

□ الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

□ وزارة التعليم العالي و البحث العلمي.

□ جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان.

□ كلية الآداب و اللغات.

□ قسم اللغة و الأدب العربي.

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض و موسيقى الشعر.

شعرية الإيقاع في القصيدة العربية الجاهلية .

□ إعداد الطالب

□ أمين مصرني

إشراف

الأستاذ الدكتور

□ رضوان محمد حسين النجار.

□ اللجنة المناقشة.

رئيساً.

جامعة تلمسان

□ أ.د/ شاييف عكاشة

مُشرفاً

جامعة تلمسان

□ أ.د/ رضوان النجار

عضواً

جامعة وهران

□ أ.د/ عشراتي سليمان

عضواً

جامعة تلمسان

أ.د/ مختاري زين الدين

عضواً

جامعة سيدي بلعباس

أ.د/ محمد باقي

عضواً

جامعة تيارت

□ أ.د/ عوني محمد أحمد

1433هـ-2012

شعرية الإيقاع في القصيدة العربية الجاهلية.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ.



شكرٌ الى من يستحقُّ الشكر

عندما يكون الاعتراف بالجميل ديناً في أعناق الأوفياء، وحلة في خلال الأصفياء، أمرُفَعُ تشكراً خالصاً لله

عز وجل، أن حبانِي بعنائته، وعطفه، ما هو به عليمٌ.

ثم إلى مرجلٍ أقلُّ ما يُقال فيه أنه عظيمٌ صرفَ على هذا العملِ وقتاً وجهداً وتعباً وإرهاقاً إنه الرائعُ دائماً

والمُتَالِقُ أبداً.

شِخِي الكَرِيمُ الأُسْتَاذُ الدُّكْتُورُ:

"مِرْضَوَانُ مُحَمَّدِ حُسَيْنِ النَّجَّارِ".

الإهداء

وَقَدْ حَقَّ مِنِّي أَنْ أَهْدِيَ هَذَا الْجَهْدَ فَإِنِّي أَرْفَعُهُ عَرَبُونَ عَشِقَ إِلَى:

امْرَأَةً سَقَتْ طَرِيقِي دَعَوَاتٍ وَ لَا زَالَتْ تَتَرَقَّبُنِي كَبِيرًا عَظِيمًا "أُمِّي الْقَدِيرَةُ فَاطِمَةُ

الزَّهْرَاءُ" وَلَهَا قَبْلَةَ عَلَى الْجَبِينِ.

وَ إِلَى رَجُلٍ لَا زَالَ يَحْتَضِنُ تَارِيخًا مِنَ التَّضَحِيَّاتِ حَتَّى أَصِيرَ مَا أَصِيرُ. وَ هَذَا إِنْجَازٌ

مِنْ إِنْجَازَاتِهِ أَبِي الْكَبِيرِ "أَحْمَدُ" رَعَاهُ اللَّهُ وَ لَهُ الْمَحَبَّةُ وَ الْجَمِيلُ.

وَ إِلَى امْرَأَةٍ رُوحَهَا رُوحِي وَ رُوحِي رُوحَهَا هِيَ جَنَّتِي فِي الدُّنْيَا وَ رَفِيقَتِي بِإِذْنِ اللَّهِ

هَنَّاكَ زَوْجِي الْعَالِيَةَ "مَوْلَاتُ" وَ لَهَا الْمَكَانَةُ وَ الْوَفَاءُ

وَ إِلَى أَخٍ صَدِيقٍ جَمَعَنِي بِهِ الدَّمُ وَ الْخَلَّةُ الْكَرِيمَةُ أَخِي الْكَبِيرِ "عَبْدُ الرَّحْمَانِ".

وَ إِلَى كَامِلِ إِخْوَتِي وَ أَخَوَاتِي لَا أَسْتَثْنِي مِنْهُمْ أَحَدًا.

وَ حِينَ يُعْتَزَّرُ بِالِانْتِمَاءِ أَهْدِي هَذَا الْجَهْدَ إِلَى كُلِّ مَنْ جَمَعْتَنِي بِهِمْ خِدْمَةَ هَذَا الْوَطَنِ

الْمُبَارِكِ وَ هَذَا الدِّينِ الْعَزِيزِ.

وَ إِلَى كُلِّ الرِّافِعِينَ أَكْفَهُمُ ابْنِيقَ مَاءٍ لِلْوَضُوءِ.

أَبُو نَزَارٍ أَسِيدٍ

□ الرُّمُوزُ وَالْمُخْتَصَرَاتُ □



إلخ: إلى آخره.

س: سطر.

ط: طبعة.

ق.م: قبل الميلاد.

تع: تعليق.

تح: تحقيق.

ع: العدد.

تق: تقديم.

ت: تاريخ الوفاة.

تر: ترجمة.

ها: هامش.

ج: جزء.

مج: مجلد.

هـ: هجري (مع التاريخ).

م: ميلاديّ مع التاريخ.

مط: مطبوع

المقدمة □

بِسْمِ اللَّهِ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ، وَ الصَّلَاةُ وَ السَّلَامُ عَلَيَّ سَيِّدِ الْأَوْلِيَيْنِ وَ الْآخِرِينَ

صَلِّ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ، [صَطْفَاهُ رَبُّهُ خِيَارًا مِنْ خِيَارِ، عَلَيَّ حِينَ فِتْرَةٍ مِنَ الرُّسُلِ،
وَإِنِّي مَأْسُومٌ مِنَ الرُّسُلِ، فَبِطَرٍ مِنْ عَمَلِي، وَ هَدَايَ مِنْ ضَلَالَتِي، وَ أَرْشَادَ مِنْ تَلَايَ،
وَبَعْدُ:

فَإِنَّ الشَّعْرَ بِرُمَّتِهِ يُعَدُّ أَدَاءً ثَقَافِيَّةً تَعَكْسُ مَجْتَمَعًا مِنَ الْمَجْتَمَعَاتِ، فَهِيَ صَادِرَةٌ عَنْ بُوْتَقْتِهِ تُوْحِي
بِأَشْيَاءٍ يُوْدِي اسْتِنطَاقُهَا إِلَى فَهْمٍ كَثِيرٍ مِنْ مَلَابَسَاتِ الْمَجْتَمَعِ وَتُخَوِّمُهُ، سِوَاءً مَسْكُوتٍ عَنْهَا أَمْ مَنْطُوقٍ
بِهَا، وَلِذَلِكَ جَازِي أَنْ أَقُولَ إِنَّ الشَّعْرَ الْعَرَبِيَّ الْقَدِيمَ لَا زَالَ عَصِيًّا عَلَى أَنْ يُنْحَى جَانِبًا، إِذْ لَا
تَزَالُ الْقَصِيدَةُ مَتَأَيِّبَةً عَلَى مَحَاوَلَاتٍ كَثِيرَةٍ مِنَ الْمُغْرَضِينَ، فَلَقَدْ تَوَالَتْ قُرُونٌ وَ قُرُونٌ، وَ لَا زَالَ
الْبُوحُ الْعَرَبِيَّ الْقَدِيمُ يَشْكَلُ بُورَةً لِكَثِيرٍ مِنَ الدَّرَاسَاتِ، تَحَاوَلِ اسْتِكْنَاهِ الرُّؤْيَا الَّتِي أَنْتَجَتْ لِلْعَرَبِ
نَصًّا أَصِيلًا؛ لَا زَالَ الْعَرَبُ إِلَى الْيَوْمِ، وَ إِلَى غَدٍ تَتَغَيَّرُ بِهِ، بَلْ لَا زَالَ هَذَا النَّصُّ نَفْسُهُ مُنْطَلِقًا
لِكُلِّ النَّصِّ، بِمَا فِيهَا تِلْكَ الَّتِي تَحَاوَلُ التَّأْيِي عَنْهُ بَعِيدًا، إِذْ وَ هِيَ تَفْعَلُ ذَلِكَ لَا تَنْفَكُ تَنْظُرُ إِلَى
ذَلِكَ النَّصِّ، وَ تَقِيَسُ نَفْسَهَا بِهِ، إِذْ يَقَعُ هُوَ أَصْلًا، وَ تَقَعُ هِيَ دُونَهُ.

فِي إِطَارِ ذَلِكَ يَأْتِي هَذَا الْبَحْثُ الْمُنْخَرُطُ فِي سِيَاقِ الْعُرُوضِ وَ مُوسِيقَى الشَّعْرِ، - وَ إِنْ
كَانَ يَحَاوَلُ إِقَامَةَ حِوَارَاتٍ مَعَ عُلُومٍ مُجَاوِرَةٍ -، ضَمِنَ مَوْضُوعَ اخْتِيَارِ لَهُ وَ سَمِّ: " **شَعْرِيَّةُ الْإِيْقَاعِ**
فِي الْقَصِيدَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْجَاهِلِيَّةِ"، لِأَنَّ الْقَصْدَ قَدْ كَانَ - وَ لَا زَالَ - مُنْحَصِرًا فِي الْبَحْثِ عَنْ مَكْمَنِ
شَعْرِيَّةِ الْإِيْقَاعِ فِي الْقَصِيدَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْجَاهِلِيَّةِ، بَعْدَ أَنْ أُوضِحَ قَصْدِي لِكُلِّ مَنْ مِصْطَلَحَ " **الشَّعْرِيَّةُ**
وَ " **مِصْطَلَحُ الْإِيْقَاعِ**".

إنّ هذا الموضوعَ ليثُلُ جزءٌ من إشكاليّةٍ كبرى تحاولُ الخوضُ في مسألة الشعريّة و الجماليّة الإيقاعيّة اللّتين توطنان القصيدة العربيّة الجاهليّة، فهل يمكن عدّها مُنحصرةً في ذلك النّظام العروضيّ الصّارم - على أهمّيّته فحسب -، أم تراها مُتجاوزةً إيّاه، إلى أمورٍ أكثرَ أهمّيّةً، لا لشيءٍ إلّا لأنّ الباحث في التّراثِ التّقديّ ليلفّي مسائلَ مُوجودةً على صعيدِ الممارسةِ الإبداعيةِ، مُغيبَةً على صعيدِ التّنظيرِ، من قبيل الأداء أو الإنشادِ باعتبارِ القصيدِ العربيّ قصيداً شفويّاً سمعيّاً.

و إنّي لأجدني و أنا أقيمُ هذه الحواريّة بين موضوع قديم عتيق ألا وهو موضوع الإيقاع، وموضوع يظهر على أنّه جديدٌ ألا وهو موضوع الشعريّة، لأخُدم بهما في الأخير القصيدة الجاهليّة.

أبواب البحث و فصوله:

لقد انطلقتُ من مدخل وسمّته بـ **النّظرة الجماليّة عند العرب** ، لا لشيءٍ إلّا لأبّين أنّ المنطلق العربيّ القديم قد كان قبل كلّ شيءٍ منطلقاً جماليّاً صرفاً، وهو ما انعكس على باقي مناحي الحياة. خلصتُ منه إلى أنّه ما لم تُدرِك تلك النّظرة، لم يُدرِك سرُّ الأشياء، و فلسفتها، و بعد ذلك تقدّمتُ خطوةً لأجل **الباب الأوّل**، الذي هو باب تطبيريّ ، قسّمته إلى فصلين، تناولتُ في:

الفصل الأوّل الذي عنوانه "مفهوم الشعريّة" أربعة مباحث هي:

المبحث الأوّل: و عنوانه: "الشعريّة لغة و مصطلحاً".

المبحث الثاني: و وسمّته: "الشعريّة عند الغربيين".

المبحث الثالث: و عنوانه: "الشعرية عند العرب"، و فيه تطرقت إلى تجليات

المفهوم في التراث النقدي، تمثلت في:

أ - الشعرية و الفحولة.

ب - الشعرية و النظم.

ج - الشعرية و عمود الشعر، و في هذا العنصر تطرقت إلى عنصرين، تمثلا في: قسم

نظري مثله ابن طباطبا؛ و آخر تطبيقي مثله قدامة بن جعفر، و المرزوقي.

ثم ختمت المبحث الثالث من الفصل الأول بـ: التلقي العربي الحديث لموضوع الشعرية.

أما الفصل الثاني، فقد عنوانه بـ " مفهوم الإيقاع"، وقسمه هو الآخر إلى ثلاثة مباحث،

هي:

المبحث الأول: و عنوانه: "الإيقاع لغة و اصطلاحاً بين القديم والحديث".

المبحث الثاني: و عنوانه: "الإيقاع في الفن".

المبحث الثالث: و قد عنوانه "الإيقاع والعروض".

أما الباب الثاني الذي يتوكل على الأول اتكاءً تأسيسياً، فقد جاء ليعالج قضية التداخل الحاصلة بين

الشعرية و الإيقاع، قسمناه هو الآخر إلى فصلين:

تناول **الفصل الأول** الذي عنوانه: "تداخلات الشعرية والإيقاع"

ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: و عنوانه: "الغناء وأصوله".

والمبحث الثاني الذي عنوانه: "الصورة السمعية والحواس".

أما المبحث الثالث فعنوانه: "الشعرية الشفوية".

و حين وصلتُ إلى **الفصل الثاني**، الذي عنوانه "أولية الإيقاع وركنية الوزن" ضمته

مبحثين هما:

المبحث الأول و عنوانه: "نشأة الإيقاع الشعري وتطوره".

والمبحث الثاني الذي وسمته بـ: "ركنية الوزن في الشعر العربي".

أما الباب الثالث، فقد قسمته هو الآخر إلى فصلين، و كنتُ مُلزماً فيها بمعالجة:

الفصل الأول و قد عنوانه بـ: "القصيد الجاهلية بين الشعرية والإيقاع"، تناولتُ فيه

ثلاثة مباحث، هي:

المبحث الأول: و عنوانه: "نشأة الشعر الجاهلي".

المبحث الثاني: و عنوانه: "الشعرية العربية ومقوماتها".

المبحث الثالث: و سُمِّه: "النظم الشفوي في القصيدة الجاهلية".

و اكتفيْتُ في **الفصل الثاني** الذي عنوانه: "النظرة الغائبة للإيقاع العربي": بمبحثين هما:

المبحث الأول: و قد عنوانته بـ: المفهوم الغائب للإيقاع الجاهلي

أمَّا **المبحث الثاني:** فعنوانه: الإيقاع و التلقّي و التقد، و قد تناولتُ فيه

ثلاث نقاط، هي:

أ- الصورة الموسيقية و العروض العربي

ب- أثر العروض في تشكيل الصورة الموسيقية.

ج- العروض و الفكر النقدي.

مصادر البحث و مراجعه:

لقد وجدتي و أنا أبحثُ أقلِّبُ صفحاتِ المصادر التي أصَلتُ لمثل هذه الموضوع، و أرختُ لتفصيلاتها، أذكرُ من قديمِ هذه المصادرِ و المراجع، " عيار الشعر " لـ " ابن طباطبا"، و " الوساطة بين المتنبي و خصومه " لـ " القاضي الجرجاني " و " منهاج البلاغ و سراج الأدباء " لـ " حازم

القرطاجنيّ" و " دلائل الإعجاز" لـ " عبد القاهر الجرجانيّ"، و أذكرُ من حديثها " الشعراء
وإنشاد الشعر" لـ "علي الجنديّ" و "نقد الشعر" لـ "عبد اللطيف الوراريّ" و "الشعرية العربية"
لـ "جمال الدين بن الشيخ" و "الشعرية العربية" لـ "علي أحمد سعيد (أدونيس)"، و "قضايا
الشعريات" لـ "عبد الملك مرتاض" و "و أذكر من الأجنبيةة " The Seven odes " لـ " A.J.
Arberry" و "Structure du langage poétique" لـ "J.COHEN".

و غيرها كثيرٌ و كثيرٌ و لستُ أدعي في كلّ ذلك الإتيان بالجديد، إلا ما كان في إطار

التعليق على التصوص، و مناقشة بعضها، والتعليق على بعضها الآخر؟

مناهج البحث:

أمّا عن المنهج الذي سلكته هذه الرسالة فذو شعابٍ ثلاثٍ، أولاها المنهج الوصفيّ، إذ كنتُ

في مقابلِ الطّواهر الجماليّة و الأدبيّة قديمها و حديثها، مُلزماً - قبل كلّ شيءٍ - بوصفها و قراءة

جماليّاتها و الموازنة بينها.

و ثانيها المنهج التاريخيّ لمبرّرٍ وحيدٍ، يتمثّل في كوني أناقشُ قضيةً في القصيدة العربيّة الجاهليّة، ممّا

جعلني مضطراً للتّعامل معه و اعتياده، من أجل التّأريخ لقضايا و تفصيلاتٍ قديمةٍ و حديثة.

و ثالثها المنهج المقارنّ أو الموازنّ إذا أجازَ أساتذتي العلماء ذلك، إذ أنّ جزءاً من إشكاليّة البحث قائمٌ

على مُصطلحاتٍ قديمةٍ، كنتُ جدّ مضطراً لمقارنته دلالاتها القديمة و الجديدة في الأدب العربيّ

والآداب العالميّة الأخرى.

و بذلك تعددت المناهج فهي أقرب إلى المنهج التكاملي إذا صحَّ الرأْي، إذ أنه لا يمكن بحال الاكتفاء بمنهج واحد لتحقيق الغاية، و يُدرك القصد،

كلمة شكر:

الفضلُ بعد الله في ما أُكون قد وقَّفتُ إليه، مرتدُّ إلى شيخٍ كريم، و أستاذٍ فاضلٍ، إنَّه الأستاذ المشرف على هذا العمل أستاذي الأستاذ الدكتور: " **رضوان محمد حسين النجار** " الذي ضحى بوقته و راحته، و بذل في ذلك من الجهد تلوَّ الجهد، فله منِّي الشكرُ جزيلهُ، كيف لا ؟ و قد منحنى رعايته و أبوته.

و الشكرُ موصولٌ إلى مشايخي العلماء الأساتيد أعضاء لجنة المناقشة، في مقدِّمتهم أستاذي الأستاذ الدكتور " **شايف عكاشة** " عميد كلية الآداب و اللغات، و رئيس لجنة المناقشة، و قد يسر لهذا الصرح العلمي سبل روعته العلميَّة لشعبة العروض و موسيقى الشعرِ خاصَّةً، و لكافة الشعب العلميَّة بكلية الآداب و اللغاتِ عامَّةً، و أستاذي الأستاذ الدكتور " **سليمان عشاري** " فله كلُّ الوُدِّ و الحبِّ و التقدير أستاذاً مُبدعاً و مُوجَّهاً و ناصحاً، و أستاذي الأستاذ الدكتور " **زين الدين مختاري** " مدير الملحقَّة الجامعيَّة بمغنيَّة زينا مُديراً و أستاذاً و باحثاً، ثمَّ الشكرُ إلى أستاذي الأستاذ الدكتور " **محمد باقي** " الذي يقطعها اليوم مسافاتٍ من بلعباس لِيُسدي توجيهاتٍ، و يَضطلعُ بإفاداتٍ علميَّةٍ رصينة، و إلى أستاذي الأستاذ الدكتور " **عوني محمد أحمد** " الذي يتجشَّم اليومَ عناءَ السفرِ من تهرت لِيُقَدِّمَ توجيهاتِهِ السديدة، فلهم جميعاً التشكراتُ تحذوها التشكراتُ، إذ من خلال توجيهاتهم و نقودهم يرتقي هذا البحث إلى مصافِّ البحوث التي تحاول

جاهدةً الإجابة عن إشكالية كبيرة، نعتزف سلفاً أنّها مغامرةٌ، خصوصاً إذا كانت تدور بين طرفين كبيرين هما القديمُ و الحديثُ.

□ والله من وراء القصد. وهو يهدي السبيل
و الحمد لله رب العالمين.

□ المدخل:

□ النُّظْرَةُ الْجَمَالِيَّةُ عِنْدَ الْعَرَبِ.

□

□

□

ما من باحث رام الوقوف على موضوع يتناول نقد العرب، أو أيّ إبداعٍ من إبداعاتها، إلا كان مضطراً - منهجياً على الأقل - لأن يقف على النظرة الجمالية عندها، لا لشيء إلا لأنّ العرب قد رسمت منهجية تناولها الإبداعيّ من خلال رؤية جمالية، يفقد غير المهتمّ بها النتيجة الموضوعية التي يتوخّاها مجال بحثه، و على هذا الأساس أرى أنّ من الحقيق الوقوف على هذا الموضوع، و لو بشيء من الاقتضاب، و الإشارة التي قد تفي بشيء من العبارة، و إلا فإنّ الموضوع بحاجة إلى بحوثات دونها بحوثات. و يجب أن نقول إنّ الذي يبحث عن نظرة للجمال عند العرب، فإنّه سيجدها متقدّمة منذ البدايات، و إن كان بعضهم يذهب إلى سذاجتها، و بساطتها؛ و من هؤلاء نلني "عز الدين إسماعيل"¹، فقد كان العربيّ في جاهليّته يعرف الجمال بصورة أو بأخرى.

¹ - عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربيّ (عرض و تفسير و مقارنة) دار الفكر العربيّ

و قد امتدّت تلك المعرفة لتشيّ بوعي عميق يشمل الوجود و الواقع، حتّى إنّهُ
ليجوز لي القولُ إنّ مبحث الجمال عند العربيّ، قد تأسّس على تصوّر أنطولوجيّ^{1*}،
ويكفي أن نقف على ما أنتجه الشّاعر الجاهليّ في موضوع الوقفة الطّليّة لنجد ذلك
التّصوّر حاضراً، من دون شكّ و لا ارتياب.

غير أنّ ذلك كلّهُ قد حُوطَ ببساطة و سذاجةٍ منطلقاً، ولعلّ سبب ذلك
مرتدّ إلى طبيعة العصر التي تميّزت ببساطتها، فأنتجت جمالاً يئمّ عن تصوّر شفيف
للكون، و الواقع، نلفيه متشكّلاً في إنتاجه الفنّيّ أو الشّعريّ على وجه التّحديد²،
ومنه يتسنى لنا أن نحكم بأنّ العرب قد وصلوا إلى مرحلة الإنتاج الفنّي الرّاقى من خلال
تذوّقهم مظاهر الجمال و القبح فيه؛ و عليه كان الشّعْرُ عندهم انفعالاً بجمال
الأشياء و قبحها، فراحوا يدركون الجمال إدراكاً حسياً مباشراً، و قد علمنا من قبل

* - الأنطولوجيا هي: وهي دراسة الكائن. أو هي مبحث الوجود: جبور عبد النور المعجم الأدبي - دار العلم للملايين - بيروت -

ط1 - 1979. ص40.

¹ - هلال الجهاد. جماليّات الشّعْر العربيّ دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعريّ الجاهليّ. مركز دراسات

الوحدّة العربيّة - بيروت - لبنان - 2007 - ص 88.

² - الوجود نفسه و الصّفحة نفسه.

أنّه لما تكن لهم فكرة عنه، فضلاً عن أن تكون لهم نظريّة¹ سابقة يستندون عليها مرجعاً، و مردّاً.

يتجلّى ذلك حين يتجلّى، في شتى ممارسات الحياة، و التفاعل معها، إذ كلّ شيء يدلّ على ولعٍ بالجميل، و تطلّع إليه، و لا نريد أن نغط العرب حقّها حين نحاول قصر اهتمامها بالجمال على موضوعاتٍ، و أغراض بعينها، و لكنّ هذه الأغراض، و هذه الموضوعات لتصلح أن تتخذ أمثلةً، و نماذج على ذلك فحسب، و أهمّها الغزل، نقول الغزل لأنّ العربيّ عاجل موضوع علاقته بالطرف الآخر الذي هو المرأة، كما لم يعالج غيره مثله؛ فكان ذلك مبرّراً لأن يتأق، و يتخيّر من الألفاظ والصّور، ما يصوّر بها انبهاره بآيات الحُسن، و صور الجمال، و الجلال، في موضوعه المتمثّل - كما أسلفنا - في المرأة مثال ذلك قول العبسيّ "عنتره"، و هو ينشد متوجّداً:

رَمَتِ الْفُؤَادَ مَلِيحَةَ عَذْرَاءٍ بِسِهَامِ لِحْظٍ مَا لَهْنُ دَوَاءٍ
فَاغْتَالَنِي سَقَمِي الَّذِي فِي دَاخِلِي أَخْفَيْتُهُ فَادَّاعَهُ الْإِخْفَاءُ
خَطَرْتُ فَقُلْتُ قَضِيبُ بَانَ حُرُكْتُ أَعْطَفُهُ بَعْدَ الْجَنُوبِ صَبَّاءُ
وَرَنْتُ فَقُلْتُ غَزَالَةٌ مَذْعُورَةٌ قَدَرَا عَاهَا وَسَطَ الْفَلَاحِ بَلَاءُ
وَبَدَتِ فَقُلْتُ الْبَدْرُ لَيْلَةٌ تَمَّهُ قَدِ قَلَّدْتُهُ نُجُومَهَا الْجُوزَاءُ

¹ - الوجد السابق. ص 128 - 129.

بَسَمَتْ فَلَاحَ نِصْيَاءٍ لَوْلَوْ تَغْرَهَا فِيهِ لِدَاءُ الْعَاشِقِينَ دَوَاءُ
سَجَدَتْ تَعْظُمُ رَبِّهَا فَتَمَائِلَاتُ لَجَلَالِهَا الْأَرْبَابُ وَالْعُظَمَاءُ
يَا عِبْلَ مِثْلُ هَوَاكَ أَوْ أضعَافُهُ عِنْدِي إِذَا وَقَعَ الْإِيَّاسُ رَجَاءُ¹ .

وإنّ الباحث حينما يحاول اقتناص شيء من الجهد، و الوقت باحثاً عن
تظاهرات هذه النظرة الجمالية، ليلفيها متجليّة في مواطن أهمّها الغزل غرضاً و موضوعاً؛
و الطلّل مكاناً، و التأنق في إنتاج القصيد الذي قد يستغرق وقتاً، أو في التخلّص حين
الانتقال من موضوع إلى آخر مجالاً و تجلياً، و في الوصف آليّة، و من أمثلة ذلك قول
"امرئ القيس":

هَصْرَتْ بَغْضَنِي دَوْحَةَ فَتَمَائِلَاتِ عَلَى هَضِيمِ الْكَشْحِ رِيًّا الْمُخَلْجِلِ .
مُهْفَهْفَهَةٌ بِيضَاءٍ غَيْرِ مُفَاضَةٍ تَرَابُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْجَلِ .
إلى أن يقول:
تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعَشِيِّ كَأَنَّهَا مَنَارَةٌ مَمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَلِّلٍ² .

¹ - عنتره الديوان مطبعة الآداب. بيروت ط4. 1893. ص 9.

² - امرؤ القيس: الديوان. عناية بن أبي شنب. منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية مطبعة الجيش الجزائر.

أشير إلى الغزل لأنه من أهم التجليات، أو لأقل إنه صورة من صور التجليات الأولى لهذه الرؤية الجمالية، إذ فتح العربي عينه على حياة قاسية مضغوطة بفقر، وفقير، ولم يكن يجد الملاذ الذي يكشف خلاله عواطفه، وإحساسه، إلا عند المرأة، لاعتبارات سيرد الوقوف عندها بمشيئة الله تعالى، فانكب يصفها، ويتفنن في ذكر أوصافها، فكان - بحق - عزابها الصادق الأمين، و من هنا أكون منصفاً حين نقول إن الإحساس بالجمال، أو إن النظرة الجمالية قد ابتدأت حسيّة، اعتمد خلالها آليّة الوصف التي أكّدت دقتها، و تفاصيلها على أن الواصف كان لصيقاً، وشديد الارتباط بموصوفه، نجد ذلك في مواطن كثيرة، و منها مثلاً، لا حضراً قول " النابغة":

قَامَتْ تَرَاوَى بَيْنَ سَجْفِي كَلَّةً كَالشَّمْسِ يَوْمَ طُلُوعِهَا بِالْأَسْعَدِ¹

أو كقول " طرفة ":

تَبَدَّتْ لَنَا كَالشَّمْسِ تَحْتَ غَمَامَةٍ بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا وَضُنَّتْ بِحَاجِبِ²

و لا أريد ها هنا - وإن كان في المقام دعوة - الحديث عن الرحلة التي قطعها الشعر من الحديث عن المرأة و علاقته بها، إلى المكان، و قد تجسّد الموضوع وقوفاً

¹ - النابغة الديوان اعتناء حمدو طماس دار المعرفة بيروت ط 2. 2005. ص 39.

² - طرفة بن العبد الديوان اعتناء حمدو عطاس - دار العودة - بيروت - ط 1 - 2005 - ص 130.

و استيقافاً ، فـقـدـمـةً تـعـلـمـنا أن نـسـمـي الأـولـى الـوقـفـة ، و الثـانـيـة المـقـدـمـة ،
و يذهب البعض إلى أن هذا الوصف المتغزل لم يكن أبداً يدلّ على مادّيّة الشّاعر
الجاهليّ أو على شبقيّة فيه.

بل إنّ الأمر كان أكبر من ذلك و أهمّ ، و ما عنايته ببدنها ، و ضخامتها ، و امتلائها
إلّا لأنّ الوعي الشعريّ كان يشكّل بدن الشّاعر ، فهو يؤكّد على قيمته المعنويّة ، و على
جماله الماهوي ، و ليس على جماله المادّيّ الخارجيّ ، وهو حين يفعل ذلك يكون مُلزماً
بأن يجعل الجمال المعنويّ يتظاهر مادّيّاً في البدن نفسه ¹ ، و في ذلك يقول : " هلال
الجهاد " : " و في هذا السياق يأتي تشكيل الوعي الشعريّ العربيّ لبدن المرأة لكن من
الضروريّ التنبيه إلى أن الباحثين من العرب والمستشرقين قد فسروا الاهتمام
التفصيليّ ببدن المرأة بحسّية العربيّ و شبقيّته و مادّيّته و ضيق أفقه . و هو تفسير
إسقاطيّ يعكس قصوراً عميقاً في فهم ماهية الشعر العربيّ و وظيفته و حتى ما يرد
في هذا الشعر من سرد لمغامرات جنسيّة يأتي دائماً في سياق حضور الموت
والاندثار في وعي الشّاعر العربيّ كأنه بذلك يستحضّر مطلق
الخصوبة والرّواء و التّوحد مع المرأة ليواجه به موته و اندثار ذاته ... و هو
تشكيلٌ جماليّ محضٌ يستند إلى التّخييل و يهدف إلى تأسيس المعنى الكليّ للوجود في
هذا البدن . و لهذا نجد الشعراء يستحضرون عناصر طبيعيّة متنوّعة لبناء بدن المرأة

¹ - هلال الجهاد. جماليّات الشعر العربيّ. ص 27.

تشكيلياً وأهم ما في هذه العناصر أنه قد تم تجريدتها من حسيّتها وماديّتها لتؤكد معنى المقدس المطلق وتؤسسه في المرأة"¹.

ومن هنا يصير هذا التناول طريقةً ووجهاً أساساً في تشكيل الوعي الشعريّ العربيّ للعالم الذي يتصارع فيه فضاءان، هما عالم الإنسان و عالم الصّحراء، إذ الصّحراء ليست فضاءً مكانيّاً متّسعا فحسب، بل هي العالم الدالّ على القبح و الجمال و الفراغ و المجهول، الذي يحاول تطويعه و تشكيل رؤيته الشعريّة الجماليّة منه، إذ تتقوم على بنية ضدّيّة.

و عليه يجوز لي القول إنّ العربيّ و هو ينتج لنا النصّ الأدبيّ كان يخيّط أول خيوط ثوب استحلال رؤية نسّمها الجماليّة العربيّة²؛ وقد ابتدأت بسيطة بساطة الحياة، ثمّ راحت شيئاً فشيئاً تتعقد، كما الأشياء تبدأ بسيطة، فإذا هي مع الأيام حتّى تتعقد*، و تبدأ رؤية فإذا هي مع الأيام حتّى تتفلسف.

¹ - المرجع السابق و الصّفحة السابقة.

² - عبد القادر فيدوح الجماليّة في الفكر العربيّ منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1999. ص 17 و ما

بعدها.

* - لا تحمل كلمة " تتعقد " أي شحنة سلبية. إنّما المقصود تطوّر الرّؤى من البساطة و السّداجة إلى النّضج لا

غير.

و عندما أزعج هذا لستُ أبداً أعفِلُ أن البنية الذهنية للجمالية العربية في الجاهلية مَحْوطةٌ بمظاهر كثيرة، لا يسع المقام لتفصيلها، فبحث الميثولوجيا عند العربيّ مبحث فيه من الجمالية الكثير، و لو تأملنا جلّ الاهتمامات وجدناها تستقطب العربيّ لكونها متوشّحة - في نظره - بالجمال، و هو (أي العربيّ) ينطلق من رؤية يغلب عليها صوت الجماعة حيث يحاول من خلاله التعبير عن ذاته، فهو منخرطٌ في اهتماماتها، يرى أنّه إنّما ينطلق من تصوّراتها، و رواها الكبرى ، حتّى قال قائلهم:

وَمَا أَنَا إِلَّا مِنْ غُزِيَّةٍ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرَشَّدَ غُزِيَّةٌ أُرْشِدُ¹.

ليُكشف لكلّ الدارسين على العصور مرّها أنّ التجربة الشعريّة الجاهليّة قد تختلف عن غيرها في أنّها تنطلق من الوعي الجماعيّ، و إنّ كان الصوت الفرديّ غالباً فيها، نقول هذا الكلام وقد نوّس له بمثل قول "امرئ القيس":

قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ².

و بهذا تصير كلّ حركات العربيّ و سكناته - من دون مبالغة - منبعثة من رؤية جمالية، حتّى صار الكرمُ ذلك السلوك الاجتماعيّ البسيط المتأصلُ جمالاً³، و بمعنى

¹ - دريد بن الصّمة الديوان. دار المعرفة. بيروت. ط2. 2005. ص 325 .

² - امرؤ القيس الديوان. ص 541.

³ - عبد القادر فيدوح الجمالية في الفكر العربيّ ص 75.

أدقّ سلوكاً جماليّاً، وكذلك شأن كلّ الأمور التي تناقلها العرب، وأرخوا لها، وشفّعوا بها بشكل أسطوريّ يتحدّث عن رغباتهم الضائعة في حياة ناعمة، و في ذلك يقول: "حسين الصديق": " وفي كل ذلك هروبٌ من واقع الصحراء القاسي. و رغبة في امتلاكه. إن لم يكن بتغييره عن طريق الفعل. فعن طريق وعيه وعياً أسطورياً"¹.

و من هنا يتأسس للقارئ رأيّ جماليّ، و بالأحرى رؤيةً جماليّة قوامها الحسّ والبساطة، تستمدّ خيوط بدايتها من حياة حركيّة لا تعرف القرار، و تحاول أن تتأسس فيما تتأسس على ذلك البناء المتهدّم الذي نالت منه الرحلة و الهجر، فيُظهر القبح الموحى بالجمال، في أجلّ مفارقات الحياة الجاهليّة و أروعها. إذ يطلبُ العربيّ في كلّ شيء القوامَ و الاعتدال، من جسد المحبوبة، إلى بيت الحبيبة، فبيت الشّعر الذي سيكون لنا معه وقفاتٌ، و وقفات، إلى أقبى لحظات الحروب التي كان يخوضها و هو يروم اصطناع صورة و خريطةٍ يشكّلها من خلال رؤيته هو.

¹ - حسين الصديق فلسفة الجمال و مسائل الفن عند أبي حيان التّوحيدي دار الرّفاعي حلب سوريا ط 1. 2003.

و هنا يجوز الاعتقاد أنه يكفي الجاهليّ الوصول إلى هذا المستوى، و إلى هذه النظرة، بل إنه لإيجازٍ يُحسبُ له، على الذين ينكرون الجماليّة على البيئّة الجاهليّة¹، لأقول إنّ أصول الجماليّة العربيّة مستمدّة، أو ممتدّة من الجاهليّة، على أنّ لكلّ عصر خصوصيّاته، و مستجدّاته²، و المثير فعلاً - و قد يكون دليلاً على أنّ العربيّ لم يكن يقصر رؤيته للمرأة على النظرة الغريزيّة - اهتمام العربيّ بكلّ ما يحيط به، أو بالأحرى يتواصل معه، و من خلال ذلك كان يحاول رسم صورة متكاملة لهذا الذي يحيط به، و يتواصل و إيّاه؛ و أهمّها الثاقفة أو الدابة عموماً، و مثال ذلك قول أمير الواصفين "امرؤ القيس":

فَعَزَيْتُ نَفْسِي حِينَ بَانُوا بِحَسْرَةٍ أَمُونُ كَبْنِيَانَ الْيَهُودِيِّ خَيْفِيقَ
 إِذَا زَجَرَتْ رَأْيَتَهَا مَشْمَعِلَةً تُتَيْفُ بَغْدِقَ مِنْ غُرُوسِ ابْنِ مَغْدِقِ
 تَرُوحُ إِذَا رَاحَتْ رَوَاحَ جَهَامَةٍ بِإِثْرِ جَهَامِ رَائِحِ مُتَفَرِّقِ.

¹ - سبق أن أشرت إلى أن العرب في جاهليّتهم لم يضعوا للجماليّة نظريّة - بالمعنى الحديث لمصطلح النظريّة

- كما لم يضعوا لأشياء كثيرة ذلك المتأمل لما أنتجوا و خلفوا. يجد أموراً كثيرة أسست لنظريّات جماليّة عربيّة و غير عربيّة.

² - يتبين أنه إذا كان النصّ الأدبيّ قد نشأ وفق هذه الرؤية فإن النظرة النقديّة الفاحصة لهذا النصّ قد تأسست هي الأخرى على نظرات جماليّة تتوافق والعصر الموجوده فيه.

كَانَ يَهَا هِرًا جَنِيْبًا تَجْرُهُ بِكُلِّ طَرِيْقٍ صَادَفَتْهُ وَ مَازِقًا¹

و الأمثلة - لو شدتُ الوقوف عليها - كثيرةٌ يضمنُ المقام، أو يضيق عن شرحها، والوقوف عليها، إلا أنه تجب الإشارة إلى مسألة هامة في هذا السياق، تتمثل في أن الشاعر العربيّ و هو يؤسس لرؤيته الجمالية الشعرية قد كان يقف على نقطتين اثنتين، تتمثل الأولى في التشابه الذي نجده بينه وبين غيره من الشعراء في إنتاجه لعناصره التشكيلية، و يخطئ الباحث عندما يرى أنّ الشاعر العربيّ كان يقع في التقليد المقيت، أو التكرار المستهجن.

أما النقطة الثانية التي الباحثُ ملقياً ظلّالها بقوة هي الأخرى، فإنّها تتمثل في أنّه في ظلّ التشابه الذي حرص عليه الشاعرُ الجاهليّ، نجد تفصيلات خاصة بكلّ شاعر تجعله محتفظاً بخصوصياته التي قد لا يشترك غيره معه فيها، و إن دلت التقطتان على شيء فإنهما تدلان - لا محالة - على أنّ الشاعر ما كان له أن يصنع عالمه الخاص إلا في ظلّ العالم الشعريّ العربيّ عموماً، و عليه فإنّ هذه العناصر التشكيلية الأساسية تكتسب أهميتها و فاعليتها من أنّها تجسّد الحاجة الجمالية العربية بخصوصياتها

¹ - امرؤ القيس الديوان. ص 322 - 323. أو محمد فوزي حمزة. دواوين الشعراء العشرة مكتبة الآداب. القاهرة ط 1.

و فرادتها و أصالتها، ليكون للعالم الواقعي البيئي - ثقافة و بيئة - دورٌ في إنتاج الرؤية سواء كانت عامة، أو خاصة¹.

و يدلّ ذلك على ذلك التعلّق الحاصل بين الوجود الدّاتي و جماليّة الطّبيعيّ، والقيمة الأخلاقيّة، يقوم ذلك كلّه على صراع بين الجمال و القبح، ليكون كلّ شيء متناولاً باعتباره منفذاً جماليّاً، حتّى الحرب الّتي قد لا تمثّل عندنا إلاّ وسيلةً لاستنزاف الإنسان و سبباً لزعزعة استقراره، تغدو عند الشّاعر العربيّ ذات ماهية جماليّة شعريّة، و أوّل مظاهرها من حيث إنّها تشكيلاً جماليّاً، أنّها تجسيد للقبح و البشاعة الّتي يفرضها الوجود في فضاء الدّهر، لأنّ ه و هو يشكّلها، أو بالأحرى و هو يشكّل شعوره تُجاهها، إنّما ينطلق من رؤية و ذوقٍ، ليس إلاّ، و في ذلك يقول "هلال الجهاد": "وقد كان على الوعي الشعري بدءاً أن يُسأط عليها نور المعرفة الجماليّة. ويكشف للناس عن جوهرها و صورتها الحقيقيّة. و من هنا كان الشعراء يوفرون لتشكيلاتهم كلّ ما من شأنه أن يزيد من عمق الشّعور ببشاعة الحرب و قبحها. و يكشف عنها. لكنّ الذي يؤسّسه هذا التّشكيل الجماليّ للقبح المطلق المتمثّل في الحرب هو إدانته و الاحتجاج عليه. فالكشف عن حقيقة الحرب و بشاعتها ينطوي على رفض ضمنيّ لها لأنّها تستنزف إنسانيّة الإنسان وتستهلكها.... و إذن فإنّ إدانة الحرب و الاحتجاج عليها ينطوي

¹ - هلال الجهاد. جماليّات الشّعريّ ص 31.

أيضاً على إحساسٍ حادٍّ وعميقٍ بالخسارة الفادحة التي يلحقها القبح بما يمكن أن يكون جمالياً في الإنسان"¹، قد يكون هذا الكلام صحيحاً في المنطق العام، عندما يُنظر إلى مفهوم الجمال على أنه القيمة العليا، أو على أنه عدلٌ قسمةٍ بين البشر، من حيث المفهوم المجرد.

ولكن هذا لا يعني أنّ هناك خصوصياتٍ، فإذا كانت الحرب عند الجاهليّ قبحاً - على حدّ زعم هلال الجهاد في أقلّ تقدير - يحاول أن يتخذ في التعبير عنه منحىً جمالياً فإنّ هناك من شكّلت هذه الحرب (القبح) ملامحه الجمالية، وأنا هنا أعني "عنتره"، فأنت لا تكاد تجده إنساناً، أو عاشقاً إلاّ من خلال الحرب، فعنتره هذه الأيقونة التي قد لا يمكن المرور على الشعر العربيّ جاهليّ من دون التعرّج عليها ممكناً، بل لا تكون هذه الأيقونة شيئاً، لولا هذه الحرب، ولا أدلّ على ذلك من قوله:

دَهَنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ وَانْتَشَبَ الغَدْرُ وَمَنْ ذَا الَّذِي فِي النَّاسِ يَصِفُو لَهُ الدَّهْرُ
وَكَمَ طَرَقَتْنِي نَكْبَةٌ بَعْدَ نَكْبَةٍ فَضَرَجَتْهَا عَنِّي وَمَا مَسَّنِي ضُرٌّ
وَلَوْلَا سِنَانِي وَالْحُسَامُ وَهَمَّتِي لَمَا ذَكَرْتَ عَبْسٌ وَلَا نَالَهَا فَخْرُ
يَعْيَبُونَ لَوْنِي بِالسَّوَادِ جَهَالَةً وَلَوْلَا سَوَادُ اللَّيْلِ مَا طَلَعَ الفَجْرُ

¹ - المرجع السابق ص 34.

مَجُوتٌ بِذِكْرِي فِي الْوَرَى ذَكَرَ مَنْ مَضَى وَسُدَّتْ فَلَا زَيْدٌ يُقَالُ وَلَا عَمْرُو¹.

أو قوله:

يَا عِبْلَ لَا تَخْشَى عَلَيَّ مِنَ الْعَدَى يَوْمًا إِذَا اجْتَمَعَتْ عَلَيَّ جُمُوعُهَا
إِنَّ الْمَنِيَّةَ يَا عِبْلَةَ دَوْحَةٌ وَأَنَا وَرُمَحِي أَصْلَاهَا وَفُرُوعُهَا
وَعَدَا يَمْرُ عَلَى الْأَعَاجِمِ مِنْ يَدِي كَأْسٌ أَمْرٌ مِنَ السُّمُومِ نَقِيعُهَا
قَاتَلْتُهَا حَتَّى تَمَلَّ وَيَشْتَكِي كَرَبَ الْغُبَارِ رَفِيعُهَا وَوَضِيعُهَا
يَا عِبْلَ لَوْ أَنَّ الْمَنِيَّةَ صُوِّرَتْ لَغَدَا إِلَيَّ سَجُودُهَا وَرُكُوعُهَا.

يرى المقلِّ في هذه الظاهرة كيف أنه لا يمكن تعميم هذه القضية، التي هي قضية تعاطي الجاهلي مع الحرب تعميماً يتخذ صورةً واحدة، إذ الخصوصيات دائماً حاضرة؛ ولا نودّ الوقوف عند هذا الحدِّ فحسب، بل إننا إذا تجاوزناه قليلاً، وجدنا الشاعر و هو يشكل رؤيته الجمالية في المرأة، يشكّلها من خلال مظهر الحرب نفسها، لنحصل في الأخير على صورة جميلة أيّما جمالٍ، نتخذُ ممّا يراه البعض قبلاً يتمثل في ذلك التناحر الأبديّ، مطيئةً أو وسيلةً إلى الجمال، فلا أبدع من قوله:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرَّمَّاحَ نَوَاهِلٌ مِنْي وَبَيْضَ الْهِنْدِ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي

¹ - محمد فوزي حمزة. دواوين الشعراء العشرة ص 215.

² - المرجع نفسه. ص 226.

فَوَدِدْتُ نَقِيلَ السُّيُوفِ لِأَنَّهَا لَمَعَتْ كَبَارِقِ نَعْرِكَ الْمُتَبَسِّمِ¹

ليس هذا كل شيء، ففي الكناية الكثير، ولكن الذي نريد الخلوص إليه يتجلى في أن العرب و هي تؤسس لنظريتها الشعريّة قد انطلقت من أساس جماليّ كان يمكن أن يُسهم في تأسيس نظريّة فلسفيّة للجمال، و إنّنا لئن لثني أماراتها عند "أبو حيان التّوحيد" فيلسوفاً، و عند "ابن سلام" و "ابن طباطبا" و غيرها نقاداً، ولكنّها قد تقاصرت عن أن تصير إلى ما أريد لها لأسباب كثيرة، فقد كبرت المنطلقات، و لكنّ النّهيات لم تكن أبداً لتدلّ على المجالات الكثيرة التي يمكن أن تتأسس على ضوءها نظريّة جماليّ، أو فلسفة عربيّة أصيلة تمتلك من الممارسات النّصيّة الكثير.

¹ - عنتره الديوان ص 84.

الباب الأول.

الفصل الأول: الشعريّة (تنظيراً و تأصيلاً).

الفصل الثاني: مفهوم الإيقاع.

الفصل الأول:

الشعرية (تنظيراً و تأصيلاً)

المبحث الأول: الشعرية التأصيل اللغوي و الاصطلاحية.

المبحث الثاني: الشعرية عند الغربيين.

المبحث الثالث: الشعرية عند العرب.

المبحث الأول:

الشَّعْرِيَّةُ: التَّنْصِيلُ اللُّغَوِيُّ وَ الإِصْطِلَاحِيُّ.

لئن كان الشعر العربي القديم من المواضيع التي شغلت الدارسين على مرّ العصور - و لا تزال -، فإنّ بعض ما يتعلّق بهذا الشعر، و يحيط به لا يزال يشكل عند الكثيرين منطلقاً لإشكالاتٍ لم يستطع الدرس الجادّ إلى اليوم الإجابة عليها، و كلما ازداد الابتعاد عن العصر التي أُنتج هذا الشعر فيها، كلما زادت هذه الإشكالات تأزماً، و ابتعاداً عن الضبط و الإحاطة و السيطرة، ناهيك عن التّأطير المنهجيّ أو المصطلحيّ.

و لنأخذ للبداية مثلاً على صحّة هذا القول، و صدقه من مصطلح "قصيدة" نفسه، و لنفتش في تراثنا التّقديّ أو المعجميّ، و سوف نفاجئ بأنّ العرب رُغم التصاقها بالشعر، لم تستطع ضبط هذا المصطلح، فضلّ يتأرجح بين القصد إلى الشيء، و أشياء أخرى، حتّى صار من شروط قبول الشعر أن يُقصد إليه قصداً. و إذ يقف الدرس الإبداعيّ على عتبة التّقد الجديد، يجد بعض المولعين باستنطاق التّراث، حاجةً ملحّةً في محاولة ردّ كثيرٍ من القضايا التي تُناقش،

والمصطلحات التي تُتداولُ، إلى رحاب هذا التراث ليكشفوا سبقه، وإحاطته،
وصلاحيته ليناقد القضايا الجديدة، و من ذلك ما يتعلّق بكثيرٍ من المصطلحات التي
بقدر ما نقلت البحث من دائرة الانطباعة الذاتية، إلى دائرة الموضوعية الرصينة،
بقدر ما عقدت المسألة، حيث ما عاد المعجم الجامع كافياً للإجابة عن التساؤلات
المتشعبة الكثيرة فيها، إذ أُلقيت للمصطلح معاني ينوء بحملها المعجم الواحد، بل إنك
لتلغي بعض الكتب المتخصصة تتغافل عن ذكر مصطلح ما، لفرط ما حوله من
تعقيدات، وإشكالاتٍ، من هذه المصطلحات مصطلح "الشعرية" الذي شغل الناس
باحثهم و لا زال يفعل، و إنني إذ أقدم هذه التقدمة أقدمها بين يدي ما سنقدم عليه
من اجتهادات تمليها عدّة أسباب، وكثيرٌ من المبررات، و قد جاء في قواميس اللغة
و معاجمها بعض ما يشي بمعنى هذا المصطلح، إذ ذهب صاحب "سعيد علوش" في
معرض ذلك إلى تعريف "الشاعرية" قائلاً: "الشاعرية: 1- مصطلح يستعمله
"تودوروف". كسبه مرادف لـ "علم" / "نظرية الأدب".

2- و الشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكية الفردية التي تضع فردية الحدث الأدبي:
أي الأدبية عند "ميشونيك".

3- أما (جون كوهين). فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ (الشاعرية). كعلم موضوعه

الشعر¹.

4- كما تُعرَّفُ (الشاعرية) كنظرية عامة للأعمال الأدبية². كما أنّ مدلول كلمة " "

الشاعرية" و "الشعرية" كثيراً ما يرتبط بـ "الجمالية"، ألا ترانا في كلامنا اليومي نقول إنه منظرٌ شاعريٌّ بمعنى جميل، و لذلك تتحوّل كلمة "شعريٌّ" أو "شاعريٌّ" من مجرد النسبة إلى الشعر أو الشاعر، إلى ذلك المصطلح الخطير الذي يتعلّق بخصائص نوعيّة متى توقّرت لنصٍّ أدبيّ نُعتُ بأنه نصٌّ أدبيٌّ قد وفّر أسباب التميّز حتّى صار بإمكاننا أن ننعته بأنه نصٌّ أدبيٌّ جميلٌ بما تحملُ الكلمة من معنى.

و لذلك يذهبُ " تودوروف" في معرض حديثه عن العلاقة الوطيدة بين

"الشعرية" و "الجمالية" إلى القول: " إنني أستطيع أن أتحدث عن الجمال الذي

تمثّله بالنسبة إلى أعمال "غوته"..... و لكنّ سؤالاً يتعلّق بجمالها ذاته ليس له معنى.

و لعلّ الجمالية الكلاسيكية كانت على تحيل على هذه الصفة المألوفة للأحكام

الجمالية عندما أكّدت على أنّ هذه الأحكام هي دوماً أحكاماً شخصية. و ندرك من هذا

المنظور بوضوح السبب الذي جعل الشعرية لا تستطیع - بل لا ينبغي لها - أن تطرح

¹ - سعيد علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني - بيروت - ط1 - 1985 ص 127

² - المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

على نفسها شرح الحكم الجمالي كمهمة أولى. فهذه المهمة لا تفترض مسبقاً معرفة
بنيّة العمل الذي يجب على الشعرية تسييره فقط. بل كذلك معرفة بالقارئ وما
يحدد حكمه.... سواء أكان ذلك ببحث في التقاليد التي شكّلتها أم في القابليات
الطبيعية في كل فرد. فإن جسراً سيمد بين الشعرية والجمالية. وعندها يمكن أن
نطرح من جديد ذلك السؤال العتيق عن جمال النص¹ ، و لذلك يذهب " حسن
ناظم" إلى أن الشعرية عموماً هي محاولة وضع نظرية عامة و مجردة ومحايتة للأدب
بوصفه فناً لفظياً² ، و هو (أي مصطلح الشعرية) - في الأخير - كما يرى " أحمد
مطلوب" " مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين. يمثل الأول فن الشعر وأصوله
التي تتبع للوصول إلى شعريّة على شاعريّة ذات تميز و حضور" ويمثل الثاني
الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من
التوتر"³.

و عليه تركيباً لكل ما سبق ننهي إلى أن الشعرية مصطلحاً قد كانت إمّا نسبةً

للشعر، ثمّ صارت مصدراً صناعياً، دالاً على صفات في العمل الأدبي، ثمّ إنّها (أي

¹ - ترفيطن طودوروف الشعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر- المغرب ط2 -

1990- ص83-84.

² - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم - المركز الثقافي العربي -

بيروت - ط1 - 1994- ص07.

³ - نقلاً عن: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية. ص16

الشّعريّة) تنتهي ذلك القانون الذي نحتكم إليه لتمييز الشّعر عمّا ليس شعراً، إنّها إذن تلك الخصائص التّوعيّة التي تجعل من نصّ ما نصّاً أدبيّاً.

المبحث الثاني:

الشعرية عند الخرييين.

لقد انتهيتُ إلى أنّ البعض يصف الشعرية نظرياً بأنها مجموع السمات، أو الخصائص الجمالية التي تتفاضل بمقتضاها الأساليب الشعرية من نص إلى آخر، أو من مرحلة إلى أخرى، إلا أنّ تحديد مفهوم الشعرية يستلزم مراعاة رؤيتين متلازمتين، هما: الرؤية التاريخية، و الرؤية المقارنة¹

1 - الرؤية التاريخية:

من خلال هذه الرؤية يتأكد لدى الغربيين - على الأقل - أنّ للشعرية في التقدير الغربي تاريخاً طويلاً تمتد بداياتها إلى العصور اليونانية القديمة، وتحديدًا - حسب ت. تودوروف T. TODOROV و أ. ديكرود O. DUCROT² - إلى "أرسطو" في أقدم كتاب خلده في هذا الباب للناس ألا وهو: "فن الشعر" الذي تعرض فيه للشعرية انطلاقاً

¹ - محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة: دراسة أسلوبية - عالم الكتب الحديث - إربد.

الأردن - 2010 - ص 2.

² - نقلاً عن المرجع نفسه ص 3.

من نظرية المحاكاة ، حيث قام بتحديد المبادئ الأولية العامة، ومن ثمة تدرّج نحو جزئيات الموضوع.

و الناظر يُلْفِي أَنَّ أرسطو قد نقل مفهوم الشعريّة ، من المستوى الفلسفي ، إلى تصور آخر مخالف تماماً، وقد انقسم النقاد إزاءه إلى مجموعتين، فمن وجهة نظر أولى أصبحت الشعريّة مستقلة عن رغبات ومتطلبات التنظير، فشددت على ماهية الشعر، ومن وجهة ثانية شددت على ما يجب أن يبقى عليه الشعر من تلك المتطلبات، وأن يتطابق مع مجموعة من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب، والوزن والتنظيم ، و ما إلى ذلك¹.

و على هذا الأساس يقرّر "تودوروف" قائلاً: " إن مؤلف أرسطو في الشعريّة الذي تقادم بنحو ألف و خمس مئة سنة هو أول كتاب خصص بكامله لـ " نظرية الأدب " (وقد وضعنا هذه العبارة بين مزدوجتين لتجنب الخلط التاريخي) . وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع. والتواجد المتلازم لهذين الخاصيتين لا يخلو من مفارقة... ليس موضوع أرسطو في الشعريّة هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك) . وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب لنظرية الأدب. لكنّه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق

¹ - ترفيطان طودوروف الشعريّة ص12.

الكلام"¹، و عليه فإنّ الفن عامّة حسب أرسطو - محاكاة - والمحاكاة أصلاً نظريّة

أفلاطونية تنبأها تلميذه أرسطو، فهو يصف خصائص الأجناس الممثّلة " الملحمة
والدراما"، ولم يتناول الشعر.

ويمكن القول انطلاقاً من هذا إن كتاب "فن الشعر" لأرسطو هو أول محاولة
لتنظير الأدب، إلى أن تأسست المحاولة الجادة على يد الشكلايين الروس الذين قاموا
بالبحث عن البنى الأدبية المتحكمة في النص، وما اصطالحوا عليه بالخصائص الشكلية
بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب² نفسه، انطلاقاً من مقولة "فودينان دي
سوسير": "دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها" حيث تكون هذه المبادئ بمثابة
منهجية غير ثابتة بل تخضع لتغيرات تبعاً لمتطلبات التطبيق.

وبهذا لا يقدّم المنهج الشكليّ منهجيةً محددة تخضع لها الدراسات الأدبية، فليس
المهمُّ إيجاد منهج للدراسات الأدبية، بل المهمُّ إيجاد منهج للأدب كموضوع للدراسة، ومن
ثم عدّ الشكلايون التّصّ نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشاريّة يمتلك المعنى في ذاته، ومدلوله
كامنٌ في بنائه مستقلٌّ عن مبدعه³، إذ التّركيز كلّ التّركيز على الشّعريّة "Poétique" لا

¹ - نقلاً عن: محمد العياشي كنوني شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة دراسة أسلوبية ص 4-5

² - محمد العياشي كنوني شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة ص 3:

³ - سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائيّ. المركز الثقافيّ العربيّ - الدار البيضاء - المغرب - ط 2 - 2006. ص 157.

على الشاعريّة "Poétisme" ، انطلاقاً من مقولات النّسق التي تحاول إقصاء المؤلّف ،
أو التّخفيف من حدّة سطوته.

و انطلاقاً من ذلك ، قاد هذا النشاط النقديّ الشكليّين إلى رصد المفاهيم
النصيّة ، و خلخلة النقد التقليديّ المسائر لمعطيات الجودة والرّداءة بواسطة الثّوابت
البلاغية والمعياريّة من جهة أخرى ، فاجتهدوا في استنباط قوانين النّص من النّص
ذاته ، وكشف الخصائص العلائقية التي تميّز نصّاً عن آخر ؛ منطلقين من أنّ الجمال في
النّص عائداً إلى بنية العناصر المتفاعلة ، لا إلى عنصر بعينه ، وانتهت دراساتهم إلى إيجاد
علم أدبيّ مستقلّ انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبيّة ، فصار موضوع العلم
الأدبيّ عندهم ليس الأدب فحسب وإنما الأدبيّة؛ أي كلّ ما يجعل من عملٍ ما عملاً
أدبيّاً¹ .

ومّا يعزّز هذه الفكرة عبارة "ياكسون" الشهيرة الذي يقول فيها: "إن موضوع

العلم الأدبيّ ليس هو الأدب وإنما الأدبيّة. أي ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبيّاً"².

¹ - المرجع السابق ص 165.

² - رومان ياكسون قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال للنشر - الدار البيضاء -

المغرب - ط 1988 - ص 43

وهذا صار البحث منصباً على أدبيّة الأدب بوصفه لغةً من دون أيّ تأمل في التجلّيات الفلسفية، والنفسية، والجمالية، وغيرها من التجلّيات الصّادرة عنه، وقد دعموا وجهة نظرهم هذه باللسانيات الحديثة التي عاصرت التّناج الشكليّ، حيث بدأ "الشكلانيون" بنشر كتاباتهم منذ عام 1916م. أمّا "ياكسون" فقد اصطلح على الشّعريّة مصطلحاً آخر هو "البويطيقا" أو ما يُسمّى: (علم الأدبيّة)، ويرى أنها ارتبطت بجهوده اللسانية ارتباطاً وثيقاً.

2- الرؤية المقاربة: لقد اكتسبت الشّعريّة فاعليتها انطلاقاً من أنّها العلم القادر على وصف النّصوص الأدبيّة و تفسيرها¹، انطلاقاً من ارتباطها باللّسانيات على حدّ تعبير "ياكسون"²، وخاصة ما تعلق منها بجديته عن وظائف اللّغة في نطاق نظرية التّبلغ (التّواصل) ويعرّف الشّعريّة بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على

¹ - فيكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. تر: الولي محمد. المركز لثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط 1 -

2000 - ص 73 وما بعدها.

² - محمد العياشي كنوني. شعرية القصيدة العربية المعاصرة ص 5.

الوظائف الأخرى للغة. وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر. حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"¹.

ويطرح "ياكسون" تعريفاً آخر لها يقول فيه: "يمكن للشعرية أن تُعرّف

بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً. وفي الشعر على وجه الخصوص"²، ويرى البعض أنه بما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنى اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ منها³.

إنه على الرغم من هذه التحليلات التي أنجزها "ياكسون" والنظريّة التي وضعها، و تتمثل بعض تفاصيلها في أنّ المرسل يوجّه رسالةً إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلةً، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، سياقاً تحيلُ عليه وهو يُدعى أيضاً المرجع، باصطلاح غامض نسبياً، سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك نسقاً مشتركاً كلياً أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه، أو بعبارة أخرى بين السّنن، ومُفكِّكِ سَننِ الرِّسالة، وتقتضي الرِّسالة أخيراً اتّصلاً فيزيقياً، وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتّصالٌ يسمح لهما بإقامة التّواصل.

¹ - رومان ياكسون قضايا الشعرية. ص 24 - 25.

² - المرجع نفسه. ص 31.

³ - المرجع نفسه. ص 24.

وهكذا يحاول "ياكسون" إكسراب الشعريّة علميّة ما من خلال ربطها
باللسانيات، حيث تكون اللسانيات منهجيّة للأشكال اللغويّة كافّة.

و على هذا الأساس تغدو الشعريّة عنده غير مستمدّة هذه المنهجيّة في معالجة
الأشكال الشعريّة فحسب، بل إنّها النظريّة التي تعمّ الخطاب الأدبيّ من خلال هيمنة
الوظيفة الشعريّة أساساً¹.

ويقول "تدوروف" "إنّ الشعريّة هي مقارنة للأدب (مجرّده وباطنه) في الأدب نفسه
وحصرها في ثلاثة مدلولات وهي:

- كل نظرية داخلية للأدب.

- اختيار يمارسه مؤلف ما بين الإمكانيات الأدبية الممكنة.

- القوانين المعيارية التي تنتجها مدرسة أدبية ما وهي مجموعة من

القواعد التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية².

واستناداً إلى هذه المقولات نستطيع أن نقول إنّ الشعريّة لا تتحدّد بنوع أدبيّ معين
بل يكون مدار اشتغالها الخطاب الأدبي، بوصفه إبداعاً ، من خلال إعطاء الهيمنة
للوظيفة الشعريّة، إذ تصير الرّسالة هي المركز عليه، وهذا ما يعبر عنه ياكسون

¹ -الوجع السابق. ص 34.

² - ترفيطان طودوروف. الشعريّة. ص 36.

قائلاً: " إن استهداف الرسالة بوصفها رسالةً و التركيز على الرسالة لحسابها الخاص

هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"¹.

و أبرز ما في هذه العلاقة بين الشعرية و اللسانيات هو المحاولة الحثيثة

لتجديد البلاغة القديمة، إلى درجة أنها أصبحت بلاغة جديدة - على حدّ تعبير "جيرار

جينيت" G.GENETTE"²، و يفضي بي هذا الكلام إلى القول إنه إذا كان هذا النزوع

إلى تجديد البلاغة يلخص منطلق الشعرية الغربية الحديثة، فهو يفيد أنّ علاقة الشعرية

بالبلاغة تشترط تفكيراً قائماً حول اللغة منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا،

ومجرّد حفرٍ لا شكّ يوصلنا - كما سبق أن أشرتُ - إلى أرسطو الذي حدّد وظيفة

البلاغة في ضوء فنّين أو أسلوبين في التفكير هما: الشعرية والخطابة، ذلك أنّ البلاغة

عند أرسطو هي "عِبَارَةٌ عَن فَنٍّ لَّاسْتِنْبَاطِ دَرَجَةِ الْإِقْنَاعِ الَّتِي يَتَضَمَّنُهَا كُلُّ مَوْضُوعٍ"³.

ولا يمكن أن أغادر هذه حتّى أخلص إلى أنّ هذه الجهود قد جعلت من

الشعرية مجالاً أو إطاراً معنياً بالخطاب الأدبيّ، أيّاً كان، شعراً أو نثراً، إذ همّه الوحيدُ

ليس الأدب؛ وإنّما الأدبية، و لكي يستقيم الأمر، و لا يُغْمَطَ مِن قِبَلِي حَقُّهُ، يجب أن

¹ - رومان ياكسون. قضايا الشعرية. ص 31.

² - نقلاً عن محمد العياشي كنوني. شعرية القصيدة العربية المعاصرة. ص 6.

³ - المرجع نفسه. و الصفحة نفسها.

أشير إلى أن من الذين توسعوا في مفهوم الشعرية أيضاً "جان كوهين" الذي بنى شعرية على الانزياح، وتمحور نظريته حول الوقوف بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة؛ أي من خلال المعطيات اللغوية المصنوعة، وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات، فقد اعتبر الشعر انزياحاً عن معيار هو (قانون اللغة) فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، ولا قيمة لتصنيف البلاغي المفرد لكل صورة، بل عسير على الأثر الجمالي أن يتحقق في أي عمل أدبي إلا بالفاعلية المشتركة بين التصنيفات¹.

وتتجلى شعرية في البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، وهذا ما تسعى إليه كل شعرية كي تكون علمية - حسب كوهين - . وهذه العلمية لا تتحقق في مساءلة المحتوى، بل في مساءلة العبارة وانتقال المسألة من الموضوعات التي تعالجها إلى كيفية التعبير عن الموضوعات، وحسب اقتراحه: إذا أرادت الشعرية أن تكون علماً عليها أن تبقى المبدأ نفسه الذي أصبحت اللسانيات علماً به، وحقاً مبدأ المحايثة؛ أي تفسير اللغة باللغة نفسها، وبذلك يكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة، أما اللسانيات فتعني بالقضايا اللغوية العامة.

¹ - J.COHEN. Structure du langage poétique. Flammarion, paris 1966.p 47 .

ويرى "ريفاتير" أن مفهوم الشعرية ليس إلا تطوراً لمفهوم الجمالية المتداولة عند "جاكسون" وحلقة براغ؛ لأنّ الواقعة الشعريّة موجودة داخل البنية اللسانية بينما الواقعة الجمالية ميتالغوية¹.

وإذا تجاوزتُ الشعريّات السابقة، إلى شعرية "ميشال ريفاتير" M.RIFFATERE، وجدتها تتجاوز النّصّ، لتشمل القارئ أو مجمل أفعاله الممكنة، وذلك لأنّ النّصّ نظام إشاري، والإحالة إلى الواقع ثانويّة، و ليس الفاعليّة النصّية أيّة علاقة بتطابق الأدلّة والأشياء، وهذا أهمّ ما يفترق فيه "ريفاتير" عن الشكلايين الروس، وهو يقرأ النّصّ بمنهج نقديّ بديل، اقترح تسميته بمنهج القارئ المثاليّ، عمد فيه للاستجابة الذاتية.

إذ تكون الانطلاقة من القارئ الذي يحدّد الانحراف على وفق ما يعتقد أنّه معيار إلى النّصّ، وليس من النّصّ إلى القارئ، ضمن مقولة السياق الأسلوبيّ، بدل المعيار اللسانيّ، هذا السياق الذي تفرزه بنية النّصّ اللغويّ².

¹ - محمد العياشي كنوني شعرية القصيدة العربية المعاصرة ص22.

² - M.RIFFATERE.ESSAIS DE STYLISTIQUE STURCTURALE.FLAMMARION.PARIS.1971.P64.

* - يعني مصطلح "المتعاليات النصّية" ويشير إلى الأنماط الخمسة (التناص - الميئانص - النّصّ اللاحق -

النصّ الجامع إلى جانب المناص).

أمّا "جيرار جينات" فيتفق مع "ريفاتير" في كون الشعريّة مهمّة بمجموع الخصائص العامة أو متعاليات النص * التي ينتمي إليها كل نص على حدة، وأذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية¹.

وبهذا يلتقي "جيرار جينيت" مع "إمبرتو إيكو" في العمل المفتوح، إذ يكون للقارئ دور مهمّ في ملء فراغات النصّ دون إغفال غياب الشعريّة التي يكون التقّد بدونها مجموعة بديهيات عقليةّ كامنة، وغير علميّة² وخلاصة عن هذه الوقفة الموجزة في طبيعة المفهوم في التراث الغربيّ يمكن القول إنّ "أرسطو" قد ركّز اهتمامه في نظرية المحاكاة على أثر الشعر في المتلقّي (القارئ) مبرزاً دوره ووظيفته الاجتماعيّة.

أمّا الشكلاييون فقد ألبسوها - نعي الشعريّة - ثوباً جديداً، فبحسبها في الخصائص الشكلية للأدب وصولاً للأدبيّة، مع العلم أن جاكبسون حاول دراسة الأدبيّة - الشعريّة - وفق المنظور اللسانيّ، أمّا "تدوروف" فقد ارتبطت شعريّته بالخطاب الأدبيّ، بوصفه إبداعاً على خلاف "كوهين" الذي أقرّ ارتباط الشعريّة بالشعر.

¹ - جيرار جينيت. عتبات تقديم سعيد يقطين. الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت - و منشورات الاختلاف.

الجزائر - 2008 - ص 20.

² - إمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية - التفاضل التأويلي في النصوص الحكائيّة تر: أنطوان أبو زيد. المركز

الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط 1 - 1996 - ص 61 وما بعدها

أما "ريفاتير" فقد غدت الشعرية عنده تطويراً للجمالية، ممّا حدا به للاتّلق مع "جيرار جينيت" في ربط مفهوم الشعرية بالمتعاليات النصّية، لتكون عندهما - إن صحّ الاستخلاص - شعرية أسلوبية، لنخلص في الأخير إلى أنّ الشعرية في الدرس النقديّ قد تأسست، أو أنّ أصحابها قد حاولوا تأسيسها من قراءات لكتاب أرسطو المشار إليه آنفاً، وبتعبير أدقّ من تأويلاتهم لما جاء في ذلك الكتاب.

و الباحث يجد أنّ الغربيين - وإن شكّل مصطلح الشعرية عندهم إشكالات - إلاّ أنّه لم يُحدث ذلك الجدل الذي سنقف عليه في الدرس العربيّ الحديث، إذ سنتقل الدراسات الشعرية من مقولات السّياق "LE CONTEXT"، إلى مقولات النّسق "LE TEXT"، وسيتركّز البحث عن الخصائص التّوعّية التي تجعل من أدب ما أدباً¹، فلم يعد العمل كما كان في البلاغة الغربيّة القديمة، مقتصرأ على محاولة التّفريق بين الشّعر و النّثر، حين كان يُنظر للشّعر على أنّه النّثر مضافاً إليه

¹ - بيير جيرو. الأسلوبية - ترجمة: منذر عياشي. مركز النّماء الحضاري - المغرب - ط2 - 1994 - 118 - 121.

الوزن و القافية، و عندما يتجرّد منها و يتحوّل إلى نثر، و يعود إلى ما يستطيع القارئ أن يفهمه¹.

لقد كانت البلاغة القديمة تنطلق من تصوّر أنّ القول الشعريّ ليس يكتمل إلاّ بما يسمّى المحسّنات الجماليّة، و هذه المحسّنات ليست تتوفّر إلاّ في التّصووص الإبداعية، و لقد ظلّ هذا التّصوور قاصراً دون أن يضطلع بنظرية قادرة على إدراك القيمة الجماليّة، للنصّ الإبداعيّ وتحديد بنيته الفنيّة²، و هو الأمر الذي دفع الباحثين لأن يتوصّلوأ إلى ما كتّا نتحدّث عنه قبل قليل، فيما اصطلح عليه " الشعرية الأسلوبية" و "الشعرية الّسانية".

و الملاحظ أنّ المصطلح عند الغرب لم يطرح مشكلاً كما الحال عندنا، إذ سنقف على ذلك فيما سيأتي، و إن كان البعض يتحدّث عن مصطلح "الأدبية" عند "رومان ياكسون" بدل "الشعرية"، غير أنّ الباحث يجد الاختلاف في الشّعريّات الغربيّة كامناً في المضامين، و في المجالات، لا في أصل الاصطلاح، أو تفضيل مصطلح على آخر، و قد

¹ - محمد حماسة عبد اللطيف. منهج في التحليل النصي للقصيد - تنظير وتطبيق (مقال). مجلة فصول.

محور "الشعر العربي المعاصر" ج 1. العدد الثاني. مج 15. الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - صيف 1996 -

ص 110.

² - صلاح فضل. علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته. النادي الأدبي الثقافي - جدة. المملكة العربية السعودية - 1988

- ص 114.

سبقت الإشارة إلى ذلك، لأخلص من هذا كُله إلى شعريّة تحاول أن تجعل من قضايا الوزن و القافية و الإيقاع، و البلاغة، وغيرها، عناصر مميّزة للكلام الفنّي عن الكلام العاديّ، بل خصائص نوعيّة تجعل من عملٍ ما، عملاً أدبيّاً ، يرتفع عن الكلام العاديّ بخصائص تميّزه عنه.

المبحث الثالث:

الشُّعْرِيَّةُ عِنْدَ الْعَرَبِ.

بعد أن وقفتُ على المبحث السابق، و خضتُ في الذي خضتُ فيه، أصِلُّ إلى مبحث من أهمِّ المباحث المتعلقة بموضوع بحثي، وإن كان في المبحث السالف أهميَّة هو الآخر لا تُنكر، أقول إنَّ كثيراً من الباحثين في ميدان الشعرية الحديثة قد توصَّلو إلى أنه لا يمكن حديثٌ عن شعريَّة، أو كتابةٌ فيها من دون العودة إلى التراث العربي القديم، أو الانطلاق منه حتَّى ، وهذا ما دفع باحثاً كـ "توفيق الزبيدي" الذي عنون دراسته بـ "تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي"، لأن يرى أنَّ العرب القدماء كانوا يميِّزون بين اللغة العادية واللغة الشعريَّة، وهذا ما بيَّنته الأحكام التقديَّة القديمة، ويضرب لنا في هذا السياق الكثير من الأمثلة، فيقول "إننا لا نحاول أن نثبت تناول التفكير النقدي العربي الشعري. أو عدم تناوله لها. إذ أنها ظاهرة لصيقة بالأدب في أي عصر. بل إن الأدب لا يكون أدباً إلا بها. هو الظاهر وهي الباطن. هو التجلي وهي الخفاء. هو اللعبة وهي القانون"¹.

أقول هذا بدايةً لأؤكد أن مبحث الشعريَّة عند العرب قد شغل كثيراً من الباحثين، حتَّى إنَّ ما أُلِّف في مجاله، يجلِّ عن العدِّ، أو الحصر في هذا المقام، وإذا ما عاد الباحث ليتتبَّع المصطلح و استخداماته، وإشكالاته، كان لي قولٌ الكثير، ويجدر أن أُشير إلى أنَّ البحث في مجال المصطلح أكَّد أن تناوله، و العناية به قد تجلَّت

¹ -توفيق الزبيدي: تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي. سراس للنشر تونس 1985م. ص 170.

عند الفلاسفة الذين أذكر منهم "الفارابي" و "ابن سينا" و "ابن رشد" والأمر طبيعي، إذ طبيعة الفلسفة أن تستجلي المصطلحات، و تستكنها، قبل أن تنفذ إلى ما يتخفى وراءها، و من هذا المنطلق سأوضح طبيعة تناول الفلاسفة لمفهوم الشعرية من خلال استنطاق نصوصهم التي ورد فيها بعض محاولاتهم حصر هذا المصطلح.

فها هو "الفارابي" (339 هـ) يقول: " والتوسع في العبارة بتكثير الأنفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها ؛ فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطيب أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً"¹، ويعني الفارابي بلفظة (الشعرية) هنا تلك السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معنيين، حيث تؤدي هذه السمات - في الأخير - إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص².

و هنا تبدو الإشارة إلى أن " الفارابي " يتخذ من الشعرية معياراً يدرس في ضوءه درجات الشاعرية*، والشعرية، وهما تسميتان متغايرتان لنفس القانون القابع وراء ميلاد الحدث الشعري، وهما بمثابة الوجه واللقا؛ متلازمان إلا ما كان من

¹ - الفارابي (أبو نصر) : كتاب الحروف تحقيق: محسن مهدي بيروت لبنان. (د - ت) . ص 141.

² - حسن ناظم. مفاهيم الشعرية. ص 12.

* - سنتف على مصطلح الشاعرية بالتفصيل عندما نقف على تطور التعامل النقدي مع الممارسة الشعرية.

دلالة الأولى على صاحب فعل الشعر الذي هو الشاعر، و دلالة الثانية على العمل الذي هو الشعر نفسه.

و حين ينتقل الباحثُ إلى "ابن سينا" (428 هـ) يجدهُ - مُشيراً إلى المصطلح -

يقول: " إنَّ السَّببَ المولَّدَ للشَّعرِ في قوَّةِ الإنسانِ شيئانِ أحدهما الالْتِذاذُ بِالْحَاكَاةِ
والسَّببُ الثَّانِي حُبُّ النَّاسِ لِلتَّأْلِيفِ الْمُتَّفِقِ وَاللَّحْنِ طَبْعاً. ثُمَّ قَدْ وَجِدْتَ الأوزَانَ مَناسِبَةً
لِللَّحْنِ. فَمَالَتْ إِلَيْهَا الأَنْفُسُ وَأوجدتها. فَمِنْ هَاتينِ العَلْتينِ تولَّدتِ الشَّعْرِيَّةُ. وجعلت
تنمو يسيراً يسيراً، تابعةً للطَّبَّاعِ. وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعرَ
طبعاً. وانبعثت الشَّعْرِيَّةُ منهم بحسبِ غريزته كلِّ منهم وقريحته في خاصته. وبحسبِ
خُلُقِهِ وعاداتِهِ"¹. ويبدو من النَّصِّ أن مفهوم (الشَّعْرِيَّة) عند "ابن سينا" يعني
علل تأليف الشعر التي يحرصها في المتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التَّأْلِيفِ
والموسيقى بمعناها العام، و لهذا يجعل المتعة والتناسب محقِّرين على تأليف الشعر.
ولهذا فإن مفهوم الشَّعْرِيَّة في نصِّ ابن سينا يتَّخذ منحىً نفسياً يرتبط بغريزة
الإنسان الذي تحقِّق له المحاكاة والتناسب مُتَعَةً، وتفسيراً يعالج أسباب جُنوح الغريزة
إلى ممارسة الشعر².

¹ - ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفا ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو. ص 172.

² - حسن ناظم. مفاهيم الشعرية. ص 12-13.

و لذلك قد يُوجد من النصوص ما لا ينطبق عليها هذا الحدُّ لأنَّها لم تنطلق من العلل التي تحدّث عنها " ابن سينا " آنفاً، تلك التي يقول عنها " ابن رشد " (520هـ) وهو يتبنّى قول " أرسطو ": " وكثيراً ما يوجد في الأقاويل التي تُسمّى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعريّة إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة... بخلاف الأمر في أشعار أوميروس ¹ " و من هذا أجد أنّ ما يميز الشعريّة عن بعض الأقاويل الموزونة عند " ابن رشد " هو تلك الأدوات التي تُوظّف في الشعر، بحيث أنّ الوزن لا يمثّل - في نظره - سوى عنصرٍ إضافيٍّ، وأنّ ما جاء من بعض الأقاويل قائماً على الوزن فقط، لا يُعدُّ من الشعريّة في شيء لخلوّه من أدوات الشعر الأخرى طبعاً .

و من هذا يمكن أن أستخلص أنّ " ابن سينا " و " ابن رشد " يذهبان إلى أنّ الشعريّة لا تتحقّق إلاّ بالفعل في اللّغة ، وإجبارها على التّشكيل وفق متطلّبات الحدث الشعريّ، وذلك لأنّ القول الشعريّ كلامٌ مؤلّف ، وبالتالي فالشعريّة كامنة في الصّيغة متولّدة عن كميّات إخراج القول ، و لكلّ من خاضوا في هذا الباب قديماً أو حديثاً رأيٍّ، أو موقف ، أو تعريف لهذا المصطلح الذي شاع في الناس ذكره، و لا يزال يشيع إلى ما لا نعلم.

¹ - ابن رشد. تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر). ص 204.

حتى إنَّ البعض قد ذهب إلى أنَّ المصطلح في دلالته يعني - هنا أو هناك -
الاستجابة التَّفسيَّة المصاحبة للشَّعر، و لذلك يقول "قاسم المومني": " المهمَّ أن
المصطلح ليعني في دلالته - هنا أو هناك - الاستجابة النَّفسية المصاحبة للشَّعر وهي
استجابة لا تنفك تتصلُّ بما يتقوم به الشَّعر من خصائص نوعية تميزه عن غيره من
سائر الأنشطة التي تشترك معه في المهمة و تختلف عنه في الأداء. والأهمَّ أن ما
يدلُّ عليه المصطلح أمرٌ نصادفه في الدِّراسات النَّقدية القديمة بل إنَّ المصطلح
نفسه قد استُخدم بنصِّه و دلالته في بعضها كما هو الشَّأن عند حازم
القرطاجني و ابن رشد و كذا ابن سينا من قبل¹، و عندما يُتحدَّث عن " حازم
القرطاجني" (684 هـ) فليقَّ في ذلك إشارةً إلى قوله: " وكذلك ظنُّ هذا أن الشَّعرية في
الشَّعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه وتضمينه . على أيَّ غرض اتفق على أي
صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع "²، أو قوله: " وليس ما سوى
الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل التي ليست بشعرية ولا
خطابية ينحو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل

1 - قاسم المومني. شعرية الشعر دار الفارس للنشر والتوزيع. عمان الأردن. ط 1، 2002، ص 13.

¹ - حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة - دار الغرب

الإسلامي - بيروت - (د.ت) - ص 28.

الشعرية إذ المقصود بها سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته
وحقيقته"¹.

ويبدو مفهوم " الشعرية " عند "حازم القرطاجني" مُقترباً - إلى حد ما - من مفهومها العام، أي أنّها قواعد الشعر وقوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري، ولكن لفظة " الشعرية " لم تبلور مصطلحاً واضحاً، ولم تكن ذات فعالية إجرائية، ولم تُكرس تماماً في النصوص النقدية العربية القديمة، وإن كان حازم يريد أن يجعل قانوناً لـ " الشعرية " كما يتجلى ذلك في نصّه الأول ، حين أنكر أن تكون " الشعرية في الشعر " نظماً للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية، فراح على إثر ذلك يبحث عن قانون يمنح الشعر شعريته، أي القانون الذي يجعل من النصّ اللغوي نصّاً شعرياً.

وهذا صار حازم المرجعية الأكدية للشعريات الحديثة² فالتصوص عنده تتشافع ، في الدلالة على اللّحمة الوثيقة الحاصلة بين المعنى واللفظ، و على سبّاق الأخير - في تصوّره على الأقلّ - مادام المعتدُّ به في الشعر محصوراً في " جوده التّأليف وحسن المحاكاة وما يقع في المادّة من تخييل " .

² - المصدر السابق ص 119 .

² - حسن ناظم مفاهيم الشعرية ص 12 .

ولكنّ هذا لم يؤدِّ بالنقاد من أمثال "حازم" و "الجرجاني" وغيرهما، إلى إهمال الوزن لاعتباره جزءاً من أجزاء مصادر الشعريّة، لا لشيء إلاّ لأنّ الشعر لا يتفوّم بالمجاز وحده، ولا بالتخييل وحده، ولا بالوزن وحده، وهو الأمر الذي يعني أن الشعر لا يوقع أثره المنشود إلاّ بتوافر هذه الأمور مجتمعة، وتتفاوت هذه الأمور من حيث إثارته للشعريّة، والإيقاع¹، وإذا وصلت آخر الكلام بأوله، وأخذت مما بين الأول والأخير جوامعه، قلت: إن الشعريّة تتكوّن و تتأسّس على طريقة الشعر الفريدة في تقديم المرعى.

لتوافق هذا مع هوى يكون في ذات المتلقّي، وبتعاوض هذا كيهن فعل الشعر وأثره مماثلاً لأثر السحر وشبيهاً به، ويمكن للباحث بعد هذا أن يستشف ما لطرق الشعر التي منها الوزن من قيمة كبرى في الشعريّة العربية، و ما كان إلحاح العرب عليه إلاّ لسببين اثنين:

يعودُ الأوّل إلى كون الوزن عميقاً للإيقاع ورفداً إيّاه. وهذه مهمّة أولى .

¹ - لا شك أنّنا سنقف في صفحات مقبّلات على معاني مصطلح " الإيقاع". و لكن لنا منطلقاً آخر مفاده أن من

دلالات الإيقاع المغيبة الوقع الذي هو الأثر. وسيكون لهذا تفصيل في ما سيأتي.

أما المهمة الثانية- وهي أكثر أهمية من الأولى - فتتجلى في دوره التمييزي. إذ إن الوزن حين يجلُّ في الخطاب يقيه من التلاشي في ما ليس منه أي أنه يضع حداً فاصلاً بين الشعر وما ليس بشعر¹.

لا سيّما النثر الفني الذي يستعير من الشعر أغلب خصوصياته. إنه مثل الشعر يعتمد الإيقاع الداخلي ، وينبني على المشاكلة والمناسبة والمجاز. وهنا بالضبط يندرج الإلحاح على الوزن. فالشعرية باعتبارها صفة للقول توجد في النثر وتوجد في الشّ -عر. ووحده الوزن يأتي ليقّي الشعر من التّيه في ما ليس منه، إنّه - بمعنى من المعاني - الإطار الحاضن لماهية الشعر يضع حداً فاصلاً بينه وبين بقية أنواع القول التي تقترب منه وتكاد توهم بأنها منه². ولقد جاء هذا الوعي بأن الشعرية واقعة في النثر، ماثلة في الشعر أيضاً، في شكل آراء، بعضها كان رائجاً منذ الجاهلية، وبعدها أيضاً.

وضمن هذا التّوجّه يُروى عن "الأصمعي" ، أنّه قال لـ "بشار بن برد" : "إني رأيت رجال الرأي يتعجبون³ من أبياتك في المشورة. فقال: أما علمت أن المشاور بين إحدى الحسنين: بين ثواب يفوز بثمرته أو خطأ يشارك في مكروهه ؟. قال الأصمعي

¹ - محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية. الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا عنه. الدار العربية

للكتاب. طرابلس. ليبيا. ط1. 1992. ص 57.

² - المرجع نفسه. ص 62.

³ - يُحتّم السياق أن يكون معنى كلمة يتعجبون يعجبون.

فقلت له: أنت والله في كلامك أشعر منك في أبياتك"¹، فقد وسم الأصمعيّ كلام بشارٍ
المفتقر للوزن بالشعرية، رُغم ما عُرف عنه من تحيُّزٍ للقديم²، و من هنا يمكن القول: إنَّ
الشعرية العربية تعتبر الوزن مكوناً من المكونات التي تؤسس البنية الإيقاعية.
وتنضاف إليه أمور من مثل القافية والتناغم الصوتي والتناغم الدلالي وغيرها من
الأسس، على أنه لا يمكن أن يكون كل شيء

إنني أحاول من خلال هذا، و غيره أن أخلص إلى عدّة أمور أجلاها، أو أهمّها
بالأحرى أنّ العرب باعتبارهم أمةً، كغيرهم من الأمم قد استوقفهم إبداعهم باعتباره
لسان حالهم فراحوا يحاولون الإجابة عن كثير من الأسئلة التي رأوا أنّها تستوجب
ذلك، و من هذه الأسئلة، سؤال الشعرية مصطلحاً، و ممارسات، وتجليات، و كلّ
ذلك قد وجدنا له علاماتٍ، بل إنَّ الخوض فيه مازال متواصلاً، و إنَّ كان البعض
يستهجنه،

إننا حين نشير إلى هذا التواصل نعني إنتاجات كثير من الباحثين المحدثين من
نقاد العرب وباحثيهم الذين لا زالوا يرومون تقديم شيء لهذا الموضوع - ولو كان ضئيلاً
- ، ممّا دفعهم لأنّ يُديروا حولها بحوثاً تتلخّص في البحث عن قواعد الشعر العربي،

¹ - بدوي طبانة: قدامة والنقد الأدبي دار العود. بيروت. ط3. 1992. ص 182

² - المرجع نفسه. و الصّفحة نفسها.

وقوانينه التي تتحكم فيه، كما هو الحال عند نور الدين السد، وحسن ناظم،
وأدونيس، وكمال أبو ديب، والقائمة من الأسماء عريضة لا يسمح المقام بل إنه ليس
يتسع بأن نفصل فيها، و في الذي أنتجته من كتابات في الموضوع، و يكفي أن أشير
إلى كتاب "الشعرية العربية" لصاحبه "أدونيس" الذي ساعتمد عليه في سياق آخر،
وكتاب "مفاهيم الشعرية" لـ "حسن ناظم"، و سأحاول الوقوف على مسألة من
مسائله الهامة و أنا أعرض للتقويم بين الشعريتين العربية و الغربية، إضافة إلى كتاب
"في الشعرية" الذي ألفه "كمال أبو ديب"، و غيرهم.

و الملاحظ على بحث هؤلاء أنهم حاولوا تحديد مفهوم "الشعرية"، ولكن لم
يعطوها حدّاً واحداً، فقد جاء مفهومها عندهم متعدداً، إذ لا يستطيع الباحث الوقوف
على تعريف لها إلا من خلال محاولة التوفيق بينها على تعددها، و اختلاف زوايا
انطلاقاتها، و منطلقاتها أيضاً، و بهذا صار المفهوم يكتسب دلالاته من المرحلة التاريخية
والحضارية التي يعيش فيها الشاعر والناقد¹.

ثم إن تأمل تلك النصوص التي وردت فيها لفظة "الشعرية" ليثير بعض
استنباطات. فاللفظة لا تمتلك مقومات الاصطلاح إلا من خلال القراءة الواعية، و إن
كان المصطلح غير مكرس تماماً في النصوص النقدية العربية القديمة، فضلاً عن

¹ - عز الدين الحسين شعر الطبيعة في المغرب - منشورات عيدات - بيروت - (د ت) - ص 100.

النصوص المترجمة عن أرسطو، و النصوص التي شرحت كتابه¹؛ وإن كنت أجد في هذا التراث (أي العربي) بعض التجليات الحديثة لهذا المصطلح، مما يدفع إلى القول والخلوص و تقرير عمق الطرح الذي استفاد - بلا شك - من الرّصدين اليونانيّ، والعربيّ على حدّ سواء، و هو السبب البالغ الذي جعل كثيراً ممّا طُرح قديماً و حديثاً يتمّ عن وعيٍ بالممارسة النّصيّة ، و بالفلسفة التي تصدر عنها، كما سيُستشفّ في الجزئية اللاحقة.

¹ - حسن ناظم مفاهيم الشريعة ص 12.

- تَجَلِيَّاتُ الشُّعْرِيَّةِ فِي التُّرَاثِ النَّقْدِيِّ.

لقد ظلَّ البحث عن ماهية الشُّعر المركز أو البُورَة التي تدور حولها جلَّ الدراسات التقدِّيَّة القديمة، كيف لا؟ و قد كان (أي الشُّعر) كتاب قوم لم يكن لهم أصحَّ كتاب غيره، قبل أن يجيئهم القرآن، و لقد كان ديوانهم، و سجِّل أخبارهم، و مآثرهم، و مفاخرهم، حتَّى قال "النَّبِيُّ" (صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ سَلَّمَ) مؤيِّداً و مؤبِّداً: "لَا تَدَعُ الْعَرَبُ الشُّعْرَ حَتَّى تَدَعَ الْإِبِلَ الْحَنِينَ".

و عليه فقد عُني العربُ بأدبهم ما لم تُعنَ أُمَّةٌ أُخرى - فيما أحسبُ -، و لذلك أراني ملزماً بالوقوف في هذه المفصليَّة من البحث، للحديث عن تجلِّيَّات الشُّعْرِيَّة في التُّراث النَّقْدِيِّ، خصوصاً إذا استقرَّ أن سيرة التَّقْد الأديبيِّ عربيّاً قد ظلَّت مرتبطةً بسيرة الشُّعر، إذ يجليها و تجليها، و يخدمها، و تخدمه، و يرفدها، و ترفده.

وإذا كثُرُ قد انتهيْتُ قبل قليل إلى أن مصطلح الشُّعْرِيَّة قد ظلَّ مقتصرّاً على مجموع السَّمات أو الخصائص التي تنتمى النَّص، فتبعث فيه ما تبعث من تأليف و تناسب، يفضيان إلى الالتذاذ و المتعة، و غيرها، فقد بات من الحريِّ البحثُ عن تجلِّيَّات هذه الشُّعْرِيَّة في التُّراث النَّقْدِيِّ العربيِّ؛ و المُطلقُ في ذلك قول "رحمان غرکن": "على الرُّغم من كثرة التَّنَاول الذي اكتنف موضوع

"الشعرية" في الدرس النقدي المعاصر. إلا أن الناظر في هذه الكثرة لا يجد للشعرية العربية مكاناً يحتمي بخصوصيتها. إذ غالباً ما يقع الحديث عنها في سياق الشعرية بوصفها عطاءً نظرياً. حاملاً مخاطرَ لم ينته إليها الدارسون. مما أوقع الدرس النقدي - في هذا الباب - في عمومية وانعدام دقة أفصيا بها إلى مهاوي التخليط والدعاوى العريضة المشكوك في مصداقيتها. فإذا كانت الشعرية العربية عنواناً لأكثر من بحث. فإن مضامين تلك البحوث. لم تخرج بما يمثل خصوصية لهذه الشعرية وبقيت - بقصد أحياناً - تحت هيمنة المخاطر الخفية التي لم ينج منها ما كتب في هذا الباب إلا القليل"¹.

و لأتجاوز البكائيات الفكرية و التقديّة التي ما زادتُ البحث قديماً إلا ضياعاً، وتهالكا أقول إنّه بعد البحث و التّقيب أخلصُ إلى أنّ الشّعريّة في التّراث التّقديّ لا تخرج عن إطار موضوعات ثلاثة، هي: "الفحولة"، و "النّظم"، و "عمود الشعر"، و لسْتُ أدعي أنّي قد جنّنتُ بفتحٍ جديدٍ، فما هذا إلا استنطاقٌ لبعض النّصوص، و قراءةٌ تحاول سلوك سبيلٍ فيه شيء من الجدّة، ما هو بالكثير.

¹ -رحمن غرّكان. مقومات عمود الشعر الأسلوبية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2004. ص13.

- الشَّعْرِيَّةُ وَ الْفُؤُولَةُ.

كنا اتَّهينا إلى أنَّ الشَّعْرِيَّةَ - في أَجلى ما تعنيه - أنَّها مجموع الخصائص والسَّمات التي يجب توافرها للحكم على الكلام بأنَّه قد انطوى على شعريَّة، أو أدبيَّة، و ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ أوَّل مدوَّنة نقدية خاضت في موضوع الشَّعْرِيَّة، و قصرت بحثها على ما يجب توفره حتَّى يُحكم لشاعر على آخر، تتمثَّل في كتاب **"فحولة الشعراء"** لصاحبه **"الأصمعي"**، الذي قدَّم من خلاله مواقفه حيالَّ الشعراء الذين ذاع في النَّاس صيتهم، حتَّى صاروا أرباب البلاغة، و أمراء البيان، و الباحث عن معنى كلمة **"الفعل"** التي اختيرت عنواناً للكتاب بدايةً، و قد ارتبطت عند العرب من قبل بالذَّكورة، و الحيوان، ليس يجد لها في الكتاب الذي بين أيدينا تفصيلاً، إلاَّ ما كان من ورود سؤال **"أبو حاتم السَّجزي"** للأصمعيِّ قائلاً: **"قلت ما معنى الفعل؟ قال يريد أن له مزية على غيره كمزية الفعل على الحقائق. قال و بيت جرير يدلك على هذا**

و ابن اللُّبون إذا ما لَزَّ في قرنٍ لم يستطع صولة البزل القناعيس¹.

¹ - الأصمعيِّ فحولة الشعراء تح: ش. توري تقديم: صلاح الدين المنجد. دار الكتاب الجديد. ط. 1. 1971. ص 9.

و عليه تستحيل الفحولة عند الأصمعي، تلك الصفات أو المزايا التي تجعل الشاعر يمتاز عن غيره من بني صنعته، و الملاحظ لأسلوبه و هو يرسى ، أو يخلف أول مدونة نقدية، يجد أن الكتاب قد انطوى على مسألتين مهمتين: تتصل الأولى بإيجاد المصطلح، إذ استطاع أن يهتدي إلى المصطلح التقدي من خلال هذا اللفظ المستعار من واقع الحياة العربية، و هو لفظ "الفحولة"، ولسنا هنا في معرض البحث عن مدى قصده القصد التقدي ، و لكن مع ذلك تحوّلت الكلمة إلى مصطلح أفاد منه الدرس التقدي في وضعه لأولى لبنات السّجال التقدي ممثلاً في ما عُرف بـ

"الموازنة أو المفاضلة بين الشعراء".

فصارت في ذلك السّجال بمثابة الحكم لشاعر على آخر، و لا أدلّ على ذلك من التعريف الذي وضعه "الأصمعي" للكلمة إجابة على سؤال "أبو حاتم" فهي العلامة المميزة أو الفارقة التي تميّز الشاعر، تماماً كما يميّز الفحل من الإبل عن الثوق.

أمّا المسألة الثانية فإنّها تتعلّق بالحكم على الشاعر، و المتملّي في كتاب "الأصمعي" يجد أنّ الرّجل لا يوازن بين معنى و معنى، و إنّما بين الشاعر و الشّاعر؛ فهو مثلاً يوازن بين "النابعة" و "زهير"، فيجرد زهيراً من كلّ مزاياه ، و قد جاء في كتابه: " قال أبو حاتم و سأله رجل أيّ الناس طراً أشعر؟ قال: النابعة. قال: تقدّم عليه أحداً؟ قال: لا و لا أدركت العلماء بالشعر يفضلون عليه أحداً. قلت: فزهير بن أبي سلمى قد

اختلف فيه . وفيهما ثم قال: لا قال أبو عمرو وسأله رجل - وأنا أسمع - النابغة
أشعر أم زهير؟ فقال: ما يصلح زهيراً أن يكون أجيراً للنابغة" ¹ ، وإن كان
هو نفسه (أي الأصمعي) يضع " زهيراً" في غير هذا الموضع على رأس من ستمهم
" عبيد الشعر" ² ، لأنهم أطالوا فيه النظر، حتى أخرجوه إخراجاً يوشك أن يكون بريئاً
من العيوب.

إلا أن هذا - حسب الأصمعي - لم يرتق به إلى مرتبة الفحولة، لأن إطالة النظر،
و طول التّمحيص، و التصحيح صفة موجودة عند كثير من الشعراء، و بالتالي فإنها
ليست علامة فارقة ³ ، و في موضع آخر من الكتاب، يروي " أبو حاتم" قائلا: " قال
لي مرة: شعر ليبيد كأنه طيلسان طبري يعني أنه جيد الصنعة. و ليست له
حلاوة... قلت: فأوس بن غلفاء الهجيمي. قال: لو كان قال عشرين قصيدة
لحق بالفحول. و لـكنه قطع به..... و سألته عن خدّاش بن زهير العامري
قال: هو فحلّ قلت فكعب بن زهير بن أبي سلمى قال: ليس بفحلّ... قلت: فسليك بن

¹ - المصدر السابق و الصفحة السابقة.

² - جودة أمين. عبيد الشعر في العصر الجاهلي. كلية دار العلوم جامعة القاهرة - مصر - ط 1 - 1991 - ص 68 -

-69

³ - المرجع نفسه. ص 05.

السَّلَكَةُ قَالَ: لَيْسَ مِنَ الْفُحُولِ"¹. وَيَقُولُ فِي مَوْضِعٍ آخَرَ: حَدَّثَنِي الْأَصْمَعِيُّ قَالَ: (ذُهَبٌ " أَمِيَّةُ بْنُ أَبِي الصَّلَاتِ " فِي الشَّعْرِ بِعَامَّةٍ ذَكَرَ الْآخِرَةَ وَذُهَبٌ "عَنْتَرَةُ" بِعَامَّةٍ ذَكَرَ الْحَرْبِ وَذُهَبٌ " عَمْرُ بْنُ أَبِي رَبِيعَةَ " بِعَامَّةٍ ذَكَرَ النِّسَاءِ"².

و بعد هذا الذي عرضتُ له تتأكد لي أمورٌ كثيرةٌ و تتجلى ، يكفيني أن أُشيرَ منها إلى أن المتأمل في الكتاب، أو في آراء صاحبه يُلغى بلا شك أصالة البحث في موضوع الشعريّة الذي كُنْتُ أَدْنُدُنُ حوله قبل قليل. فالأصمعيّ هنا ليقدم شاعراً، أو لينعت شاعراً بالفحولة و التميّز و يشترطُ لهذه التقدمة أموراً، و مزايا، وخصائص.

صحيحٌ أنّهُ لا يتقدّم شاعرٌ على آخرٍ إلا من خلال المادّة المُقدّمة و التي تنحصر - عند كثيرٍ من القدماء على الأقلّ - في المادّة الشعريّة، غير أنّ هكّما أشرتُ آنفاً أجد الأصمعيّ يركّزُ جلّ حديثه على الذات المبدعة الشاعرة المتمثلة في الشاعر، ليجد الباحثُ نفسه في تلك الحقبة المتقدّمة أمام مُصطلح يأخذُ من الشعريّة ليزاحمها، وليُنازعها مكانها، ألا و هو مصطلح "الشاعريّة" ، فلا إبداعٍ إلا من خلال هذا، وهو

¹ - الأصمعيّ فحولة الشعراء. ص 14-15.

² - المصدر نفسه. ص 18.

ما يدفع واحداً كالأصمعيّ لأن يخلع على شاعر فحولته، و يسبغها عليه، و لأن يجرد آخر منها.

و الباحثون يعلّمون من خلال النّص الخلف إلينا من قبيل الأصمعيّ أنّ المسألة لا تخلو من انطباعية تطبع المشهد التقديّ عند الرّجل، فهو لا يحدثنا عن كثير من القضايا التي تحتاج إلى تفصيل و إيضاح، كأن يشترط لفحولة شاعر كتابة عشرين قصيدة كالتي كتبها غيره، أو خمساً، أو أقلّ، أو أكثر، غير أنّ هذه الانطباعية حينما تصدر عن مثل الأصمعيّ تكون مبرّرة، لوجهين: يتمثل الوجه الأوّل في مكانة الأصمعيّ اللّغويّة و التقديّة، هذه المكانة التي تجعل هذه الانطباعية انطباعية مؤسّسة؛ أمّا الوجه الثاني فإنّه يتمثل في أنّ هذه الانطباعية، أو هذه الأحكام التي لا تظهر عياناً أسبابها، و مبرراتها، تجعل من المعيار التقديّ عند الأصمعيّ منفتحاً على عنصر التّأويل الذي يساعد على تفجير النّص، و تفتيق بنياته المستغلقة، أو الغامضة نوعاً ما.

غير أنّ هذا ليس يدفع لأن أبتعد عن هذه النقطة قبل أن أقول إنّ مصطلح "الفحولة" الذي ينتسب نقدياً إلى الأصمعيّ بلا منازع قد ارتبط بمصطلح "الشاعرية" من خلال التّركيز على الشّاعر انطلافاً ممّا يتوفّر له من مؤهلات و قدرات، و قد ارتبط بمصطلح "الشعرية" باعتبارها مجموع الخصائص أو الميزات التي تجعل من الشّعر شعراً، و الملاحظ يجد الفرق الشّاسع بين الأصمعيّ، و بين غيره من الذين يحاولون

التفريق بين مصطلحي "الشعرية" و "الشاعرية"، إذ المسألة عنده واحدة، و هو لا يكاد ينتصر لشاعرٍ دون آخر إلا من خلال ما أنتجه، و مع ذلك يوشك مصطلح "الشاعرية" عنده أن يتحللَ و أن يضيع، من خلال أنه لا يكاد الباحث يجد مقوماته الرصينة بعد ضنى، ثم إنه لا يقدم لنا في كل كلامه ما يجعل من الشاعرية معياراً قائماً، كمسألة الأداء أو غيرها من القضايا التي لا تظهر في البنى المادية.

و عليه فالحديث عن الفحولة التي هي في الأخير مجموع مزايا الشاعر عن الآخر تمثل تجلياً للشعرية التي عرفناها سابقاً، فإما أن يكون الشاعر فحلاً، أي شاعراً حقيقاً بهذا اللقب، و إما أن يكون دون ذلك، و هذا معيار الجودة عنده، بل إنها الأساس الذي يُحتكم إليه في حالات المفاضلة، و الموازنة.

و هنا تجد الأصمعي يرسى أولى أسس الطبقة الشعرية، ألت تراه حين يسأله "أبو حاتم" عن "عروة بن الورد" قائلاً: "قلت: فعروة بن الورد؟ قال: شاعرٌ كريم و ليس بفحل"¹.

نخلص من هذا إلى تقسيمين توفر عليهما مصطلح الفحولة، وصدرا عنه، التقسيم الأول: هو المعايير التقديرية الواجب توفرها ليكون الشاعر فحلاً، أما التقسيم الثاني فهو: أقسام الشعراء في فحولة الأصمعي، وهذا ما يمكن إيجازه في الترسمة التوضيحية الآتية:

¹ - المصدر السابق، ص 12.

مصطلح الفحولة عند الأصمعي¹

↓	↓
أقسام الشعراء في الفحولة	المعايير النقدية للفحولة
1. الفحول.	1. جودة الكثرة والقلّة
2. الفرسان.	2. الاختصاص بالشعر / الاحتراف
3. الكرام.	3. طبقيّة الشاعر (زيارة الملوك . النابغة)
4. الصالحون.	4. التقاليد الشعرية.
5. العداؤون.	5. تعدد الأغراض (تفضيل ليلي على الخنساء)
6. الفصحاء.	6. البداوة (سكنى البادية . الفصاحة).
	7. الذوق الشخصي.
	8. التفرد في غرض بعينه.
	9. الطبع.
	10. الدين (الأخلاق . ضعف الشعر).
	11. الأخلاق (العرف الاجتماعي).
	12. معيار الزمن.
	13. الحجة اللغوية (الفصاحة).

¹ - للأمانة العلميّة أقول : إنّ هذه التّرسّيمة منقولة عن: رحمن غركان. مقومات عمود الشعر الأسلوبية. ص 59.

وإذا نحن تجاوز الباحث الأصمعيّ كان حرّاً به أول ما يتّقف، أن يقف على
"محمد ابن سلام الجمعيّ" (ت232هـ)، لأجل اعتبار موضوعيّ مفادّه أنّ ابن سلام
قد استفاد من الأصمعيّ تلك الإشارات التّقديّة، و تلك المفاضلات فاهتدى إلى
الإشكاليّة الهامّة التي أسّس عليها بحثه، و تتمثّل في أنّه إذا كان امرؤ القيس فحلاً،
والتابغة فحلاً هو الآخر مثلاً، فأين يمكن أن يقف التابغة من امرئ القيس؟ و أين
يقف غيرها منهما؟ بمعنى: هل يقف من ارتضاهم الأصمعيّ أو غيره في درجة واحدة من
الإجادة والتّقدم؟.

هذه الأسئلة و غيرها قادت ابن سلام إلى أن يصنّف الفحول فاهتدى إلى
مفهوم "الطبقة"، فوضع في كلّ طبقة أربعة شعراء، و لذلك وسم كتابه بـ "طبقات
فحول الشعراء"، فضمّت الطبقة الأولى أربعة من فحول الجاهليّة هم: "امرؤ القيس
والتابغة الذبانيّ و زهير بن أبي سلمي و الأعشى ميمون بن قيس"^{1,2}
والملاحظ أنّه قد راعى التدرّج فقدّم امرأ القيس على سائر شعراء الطبقة، ثمّ قدّم

¹ - الغريب في الحديث عن الأعشى أنّه مغيباً في المعلقات السبع حاضر في العشر. وهو في الطبقة الأولى

عند ابن سلام و عند غيره. وهذا لم نصل فيه حتّى الآن إلى إجابة. أو تبرير نقدي نراه موضوعياً يشفي
غليلاً لدينا.

² - محمد ابن سلام الجمعيّ طبقات فحول الشعراء. تح: أحمد محمد شاكر دار صادر. بيروت. ط9. 1999.

التابغة على زهير، متأثراً بحكم سابقه الأصمعي، نجد ذلك في قول أبي حاتم السجزي: "سمعت الأصمعي عبد الملك بن قريّب غير مرّة يفضّل النابغة الذبياني على سائر شعراء الجاهلية. وسألته آخر ما سألته قبيل موته من أول الفحول؟ قال: النابغة الذبياني، ثم قال: ما أرى لأحد مثل قول امرئ القيس:

وَقَاهُمْ جَدُّهُمْ بِبَنِي أَبِيهِمْ وَبِالْأَشْقَيْنِ مَا كَانَ الْعِقَابُ

قال أبو حاتم: " فلما رأني أكتب كلامه فكر ثم قال: بل أولهم كلهم في الجودة امرؤ القيس له الحظ وودّ والسبق. وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه"¹.

مضيفاً إلى الثلاثة الأعشى ليكمل له تقسيمه الرباعي، عند هذا يمكن أن يُلفي المُتممّن في تاريخ الممارسة التقديّة أنّ الرّجلين، و نحن نعني الأصمعيّ و ابن سلام قد ركّزا حديثهما على مسألة الشاعريّة سواءً في الحديث عن فحولة الشّاعر، أو في الحديث عن تصنيف فحول الشعراء و توزيعهم على طبقات، فالتركيز على الشّاعر ساد المشهد معهما، و نودّ ألاّ نغادر هذه الجزئية من هذا المبحث قبل أن نشير إلى أنّ المتملّي في كتب القدامى يُلفي أنّ ابن سلام بعد أن استقرّ له ما أراد الخُلوص إليه، من تصنيف أرباب القول، قرّر أنّ الشعر صناعةٌ، و هي إشارة متقدّمة، إن دلّت على

¹ - الأصمعيّ فحولة الشعراء ص 9.

شيء فإنها لا شك تدلّ على المعاناة، أو على خطورة الممارسة التّصيّة الأولى، أي الكتابة، محصورة في الشّعر عند صاحبنا، و لذلك تجده يقول:

"و للشّعر صناعةٌ وثقافةٌ يعرفها أهل العلم. كسائر أصناف العلم والصناعات :

منها ما تتقّفه العينُ ومنها ما تتقّفه الأذنُ. ومنها ما تتقّفه اليدُ. ومنها ما يتقّفه اللسانُ. من ذلك اللؤلؤ والياقوت. لا تعرفه بصفة ولا وزن. دون المعاينة ممّن يبصره. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم. لا تعرف جودتها بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة. ويعرفه الناقد عند المعاينة. فيعرف به رجها وزائفها و ستوقها. ومفرغها ومنه البصر بغريب النخل. والبصر بأنواع المتاع. وضروبه واختلاف بلاده. مع تشابه لونه ومسّه وذرعه. حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذي خرج منه وكذلك بصر الرقيق. فتوصف الجارية فيقال: ناصعة اللون. جيدة الشطب. نقية الثغر. حسنة العين والأنف. جيدة النهود. ظريفة اللسان. واردة الشعر. فتكون في هذه الصفة بمائة دينار وبمائتي دينار. وتكون أخرى بألف دينار وأكثر. ولا يجد واصفها مزيداً على هذه الصفة. وتوصف الدابة فيقال: خفيف العنان. لين الظهر. شديد الحافر. فتى السن. نقي من العيوب. فيكون بخمسين ديناراً أو نحوها. وتكون أخرى بمائتي دينار وأكثر. وتكون هذه صفتها"¹.

¹ - ابن سلام الجمحيّ طبقات فحول الشعراء. ص 179.

و في هذا إشارة إلى أضراب من الشعر، و أنواع منه، و إلى خطورة الكتابة الشعرية التي ترتفع عن مجرد كونها لعب بالكلمات، و لذلك يقول " جمال الدين بن الشيخ": " فلأجل تحديد الشعر تحديداً جيداً يبدأ الخطاب النقدي بتعيين خصائص الشعر و بعبارة أخرى يجعله موضوعاً للتّحليل. إن أول كتاب نقدي قام بهذا هو طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي. فابن سلام يشبه الشعر بصناعة من الصّنائع و بممارسة تنصب على مادّة من المواد. هذه الممارسة تشكّل موضوعاً لعلم الشعر. إن مقارنات الجمحي لدالة. فهو يذكر بالتتابع كلاً من الدرّ و الياقوت و اللّديّار بل و يذكر الجوّاري لتفسير كيف أنه لا يمكن معرفة جودة هذه الأشياء دون أن نعود إلى معايينتها. هذه المعايينة تشغل معرفة و استعمال معايير موضوعية تسمح بإصدار حكم دون الوقوع في الخطأ. و يوضّح الجمحي أن المسألة لا علاقة لها بالاستحسان. إذ أننا قد نعثر على درهم ما جميلاً و لكنّه قد يكون في رأي الصّراف مزوراً. و كذلك الأمر في الشعر إن رجل الصّناعة هو وحده الذي يستطيع أن يحكم على القيمة"¹.

إلا أنّ الذي يتمنّ تاريخ الموضوع عند العرب يجد أن الفرق بينه و بين الدّرس الحديث يكمن في أنّ نقادنا القدامى لم يطرحوا فكرة الخلاف بين مصطلحي "الشعرية" و "الشاعرية" كما يطرح اليوم عند العرب، و الغربيين على

¹ - جمال الدين بن الشيخ الشعرية العربية - تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي - تر: مبارك حنون و محمد

الولي و محمد أوراغ - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب - ط1 - 1996 - ص12.

حدّ سواء، بل إنّ البعض ليبخس التّقد العربيّ القديم حقّه عندما يرى أنّ الإشارة إلى مصطلح "الشّاعريّة" إنّما كانت لحظةً عابرةً، و مرحلةً نقديّةً فارغةً، سرعان ما انتقل منها إلى مسألة "الشّعريّة".

و لقد تحدّثنا قبل قليل عن الفحولة و كيف كانت وجهاً للدراسة الشّعريّة أو الشّاعريّة، بل هي إيّاها، فلا تكاد تجد فرقاً - من حيث المضامين - بين أن تقول عند فلان فحولةً، و أن تقول عنده شاعريّة، و لكننا إذا تعدّينا التّاقدين إلى " ابن قتيبة الدّينوري" مثلاً، وجدناه يتجاوز مُصطلح " الفحولة" إذ لم يعدّ عنده معياراً للجودة، و من أدلّة ذلك أنّه وقف على شاهد لـ " الأعمش" - و هو الذي عدّ فخلاً عند ابن سلام - فجعل شعره في منتهى الرّداءة، و من رديئه على حدّ اعتبار " ابن قتيبة" قوله :

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتَّبِعُنِي شَاوِمِشَلُّ شَاوُلُ شَلْشَلُ شَاوُلُ¹

إذ يقول معلّقاً على كلمات الشّطر الثّاني: " وهذه الألفاظ الأربعة في معنى واحد"¹، فهي - حسبه - لا تعدو أن تكون لعباً بالكلمات لا يُقدّم للإبداع شيئاً، بل يؤخّره كثيراً، و يحول دون بلوغه المنزلة المنشودة،

¹ - الأعمش ميمون بن قيس الدّيان شرح و تعليق: محمد محمد حسين. مؤسسة الرّسالة بيروت. ط 7.

1983 ص 109. و هو البيت السابع و الثّلاثون من قصيدته المعلّقة.

لكننا عندما نقول هذا الكلام فإن ذلك لا يعني بحالٍ أنّ "ابن قتيبة" يؤسّس لقطيعة ابستيمية مع سابقه، و لكنّه يحاول إرساء فكرة التّجاوز فيعرض لنقد فكرتها، مند دون تصرّيح، لينيّ رؤيته الخاصّة على ضوء ذلك من خلال اعتماد الشّواهد السّابقة التي اعتمدها سابقه، أو من خلال الأفكار التي ناقشوها، و لكنّ الفرق الجوهريّ الذي بينه وبين الكثيرين أنّه إذا كان بعض من قبله - كما رأينا - قد ركّزوا على الجودة من زاوية المبدع أو النّاص كما يلقّبه الدّرس الحديث في البحث عن "الشّاعرية"، فإنّه (أي ابن قتيبة) قد ركّز على الجودة و اتّصلت عنده بالشّعر أو النّص، أكثر من اتّصالها بالشّاعر، فشعر الشّاعر لا يكون جيّداً كلّه لمجرد أنّ قد حاز مرتبة متقدّمة، أو أنّه قد وُضع في إحدى الطبقات الأولى، فشعر امرئ القيس لم يكن عنده جيّداً في مجمله، مع كونه من الفحول، و كذا النّابغة، و زهير، والأعشى.

و انطلاقاً من هذا اقتضت المنهجية "القتيبية" النّظر إلى النّصوص أو الأبيات نصّاً نصّاً، أو بيتاً بيتاً، و على هذا نتجت من الشّعر أربعة أضرب، دفعته للقول: "تدبرّت الشّعر فوجدته أربعة أضرب:

1 - ضرب منه حسن لفظه و جاد معناه.

¹ - ابن قتيبة الشعر والشعراء ج1. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر. دار الحديث. القاهرة ط2006. ص256

2- **و ضرب منه حسن لفظه و حلا. فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.**

3- **و ضرب منه جاد معناه و قصرت ألفاظه.**

4- **و ضرب منه تأخر معناه و تأخر لفظه"¹.**

يجد المتأمل في هذا التقسيم نزعةً منطقيّة توسّع مجال الحكم على الشعر، لتجعله لا يكون جيّداً أو رديئاً فحسب، بل جيّداً و وسطاً و رديئاً، فالأوّل شعر في قِمة الجودة و هو ما حسن لفظه و معناه، في مقابل شعر في منتهى الرّداءة، و هو ما تراجع لفظه و معناه، و يوجد نوعان هما وسط بين نقيضين، أي أنّهما بين الجودة والرّداءة، هما: ما تأخّر لفظه و حسن معناه، و ما تراجع معناه و حسن لفظه، و بهذا يُوقَف على أكبر قضيّة تناولها البحث التقديّي القديم ألا و هي قضيّة اللفظ و المعنى، التي شغلت النَّاس، و ملأت الدُّنيا، و أثارت خلافاً أطرت الممارسة التقديّة وأثرتها، سينتهي حسمها، أو التخفيف من غلوائها ب بروز فكرة نظريّة النّظم، حاسمةً لكثيرٍ من القضايا الأدبيّة و التقديّة.

و من هذا يمكن رؤية أنّ البحث في موضوع الشعريّة العربيّة في التّراث التقديّي، قد بلغ درجةً من التّضحج، و الوعي، تستحقّان الدّراسة و الاهتمام، و من شأنها أن تفضي إلى كثيرٍ من القضايا التي ليس المجال سانحاً للتّصريح بها بعد، و يمكن بعدها أن

¹ - المصدر السابق ص 65-69.

نقول إنّ كلاً من الأصمعيّ و ابن سلام و ابن قتيبة قد حاولوا وضع الأسس الكفيلة التي تسمح بالحديث في موضوعي الشعريّة و الشعريّة على حدّ سواء، و هي البدايات التي لم تخرج عن هذا الإطار الذي من شأنه أن يفضي إلى أمورٍ أكثر عمقاً، و أكثر نضجاً، و انطلاقاً مت هذا يمكن إعادة قراءة التراث الذي لا زلنا مؤمناً بأنه لم ينكشف كلّ ما فيه، إذ يغدو قادراً إلى اليوم على إقامة حواراتٍ عميقة مع النظريّات التقدّية الحديثة.

- الشَّخْرِيَّةُ وَ النَّظْمُ .

لقد خلصتُ في المبحث الذي سبق إلى أنّ البحث الشعري عند " ابن قتيبة" الذي اهتدى فيه إلى فكرة الأضرب الأربعة ما كان لها أن تخرج من حيز جدلية اللفظ و المعنى، التي ظلت تثير جدلاً و خلافاً كبيرين، إلى أن وُفق "عبد القاهر الجرجاني" - بعد جهود "أبو عثمان الجاحظ" - إلى فضّ ذلك الخلاف، و حسم ذلك الجدل، بتطويره فكرة النظم، التي صارت تسمى بعد ذلك " نظرية النظم"، و قد اهتدى إليها و هو يفتش عن منابع فكرة الإعجاز القرآني، ممّا دفعه لآيخُص إلى أنّ القيمة قيمة الكلام لا تتصل بالكلمة، و لا بالمعنى منفردين، و لكنّ العبرة الكاملة للسياق الذي يردان فيه¹، و لأنّ تفصيل هذا الكلام، و نشر ما طوي منه يقتضي التعرّج على كلام له أهميته، و إن طال، و تفصّل، نقول:

إنّ الباحث عن فكرة النظم في النقد العربي يجد أنّها اتّخذت مسارين مختلفين: الأوّل تجلّي و تراءى في أقوال الجاحظ الذي أشار إلى مفهوم المنظوم الذي يختلف عن المنشور من حيث التّوعّ، و يوافقه من حيث المادة، و يظهر ذلك من قوله

¹ - عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز قراءة: محمود محمد شاكر مطبعة المدني - المؤسسة السعودية بمصر -

الدّائع: " وذهب الشّيخ إلى استحسان المعنى والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني. وإنما الشّان في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء. وفي صحّة الطّبع . وجوده السّبك. فإنّما الشّعْر صناعةٌ وضربٌ من النّسج وجنسٌ من التّصوير"¹.

من خلال هذه المقولة تنكشف لنا أمورٌ كثيرةٌ، نشير إلى بعضها في هذا السّياق:

من هذه الأمور المنكشفات، أنّ المعنى عند " الجاحظ" يمثل مادة الصّناعة الشعريّة، كما إنّّه مادّة الصّناعة النثرية، لا بل إنّّه مادّة الكلام عامّة، والصّناعة لا تميّزها مادّتها، بمقدار ما يميّزها شكلها وطريقة إخراجها للنّاس إخراجاً مستقيماً جميلاً سوياً.

ثمّ إنّ الجاحظ - انطلاقاً من هذه المقولة - لا يقلل من شأن المعنى ، ولا يرفع من شأن اللفظ - كما يذهب كثيرون - على الإطلاق، بل إنّّه لا يضع المعنى مقابلاً للفظ أصلاً، و لكنّه يجعل المعنى مادة للصّناعة الشعريّة، والمادة لا تُدخّل في حُكم القيمة أساساً، إذ هي متوفّرة لكلّ من هبّ ودرج.

و عليه فإنّ القيمة الحقيقية للشعر - حسب زعم الجاحظ - تتمثّل في طريقة صياغته، أي في نظمه، ولهذا انطوت مقولته على شروط جودة النّظم،

¹ - الجاحظ. الحيوان ج1. دار الجبل - بيروت - 1970 - ص253.

و قد تمثلت في ثلاثة عناصر: **الوزن واللفظ والتركيب**، و قد كان كلامه على الوزن مطلقاً، في حين جاء حديثه عن اللفظ مقيداً بشروط ثلاثة هي: **الاختيار والسهولة والطبع**، أما **التركيب** فقد اشترط فيه السبك.

و وقوفاً على هذه العناصر نجده يقدم الوزن على اللفظ وعلى التركيبي، ليكون (أي الوزن) الخاصية الشعرية الفارقة، و من ثمَّ الحدَّ الذي يميّز الشعر عن النثر، فهو (أي الوزن) علامةٌ تبيّنُ التّوع، ثم يأتي اللفظ لبيّن القيمة، إذ أنّ اللفظ نواة التركيبي، ونواة الصّورة، وهو بذلك أساس الصّناعة الشعرية، على أن يكون مختاراً سهلاً مطبوعاً، ثم علّل ذلك بقوله: " **فإنما الصّنع صناعَةٌ¹ وضربٌ من النّسج. وجنسٌ من التّصوير** " وهذا يعني أنّ الصّناعة عنده تقوم على مادّة وشكل، فمادّتها المعاني وهي مبدولة لكلّ متكلم، وشكلها الوزن واللفظ، ومن خلالهما يميّز الصّانع.

أما تركيزه على اللفظ فلكونه أداة التّصوير في النّص، وعنصر النّسج وأساس الصّناعة، وهذا الكلام يُجملُ - بلا شكِّ - على قيمة التّظم أي الكلام المنظوم أو المتّقن في إطار الوزن.²

¹ - نجد في هذا اتفاقاً للجاحظ مع سابقه ابن سلام.

² - أحمد علي محمد. مفهوم النظم العربي والشعرية (مقال). مجلة التراث العربي. اتحاد الكتاب العرب -

أما المسار الثاني فإنه يبرز من خلال نظرية النظم التي جاء بها الجرجاني، وقد وضع تعريفاً لما سماه النظم فقال: " **واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو . وتعمل على قوانينه وأصوله . وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تريغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها . وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه**"¹ .

يحيل هذا الكلام في النظم هنا على مسائل عدّة منها:

1 - أن المتأمل يجد أن طريقة الجرجاني في النظم تختلف عن غيره ممن بحثوا في فكرة الإعجاز القرآني، و الفرق يكمن في أنّ جلّ الذين بحثوا في هذه الفكرة قد جعلها هدفاً لمباحثه، في حين جعل الجرجاني هذه الفكرة منطلقاً للبحث البلاغي، فوصل إلى نتيجة فحواها أن النظم لا يتصل بالكلمة ، ولا بالمعنى ولا بالصورة وإنما يتصل بها جميعاً من خلال السياق ، وهنا اهتدى إلى أهمية السياق في تحديد الدلالة² .

¹ - عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص 127.

² - وهذا المعنى نفسه سنجد حديثاً عند الغربيين في النظرية السياقية عندما يشير رائدوها " فيرث" قائلاً: " إن المعنى لا يتكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية". أحمد مختار عمر. علم الدلالة دار عالم الكتب.

2 - يتّضح من المقولة، و من غيره أنّ عبد القاهر قد أدرك أثر النحو في توجيه الدلالة، فلنحو عنده ليس مجرد آلة لضبط الكلام، بل إنه يتحكم في المعنى، بمعنى أنه قد توصل إلى تبيان وظيفة النحو التي تتصل بضبط الكلام مثل أن يكون الفاعل مرفوعاً والمفعول منصوباً، بمثل اتصالها بالمعاني والدلالات، وعلى هذا النحو يتجلّى الفارق في التفسير بين البلاغيين والنحاة في المسائل البلاغية التي خرجت من مباحث النحو كالحذف والتقديم والتأخير وغيرها.

3 - و من المسائل المنبثقة عن قراءة المقولة أنّ نظرية النظم عند عبد القاهر قد انطلقت أساساً من فكرة الإعجاز، ثم أفاد منها النقاد للحكم على جودة المنظوم والمنثور على حد سواء، بمعنى أنها لم تكن في المبدأ نشأً نظرية في نقد الشعر، لذا كان لها الإطار المختلف في مجالات البحث النقدي والبلاغي في تاريخ الفكر العربي، وأخذ الدارسون في الزمن الحديث يربطون بين الأفكار التي انتهى إليها الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" ومباحث الدارسين الغربيين الذي تكلموا عن الدلالة والسياق. ومن الواضح أن مفهوم النظم الذي تكلم عليه الجرجاني متصل بسبب أو بآخر بمسألة المنظوم التي أثارها الجاحظ في قوله السابق، وفي الوقت ذاته ثمة اختلاف بين المفهومين إذ يمكن بيان ذلك بما يأتي:

أ. النظم عند الجاحظ والجرجاني هو الالتئام، بمعنى أن يجتمع الكلام في صورة تركيبية مترابطة، إذ أساس هذا التركيب و الترابط راجع إلى تحكّم النحو في بنيتها عند عبد القاهر، واستحكام الوزن في صورتها عند الجاحظ¹.

ب. النظم عند الجاحظ كلام مقيد بوزن، والنظم عند الجرجاني كلام مقيد بالنحو، وعليه فإن النظم المقيّد بالوزن مقيّدٌ بالنحو أيضاً، غير أنّ النظم المقيّد بالنحو لا يشترط التقيّد بالوزن، إذن النظم في النهاية نظم ولكن أصول صناعته تفرض عليه قيوداً إضافية مثل أن يكون الشعر نظماً أي كلاماً مركباً متجانساً خاضعاً لمقتضيات النحو الذي يتحكم في دلالاته، ثم يكون موزوناً أي جارياً على أوزان مخصوصة².

ت. النظم عند الجاحظ متصل بالشعر دون غيره من ضروب الكلام، والنظم عند عبد القاهر متصل بكل ضروب الكلام

و عليه يمكن عدُّ نظرية "عبد القاهر الجرجاني" في النظم نظريّة لغوية تضاهي النظريّات اللغوية الحديثة³، لما انطوت عليه من أفكار لا ترتبط بفن من فنون القول، بل إنّ التأمّل في كثيرٍ من كتابات بعض الغربيّين ليثني بأنهم

¹ - رحمن غرکن. مقومات عمود الشعر الأسلوبية. ص 130.

² - أحمد علي محمد. مفهوم النظم العربي والشعرية (مقال). ص 150.

³ - لا نريد هنا التفصيل. وإلا لقلنا إن في ما أنتجه "نوام نشومسكي". أخذاً مما خلفه "عبد القاهر الجرجاني".

قد اطلعوا على ما خلفه لنا، في حين يتعلّق كلام الجاحظ على النظم بالفن الشعري العربي بطوابعه الخاصة.

يبقى بعد هذا أن نشير إلى أنّ عبد القاهر الجرجانيّ من خلال النّظريّة التي اهتدى إليها تمكّن من خوض دروب خالفت في طريقة خوضها ما وصل إليه من سبقه، ويكفي هنا أن نشير إلى شاهد واحد اختلف فيه عبد القاهر الجرجانيّ مع ابن قتيبة، فقد وقف ابن قتيبة على الأبيات التي يقول صاحبها فيها:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَسَّحٌ
وَشَدَّتْ عَلَى حُدُبِ الْمَارِي رِحَالَنَا وَلَا يَنْظُرُ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ.

مصنفا إياها في الضرب الثاني الذي هو: ضرب منه حسن لفظه و حلا، فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، و قال عنها: " هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان

¹ - كثير عزة الديوان تقديم وشرح: مجيد طراد. دار الكتاب العربي - بيروت - ط 1 - 1993. و يبدوان

الاختلاف في نسبتها. وعدد أبياتها كبير. مع أن الكثيرين ينسبونها إليه.

وَعَالِيْنَا اِبْلَانَا الْاَنْضَاءَ وَمَضَى النَّاسُ لَا يَنْتَظِرُ الْغَادِي الرَّائِحَ اِبْتَدَانًا فِي
الْحَدِيثِ. وَسَارَتِ الْمَطِيُّ فِي الْاَبْطُحِ. وَهَذَا الصَّنْفُ فِي الشَّعْرِ كَثِيرٌ " ¹، هذا
الرَّأْيُ أَوْ الْمَوْقِفُ الصَّادِرُ عَنِ ابْنِ قَتَيْبَةَ قَدْ خَلَّفَ تَبَايُنًا بَيْنَ التَّاقِدِينَ قَدِيمًا
وَحَدِيثًا، وَ مِنْ بَيْنِ هَؤُلَاءِ " **بِدَوِي طَبَانَةَ** " إِذْ يَقُولُ: " **إِنَّ الْفِكْرَةَ الشَّعْرِيَّةَ**
كَالْفِكْرَةَ الْعَلْمِيَّةَ. وَإِنَّ الشَّعْرَ ضَرْبٌ مِنَ الْحِكْمَةِ يَعْتَرَفُ بِهِ الْعَقْلُ وَيَحْكُمُ
بِسَادَتِهِ لِأَنَّهُ حَقِيقَةٌ كَوْنِيَّةٌ. وَيَغْفُلُ عَنِ النَّظَرِ التَّصْوِيرِيَّةِ الَّتِي يَحْتَلِّ الشَّعْرُ
بِهَا مَنْزِلَتَهُ بَيْنَ الْفُنُونِ " ²، وَ الْمَتَأَمَّلُ يَجِدُ أَنَّ ابْنَ قَتَيْبَةَ فِي نَقْدِهِ لِهَذِهِ الْآيَاتِ
قَدْ التَّفَتَ وَ رَكَزَ عَلَى اللَّفْظِ، عَلَى حِسَابِ الْمَعْنَى، بَلْ إِنَّهُ فِي ذَلِكَ قَدْ أَثَّرَ فِي
غَيْرِهِ مِنَ التَّقَادِمِ أَمْثَالُ " **قَدَامَةُ بِنِ جَعْفَرٍ** " وَ " **أَبُو هَلَالِ الْعَسْكَرِيِّ** " وَإِنْ
خَالَفَهُ آخَرُونَ مِنْ مِثْلِ " **ابْنِ جَنِيٍّ** " وَ " **عَبْدِ الْقَاهِرِ الْجَرْجَانِيِّ** "؛ وَ يَكْفِينَا هَا
هُنَا الْوَقُوفُ عَلَى رَأْيِ الْجَرْجَانِيِّ لِنَقُولَ إِنَّهُ أَكْثَرَ مِنْ تَأَمَّلِ الْآيَاتِ الشَّعْرِيَّةِ
الْثَّلَاثَةِ، وَ غَاصَ فِي تَحْلِيلِهَا وَ تَقْلِيْبِ أَلْفَاظِهَا وَ مَعَانِيهَا، مَوْضِحًا مَا تَنْطَوِي عَلَيْهِ
مِنْ فُنُونِ الْبَلَاغَةِ، حَتَّى إِنَّ " **جَمَالَ مِقَابَلَةَ** " يَقُولُ: " **لَقَدْ كَانَ (أَيِ**
الْجَرْجَانِيِّ) فِي ذَلِكَ مُدْرِكًا قُصُورَ نَظَرِ الَّذِينَ قُصُرُوا جَمَالَهَا عَلَى الْأَلْفَاظِ دُونَ

¹ - ابن قتيبة الشعر والشعراء ص 67 - 68.

² - نقلاً عن: جمال مقابلة اللحظة الجمالية في النقد الأدبي دار أزمينة للنشر والتوزيع عمان الأردن ط 1.

المعاني. و متمثلاً آراء ابن جنّي فيها. و مطوراً إياها ، و مُضيفاً إليها مقترحاته للنظم. و تحليلاته للمجاز و الاستعارة فيها¹.

فالجرجانيّ ينعث الأبيات بالجودة كما نعته من سبقه، و يرى في مدحهم إياها نظرةً صائبةً مع اندهاش بها، و يعلل ذلك الاندهاش قائلاً: " ثم راجع فكرتك. و اشحن بصيرتك. و أحسن التأمل. و دع عنك التحوّز في الرأي. ثم انظر هل تجد لاستحسانهم و حمدهم و ثنائهم و مدحهم. مُنصرفاً إلاّ استعاره وقعت موقعتها. و أصابت غرضها. أو حُسن تركيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع. و استقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن. و إلاّ إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد. و الفضل الذي هو كالزيادة في التّحديد و شيءٍ داخل المعاني المقصودة مداخلة الطفيلي الذي يستثقل مكانه. و الأجنبي الذي يكره حضوره. و سلامته من التّقصير الذي يفتقر معه السامع إلى تطالب زياده بقيت في نفس المتكلم. فلم يدلّ عليها بلفظها الخاص بها"².

إذن من خلال هذه الأبيات نجد الرجل يعلل سرّ الجمال فيفزع إلى الأعماق التي لم يلتفت إليها ابن جنّي، و يبرز دورها في تجميل الكلام، ثم يلجأ

¹ - جمال مقابلة اللحظة الجمالية في النقد الأدبي، ص 29.

² - عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، تح: محمد السكندراني و محمد مسعود. دار الكتاب العربي، بيروت.

إلى أثر الترتيب، و إلى فكرة النظم ليلحم بين اللفظ و المعنى، خاتماً بذلك
مرحلة الفصل بينهما، و هو بذلك يؤذن بعهد جديد يبشّر بتآلفها¹، و قد
وجدناه (أي الجرجاني) يقول: " و ذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا
الشعر أنه قال: " و لما قضينا من منى كل حاجة" فعبر عن قضاء المناسك
بأجمعها. و الخروج من فروضها و سننها ن طريق أمكنه أن يقصر معه
اللفظ و هو طريقة على العموم. ثم نبه بقوله: "مسح بالأركان من هو مسح"
على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر و دليل المسير الذي هو مقصوده من
الشعر. ثم قال: " أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا" فوصل بذكر مسح الأركان. ما
وليه من زم الركاب و ركوب الركبان. ثم دل بلفظة "الأطراف" على الصنعة
التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول و شجون
الحديث. أو ما هو عادة المتطوفين من الإشارة و التلويح و الرمز والإيماء... ثم
زان ذلك كله باستعاره لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ... فقل الآن هل بقيت
عليك حسنة تميل فيها إلى لفضلة من أفاضها. حتى أن فضل تلك الحسنة
يبقى لتلك اللفظة. ولو ذكرت على انفراد و أزيلت عن موقعها من نظم الشاعر
و نسجه و تأليفه و ترصيفه"².

¹ - جمال مقابلة اللحظة الجمالية في النقد الأدبي ص 29

² - عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة تح: محمد اسكندراني و محمد مسعود. دار الكتاب العربي - بيروت -

و عليه فإنّ المزيّة مزيّة الأمر في صياغته و نظمه و تأليفه، و كأنّنا به

يقول إنّنا البلاغة التّركيب و التّأليف.

بِإِتِّخَاتِ الْخِطَابِ وَ فَصَلَاتِهِ عِنْدَ الْجُرْجَانِيِّ:

يقول الجرجاني: " وَمِنَ الْمَعْلُومِ أَنَّهُ لَا مَعْنَى لِهَذِهِ الْعِبَارَاتِ . وَسَائِرُ مَا يَجْرِي مَجْرَاهَا مِمَّا يُفْرَدُ فِيهِ اللَّفْظُ بِالنَّعْتِ وَالصِّفَةِ . وَيُنْسَبُ فِيهِ الْفَضْلُ وَالْمَزِيَّةُ إِلَيْهِ دُونَ الْمَعْنَى¹ ، غَيْرُ وَصْفِ الْكَلَامِ بِحُسْنِ الدَّلَالَةِ وَتَمَامِهَا . فِيمَا لَهُ كَانَتْ دِلَالٌ² . ثُمَّ تَبَرُّجُهَا فِي صُورَةٍ هِيَ أَبْهَى وَ أَرِينُ وَ أَنْقُ وَ أَعْجَبُ . وَأَحَقُّ بِأَنْ تَسْتَوِي عَلَى هَوَى النَّفْسِ وَ تَتَالَ الْحِظَّ الْأَوْفَرَ مِنْ مَيْلِ الْقُلُوبِ . وَأَوْلَى بِأَنْ تُطْلِقَ لِسَانَ الْحَامِدِ . وَ تُطِيلَ رَغْمَ الْحَاسِدِ³ .

فهذه خصال ثلاث لتام بلاغة الخطاب، هي له مقوماتٌ كُليّة، وهي كما ترى

متعلّقة بالدلالة، أي: دلالة الكلام على معناه، وليست متعلّقة في المقام الأول بالألفاظ

من حيث هي، وبالمعاني من حيث هي.

ثم أتبع عبد القاهر ذلك البيان لحصال تمام بلاغة الخطاب ، ببيان الطريق إلى

تحقيقها بقوله: " ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي

¹ - يريد بالمعنى: المعنى غير المصور (المواد الأولية للصياغة و الكتابة و التّأليف).

² - أي: وتامها في ما له كانت الألفاظ ذات دلالة .

³ - عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص 97.

هي أصح لتأديته. وتختار له اللفظ الذي هو أخص به. وأكشف عنه. وأته له. وأحرى

بأن يكسبه نبلاً ويظهر فيه مزية¹.

و على هذا يستحيلُ الطريق جامعاً بين عنصري الكلام (الدالُّ، والمدلول)؛ فالمدلول / المعنى له طريق يأتيه البليغ منه ، وكأنَّ الج رجائيّ يشير إلى أن ثقافة البليغ بكثرة الرواية ، والتبصُّ لطرائق الأئمة في الإبداع إلى معانيهم، والوقوف على مذاهبهم إلى مراداتهم، هو السبيل المفضي إلى الوصول إلى المعنى، الذي يراد تصويره وتوصيله، ولولا سلوك تلك المذاهب المطر ووق من قِبَلِ الأئمة المبدعين، لما تحقَّق بين الأديب والمتلقِّي تواصلٌ، ولما أمكن المتلقِّي أن يستدلَّ بملفوظ الأديب على مكنونه. والدالُّ / اللفظ لا بُدَّ أن يتمَّ اختياره على أسس خمسة هي:

✓ أن يكون أخصَّ بمعناه، فليس هنالك لفظ يقوم مقام لفظ آخر هو به أخص،

فالبيان الأدبي لا يعرف الترادف، بل ولا يعرف التواطؤ.

✓ وأن يكون اللفظ أكشف عن معناه، بحيث لا يستبقي من خبيات معناه مالا

يمكن للأشعة أن تبلغه.

¹ - المصدر السابق ص 111 .

- ✓ وأن يكون اللفظ أتم للمعنى بحيث يحيط بكل دقائقه ورقائقه وشوارده وأوابده، فلا يحتاج الأديب إلى غير اللفظ يتم به معناه من عجز في اللفظ الذي اختار، ومن ثم فليس كل لفظ بالقدير على الإيفاء بحق المعنى المراد.
- ✓ وأن يكون اللفظ أخرى بأن يكسب المعنى نبلاً لا يكون له إذا لم يكن هو المعبر عنه، والدالّ عليه، فكأنّ في بعض الألفاظ من العطاء الزائد للمعاني ما ليس لبعضها، إما بجرسها أو صيغتها أو موقعها.
- ✓ وأن يكون اللفظ أخرى بأن يُظهر في المعنى مزيّة خبيئة لا تظهر بغيره¹. وكانّ الأساس الخامس (يظهر فيه مزية) متجاوبٌ مع الأساس الثاني (وأُكشِف له)، والأساس الرابع: (أن يُكسِبَهُ نُبلاً) متجاوب مع الأساس الثالث (وَأَتَمُّ له).
- وهنا يطرح سؤالاً مفاده: أيّ العنصرين يكون مناط بلاغة الخطاب؟ لفظه أم معناه؟ وهذا ما كان مطروحاً عند بعض النُقَّاد و قد عُرف بقضية اللفظ والمعنى، أيّ إلى أيّهما تكوّن التفرقة و عنده يكون المُستقرّ، ليخلص إلى البلاغة التي لا تقف عند أحدهما دون الآخر - و ما ينبغي لها فعل ذلك - بل يجب أن ترسو عند انتظامهما وتأليفهما، و في ذلك يقول: " **وهل تجد أحداً يقول: " هذه اللفظة فصيحة " إلا وهو يعتبر مكانها من النظم و حسن**

¹ - المصدر السابق ص 111 - 112.

ملائمة معناها لمعاني جاراتها. وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: " لفظة
متمكّنة ومقبولة." وفي خلافه: " قلقة ونايبة ومُسْتَكْرَهَةٌ. إلا و غرضهم
أن يُعْبَرُوا بِالْتَمَكَّنِ عَنْ حُسْنِ الْاِتِّفَاقِ بَيْنِ هَذِهِ وَتِلْكَ مِنْ جِهَةِ مَعْنَاهُمَا.
وبالقلق والنّبوء عن سوء التلاؤم. وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناهما. وأن
السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للتالية في مؤداها؟"¹

و لذلك أقول إنّ هناك خلافاً واضحاً في التصور، فالنّظم عند الجاحظ
يهدف إلى تمييز خصائص القول الشعري فح سب، أمّا النّظم عند الجرجانيّ
فيتناول مجالات التعبير اللّغويّ عامّة، و لكن كلا الباحثين التقديين يرسى لنا
نظرة حول الشعريّة العربيّة التي وصلت معها إلى مستوى التّركيز على التّركيب
و الصّيغة، لا على شيء آخر، فتتضح معها ملامحها التي يصلح من خلالها
التّأسيس لنظريّة واضحة المعالم و الخُطى.

¹ - المصدر السابق، ص 98.

- الشَّعْرِيَّةُ وَ عَمُودُ الشُّعْرِ .

قبل هذا العنصر - كما عُلِمَ - كُنْتُ أُحَاوِلُ تَبَيِّنَ مَلامِحِ الشَّعْرِيَّةِ العَرَبِيَّةِ وَتَجَلِّيَاتِهَا،
و قد انتهينا إلى أَنَّ الشَّعْرِيَّةَ باعْتِبارِها مَبْحَثًا عَرَبِيًّا أَصِيلاً قَدْ ابْتَدَأَتْ مَعَ ما عُرِفَ بِـ
"الفحولة" مع " الأَصْمَعِيِّ "، حَيْثُ أُعْطِيَ لِلشَّعْرَاءِ ألقاباً كَثيرةً حَسَبَ مَوقِفِهِ مِنْ كَلِّ
شاعِرٍ، إلاَّ أَنَّ الفحولةَ عِنْدَهُ بوسمها المزيَّة التي تنوِّقُ للشَّاعِرِ مِنْ دُونِ غَيْرِهِ، هِيَ الَّتِي
تَحْكُمُ بالشَّاعِرِيَّةِ، وَ عَلى هَذَا الأَساسِ تَمَّ التَّصنيفُ عِنْدَ " **ابنِ سَلامِ الجَمحِيِّ** "، إلاَّ أَنَّ
المُتَأَمِّلَ تَأَمُّلاً أَفْقِيًّا وَ عَمُودِيًّا يُلْفِي المِصطَلحَ يَنحَسِرُ فِي الاستِعمالِ التَّقديِّيِّ، مَعَ بقاءِ
المُضامِينِ، وَ المُؤدِّيَّاتِ، لِيَنتَقِلَ أَوْ لِيَتطوَّرَ البَحْثُ بَعْدَها فَيَظْهَرُ لَنَا ما عُرِفَ بِـ
"النَّظْمِ".

حَيْثُ سَبَدَأَ التَّركِيزَ عَلى الصِّياغَةِ وَ التَّأليفِ بَعْدَ خِلافِ فِي قَضِيَّةِ اللَّفْظِ وَالمَعْنَى
قَدْ اسْتَمَرَّ وَقْتاً طَوِيلاً؛ وَ قَدْ كانَ الحَدِيثُ عَنِ الفحولةِ الشَّعْرِيَّةِ أَوْ الشَّاعِرِيَّةِ،
ثُمَّ تَلاهُما، أَوْ تَطوَّرَ عِنَها الأَهْتِمامُ بِقَضِيَّةِ النَّظْمِ وَ الاتِّصارِ لَها، مَفْضِيًّا
لِلبَحْثِ عَنِ قانُونِ تَتَقوَّمُ بِهِ الكِتابَةُ الشَّعْرِيَّةِ، وَ تُخَضَعُ لَهِ، وَ قَدْ مَثَّلَ هَذَا فِي الحَقِيقَةِ
جَماعاً لِحُقُولِ كَثيرةٍ أَهَمَّها **البِلاغَةُ وَ النِّقْدُ وَ العَرُوضُ** ، وَ قَدْ اصطَلَحَ عَلى تَسْمِيَّتِهِ
"**عمود الشعر**".

و عليه فإنّ مناقشة مقولات هذا القانون تنتهي إلى أنّه لا يُمثّل قطيعة مع الجهد
التقديّ السّابق؛ بل يستمدّ منه كثيراً من مقولاته، إذ هو امتدادٌ له، و أعلامه امتدادٌ
للأعلام السّابقين، بل إنهم هم، و يمكن أن نقول إنّ هذا القانون ينقسم إلى قسمين:

قسم نظري: يمثله كلٌّ من "ابن طباطبا" و "قدامة بن جعفر" و غيرهما.

و قسم تطبيقيّ: ممثلاً في "الأمدي". متماً تفاصيله تعميقاً وإضافةً

"أبو علي

المرزوقي".

الْقَبَسُ النَّظْرِيُّ.

-ابن طباطبا:

يبدو "ابن طباطبا" (ت 322هـ) أقرب إلى جيل ابن قتيبة في النقد العربي القديم، لذا يراه بعض الدارسين، حلقة متممة لما كان بدأه ابن قتيبة¹. وقد جاءت مقوماته في نقد الشعر تطويراً لما كان ابن قتيبة قد انطلق منه، لكنه أقل حدة في النظر المنطقي وأقرب إلى الذائقة الأدبية.

و قد حدَّ الشَّعْرَ بَأَنَّهُ: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجتَه الأسماعُ وفسد على الذوق"² ولا بد لإتقان الشعر عنده من الإلمام بأدوات هي: "التوسُّع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب. والرواية لفنون الآداب. والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر"³.

وهو هنا يحرص على وصف عملية الإبداع الشعري، ابتداءً من الشاعر المتلقي،

¹ - إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الأردن. ط1. 2000. ص 121.

² - ابن طباطبا. عيار الشعر شرح و تحقيق: عباس عبد الساتر. مراجعة نعيم زرزور. دار الكتب العلمية - بيروت -

لبنان - ط1 - 1982 - ص 9.

³ - المصدر نفسه، ص 10.

إذ قال: " إذا أراد الشاعر بناء قصيدته مَخَصَّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره ثراً والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتته. وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه. بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه. على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات. وفقَّ بينها بأبيات تكون نظاماً لها. وسلكاً جامعاً لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه. ونتجته فكرته. فيستقصي انتقاده ويرم ما وهى منه. ويبدل بكل لفظة مستكرهة. لفظة سهلة نقية... ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف. ويسديه وينيره. ولا يهامل شيئاً منه فيشينه... إلخ"¹.

و واضح في المقولة الآنفه أهمية العملية الإبداعية عنده، و لذلك تراه يقلبها على كل جوانبها، وجهاتها، إلى أن يتم له الخُلوص، فيقسّم عملية الإبداع الشعري إلى أربع مراحل: المرحلة الأولى، مرحلة تفكير وإعداد، يكون فيها الشعر " **فصولاً كفصول الرسائل**"² لأنها تنطلق من فكرة أن "الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول"³ فالنثر الفني عنده ليس أقل من الشعر، ومن هنا يشير إلى أن " **الأشعار الحكمة**

¹ - المصدر السابق. 11.

² - المصدر نفسه. ص 12.

³ - المصدر نفسه. ص 14.

المتقنة إذا نُقِضت وجُعِلت نثرًا. لم تبطل جودهُ معانيها. ولم تفقد جزالة ألفاظها " ¹ ،
فالمسألة الجوهرية هنا هي دور العقل أو حضور الفكر، بعيداً عن القول بنظرية الإلهام،
فكأنه يرى أنّ العبقرية الشعريّة " لا تستطيع أن تظهر نفسها دون الصنعة " التي تمثل
الجهّد الواعي ² .

أمّا المرحلة الثانية فإنها تتمثل في البدء بالنظم، و ذلك بأن يُعلّق كلُّ بيتٍ على نحو
متناسب بما يجاوره، وهو في هذا يعنى بالشكل التقليدي عنايته بالمعنى، ثم المرحلة
الثالثة التي هي تأليف أنساق الكلام وتنسيقها في محاولة لتحقيق حدة معينة، أما
المرحلة الرابعة فهي التنقيح الذي يكون للعقل وهندسة الوعي دور كبير في إخراج
العمل الفني إلى المتلقّي بأسلوب جمالي شعرياً ³ .

و على أساس هذا يهتدي الرّجل إلى أنّ المضمون في الشّعر الذي يُعدُّ
إعداداً مسبقاً، و فيما يخصُّ الشّكل فيوضع على نحو متناسب ، ووعي تامّ بعملية
الكتابة الشعريّة، و في هذا بيان بدراية كبيرة بالعملية الإبداعية التي تخصّ الشعرها
هنا، و إن كُنّا نجد ما يشي ببعض احتكامٍ إلى مقومات المضمون لاهتمامه بالمنحى

¹ - المصدر السابق، ص13.

² - كولردج سلسلة نوابغ الفكر الغربي مصطفى بدوي، 94. أو رحمن غرّكن مقومات عمود الشعر الأسلوبية.
ص74.

³ - ابن طباطبا. عيار الشعر، ص15 - 16.

التربويّ الأخلاقيّ الذي يؤدّيه الشعر ، و في هذا الباب اختلف كثير من
التّاقدين و الباحثين¹.

وقد كان نظره في الشّعْر من خلال ثنائية: اللفظ / المعنى ، متأثراً بما انطلق

منه ابن قتيبة، فالشعر عنده **" هو ما إن عرّي من معنى بديع لم يعرّ من حسن**

الديباجة وما خالف هذا فليس بشعر"²، فتصور أن معاناة الشعراء المحدثين كبيرة لأنهم

"قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح. و حيلة لطيفة و خلاصة ساحرة"³. إذ

يعد، صحة المعنى و عذوبة اللفظ مع صحة الوزن، عيار الشعر المحكم الذي إذا "نقص

جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن و صواب المعنى، و حسن الألفاظ،

كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"⁴.

ثم نظر إلى أسلوب التشبيه على أنّه ركن من أركان الشّعريّة العربيّة، لا غنى

عنه، ولا سيّما أن العرب **" صحوّنهم البوادي و ستوفهم السماء. فليست تعدو أوصافهم**

ما رأوه منها وفيها"⁵. ويؤكد على تناسب مكوّنات التشبيه - كما قال بها السابقون -

¹ - المصدر السابق ص 20.

² - المصدر نفسه ص 23.

³ - المصدر نفسه ص 15.

⁴ - المصدر نفسه ص 20.

⁵ - المصدر نفسه ص 16.

ولكنه يعتمد على نظر عقلي مباشر، فأحسن التشبيهات عنده، ما كان " إذا عكس لم ينتقض بل يكون كلُّ مُشَبَّهٍ بِصَاحِبِهِ مِثْلَ صَاحِبِهِ. وَيَكُونُ صَاحِبُهُ مِثْلَهُ مُشْتَبَهاً بِهِ. صُورَةٌ وَمَعْنَى"¹.

ثمّ تراه لا يتوانى في أن يخوض في أقسام الشعر، و ما قصر فيه اللفظ دون المعنى، و العكس، و ما كان صحيحاً معناه، أو واهياً ضعيفاً، و غيره، و مثال هذا:

* - الشعر الصحيح المعنى الرثُّ الصِّياغة الذي لم يتدبّر الشاعر له ما يناسبه من الصياغة²، وهو فيه متفق مع ابن قتيبة في ضرب الشعر الذي جاد معناه، وقصرت ألفاظه³.

* - أو الشعر الواهي الضعيف لفظاً ومعنى الذي قصر فيه أصحابه عن الغايات التي جروا إليها ولم يسدّوا الخلل الحاصل فيها⁴، وهو ما عدّه ابن قتيبة ضرباً من الشعر واهياً في معناه وفي لفظه⁵.

¹ - المصدر السابق. ص 17.

² - المصدر نفسه. ص 91.

³ - ابن قتيبة الشعر والشعراء ج 1. ص 69.

⁴ - ابن طباطبا عيار الشعر ص 99. أو: رحمن غرکان. مقومات عمود الشعر الأسلوبية. ص 77.

⁵ - ابن قتيبة الشعر والشعراء. ص 69.

ثم ينظر في القافية مُعتبراً إياها عنصراً رئيساً، وتأتي في الخطاب الشعري في إحدى صورتين: فلَمَّا أن تأتي قلقة في مكانها¹، رديئة في نسج سياقها، لم تسلم من الحشو الزائد لإقامتها². وإما أن تأتي في موضعها متمكّنة منه على نحو في جميل³. ويعدُّ حسن التخلص مقوماً رئيساً في بناء القصيدة العربية، مقدماً المحدثين على الجاهليين، لأن حال الجاهليين في (التخلص) تكاد أن تكون واحدة⁴، و لذلك تجده يقول: "و من الأبيات التي تخلص بها قائلوها إلى المعاني التي أرادوها من مديح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك. و لطفوا في صلاتها ما بعدها بها فصارت غير منقطعة عنها. ما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم. لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد. و هو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق. و حكاية ما عانوا في أسفارهم: إنا تجشمتنا ذلك إلى فلان يعنون المدوح⁵، كقول الأعشى:

إلى هـوذة الوهاب أرحي مطيتي أرحي عطاء صالِحاً من نواكأ.

¹ - محمد لطفى اليوسفي الشعر والشعرية. ص 62.

² - ابن طباطبا. عيار الشعر. ص 105.

³ - المصدر نفسه. ص 109.

⁴ - المصدر نفسه. ص 115.

⁵ - المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

⁶ - تقد أورد ابن طباطبا البيت على ما هو عليه في المتن إلا أننا عندما راجعنا الديوان وجدناه قد روي على الشكل الآتي:

أو يتوصل إلى المديح بعد شكوى الزمان و وصف مجننه و خطوبه فيستجار منه
بالممدوح.... فسلك المحدثون غير هذه السبيل و لطفوا القول في معنى التخلص إلى
المعاني التي أرادوها. فمن ذلك قول "منصور النمري":

إِذَا امْتَنَعَ الْمَقَالُ عَنْكَ فَاَمْدَحْ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ تَجِدُ مَقَالًا

و كقول "علي بن الجهم":

وَسَارِيَةٍ تَرْتَادُ أَرْضًا تَجُوبُهَا شَعَلَتْ بِهَا عَيْنًا قَلِيلًا هُجُودَهَا.
أَتَتْنَا بِهَا رِيحُ الصَّبَا وَكَأَنَّهَا فَتَاهُ تَرْجِيهَا عَجُوزٌ نَقُودَهَا.
تَمِيْسُ بِهَا مَيْسًا فَلَا هِيَ إِنْ وَتَتْ نَهَتْهَا وَلَا إِنْ أَسْرَعَتْ تَسْتَعِيدَهَا
فَمَا بَرَحَتْ بَغْدَادَ حَتَّى تَفْجُرَتْ بِأُودِيَةِ مَا تَسْتَفِيْقُ مَدُودَهَا.
فَلَمَّا قَضَتْ حَقَّ الْجِرَاقِ وَأَهْلِهِ أَتَاهَا مِنَ الرِّيْحِ الشَّمَالِ يُرِيدَهَا.
فَمَرَّتْ كَفُوتِ الطَّرْفِ سَعِيًا كَأَنَّهَا جُنُودُ عَبِيدِ اللَّهِ وَلَّتْ بُنُودَهَا¹.

ويأخذ المقوم الأخلاقي منه حيزاً كبيراً، كما التقّد الذي سبقه، مشيراً إلى أن العرب قد بنوا

¹ - المصدر السابق، ص 116 - 121. أو علي بن الجهم الديوان، تج: خليل مردم بك، دار الأفاق الجديدة، بيروت.

مدحهم وهجائهم على مُثُلٍ أخلاقيةٍ معينةٍ وخصالٍ محمودةٍ¹ ، ومن هذا المنحى يفرد باباً لنقد
(الآيات التي زادت قريحة قائلها على عقولهم) من قبيل قول الأعشى:

وَأَنْكَرْتَنِي وَمَا كَانَ الَّذِي نَكَرْتُ مِنْ الْجَوَادِثِ إِلَّا الشَّيْبَ وَالصَّلَاعَ².

و قوله:

صَدَّتْ هُرَيْرَةٌ مَا تَكَلَّمْنَا³ جَهْلًا بِأَمْ خَلِيدٍ حَبْلٍ مَنْ تَصِلُ
أَنْ رَأَتْ رَجُلًا أَعْشَى أَضْرَبَهُ رَبِيبَ الْمُنُونِ وَدَهْرَ خَاتِلِ حَبْلٍ

كذلك يرى في الصدق مقوماً من مقومات الشعرية العربية لأنه أساس في
الاعتدال الذي هو مبعث التناسب الجمالي لأن " الفهم يأنس من الكلام بالعدل
الصواب الحق والجائز المألوف ويتشوق إليه"⁴ ، ومفهوم الصدق يتصل بسلامة
اللفظ والتركيب من الخطأ، أو بعدم بطلان المعنى، أو بصدق النفس الكاشفة عن

¹ - ابن طباطبا. عيار الشعر. 50.

² - المصدر نفسه. ص 97-98. أو الأعشى. الديوان ص 151.

³ - لقد ورد صدر البيت على الصورة أعلاه: --ب / ب ب / ب --ب ب --. وفي هذا خطأ إذ لا يستقيم
الأمر لنقول إن الصدر من البحر البسيط. والصواب: صَدَّتْ هُرَيْرَةٌ عَمَّا تَكَلَّمْنَا
صَدَّتْ هُرَيْرَةٌ عَمَّا تَكَلَّمْنَا
--ب / ب ب / ب --ب / ب --ب ب --
مستعملن فعلن مستعملن فعلن.
فقد سقطت لفظة "عنا". وفات المؤلف والمحقق والمراجع أن ينتبهوا إلى ذلك.

⁴ - ابن طباطبا. عيار الشعر. ص 20.

المعنى، أي صدق التعبير عن التجربة، أو بالصدق في التعامل مع الواقع، سواء كان قديماً أم حديثاً، إذ يرى ضرورة نقل التاريخ من غير تحريف، أو بالصدق الأخلاقي المتمثل في تجنّب ما كُتِبَ نسَمِيهِ "المعاذلة" أي عدم وصف الكريم بالبخل والشجاع بالجن وغيره، وفي كلّ هذا فإن الصدق سمة تؤدي إلى أن يؤلّف الكلام صدقاً لا كذب يشوبه، وحقيقة لا مجاز يعثورها¹.

و انطلاقاً ممّا سبق يمكن أن نقرّر بأريحيّة أنّ ابن طباطبا يمثّل أهمّ ناقد أشار إلى مقومات عمود الشعر، وإن لم يذكر المصطلح صراحةً، وهذا ما يمكن أن نلاحظه في قوله مثلاً: " فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة حسنة مجتلية. لِحَبَّةِ السَّامِعِ لَهُ. وَالنَّاطِرِ بِعَقْلِهِ إِلَيْهِ. مُسْتَدْعِيَةً لِعِشْقِ الْمُتَأَمِّلِ فِي مُحَاسِنِهِ وَالْمُتَفَرِّسِ فِي بَدَائِعِهِ. فَيُحَسِّنُهُ جِسْمًا وَيُحَقِّقُهُ رُوحًا. أَيْ يَتَقَنَّهُ لَفْظًا وَيُبَدِّعُهُ مَعْنَى. وَيَجْتَنِبُ إِخْرَاجَهُ عَلَى ضِدِّ هَذِهِ الصِّفَةِ. فَيَكْسُوهُ قُبْحًا. وَيَبْرِزُهُ مَسْخًا. بَلْ يُسَوِّي أَعْضَاءَهُ وَزْنَ. وَيَعْدِلُ أَجْزَاءَهُ تَأْلِيْفًا. وَيُحَسِّنُ صَوْرَتَهُ إِصَابَةً. وَرَوْتَقَهُ اخْتِصَارًا. وَيُكْرِمُ عُنْصُرَهُ صِدْقًا. وَيَهْدُبُ الْقَوْلَ رِقَّةً. وَيُخْصِرُهُ جَزَالَةً. وَيُدْنِيهِ سَلَاسَةً وَيُنْأَى بِهِ إِعْجَازًا. وَيَعْلَمُ أَنَّهُ نَتِيجَةُ عَقْلِهِ وَثَمَرَةُ لُبِّهِ. وَصُورَةُ عِلْمِهِ. وَالْحَاكِمُ عَلَيْهِ أَوْلُهُ"².

من هذا يتجلى أنّ المقومات النقدية التي يدعو هذا النّص إليها قريبٌ من المقومات

¹ - المصدر السابق ص 37.

² - المصدر نفسه . ص 126.

التي عدّها المرزوقيّ عناصر عمود الشعر، وإن كان الأمر متصلاً بتأثير كتاب (عيار الشعر) في التّأليف النقدي، إذ نلمس أثره في الصناعتين عند "أبو هلال العسكري" وفي الموشح عند "المرزبانّي" وفي شرح ديوان الحماسة عند "المرزوقي"، إضافة إلى عنايات الدّارسين - على مرّ العصور - به في هذا الجانب¹، أمّا تأثيره في مقدمة المرزوقي كما لخصها في عناصر عمود الشعر فيمكن إيجازها في الإشارات الآتية:

✓ لقد أكد "المرزوقي" على شرف المعنى وصحته باعتباره مقوماً شعرياً، وجعل عياره: العقل الصحيح والفهم الثاقب²، وهو ما سبق أن أشار إليه "ابن طباطبا" بقوله: "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب. فما قبله واصطفاه فهو واف. وما مجه ونفاه فهو ناقص"³.

✓ ولقد اعتبر الإصابة في الوصف، مقوماً من المقومات الشعريّة، عياره: الذكاء وحسن التمييز، و قال في ذلك: "وَعْيَارُ الْإِصَابَةِ فِي الْوَصْفِ الذِّكَاؤُ وَحَسَنُ التَّمْيِيزِ فَمَا وَجَدَاهُ صَادِقًا فِي الْعُلُوقِ مُمَارِجًا فِي اللَّصُوقِ."

¹ - جابر عصفور. مفهوم الشعر. دراسة في التّراث النقديّ. المركز العربيّ للثقافة والعلوم - القاهرة. - 1982. - ص 25-116.

² - المرزوقيّ شرح ديوان الحماسة. ج 1. نشر: أحمد أمين و عبد السلام هارون دار الجيل - بيروت. - ط 1 - 1991. - ص 9.

³ - ابن طباطبا. عيار الشعر. 20.

يَتَعَسَّرُ الْخُرُوجُ عَنْهُ وَالتَّبَرُّؤُ مِنْهُ. فَذَلِكَ سِيْمَاءُ الْإِصَابَةِ فِيهِ " ¹ ، وهو

مثيل ما أشار إليه ابن طباطبا عندما قال بضرورة أن يُعنى الشاعر

ويعتني "بتحسين صورته إصابة" ² ، وهذا ما قاله به ابن قتيبة حين عدّ

الإصابة في التشبيه معياراً شعرياً ³ .

ثم إنَّ المرزوقي " قد عدّ المقاربة في التشبيه مقوِّماً شعرياً عياره: الفطنة

وحسن التقدير ⁴ ، ذاكراً " أن أصدق التشبيه ما لا ينتقض عند العكس. وأحسنه

ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرداهما" ⁵ أما ابن

طباطبا فقد ذكر أن العرب قد "شبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما

ذهبت إليه في معانيها " فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض. بل يكون

كل شبه بصاحبه مثل صاحبه. ويكون صاحبه مثله مشــــتبهاً به صورة

¹ - المرزوقي شرح ديوان الحماسة ج.1. ص.9.

² - ابن طباطبا. عيار الشعر. ص 126

³ - ابن قتيبة الشعر والشعراء. ج.1. ص 84.

⁴ - المرزوقي شرح ديوان الحماسة ج.1. ص 91.

⁵ - المصدر نفسه ج.1. ص.9.

ومعنى...¹

✓ و قد قال بالتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لزيد الوزن، وجعل
عياره: الطبع واللسان². وهذا الأمر أشار إليه ابن طباطبا من أنه " **ينبغي**
للشاعر أن يتأمل تأليف شعره. وتنسيق أبياته. ويقف على حسن تجاورها أو
قبحه. فيلائم بينها لتتنظم له معانيها. ويتصل كلامه فيها... فلا يبعد كلمة
عن أختها... ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله؟"³، وقد أشار إلى ضرورة
أن يسوّي الشاعر كلامه الشعريّ وزناً على نحو متناسب⁴.

✓ أما مناسبة المستعار منه للمستعار له عند المرزوقي فعيارها الذهن والفتنة ،
وملاك الأمر تقريب الشبه في الأصل ، أ ولست تراه يقول: " **وعيار**
الاستعاره الذهن و الفتنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى
يتناسب المشبه و المشبه به. ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما
كان له في الوضع إلى المستعار له"⁵. أي وضوح المعنى في الخطاب الشعري

2 - المصدر السابق. و الصفحة السابقة.

2 - المصدر نفسه. ص 10.

3 - ابن طباطبا. عيار الشعر ص 165.

4 - المصدر نفسه ص 160.

5 - المرزوقي شرح ديوان الحماسة. ج 1 ص 10-11.

بعيداً عن الغموض أو المعاني التي توجب أعمال الفكر طويلاً.

وقد أشار ابن طباطبا لهذا الاتجاه في سياق الحديث عن الوضوح، إذ قال:

"يجب أن ينسق الكلام صدقاً لا كذب فيه. وحقيقة لا مجاز معها فلسفياً"¹.

- ذكر المرزوقي، مشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاءها للقافية، مقوماً شعرياً،

عياره: طول الدرية ودوام المدارس². وهذا المفهوم أشار إليه ابن طباطبا في

خلال قوله بأنه ينبغي أن يكون "للمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح

في غيرها"³، ويمكن عد رأيه في الأبيات التي جاء اللفظ فيها متناسباً مع المعنى

ضمن مشكلة اللفظ للمعنى⁴.

قدامة بن جعفر:

بلا مبالغة يمكن اعتبار "قدامة بن جعفر" (ت 337هـ) أول ناقد أكد أهمية

استقلال الشخصية النقدية إذ سبق أن أكد ابن قتيبة على دور الناقد، ولكن قدامة

عدّ النقد علماً، حدّه: تخلص جيد الشعر من رديئه، وهو ينظر إلى علوم كثيرة أهمها

اللغة والنحو والعروض، غير داخلة في النقد إلا على نحو مساعد، لأن الذين برعوا فيها

¹ - ابن طباطبا. عيار الشعر ص 169.

² - المرزوقي شرح ديوان الحماسة ج 1. ص 11.

³ - ابن طباطبا عيار الشعر ص 46.

⁴ - المصدر نفسه ص 122.

قصروا في النقد بوصفه علماً لم يزل الناس فيه يتخبطون منذ تفقهوا، وقليلاً ما

يصيبون¹.

أمّا مقوماته في قراءة الشعر ونقده، فيقدم لها بتعريف الشعر على أنه: " **قول** **موزون مقفى يدل على معنى**"². وهو هنا يجدُّ الشَّعر بأربعة عناصر هي: اللفظ والوزن والقافية والمعنى. حيث يقول: "إنه لما كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حد الشعر على ما قدمنا القول فيه أربعة وهي: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية. وجب بحسب هذا العدد أن يكون لها ستة أضرب من التأليف. إلا أني وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من اتتلاف بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها. ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخر اتتالفاً"³.

وأول عناصر حدِّ الشَّعر اللفظ الذي نعته بأنه يجب يكون "سهماً سهل مخارج الحروف من مواضعها. عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة"، أمّا العنصر الثاني فهو الوزن

¹ - قدامة بن جعفر نقد الشعر 13. إن رأي قدامة هذا يمكن أن يرد عليه. لأننا بلا شك نعلم أنه ما قصر العرب

عن أن يؤسسوا نظرية نقدية إلا عندما فصلوا هذه العلوم عن بعضها. وصاروا ينظرون إليها مجزأة لا رابط بينها. ثم إنه لا يمكن أن يكون النقد هذه المهمة الكبيرة المستعصية المتأبية على الكثيرين مجرد تمييز جيد من رديء. بل إنها العملية المعقدة التي تتم عن وعي دفين.

² - المصدر نفسه 23.

³ - المصدر السابق ص 26.

الذي نعته بضرورة "أن يكون سهل العروض. من أشعار يوجد فيها ذلك. وإن خلت من أكثر نعوت الشعر"، مشيراً إلى الموسيقى الداخلية في الوزن من خلال بعض مظاهرها مثل: الترصيع، أي جعل مقاطع الأجزاء في البيت الواحد على سجع أو شبيه به، كما في قول امرئ القيس¹:

مِخْشٌ مِجْشٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا كَتَيْسٌ ظَبَاءُ الْحَبَابِ الْغَدَوَانِ.

أما العنصر الثاني فهو القافية التي دعا إلى ضرورة "أن تكون عذبة الحرف سلسة

المخرج وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها. فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك. ولا يكادون يعدلون عنه وربما صرعوا أبياتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول"².

واللافت للنظر عدّه التشبيه غرضاً³، على أن السابقين عدوه جزء من البديع، ولكنه لم يخرج عما تواضع عليه السابقون بشأن تناسب أركان جملة التشبيه، فأحسنه ما وقع "بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتهما، وأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين لاشتراكهما

¹ - المصدر السابق. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص 399 والمخش هنا: الفرس المقدم والمجش: الذي في

صوته بحّة وهو ما يحمّد في الخيل والغدوان: النشيط المرح

² - قدامة بن جعفر نقد الشعر ص 51.

³ - المصدر نفسه ص 121.

في صفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"¹.

أما الوصف الذي يعدّه غرضاً شعرياً فينعتّه بأنّ أحسن الشعراء وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه، وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحسن بنعته² مشيراً إلى أنّ المبدع من الشعراء في الوصف " هو الذي يصف من أحوال ما يجده. ما يعلم به كل ذي وجد حاضراً أو دائر. إنه يجد أو قد وجد مثله. حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر"³.

وحيث يعرض لأهمّ مقوّمات الشكل الشعري، أو ما يتّصف به بناءً القول من صفات، يذكر مقوّمات الشكل الشعري⁴، وأُسسه، التي منها: صحة التقسيم، وصحة المقابلات، والتميم، والمبالغة، والتكافؤ الذي هو الطباق عند من سبقوه، والالتفات؛ ومّا تنجم فيه هذه المقوّمات اتّصالها بالمنحى الحسيّ في البنية الشعرية واحتكامها إلى التّظر العقليّ وإمكانيّة التّظر إليها في الخطاب الشعري والنثريّ على حدّ سواء دون أن تكون مختصّة ببنية النّص الشعريّ، و يُظنر إليها في الشعر باعتبارها جزءاً من مكونات المقوّم الصوتي.

¹ - المصدر السابق. ص 122.

² - المصدر نفسه. ص 134.

³ - المصدر نفسه. ص 144.

⁴ - المصدر نفسه. ص 149 - 171.

و حين يصل إلى الاحتكام في نقده الشعر إلى الثنائيات، وما يتخفى تحتها من مقوّماتٍ، يبدأ بنعت ائتلاف اللفظ مع المعنى، هذا الائتلاف الذي يجب أن يتوفر على المساواة إذ لا زيادة ولا نقصان¹، والإرداف بأن يأتي الشاعر بلفظ لا يدلُّ على المعنى المراد، وإثماً يدلُّ على معنى هو رد يفي تابع لذلك المعنى، و في هذا إشارةً إلى الكناية². و في ذلك يقول "أن يريد الشاعر إشارةً إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه"³.

و فيما يتعلّق بعيوب الوزن الصادرة عن مخالفة المقياس العروضي فهي، التّخليع والزّحاف وغيرهما كثير كثير⁴ وهي داخلة في باب الخروج على علم العروض. أما عيوب القوافي فهي: التجميع والإقواء والإيطاء والسناد⁵ وغيرها، و يذكر أن عيوب ائتلاف اللفظ مع المعنى ناجمة عن الإخلال، أي أن يترك من اللفظ ما يتم به المعنى ثم لا يزيد عليه أمراً آخر⁶.

¹ - المصدر السابق. ص 171.

² - المصدر نفسه. ص 178.

³ - المصدر نفسه. ص 181.

⁴ - المصدر نفسه. ص 205-209.

⁵ - المصدر نفسه. ص 209-212.

⁶ - المصدر نفسه. ص 245-248.

وقد يلفت نظر الدارس أن المصطلح النقدي عند قدامة يتسم بالصفة البلاغية، وهو في هذا يكمل مسيرة المصطلح البلاغي التي أسس لها الجاحظ ثم ابن المعتز ثم قدامة نفسه، ويبدو أن حرصه على أن يعلم المتلقي أصول علم النقد هو ما قاده إلى هذا المنحى، البلاغي ذي العناصر التعليمية.

وقد ينظر بعض الباحثين و من بينهم "مصطفى الجوزو" إلى "قدامة بن جعفر" على أنه مؤسس من مؤسسي النظرية الشعرية العربية¹، وإن تعريفه الشعر موزعاً على أربعة أركان هي: **اللفظ والمعنى والوزن والقافية** ، هو الذي شكّل الأركان الرئيسة المتواضع عليها من النقاد السابقين بدءاً من الجاحظ.

وإن أثره في مقومات عمود الشعر عند المرزوقي يمكن ملاحظته في ضوء الإشارات الآتية:

✓ أول مقومات حدّ الشعر عند قدامة اللفظ الذي رأى ضرورة توفّره على الفصاحة والجزالة ليكون سهل مخارج الحروف من مواضعها بعيداً عن البشاعة، وثاني مقومات حد الشعر عند المرزوقي (جزالة اللفظ واستقامته) أي اتصافه بالجودة لا الضعف والقوة لا اللين واستقامته وفاؤه بالمراد الذي استعمل فيه من دون

¹ -نقلاً عن رحمن غرکن. مقومات عمود الشعر الأسلوبية ص 313.

خطأ ولا غموض.

✓ ثاني مقومات حدّ الشعر عند قدامة الوزن والقافية، وقد نعت الوزن بضرورة أن يكون سهل العروض، مشيراً إلى المظاهر الإيقاعية الأخرى التي تكسب الوزن جمالاً وتسهم في البنية الإيقاعية للنص الشعري كالترصيع والسجع وسائر المحسنات الصوتية، كما عدّ القافية مقوماً من المقومات الرئيسة، مشروطاً فيها عذوبة الحرف وسلاسة المخرج، و كذلك عدّ المرزوقي الوزن والقافية مقومين رئيسين إذ قال بـ "التحام أجزاء النظام والتتامها على تخير من لذيذ الوزن"¹، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمارجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه² "أما القافية فقد اشترط فيها شدة اقتضاء اللفظ والمعنى لها، إذ قال بـ "مشكلة اللفظ للمعنى وشده اقتضائهما للقافية"³.

✓ وإضافة إلى هذا نجد بينها اتفاقاً على اعتبار التشبيه مقوماً رئيساً،

¹ - المرزوقي شرح ديوان الحماسة ج1 ص10.

² - وليد قصاب. قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم. دار العلوم الرياض. ط1. 1980. ص218.

³ - الطاهر بن عاشور شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام دار الكشاف

للنشر والطباعة والتوزيع بيروت. ط1. 1958. ص75.

وعلى أن أحسنه ما وقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمُّهما ،
ويوصفان بها، وأحسن التشبيه ما وقع بين شيئين لا اشتراكهما في
الصفات أكثر من انفرادهما فيها، وقد رأى المرزوقي ضرورة تناسب
مكونات جملة التشبيه شرطاً في شعريّة التشبيه.

✓ ولقد اتفق على اعتبار الوصف مقوماً رئيساً هو الآخر ، وقد قال
المرزوقي في ذلك بضرورة (الإصابة في الوصف) و الملاحظ أن
المقصود بالوصف عندهما ما نصّت عليه المعاجم اللغويّة، عندما قرّرت
أنّ معناه هو: التصوير والإيضاح، وهذا ما قرّره "الطاهر بن عاشور"
عندما قرّر قائلاً: "فإصابة الوصف هي أن يصور المتكلم ما أراد
التعبير عنه من المعنى تصويراً مطابقاً لما عليه الشيء الموصوف في
الخارج والواقع من غير انعكاس ولا انتقاص"¹.

ومن هنا بدا واضحاً إفادة المرزوقي من المعايير النقدية التي احتكم إليها قدامة بن
جعفر في (نقد الشعر) وهو ما يشير إلى صدور المرزوقي في (عمود الشعر) عن
المرجعية النقدية السابقة له²، و عليه.

¹ - المصدر السابق، ص 67.

² - وليد قصاب قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ص 241 - 242.

هذا فيما يخص حديثنا عن تجلي مفهوم الشعرية في تراثنا النقدي العربي، أما فيما يخص كيفية استقبال النقد العربي الحديث والمعاصر لهذه الأُخيرة، فلم يقف البحث عند هذا الحد، فقد حاول المحدثون من نقاد العرب وباحثيهم تقديم شيء لهذا الموضوع، فراحوا يتناولونها بالدراسة والبحث، غير أنهم لم يعرفوها تعريفاً واضحاً كما لم يفرقوا بينها وبين الشعر، زعماً منهم أن مسألة التّأطير المصطلحيّ قد صارت مُتجاوزةً ، فأداروا حولها بحثاً تتلخص في البحث عن قواعد الشعر العربي، وقوانينه التي تتحكم فيه، كما هو الحال عند "رشيد يحيى" و "نور الدين السّد" ، و "حسن ناظم" ، و "علي أحمد سعيد أدونيس"¹.

فحين نتحدّث عن أدونيس نجد أنه قد حاول في كتابه "الثابت والمتحول" أن يقدم قراءة لجملة من الإشكالات الفكرية والمعرفية والنقدية، تتعلق بالتراث العربي²، انطلاقاً من هاجسه الشعري، ولقد خصّص جزءاً من مَنجزه الفكري، لدراسة الحركة الشعرية العربية من منظور القدم والحداثة أو الاتباع والإبداع، كما اصطلح هو عليه ،

¹ - رشيد يحيى: الشعرية العربية. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. ونور الدين السّد: الشعرية العربية.

ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. وحسن ناظم: مفاهيم الشعرية. وأدونيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية.

² - صحيح أننا نختلف مع أدونيس في كثير من المنطلقات التي يؤسس عليها نظرتّه للتّراث. ولكن حديثنا

في هذا المقام لا يعدو أن يكون قراءة توصيفية للمَنجز النصّي حول موضوع الشعرية.

وقد حاول قراءتها ضمن السياق الفكري والديني والسياسي العام، باعتبار أن التراث كل متكامل، في أجـزائه

وفروعه، يعكس عامة للأمة في تحولاتها التاريخية المستمرة ، و لم تكن عودته للتراث العربي – فيما يرى – عودة شكلية بل لإعادة قراءة هذا التراث بعيون معاصرة في تاريخ "الفكر العربي والمعاصرة"، وهذه امتداد طبيعي لإسهامات عديد من المفكرين العرب الذين دارت أبحاثهم حول إشكالية واحدة وهي "إشكالية التراث والحداثة". ومن ثمة نجد أن أدونيس قد مثل تيار الحداثة الشعرية العربية المعاصرة بشكل قوي، إلى جانب يوسف الخال، وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط،..... الخ، الذين استعادوا مقولات الفكر الأوربي حول الرؤيا والزمن والدين والله والإنسان والوجود.

وكدليل على هذا يقول "أدونيس": "أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك. وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام العربي السائد وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت عن شعرية وحدائته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتنني إلى اكتشاف التجربة

الصوفية لفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّنتني على

حادثة النظر النقدي عند الجرجاني¹.

أما كمال أبو ديب، فقد رأى أن كلّ تحديدٍ للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية، ينبغي أن يتمّ ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم العلاقات "système des rapports" ومن ثم ذهب يحدّد "الشعرية" على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي.... الخ، إذ إن أيّاً من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدّي مثل هذا الدّور إلا حين يندرج ضمن تشكيلة من العلاقات المتشكّلة في بنية كلية والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة إزاء بنية أخرى مغايرة لها.

وخلاصة القول، في كلّ ما قيل حول مفهوم "الشعرية في التراث العربي" أنّه يمكن القول إنّ هذه الأخيرة قد تواترت عند كل من "الفارابي" و "ابن سينا" و "ابن رشد" قديماً، وكلّ منهم كان قد منح إيّاها مفهوماً خاصاً لا يتحقّق إلا بكونها جسراً

¹ - كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية. نحو بديل جذري لعروض الخليل. و مقدمة في علم الإيقاع المقارن. دار

العلم للملايين بيروت. ط. 1. 1973. ص 09.

أو ممراً للوصول إلى جمالية النص¹، و لكننا عندما نأتي إلى التلقي العربي للمصطلح نجد - على الرصيد التاريخي الكبير - إشكالات يتقدمها إشكال الترجمة بدايةً، و يكفي أن نورد الخطأ الذي أوردتها "حسن ناظم" في كتابه "مفاهيم الشعرية"² دليلاً على الإشكال الحاصل، مع إضافتنا للترجمة الجديدة التي أضافها "عبد الملك مرتاض" في كتابه "قضايا الشعريات عندما اقترح مصطلح "الشعريات" و أعطاه مقابل:

" La Poéticité"³

¹ - إفت كمال الروبي نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين دار التنوير للطباعة والنشر ط 1. 1983.

² - حسن ناظم مفاهيم الشعرية ص 18.

³ - عبد الملك مرتاض قضايا الشعريات - متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة - دار القدس العربي -

وهران - الجزائر - ط 1 - 2009 - ص 19.

ولهذا الاختلاف في ترجمة المصطلح في العالم العربي يصرّح (أي حسن ناظم) قائلاً:
"إن إشكالية المصطلح تبدو محيرة في نقدنا العربي. وربما يكون النقد الغربي متجاوزاً
- إلى حد ما - لهذه الإشكالية منذ أرسطو... أما في تراثنا النقدي فإننا نواجه - كما
أسأفت - مصطلحات مختلفة وربما نواجه المصطلح نفسه (الشعرية) .. وعلى أية حال
فإن هذه الترجمات المتعددة والمتباينة تسهم - من دون ريب - في تصعيد أزمة
الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث. إذ لا مسوغ لاجتراح ترجمات
عديدة لمصطلح غربي واحد. في الوقت الذي يدعو فيه كل أولئك المبحرّون إلى
ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي... واستناداً إلى هذا فإنني أرى أن لفظة
(الشعرية) مقابلاً مناسباً لـ *poetics* من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكاً
وتعقيداً. وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة - فقط وببساطة - إلى أن لفظة
(الشعرية) قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد. فضلاً عن الكتب
المترجمة إلى العربية. وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح في الوقت الذي يخبو
فيه كثير من بريق البدائل الأخرى"¹.

وإنه وإن كان المضمون في هذا المقام مقدّماً على الشكل الذي هو المصطلح، إلّا
أننا سننظّل مختلفين حول ترجمة المصطلحات التي ينتجها الآخر، مما يدلّ على تباعد

¹ - المصدر السابق. ص 16-17.

الرؤى، بل انصرفها إلى حواشي الحواشي على حساب الأصول التي هي المتون،
ويكفي الباحث العودة إلى المخ السابق ليجد مدى ما هناك من اختلافٍ و جدل.

الفصل الثاني:

الإيقاع.

المبحثُ الأولُ: مفهومُ الإيقاع.

المبحثُ الثاني: الإيقاعُ في الفنِّ.

المبحثُ الثالث: الإيقاعُ و العَرُوض.

□ المبحث الأول:

□ مفهوم الإيقاع:

قبل البدء في تناول هذا العنصر حقيقاً أن أرى أنه، بسبب ما لقضية الإيقاع من أهمية بالغة وأثر حاسم في التفريق بين ما هو شعري وما هو غير شعري، كان لابد من المقدمات التي تمهد الدرب وتبسط التناول، وصولاً إلى معيارية العنصر الإيقاعي الذي نحاول هنا فلسفته في فصوله و مناحيه المختلفة. وقبل كل شيء يمكن أن نقرر أن كلَّ شيءٍ من دون الإيقاع هو شيءٌ عاديٌّ من أشياء الحياة اليومية العابرة: اللغة، الإشارات، الرموز، الأسماء، الصفات، العناصر، الأصوات، الصور، المحسوسات، المجردات، إلى آخره... حتى الوزن الشعري لا يغدو عنصراً شعرياً، أي لا يكون النص الذي يتلبسه شعراً، قبل أن يخامر الإيقاع وينسرب فيه¹.

وهنا تبرز أول قضية فكرية أمام هذه المقولة، تتعلق بمفهوم "الإيقاع" من جهة، وبالفارق أو الفوارق الأساسية بينه وبين مفهوم "الوزن" من الجهة الثانية. وبإضافة

¹ - علوي الهاشمي فلسفة الإيقاع في الشعر العربي منشورات مركز البحوث - البحرين - ط1 - 1997 -

جوانب هذه القضية يمكن تعميق المقولة العامة ووضعها على محور التخصيص والتمحيص.

و يتفق كلُّ الدارسين لعنصر الإيقاع على أنّ مفهومه يتّصل أساساً، بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وصورته ولا نهايته. إنه، إذن، النهر الخالد الذي لا منبع له ولا مصبّ، أو الدائرة التي لا أول لمحيطها ولا آخر، فكلاهما يلتفت حول نفسه ويدور حول مركزه، مُكتفياً بذاته، يحيطُ بكلِّ شيء ولا يحيط به شيء. ومن هنا تنبع أسرار قوّته وعظمته، و لذلك يقول " الفارابيُّ": " **فالنقطة لا**

زمان لها أي كالنقطة في المكان عند علماء الهندسة وعلى ذلك

فالزمن هو المدة الواقعة بين نقرتين"¹، لذلك فالإنسان لا يمكن أن يتخلّى عن خصائصه الإنسانية ووظائفه البشرية لصالح الزمن وقوانينه، مكتفياً بنقطة السقوط على محيط الدائرة والتقاطع معه فحسب، بل إنّه يحاول أن ينتشر ويتكاثر ويتوالد ويفتت محيط الدائرة إلى أجزاء، ويقسمها إلى مسافات، متساوية وفقاً لميزان طبعه² وحركة ذاته هو، محولاً بذلك كل نقطة من نقاط ارتكازه على المحيط وتداخله بالدائرة

¹ - محمود قطاط. نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب (مقال). مجلة (الحياة الثقافية). عدد 22 تونس

1982م.

² - يعرف صفي الدين الحلبي (ت 1294)، الإيقاع بأنه: جماعة نقرات تتخللها أزمئة محدودة المقادير على نسب

وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم.

وأسرارها إلى منطقة صراع وتوتر وعناق لا ينفك بين الضدّ وضده، منها خرجت ملامح الإنسان الأولى وأساطير الخلق والتكوين ومختلف الثقافات والفنون والشعر والرقص والموسيقى واللغة والغناء والغناء والتصوير و... كل ما يتصل بفضاءات الخيال ، وكل ما له اتصال بالواقع والإيقاع؛ الأنامل الناقرة والدق المنقور¹ ، و الريشة والأوتار، " إن الإنسان هو الذي أقام بيديه نصبا ترمز إلى عظمة روحه. وهذه النصب كأثاره الفنية والفكرية العظيمة وآثاره الروحانية- ربما الله نفسه- هي التي يحتاج إليها الآن لتبعده عن تلك اللحظة اليائسة التي يواجه فيها فناءه هو"².

وبالتالي فإن أي لحظة تَمَسُّ ، أو وقوع على خط الزمن هي لحظة إيقاعية أولى تبحث لنفسها عن حالة من الانتظام والتشكّل في نسق إيقاعيٍّ من مميزاته أنه يقسم خطَّ الزمن إلى وحداتٍ زمنيةٍ، أي إيقاعية. وهي لحظة تؤسس في جوهرها المتصارع- المتناغم/ المتكامل جوهر الفنون جميعا بلا استثناء، بما فيها الشعر على اعتبار أنّه، حسب تعبير "بودلير" "السير ضد الحادثة". وفي إطار هذا المفهوم الميتافيزيقي

¹ - الإيقاع عند الفارابي هو: عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدفء وغيرهما.

المرجع نفسه. و الصّفحة نفسه.

² - روزنتال شعراء المدرسة الحديثة. ترجمة جميل الحسيني. دار العوده- بيروت- ط1 - 1998.

لعنصر الوقوع أو الإيقاع، يمكن الحدس باحتمال كون لحظة الارتطام الأولى بين اللحظة والزمن ذات طبيعة صوتية¹ على اعتبار أنها تمثل اللقاء بين المتحرك والسكن.

و من هنا، تنبع أنواع الفنون والآداب من جهة وتكتسب التجربة الفنيّة سماتها الذاتية المتميزة المميّزة، ومن هنا أيضا، من خاصيّة الإيقاع الميتافيزيقية، يتحرك جذر الفنون المشترك، ولكنه يتفرّع بعد ذلك إلى شجرة الأشكال التعبيرية المختلفة، والأنواع الأدبية ومختلف الفنون، التي تبلورها بعد ذلك مؤثرات تقع خارج حدود اللحظة الميتافيزيقية البكر.

وفي هذا السياق يمكن فهم مقولة "إليزابيث دور" "ليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع" كما يمكن فهم قولها "إنما نقره الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس. أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها. وهي عنصر حركة أكبر. وتلك الحركة هي الإيقاع والإيقاع يعني التدفق. أو الانسياب. وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات"².

¹ - يرى الحسن الكاتب (القرن العاشر) بأن الإيقاع هو: قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة وفي أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا. فإيقاع أوزان أزمنة النغم. والزمان إنما سمي زمانا لأن على نهايته نقرتين يحصرانه بينهما. وهو الدور الحادث. مقالة محمود قطاط السابقة.

² - إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ص 50.

ومعنى ذلك أن من خصائص الإيقاع الجوهرية الانتظام وفق نسق يحدد هويته،
أو في عدد من الأنساق المتصلة أساسا بعنصر الزمن، كالمعاودة والتكرار والترجيع
والفواصل والحركة والسكون، كما إن من خصائصه البارزة، بسبب وجوده جذرا في
كل الفنون على الإطلاق بما يجعله عنصرا أساساً في كلّ منها.

لِكونه قاسما مشتركاً بين جميع الفنون، قادرا على تفجير خصائصها أو خصائص
عدد منها في إطار الفن الإبداعي الواحد¹، نظرا لانبثاق كل فن من واحدة أو أكثر من
الحواس الخمس، في حين ينبثق عنصر الإيقاع منها مجتمعة ويعبر عنها وهي في حالة
انصهار أولية أساسها الدماغ البشري والحالة الإنسانية، وهو ما يسميه (بريتون) " **وحدة
الذهن في تعددية المادة**"² التي هي "إحساسات متزامنة"³، ففي إطار فنّ الشعر،
مثلا، نجد الإيقاع يتخلل اللغة والموسيقى والصّور والأخيلة والكلمات والحروف، بما
يمكن الحديث عن إيقاع لغويّ، في النّص الشعريّ، وإيقاع موسيقيّ وزنيّ، وإيقاع
صوريّ، وإيقاع لونيّ، وإيقاع صوتيّ، وإيقاع جزئيّ، وإيقاع كليّ إلى آخره. باعتبار أنّ
الإيقاع قد غدا إيقاعاتٍ، غير أنّ جميع الإيقاعات ترجع إلى عنصر الإيقاع، الأساس

¹ - محمد جمال صقر تفجير عروض الشعر العربي (مقال، مجلة أفق الثقافية الإلكترونية العدد 20 اليمن

ص 12 وما بعدها.

² - جان برتيس الخيلة. ص 61.

³ - المرجع نفسه. ص 21.

المرتبط بالزمن المنتظم في نسق أو " **نسب زمانية**" حسب تعريف الكندي للإيقاع؛ كما ترجع أهمية مستوى إيقاعي على آخر، في إطار الفنّ الإبداعيّ الواحد، إلى طبيعة المادة الخامّ التي تتشكّل منها خميرة ذلك الفنّ وقابليته التشكيلية والتعبيرية.. وهي في الشعر تمثّل اللّغة في كثافة مستويها الدلاليّ والصّوتيّ ، بما يُنتج إيقاعاً موسيقيّاً خاصّاً بالشعر، وإن هو اتّصل في بعض وجوهه بفنّ الموسيقى إلا أنّه مختلف عنه بخصوصيّة الكلام أو الدّلالة اللّفظيّة، التي عادة ما تحرّر المفردة اللّغوية من شُحناتها العاطفيّة ومكوّناتها الموسيقيّة أو الصّوتية، " **فالعواطف مرتبطة بالكلمات أو الأفعال لا يحررها سوى المعنى**"¹.

و من أعطاف التصور المي لفيزيقي السابق و تلايبيه يمكن استخلاص تصوّرٍ منطقي لعنصر الإيقاع ، وعلاقته بعنصر الوزن، وتعريف حدود كلٍّ منها وأقسامه ومستوياته، وذلك على النحو التالي:

يشكّل الوزنُ - بلا أدنى شكّ - خطأً أفقيّاً في النّصّ الشعريّ ، كغيره من خطوط اللّغة والأصوات والصّور والأفكار، إلى غير ذلك من خطوط أفقية تمثل بتركيها تراكمات النّصّ الشعريّ، وهي- لولا تقاطعها مع خط الإيقاع الذي يحوّلها ، ويتحول

¹ - كريستوفر كودويل. الوهم الواقع. ترجمة: توفيق الأسدي - دار الفارابي - بيروت - ط10 - 1982.

معها إلى بؤر كيفية أو نوعية- مجرد تراكمات كمية؛ فخط الوزن يغدو في نقطة تقاطعه بالإيقاع ذا خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص ، وخصوصية الشاعر مما يمثل إحدى السمات الأسلوبية¹ ، وكذلك الشأن مع بقية الخطوط الأفقية في نقاط تقاطعها بخط الإيقاع، الذي يحولها إلى مظاهر أسلوبية متميزة في تجربة النص ، و معنى ذلك أن خط الإيقاع عندما يمر على خط أفقي ويتقاطع معه ، يحوله في نقطة التقاطع بالذات إلى حالة إيقاعية تميز ذلك الخط وتمايز به في آن واحد.

إن أولى خصائص الإيقاع - بل شك - عنصر الوزن إذا أنه خط أفقي يمتد من أول البيت ، وينتهي بنهايته التي عادة ما تكون حرف روي ، يتصل أو يمثل إيقاعاً في النص ، ثم يبدأ من جديد بعد أن يفرغ نفسه، وهكذا².

وثاني خصائصه أنه مكوّن من وحدات موسيقية متساوية، بشكل بسيط أو مركب، تُسمّى ببساطة "تفعيلات" ويمتدّد جسم هذه التفعيلات بين أول تفعيلية في مطلع البيت والتفعيلية الأخيرة منه المتوجة بالقافية. إذن فثاني خصائص الوزن طبيعته الكمية القائمة على التكرار المحسوب والرتابة المحسوسة الجميلة غالباً ، ومن هنا تتولد

¹ - محمد كنوني شعريّة القصيدة العربية المعاصرة ص 69.

² - يرى محمد الهادي الطرابلسي " أن القافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري ولهذا لا تمثل

خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين". محمد الهادي

الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية - تونس - (د.ت). - ص 48.

ثلاثة خصائصه المميّزة المتمثلة في التكرار والرتابة المتمثلين، أصلاً، في التفاعيل الصحيحة والبحور الثامة الكاملة في علم العروض.

ووفقاً لهذه الخصائص الثلاث، يمكن تعريفُ الوزن **بأنّه كميّة من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيّاً بين مطلع البيت أو السطر الشعريّ ، وآخره المقفّي ، ويمكنُ رسمُه توضيحياً على النحو التالي:**

5 | 4 | 3 | 2 | 1

الوزن ← **القافية¹**

ونتيجة لتكرار هذا النمط الوزنيّ في كل أبيات القصيدة غدا البيت من هذه الناحية، يساوي مجموع القصيدة، والقصيدة تساوي مُكرّر البيت المفرد، لذلك برز التعريف التقليدي للشعر بأنه "الكلام الموزون المقفّي"، ولم يكن تعريفاً جامعاً مانعاً على الرغم من صدقه وانطباقه على نظام البيت الواحد الذي هو نظام البيت الواحد الذي هو نظام القصيدة، لأنه لم يلتفت إلى عنصر الإيقاع التفاتاً حقيقياً على النحو الرأسيّ ، والذي من شأنه أن يُغيّر إلى حدّ كبير من خصائص الوزن الأفقيّة، كما سينضح. أمّا عنصر الإيقاع فيشكل خطأ عمودياً يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها،

¹ - علوي الهاشمي فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ص 54 .

وبذلك فهو يخترق كلَّ خطوطها الأفقية، بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بُنى القصيدة ومستوياتها؛ فيغيّر من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام حيويّ شامل متّصل ببعضه البعض، كما يغيّر من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفيّ مُركّب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف؛ في الوقت نفسه، الذي يتغير هو بواسطتها من ظاهرة صوتية خالصة، وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أقانيم من الفكر والصّور والرؤى والموضوعات، حيث يدخل كلُّ عناصر القصيدة في كون إيقاعيّ، نغمي، شعريّ؛ بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسد خلقا جديدا متازجا بالفكر واللغة والرّموز والصّور، والعواطف تمازج الروح بالجسد.

فتتشكّل تشكلا بَكرًا كأن لم تكن من قَبْلُ مطروحةً على قارعة الطّريق، حسب تعبير "الجاحظ"، يطرقها القاضي والدّاني، وإثما هي ابنة صوغها، وحُسن تصويرها وحلاوة جرسها وحذق تركيبها وجمال سبكها، ابنة إيقاعها الجديد المنثقب من خصوصية التجربة الإبداعية، روحها ومركزها وجذرها الذي تتقاطع فيه كل من خطوط النصّ الشعريّ، وتلتقي عنده الفروع ويرقّص حوله، و حول مركزه الجسد.

إذن، إنّ أوّل خصائص الإيقاع هو أنّه خطُّ رأسيّ يسقط من أعلى النصّ الشعري حتى أسفله متقاطعا مع كل خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية. ومعنى

ذلك أنه عنصر خفيّ، كالرمح، لا يبين إلا من خلال أثره في جسد النص إذ يُجْرِك أعضائه ومفاصله وخطوطه وعناصره جميعاً ، حركة أو حركات إيقاعية، متناغمة، متجاوبة، راقصة، تتمظهر حسيّاً وتكون أشدّ وضوحاً من الناحية المادّيّة في تجلّيها الصوّتيّ أكثر من غيره، أو موسيقى الأذن بشكل عام، خاصة عنصر الوزن لما له من خصائص صوتيّة صريحة خالصة متأصلة في الطبع الإنسانيّ، ومتجدّرةً في الرّوح، إضافة إلى ما فيه من مظاهر التكرار والرتابة والرّنين والتقسيم المتقارب المتواتر لخطّ الرّمن، مما يربطه أساساً بفنّ الموسيقى الذي عادة ما يحرك " **ميزان الطبع السليم** " ، والذي اعتبره أفلاطون المحركات الرئيّسة السامية للبشر.. هي الصدق والحقيقة التي توجد منذ بدء الخليفة"¹.

ولذلك فإنّه يتجلّى في عنصر اللغة، وإن كان بصورة أقلّ من الوزن في طريقة إدراكها، لما يلبس الصّوت اللّغوي من دلالات ورموز ومفاهيم ، وصور ومقاربات تُشدّت التّركيز الصوّتيّ ، وإيقاعيّته المتجلّيّة، وإن كانت بدورها تنبع منه ، وتتناوّد في إيقاعات جديدة أكثر اتساعاً وخفاءً وتجريداً، غير أنه يمكن تلمّسها واستكناها بميزان الحساسيّة الفنية المرهفة، الذي هو من وجه آخر "ميزان الطبع السليم" أيضاً. إذن، كلّما ابتعد النّصّ الشعري عن مظاهر الصّوت وموسيقاه، على المستويين الوزنيّ

¹ - يوسف السيّسي. دعوى إلى الموسيقى. عالم المعرفة الكويت 1981. ص13.

واللغوي، كان تظهر الإيقاع الصوتي أقل، وكانت فرصة انسرابه في مظاهر أخرى غير صوتية صريحة أو خالصة، كانت أكبر.

كُلُّ ذلك بسبب تداخل مظاهر إيقاعية أخرى غير صوتية في النص الشعري، كالقصة والرواية والمسرح والفنون التشكيلية والسينما إلى آخره، مما أدى بالإيقاع الصوتي الصريح للانسراب في مظاهر إيقاعية تتصل بتلك الفنون والافتتاح عليها؛ لتوليد إيقاع فني أشمل، وأكثر تعقيدا وتشابكا في النص الشعري الذي أضفى بسد أعلى مرحلة في قانون التناسب العكسي بين المظهر الصوتي للإيقاع ومظاهره الأخرى. "فالإيقاع إذن ليس مادة ملموسة ولكن تجسّمه المادة ويلتبس بها. كما نلاحظ أثر ذلك

في حركتنا وفي حركة الحيوان وفي الطبيعة التي حولنا بصفة عامة. وهو أكثر وضوحا في أهم مواطنه: الشعر حيث نجده في الحركة اللفظية وفي الموسيقى. حيث نجده في الحركة الصوتية وفي الرقص. حيث نجده في الحركة البدنية"¹.

إنّ الخاصية الثانية للإيقاع إذن تتمثل في كونه خافيا لا يبين إلا في تمظهره الصوتي الصريح. وثلاثة خصائصه شموليته التي تتصل بانسرابه في بقية خطوط القصيدة

¹ - محمود قطاط-نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب (مقال)، ص4.

وعناصرها، مما يحيلها إلى مستويات إيقاعية تتجمع في شكل أنساق أو مجموعات ، أو وحدات خاضعة لإيقاع طبيعتها الخاص، ولإيقاع النص العام معا¹.

أما الخاصية الرابعة فهي خضوعه لعنصر الزمن وإخضاعه له في آن، بتقسيمه إلى وحدات وعناصر متساوية، أو متألّفة أو متكرّرة، أو متضادّة، تتضح في جميع تظاهراته الإيقاعية الممتدة بين الصوت الصريح، وزنا ولغة، والصوت المتخفي أشد ما يكون الخفاء في بقية التظاهرات الأخرى: بين الصوت وصداه، وبينها يتذبذب الزمان.

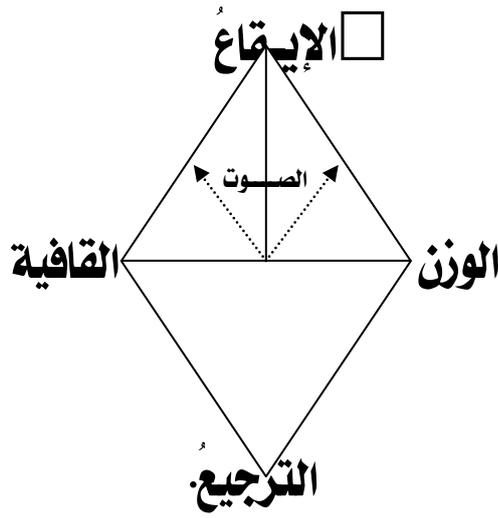
و أما الخاصية الخامسة من خصائص الإيقاع فخضوعه، ولو مؤقتا، لقانون المادة وعناصرها، خضوع الزمان للمكان والروح للجسد، لذلك فهو لا يتجسد إلا من خلال آلة أو مادة خام موسيقية أو لغوية أو تشكيلية أو بدنية أو حتى طبيعية حيث الأصل. وأخيرا يمكن تلخيص خصائص الإيقاع في تعريفه التالي، وهو أنه **"تقسيمات متزامنة**

خفية ذات طبيعة صوتية عريقة تجسدها أكثر من غيرها بواسطة آلة أو مادة خام تقع عليها أو تتخللها في حركة أولى راسية"²، ثم يبدأ الصدى أو الترجيع الذي يحمل

¹ - علوي الهاشمي فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ص 56.

² - في أكثر الدراسات الموسيقية والتي نتناول الإيقاع إشارات واضحة أو ضمنية إلى أنه إلهي أو سماوي أو هابط كالوحي من السماء. وليس تعبيراً مثل وحي الشعر والإلهام أو الموهبة إلا صدى لهذه الفكرة العليانية كما توحي كلمة "إيقاع" لغويا بالمعنى نفسه. حيث " وقع الشيء على الأرض وقوعا. وأوقعته إيقاعا" انظر الزمخشري. أساس البلاغة.

معها دوائر التظاهرات الإيقاعية الأخرى. ويمكن تقديم التخطيط التالي الذي يوضح تقاطع خط الإيقاع الرأسي مع الوزن الأفقي، في نقطة وقوع زمانية تنفجر منها كل الفعالية الإيقاعية، في النص الشعري خاصة، وذلك على النحو التالي:



و بعد الذي في الموضوع من خطورة، و تعقيد فإنه مما لا شك فيه هو أنّ المنشغل بتأطير مصطلح الإيقاع يجد تبايناً في آراء الباحثين والدارسين ، و تبعاً لذلك التباين يجد اختلافاً في وجهات نظرهم، باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافتهم، مما يدفعه إلى السعي والبحث عن ضابط محدد لهذه الماهية، فهل يا ترى يكفي - لتحديد مفهومه- أن نقف عند حدّ من يعرفه قائلاً إنه: " تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبزة. و تدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر. و يتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع. أو بانتظام طروء الحركة و السكون. وفي النثر يكون

الإيقاعُ ملحوظاً بتنوع الحركة و الجمَل المتوازنة وتنوع بناء الجملة وطولها...¹، أو أن لا تتجاوز "مجمع اللغة العربية المصري" حين يعرفه قائلاً: "الإيقاع: مصطلح موسيقي يُنصب على مجموعة من أوزان النغم . فالإيقاع مركبٌ موسيقي يشتمل على أوزان غير متساوية وهو الجانب الموسيقي في الشعر والوزن صيغة آليّة والإيقاع إبداع جمالي"².

إنّ هذا ليدلنا إلى أنّ جُلّ التعاريف التي خاضت في موضوع الإيقاع تُعدُّ قاصرةً، بالنظر إلى لفظة: "إيقاع" نفسها و إلى دلالتها وتشعبها وتتصافها بالشمولية والإبهام. و لذلك يمكنُ عدُّ وصف "ياكسون" إياها بأنها ملتبسة³، في محله، بل إنّنا لسنا نجاوزُ الدقّة حين نقرُّ أنّه لا يمكنُ حدُّ الإيقاع بنظريّة واحدة⁴.

إذ انطلاقاً من ذلك نجد معظم العلماء والباحثين يتفقون على أنّ الإيقاع - بمفهومه العام - يُعدُّ "أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حدّ أننا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له"⁵، و لذلك استحال معضلةً مصطلحاً ومفهوماً لأنه من الأمور التي لا تتحدّد بالوصف⁶.

¹ - إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة التّعاصديّة العماليّة للطباعة والنّشر - تونس - 1986 - ص 57.

² - مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية - القاهرة - 1983 - ص 29.

³ - رومان ياكسون قضايا الشعرية. ص 43

⁴ - محمود المسعودي. الإيقاع في السجع العربي. محاولة تحليل وتحديد. نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم - تونس -

1996 - ص 5.

⁵ - توفيق الزبيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. سراس للنشر - تونس - 1988 - ص 137.

⁶ - حاتم الصكر. بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي. مهرجان المربد الشعري العاشر. 2002 - العراق - ص 5.

و قد يكون غموض اللفظة منبعثاً من كثرة تعاملنا معها أصلاً، إذ أكثر الأشياء استعصاءً على الحدّ والمفهمّة، تلك الأشياء التي نتعامل معها كثيراً، و يقترب من هذا يذهب " ألكسندر بوريلي":
حينما يقرّر قائلاً: "إن الإيقاع على فترات متساوية. ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه. فبين ضربات القلب انتظام. وبين وحدات التنفس انتظام. وبين النوم واليقظة انتظام. وهكذا..."¹.

بمعنى أنّ هذا الإيقاع الفطريّ فينا هو ما يجعلنا نتوقّعه في مدركاتنا، ونستريح إذا وجدناه، ويصيبنا القلق إذا فقدناه. من هنا كان الوزن في الشعر، وكانت السيمتريّة في العمارة و في التصوير.²
إلا أنّ ممّا لا شكّ فيه أنّ المصطلح لصيق بمبادئ أهمّها الانتظام و التناسق، و مبدأ الانتظام الذي يتمثّل في الإيقاع، يكون ناتجاً عن حسن التوزيع، ووحدة التناسق والانسجام
"وقد أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي و بين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم والطبيعة. فلجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس بما فيه من شهيق أو حركات بطيئة نسبياً. كتعاقب الجوع والشبع. والنوم واليقظة. و في الطبيعة إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الليل والنهار وإيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة. و من هنا قال كثير من الباحثين بأنّ لل موسيقى أصلاً عضويًا أو طبيعيًا. ما دامت الحركة الإيقاعية - فيها - ترديدًا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو في الطبيعة الخارجية مما يؤدي إلى تكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الإيقاعية لدى

¹ - ألكسندر بوريلي أسرار النوم تر: أحمد عبد العزيز سلامة. فصل النوم بوصفه إيقاعاً بيولوجياً. عالم المعرفة - الكويت -

1992 - ص 197.

² - حسين عطوان. مقدّمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي. دار المعارف - مصر - 1970 - ص 122 - 123.

الإنسان. وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو للبدائي بإزاء الموسيقى تكون استجابة إيقاعية ذتمثل في نوع من التمايل أو الرقص البسيط من إيقاع الأنغام"¹.

و هو نفس ما يلخص من خلاله "إميل بنفنيست" المفهوم التقليدي للتصور العام للإيقاع الأوروبي تأسطر، حين يرى أن معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج هو ذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن في بدايات النحو المقارن ومازلنا نكرره. وما هو بالفعل الشيء الأكثر بساطة وإرضاءً لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة. وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته²؛

¹ - فؤاد زكريا. التعبير الموسيقي. مكتبة مصر القاهره ط4. 1980. ص21 - 22.

² - و ذلك حين يقول " *Ce pourrait être la tache d'une psychologie des mouvements et des gestes d'étudier parallèlement les termes qui les dénotent et les psychismes qu'ils commandent, le sens inhérent aux termes et les représentations souvent très différentes qu'ils éveillent. La notion de « rythme » est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines. Peut-être même servirait-elle à caractériser distinctivement les comportements humains, individuels et collectifs, dans la mesure où nous prenons conscience des durées et des successions qui les reglent, et aussi quand, par-delà l'ordre humains, nous projetons un rythme dans les chose et dans les*

و حين نحاول التوقف على الأصل اللغوي و الاصطلاحِي للفظة و المصطلح نجد من الاستعمالات الواردة في مادة (وقع) ما جاء في "لسان العرب": "الْوَقْعَةُ: النُّومَةُ فِي آخِرِ اللَّيْلِ وَالْوَقْعَةُ: صَدْمَةُ الْحَرْبِ وَالْتَوَقُّيعُ: رَمِي قَرِيبٌ لَا تَبَاعُدُهُ كَأَنَّكَ تَرِيدُ أَنْ تَوَقِّعَهُ عَلَى شَيْءٍ وَالتَّوَقُّيعُ إِصَابَةُ الْمَطَرِ بَعْضَ الْأَرْضِ وَإِخْطَاؤُهُ بَعْضًا".

والإيقاع من إيقاع اللحن وهو أن يوقع الألحان ويبينها. وسمى "الخليل بن أحمد" كتابا من كتبه في ذلك المعنى جاء عنوانه "كتاب الإيقاع"¹.

و قد جاء في "القاموس المحيط" أن: "الإيقاع من ألحان الغناء و هو أن يوقع الألحان ويبينها"². ومما نُقل عن "الخليل بن أحمد الفراهيدي": أن "الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها

عَوْدَاتٌ مُتَوَالِيَةٌ"¹.

événements. Cette vaste unification de l'homme et de la nature sous une considération de « temps » d'intervalles et de retours pareils, a eu pour condition l'emploi du mot même" BENVENISTE. Problèmes de l'inguistique générale. TL.COL.TEL. Gallimard.france.1986.p327

¹ - ابن منظور لسان العرب. مجلد 6. مادة (وقع). دار الجيل بيروت. دار لسان العرب. بيروت. ط 3. 1988. ص 968.

² - الفيروزآبادي القاموس المحيط. ج 2. القاموس المحيط. شركة فن الطباعة - مصر - (د.ت) - 685.

و عند "صفي الدين البغدادي" أنه: "جماعة تقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على

نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات. ويدرك تساوي الأدوار ميزان الطبع السليم"².

و حين نقف على المعجم الفلسفي لـ "جميل صليبا" نجد أن: "الإيقاع في اللغة: اتفاق

الأصوات وتوقيعها في الغناء. وفي الاصطلاح معنيان:

الأول عام وهو إطلاقه على اتصاف الحركات والعمليات بالنظام الدوري. فإذا كانت الحركات

متساوية الأزمنة. يُسمى الإيقاع موصلاً. وإذا كانت متفاضلة الأزمنة في أدوار قصار سمي الإيقاع

مفصلاً..."³.

ويقول "الأب خليل أدّه اليسوعي": "قد أطلقت لفظة الإيقاع أولاً بمعنى وزن الغناء

وإعلانه بالنقر وقد خرجتها بمعنى ما يدعوه اليونان "le RYTHME" فاستعملتها في الشعر

والرقص ودق الطبول⁴. ويرجعه "كولريديج" إلى عاملين أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة

موسيقية معينة بحيث تعمل على تشويق المتلقي وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن

النعمة غير المتوقعة و التي تولد الدهشة لدى المتلقي⁵، وقريب من هذا ما يراه ويتشardز فيما ينبثق

¹ - حسن يوسف موسى و عبد الفتاح الصعيدي الإفصاح في فقه اللغة ج 2. دار الفكر العربي - دمشق - ص 1003.

² - صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي. الأدوار شرح و تحقيق: هاشم محمد الرجب. دار الرشيد للنشر - بغداد -

1980 - ص 139 - 140.

³ - جميل صليبا. المعجم الفلسفي. ص 345

⁴ - الأب أدّه خليل اليسوعي الإيقاع في الشعر العربي مجلة فصول م 3ع 6 - القاهرة - 1986 - ص 115.

⁵ - محمد زكي العشماوي فلسفة الجمال. دار النهضة للطباعة والنشر - بيروت - 1981 - ص 122.

عن التوقع سواء أكان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة ما يكون التوقع لا شعوريا
ن تتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط السابق¹، وهو يذلك

يشكل نسجا مؤلفا من " التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سباق

المقاطع"².

¹ - ريتشاردز مبادئ النقد الأدبي ترجمة مصطفى بدوي المؤسسة المصرية العامة - القاهرة - 1961 - ص 188.

² - المرجع نفسه ص 192.

المبحث الثاني:

الإيقاعُ في الفن:

يفسّرُ الباحثون و هم يحاولون التعرف على طبيعة الإيقاع في الفن ، بين شكلين من أشكال الإيقاع هما: " الإيقاع كتركيب منظم مطلق كما يتبدى مثلا في دقات القلوب وحركة الأذرع والأرجل والسير وتعاقب الليل والنهار ودوران الفصول. ومدار القمر حول الأرض. والأرض حول الشمس. فالإيقاع هنا ليس إلا مجرد تكرار منظم لوظائف وأنشطة الإنسان والطبيعة. وإن كان غالبا ما يقودنا للإيقاع في الفن من حيث ارتباطه بوظائف الأعضاء. ينبغي أن نفرّق بين الإيقاع بهذا المعنى. وبين الإيقاع الفني كعملية جوهرية وضرورية. فهو هذا تأكيد حقيقي لمجموعة اعتبارات محذوفة. إنه تأكيد قوي لمعنى الكلمات. وضغط على الانفعال والأفكار بواسطتها فهو من ثم يعني حقيقة أغلب الحركات التأثيرية. ولهذا فهو يتكون مما يمكن أن نسميه بالإيقاع الداخلي. المؤكّد للحركة و من النغم الخارجي. ومن التتابع اللفظي"¹.

والإيقاع في مفهومه الفنيّ مبدأ وجدائيّ يقوم في النفس ويصدر عنها، وهو توفيق بين نزعتين متناقضتين: الثقل والخفة، أساسه الحركة التي يوجّهها كلُّ من النظام والتناسب الدوّريّ²،

¹ - سعيد الورقي لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها النفسية وطاقاتها الإبداعية). دار النهضة العربية للطباعة والنشر -

بيروت - ط3 - 1984 - ص 159.

² - محمد العياشي نظرية إيقاع الشعر العربي المطبعة العصرية - تونس - 1976 - ص 42.

ولا زال مفهومه يتسع حتى إنه ليشمل عند "عز الدين إسماعيل"، جميع الفنون ، و هو إذاك يمثّل السمة المشتركة بينها¹.

و يمكن أن يُستأنس في ذلك بقول (ديوت-ه-باركر) "PARKER DEWITT.H.": " ففي الشعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع وانسجام. وقافية. ونغم و في التصوير والعمارة. نجد الأشكال الملونة متكررة. ومتقابلة ومتوازنة. ومنتظمة في إيقاع تعبر عن حالات مبهمّة. كما هو الشأن في الموسيقى. وبدون هذه الموسيقى لا يكون فن جميل"².

وعند "يوري لوتمان" يشمل ظاهرة التناوب الصحيحة للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية نعني بذلك خاصية التردد هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع. إنّ في الحركات الطبيعية للإنسان وإنّ في نشاطه العملي على حد سواء. وقد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي، - (وكثيرا ما ينظر إلى هذا التقليد باعتباره تقليدا ماديا) - التأكد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي والطبيعي والإيقاع في الأدب بعامة والشعر بخاصة³.

ويدلّل على رأيه بقول "ج. شنلي" في هذا المعنى ليقول: "لنأخذ أي عمل يستغرقه الزمن من أعمالنا. ليكن مثلا- التجديف (مفترضين أن هذا التجديف جيد متوازن ومتقن) فس نجد أن هذا

¹ - عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد الأدبي. ص 117.

² - المرجع نفسه. ص 117.

³ - يوري لوتمان. تحليل النص الشعري "بنية القصيدة" ترجمة: الدكتور محمد فتوح أحمد - دار المعارف - مصر - 1995 - ص

العمل موزع إلى أجزاء من تجديفة إلى أخرى وفي كل جزء من هذه الأجزاء توجد اللحظات بعينها: رفعة للمجداف لا تقتضى بذل أي جهد تقريبا وضربة في الماء تحتاج إلى إنفاق كثير من الجهد. ومثل هذا العمل المنتظم الموزع على حلقات متوازنة في الطول. متراوحة في الضعف والشدة يسمى عملا إيقاعيا على حين يدعى ذلك الانتظام والتناغم الزمني بالإيقاع"¹.

والإيقاع بهذا المعنى - كما سيتبين لاحقا - سابق للغناء والموسيقى والشعر والرقص حتى. لا لشيء إلا لأنه مستوحى من الطبيعة، ومن حركة الإنسان والحيوان. إلا أن الباحث، عليه أن يتدبره في أهم مواطنه و تجلياته المتمثلة في الرقص والشعر والموسيقى. وإِنَّه لخاصية جوهريّة في الشعر، وليس البتّة مفروضا عليه من الخارج² وإِنَّه تنظيمٌ لأصوات اللّغة بحيث تتوالى في نمط زمنيّ محدّد، ولا شكّ أن هذا التّظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص التي تكوّن أساس هذا الإيقاع³.

فالوزن أو "الإيقاع المنتظم عنصر أساسي من عناصر الشعر لا غنى عنه. ومن المغالطة التعامل معه وكأنه قيد محض"⁴.

¹ - المرجع السابق. نقلا عن: ج. شنجلي تقنية الشعر دار الحكومة - موسكو - 1960 - ص 13.

² - سيد البحر اوي. الإيقاع في شعر السياب. مكتبة شرقيات - القاهرة - د.ت - ص 8.

³ - المرجع نفسه. ص 10.

⁴ - مهدي سامي. أفق الحداثة وحداثة النمط - دراسة في حداثة مجلة "شعر" هيئة ومشروعا ونموذجا - دار الشؤون الثقافية

العامّة - بغداد - 1988 - ص 105.

كما أنّ " الوزن هو الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على

أكبر نطاق ممكن. ففي الكلام والوزن يزداد تحديد التوقع زيادةً كبرى بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً. وعلاوةً على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي يحدث فيه ما نتوقع حدوثه"¹.

وإذا كان بعض الدارسين يرى في الوزن صورةً للإيقاع² فإن بعضاً آخر يعتقد أسبقيةً الوزن على الإيقاع، بل إنّه يرى فيه نطاً للإيقاع، وليس صورةً له فحسب³.

و لذلك يلجّ "جون كوهين" على التحذير من معبّة السقوط في الخطأ الذي يقع فيه بعض من يرى في النظم حليّة زائدةً و عليه نراه يذهب إلى التألّيح على أنّ "النظم ليس لباساً يُلصق باللغة دونما ضرورة"⁴. بل إنّه بمثابة الـ "أداة الفعالة في الشعر"⁵، فبه يتميّز الشعر عن النثر، وإن كنّا نرى أنّ الصفات الصوتية للغة هي التي تكوّن ما يُسمّى موسيقى الكلام، وهذه الصفات تتحقّق في الشعر كما تتحقّق في النثر⁶.

¹ - يوسف حسين بكار بناء القصيدة في النقد العربي القديم دار الأندلس - بيروت - لبنان - ط2 - 1982 - ص 159.

² - ريتشارد زمبادي النقد الأدبي ترجمة مصطفى بدوي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة - القاهرة - 1963 - ص 33.

³ - سعيد الغانمي. قصيدة النثر أسطورة الإيقاع الداخلي. مجلة الأقاليم. عدد 5. 1985. بغداد. ص 148.

⁴ - جان كوهين. بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار بونفان للنشر - الدار البيضاء - المغرب - 1986 - ص 51.

⁵ - المرجع نفسه. ص 51.

⁶ - سيد البحرأوي موسيقى الشعر عند شعراء أبوولو - دار المعارف - مصر - ط2 - 1991 - ص 12.

وهو ما يحدو بعض الدارسين إلى القول إننا " لا نستطيع أن نميز بين إيقاعات الشعر والنثر في الوسائل بسهولة. فليس هما حدًا فاصلاً تماماً وأكثر من ذلك. فإن إيقاع النثر قد صمم بنفس الطريقة (PLAN). ومن نفس المادة. وعلى نفس الأساس السيكولوجي لإيقاع الشعر. ولا نستطيع أن نقول إن الشعر بالضرورة أكثر إيقاعية من النثر. أو أنه نثر على درجة أرفع. أو أن إيقاعاته سارة ومحبة أكثر. وحتى أكثر أهمية من إيقاعات النثر ونحن نستطيع - عامة - أن نجد فروقا مميزة ولكننا حين نأتي إلى الخصوصيات. ونفكر بطريقة أقرب إلى الحقائق. سوف نضطر إلى تعديل مقولاتنا ونخفف منها كثيرا... إن النثر أحيانا ينبت أزهار الإيقاع الشعري. وغالبا ما يحمل الشعر أوراق الإيقاع النثري"¹.

و حول هذا الكلام يمكن أن نقول الكثير الكثير، إذ ليست المسألة على إطلاقيتها تؤخذ، إذ يمكن تأييد هذا الكلام إذا ما نظرنا إلى ما يُسمى عندنا إيقاعاً داخلياً، إذ يغرف منه الشعر و النثر على حدٍ سواء، فإذا نحن انصرفنا إلى أمور أخرى وجدنا ما يميّز هذا عن ذاك، و لذلك و في إطاره يرى "وردزورث" أنّ الفارق الوحيد بين الشعر والنثر هو الوزن، وليس هذا في الحقيقة مميّزا واضحا لأنّ سطورا ومقطوعات موزونة يمكن أن توجد بشكل طبيعي.

¹ - المرجع السابق ص 12. نقلا عن:

في كتابة التثر ويصبح من الصعب تجنبها، حتى ولو كان ذلك ممكناً¹، و تعليقاً على ذلك يرى "سيد البحرأوي" أنه يصعب التسلیم مع "وردزوروت" حين يعتبر الوزن الفارق الوحيد بين الشعر، والتثر، كما يصعب التسلیم بأن ليس هناك فوارق بينها أيضاً. فلتمييز بين الشعر والتثر يكمن لآمحالة في تلك الموسيقى موسيقى الشعر التي لها قانونها، و لها نظامه الذي يكفل لها تكرار الظواهر الصوتية في نسق معين، وعلى فترات زمنية محددة².

ينضاف إلى ذلك أن الإيقاع لا يستقيم دون آلية التكرار، بل إن الآلية الأساسية التي يتكأ عليها بيت الشعر تتمثل و تنحصر في التكرار³. وهذا ما يراه "ياكبسون" في معرض حديثه عن الصورة، إذ ينتهي في الأخير إلى أنها المبدأ المكوّن لعملية النظم لأنها تحدده بدقة أكثر⁴، فمثل الصورة "يستخدم دائماً على الأقل تبايناً أو أكثر من تباين بين التثوء العالی نسبياً والمنخفض نسبياً لمختلف فقرات المتوالية الفونيمية"⁵.

¹ - سيد البحرأوي. موسيقى الشعر عند شعراء أبولوص 12.

² - المرجع السابق. ص 12 - 13.

³ - Jouri Lotman, La structure du texte artistique, op-cit, p204.

⁴ - رومان ياكبسون قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي و مبارك حنون دار بونفال. الدار البيضاء المغرب 1988. ص 35.

⁵ - المرجع نفسه. ص 35.

وإذا كان لدينا من الإيقاعات: الموسيقى و اللغوي والحركي " الرقص " ، والفني والكوني
والبيولوجي، فمن الممكن أن نضم الإيقاع اللغوي إلى الإيقاع الأم " الإيقاع الموسيقي بالمفهوم
المتداول وهو انسجام النغم. ولا بد أن نطلق عليه مصطلح: إيقاع التجانس"¹.

فيكون هذا الإيقاع مشتملا على:

أ - الإيقاع العرضي

ب - إيقاع الوزن الصرفي

ت - إيقاع الجرس الصوتي

ومن الممكن أن نضم الإيقاع الحركي، و الفني و البيولوجي والتفسي، إلى ما نطلق عليه مصطلح
إيقاع التجاوب"².

كما أنّ النظام و التغيير والتساوي والتلازم والتكرار ، هي القوانين التي تتمثل في الإيقاع وهي
جميعا تعمل في وقت واحد³ ، ويحاول "ابن سنان الخفاجي" تحدي عناصر الجمال الصوتي من
خلال الألفاظ التي يرى حُسْنَهَا في بُعد مقاطعها⁴ ، وهذا على خلاف ما يراه "ابن الأثير" من أنّ

¹ - منير سلطان الإيقاع الصوتي شعر شوقي الغنائي منشأ المعارف بالإسكندرية جلال وشركاؤه. مصر ط 1. 2000. ص 119.

² - المرجع نفسه. ص 119.

³ - عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي ص 223.

⁴ - المرجع نفسه. ص 224.

"حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام يحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح... فحسن

الألفاظ إذن ليس معلوما من تباعد المخارج وإنما علم قبل العلم بتباعدها¹. كما أن الإيقاع

وعلاقاته التي يمثّلها كلّ من التوازي والتكرار والتناسب تشكّل كلها تجاوبا شعوريا يلاقي في وجدان المتلقّي إحساسا بالرّوعة والجمال، و ضرباً من التّطهير الأرسطيّ، لأن الإيقاع يستفاد من تناسب

هذه العناصر في وزنها وحركتها، وتشكل نظاماً" فإذا كانت بهذه الدقّة من الانسجام والتآلف. ولم تكن قلقة في أماكنها أو متنافرة مع بعضها. ظهر كلٌّ منها بفضائله ومزاياه"².

و لا يمكن أن يقوم فنّ بلا تناسب و تآلف، و انسجام، إذ لا يمكن أن تلتقي مبادئ الفنّ،

ومبادئ الفوضى - إن كان للفوضى مبادئ -، و لعلّ مثل هذا ما قد حدا واحداً ك" جابر

عصفور" إلى القول: " و التنا سبُ مبدأً أساسيًّا في الفنّ يالتي حوله الشّعْرُ مع الرّسم و النّحت

وغيرهما. و لا جدال في النقاء الشّعْر و النثر حول هذا المبدأ³

و لذلك ركّز فلاسفة اليونان قديماً على قواعد الجمال، و انقصوا على أنّ الأساس الجماليّ يكمن

في الإيقاع و في العناصر التي يشملها نظامه ف - " أفلاطون" مثلاً يقول " إنَّ الوَزنَ وَالتَّنا سبَ هُما

عُنصرُ الجَمالِ وَ الكَمالِ"⁴، أمّا "أرسطو" فيقول في ذلك " إنَّ النِّظامَ وَ التَّنا سقَ (السِّمِترِيَّة)

¹ - المرجع السابق، ص 224.

² - محمد العياشي نظرية إيقاع الشعر العربي - المطبعة العصرية - تونس - 1976 - ص 60.

³ - جابر عصفور مفهوم الشّعْر (دراسة في التّراث النّقديّ)، المركز العربيّ للثقافة و العلوم - القاهرة - 1982 - ص 422.

⁴ - عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النّقد العربيّ ص 46.

والتجدد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال¹. وقد ناقش "أفلوطين" هو الآخر هذا الرأي، ورأى "أن تناسق الأشياء وتناسبها يكسبانها جمالاً"².

و الذي يعود إلى بحوث الشكلانيين الروس التي وقفنا على بعضها آنفاً يجد أن مفهوم الإيقاع عندهم يتسع ليشمل كل نسق لتنظيم الحركة التصيية، لذلك يقول "طوماتشفسكي": "إذا كنا نعني بكلمة "إيقاع" كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعيرية نسقاً قابلاً للإدراك من قبل السامع المعني بالأمر فمن اليبين أن كل إنتاج للكلام الإنساني سيكون مادّة إيقاعية ضمن الحدود التي تسهم في مؤثر جمالي ومنتظم في بيت على شاكلة خاصة"³.

ويتبع مجال التمييز بين العروض والإيقاع عندهم فيوضه "طوماتشفسكي" أيضاً حين يقول: "الإيقاع الاندفاعي مختلف عن الوزن لأنه أخف بكثير من صرامة الوزن فهو لا يحدد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة (التفاعيل ونوعيتها) ولكنها تفضيل أشكال على أخرى. وثانياً ينظم الاندفاع الإيقاعي لا الظواهر المتحققة في الحقل المضيء للوعي المتجسد على هذا النحو في العروض التقليدية فقط ولكن أيضاً كل تركيب للظواهر التي لها قيمة جمالية مهما كان الإحساس بها غامضاً. وثالثاً لأن الشاعر وهو يخضع للاندفاع الإيقاعي. يقل احترامه لقواعد التقليدية إلى الحد الذي لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب وهو يتبع قوانين إيقاع الكلام. قوانين أهم للملاحظ

¹ - أرسطو فن الشعر ترجمة وتعليق: إبراهيم حماد. مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - (د.ت) - ص 120.

² - المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

³ - B.Tomachevski, sur le vers in théorie de la littérature, op.cit, p154.

بكثير من تحليل الضوابط العروضية وقد آلت إلى الترسخ والتجبر"¹. و عليه يمكن أن ننتهي إلى أن الإيقاع لا يشكّل من صوت أو عنصر واحد، بل إنّه نسيج متّلف من أصوات عدّة².

أمّا "سوريو" فيصف الإيقاع بأنه تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفياً في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي³، ويشير "شيلي" إلى ما يوفّره الانسجام الصوتي القائم على اختيار الألفاظ، وائتلاف الأصوات في لغة الشّعر، وفق نمط خاصّ مما ينتج عنه تكرار أصوات تمتاز بالانتظام والتآلف مما يحقق للشعر فاعليته⁴.

¹ - Mème référence , p155.

² - ريتشاردز مبادئ النقد الأدبي ص 188.

³ - عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي ص 122.

⁴ - ديفد دنيس. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة محمد يوسف نجم. دار صادر بيروت. 1967. ص 179.

المبحث الثالث:

الإيقاع والعروض.

يُذكر عندما يتحدّث عن العروض دائماً مصطلح "الوزن"، و هذا أمرٌ طبيعيٌّ جداً، كيف لا؟ والوزن ركن العروض الرّكين، الذي لا يوجد عروضٌ بدونه، و الإشكالُ - بالتأكيد - ليس في هذا البتّة، يكمن الإشكالُ في أنّنا (أي مستعملي هذه المصطلحات و المتعاملين معها) كثيراً ما نذكر مصطلح "الإيقاع" و نحن نقصدُ مصطلح "الوزن"، و العكسُ أيضاً صحيح، والسؤال الذي يبيت يطرحُ نفسه، إثر ذلك هو ما الفرق بين المُصطلحين؟ أم أنّهُ لا فرقٌ موجودٌ أصلاً.

و بدايةً لنقلُ عن الوزنِ إيقاعُ صورة الكلام الذي نسميه شعراً، تلك الصّورة التي غيرها لا يكون الكلام شعراً. وهو خاصٌ إذن بالشّعر إذ لا شعراً بلا وزنٍ عند القدماء، فبه يتميَّز الخطأ من الصّواب في مجال هذا الفنّ الذي هو فنُّ الشّعر أو البوح الشّعريّ، و لذلك ذهب "ابن سنان الخفاجي" (ت466هـ) إلى أنّ الوزن: " هو التّأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض. أما الذوق فلا مريرجع إلى الحسّ وأما العروض فلأنّ جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان قد حصر فيه. فمتى عمل الشاعر شيئاً لا يشهد بصحته الذوق وكانت العرب قد عملت مثله لم يجز له ذلك... والذوق مقدّم على العروض. فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جواره"¹ فإزاء في التعريف ما يفرّق بين الحسّ الناشئ عن الدّوق و هو الدّالُّ في عمقه على ما نقصده بالإيقاع، و

¹ - ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، ص 194 - 195.

الوزن الذي يتشكّل من تآلف التفاعيل ، و تجانسها في سلسلة أفقيّة أطوالها ثمانية " تفاعيل " في البيت الواحد، وهو ما اصطلح عليه "الخليل بن أحمد الفرهودي" بعروض الشعر. فالجس إذاً مُرتبط بالذوق، بل إنه مُقدّم على العروض لأمرٍ بسيطٍ مفاده أن علاقته بالروح و النفس أقوى وأولى.

و يأتي الوزن فيما بعد ليؤدّي وظيفة تمييز الشعر من التثر ، أو لم ير " ابن رشيق " أنه (أي الوزن) من أعظم أركان حدّ الشعر و أولها به خصوصيّة وهو يشتمل على القافية و جالب لها ضرورة، و الواقف هنا يدرك من دون عنّت تأثير "قدامه بن جعفر".

الواضح في هذا القول، و بالأحرى الرأى الذي يجعل من الوزن والقافية و ما يتعلّق بهما أركاناً تمهز الشعر من غيره من الكلام، لتستحيل الأوزان مُجرّد صيغ اكتشفها "الخليل بن أحمد" واستعملت قوالب جاهزة يُبنى عليها الشعر ، ويتميز بها بالرغم من أن الشعر سابق لها ، لذا فالشعر مرتبط بالحسّ والذوق قبل ارتباطه بالعروض و صلته بالغناء أولى إذ الأوزان قواعد الألحان ، والأشعار معايير الأوتار، لما فيها من الحكمة و البيان ورقة المعنى.

و عليه فإنّ الارتفاع بالشعر معياراً لصلاحية الوتر و لغدوبة النعم، يرفع من قيمته ويجعله متقدماً على الوزن لارتباطه بالحكمة و البيان ورقة المعنى، ولعمقه الدلالي واصلته بمخاطبة الأرواح ، ويكون بذلك أكثر إيقاعاً. بينما الارتكاز على الأوزان يفرغ الشعر من محتواه الدلالي ويبعده عن الشعور ويجعله خالي الوفاض، فكم من قصيدة منقنة الوزن وهي خالية المعنى ضعيفة الدلالة ، وعليه يكون الوزن ركناً من أركان حدّ الشعر، و لكنّه ليس ركنه الوحيد. و حين نحاول الالتفات إلى

واحد كـ "حازم القرطاجني" نجد تعريفه للوزن أقرب إلى الإيقاع منه إليه أأست تراه يقول: " وَالْوَزْنُ هُوَ أَنْ تَكُونَ الْمَقَادِيرُ الْمُقْفَاضَةَ تَ سَرَاوَى فِي أَرْمَنَةِ مُتَسَاوِيَةٍ لِاتَّفَاقِهَا فِي عَدَدِ الْحَرَكَاتِ وَالسَّكَّنَاتِ وَالتَّرْتِيبِ¹ .

ر إذن يجد الباحث في هذا التعريف ما يوحي بنظام التشطير البيتي. الذي يفصل بين شطريه فراغ أبيض - وهو ما يقصده بالمقادير المقفأة - وهي عبارة عن فراغ يقدر بزمق الوقف المؤقت " السكته أو الفاصلة "Cesure" " واشتراط الزمن أمرٌ يحتّمه الذوق السليم، و الأداء التامح، . إذ ما الإيقاع - في الأخير - إذا لم يكن زمناً و تناسباً، فكلّ كلام زمنٌ يُتلفظ فيه ، و لذلك اشترط فيه التساوي بين السطر الأول و الثاني فقدر بعدد الحركات و السكّنات .

فلذا اعتمد على عنصري الزمن و التساوي وقفنا على التألف بين العناصر وإذا ق يل بالترتيب أدرك النظام في أي صورة من صوره، فالوزن بهذا المفهوم يغدو رديفاً للإيقاع ، لأنّ الزمن عنصر مهمّ في التأليف الموسيقيّ ، بل إنّه ليعدّ مقياساً له، ويمكن أن يشغل بنغمة واحدة ، أو نغمتين أو أكثر، و عندها يكون زمن النغمات المجموعة زمناً كاملاً²

و إذا ما نحن تقدّمنا خطوات إلى الأمام وجدنا الوزن عند المعاصرين متعدّد الدلالات فهو: «عملية تجبّي بها لاختيار الثقل وبيان مقداره **action de determiner le poids de quelque chose** هذا في اللغة.

¹ - حازم القرطاجني منهاج البلاغ، ص71 و ما بعدها.

² - يوسف السبيسي دعوة إلى الموسيقى ص109 و ما بعدها.

أمّا في الاصطلاح فيصعب أن نضع أيدينا على المقصود بسهولة، ويُسر، لأننا لا نعلم ما الذي يدعونه وزنا، فللتعريف مرتبط بالمقادير والكميات التي تجعل المثلثي، أو المبصر يميز ما بين الثقل والخفيف، ويدرك عمليّة المعادلة والمساواة من خلال اختبار الموازين الخاصّة بالأنثقال كما هو الحال في المصطلحات الخاصّة بالمقاييس والأوزان، وهو لا يخرج عن نطاق الحركة التي تتركز على مبدأ الثقل والخفة وبذلك يوحى ويمنح للمتلقّي فكرة اتّصاله بالإيقاع إذ نقول إيقاع خفيف وإيقاع ثقيل. وهو " فضاء محدود ومغلق وهو صورة مجردة يحمل دلالة شعورية مبهمّة ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة. لكنّه لا يحدّد غرض الشعر. ولا نوعه وإنما يتخفى كل ذلك في بطن الشاعر وراء انفعالاته. لأن الشعراء عبروا بوزن واحد عن حالات متعدّدة: فرح وحزن وحكمة"¹.

وهو عند "كمال أبو ديب" لا يقوم على نظام " التفعيلة" وإنما يقوم على وحدات أساسها "النبر". وهذه الوحدات تعتمد على نظام متتابع يتكوّن من "نوا" "ة" ثنائية أو ثلاثية وهي " فا" و"علن" أو "علن" و"فا". أي "سبب خفيف" و"وتد مجموع" والعكس صحيح. وفي تشكيل النواتين كبنية واحدة تتحصل على "وحدة" تساوي في المصطلحات العروضية "تفعيلة، أو ركن، أو جزء" ولها حدّان بدايةً ونهايةً، كما هو الشّأن في التّفعيلة عند "الخليل" إذ تتكوّن من "الصدر والعجز" ك"فاعلاتن" مثلاً.

¹ - حسني عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر - دراسة فنيّة عروضيّة - الهيئة المصريّة العامّة للكتاب القاهرة 1989. ص 31 -

فلا جديد في هذا الطرح سوى استبداله النواة بمصطلح " **السبب و التود** " والدعوة إلى اتّخاذ " **النبر** " قاعدةً لوزن الأشعار. والوزن عنده هو: « **التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكوّنة للكلمات الذي يتشكّل عنه وحدّه " تفعيلة" لها حدّان بداية ونهاية و التتابع المقصود هو توالي الحركات والسكنات. أي تتابع المقاطع الصوتية بأنواعها الثلاثة "القصيرة والطويلة والممدودة" ¹،** والبداية و النهاية: أن تبدأ بمقطع قصير كبداية " **علن فا/ ب** – – " أو بمقطع طويل ك " **فاعلن/** – ب – "، أما المقطع الممدد فلا يكون إلا في نهاية التفعيلة حيث تتوفر العلة وتستقر القافية عند نهاية البيت العمودي أو " **البيت الصوتي** ". ولا فرق بين ما يطرحه أبو ديب ونظام الخليل الذي تبدأ تفاعيله بسببه لتنتهي بوتد أو بوتد لتنتهي بسبب، أو بسبب لتنتهي بسبب، هذا من حيث التتابع والبداية والنهاية.

و إذا ما حاولنا الحوض في موضوع الوزن عند الغربيين جاز لنا أن نقول إنّه عندهم : " **العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر** " ² ففي الشعر الفرنسي مثلاً يقصد بالعناصر المقاطع الصوتية، والقافية و التوازنات الصوتية أيضا فهي التي تميز الشعر من النثر وتمنحه الشكل ³. وهو أيضا بمثابة دراسة الأنساق النظامية التي تصف الشعر المنظوم، ويتعلّق بمختلف الأشعار أو مجموعة من المقاطع الشعرية. وفي تعريف آخر للموسوعة العالمية تسمى هـ " **نظرية الوزن** "

¹ - كمال أبوديب. في البنية الإيقاعية ص 85.

² - محمد عياشي كنوني شعرية القصيدة العربية المعاصرة ص 46.

³ - محمد العمري الموازنات الصوتية ص 164.

فتقول: " به يُمكنُ التَّعَرُّفُ عَلَى مَا يُظْهِرُ وَيُمَيِّزُ الشَّعْرَ الْغِنَائِيَّ عَنْ غَيْرِهِ"¹، و بذلك يصيرُ الوزن

في كلا التعريفين ذلك العنصر الذي يفرق في الكلام بين الشعر والنثر بواسطة عناصر صوتية خاصة، كالمقاطع، والتبر. ويستجيب إلى ثلاثة عناصر هي:

أ - أن ينطبق على كل شعر تقليدي

ب - أن لا ينطبق على أي لون من ألوان النثر

ج - أن يكون مبنيًا على المعطيات الخطئية².

و على هذا الأساس لا نجد في العناصر السابقة التي يشترطها جون كوهن فرقاً بين شعر تقليدي وشعر حرّ، فالوزن شرط ضروري لهما لإخراج الكلام المنثور إلى دائرة الشعر. والشرط الثالث يختلف مع بدأ الوزن في الشعر العربي الذي يخضع الملفوظ للوزن لا المكتوب. و لذلك تعرفه "ميشال أكيان" Michèle aquien بأنه مقياس ثابت يحدّد النظام الداخلي للشعر، وهو ضابط إيقاعي.

2 - أمّا الإيقاع عند الغربيين فقد ورد تعريفه في "petit Larousse" بأنه " وزن منتظم يقوم

بتوزيع العناصر اللسانية. أو هو الاختلاف في الزمن بين القوّة والشدّة"³ - أما الموسوعة العالمية فإنها

¹ - نقلاً عن: محمد عياشي كنوني شعريّة القصيدة العربية المعاصرة. ص 47.

² - سيد البحراوي. العروض و إيقاع الشعر العربي - محاولة لإنتاج معرفة علمية - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - 1993.

ص 131.

³ - نقلاً عن أحمد حساني الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي (رسالة دكتوراه) قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة

الجزائر العاصمة - 2005/2004 - ص 21.

تنظر إلى "الإيقاع" من خلال تعريف إجمالي لتصل إلى مفهومه فتقول: "إنه كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها، من هنا نستطيع تكوين صنفين على الأقل مما يلي: البنية الزمنية *structure périodicité* والحركة. *mouvement*. والمعمول به هو البنية والزمنية" ¹ إلا أنّ الثلاثية المذكورة لا يمكن الاستغناء عن بعضها. وهي لا تغفل عـ نصر الشكل و الرجوع *retour* لاستجابة الوزن، و النظم الشعري ولأن الإيقاع يتموضع على مبدأ "الرجوع" *retour* إلى الأصل - الذات ..

و لذلك يمكن أن نرى أنّ مصطلح "الإيقاع" لم يكن منفصلاً عن القافية حيث ساد الخلط في الاستعمال بين مصطلحين: الإيقاع *rythmos* والقافية. *rime* حتى عند الغربيين، للظنّ بأنّهما من أصل واحد وكذلك كان شأنهما في اللغة اللاتينية لأن كلمة *rythmus* في اللاتينية من أصل إغريقي وتعني " **الحركة المنظمة والوزونة**" ²، و قد بقي هذا المفهوم هو السائد إلى غاية نهاية القرون الوسطى، و بعد القرن السادس عشر تمّ الفصل بين الإيقاع والقافية واستقل كلٌّ منهما بمفهومه ³. إلا أن الشاعر الفرنسي " **بودلير**" *ch. Baudelaire* أدرك أن القافية ليست في غنى عن الإيقاع، ولا الإيقاع في غنى عنها و لهما ميزة مشتركة عميقة، ولا خلط بينهما لأنهما كما يقول: " **يستجيبان في الإنسان إلى الحاجيات الخالدة والرتيبة والسيمترية والمفاجئة**" ⁴ و إن كان في هذا المفهوم الذي

¹ - سيد البحرأوي العروض وإيقاع الشعر العربي ص 133.

² - أحمد عثمان الشعر الإغريقي عالم المعرفة الكويت. 1984. ص 98 وما بعدها.

³ - المرجع نفسه. ص 45.

⁴ - يوسف السيسى دعوة إلى الموسيقى. ص 44 وما بعدها.

يطرحه " بودلير " خروج عن المفهوم السائد في العصور السابقة له، إذا يتعرض لعناصر لا يمكن التّساخي عنها، وهي: رتلبة الإيقاع و انسيابه و السّيمتريّة " symétrie التي تعني قياس الأزمنة والأمكنة المتشابهة، أي بنفس التّناسب بلا زيادة ولا نقصان، و المفاجأة " surprise " التي تحدث اهتزازاً نفسياً واستفزازاً جـماليّاً نتـيجة التّوقع و الخيبة .

بعد " بودلير " جاء " بنفنيست " Benveniste فنظر إلى الإيقاع على أنه زئبقي الطّابع، إذا تعلّق الأمر بالجانب التّطريّ خاصة، إذ من الصعب تحديد مفهوم الإيقاع، لتسرّبه وعدم ثبوته أمّا في الجانب التّطبيقي فيعدُّ شيئاً بديهيّاً يمكن للجميع إعطائه المفهوم المناسب¹ خصوصاً عند استماعهم الموسيقى الصاخبة، أو الحلمة، أو لدقات الدف أو عند رؤيتهم خطوات العداء في الميدان وهو يتقدم كوكبة العدائين، لكن أن يتوغلوا في روحه الفلسفية والجمالية فذاك الذي يعدّ صعباً. لذا رأى " هنري ميشونيك " H. meschonnic أن يضيف له مصطلح " الالاموضوعية " subjectivité لأنّ الإيقاع " منظم لا موضوعي للخطاب "².

و عليه بفضل الإيقاع الشعري يمكن للمتلقّي أثناء القراءة منح الصورة للقصيدة إذ يتصوّرُها³ منحوتة في الكلمة، و عليه يمكن القول إنّ الإيقاع هو الذي يضطلعّ فينظّم كلّ ما هو متسرّب،

¹ - Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Seuil, paris,1971,p76.

² - سيّد البجراوي. العروض و إيقاع الشعر العربي ص 133.

³ - سنخصّص مسألة التلقّي و الأداء مبحثاً أخيراً. نظراً لأهميّتها. و لأنها المسكوت عنها في تراثنا النّقديّ و العروضيّ.

وكلّ ما لا يمكن القبض عليه: كالزّمن و اللّغة و الحركة و الصّوت واللاّشكل **informe** فهو مرتبط بأفكار الشكل و النسب **proportion** فهو على علاقة بما هو في حركة أو متحرك¹.

و تناعماً مع كلّ ذلك، كان الإيقاع عند اليونان يعني: " **الجريان**، و **التدفق**" و يستحيل أن يتوصّل إلى هاتين الخاصّيتين إلّا بالتكرار أو بالتعاقب أو بالترابط و بهذه جميعها مجتمعة. لا لشيء إلّا لأنّ في التكرار إلحاحاً على تزداد الموضوعات الرّئيسة في التعبير، و إنّ في التعاقب لضماناً لصيرورة التعبير. وهو ينتقل بدون توقف من النواة إلى استوائها نباتا يانعا، وفي الترابط التحام اللاحق بالسابق التحاماً تاماً².

أمّا تعريفه عند "ريتشاردز" - وهو التعريف الأكثر تداولاً عند بعض النقاد العرب أمثال "محمد عياد"، و "بسام الساعي" وغيرها فهو: أنّ الإيقاع يمثّل ذلك النّسيج من التوقّعات والإشباعات والاختلافات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع ، فالنسيج يقتضي تسلسل النّص ونظافره، و تتابعه و ترابطه لفظاً ومعنى، وفي التوقّعات تحصل خيبة الظن كما في الشعر الحر الذي لا يمنحنا فرصة التوقّع كما في الشّعْر العموديّ، وفي الإشباعات و الاختلافات ما توقّره الحركات والسكّنات من امتداد الصوت و إطالته وانقباضه ووقفه الذي تحصل منه حركة أشبه ما تكون بحركة الشهيق و الزفير أو حركة دوران الأرض حول الشّمس وما ينتج عنها من تعاقب الفصول، أو حول نفسها فيحدث الليل و النهار ؛ و لذلك نراه يقول: " **والنّسيج الذي يتألّف من التوقّعات والإشباعات. أو خيبة الظنّ أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع و لا يبلغ صوت**

¹ - علوي الهاشمي فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ص 27.

² - يوسف السبيسي. دعوه إلى الموسيقى. ص 18 - 19.

ال ك ل م ات أق ص ي ق و ت ه إل ا م ن خ ل ال ال إ ي ق ا ع و م ن ال و ا ض ح أن ه ل ا ت و ج د م ف ا ج أ ه أ و خ ي
يُوجَد التَّوَقُّعُ..."¹.

ولا نكاد نجد فرقاً كبيراً في المجال النظري بين العرب و الآخر، فقد وقف العرب كغيرهم على هذا الموضوع، و لعلّ أوّل من استعمل لفظ "الإيقاع" من العرب هو " ابن طباطبا " عندما يقول:
"ولشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا
اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر و صحة المعنى و عذوبة اللفظ. صفاً مسموعه و معقوله من الكدر
تم قبوله واشتماله عليه. وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن. وصواب
المعنى. وحسن الألفاظ. كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه "². والملاحظ هنا هو أنّ
"ابن طباطبا" قد جمع بين الوزن و الإيقاع، ثم راح يخرّجُ إليه حسن التّركيب، واعتدال الأجزاء.
و لكي يتوفر الإيقاع في الشعر فلا بد من أن يكون موزوناً و يتوفر على ما يلي:

1 - حسن التركيب.

2 - صحة الوزن والمعنى وصوابه.

3 - عذوبة اللفظ

وهذا يقودنا إلى ضربين من الإيقاع هما: أ - إيقاع الأصوات. ب - إيقاع المعنى :

¹ - يأتي هذا الكلام تحت مبحث عنوانه: " الإيقاع و الوزن ". انظر: ريتشاردز مبادئ النقد الأدبي و العلم و الشعر. تر: محمد

مصطفى بدوي - مراجعة لويس عوض و سهير القلماوي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - 2005 - ص 185 و ما بعدها.

² - ابن طباطبا عيار الشعر ص 196.

-فالأول، يتكون من " **الوزن** " و " **عذوبة اللفظ** " الذي يراعي انسجام التفاعيل وتجاوبها، وتآلف الحروف وحسن الأخذ بها، ومراعاة اتساق أصوات الكلمات والحروف فيما بينها مع اعتدال أوزانها.

- أمّا الثاني فيتكوّن من: " **وزن المعنى وصوابه** " و يؤلّف بين الإيقاعين اللّذين هما: حسنُ التّركيب و اعتدالُ الأجزاء ، و في الاختلاف بين المسموع الذي هو الأصوات ، والمعقول الذي هو المعنى يحدث النّشاز وهو " **إنكار الفهم** " و انعدام التّبلغ الذي من أجله تقوم رسالة الشعر، ويندثر الجمال¹. وفي الاتفاق والاتّلاف تصير الصّلة بين الصّوت ، و المعنى صلةً وطيدة ووثيقة ، مثلما هي بين السّمع و البصر كما يرى " **عبد العزيز الجرجاني** " من أنّ " **الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار**"².

بمعنى أنّ انسجام الصّورة مع الصّوت يُحدث في النفس اهتزازا وشعورا بالمتعة، هذا الانسجام لا تحدّثه إلاّ العلاقة المتعدية بين الصّوت والصّورة، فالجذب من قبل النظر للصورة يقابله الوقع في السّمع من قبل الكلمة، ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النّفس و الإحساس بحركة الجمال التي يوقعها الإيقاع فتحدث المتعة التي تمزج بين الصورة والسّمع ، ويصيران كلّاً واحداً، فيقوم الإيقاع بوضع الرّؤية في السمع ، فإذا الكلمة المنطوقة صورةً فيزيقيّةً هي بالنسبة للأذن كالصورة بالنسبة للعين ، " **وكان الأصوات تساوي النواظر والأسماع تساوي الصّور. وبالتالي يتداخل البصري في السمعي** .

¹ - سيد الجراوي العروص وإيقاع الشعر العربي ص 134.

² - عبد العزيز الجرجاني الوساطة بين المتنبي و خصومه ص 96.

الأصوات = النواظر

الأسماع = الصور¹

وللإيقاع معنيان في مفهوم ابن طباطبا كما يقول محمد السرخيني: « عام وخاص .

فالمعنى العام: هو الانسجام الذي يحس بالذوق كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق ،

وفي الذي يحس بالشم ، كالأرايح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم وفي الذي يشاهد المبصرات

كالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ . أما المعنى الخاص: فمقصودٌ به التّطريبُ المتخلف التّأليف ،

الحسن التّركيب ، المعتدل الأجزاء مما يخصّ الشّعْر².

من خلال المفهومين " العام والخاص " ندرك أنّ " ابن طباطبا " يفرق بين الإيقاع المحسوس

بجاسة من الحواس ، كالشم والذوق كما في " العام " ، وبين الإيقاع المتسرّب الذي لا نستطيع

القبض عليه ، كما هو في الشّعْر واللّغة عامة ، وهو " الخاص " وفيه يُركّز على عنصر الاعتدال ، وهذا

ما نستشفّه من عبارة " معتدل الأجزاء " التي تُخرِج التّطرّف والاضطراب ، لأنّهما مصدر القبح

الذي تنفّر منه التّواظر والأسماع والأذواق ، التي هي أشدّ ميلاً إلى الاعتدال ولذلك يقول: وعلّة

كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفيّ الاضطراب .

¹ - أحمد حساني الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشّعْر الجاهلي . ص 56 وما بعدها .

² - المرجع نفسه ص 58 .

الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب:

من خلال بحثٍ واعي يمكن أن نخلص إلى أنّ هاجساً قد لازم مرحلة التنظير النقديّ والبلاغيّ مما دفع النقاد و البلاغيين العرب لأن يح اولوا وضع تصوّرات ومفاهيم نظريّة للفنّ الشعريّ، غير أنهم لم يتعرضوا للإيقاع وإن كان لهم إحساس بمفهومه بثوه في ملاحظاتهم العرضية ومقاييس جودة اللفظ والمعنى وما له تأثير على النص عندهم كحسن السبك وتلاحم الأجزاء وجرس الأصوات¹.

و من هذه المقاييس عند الجاحظ " إذا كان الشعر مستكرها وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض كان بينها من التنافر ما بين العلات. وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة² ". فهذه اللفظات تحمل إحساساً خفياً بدور الإيقاع لأن " أجود الشعر ما رأيتُه متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكا واحداً. فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"³.

¹ - أحمد حساني. الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي. ص

² - الجاحظ. البيان والتبيين ج1. تحقيق عبد السلام محمد هارون. مكتبة الجاحظ. بيروت. ط4 ص67.66.

³ - المصدر نفسه. ص 67.

ثم لا يلبث مفهوم الإيقاع حتى يتبلور لدى العرب على مستوى المصطلح أثناء محاولتهم البحث عن علة وقع النَّصِّ. ولعل أول ناقد عربيّ استعمل مصطلح "إيقاع" هو "ابن طباطبا" حين ذهب إلى حدّ الشعر بالإيقاع لا بالعروض¹،

ومع أنّ "قدامة بن جعفر" لا يُصرِّح بلفظ "الإيقاع" إلا أننا نحس بأنه في تناوله الحديث عن البلاغة كان أقرب إلى المفاهيم العامة للمصطلح حين تصبح البلاغة عنده مرتبطة بما يتوفّر في النص من عناصر " فأحسن البلاغة التّرصيْعُ وَ السَّجْعُ وَ اتّساقُ البِناءِ وَ اعتِدالُ الوَزنِ وَ اشتقاقُ لَفْظٍ مِنْ لَفْظٍ وَ عَكْسُ مَا نُظِمَ مِنْ بِناءٍ وَ تَأْخِيصُ العِبارةِ بِاللَّفْظِ مُستَعارَهُ وَ إيرادُ الأقسامِ مَوْفُورَةً بِاللْتِمَامِ وَ تُصَبِّحُ المَقابِلَةَ بِمعانٍ متعادلةٍ. وصحة التقسيم بإنقان المنظوم وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف. والمبالغة في الوصف وَ تكافؤ المعاني في المَقابِلَةِ وَ التَّوآزِي وَ إرداف الواحق وَ تمثيل المعاني"².

ويتميّز الشعر على الرّثر عند "أبي هلال العسكري" لأنّ "الألحان التي هي أهمل اللذات. إذا سمعها ذوّوا القرائح اللطيفة لا تنتهياً صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر فهو لهم بمنزلة المادّة القابلة بصورها الشريفة"³.

أمّا "الجرجاني" فلقد أدرك مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم الشعرية فيما أسماه بالتّظم و رأى أن الإيقاع معنى و ليس لفظاً مجرّداً، مؤكّداً على أنّ الألفاظ خدم للمعاني، ولا يرى أن يرتبط الإيقاع

¹ - محمد بنيس. الشعر العربي الحديث ج1. المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط1 - 1999 ص 172.

² - قدامة بن جعفر. جواهر الألفاظ. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. ط1. مطبعة السعادة. مصر. 1932. ص3.

³ - أبو هلال العسكري. الصناعتين. تحقيق علي محمد الجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ط الحلبي. ص 144.

بالوزن والقافية، وإن كانت حالة من حالات تجلياته، وهو بذلك يكون سابقاً للبنىوية التي ناقشت فيما بعد علاقة الدال بالمدلول وهو يصرح بأن " **الْوَزْنُ لَيْسَ مِنَ الْفَصَاحَةِ وَ الْبَلَاغَةِ فِي شَيْءٍ إِذْ لَوْ كَانَ لَهُ مَدْخَلٌ فِيهَا لَكَانَ يَجِبُ فِي كُلِّ قَصِيدَتَيْنِ اتَّفَقَتَا فِي الْوَزْنِ أَنْ تَتَّفَقَا فِي الْفَصَاحَةِ وَ الْبَلَاغَةِ فَلَيْسَ بِالْوَزْنِ مَا كَانَ الْكَلَامَ كَلَامًا. وَ لَا بِهِ كَانَ كُلُّ كَلَامٍ خَيْرًا مِنْ كَلَامٍ**"¹

و قد أحسّ بفاعلية الإيقاع الداخلي غير أنه لم يبيّن الدور الإيقاعي للنّظم لأنه اشترط الفكر والروية أساساً للدرس البلاغيّ فراح يصرّح قائلاً: " **فجملة الحديث أن تعلم ضرورة أنه لا يتأتى لنا أن ننظم كلاماً من غير روية وفكر**"² ويبدو لنا إهماله دور الإيقاع مع اعترافه بأهمية الجانب الصوتي حين يقول: **أعلم أننا لا نأبي أن تكون مراقبة الحروف وسلامتها يثقل على اللسان داخلاً فيما يوجب الفضيلة. وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز وإنما الذي نتركه ونتقبل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزاً وحده ويجعله الأصل والعمدة**"³.

و لا يغفل "التّوحيدي" مصطلح " التّرجيع الذي يكسب الألفاظ إيقاعاً هاماً وهو مصطلح موسيقي ذكره في المقاييسات: " **يقال ما اللحن؟ الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة ومن حدة إلى غلظ بفصول بيّنة للسمع واضحة للطبع**"⁴.

¹ - الجرجاني دلائل الإعجاز. ص 364.

² - الجرجاني أسرار البلاغة ص 21.

³ - المصدر نفسه. ص 352.

⁴ - أبو حيان التّوحيدي المقاييسات. ص 310.

وعن الإيقاع السِّيَاقِي يقول "التَّوْحِيدِيُّ": "المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس. لا يحوم عليها شيء قبل الفكر. فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق. والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة. والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر. وبين وزن هو سياقة الحديث. وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة. وصوره حسناء أو قبيحة وتأليف مقبول أو ممجوج وذوق حلو أو مر. ومسموع مألوف أو غريب"¹.

ويأتي ذكر الإيقاع عند السلجاسي بإيجاز أثناء تعريفه الشعر: "ف" هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية. وعند العرب مقفأ. فمعنى كونها موزونة أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية. فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفأ هو أن تكون الحروف التي يختتم بها كل قول منها واحدة"².

¹ - منير سلطان الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي. منشأة المعارف الإسكندرية جلال و شركاؤه. - القاهرة - (د.ت) - ص

² - السلجاسي المنزع البديع ص 218.

الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين:

بعد كلّ الذي سبق يجد المتأمل في تاريخ الشعوب والأمم ، والدارس له أنّ الإيقاع ظاهرة قديمة متأصلة، عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتألفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنها الأساس المتين الذي يقوم عليه أساس الكون بما توفره له من توازن وتناسب ونظام¹.

و هذا الإدراك المتواصل هو الذي أدّى به إلى تجسيد هذه الظاهرة من خلال حركة جسده، ونبرات صوته، ومن خلال كل ما يوضع حوله، بتوفر الانسجام والتوازن، لينتقل هذا الإيقاع - بعد ذلك - إلى الاشتراك بين الفنون جميعاً²، وكان إذ ذاك السمة البارزة عند العرب الذين نخص منهم بالذكر الفلاسفة والتأقدين، هؤلاء الذين لم يخل ببحث أحدهم من دراسته لهذه الظاهرة.

بيد أنه يجب أن نشير إلى أن هذه الدراسة التي درسها الأسلاف لم تكن ترفاً فكرياً يسلون به أنفسهم، بل على العكس - تماماً - إذ حاولوا استجلاء هذه الظاهرة وأهميتها القصوى في الفنون

¹ - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص 115.

² - محمد عمارة الإسلام والفنون الجميلة - دار الشروق - دمشق - ط1 - 1991 - ص 77.

عامة، وفي الشعر خاصّة، ومن المفيد أن يُعلم - كدليل - على الوعي التام بهذه الظاهرة - أن كل هذا الزخم من الفلاسفة الذين نظروا لإيقاع الشعر العربي كان قبل ذلك قد قطعوا شوطاً كبيراً في العزف على الآلات الموسيقية، حتى صاروا في ثلّة من أساطينها ، وللمريد أن يستقصي عما صنع الكنديّ والفارابيّ وابن سينا وإخوان الصفا الذين فلسفوا الموسيقى، وأعطوها البعد الكبير جدّاً.

ونحن إذ نطرح قضية الموسيقى هنا لا نطرحها إلاّ لتبيّن أنها لا تنفك ترتبط بالإيقاع الشعريّ إذ ينبع كلاهما من سراج واحد ويساهمان في العملية التخيلية لكلّ من الفئتين، ولهذا كلّ كان لهؤلاء الفلاسفة الحق كل الحق في الحديث عن هذا الإيقاع، ولا زال كل من جاء بعدهم عالّة عليهم في ما أتى به ، هذا ما يبدو في تعريف "ابن سينا" الذي يقول فيه: " إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال متساوية وعند العرب مقفأ ومعنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر ومعنى كونها مقفأ هو أن الحرف الذي يختم به كل قول منها واحد"¹.

و يقول "الفارابيّ": "والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية وليس يبألون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أو لا. والقول إذا

¹ - ابن سينا. فن الشعر من كتاب الشفا. تحقيق عبد الرحمن بدوي. - ضمن كتاب أرسطو طاليس - فن الشعر - مكتبة النهضة

المصرية - القاهرة. - 1953. ص 75. أو ألفيت كمال الروبي. مفهوم الشعر عند السجلماسي - مجلة فصول - القاهرة. م 6 -

عدد 2 - 1986 - ص 36.

كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يُعدُّ شعرا. ولكن يقال هو قول شعري. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا"¹.

و بذلك يتوسّع هذا الإيقاع ليشمل الحروف التي هي أهمّ أصوات تتناغم في النقلة المنتظمة فيكون لها فواصل تحدث بوقفات: " والأقاويل إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة. وذلك إنما يمكن أن يكون بحروف ساكنة. فإلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة وأن تنتهي أبدا إلى ساكن. فإذا نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع إلى النغم فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات تواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"².

ومن التعاريف الهامة أيضاً تُلّفِي ما ذكره "ابن سينا" في قوله: " الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم. فالكلام جنس أول للشعر يعمه وغيره. مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبههما. وقولنا من أقوال مخيلة يصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية والتصويرية. وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر. وقولنا متكررة ليكون فرقا بين المصراع والبيت. وقولنا متساوية ليكون فرقا بين

¹ - الفارابي. جوامع الشعر. تحقيق محمد سالم. ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد - المجلس الأعلى للشؤون

الإسلامية - القاهرة - 1971 - ص 172.

² - الفارابي. كتاب الموسيقى الكبير. تحقيق الغطاس عبد الملك حبشة - دار الكاتب العربي - القاهرة - دت - ص 1085.

الشعر وبين نظم يؤخذ جزآه من جزآين مختلفين وقولنا متشابهة الخواتيم ليكون فرقا بين المقفى وغير المقهى. فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى" ¹.

ويحدو "حازم القرطاجني" حدو كل من الفارابي و ابن سينا في إدراكه ما صورة مبدأ التناسب الزمني للشعر الذي يختلف وزنه عن الإيقاع الموسيقي باختلاف الأداة. فالشعر عنده كلام مخيل موزون و " التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء من جهة المعنى. ومن جهة الأسلوب. ومن جهة اللفظ. ومن جهة النظم والوزن" ².

ولعل ما، نجد أن هذا التعريف لا تخلو من التركيز على عنصر الزمن. و يقول حازم في تعريفه الشعر على أساس من تساوي زمن النطق: "هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب" ³. فهذه المساواة في الزمن تعود في نهاية الأمر إلى التناسب بل الأقرب إلى الدقة أن نقول إنها صورة من صورهِ، لأن تعاقب الحركة والسكون في الأوزان المتعددة ليس أمراً عشوائياً، بل هو عملية تناسب داخل نظام متحد لحركة منتظمة في الزمن، تتألف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها، فيتشكل بهذا التألف، كل وزن على حدة، ويتميز في نفس الوقت عن غيره من الأوزان ⁴.

¹ - ابن سينا جوامع علم الموسيقى تحقيق زكريا يوسف. نشر وزارة التربية - القاهرة - 1956. ص 122 - 123.

² - حازم القرطاجني منهاج البلاغاء ص 89.

³ - المصدر نفسه ص 263.

⁴ - جابر عصفور مفهوم الشعر المركز العربي للثقافة والعلوم - القاهرة - ط 2 - 1982. ص 368.

ولقد مثلت فكرة التناسب منطلق الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم – " في معاينة ظاهره

الإيقاع الشعري وترتب عن ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي بعد أن عادوا بين الإيقاع الشعري و الإيقاع الموسيقي على تمايز المواد التي يتشكل منها الإيقاعان بل إن الفلاسفة يطبقون ما درسوه في الموسيقي على الشعرو لا يجدون حرجا في نقل مصطلحاتهم الموسيقية واستعمالها في درس الإيقاع الشعري والاستغناء عن مصطلحات العروضيين"¹.

ويؤول بنا الحديث إلى الإيقاع الموسيقي وصلته بالإيقاع الشعري عند الفلاسفة المسلمين، فأبن سينا و إن كان يرى بأن هناك فرقا بين الإيقاع الشعري و الإيقاع الموسيقي في طبيعة المادة التي يتشكل منها في الموسيقي من نغم و في الشعر من أصوات فإن الإيقاع يبقى في نظره واحدا: " فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق إن كانت النقرات منعمة كان الإيقاع لحنيا. وإن اتفق إن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا وهو بنفسه إيقاع مطلقاً"².

و عليه يقول " جابر عصفور": " ومع ذلك فإن دراسة الفلاسفة الموسيقي عمقت هذا الجانب ومكنت ابن سينا من تقديم تمييز يفصل بين دراسة كل من دارس الموسيقي و دارس العروض للوزن الشعري"³. ثم يورد قول ابن سينا: " أما النظر من جهة الوزن المطلق عليه وعالله وأسبابه فإلى

¹ - الأخضر جمعي. نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين. ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - 1999 - ص 177.

² - ابن سينا. جوامع علم الموسيقي ص 81.

³ - جابر عصفور مفهوم الشعر ص 370.

الموسيقى و أما من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد على حكم التجربة و الامتحان فإلى

العروضي¹.

وعن علاقة اللحن بالوزن يقول "الفارابي": "نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقة بين اللحن

والوزن. إذ يجعلون النغمة التي يلحنون بها الشعر أجزاء. فإن نطقوا الشعر دون لحن بطل وزنه.

وليس كذلك العرب. فإنهم يجعلون القول بحروفه وحدها. فإذا لحن الشعر ينشأ تباين بين إيقاع

اللحن وإيقاع القول²؛ ويعلق البعض على ما ذهب إليه "الفارابي" بقوله " والمرجح أن الفارابي

يقصد في كلامه القصائد الشهيرة التي يعتد بها العرب ويعدونها من عيون شعرهم. تلك التي

لم تكن بل لم تعد صالحة للغناء. إذ وضع العرب سلسلة تسهل على اللفظ. وكان الفارابي يشير إلى

نبو القصائد عن الألحان³.

عندما يؤكد أنّ " الفارابي في حكمه هذا انطلق من واقع تلك القصائد التي توصف عادة بأنها من

عيون الشعر العربي أي تلك القصائد التي لم توضع أصلاً للغناء أو ليست صالحة له. وإلا فإنه

سيبدو متناقضاً مع الطبيعة الأولى والجوهرية من طبائع الشعر العربي. ومع سمته الأوضح وهي

أنه قيل أصلاً للغناء والحداء أو أنه — على الأقل — وضع لإرضاء الذائقة السمعية العربية⁴. ثم

¹ - المرجع نفسه ص 370.

² - جودت فخر الدين. شكل القصيدة العربية في النقد العربي منشورات دار الأدب. بيروت ط 1984. ص 143.

³ - المرجع نفسه ص 143.

⁴ - صلاح يوسف عبد القادر في العروض والإيقاع الشعري. شركة دار إيام للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر

1996 ط 1 ص 154.

يشير إلى أن الشّعر العربي مرّ بأطوار رئيسة في مسيرته" ¹ مؤكداً على أن ما عناه الفارابي هو الطور الأول، ثم يلتبس للملاحظة الفارابية تبريراً، معتمداً في تفسيراته على ما ورد في كتاب الأغاني من أصوات مختارة من المعلّقات، إذ يقول: " إذا اعتبرناها النموذج الأسمى فنياً للشعر في العصر الجاهلي. وغاية ما نجده أبيات من معلّقة امرئ القيس و أبيات من معلّقة عنتره ومثلها من معلّقة الأعرشى ضمن أصوات معبد. والمعروفة غنائياً بـ " مدن معبد" أو "حصون معبد" وهي ليست ضمن الأصوات المائة المختارة على الاختلاف البسيط في رواياتها. ولعل معبداً سماها بـ حصون معبداً أسوة بالحصون السبعة في المدن السبع بخراسان التي فتحها قتيبة بن مسلم الباهلي. وكانت وعرة المسالك. صعبة المرتقي لم يصل إليها أحد قبله قط. فشبه معبد أصواته بها" ².

ثم ينبّه إلى أنّ " الشّعر العربيّ ليس نسيجاً متفرداً في هذه الخاصية بل أن الشعر الغربي

يشاركه فيها" ³.

¹ - المرجع نفسه ص 154.

² - المرجع السابق ص 155.

³ - المرجع نفسه ص 155.

الإيقاع عند المحدثين من العرب:

إن المصطلح الشائع عند العرب المحدثين هو "موسيقى الشعر" والذي يتناولون منه في أثناء دراستهم للشعر، الأصوات، و المحسنات البديعة ويتوقفون عن ما تحدثه من جرس موسيقى يوحي بالنغم أو يحدثه داخل النص ونادرا ما يربطونه بالصور التي تتشكل منها القصيدة و من هؤلاء إبراهيم أنيس ومن جاء بعده من النقاد العرب. لكن اتصال العرب بالثقافة الغربية و قراءة تراهم بنظرة جديدة جعل مصطلح الإيقاع يطرق مجال دراساتهم.

1- يتخذ "بسام الساعي" من تعريف "ريتشاردز" مصدرا له، لكنه يبقى في اضطراب سببه نزاع بين مصطلحين "الموسيقى" و "الوزن" فهو لا يستقر على مصطلح واحد و السبب ربما يعود إلى الفطرة التي نشأ عليها العرب، لأنهم كانوا يميلون إلى الموسيقى أكثر من ميلهم إلى الشعرية ، وهذا ما يفسر اهتمامهم بإنشاد الشعر « فتنافسوا في إجادته و تخيروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتتشد على الملأ في المجمع والأسواق و في الإنشاد كانوا يعتنون بالوزن، فهو فنهم الذي يرادف الإيقاع كما

ورثوه من الخليل ولو كان شكلا ظاهرا لا علاقة له بالدلالة و المعنى " فبسام الساعي يقول "

الموسيقى العروضية " وهي: «أهم عنصر موسيقيّ أوجدته الثورة الحديثة في الشعر العربي

أمّا بسام الساعي فإنّه لم يتخلص من مصطلح " العروض " بالرغم من أن حديثه بين يعني به الإيقاع، فمقصده واحد: الإيقاع، هو " **الموسيقى العروضية** "، وهو، " **الإيقاع العروضي** " وربما التزم بمصطلح العروض لما فيه من انتظام الوزن و التحكم في أنساق التفاعيل و انسجامها و متابعتها وفق نظام التجاور.

و لاشكّ أنّه يقصد الإيقاع الذي أساسه الحركة ، التي هي مبعث الحيوية الناشئة من نفس الشاعر. وفي أثناء تحليله للقوائد المعاصرة يتخذ من عنصري " **التوقع** " و " **الخبية** " الذي بُنيَ عليها تعريف " **ريتشاردز** " أساسا للتأثير الموسيقي الذي يمكن الشعراء التخلص من حده الإيقاعات العروضية.

2 - في رأي " **كمال أبو ديب** " أن الإيقاع هو: « **الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح المتابع الحركي وحدّه نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية** »¹

في هذا المفهوم نجد الإيقاع قائماً على الفاعلية التي تعني الحركة لتخرج السكون الدائم والموت من دائرتها لتحصل الحيوية التي تبعث المتلقي النشاط والإحساس بالفرح أو توقظ فيه مواطن الحزن فيتأسى و يتألم. فبحصول هذه الحركة المنتجة للحيوية يتواصل الإدراك و الإحساس معا. ويقول: "

¹ - كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية ص98.

الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغيرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية لو نستبدل لفظة " الموسيقى " بلفظة " شعر " و العلامات الموسيقية بالمقاطع الصوتية. ندرك أن الإيقاع في الشعر هو الفاعلية التي تمنح الحياة للمعنى اللغوي الذي يكون البيت الشعري و تؤلف صورته المتحركة النابضة بالحوية الناشئة للإحساس. المبرزة للأجسام المعنوية المجردة الباعثة للحياة بمختلف ألوانها وأشكالها المشخصة لعواطفها".

3 - بعد هؤلاء تناول "خالد سعيد" الحديث عن ماهية الإيقاع فتغدو قائلةً: " ما الإيقاع؟ فتجيب.

إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان . الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس. الوعي الحاضر والغائب. لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضرها الأجواء والأجواء تبعثها"¹، و تضيف فتقول: " الإيقاع ليس

مجرد تكرار الأصوات و أوزان تكرارا يتناوب تناوبا معيناً. وليس عددا من المقاطع اثني عشرية مزدوجة. أو خماسية مفرد. و ليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا في إجابة خالد سعيد نفي لترتيب الوزن بالتفاعيل أو بالمقاطع الصوتية أو بتكرار الأصوات أو القافية عن الإيقاع. وهذا ليس إقصاء لهذه العناصر من دائرة الإيقاع. بل تدرك أنها من مكوناته الأساسية وليست هو. لأنه في نظرها مسألة – ربما معقدة – تتعلق بالشعور الذي تشترك فيه الحواس:

السمع والبصر والشم والذوق واللمس وهذا الذي يحيلنا إلى الاستحضار² المفهوم العام للإيقاع

عند " ابن طباطبا " والشعور بالإيقاع في القصيدة يجعلنا نتحسس الأجواء الشعرية لها، وربطها بالحالة النفسية للشاعر أثناء صياغته لها. فتكون العلاقة بين المتلقي والقصيدة علاقة إحساس

¹ - خالد سعيد. حركية الإبداع - دار العودة - بيروت - ط2 - 1982 - ص111.

² - المرجع نفسه ص112.

وتدوّق وشعور بعالم القصيدة ، وما يكتنفه من مؤثرات فنيّة وفكريّة وماديّة وروحية قائمة على أساس النّظام، لذا، فالإيقاع عندها هو: "النّظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثراً ما أو جوّماً وهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية".

و عليه فلنّظام و المؤثّر عند "خالد سعيد" ، هما جوهر الإيقاع لأنّهما من شروطه ، و يُعدّان مكوّنين أساسيين له: و به يستحيل النّظام قيمةً من قيم الجمال ، ناشئةً عن التّالي و التّناوب على مدى زمنيّ معيّن ، وهما اللّذان يسمّحان للإيقاع بالجريان ، و إحداث الحركة على طول المغطّى اللّغويّ، و يستحيل المؤثّر المنبّه أو الحافز الذي يستفزّ المتلقّي ، ويشعره بالوقع الصوتيّ في السّماع، ويوقّع الصّورة في البصر، ويشترك في ذلك الصّوت ، والإيجاز و اللّون. وهذا الأخير يرافقه الضوء لأنّه من مؤثراته و أكثر ما يرتبط بالشكل¹ .

4 - أمّا "صلاح فضل" فيجعل من "الزّمن" عاملاً أساساً ذا قيمة في الإيقاع خارج الزّمن، وبذلك تكون المسافة بينه و بين حازم القرطاجني متلاشية ، ويغدو مصطلح الإيقاع عند هرديفاً لمصطلح الوزن لدى القرطاجنيّ ، باعتبار أنّ عامل الزّمن هو الذي يجعل المقادير المقفاة، متساوية عند حازم، ويكون التّناوب الزمنيّ المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصيّة المائزة للقول الشعريّ، والمبدأ المنظّم للغة " لدى صلاح فضل² و يطلق الإيقاع على « "الترجيع" المنظم في السلسلة الكلامية " *la chaîne parlée* "

¹ - المرجع السابق و الصّفحة السابقة.

² - صلاح فضل بلاغة الخطاب و علم النّص - عالم الفكر - الكويت - 1992 - ص 73 - 74.

و ذلك بإحساسات سمعية ناتجة عن عناصر تنغيمية ، وعليه فللترجيع ترديد الصوت ، وتكراره وهو الذي يُكسب الألفاظ إيقاعا ، لأنه (أي الترجيع) مصطلح موسيقي جاء ذكره في المقامات للتوحيدِي "يقال ما اللحن؟ الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة ومن حدة إلى غلظ بفصول بينة للسمع واضحة للطبع"¹ وهو "تناظر صوتي بالمماثلة أو المخالفة وتقصده به في قضية الحال التناظر بين لفظين متحدين معنى ومبني وإذا اختلف اللفظ الثاني في بعض معناه عن الأول عد ترديدا. وقد يكون هذا التناظر أيضا بين لفظين متحدين مبني في الكل أو في البعض و مختلفين كل الاختلاف في المعنى وهو ما أسماه العرب جناسا"² ، وهو جذري في الفنون كلها، لا في الشعر وحده وهو فرع من عنصر إيقاعي هو "التنغيم" وفضله يحدث الترجيع.

5 - ثم إن من الذين حاولوا إعطاء تعريف دقيق للإيقاع "محمد العياشي"، وذلك من خلال بحث عميق في التراث العربي، يتجلى ذلك مثلاً في قوله "وأما الإيقاع فهو ما وحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوه الناقية وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية. وتلك هي لوازم الإيقاع"³.

يجد المتملي في التعريف أموراً عدة تلفت الانتباه ، وهي: الحركة، والنسبة، والتناسب، والنظام، والمعاودة الدورية ، لا لشيء إلا لأن الإيقاع متّصل بالحركة ، غير منفصل عنها ، ومن ثمّ

¹ - أبو حيان التّوحيديّ المقابسات. دار المغرب الإسلاميّ - بيروت - ط4 - 1982 - ص99.

² - المصدر السابق والصفحة السابقة.

³ - محمد العياشيّ نظرية إيقاع الشعر العربيّ ص69.

فهي من لوازمه، و التّسبيّة تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزّمان والأداء، و يعمل التناسب على إحداث التوافق بينهما، و يعني النّظام التّرتيب و التّناسق ، و تكون المعاودة الدوريةً ضروريّة لكي يتحقق الإيقاع، إذ لا إيقاع بلا تكرار و معاودة .

يبدو مما استعرضناه أن الإيقاع خاصة جوهرية في الشعر ، رُغم أنّه معطى عامّ ، يشمل كلّ التّعابير الفنيّة ، و خاصّة تلك التي تستخدم اللّغة ، لأنّه الوسيلة أساسية في الاتصال بالجمهور، و من اللفظ أداة تبليغ لأنّه وسيط بين الباث و المتلقّي ، **"ويحمل طاقة إيقاعية وله القدرة على إبراز المعنى"**.

ولهذا السّبب اعتنى القدماء به ، و بالحروف التي تكوّنه لأنّ بناءها الصّوتيّ له فاعليّة في تشكيل الإيقاع المناسب أو الصّاحب ، خفيفاً كان أو ثقيلاً حينما تكون مؤثّلة، وهي وحدها القادرة على نقل أصوات الأصوات في القصيدة إلى المتلقّي، و عند تنافرها يمجّها السّمع و يمجّتها الذوق و تصبح الذات الصادرة عنها فوضوية غير قادرة على خلق جو مشحون بالعواطف و الانفعالات.

و لا يُمكن بعد هذا إغفال تأثير من الثقافات الأجنبيّة ، و معه أيضاً تنوّعت مفاهيم الإيقاع عند الدّارسين المحدثين، و تشعبت باختلاف ثقافاتهم و اتّجاهاتهم. فلستخلص بعضهم عناصر الإيقاع الشعري من الخصائص الصّوتيّة التي تُعدّ إمكانات قائمة في كلّ اللّغات ، و قد انصب اهتمامهم على المقاطع و الكمّ و النبر.

المقطع و الكمّ و النبر:

فالمقاطع من الوحدات اللغوية التي اهتم بها الدارسون، حتى لا تكاد تخلو دراسة عروضية من ذكر المقطع من حيث الطول أو القصر أو الانفتاح أو الانغلاق.

والمقاطع في اللغة العربية ثلاثة أنواع¹:

يقول "رضوان محمد حسين النجار": "المَقْطَعُ هُوَ أَسَاسُ الْمَوْسِيقَى. إِذْ كُلُّ الْأَصْوَاتِ تَتَأَلَّفُ مِنْ اجْتِمَاعِ الْحَرَكََةِ وَالسُّكُونِ بِأَشْكَالٍ وَمَقَادِيرٍ مُخْتَلِفَةٍ وَالْبَاحِثُونَ فِي الْمَوْسِيقَى وَ الْمَوْسِيقَى الْكِتَابَةِ شِعْرًا وَ نَثْرًا يَتَحَرَّكُونَ مِنَ الْمَقْطَعِ وَعَلَيْهِ بَنَوْا وَيَبْنُونَ بِثُجُوثِهِمْ. مَهْمَا اخْتَلَفَتْ تَشْكِيلَاتُهُمْ وَوَجْهَاتُ نَظَرِهِمْ..."²

1- المقطع القصير: ويرمز له بالرمز "ب" ويتكون من صامت + صائت قصير مثل: ب - ت

- م.

¹ - أحمد أبو زيد. التناسب البياني في القرآن - دراسة في النظم المعنوي والصوتي - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء.

الرباط - المغرب - 1992. 213 و ما بعدها.

² - رضوان محمد حسين النجار المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة - المكتبة الوطنية الجزائرية - الجزائر.

ط1 - 2007 - ص68.

2- المقطع الطويل: ويرمز له بـ (-) وهو صنفان:

✓ مقطع طويل مفتوح: ويتكون من صامت + صائت طويل مثل: لا - بي - فو.

✓ مقطع طويل مغلق ويتكون من صامت + صائت قصير + صامت، مثل لم - قل¹.

3- المقطع زائد الطول ورمزه " □ " ويتكون من صامت + صائت طويل + صامت، مثل: دار، هام.

أو من صامت + صائت قصير + صامتين: مثل شُكر، نَهْر.

ويشيع في اللغة العربية النوعان الأول والثاني، في حين يقلّ النوع الثالث، وذلك لأنه يندر اجتماع ساكنين إلا في قوافٍ مخصوصة كما يقول التبريزي²، ويذهب كاتنينو إلى أن علماء الأصوات يقدرّون نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب بـ: 45% ويقدرّون نسبة المقاطع الطويلة بـ 55% وهو مذهب يتجاهل وجود المقاطع زائدة الطول كما هو موضح³.

إلا أنّ هناك من الدارسين من رأى في اهتمام المنظرين بالمقاطع لتكوين أساس لنظرية جديدة في العروض مبنية على علم الأصوات - لتكون أبسط و أشمل من النموذج الخليلي - لم تحقق ما

¹ - المرجع السابق، ص 69-70.

² - سيد البجراوي الإيقاع في شعر السيّاب، ص 12.

³ - المرجع نفسه، ص 12.

كان يطمح إليه أولئك الدارسون¹، لا على المستوى النظري ولا على المستوى التعليمي، وذلك لأسباب حصرها "مصطفى حركات" فيما يلي:

إن الدارسين المهتمين بإدخال المقاطع اللغوية في العروض لم يكونوا لغويين لكي يعرفوا حدود المقاطع اللغوية ومكانتها في البناء اللغوي. وإن هؤلاء ليسوا من علماء العروض الذين يحيطون بقضايا الأوزان من جميع النواحي على مستوى الواقع الشعري².

و مع كل هذا فإن مسألة المقطع أصبحت أمراً واقعاً استند إليه جملة من الدارسين من المستشرقين و من العرب المحدثين. إذ يرى "فايل" أن الشرط الأساسي لنظام الخليل هو تجميع المقاطع من المحايدة حول اللب الإيقاعي إنتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تشتمل على مقاطع أقل من ثلاثة مقاطع أو أكثر من خمسة مقاطع وكذلك كان نظام الخليل³.

ويجدو "سيد البحرأوي" حذو "فايل" في رأيه إذ يقول: " و رغم أن الخليل بن أحمد مثل غيره من اللغويين القدماء لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعي فإن رصده للتفعيلات المكوّنة للأوزان يمكن أن يكون قائماً على إحساس بمسألة المقطع هذه⁴.

¹ - مصطفى حركات. قواعد الشعر. دار الآفاق - الجزائر - دت - ص 126.

² - المرجع نفسه. ص 126.

³ - مسلك ميمون. المستشرقون ودراسة العروض العربي. مجلة عالم الفكر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت -

العدد 1 - 1996 - ص 194.

⁴ - سيد البحرأوي. الإيقاع في شعر السياب. ص 12.

كما يجد هذا الرأي سندا من "تمام حسان" الذي يشير إلى ما ذهب إليه فايل بقوله: " والمقاطع تعبيرات عن نسق منظم من الجزئيات التحليلية. أو خفقات صدرية في أثناء الكلام أو وحدات تركيبية أو أشكال وكميات معينة ولقد بنى العروضيون العرب مقاييسهم العروضية بناء على هذه النظرية على ما يبدو حيث نظروا إلى المقاطع باعتبارها خفقات صدرية أو وحدات إيقاعية أو شيئا له هذه الطبيعة. ووضعوا النظام الإيقاعي العروضي باستخدام الاصطلاحين (حركة) و (سكون) ودلوا على الحركة بشرطة وعلى السكون بدائرة¹.

كما أنّ المستشرقين في دراستهم العروض العربيّ قد عدلوا عن طريق السّواكن والحركات، وإن كانوا قد أبقوا على تقسيم الشعر إلى تفاعيل، فليق هذا ليعدّ كسباً ثابتاً لا سبيل إلى نقضه، وهو جوهر الشعر، وإنما الخلاف قائم حول وحدات التّفاعيل².

وقد فطن كثير من العروضيين إلى ذلك وقالوا إنّ العرب قد جهلوا مفهوم المقطع اللغوي، وحاولوا سدّ هذا الفراغ باستعمال الأوتاد والأسباب، ولكنّ إمعاناً طفيفاً النظر يجعلُ الباحثُ يلاحظ أن التكافؤ لا يقع على هذا المستوى، وإنّا على مستوى السّواكن والمتحرّك. أمّا الأسباب والأوتاد فليها لتمثّل شيئاً آخر، إنّها جزءٌ من البنية العميقة، أو إنّ جزء من الميدان التّظري، وسواء درسنا العروض بواسطة السّواكن والمتحرّكات، أو بواسطة المقاطع اللّغوية فإنّ بنية العروض تظلّ قارّة لا تتغيّر³؛

¹ - تمام حسان. مناهج البحث في اللغة دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب. 1975. ص 194.

² - شكري عياد. موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية - دار الكتب المصرية ط 3. 1998. ص 8.

³ - مصطفى حركات قواعد الشعر. ص 130.

وبمقارنة مصطلحات العروض العربيّ المتمثلة في الأسباب والأوتاد والفواصل * التي

حصرت في جملة _ لَمْ أَرَّ عَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً) و مقابلتها بالمقاطع التي حاول المستشرقون

توظيفها لمصطلح العروض العربي، نبين ما يلي:

- السبب الخفيف (قُمْ): (-) يوافقه المقطع الطويل.

- السبب الثقيل (مَع): (ب ب) يوافقه المقطعان القصيران.

- الوتد المفروق (قَبْلُ): (-/ب) يوافقه مقطع طويل + مقطع قصير.

- الوتد المجموع (رَمَى): (ب/-) يوافقه مقطع قصير + مقطع طويل.

- الفاصلة الصغرى (جَبَلٍ): (ب/ب -) يوافقه مقطعان قصيران + مقطع طويل.

- الفاصلة الكبرى (سَمَكَةً): (ب/ب ب -) يوافقه ثلاثة مقاطع قصيرة + مقطع طويل¹.

وقد يحدث أن يتغير نظام المقاطع بدخول بعض الزحافات، فالسبب الخفيف المكون من مقطع طويل يصير مكونا من مقطع قصير، فتنتقل - مثلا فعولن إلى فعول ومع أن تركيبها يتغير فإن عدد مقاطعها يبقى ثابتا، وبالطريقة نفسها فإن فاعلن قد تصير بالزحاف فَعْلُنْ، وعدد مقاطعها لا يتغير... وكذا فالتفاعيل الخماسية فعولن فاعلن هي تفاعيل ذات ثلاث ة مقاطع على شكلها السالم أو المزاحف، و مستفعلن - مثلا قد تصير بالزحاف منفعل، مفتعلن، متعلن، وعدد مقاطعها يبقى

* عدد المقاطع اللغوية في أي نص يساوي عدد المتحركات. مصطفى حركات. قواعد الشعر ص 133.

¹ - رضوان محمد حسين النجار المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة ص 71-73.

مساوياً¹ ولعلّ هذا ما جعل "فايل" WEIL يرى أنّ التغيّرات التي تطرأ بسبب الزحاف لا تؤثر في إيقاع الوزن: "والزحافات كما يشير الاسم هي تغييرات أقل أهمية من ناحية الإيقاع الجوهري وهي توجد في أجزاء الحشو فقط داخل البيت ويمضي بها الإيقاع المميز للوزن قويا.

وهناك تتقابل المقاطع القصيرة ذات الصامتين، وكذلك مقاطع الأسباب الممكنة الأخف

وهي تحدث تغييرات ثانوية، تغييرات ضئيلة في الكمية فحسب و هي لا تضر بالإيقاع الجوهري للوزن، ولذا لا توجد أيضا في كلّ أبيات القصيدة بانتظام في نفس المواضع دائما ، ولكنها متغيرة ومتباعدة"². وقد أدرك اللغويون العرب هذا منذ القديم ، و لذلك نجدُ "سيبويه": يقول " أما إذا ترنموا فإنهم يلحون الألف والياء والواو. ما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا مدّ الصوت"³. ثم يضيف

ليوضح العلة الأساسية في إنشاد الشعر : " وإنما ألحقوا هذه المدّة حروف الروي لأن الشعر وضع للغناء والترنم. فألحقوا كل حرف الذي حركته منه"⁴، وهذا ما تبّه إليه بعض اللغويين في تركيزهم على دور الإنشاد والترنم في إخفاء الثغرات التي قد تنجم عن الزحاف، و انطلاقاً من ذلك يقول "عبد الله الطيب المجدوب" في إشارته إلى الشاعر: " ويقدر في نفسه سكّات بعض المقاطع أو

¹ - مصطفى حركات. قواعد الشعر. ص 130.

² - أحمد أبو زيد. التناسب البياني في القرآن. ص 314.

³ - سيبويه. الكتاب ج 4. دار الجيل - بيروت. ط 9 - 1997. ص 204.

⁴ - المرجع نفسه. ص 136.

فجوات زمنية تحل المقاطع في جوفها من غير إخلال بالتناسب وهذا التقدير السكنات والفجوات من جانب الشاعر هو الذي سماه الخليل وأصحابه بالزحاف¹.

ويقول "عوني عبد الرؤوف" عن دور الإنشاد في التخفيف من وطأة الزحاف فيقول: "إن

هذا الشعر ما كان ينشد إنشادا وإلا لتمكن الشاعر من اكتشاف سقوط الحركات التي كان يعوضها عبر الصوت عند الإنشاد"².

وهذا ما أشار إليه "إبراهيم أنيس": "على أن هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حين إنشاد الشعر يسميها المحدثون: عملية التعويض، وذلك بأن المقطع المتوسط الذي هو في تعريف إبراهيم أنيس وبعض الدارسين: هو عبارة عن صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن (كم-لم-) أو صوت ساكن + حركة طويلة: (حرف مد:كا-كو-كي)³، إذا أصبح قصيرا عوّض المنشد مثل هذا النقص على تفاهته بإطالة مقطع آخر مجاور له، ليَتَّخَذَ زمن النطق بجميع الأشطُر في القصيدة، ففي بحر كالطويل مثلاً نرى المقطع الثالث من الشطر يَطْرُدُ في جعله قصيرا، أي أن التفعيلة (فعولن) تصبح (فعول) وهنا نرى المنشد دون أن يشعر ينشد (فعول) بإطالة المقطع الثاني ليعوّض عن بعض النقص في المقطع الثالث، وهكذا يتّحد زمن النطق بالتفعيلتين: (فعولن) و(فعول) ويتحقّق ما نسّميه الكمّ في الشعر العربيّ.

¹ - محمد الطيّب المجدوب المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ج3. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - ط1 -

1970 - ص816-817.

² - عوني عبد الرؤوف. بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف. مطبعة الخانجي - مصر - 1986 - ص161.

³ - إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. ص147.

ويتحدث مندور عن طبيعة الأوزان العربية فيشير إلى أنها " تتكون من وحدات زمنية

متساوية أو متجاوبة هي التفاعيل. وأن هذه التفاعيل تتساوى أو تتجاوب في الواقع عند النطق

بها بفضل عمليات التعويض سواء أكانت مزاحفة أو معلولة أو لم تكن"¹.

فهو يعتقد أن لجوء الشعراء إلى ذلك إنما ينطلق من غاية، فإذا كانت الزحافات والعلل ممكنة التعويض في الإنشاد، فلا شك أن الشعراء قد استخدموها مسوقين بغرائزهم، لتوليد آثار معينة نصل إليها عند إنشادنا للشعر إنشادا صحيحا.

فهي كثيرا ما تكسر ما في اطراد الوزن من إملال، وهي قد تمكننا في الإنشاد من أن نطول مقاطع أو تفاعيل فنصل بذلك التطويل إلى مماشاة إحساس بعينه، ثم إنها تُوفِّق بين حاجتين نفسيتين مختلفتين: الحاجة إلى التقسيم الهندسي، ثم الحاجة إلى الإحساس بالجمال الذي نجده في الخروج على ذلك التقسيم خروجا محدودا نحس معه بشيء من التغيير الذي يتطلّب الإحساس كما تتطلّب الغرائز الإطراد².

وهذا خلافا لما تحدّثه العلل التي لا تقع إلا في العروض والضرب، وأنها إذا عرضت لزمّت إذ لا يباح للشاعر أن يتخلى عنها في بقية القصيدة.

¹ - محمد مندور في الميزان الجديد. مطبعة نهضة مصر. الفجالة القاهرة ط3 د.ت.ص 240.

² - فايل الشعر العربي غناؤه- إنشاده- وزنه. مجلة كلية الآداب - جامعة فاروق الأول - المجلد الأول 1943 - القاهرة - ص

و في ذلك يقول "فايل" "تصيب التغيرات الغالبة الشديدة نهاية كل من شطري البيت القدم الأخيرة (العروض الجمع أعاريض) و على الأخص نهاية البيت أي القدم الأخيرة للشطر الثاني (الضرب والجمع ضروب) وهما جزآن مميزان في إيقاع الشعر دائماً من خلال كلاً المصطلحين الخاصين"¹. ويضيف موضحاً: "والعلل على النقيض تماماً من هذه الطبيعة (أي طبيعة الزحافات) فهي تدخل فقط الأقدام الأخيرة لكل من شطري البيت – وتحدث – كما يدل الاسم فيها تغيرات قوية فتجعلها مختلفة عن التفاعيل العادية فهي تغير الإيقاع النهائي لكل من شطري البيت تقريباً وعلى الأخص نهاية البيت"².

ومن ثمَّ يُفصل بوضوح على أقدام الحشو حيث إنها عكس الزحاف ، وتختص بتكوين إيقاع الأبيات إذ يجب أن تتكرر دائماً وبانتظام وبنفس الشكل و في نفس الموقع ، في كل أبيات القصيدة إذ لا يجوز أن تقع من وقت لآخر³.

وهكذا يرى الدارسون المحدثون أنه " يمكن تحويل أوزان العروض العربي الستة عشر إلى موازونات مقطعية. كذلك يمكن أن ندرك أن التغييرات التي تطرأ على هذه التفعيلات والتي تسمى بالزحافات والعلل لها مقابل مقطعي فإذا كان عمل الزحافات هو تغيير ثواني الأسباب إما بتسكين متحرك أو حذف ساكن أو متحرك فإن هذا يعني أنها تؤدي إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعا طويلا أو قلب مقطع طويل إلى مقطع قصير. أما العلل فإنها إما أن تزيد السبب مقطعا طويلا أو

¹ - مسلك ميمون المستشرقون ودراسة العروض العربي. مجلة عالم الفكر- م5 عدد1- 1996- الكويت- ص 195.

² - المرجع نفسه ص 195

³ - المرجع نفسه. و الصفحة نفسها.

تنقصه أو تزيده مقطعين قصير وطويل أو طويل وقصير أو تحول الطويل إلى قصير أو تحوله إلى مقطع زائد الطول....¹

و على هذا هل يمكن اعتبار العَرُوض العربيَّ عَرُوضاً كميّاً؟²، للإجابة على ذلك يرى "محمد مندور"، و طائفةٌ معه، أنّ كلّ شعر لابد أن يقوم على عنصرين أساسيين هما الكَمُّ والإيقاعُ، ويُقصدُ بالكَمِّ التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً.³ و لا يلبث أن يستدرك قائلًا: " ولكن هذا الكَمُّ الذي

يُسمّى في الموسيقى **MESURE**، لا يكفي لكي نحسّ بمفاصل الشعر فلا بد من أن يضاف إليه

الإيقاع المسمى **Rytme**.⁴

غير أنّ الأمر قد يلتبس على القارئ في اشتراط الكَمِّ إلى جانب الإيقاع – هذا لأن مندورًا يشترط – في موضع آخر – الارتكاز (التبر) إلى جانب الكَمِّ: " فالكَمُّ كما قلنا لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لا بدّ من الارتكاز الشعريّ الذي يقع على كل تفعيل . ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا"⁵.

¹ - سيد البجراوي. الإيقاع في شعر السياب. ص 13.

² - المرجع نفسه. ص 13.

³ - محمد النويهي في الميزان الجديد. ص 232.

⁴ - المرجع نفسه. ص 233.

⁵ - المرجع نفسه. ص 236.

و عليه فمندور بهذا المعنى ، لا يُفَرِّق بين الإيقاع والارتكاز ، بل يرى أنّ الإيقاع يتولّد عن الارتكاز¹.

أمّا الإيقاعُ عنده فهو " عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محدودة النسب. وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صمت بالوقف "²، ثم يوضح: " فنحن قد نحس بالإيقاع عندما نضرب نقرتين ثم نقره أقوى منها ونعود فنضرب نقرتين ثم نقره أقوى منهما. وفي هذه الحالة تكون الظاهرة الصوتية التي توضح الإيقاع هي النقرة الأقوى التي بعد مسافات زمنية محددة هي المسافات التي تشغلها النقرتان الضعيفتان ونحن نستطيع أن نقول: " الإيقاع أن نضرب نقرتين ثم نقف لمدة نقره ونعود فنضرب نقرتين ونقف لمدة نقره أخرى ويكون الصمت هو المولد للإيقاع الذي يعرفه علماء الأصوات الإنجليز بأنه " السيل الموسيقي " Musical Flow إشارة إلى ما فيه من إيقاع"³.

وهذه النظرية ليست قَصْرًا على الشّعر العربيّ وحده ، بل إنّها لتطبق على كافة الأشعار لأن كل شعر يتكوّن من عُنْصُرِيّ الوزن والإيقاع، وأنّ الفارق لا يأتي إلا من طبيعة اللّغة التي يُصاغ منها الشّعر⁴.

¹ - المرجع نفسه . ص 239.

² - فايل الشعر العربي غناؤه إنشاده ص 145. و محمد مندور في الميزان الجديد. ص 133.

³ - المرجع السابق . ص 145.

⁴ - المرجع نفسه. ص 145.

ومندور إذ يرى الإيقاع بهذا المفهوم فإنه يأتي بنظرية تقوم على تفرقة أساسية بين الوزن

والإيقاع " فنحن نقصد بالوزن " Mesure إلى كم التفاعيل والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل

متساوية " Isométrique" كما هو الحال في الكامل والرجز وغيرهما أو متجاوبة "Symétrique"

كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرهما إذ يرى التفعيل الأول مساويا للثالث والثاني مساويا

للرابع".¹

و لا نخفي في استعراض آراء الدارسين قبل أن نبين ماهية النبر لغة واصطلاحاً:

فالمعنى اللغوي للنبر عند صاحب اللسان لا يعدو أن يكون : هو الهمز قال: وكل شيء

رفع شيئاً فقد نبر. وقال اللحياني: رجل نبار: صياح. يقال نبر الرجل نبره إذا تكلم بكلمة فيها علو...

والنبر صيحة الفزع. ونبره المعنى: رفع صوت عن خفض.²

ويصف "إبراهيم أنيس" العملية الفيزيولوجية التي ينتج عنها النبر فيقول " النبر هو نشاط في

جميع أعضاء النطق في وقت واحد. فعند النطق بمقطع منبور نلاحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط

غاية النشاط. إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطاً كبيراً. كما تقوى حركات الوترين الصوتيين

ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحاً بتسرب أقل مقدار من الهواء. فتعظم لذلك سعة الذبذبات.

ويترتب عليه أن يصبح الصوت عالياً واضحاً في السمع. هذا في حالة الأصوات المجهورة. أما مع

الأصوات المهموسة. فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر أكثر من ابتعادهما مع الصوت

¹ - المرجع نفسه. ص 144 - 155.

² - ابن منظور. لسان العرب. مادة (همز). ص 925.

المهموس غير المبتور"¹. ثم إنَّ " المرء حين ينطق بلغته. يميل عادةً إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزاً أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة. وهذا الضغط هو الذي نسميه بالنبر"².

2- النبر:

إنَّه وسيلة صوتية تبرز بواسطتها عنصراً من السلسلة الصوتية، قد يكون مقطوعاً أو لفظاً أو جملة، و يكون بواسطة الشدة، أو الضَّغط في النطق أو ارتفاع النغمة أو المد³، ويجاول المستشرق "ستانسلاس جويار" إزالة ما علق بأذهان الدارسين من لبسٍ حول ماهية النبر فيحدِّد مفهومه بقوله: " لا يزال الناس يخالطون إلى اليوم تحت اسم النبر بين شيئين مختلفين تماماً:

– رفع الصوت ببعض حركات الكلمة.

– الشدة في إصدار بعض الحركات. وكل صوت له ثلاث خصائص: الارتفاع الناتج عن عدد قليل أو كبير من الاهتزازات في زمن معين والشدة أو سعة هذه الاهتزازات. والجرس الذي يتأتى من عدد قليل أو كبير من المتوافقات الصوتية التي تصحب الصوت الأساسي . والجال أننا كلما نتلفظ بكلمة لا نخرج فحسب أصواتاً لها جرس خاص تدعى أصوات لين (حركات) ، ولكننا

¹ - إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. المكتبة الأنجلو المصرية ط 1. 1961. ص 138.

² - المرجع نفسه. ص 139.

³ - مصطفى حركات الصوتيات والفونولوجيا. دار الآفاق - الجزائر. ص 78.

نشدو مع ذلك بأصوات تنشأ مستقلة عن أصوات اللين دون أن تختلط بها. وهي التي ندعو

المجموع المتكون منها بتغييرات النبرات (Inflexion de la voie)¹.

وبعارة أخرى: " فإننا مع كل حركة نشدو صوتا بارتفاع معين. والنبر المقامي (Accent tonique) هو

أحد هذه الأصوات. ولكننا نستطيع كذلك أن نعطي للصوت الذي تحدثه الحركة كثيرا أو قليلا من

الشدّة ومن السّعة. وسندعو هذه الوسيلة التعبيرية المتميِّزة تماما عن النبر بالارتكاز (Ictus) لأنه

تلزم دفعه قوية في النطق لزيادته من سعة الصّوت².

و على هذا فإنّ النبر والارتكاز من عناصر الإيقاع الأساسية التي يعتمدها الشعر العربي

وسيلة مميزة بين الأدوار المتساوية وهو " ينتج بالضرورة عن عملية إنتاج الأصوات في كل اللغات

ولا تتميز لغة عن غيرها بوجوده. ولكن اللغات تختلف في طريقة توزيعه وتوظيفه. فبعض

اللغات تستفيد منه بوصفه مؤثرا في المعنى للتفريق بين المعاني والصيغ عن طريق تغيير مكانه

والبعض الآخر يثبته في مكان بعين³.

و إذا عاد الباحثُ إلى تراثنا وجدَ أحاديث متناثرة في موضوع النّبر لم يرق إلى ما يستحقّه

الموضوع، غير أنّه وُجد، منها ما نجده عند بعض الفلاسفة المسلمين ومنها ما نجده عند غيرهم، و

¹ - ستاسلاس جويار نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية

للكتاب، 1966، ص 25.

² - المرجع السابق، ص 25.

³ - سيد البحر اوي، الإيقاع في شعر السياب، ص 14.

من الفلاسفة "الفارابي" حين يقول: "النبرات... هي نغم قصار أطوال مدانتها في مثل زمان النطق بوقت. وتبتدئ هذه النغم بهمزات خفاف"¹.

ويقول "ابن سينا": " ومن أحوال النغم: النبرات وهي هيئات في النغم مدية غير حرفية يُبتدأ بها تارة. وتخلل الكلام تارة وتعقب النهاية تارة. وربما تكثر في الكلام. وربما نقل فيها إشارات مثل الأغراض. وربما كانت مطلقة للإشباع. ولتعريف القطع. ولإمهال السامع ليتصور. ولتفخيم الكلام. وربما أعطيت هذه النبرات بالحدو والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل إنه متحير أو غضبان أو تصير به مستدرجة للقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك. وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها. مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاما. والاستفهام تعجبا وغير ذلك. وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة. وعلى أن هذا شرط وهذا محمول. وهذا موضوع"².

و من أدلة معرفتهم به ما قد جاء في كتاب الأغاني: " عن مالك بن أبي سمح قال: إني سألت يوما ابن سريج عن قول الناس فلان يصيب وقد لا يخطئ. وفلان يحسن. وفلان يسئ. فقال: المصيب المحسن من المغنين هو الذي يشبع الألحان ويملأ الأنفاس. ويعدل الأوزان. ويفخم الألفاظ ويعرف الصواب. ويقيم الإعراب. ويستوفي النغم الطوال. ويحسن مقاطع النغم الطوال. ويحسن مقاطع النغم القصار. ويصيب أجناس الإيقاع ويختلس مواقع النبرات. ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من

¹ - الفارابي الموسيقي الكبير ص 173.

² - سيد البحر اوي الإيقاع في شعر السياب ص 15.

النقرات"¹، و يكاد يتمّ كلّ هذا قول " ابن رشد": " فإن العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات وقفات"².

ومع تطور الدراسات الحديثة، وظهور الدرس الصوتي، بدأ الاهتمام بدراسة النبر في اللغة العربية، فجلّت من أجل ذلك جهود كان من روادها "إبراهيم أنيس" الذي اجتهد في استخراج مواقع النبر في العربية مسترشداً في ذلك بتلاوة المجيدين من قراء القرآن، ووضع قواعد للنبر اللغوي³، وهذا بعد أن أقر بأنه " ليس لنا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى. إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء"⁴.

والقانون العام الذي استنبطه أنيس هو أن النبر في الغالب يكون على المقطع قبل الأخير⁵، ولكن إذا كان المقطع الأخير من النوع الرابع، أو الخامس فإن النبر يكون على المقطع الأخير، وإذا

¹ - أبو الفرج الأصفهاني الأغاني الجزء الأول دار الثقافة بيروت ط 1983.6 ص 296.

² - سيد البحر اوي الإيقاف في شعر السياب ص 15 نقلاً عن ابن رشد تايخيس الخطابية ص 495.

³ - أحمد حساني الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي ص 85.

⁴ - إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية. ص 171.

⁵ - أنواع المقاطع عند إبراهيم أنيس خمسة:

أ- صوت ساكن + صوت لين قصير مثل التاء واللام مثل الباء واللام حرفي الجر

ب- صوت ساكن + صوت لين طويل مثل: لا.

ج- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن مثل: لم.

د- صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن مثل: دار.

هـ- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتين ساكنين مثل: حبر.

كان المقطع قبل الحير من النوع الأول، وسابقه من النوع الأول أيضا كان النبر على المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة.

ويقع النبر على المقطع الرابع من الآخر في حالة واحدة، وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول مثل _ حركة) حيث يقع النبر على الحاء التي في أول الكلمة ¹. أمّا الشعر

فإنه يتميز عن النثر بتلك النغمة الموسيقية التي يراعيها النشد والتي تسمى في اللغة الإنجليزية

Instation (موسيقى الكلام) ²، وهي تختلف باختلاف درجة الصوت عند النطق بالكلمات

والمقاطع، لأن التسلسل في درجة الصوت يخضع لنظام معين يختلف باختلاف اللغة ³.

وهو يرى أن إنشاد الشعر يختلف من بعض النواحي الصوتية تبعا لاختلاف اللهجات

الحديثة، التي تنظم البيئات المتباينة لأن المصريين يختلفون بعض الاختلاف في نطقهم اللغة

الفصيحة عن العراقيين والشاميين وأهل المغرب، وتتضح تلك الفروق الصوتية بصورة أوضح في

إنشاد الشعر ⁴.

كما أن ما يُلحظُ في نبر الشعر " يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر غير أننا حين

نشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبوره وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر

فالمرء عادة يستغرق في إنشاده بيتا من البحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان. في حين أنه إذا قرأه

¹ - شكري عياد. موسيقى الشعر ص 43

² - إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية ص 151

³ - المرجع نفسه ص 175.

⁴ - إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية القاهره. ط 3. 1965 ص 166.

كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب ثلثه أو نصفه. ويظهر طول المقطع المنبور في الشعر عنه في النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد"¹.

ويعتمد "محمد النويهي" النبر أساساً لنظام إيقاعي جديد، متأثراً في ذلك بقواعد النبر التي استنبطها "إبراهيم أنيس" من دراسته للقراءات القرآنية - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - والنويهي إذ يؤكد على أن هناك اختلافاً في القراءات بين شعب عربي وآخر، فإن ذلك - وإن كان - لا يُلغى وجود النظام النبري في حد ذاته²

وهو يريد أن يستغل هذا النظام لجعله أساساً للإيقاع في الشعر العربي، ولذا تراه يقول:

"وكل الذي يهمنا الآن - بعد هذا الجدل - وبعد أن رجحنا وجود نظام للنبر في اللغة القديمة قامت عليه القراءات القرآنية ولم نخترعه اختراعاً هو أن تثبت أن لدينا الآن نظاماً مطرداً إيقاع النبر. وإننا نستطيع أن نستغله إذن في ابتكار أساس إيقاعي جديد لشعرنا. دون أن يكون في هذا خروج عن طبيعة هذه اللغة"³.

وهو إذ يعترف بأن الإيقاع النبري يحتاج إلى تدريب ومراس حتى تألفه الأذان وتمتدي إلى ما فيه من موسيقية ونظام سمح مرناً⁴، فإنه يرى فيه تحرراً من النظام الكمي الخليلي، الذي يضطلع

¹ - المرجع نفسه ص 168.

² - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي - دار الفكر - دمشق - ط 2 - 1971 - ص 239.

³ - المرجع نفسه ص 240.

⁴ - المرجع نفسه ص 244.

بتلمّين الدّارسين من الالتفات إلى عنصر الإيقاع الدّاخلِي للكلمات وتنوعها التّغميّي، باختلاف مخارج حروفها وأنواع حركاتها¹.

ثمّ يؤكّد على صدق دعواه بقوله: " وكلامنا على هذا الإمكان ليس مجرد استنباط نظري. بل هو ما تحقق فعلا في بعض أغانينا العامية التي خرجت خروجاً جزئياً أو كاملاً على النظام العروضي. الذي حدده الخليل بن أحمد. فلم يعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر وطول. بل أخذت تتبع ترتيب النبر. فالتقطت بذلك كثيراً من الإيقاعات الحية في لغة كلامنا الدارجة"².

وهذا رأي فيما يبدو لنا ليس دليلاً قاطعاً على صحة هذه الفرضية، لأنّ اللّهجات العربيّة تختلف في نطقها من قطر عربي إلى آخر، وتبعاً لذلك فإنّ النبر لا يثبت على مقطع أو على حرف بعينه، فما ينبر في هذه اللهجة قد لا ينبر في أخرى.

أمّا المستشرق الفرنسي "ستانسلاس جويار" فينطلق في فهمه لإيقاع الشعر العربي من القدر الموسيقي ليزن به التفعيلات الخليلية، وعلى هذا الأساس أقام دراسته للنبر³. والمقاطع العربية عنده تساوي الحروف العربية، إذ يعتبر الكتابة العربية كتابة مقطعية، ويتفق مع اللغويين العرب في اعتبار حرف اللين مقطعاً ساكناً ولا يخالفهم إلا في بعض المقاطع المتحركة عندما

¹ - المرجع نفسه. ص 244.

² - المرجع السابق. ص 244.

³ - سيد البحر اوي. الإيقاع في شعر السياب ص 19.

يقع عليها نبر فتصبح مقاطع طويلة، إذ يرى أن المقاطع المتحركة ليست متساوية فمنها الطويل المنبور والقصير غير المنبور.¹

وهو إذ يقيم دراسته للنبر في هذا الاتجاه فإنه يحدده بنوعين: قوي، وأقل قوة.

والأوزان العربية عنده تتكوّن من أزمنة أربعة:

مقطع منبور وقيمته زمن موسيقي وتقابله (النقرة القوية)، ويليه مقطع ثان غير منبور وقيمته زمن موسيقي أو مقطعان أو ثلاثة قيمتها مجتمعة زمن موسيقي أيضا، ثم مقطع يقع عليه نبر ثانوي وقيمته زمن موسيقي، يليه مقطعان غير منبورين قيمتهما زمن موسيقي أيضا، وعلى هذا الأساس حدد موضع النبر في التفعيلات السبعة الآتية:

– فاعلن – فاعلاتن،

– فعولن – مفاعيلن – مفاعلتن ،

– متفاعلن – مستفعلن،

وترك (مفعولات) التي يعتقد أنها مصنوعة تجافي الدّوق العربي.²

ويمضي جويار في نظريته التي بنى فيها التفاعيل على الأساس الموسيقي وربطها بالحقول والأقدار في الإيقاع الموسيقي، بالحدود التي كانت تقف عندها الموسيقي في نهاية القرن الماضي،

¹ - شكري عياد. موسيقي الشعر العربي ص 37.

² - سيد البحرأوي. الإيقاع في شعر السياب ص 19.

وهذا ما يدفع أيّ دارس إلى إعادة النظر في نظرية جويار كلّها، انطلاقاً من التغيير الذي حدث في الأساس الموسيقي، وما طرأ على مبدأ تساوي القدر الموسيقي¹.

ثمّ ينبغي جويار العلاقة بين النبر الشعري والنبر اللغوي، بل إنه حين يبحث عن قواعد النبر في اللغة العربية، فإنه ينطلق من النبر الذي وضعه على التفعيلات العروضية والذي يستند فيه إلى نظريته الموسيقية، فكأنه يقيس اللغة أيضاً مع الموسيقي وهذا ما وصفناه بأنه تصور مقلوب للقضية. "لأن جويار لا يعالج إيقاع الشعر العربي - وهو يعالجه - كما وضعه الخليل با أحمد الفراهيدي في القرن الثاني².

أمّا نظامه الذي بناه على النبر فقد اعتمد فيه المبدأ الآتي³:

النبر في كل تفعيلة يقع على مقطعين طويلين غير متجاورين. " هذا المبدأ يجعلنا نقر بأن في مفاعيلن (- ب ---) يقع على المقطع الثاني (فا) والرابع (لن).

وفي مستفعلن (- - ب -) يكون في الثاني والرابع. و في فاعلن (-ب --) يكون في الأول والثالث⁴.

ولكن جويار تعترضه صعوبات في تطبيق هذا المبدأ على فاعلن،

(- ب -)، وفعولن (- - ب -) في مستفعلن فاعلن المتجاورتين

¹ - شكري عياد. موسيقى الشعر العربي ص ص 68-69.

² - سيد البحرأوي الإيقاع في شعر السياب ص 20.

³ - مصطفى حركات. قواعد الشعر. ص 189.

⁴ - المرجع نفسه. ص 189.

(--ب-- ب -) إذ آخر (مستفعلن) تحمل النبر وبداية فاعلن أيضا.

ويحل جويار هذه المشكلة بطريقة لا يقرها المنطق، فهو يفترض أن بين هاتين التفعيلتين وقف

وصمت، "ونحن لا نلاحظ هذا في التأديت الإيقاعية للبيط"¹.

و في (فعولن) (ب-- -) التي يتجاوز فيها مقطعان طويلان منبوران، فإن جويار يعتقد أن العرب لم يحسنوا تدوين لغتهم، وأن المقطع (عو) في (فعولن) هو متزايد الطول، إذ يرى أن أصل هذه التفعيلة (فعووولن) (ب---)².

وما رآه مصطفى حركات هو أن لا شيء على مستوى السماع (حدسيا ومخبريا) يقر ورود مبدأ النبر بهذه الطريقة في تفاعيل الشعر العربي ومبدأ الوقف بعد (فاعلن) غير ملاحظ في الإنشاد.

- تمديد (عو) في فعولن يجعلها شبيهة بـ (مفاعيلن)، مما يجعل بعض البحور مشتهية بأخرى.

- فرضية جويار من باب التأدية ويلزمها أن تنطبق على التفاعيل في شكلها السليم والمزاحف، فأين يقع النبر يا ترى عندما تأخذ مستفعلن الأشكال التالية:

¹ - المرجع نفسه. ص 189.

² - المرجع السابق. والصفحة السابقة.

متفعّلن (ب - ب -)، مستعلنن (ب - ب -)، متعلنن (ب ب ب)؟¹

ومن أبرز المستشرقين الذين كان لهم اهتمام بالنبر في الشعر العربي : فايل (WEIL)، فقد خصّص له صفحات، وقد ركز في رأيه على دور الوند في النبر.

فالأسباب في نظره لا تحمل نبرا، أما الأوتاد فهي تحمل النبر، وهي لبُّ الإيقاع الذي يسلم من التغيّرات الكمية.²

وهذا غير صحيح عند العروضيين، لقد تجاهل فايل، إذن الواقع اللغويّ، وتعامل مع الصورة المجردة، وزاد في تجريدتها إذ جعلها مثالا غير قابل للتعديل نقصا أو زيادة، بينما الواقع اللغوي نفسه متغير دائما، حسب البنية الصوتية للكلمة، وسياق تركيبها في جمل أو أبيات، كما أنّ الصورة المجردة أيضا متغيرة في كثير من الأحوال.³

و لذلك يرى "فايل" أنّ "الخليل" اعتمد في بناء البحور على أسس خاصة لا تخرج عن إطار النبر. ويفترض أنّ الخليل ميّز مواقع النبر فساها أوتادا: "وليس من شك في أن الخليل قد لاحظ أن هذا الجوهر الإيقاعي المزدوج التركيب - يقصد الوند- هو السبب في الإيقاع النغمي في الشعر. ومن ثم لا يجيز إطلاقا أن يصيبه أي تغيير ما وإنما يطرأ التغيير على ما

¹ - المرجع نفسه و الصّفحة نفسها.

² - سيد البحر اوي. الإيقاع في شعر السياب. ص20.

³ - المرجع نفسه. ص20.

جاوره من أصوات آخر. ونظره فاحصة على أنواع الزحافات والعلل تبين لنا كيف أن هذه الأنواع تبعد كل البعد عن المساس بهذا الجوهر الإيقاعي المزدوج التكوين"¹.

على أننا بشيء من التأمل نتبين أن هذا الطرح يشوبه بعض الاضطراب والقصور. وذلك أن من العلل ما يظهر ابتداءً (في أول البيت) وهو غير لازم كالخرم والحزم. كما أن العلل التي تصيب الوند كالقطع والبتر والصلم والحد إنما تقع دائماً في آخر البيت، بل إن الأصلم والأحد قد يؤديان إلى زوال الوند مما يفسر عدم ثبات الوند خاصة في القافية.

ومن حيث اعتماد الوند وجعله مصدراً للنبر، فإننا نلاحظ أن النبر لا يقع على الأوتاد مفردة بل تكون في تركيب هو التفعيلة أو التفعيلات " و في التفعيلة قد يقع النبر اللغوي على الوند، كما يقع على السبب على حسب تركيب التفعيلة المقطعي.

ومن الدارسين الذين انتقدوا عمل فايل ووصفوه بالقصور الفادح "كمال أبو ديب"، وليس لنا أن نستعرض ما جاء به أبو ديب لأنه يستغرق الصفحات ولذا فإننا لا نعدو هنا النبر وما يتصل به.

ف "أبو ديب" يرى " أن فايل يتعلق في تفسيره تعاقباً مطلقاً بمفهوم النظام المثالي. ويقتصر دراسته على التفعيلات دون كلمات اللغة فهو يحاول اكتشاف النبر في التفعيلة باعتبارها تفعيلة – أي تتابعا حركيا معيناً لا باعتبارها تجسيدا لكلمة في اللغة"².

¹ - عوني عبد الرؤوف بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف. ص 161.

² - أبو ديب في البنية الإيقاعية دار العلم للملايين - بيروت. ط 1 - 1979. ص 118.

وفي موضع آخر يشير إلى أن فايل يقيم تفسيره لنظام الخليل على أساس من دراسة النبر اللغوي: يقول فايل إنَّ الخليل قد استخدم عددا من الكلمات الفعلية لتمثيل مكوناته، الود سببية، ويرى فايل أن الخليل استخدم هذه الكلمات لأنها أقصر الكلمات التي يمكن أن تنطق بذاتها، والكلمات المذكورة تبعا لفايل تنبئ بشيء ما يتعلق بالنبر الواقع عليها، فالسببان (قَد، لَك) لا يحملان نبرا خاصا بهما في النثر - بل يعدلان ذاتهما تبعا للكلمات التي تسبقهما وتتلوها، أما الودتان

(لَقَدْ، وَقَف) فإنهما يحملان نبرا خاصا بهما يقع عليهما باتجاهين متعاكسين (- - 0، 0 -)¹.

ويعلق أبو ديب بعد عرضه لكلام فايل بقوله: " والخطأ فوري

الوضوح هنا، إذ ليس من الصحيح أن الكلمات التي ذكرها فايل هي أقصر الكلمات التي يمكن أن تنطلق بذاتها إذ أن أصغر كلمات العربية فعل الأمر من الثلاثي المعتل الآخر و الأول والثاني والثالث (رأى، وقى، وفي) إلا في مثل نوى سماعا، و في هذه الحالة تكون الكلمات (ر) (ق) (ف)، أصغر كلمات اللغة العربية، فلماذا لم يعتبر الخليل مثل هذه الكلمات مكونا من مكوّنات الود سببية؟"².

ويضيف: " يوحي فايل هذا بأنه يبني تفسيره على دراسة للنبر اللغوي وخواص الكلمات

ذاتها. فهو يقرّر بوضوح أن كلمة (لَقَدْ) لها وظيفة نبرية محددة. والوظيفة النبرية أو

¹ - المرجع السابق. ص 421.

² - المرجع نفسه. و الصفحة نفسها.

بالأحرى الطبيعة النبرية في نظره مطلقاً أي أن الكلمة لها هذه الطبيعة حيثما وجدت. وهذا كما ينجلي بسرعة هو أعمق أسس عمله جذرية لكنه سرعان ما ينسى تركيزه على الكلمة ليصوغ نتائجه على أساس من دور الوند فقط. والكلمة شيء والوند شيء آخر إلا أن فايل يخفق في رؤية الفرق بينهما¹.

يقول سيد البحراوي: " وكنا نتوقع - بناء على هذا النقد من أبي ديب أن يكون توجهه في معالجة الأمر مخالفاً فيحترم كلمات اللغة والوقع اللغوي. ولكن ما حدث أنه (أبو ديب) قد جرى على النهج نفسه الذي سار عليه فايل والذي يتقده هو بسببه "²، وقد يكون من المفيد قبل إصدار الحكم على أبي ديب أن نتبين رأيه في الإيقاع الذي يربط عنده بالنبر فهو يرى أن التحليل الكمي لإيقاع الشعر العربي تحليلٌ قاصر ، ويؤكد على فاعلية التبر بقوله: " إن نتابع أي نواتين من النوى يخلق عنصراً آخر في الكلمة العربية. والشعر العربي هو النبر. الذي يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية. ولالإيقاع جوهر ثالث هو أن العربية تفيد أيضاً من الاختلاف التركيبي . لعناصرها المؤسسة في خلق الصيغة الوزنية أو الكتلة التي يفعل النبر من خلالها ويخلق الطبيعة الإيقاعية"³.

وهذا يكون النبر الذي استقاه من المصادر الغربية، وتأثر به هو تلك " الروح المحركة المشكلة للإيقاع الروح التي تتجاوز التركيب الكتلي. بحذافيره. وتتبع من علاقات أكثر جذرية

¹ - المرجع نفسه ص 422.

² - لئن كان لفايل ناقده ومعارضوه فإن له مؤيديه والمدافعين عنه. مجلة فصول. المجلد 6. العدد 2. سنة 1986. كتب سعد

مصلوح مقالا مطولاً: في مسألة البديل لعروض الخليل. تحت وسّم دفاع عن فايل ص 204.

³ - كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية ص 210.

في البنية الحركية الأساسية للنوى الإيقاعية في الشعر ومن تفاعل هذه النوى النبر. بهذا المنظور ليس عنصرا خارجيا. إنه فاعلية داخلية لا تُضفى على الوحدات. بل إنها تحدد الوحدات. إذ تحدد بداية الموجة وقمتها ونهايتها"¹.

وتأخذه العزة بالنفس حين يصف التراث النقدي بالمعقد، ويسم عمل الخليل بالمضلل للباحثين.

ويرى "أن الدراسات السابقة لم يتح لها الوصول إلى نتائج جذرية لأن التعقيد الطبيعي لعمل الخليل أعاقها عن ذلك. وبالدرجة الأولى. ذلك أن عمل الخليل يخفى النوى الإيقاعية المؤسسة بتركيزه على التفاعلات الوزنية الكبيرة التي تضل الباحث بتنوع أسمائها وأشكالها وتحجب عن نظره وجود نوى أساسية تدخل في تركيب الوحدات الإيقاعية كلها"².

ولكن ما نراه أن الناظر في عمل الخليل يجد أنه " تمسك بالقانون الإيقاعي الذي يمكن من انتظام الإيقاع في الشعر العربي. إذ ينبغي أن يأتي الوتد في كل تفعيلة. وأن يليه وتد آخر على مسافة يشغلها سبب واحد أو سببان"³.

ويتأدى " كمال أبو ديب " في تطاوله على " الخليل "، فيؤكد على " أن الخليل قد قام بمحاولة لوصف نماذج الإيقاع ووحداته المكونة كما بدت له. ولم يقدم تقعيذا علميا لما يجب أن يكون عليه الإيقاع في الشعر العربي"⁴.

¹ - المرجع نفسه ص 246.

² - المرجع السابق، ص 8.

³ - سعيد بحيري مجلة فصول العدد 3 القاهرة 1986 ص 197.

⁴ - كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية ص 44.

غير أن أبا ديب يتراجع في نسبة التقصير إلى الخليل فيعزوه إلى العروضيين العرب الذين جاءوا بعد الخليل ومردّد ذلك - في نظره - ناتج عن عجزهم في التفريق بين الوزن والإيقاع وإهملهم النبر. فيقول " **لكن العروضيين بعد الخليل العقل الفذ أخفقوا في التفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع. وكان حديثهم كله حديثاً عن الأول. وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل. وحوّلوا العروض العربي إلى عروض كمي نقي ذي بعد واحد مخفيين بذلك بعده الأصيل: حيوية النبر الذي يعطي الشعر طبيعته الميزة**"¹

ويعطي "أبو ديب" النبر المجرد (الشعري) أهمية قُصوى، فهو " **الفاعلية الجذرية في خلق الانتظام والتناسق. وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية وهو النبر الذي يحدد أطر التجاوب الإيقاعي**"²

وهو إذ يعطي الأساس الكمي دوراً فإنه يجعله "كتلة حركية لا تخلق إيقاعاً يحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية".³ وهذه الدعوة وإن وجدت قبولاً واستحساناً لدى بعض الدارسين، فإنّها لقيت من ينفيها ويعارضها، أو وجدت من يقرها، ولكنه يختلف مع مؤيديها في تطبيق مواقع النبر على الشعر: يقول "محمد مفتاح": ".... فقد يبئّر الشاعر على بعض المكونات في الجملة بنبرها دون سواها لينبه المستمع إلى مفهومها. وليس هناك مكون خاص بالتبئير والنبر. فكل مكون قابل لأن يمنح نبراً ويكون محلاً له. فالنبر مفهوم مجرد يتحقق على

¹ - المرجع السابق ص 230.

² - المرجع نفسه ص 312.

³ - المرجع نفسه ص 316.

مستويات متعددة. كما أن الوزن الشعري إطار يمكن أن يحتوي على الإيقاع البطيء أو السريع أو المتوسط. ولهذا فإني لن آخذ بالأراء التي تحاول أن تقنن النبر الشعري..."¹

و لا يمكن أن نسلم بإطلاقية انبناء الشعر العربيّ من التبرية، غير أنّ بالإمكان استغلالها في عملية الأداء الشعريّ. و لعلّ من أهمّ القائلين بعدم أساسية النبر في العربية: "مصطفى حركات"، إذ يرى " أن النبر في بعض اللغات يلعب دورا هاما فيمكن الناطقين بهذه اللغات من تمييز كلمات من أخرى. ويكون الشعر في هذه الحالة مبنيا على النبر. ولكن العربية لا تعرف هذا الدور التمييزي للنبر وشعرها لا يمكن أن يكون مبنيا على النبر"².

وفي موضع آخر يقول عن عروض الشعر العربي، " والذي نلاحظه في الشعر العربي هو تعايش نظامين هما:

- نظام العد: وتخضع له معظم بحور الشعر وتكون في هذا

النظام كل أبيات القصيدة متساوية عدد المقاطع.

- نظام الكم: وتخضع له ثلاثة بحور هي الوافر والكامل

والمتدارك. ويكون في هذا النظام عدد المقاطع متغيرا من بيت لآخر.³

¹ - محمد مفتاح دينامية النص (تنظير وانجاز المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط3 - 1990 - ص64.

² - مصطفى حركات. قواعد الشعر. ص 137.

³ - المرجع نفسه. ص136.

ويأتي "سعد مصلوح" بثلاثة أدلة تؤكد خصوصية النظام الصوتي العربي واعتماده الكم كأُسِّ فاعل فيها.

- **الدليل الأول** ، هو كون الكم مورفيا فاعلا على المستوى الصرفي في الحركات، ومثاله: شدّ/شاد، قتل / قاتل، قتل/قوتل.

و يمثّل **الدليل الثاني**، يأتي من الأثر الدلالي للتضعيف، ومثاله: عدا/عدى، كلم/كلم، بدر/بذر.

- أمّا **الدليل الثالث**: فهو كون الكم مور فيا فاعلا على المستوى الصرفي الصوامت ومثاله: كسر/كسر، قتل/قتل.¹

وهكذا بصر على أنه " لا وجود في العربية لنظام إيقاعي نبري حاكم كافة قديما وحديثا.

وبه تنتفي الحاجة إلى التمييز بين النبر اللغوي والنبر الشعري لانفكاك الجهة إذ تصبح العلاقة بينهما من ظواهر الإنشاد المتغيرة بحيث لا تشكل نظاما مهيمنًا"².

وهذا ما يراه "شكري عياد" إذ يعتبر النبر غير ذي أهمية أساسية في اللغة العربية، ذلك "

أنّ النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة العربية. وإن يكن ظاهرة مطردة تمكن ملاحظتها وضبطها. وإذا صح ذلك فإن القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر

¹ - مسالك ميمون المستشرقون ودراسة العروض العربي ص 201.

² - سعد مصلوح ص 23 نقلا عن: سعد مصلوح المصطلح اللساني وتحديث العروض. فصول - 4 - 1986 - ص 191.

الإنجليزي والألماني قول ليس له - حتى الآن - ما يسنده من نتائج البحث اللغوي. ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي أن يكون أدنى إلى الصواب"¹.

غير أنه يضيف: " على أننا إذ ننفي كون اللغة العربية لغة نبرية أو كون عروضها عروضاً نبرياً. لا نعني أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العروض العربي"².

ويميز عياد بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي على أساس النبر فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب دوراً رئيسياً لأن الموسيقى أكثر ارتباطاً بحركة الجسم - كالرقص وغيره - من الشعر فمن الطبيعي أن تحتفظ بالأساس الفيزيولوجي لهذه الحركة، وهو تتابع الحركات القوية والضعيفة بانتظام، وبما أن هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن، فإن انتظام النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضرورياً أيضاً كانتظام النبر، أما الإيقاع الشعري فإنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر، وقد أدى طول المقاطع وقصرها دوراً هاماً في بعض اللغات فاق أهمية النبر نفسه وإن كان النبر - في الأصل - من أهم أسباب الطول، ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العديدة بين الأصوات.

التّغيم:

¹ - شكري عياد. موسيقى الشعر. ص 85.

² - المرجع نفسه. ص 88.

يجدر أن نقول إنه لا تخلو لغة عند شكري عياد، و عند غيره من ثلاثة عناصر هي : التبر، والمقطع، والتنغيم، ويلتقي سيد البحراوي مع شكري عياد حين يقيم داسته للإيقاع الصوتي على هذه العناصر الثلاثة. و هي : المقطع و التبر، و التنغيم.

أما التنغيم فهو ما يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب... إلخ، فلكل صوت لغويّ درجته **PITCH**، التي يحددها تردده (**FREQUENCY**)، وتلك تعطيه نغمته الخاصة في صعودها وهبوطها.

وهذا ما يراه "إبراهيم أنيس" حين يقرّر أن " النعمة الموسيقية تختلف في الإنشاد الجيد عند الاستفهام وعند التعجب. وعند الجمل الإخبارية التي يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث. وهكذا تظل النعمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهاؤه. وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه والتنغيم متواجد في كل كلام إذ أن أداء الجمل يتطاب تتاب فترات من الشدة يستخدم على مستوى الكلمة بحيث يختلف المعنى المعجمي للكلمة نفسها باختلاف النغمات التي نطق بها. ومن أبرز الأمثلة عليها اللغة الصينية المشتركة... أما اللغات التنغيمية. ومن أمثلتها الإنجليزية والروسية والعربية. فيعمل فيها التنغيم على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة"¹.

¹ - إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص 23.

ومع أن دور التنعيم ونظامه في اللغة العربية، هو من إنجاز اللغويين المحدثين،¹ إلا أن هذا لا يعني أن القدماء لم يعرفوه أو لم يدركوا دوره في الإيقاع، فالفلاسفة المسلمون، ورد عندهم مصطلح النغم أثناء إشارتهم للنبر. فالنغمة في الموسيقى عند الفارابي هي الحرف من نوع الشعر . أمّا "ابن سينا"، فيقول: " واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكي إنما تكون من وجوه ثلاثة: الحدة والثقل والنبرات"² في حين يرى "ابن رشيق"، فيقول: " وهذا الضرب من النغم هو ضروري في أوزان أشعار من سلف من الأمم ماعدا العرب. فإن من سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم والوقفات. والعرب إنما يزنونها بالوقفات فقط"³.

و لذلك يخلص "سيد البحرأوي" إلى أن العروضيين العرب، أو علماء الوزن: " لم يذكروا التنعيم. ولكننا – كما سبق القول – نظن أنهم أحسوا به إحساسا دقيقا. ونعتمد في ذلك على موقفهم من القافية أو من الموقع الذي ترد فيه: الضرب. والذي يتحدد في تأكيدهم ضرورة تكرارها بشكل مطلق. وعلى ضرورة خلوها من أي عيب"⁴، ويضيف: " وتقديرنا أن الاهتمام بالقافية الذي جعلهم يضعون لها علما خاصا. وجعل ابن رشيق يعتبرها مركز القصيدة الذي عليه تُبنى. راجع إلى حسن بالتنعيم وإن كان حسا كلاسيكيا يحافظ على الوحدة والاتساق. دون مراعاة أساسية لقيمة التوزيع"⁵.

¹ - ابن سينا. جوامع علم الموسيقى. ص 236.

² - ابن رشيق. ج. 1. ص 256.

³ - سيد البحرأوي العروض وإيقاع الشعر العربي. ص 213.

⁴ - المرجع السابق. ص 214.

⁵ - المرجع نفسه. و الصفحة نفسها.

وعلى أساس نظام تلوّم الخصائص الصوتية للشعر مع غيرها توسّع الإيقاع عند أغلب الدارسين المعاصرين، فصار عند "رجاء عيد" " ليس عنصر محددًا. وإنما هو مجموعة متكاملة. أو عدد متداخل من السمات المميزة. تتشكل من الوزن والقافية الخارجية. والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة. إضافة إلى ما تصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي. من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض. أو من مدّات طويلة أو قصيرة. وجميع ذلك يتم تناسقه. ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبني عليه القصيدة"¹.

¹ . نقلاً عن: أحمد حساني الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي ص 362.

الباب الثاني

الفصل الأول: تداخلات الشعرية و الإيقاع.

الفصل الثاني: أولية الإيقاع و ركنية الوزن.

الفصل الأول:

تداخلات الشعرية و الإيقاع.

المبحثُ الأوَّلُ: الغِنَاءُ وَ أُصُولُهُ.

المبحثُ الثاني: الصُّورَةُ السَّمْعِيَّةُ وَ الحَوَاسُّ.

المبحثُ الثالث: الشُّعْرِيَّةُ الشَّنْفَوِيَّةُ.

المبحث الأول:

أصلُ الغِنَاءِ وَأَنوَالُهُ:

لقد ذهبَ المصادرُ العربيَّةُ، أو المصادرُ التي وقفنا عليها على قلتها، و هي تخوض في موضوع

نشأة الشعر و الغناء العربيين إلى أنِّ مراحلها كما توجب البدايات الأولى إنَّما تنحصر في ثلاث،

تطرقت المرحلة الأولى منها لأصل الغناء وأول أنواعه، وُقِصرت الثانية على أول من غنى من الرجال والنساء، و خُصصت الثالثة لأول من اخترع آلات الموسيقى.

فأما الغناء أصله، وأولى أنواعه، فقد ذهب "المسعودي" (ت 346 هـ) عن "ابن خردادبة" إلى القول إنَّ "الحُداء في العرب كان قبل الغناء... وأنَّ الحُداء أول السَّماع والترجيع في العرب ثم اشتقَّ الغناء من الحُداء"¹، ثم ذكر أنَّ غناء العرب كان النَّصْب²، وأنه كان "ثلاثة أجناس: الرُّكْباني³ والسِّنادُ الثقيل والهزج الخفيف"⁴.

إلا أنَّ صاحب العمدة يُخالفه الرَّأي، فيذهب إلى أن النَّصْب هو غناء الركبان والفتيان "ومنه كان أصل الحُداء"⁵، وبذلك يجعل الحُداء فرعاً مشتقاً من النَّصْب، لا أصلاً له، كما ذكر ابن خردادبة.

وإذا كان "المسعودي" فيما نقله عن "ابن خردادبة" يقرر أولية الحُداء، وإذا كان ابن رشيقي في العمدة يقرر أولية النَّصْب¹، فإن ابن خلدون يذكر في مقدمته ما يفهم من أن الضريين نوع واحد،

¹ - المسعودي. مروج الذهب ومعادن الجواهر ج 2. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. سلسلة الأنيس. الجزائر 1998. ص 353

² - المرجع نفسه. والصفحة نفسها.

³ - المرجع نفسه. والصفحة نفسها.

⁴ - نعلم أن القارئ قد يتساءل عن معنى هذا المصطلح بالإضافة إلى غيره كالنَّصْب والتَّقْلِيص. وغيرهما. وكل ذلك سنحاول تبيانه فيما سيأتي.

⁵ - ابن رشيقي القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ج 2. تحقيق: محمد قرقران. دار المعرفة بيروت 1988. ص 241-

وأنها يرجعان إلى زمن واحد من حيث النشأة، فيقول: " وأما العرب فكان لهم أولاً فن الشعر... ثم

تغنى الحداة منهم في حذاء إبلهم، والفتيان في فضاء خلواتهم فرجعوا الأصوات وترنموا وكانوا

يسمون الترتم إذا كان بالشعر غناء"².

وهذا فإن "ابن خرداذبة" بعد أن يجعل الحداة أصلاً يعود فيذكر أن الركباني نوع من أنواع

النَّصْب، وأن "ابن رشيقي" بعد أن يجعل النَّصْب أصلاً يعود فيعرِّف النَّصْب بأنه غناء الرُّبَّان

والفتيان، وأن "ابن خلدون" يجعل غناء الحداة والفتيان في فضاء خلواتهم ضرباً واحداً.

والظاهر أن النَّصْب والحداة ضربان متقاربان يكاد تقاربهما يوحد ما بينهما، لا يجد الباحث

مميزاً يفرق معالمها أن تختلط فإما أن يكونا ضرباً واحداً من الغناء، أو أنهما ضربان متقاربان أشدَّ

القرب، تفرَّع أحدهما عن الآخر، وليس أحدهما مبالغاً إذا اعتقد أن هذه الضروب الفنيَّة الأولى تمثل

المسالك أو القناطر التي اجتازها الغناء العربي في انتقاله من الحداة الساذج الغليظ إلى الغناء الفني

المصنوع.

و من الحقيق ها هنا أن نوردَ هذا النَّصَّ الذي يشي ببعض ما ذكرناه، و مفاده أن **نائلاً مولى**

عثمان بن عفان قد روى أنه "خرج في ركب مع عمر وعثمان وابن عباس، وكان مع نائل رهط من

الشبان فيهم "رباح بن المغترف" الذي كان يحدو ويجيد الغناء والحداة، فسألوه ذات ليلة أن يحدو

¹ - يستند ابن رشيقي في محاولته ترجيح رأيه إلى الدلالة اللغوية للكلمة على الدلالة الاصطلاحية فالإدلة اللغوية في أصلها

لا تعني أكثر من الرفع والإعلاء ومن هنا كان النَّصْب هو رفع الصوت. ويكون بهذا المعنى اللغوي سابقاً للحداة للاستزادة. عد

إلى ناصر الدين الأسد. القيان والغناء في العصر الجاهلي. دار المعارف بمصر. ط 2. 1968. ص 95 - 97.

² - ابن خلدون: المقدمة. دار الجيل. بيروت. (د.ت). ص 400-405.

لهم، فأبى وقال مستنكراً: "مع عمر إفتالوا: أهد فإن نهاك فانتة. فهدا حتى إذا كان السحر قال له عمر: كفا هذه ساعة ذكر. ثم كانت الليلة الثانية فسألوه أن ينصب لهم نصب العرب فأبى وأعاد استنكاره بالأمس قائلاً: مع عمر... قالوا له كما قالوا بالأمس: انصب فإن نهاك فانتة. فنصب لهم نصب العرب حتى إذا كان السحر قال له عمر: كفا هذه ساعة ذكر. ثم كانت الليلة الثالثة فسألوه أن يغنيهم غناء القيان فما هو إلا أن رفع عقيرته بغنائهن حتى نهاه وقال له: كفا فإن هذا ينفر القلوب"¹

و الباحث عن أصول هذه الصّروب ليجد أنّها قد طرحت إشكالات التّحديد منذ القديم، و قد أبدى "كمال الدين أبو الفضل جعفر بن ثعلب الأدفوي" (ت 748 هـ) معاناته من غموض هذين الصّربين واختلافهما فراح ينقل عن أبي العباس القرطبيّ (ت 626 هـ) أنه ذكر أنّ الغناء على ضربين: ضربٌ جرت به العادة يُستعمل عند مجادلة الأعمال، وحمل الأثقال، وقطع المفاوز لينشط به كهداء العرب... ثم ينقل عن ابن عبد البرّ أنه قال في التمهيد عند الكلام على قول عائشة رضي الله عنها: "فكان بلال إذا رفعت عنه الحمى يرفع عقيرته"²، إذن اسم الغناء يشمل غناء الرّكبان، وهو رفع الصوت بالشعر كاللّغّي به ترنّماً، ثم يقابل الأدفوي بين الكلامين ويقول: إنّ كلام ابن عبد البرّ يقتضي أنّ النّصب غير الرّكبانّي لأنّه قال: هذه الأوجه، فأتى بصيغة الجمع، وكلام القرطبيّ يقتضي أنّ النّصب هو الرّكبانّي، فإنه قال: غناء العرب النصب وهو صوت فيه تمطيط، ثم ذكر الأدفوي أقوال الآخرين يرون أنّ النّصب هو الرّكبانّي.

¹ - ناصر الدين الأسد. القيان والغناء في العصر الجاهلي ص 97.

² - ابن عبد البرّ. التمهيد. ج. 8. دار الشروق - دمشق - ط 6 - 1995 - ص 385.

أول من غنى من الرجال والنساء:

لقد ذهب كثيرٌ من الباحثين يقررون أنّ الحُداء أصلُ الغناء، و لهذا صار من الطبيعيّ أن يكون غناء أول من غنى حُداءً، ولهذا قال **"ابن رشيق"** (ت 463 هـ): **"إن أول من أخذ في ترجيعه الحُداء: مضر بن نزار فإنه سقط عن جمل فأنكسرت يده فحملوه وهو يقول: وايداه وايداه. وكان أحسن خلق الله جرماً وصوتاً. فأصغت الإبل إليه وجدت في السير". فجعلت العرب مثلاً لقوله "ها يداها. ها يداها" يحدون به الإبل"**¹.

و إذا انتقلنا من هذا إلى البحث عن أول من غرّت من النساء، لم نجد عليه اختلافاً فقد قرّر **"المسعودي"** و **"ابن عبد ربه"** وغيرهما أن أول من ارتفع صوتها بالغناء **"الجرادتان"**، وكانتا قينتين لـ **"معاوية بن بكر"** على عهد عاد. ولقد كادت المصادر التي بين أيدينا تُجمع على أن أقدم القيان اللائي عرفتهنّ الجزيرة العربية هما قينتان عُرفتتا بجرادتي عاد، و تبياناً لذلك نختار رواية **"ابن جرير الطبري"** حين يقول: **" فلما نزل وفد عاد على معاوية بن بكر أقاموا عنده شهراً يشربون الخمر. وتغنيهم الجرادتان. قينتان لمعاوية بن بكر. وكان مسيرهم شهراً ومقامهم شهراً. فلما رأى معاوية بن بكر طول مقامهم. وقد بعثهم قومهم يتغوثنون² بهم من البلاء الذي أصابهم. شق ذلك عليه فقال: تلك أخوالي وأصهارى وهؤلاء مقيمون عندي وهم ضيفي نازلون علي. والله ما أدري كيف أصنع بهم؟ أستحي أن أمرهم بالخروج إلى ما بعثوا إليه. فيظنوا أنه ضيق مني بمقامهم عندي. وقد هلك من وراءهم من قومهم جهداً وعطشاً. فشكا ذلك من أمرهم إلى قينتيه الجرادتين**

¹ - ابن رشيق القيرواني العمدة ج2. ص 241-242.

² - أي يستغيثون و يلوذون.

فقالتا: قل شعرا نغنيهم به لا يدرون من قاله. لعل ذلك أن يحركهم. فقال معاوية بن بكر حين أشارتا عليه بذلك:

أَلَا يَا قَيْلُ وَيَجَاكَ قُمْ فَهَيْنَمُ لَعَلَّ إِلَهَ يَسْقِينَا¹ غَمَامَا
فَيَسْقِي أَرْضَ عَادٍ إِنْ عَادَا قَدْ أَمَسُوا لَا يُبِينُونَ الْكَلَامَا
مِنْ الْعَطَشِ الشَّدِيدِ فَلَيْسَ نَرْجُو بِهِ الشَّيْخَ الْكَبِيرَ وَلَا الْغَلَامَا
وَقَدْ كَانَتْ نِسَاؤُهُمْ بِخَيْرِ فَقَدْ أَمَسَتْ نِسَاؤُهُمْ أَيَّامِي
وَإِنَّ الْوَحْشَ تَأْتِيهِمْ جَهَارَا وَلَا تَخْشَى لِعَادِ سِهَامَا
وَأَنْتُمْ هَاهُنَا فَمَا اشْتَهَيْتُمْ نَهَارَكُمْ وَلَيْلَكُمْ التَّمَامَا
فَقُبِّحَ وَفَدَّكُمْ مِنْ وَفْدِ قَوْمِ وَلَا لَقُوا التَّحِيَّةَ وَالسَّلَامَا

فلما قال معاوية ذلك الشعر غنثهم به الجرادتان. فلما سمع القوم ما غنثنا به قال بعضهم لبعض: يا قوم إنما بعثكم قومكم يتفوثون بكم من هذا البلاء الذي نزل بهم. وقد أبطأته عليهم. فادخلوا هذا الحرم فاستسقوا لقومكم"².

و هذا الكلام و غيره ليدلّ دلالة واضحة على ارتباط الغناء بالشعر، ليس لارتباط المادة بالوسيلة فحسب، و لكنّه لارتباط النشوء و التأسيس أيضاً، و إن كان الأمر الأوّل مطروحاً، و كثيراً في أشعار الشعراء، و كُتِبَ التأقدين، و المؤصّلين؛ و مثال ذلك ذكر "امرئ القيس" إعجاب النسوة بصوته، إذ يقول:

² - الطبري. تاريخ الأمم والملوك ج1. دار صادر بيروت. 2003. ص 234-236. أو: ناصر الدين الأسد: القيان و الغناء في

العصر الجاهلي ص 71 - 72.

يُرْعَنُ إِلَى صَوْتِي إِذَا مَا سَمِعْتَهُ كَمَا تَرَعَوِي عَيْطًا إِلَى صَوْتِ أَعْيَسَا

أو كقول أبي النجم و هو يصف قينةً:

تَعَنَّ فَإِنَّ الْيَوْمَ يَوْمٌ مِنَ الصَّبَا يَبْعُضُ الَّذِي غَنَى امْرُؤُ الْقَيْسِ أَوْ عَمْرُو².

أو كقول مزرد أخو الشماخ يتوعد خصومه:

قَقَدَ عَلِمُوا فِي سَالِفِ الدَّهْرِ أَنِّي مَعَنَّ إِذَا جَدَّ الْجِرَاءُ وَنَابِلُ

زَعِيمٌ لِمَنْ قَاذَفْتَهُ بِأَوَايِدِ يَغْنِي بِهَا السَّارِي وَتُحْدَى الرَّوَاحِلُ

مَذَكَّرَهُ تُلْقَى كَثِيرًا رَوَاتِمَا ضَوَّاحٌ لَهَا فِي كُلِّ أَرْضٍ أَزَامِلُ

تُكْرَفَلَا تَزْدَادُ إِلَّا اسْتِنَارُهُ إِذَا زَارَتْ الشَّعْرَ الشِّفَاهُ الْعَوَامِلُ

فَمَنْ أَرَمَهُ مِنْهَا بَبَيْتٍ يَلْجُ بِهِ كَشَامَةِ وَجْهِ لَيْسَ لِلشَّامِ غَاسِلُ³.

و يقول طرفة في معلقته:

نَدَامَايَ بَيْضٌ كَالنُّجُومِ وَقَيْنَةٌ تَرُوحُ عَلَيْنَا بَيْنَ بَرْدٍ وَمُجَسَّدِ

رَحِيبٌ قَطَابُ الْجَيْبِ مِنْهَا رَفِيقَةٌ يَجَسُّ النَّدَامَى بِضَّةُ الْمُتَجَرِّدِ

¹ - امرؤ القيس الديوان. ص 85.

² - ابن قتيبة الشعر والشعراء ج 1. ص 113.

³ - المفضل الضبي ديوان الفضليات شرح: أبو محمد القاسم بن بشار الأنباري ط 1 مكتبة الثقافة الدينية - القاهرة - 1999.

إِذَا نَحْنُ قُلْنَا: أَسْمِعِينَا انْبَرْتِ لَنَا عَلَى رِسَالِهَا مَطْرُوفَةٌ لَمْ تَشَدَّ

إِذَا رَجَعْتَ فِي صَوْتِهَا خَلْتَ صَوْتَهَا تَجَاوَبَ أَظْأَرِ عَلَى رُبْعِ رَدِي¹

و نعتقد أنّ من هذا ما بقي إلى العصر الإسلامي²، مثاله قول ذي الرّمة:

أَحِبُّ الْمَكَانَ الْقَفْرَ مِنْ أَجْلِ أَنِّي بِهِ أَتَغَنَّى بِاسْمِهَا غَيْرَ مُعْجَم³

و لذلك الارتباط الوثيق قال "ابن رشيق": " الغناء حلة الشعر. إن لم يلبسها طويت"⁴.

وقد وضح "أبو نصر الفارابي": " أن الموسيقى والشعر يرجعان إلى جنس واحد هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون. فكلاهما صناعة تنطق بالأجناس الموزونة. والفرق بينهما واضح في أن الشعر يختص بترتيب الكلام في معانيها على نظم موزون. مع مراعاة قواعد النحو واللغة. وأما الموسيقى فهي تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون. وإرساله أصواتا على نسب مؤتلفة بالكمية والكيفية في طرائق تتحكم في أسلوبها بالتلحين"⁵.

¹ - طرفة بن العبد الديوان. تح: فوزي عطوي. الشركة اللبنانية للكتاب - بيروت - ط 1 - 1969 - ص 44

² - شوقي ضيف. الفن و مذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف - القاهرة - ط 10 - 1978 - ص 43.

³ - ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر. ج 2 ص 313 .

⁴ - المصدر السابق. ج 1 ص 39.

⁵ - الفارابي كتاب الموسيقى الكبير ج 1. ص 16 - 17.

وَأُرِيدُ بَعْدَ هَذَا كَلِّهِ أَنْ أَقُولَ إِنَّ الشَّعْرَ وَالْغِنَاءَ، مِتْلَازِمَانِ تِلَازُماً أَبَدِيّاً، بَلْ إِنَّهُ لِيَجُوزُ لِي أَنْ أَقُولَ إِنَّ الشَّاعِرَ مَعْنٍ، أَوْ لَمْ يَقُلْ "عَلِي الْجَنْدِي" فِي ذَلِكَ: "قَلَمًا نَجَدَ شَاعِراً لَا يَصِفُ نَفْسَهُ: بِأَنَّهُ مَعْنٍ. أَوْ مَطْرَبٍ. أَوْ مَنَشِدٍ. أَوْ مَعْرَدٍ. أَوْ حَمَامَةٍ. أَوْ وَرْقَاءٍ. أَوْ قَمْرِيَّةٍ. أَوْ بَلْبِلٍ. أَوْ هَزَارٍ أَوْ عِنْدَلِيْبٍ. أَوْ كِرْوَانٍ. أَوْ شَجْرُورٍ. وَمَا إِلَى ذَلِكَ..."¹.

مِنَ ذَلِكَ قَوْلُ "ابْنِ نَمِيرِ الثَّقَفِيِّ":

يَهَيِّجُنِي الْحَمَامُ إِذَا تَغَنَّى كَمَا سَجَعَ الْحَمَائِمُ بِالْمَرَاثِي².

وَقَوْلُ "مَهْيَارِ الدَّيْلَمِيِّ":

يَا ذُنُهَا مَدَّ النَّشِيدَ وَلَيْبَهُ وَيُنْزَهُى يَهَارَفَعُ الْكَلَامَ وَخَفَضَهُ³.

وَعَلَى هَذَا الْأَسَاسِ مِنْ ارْتِبَاطِ الشَّعْرِ بِالْغِنَاءِ أَبَدِيّاً نَشَأَتْ الْإِيقَاعَاتُ الشَّعْرِيَّةُ وَتَطَوَّرَتْ، وَهُوَ عِنْوَانُ مَبْحَثَتِنَا الْوَالْحَقِّ.

¹ - عَلِي الْجَنْدِي الشَّعْرَاءُ وَإِنشَادُ الشَّعْرِ. دَارُ الْمَعَارِفِ. مِصْرَ. 1969. ص 23.

² - نَقْلًا عَنِ الْمَصْدَرِ نَفْسِهِ. ص 23.

³ - مَهْيَارِ الدَّيْلَمِيِّ الدِّيْوَانُ ج 1. دَارُ الْعُودَةِ بِيْرُوتَ. ط 2. 1991. ص 245.

المبحث الثاني:

الصُّورَةُ السَّمْعِيَّةُ وَالْكَوَأْسُ.

بعد أن تعرّضتُ في ما سلف إلى الارتباط الوثيق بين عنصري الغناء و الشعر، يكون من الحقيق أن أتعرضُ ها هنا إلى مسألة هي من الأهمية بمكان، ألا إنها ارتباط الصورة الشعريّة، التي هي صورة سمعيّة أساساً، بروابط عديدة لا يمكن التنصّل منها وإلا انهارت ، و من هذه الروابط بلا شكّ الرّابطُ الحسيُّ، فهي تقوم (أي الصورة) على أساس المدركاتِ الحسيّةِ المختلفة، التي تصدر عن الذات، ومن التجارب التي تملّها الحياة والواقع، ممتزجة بالخيال.

و من هنا جاز للباحث أن يقول، و أن يخلص إلى إته إذا كان الشعر لغةً -وهو كذلك- فواء هذه اللغة تتخفى الألفاظ التي تعبّر عن حواسنا، مشكّلة صوراً تمثل تلك المدركات الحسية، عبر الأفعال والصفات، أو مما تركه من تأثيرات عبر الدالّ والمدلول. ومّا لاشكّ فيه أنّ المتعة الفنيّة كامنة في ترابط الحواسّ فنيّاً، و قد كان لها النصيب الأوفر الأوفى في شعرنا العربيّ.

وإذا ما راح الواحدٌ ممّا يتتبع مجالس الشّراب والغناء، أفرزَ طبيعة موقع الصّورة السّميّة، وله حين ذلك مثالٌ في الأعشى، وقد شاعت لديه الصّور الحضريّة، وفي تتبّع مجلس شراب، وغناء له تجرّده و قد اختار مجلسه في خباءٍ قد أظلّ بابه سقف ممدود، مع وجود جارية قد طلّت جسمها بالمسك والزّعفران (وهي صورة شميّة لمسيّة)، ومن الأكماء المشقوقة عبر فتوق قميصها يتحسّس الندماء جسمها، تدير أصابعها على أوتار المزهر فكان أنغامه كلام، ويشرب الصّحب الخمر حمراء وسط شواء اللّحم.

و المتأمل في هذه اللوحة يجدها منبئاً - كما تقدّم - عن مجلس للشّراب والغناء، والأُنس واللّهو و هو ما يدفع شاعراً كـ "الأعشى" لأن يعمد إلى وصف المكان والزمان، متفتناً قائلاً:

وَقَدْ أَقْطَعُ الْيَوْمَ الطُّوِيلَ بِفُتْيَةٍ مَسَامِيحَ تَسْقَى وَالْخَبَاءُ مَرُوقٌ¹

و حين يحاول الخُلوص من هذه الصّورة يجديث نفسه مُلزماً بالتعرّض إلى صورة الجارية التي طلّت جسمها بالمسك والزّعفران فصارت بشرتها صفراء أو كأنّها، ممّ يرسّخ تعدّد الصّور الحسيّة، إذ أنّ طلي الجسم يمثّل الصّورة اللّمسية، ولا بد بعد ذلك أن تفوح رائحة المسك والزّعفران التي هي صورة شميّة، لنجد بعدها إشارةً إلى لون البشرة الأصفر التي هي صورة بصرية، و غير ذلك، أليس

1 - الأعشى الديوان ص33.

هو القائل؟:

وَرَادِعَةٌ بِالسَّكِّ صَفْرَاءَ عِنْدَنَا لِحَسِّ النَّدَامَى فِي يَدِ الدَّرْعِ مُفْتَقٌ¹

إنه بهذين البيتين، و غيرها مما ضمته القصائد الجاهليّة الكثيرة يوجد حضوراً للصورة، و هذا بديهيّ في كلّ شعرٍ حقيقيّ، ثمّ إنّه لتوجد بعد ذلك الصّورة الحسيّة التي أثبتت مركزيتها، بل وركنتها كذلك؛ و إذا عاد الباحث إلى بعض أبيات القصيدة، التي هي بين أيدينا وجدّ الشاعر بعد أن يتقدّم صورة حسيّة جديدةً، ينطلق إلى إبداع أخرى، لأنّ المقام يقتضي ذلك، و لمفهوم خاصّ للشعر ربّما، فلا بد أن تقود الصّورة إلى صوريّة أو إلى صورٍ لاحقة، مثل طلب الغناء من الجارية التي هي صورةٌ سمعية، وقد أدارت أصابعها على أوتاره فانبعثت منها الأغمم،

إِذَا قَلْتَ غَنَى الشُّرْبِ قَامَتْ بِمُزْهِرٍ يَكَادُ إِذَا دَارَتْ لَهُ الْكَفُ يُنْطِقُ²

و إنّ هذا ليدفع لأن يُقال إنّه رُغم تعدّد الصّور الحسيّة، و اختلافها إلّا أنّ ذلك لم يمنع ترابطها، بل سيرها الخطي للوصول إلى المعنى العامّ الذي تصنعه الصّور المجزّئة. و يمكن أن تتلّم لوحة أخرى راسمها شاعرٌ آخر هو "تميم بن مقبل"، وقد وظّف الحواس في إبراز الصور المتلاحقة في ليلة شراب و غناء، فبدأ بوصف المكان، حيث الرّمل مستدير، تحيط به جبال، مستضيئٌ بالسّليط المصوّب على الذبال، و هي صورة بصرية بامتياز، لا تستوجب إلّا وصف المكان وما يدور فيه :

¹ - المرجع نفسه و الصّفحة نفسها.

² - المصدر السابق و الصّفحة السابقة.

بِتْنَا بِدِيرُهُ يُضِيءُ وَجُوهَنَا دَسَمُ السَّايِطِ عَلَى فَيْتِيلِ ذَبَالٍ¹

ثمّ ينتقل بعد ذلك في تفاصيل ما شهده إلى أن يفضي به الأمر إلى غناء القينة وسماعه وأصحابه إيّاه، ممّا يشي بأنّها صورة سمعية، فينال الشاعر بذلك من الطرب والنشوة والخلاء ما ينال خصوصاً وهي تحرك أوتار العود و نغّني بصوت أجش فيه غلظةً وجمّة، متتابع غير منشق، يزيد مرّة ويستقيم أخرى، وفيه حشرجة، كلّ ذلك حين يقول:

صَدَحَتْ لَنَا جِيدَاءُ تَرْكُضُ سَاقِهَا عِنْدَ الشَّرُوبِ مَجَامِعَ الخَالِ

فُضُلًا تَنَازَعَهَا المَحَابِضُ صَوْتَهَا بِأَجَشٍّ لَا قَطْعَ وَلَا مَصْحَالَ²

و بعد هذا فإنّنا إذا تأملنا لوحتي **الأعشى**، **ابن مقبل**، وجدنا تبايناً منطلقه المكان بدايةً، فلقد اختار ابن مقبل صحراء حيث الرمل المستدير الذي تحيط به الجبال، وكان مكان الأعشى خباءً أظلمّ بابّه سقّف ممدود، إذا ما طلب من الجارية الغناء عزفت بأوتاره، فكانت أنغامه مقام الغناء، أمّا قيرق ابن مقبل فقد عنّت بصوت فيه جمّة، وغير هذا كثير، وإنّ هذا التباين بين الألفاظ والصور في شعري الشاعرين لهنحنا فرصة القول بحضرية الصورة عند الأول، وبدويتها عند الثاني، انعكاساً للمعطيات الاجتماعية والبيئية التي تشكّل الصياغة الفنية لأيّ لوحة.

و ما تأثر شعر الأعشى ورقة لفظه إلا لفرط تأثير الأجواء اللاهية ومجالس الشرب والغناء حتّى إنّ القيّان تغنّين بشعره لما فيه من " **الجرس الصوتي والموسيقى الراقصة هي التي جعلت**

¹ - تميم بن مقبل الديوان دار المعارف - القاهرة - ط2 - 1975 - ص266.

² - الأعشى الديوان ص67.

المغنين والقيان في العصور الإسلامية يكثر من غناء شعره¹.

و على هذا فإن مجالس الشراب والغناء متفرقة في القصائد، ومجمعة في لوحات عديدة ولشعراء عديدين قد تباينت فيها طبيعة الصورة السمعية في أهميتها وبروزها، أو تداخلها مع الصور الأخرى. و قد نجد من الصور السمعية، الصورة التي تكاد تكون عابرة لطبيعة الموضوع الذي يتطرق إليه الشاعر في معرض الاستدكار، فتصرف عنايته إلى وصف النساء وتشبيههن بالظباء، مثل ذلك قول "حسان بن ثابت":

ظَلَّ حَوْلِي قِيَانَهُ عَارِفَاتٍ مِثْلَ أَدَمِ كَوَانِسٍ وَعَوَاطِ
طَفَنَ بِالكَاسِ بَيْنَ شَرِبِ كِرَامٍ مَهْدُوا حَرَّ صَالِحِ الْأَنْمَاطِ²

و إن المتأمل في الحديث عن القيان والغناء ليجد أن لفظة القينة كثيرا ما تُضاف إلى الشاربيين، أو تُذكر معهم³.

و مثال ذلك قول "أبو ذؤيب الهذلي"

صَفَادِعُهُ غَرَقَى رَوَاءَ كَأْنَهَا قِيَانُ شُرُوبٍ رَجَعَهُنَّ نَشِيجُ
كَأَنَّ ابْنَةَ السَّهْمِيِّ دُرَّةُ قَامِسٍ لَهَا بَعْدَ تَقْطِيعِ النَّبُوحِ وَهَيْجِ⁴

¹ - ناصر الدين الأسد. القيان والغناء في العصر الجاهلي. ص 246-247. 249. 250.

² - حسان بن ثابت. الديوان. دار المعارف. القاهرة. ط 3- 1967. ص 233.

³ - ناصر الدين الأسد. القيان والغناء في العصر الجاهلي. ص 110.

⁴ - الهذليون. الديوان. دار الكتب المصرية. القاهرة. ط 2. 1995. ص 55.

وفي إطار الرثاء شكّلت الخنساء صورةً سمعيّةً يعلو فيها صوتٌ مشاعرها تجاه أخيها صخر،
 معبرةً عن آلامها لفقده، ومثله يُنعى ويُتكى عليه، و منه نجد اغتراباً نفسياً عن الفقيد الذي
 كان مسلياً و أنيساً، حيث تقول:

لَقَدْ صَوَّتَ النَّاعِي بِفَقْدِ أَخِي النَّدَى نِدَاءً لِعَمْرِي لَا أَبَالَكَ يَسْمَعُ
 فَكَمِنتُ وَ كَادَتُ لِرُوعَةٍ هَلَكَةٍ وَ فَرَعَتِهِ نَفْسِي مِنَ الْحَزَنِ تَتَّبِعُ
 إِلَيْهِ كَأَنِّي حَوْبَةٌ وَ تَخَشُّعًا أَخُو الْخَمْرِ يَسْمُو تَارَةً ثُمَّ يَصْرَعُ
 فَمَنْ لِقِرَى الْأَضْيَافِ بَعْدَكَ إِنْ هُمْ فِنَاءَكَ حَلُّوا ثُمَّ نَادَوْا وَ أَسْمَعُوا
 وَ مَنْ لِحَبَابِيسٍ مُفْجَشٍ لِحَبَابِيسِهِ عَلَيْهِ بِجَهْلٍ جَاهِدًا يَتَسَرَّعُ
 وَ كُنْتُ إِذَا مَا خَفْتُ إِرْدَافَ عُسْرَةٍ أَظَلُّ لَهَا مِنْ خَيْفَةٍ أَتَقَنَّعُ
 دَعَوْتُ لَهَا صَخْرَ النَّدَى فَوَجَدْتَهُ لَهَا مُوسِرٌ يُنْفِي بِهِ الْعُسْرَ أَجْمَعُ^I

و ممّا يمكن حيال هذه الأبيات أن يُقال بدايةً، أنّها تعكس حالات الألم الذي يعتصر قلب
 الشاعرة مذ صوت الناعي بفقد صخر ؛ ممّا جعل الحزن يشتد كلما تكرر النداء، وهو ما أدّى إلى
 حدوث ما هو أشبه بالاغتراب النفسي الواضح على الخنساء، لفقدها أخيها الذي كانت به مزهوّة ،
 وإنّ كتنا نجد صوراً ذوقية و لمسيّة و بصريّة، إلّا أنّ الصّورة السمعيّة التي تخللت نسيج الأبيات ،
 وترابطت مع الصّور الحسيّة المختلفة، كانت هي البارزة بتأثير الموضوع الممثل في الرثاء.

و هذا الكلام يدفع بالضرورة لأن يُقال إنّ تصوير الحالة عبر السّماع ، قد جاء مشحوناً

¹ - الخنساء الديوان اعتناء و شرح: حمدو طماس دار المعرفة بيروت. 2004. ص74.

بالأصوات الموحية بالتوتر النفسي، لأن صخراً ليس شخصاً عادياً لدى الشاعرة، تنسبها إياه الأيام، أو تمنحها عنه بديلاً، وما تعداد محاسنه ومآثره إلا للتعويض عن إحساسها بفقده أولاً، وليبقي حديثاً لها كلما أملت بها الذكري، ووفدت عليها الصروف صروف الدهر.

وإذا ما انتقلت إلى موضوع آخر حيث حديث الذكريات ألقيتُ توظيف امرئ القيس للحواس في صورته المتعددة، و في إطار من الحوار الذي ساد الأبيات، ليوضح لنا حالته مع فتاته ومعاناته في لقاءها ومحادثتها، ليجيب بعد ذلك موقع الصورة الحسية المتعددة، و في ذلك يقول:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سَمُوَ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ
فَقَالَتْ: سَبَاكَ اللَّهُ إِنَّكَ فَاضِحِي أَلَسْتُ تَرَى السُّمَارَ وَالنَّاسَ أَحْوَالِي
فَقُلْتُ: يَمِينُ اللَّهِ أَبْرَحَ قَاعِدًا وَ لَوْ قَطَعُوا رَأْسَ لَدَيْكَ وَأَوْصَالِي¹

الملاحظُ هنا هنا يلمس أنّ الشاعر قد استخدم منذ البدء الصورة اللمسية، عند نهوضه من مكانه إليها في حذر، وشيئاً بعد شيء كي لا يشعر به أحد، مثل حباب الماء الذي يعلو بعضه بعضاً في ملامسة رقيقة وعلى مهل، نجد الشاعر قد أبرز الصورة السمعية بالرغم من أنها جاءت متساوقة مع الصورة الحسية المتعددة، بيد أن طبيعة الموضوع اقتضت أن تبرز الصورة السمعية²، إذ لولا استخدام الصوت والإقناع لما توصل إلى تشكيل الصور الحسية الأخرى³.

و عليه فإنّ الصور التي تعرضت لها، هي حصيلة المدركات الحسية التي شاركت في إيضاح

¹ - امرؤ القيس الديوان ص 106 - 107.

² - خليل إبراهيم. الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي. اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2000 - ص 142.

³ - عبد الإله الصائغ الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط 1

- 1997 - ص 112 - 113.

حالة النابغة ، و التي أثار فيها وعيد أبي قابوس ، مما جعل الشاعر يكشف عن حالته النفسية السيئة ، بعد أن تلاشى حلمه ، وكاد يُطلُّ على عالم الفناء من خلال سرده لحالة اللديغ.

ويمكن أن تُتناول من الصور صورة أخرى ، هي أكثر علوقاً بالجانب النفسي ، و يتعلق الأمر هنا بموضوع الاعتذار ، وإن كانت أمثلة هذا الباب كثيرة ، فإنه يكفي أن نتناول " النابغة الذبياني " أنموذجاً لذلك لتعرّف على طبيعة وجود الصورة السمعية من الصور الحسية ، من ذلك أنه قال و هو يتمدح التعمان ، و يعتذر إليه :

أَتَانِي - أَبَيْتَ اللَّعْنَ - أَنْكَ لِمَتَنِي وَتِلْكَ الَّتِي أَهْتَمُّ مِنْهَا وَأَنْصَبُ
فَبِتُّ كَأَنَّ الْعَائِدَاتِ فَرَشَنَ لِي هَرَسَاءُ بِهِ يُعَلَى فِرَاشِي وَيُقَشَّبُ
لَئِنْ كُنْتُ قَدْ بُلِّغْتَ عَنِّي خِيَانَةً لَمُبْلِغِكَ الْوَأَشِي أَغْشُ وَأَكْذِبُ¹

أجد هنا أنّ الصورة السمعية قد طغت على الصور الأخر ، و ينحصر السبب - فضلاً عن الغرض الذي يفترض أن يكون قائماً على السمع - في أنّ تشكيل الصورة الأولى قد قاد إلى الصور السمعية المعتادة ، وإنّ ضمّت في نسيجها صوراً غير سمعية متعدّدة ، وأن الأبيات تنط لِق بذلك ، ابتداء من (أبيت اللعن) التي تُقال للملوك عند التّحية والمكلمة ، وهي (دعاء) تنفي أن يأتي الملك أمراً يُذمُّ على فعله ، مما جعل الشاعر يُظهر أنّ قد كان مريضاً ، (البيت الثاني) ، إلى غير ذلك حتى تمام القصيدة.

و إنّ نصوص الاعتذار عند النابغة لتتعدّد ، ويختلف موقع الصورة السمعية جيّ جلاءً وخفوتاً ، و تختلف علاقتها بالصور الحسية المتعدّدة أيضاً ، فمما يجعل الصور الحسية طاغية أحياناً ،

¹ - النابغة الذبيانيّ الديوان تج: محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - القاهرة - 1977 - ص 72.

بل إنَّ الصَّورة السَّمعيَّة تكاد تختفي إلَّا في الخطاب الضَّمنيّ المخفي¹ الذي تفجَّره القراءة العميقة،
و عليه يجب أن نقول إنَّ موقع الصورة السَّمعيَّة في القصيدة الجاهليَّة - رُغم كثرة الصور
الحسية المتعددة وتداخلها - واضحٌ وجليٌّ، إذ من العادة يبتدئ الشَّاعرُ بها لوحته أو يخيِّتمها،
وطبيعة الموضوع هي التي تحدّد عادةً نوعَ الصورة و هي التي تقوِّدُ إليها، و هي التي شكّل نسيجَ
الآيات؛ وكلُّ هذا خاضع - لا محالةً - لموروث الفني الذي تأسَّس عليه قانون القصيدة العربيَّة
الجاهليَّة.

المبحث الثالث:

الشَّعْرِيَّةُ وَ الشَّفَوِيَّةُ الجَاهِلِيَّةُ.

من الدَّلالات التي يمتنع بها مصطلح " الشَّفَوِيَّة " أنَّ الأصلَ الشعريَّ العربيَّ في جاهليَّته،
نشأ شفويًّا ضمن ثقافةٍ صوتيَّة- سماعيَّة²؛ وإلى أنَّه، لم يصل إلينا محفوظًا في كتاب جاهليٍّ من جهة
ثانية، ، بل وصل إلينا مدوَّنًا في الدَّاكرة، عبر الرِّواية كما يقول كثيرٌ من الباحثين ومنهم :
" أدونيس "؛ و على هذا استُوجِب علينا دراسةُ خصائص الشَّفَوِيَّة الشعريَّة الجاهليَّة ومدى تأثيرها
في الكتابة الشعريَّة العربيَّة منذ قديمها، من جانبِ جماليَّتها و شعريَّتها.

¹ - صاحب خليل إبراهيم، الصَّورَةُ السَّمعيَّة، ص 147.

² - أدونيس، الشَّعْرِيَّة العربيَّة دار الآداب، بيروت ط 1، 1985، ص 5.

و بدايةً يجب أن أقول إنّ الشعر الجاهلي قد وُلِدَ نشيداً، أي أنه نشأ مسموعاً لا مقروءاً،
غناءً لا كتابةً¹. و قد كان الصوت و الكلام في هذا الشعر شيئاً آخر يتجاوز الكلام. فهو ينقل
الكلام وما يعجز عن نقله²، وبخاصة المكتوب. وفي هذا ما يدلّ على عمق العلاقة وغناها وتعقُّدها
مُترنِّحةً بين الصّوت والكلام، وبين الشّاعر وصوته.

إنّها علاقة بين فردية الذات التي يتعدّزُّ الكشْفُ عن أعماقها، وحضور الصوت الذي يتعدّزُّ
تحديده. حين نسمع الكلام نشيداً، لا نسمع الحروف وحدها، وإنما نسمع كذلك، الكيان الذي
ينطق بها،- نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح. وليس الدال هنا، في الكلمة- الموسيقى،
الكلمة- النشيد. وهو هنا، ليس مجرد إشارة إلى دلالة ما، وإنما هو طاقة متعددة الإشارات. إنه
الذات وقد تحولت إلى كلام- غناء. إنه الحياة- لغة، أو في شكل لغوي. ومن هنا كان التوافق
العميق بين قيم الكلام الصوتية في الشعر الجاهليّ، ومضموناته العاطفية والانفعالية.

و انطلاقاً من هذا فإنّ الشفوية يفترض السّماع أساساً، و مُطلقاً . فالصّوت يستدعي
الأذن³، أوّلاً. ولهذا كان للشفوية فنٌّ خاص في القول الشعري، لا يقوم في المعبر عنه فحسب، بل
في طريقة التعبير أيضاً. خصوصاً أنّ الشّاعر الجاهليّ كان يقول، إجمالاً، ما يعرفه في حالات

¹ - المرجع نفسه. و الصّفحة نفسها.

² - تحضرنى هنا عبارة ذلك العالم المتصوّف الذي يُسمّى "النّفري". وهو يقول: "إِذَا اتَّسَعَ الْمَعْنَى ضَاقَتِ الْعِبَارَةُ". النّفريّ

الأعمال الكاملة دار الشروق - دمشق - ط2 - 1991 - 265.

³ - أدونيس. الشعرية العربية ص 06 .

انتصاراته أو انهزماته. وفي هذا ما يوضح كيف أن نقود الشاعر لم يكن في ما يفصح عنه وحده، بل في طريقة إفصاحه كذلك، و بذلك كان ينال حظه من التفرد وبالتالي من إعجاب السامع.

لقد كان حقيقاً على الشاعر الجاهلي أن يسخر جلّ همّه للمشارك العام، ولحضور الجماعة، الحياتي والقيمي والأخلاقي، ولقد كان فعلاً صورة مفردة، بلغة شعرية متفردة. و من هنا يمكن القول إن الشاعر الجاهلي لم يكن، في هذا، يقول نفسه بقدر ما كان يقول الجماعة¹، أو إنه كان لا يقول نفسه إلا عبر قوله الجماعة. كان الشاهد المنشد. ولا يجوز، إذن، أن نستغرب تلك المفارقة في القول الشعري الجاهلي: وحدة المقول، وتعدد القول².

و من ذلك كله، ليُؤيّل الباحث إنّ الذّاكرة و الإنشاد، قد كاتل الكتاب الذي يحفظُ الشّعـر الجاهلي من جهة، و ينشره من جهة ثانية، و. وإذا عاد الواحدُ منّا إلى جذر كلمة نشيد في اللغة، رأى أنّها تعني الصّوت، ورفع الصّوت، والشّعـر الذي يتناشده الناس نفسه يعني ذلك. ولذلك جاز الخلوّص إلى أنّ الأصل في الشّعـر سواءً كان جاهلياً، أو غير جاهليّ أن يُنشد³، فالشّعـر من فم قائله أحسن، و لقد قال " الجاحظ: " التاج بهي وهو على رأس المالك أبهى و الأياقوت حسن و هو في جيد المرأه أحسن و الشّعـر حسن و هو من فم قائله أحسن"¹.

¹ - يصدق على هذا مقلوب عنوان أدونيس الذي هو " مفرد بصيغة الجمع" وهو أن تقول: " جمع بصيغة المفرد".

² - أدونيس. الشعرية العربية ص 07 .

³ - علي الجندي: الشعراء و إنشاد الشّعـر. دار المعارف القاهرة 1969 ص 21 - 22. عندما يقول: " و لغتنا العربية - إلى ذلك -

لغة أنيقة و زخرف و مبالغة و تهويل و النعم و الوزن و التطريب و الرنين من عناصرها الرئيسية و صفاتها الأصيلة. ثم إن فيها من القوافي المناسبة ما يتعذر وجوده في سائر اللغات و شعرها المشتق من كيانها يجعل خصائصها و ميزاتها فهو كلام

و لقد كان العربُ في الجاهلية، يعتبرون إنشاد الشعر موهبة أخرى، تضاف إلى موهبة قوله. والحقُّ أنه كان لموهبة الإنشاد، أهميّة قصوى في امتلاك السّمع، أي في الجذب والتأثير. خصوصاً أنّ السّمع للجاهليّ أصل في وعي الكلام وفي الطّرب. أو لم يقلِّ عنه " ابن خلدون " إنّه " أبّ للملكات اللّسانية". وطبيعي، في هذا المنظور، أن يعمق التأثير ويحسن، بقدر ما يحسن الإنشاد.

و مع كلّ هذا فما الإنشاد إلا شكلاً من أشكال الغناء. و إنّ الموروث العربيّ الأدبيّ ليحفل بالإشارات التي تؤكد ذلك، و تُلح عليه. فكثيراً ما شَبّه الشعراءُ المنشدون بالطيور المغرّدة، و شَبّه شعرُهُم المنشدُ بأصواتها، و تغريداتها.

بعد هذا تتجلّى الصّلة العضويّة بين الشعر والغناء في الجاهليّة، و قد كانت وقفةً مع هذه الجزئيّة قبل هذا المبحث، و منه يتجلّى أساس الشعر العربيّ الذي هو الشّفويّة و السّماع، و من هنا نفهم دلالة القول إن العرب كانت " تزن الشعر بالغناء. أو أنّ الغناء ميزان الشعر² .. و يفهم ابن

موسيقى منعم متوازن - على اختلاف بحوره وقوافيه - وهو هتاف النفس حين تضطرم بنوازع الشؤوه والألم والسرور والحزن والرضاء والغضب والبسط والقبض والخوف والرجاء ينبع في يسر من أعماقه سيالاً متداركاً كأنما تجد في تناغم أفضاله وتآخي أوزانه ورنين أجراسه واتساق نبراته وتعاطف حروفه متنفساً لهذا الجيشان العنيف وتلطيفاً لهذه الثورة الصاخبة..... ومن هنا كان الأصل في الشعر أن يلقي إلقاءً وإن شئت فقل: ينشد إنشاداً؛ لأنه غناء أو بسبب من الغناء..... وكما أن الشعر غناء كذلك الشاعر مغم أو شبيه بالمغني وقد كان اليونان والرومان يقولون: غنى لمن ينظم أو يقول شعراً والعرب كذلك يقولون.....".

¹ - نقلاً عن: علي الجندي الشعراء وإنشاد الشعر ص 35. قد المولف إلى أن القول مأخوذ عن ابن المعتز في فصول التماثيل إلا

أنني لم أعتزله على أثر.

² - المرزباني. الموشح ص 39.

رشيق حينما يُلحَّح على أنَّ "الفناء أصلُ القافية والوزن"¹، و حينما يجيّد أنّ "الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار"².

وأسطع دليل على أن الشعر، بالنسبة إلى العربيّ الجاهليّ، إنشاد وغناء، كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، الذي يقع في واحد وعشرين مجلداً، والذي صرف في تأليفه خمسين سنة³.

ويجّل ابن خلدون هذه الظاهرة، قائلاً: " كان الفناء في الصدر الأول من أجزاء الفنّ لأنه

تابع للشعر إذ الفناء إنما هو تلحينه. وكان الكتاب والفضلاء من الخوارج في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به. حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه". ويضيف مجدداً صناعة الفناء بأنها "تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة"⁴.

و حين أعاد الحديث عن إنشاد الشعر ذاته، فليق المصادر تحدّثني عن تقاليد خاصة كانت له في الجاهلية، و قد استمر بعضها في العصور اللاحقة؛ فقد كان بعض الشعراء ينشد قائماً مثلاً. وكان بعضهم يرفض أن يُشرّد إلا جالساً لشدة كبريائه.. وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كلّ، و مثال هؤلاء "الخنساء" التي كانت، فيما يروى، " تهتر في مشيتها. وتنظر في

¹ - ابن رشيق العمدة ج. 1. ص 10.

² - المصدر نفسه ج. 1. ص 9.

³ - أقول هذا الكلام مع علمي بأنه قد صنّف في الردّ عليه كتب كثيرة أهمها: السيّف اليمانيّ في نحر صاحب الأغاني أبي الفرج الأصفهانيّ.

⁴ - ابن خلدون المقدمة ص 488.

أعطافها"¹؛ و قد قال " أبو العباس أحمد بن يحيى النحوي " : " أنشد أبو السائب المخزومي قول

الخنساء:

وَإِنْ صَخْرًا لَمَوْلَانَا وَسَيِّدِنَا وَإِنْ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَجَارُ

وَإِنْ صَخْرًا لَتَأْتُمُ الْهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَالِمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ

فقال: الطلاق لي لازم إن لم تكن قالت هذا وهي تتبختر في مشيها. وتنظر في عطفاها "²،

أي أنه تخيل ذلك، علماً أنّ لا يملك شواهد مادّيّة عن الطرائق التي كانوا ينشدون بها أشعارهم.

وفي هذا ما يحقّق في الشفوية اللّقاء بين فعل الصّوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل

الحركة³

و وصلاً بما تقدّم، و مثلاً آخر عمّا يشابهه، أنّ " كعباً بن زهير " كان إذا أنشد شعراً قال

لنفسه " أحسنت وجاوزت والله الإحسان فيقال له: أتخلف على شعرك فيقول نعم لأنني أبصر به

منكم"⁴.

¹ - علي الجندي الشعراء وإنشاد الشعر. ص 68.

² - المرجع نفسه. ص 69.

³ - أدونيس الشعريّة العربيّة ص 09 .

⁴ - علي الجندي الشعراء وإنشاد الشعر ص 44.

وكان بعض الشعراء يلبس، حين يُنشد شعره، ثياباً جميلة مختلفة عن ثيابه العادية، كأنّ الإنشاد احتفال بعرس أو كأنه عيد. وكان بعضهم، في العصور اللاحقة، يترنّب بزّيّ الماضين من شعراء الجاهلية توكيداً على الصّلة الحيّة بين الحاضر والماضي.

وَأريد بعد هذا الخُلوص إلى أنّ فنّ الإنشاد قديم جداً كما تذكر المصادر، تعود أولى نشأته إلى المواسم الاحتفالية، أو بيوت الآلهة، نظراً لأهمّيّة تلك المناسبات، التي كان الشّعـر فيها واحداً من التّقاليد و الطّقوس¹، وقد أشار "الأعشى" إلى هذا المعنى عندما قال:

رَبِّي كَرِيمٌ لَا يَكْدُرْ نِعْمَةً وَإِذَا يُنْشَدُ بِالْمَهَارِقِ أَنْشَادًا.

فلم يكن في أمة من أمم الأرض شأن للإنشاد ارفع من العرب ولا بد أن يستدعي الإنشاد طريقة خاصة تتعلق بالمنشد وطريقته وأسلوبه، أو بالشعر للتأثير في السامعين، وبخاصة إذا ما عرفنا أن الظروف آنذاك مواتية للإنشاد، إذ لا توجد وسيلة غيرها.

والإنشاد يتطلّب المجالس والأماكن العامة، حيث الأسماع، وقد قيل: " أن لا شيء أسبق إلى

الأسماع وأوقع في القلوب وأبقى على الليالي والأيام من مثل سائر وشعر نادر"³.

ولكثرة الاهتمام بتلك المجالس على المنشد أن يعرف "أنّه ليس شيء" يقوم مقامه في المجالس الحافلة، والمشاهد الجامعة، إذا قام منشداً على رؤوس الأشهاد. ولا يهتز ملك، ولا رئيس لشيء

¹ - مجلة جامعة أم القرى للبحوث العلميّة الحكمة - العدد الحادي عشر - السّنة التاسعة - 1995 - السّعوديّة - ص 284 وما

بعدها.

² - الأعشى الديوان ص 196.

³ - علي الجنديّ الشعراء وإنشاد الشعر ص 196.

من الكلام كما يهتز له، ويرتاح لاستماعه، وهذه فضيلة أخرى لا يلحقه فيها شيء من الكلام.. إن مجالس الظرفاء والأدباء لا تطيب ولا تؤنس إلا بإنشاد الأشعار.

ولذلك فإن أهمية الإنشاد قد تجلّت في قدرة المنشد على إيصال المعنى، وإثارة العواطف، والتعاطف، والاستجابة عبر تكوين الصور، ولذلك وجدت المهتمين بهذا الموضوع قديماً، و حديثاً يشترطون في المؤدّي شروطاً، حتى قيل " **إن الشاعر إذا أنشد شعره. تظهر عليه الوجهه. وإذا أنشد لغيره لا يبالي ما حدث من استحسان أو استقباح**"¹.

و من بين الشعراء الذين عُرفوا بإجادة الإنشاد في الجاهلية، الأعشى (أعشى قيس)، وقد سُمّي " **صناجة العرب**". وقيل إنّ معاوية كان يدعو بهذا الاسم. ولهذه التسمية تعليقات شتى: قيل سُمّي بذلك لأنه كان "يطرب إطراب العرب"، أو لأنه كان "ينغّي" بشعره، أو "لحسن إنشاده". وكلها تعليقات تربط الشعر بالإنشاد والغناء. وهذا ما تشير إليه كلمة للفرزدق خاطب بها الشاعر عياد العنبري، بعد أن سمع إنشاده: " **إنشادك يزين الشعر في فهمي**"².

و لا يمكن للنشيد أن يتقوم إذا لم يكن جسداً مفاصله الوزن والإيقاع والمنغم، و لا زال كذلك في الأحكام، حتى ابتكرت البنى الإيقاعية الشعرية المعروفة.

¹ - المرجع نفسه. و الصّفحة نفسها.

² - المرجع السابق. ص 49.

لقد كانت بدايات الإيقاع، في الجاهلية، سجعاً - كما يرجح معظم الباحثين. فالسجع هو الشكل الأول للشعوية الشعرية الجاهلية، أي للكلام الشعري المستوي على نسق واحد¹. وتلاه الرجز الذي كان يقال إما بشطر واحد كالسجع، لكن بوزن ذي وحدات إيقاعية منتظمة²، وإمّا بشطرين. والقصيد هو أكمال التطور الإيقاعي، و خلاصة التجريب³ - على رأي البعض -، وهو شطران متوازنان، موزونان، حلاً محل سجتين متوازنتين.

و أريد هنا أن أورد قولاً لـ " محمد عبد المنعم خفاجي " يقول فيه: " مر على كالم العرب

ثلاثة أدوار انتقل فيها بمر الزمان من طور إلى طور فأولها دور البساطة وهو الدور الذي كان الكلام فيه بسيطاً ساذجاً خالياً من كل تفنن في أسلوبه وتصنع في ألفاظه. ثم ارتقى مع الزمان بالتدرج حتى وجدت القافية فانتقل بها إلى دوره الثاني وهو دور السجع والسجع هو الكلام المقفى أو موالاة الكلام على روي واحد. ولاشك أن هذا السجع إنما وجد بادئ ذي بدء في كلام بعض الأفراد..... و سواء كان وجود أول سجعة في كلام العرب ناتجاً عن قصد. أو غير قصد فلا بد أنها قد أعجبت السامعين و كان لها وقع في نفوسهم لكونها شيئاً جديداً في الكلام. و لم تطرب أسماعهم من قبل و لإعجابهم بها صاروا يقلدون قائلها. و يبارون في النظم بما يمثّلها. حتى كثر السجع و فشا في كلامهم. كان السجع فاشياً في كلام العرب الأولين من أهل الجاهلية. و كانوا يلتزمون السجع في أكثر كلامهم. لاسيما في خطبهم و منافراتهم و مفاخراتهم و كتب الأدب مشحونة بأسجاعهم فإذا رجعت إليها و تدبرتها علمت أن العرب مارسوا السجع و تناولوه في

¹ - أدونيس. الشعرية العربية ص 10 .

² - محمد عبد المنعم خفاجي. الحياة الأدبية في العصر الجاهلي. دار الجيل - بيروت - ط2 - 1992 - ص 211 - 212 .

³ - عز الدين الأمين نظرية الفن المتجدد. المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - 1999 - ص 56 .

أزمنة طويلة حتى طُبِعُوا عَلَيْهِ. فأصبح لهم طبيعة تنتقل فيهم بالإرث الطبيعي من الآباء إلى الأبناء.....¹

إذن بدايات الحديث عن الشعر تفترض بداية الحديث عن السجع، و الحديث عن السجع لهو حديثٌ عن الصوت الذي يقابله السماع، ألسنا نقولُ سَجَعَتِ الحمامةُ بمعنى غَرَضْتُ، و هَدَلْتُ، ثم تطوّر هذا الشعر حتى استوى نصّاً شعريّاً سوياً؟²

و إذا ما أردنا الوُقُوف على القصيد فإِنَّه المشطور. يقال: قَصَدَ العُودَ، أي كَسَرَهُ بِالتَّصْفِيفِ، أو شَطَرَهُ نصفين. فَالتَّسْمِيَةُ، بحسب هذا المعنى، ليست آتية من غاية القول، بل من شكله، وهو التقصيد، أي التَّشْطِيرُ³. غير أن "ابن خلدون" يرى خلافاً لذلك، أن اسم القصيد مأخوذ من استطراد صاحبه في ما يقصد إليه، وخروجه "من فن إلى فن. ومن مقصود إلى مقصود. بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني"⁴. و غير هذه الآراء كثيرة متشعبة، لسنا نجد كبير حاجةٍ للتعرض إليها، أو الخوض في تفاصيلٍ تفصيلها.

و لهذا ساد بعد تلك الممارسات كلّها شكل القصيد في قول الشعر، لأنّه كان الأكثر تماسكاً، و استجابةً لما يُطربُ النفس، و يلبي حاجات الدواخل. و لأنّه الأكثر قابلية للغناء والإنشاد، و على مرّ الأيام كانت الشعرية العربية تشكل بنياتها، من شكلٍ إلى بيت، فقافية.

¹ - محمد عبد المنعم خفاجي. الحياة الأدبية في العصر الجاهلي ص 211.

² - ابن منظور لسان العرب ص 449.

³ - أدونيس. الشعرية العربية ص 14.

⁴ - ابن خلدون المقدمة ص 569.

و لا بد، هنا، من أن أشير إلى أن كون البيت في القصيد وحدة مستقلة بذاتها، يرجع، إلى ضرورات إنشادية وغنائية، وإلى ضرورات تتصل بالسمع والتأثير، وليس إلى طبيعة العقلية العربية¹، رداً على الذين اتهموا القصيدة العربية بالتفكك، و عنيتها بالشكل على حساب قضايا أخرى أكثر أهمية، و اتهموا العقلية العربية بالتفكك لحساب عقليات أخرى.

و إذا انتقل الباحث من ذلك كله إلى القافية باعتبارها ركناً ركيناً في خدمة الشعرية، والشفوية الجاهلية على حدّ سواء، جاز له القول إنّ موقعها في القصيد يتصدّر المقام الأول، لا لشيء إلا لكونها خاصية إنشادية- موسيقية. فمن شروطها مثلاً ألا توضع لذاتها، وإنما يجب أن تكون جزءاً عضويًا في سياق البيت، تتفق مع وزنه ومعناه. وهي لهذا جوهريّة وليست زيادةً أو ملء فراغ. و"آخر البيت" الذي يجب تكراره، يشمل "الحروف والحركات"، فلا يجوز أن يأتي الشاعر بالضم مع الكسر، مثلاً، أو بالكسر مع الضم (الإقواء)²، ولا يجوز أن يعيد القافية نفسها مرتين إلا بعد سبعة أبيات - على رأي - (الإيطاء)³، ولا يجوز تعليقها بالبيت الذي يليها (التضمين)⁴. و أنّ لا

¹ - أدونيس، الشعرية العربية ص13 و ما بعدها .

² - الإقواء - كما هو معلوم - عيب من عيوب القافية يعتري رويها إذ تختلف حركته عن حركة الروي الذي قبله أو الذي بعده.

للاستزادة عد إلى: رضوان محمد حسين النجار، الوجيز الصافي في العروض والقوافي، مطبعة النور تلمسان، الجزائر، 2003 ص

• 84

³ - المرجع نفسه و الصفحة نفسها .

⁴ - المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

تكون قلقاً في مكانها¹، أي أن تسدّ فراغها أيّما سدادٍ، وهذه الشروط و غيرها تؤكد كون القافية الحلاصيّة الموسيقيّة، أساساً.

باعتبار أنّها مقاطعٌ صوتيّة-إيقاعيّة، وليست مجرد مجموعة من الحروف والحركات. ومن هنا يجب أن تتشابه حروفها المتكرّرة، وأن يُعنى، خصوصاً، بالحركة الأخيرة فيها، لأنها حركة التّرمّم. و من هذا صارت القافية للبيت، و للقصيد كلّ، أساساً للتّناسق والتّماثل، بل هي التي أضفت عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني².

وعلى خصائص الشّفويّة الشعريّة الجاهليّة، تأسّس - كما يعلم الباحثون - التقد الشعريّ العربي معظّمه، و عليها تأسّست النّظرة إلى الشعريّة العربيّة نفسها. وتولّدت عن ذلك المعايير التي تحتكم إليها النّظرة الجماليّة، و تنطلق منها المقاربة الذوقية.

و صحیح أنّ استيفاء البحث في هذه القضايا جميعاً - كما يرى أدونيس و قوم آخرون - معتمداً إلى تاريخ خاص للشعرية العربية، و لكنّ الخوض فيها مفصّلة من شأنه أن يسلك بنا سبلاً، قد تختلف بنا و تكثر حتى تصير كأيدي سبأ،

إلا أنّ يجب أن أقف هنيهة لأقول إنّ استنباط "الخليل بن أحمد الفراهيدي" للأوزان الشعريّة من هذا التراث الكبير وتقييدها، لهو عمل إبداعي لا يكشف عن حيسٍ موسيقيٍّ أصيل فحسب، وإنما يكشف عن قدرة تحليليّة باهرة كذلك، و يجد الباحث في كتاب "الموسيقى

¹ - عد إلى: قدامة بن جعفر نقد الشعر ص 181 - 182.

² - أدونيس الشعرية ص 14.

الكبير " لـ " **الفارابي**، ما يؤكد ذلك، إذ يعرض الرجل للعلاقة الجوهرية التي تربط الشعر بالوزن¹، بشكل يفيد كثيرا في فهم التأسيس الذي أنجزه الخليل.

و على ذلك انبت المعيارية و قيمها، و هو ما سيصير مقوماً من مقومات الشعرية العربية بأسرها، كما سيأتي. من هذه القيم الحرص على براعة الاستهلال و براعة الخاتمة ، و حسن التخلّص. و من هذا يمكن الاعتقاد بأن النظرة الشعرية قد تكوّنت بما أمثله الشفوية الجاهلية، و خاصة في القرون الأولى من نشوئها. و هي نظرة ترى القصيدة دعوة متبادلة بين أنا الشاعر و نحن الجماعة².

و لذلك قال " أدونيس": " لا شك أن الشعر الجاهلي أيا كان الخطاب النقدي أو التقويمي عنه. إنما هو شعرنا الأول. وأن فيه. بوصفه كذلك. تأسس لقاء الكلام العربي الأول مع الحياة و لقاء الإنسان العربي الأول مع ذاته و مع الآخر. فهو لم يكن مجرد ممارسة للكلام. وإنما كان أيضا ممارسة للحياة و الوجود. و في هذا الشعر يمثل الوعي العربي الأول بالتاريخ و الزمن. و يختبئ جزء كبير من اللا شعور الجماعي العربي. و نحن اليوم. إذ نقرأ ماضينا الشعري. فليس لكي نرى ما رآه الخليل و اللاحقون. و حسب. وإنما لكي نرى ما غاب عنهم و ما لم يروه. نحن اليوم. نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه. خصوصا أن التقنين و التقييد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية. فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره و اندفاعه و اختلافه. تظل في توهج و تجدد. و تغاير و تظل في حركية

¹ - بعض هذا الكلام سنعرض له و نحن نتناول أهمية الوزن و ركنيته.

² - أدونيس. الشعرية العربية ص 15 - 16.

وتفجر إنما دائماً شكل من أشكال اختراق التقنين والتقييد. وفي قراءتنا هذه لابد من أن نقرأ الصمت. وما كان صامتاً"¹

أتفق مع "أدونيس" إلى حدٍ بعيد، و لكن يجب أن أقول له، و هو الذي وسم كتاباً له بـ "الثابت والمتحول"، إن الحديث عن الشعريّة العربيّة لابد أن تُحضر فيه هذه الثنائيّة، لأنّ أساس أيّ حكم على التراث يجب أن ينطلق من هذه الثنائيّة بالضرورة، و صحيح أنّنا مطالبون، بل وملزمون بأن نثور الخطاب القديم، و بأن نستثمر كثيراً من مُعطياته، بعد فهمه، هذا الفهم الذي نرى أنّ جزءاً منه قد غُيِبَ، أو غاب إذا نحن ذهبنا نحسن الظنّ بما جاء في كتب الكثيرين، و من ذلك مفهوم الإيقاع نفسه، هذا المفهوم الذي أنصفته الممارسة النصيّة، و ظلمته المعاجم، و مع هذا فإننا لا نقدّس إلاّ ما يتطلّبهُ التقديس و يستلزمه.

¹ - المصدر السابق، ص 28 .

الفصل الثاني:

أوليئح الإيقاع و رُكنيئح الوزن.

المبحث الأول: تطوُّرُ الإيقاعِ الشُّعْرِيِّ.

المبحث الثاني: أنواعُ الإيقاعِ الشُّعْرِيِّ الأُولِيَّ.

المبحث الثالث: رُكنيئحُ الوزنِ فِي صِناعَةِ الشُّعْرِ العَرَبِيِّ.

المبحث الأول:

تَطَوُّرُ الإِيْقَاعِ الشُّعْرِيِّ:

إنَّ المتأمل في القصيدة الجاهلية التي نجدها بين أيدينا اليوم، ليجد أنها تجسّد شكلاً متطوّراً

للإيقاع الشعري العربي، بعد أن قطع أشواطاً ومراحل من التطوُّر، خلال مسيرة تاريخية طويلة،

كما يزعم بعض الدارسين، فهو بذلك يمثل: "أول صورة شعرية راقية لأنغام الشعر العربي والحنان. هي صورة العصر الجاهلي. وهي خاتمة صور كثيرة سبقتها. من فجر الإنسانية الذي انبثق في صحراء العرب إلى أوائل القرن السادس الميلادي. إذ أخذت صيغتها النهائية في تلك الأوزان والبحور التي اكتشفها الخليل في أوائل العصر العباسي.."¹.

نقول هذا الكلام لأن الصيغة الإيقاعية في الشعر العربي الجاهلي، تمثل ضرباً متقدماً، معقداً، بالقياس إلى البدايات الوزنية الأولى، وهو يحاكي تطوراً واسعاً، دونه - بلا أدنى شك - مراحل من الأشكال المفتقرة إلى التّضحج والاكتمال ولا ريب أن البدايات الإيقاعية الأولى، تشكل صيغاً جدّ مضطرة، لم تنتهج خطأ وزنياً ثابتاً، وواضحاً، فهي تتفاوت - فيما بينها - في اقترابها من الطابع الإيقاعي المنتظم من جهة.

كما أنها تتفاوت في ارتباطها بالحركة الموقّعة المتّصلة بالرحلة والراحلة، أو بالعبادة والتعبّد، ولكن ما يجمعها جميعاً قصورها الإيقاعي، فبينها وبين الإيقاع الناضج، المكتمل في القصيدة العربية الجاهلية، أشواط ومراحل، قد طوي كثير منها..، واندثر، على رأي الكثيرين، وهو ما يبعث عند كثير من الباحثين إشكالات، خصوصاً عندما يحاولون الكتابة في خطية الإيقاع الشعري عند العرب، وكيف صار إلى ما صار إليه، ولكن مع كلّ هذا يمكن أن نسأل فنقول ما هي أهمّ الأشكال الإيقاعية التي يُحسبها الباحثون؟، والتي تُعدّ المنطلقات الأولى لموضوع الإيقاع الشعري العربي؟. وإنا ونحن نحاول استجلاء ذلك نقول إنّ الباحث في هذا الموضوع يجد ضيّقاً يمثله قلّة ما كُتب في هذا المجال.

¹ - شوقي ضيف النقد الأدبي. دار المعارف. القاهرة ط 8. 1985 ص 100.

المبحث الثاني:

أنواع الإيقاع الشعريّ الأوليّ

أ - الحُداء:

إن أدنى استقرارٍ لأشكال الإيقاعية الأولية، أو بدايات الوزن الشعري، يثبت ارتباطها أشدّ الارتباط بحياة العربي في البداية من جهة، وبعقيدته الدينية، وما تقتضيها من طقوس وتقاليد وأدعية وصلوات من جهة أخرى.. فالحياة في البادية قائمة على رحلة، وتنقل طلباً للكلاً والماء، فالعربي لا يجلُّ إلا ليرحل، " فالاستقرار عنده جمود. والسكون عنده موت. وهو دائب الحركة دائماً. سريع التنقل من مكان إلى مكان.."¹.

و زاد العربي في هذه الرحلة العسيرة، الشاقة، الدائمة، صبر في طلب الحياة، وعراك في سبيل الرزق، ، تصحبه في قطع تلك البقاع الجرد إبلاً، الذي علّمها الصحراء احتمال المشقة، ومكابدة عنت الحياة، يستحثها بأغنية الصحراء العريقة، تلك هي الحداء " بأسلوب متوافق مع هذا السير الصحراوي. المتئد حيناً. المسرع حيناً آخر يغني لإبله فتتهادي متجاوبة مع غنائمه. مستوثقة.."².

فهو من أقدم الأشكال الإيقاعية الموقّعة، المتوافقة مع سير الإبل في الصحراء، الحادية لها.. وقد ثبت في " جمهرة أشعار العرب " أنّ " قيساً بن عاصم. قدم على رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقال: أتدري يا رسول الله. من هو أول من رجز قال: أبوك مضرُ كان بأهله. فضرَب يد عبد له فقال: وايداه. فصاح: وا يداه! فاستوثقت الإبل ونزلت. فرجز على ذلك.."³

¹ - عبد الرحمن الوجي. الإيقاع في الشعر العربي. دار الحصاد. دمشق. ط 1 - 1989 - ص 12.

² - المرجع نفسه. ص 42.

³ - أبو زيد القرشي. جمهرة أشعار العرب. ص 17.

ولكنّ ما يهّمنا من هذا النصّ قَدَم الحُداء نفسه، وارتباطه بحياة الصحراء، وسير الإبل، وهو لا شكّ متوغّل في القدم¹، متّصل بدافع نفسي هو: ترويح الحادي عن نفسه، وتنشيط إبله في رحلة طويلة، تخترق القفار الشاسعة.. وهو غناء يضم مقاطع توافق ضوابط الحركة الموقعة في سير الحيوان، وتختل، وتضطرب باختلال هذا السير واضطرابه، "سرعةً وخفةً، أو بطئًا وثقلًا، إلى جانب عدم انتظام السير في كلّ تلك الرحلة، فالحادي يجاري حركات سير الحيوان الذي يرافقه، ويحرص على تنشيطه واجتذابه إليه. "وهو من أجل ذلك يكرّر مقاطعه ويرجع"².

و عليه فلا يمكن للوزن أن يستقيم ، و لا يمكن لمقاطع الكلام أن تبلغ انسجاماً ، إلا إذا كان السّريرُ أهمّ الضوابط المحرّكة له ، إلى جانب أمور فنيّة، ترجع إلى طبيعة الوزن والقافية، وما فيهما من كدّ للدّهن، وإعمال الفكر، وهذا المجهود لا يتحقّق مرتجلاً لأنّه " عمل مزدوج يتطلب غير قليل من المعاناه. ويضع في سبيل المنشئ قيوداً يتعذر معها أحياناً أن يقع على الوزن عند مواجهة القافية..."³

وإنّ السجع وإن كان أقدم من الرجز في ارتباطه بهذا الفن الصحراوي، فهو أطوع منه وأقدر على الوزن، وإن كان ملوّناً بما يشبه القافية.. ولكن ذلك لا ينفى أنّ الرجز - باعتباره شكلاً إيقاعياً أكثر تطوراً- مادّةٌ للحداء، يتّخذها العربي أداة حث وتنشيط لإبله وترويح عن نفسه في سفر طويل، وصحراء لاهبة.

من كلّ هذا نصل إلى أنّ :

¹ - أدونيس الشعريّة العربيّة ص 6

² - المرجع نفسه ص 7.

³ - عبد الرحمن الوجي. الإيقاع في الشعر العربيّ ص 14.

1 - الحداء من أقدم إبقاعات الصحراء و أغانيه

2 - ارتباطه الوثيق بالرحلة و السعي الانتقال..

3 - مترافق مع الحركة الم وقعة لسير الإبل، يضطرب باضطرابها، ويستقيم بانسجام الحركة وتوافقها¹.

4 - يرتبط الحداء بالسجع في بدايته ثم بالرجز..، فالسجع مادته الإبقاعية الأولى، بما ينتهي به من فواصل متشابهة، تفتقر إلى الوزن السوي المطرد، والرجز متطور عنه ومرتبطة به. لأنه يمثل مرحلة من الاكتمال الوزني المكرر "المرجع"..².

ب- النَّصَب:

يعدُّ النَّصْبُ من الأشكال الحركية الأولى، المتطورة من الحداء.. " **والتَّصْبُ صُورَةٌ**

مُتَطَوَّرَةٌ مِنَ الْحَدَاءِ"³ وهو مرتبط - كالحداء- بالغناء، ومتّصل- كما تتّصُّ عليه مادّته اللغوية-

بالجهد، والتعب والإعياء، و قد جاء في لسان العرب ضمن مادة نَصَبَ أَنَّ "التَّصْبُ هو: الإعياء

من العناء، والفعل نَصَبَ الرَّجْلَ بِالكَسْرِ نَصَبًا: أَعْيَا وَتَعَبَ"⁴، و قد قال "الزُّبَيْدَةُ الذُّبْيَانِيُّ":

¹ - محمد عبد المنعم خفاجي. الحياة الأدبية في العصر الجاهلي ص 212.

² - المرجع نفسه. ص 212- 213.

³ - عبد الرحمن الوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص 25.

⁴ - ابن منظور لسان العرب. مادة (نصب) ص 644.

كَلَيْنِي لَهُمْ يَا أَمِيمَةً نَاصِبٍ وَ لَيْلِ أَقَاسِيهِ بِيْطَاءِ¹ الْكَوَاكِبِ².

فمدار مادة نَصَب في اللسان على: الإعياء والجهد، والجِدِّ، نحو الشيء أي الإسراع نحوه..
وهما معنيان متلازمان، فالإعياء يعقبُ الإسراعَ، والإسراع سبب الإجهاد والتعب.. وفي كليهما حركة وجدّ فالتَّصَب متصل بالحركة، وإن كان متطوراً عن الحُداء إلا "أنه أرقُّ"³، فالأولى به أن يكون "غناء الجادين في السير ... وقيل النَّصَبُ أن يسير القوم يومهم وهو سير لين. وقد نصّبوا نصباً. منه قول الشاعر:

كَأَنَّ رَاكِبَهَا يَهْوِي بِمُنْخَرَفٍ مِنْ الْجَنُوبِ إِذَا مَا أَهْلَهَا نَصَّبُوا⁴

و يرتبط انبثاقه بالحركة الموقّعة المنتظمة هو الآخر، وإن كان أعذب وأرقّ، بحكم تطوّره وصفه مع الأيّام، مترافقا برحلة الجماعة، وهم يعبرون بجدّ وسرعة، مُتَرْتَمِينَ، مُراعِينَ أبعاداً وفواصل، تنسجم مع الإسراع، وتصلقها التجربة الزمنية، وهو لا يختلف في منشئه عن الحُداء، فالدافع إليهما واحد، ينبعث من الترويح عن الذات تحت ضغط الرحلة الطويلة الشاقّة⁵ ...
أمّا القصد بكونه "أرقّ" فإنّ ذلك يتعلق بأمرين:

¹ - نريد أن نشير إلى أن كلمة " بيطاء " الواردة في عَجَز البيت قد وردت في رواية أخرى " بطيء"، انظر: النابغة الذبياني

الديوان ص 213 .

² - محمد فوزي حمزة. دواوين الشعراء العشرة. مكتبة الآداب القاهرة. 2007. ص 366.

³ - ابن منظور لسان العرب لابن منظور مادة (نصب) 644

⁴ - المصدر نفسه. ص 644 - 645.

⁵ - عبد الرحمن الوجي الإيقاع في الشعر العربي. ص 38 - 40 .

1. المادّة الغنائية: حيث يفترض أن يكون في الكلام عدوية ولينا.

2. الفواصل الإيقاعية: و يجب أن تكون م نسجمة مع السرعة، والجّد في السّير، والحركة

الجماعية التي يفترض ألا يكون ثمة نشاز يخالف النّعمة المشتركة، المنبعثة مع الحماس

والاندفاع إلى الهدف بجدّ ونشاط..

فالتّصّب: شكل إيقاعي آخر من التّرنّات الأولى التي انبعثت من حركة الصّحراء، مترافقة مع

الفواصل والأبعاد الرّمنية التي تتحكّم بها هذه الحركة، تستمدّ مادّتها من دافع نفسي قوامه: حماس

وجدّ لقطع الطريق الطويلة الشّاقة....

ج- **الرّكبانية**: تشير بعض التّأليفات إلى أنّ الرّكبانية صرّب من الأضراب الفنيّة المرتبطة بحياة

الصّحراء، المتّصلة بها أوثق اتّصالٍ، و برحلاتها المستمرّة.

وإذا علّم أنّ السّبل طويلة، والدّروب وعثاء وعرة، فالأجدى أن تشترك القافلة في

ترنّيات فطرية، تستحثّ بها حُطّا الدوابّ حين تُرهق، فتتّشطّ مندفعة، وتنهج الجماعة في حماس

النّشيد بقوّة، تستمدّ منه ظلال القوّة، وإيحاء العناء على تحمّل طول المسافة وعثائها، ثلّي في ذلك

دفعاً غريزيا في ذات الإنسان، قوامه: محاولة التّخفيف عن النّفس، بما يمتلكه هذا الكائن من طاقةٍ

فنيّة، يترّمّ بها، ويُدنّدين على أنفاسها، وقد تعلو التّبرات بدفع الحماسة، فتتّدافع الجُمْلُ متوازنةً، ذات

إيقاع منتظم، وإنشادٍ موقعٍ.. تراعي الأبعاد الرّمنية، وتحقّق توافقاً في المقاطع إلى حدّ ما؛ خصوصاً إذا

كان النّشيد جماعياً و عليه تغدو الرّكبانية، شكلاً من أشكال الإنشاد الجماعي: فهي " **غناءً تنشده**

جماعة الرّكبان كلّها إذا ركبوا الإبل " مترافقة بـ " **الحركة الجماعية الموقّعة لصوت أخفاف**

الإبل...¹ ولا نعدم أن نجد مع هذه الأشكال الغنائية، استخدام الأدوات و الآلات الموسيقية،
الوترية، والناخحة، والصنوج.. و لذلك يقول " **عبد الرحمن الوجي** ": **"وترينا نقوشهم أي العرب -
أسماء عديده من الآلات الموسيقية كانت تصاحب الغناء عندهم سواء كان ذلك داخل المعابد أو في
المحافل العامة واستعانوا أيضاً بالحركة الموقعة لحركة السير والرقص إلى جانب الغناء
والموسيقى**.."²

فهناك تلازم بين الغناء والموسيقى. وإذا كان التوافق بين هذا الغناء وأخفاف الإبل - كحركة
موقعة- أمراً طبيعياً، فالأولى أن تكون الألحان الموسيقية عاملاً مساعداً لإغناء الغم ومدّه، وإضفاء
الطرب عليه، خصوصاً إذا علمنا أن الترويح عن النفس من الأغراض الغناء الكبرى.

د- **القلس أو التقليس**: يُعتبر القلس نوعاً من أنواع الغناء، يكون مصحوباً بالضرب على الآلات
الموسيقية **"مصحوب بضرب بالدُفّ ونفخ المزمار وحركات الرقص واللّعب بالسيوف والريّحان**..."³.

فهو فنٌّ أكثر تعقيداً تشترك فيه عناصر فنية إضافية، إذ يتطلّب فنّاءً وموسيقى ورقص، ولعباً
بالسيوف وغيرها.

وله ارتباط وثيق بحياة العرب الدينية والاجتماعية. فهو مظهر من مظاهر التعبّد، وضرب من

"الدعاء والتّهليل..."¹ وهم خلال ذلك **" يضربون أيديهم على صدورهم وينحنون تقرباً وإظهاراً**

¹ - عبد الرحمن الوجي الإيقاع في الشعر العربي ص 41 - 42.

² - المرجع نفسه ص 43.

³ - محمد عبد المنعم خفاجي. الحياة الأدبية في العصر الجاهلي ص 213-.

للخضوع...² فظاهر أنه من الأشكال التعبدية التي تقوم على التحسر والتوبة والتقرب إلى المعبود،
يأظهار الخضوع والخشوع، والضرب على الصدور، مصحوبا بأدعية وأناشيد، فيها حماس وقوة، لما
يصحبه من لعب بالسيوف، وحركات عنيفة فيها رقص وأصوات.

وكل ذلك يفترض نظاما إيقاعيا، تنسجم فيه النغمات، وتتوافق مع هذه الحركات
والانحناءات، واللعب .. والأنغام الموسيقية الموقعة، مما يوقفنا أمام إيقاع أكثر غنى وخصوبة ..
لاسيما انه يتكئ على جانب حضاري تعبدي ..

وقد استمرت هذه العادة إلى ما بعد الإسلام، و في اللسان: **القلس والتقليس: الضرب**

بالدّف والغناء³، ونص اللسان إذن يقرّ القلس الاجتماعي. إذ أن المقلّس: يلعب بين يدي الأمير إذا
دخل مِصْرًا من الأمصار زائراً أو متفقداً، فيُحْتَفَى به بالتقليس، ويؤكد المصدر نفسه استمرار هذا التقليد
إلى ما بعد ظهور الإسلام حين اختفى المقلّسون بقدم عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- الشام،
ومنه ما يُعرف عن عمر - رضي الله عنه - أنه لما قدم الشام: لقيه المقلّسون بالسيوف والريحان.
مما تقدم نصل إلى أن القلّس:

1 - ظاهرة إيقاعية جديدة، أكثر غنى وتطورا وثباتا في القيم الإيقاعية، لما تصحبه الآلات

الضابطة للحركة، إلى جانب اللّعب المتوامق بالسيوف .. ولا يبعد أن يكون لهذه

¹ - المرجع السابق. و الصفحة السابقة.

² - المرجع نفسه ص 217.

³ - ابن منظور لسان العرب مادة قلّس ص 525.

الظاهرة ماضٍ أكثر توَعُّلاً وعمقاً مما وصلنا من الجاهلية فقد أكَّد الكميّ ارتباط القلس بالبطريق، والبطريق واحد البطارقة: وهم رجال الدين المسيحي .. وقادة الجند.

" غنى المقلّس بطريقاً بأسوار"¹.

ووصل إلينا في هذا الطابع الذي أصبح فناً ذا تقاليد فيه (لعِب ورقص وموسيقى)، وهو أشبه بمراسيم استقبال الرؤساء والملوك، و عليه صار المقلّس ذلك الذي يلعب بين يدي الأمير إذا قدم المِصرَ.

مما جعله يصير أشبه بصناعة فنيّة معقّدة، يفترض عدة عناصر:

- أ - مقلّسا يلعب بالسيف والريحان ..
- ب - جوقة مغنيّة، وقد تشترك في الرقص أو ترافقها جماعة الراقصين ..
- ج- الضاربون على الصدور، المظهرون للندم، والمتقربون إلى معبودهم ..
- د- نشيداً جماعياً فيه "تهليل ودعاء".

ولا شك أنّ الذي يقود هذه الجوقة الفنية المتكاملة، هو المقلّس، الذي يلعب بالسيف وه ذا الاختلاف في الجزئيات هو الذي يفترض اختلاف هذا الضرب عن الأشكال الإيقاعية المتقدّمة، فهو لونٌ حضاري عقائدي، و في المقابل وجدنا "الحداء والنصب والركبانية" ألواناً بدويّ، مرتبطةً بحياة الحلّ والترحال .. كما أنها كانت تمثل شكلاً إيقاعياً ساذجاً، لا تعقيد فيه .

¹ - الكميّات الديوان دار العود - بيروت - ط2 - 1982 - ص 236 .

2 - وه ذا الفنّ أو الإيقاع بلا شكّ يرتبط بالحياة الدينية عند العرب في جاهليّتهم، ومهما تكن خلفيات هذه الظاهرة، فما يهمنّا هو أنّه "ضرب إيقاعي معقّد" يستوجب توازناً ودقة أكبر في الترتيب الإيقاعي "لرافقة الغناء والتهليل بعناصر ضابطة من اللعب والرّقص والموسيقى"¹ وهي عوامل تحدّد الفواصل والأبعاد الزمنية بين مقاطع الكلام بتوازن أدقّ "فبداية الحركة الموقّعة ونهايتها تقوم مقام الصوت"²؛ إذ الحركة الموقّعة المنبعثّة من رقصٍ أو لعبٍ أو موسيقى تُعدّ من "العوامل الهامة في ضبط الإيقاع وتوجيهه.. وهي هنا أكثر غنى وتعقيداً"³.

و- الرّجز:

لا شكّ في أنّ الرّجز أقرب الأشكال الإيقاعية إلى الشعر، فهو يقوم على مقاطع منتظمة، تطوّرت من الأسجاع، وفي التراث الإيقاعي العربي ما يومئ إلى مثل هذا التطور فهذه "سعدى بنت كرز" تتكهن - مسجعةً - فتقول: "مِصْبَاحُ مِصْبَاحٍ وَقَوْلُهُ صَلاَحٌ وَدِينُهُ فَلَاحٌ وَأَمْرُهُ نَجَاحٌ وَقَرْنُهُ نِطَاحٌ ذَلَّتْ لَهُ الْبِطَاحُ مَا يَنْفَعُ الصَّبَاحُ لَوْ رَقَعَ الذَّبَاحُ وَسَلَّتْ الصَّفَاحُ وَمَدَّتِ الرَّمَاحُ"⁴، وكلّها من وزن (مُسْتَفْعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ) (- - ب - - ب - -).

بقليل تأملٍ في هذا النصّ الذي بين أيدينا ندرك أنّه قد صيغ على وَزْنِ الرّجز، ومعلوم أنّ الكهانة ظاهرة، كانت تعتمد الأسجاع المرتّلة الموقّعة، لتبلغ التأثير المراد في نفوس

¹ - زكريا إبراهيم، مشكلة الفنّ دار مصر للطباعة - القاهرة - ص 9 - 10.

² - علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ص 58.

³ - المرجع نفسه ص 59.

⁴ - نقلاً عن ناصر الدين الأسد، الغناء والقيان ص 69.

السّامعين.. وهي مقدرة فنيّة، وارتباط هذا النّص ببحر الرّجز واضح جلي، و معلومٌ أنّ الرّجَزَ قد نشأ عن السّجع، ثمّ استقلّ عنه فتأّ شعريّاً يقال في مناسبات المفاخرة، والمنافرة، والتّشيط في الأعمال كحفر بئر، أو خندق، أو منح مياه.. أو حذاء إبل.. ، و صار العرب بعد ذلك يفرّقون بين الرّجز، و بين القصيد¹.

هذا من جهة ..ومن جهة أخرى فإنّ الرّجز ارتبط في نشأته الأولى بالحذاء، كما رأينا، فقد روت كتب الأخبار أن مضر بن نزار هو أوّل من رجز وقد ساق "أبو زيد القرشي" في جمهرة أشعار العرب خبراً من هذا إذ قال: **إن مضر بن نزار سقط عن إبل له وكسرت يده. فقال هايداه. هايداه فاستوسقت الإبل. فنزل يسوقها فرجز عن ذلك** ² "أي طربت وسارت. ... و هذا و مثيله يؤكّد أن للرّجز صلة بالحذاء لأنّه:

- أقرب إلى الأسجاع المتردّدة في الحذاء..
- أبسط الأوزان وأكثرها خفّة..
- لا تكاد تعدو أبياتا ثلاثة .

فالرّجز أكثر الأشكال الإيقاعية المتقدّمة ثباتاً ورسوخاً وزنيّاً، فهو يقوم على تكرار تفعيلة واحدة، هي "مستفعلن" ثلاث مرّات في كل شطر..مّا يدلّ على الانتقال إلى توازنٍ أدقّ.. وأهم ما يلحظ على هذا الوزن:

¹ - محمد عبد المنعم خفاجي الحياة الأدبية في العصر الجاهلي ص .

² - أبو زيد القرشي جمهرة أشعار العرب. ص 40

● محدودية، وقلة أبيات.

● اقترانه بأعمال فيها توافق حركي يدلّ على جهد "كضربات أدوات الحفر، والطرق، ووقع أخفاف الإبل في الحذاء، وتوالي حركات الرّماح والسّيوف في هجير لظى القتال، فقد كان الفرسان يرتجلون، ويجدون فيه مُلْتَمَسهم..

اتّجاهه "الواضح إلى النظم.." ، وانتقاله من الأسجاع ..

وقد رأينا تطوره عن السجع، وارتباطه السجع بالكهانة، والتهليل والقلس، وارتباطه الأخير بالأغنية والرقص واللعب، وهي فنون متأخية متداخلة ..

القيمةُ الإيقاعيةُ للأشكالِ الوزنيّةِ المتقدّمةِ:

إذا أمعنَ الواحدُ منّا النظرَ في الأشكالِ الوزنيةِ الأولى، التي استعُ رضتْ، وجدها

أقساماً ثلاثة:

القسم الأول: يضمّ الحُداء والتَّصَبُّ والرُّكْبَانِيَّة: فهي أكثر الأشكال اتصالاً بالحركة الموقَّعة في الصحراء، إذ تلازم المسير للقافلة، وتوافق في إيقاعاتها وَقَع أخفاف الإبل، وقد رأينا أن قيمتها الإيقاعية، وتوازن فواصلها، وضبط أنغامها ترجع إلى أمرين:

- 1 - حركة سير الإبل ذاتها، من إسرَاع وإبطَاء ..
- 2 - عدم اطّراد الحركة من كل نوع، وانعدام الضبط الدقيق في مسيرة الحيوان.. مما يجعل الاضطراب الوزنيّ، والخلل الإيقاعي، أمراً بديهياً .. خصوصاً إذا علمنا أنها أشكال متّصلة بالارتجال، وهو بعيد عن إعمال الذهن، وتنسيق الفواصل الإيقاعية بدقة ..

أما الزمرة الثانية: وتضمّ القَلَس ، و هو أكثر اتصالاً بالحضارة، وألصق بالفكر الديني، لأنّه شكل من أشكال الابتهاال والضّراعة والتوسّل، و الأدعية التي يَنتظم فيها إيقاع واضح، مصحوبٌ بحركة، ونغم موسيقي، ولعب .. ويتجلى هذا بشكل أكثر نصاعةً في القَلَس، فالانتظام الإيقاعي أكثر دقة وانسجاماً، والعبارات أكثر انتقاءً وصقلاً، لما تحمل من توجّه إلى الآلهة، وتقرب وخضوع .. فهي أشدّ غنىً وأوفر نغماً، كما أن الأدعية معدّة ومصروغةٌ بدقة، خصوصاً إذا علمنا أن القبائل كانت تهبّي أدعيتها، حتى تُقرن إليها التلبية.. فالطابع الإيقاعي السائد في هذه الأنواع يتجلى في:

- 1 - دقة ووضوحٍ وتوازن أكثر ..
- 2 - الترافق بالآلات الموسيقية ..

3 - استخدام الرقص، واللعب بالسيوف - كما في القلّس - وهي حركة موقعة

داعية إلى انتظام النغم الإيقاعي، وبُعده عن النشاز ..

4 - صياغة الأدعية وإعدادها، دون تحكّم الارتجال في القول المؤدّى ..

5 - الانسجام بين الإيقاع والفكر الديني، مما يدفع إلى مزيد من الإعداد والصّقل،

للتوافق مع الحاجة الشعورية، واستنزال الخشوع والرهبنة في النفس، أمام

القوة التي كانت تعنو لها جباههم، ويغيرون أنفسهم ويضربون صدورهم من

أجلها¹ ..

و فيما يخصّ الزّمرّة الثالثة: فإنّها تضم الرّجز، وبعض الأسجاع المتّصلة به، والتي تطور

عن بعضها²، وقد رأينا مثلاً من ذلك على لسان "سعدى بنت كرز الكاهنة".

وهذه الزمرة هي أكثرها ثباتاً واستقراراً، فهي تمثل الإيقاع المنتظم، وقد خطت إلى

المنتظم الدقيق، في توازن مكرّر. مرجّع .. قوامه تفعيلة " **مستفعلن** "، وأبرز ما لا يلاحظ

في الرجز:

1 - استواء الوزن.

2 - انتقاله من الحُداء .. ثم استخدامه فيه لتستوسق الإبل، وتطرب

3 - وضوح القافية ..

¹ - عبد الرحمن الوجي الإيقاع في الشعر العربي ص 96 .

² - نجيب محمد البهيبي. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة

4 - ارتباطه ببعض أسجاع الكهنة التي تكاد تكون شعراً، لولا طابعها النثري.
فالرجز أكثر الأنواع السابقة دخولا في الإيقاع الشعري المنتظم، وهو يُكوّن العتبة
إلى محراب القصيدة، وإن كان بين المحراب والعتبة مسافة واسعة .. هذه المسافة الزمنية
تمتد سنين طويلاً قبل أن تنهج القصيدة نهجها، وتستوي في وزن شعري متكامل¹

المبحث الثالث:

رُكْنِيَّةُ الْوَزْنِ فِي صِنَاعَةِ الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ.

يمكن القول إنّ الشعر العربيّ منذ استوى فناً مكتملاً، في عناصره ومقوماته، و التقاد على
اختلاف مشاربهم وتباين مناهجهم، متفقون على كون " الوزن " فيه يمثل ركناً من أركانه الأساسية
التي إذا سقط سقطت معه شعريّة هذا الشعر¹.

¹ - نجيب محمد البهيبي. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ص 53.

أبين هذه المسألة، وإن كانت هذه الجزئية غير مهمّة بالخوض في تلك التفصيلات العروضية،

وإنما الاهتمام مقتصرٌ هنا، على عرض الأفكار الجوهرية التي تتعلق بهذا الموضوع، وتسجيل الملاحظات المنهجية والمضموتية الفنية... .

وإنّ الوزن إذ يمثّل ركيزةً و أساساً بالنظر إلى أركان الشعر، لا يعني - على الإطلاق - إبطال أهمية العناصر الأخرى، بل إنّه لا يستغني عن الأركان الأخرى، في إقامة ماهية الشعر، إذ إنّ الشعر هو الكلام الموزون وجوباً، ولكن ليس كلّ موزون شعراً.

وقد سبق التّقاد القُدّامى إلى توضيح هذه المسألة، إذ بينوا، على طريقتهم ذلك، ألم يقلّ

"المرزباني": " ليس كل من عقدَ وزناً بقافيةٍ فقد قال شعراً ... وإنّ الشعر أبعد من ذلك مرأماً. وأعر انتظاماً"².

وهذا ابنُ خلدون - وهو معدود في المتأخّرين زماناً - يشرح في فصل عقده لـ " صناعة الشعر

ووجه تعلّمه"، " أن الكلام الذي ينعقد به الشعر فضلاً عن الوزن لا بد أن يجري على أساليب

العرب المخصوصة به... لأن الشعر له أساليب تخصّه لا تكون للمنتور"³.

¹ - ابن رشيق. العمدة ج 1. ص 134.

² - المرزباني. الموشح ص 400.

³ - ابن خلدون. المقدمة ص 235.

ويقصد ابن خلدون بهذه الأساليب الخاصة أن يكون الشعر كلاما بليغا مبنيا على الاستعارة والأوصاف "فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعرا"¹.

وقد ميّز الفلاسفة بين أنواع من الكلام قديماً، فقصروا الشعر على الكلام الذي تُستعمل فيه اللُّغة استعمالاً يمتاز بفتيّته وجماليته وإبداعيته. وهذا الاستعمال المتميز للغة هو الذي يصطلح على تسميته، عند الفلاسفة، بالمحاكاة أو التخيل. والتخيل، وهو "موضوع الصناعة الشعرية" عند "السجلماسي"، ويشمل أربعة أنواع: "التشبيه والاستعارة والتمثيل والإجاز".

نقول هذا الكلام عن قيمة الوزن و وزنه، وإن كنا نجد من الفلاسفة من جعل ركنية المحاكاة مقدّمة على ركنية الوزن، وهذا كله ليبيّن أنّ الوزن ليس كلّ شيء في الشعر. وأعظم هذين الرُّكنين عند "الفارابي"، "في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة وأصغرهما الوزن"².

ولتأكيد أهمية المحاكاة في صناعة الشعر وأن الوزن وحده فيها لا يكفي، يقول الفارابي:
"وكثير من الشعراء الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً. وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابة"³.
وهو أيضاً مذهب "ابن سينا" إذ ليس الوزن وحده، عنده، هو كل شيء في الشعر. إذ

¹ - المرجع نفسه. ص 401

² - الفارابي كتاب جوامع الشعر. ص 855

³ - المصدر نفسه. ص 93.

يقول: " وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية. وإنما يعرض للشاعر أن يأتي بخطابية. وهو لا يشعر إذا أخذ المعاني المعتادة والأقوال الصحيحة التي لا تخيل فيها ولا محاكاة. ثم يركبها تركيباً موزوناً. وإنما يغتر بذلك البله. وأما أهل البصيرة فلا يعدون ذلك شعراً. فإنه ليس يكفي للشعر أن يكون موزوناً فقط"¹.

و بعد هذا أعود إلى إجماع النقاد على ركنية الوزن في قوام الشعر ، إذ أنّ الباحث في تاريخ المقولات النقدية يجد أنّ النقاد قد وقفوا على مرّ العصور على هذه الحقيقة ، ومثال ذلك عبارة **قدامة بن جعفر المشهورة**، في تعريف الشعر إذ يقول : **"إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"**²، وقول **"أبي العلاء المعري"** - على لسان إحدى شخصيات رسالة الغفران - : **"والشعر كلام موزون تقبله الفريزة على شرائط. إذا زاد أو نقص أبانه الحس"**³ ، وقول **"السجلماسي"**: **"الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاه..."**⁴.

أو قول **"حازم القرطاجني"**: **"الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها. ويكره إليها ما قصد تكريهه** بما يتضمن من حسن تخيل له. ومحاكاة

¹ - ابن سينا. الخطابة. ص204.

² - قدامة بن جعفر نقد الشعر ص64.

³ - أبو العلاء المعري رسالة الغفران. دار المعارف - القاهرة - 1979 - ص103.

⁴ - السجلماسي المنزح البديع. تج: علّال الغاوي مكتبة المعارف - الرباط - المغرب - ط1 - 1980 - ص213.

مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوه صدقه أو قوه شهرته. أو بمجموع ذلك" ¹.

وقوله في مكان آخر: " الشعر كلامٌ مُخَيَّلٌ موزونٌ مختصٌ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتأمله من مقدمات مخيَّلة صادقة كانت أو كاذبة. لا يشترط فيها بما هي شعر. غير التخييل" ²، وقول "ابن خلدون": " الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف. المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي. مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده. الجاري على أساليب العرب المخصوصة به" ³.

ويمكن بعد هذا أن يُخلَص إلى إنَّ الوزن الشعري الفنيّ، شكلاً من أشكالٍ مستقاة من الاحتمالات اللامحدودة التي يتيحها الوزن اللغوي الوضعي. وإن اختلفت نظريات التقداد في أصل نشأته، ما بين نظرية قائلة بأصالة هذه النشأة، وأخرى قائلة بأنَّ العرب استفادوا، بعض الاستفادة، في وزن أشعارهم، من أم أخرى، وممن قالوا بأصالة أوزان الشعر العربيّ "ابن رشيق"، حين اعتقد أنَّ الكلام كلّه كان منشوراً " فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها. وطيب أعراقها. وذكر أيامها الصالحة. وأوطانها النازحة. وفرسانها الأنجاد. وسمحاتها الأجواد. لتنهز أنفسها إلى

¹ - حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص71.

² - المصدر نفسه. ص89.

³ - ابن خلون المقدمة ص475.

الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام. فلما تم لهم وزنه سموه شعراً لأنهم شعروا به. أي فطنوا؟¹ .

و يمكن من خلال هذا التأسّ الدافع الذي حدا الخليل إلى اكتشاف الأوزان، و بهذا استحال الوزن آلة، أو قاعدة أو طريقة تقابل الآلات الموسيقية (الفارسية أو الهندية) ، التي بدأ أمرها يشيع في المجتمع الإسلامي- العربيّ، منذ أواخر القرن الأول الهجري² . ويرتكز هذا التمييز على ما تتّصف به اللغة العربيّة من التّرابط النوعيّ اللفظيّ في مقاطع الكلمة، مما يوفّر لها حسن النّظم في صناعة الشّعر، وحسن التّأليف والتّسبك بين مقاطع الأصوات في صناعة الألحان³ .

و لذلك التّرابط الحاصل بين الشّعر و الموسيقى – وإن كُتا وقفنا على ذلك سالفاً – يذهب الفارابيّ إلى أنّ الموسيقى المقرّونة بالقول الشعريّ هي الطبيعيّة على الإطلاق. وتعدّ، من حيث التّأثير والتّخييل، في المكانة الأولى. ومن هنا يوليها العرب وأهل الشّرق، بعامة، عناية فائقة، و لكونها و هي مقترنة بالقول الشعريّ طبيعيّة للإنسان؛ تُكسب النّفس لذة وراحة وسماحاً جميلاً. وتفيدها تخيلات، وتوقع فيها تصورات، وتزيد في عواملها الانفعالية والتأملية⁴ .

¹ - ابن رشيق العمدة ج. 1. ص 20.

² - نجيب البهبهيتي. تاريخ الشّعر العربيّ ص 149.

³ - أمين مصريّ. قضية الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث. بين شعريّة السياق و شعريّة النّسق (رسالة ماجستير). جامعة أبي

بكر بلقايد. تلمسان. قسم اللغة العربيّة و آدابها. 2006. ص 201 .

⁴ - انظر: الفارابيّ. الموسيقى الكبير. ص 752 .

ولما كانت الألحان الكاملة هي التي توجد بالصوت الإنساني، أي بالغناء الطبيعي عن مزامير الحنجرة، وكان الشعر يخرج، بمعنى ما، من هذه المزامير، فإن اقتران الشعر بالموسيقى، إنما هو اقتران طبيعي، غناء وموسيقى. الألحان الكاملة، بتعبير آخر، وهي الألحان التابعة للأقوال الشعرية والتي ألفت لتنفيذ النفس إلى جانب اللذة، الانفعال والتخيل والتصور.

ويقسم الفارابي هذه الألحان إلى ثلاثة أقسام، تبعاً لأنقسام الكلام الشعري. يسمى الأولى مقوية، تكسب النفس قوة وتزيد في انفعالها القوية. ويسمى الثانية ملينة، تكسب النفس لينا ورخاوة. ويسمى الثالثة معدلة، تكسب النفس اعتدالاً بين القوة واللين، وتكسبها في ذلك هدوءاً واستقراراً.

ويضيف "الفارابي" قائلاً: "ولما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها. صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم. وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية مثل الحكمة والعلوم"¹.

وتفصل الإيقاعات أجناساً في دوائر زمنية تسمى الأصول، أصغرها ثنائي الحركات. وتختلف مبادئ العلم بصناعة الألحان، تبعاً لاختلاف عنصرين أساسيين:

الأول، هو المناسبة اللفظية بين أجزاء القول الشعري التي يُقرنُ بها النَّعْمُ².

¹ - المصدر السابق. والصفحة السابقة.

² - المصدر نفسه. ص 755 .

والثاني: هو المناسبة العددية بين تمديدات النغم في اقتراناتها، ومتواليات أجناسها اللحنيّة¹.

و وحدة الإيقاع الماديّة هي السبب والوتد، و الوزن تأليف من الأسباب والأوتاد، يُعدُّ آلة

الشعر، و قاعدة من قواعده، و لكتّه يُخفي وراءه فلسفة عميقة، إذ ليس كلُّ ما وُزن كان شعراً، مع

ما للوزن من رُكنيّة في الشعر.

¹ - المصدر نفسه، ص 756 .

الباب الثالث

الفصل الأول:

القَصِيدَةُ الْجَاهِلِيَّةُ بَيْنَ الشُّعْرِيَّةِ وَالْإِقْلَاحِ.

المبحث الأول: نشأة الشعْر.

المبحث الثاني: الشعْرِيَّةُ الْعَرَبِيَّةُ وَ مَقَوِّمَاتُهَا.

المبحث الثالث: النَّظْمُ الشُّفْوِيُّ فِي الشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ.

المبحث الأول:

نشأة الشعر.

يصل متلقي الشعر الجاهلي واعياً به، إلى نتيجة مؤداها أنه لا يُعقل أن يكون قد بدأ كما وصل إلينا في هذه القصائد الطويلة المهذبة التي يظهر فيها أثر الفن والجمال جلياً صريحاً، بل لابد أن يكون قد قطع أشواطاً و أشواطاً إلى أن استوى على عوده، و وصل إلينا على هذه ال هيئة المتكاملة، بل إنه مما يقارب المستحيل أو يصيره، ألا تُنسى و الخطوب العرب صور الأشكال الأولى للقصيدة الأولى التي لا نكاد نجد منها شيئاً يُذكر، و من المهم ما يُصرِّح " نجيب محمد البهبيتي " قائلاً في شأن العرب قديماً: " فهم قد أنسوا صورة القصيدة و تطورها كما أنسوا ما هو بحياتهم أعلق و بتاريخهم أمس و كان هذا نتيجة طبيعية تترتب على الأهوال الجسم التي كانت تقع إذ ذلك و التي اتصلت فيهم زماناً طويلاً و إذا كان القرآن قد خيف عليه من الضياع لما سقط من سقط من حافظيه خلال حروب الردة و هي حروب لم تطل مدتها فما أولى هذا الشعر أن يذهب منه ما ذهب و أن يغيب من صورته ما غاب بعد ما مرَّ بحفظه و روايته و الأمانة عليه... " ¹

و عطفاً على هذا ليس معقولاً أن يكون امرؤ القيس أو الهامل هو أول من ابتكر الشعر، و قصد القصيدة، و ذلّل سبل القول فيه ، أو نظم منشوره، و استوى به على جوديه ، أليس هو الذي يقول:

عوجاً على الطلل المحول لعننا نبكي الديار كما بكى ابن حذام ²

¹ - نجيب محمد البهبيتي. تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ص 48.

² - امرؤ القيس الديوان ص 250.

وإننا مع هذا لسنا نعرف - و أنى لنا - من " ابن خذّام " هذا؛ ثم إنّه لا يُعقل أن تكون القصيدة العربية الجاهليّة قد وُلدت ناضجة، مُكتملة، فالقول بهذا والإقرار به لاشكّ يَرَجحُ كفةَ القائلين بمسألة الانتحال، إذ لا يُمكن أن يُصدّق أنّ فتاً عند أمةٍ قد وُلدَ دفعةً واحدةً مكتملاً، بل إنّها المراحل و المراحل حتّى يصير إلى ما صار عليه، فلا بدّ أنه سار على مراحلٍ كثيرةٍ، حتى صار فتاً مستقلاً مقصوداً، منفصلاً عن الغناء، ثم أولاه الشعر اء عنايةً فتيّةً كبيرةً، فقللوا منه في شتى أغراض الحياة التي لم يقولوا فيها من قبل.

وقد لا يهتّمنا أن نبحت عن التدرّج الفني في نشأة الشعر، لأنّه سيكون بحثاً مُضنياً لا يُخرُج منه إلى شيء، بل إنّ عمليّة البحث ستكون عمليّةً يصدّق أن نقول عنها إنّها كسرابٍ بقيعة نحسبها ماءً، فإذا ما جئناها وجدنا دونها الهلاك، و الضياع، و التيه الذي دونه التيه، و لكنّه لوصف التدرج الفني في نشأة الشعر يُفترض - كما كررنا مراراً - أنّه قد مرّ على كلام العرب أدوار انتقل فيها بمر الزمان من طور إلى طور فأولها دور البساطة، و آخرها دور النضج و الاكتمال، و التّعقّد المُفضي إلى الجمال، بعد أن صارت الذائقة العربيّة تتعشق التناسب و الانسجام، باعتبارهما صورتين من صور الجمال، أو لم يقلّ الشعراء:

أَبَاؤُنَا عَشِقُوا الْجَمَالَ وَذَوَّبُوهُ وَذَابُوا¹

¹ - نزار قبّاني الأعمال الشعريّة الكاملة. دار الشروق دمشق. 2008. ص 421

ومن الجائز أن يكون الكلام قد أتى موزوناً من غير قصد كما نراه واقعا في كلام الناس ومحاوراتهم كل يوم، وقد وقع ذلك في القرآن أيضا، فتأتي اللفظتان قريبتين من الكلام المسجّع، متطابقتين في الحركات والسكنات، وذلك هو الوزن.

ولن أعادِر هذه الجزئية حتى نقرّر أنّه ممّا ساعد على الوصول إلى الوزن الغناء، والسجع، فالمسافة بين الكلام والوزن قد قصرت بالسجع، وازدادت قصراً، باقتزان السجع بالغناء ممّا يزيد احتمال وقوع الوزن فيه بطريق الاتفاق والمصادفة، كما ساعد على ذلك الرقص، واحتمال وقوع الوزن في الكلام بطريق المصادفة، فكانت الموسيقى بلا شكّ الوجه الثاني للشعر، حتى جاز لنا أن ننحت من المصطلحين مصطلح "الشع-سيقى" كما يقترح "محمد مفتاح"¹.

وإذا نظرنا في أوزان الشعر وجدنا أنّها الرجز إذ هو أسهلها على القريحة وأخفها على الطبع وأقربها إلى النثر، وما الفرق بينه وبين الكلام المسجوع سوى وزن قريب المأخذ سهل التناول وإنّ ذلك ليؤكد، أو يشي بأنّ أول ما ظهر من الشعر الرجز فهو أقدم الشعر.

وقد كان الشعر كله عندهم اسمان: الرجز والقصيد. فكل ما لم يكن رجزاً سموه قصيداً من أي بحر كان، ويدل على ذلك قول "الأغلب الراجز العجلى" لما استنشده "المغيرة بن شعبة" وهو على الكوفة:

أَجْزاً تُرِيدُ أَمْ قَصِيداً لَقَدْ سَأَلْتِ هِيناً مَوْجُوداً

¹ - محمد مفتاح مفاهيم موسعة لنظرية شعرية - اللغة - الموسيقى - الحركة المركز الثقافي العربي ط 1. 2010. ص 104 وما

فالشعر - على هذا - عندهم إمّا رجز وإمّا قصيد ولا ثالث لهما. والخلاصة أن السجع حلقة اتصال بين النثر والنظم وان الوزن متولد من السجع وأن أول ما وجد من أوزان الشعر هو الرجز وأن الشعر نشأ عن المصادفة وساعد على ظهوره الغناء والرقص.

ومن الناحية التاريخية لنشأة الشعر الجاهلي زُهرد ما صرّح به "ابن سلام": "ولم يكن لأوائل العرب من الشعراء إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته. وإنما قصّدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطّاب. وهاشم بن عبد مناف. وذلك يدلّ على إسقاط شعر عادٍ وحمير وتبع¹."

وإنما قصّدت القصائد على عهد عبد المطّاب أو هاشم بن عبد مناف، "وكان أول بادئ لهذه النهضة الشعرية وسائر في اتجاهها المهلهل بن ربيعة. ثم جاء امرؤ القيس. فرفع اللواء. فكان أول من وقف واسـتوقف وبكى واستبكى ووصف النساء بالظباء والمها والبيض. وشبه الخيل بالعقبان والعصى وفرق بين القصيد وما سواه من الشعر. وقرب مأخذ الكلام وقيد أوابده وأجاد الاستعاره والتشبيه والكناية ورقق الأسلوب وجعله عذبا جزلا"².

وبعدُ فإن الباحثين يختلفون في أول من أحدث هذه التّهضة الفنيّة في الشعر فهذبّه وأطال فيه، وأسماء المهلهل وامرئ القيس أو الأفوه الأودي و غيرهم تتردد في هذا المجال. ويقول السيوطي في مزهره نقلا عن "عمر بن شعبة" (262هـ): "للشعر والشعراء أول لا قف عليه وقد اختلف في ذلك العلماء وادعت كل قبيلة لشاعرها أنه الأول ولم يدع ذلك لقائل البيتين والثلاثة لأنهم لا يسمون ذلك شعرا. فادعت اليمانية لامرئ القيس. وبنو أسد لعبيد بن الأبرص. وتغلب لمهلهل. وبكر

¹ - ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء ج.1. ص26.

² - محمد عبد المنعم خفاجي. الحياة الأدبية في العصر الجاهلي. ص214 وما بعدها.

لعمرو بن قميثة والمرقش الأكبر. وإياد لأبي دؤاد. وزعم بعضهم أن الأفوه الأودي أقدم من هؤلاء. وأنه أول من قصد القصيد. وهؤلاء النفر متقاربون. ولعل أقدمهم لا يسبق الهجرة بمائة سنة أو نحوها"¹، وقد أثبت " ابن سلام " قولاً لـ " عمرو بن العلاء " يقول: " مَا انْتَهَى إِلَيْكُمْ مِمَّا قَالَتْ الْعَرَبُ إِلَّا أَقْلَهُ. وَلَوْ جَاءَكُمْ وَاغْرَا لِحَاكِمِمْ عِلْمٍ وَشَعْرٍ كَثِيرٍ "².

¹ - السبّوطي، المزهري في علوم اللغة ج2. دار الشروق - دمشق - ط9 - 1998 - ص296.

² - ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. ص25.

المبحث الثاني

الشَّعْرِيَّةُ الْعَرَبِيَّةُ وَ مَقْوَمَاتُهَا.

لقد سبق الدرس العربيّ نقدِيُّهُ، كثيراً من الدّراسات التي تدّعي اليوم بأنّها معاصرة، وأنّها وليدة اللحظة، لم يسبق أن وقف الفعل الأدبيّ على مثللاتها، و من هذه الدّراسات ما يتعلّق اليوم بما يُعرف بالشّعريّة "la poétique"، و لا بدّ من الاعتراف بأنّها (أيّ الشّعريّة) قد صارت راهناً من القضايا المعقّدة، ممّا أدّى إلى كثرة الكتابات حولها، حتّى خلص البحث من خلال قراءة التّراث، وغيره إلى أنّ كلّ تحديد يحاول الوصول إلى الدقّة والشّمول، ينبغي له أن يكون في إطار معطيات علائقية¹، و من هنا كان من غير الدقيق التّظر إلى الشّعريّة أو محاولة تحديدها على أساس الظاهرة المفردة كالصورة أو الإيقاع الداخلي أو الوزن أو القافية ذلك لأن أيّ عنصر من هذه عاجز عن الوصول إلى ما يسمّى الشّعريّة إلا في إطار النص².

وإذ سبق أن قرّرنا أنّ الشّعْر الجاهلي طلع على النَّاس نشيداً في أول ظهوره، بسببٍ من المرحلة الشّفاهية، أي مغنّى غير مكتوب، و قد كان الانسجامُ الصوتيُّ الممتدّ والمنسّق عبر الزمن عند النّطق، هو ما يشكّل مقوّم الشّعريّة الواعية، الأمر الذي أدّى إلى خلق حالة من التّوافق والانسجام بين قيم الشّعْر الصوتيّة، إضافة إلى محتواه الانفعاليّ العاطفيّ، فكان الشّعْر والغناء عند العرب، صنويّن، أو فرعين أصلهما واحدٌ عند البعض، و لذلك صارت العربُ تزن

¹ - محمد عياشي كُنُونِي شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة ص 56.

² - قاسم المومني شعريّة الشّعْر ص 13.

الشعر بالغناء¹، لأن الأوزان عندها حينئذ قواعد الأُحان، و لأنّ الأشعار حينئذ معايير الأوتار .

و لذلك قال "ابن خلدون" مقولته الشهيرة: **"كان الغناء في الصدر الأول**² و على هذا

الأساس قامت الشعريّة العربيّة على مقوماتٍ كثيرة، نحاول الوقوف على أهمّها:

1- الإيقاع:

لقد اعتُبرت مسألة الإيقاع شكلاً من أشكال عدول الخطاب الشعريّ عن بقيّة أنواع القول، لذلك اهتمّ النّاقدون منذ القديم بالبعد الإيقاعيّ، و عدّوه عنصراً قارّاً في كلّ خطابٍ شعريّ، و من هذا المنطلق تمّ الإلحاح على أنّ الشعر = تسليط نظام أو نسق إيقاعيّ على نظامٍ أو نسق لغويّ، و لهذا الأمر ذه —بواً، و هم ينظرون لمراحل العمل الشعريّ إلى أنّ الشاعر إذا أراد أن يؤلّف قصيدة فإنّه مضطرّ إلى أن **" يهض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه. في فكره نثراً. و يعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه و التوافي التي توافقه. و الوزن الذي يسلس له القول عليه "**³، لا يمكن على هذا اعتبار الشعر مجرد وزن و تقفية، بل إنّ هذا التّصوّر ينضمّن وعياً صريحاً صحيحاً بأنّ الشعر عمليّة معقّدة، و كلامٌ متفرّد، هو ليس وجهاً من وجوه اللّغة، بل إنّ اللّغة و قد أُضيف لها من صميمها عنصرٌ آخرٌ غير لغويّ أجبرها على التّشكّل وفق ما يتطلّبهُ من إبدال و تحويل

¹ - أدونيس. الشعريّة العربيّة. ص 06 .

² - ابن خلدون. المقدمة. ص 202 .

³ - ابن طباطبا. عيار الشعر. ص 5.

للمنطوية المألوفة في تصريف الكلام¹، و الناظر بعين واعية لابد أن يخلص إلى أن قدماءنا قد كانوا على وعي تام بما للجانب الإيقاعي من فاعلية تسم اللغة، و تعيد صياغتها و إنتاجها، بل إن منهم من ذهب إلى أن القواعد العروضية ليست إلا شكلاً من أشكال الإيقاع، و نحن هنا نقصد إلى ابن أبي العتاهية، و قد أورد ابن قتيبة خبراً فيه إشارة إلى الأنماط الإيقاعية التي كان يوليها اهتمامه².

و هكذا ينزل الشعر في دائرة الكلام، و لكنه ليس إلا نوعاً آخر منه، إذ يشهد بواسطة الإيقاع نوعاً من التشكيل الجديد، و إن هذا لتنزل ل ليدل على أن الشعر غير موجود بذاته، فهو في الأخير تولد من تزاوج يحصل بين نظامين أحدهما إيقاعي، و الآخر لغوي، مع وجود المعنى طبعاً، و لهذا أصاب الجاحظ حين ذهب إلى أن الشعر " لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه

النقل"³، لأنه " متى حوّل تقطع نظمه و بطل ذلك المعجز الذي هو الوزن"⁴، و إلى هذا يذهب "ابن طباطبا" و "قدامة"، عندما يشير الأول إلى أن الشعر كلامٌ شهد بواسطة الإيقاع نوعاً من التحويل و إعادة السبك، فيقول: " إنه رسائل معقودة"⁵، فإن " عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق"⁶. و عندما يذهب الثاني إلى أن الشع ر " كلام موزون و مقفى"⁷، و يمكن

¹ - المبرد. الرسالة العذراء. تح: زكي مبارك. القاهرة. ط. 1391. 2. هـ ص 60.

² - ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ج. 1. ص 286.

³ - الجاحظ. الحيوان. ج. 1. ص 85.

⁴ - المصدر نفسه. و الصفة نفسها.

⁵ - ابن طباطبا. عيار الشعر. ص 72.

⁶ - المصدر نفسه. ص 73.

⁷ - قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص 61 - 62.

من خلال هذا أن نبيّن السبب الذي حدا بالأولين إلى التركيز على موضوع الإيقاع، حتى إنّه لم تخلُ كثيرٌ من كتاباتهم من الإشارة إليه، خاصّة عندما فلسفوه فارتبط عنهم بمسألة التي تناسب والزمن و الموسيقى، و من هنا ذهب ابنُ سينا إلى أنّ الإيقاع هو: " **تقدير لزمان النقرات. فإن اتفق أن كانت النقرات محدثةً للحروف المنتظم منها الكلام. كان الكلام شعرياً وهو نفسه إيقاع مطلق**"¹، فلا تكاد تجد فرقاً بين الإيقاعين الشعريّ و الموسيقى إذ يصدران من مصدرٍ واحدٍ، ولهذا ذهب ابن فارس قائلًا: " **وأهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع. إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم. وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة**"²، و نلمس من هذا الكلام أنّ لفظة " الإيقاع " قد ارتبطت في أوّل الأمر بالموسيقى، إذ كانت مرادفة للموسيقى، و قد كان عند البعض يربط الإيقاع بمعنى الأثر، نلمس هذا عند ابن طباطبا حين يقول: " **للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه. وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه**"³، و على هذا يميّز الشعر عن التثر بهذه الشّية التي هي الإيقاع، التي يسمّيها أبو هلال العسكريّ الألبان، و لهذا ذهب يقول: " **إن فضل الشعر على النثر يكمن في الألحان التي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية. والأنفس اللطيفة لا يتهايا صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر. فهو أهم بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة**"⁴.

¹ - ابن سينا. جوامع علم الموسيقى. مجلد 6. تج: زكريا يوسف نشر: وزارة التربية القاهره ط 1. 1956. ص 81.

² - ابن فارس. الصحابي في فقه اللغة تج: مصطفى الشوحي مؤسسه بدران. بيروت. 1963. ص 274 - 245.

³ - ابن طباطبا. عيار الشعر. ص 53.

⁴ - محمد العمريّ الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية منشورات دار سال. الدار

البيضاء المغرب ط 1. 1991. ص 3.

و من خلال هذا ذهب النّاقدون إلى أنّ الإيقاع ينقسم إلى قسمين، هما:

الإيقاع الخارجيّ: الذي ارتبط عند العرب بعنصرين هامّين هما: الوزن و القافية، و ليس المقام مقام تفصيل.

أمّا المقام الثّاني فلقد كان خارج إطار الوزن و القافية، فلقد ارتبط بما يرتبط و شبكة العلاقات التي تنشأ بين الكلمات في صلب البيت الواحد، من وجوب التناغم الصّوتيّ و الدّلاليّ، والتّجّلس و جـودة الصّيّاعة و النّظم، ينضاف إلى هذا تلك القيود الصّارمة التي حافظت دهرًا طويلاً على حدّ الشّعر العربيّ، و يرتبط الأمر بشروط القافية، و عيوبها، بالإضافة إلى غيرها فيما يتعلّق بالزّحافات و العلل، و غيرها، ممّا أنتج نظريّة يمكن أن نصلّح عليها اسم " نظريّة الإيقاع العربيّ".

فلقد نظر القدماء و بعض المحدثين للنظام الصوتي للغة العربية، متأمّلين خصوصيته، ناظرين إلى الأصوات المجرّدة التي تتوفر عليها العربية مضافاً إليها طريقة انتظامها عند تكوين الكلمات ثم تركيب الخطاب، والحيز الذي يشغله الإيقاع في الشعرية العربية متأتّ من خصوصية اللغة العربية، ذات الطابع الكمي القياسي إذ في الشعرية العربية بعض صفات "لسانية - صوتية" مثل الأوزان والقوافي، وقد أولى العرب هذا المنحى جلّ عنايتهم، وقد أشار محمد العمري إلى أن المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر العربي يتكون من ثلاثة عناصر رئيسية هي:

1- الوزن المجرّد القائم على المقاطع أو التّفعيلات، وهذا مجال الدّراسة العروضيّة، وهو يقع بين

اللغة الطبيعية والموسيقى، وهو هنا فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكوّنة للتوازن¹.

2- التوازن أو الموازنات ويتألف من عناصر لغوية مشخصة، كونه عبارة عن تردد الصوامت

"التجنيس" والصوائت "الترصيع"، و غيرها.

3- الأداء وهو عملية التجسيد الشفوية، حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية

والتوازنية، وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدلالة اتساقاً واختلافاً، وهنا

تدخل مباحث التنعيم والنبر والوقف...²، و غيرها مما تثيره عملية الأداء الشفاهي، وإن

كان الدرس القديم قد أغفل هذا فكان في ذلك قصور فادح.

و على هذا تكمن في المادة الصوتية إمكانيات تعبيرية هائلة " فالأصوات وتوافقاتها وألعاب

النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة. كل هذا يتضمن بمادته طاقة

تعبيرية فذة. إلا أنها تظل في طور القوة والكمون ما دامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات

مناهضة لها... وهكذا فإلى جانب علم الصوتيات اللغوية. يمكن أن يقوم علم الصوتيات التعبيرية

الموسيقية ليلقي ضوءاً غامراً على العلم الأول. بتحليل ما امتدت إليه غرائزنا الفطرية منذ وقت

طويل وهو العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها"³.

و الناظر في نصوص ناقدينا القدامى يجد إشارات إلى ما يُعرف اليوم بـ (علم الأصوات

التعبيري) نلمس ذلك مثلاً في قول "ابن سنان": بأنّ أصوات الألفاظ " دالة على جهات الكلام

¹ - لطفى اليوسفي الشعر والشعرية. ص 65.

² - محمد العمري الموازنات الصوتية. ص 4.

³ - صلاح فضل علم الأسلوب. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة ط 2. 1985. ص 22.

كحروف الشيء وجهاته"¹.

والنظر النقدي في الشعر حين يغفل (علم الأصوات التعبيري) ولا سيما في النقد التطبيقي يقع في مؤاخذات على الشعراء، كان يمكن ألا يقع فيها، مثل تخطئه امرئ القيس في قوله:

غَدَائِرُهَا مُسْتَشْرَزَاتٌ إِلَى الْعَلَا تَضِلُّ الْمُدَارِي فِي مَثْنَى وَمُرْسَلٍ²

فقد رسم صورة لشعر المرأة التي يصفها، مبيناً كثافته وصعوبة انسياب المشط فيه بلفظ كثيف الأصوات متقارها يصعب على اللسان أن يجري منساباً عند النطق به، مما جعل صورة اللفظ الصوتية (الزمانية) منسجمة تعبيرياً مع صورة المعنى، الواقعية (المكانية).

وكذلك أنكروا على "زهير بن أبي سلمى" - مع ما قاله فيه "عمر بن الخطاب" (رضي

الله عنه) - بأنه "لا يتبع حوشي الكلام" قوله: لفظة (حقلاً) التي تعني: السيء الخلق:

نَقِيٌّ تَقِيٌّ لَمْ يَكْثُرْ غَنِيمَةً بِنَهْكَ ذِي قَرَبَى وَلَا بِحَقْلٍ³

فاستشنعوا (حقلاً) هنا. وهل هناك لفظة يمكن أن تحل محلها فتكون معبرة فنياً من جهتي

صورتها، الصوتية (الزمانية) والمعنوية (المكانية) عن الفرد السيء الخلق؟ وكذلك أنكروا على

الأعشى الكبير (شلسلته) التي رأوها مستشعّة.

¹ - ابن خفاجة سر الفصاحة شرح وتحقيق: عبد المتعال الصعيدي. مطبعة محمد علي صبيح القاهرة. ط. 1969. ص 11.

² - امرؤ القيس الديوان ص 215.

³ - الأمدى الموازنة ج. 1. ص 284.

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتَّبِعُنِي شَاوِمِشَلْ شَأُولُ شَأَشَلْ شَوْلُ¹

ألا يبدو التعبير عن الرواح إلى الحانوت أو منه موصوفاً بحالة سكر على نحو معين لا ينسجم

معه إلا هذا التعبير الذي هو (في حالة سكر عند النطق به)!!

ويبدو أن النقاد العرب القدامى ينظرون إلى مدى الانسجام المنسق لحركة أصوات اللفظ في

الزمان، ويتطلبون أن يكون ذلك الانسجام متناسباً، حتى عدّوا الخروج على ذلك التناسب من

قبيل المعاوضة في اللفظ أو التركيب، اتباعاً لتصوراتهم عن غرابة اللفظ ووحشيته وهم في هذا

يغفلون ما يحققه ذلك اللفظ من أثر دلالي، لكن النظر إلى هذا المنحى من جهة يفيد أمرين: أولهما

ما تؤديه البنية الصوتية في بعدها الزماني من أثر دلالي / جمالي، وثانيهما ما تحقّقه من أثر أسلوبى

صوتى، يشير إلى تصورات موضوعية، لأنساق صوتية، يقصد المرسل إثارتها في كلامه الفنى

لأحداث قدر من الانسجام بين الدلالة والإيقاع.

و لذلك بدا واضحاً أن القيم الصوتية في الإيقاع الشعري، أوسع من الوزن والقافية واشترطات

العروض ومعطياته، وأقرب إلى التشكيل النغمي في الخطاب، وقبله في التشكيلات الحرفية، في

الكلمة الواحدة أي في أسلوبية الاختيار، بالشكل الذي تؤدي فيه " **شده التآثر بالباعث الصوتي**

على توليد الكلمات. إلى ما يكاد أن يكون اعتقاداً غامضاً في وجود مطابقة خفية بين الصوت

والمعنى"²، و هذا كلام نفسه نجده في دراسات " رومان ياكسون " التي وسمها بـ " **the sound**

¹ - الأعرشى الديوان ص 346.

² - ستيفن أولمان دور الكلمة في اللغة تر: كمال بشر مكتبة الشباب القاهرة ط 1. 1986. ص 81.

"& the meaning" ، أو "الصوت والمعنى"

و لعلّ دراسة الأثر السّمعّي ومعطياته، في منحى أثر الانطباع الصّوتي على السّامع ، وفي منحى تعبيرية الصّوت التي تربط بين الدّال ومدلوله، في تشكيل (بنية صوتية - دلالية) ، هو الذي أدّى إلى بلورة منهج في " دراسة المتغيّرات الصوتية للسّلسلة الكلامية واستخدام بعض العناصر الصوتية لغايات أسلوبية"¹ وهو ما اصطلحت عليه الدراسات الأسلوبية المعاصرة بـ(الأسلوبية الصوتية).

2 - الاشتراطات النحوية:

إنّ الباحث في القصيد العربيّ، يجد أنّ هناك نظاماً داخلياً (ضمنياً) تستمدّ بعض القصائد منه إيقاعها، وهو مستقل بشكل أو بآخر عن التناسب التركيبي² ، متصل بالقواعد القياسية للخطاب من جهة التزام تلك القواعد أو الخروج عليها ، فلشاعر - بلا شكّ - هو القاعدة التي تحدّد في الخطاب الشعريّ، حدود ذلك التناسب الذي نظر القدماء إلى الخروج عليه من باب التعقيد، وعدّوا ذلك عيباً في الصياغة الشعرية، وسمة ضعف كبير في الشاعر، لأنهم كانوا يتوخّون موافقة القاعدة العرفية ، ولم ينظروا إلى الخروج على هذا السياق النحوي القاعديّ من باب أسلوبية ، كي يعدّوا التعقيد حسنة من حسنات المنتهك القاعدة العرفيّة ، حين يشي بعمق فنيّ ، فيكون خروجه

¹ - محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعريّ. استراتيجية التناص. دار التنوير. بيروت. ط1. 1985. ص32.

² - جوزيف شريم. دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. ط4 - 1991. ص369.

إضافة إلى الإبداع،¹.

و الذي نراه أنّ الكلام الشعري الخارج على (عرف القاعدة النحوية) ، ينبغي أن يُنظر إليه بوصفه محاولة من الشاعر في "البحث عن العلل الروحية التي ينشط في البحث عنها وتحصل بها القيمة الفكرية"².

و الناظر بعين البصيرة يُلْفِي أنّ المشافهة التي هي أصل من أصول الموسيقى، و الوزن، و أفق الحياة البدوية المفتوح، قد ساعدت على تعلّق العرب بالموسيقى الشعريّة، أو بالتلوين الصوتي الصادر عن الكلمات، في سياق الخطاب الشعريّ وهذا التعلّق بالحسيّ الملموس زمانياً على صعيد الدال، قادهم إلى توخي الكلام الذي يسابق لفظه معناه على صعيد المدلول، ولهذا كان أمّهم على صعيد الإيقاع التنويع في مصادر البنية الإيقاعية، وعلى صعيد المعنى حرصوا أحياناً - كما عند الفرزدق والمنتبي بعده - على التقديم والتأخير في بنية الخطاب الشعري، على صعيد التركيب، وكأن الأمر (معادل موضوعي) للبناء المجازي العميق.

و إنّ هذا ليدلّل على هيمنة المقوم الحسيّ على بنية التركيب الشعريّ، وقد اتّضح في الدّراسات الأسلوبية الحديثة، أنّ درجة الحسيّة أو التحسس " تتعلّق إيجابياً بدرجة الإيقاع والنحوية. فكلما كان الإيقاع خارجياً واضحاً والنحوية مستكملة مستوفاه كانت الحسية أبرز فإذا أمعن الإيقاع في التلاشي الظاهريّ وشارف عوالمه الداخليّة المستكنة وتضاءلت درجة النحوية بغلبة وجوه الانحراف عن السياق. في مستوياته المختلفة. مال الخطاب الشعري إلى تناقص ظواهره الحسية.

¹ - صلاح فضل. نظرية البنائية دار الشؤون الثقافية. بغداد. ط 3 - 1987 - ص 121.

² - إبراهيم محمد. الضرورة الشعرية دار الأندلس - بيروت - ط 1 - 1979 - ص 98.

واقترابه من التجريد. وعلى العكس من ذلك. نجد تعلق درجة الحسية بدرجة الكثافة والتشتت. يمضي بشكل متخالف عكسي. فزيادته الكثافة والتشتت يؤديان إلى وضع مجانس للتجريد إلى حد ما. بينما تسمح الكثافة والتماسك الواضح للخطاب الشعري. بأن يتجسد في نسقه الحسي الملموس. من دون صعوبات لافتة¹.

وكلُّ هذا قد كان عند الشعراء العرب متّصلاً ببنية المتلقي العربي، العقلية أو الجمالية وما يشكلها من مقومات وما تتحد به في إطارها الزماني والمكاني من مكونات، ومتى تغيرت تلك المقومات أدى ذلك التغير إلى مستوى من الخطاب الشعري يصبحه مستوى من التلقي يتأثر بذلك التغير ويؤثر فيه على نحو ما، يجدد أو يضيف، وهو ما يخص البنية الحسية والذهنية. وهو الأمر الذي يفسر التباين في مستويات البنية المجازية للغة الخطاب الشعري من جيل لآخر، ومن عصر لآخر، ثم التباين في الأخذ بالقواعد القياسية للغة، وطبيعة ذلك الأخذ ووظيفته، واشتراطات الالتزام بالقواعد القياسية للغة، ودلالة الخروج على ذلك الالتزام، وما يؤديه من وظيفة فنية في سياق الخطاب الشعري، وطبيعة الخروج على العرف المتواضع عليه بوصفه قاعدة تؤدي وظيفة إيضاح المعنى أو إيصاله، وما تكشف عنه تلك الطبيعة من مظاهر التعقيد في الإيصال أي عدم وضوح المعنى عند المتلقي.

الأمر الذي يقتضي النظر إلى أنموذج قياسي تصدر القاعدة عنه، لأن العرف يأخذ به، وهنا فإن طبيعة الأنموذج تكشف عن اشتراطاته التي كلما أخذ بها الخطاب على نحو تعبيرى فني، كان متصفاً بمجاراتة العرف النحوي.

¹ - صلاح فضل. نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي (مقال). مجلة عالم الفكر - 4ع - الكويت - 1994 - ص 84.

.البينئة أو الواقع:

قد يهدف الخطاب الشعري إلى تثبيت الواقع باعتباره معطى حسيّاً ، فيتصف بالحسية غالباً، وقد ينأى عنه متخذاً منه رمزاً فيقع في التجريد، وقد يتباين في التعامل معه ، أو التعبير عنه فيكون إلى الحسية أقرب ولكنّ الشعراء الذين يذهبون إلى تعبير الواقع شعرياً، يمكن النظر إلى خطابهم في سياق فلسفة الواقع أو الوجود.

وقد يبدو الشاعر الجاهلي ملتصقاً بالطبيعة، تراباً، نباتاً، حيواناً، إنساناً من جهة الواقع، ومنتمياً إلى لغته انتماءً فطرياً، لذا كان يستمد بوساطة الحواس من جهة الطبع، أكثر مما يستمد من جهة الفكر أو التأمل العقلي المجرد. ومن هنا كان يقال لمن يحسن في التشبيه: "أصاب التشبيه" بحكم ما أقام من علاقة دلالية بين الشيء في الحياة الطبيعية، وبين الشيء بمعنى الصورة في البنية الشعرية، وكأنه يأخذ بإجراء المسموع مجرى المنطوق، أي القصيدة مجرى المرئي، في محاولة منه لإظهار شكل من التناسب أو الإشارة بين السمع (الأذن) والرؤية (العين) ، أو كأنّ أسباب التشبيه متوقّرة، ويكفي أن يجتهد ليصيها.

فقد كان الشاعر الجاهلي ينظر إلى أشياء الحياة من حوله، فيقولها أو يكتبها في خلال قصيدته، بوصفها معادلاً موضوعياً، سواء أكان ذلك من جهة المحاكاة أم التخيل أم الرؤية، وهو ما ينوع في الأسلوبية التي ينفرد بها بعض الشعراء. ثم إن وعي الشاعر بأشياء الحياة من حوله هو ما يمنحها وجودها الفعليّ، في حياة الواقع المرئي وفي حياة القصيدة المتخيّلة.

على أن هناك من يتلقّى الخطاب الشعريّ، محتكماً إلى مقوم تعليميّ أو غيره، مما يقع خارج دائرة

الشعر و مجاله ، وإن كان الاستغراق في مفردات الحياة اليومية يضع الفرد في عالم من الأقوال الجاهزة عن الأشياء ، وهو ما يضيق على الذات خصوصيتها أو تفردتها، لأنه يضعها في سياق معد مسبقاً وهذا ما يتصل بقضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجية عن نطاقه.

ولعل علماء اللغة كانوا أول من أخذ بالتلقي التعليمي لفن الشعر، فقد كان "أبو عمرو ابن

العلاء"، يستجيد قصيدة "المتنب العبدى" التي يقول فيها:

فَأَمَّا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقِّ فَأَعْرِفَ مِنْكَ غَثِي مِنْ سَمِينِي
وَإِلَّا فَاطْرَحْنِي وَاتَّخِذْنِي عَدُوًّا أَتَقِيكَ وَتَتَّقِينِي¹

و قد كان يقول: لو كان الشعر مثل هذا لوجب على الناس أن يتعلموه.

و ما نظن أنه أصدر هذا الحكم إلا لأنه قرأ الصورة التي تُعنى بالفائدة المعنوية على نحو

بارز، والفهم التعليمي الإخباري متصل بالأنموذج الواقعي الموصوف، قبل اتصاله بلغة الوصف، أي العناية بالشيء قبل العناية بأداة التعبير عنه، وفي هذا نلاحظ رؤيتين في تأسيس عمود الشعر وتشكيله:

- أولاهما: مطابقة الوصف للموصوف في سائر صفاته، أو في المقاربة بين المشبه والمشبه به،

أو في المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، وهكذا.

- و ثانيهما: نظرهم في الحكم النقدي لا إلى لغة التعبير الشعري، بل إلى محاكاة الشيء المعبر عنه

¹ - المتنب العبدى الديوان تح وشرح: حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية (جامعة الدول العربية) - القاهرة.

شعرياً، وفي هذا السياق، لم تحكم (أم جندب) للغة وصف الفرس (كيفية التعبير

الشعري) بل للفرس الموصوف، وفي هذا الاتجاه كانت أسلوبية التعبير الشعري التي

يمتدحها القدماء، متمثلة في دراسة علاقات الشكل مع التفكير العرفي، وليس في علاقات

الشكل الشعري بوصفها أسلوبية فريدة خاصة.

-الانزياح:-

لا يخفى على دارس كون الانزياح مقوماً من مقومات الشعرية، و لذلك نظر بعض الدارسين في الشعرية على أنها انزياح، ولما كان بنية علائقية تتأسس على كيفية استخدام اللغة ، كان النظر إلى اللغة بوصفها إنتاجاً فردياً واجتماعياً في آن واحد، شكلاً ومضموناً، وآلة وموضوعاً، ونظاماً ثابتاً وسيرورة متطورة، يؤكد ضرورة قراءة الشعر بوصفه خلقاً فنياً بواسطة اللغة من دون التغاضي عن السياق العام ولحظة الإبداع أو الاكتفاء بالمستوى الخارجي للعلاقة، لأن التغاضي عن كل هذا أو بعضه قد "جر البلاغيين والنقاد في غير قليل من المواطن إلى أحكام لم تأخذ في الاعتبار إلا العرف الشائع وما يليق وما لا يليق، مما فتح للتقويم الأخلاقي سرباً إلى الشعر، فالتبست المقاييس واختلطت المعايير¹.

ولما كانت الشعرية ظاهرة لغوية في جوهرها، وما من سبيل إلى النظر فيها سوى سبيل اللغة، فإن هذا يكشف عن صدورها عن فهم للغة ونظر فيها ينحون إلى كون مجموع العلائق هو الذي

¹ - عاطف جودت. الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط. 1. 1984. ص 185.

يُفَعّ اللّفظ إلى معنّى متواضعٍ عليه¹، و عليه فإنّ تعاقب تلك العلائق بنسب متساوية، يفرضها من المنهات الأسلوبية التفرديّة فلشعرية في الأخير "ليست خصيصة في الأشياء بل في تموضع تلك الأشياء في فضاء من العلاقات"².

وقد يبدو عبد القاهر الجرجاني أبرز ناقد عربي، حاول أن يقدم نظرية متكاملة في هذا الإطار، منطلقاً من درجات تحقق تلك الشعرية في الخطاب الشعري، ولم يسبقه سوى الجاحظ على نحو معين من خلال نظراته النقدية المتفرقة إلى الأساليب البيانية كالمجاز والتشبيه وغيرها مما كان يضعه تحت مصطلح البديع، فقد قال حين قرأ قول "الشاعر":

هُم سَاعِدُ الدَّهْرِ الَّذِي يُتَقَى بِهِ وَمَا خَيْرُكَفًا لَا تَنْوُءُ بِسَاعِدٍ³

قوله: هم ساعد الدهر، إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة البديع والمجاز هنا متصل بكيفية القول، أكثر من اتصاله بالمضمون، لصدوره عن الشكل الفني، من جهة أنّ "مختلف المظاهر التي يستوعبها عادة ما يسمى بالشكل" إنما هي التي تولد شعرية الشعر وإنها بمقتضى ذلك هي التي تمثل مضمون الكلام الشعري/ وأن ما دونها من أعراض وموضوعات ومعان. تمثل المضمون الفكري الذي لا يختص بكلام معين"⁴

وإنّ هذا وغيره ليدلّ على حرص المتلقّي العربي والمرسل - على نحو ما - على التعبير عن

¹ - تودوروف. الشعرية. تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة دار توبقال للنشر الدار البيضاء. المغرب. ط 1. 1987. ص 63.

² - كمال أبوديب. الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. ط 1. 1987. ص 57.

³ - الجاحظ. البيان والتبيين ج 4. تح: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط 5. 1985. ص 55.

⁴ - الهادي الطرابلسي. خصائص الأسلوب في الشوقيات. المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية. تونس. ط 1. 1981. ص 519.

الاعتدال في القول والفعل، فقلده ذلك إلى نظام البيت الشعري الواحد، ثم المعنى غير الشاذ أو غير الخارج على العرف، ثم استخدام اللفظ في غير موضعه الدلاليّ الأولي دالاً على معنى جديد، ليكون ذلك شرطاً لعلاقة تصل الجديد بالأول، وفي هذا السياق تواضع العرب على حدود في المجاز، ورفضوا أخرى غيرها، فوضعوا لكلّ هذه الأمور القاعدة أو القواعد لتكون حدوداً؛ تكون أسس انطلاق أو تجاوز، وفي هذا الاتجاه نقراً: أنّ "ابن الخثعمي" الشاعر قال: جُنَّ "أبو تمام" في قوله:

تَرُوحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَغْتَدِي خُطُوبٌ يَكَادُ الدَّهْرُ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ¹

أيصرع الدهر، فقيل له: هذا بشار يقول:

وَمَا كُنْتُ إِلَّا كَالزَّمَانِ إِذَا صَحَا صَحَوْتُ وَإِنْ مَاقَ الزَّمَانَ أَمْوَقُ²

وأبوك يقول:

وَلَيْنَ لِي دَهْرِي بِإِتِّبَاعِ جُودِهِ فَكِدْتُ لِبَيْنِ الدَّهْرِ أَنْ أَعْقِدَ الدَّهْرَا

فقال: أَيْعَقِدُ الدَّهْرُ؟

يُجِئُهُمْ من قول الجاحظ السابق، أنه يرى المجاز بديعاً، ناظراً إليه على أنه بحث في مجهول، بحث

عما لا نعرفه، أما هذا الذي عاب أبا تمام فقد تطلب في قوله مقاصد معروفة سابقة متواضع عليها.

¹ - عد إلى: عبد العزيز الجرجاني الواسطة بين المتنبي وخصومه. تح وشرح: أبو الفضل إبراهيم علي محمد البجاوي مطبعة

عيسى البابي الحلبي دمشق (د.ت.) ص 418.

² - المصدر نفسه ص 419.

ويكشف المجاز عن حقيقة مفادها أنّ الأشياء الموصوفة تنسّم بالثّبات فيما تكشف اللغة ذاتية مستعملها عندما تصف الأشياء بمنظار ذاتي، وهنا فإنّ إشارات اللّغة وتراكيبها ينبغي قراءتها بمنظار ذاتي، لأنها تحمل أسلوبية مستعملها، في حين عملت الآراء التي حاولت تأطير المجاز على إشاعة الصلة المباشرة بين المعنى الوضعي والمعنى المجازي، لتمكين الثاني من الوصول إلى المتلقي بشيء من المنطق، وهو ما يفسر كيف أن البلاغة العربية، قد عملت على أن "كل ملفوظ بلاغي إنما وظيفته تكمن في" تمكين "المعنى بأساليب مختلفة أي جعل المعنى حالة مستقرة في الذات استقراراً ثابتاً"¹.

و على هذا الأساس شكّون إشكالية الاختلاف مع الآخر، أو محاولة فهمه، التي هي باعث المتلقي أو الناقد على القراءة والتحليل، ومحاولة التّحصيل أو السّعي المستمرّ لمعرفة ما يختلف عنّا، لأنّ الحال لا يخصّ التعبير الشعري وحده، وإنا يخصّ القدرة الإبداعية الكامنة فيه، وفي هذا حركة ووعي مستمر، لاكتشاف ما هو ذاتي، في ضوء شيء من الموضوعية.

-المرحليار:-

تقوم الشعريّة العربيّة على عناصرٍ معياريةٍ تواضع العرف الثقافي عليها، وحين لاحظ النقاد تواضع هذا العرف عليها تبوّها و قالوا بها، لعلّ أبرزها في هذا السياق، قيام القصيدة العربيّة على وحدة البيت، و لذلك عدّت العربُ المعنى الذي يكتمل في أكثر من بيت عادةً عيباً من عيوب الشعر هو (التضمين)، آخذين بعين النّظر القصيدة التي تبنى على الحكاية أو السرد.

¹ - المصدر السابق و الصفحة السابقة.

قد كان ممّا تتضمّنه المعيارية، فانبثق من هذا العنصر المعياري، و غيره هيمنة أنموذج مخصوص في كل غرض أو معنى، أو باب، فهناك أنموذج الممدوح أكثر منه الشعراء المادحون، وهناك أنموذج لشاعر الغزل أكثر من ترديده شعراء الغزل، وهذا ينسحب على الهجاء وغيره من الأغراض أو الموضوعات.

ومن هيمنة الأنموذج¹ ما أخذوا على "الأعشى" في قوله يصف امرأة:

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرَّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثَ وَلَا عَجَلَ².

إذ قال الأصمعي: "نقد جعلها خراجة ولاجة" أي خالف في رسم صورتها، ما ينبغي أن تكون

عليه صورة المرأة الكريمة، التي تكون محطّ زيارة الأخريات، كما في قول "الأعشى" نفسه:

وَيُكْرِمُهَا جَارَاتُهَا فَيُزِنُّهَا وَتَعْتَلُّ عَنْ إِيَّانِهِنَّ فَتُعْذِرُ³

وهذا يكشف من جهة أخرى عن معرفة الأعشى بالقيمة، ولكنه قصد قيمة أخرى في البيت الأوّل، وصل إليها البناء السياقيّ للقصيدة التي جاء فيها البيت، أما في الثاني فإنّ بناء السّياق لحال الوصف في القصيدة أدّى إلى خصوصيّة الوصف في هذا البيت على هذا النحو، ولكنّ الأصمعيّ نظر من زاوية واحدة لم يجِدْ عنها.

وهيمنة الأنموذج قد يشير إلى احتكاكهم إلى مقاييس المنطق والعقل في قراءة الشعر كثيراً،

¹ - شكري عياد. مبادئ علم الأسلوب العربي. مطبعة أنترناشيونال الملكة العربية السعودية ط 1. 1988 ص 69.

² - الأعشى الديوان ص 52 .

³ - المرجع نفسه ص 237.

وهو ما أدّى إلى توخّيم المعنى البكر. ومثّل هذه القراءات للخطاب الشعري تعني أن الاتفاق بين المرسل والمتلقي على المحتوى المضموني هو ما يقصده التقد أحياناً وليس الإيجاء الشعري، لأن لغة الشعر ليست مجرد أداة للتعبير عن حقيقة معروفة، إنما هي محاولة لاكتشاف ما هو مجهول.

وهذا الأمر في قراءة أسلوب الوصف الشعري، مرتبط على نحو غير مباشر بنظام القصيدة العربية القائم على (الشكل الموجز) أي وحدة البيت الشعري، بشطريه، حتى عدوا - كما قلنا قبل هذا الموضوع - مدّ الشّاعرِ تعبيره إلى أكثر من بيتٍ عيباً، أو ضعفاً في مقدّرتِه الشعريّة يتمثّل ذلك الضّعف فيما سمّوه "التضمين" و لذلك أخذوا على امرئ القيس قوله:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصَاحِبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَ كَكُلِّ

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ أَلَا أَنْجَلُ بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْتَلٍ¹

وهذا عيبٌ واتّهام بالقصور عن الكمال الشعري، لأنه يضيف بيتاً إلى آخر ويعلقه به ، وخير

الشعر " ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر وخير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى

وصوله إلى القافية"² وكان الشعر ترتيب أفكار بالفاظ تساويها في جمل تقوم كل منها بذاتها.

وقد فصل "ابن رشيق" في هذا بقوله: " ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على

بعض. وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه. لا يحتاج إلى ما قبله. ولا إلى ما بعده. وما سوى

ذلك فهو عندي تقصير. إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها. فإن بناء اللفظ على

¹ - امرؤ القيس. الديوان. ص 97.

² - المرزباني. الموشح. ص 36.

اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"¹.

و هذا متصل بسعي العربي لإظهار قدرته على امتلاك الحياة، من خلال التعبير عبر أساليب الشكل، أو ما يشير إليه المضمون، وإظهار الأمر إلى الآخر، فهو يرى في كل هذا نزوعاً ليس للسيطرة على موضوعية الحياة من حوله فقط، بل للخروج من ذاتته الفردية الخاصة، إلى ذاتية توحى له بالاشتراك مع الآخرين لكن هذا الأمر، إذا لم يكن منطلقاً للفعل الإبداعي الباعث على التجاوز فسيقع في أسر التقليد.

أما على صعيد طبقة المعاني فقد عدّ بعض النقاد معاني بعينها تليق بالخاصة ثم خاصة الخاصة ومنها ما يليق بالعامّة، أمّا التعبير الشعري أو الشكل الفنيّ لذلك التعبير فمثاله الأعلى، ما رَضِيَتْهُ الخاصّة وفَهَمَتْهُ العامّة، وهذا يوحي بفهم طبقيّ قائم على عناصر اجتماعيّة.

وقد تشير هيمنة الأنموذج وطبقية المعاني إلى أنّه لم يكن هناك تمييز كبير عند النقاد بين المعنى والمعنى الشعري، لأنّ الشعري موظف في ما هو غير شعري، حتى كان حدّ الشعر "الكلام الموزون المقفى الدال على معنى"²، وقد يسمح هذا الفهم بدخول الجدل بوصفه، محاولة إقناع الآخر اعتماداً على مقدمات مقبولة عند أهل العلم، وكذلك دخول الخطابة كونها محاولة إقناع الآخر، اعتماداً على مقدمات مقبولة عند الرأي العام، وهو ما يسمح بفهم الشعر على أنه: عملية إقناع المعاني في نفوس المتلقين، الأمر الذي يكوّن التخيل في الشعريّة، من خلاله، نظيراً للتصديق والجدل في الخطابة،

¹ - ابن رشيق العمدة ج. 175. ص 175. أو خليفة محمد التليسي قصيدته البيت الواحد. دار الشروق. دمشق. ط 1991. ص 12.

² - قدامة بن جعفر نقد الشعر ص 15.

على أنّ التصديق أمر راجع إلى مطابقة الكلام للواقع، بينما التخيل في الشعرية راجع إلى ما للكلام نفسه من تشكيل أو هيئة تُحدث الانفعال، و لعلّ فهماً من هذا القبيل أن يُقرب بين الأدب ومنه الشعر وبين المنطق، على أنّهما وسيلتان من وسائل المعرفة، مع ما بينهما " من البون ما تتسع مسافته. وشتان بين معرفة أساسها العاطفة والحدس والخيال. وأخرى أساسها التّـ _____ جريد و أخرى المطابقة بين العبارة والوقائع. توصلاً إلى الحقيقة"¹.

و على هذا تكون المعيارية عنصراً من عناصر الشعرية العربية، ذلك لأنّ تلك الشعرية صادرة عن خصوصية البيئة العربية في زمانها ومكانها بما يشتملان عليه، لأنّ العناصر ذات الطبيعة المعيارية مثل: خصوصية البيت الواحد وهيمنة الأنموذج وطبقية المعاني وغيرها، إنما هي عناصر خاصة ببنية الخطاب الشعري العربي، وليست دخيلة عليه، وقراءة الخطاب الشعري يفترض فيها لبّ تكون بوحى من المقومات الرئيسة التي تتوفر عليها بنيتها الفنية، أو ما يصدر عن شكله الجمالي. ومن خلال ما سبق ذكره فإنّ مقومات الشعرية العربية يمكن قراءتها في قسمين رئيسين: القسم الأول هو أصول تلك المقومات، والقسم الثاني عناصر تلك المقومات. أما الأنماط الأسلوبية المتحققة في تلك المقومات، فإنّها راجعة إلى النص الشعري كونه مدار كشفها.

وأصول الشعرية منها ما يتصل بخصوصية اللغة وما يستلزمه حال الوعي بها، والإدراك لطبيعتها البنائية، وتدبّر أنماطها الإيقاعية، والكشف عن هذا بوساطة النصّ الشعريّ يحدّد المنبّهات الأسلوبية لدى صاحب النصّ أي في النصّ الشعريّ، ويشير إلى أصل من أصول مقومات

¹ - عاطف جودت. الخيال مفهوماته ووظائفه. ص 165.

الشعرية على نحو عام. ومن أصول الشعرية ما يتصل بخصوصية البيئة العربية وما تتصف به هذه البيئة على الصعيد المكاني من، انفتاح أفق ونمطية حياة تترجح بين السكون والصراع، ويحدد الوعي بها طبيعة الموضوعات التي يقولها النص الشعري، ومن أصول الشعرية ما يتصل بخصوصية الثقافة بما تتوفر عليه من شفهيّة أو كتابيّة ذات أصول ضاربة في الأنا الجمعي، وإحساس بالتقرُّد صادر عن أصالة المقومات.

أمّا عن عناصر الشعرية فمنها ما يبني عليه الشكل الفني، ولا سيّما عناصر الإيقاع والتحوّية والانزياح، ومنها ما يتصل بالجانب الموضوعي، والأنماط الأسلوبية الصادرة عن مدى توفر النص الشعري على هذه العناصر، يمكن الكشف عنها من خلال النصوص الشعرية، وهذا ما انبنى عليه الدرس التقدي عندنا حاول قراءة ما عُرف بنظرية عمود الشعر، لنخلص إلى أنّ ما يُعرف بالشعرية.

المبحث الثالث:

النَّظْمُ الشَّفَوِيُّ فِي الشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ:

يمكن بعد الخوض في مسألة نشأة الشعر الجاهلي ، الانتهاء إلى أن مسألة صحة هذا الشعر كله غير قائمة تماماً، و المتبّع لهذه المسألة يُلْفِي أَنَّهُ منذ العصر العباسي وعلماء اللغة العربية يبذلون جهوداً مُضْنِيَةً، من أجل فرز ما اعتُبر صحيحاً ممّا عدّ زائفاً و لقد سبق – من التّاقدين – "محمد بن سلام الجمحي" إلى تبني الموضوعيّة و هو يسمّ تلك القصائد القديمة المنسوبة إلى أقوام عاد و ثمود بأنّها منحولة. وإننا و إن كنا بعيدين نسبياً عن أن نخوض في هذه المسألة بشئٍ تفصيلاتها، إلاّ أنّنا ملزمون وفاءً لتراثنا – على الأقلّ – بأن نبيّن بعض القضايا التي تعرض للبحث و نحن نحاولُ مناقشة قضية تتعلق ببنية من بني القصيدة الجاهليّة، ألا و هي قضية النّظم الشّفويّ.

و حرّياً أن نقول إنّه في سنة 1925 واجه الشعر الجاهلي هجوماً مباشراً على أساس أنّ كلّ شعر الجاهلية قد انثحل في العصور الإسلاميّة¹. وقد تزعم هذه الهجمة – عربياً – "طه حسين" و غريباً المستشرق البريطانيّ "مارج ليوث"²، و قد أثارت المسألة جدلاً واسعاً، و خاصّةً عندما أصدر "طه حسي" كتابه "في الشعر الجاهليّ"، ثمّ راح

¹ - جيمز مونرو. النّظم الشّفويّ في الشعر الجاهليّ. تر: فضل بن عمّار العماري دار الأصاله للثقافة والنشر والإعلام.

ط1. 1987. ص18.

² - من خلال مؤلّفه: "أصول الشعر العربي". يحيى وهيب الجبوريّ المستشرقون والشعر الجاهليّ بين الشكّ

والتوثيق. دار الغرب الإسلاميّ. بيروت ط1. 1997. ص48.

يُخَصِّصُ موقفه على أساس أنّ المقدار الضخم ممّا يُخلَقُ عليه اسم الأدب الجاهليّ، ليس له أيُّ صلة بالفترة الجاهلية، وأنّه قد انتحل بعد قدوم الإسلام - بكلّ بساطة -

و في ذات السّياق كان " **مارجايوث** " يُلحّ على أنّ ما هو

معروف باسم " **الشعر** " قد وجد قبل الإسلام، لإشارة القرآن إليه، ولأنّ العرب و هي تتلقّى هذا القرآن قد اتّهمت النبيّ صلى الله عليه و سلّم بكونه شاعراً¹، ثمّ كان يُحاول إثبات أنّ كلمة " شعر " قد عنت لعرب الجاهليّة نثر الكهّان المقفّي، أحرى من كونها تعني الشعر الموزون في الأزمنة المتأخّرة².

ويشير إلى أنّ هذا الزّعم مُؤيّدٌ بحقيقة أنّه لم يُوجد ولا بيت شعر واحد في نقوش الأضرحة والنقوش الجاهليّة الوفيرة، وراح انطلاقاً من ذلك يفترض أنّ القرآن استعمل كلمة " الشّاعر " بمعنى " الكاهن ". ثمّ قدّم بعد ذلك ملاحظة أنّ القصائد كثيراً ما تشير إلى عنصر الكتابة، و هذا يتضمّن - في نظره - دليل أنّ قريشا كانت قبيلةً تعرف الكتابة، وما خلف - عنده - تقليد العرب في أنّ القصائد كانت منقولة شفويّاً³.

و افترض أنّه إذا سلّم بأنّ القصائد قد حفظت بالكتابة، فإنّ ذلك يتضمّن استعمال الكُتب، و هذا - في زعمه - متناقض مع القرآن الذي يشير - حسبه - إلى أنّ العرب لم يمتلكوا لا الكتاب ولا الكتابة. ثمّ يرى بأنّ علماء اللغة العربية في القرون الوسطى

¹ - المرجع السابق، ص 20.

² - المرجع نفسه، ص 21.

³ - أدونيس، الشعرية العربية، ص 07.

قد تحدّثوا بصراحة، عن كثير من المَنحولات التي صنعها "حماد الراوية" وتلميذه "خلف الأحمر".

ثمّ يقول: "إن شعراء الجاهلية قد حلفوا الله مرارا بل حتى إنهم كانوا أحيانا

يقتبسون قطعاً قرآنية"¹. و هذا فإن ما يشمل هذا الشعر من المبادئ و العادات

الإسلامية لنعكس سلبياً على صحّة مجمل مجموع الشعر. و هذا يدفعه إلى أن يقرّر في الأخير أنّ القصائد كلها في اللهجة القرآنية لقريش ، و لا يمكن أنها عرفت الانتشار عبر الجزيرة لعربية إلا بعد مجيء الإسلام على أنه قوة موحّدة. و أبعد من ذلك يرى "مارغليوت" أنّ لو أخذ شاعرٌ مثلاً، و يعرض إذّاك إلى عمرو بن كلثوم الذي تكشف قصيدته المعلّقة عن معرفة عامة بالجغرافية في الشرق الأدنى ، ممّا هو مشكوك فيه بالنسبة لبدوي عربي.

فعمرو يدّعي أنه قد ذاق خمر بعلبك، ودمشق، وقاصرين، كما يطلب أن يُسقى خمر الأندرين، التي هي من المحتمل أن تكون قرب حلب². وقد أدّى ذلك بمارغليوت إلى أن يعلّق بأنّه من المشكوك فيه أن يكون شخص و لو افترض أنّه قد عاش مائةً و ما يزيد سنة أن يمتلك من الوقت ما يمكنه من هذه الرّحلات الواسعة الكثيرة³.

¹ - نقلاً عن: سليمان الطعان عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق 2009.

ص42-

² - سليمان الطعان عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ص44.

³ - جيمز مونرو النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ص20.

و لقد كان هذا الرأى، أو لنقل هذا الطرح من قبل الرجلين موضوعاً من الموضوعات التي أسالت حبراً كثيراً، و من العجيب الغريب أن ممن تبنوا الدفاع عن الشعر الجاهليّ "أج-أربيري" و قد ردّ على أطروحة "طرح-سين" و "مارغليوت" نقطة نقطة، مبيّناً أنّ ما استشهد به مارغليوت من القرآن قد أسيئ ترجمته ، و قد نزع عن سياقاته الصحيحة، و رأى أنّ هذه القطع القرآنية تشير بوضوح إلى أنّ الشعر المتحدّث عنه ، شعر موزون وليس البتّة ثراً إبقاعي للكهان¹.

ثمّ إنه رأى أنّه لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تترجم الإشارات إلى الكتاب والكتابة عند العرب الوثنيين على أنها إشارات إلى الشعر. و لكنها إشارات قصدها افتقار العرب إلى كتاب مقدّس. ويشير "أربيري"، إلى أنّه من الناحية اللغويّة لم توجد عند اليونان نقوش وزنية على الأضرحة، وإنه وإلى زماننا الحاضر فإن نقوش الأضرحة العربيّة يصعب أن تحتوي على أيّ شعر.

أمّا فيما يتعلّق بأنّ الشعراء الجاهليّين قد حلفوا مراراً، فقد ذهب "أربيري" إلى الإشارة بأنّ تحقيقات أكثر حداثة رأت أن لفظ [الجلالة] الله قد تكون معروفة في الواقع عند عرب الجاهلية. وفيما يتعلّق بأسماء الأماكن التي احتوتها قصيدة " عمرو بن كلثوم " فإنّ "أربيري" يثبت أنّ الحديث عنها ليس جديداً من عند "مارغليوت" ، بل إنّ واحداً مثل

¹ A.J. Arberry, The Seven odes :The First Chapter, in Arabic Literature (London, 1957),pp228 -254. -

"التبريزي" وهو أحد أكبر شراح المعلقات في القرون الوسطى، كان قد رفض، شعر عمرو الذي يحتوي على أسماء أمكن خارج الجزيرة العربية، و عدّه شعراً منحولاً.

و يمكن أن نقول بعد هذا كله إن مسألة النحل و الانتحال ليست وليدة العصر الحديث إثارة، بل إنها من القضايا التي دار فيها كلامٌ كثير منذ عهد " ابن سلام"¹، كما كتبا نشير قبل قليل؛ وليس وحده الذي أثارها، فلقد أثارها معه خلقٌ كثيرٌ تباينت وجهات نظرهم، و انتهى كل واحدٍ منهم إلى ما انتهى إليه، و طبيعيٌّ أن يوجد في القصيدة الجاهلية نحلٌ، و انتحال.

و إن هذا الأمر طبيعيٌّ يبرر البطء الذي عرفته عمليته التدوين، و تبرر الطريقة التي نقل بها هذا الشعر، ألم في موضع غير هذا الموضع إن الإنشاد و الذاكرة قد كانا بمثابة الكتاب الذي تولى مسؤولية الحفاظ على ذلك التراث الشعري الكبير، و مادامت الذاكرة هي الحافظ و الكتاب، فمن المؤكد أن شعراً كثيراً قد تعرض للزيادة و النقصان، و آخرٌ قد نسي، و اندثر، فصار "ابن خدام" و غيره بذلك مجهولين.

و لا يمكن لذاكرة أن تقوى على حفظ تلك القصائد الطوال، و لذلك كتبا نجد الحافظين و الثلاثة للقصيدة الواحدة، و قد توجد محفوظة حفظاً مفزقاً، بين أكثر من شاعر، هذا كلامٌ صحيحٌ، و لكنّه لا يمكن أن يعتم على الشعر الجاهلي كله من جهة، و لا يمكن أن يقال كما كان يقول "طه حسين" بأن الشخصيات نفسها أسطورية، إشارة إلى رأيه

¹ - يمكن العودة إلى: محمود محمد شاكر قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام مطبعة المدني المؤسسة السعودية بهصر (د.ت).

حيال "عنزة"، من جهة ثانية، و ألى لنا أن نهم قرئشاً بأنها انتحلت شعراً، أو أنها وضعت شعراً، و نسبته لجاهليين حتى تنال به العز و السؤدد، فهذه الحكاية مردودة على صاحبها، لأن فهمها لها كان مؤذجاً، و التأظر إلى ما انتهى إليه " **طه حسين** " يدرك معنى الأيديولوجية هنا.

و نأياً عن هذا و ذلك، ما نريد أن نقف عليه ها هنا هو الجانب الصياغي الذي تتمتع به القصيدة الجاهلية، إما لعامل الرواية، أو لعامل التحل - على رأي -، أو لعامل ما يُعرف اليوم بالتناص، أو لعامل السرقات، و أخيراً ربما لعامل الانتماء إلى المكونات الواحدة، و بعيداً عن هذه العوامل بجمعها، نريد أن نقف على هذه التشكيلات لبيان شفوية الشعر الجاهلي، لا أكثر و لا أقل، و بين يدي ذلك قد نشير إلى بعض النظريات التي وقفت على مثيل هذا الموضوع.

نظرية بارمي ولورد عن الشعر الشفوي

ليس سهلاً فهم الفلسفة التي انطلق منها لشعراء الجاهليون الشفويون لنظم أشعارهم المنتظمة، إذا تنبه مسألة الدراسات الشفوية بأن زمن اكتشافها يعود بشكل رئيس إلى التحقيقات التي توصل إليها " **ميلمان واربرت ب- لورد** " فقد طبق باري أولاً فكرة القلب الصياغي على دراسة أشعار " **هوميروس** "، و منها توصل إلى استنتاج

نتيجته التي كان ملخصها أنّ هومر كان شاعراً شفويّاً. وقد التفت باري من أجل تعزيز أطروحته إلى تقليد حي للشعر الملحمي الشفوي¹.

وقد ارتجى أن تُكشَف رُؤى جديدة تطبّق على الدراسات الهومريّة ، وذلك عن طريق تركيز الانتباه على المغني وعلى طريقتيه في النظم والتي تدرس في مختبر التقليد الشفوي الذي لا يزال موجوداً². وقد أوضح "باري" وذلك بمساعدة "لورد" أنّ الشعر المنظوم شفويّاً مميّز وبشكل واضح عن الشعر المكتوب ، إذ أنّ الشاعر الذي يعرف القراءة والكتابة وفي كلّ عصر وثقافة كان له وقت لكي يُحكّم أفكاره ويهدّبه³ ، قبل أن يدونها في شكلها المحدّد³.

وعلاوة على ذلك فإنّ الجمهور القارئ بعيد عنه ، ذلك أنّ الشاعر الشفويّ ينظم خلال حدث الأداء الفعلي ، أنّه يمارس النّصّ و لا يكتبه فحسب ، أي أنّه يرتجل ، و عليه أن يستبقي الجمهور أمامه. و لكي ينجز الشاعر الشفوي هذا العمل الكبير لإنتاج أشعار منتظمة ارتجالاً ، من غير مساعدة الذاكرة ، فلا بدّ ألا يكون مفتقراً كلية إلى موارد العطاء الفنية ، ذلك لأنّه يعتمد على رصيد كبير من القوالب الصياغيّة ، يكون القالب الصياغيّ فيها هو الوحدة الصغرى المنفصلة ، وليس الكلمة المستقلة ، وقد عرّف "باري" القالب

¹ - جيمز مونرو. النظم الشفويّ في الشعر الجاهلي. ص 26

² - المرجع نفسه. والصفحة نفسها.

³ - المرجع نفسه. ص 28.

الصياعيّ بأنه "مجموعة كلمات توظفت بانتظام حسب نفس الشروط الوزنية لتعبّر عن

فكرة رئيسية معطاء"¹.

بهذا تحكّمت عملية التجربة في مخزون القوالب الصياغية و في التقليد الشفويّ، فتلك القوالب الصياغية التي تبرهن على أنها ذات استعمال أعظم للشاعر في التعبير عما يريد قوله، وهكذا و بشكل جمعي يتخذ المخزون التقليديّ للقوالب الصياغية المعروفة². و إنّ دراسة تكرار عدد من القوالب الصياغية أو العبارات و التراكيب الصياغية في قصيدة ما هو الذي يعطينا الإشارة الأكيدة بأن هذه القصيدة قد نُظمت شفويّاً، بينما يشير افتقار تلك القصيدة إلى تكرار صياغيّ، إلى أصلها المكتوب، إن الشعر الشفوي هو كلية صياغية تقريباً. فليس للقصيدة الشفوية نص ثابت حتى تكون قد كُتبت من إملاء الناظم.

إذ إنّ نصّ القصيدة قبل تلك اللحظة، كان يدور من فم إلى فم، و يمكن أن تكون بعض عناصرها قد كُتبت و أنّ عناصر جديدة تضاف إلى القصيدة مع كل أداء جديد، كما يمكن أن تكون القصيدة بكاملها قد أعيد تشكيلها. و هكذا فإنّ القصيدة توجد في حالة مرنة كما يمكن أن يكون خلقها قد أعيد مع كل أداء جديد. إذ لم يستذكر الشاعر الشفوي قصائد معلميه المخلصين الأكثر خبرة، كما أنه لم يستذكر أغانيه هو الخاصة به.

و لكن مع أن الشّاعر المجيد قد يكون أكثر مهارة في تناول مستودع القوالب الصياغية الجمعي، فإنّ مجموعة المادة التي يعتمد عليها جوهرياً هي نفس تلك المادة التي

¹ - نقلاً عن: جيمز مونرو. النظم الشفويّ ص 30.

² - المرجع نفسه. و الصفحة نفسها.

استعملها الشاعر العادي. و هكذا فإن الشاعر يعتمد مستودعاً يشكل التقليد المشترك الموروث من جيل إلى جيل.

ولهذا فإن لغة الشاعر الجاهلي التي نودّ الوقوف عليها هي اللغة المصطنعة من المعجم الشعري، وإنّ هذا المعجم الشعري مقام على أساس قوالب صياغية موروثة من الماضي وأقرّتها المتطلّبات الوزنية، فإن هذا المعجم يميل لأن يصبح محافظاً جداً وإلى حد بعيد¹

إنّ هذا ما يتعلّق بطبيعة الشعر الشفوي، وهي نتيجة بحث، يمكن الاعتماد عليها من إعادة الاعتبار إلى أساس نشأة الشعر الجاهلي، والذي هو الأساس الشفوي

الدليل الخارجي لطبيعة الشعر الجاهلي الشفوي

فقد اعتمد نقاد العرب في العصور الوسطى على رواية المخبرين البدو الشفوية في تدوين وجمع قصائد أولئك الشعراء. ولكن وعلى الرغم من أن شفوية النقل التي كانوا يدونونها كانت واضحة تماماً لهم، فإن عادات عقليتهم المتعلمة قد أعمت أبصارهم عن دلالة هذه الحقيقة كما أنهم لم يعوا طرق النظم الشفوي. فهم كانوا مأخوذين برغبة إقامة "نص أصلي" للقصيدة المطروحة بينهم، وبدلاً من أن يسألوا أنفسهم عن أسباب التناقضات عندما يأتيهم مخبرون مختلفون بروايات مختلفة فقد كانوا يظهرون ارتياباً عاماً بالمخبرين وكثيراً ما رفضوا تلك القصائد التي رواها من اعتبروهم رواة سيئي السمعة على أساس أنّها منحولة

¹ - زكريا إبراهيم، مشكلة الفن ص 194.

وقد لاحظ أنصار المجموعة المناوئة للعرب والمعروفة باسم الشعوبية أن عرب الصحراء كانت لديهم عادة عجزية بالتلويح بالأقواس والعصي في أحاديث وإنشادات الشعر العلية ، وذلك من أجل التأكيد وربما بمثابة أداة عون إيقاعية¹ وقد نظرت الشعوبية إلى هذه العادة على أنها علامة تخلف. ولكن هذه العادة لها دلالة خاصة إذا ما قورنت بالحقائق المدونة إذ إن الشعراء قد استعملوا مثل أدوات العون الإيقاعية هذه في العصر الجاهلي كما استعملها أيضا الكهان والأنبياء.

و عليه فلن أدوات العون الإيقاعية ضرورة لنظم الشعر الشفوي، وقد لاحظ "لورد" أنه عندما يُجرّد المغني اليوغسلافي من الأداة الموسيقية المصاحبة له فإنه يفقد دقّ نه ويبدأ في إنتاج أبيات غير منتظمة نصفها نثر ونصفها شعر². ومن حسن الحظ فقد دونت لنا الشعوبية تلك العادة وذلك سخرية منهم بها. لقد ميز الجاحظ [ت سنة 869م] والذي يفترض أنه شاهد إنشادات البدو للشعر الشفوي، بوضوح بين النظم الشفوي والنظم المتعلم، وذلك في دفاعه عن العرب ضد الاتهامات المناوئة التي كانت تثيرها الشعوبية.

يجب أن نقول إنّ كل شيء للعرب في الجاهلية إنّما كان ينطلق من بديهية وارتجال، و لكن لا يجب أن نصرف إلى أنّ المسألة كانت بتلك البساطة التي قد يتصوّرها أحدنا، أو

بعضنا، كأنّ ليست هناك "معاناه ولا مكابده ولا إجاله فكر ولا استعانة. وإنما هو أن

يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم تحتمم الخصر ثم أو حين يعثر على بئر أو حين

¹ - علي الجندي الشعراء وإنشاد الشعر ص 42.

² - نقلًا عن: جيمز مونرو النظم الشفوي ص 33.

يحدو ببعير وإلى العمود الذي إليه يقصد. فتأتيه المعاني إرسالاً. وتنتال عليه الألفاظ
انثيالاً. لقد كان العرب جلهم أميين لا يكتبون. ومطبوعين لا يتكلمون. وكان الكلام الجيد
عندهم أظهر وأكثر. وهم عليه أقدر و أقهر. وكل واحد في نفسه أنطق. ومكانه من البيان
أرفع. وخطباؤهم أوجز والكلام عليهم أسهل. وهو عليهم أيسر من أن يفترقوا على تحفظ.
أو يحتاجوا إلى تدارس. وليس هم كمن حفظ علم غيره. واحتذى على كلام من كان قبله.
فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم. والتحم بصدورهم. واتصل بعقولهم. بلا تكلف ولا قصد.
ولا تحفظ ولا طالب. إن شيئاً هذا الذي في أيدينا جزء منه. لبالمقدار الذي لا يعلمه إلا من
أحاط بقطر السحاب. وعد التراب"¹.

إن أفكار هذا الشعر وجملة موضوعاته ودوافعه ، كلها تقليدية ، وكلها تنتهي إلى
مستودع مشترك، و لم يكن الوصول إلى تشكيلها، وإيجاد الخيط الرابط بينها يسيراً²، ومع
أن هذه الممارسات، أو دعنا نقل هذه التقاليد الشفوية خاصة، إلا أن الشعراء عموماً،
والجاهليين خصوصاً لا يمكن أن تكون لديهم إلا إجابات غير واضحة عندما يهتمون ب
"سرقات أشعار" غيرهم ، كما يحدث عادة ، وكيف يجيبون على شيء لم يقرؤا، وكانت
البيئة الواحدة، و التصور المشترك هو الذي يحدثهم لأن يؤلفوا القصيد، و عليه ف "إن

¹ - جيمز مونرو النظم الشفوي. ص33.

² - محمد عبد المنعم خفاجي الحياة الأدبية في العصر الجاهلي ص216.

الانتحال بالطبع مفهوم أخلاقي أكثر ملائمة للأدب المكتوب منه للتقليد الشفوي الجمعي والذي ليس له مفهوم الملكية الأدبية. إن لغة القصائد تحتوي على قوالب صياغية¹.

وإنّ القصائد لتخضع باستمرار إلى تحويرات في الألفاظ وفي عدد نسق الأبيات². ولا يمكن أن ينشد بدويان يدعيان معرفة قصيدة ما ، تلك القصيدة بالطريقة نفسها بالضبط. بل إنّ الشاعر المجيدَ لغيرٍ من نصّه الخاصّ به هو ، من أداء إلى آخر ، وهو يعجز عندما يُواجهُ بالروايات السابقة ، والمختلفة لنصّه عن تفسير التناقضات الواضحة في تلك الروايات. لا لشيء إلا لأنّ العملية تتمّ من دون تكلف ، ممّا يدفع الشاعر إلى أن يصرّح بأنّ كلّ تلك الروايات جيدة من دون تمييز ، وهكذا فليس هناك " نص أصلي " وإن محاولة العثور على نص أصلي محاولة زاهية الهباء³.

وكثيراً ما ينسى الشعراء القصائد التي نظموها هم أنفسهم ، وبالتالي ، يظهر أنهم لم يعتمدوا على الذاكرة في المقام الأوّل. وكثيراً ما يجبر الشعراء في موقف على إنهاء قصائدهم بسرعة وذلك عندما يُحسّون أن مستمعهم أصبحوا غير صبورين أو ضجرين. ولذلك تميل خواتيم القصائد إلى عدم الاستقرار وإلى أن تكون أكثر اختلافاً من مطالعها ؛ ولذلك تجد الشعراء يتهجون باستعمال كلمات نادرة مشابهة لألفظ الغريب في الأزمنة القديمة. وبعض هذه الكلمات هي صيغ لهجية أو ألفاظ غير مألوفة تجرت في لغة الشعر الأدبية المستعملة

¹ - جيمز مونرو النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ص 34

² - المرجع نفسه و الصّفحة نفسها.

³ - عبد الله الغذامي الكتابة ضد الكتابة ص 165.

للأعمال رسمية حتى إن الشاعر الذي يستعملها لا يفهمها. وعلى أية حال فإن الشعراء الأكثر دقة لن يترددوا في استبدال كلمة مألوفة.

وقد وجد "باري" و "لورد" و هما يحاولان التأسيس لدراسة الشعر العربيّ قياساً على الشعر اليوغسلافيّ، أن المغنّين اليوغسلافيّين يستعملون اتساقات أصوات مختلفة للقطع المختلفة في القصيدة. وإن الهدف من ذلك هو المحافظة على اهتمام المستمعين. وينتقل الشاعر إن أحس أن مُستمِعَه قد أُصيب بالملل، إلى اختلاق صوت جديد، وذلك لزيادة التوتر التمثيليّ، أو للإعلان أن نهايته تتجه نحو الاقتراب. ويساعد البعد اللّحني في الشعر الشّفويّ على تفسير سبب كون كثير من القصائد الجاهلية تبدو واقفة في منتصف الطريق. أخرى من وصولها إلى نتيجة مبنية لها¹. وذلك لأن النص في هذه الحالة يعتمد وبكامل ثقله على الصوت البشري في التأثير على السامعين – لقد نظمت تلك القصائد لكي تُغنى لا لكي تقرأ.

الدليلُ الدّخليُّ لطبيعة الشعرِ الجاهليِّ الشّفويِّ.

إنّ كلّ شعرٍ مُقامٌ على صيغةٍ ما من صيغ التّكرار، ولكنّ الخاصيّة المميّزة للشّعر الصّياغيّ الشّفويّ، والشّعر الجاهليّ غير مستثنى منه، هي التكرارية العالية والتي تكرر معها توافقات الكلمات، أي القوالب الصياغية.

ونسب هذه الدراسة فإنه لمن الضروري أن نميز بين أربعة أصناف من التكرار:

¹ - جيمز مونرو النظم الشّفويّ في الشعر الجاهليّ ص 47.

1 - القالب الصياغي الصحيح.

2 - النظام الصياغي .

3 - القالب الصياغي البنيوي

4 - الألفاظ التقليدية.

و يجب أن نؤكد منذ البداية - لتجنب إساءات الفهم - ، أنّ الطَّرِيقَةَ الصِّياغِيَّةَ الشَّفَوِيَّةَ ليست نظاماً صارماً وآلياً، ينحدر بالشاعر إلى مستوى حاسب آلي محض ، غير أنّه - فيما نَزَعُمُ - أداة مرنة للغاية، ورشيقة تستحق أن يستعملها فنان عظيم. و عليه فإنّ الأصناف المرتبة فيما سبق يندمج الواحد منها في الآخر كما أن تعريفها لا يمكن أن يكون إلا تقريبياً، وهناك دائماً أيضاً أمثلة غير يقينية يمكن أن تصلح لأي تصنيف. و عليه فإن هذا التصنيف يجب أن لا يؤخذ إلا بمثابة وسائل ملائمة لعمل فوارق أساسية معينة.

1 - **القالب الصياغي:** وحسب المفهوم الدقيق الذي عرفه باري، فإن القالب الصياغي

لا يشمل إلا التكرارات الحرفية، أو القرية من الحرفية. إنه يمكن أن تختلف القوالب الصياغية بل هي تختلف فعلا في الطول من كلمتين إلى ثلاث كلمات وإلى مصراع كامل بل وحتى إلى بيت كامل:

معلقة لييد¹

عَفَتِ الدِّيَارُ

امرؤ القيس

عَفَتِ الدِّيَارُ

¹ - هذا التركيب مأخوذ من قوله: عَفَتِ الدِّيَارُ مَجَلَّهَا فَمَقَامَهَا بِمَنْى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرَجَامَهَا. عد إلى: لييد بن

ربيعة الديوان اعتناء: حمدو طماس. دار المعرفة بيروت. ط 1. 2004. ص 107.

زهير ¹	لَمَنْ طَلَّ
لييد ²	لَمَنْ طَلَّ
معلقة لييد ³	بِالْجَهْلَتَيْنِ
المفضليات	كَأَنَّهَا فَدَنَّ
عنتره ⁴	كَأَنَّهَا فَدَنَّ
المفضليات ⁵	فَوَقَفْتُ فِيهَا
عنتره	فَوَقَفْتُ فِيهَا
معلقة امرئ القيس ⁷	ذَكَرَى حَبِيبِ
المفضليات ⁸	ذَكَرَى حَبِيبِ

¹ - من قوله: لَمَنْ طَلَّ بِرَامَةَ لِأَيْرِيمَ عَفَا وَحَلَّ لَهُ حُقْبٌ قَدِيمٌ. عد إلى: زهير بن أبي سلمى الديوان. اعتناء و

شرح: حمدو طماس. دار المعرفة. بيروت ط2. 2005. ص63

² - من قوله: لَمَنْ طَلَّ نَضَمَنَّهُ أَتَالَ فَسَرَحَهُ فَالْمَرَانَةَ فَالْخَبَالَ عد إلى لييد الديوان ص80.

³ - التركيب من قوله: فَعَلَا فُرُوعَ الْأَيْهَمَانَ وَأَطْفَاتَ بِالْجَهْلَتَيْنِ ظَبَاؤَهَا وَنَعَامَهَا عد إلى: لييد بن ربيعة الديوان ص107.

⁴ - مأخوذ من قوله: وَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا فَدَنَّ لِأَقْضِي حَاجَةَ الْمَتَلُومِ عد إلى: عنتره الديوان. مطبعة الآداب. بيروت. 1893هـ - ص80.

⁵ - مأخوذ من قوله: فَوَقَفْتُ فِيهَا كِي أَسَانَهَا ... غُوجَ اللَّبَانِ كَمَطْرَقِ النَّبْعِ الْمَفْضَلِ الضَّبِّيِّ الْمَفْضَلِيَّاتِ. ص725.

⁶ - مأخوذ من قوله: وَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا فَدَنَّ لِأَقْضِي حَاجَةَ الْمَتَلُومِ عد إلى: عنتره الديوان. ص80.

⁷ - امرؤ القيس الديوان ص60.

⁸ - هذا من قوله: وَمَا النَّاسُ إِلَّا كَالدِّيَارِ وَأَهْلِهَا بِهَا يَوْمَ حُلُوهَا وَغَدَاؤًا بِلَاقِعِ لَيْيِدِ الدِّيَّوَانِ. ص56.

وأهلها	ديوان لبيد ¹
وأهلها	امرؤ القيس
وحان من الحيّ الجميع	المفضليات
وقد اغتدى والطير في وكناتها	علقمة ²
وقد اغتدى الطير في وكناتها	امرؤ القيس ³
إذا قمنا تصوّع المسك فيهما	علقمة
إذا قامتا تصوّع المسك فيهما	معلقة امرؤ القيس ⁴
كمشي العذارى في الملاء المهذب	علقمة ⁵
كَمْشِي الْعَذَارَى فِي الْمَلَاءِ الْمُهَذَّبِ	امرؤ القيس ⁶
زعم الهمام ولم أدقه أنه	النابعة ⁷

¹ - من قوله: وَمَا النَّاسُ إِلَّا كَالدِّيَارِ وَأَهْلِهَا بِهَا يَوْمَ حَلْوَاهَا وَغَدُوا بِالْأَقْعِ لَبِيدُ بْنُ رَبِيعَةَ الدِّيَّانِ. دار صادر بيروت. (د.ت). ص88.

² - من قوله: وقد اغتدى والطير في وكناتها... وماء الندى يجري على كل مذنب، علقمة الديوان. شرح وتعليق: سعيد نسيب مكارم. دار صادر- بيروت- ط1- 1996 - ص13.

³ - امرؤ القيس الديوان ص82. من قوله: وَقَدْ اغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وَكْنَاتِهَا بِمَنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَايِدِ هَيْكَلٍ.

⁴ - امرؤ القيس الديوان ص73.

⁵ - علقمة الديوان ص13.

⁶ - امرؤ القيس الديوان ص141. مأخوذ من قوله: فَبَيْنَا نَعَاجٌ يَرْتَعِينَ خَمِيلَةً كَمْشِي الْعَذَارَى فِي الْمَلَاءِ الْمُهَذَّبِ.

⁷ - من قوله: زَعَمَ الْهَمَامُ وَلَمْ أَذْقْهُ أَنَّهُ عَذْبٌ إِذَا مَا ذُقْتَهُ قُلْتَ ارْزُدِ. النابغة الذبياني دار المعرفة بيروت. اعتناء:

حمدو طماس. ط2. 2005. ص40.

النابعة ¹	زعم الهُمَامُ بَأَن فَاهَا بَارِدٌ
معلقة امرئ القيس ²	قفا نَبِكُ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ
امرؤ القيس ³	قفا نَبِكُ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَعِرْفَانِ
معلقة امرئ القيس ⁴	وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلِيٌّ مَطِيهِمِ
معلقة طرفة ⁵	وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلِيٌّ مَطِيهِمِ
معلقة امرئ القيس ⁶	يَقُولُونَ لَا تَهْلِكُ أَسَى
معلقة طرفة ⁷	يَقُولُونَ لَا تَهْلِكُ أَسَى

2 - **النظام الصياغي**: يمكن أن يُلاحظ أن الاستبدالات الصغرى الملحوظة في المثالين اللذين ختمنا بهما العنصر السالف من الأمثلة السابقة يجد أنهما يبيّنان لظهور الأنظمة الصياغية، هذه الأنظمة الصياغية التي تمثل التجمّعات

¹ - مأخوذ من قوله: زعم الهُمَامُ بَأَن فَاهَا بَارِدٌ عَذْبٌ مُقْبَلُهُ شَهِيٌّ الْمَوْرِدِ. المصدر نفسه و الصّفحة نفسها.

² - من: قفا نَبِكُ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بسقط اللوى بين الدخول فحومل امرؤ القيس. الديوان. ص 60.

³ - من: قفا نَبِكُ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَعِرْفَانِ وَرَسَمَ عَفَّتْ آيَاتُهُ مِنْذُ أَرْمَانَ. امرؤ القيس. الديوان. ص 208.

⁴ - من: وقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد. امرؤ القيس. الديوان. ص 62.

⁵ - مأخوذ من: وقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد. طرفة. الديوان. ص 97.

⁶ - امرؤ القيس. الديوان. ص 62.

⁷ - من قوله: وقوفاً بها صحبي لدي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد. طرفة بن العبد. الديوان. ص 96.

الأكبر ذات القوالب الصياغية المختلفة، التي تربط الواحدة منها بالأخرى بمعنى أنها تشترك في عامتها في كلمة واحدة في نفس الموقع الوزني.

بمعنى أن النظام الصياغي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية الاستبدال اللغوي الهام جداً؛ إذ إن الكلام الصياغي الشفوي - بمعنى من المعاني - نحو ثانٍ في نطاق نحو اللغة المحلية. إنه يسمح بتوافقات ممكنة قليلة جداً للكلمة. وهي تلك التوافقات المفيدة وحدها في إنتاج كلام وزن منتظم.

وعلى أية حال، فإن الشاعر الشفوي المجيد لا يعيد القوالب الصياغية بكلمة ليس إلا. إذ لو فعل ذلك فستنفذ منه توافقات الكلمة في التعبير عما يريد قوله. والواقع أن الشاعر الشفوي يتعلم كيف يستبدل الكلمات في نطاق صياغي بكلمات أخرى ذات قيمة إيقاعية مساوية.

وهذا يؤدي إلى خلق قوالب صياغية اشتقاقية جديدة يمكن اكتشاف علاقتها بالقلب الصياغي الأصلي أو القوالب الصياغية الأخرى في النظام وذلك لاشتراك تلك القوالب في الكلمات العامة بينهما ولاشتراكها في نفس الموقع الوزني نفسه. ومن الطبيعي، فإنه ليس بالإمكان دائماً أن نعين القلب الأصلي والقلب الصياغي المشتق، ولكن وفي كثير من الحالات فإن العلاقات في نطاق المجموعات الأكبر قابلة للتمييز بشكل واضح.

امرؤ القيس

يَا بُؤْسَ

المفضليات

يَا ذَاتَ

زهير	يَا دَارَ
زهير	بِالْدَارِ
المفضليات	أُودَى الشَّبَابِ الَّذِي
المفضليات	إِنَّ الشَّبَابَ الَّذِي
علقمة	زُعْرُ قَوَادِمِهَا
المفضليات	زُعْرُ قَوَائِمِهَا
النابغة	لَا كِفَاءَ لَهُ
زهير	أَبْلَغُ حَبِيباً
المفضليات	أَبْلَغُ زِيَاداً
النابغة	أَبْلَغُ بَنِي نَهْشَلٍ عَنِّي
علقمة	أَبْلَغُ بَنِي نَهْشَلٍ عَنِّي
علقمة	أَبْلَغُ بَنِي نَوْفَلٍ عَنِّي
زهير	أَبْلَغُ لَدَيْكَ بَنِي الصَّيْدَاءِ كُلِّهِمْ
زهير	هَلَا سَأَلْتَ بَنِي الصَّيْدَاءِ كُلِّهِمْ
المفضليات	أَمْسَتْ أَمَامَهُ
النابغة	أَمْسَتْ خَلَاءَ وَأَمْسَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا
علقمة	أَبَوْا سِرَاعاً وَأَمْسَى
عنتره	وَأَمْسَى حَبَابُهَا

يَوْمَ الْوَدَاعِ فَأَمْسَى الرَّهْنُ قَدْ غَرَفَا

زهير

وَأَمْسَى قَوْقِرًا جَدًّا

امرؤ القيس

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ

النابغة

لَنْ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهِمْ

زهير

بِأَنِّي قَدْ هَلَكْتُ بِأَرْضِ قَوْمِ

امرؤ القيس

وَلَوْ أَنِّي هَلَكْتُ بِأَرْضِ قَوْمِي

امرؤ القيس

إِذَا نَزَلَ السَّحَابُ بِأَرْضِ قَوْمِ

المفضليات

إِذَا وَضَعَ الْهَرَاهِزُ آلَ قَوْمِ

المفضليات

عَفَّتِ الدِّيَارُ

معلقة لبيد

عَفَّتِ الدِّيَارُ

امرؤ القيس

أَسَلُ الدِّيَارِ

عنتره

نَبَكِي الدِّيَارِ

امرؤ القيس

لِمَنِ الدِّيَارُ

زهير

لِمَنِ الدِّيَارُ

المفضليات

لِمَنِ الدِّيَارُ عَفْوَنَ بِالْجَزَعِ

المفضليات

لِمَنِ الدِّيَارُ غَشِيَتْهَا بِالْأَنْعَمِ

المفضليات

أَلَا دِيَارَ الْحَيِّ

المفضليات

غَشِيَتْ دِيَارَ الْحَيِّ

امرؤ القيس

لبيد	غَشِيَتْ دِيَارَ الْحَيِّ
طرفة	تَبَيَّتْ إِمَاءَ الْحَيِّ
علقمة	كَمَشِي الْعَذَارَى فِي الْمَاءِ الْمُهْدَبِ
امرؤ القيس	كَمَشِي الْعَذَارَى فِي الْمَاءِ الْمُهْدَبِ
معلقة امرؤ القيس	عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَاءٍ مُذِيلٍ
امرؤ القيس	رَوَاهِبُ عَيْدٍ فِي مَاءٍ مُهْدَبٍ
المفضليات	وَوَظَلَّ نِسَاءَ الْحَيِّ
طرفة	يَظَلُّ نِسَاءَ الْحَيِّ
النابغة	وَوَقَفْتُ بِرَبْعِ الدَّارِ
معلقة زهير	وَوَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً
لبيد	رَعَى خَرَزَاتِ الْمَلِكِ عِشْرِينَ حِجَّةً

القالب الصياغي البنيوي :

من خلال ما تقدّم يتبيّن أنّ دفع عمليّة الاستبدال إلى حالتها القُصوى، و عدم ترك المحاور لكي يشترك فيها القالبان الصياغيّين. قد يشير نقاشاً بأننا لم نعد نتعامل على الإطلاق مع التّركيب الصّياغيّ.

وعلى أيّ حال، فإنّه لمن الواضح، وفي عدد ضخم من الحالات، أنه يمكن أن نقذف بمجموعتين من الكلمات أو أكبر من مجموعتين من نفس الموقع الوزنيّ، والتي مع ذلك ليس لها محور في عامّتها، وذلك في نفس التراكيب الإيقاعية أو ما يشابهها ومرارا حتى في نفس التراكيب النحوية أو ما يشابه تلك التراكيب ويطلق على مجموعات الكلمة هذه القوالب الصّياغية البنيويّة¹.

وتكثر القوالب الصياغية البنيوية في شعر اللغة العربية وذلك بسبب الطبيعة الخاصة لاشتقاق الكلمة في هذه اللغة فعن طريق استبدال جذر الحروف الصحيحة لكلمة ما بجذر حروف صحيحة لكلمات أخرى. يمكن أن يشتق عدد ضخم من الكلمات المتشابهة إيقاعا. وإذا رتبت هذه الكلمات في تراكيب نحوية. فإنه ينتج عن ذلك قوالب صياغية بنيوية، وعلى هذا فيمكن اعتبارها تجمعات أكبر ذات أنظمة صياغية:

معلقة ليبيد

عفت الديار

¹ - محمد العياشي كنوني شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة ص 86.

عفت الديار	امرؤ القيس
لعب الزمان	زهير
طرق الخيال	المفضليات ¹
زعم الغداف	النابعة
زعم الهمام	النابعة
حان الرحيل	النابعة
كذب العتيق	عنتره
سقط النصيف	النابعة
عوف الفوارس	لييد
بعد الفوارس	المفضليات
بين القوابل	المفضليات
غبس كواسب	معلقة لييد
نخل كوارع	لييد
ريح المصايف	معلقة لييد
طلت تخالجه	لييد
طلت تراصدني	المفضليات
وان شفائي	معلقة امرؤ القيس
وكان شفاء	

¹ - التّركيب من: طرق الخيال ولا كليله مدّج سدكا بأرحلنا ولم يتعرج

عقمة	كأن دماء
امرؤ القيس	رأيت دماء
المفضليات	يرين دماء

الألفاظ التقليدية:

لقد استعملت في الشعر الجاهلي مرات ومرات كلمات خاصة، أو كلمات ذات ارتباطا بأصل وتاريخ واحد، وذلك لنقل أفكار ومعاني تقليدية محددة. وعلى الرغم من ذلك، فلم يكن من السهل في بعض الحالات جمع أمثله كافية في أوزان مختلفة وبتوافقات مع كلمات أخرى، أي أن نقول: تحت شروط وزنية مختلفة. ولكن تقود التكرارية التي تعاد بها مثل هذه الكلمات في سياق المعنى إلى الظن بأنها من المحتمل أيضا أن تنتمي إلى تراكيب صياغية، هي الأخرى، من مثل:

معلقة لييد	بمنى تأبد
النابعة	تأبد
معلقة لييد	خالقا كما ضمن الوحي
عنتره	كوحى صحائف
زهير	لمن ظل كالوحي
معلقة لييد	فوقفت أسألها
المفضليات	فوقفت فيها كي أسألها

وقفن أسألها ناقتي	المفضليات
بعد عهد انيسها	معلقة لييد
سدا قديما عهده بأنيسه	لييد
لعبت بها الأنواء بعد أنيسها	عنتره
بسقط اللوى	معلقة امرؤ القيس
فسال اللوى له	امرؤ القيس
بين اللوى فصريمة	امرؤ القيس
بصريمة اللوى	المفضليات
بالصريمة فاللوى	زهير
سارت ثلاثا من اللوى	زهير
بمنعرج اللوى	المفضليات

لقد أصبح من الواضح من الأمثلة السابقة ان القوالب الصياغية ليس لها أية علاقة ايا كانت بالانقسامات الشكلية للتفعيلات الوزنية التي قام الخليل بن أحمد بضعها للشعر العربي، بمعنى أنها بالضرورة لا تتطابق مع التفعيلة. إن الشاعر الشفوي ليس له معرفة بالتفعيلات. وبدلا من ذلك، فإن الشاعر الشفوي يقيم أبيات شعر منتظمة عن طريق ربط القوالب الصياغية ذات الفئة الواحدة أو ذات الفئة الأخرى وبمساعدة الإيقاع فمثلا،

إن القالبين الصياغيين البنيويين اللذين يُوجدان كثيرا في البسيط هما:

لييد

غلب سواجد

النابعة	خَلْفَ الْعَصَارِيطِ
لييد	سُودُ الذَّوَائِبِ
لييد	مَجْمُودٌ مَصَارِعُهُ
زهير	مَنْكُوبًا دَوَابِرُهَا
المفضليات	مَرْفُوعًا نَصَائِبُهُ

وتنتج توافقات هذين النموذجين في تتابع صحيح شطر البيت في الوزن البسيط التام:

شَيْبُ الْمَبَا رَكَ مَدْرُو سٌ مَدَا فِعْغُهُ
 — ب — ب — ب — — ب — ب — ب —

شيب المبارك: مدروس مدافعه المفضليات

وبالمثل، فإن القوالب الصياغية التالية تشيع جدا في الوزن الكامل:

1

عفت الديار امرؤ القيس

أسل الديار عنتره

نبكي الديار امرؤ القيس

2

أرضها وسمائها المفضليات

المفضليات

حيها ونسائها

كهلها ووليدها المفضليات

المفضليات

غلا تقطع

المفضليات

جرد تكلس

هضب تقصر المفضليات

وينتج لبيد البيت التالي على أساس من هذه القوالب الصياغية وبتحويل ضئيل:

ب ب ب — ب ب ب — ب ب ب —

فمقامها

حلها

عفت الدير

بمنى تأبد غولها فرجامها معلقة لبيد

عفت الدير محلها فمقامها

و يجب أن نخلص مبدئياً إلى أنّ القالب الصياغيّ ليس محدوداً في الأقوال أو التّعوت الوصفية المعقدة، ولكنّه موجودٌ فيها، و في غيرها ، بمعنى أن كل شيء معبر عنه بشكل حرفي وصياغيّ ، ويشتمل ذلك ابتداءً على الأسماء إلى الفعال و حتى الأدوات. وتوجد قوالب صياغية معينة عند بعض الشعراء أكثر مما هي عند غيرهم. و لقد توصل "لورد" في دراسته للشعر الشفوي في التقليد اليوغسلافي إلى أنه على الرغم من أنّ مستودع القوالب الصياغية في تقليد ما مشترك فيه بشكل جمعي، فليس كل المغنّين يعرفون كل القوالب في ذلك المستودع أو يستعملونها كلها.

وهكذا يمكن في الشعر الشفوي اكتشاف خصائص أسلوبية محلية، وإقليمية،
وقبلية وحتى فردية، وذلك تحت سطح المستودع التقليدي العام. إن دراسة القوالب
الصياغية الجاهلية تقدم تدعياً إضافياً لهذه النظرية.

لقد أكد التحليل الصياغي وبشكل كلي العلاقة الوثيقة التي أشار إليها غرون بلوم بين
الشاعرين الجاهليين القديمين "امرؤ القيس" و "علقمة"، بالمثل فقد أوضح الشعراء
الجاهليون المتأخرون النابغة، وزهير، ولبيد إشارات لاستخدام قوالب صياغة مشابهة.
وقد تسمح مقارنة تنظيمية للقوالب الصياغية في الشعر الجاهلي بحل مشكلة ترتيب
الشعراء في مدارس.

ولكن حتى إذا لم يستعمل كل المغنين القوالب الصياغية نفسها، فإن هذه القوالب
الصياغية البعيدة يمكن أن ترتب في أنظمة صياغية أكبر، ويصبح واضحاً في هذه القوالب
الصياغية البعيدة يمكن أن ترتب في أنظمة صياغة أكبر، ويصبح واضحاً في هذه الحالة من
هذه الأنظمة أنها ليست ذات ترابط، وإنما تنتمي إلى تقليد مشترك.

ومن ذلك يمكن أن نذهب إلى أن القوالب الصياغية الأكثر استقراراً هي تلك القوالب
التي استعملت لتعبر عن أفكار المشتركة جداً في الشعر، أو أنها - على الأقل - متقاربة،
ولقد وجد في الشعر العربي، أنه تكاد تكون لكل فكرة رئيسية في القصيدة، قوالب يمكن
أن تكون في صياغة نموذجية. وعلى أية حال، فيمكن أن تجمع القوالب الصياغية في الأفكار
الرئيسية الأخرى وبذلك تكشف حقيقة كونها تنتمي إلى مستودع مشترك، وهكذا فإن

عملية الاستبدال ذات أهمية أجلي للشاعر الشفوي ، حيث تسمح له هذه العملية باستعمال طريقته بشكل خلاق من خلال اعتماده بشكل استبعادي على الذاكرة.

إنه يمكن أن نرى في العملية الصياغية الشعرية الجاهلية، فعالجياً، ليس داخل الشطر أو البيت فحسب، بل من خلال وحدة عروضية إلى أخرى. فما إن يقيم الشاعر نموذجاً لغوياً حتى يعيده كثيراً في الحال ، في الشطر التالي أو البيت التالي. وهذه الطريقة، تكررت كثيراً الأسماء والأفعال والأدوات، وحتى العليات الكاملة في الشطر التالي :

فَلَمْ أَرَمَعَشْرًا أَسْرُوا هَدِيًّا

زهير

وَلَمْ أَرَجَارَ بَيْتٍ يُسْتَبَاهُ

وَجَارُ الْبَيْتِ وَالرَّجُلُ الْمُنَادَى

وَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى قَرْنِي يُشِيْعُنِي

علقمة

وَقَدْ عَلَوْتُ قُتُودَ الرَّجُلِ يَسْفَعُنِي

مَنْعَتُ اللَّيْثِ مَنْ أَكَلَ ابْنَ حِجْرٍ

وَكَادَ اللَّيْثُ يُودِي بَابْنَ حِجْرٍ.

امرؤ القيس

مَنْعَتُ فَأَنْتَ ذُو مَنْ وَنَعْمَى

امرؤ القيس

مَجَاوِرُهُ بَنِي شَمْجِي يَنْ جَرْمٍ

زَعَمَ الْهَمَامُ وَلَمْ أَذُقْهَا أَنَّهُ

زَعَمَ الْهَمَامُ بَأَنَّ فَاهَا بَارِدٌ

النايغة.

فإن لم يكن ذلك ، فيمكن أن تعاد الكلمة التي قبل نهاية الشطر فوراً في بداية الشطر التالي :

بِطَعْنَةٍ فَيَصِلُ لَمَّا دَعَانِي .

عنتره

دَعَانِي دَعْوَةً وَالنَّخْلُ تَرْدِي

يمكن أن نقول بهذا إن المرء عندما يستمع إلى إنشادات الشعر العربيّ، فإنه لن يسمع وقفاً عند انقطاع الشطر، إذ إنه يسمع مجموعات نبر قلماً توصل تقطيع الكلمات في منتصف البيت في الشعر الجاهلي، ولنقل وبشكل آخر، إنه يوجد تضمين داخلي يل لتقطيع الكلمات ففي الأوزان التي درستها لو يوجد مما يوصل تقطيع الكلمات إلا الوزن الكامل. إن تلك لهي خاصية مهمة في الشعر الشفوي، كما أنها خاصية يجب أن نتذكرها حينما نجادل من أجل شفوية الشعر الجاهلي¹.

بعد هذا نضيف أنّ القافية العربية الموحدة والمتكررة أبدا هي التي حددت بشكل واضح نهاية البيت، كما إن التضمين بين الأبيات نادر جداً في الشعر الجاهلي. إن الأبيات بالتالي منفصلة بعضها عن بعض بشكل مفكك وفي مجموعات، وكثيراً ما يوصل بعضها

¹ - سليمان الطعان عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي ص 96.

ببعض عن طريق استعمال الرابطة، أو بإعادة الكلمة المحور في البيت السابق. إن ذلك لهو ما وصفه "نورد" بأنه أسلوب "الإضافة" النموذجي في الشعر الشفوي، كما أنه مقام على الإرداف.

إن هذا لا يعني ، - كما زعم كثير ون - أن الأبيات مستقلة كلية عن بعضها البعض، إذ يتعلق البيت الثاني عادة بالأول، حتى لو أن البيت الأول يحتوي على فكرة مستقلة كلية عن فكرة البيت الثاني. وحيث أن البيت الثاني معتمد على الأول، فإنه يُرجع في أحوال كثيرة صدى نماذجه وذلك إما بإعادة القوالب الصياغية أو بالتأثيرات البديلة، أو بإعادة نماذج بنوية.

إنه لمن الأهمية بمكان إذن، أن نسأل عن كيفية تمكن الشاعر الجاهلي من اكتساب ذخيرة واسعة كافية من القوالب الصياغية، لينظم شعرا في خمسة عشر وزنا مختلفا. وبكلمات أخرى، هل كان لكل وزن ذخيرة خاصة به من القوالب الصياغية؟ أو هل كانت القوالب الصياغية موجودة قبل الأوزان المختلفة؟ إن النظام بجملته، في الحالة الأولى، يغدو في الواقع ثقيلًا إن لم يكن مستحيلًا من أجل أن يتمكن الفرد منه، أما في الحالة الثانية، فإن النظام الذي يرتب فيه الشاعر قوالب ثابتة في إنشاده ما و من ثم ينشأ وزنا مميزا، و عليه يصير من الواضح أن عدّة قوالب صياغية معينة الهوية قد استعملت استعمالا متعادلا في أقسام متطابقة ذات أوزان مختلفة وذلك عندما أخضعت الأربعة الأوزان لهذا الإجراء.

	الكامل	أرضها وسمائها
المفضليات.	الطويل	بدؤها وعبادها
معلقة لييد	الكامل	بالجهلتين
لييد	الطويل	بالجهلتين
معلقة امرئ	الطويل	ذكرى حبيب القيس.
امرؤ القيس	البيسط	ذكرى حبيب
المفضليات ¹	المتقارب	وقفت بها
النابعة.	الوافر	وقفت بها

وأحياناً، تحتوي القوالب الصياغية ذات القرابة وبوضوح على تحويرات بسيطة تمكن من استعمالها في الأوزان المختلفة، فمثلاً، يظهر قالب الصياغي <وقفت بها >> في الوزن الكامل كالتالي :

فوقفت فيها الكامل **المفضليات**
فوقفت فيها الكامل **عنتره.**

إنّ إضافة حرف العطف الابتدائية- الفاء بالإضافة إلى استبدال المقطع الطويل (في) بمرادفة المقطع القصير (ب) يهيئان قالب الصياغي إلى وزن جديد . ويستخلص من هذا المبدأ أن نسق القوالب الصياغية هو الذي يحدد الأوزان في الشعر العربي.

¹ - من قول بشامة بن الغدير: فوقفت فيها كي أسألها غوج اللبان كمطرقت النبع. عد إلى: المفضل الضبي. المفضليات. ص 325.

وانطلاقاً من جهة التّطريّة التي لا ترى إلا فكرة واحدة من القوالب الصياغية ، يمكن للباحث أن يجرى أن تعقيد العروض العربيّ الوفير ، إنّما يستجيب لسبب تختائيّ بسيط. وفي الوقت نفسه فإنّ هناك ميلاً إلى كلمات معيّنة تتكرّر كثيراً جدّاً في أوزان معيّنة. ويؤدّي هذا إلى ظاهرة في الاقتصاد اللّغوي نموذجيّة لدى الشّاعر الشّفوي.

وعلى أية حال ، فإنّ التّحليل الصّياغيّ وزنا بوزن يكشف وكقاعدة عامة من مترادفات معيّنة نتيجة إلى التكرار في أوزان خاصة ، بينما لا تفعل ذلك مترادفات أخرى . وهكذا ، فإنّ الكلمة (طلل) ، مثلاً ، ومرادفتها ذات القرابة بنيويا (دمن) هما اصطلاحان يوظّفان عادة للمواطن المهجورة وذلك في الوزن الواو ف وفي بدايات شطر الوزن الطّويل ، في حين أن (ديار) تستعمل في الوزن الكامل:

زهير	الوافر	لَمَنْ طَلَّلَ
لبيد	الوافر	لَمَنْ طَلَّلَ
	الطويل زهير	لَمَنْ طَلَّلَ
		لَمَنْ دَمِنَ الطَّوِيلَ المفضليات.

ولكن :

امرؤ القيس ¹	الكامل	لَمَنْ الدِّيار
		لَمَنْ الدِّيار الكامل زهير

¹ - مأخوذ من قوله: لَمَنْ الدِّيار غشيتها بسحامِ فَعَمَائِنِينَ فَهَضْبُ ذِي أَقْدَامِ امرؤ القيس الدِّيوان ص 151.

² - التّركيب مأخوذ من قوله: لَمَنْ الدِّيار بَصْنَةَ الحَجَرِ أَقْوِينَ مِنْ حَجَجٍ وَمِنْ شَهْرٍ عَدَا إِلَى زهير الدِّيوان ص 31.

حيث إنّ القوالب الصياغية سابقة على الأوزان المختلفة، فإنها يمكن بالتالي أن تحرر في بعض الحالات عن طريق استعمال المترادفات فتكتف لوزن معين . وإنه لمن المهم أن ندرك أن القوالب الصياغية في ذهن الشاعر قبل أن يقول ذلك الشاعر بيتا من الشعر ، وهو بعدئذ ينظم، وبمساعدة إيقاع تلك القوالب الصياغية بحيث تنتج وزنا محمدا .

فإن فهم المبدأ المشار إليه أعلاه، فيمكن إذن أن تفسر اللاقياسات الوزنية في الشعر العربي بطريقة أبسط جدا من التصنيف الثقيل الذي طوره العروضيون في القرون الوسطى، والذي يصف اختلافات الشكل المسموح بها في الوزن العادي فقط ؛ من دون تفسير للسبب الذي يكمن وراءها

وهكذا فقد صادف أن كل قالب صياغي متكرر وجد في بداية الأبيات الوزن الكامل يتكون من المجموعة النحوية (الفعل + الأداة + الاسم)، بحيث يصبح فيها النمط الصرفي هو حرف حركة، حرف، حركة، حرف حركة / حرف حركة حرف حركة طويلة حرف حركة. ومن الواجب أن نضيف بأن هذا القالب متكرر لأنه بالتحديد ليس غير عادي في الواجب أن نضيف بان هذا القالب متكرر لأنه بالتحديد ليس غير عادي في اللغة العربية.

زهير¹

لعب الزمان

¹ - التركيب من قول العارث بن حلزة اليشكري يقول فيه: لَمِنَ الدِّيارِ عَفْونَ بالحبس آياتها كمهارق الفرس

عد إلى: المفضل الصبي المفضليات. ص 265 .

طرق الخيال ² المفضليات

حيث صادف أيضا أن تكون صيغة ضمير الغائب المذكّر في الفعل الماضي الأجوف التي هي ذات النمط حرف حركة طويلة حرف حركة أخرى من كونها ذات النمط حرف حركة حرف حركة كالحرف كالمضي مضى، فإنه يحدث كثيرا أن يستعمل النمط الأجوف بدلا من النمط المنتظم وذلك في عملية الاستبدال في أثناء الإنشاد الشفوي .

3

- حان الرحيل النابغة

- فإنّه قد استعمل الاسم مكان الفعل، وحرّر النمط التحويلي إلى تركيب إضافي فحصلنا على النتيجة التالية :

- قلع الكلاب المفضليات

إن عملية الاستبدال بكلمات متساوية صوتيًا تقريبا وليس تحديدا، في نطاق القوالب الصياغية التحويلية الشائعة في اللغة العربية، تحدثان بالتالي أنظمة صياغية أو برهنية تحتوي على قياسات وزنية. حيث إن الشعراء الشفويين ليسوا بالآلات، إذ أنّ

¹ - هذا التركيب من بيت زهير ذلك الذي يقول فيه: لَعِبَ الزَّمانُ بِها وَغَيرَها بَعدي سَوافي المَورِ والقَطَرِ.

عد إلى: زهير. الديوان. شرح حمدو طماس. دار المعرفة. بيروت. لبنان. ط. 2005. ص 31.

² - مأخوذ من:

³ - التركيب مأخوذ من قوله: حان الرحيل ولم تودع مهدداً. والصبح والإمساء منها موعدي، عد إلى النابغة.

الديوان. شرح حمدو طماس. دار المعرفة. بيروت. لبنان. ط. 2005. ص 38.

هذا يحدث كثيرا، نظرا لواقع عدم امتلاكهم وقتًا لكي يصقلون و يراجعون من خلاله نصوصهم.

ويجب أن يُجْزَأ أن هذه اللاقياسات لا تحدث أبدا في العمق الإيقاعي الذي عليه النبر في التفعيلة، ولكنها تحدث في المقاطع التي تحمل نبرا ثانويا فقط، ويبرهن هذا على أن العمق الإيقاعي في كل تفعيلة وكذلك التتابع المنتظم للأعماق في البيت ضروريان للشاعر الشفوي. إن هذا هو ما يوفر الهيكل الإيقاعي الذي يتعرف الشاعر الشفوي حوله على قوالبه الصياغية، كما أنه لا يسمح بوقوع الزخافات إلا في الأقسام الثانوية الخالية من النبر والبيت فقط¹.

ويأبداء الأهمية القصوى للطريقة الفنية من أجل إنتاج شعر شفوي في اللغة العربية، فإنه لمن الغريب، حسبنا أعلم، أن يكون التقاد العرب على غير إدراك لذلك². و إن ذلك يجب أن يُعزى إلى عاداتهم التعليمية في التفكير، من غير أن يلاموا على شيء لم يكن حتى الدارسون المحدثون على إدراك به.

ولا شك أن عنصرا من الذاتية قد تدخل في التعرف على هوية بعض القوالب الجانبية. ولعل تقسيما لمجموعات الكلمات مختلفا عن التقسيم الذي اتخذناه يؤدي إلى التعرف على قوالب صياغة مختلفة.

¹ - العربي عميش. خصائص الخطاب الشعري. دار الأديب. وهران الجزائر. 2007 ص 74.

² - جيمز مونرو. النظم الشفوي. ص 79. أو ابن خلدون. المقدمة. ص 85.

ولو أنّه كان بالإمكان استعمال المجموع الكليّ للشعر الجاهليّ كدالّ، لكان ذلك أمرا مرغوبا فيه. وعلى أيّة حال، فليست هذه هي الحالة، حيث إنّ كثيرا من القصائد والمقطوعات تقع متناثرة في كلّ مكان من المؤلّفات ، وإنّ تتبّع كل ذلك ، وفرزه، واستخلاص التكرارات منه، سوف يستغرق أعواما.

و أخيراً يخلص الباحث إلى أنّه قد جودل كثيرا ضدّ النظرية الصياغيّة على أساس أن القوالب الصياغيّة ليست في الواقع أكثر من توافقات في الكلمات فرضتها على الشاعر متطلّبات الوزن ، وبتعبير آخر ، أنّ ما يحدّد شكل القوالب الصياغيّة هو الوزن ، وليس العكس . فإذا كان ذلك كذلك، فإن تكراريّة القوالب الصياغيّة في النصوص الشفويّة ، ونصوص الشعراء تغدو متساوية تقريبا.

وبعد كلّ الذي سبق نريد أن نخصّ إلى أنّ القوالب الصياغيّة التي استعملها الشعراء الجاهليون تنتمي إلى مستودع تقليديّ جمعي، إنها تتلاءم مع الأنظمة الكبيرة جدا ، والمشاركة بين الشعراء الجاهليين بشكل عامّ، و إنّ ذلك ليبرهن على أنّ الشاعر الجاهليّ قد عمل بوسيط فنيّ أساسه قالب الصياغيّ ، وذلك أحرى من كونه قد عمل بالكلمة المفردة وبالمقابل، فإن هذه هي خاصيّة الشعر التقليديّ الشفويّ. وإن الصعوبة النسبية التي تواجه وقت التفرقة من حيث الأسلوب بين شاعر وآخر، فهي على النقيض من الأسلوب الشخصي الذي لا يمكن أن نخطئ فيه ، وبالتالي فإننا نفسر ذلك على أساس طريقة النظم الصياغية الشفوية.

إن ذلك يؤدي إلى كون الشعراء الجاهليين والذين كانوا فنانيين صيغين شفويين، قد نظموا خلال عملية الارتجال أخرى من كونهم نظموا معتمدين على الذاكرة. وعلى النقيض من هذا، فإن الشعراء المحدثين ولكونهم متعلمين، فكروا في قصائدهم، ولعلهم فكروا فيها والقلم في أيديهم، مطبقين قواعد النحو، والعروض، والبلاغة وذلك لكي يتدعوا بديعهم الشخصي الذي يختلف من شاعر إلى آخر.

إن قصائدهم اعتمدت على ابتداعاتهم في الأسلوب أكثر مما اعتمد عليه الشعراء الجاهليون بأكثر من ثلاث مرات؛ في حين أن الشاعر الجاهلي قد استخدم قوالب الشاعر الآخر الصياغية استخداماً لا قيد عليه، وبعدم أكثرات نموذجي من حيث الشفوية لمفهوم الملكية الأدبية، وقد أدخل التقاد في الأزمنة التالية مفهوم الانتقال وأصبح الشعراء يفاضون ويتحامون، بشكل عنيف إلى مقاييس ذلك المفهوم.

ولهذا فإن القوالب الصياغية البنيوية التي استخدمها الشعراء، تُفسر على أنها نتيجة محاكاة واعية، أو غير واعية لموروثهم الأدبي ضمن تقليد محافظ وغير اعتيادي، ولكنه استخدام اصطناعي مُقام على تفكير متدبر مقصود، أو محاكاة واعية أو على الذاكرة، وليس على الارتجال الصياغي الشفوي.

وسواء كان هنالك استدكار غيبي أو لا، فإنه مما ينبغي تأكيده أن النظم الصياغي الشفوي هو الشكل العادي للنظم عند الشاعر الأمين بل لا يوجد في الواقع سواء شكلاً وحيداً في النظم المتاح له، وهكذا فسيصبح كل شاعر فيما بعد قائماً بذاته.

وإنّ المرء لا يستطيع إلا أن يفترض أن مرحلة التدرّج هي التي سمحت لمن كان يريد أن يصبح شاعراً، باكتساب المستودع الصياغيّ والطريقة الفنيّة ، والتي عن طريقها ينظم ذلك الشاعر قصائدها الخاصّة به.

ويمكن أن نستنتج - وعلى أساس من الدليل الداخلي - أنّ الشعر الجاهليّ يجب أن ينظر إليه إجمالاً على أنه صحيح طالما فهم - وبشكل واضح - أنّ ما حُفِظَ منه ليس تدويناً دقيقاً لما قاله الشّاعر ذات مرة، ولكنّه إلى حد ما صورةٌ قريبة كل التّقارب مع ما قاله، أثّرت فيها تعاقبات الرواية الشّفويّة ، حيث كانت عمليّة الاستدكار غيباً والتخلص من العناصر الوثنيّة > نشط يتّين كما عقد في ذلك تقليد التنقيح النسخي، إن روايات القصيدة وعلى رواياتها المدونة.

وذلك كما سجّلها التقليد العربيّ . فإن كان واضحاً أنّ رواياتها المختلفة في نصّ مُدَوّن ما كانت نتيجة روايات أُخِذَتْ من مخبرين مختلفين، فإنه إذن، يجب أن قبل هذه الأشكال المختلفة للقصيدة على أنّها صحيحة، حيث إن البحث عن نصّ أصليّ واحد مضبوط هو مطلب ميؤوس منه، و مستحيل، في حالة الشعر الشّفويّ.

كما يجب أن تمدّنا الدراسات الأخرى بتطابق تام في القوالب الصياغية الجاهليّة ، ومن ضمنها تلك القوالب الصياغيّة التي استخدمها كل شعراء تلك الفترة . ومن ثمّ س يصبح من الضروري أن نجمع التّطابقات الفرديّة في المستودع الصياغي الموجود عند كل شاعر. ويمكن أن نميّز عن طريق مقارنة التّطابقات الفرديّة ، مع التّطابقات عند عامة الشعراء، تلك

القوالب الصياغية التي نرى أنّ شاعراً ما قد فضّلها، وفي المقابل، يمكن أن يُسمح لنا هذا بأن نشخص الخواصّ الأسلوبية الفردية في الشعر الجاهليّ، بدرجة من الذاتية، كما يُسمح لنا في النهاية بتجيز العلاقات الأدبية، والزمنية بين الشعراء الأفراد والمدارس الشعرية.

وإنّه لمن الصعب، بالنسبة لدارسي الأدب العربيّ، أن لا يكون لفهم الكيفية التي نظم فيها الشعر الجاهليّ فيها أكثر وضوحاً أية علاقة بالموضوع، حيث إنّ ذلك الشعر يؤدي مباشرة إلى فهم أكثر وضوحاً، لاستخدامه الموضوعات، والمعاني وكذلك للبنية الأدبية للقصيدة المفردة فعندما أكدّ "ابن قتيبة" على أنّه يجب أن يكون للقصيدة ثلاثة أجزاء (النسيب. الرحيل. الموضوع)، كما أنّه يجب على الشاعر إضافة إلى ذلك أن يحافظ على توازن صحيح بين كل جزء، والجزء الذي يليه، لم يكن الشعر الجاهليّ دائماً يلحظ هذه القاعدة المتلائمة بشكل صحيح.

فكثير من القصائد ليس بها نسيب، والبعض الآخر ليس به رحيل، كما أنّ التناسب بين فكرة وأخرى من قصيدة إلى أخرى يختلف اختلافاً حاداً من غير أطراد، بل إنّ نسق تلك الأفكار غير منتظم: فمعلقة لبئد تأتي بعناصر النسيب بعد الرحيل، وحسب قواعد ابن قتيبة فإنّها تكون في غير مكانها، هذا على الرّغم من أنّ ملاحظة دقيقة ستكشف عن أنّها يشكّلان وصلة أخيرة في حلقة من حلقات شبكة البنية، محكمة إحكاماً، محتوية على مجازين طويلين ممتدّين بإسهاب وهما من المجازات النموذجية في الشعر الشفوي، كما تحتوي تلك

البنية على كل ما هو ملائم في مثل تلك الحالة لهدف الشاعر. إن معلقة امرئ القيس أيضا تشكل النسيب بنويا في شكل من أشكال تلك الحلقة¹.

وعلى هذا، فإن ما يبرزه الشعر الجاهلي حقا هو مرونة إلى حد ما في نسق الموضوعات المقامة كلية على طبيعة النظم الشفوي و ظروفه، و إنَّ الشَّاعر، وهو يستخدم مستودعا تقليديا ثابتا من الموضوعات، يطيل أو يقصر فيها ، و يعدل أو يحذف منها، وذلك استجابةً لاهتمام الجمهور المستمع خلال الموقف ، غير متنبأ به إلى حد بعيد من مواقف الإنشاد.

وبالتالي فإنَّ المعايير التي يستخدمها البحث العلمي المعاصر من أجل التعرف على تتابع الأبيات في القصائد الجاهلية وذلك عن طريق تطبيق مقاييس المنطق الأدبية، تحتاج إلى مراجعة.

أمَّا عن الخواص التي جاءت سابقاً، فكُلُّها خواص نموذجية للشعر الشفوي بوجه عام ، في حين تحدّد الطرق الفنية للتّظّم والإيصال ببنية القصيدة ومتّوحاها، حسب المفهوم الأوسع، وفي هذه الحالة، فإنَّ الطُّرق الفنيّة الصّياغية مرتبطة ارتباطا وثيقا بطريقة التّطور من ناحية الأفكار الرّئيسة ، وبغير إدراك لهذا المبدأ الأساسي في النّقد الأدبي، لا يمكن أن تجنّب تطرّفين متضادّين يقف أحدهما عند تمجيد الشعر الجاهليّ ، لأسباب عاطفيّة لكونه أسلوباً متقدّماً بالغ الرّفعة، أو عند ثانيهما عندما يرى فيه مجموع أدب ممل ، ومكروور، وغير

¹ - محمد نجيب البهيبيّ تاريخ الشعر العربي ص 296.

أصيل ، ولهذا فإنّ فهم طريقة التّظّم وما يترتب عليه من حيث بنية الشعر الجاهلي هي خطوة أساسية وإيجابية نحو الهدف النهائي للتذوق الجمالي

ثمّ إنّ فنّ التعبير الشعريّ المستمد من الممارسة الشفوية الفعلية للشعراء الجاهليين سيكشف أشياء كثيرة عن شعورهم أكثر مما ستكشف عن النظرية الأدبية المستمدة من قواعد البلاغيين ، كتلك القواعد التي فهمها النقاد العباسيّون ، حيث إنّ البلاغة الشكليّة كانت علماً غريباً كلّ الغرابة على الشعراء الجاهليّين الذين افرقوا إلى طريقة فنية بلاغية متطورة إلى حد بعيد ، ولكن بالأحرى إنّ طريقتهم الفنية كانت بالغة ومتطورة إلى حدّ بعيد ، ولكن بالأحرى إنّ طريقتهم الفنية كانت بديهية ، أي أنها كانت صياغية .

وبالتالي فهي طريقة ملائمة جداً للمحيط الشفوي الذي نظموا فيه أكثر من مائة أية مدرسة بلاغية متعلمة ، إنّ كلّ هذا يمثل تطوّراً واحكاماً في بناء القصيدة العربيّة الجاهليّة ، التي تحاول أن تتأسس ، أو إنّها قد تأسست من منطلق واحد وبنية واحدة .

لكنّ المتعمّق في دراسة هذه القصيدة التّابعة عن وعي جماعيّ مُشترِك ، يجد و هو يبحث في الخصوصيات عنصراً غائباً باعتباره أساساً للشعرية ، و عنصراً هاماً من عناصر الإيقاع ، ألا و هو الأداء ، صحيح أنّنا نجد بعض معناه في الغناء ، و قد وقفنا على أهمّيّته سابقاً ، لكننا المزمى هنا إلى التّركيز عليه ، لا باعتباره عمليّة الشاعر التي يقدّم نصّه بها إمّا مكتوباً ، أو مُشَقَّهاً ، بل باعتباره ذلك التّمثيل الذي من شأنه أن يُطلِعنا على جانبٍ آخر من جوانب العمليّة الشعريّة باعتبارها عمليّة تواصلية مكتملة ، هذا الجانب هو السامع من

خلال الأثر الذي يحدثه الأداء الشفهي المتفاعل للتصّ، و السؤال الأولي الذي يمكن أن نلج به إلى هذا الموضوع هو: هل تسعفنا المعاجم اللغوية القديمة إذا ما أردنا الانتقال من ذلك التداول الكلاسيكي للمصطلح، إلى هذا المعنى الذي نزع من فيه شيئاً من الجدة؟، لا شك أن بعض تفاصيل ذلك ستتضح فيما يلي.

الفصل الثاني:

النَّظَرَةُ الْغَائِبَةُ لِإِيقَاعِ الْعَرَبِيِّ.

المبحث الأول: المَفْهُومُ الْغَائِبُ لِإِيقَاعِ.

المبحث الثاني: الإِيقَاعُ وَالتَّلَقُّيُّ وَالتَّقْدُّ.

المبحث الأول:

المفهومُ والرُّغائبُ للإيقاعُ.

كنتُ قبل مباحثٍ أذهب إلى أنّ الإيقاعَ في مجمل ما يعنيه، هو ما يوقِّعه
الشاعر أو المغني ويلحِّنه، أو أنه في التادر ما يشي بتناسب و تآلف و انتظام و تكرار ¹،
وإذا ما دقق الباحثُ النظر في هذه المعاني، وجدها لا تخرج عن إطار التركيز على الباتِّ
الذي هو الشاعر تارةً، و على الرسالة التي هي القصيدة في حدِّ ذاتها تارةً أخرى، و لستُ
أظلم الدرس القديمَ مُجملاً، عندما أتهمه بتغيب عنصر هامٍّ هو المتلقي الذي يظهر من
خلاله عنصرٌ جديدٌ هامٌّ هو " الأثر الناجم عن تلك العملية الإبداعية العصبية المعقدَّة
الجميلة التي هي الشعر".

و عندما أعود مرّةً أخرى إلى المعاجم اللغوية، و أخترل العودة إلى مؤلَّف " ابن
منظور" أجد أنّ في بعض لغتنا ما يخدمُ لغتنا إذ يذهب - ضمن ما يذهب إليه - في مادة
(وقع) إلى أنّ " التوقيع: سَخَجٌ يكون في ظَهْرِ الدَّابَّةِ، و قيل: في أطرافِ عِظامِ الدَّابَّةِ مِنَ
الرُّكُوبِ " أي من فَرْطِ الرُّكُوبِ، ثمَّ يذهب إلى أنّ **الموقع:** من الإيقاعِ وَ الوَقْعِ، وَ الوَقْعُ:
الأثرُ الذي يُخالِفُ اللُّونَ " ²، على هذا الأساس نستسمح تاريخنا العروضيّ و البلاغيّ

¹ - لم أَرِدْ مُعَاوَدَةَ إيراد تلك التّعريفات السانفة الورود. لأن فيما سبق مندوحة و مكْتَفَى.

² - ابن منظور: لسان العرب مادة (وقع). المجلد السادس. ص 968.

والتقديّ عندما نقترح إضافة دلالة جديدة إلى دلالات مصطلح "الإيقاع" و هي الأثر التاجم عن الممارسة، و صحيح أنّ الممارسة تعني الكتابيّة والشّفهيّة، و لكننا نركّز على الشّفهيّة، باعتبارها المنطلق، بل إنّها الأصل الذي انطلق منه المبدعُ الأوّلُ

الأداء و الإنشاد.

من الأسئلة التي يمكن أن تُطرح إذا ما وضع الباحث نفسه وضعاّ منتمياً للشعر الجاهليّ، هو أنّه : إذا ما أردنا أن نُنشد شعراً جاهلياً أو نقرأه بصوت مرتفع، فهل سنحسن ذلك مثل شاعره، إذ نُؤثر في مستمعينا، كما كان يفعل أو أكثر؟

لا شك أن من الأفضل أن ينشد الشاعر شعره بنفسه لمعرفة بخلجات نفسه،

وعاطفته، ومشاعره، وهو أعرف من غيره بانفعالاته، فيجسدها أفضل من غيره، تبعاً للمواقف المختلفة من فرح أو ألم، أو مدح، أو رثاء، أو هجاء، أو حماسة، أو غزل على أن "كل قراءة بصوت عال، أو إنشاد للشعر هو أداء للقصيدة، وليس القصيدة ذاتها، وهو يقف على صعيد واحد مع أداء العازف لقطعة موسيقية¹.

وهذا ما يوضح لنا الفارق الزمني، ولحظة إبداع القصيدة، إذ إن الإبداع وما يصاحبه من مخاض وتوترات حادة، وانفعالات مختلفة، وما يرافقها من ظروف متباينة يخضع للزمن، وليس لزمن إنشاد القصيدة، ومن هنا يمكن القول إن حالة التوتر تختلف اختلافاً بيناً بين لحظة الإبداع ولحظة الإنشاد، على أننا لا ننفي أن إعادة القراءة مرات قد يجعلنا نستشف

¹ - رينيه ويليك. ووستين وارين نظرية الأدب. ص 186.

أشياء جديدة بما يجعل المنشد يتوصل إلى قدر معين من إبراز معطيات القصيدة.

وحتى الإنشاد يخضع للزمن، فكل إنشاد جديد هو زمن جديد، قد يتحسن فيه الإنشاد، أو يسوء، وهذا الأمر يتوقف على المنشد ومدى استعداده، وموهبته، وقدرته على الكشف، أو أن لحظة الإنشاد تنسجم مع نفسيته وتوجه القصيدة ومعناها العام، أو لا تنسجم، فالقدرة على الإنشاد الجيد يتبع الحالة النفسية أيضاً، وللمهارة دور مهم في عملية الإنشاد¹.

لأنَّ مما يزيد في حُسن الشعر، حسن الإنشاد وحلاوة النغمة². على أن الجانب الصوتي من الشعر قد يكون عاملاً مهماً في النسيج العام، ويمكن لفت النظر إليه بوسائل عديدة، كالوزن، وأنماط الحروف الصوتية المتعاقبة، والجناس، والسجع، والقافية، والإيقاع، الخ³ ولذلك فالتمتع بقراءة الشعر لا تتم إلا بقراءته بصوت مسموع، وإذا ما قريء صامتاً وأثار الإعجاب، نجد المتذوق يعيده بصوت مسموح استحساناً وإمعاناً في المعنى والصور. ومهما يكن فإن إنشاد الشعر قد خفت وطأته منذ عصر التدوين، وإن القصائد بدأت تتنازل في كثير من جوانبها السمعية إلى الجانب البصري.

بيد أن الشعر بالرغم من ذلك كان يدرس ويقرأ لأنه محتاج إلى السماع⁴ ولا يمكننا أن

¹ - المرجع السابق، ص 189.

² - قدامة بن جعفر نقد النثر دار المعارف، القاهرة، 2005، ص 90.

³ - رينيه ويليك و واستن وارين نظرية الأدب. تر: حسام الخطيب. دار العودة بيروت. 1999. ص 188.

⁴ - ابن قتيبة الشعر والشعراء، ج 1، ص 88.

نفض الطرف عن العصور اللاحقة منذ العصر الإسلامي حتى عصرنا الحاضر، من أن الموضوعات وأشكال التعبير المتمثلة بالأجناس الأدبية، والدلالات السمعية والإيقاعية قد تعرضت للتغيير تبعاً للمؤثرات البيئية والاجتماعية والنفسية التي دخلت في نسيج الشعر، فالإسلام قد حظر على الشعراء أشياء كانت سائدة قبله، فضلاً عن العوامل الحضارية في العصور اللاحقة، ودخول المولد، والاختلاط بالأهم، وصولاً إلى عصرنا الذي انطلقت فيه الدعوات المختلفة إلى الشعر المهموس، والمكتوب.

وما رافق ذلك من ظهور المطابع وانتشارها، وظهور المذاهب الأدبية المتعددة، وخاصة الرمزية التي ضاقت ذرعاً بالصوت الجهير ووقوفها عند حدود الصور المرئية¹، وتساعد الدعوات المختلفة إلى إلغاء نظام الشطرين والقافية وتعدى ذلك إلى إلغاء التفعيلة والوزن كلياً، وظهور قصيدة النثر، إلى جانب الشعر الحر، والمرسل والمطلق والحديث. ومن هنا لا ننكر أن البصر قد أخذ حيزاً من السمع بيد أنه بقي محتفظاً بقيمته، ولم ينحسر شعر الشطرين، فهو ينشد في كل مكان، علماً أن أنماط الشعر الأخرى تقرأ بصوت مسموع، وقد التجأ الشعراء إلى التعويض عن الإيقاعات الخارجية بالداخلية.

وفي العصر الحديث يتوضّح أن الكتابة تدخل ضمن الأنظمة الإشارية، وإن كانت السمعية إشارية أيضاً، غير أن الكتابة التي تعتمد حاسة البصر مكانية، بأشكالها المختلفة وزخرفها الهندسي، وهكذا تفرض الكتابة على اللغة طابعاً خطياً مستقيماً، وسمة تنابعية،

¹ - غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث. دار المعارف القاهرة. 1975. ص 418.

ووجوداً مادياً.. لا يملكه الكلام¹.

على أن الصوتية تختص بالزمان والفضاء، لأن الموجات الصوتية تنتشر فيهما، ومهما يكن من أمر الكتابة وكونها بصرية مع اعتمادها الحواس الأخر، إلا أنها تبقى سمعية الطابع في تألفها وترابطها في الحروف، والألفاظ، والجمل وإيجاءاتها..

وبعد هذه التوطئة الضرورية، والموقف العام من الإنشاد في العصر الجاهلي، لا بد لنا من أن نتناول الإنشاد وما يتعلق به تفصيلاً:

عرف الشعر الجاهلي بالإنشاد على أساس أنه الصّوت يطلقه الشعراء، وتتلقفه الأسماع؛ ولذلك كان عند اللّغويين وأصحاب المعاجم "رفع الصّوت. و كان ذلك الشّعراً المتناشداً بين القوم ينشد بعضهم بعضاً"².

و يمكن أن نقول إنّ إنشاد الشّعْر فنٌّ وموهبة، حيث تكمن القدرة فيه على التّلوين الصوتي، لإبصال المعنى، وإبراز الصور الجميلة بفعل عوامل أدائية كثيرة بمعرفة التنغيم، والضغط على الكلمات، أو طريقة العزل، والتنفس الصحيح غير المخل، فضلاً عن الصوت الجميل المؤثر الذي يسيطر على الأسماع، الخالي من عيوب النطق، وإن عيوب النطق

¹ - صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي دار المعارف القاهرة 2000. ص125.

² - ابن منظور لسان العرب. مادة "نشد". ص965.

لتؤثر في الصوت وفي الأداء، وقد فطن لها علماءنا، وأسهبوا في الحديث عنها¹.

والإنشاد قديم جداً كما تذكر المصادر، يعود إلى المواسم الاحتفالية، أو بيوت الآلهة² نظراً لأهمية تلك المناسبات التي كان الشعر فيها واحداً من التقاليد التي كانت تمارس في العهد الوثني حين ينشد للاله فيستجيب لهم بعد الإنشاد³.

وكان الشاعر يقف فينشد قصيدته، ويتلقاها عنه الناس ويروونها⁴ وقيل عن العرب:

"وأما العرب فلم يكن في أمة من أمة من الأرض شأن للإنشاد ارفع منه عندهم"⁵.

ولا بد أن يستدعي الإنشاد طريقة خاصة، سواء أكاد ذلك يتعلق بالمنشد وطريقته وأسلوبه، أم في الشعر للتأثير بالسامعين، وبخاصة إذا ما عرفنا أن الظروف آنذاك مواتية للإنشاد، إذ لا توجد وسيلة غيرها.

وكثيراً ما ينشد القصيدة صاحبها، ويستحسن ذلك منه، لأنه أعرف من غيره بخلجات نفسه، ونبضات قلبه، وأدرى بما يعاينه، ويعلم بالمواطن التي يريد تأكيدها من إثارة حماسة، أو تعبير عن انفعال معين، أو إيراد حكمة أو الإفصاح عن لطيف معنى، أو تبيان موقف

¹ - الجاحظ الحيوان ج.1 ص 7.15.12. أو البيان والتبيين ج.1 ص 34-39. أو ابن سيده. المخصص. دار الكتب العلمية -

بيروت - (د.ت) - ص 118-119-122.

² - نجيب البهيبتي. تاريخ الشعر العربي قبل القرن الثالث الهجري. ص 39

³ - المرجع نفسه. ص 45.

⁴ - شوقي ضيف العصر الجاهلي. دار المعارف. القاهرة. ط 5. 1976. ص 114.

⁵ - علي الجندي الشعراء وإنشاد الشعر ص 59.

عاطفي وإنساني، إلى غير ذلك من موضوعات مختلفة، فضلاً عن الفهم العميق لتجربته التي تشربت بعواطفه المتقدمة، وأحاسيسه الحية، وانفعالاته المحترمة، ومشاعره المتأججة، فهو أقدر من غيره على إبراز ذلك كله عبر سلسلة من القواعد معروفة من جهر، وهمس، وتعجب، واستفهام، ونداء، وغيرها من قواعد تخص النسيج الشعري.

فالإنشاد، والسماح "أب للملكات اللسانية"¹، حتى كان يوصف الإنشاد لجودته بالغناء، وتغريد الطيور، وقد قيل: "إن الغناء ميزان الشعر"².

وقد سبق أن بينّا ارتباط الشعر بالغناء وأهميته ذلك الارتباط؛ وقد خلصنا إلى أنّ الشعر توأم الغناء، و تقول في هذا المقام إنّ من لوازمه حُسن الإنشاد، والذي لا يخلو إلاّ بجلاوة الصّوت اللّين المطرب³.

فصلة الإنشاد بالشعر إذن صلة وثيقة فقد "كانت الموسيقى عند العرب معروفةً باللفظ العام وهو الغناء ومعناه الأول الإنشاد"⁴، وكان الإنشاد والشعر متحدين، ثم ما لبث المنشد أن أصبح شخصاً آخر غير الشاعر وغير المغني⁵.

و للإنشاد أهمية جمالية، إذ أنّه يرفع من قدر الشعر، أو يحط منه تبعاً لحسن الإنشاد

¹ - ابن خلدون المقدمة. ص454.

² - المرزباني الموشح ص39-40. أو انظر: ابن رشيق العمدة ص23-313.

³ - علي الجندي الشعراء وإنشاد الشعر. ص93.

⁴ - محمود قطاط. الموسيقى العربية. ص66.

⁵ - علي الجندي الشعراء وإنشاد الشعر. ص71.

أو سوئه.

والإنشاد يتطلب المجالس والأماكن العامة، حيث الأسماع، وقد قيل: " **إن لا شيء أسبق إلى الأسماع وأوقع في القلوب وأبقى على الليالي والأيام من مثل سائر وشعر نادر**"¹.

ولكثرة الاهتمام بتلك المجالس على المنشد أن يعرف " **إنه ليس شي يقوم مقامه في المجالس**

الحافلة والمشاهد الجامعة إذا قام به منشد على رؤوس الأشهاد"².

ولذلك فإن أهمية الإنشاد تكمن في قدرة المنشد على إيصال المعنى، وإثارة العواطف،

والتعاطف، والاستجابة عبر تكوين الصور، ولهذا – و قد سبقت الإشارة – قيل " **إن**

الشاعر إذا أنشد شعره تظهر عليه الوجدان وإذا أنشد لغيره لا يبالي ما حدث من استحسان

أو استقباح"³.

والمجالس متباينة، والمقاصد مختلفة، وأمور الحياة متعددة "وقد قيل لكل مقام مقال،

وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده، وأمور ذاته: من مزح وغزل ومكاتبه ومجون وخيرية، وما

أشبه ذلك، وغير شعره في قصائد الحفل الذي يقوم به بين السماطين..⁴

ونظرة ابن رشيق هذه نظرة نقدية، تجعل الشاعر في موقف الناقد من شعره إذا ما

¹ - أبو هلال العسكري كتاب الصناعاتين ص 143-144.

² - علي الجندي الشعراء وإنشاد الشعر ص 65.

³ - المرجع نفسه ص 66.

⁴ - ابن رشيق العمدة ج 1 ص 99. وانظر أيضاً المصدر نفسه ج 1 ص 117.

أراد أن ينشد أشعاره في تلك المجالس لأهميتها وخطورتها، ولذلك " لا يقبل منه هذه إلا ما كان محككاً معاوداً النظر فيه جيداً لا غث فيه ولا ساقط ولا كلف"¹، في حين يترك الشاعر

شعره لنفسه وفي مراده وأمور ذاته بما يتطلبه الموقف والمقام، والشعراء أقدر من غيرهم على معرفة أشعارهم و "إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله"²، وقيل أيضاً "يعرف الشعر من دفع إلى مصابيقه"³.

ومن هنا نجد في اتخاذ الإنشاد طرائق عديدة، يحكمها السياق المتعدد، وإذا كان لكلِّ مقام مقال، فإن لكلِّ مقام طريقة مقال أيضاً، ولكن بالرغم من أهمية الإنشاد وأهميته الجمالية التي تتخفى وراءه، وبالرغم من أثره النفسي، والاجتماعي إلا أنه لم يصل إلينا ما يجعلنا نبيّن كيف كان يُنشد في العصر الجاهلي إلا القليل، غير أننا سنتناول الإنشاد وفق ما أوردته المظان من نتف نادرة، مع ما سمعناه وعرفناه وتعلمناه.

و بلا شك نقول إن الشعر يختلف من شاعر لآخر، بما تتيحه خصائصه وقدراته الإبداعية، وحالته النفسية، وطبيعة توجهه في الحياة، وما يختاره من مواقف يارادته الواعية، كما أن للموضوع صلة بما يختاره من ألفاظ في أوزان معينة، فهي في حقيقتها أصوات ذات إيقاع معين يتساق مع انفعالات الشاعر، يجسدها شعراً يخترق الأسماع لتعبيها القلوب، مكونه صوراً سمعية، تتفاوت في شدتها ورخاوتها.

¹ - المصدر السابق. والصفحة السابقة.

² - المصدر نفسه. ص121.

³ - المصدر نفسه. ج2. ص104.

ولكنها في تواصلها تكوّن ذبذبات متصلة تلتقطها الأذن، ليحدث بعد ذلك الأثر المطلوب تجاوباً، أو نفرة، رقة وعدوبة، أو لمأ، أو حماسة وتوثباً، تبعاً للإيقاع وتفاوتته، قوة وشدة، أو رخاوة، لكونه يعبر عن درجة الانفعال الداخلي لدى الشاعر، إذ من خلاله نجده ينتقل إلى قلب المتلقي عن طريق السماع، أو ينفر منه، وللشعر العربي إيقاع كلاسيكي تام وهو محكم الوزن دقيق التحديد والتعيين، وهذه حقيقة لا تحتمل الشك بيد أن المنشدين لا يسرون لنا - في الغالب - طرق سماع ذلك الإيقاع وتدوقه.

والموضوعات المختلفة التي يتناولها الشاعر لا بد أن يكون إنشادها متساوياً معها، معبراً عنها، فضلاً عن البحور التي تضمها، واللغة التي تنسجم معها، إذ لكل حالة لبوسها ليحسن التعبير عنها، فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإن فخر خبّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع...¹

وإذا ما تتبعنا إنشاد الرثاء فإننا سنجد قصائده أجود الأشعار "وقد قيل لأعرابي ما بال المراني أجود أشعاركم؟ قال: لأننا نقول وأكبادنا تحترق"².

إنّ المتأمل في هذه المقولة يجدها تعبر عن الألم الممّض الذي يعمتلُ بأعماق الإنسان، فيهِزُّ الصّوت المؤثر في المسامع، ويؤثر في النفوس، حتى لتتأثر الحواسُ الأخرى، لتشارك المرشد المتألم في آلمه "والألم الذي يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا على وجه العموم

¹ - ابن رشيق العمدة ج 1 ص 199.

² - الجاحظ. البيان والتبيين ج 2 ص 330.

تأثيراً روحياً أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عنه بقسمات الوجه وحتى بالحركات.
والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن
يهز الأذن هذا أقوى"¹.

و لذلك كان شعر المراثي كثيراً ومتنوعاً، وأساليبه كذلك متنوعاً في القصائد
الطوال، أو في المقطعات، ومن حيث مقدمات القصائد، والألفاظ والأوزان والانفعال
الحاد، والانفعال الهادئ وقد تمثل في القصائد أحزان الشاعر نفسه وآلامه، وموقفه من
المرثي، وتصوير الظروف التي أدت إلى موته أو مقتله، أو استشهاده، وتبيان شجاعته
وأخلاقه، وتعداد صفاته الحمودة، فضلاً عن موضوعات يذكرها الشاعر عن الموت والفناء
والخلود والبقاء، وقد يخلص إلى تقرير حكمة حيوية.

فللرثاء - كما هو معروف - يثير في السامعين الحماسة، و خصوصاً إذا تنبّه الشاعر
إلى أهمية ثورة المشاعر، وتأليب القوم بإثارة الرغبة في أخذ الثأر.

وقد يصبح الموقف العام للشاعر ضعيفاً بفقدان المرثي كحال المهلهل⁽²⁾، والخنساء التي
كانت كالرمح الصلب الذي انكسر بعد فقدان أخيها صخر وغيابه من حياتها.

على أن الشاعر في الرثاء استخدم صيغاً كثيرة منها: صيغة المبالغة، وتكرار الألفاظ
والجمل، وتكرار الأشرطة.

¹ - منذر عياشي الكتابة الثأرية و فاتحة المتعة المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط1 - 1998 - 117.

إن انفعالات الشاعر الحادة، والهادئة لها أثر نفسي في نظم الشعر وإنشاده، ولذلك نجد الأوزان الطويلة قد ضمت الانفعالات الهادئة، في حين أن الانفعالات الحادة قد ضمتها الأوزان القصيرة، ولكل قاعدة استثناء. وتدور قصائد الرثاء في مختلف القوافي المتحركة والساكنة والمضغفة، كما هي في سائر الموضوعات المختلفة.

على أن الشعراء قد ابتعدوا ما وسعهم الجهد عن القافية الساكنة، لأنها توحى بالجفاف والصمت والسكون، على أنّ القوافي المضغفة كانت قليلة أيضاً، لما فيها من فخامة وقسوة¹.

وفما يتعلّق بإنشاد شعر المديح، فهو صوت الشاعر لتبيان المناقب المختلفة التي يتحلّى بها العربي من عزة وإباء وشجاعة وحسن الجوار والكرم، سواء أكان المدح يتعلق بالملك، أو بالأشخاص، أم القوم، وإنما امتدحوا لخصال حميدة فيهم، أو أفعال عظيمة، أو خدمات جليلة قدموها، فاستحقت إعجاب الشعراء، وانبروا لمدحهم، تعبيراً عن الروابط الإنسانية، والخلاجات العاطفية، مرتبطة بالإعجاب والتقدير، مقترنة بالتأثيرات النفسية والاجتماعية.

ولا بدّ للشاعر من أن يكون معبراً عن تلك الحالات والروابط، بشكل يعزز ثقة الناس بها، من خلال قدرة الشاعر وبراعته في إزجاء المديح للممدوح بما يستحقه ويعزز تلك الأفعال الحميدة والصفات الحميدة في النفس البشرية، وإعطائها أهمية للارتفاع بالقيم إلى مستوى أعلى، لتبقى تلك الفضائل سمة للشخصية العربية بعامة والقيادية بخاصة.

¹ - حسن البنّا عز الدين الشعر العربي القديم، في ضوء نظرية التلقّي والنظريّة الشفويّة عين للدراسات والبحوث

وقد أدرك الشاعر الجاهلي أن منازل المدوحين تتفاوت بالرغم من أن صفاتهم قد تكون متقاربة، وتبعاً لذلك فقد كان الشاعر يستجيب للمواقف الكريمة، مشيداً بها، مدافعاً عنها، داعياً إلى الاقتداء بها، حريصاً على تأكيد القيم، واتخاذها سلوكاً دائماً.

بيد أن ما ذكرناه يبقى في مدار الشاعر وهيكله، مترسخاً في وعيه، متفاعلاً معه، متفنناً بإيضاحه في صورة متعددة، تحكي عن شرف المواقف المجيدة، لتلقى آذاناً صاغية، بما يسر المتلقين، ويتجاوب مع اتفقوا على تفضيله، واجمعوا على تمجيده، وبما ينسجم وهيبة المدوح، ويتساق مع أصوات الذات والجماعة.

فينشد الشاعر شعره في مجلس المدوح، أو بين الناس، أو في الأسواق المختلفة، لتتناقله القبائل، وترويه، فيشيع في كل مكان.

وللشعر أهمية في المجالس المختلفة ولذلك قال "أبو هلال": "إِنَّهُ لَيْسَ شَيْءٌ يَقُومُ مَقَامَهُ فِي الْمَجَالِسِ الْحَافِلَةِ وَالْمَشَاهِدِ إِذَا قَامَ مُنْشِدٌ عَلَى رُؤُوسِ الْأَشْهَادِ.. وَلَا يَهْتَرُ مَلِكٌ وَلَا رَيْسٌ لَشَيْءٍ مِنَ الْكَلَامِ كَمَا يَهْتَرُ لَهُ. وَيَرْتَّاحُ لِاسْتِمَاعِهِ"¹.

ولذلك نجد عند بعض الشعراء من يحكك شعره فتكث القصيدة في ذلك عاماً كاملاً، حتى كانت تلك القصائد تُسمى "الحواليات"، و "المنقحات"، و "الحكمات"².

و لقد سبق أن أشرنا إلى أنّ "الأصمعي" قد وقف عند الشعراء الذين ينتحون

¹ - أبو هلال العسكري كتاب الصناعتين ص143.

² - الجاحظ البيان والتبيين ج.2 ص.9.

شعرهم فقال: "زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر"¹، وكثيراً ما كانت تُعقدُ المجالسُ، ويحضرها خاصةُ القومِ، و أخرى يحضرها عامتهمُ، فكانت " لا تطيب ولا تنس إلا بإنشاد الأشعار"².

وقد مدح "زهير بن أبي سلمى" "سنان بن أبي حارثة المري" و "هرم بن سنان" قائلاً:

هَذَاكَ إِن يَسْتَخْلِبُوا الْمَالَ يَخْلَبُوا وَإِن يَسْأَلُوا يُعْطَوْنَ وَإِن يَسِيرُوا يَغْلَبُوا
 وَفِيهِمْ مَقَامَاتٌ حَسَنٌ وَجُوهُهُمْ وَأَنْدِيَةٌ يَنْتَابُهَا الْقَوْلُ وَالْفِعْلُ
 وَإِن جَنَّتْهُمْ أَلْفَيْتَ حَوْلَ بِيوتِهِمْ مَجَالِسَ قَدْ يُشْفَى بِأَحْلَامِهَا الْجَهْلُ
 وَإِن قَامَ فِيهِمْ حَامِلٌ قَالَ قَاعِدٌ رَشَدَتْ فَلَا غَرَمَ عَلَيْكَ وَلَا خَذْلُ
 وَهَلْ يُنْبِتُ الْخَطِيَّ إِلَّا وَشِيْجَهُ وَتَفْرَسُ إِلَّا فِي مَنَابِتِهَا النَّخْلُ³

و الملاحظُ أنَّ الشاعرَ استخدم في النسيج الشعري ألفاظاً سمعيةً وكرر الحروف مثل: السين لتقوية النغم الموسيقي، و قد ركب البحر الطويل، الذي استوعب المديح، بما ينسجم وجلال قدر المدوحين⁴، على أن التعظيم والتبجيل، وعلى مكانة الرجلين قد

¹ - المصدر السابق، ج 2، ص 13.

² - أبوهلال العسكري كتاب الصناعتين، ص 144.

³ - زهير بن أبي سلمى، الديوان - ص 87.

⁴ - إذا سلمنا للقائلين بمناسبة الأوزان لأغراضها ومعانيها وموضوعاتها.

ظهرت جليلة في القصيدة مع القافية المضمومة التي دلت على التفتيح، وقد تجانست المضمومة معها.

على أنّ وجدنا في أفعال الأبيات المتعدّدة، و في حركتها المستمرة التي تخلّلت نسيج الأبيات ما منحنا تفاصيل متلاحقة، كوّنت لدى القارئ و السّامع على حدّ سواء، صورة سمعيّة تجلّت بمختلف معطياتها، فوصف الشّاعر الحركة والفعل والصوت، و ذلك كلّهُ من مستلزمات الصّورة السّميّة.

إذ من طبيعة العربيّ الأصيل التّغّي بالشّجاعة والبطولة والفروسية والكرم، و الفخرِ بخوض الغمّار غمار الحروب، فهو لا يعدّو و لا يتجاوز حدّ أن يُعبّر عن واقعه أصدق تعبير، فهو ليس شاهد عيان على الواقع فحسب، بل إنّه الفاعل المؤيّر في ذلك الواقع، وإن كان حديثه عن مُفاخراته تلك لا يخلو من المبالغات، التي هي جزء من النفس الإنسانية في تعظيم الذات والجماعة، وهي جزء لا ينفصل عن الشعر بجد ذاته أيضاً،

و حين ترى العربيّ يعلن مفاخره التي هي مفاخر الجماعة، و بطولاته التي هي بطولاتهم، يجد نفسه مُلزماً بذكر آلات الحرب وأصواتها التي شكّل الصّورة السّميّة التي يثبثق التشبيه منها لاستثارة الأنعام و الأصوات، لعلّ من أمثلة ذلك قول " عمرو بن معد يكرب" :
وَنَسْمَعُ لِلْهِنْدِيِّ فِي الْبَيْضِ رَنَةً كَرَنَةً أَبْكَارٍ زُفْنٍ عَرَائِسًا¹.

فكان الشاعر متمكناً من قصيدته وإنشادها، وقد برع في الدّفاع عن قومه، ما يدفعه

¹ - عمرو بن معد يكرب. الديوان. دار المعارف - القاهرة - ط6 - ص65.

في ذلك قبل كل شيء إلا الإحساس بالانتماء إلى قوم و زمان و مكان ، و لا يلبث كذلك حتى تُفَعَّ عنه الحجب و يُجْرَبُ، إعجاباً بما أنشد، بعدما كان يُنشدُ من وراء سبعة حجب، ويكون مضطراً في حين العملية الإبداعية أن يُراعي نغمات كلماته، تماماً كما يراعي الموسيقار نغماته، و ما الشعر إلا غناء قبل كل شيء، مما يدفعنا إلى قول إن حدة النغمة ، وهدوءها لا بُدَّ أن يُنَسِّجَ و طبيعة الصورة التي يشكّلها الشاعر، مع تأثير الانفعالات النفسية و طبيعة الموضوع المطروق.

و من أغراض الشعر، غرض آخر هو الهجاء، ينشده الشاعر للتعبير عن سخط و غضب لموقف معين، ينفث فيه سخطه على المهجو فرداً أم جماعة، بألفاظ جارحة و صور مؤذية، إذ ينشأ الهجاء بتأثير مواقف الحياة الكثيرة، ليس بفعل الحرب وحدها، فتنعكس تلك المواقف على الشاعر، لما له من خوف و رهبة، فيلجأ إليه منتقماً.

بل إن هناك من المواقف ما يجعل أغراض الفخر و الحماسة و المديح و الهجاء تتداخل ، من شدة ما يتجفع على الشاعر ويؤثر فيه، حتى عدّ الشعر من عمل السحرة و الشياطين، وقد تطرق كثير من الشعراء أنفسهم إلى مثل هذا.

و مما يدخل في الرّوع إمعاناً في التأثير النفسي، وإيغالاً في صبّ اللعنات تلك الطقوس التي ترافق أداء الشاعر لقصيدته في الهجاء من ارتدائه أزياء غريبة و حلقة رأسه و طليه بالحناء حتى تصيب لعنات هجائه كبد المهجّو، و مما يروى في هذا السياق دخول "لييد" على "النعمان" و قد حلق رأسه و ترك ذؤابتين، و قد دهن أحد شقي رأسه، و لبس

حُلَّةً، وأرخی إزاره، وانتعل نعلًا واحدة، ثم صار يهجو خصمه، وكذلك كانت الشعراء تفعل في الجاهلية إذا أرادت الهجاء¹، وذلك مما يستدعيه الأثر النفسي في إنزال اللعنة على المهجور.

ومن خوفِ الهجاءِ و أدائه، كانوا يشدون لسان الشاعر بنسعة² كما فعلوا بـ "عبد يغوث بن صلاءه الحارثي"، حيث كان بعض من يخافون هذا الفنّ و أدائه يعلمون علم يقين أنّهُ يحقّ الفضائلَ كلّها، فترى سادة القوم يكون خوفُهم أن يُصيبهم بما يحطّ من أقدارهم³.

و هكذا يتنوَّعُ الشَّعْرُ المُنشَدُ ما بين هجاءٍ مُقذِّعٍ و سبِّابٍ، والهجاء بأسلوب مغاير يتخذ من الاستهانة بالخصوم، أو الغض منهم بتجاهلهم، على أن من خصائص شعر الهجاء قصر قصائده، وأكثره مقطعات لأنّه ملائم لسيرورته وذيوعه وانتشاره، ويتنوع الشعر بتنوع الهجاء المقذع، والهجاء الهادي.

و فيما يخصّ إيقاعه فلنّه يجب أن يكون قوياً شديداً في الهجاء المؤذي، وفيما يخصّ صورته السّميّة، فإنّها يجب أن تكون شديدةً على السّمع هي الأخرى، تنفر منها الآذان، وربما يُنشَدُ الشّاعِرُ هجاءه بصوت جهمير كي يبلغ هجاءه لمن يقصد، يساعده في ذلك، البَحْرُ الشّعريُّ.

¹ - المرتضى الأمالي ج. 1. دار المعرفة - بيروت - ط 3 - 1976 - ص 99

² - الفضل الضبيّ المفضليات. ص 30

³ - الجاحظ. البيان والتبيين ج. 4. ص 41.

و في إطار ذلك نجد "زهير ابن أبي سلمى" يهدّد بهجاء "الحارث بن ورقاء الصيداوي" الذي أغار على بني عبد الله بن غطفان قوم زهير، واستاق إبلاه وراعيه^م "يساراً"، عبر أداء صوتيِّ رسم لنا صورة سمعيّة للتهديد يقول في ذلك:

أَرْدُدُ يَسَارًا وَلَا تَعْنُفْ عَلَيْهِ وَلَا تَمَعُكَ بَعْرُضِكَ إِنْ الْغَادِرَ الْمَعِكَ
تَعَلَّمْنَهَا - لَعَمْرُ اللَّهِ - ذَا قَسَمًا فَاقْدِرْ بِذَرْعِكَ وَانْظُرْ: أَيْنَ تَنْسَبُكَ
لِئِنْ حَلَلْتَ بَجَوْفِي بَنِي أَسَدٍ فِي دِينَ عَمْرٍو وَحَالَتَ بَيْنَنَا فَدَكَ
لِيَأْتِيَنَّكَ مِنِّي مَنطِقُ قَدْعٍ بَاقٍ كَمَا دَنَسَ الْقُبْطِيَّةَ الْوَدَكَ¹

فلرتاع الحارث من قصيدة زهير ورّد عليه إبلاه ويساراً، وقد استخدم زهير الألفاظ السمعيّة بصيغة الأمر (تَعَلَّمْنَ) أي اعلم، و (هَاء) التنبيه، وصيغة القسم (لَعَمْرُ اللَّهِ)، و غير ذلك؛ كما نجد أن البحر البسيط قد استوعب الحالة النفسيّة لزهير، واستوعب التهديد في إيقاع يتناوب بين السرعة والاعتدال مع ما فيه من جرس داخلي يتلاءم مع التهديد، ذلك كله شكل صورة سمعية، و لا نحسب أن الألفاظ السمعيّة، أو البحر، و غير ذلك قادرة على أن تؤدّي ما تؤدّيه، كما لو أدّيت و تلقّاه المهجّو سماعاً، إذ هناك - بل شكّ - لا يمكن أن تتجسّد على الورق، و إذا اتّسع المعنى ضاقت العبارة حثماً.

و لعلّ من الموضوعات المحببة للشاعر و التي تجد لها في صدره هوىً، فيتفنّن في تأديتها، الغزل والنسيب، حيث يرقّ فيه الشّعور ويعذب فيه الأداء، لما يمتاز به من

¹ - زهير بن أبي سلمى الديوان ص 44.

طلاوة¹، وجمال، ورونق، وإنشادٍ عذب، تنبثق منه أصوات متعدّدة من تجانس في الألفاظ، وتوافقٍ في الحروف، والجرس الموسيقي مع كل حالة من حالات الشّاعر نلمس شيئاً منه في قول "طرفه بن العبد":

وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدَ شَادِنٌ مَظَاهِرُ سَمَطِي لَوْلُو وَزَبْرَجِدٍ²

فالشّاعر - أيُّ شاعرٍ - في الغزل والنسيب يقوم على سجيته، معبراً عمّا في نفسه بعبوية مثل تغريد البلبل الذي يجد في نفسه حاجة للتغريد في أي وقت شاء فيطلق صوته، غير أن المشيئة كثيراً ما تغيبُ فينطلق الشّاعر من دون أن يريد الانطلاق على أنّه لا يجوز أن يذهب بنا الظنُّ إلى أن الشاعر لا يجود قصيدته، فالشّعر لا بُدَّ أن يكونَ جميلاً عذباً لأنه يمُسُّ العواطف الإنسانية، يتهادى على لسان الشاعر لتسمعه المحبوبة، بما يرضيها وينسجم مع مواصفاتها، أو يعبر عن غرض الشاعر، وبالتالي يأخذ هذا الشعر طريقه إلى سمع الناس، وتتناقله شفاه الرواة على اتساع الصحراء وامتداد الأفق، وفي الأسواق، ومجالس القبائل، و يتخذ منه من يمرّ بالحالة نفسها معيناً يُحاول أن يستقي منه، فإذا سمعه يُودّي بعث فيه الكوامن و الخوافي.

و عليه نجد الصّورة السمعية في الغزل والنسيب غير قليلة بالنظر والمقارنة مع الصّورة البصرية التي يعتمدها هذا النوع من الشّعر، طالما أن الشعر الجاهلي وبخاصة الغزل

¹ - أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين ص 63. أو حازم القرطاجني منهاج البغاء ص 225.

² - طرفه العبد. الديوان ص 214.

والنسيب يعتمدان التشبيهات الحسيّة، وفي ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نرصد الكثير من الشعر العاطفي بهذا الاتجاه، واقتزانه بالألفاظ السمعية، والأصوات المتعددة إلى جانب الوزن الشعري، والجرس الموسيقي، وتناغم الألفاظ، وتآلف الحروف، وتكرار المفردات والأصوات والجمل، سواءً أكان ذلك لتقوية النغم، أم تقوية المعنى عبر الصور السمعية المختلفة لأن تكرار الألفاظ من شأنها تقوية النغم وإكساب الإيقاع الداخلي قدرة التردد الصوتي الواضح في اكتساب صيغة الإنشاد القائمة على السماع، وإيصال الغرض المطلوب في أسماع المتلقين "ولا شك أن الطريقة التي كان يلقي بها الشعر كانت لها صلة قوية بهذا النوع من التكرار¹.

وإذا ما تأملنا نسيج الصور السمعية، عند إنشاد الشعر وهي المرتبطة بالعاطفة، وجدنا الشاعر يدرك أن إثارة العواطف من خلال امتطائها أقدر من غيره على تحقيق الغرض، وبالرغم من أن شعر الغزل والنسيب عبّرت عنه الصور البصرية، بيد أن الرؤية لا تحجب وجه الحقيقة في كون استحضار الألفاظ السمعية لتشكيل الصور السمعية ضمن إطار القصيدة يعد استكمالاً للصور الأخر الشمية والذوقية وفي طليعتها البصرية.

وتتجلى العاطفة في شعر الغزل والنسيب حيث يشكو الشاعر " **شده الوجد. وألم الفراق وفرط الصباية والشوق ليميل نحوه القاب. ويصرف إليه الوجوه. وليستري به إصغاء الأسماع. لأن التشيب قريب من النفوس. لأبط بالقلوب. لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل. وإلف النساء. فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب.**

¹ - ابن قتيبة الشعر والشعراء. ص 81.

وَضَارِباً فِيهِ بِسَمِهِمْ¹.

و في هذا الرَّأي ، و تحت إطاره العامّ يُنسجم تو جُمًّا ، بغض النظر عن التفسيرات، والمدلولات المختلفة لأنّ البحث ينطلق في حدوده بجِدِّ، محاولاً تبيين ملامح الإنشاد العاطفي قدر الإمكان من خلال التصور، ومن خلال إقامة علاقات ترابطية بين الوزن والإيقاع، وتآلف الأصوات، والتكرار التّعبيّ، وتبيان قدرة الشّاعر على استدعاء الأسماع للإصغاء.

فالذي يستلذه السّمع منها، ويميل إليه هو الحسّن، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح ومن هنا تكمن قيمة اللفظة وحسنها وجمالها، لأنّ "الألفاظ داخلة في حيز الأصوات، لأنها مركبة من مخارج الحروف، فما استلذه السمع منها فهو الحسن، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح² ومن هنا تكمن قيمة اللفظة وحسنها وجمالها، لأنّ "الألفاظ داخلة في حيز الأصوات. لأنها مركبة من مخارج الحروف. فما استلذه السمع منها فهو الحسن. وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح"³.

ولذلك نجد أنّ بكاء الشّاعر على الأطلال، وذكر أهلها، إنّما هو صادر عن عاطفة بالرغم من أنّ تلك اللّوحات تحتمل ضرباً من التفسير، وما تنطوي عليه من احتمالات

¹ - المصدر السابق و الصّفحة السابقة

² - المصدر نفسه ج. 17. ص 169.

³ - المصدر نفسه و الصّفحة نفسها.

لرموز كثيرة تتباين فيها وجهات النظر¹.

وما دام الشعر غناء، فلا بد للشاعر من أن يتغنى بعاطفته يشاركه الناس أحاسيسه وشوقه، وحنينه²، ويستمعوا إلى شكواه وألمه عن طريق إنشاده الشعر الذي يتغنى بجمالها ومحاسنها ومفاتها، " **وهذه العاطفة ناشئة من عدو انفعالات هي الحنو والاحترام وَالْعَطْفُ**"³. و تعبيراً عن بعض تلك الانفعالات قال "المرقس الأصغر":

صَحَا قَلْبُهُ عَلَى أَنْ ذَكَرَهُ إِذَا خَطَرَتْ دَارَتْ بِهِ الْأَرْضُ قَائِمًا
أَلَا يَا اسْمِي ثُمَّ اعْلَمِي أَنَّ حَاجَتِي إِلَيْكَ فَرُدِّي مِنْ نَوَالِكَ فَاطِمًا
أَفَاطِمَ لَوْ أَنَّ النِّسَاءَ بَبَلْدُهُ وَأَنْتِ بِأُخْرَى لَا تَبْعَتِكِ هَائِمًا⁴

من دون مبالغة، و مؤن دون لي لعنق النَّصِّ، و تقويله ما يُقال يجوز لنا أن نقول إنَّ الِّي يربط بين الصورة التي ميَّكلها "المرقس الأصغر" هاهنا الانفعال النَّفْسِي النَّاشِئُ، من (صحا قلبه) عن حبِّ فاطمة وذكرها التي تعاوده، وما يصيبه من دوران الأرض به يكشف عن تعلقه بها، وحاجته إليها، وتتبعه لها هائماً، فضلاً عن الأداء الصوتي في (ذَكَرَهُ) التي تحمل طاقة تصويرية قادت إلى إيقاعات متتابعة في التنبية، والعلم والتداء مما أدى إلى

¹ - نجيب البهبيتي. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. ص 107.

² - المرجع نفسه. ص 88 وما بعدها.

³ - جويو. العقل الباطن. تر: سامي الدروبي. دار اليقظة العربية للنشر والتأليف والتوزيع - دمشق - ط 2 - 1965 -

ص 218 - 219.

⁴ - المرقس الأصغر الديوان. دار العودة. بيروت. ط 5. 2009. ص 96.

تشكيل الصورة السمعية والصورة الكلية، إضافة إلى امتدادات إيقاع الطويل التي تُعين على الأداء المتألم.

ومن خلال تتبع نصوص الغزل والنسيب، نجد الشعراء يُبدعون في هذا النوع من الشعر لأنه يمسّ العواطف التي تنسجم وعواطف الآخرين، لذلك فهو يُلقى و يُؤدى ل يُسمع ويُحفظ، ويُروى، فيلقى الحفاوة من لدن المستمعين على اختلاف منازلهم ومشاربهم، وليس هذا هو الموضوع الذي لم يجدد عند الأقدمين اهتماماً كبيراً فحسب، بل إنَّ مما يضاف إليه أداء الزحاف، الذي يمكن أن نُدرجه ضمن بابِ نسَميه "فلسفة الزحاف".

و للشعر بعد أن يتزَي بالتقاليد الإيقاعية جنوح إلى بعض الاستثناءات، وانصراف نحوها، كأنه وهو يستعير هذه الاستثناءات يحنّ إلى مداخلة التثر توافقاً معه¹، فيستحيل الاستثناء والشذوذ عن القاعدة الإيقاعية خدمةً في سبيل الجمالية الشعرية، من خلال محاولة محاصرة هذا الجمال من غير ما تُحاول المحاصرة عادةً، و عليه ينكشف من بعد التعمق في أسرار صنع هذا الاستثناء المتمثل في الزحاف، أنه يُجبل على اعتبارات نفسية عميقة المأثى² تولد إحساساً كثيراً ما لا تولده الصورة الأصلية للوزن الشعري، ولنضرب لذلك مثلاً من بين أمثلة كثيرات، إذ المتأمل في قصيدة "الأعشى" المعلقة يجده في البيت الخامس يقول:

¹ - العربي عميش. خصائص الإيقاع الشعري. بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر. ص 119

² - المرجع نفسه. والصفحة نفسها.

تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاسِئًا إِذَا انْصَرَفَتْ.

تَسْمَعُ لِلْ / حَلِيٍّ وَسَ / وَاسِنَ إِذْنًا / صَرَفَتْ.

— ب ب — / — ب — — / — ب — — / ب ب —

مُفْتَعِلُنَ / فاعِلُنَ / مُسْتَفْعِلُنَ / فَعِلُنَ

كَمَا اسْتَنْعَانَ بِرِيحٍ عَشْرِقٍ زَجَلٌ

كَمَسْتَنْعَا / نَبْرِيٍّ — / حِينَ عَشْرِقُنَ / زَجَلٌ

ب — ب — — / ب ب — — / — ب — — / ب ب —

مُنْفَعِلُنَ / فَعِلُنَ / مُسْتَفْعِلُنَ / فَعِلُنَ

و إنَّ تَأْمَلًا بَسِيطًا فِي هَذَا الْبَيْتِ مِنْ خِلَالِ تَدْوِقِ لَمْ يَعْتَرِهِ مَا يَفْسُدُهُ لِيَجِدَ فِي الْبَيْتِ

بَدَائِيَّتِهِ نَثْرِيَّةً وَثِقَلًا يَفْرُضُهُ الْفَعْلُ " تَسْمَعُ " الَّذِي لَا يَتَمَشَّى وَ حَرَكِيَّةَ التَّفْعِيلَةِ " مُسْتَفْعِلُنَ "

" — ب — " إِذِ الْفَعْلِ مَنْبِنٍ عَلَى تَفْعِيلَةِ " — ب ب — " الَّتِي هِيَ " مُفْتَعِلُنَ " فِي قَوْلِهِ:

" تَسْمَعُ لِلْ " بَعْدَ أَنْ دَخَلَ عَلَيْهَا زَحَافُ الطَّيِّ.

¹ - الأعرش: الديوان، ص 89

صحيح أن في البيت نثريةً، و لا يمكن لهذا أن يُجَبَّ أو يُنكر، و لكنها ليست من
النثرية التي تذهب بماء الشعر، إذ في هذه النثرية تداخلاً صريحاً بين الإيقاع و الدلالة،
والأفان يجد الشاعر ما يعبر عن تلك الحالة المتمثلة في سماع السامع لصوت الحلي، بل
والتلمي فيه، و الإمعان الذي تيسره تلك المرأة و هي تمشي.

ليس هذا فحسب بل تحقق سماعه، إذ ليس سماعاً سريعاً عارضاً، بل إنه سماعٌ
يستغرق الزمن لإيقاع مشية متفتنة، لا يعبر عن جمالها إلا هذا الفعل، فيستحيل الإيقاع
خادماً من خدام الزمن و الدلالة، و ليس غريباً على الطبع العربي الاهتداء إلى
مسالك هذه خالصة، خاصةً عندما يستحيل هذا الفن فنّ المزاخفة تقويةً للجانب
الإيقاعي لا إضعافاً، كما يتوهم البعض¹ و يظنّ، فما الزحاف بعد ذلك إلا خرقٌ لنظام
إيقاعي صارم، و لكنه خرقٌ مستملحٌ كثيراً ما تستسيغه الذائقة، و الأذن إذا هي أدركت
سرّه، و وقفت على بعض مؤداه؛ و يكون ذلك متصلاً بانحرافٍ يشمل بعض المواقع
الإيقاعية الثانوية المتمثلة في الأسباب الثقيلة " // " و الأسباب الخفيفة " / 0 "، إذ يتم
ذلك بإصابة أخطر المؤثرات الإيقاعية التي لها فضل التأثير المباشر على أساليب التنوع
المقطعي في أي خطاب شعري حيث تنحرف السياقات الإيقاعية في أشكال من معادلات
التمازج و التداخل.

و هي مؤثراتٌ نستشف منها بعد تمنعها أن الأسرار الشعرية ليست متصلةً في
أحيانٍ بالتركيب الحسائي لتوالي المتحرّكات و السواكن كما قد يظنّ كثيرٌ من الظّانين، و كما

¹ - إفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الشعراء المسلمين. ص 156

يقول العربي عمّيش فإنّ: " ثمّة اعتمادات شبه خفية تمتد لتستقي فعاليتها الجمالية

انطلاقاً من النّسج الصوتية المتناغمة وفق قوانين تأليفية سحرية لا يستطيع العقل

استيعاب تفاعلاتها اللسانية".

يكتفي المتلقّي حيال حضورها بالانهار والاندھاش¹، وهذا كلامٌ على حدّ بالغٍ من الصّحة والصّواب، بل إنّ المرء ليجد في بعض الصّور الشعريّة التي يصطنعها الزّحاف من الإصابة و الجمال ما قد لا يجده في الصّورة الأصليّة، و لكن يجدر أن نقول إنّه إذا كان النّص الشعريّ القديم قد نفذ إلى هذا، و قدّم أروع الصّور، فإنّ النّص القديم الذي كان يؤسّس على ذلك النّص و ينظر على ضوئه و أساسه، قد نفذ هو الآخر نقداً إلى مكامن جماليّة كثيرة من أجل تبيان روعة الزّحاف² وأسراره؛ ومن هذا نصوص الفلاسفة التي اعتبرت الزّحاف دليلاً على ما قد يطرأ على الشاعر من حالات يتجاوب فيها مع موقف من المواقف النفسية أو الاجتماعية، والملاحظ من تناول الفلاسفة للموضوع يشعر أنهم قد عرفوا الحداثة قبل أن نعرفها نحن، إذ أنهم لم يتركوا موضوع الزحاف مجرد أمر عروضي، وإنما غاصوا به إلى حد أن صيروه فلسفة لا يحسنها أي مبدع.

بل لقد اعتبروها من التقنيات التي قد يلجأ إليها - لاشعورياً - في محاولة للقضاء على السامة التي قد يلمسها المتلقّي في بعض القصائد جرّاء تكرر الحالة الواحدة، وفي هذا يقول " الفارابيّ ":

¹ - العربي عمّيش. خصائص الإيقاع الشعريّ ص 120.

² - رضوان النجار: الجواهر في البحور والدوائر. مكتبة فلاوسن (مؤسسة بن أشنمو). تلمسان الجزائر. ط 1، 1999، أو: الدوائر

العروضية مكتبة الشمس. تلمسان الجزائر. 2006. ص: 39

وقد ينخرم الوزن متى أُبدِل مكانَ الأسبابِ الخفيفةِ حروفٌ متحرّكةٌ، وقد يعرّضُ في الأقاويلِ الموزونةِ أن تكثر سواكنها، فينقص بعضها، فيقوم ذلك مقام الحث في الإيقاعات، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت، فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه، فإذا حُذِف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس عما ثقل عليها مسموعه فلذلك يُستحسن الزحاف في بعض أجزاء الأقاويل الموزونة"¹.

وليس الأمر هكذا فحسب، بل يسنده رأي "ابن سينا" إذ يقبل التغيّر والزحاف في الوزن، إذا كان موافقاً للطبع، بل إن هذا التغيّر يصبح ذا دلالة جمالية، حيث يقضي على رتابة الوزن، وفي ذلك يقول - مشبهاً الموضوع بالموسيقى - : "وإذا كانت نقرات متتالية، وخصوصاً خفاف الأزمنة، فحذف ذلك، إذا لم يكثر جداً، وأحسن مواضعه ما يكون من الإيقاع كثير الحركات الخفيفة، ويسمى هذا الصنيع طياً، وربما طوي فحذف زمن، ويكون فيه غنج ما، فيقع موقعاً رشيقاً وقريباً من الطبع في بعض الأوقات، وذلك إذا كانت الأزمنة هي أطول من الخفاف متتالية، كما يرد مستفعلن إلى مفاعلن، وخصوصاً إذا كان الإيقاع يعد نحو الحنفة لا نحو الرزانة"².

¹ - الفارابي الموسيقى الكبير. تحقيق غطاس عبد الملك خشبة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. 1967. ص 189-190.

² - ابن سينا. جوامع علم الموسيقى. ص 89.

المبحث الثاني:

الإيقاع والتلقّي والنقد.

قبل هذا المبحث كان الباحث يذهب إلى أنّ الدرس الشعريّ العربيّ القديم - على ما لقي من نقادنا قديماً - قد فوّت على نفسه فرصة هامة عندما انحصر في قضايا عروضيّة، من الحرّي أن نقول إنّها قد جعلت منه علماً من العلوم المعيارية، و لكنّ التركيز على هذه القضايا هو الذي جعلنا إلى اليوم نقف على أنّ لا فرق بين أن نقول "إيقاع" أو أن نقول "عروض"؛ مع أنّنا نردّد بين الفينة والأخرى عبارة "أبو العتاهية" "أنا أكبر من العروض" وهو كذلك بالتأكيد.

و إنّ ذلك الخلط هو الذي غيّب الإيقاع في موضوع كبيرٍ تمثّل في موضوع "عمود الشعر"، وهو الذي جعلنا إلى اليوم عاجزين عن أن نحدّد ممكن شعريّة الإيقاع، أي ممكن جماليّتها، و الممكن الذي يجعل من هذا الإيقاع خاصيّة من خصائص النّص الأدبيّ التوعيّة، و إنّ نحن ذهبنا نتحرّر - و لو بقدرٍ - من مقولة "لم يترك الأول للآخر شيئاً"، استطعنا الوقوف على أنّ الشعريّة في الإيقاع العربيّ الجاهليّ قد غيّبت لصالح النّظم الشّفويّ، مع أنّ هناك من الأمور ما يصلح لأن يتخذ معها معياراً من قبيل الأداء، خصوصاً أنّ الشّفويّة و السماع و التّطق، هي الأسس التي انطلق منها القصيدُ العربيّ الجاهليّ.

ومن كل ذلك يتبيّن أن الإبداع الشعريّ ، والدراسات التي قامت حوله ، قد وجدت أنّ الذائقة الموسيقية للشعر العربي قد صارت لنوم فاعلية الإبداع والنقد ، من أن تتجذّر حول العناصر الموسيقية التراثية التي كشف عنها علماء العروض والقافية ، ممثلة في التفعيلة العروضية وما يعتريها من زحافات وعلل، والقافية في شتى تبدلاتها وأنواعها . وعلى الرغم من ذلك لا نكاد نجد للدرس العروضي مكانة في المجال النقدي سواء على مستوى التحليل التطبيقي أو التصنيف العلمي؛ حيث يُصرّف العَرُوض - كما سبقت الإشارة - ضمن التخصّصات المعيارية، وليس النقد الأدبيّ ، وقد كان العروض حقيّاً بأن يؤسس تياراً في تحليل البنية الصوتية الموسيقية للشعر العربي على غرار ما نجد لدى بعض اتجاهات المدارس النصية الحديثة؛ وذلك على طول العهد بالشعر العربي و على التمكن من بنيته الموسيقية.

و حين يُحاول الباحثُ تبينَ الأثر الذي يمكن أن يرفد به العروض ، نظريّة النقد الحديث ، ليجد أنه جليل و جدير بأن يماط عنه اللثام ، إذ ما زال الشعر العربيّ في كل محاولاته التجديدية يمتاح من ذلك النبع العروضي الذي صاغه الخليل بن أحمد ، و لعله السرّ الكامن وراء قول أحدهم: "الشكل العروضي العربيّ القديم يُعدُّ خلاصة التجريب ، و لكنّ الإبداع ليتجلّى في عناصر ، تتمثّل في:

1 - الصورة الموسيقية والعروض العربيّ :

أ- الصورة الموسيقية مفعولاً :

يُعدُّ مُصْطَلِحُ الصُّورَةِ الموسيقيةِ مِنَ المُصْطَلِحَاتِ القَدِيَّةِ الَّتِي حَفَلَ بِهَا الدَّرْسُ القَدِيّ الحديث . وقد عرّف أحدُ الباحثين هذه الصورة الموسيقية بأنها : " **تَحْمِلُ مَعْنَى البِنَاءِ الموسيقيِّ وَهِيَ مِنَ الإيقَاعَاتِ المَعْتَمِدَةِ عَلَى النِّعَمَاتِ وَ الانْسِجَامِ وَ التَّنَازُلِ وَ هِيَ الَّتِي تَتَجَاوَبُ مَعَ النُّفُوسِ مُتَقَبِّةً وَ مُنْتِجَةً وَ ذَلِكَ مِنْ خِلَالِ عُنْصُرِي التَّرْكِيبِ وَ التَّكْرَارِ**"¹ . و لذلك تعمل هذه البنية الصوتية الموسيقية داخل الشعر وفق قوانين (التكرار والترديد)، و (التوزيع المكاني)، و (التساوي والنقص والزيادة).

و إنَّ هذه بمثابة القوانين الصالحة لكلِّ موسيقى سواءً كانت مجردة أم مرتبطة بلغة ما ؛ حيث إنَّ الظواهر الجمالية والفنية تخضع لقانونٍ عامٍّ ، وعلى هذا يدخل ضمن "الصورة الموسيقية" بعض المؤثرات الصوتية الإيقاعية التي حفل بها الشعر العربي القديم مما ذكره علماء البلاغة؛ كالتجنيس والتصريع والتقسيم والتكرار والترديد² ، والموازنة التي تقتضي أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان ، متوالية الأجزاء ، و منها التصريع وهو توخي تسجيع مقاطع الأجزاء وتصويرها متقاسمة التظم متعادلة الوزن ، حتى يشبه ذلك الحلي في تصريع جوهره ، و مثاله قول "امرئ القيس" :

المَاءُ مِنْهُمِرٌ وَالشَّدُّ مِنْجَلِرٌ وَ القَصْبُ مُضْطَمَّرٌ وَالقِنْ مَلْحُوبٌ³.

¹ - يوسف السبيسي. دعوة إلى الموسيقى. ص 142.

² - محمد لطفي اليوسفي. الشعر والشعرية ص 95.

³ - امرؤ القيس. الديوان. ص 214.

وإن كُنْ لا تُنكر أنّ بعض هذه الظواهر الإيقاعية قليلة التردّد في الشعر، فضلاً عن انحيازها للقصيدة التقليدية، فإنّ الصورة الموسيقية في التقدي الحديث تشمل جميع ما ذكر عن المكوّنات اللغوية الصوتية والتي هي أدخُل في مفهوم الإيقاع، بالإضافة إلى العناصر الموسيقية التي يمثّلها الوزن العروضي من مقاطع وتفاعيل، وما يلحقها من تغييرات أثناء عملية النظم، والتي أُغفل شأنها قديماً، وحديثاً، ولا يستقيم أن يفصل بين هذه المكوّنات؛ إذ لكلّ منها أثره، وهو الذي يدفع ويساهم في تشكيل التجربة الشعرية، وله دورٌ صياغة دلالات النصّ. فيكون الإيقاع والوزن معاً هما العنصران اللذان يشكلان موسيقى الشعر العربي كما ارتضتها الذائقة العربية حتى يومنا.

و لهذا لازال مفهوم الإيقاع في الشعر، مفهوماً غريباً في حقل الدراسات التقديّة، والاختلاف قائم بين الباحثين في تعريفه، فمنهم من جعله مفهوماً عاماً يشمل أغلب الحركات التأثيرية لغوية ودلالية وصوتية، بالإضافة إلى الجانب النفسي والذهني، ومن ذلك ما يذكره أحد الباحثين في تعريفه حيث يقول: " إنه تأكيد قوي لعنى الكلمات وضغط على الانفعال والأفكار بواسطةها فهو من ثم يعني حقيقة أغلب الحركات التأثيرية"¹. ولهذا فهو يتكوّن مما نسميه الإيقاع الداخليّ و من التّعم الخارجيّ؛ ومن التّتابع اللفظي، وإنّ أداءات الشّاعر التي لا زال ويعرفه آخر بقوله: " الإيقاع انتظامٌ موسيقيّ جميلٌ و وحدّه صوتيّة تؤلّف نسيجاً مبدعاً يهبه الشّاعر الفنّ. ليبعث فينا تجاوباً متماوجاً هو صدّي مباشرٌ لانفعال الشّاعر بتجربته في صيغةٍ فذّةٍ تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعب النفس. و هو حركة شعريّة تمتدّ بامتداد الخيال والعاطفة فتعلو وتخفض وتحنف وتلين وتشدّد وترق ..."².

¹ - عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدبي مكتبة غريب. القاهرة ط4. (د.ت) ص49.

² - المرجع السابق و الصفحة السابقة.

يُضاف إليه ما يتبع ذلك من صفاتٍ كالجهر والهمس والتفخيم والترقيق، والشدة والرخاوة واللين، والإطباق والاستفال، والصفير، والتكرار، والتفشي والانفجار.... إلخ؛ ويمكن إلى ذلك أن تُضاف تقنية تشكيلها التابع من صميم تجربة الشاعر، وملكته في التوظيف والتعبير، فكل ذلك يشمل الإيقاع أو ما يطلق عليه الموسيقي الداخلية، و موسيقي التعبير في مقابل، الموسيقا الخارجيّة التي يُفصّد بها موسيقا الأوزان.

و ما يرتبطُ بذلك من اتّصال بعنصر الزّمن الذي لا زال يصنع حدثاً في العمليّة الإبداعية، التي تتكون من عنصرين جوهريين هما: الصّوتُ و الزّمنُ، يرتبطان باللّحن و الإيقاع. فحاصيّة الزّمن في الوزن الشعريّ - مع ارتباطها بالإيقاع - تجعلنا نحكم بأن الوزن جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر الأمر الذي يمكننا كذلك من القول بأن الصورة الموسيقية هي نتاج التمازج والتفاعل التام، بين الإيقاع والوزن، أي أنّها نتاج التمازج بين الكلّ و الجزء، هذا ما يؤكّده "أبو عثمان الجاحظ" من قبل حين رأى في الشعر العربي أمثلاً بشيءٍ مُعجِزٍ فيه، هو الوزن وتأسيساً على هذه الأهمية التي تتوفّر للوزن يرى أن الشعر لا يقبل الترجمة حيث يقول: " فمتى حوّل تقطع نظمه. و بطل وزنه. و ذهب حسنه. وسقط موضع التعجب"¹.

فالجاحظ هنا يضيف على الوزن أهمية تجعل منه جزءاً من تجربة الشاعر، الذي له أثره في الإعجاز الشعري و فيما يسقطه الشعر في النفس من تعجيب.

¹ - الجاحظ. البيان والتبيين ج.1. ص130.

فيغدو العروض بهذه الأوزان الشعرية عنصراً من عناصر تشكيل الصورة الموسيقية للشعر العربي، و لكن أثر الشاعر ليتجلى في ما يُضفيه هوَ على المشهد، إذ يستحيلُ أدأؤه، و تمثُّله بنية عميقة لا يُستغنى عنها، لأنه هو الذي يمتلك سلطة التزحيف و التعليل، و ... و ...، و من عَجَبِ أننا نطالع الأسواق الأدبية التي امتلأت بها كتب النقد و البلاغة، و التراث عموماً، و لا نكاد نجد إشارة إلى تلك الإضافات التي يضيفها الشاعر على قصيدته التي أسهر ليلته مُبدعاً إيّاها يتفنن في إيقاتها.

2- أثر العروض في تشكيل الصورة الموسيقية للشعر العربي :

ليس ثمة شك في أن للوزن الشعري أثرًا عظيمًا في تكوين صورة القصيدة الموسيقية، فالإيقاع أو موسيقا الأصوات لا تكون شيئاً عندما تقوم بمعزل عن الوزن الشعري ، رُغم أنها تشكل تلك الحركة الداخلية التي لها عظيم الأثر في إعطاء العمل الشعري جواً إيجابياً وحيوياً عظيماً يعكس القدرة في التعبير والتلقي للشحن الانفعالية في تناغم تام مع سائر مكونات التجربة الشعرية .

إلا أنّ ما يجب أن نقرّ به تمثّل في أن هذه الموسيقى الداخلية لا يمكن لها أن تلعب هذا الدور دون أن تلتحم بتأثير الوزن أو التفعيلات المتفرعة عنه والتي ترفع من وتيرة الإحساس بالانتظام والتجاوب النغمي ، وهذا ما يكشف عنه بوضوح تلك النماذج الشعرية التي حاولت الخروج عن نظام الوزن، أو التفعيلية فيما عرف بالشعر المنثور عند أصحاب المدرسة الرومانسية ؛ حيث لم تستطع أن تترك أثراً واضحاً في شكل الصورة الموسيقية للتجربة الشعرية آنذاك . وذلك لأن الموسيقى في الشعر لديها قدرة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه ، مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبساً ببنائه الموسيقي.

الأمر الذي يُؤلّد بينهما ترنّمة متحدة ليست نتاج النغم الموسيقي وقدرته على التخدير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لا بد من انتصابه على ماهية العمل الفني كله متوائماً مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعري ونغمه الموسيقي".

وقد ذهب بعض الباحثين إلى إعطاء الوزن الشعري دوراً محدوداً في تكوين الصورة الموسيقية بقوله: " **الوزن كتسويق زمني يقف تأثيره عند مجرد الاستجابة الحسية للمنبه الخارجي .** انه قد يثير موجة انفعال بسيط وأولي وسريع يرتبط بالمنبه الخارجي . الذي هو هنا التركيبية الإيقاعية الشكلية . وهذا تأثير يجب أن يكون ضعيف القيمة بصدد الحديث عن التجارب التي تهتم بالكليات بعيدة الأثر متعددة التراكم . الأمر الذي ينتج عنها أكثر من مجرد إثارة انفعالية سريعة"¹

ولكنّ الباحث نفسه يعود فيقرّر بقوله : " **مما لاشك فيه أن للوزن رغم شكلية قيمة انفعالية هامة تتعلق بتخدير الحواس من الناحية الفسيولوجية . كما أنه يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان . وما يتصل بها من تفريغ بيولوجي . مما يجعل الشعر بمثابة ذلك التعويض الضروي والحيوي لتوترات انفعالية كثيرة**"² .

وإذا كان الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية ، فان القصيدة في هذه الحالة تستمد إيقاعها من مادتها أي من اللغة ومن موسيقى تشكيلية مجردة ، تعتمد على التناسق الصوتي للكلمات في إطار الوزن الشعري ، بطريقة تمكّن الكلمات

¹ - عبد اللطيف الوراري نقد الإيقاع - في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب - دار قراقرز للطباعة

و النشـر ط1 . 2011 . ص 105 وما بعدها .

² - المرجع نفسه ص 107 .

من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر ، على أكبر نطاق ممكن ، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع " .

و عليه يغدو الإيقاع إحدى الوسائل المرفهة التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ، في ذاتها عن استخراجها من النفس البشرية . حيث يستقيم القول بأن الوزن الشعري تابع للتجربة الفنية التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره . بل لا يبقى شي من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية ، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحويه من معنى ، فاللغة ليست لغة إلا إذا عبرت عن معنى .

و كذلك يُعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصاً لشيء ليس له وجود ملموس ، لأنهم لو عبر أحدنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئاً مختلفاً . ولا بد من أن تُدرك القصيدة ككلٍ ، حتى تتم عملية الإدراك ، ولا تناقض بين الشكل والمحتوى ، لأنه لا وجود لأيٍّ منهما بدون الآخر ، واستخلاص الواحد من الآخر قتل للآخرين فيمكننا القول إذن أن العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون ، تبدو بشكل عام علاقة ثابتة في النقد الحديث¹ .

¹ - أرشيبالد ماكلش الشعر والتجربة: تر. سلمى الخضراء الجيوسي دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر - بيروت

3- بين العروض والفكر النقدي الحديث :

إن التاريخ الأدبي يشير بوضوح إلى أن العروض العربي نشأ متأثراً بعلم الموسيقى؛ فالجاحظ يقول : " وكتاب العروض من كتاب الموسيقى ". ويذكر ياقوت الحموي عن الخليل أن: " معرفته بالموسيقا أحدثت له علم العروض ". وكان الذوق العربيّ معياراً لدى الخليل أعمله في تأسيس نظريته في العروض العربيّ، وفق منهجه الاستقرائيّ لهذا الشعر. ولذلك " فمن طبيعة الدرس العروضي أن يكون باحثاً عن الموسقة وبأي شكل تستسيغها الأذن ويتقبها الذوق الإيقاعي. وهذا ما حدث للدراسات العروضية في بداياتها عند الخليل. والأخفش الأوسط. وحماد الجوهري والكسائي وغيرهم. فكانت دراساتهم بحق ثري الدرس العروضي. وتعمق في مواطنه وأغواره. فجاءت تأسيساً فإضافة فاستدراكاً"¹. " فعمل الخليل وصفي كلي متكامل في حدود الشعر الذي وصلت إليه يده، يحاول أن يحيط بالطاقة الشعريّة العربيّة المتفجرة في الإيقاع وتحليل مكونات هذا الإيقاع بأسلوب تطبيقي ". وفق أصول الذوق العربي، ولم تكن جملة قواعد تفرض على الشعر ما ليس منه كما يذهب بعض ذوي النظرة العجلى، والأحكام المسبقة.

وهي نظرة قد ظلمت الدرس العروضي بالتوقيف حيناً، أو طرحه جانبا حيناً آخر، مع أنّ الدرس العروضيّ كانت سمته الاستقراء ثم الاستنتاج فالقاعدة؛ فهو في بدايته كان يبحث عن شخصيته

¹ - المرجع السابق ص 115.

بملاحظة النَّصِّ الشعريِّ كَلِّه، غير أنَّه حينما استقرَّتْ الدِّراسات اللَّاحِقة تدور في فلكه، ولم تحاول أن تصنع ما صنع هو في بدايته.

ولم يكن حال نقدنا الحديث بأحسن من سابقه حيث ضعف هذا الأساس النقدي العام لدي دعاة الحداثة - في زماننا - وغيرهم ممن يرفضون كل قديم وعلي رأس ذلك الأوزان العروضية.

وإذا كان علم العروض لم يجد حظاً من الاهتمام لدي النقاد لا في القديم ولا في الحديث، إلاً على أنَّه علم معياريٌّ فقط، يبدو أنَّه يجبُ فكان لا بدَّ أن نبحت عن العوامل والأسباب التي أدت إلى هذا الواقع . وهي تتجلى فيما يلي :-

1/ إذا كان الفكر النقدي الحديث - في بعض جوانبه - حصيلة تراكم وتواصل للجهود النقدية في الأدب ، فإن تاريخ النقد لم يكشف لنا حتى الآن عن اتجاه نقدي تحليلي يستكشف الطاقة الإيقاعية في الشعر العربي من خلال النظر العروضي. ولا يستبعد الباحث وجود هذا الاتجاه لدى علمائنا القدامى؛ فقد سبقت الإشارة إلى طبيعة المنهج العروضي لدى الخليل ومعاصريه وما كان لهم فيه من نظر في محاولة الإحاطة بالإيقاع الشعري وتحليل مكوناته بأسلوب تطبيقي. ونضيف إلى ذلك تلك الإشارات العديدة لمؤلفات مفقودة يشير لنا التأريخ الأدبي أنها انتهجت نهجاً منفرداً في النظر العروضي؛ فهذا "ابن رشيق" يقول : " وللناس في ذلك - أي العروض - كتب مشهورة وتوايف مفردة. وبينهم فيه اختلاف". كما أن لابن طباطبا العلوي كتاباً في العروض يذكر ياقوت أنه : " لم يسبق إلى مثله"¹ .

¹ - ابن رشيق العمدة ج 1. 185.

ونستطيع - كما في وقفنا عليه آنفاً - أن نضيف تلك النظرات الفلسفية في تحليل الشعر وموسيقاه التي وجدناها عند بعض الفلاسفة المسلمين من أمثال **الفارابي وابن سينا** والتي أفاد منها حازم القرطاجني ، في دراساته للعروض فتقدما خطوات علي ما وجدوه في الإرث العروضي وذلك عندما درس أولهما - أي حازم - العروض علي أساس من علم البلاغة الكلي ، أي فلسفة البلاغة التي تقوم علي اعتبارات المنطق من جهة ، والتخييل والإيحاء من جهة أخرى ، من خلال الربط بينه وبين علم الموسيقى.

ولكن هذه النظرات المتفردة بقيت حبيسة إلى عهدنا هذا ، ولم تطور لتفيد في التبصير بحقيقة الإيقاع الشعري ، وتنقل العروض من علم معياري يُعنى بالصواب والخطأ ، إلى علم وصفي يسجل الظواهر العامة ، والاختلافات الجزئية من الناحية الوزنية في كل شعر تلقته الأمة العربية بنوع من القبول.

وبذلك يستحيل أداة فعالة من أدوات الدراسة الأدبية ، وثيقة الصلة بأصول النقد من ناحية ، وبتاريخ الأدب من ناحية أخرى . فيعين علي بيان التطور الفني في الشعر العربي علي مدي العصور ، كما يعين علي بيان الخصائص المميزة (للأعمال) وللاتجاهات أو المدارس أو لأفراد الشعراء " .

ومن هنا يتبين أنّ هناك اتجاهين في معالجة المادة العروضية؛ أحدهما تحليلي، وهو ما أشرنا إليه الآن ، والآخر نقلي وهو الذي تمثله معظم الكتب العروضية التي بين أيدينا حيث التزم فيه النقل والتوثيق عن الخليل ومعاصريه وهي السمة التي تميزه أكثر من غيرها. وبسبب من ذلك نجد أن ما بين

أيدينا من مادة عروضية قد اصطبغت بالتجريد وانتهت إلى غاية معيارية تعليمية تند عن الناحية الوصفية للإيقاع الشعري.

12 / و عليه فأن تاريخ النقد لم يسعف - إلا قليلا - بنظرات نقدية تحليلية ضمن نظرية عمود الشعر تدفع إلى الاهتمام بالوزن كعنصر ذي قيمة تعبيرية في الشعر ، وأن ما يعتريه من زحافات لا تبعد عن كونها تغيرات إيقاعية ذات أبعاد دلالية إيجابية هي صدى لواقع التجربة الشعرية . ويمكن أن نلتبس لذلك أسبابا فيما ذهب إليه الدكتور جابر عصفور بقوله : " الدلالات العربية القديمة لكلمة الخيال لا تشير إلى القدرة علي تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس ، إنما تشير إلى الشكل والهيئة والظل كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة أو في لحظات التأمل عندما نفكر في شي أو شخص ". فكان الوزن الشعري - بهذا المفهوم - خارج نطاق الخيال التجريدي في بعض هذا الفكر النقدي القديم .

وكان يمكن للتصورات النقدية القائمة على أساس فلسفي أن تخدم هذه الغاية ، وذلك عندما جعلوا المحاكاة أو التخيل - وضمنه تخيل الأوزان عنصرا أساسا في تشكيل مفهوم الشعر ، نلاحظ ذلك عند كل من ابن سينا الذي جعل " المحاكاة - أو التخيل - هي العنصر الذي يميز الشعر عن النثر " . وتأثر حازم القرطاجني بهذه الآراء عند ابن سينا الذي يجعل تخيل الأوزان من جملة التخيل الشعري ، بل يعقد لتخيل الوزن فصلا كاملا في كتابه وقيم على ضوء من ذلك مفاهيم نقدية سبق بها معاصريه ؛ بل يقترب بها إلى ما انتهت إليه الدراسات النقدية المعاصرة التي تنظر إلى الشعر على أنه تجربة فنية مبعثها الخيال .

فالوزن و إن كان يتحدّد مع أوّل دفقة شعرية هبيئته المعروفة ، إلا أنه يمتزج بتلك الدفقات ويلتحم بها التحاما لا ينفصل عن اللغة في لفظها ومعناها فتأتيه الدفقه ككلّ بلفظها ومعناها ، وتأتيه منظومة غالبا.

13 / أمّا في عصرنا الحديث فنستطيع أن نقول:- إن القصيدة الحديثة " اتجهت إلى نقل الواقع من حالة المعرفة الوصفية التي كانت مدار الشعر القديم ، إلى المذهل غير المألوف، على المستوى الزماني والمكاني والموضوعي والنفسي.

وكان لهذا الخروج عن المألوف أثر في تشعب النظر النقديّ ، إلى مفاهيم متباينة ومتناقضة أحيانا ، إلا أن جميعها تلتقي عند إطار عام ، وهو ضرورة تجاوز المفاهيم النقديّة القديمة ، أو تحديثها على الأقل لثوابك متغيّرات العصر الحديث ، وتدفع بالقصيدة إلى تمثّلها .

14 / ولما كانت هذه الصّورة الموسيقيّة من أهمّ واجهات القصيدة الحديثة ، التي تكشف عن مضامينها وأبعادها ، فقد وجدت اهتماما متزايدا في النقد الحديث ، كما وجدت إقرارا منه كذلك بضرورة تجاوز مفهومها القديم المائل في البناء العروضي ، والذي أصبح في تقدير كثير من النقاد شكلا خارجيا لا يتفاعل ولا يلتحم بمضمون التجربة الشعرية ، فيحقق بها ومعها المنجز الدلاليّ الكليّ . فبقي العروض لهذا السبب خارج الإطار التّنظيري في مناهج النّقد الأدبيّ الحديث. وان كان ثمة نظرات نقدية قد بثت هنا وهناك فهي أشتات متناثرات ، أمّلتها ثقافة الناقد الحديث أو ميوله الذاتيّ .

و على هذا الأساس يمكن أن يُقال إنّ التجربة الشعريّة الصّحيحة ، لا تتم إلا إذا سُحِن الكلام سُحْناً قوياً ، وانساب بعضه في بعض انسيابا مترابطا ، فالقصيدة لا تُنظم لقوافيها وإنما تنظم لذاتها ، لما تعبر

عنه من وجدان مضطرب ، لا يستقر على حال ، وأولى للقصيد أن تصوّر هذا الاضطراب فتتغير وحداتها الموسيقية ، بتغير خواجه النفس حتى تكون حية نابضة ، إنها لا بد أن تتأرجح

5/ ليس ثمة شك في أن غياب الدراسات النقدية التي تعتمد التحليل العروضي للشعر العربي ، لإبراز مكنوزه الإيقاعي ، كان بسبب عدم وجود دراسات مفصلة حول إيقاع الشعر العربي نفسه وقد أشار عدد من الباحثين إلى عدم اهتمام النقاد المحدثين بل وعلماء العروض القدامى بمثل هذا النوع من الدراسة؛ و لذلك يقول "إبراهيم أنيس" " أما هذا الإيقاع فلم يُدرس حتى الآن دراسة كافية ولم يشر إليه أهل العروض"¹

ويرى شكري عجلد أن " الإيقاع مازال مفهوما غريبا حتى الآن في دراسة العروض ". أما "كمال أبو ديب" فينتهي إلى " عدم وجود دراسات وصفية تحليلية في العروض العربي لدي القدامى نستعين بعلم الموسيقى وعلم الأصوات ونجد "سيد البحرأوي" في دراسته لموسيقى الشعر عند جماعة أبوللو يقرر " أن هذا العنصر لم يحظ بالاهتمام الكافي عبر تاريخ الشعر العربي كله منذ العصر الجاهلي حتى النصف الثاني من القرن العشرين "² وليس في اعتقادي أن هذه البنية الإيقاعية العروضية قد وجدت الاهتمام الكافي منذ النصف الثاني من القرن العشرين ، وسيوضح لنا ذلك فيما سنعرض له لاحقا . إلا أن ما يجدر ذكره في هذا المقام أن الدراسات

¹ - إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية ص 92.

² - نقلاً عن: أحمد حساني الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي ص 96.

النصية الحديثة خاصة الأسلوبية منها التي تشمل تحليل عناصر العمل الأدبي ، والنص الشعري
بخاصة ركزت على الجانب الإيقاعي ، بل جعلته منطلقاً من منطلقات البناء اللغوي النصي .

6/ وكانت المدارس النقدية الغربية قد ساعدت علي ظهور تيارات نقدية ومذاهب في نقدنا
الأدبي الحديث حين أتيحت للحياة العربية عوامل اليقظة والثورة والانفجار الثقافي والمعرفي ،
وتنامي الإحساس بالذات الفردية ، وكان التقاء النقد الأدبي الحديث بالنقد الغربي التقاء تمازج
واستيعاب إلى حد كبير ساء على مستوى الإبداع الأدبي ، أو الدراسات النقدية المواكبة له . ومن
فرص الدراسة المتأنية التي يمكن أن تربط بينه وبين التقد الأدبي الحديث بقيم إيقاعية ثرة ، فعلى
الرغم من أن هذا العروض العربي كان " **موضوع مؤلفات عديده ومطولة في أوربا منذ وقت طويل .**
ومع ذلك فإنه يحق القول بأنه ليس ثمة حتى الآن سوى محاولات قليلة لتيسير دراسته . واكتشاف
قوانينه وأصوله بصفة خاصة – أكثر من اهتمامهم بالبحث عن طبيعته الحقّة " فلم يضيف النقد
الغربي إليه شيئاً أكثر مما وجد عند علمائه الأقدمين من المشرق العربي . ويبدو أن ما وراء ذلك من
أسباب ما يمكن أن نرجعه إلى الطبيعة الصوتية للموسيقى والإيقاع في الشعر العربي من شدة
ونير وطول ومخارج الخ ... " ¹ حيث تعجز الدراسات الغربية عن دقة تقديرها وتقييمها ومن ثم
معالجتها ووصفها ، وقد اعترف بذلك المستشرقون أنفسهم .

7/ ونجد عددا من الباحثين المحدثين قد حاول في دراسات جادة أن يلتمس وظائف إيقاعية
وعلاقات جديدة لموسيقى الشعر العربي من خلال هذا النظام (**الكمي**) الذي يمثله عروض

¹ - دحو آسية الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية - محمود درويش نموذجاً - (رسالة ماجستير) قسم اللغة العربية وآدابها

الخليل ، فدرسوا ظاهرة النبر في الشعر العربي. ويعد ذلك - من وجهة نظر الباحث-
جهداً عظيماً في وصف جانب من الإيقاع الشعري و إيجاد أسس وقوانين لموسيقى الشعر ،
تصلح لتشكيل أساساً جيداً لنقد الشعر العربي وتحليله.

إلا أنّ التّقد العربيّ الحديث لم يستطع أن يمضي بهذه الدّراسات في سبيل تطويرها ،
واستكمال جوانب النقص الذي أشار إليه بعضهم ، من مثلهم "كمال أبوديّب" حين يقول : " إن
فرضية النبر التي أقدمها هنا محاولة أولى لا أدعي لها الكمال. بل إنني لوثق من أن ثمة
عدداً من النقاط فيها . ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء. لكنّ الأمل بأن نشرها قد يثير
الاهتمام والمناقشة والتتبع. بشكل يؤدي إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين " ¹.

ونجد من الباحثين المُحدّثين أيضاً من حاولوا دراسة الإيقاع في الشّعر العربيّ إذى حاولوا
اصطلاح حدّ فاصلٍ بين العروض ، وبين الدراسات الحديثة في سياق فهم طبيعة الإيقاع في الشّعر
العربيّ، بل نجد العروض يوصف - من قبل بعضهم - حيناً بالقصور وحيناً بالتعقيد ، من هؤلاء
الباحثين نلفي " كمال أبوديّب " الذي يُجاوِز الحدّ حين يقول : " ومن المؤكّد أن قصور نظام الخليل
يرجع بشكل رئيسي إلى تعقد الطرق التي حاول بها وصف التحوّلات وربطها بالنموذج الكامل
للبحور. هذا ما عرف في العروض التقليديّ بالزحافات والعلل.

¹ - كمال أبوديّب. في البنية الإيقاعية ص 199.

إن نظره عامة في نظرية الزحافات والعلل تشعر بمدى صعوبتها وباستحالة الإحاطة بتفرعاتها العجيبة.. وتبدو عبثية نظام الخليل حين يضطر إلى التفريق بين الوحدات الحركية المتحددة الهوية والتفريق بين الزحافات الممكنة فيها"¹.

و ذلك على الرغم من أن هذا الباحث قد اعتمد كتيبة على نظام العروض الخليلي في مسلماته وفرضياته في دراسة الإيقاع الشعري؛ فهو مثلا يرى أن النبر في الشعر نوعان ؛ قوي وضعيف، ويرى أن " النبر القوي يكون على حرف الفاء من (مستف) من البسيط، وفي الخفيف على النون من (علن) ويكون أيضا على الألف في (فا) والضعيف على النون في (علن) ". ثم يقول في موضع آخر: " من المستحيل في هذه المرحلة إعطاء أجوبة نهائية للأسئلة الكثيرة التي تفرض نفسها على الباحث... هذه ملاحظات أولية ستغنى بالبحث المتصل. لكن من الممكن الآن تقديم فرضية عن علاقة النبر بالكم في الشعر العربي. تصلح أساسا لدراسة الشعر نفسه. وينبغي تأكيد أن هذه الفرضية لا يدعى لها الكمال وإنما هي في الواقع فرضية في النبر الشعري وتشكل نماذجه مبنية على فهم شخصي. لأسس عمل الخليل واحتمال اعتماده على النبر... وإنما تقدم هذه الفرضية على أمل أن تصلح منطلقا للدراسة العلمية المتأنيبة. فإما أن تطور وتقبل أو ترفض"².

لا شك في أن رأي كمال أبو ديب جائز، لا لشيء إلا لأنه ما من باحثٍ إلا أقرّ لذلك النظام الخليلي بالدقة والتفرد، وإن كانت هناك من صعوبات في ذلك النظام، فإنها مرتدة -

¹ - المرجع السابق، ص 208.

² - المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

بلا شكّ - إلى الفِطْر التي انتكست، و القُدْرَات التي تقاصرت عن أن تفهم فلسفة ذلك النّظام
الذي أسيء إلى حدّ اليوم فهّمه.

18 و ثمة ما يمكن إضافته أخيرا لأسباب تغييب العروض ، عن أن يكون أساساً من أسس النّقد
الأدبيّ الحديث ، وذلك ما يمكن أن ننسبه إلى مؤسّساتنا التعليمية العليا التي تعتبر رفاً لهذا النّقد
الحديث حيث نجدها تفصل فصلاً حاداً بين العروض والنّقد في مناهجها التعليمية فتصنف العروض
ضمن الدراسات النحوية و اللغوية ، بل على هامشها على وجه الدقّة ، للصلة الوثيقة بين الدّرس
العروضي والعلوم اللغوية ، وخاصة الدراسة الأصواتيّة بشقيها الفونولوجية والفونيتيكية ، ولهذا نجد لهذا
التّصنيف وجهاً للقبول ، إلا أنّ مأخذنا عليه هو أنّ هذه الصّلة بين العروض وعلم الأصوات تقوم على
أولها من معطيات الثّاني .

وعلىنا الآن أن ننظر فيما يمكن أن يقدمه العروض لهذا النّقد الأدبي من أسس ومعايير نقدية ،
قد يرتضي بعضها النّقد الحديث في بعض اتجاهاته .

أسس النّقد العروضيّ :-

بما أنه من الممكن أن يشار إلى جانب من الاهتمامات النّقدية التي يمكن أن تنسب للعروض
في الحركة النّقدية الحديثة ، فإنّه بالإمكان استخلاص بعض تلك المفاهيم النّقدية العروضية ، أملاً في
تأسيس ما يمكن أن يقرّه تحت تصنيف النّقد العروضي أو الأسس النّقدية العروضية .

وأول ما يتراءى من هذه الأسس النقدية العروضية أنها تتبدى في معارض مختلفة ، ولكنه بالإمكان حصرها في مستويين ، هما مستوى التشكيل الصوتي ، ومستوى التناسب الكمي . وكل منهما يمكن أن يشكل أكثر من أساس نقدي ، ليم تحليل الشعر على ضوء منه .

أ / المستوى الصوتي :-

يحاول علماء اللغة حصر العلاقة بين اللفظ ومدلوله في ثلاث أنواع¹ :-

1/ علاقة طبيعية كالخير والفحج والصير والخضم والقضم الخ.

2/ علاقة منطقية.

3/ علاقة عرفية أو اصطلاحية .

و لا شك أنّ النوع الأول هو الأقرب للدخول في لغة الشعر وبنائه الإيقاعية ، وهو ما أكده العلماء من قبل وهم يشارون إلى مناسبة حروف العربية لمعانيها ، فكل حرف يحمل قيمة تعبيرية موحية ، وظل وإشعاع ما دام متصفا بإيقاع وصدى معينا " وكذلك الشاعر ينتقي من الألفاظ ويتخير ويفاضل بينها ويميز بعضها على بعض متخذاً في نظمه البيت من الشعر لفظاً خاصاً يابى غيره . لأن أصواته توحى إليه مالا توحى أصوات غيره"².

¹ - سمير أحمد معلوف الصورة الذهنية - دراسة في تصور المعنى - (مقال) مجلة جامعة دمشق - مج 26 - العدد الأول + الثاني -

2010 - ص 120 - 121 .

² - هند حسين طه النظرية النقدية عند العرب دار الرشيد للنشر - العراق - 1981 - ص 31 - 33 .

و يُضفي الوزن العروضيُّ أو التفعيلة على هذه الصفة الكيفيّة للألفاظ المنتقاة ، صفةً كميّة بفعل الزحافات والعلل، ليقع التفاعل بين الكم والكيف ، تجانساً بين مبنى الكلمة ، وصفة أصواتها، لإنتاج الدلالة التي تعكس بعمق واقع الذات المبدعة. وعموما نستطيع أن نحصر التحليل الصوتي للشعر في جانبين هما: ، الصوائت **Vowels** والصوامت **Consonants** من ناحية . والنبر من ناحية ثانية .

الصوائت- هي الصوائت القصيرة (الحركات الثلاث)، والصوائت الطويلة (حروف المد)، وهناك شبه الصائت. وهي ذات قيمة عظيمة في تشكيل الموسيقى الشعرية وتكوين الدلالة، عندما تتحد بغيرها من مكونات البنية الشعرية العروضية ؛ فإنها تلعب في الإيقاع الشعري دوراً مهماً؛ حيث " تعتبر الأساس لعنصر اللحن **Melody** في موسيقا الشعر"، وتكمن أهميتها في أن " **امتدادها الزمني أطول من امتداد الحروف الصامتة وذلك لما يتأتى فيها من مد الصوت. وأنه يمكن فيها من ذلك ما لا يمكن في غيرها.. فهي التي تكون من الأصوات الإنسانية أنغاما ممتدة ومتواصلة ويمكن التقاطها بينما لا تريد الصوامت عن كونها ضوضاء**"¹ .

كما أن التأثير الذي يمكن أن يتوافر فيها بفعل صفة المدّ، نجده يوظّف في التشكيل الزمني للإيقاع وما يترتب عليه من دلالات ، حينما تتكرّر بشكل لافت في داخل الأبيات ، فتقدم لنا ما يمكن أن نصفه إحساساً بالامتداد والهدوء.

مكوّنة ما يُعرف بظاهرة التجانس " **Assonance**". ولا شك أن هذا الامتداد الزمني المتوقّر في الصوائت، هو الذي يُستغلّ في إبطاء حركة الإيقاع أو العكس؛ وذلك أنّ هذه الصوائت كثيراً ما

¹ - إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية. ص 205.

تلعب دوراً متّيقاً و متجاوباً مع الزّحاف ، بإقامة نوع من التّشكيل داخل القصيدة فيعكس الزّحاف سمّة الإسراع أو الهدوء النّسبيّ ، بينما تعكس الصّوائت - الطويلة- سمّة من الهدوء الممتدّ.

وقد يتبادر إلى الذّهن أنّ هذه المكوّنات لا علاقة لها بالعروض ، وأن علماء القُدّامى لم ينظروا إليها، إلّا أن البحث يُثبت هذه العلاقة خاصة على مستوى التحليل التّقديّ.

إنها صالحة كمدخل لمعرفة طبيعة البنية الصوتية العربية داخل نطاق العروض العربي بخاصة وموسيقا الشعر بعامة ، فالحروف لدى الأخفض الأوسط ساكنة ومتحركة، والسّاكن أقل من المتحرك، والمتحرك خفيف وثقيل (مشدد).... وكل الحروف تكون ساكناً ومتحركاً، وخفيفاً وثقيلاً " .

أما الصوامت فإنها تعدل من طبيعة الحركات التي تسبقها أو تأتي بعدها كما أنها تقوم في موسيقى الكلام بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول في الأوركسترا وهي عندئذ تجد من الصفة التفعيلية تجاذباً والتحاماً يفضي بها إلى تلك الغاية . كما أنها تشكل ما يمكن أن نسميه بظاهرة التماثل "

Alliteration " وتعني : **تكراراً للصوت نفسه أو الأصوات أو المقطع في كلمتين أو أكثر في السطر أو**

مجموعة الأسطر بحيث تنتج أثراً فنياً ملحوظاً ... إذ يمكن أن تنتج التأكيد أو العذوبة أو التنافر ... الخ

أمّا التّبرّ فليس من السّهل تحديّد الأثر الذي يؤدّيه في تشكيل موسيقى الشعر العربيّ ، ومن ثمّ استخلاص قوانين عمله وأسسه ، على الرغم ممّ نجد في أنفسنا من أثر له ، خاصّةً إذا خلص الواحدٌ منّا إلى كميّة العروض العربيّ.

ب/ مستوى التّناسب الكميّ :

ويُضد هذا المستوى التَّناسبي الكمي؛ تلك الأدوات التي توظفها التَّجربة الشعريَّة في الشَّكل والتركيب؛ لعكس تفاصيل الرُّؤية الفنيَّة لدى الشَّاعر. فمنها ما يتجلَّى في تغيير نسب أعداد المتحركات والسواكن نتيجة الزحافات والعلل. ومنها ما يرجع إلى التركيبة اللغوية نتيجة الانحرافات الناجمة عن تأثير البنية التشكيلية العروضية أي تركيب الوزن العروضي، وهي ما يسميه القدماء بالضرورات الشعرية، ومنها ما يعود إلى تلاحم الوزن العروضي أو وحداته من التفاعيل بالتجربة فتعكس قيمة تعبيرية للأوزان ضمن تجربة الشاعر، فيما يمكن أن نعبر عنه بتخييل المعاني بالأوزان. فكل عنصر من هذه العناصر له أثره في تشكيل الصورة الشعرية.

معلوم أن العروض معروف بين النقاد المحدثين بوصفه معيارا كميًا. إلا أن كثيرا من النقاد لا يقيمون وزنا إيقاعيا، لا جماليا ولا دلاليا لهذه الناحية الكمية، بل إنَّها عند كثيرين منهم ممَّا يسم الشعر بالجمود، ويصيب التَّجربة بالبرودة والتَّشويه.

فهذا "شوقي ضيف" يصفُ الصُّورة الموسيقيَّة التي تُشكِّلها البنية العروضيَّة بأنَّها تعني: "توازننا شديدا في نغم القصيدة.. توازنا في جميع عناصرها الموسيقية. وهو توازن يطوي ارتباطا متبادلا بين الأبيات. بل لكأنه يطوي قوه جاذبة تجذب بعضها إلى بعض. حتى تدور في محور واحد. علي نظام محكم في التفاعيل وفي الحركات والسكنات. نظام كما نقيسه آلة من آلات الزمن الدقيقة. فكل بيت لحظة من الزمن لا تقل ولا تكثر عن لحظة البيت الذي يسبقه أو يتلوه. حتى لا يحدث اختلال في انفعالات السامع بل حتى لا يحدث أدنى اختلال. فتموجات النغم متسلسلة ثابتة... فليس هناك أي اهتزاز غريب عن النظم"¹. و أنا أتفق مع هذا الرأى إذا جاء من باب التعميم، أما وأنه يستخدم

¹ - شوقي ضيف. فصول في الشعر ونقده. دار المعارف - مصر - 1930 - ص 28.

عبارات تتم عن الدقة المتناهية في تناسب الأبيات كميًا وتكرارًا لإيقاعاتها على نحو كأنما يقاس بآلة دقيقة فهذا مما لا ينطبق على ما تحدّثه الأوزان العروضية من أثر في النّص الشعريّ.

والأفما الحكمة من وجود الزّحافات والعلل في الشّعْر ؟؛ إذ توجد أصلاً في الشعر للتأثير. في هذا التوازن وللتغيير في ذلك التّظام المحكم الدّقيق ليستحيل تجاوباً - لا إرادياً في حال الزّحاف - و تفاعلاً حمياً بين الوزن الشعري و ما ترفّض به تجربة الشاعر متساوقاً معها ومتجاوباً . وقد نبه القدماء لعلّة التّغيير في بنية الكلمة فقالوا: "زيادة المبنى يتبعها زيادة المعنى"، وذلك ليس ببعيد عن هذه المسألة؛ فمن المعلوم أن للزّحافات أثر أ في الإيقاع الشعريّ ، بزيادة سرعة الوزن ، أو إبطائه ، فكان الشّاعر إذا أكثر من الزّحافات التي تسكن المتحركات ، هدأ الإيقاع وإذا استخدم الزحافات التي تحذف السواكن فتزيد نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، أصبح الوزن سريعاً ، ولا تكون السرعة أو الهدوء إلا صدى لما تعتمل به النفس وتجري به التجربة. وهناك إمكانات تشكيلية أخرى للزّحاف¹ ذلك أن الشعراء " استفادوا من إمكانية الزّحاف ليحققوا ما يمكن أن يكون قريباً من الاستبدال في العروض الإنجليزيّ ويعني استبدال تفعيلة من وزن ما . بتفعيلة من وزن آخر في داخل الوزن الأول . أما في العروض العربيّ فإن التفعيلة تتحول إلى صورة تفعيلة أخرى ليس بفعل الاستبدال وإنما بفعل الزّحاف الذي يتيح للشاعر حرية عظيمة في المزج بين إيقاعات الأوزان من خلال ما تنتجه التفاعيل من مرونة في التشكل"².

¹ - العربي عميش. خصائص الإيقاع الشعريّ ص 119 - 120 - 121.

² - محمد عبد الله الطيّب المجدوب. المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها. ج 3 . ص 815.

وفي داخل التفعيلة من الحرية للشاعر ما يجعل النغمة تختلف اختلافا واضحا، يبرز ذلك حين تأتي (فاعلن) في بيت ثم تأتي (فاعلن) في بيت آخر وهي تفعيلة واحدة أجاز العروض فيها (الخبث)¹ حذف الثاني الساكن" ، بل لقد أتاح الزحاف للشعراء ضمن إمكانات هذه التفاعيل العروضية أن يتحولوا بنغم البيت كاملا في وزن ما ليجري على نغم بيت أو أبيات في وزن آخر كما نجد ذلك حادثا بين وزني الكامل والرجز وبين وزني مجزوء الوافر والهزج، والكامل والسريع، والسريع والرجز، والرمل والمديد، والخفيف والمنسرح، ومخلع البسيط والمنسرح".

بل إن التفاعيل العروضية باعتبارها قيمة إيقاعية أتاحت لبعض الشعراء المحدثين أن يمزجوا بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة فإن الشاعر حينما تكون قصيدته في حالة أو وضع يسمح لها أن تدرج في بحر من بحور ثلاثة (الكامل - الرجز - السريع) فليس ذلك راجعا لخلل فيها أو كسر، وإنما جاءت لتحقيق نقاط الالتقاء عند البحور الثلاثة". وهذا مما يؤكد القيمة الإيقاعية لهذه التفاعيل وما يدخلها من الزحافات، لخلق هذا التناسب الدلالي في الشعر المتجاوب مع عناصر تجربة الشاعر الفنية.

التطبيق النقدي:

أحاول من خلال هذه الفقرة أن أوضح عملياً أثر العروض والقافية، ثم الضرورات الشعرية التي ينفسح لها العروض في إبراز قيم تعبيرية ودلالية في الشعر العربي، الأمر الذي يمكن أن يحقق لهما مكانة في الفكر النقدي العربي الحديث. وحرى أن أعطي لمحة سريعة عن أثر الفعل العروضي في تشكيل الشعر؛ إذ لا يتسع المقام للتوسع والاستقصاء للأوزان، ولا لمفردات الزحافات والعلل.

¹ - رضوان محمد حسين النجار الوجيز الصافي في علمي العروض والقوافي. ص 84.

والتي يتوجه إلى دراستها هذا النقد الحديث ولننظر كم هو أثر هذا العنصر العروضي في تشكيل الصورة الموسيقية لهذا النّص الشعري .

والضرورات الشعرية لدى شعراء القصيدة العمودية تثبت أن هؤلاء الشعراء ، الذين لا يقدح في علمهم بالتصرف اللغوي ، لم يشأوا أن يغيروا من صورة نضحت بها عواطفهم وجرى بها وجدانهم استجابة لدواعي القواعد اللغوية ، ووجدوا من هذه البنية العروضية أداة مُعينة على استيعاب أنواع من انحرافاتهم اللغوية ، التي لا تُعتَبَر خرقاً أو إلغاء لقاعدة ، وأما تطويعاً تسمح به خصائص اللّغة ومنعطفات الدلالة، الأمر الذي ينفي ما يوصف به العروض من جمود، أو قيود تشوّه تجربة الشاعر .

فهذا بشر ابن أبي خازم يقول:-

كَفَى بِالنَّايِ مِنْ أَسْمَاءَ كَافِي وَ لَيْسَ لِنَايِهَا إِذْ طَالَ شَافِي¹

فأنت ترى بشراً عندما قال :- (كافي) مع أنه حالٌ من النأي أو مفعول مطلق ، وكل ذلك اقتضاه أهمية الانسياب الإيقاعيّ، والمقابلة، والترجيع التّعميّ لأصوات القوافي، كما في بيت بشرٍ الثاني . وقد فطن النّحاة واللغويّون القدماء إلى أهمية التوافق والانسجام في البنية العروضيّة ، فأجازوا أنواعاً من الصّرائر ، تعتبر عندهم في غير الشعر من قبيل الخطأ اللّغويّ ففي مثل هذا يقول ون :- " انفتت كلمة النحاذ على أنه ضروره يغتفر منها ما وقع فعلا في الشعر ولا ينقاس عليها"² .

¹ - بشر بن أبي خازم الديوان دار العودة - بيروت - ط1 - 2005 - 263 .

² - محمد الطيّب الجدوب المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ج3 ص815 .

وأما أثر الوزن أو وحداته في صياغة التجربة الشعرية فواضحٌ بيّن، يتجلّى أوّل ما يتجلّى في صياغة الوزن العروضي، و هناك من الباحثين من حاول توجيه الانظار إلى أهمية الرّبط بين الوزن والمعاني الشعرية، وهي محاولة قام بها العلماء القدامى حين ربطوا بين الأوزان العروضية ، والحالات النفسية أو العاطفية، وسار على هذا النهج بعض المحدثين، و منهم محمد عبد الله الطيب المحجوب¹.

وهذه القضية وإن كانت موضع جدل بين النقاد إلا أنّها بالاستطاعة الإشارة إلى أنّه قد اعتمدت نظريات حديثة في تحليل النصوص الشعرية، كنظرية (تحليل الدوران) على فكرة أنّ الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره².

فقد يكون الإيقاع هادئاً مطمئناً موحياً بالسلامة أو الحزن أو الكآبة ، وقد يكون متغيراً حاداً يوحى باضطراب النفس. بل قد يبدأ البيت بإيقاع هاديّ مطمئن ، ثم لا يلبث أن يتصاعد فيصير مفاجئاً حاداً، وقد يختلف إيقاع بيت عن آخر في قصيدة واحدة، وقد ارتبط ذلك بحالة انتظام عبارات البيت عروضياً أي بترتيب تفعيلات البحر الذي وردت عليه القصيدة.

و هو ما أشرتُ إليه آنفاً، في عنوان هذه الفقرة عندما ربطتُ بين هذه التشكّلات النفسية من جهة، و طبيعة التشكيل الوزنيّ ، وتناسب توارده الصوتيّ من جهة ثانية. وهذه حقيقة أثبتّها ابن سينا سلفاً، عندما قال : " **والأمور التي تجعل القول مخيلاً منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهي الوزن. ومنها أمور تتعلق بالسموع من القول. ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول. ومنها أمور تتردد**

¹ - المرجع السابق ج.1. ص 72.

² - جان - ميشال غوفار تحليل الشعر. تر: محمد حمود. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط 1 - 2008 -

بين المسموع والمفهوم"¹. ويرى جابر عصفور أن هذه العلاقة بين الأوزان والمعاني المتخيلة بها يعمقها

التشابه بين الألحان والأوزان من حيث اعتمادها على أساس واحد هو كيفية تناسب الأصوات².

وهكذا يستطيع الباحث القول إن الإيقاع الشعري في القصيدة العربية ، إيقاعٌ غني ثر متنوعٌ

، و متطور، وأنّ البناء العروضي الذي قدمه الخليل بن أحمد منذ القرن الثاني الهجري ، له أثر في

هذا الغنى الإيقاعي في الشعر العربي قديمه ومحدثه ، لما كان وثيق الصلة بعناصره اللغوية والموسيقية

بحيث لا يمكن الاستغناء عنه بدائل إيقاعية أخ رى كالتبر أو غيره ، لأنه الأساس الذي لا بُد أن

تنطلق منه كلُّ دراسة تخوض في إيقاع الشعر العربي ، و تهدف إلى وصف هذا الإيقاع وصفاً علمياً

دقيقاً. وإنّ أبلغ دليل على ذلك أن القصيدة العربية الحديثة وهي في قمة تمردها على العروض

العربي ومحاولاتها البحث عن أصول موسيقية جديدة ، لم تستطع - وأتى لها - أن تنفلت عن

البنية العروضية بصفة مطلقة.

أمّا ما استطاع الاعتناق عن العروض ، من أمثال الشعر النثري أو المشور فلم يكتب له

ذيوغ بل لقد مات بعضه في مهده ، لا لشيء إلا لأنها " كِتَابَةٌ لَا تَبْرَحُ تَبْحَثُ عَنْ نَفْسِهَا... لَا هِيَ

تَقُومُ عَلَى أَنْقَاضِ الشَّعْرِ فَتَنْتَمِي إِلَيْهِ صَرَاحَةً وَلَا هِيَ تَعْتَرِي إِلَى النَّثْرِ فَتَنْتَسِبُ إِلَيْهِ يَقِينًا وَلَا يَعُودُ

رَأْيُنَا السَّيِّءُ وَهُوَ مَوْضُوعِيٌّ كَمَا زَعَمْنَا. إِلَّا لِأَنَّهَا لَمْ نَسْتَطِعْ أَنْ نَجِدَ فِي نُصُوصِهَا... مَا نَجِدُ. أَوْ بَعْضَ مَا

نَجِدُ عَلَى الْأَقْلِّ فِي الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْحَقِّ... لَقَدْ أَعْنَتْنَا النَّفْسَ إِعْنَاتًا شَدِيدًا كَيْمَا نَعْتَرِ عَلَى مَا فِي

نُصُوصِ مَا يُسَمَّى 'قَصِيدَةُ النَّثْرِ' مِنْ جَمَالِ فَنِي. أَوْ مِنْ تَصْوِيرِ مُدْهَشٍ. أَوْ مِنْ تَعْبِيرِ طَافِحٍ أَوْ مِنْ نَسْجِ

¹ - ابن سينا. جوامع علم الموسيقى. ص 396.

² - جابر عصفور مفهوم الشعر 268.

لُعُويَّ أسِرٍ أَوْ مِنْ فَيْضِ شِعْرِي عَارِمٍ أَوْ حَتَّى مِنْ فِكْرِ عَبْقَرِي ثَاقِبٍ فَلَمْ نَجِدْ إِلَّا الضَّحَالَةَ وَالضَّالَّةَ
وَالسَّدَاجَةَ وَالرَّكَاکَةَ وَالْحَرَمَانَ وَالْقُصُورَ"¹

ولذلك قد يجزي الواحدُ منّا مع أحد الباحثين في رؤيته لما ينبغي أن تكون عليه أسُس النظر في العروض ومن خلاله ، وذلك في قوله " على اللاحقين أن ينظروا بعين مفتوحة. وأذن مستمعة لتتكئ على الصوت قبل الرسم لأنها ستحل كثيرا من ال لُس. وإذا كانت شعرية النص واضحة فعلى الدرس العروضي ألا يستسلم إلى رسم الكلمة بل يتعامل معها نصا منطوقا قبل أن يكون مكتوبا "². وكذلك تؤيد رأي آخر يرى أنه " لا بدّ من الإشارة إلى الربط بين الظواهر الصرفية والبلاغية وبين تفاعلات العروض وقوافيه. وإلى أهمية الربط بين التوزيع الصوتي للنص . وعروضه وقوافيه من ناحية وبين التشكيل الشعري من ناحية ثانية "³، ثم بين أداء الشاعر له، إذ هناك من الظواهر ما لا يمكن أن يُقبض عليه، و لكنْ بإعمال هذه المقاييس التي تتوخّى الربط بين عناصر العمل الشعري يمكن إدراك مكامن شعريّة الإيقاع، كما يمكنُ الوصول إلى المنهج الصحيح الذي يُدرجُ العروض و الإيقاع عنصراً صمياً في عمليّة النقد والتحليل، ذلك الذي يسعى للإلمام بتفاصيل التجربة الشعرية لدى الشعراء و القبض على الرّؤية الشّفيقة للخلق و الإبداع.

¹ - عبد الملك مرتاض قضايا الشعریات. ص 363 - 364.

² - عبد اللطيف الوراري نقد الإيقاع ص 369.

³ - المرجع نفسه. ص 286.

الخاتمة.

و بعدُ فإنّ رحاب القصيدة العربيّة آفاقها، لا زالت إلى اليوم رحيبةً، و لا زال نصّها مع كلّ ذلك منفتحاً على دلالاتٍ جديدةٍ يحتملها الدرس القديم و الحديث، و إتي عندما أقرّر ذلك لستُ أقرّره تعصّباً لتراثنا الكبير، هذا التراثُ الذي هو العنصر الأساس في الهويّة العربيّة. و إنّ كنتُ لا أنتمي إلى من يتعصّبون لهذا القديم، فلستُ في الوقت ذاته ممن يقولون باندراسه، و بعفاء الدهر عنه، إذ المسألة تقف متوسّطةً معتدلةً.

لقد كنتُ أخوض و أنا أبحثُ و أدرسُ في مسائلٍ شتى، كنتُ بدأتها بتشريح العنوان الحامل لمجاهيل كثيرة، توصلتُ من خلال ذلك، و اقتنعتُ بأنّ العرب قُدماءُ هم قد عرفوا ما يُعرف اليوم بالشعريّة، و قد تجلّت لديهم في أكثر من صورةٍ، من قبيل " الفحولة"، و "النظم"، و "العمود"، كلّ هذا كان يدفعنا إلى خلاصةٍ واحدةٍ وحيدةٍ، مفادها أنّ الشعريّة لصيقة بالشعر منطلقاً، إلى أجناس أدبيّة أخرى، و أنّها لا تنفك عن أن تعني تلك الخصائص النوعيّة التي تجعل من أدبٍ ما أدباً، بمعنى العناصر الجماليّة.

و عليه يغدو المصطلحُ مُشتركاً إنسانياً، و إنّ اختلفت التّصوّص التي تُقيم عليها المناهج و التحليلات؛ بل إنّ الباحث في تراثنا العربيّ ليجد - من دون لي أعناق التّصوّص - أنّه حتّى وإنّ لم يشع المصطلحُ في العرب قديماً بكثرةٍ، إلّا أنّ مراميه و تمثلاته قد شاعت، و تجلّت بشيءٍ لافتٍ، مُبهّرٍ.

دليلُ ذلك المصطلحاتُ الثلاثة التي كنتُ أقف عندها قبل قليل، و هي: الفحولةُ و النّظمُ و العمودُ، و لئن ركّز مُصطلحُ الفحولة على الباطّ المُبدع الذي هو الشاعِر؛ فلقد ركّز مُصطلحُ

النَّظْمُ عَلَى الطَّرِيقَةِ الَّتِي يَعْبُرُ بِهَا، أَوْ يُدْعَى مِنْ خِلَالِهَا، فِي حِينِ رَكْزِ الْمُصْطَلَحِ الْأَخِيرِ الَّذِي هُوَ الْعَمُودُ عَلَى الْمَعْيَارِ، أَوْ الْقَانُونِ الَّذِي يَجِبُ أَنْ تَخْضَعَ لَهُ عَمَلِيَّةُ الْإِبْدَاعِ، وَ لَا يَخْرُجُ مُصْطَلَحُ الشَّعْرِيَّةِ عِنْدَ أَقْطَابِهِ الْغَرِيبَيْنِ الْيَوْمَ عَنْ هَذِهِ الْمَعَانِي، غَيْرَ أَنَّ انْشِدَادَ بَعْضِ أَوْلَادِنَا إِلَى الضِّقَّةِ الْأُخْرَى هُوَ الَّذِي يُجَدُّوهُمْ لِأَنَّ يَذْكُرُونَ أَفْضَالَ هَذَا الْآخَرِ، وَ لِأَنَّ يَغْضُؤُوا الطَّرْفَ عَمَّا جَاءَ فِي تَرَاثِ الْأَسْلَافِ، مِنْ قَضَايَا نَقْدِيَّةٍ هِيَ مَدَارُ الْبَحْثِ النَّقْدِيِّ الْيَوْمَ، وَ هِيَ أَسَاسُ الدَّرْسِ الْأَسْلُوبِيِّ الْمَعَاوِرِ.

أَمَّا فِيمَا يَخْصُ الْإِيْقَاعَ، فَمِنْ خِلَالِ، انْتَهَيْتُ إِلَى أَنَّ الْبَحْثَ فِيهِ قَدْ عُدَّ، وَ لَا زَالَ، مِنْ أَغْنَى الْبَحُوثِ الَّتِي شَهِدَهَا الدَّرْسُ الشَّعْرِيُّ الْقَدِيمَ. وَ إِنْ كَانَ الْمَجَالُ يَشْهَدُ الْيَوْمَ كَثِيرًا مِنَ الدَّرَاسَاتِ الَّتِي تَحَاوَلُ التَّاسِيسَ لِفَلْسَفَةِ شَعْرِيَّةٍ جَدِيدَةٍ، غَيْرَ أَنِّي وَجَدْتُ خَيْبَةً فِي الدَّرَاسَاتِ الَّتِي عُنِيتَ بِهَذَا الْبَابِ قَدِيمًا، عِنْدَمَا قَصَرْتُ ذَلِكَ الْمَوْضُوعَ الْكَبِيرَ (الْإِيْقَاعِ)، عَلَى مَجْرَدِ وَزْنٍ وَ قَافِيَةٍ، وَ أَشْيَاءَ أُخْرَى، لَا تَضَعُ الْمَوْضُوعَ فِي مَقَامِهِ اللَّائِقِ بِهِ.

مِنْ خِلَالِ ذَلِكَ كَانَ التَّمُودِجُ الْمُدْرُوسُ مِمْتَلًا فِي الشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ، لِأَجْدِ أَنَّ الْقَصِيدَةَ الْعَرَبِيَّةَ الْقَدِيمَةَ قَدْ طُلِمَتْ، وَ كَانَ مِمَّنْ ظَلَمَهَا ذُووُ الْقُرْبَى عِنْدَمَا جَعَلُوا إِبْقَاعَهَا مُقْتَصِرًا عَلَى وَزْنٍ وَ قَافِيَةٍ، وَ قَدْ كَانُوا وَ هُمْ يَفْعَلُونَ ذَلِكَ، يَجْرُمُونَهَا مِنْ أَسَاسِ خَطِيرٍ يَمْتَثِلُ فِي عِنَصْرِهَا الْأَدَائِيِّ الصَّوْتِيِّ، عَلِيمًا أَنَّ جَوْهَرَ التَّمَايُزِ قَدِيمًا مَا كَانَ يَنْظُرُ إِلَى الصِّيَاغَةِ بِاعْتِبَارِهَا الْمَشْتَرَكِ، لِاشْتِرَاكِ الْبَيْئَةِ وَ الْمَنْظُومَةِ، وَ التَّرْوِيَةِ وَ التَّوَجُّهِ، وَ عَلَيْهِ وَجِبَ الْإِلْتِفَاتِ إِلَى كَثِيرٍ مِنَ الْمَسَائِلِ الَّتِي احْتَوَاهَا الدَّرْسُ الْعَرُوضِيُّ، وَ النَّقْدِيُّ.

غير أنه لم يستطع إدراجها في صميم الموضوع الإيقاعي البلاغي التقدي العروضي، إذ أن أعمدة الشعر - سهواً، أو قصدًا - قد غيّبت هذه القضايا التي أهمها عنصر الأداء أو الإنشاد، بالإضافة إلى عنصر المزاحفة الذي نحسب أنه لو اهتم به لكاننا نخلص إلى قصيدة عربية تكون مدار البحث اليوم، و عليه يمكن أن نصل إلى أن شعريّة الإيقاع في القصيدة العربية بإضافة العنصر المغيّب تكمن في:

1 - الوزن و القافية.

2 - الإيقاع (الداخلي و الخارجي) بالإضافة إلى:

3 - الأداء من خلال مفهوم الإيقاع الجديد الذي هو الوقع أو الأثر التاجم عن الأداء، بالإضافة إلى أن عرّوضها و إيقاعها ما لم يُنقل من ذلك التعامل الجامد الجاف الذي تمليه الممارسة والدراسة، إلى أن يصير معاملاً فاعلاً في مسألة التقد، لن يُجدي ذلك شيئاً، وكل ذلك قد كان يصدر عن رؤية فنية جمالية صميّة.

على هذا الأساس يمكن أن أقول إن القصيدة العربية لا زالت إلى اليوم قادرة على تحمّل الإبداع و الخطو به إلى الأمام، فلقد انكشفت بعد تأمل أن الدرس التقدي الذي جعل القصيدة العربية الجاهليّة منطلقاً و محوراً، قد استطاع أن يُبين كثيراً من عناصر شعريّتها، و يمكن من خلال هذا أن أقول إنه من عناصر شعريّة هذه القصيدة شفويّتها.

صحيح أنني قد كشفت أن الشفويّة أمرٌ مشترك بين القصائد العربية قديماً، لعدّة

اعتبارات، و لكن يجب أن أكتشف هاهنا أن هذا الاشتراك لا يُنقص من هذه قدر هذه

القصيدية، بل يجعلنا ننتبه إلى أن العرب لم تجعل من شكل القصيدة الأساس الأوحّد، بل إنّه المنطلق إلى أسس أخرى، لا تقل أهمية، من مثل عنصر الإيقاع الذي يعني الوقع و الأثر. هذا العنصر الذي يفتح الباب على الإبداع من جهة، كما أنه ردّ على الحداثيين الذين يقولون بأنّ عنصر السماعيّة قد ولى، و حلّ محله عنصر البصريّة؛ و السؤال المطروح إذا لم تكن القصيدة بإحكامها، و بعنايتها بعناصر الجماليّة الداخليّة و الخارجيّة تؤسّس للسمع، فلم كانت هذه العناية؟، و ما الفرق بينها، و بين الأجناس الأدبيّة الأخرى.

و إضافة إلى هذا يجب أن نخلص إلى أن العرب لم تقصد إلى دراسة العروض مفرداً - مع أنّه بابٌ عظيمٌ و عظيمٌ جدّاً -، و لا هي قصدت لدراسة كلّ الأبواب الأخرى مفردة، إذ لا يمكن ظهور أهمية هذه الأبواب إلّا و هي مُجمّعة يرفد الواحد منها الآخر. لنخلص في الأخير إلى علم واحد متكامل، هدفه الشعريّة العربيّة بكلّ تفاصيلها، و تشعباتها، من منطلق جماليّ خالص و واع بخطورة العمليّة الإبداعية الشعريّة التي تتأسّس على الشفويّة و السماعيّة من جهة، و على البصريّة من جهة أخرى.

و على هذا تغدو محاولات البعض في التنظير لشعريّات و جماليّات غريبة عن الحسّ العربيّ فاقدة لأية قيمة، لأنّ الشعريّة و الجماليّة و إن كانت إنسانيّة مُصطلحاً، إلّا أنّها حاملّة لخصوصيّة كلّ بيئة تُحاول الانطلاق منها، فالشعر العربيّ إضافة إلى كلّ النعوت و المواصفات شعرٌ غنائيّ، يخاطبُ الشفتين و السماع، و ليس هذا بمنقّص من قدره، بل إنّه الخصوصيّة

المميّزة لهذا الضرب من الإبداع، و على هذا يغدو عنصر الوزن هاماً لا يُمكن الاستغناء عنه، كما تغدو العناصر الأخرى.

و من خلال هذا يمكن القولُ باكتمالِ النموذج الشعريّ الجاهليّ، وإن كانت الدراسات التّقدّيّة التي عُنيَتْ به قديماً قد غيّبتُ حال الدّراسة عُنْصراً مهمّاً، ألا وهو عُنْصُرُ الأداء أداء الشّاعر، الذي يفترض الأثر و المتلقّي، و راحتُ تُركّزُ على أداء النّصّ الذي يعني كلّ تلك القوانين التي يفترضها كلّ نصّ شعريّ حتّى يُعتَبَرَ نصّاً شعريّاً جميلاً.

قائمة المصادر و المراجع.

أولاً / المصادر العربية:

1- الأصمعيّ (عبد الملك بن قُريب) (ت 123 هـ)

فجولة الشعراء

تح: ش. توري

تقديم: صلاح الدين المنجد

دار الكتاب الجديد - ط1 - 1971

2- الأملديّ (سيف الدين علي بن أحمد) (ت 631 هـ).

الموازنة بين الطائيين

تح: محيي الدين عبد الحميد

مطبعة السعادة - القاهرة - ط3 - 1959

3- ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى) (ت 291 هـ).

قواعد الشعر

تح: رمضان عبد التّواب

مكتبة الخانجي القاهرة - ط2 - 1995

4- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) (ت 255 هـ).

البيان والتبيين

تحقيق عبد السلام محمد هارون.
مكتبة الجاحظ - ط4 - بيروت - (د.ت).

الحيوان.

دار الجيل - بيروت - 1970.

6- الجرجاني (عبد القاهر) (ت 471 هـ).

أسرار البلاغة

تج: محمد السكندراني و محمد مسعود.

دار الكتاب العربي - بيروت - ط1 - 1996

دلائل الإعجاز

قراءة: محمود محمد شaker

مطبعة المدني - المؤسسة السعودية بمصر - القاهرة ط3. 1992

8- الجرجاني (عبد العزيز) (ت 392 هـ).

الوساطة بين المتنبي و خصومه.

تج و شرح: أبو الفضل إبراهيم علي محمد البجاوي

مطبعة عيسى البابي الحلبي - دمشق - (د.ت)

9 - حازم القرطاجني. (أبو الحسن) (ت 684 هـ)

منهاج البلغاء و سراج الأدباء.

تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة.

دار الغرب الإسلامي - بيروت - (د.ت).

10 - التّوحيديّ (أبو حيّان) (1023 هـ).

الإمتاع والمؤانسة.

ضبط: أحمد أمين وأحمد الزّين

مكتبة دار الحياة - بيروت - (د.ت)

المقابسات.

تحقيق: حسن السّندوسيّ.

المطبعة الرّحمانية - مصر - ط1 - 1929.

12 - الخفاجي (ابن سنان) (ت 466 هـ)

سرّ الفصاحة.

شرح وتحقيق: عبد المتعال الصّعيديّ.

مطبعة محمد عليّ صبيح - القاهرة - ط1 - 1969.

13 - ابن خلدون (عبد الرّحمن) (ت 1406 م).

المقدّمة.

دار الجيل - بيروت - (د.ت)

14 - ابن رشيق (أبو عليّ الحسن) (ت 456 هـ).

العمدّة في محاسن الشعر وآدابه.

تحقيق: محمد قرقزان

دار المعرفة - بيروت - 1988

15 - أبو زيد القرشي

جمهرة أشعار العرب

تح: علي محمد البجاوي

دار نهضة مصر للطبع و النشر - القاهرة - 1981

16 - السجلماسي (أبو محمد القاسم) (ت 1305 هـ).

المنزعة البديع

تح: علاء الغازي

مكتبة المعارف - الرباط - المغرب ط1 - 1980

17 - الجُمحي (محمد ابن سلام) (ت 232 هـ).

طبقات فحول الشعراء

شرح: محمود محمد شاکر

مطبعة المدني - مصر - 1980

18 - ابن سيده (علي بن إسماعيل) (ت 458 هـ).

المخصّص.

دار الكتب العلمية - بيروت - (د.ت).

19 - ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله) (ت 427 هـ).

جوامع علم الموسيقى.

تحقيق: زكريا يوسف.

نشر وزارة التربية - القاهرة - 1956

20 - السيوطي (جلال الدين) (ت 911 هـ).

الزهر في علوم اللغة.

دار الشروق - دمشق - ط9 - 1998.

21 - سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان) (ت 796 هـ).

الكتاب.

دار الجيل - بيروت - ط9 - 1997.

22 - صفي الدين البغدادي (عبد المؤمن بن أبي المفاخر الأرموي) (ت 693 هـ).

كتاب الأدوار

شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب. دار الرشيد للنشر - بغداد - 1980.

23 - ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد أحمد) (ت

عيار الشعر

شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر.

مراجعة نعيم زرزور

دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - ط1 - 1982

24 - الطَّبْرِيّ (محمّد بن جرير) (ت 310 هـ).

تاريخ الأمم والملوك .

دار صادر - بيروت - 2003.

25 - ابن عبد البرّ (أبو عمرو يوسف) (ت 463 هـ).

التَّمهيد .

دار الشروق - دمشق - ط6 - 1995.

26 - أبو العلاء المعرّي (أحمد بن عبد الله) (ت 449 هـ)

رسالة الغفران .

تج: محمود حسن زنتي .

دار الآفاق الجديدة - بيروت - 1938.

27 - الفارابيّ (أبو نصر محمد) (ت 339 هـ).

جوامع الشعر .

تحقيق محمد سالم. ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد.

المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - القاهرة - 1971

كتاب الحروف .

تحقيق: محسن مهدي .

دار صادر - بيروت لبنان - (د . ت)

الموسيقى الكبير .

تحقيق غطاس عبد الملك خشبة .

دار الكاتب العربي - للطباعة والنشر - القاهرة - 1967

30 - ابن فارس . (أبو الحسين أحمد) (ت 395 هـ) .

الصاحبي في فقه اللغة .

تح : مصطفى الشوحي .

مؤسسة بدران - بيروت - 1963

31 - أبو الفرج الأصفهاني . (علي بن الحسين) (ت 356 هـ) .

الأغاني

دار الثقافة - بيروت - ط 6 - 1983

32 - ابن قتيبة . (أبو محمد الدينوري) (ت 276 هـ) .

الشعرو الشعراء .

تحقيق وشرح : أحمد محمد شاکر .

دار الحديث - القاهرة - ط 2 - 2006

33 - قدامة بن جعفر ، (أبو الفرج) (ت 327 هـ)

نقد الشعر

تحقيق و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي.

دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان -

34 - جواهر الألفاظ .

تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد.

مطبعة السعادة - مصر ط1 - 1932

35 - المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) (ت 210 هـ).

الكامل في اللغة و الأدب.

تح: زكي مبارك.

مكتبة المعارف - القاهرة - 1936.

الرسالة العذراء.

تح: زكي مبارك.

دار المعارف. القاهرة. ط2. 1391 هـ

37 - المرتضى (الشريف علي بن الحسين) (ت 436 هـ).

الأمالي

تح: محمد أبو الفضل إبراهيم.

دار المعارف - القاهرة - 1954

38 - المرزباني (محمد بن عمران) (ت 296 هـ).

الموشح

تح: محمد علي بجاوي.

مطبعة لجنة التأليف العربي - القاهرة - ط1 - 1965.

39 - المرزوقي (أبو علي أحمد) (ت 421 هـ).

شرح ديوان الحماسة.

نشر: أحمد أمين و عبد السلام هارون.

دار الجيل - بيروت - ط1 - 1991

40 - المسعودي (أبو الحسن) (ت 346)

مروج الذهب ومعادن الجوهر.

المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.

سلسلة الأنيس. الجزائر 1998

41 - المفضل (الضبي)، (ت 178 هـ).

المفضليات.

شرح: أبو محمد القاسم بن بشار الأنباري.

مكتبة الثقافة الدينيّة - القاهرة - ط1 - 1999

42 - النَّفْرِيّ

الأعمال الكاملة، دار الشروق - دمشق - ط2 - 1991

43 - أبو هلال (العسكري) (ت 1005 هـ).

الصناعتين

تحقيق علي محمد الجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم

دار الكتب العلميّة - بيروت - ط2 - 1989.

ثانياً / المراجع العربية:

- 44 - إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر الأنجلو المصرية - القاهرة - ط3 - 1965.
- الأصوات اللغوية المكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - ط1 - 1961.
- 46 - إبراهيم محمد. الضرورة الشعرية دار الأندلس - بيروت - ط1 - 1979.
- 47 - إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الشروق للنشر والتوزيع - عمان - الأردن - ط1 - 2000.
- 48 - أحمد أبو زيد. التناسب البياني في القرآن - دراسة في النظم المعنوي والصوتي - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - المغرب. 1992.
- 49 - أحمد مختار عمر. علم الدلالة عالم الكتب - القاهرة - ط5 - 1998.
- 50 - الأخضر جمعي. نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - ط1 - 1999.
- 51 - أدونيس. الشعرية العربية - دار الآداب - بيروت - ط1 - 1985.
- 52 - إفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين دار التنوير للطباعة والنشر - ط1 - 1983.
- 53 - بدوي طبانة. قدامة والنقد الأدبي. دار العودة. بيروت. ط3. 1992.
- 54 - تمام حسان. مناهج البحث في اللغة دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب - 1975.
- 55 - توفيق الزبيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي سراس للنشر - تونس - 1988.

تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي. سراس للنشر - تونس - 1985.

57 - جابر عصفور. مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي. المركز العربي للثقافة والعلوم - القاهرة -

1982.

58 - جمال مقابلة. اللحظة الجمالية في النقد الأدبي. دار أزمنا للنشر والتوزيع - عمان - الأردن - ط1 -

2007.

59 - جودة أمين. عبيد الشعر في العصر الجاهلي. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة - مصر - ط1 - 1991.

60 - جودت فخر الدين. شكل القصيدة العربية في النقد العربي منشورات دار الأدب - بيروت - ط1 - 1984.

61 - جوزيف شريم. دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ط4 - 1991.

62 - حاتم صكر. ترويض النص. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1998.

63 - حسن يوسف موسى و عبد الفتاح الصعيدي. الإفصاح في فقه اللغة ج2. دار الفكر العربي - دمشق -

(د.ت.)

64 - حسين الصديق. فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي. دار الرفاعي - حلب - سوريا -

ط1. 2003.

65 - حسن ناظم. مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم. المركز الثقافي العربي -

بيروت - ط1 - 1994.

66 - حسني عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر - دراسة فنية عروضية - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القاهرة. 1989.

- 67 - خالد سعيد. حركة الإبداع. دار العودة - بيروت - ط2 - 1982.
- 68 - خليفة محمد التليسي. قصيدة البيت الواحد - دار الشروق - دمشق - ط1 - 1991.
- 69 - رحمن غركن. مقومات عمود الشعر الأسلوبية. اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2004.
- 70 - رشيد يحيى. الشعرية العربية إفريقيا الشرق - الدار البيضاء - المغرب - ط1 - 1993.
- 71 - رضوان محمد حسين النجار. الجواهر في البحور والدوائر. مكتبة فلاوسن (مؤسسه بن أشهو) - تلمسان - الجزائر - ط1 - 1999.
- الوجيز الصافي في البحور والقوافي. مطبعة النور - تلمسان - الجزائر - 2003.
- الدوائر العروضية. مكتبة الشمس - تلمسان - الجزائر - 2006.
- المنظومة في العروض والقوافي و المصطلحات الموسومة المكتبة الوطنية الجزائرية - الجزائر - ط1 - 2007.
- العروض العربي. (ثلاثة أقسام). مطبعة برصالي - تلمسان - الجزائر - 2012.
- 76 - زكريا إبراهيم. مشكلة الفن. دار مصر للطباعة - القاهرة - (د.ت).
- 77 - سعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها النفيسة وطاقاتها الإبداعية). دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت - ط3 - 1984.
- 78 - سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط2 - 2006.
- 79 - سليمان الطعان. عناصر التقليد الشفوي في الشعر الجاهلي. الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق - 2009.

80- سيد البحرأوي الإيقاع في شعر السياب. مكتبة شرقيات - القاهرة - د.ت.

الإيقاع و عروض الشعر العربي - محاولة لإنتاج معرفة علمية - الهيئة المصرية للكتاب

- القاهرة - 1993.

موسيقى الشعر عند شعراء أبولو. دار المعارف. مصر. ط2. 1991

84 - شكري عياد. مبادئ علم الأسلوب العربي. مطبعة أنترناشيونال - المملكة العربية السعودية - ط1 -

1988.

موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية - دار الكتب المصرية - القاهرة - ط3 - 1998.

86 - شوقي ضيف. فصول في الشعر ونقده. دار المعارف - مصر - 1930

العصر الجاهلي. دار المعارف - القاهرة - 1960.

الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف - القاهرة - ط10 - 1978.

النقد الأدبي. دار المعارف - القاهرة - ط8 - 1985.

90 - صاحب خليل إبراهيم. الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي. اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2000

91 - صلاح فضل. علم الأسلوب. مبادئه وإجراءاته. النادي الأدبي الثقافي - جدة - المملكة العربية

السعودية - 1988.

نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشؤون الثقافية - بغداد - ط3 - 1987.

93 - صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والإيقاع الشعري. شركة دار ايام للطباعة والنشر والتوزيع -

الجزائر - 1996.

- 94 - الطاهر بن عاشور شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع - بيروت - ط1 - 1958.
- 95 - عاطف جودت. الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط1 - 1984.
- 96 - عبد الإله الصائغ. الخطاب الإبداعي الجاهلي. والصورة الفنية المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط1 - 1997.
- 97 - عبد الرحمن الوجي. الإيقاع في الشعر العربي. دار الحصاد - دمشق - ط1 - 1989.
- 98 - عبد القادر فيدوح. الجمالية في الفكر العربي. منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1999.
- 99 - عبد الله الغدامي. الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب - بيروت - ط1 - 1991.
- القصيدة والقارئ المختلف. دار الآداب - بيروت - ط1 - 1992.
- 101 - عبد الملك مرتاض. قضايا الشعرية. دار القدس العربي - وهران - الجزائر - ط1 - 2009.
- 102 - العربي عميش. خصائص الإيقاع الشعري. بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر. دار الأديب للنشر والتوزيع - وهران - الجزائر - 2007.
- 103 - عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة). دار الفكر العربي - القاهرة - ط2 - 1968.
- التفسير النفسي للأدبي مكتبة غريب - القاهرة - ط4 - (د.ت).
- 105 - عز الدين الأمين. نظرية الفن المتجدد. المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط1 - 1997.

- 106- حسن البنا عز الدين. الشعر العربي القديم. في ضوء نظرية التلقي و النظرية الشفوية. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة - ط1 - 2001
- 107- حسين عطوان. مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي - دار المعارف - مصر - 1970.
- 108- عز الدين الحسين. شعر الطبيعة في المغرب. منشورات عيدات - بيروت. (د. ت)
- 109- علوي الهاشمي. فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. منشورات مركز البحوث - البحرين - ط1 - 1997.
- 110- علي الجندي. الشعراء وإنشاد الشعر. دار المعارف - مصر - 1969
- 111- عوني عبد الرؤوف. بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف. مطبعة الخانجي - مصر - 1986
- 112- غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار المعارف - القاهرة - 1975.
- 113- فؤاد زكريا. التعبير الموسيقي. مكتبة مصر - القاهرة - ط4 - 1980.
- 114- قاسم المومني. شعرية الشعر. شعرية الشعر. دار الفارس للنشر والتوزيع - عمان - الأردن - ط1 - 2002.
- 115- كمال أبو ديب. الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط1 - 1987.
- في البنية الإيقاعية. نحو بديل جذري لعروض الخليل. و مقدمة في علم الإيقاع المقارن. دار العلم للملايين - بيروت - ط1 - 1973.
- 117- محمد بنيس. الشعر العربي الحديث. دار توبقال - الدار البيضاء - المغرب - ط1 - 2001.
- 118- محمد الطيب الجدوب. المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - ط1 - 1970.

119 - مصطفى حركات. الصوتيات والفونولوجيا. دار الآفاق - الجزائر. د.ت.

قواعد الشعر. دار الآفاق. الجزائر. د.ت.

121 - محمد زكي العشماوي. فلسفة الجمال. دار النهضة للطباعة والنشر. بيروت. 1981.

118 - محمد عبد المنعم خفاجي. الحياة الأدبية في العصر الجاهلي. دار الجيل. بيروت. ط2. 1992.

119 - محمد عماره. الإسلام والفنون الجميلة. دار الشروق - دمشق - ط1 - 1991.

120 - محمد العمري. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية.

منشورات دار سال. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1991.

121 - محمد العياشي. نظرية إيقاع الشعر العربي. المطبعة العصرية تونس. 1976.

122 - محمد عياشي كنوني. شعرية القصيدة العربية المعاصرة. دراسة أسلوبية. عالم الكتب الحديث. إربد.

الأردن. 2010.

123 - محمد لطفي اليوسفي. الشعر والشعرية. الشعر والشعرية. الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما

هفوا عنه. الدار العربية للكتاب. طرابلس - ليبيا - ط1 - 1992.

124 - محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء

- المغرب - ط3 - 1992.

دينامية النص. (تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - المغرب - ط - 1990.

مفاهيم موسعة لنظرية شعرية - اللغة - الموسيقى - الحركة. المركز الثقافي العربي -

الدار البيضاء - المغرب - ط1 - 2010.

- 127 - محمد مندور في الميزان الجديد. مطبعة نهضة مصر الفجالة - القاهرة - ط3 - دت.
- 128 - محمد النويهي قضية الشعر الجديد. مكتبة الخانجي دار الفكر - دمشق - ط2 - 1971.
- 129 - محمد الهادي الطرابلسي . خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية تونس.
(دت)
- 130 - محمود محمد شاعر. قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام. مطبعة المدني. المؤسسة السعودية
بمصر. (دت)
- 131 - محمود المسعودي الإيقاع في السجع العربي. محاولة تحليل وتحديد. نشر وتوزيع مؤسسات عبد
الكريم تونس. 1996
- 132 - منذر عياشي. الكتابة الثانية و فاتحة المتعة المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب -
ط1 - 1998
- 133 - منير سلطان الإيقاع الصوتي شعر شوقي الغنائي. منشأة المعارف بالإسكندرية - مصر - ط1 -
2000.
- 134 - ناصر الدين الأسد. القيان والغناء في العصر الجاهلي. دار المعارف - مصر - ط2 - 1968.
- 135 - نجيب البهيبيتي. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. مطبعة دار الكتب المصرية
- القاهرة - 1950.
- 136 - نور الدين الأسد. الشعرية العربية. ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - 2007.
- 137 - هلال الجهاد. جماليات الشعر العربي. دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي.
مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت - لبنان - 2007.

- 138- هند حسين طه. النظرية النقدية عند العرب. دار الرشيد للنشر. العراق - 1981.
- 139- وهيب الجبوري. المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق. دار الغرب الإسلامي - بيروت - ط1 - 1997.

ثالثاً، الدواوين:

140 - الأعرشى ميمون بن قيس. الديوان شرح و تعليق: محمد محمد حسين. مؤسسة الرسالة. بيروت. ط7.

1983

141 - امرؤ القيس. الديوان. عناية بن أبي شنب. منشورات الجزائر عاصمة الثقافة

العربية مطبعة الجيش. الجزائر. 2007.

142 - بشر بن أبي خازم. الديوان. دار العودة. بيروت. ط1 - 2005

143 - تميم بن مقبل. الديوان. دار المعارف. القاهرة. ط2 - 1975.

144 - حسان بن ثابت. الديوان. دار المعارف. القاهرة. ط3 - 1967.

145 - الخنساء. الديوان اعتناء و شرح: حمدو طماس. دار المعرفة. بيروت. 2004

146 - دريد بن الصمة. الديوان. دار المعرفة. بيروت. ط2 - 2005.

147 - زهير بن أبي سلمى. الديوان. اعتناء و شرح: حمدو طماس. دار المعرفة. بيروت. ط2. 2005.

148 - طرفة بن العبد. الديوان. تج: فوزي عطوي. الشركة اللبنانية للكتاب. بيروت. ط1. 1969

149 - عروة بن الورد. الديوان. دار بيروت للطباعة و النشر. بيروت. 1982.

150 - علقمة. الديوان. دار صادر. بيروت. ط1 - 1991 - ص45.

151 - علي بن الجهم. الديوان. تج: خليل مردم بك. دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط2. (د.ت)

152 - عمرو بن معد يكرب. الديوان. دار صادر. دمشق. شبكة العامة. مصر. ص45 - 442.

- 153 - عنتره. الديوان مطبعة الآداب. بيروت. ط. 4. 1893.
- 154 - كثير عزة. الديوان. تقديم وشرح: مجيد طراد. دار الكتاب العربي. بيروت. ط. 1. 1993.
- 155 - الكميت الأسدي. الديوان. دار العودة. بيروت. ط. 2. 1982.
- 156 - لبيد بن ربيعة. الديوان. الديوان. اعتناء: حمدو طماس. دار المعرفة. بيروت. ط. 1. 2004.
- 157 - المثقب العبدى. الديوان. تج وشرح: حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية (جامعة الدول العربية). القاهرة. 1971.
- 158 - المرقش الأصغر. الديوان. الديوان. دار العودة. بيروت. ط. 5. 2009.
- 159 - مهيار الديلمي. الديوان. مطبعة دار الكتب المصرية. القاهرة. 1626.
- 160 - النابغة. الديوان. اعتناء حمدو طماس. دار المعرفة. بيروت. ط. 2. 2005.
- 161 - نزار قباني. الأعمال الكاملة. دار الشروق. دمشق. 2008.
- 162 - المهذليون. الديوان. دار الكتب المصرية. القاهرة. ط. 2. 1995.

رابعاً/ المعاجم:

- 163 - إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة التعااضدية العمالية للطباعة و النشر - تونس - 1986 - ص 57
- 164 - الفيروزآبادي. القاموس المحيط. شركة فنّ الطّباعة مصر (د.ت).
- 165 - مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية - القاهرة - 1983
- 166 - ابن منظور. لسان العرب. دار الجيل - بيروت. دار لسان العرب - بيروت - ط3 - 1988.

خامساً / المراجع المترجمة:

- 167 - أرسطو فن الشعر ترجمة وتعليق: إبراهيم حماد. مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة.
(د.ت.)
- 168 - إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة الشوش. المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط2 - 2007.
- 169 - ألكسندر بوريلي أسرار النوم تر: أحمد عبد العزيز سلامة. فصل النوم بوصفه إيقاعاً بيولوجياً. عالم المعرفة - الكويت. 1992
- 170 - إمبرتو إيكو. القارئ في الحكاية - التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية - تر: أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط1 - 1996.
- 171 - بيير جيرو. الأسلوبية - ترجمة: منذر عياشي. مركز النماء الحضاري المغرب. ط2. 1994.
- 172 - ترفيطان طودوروف. الشعرية ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر المغرب ط2. 1990
- 173 - جان كوهين. بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار بونفال للنشر الدار البيضاء: 1986
- 174 - جان - ميشال غوفار تحليل الشعر. تر: محمد حمود. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط1 - 2008
- 175 - جمال الدين بن الشبخ الشعرية العربية - تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي - تر: مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب. ط1. 1996

- 176 - جويو. العقل الباطن. تر: سامي الدروبي دار اليقظة العربية للنشر والتأليف والتوزيع - دمشق - ط2 - 1965
- 177 - جيراجينيت. عتبات تقديم سعيد يقطين. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. و منشورات الاختلاف. الجزائر. 2008
- 178 - جيمز مونرو. النظم الشفوي في الشعر الجاهلي. تر: فضل بن عمار العماري. دار الأصالة للثقافة و النشر والإعلام. ط1. 1987
- 179 - ديفد دنيس. مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق. ترجمة محمد يوسف نجم. دار صادر بيروت. 1967
- 180 - روزنتال. شعراء المدرسة الحديثة. ترجمة جميل الحسيني. دار العودة - بيروت - ط1 - 1998
- 181 - رومان ياكسون. قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط1988
- 182 - رينيه ويليك و واستن وارين. نظرية الأدب. تر: حسام الخطيب. دار العودة - بيروت - 1999.
- 183 - ستاسلاس جويار. نظرية جديدة في العروض العربي. ترجمة منجي الكعبي. مراجعة عبد الحميد الدواخلي. الهيئة المصرية للكتاب. 1966.
- 184 - ستيفن أولمان. دور الكلمة في اللغة. تر: كمال بشر. مكتبة الشباب. القاهرة. ط1. 1986
- 185 - فيكتور إيرليخ. الشكلاية الروسية. تر: الولي محمد. المركز لثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2000
- 186 - كريستوفر كودويل. الوهم الواقع. ترجمة توفيق الأسدي. دار الفارابي. بيروت ط10. 1982

تحليل النص الشعري "بنية القصيدة" ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد. دار المعارف.

187 - يوري لوتمان.

مصر 1995

- 188 - A.J. Arberry , The Seven odes :The First Chapter, in Arabic Literature (London, 1957).
- 189 - B.Tomachevski,sur le vers in théorie de la littérature,op.cit,
- 190 - BENVENISTE. Problèmes de l'inguistique gènêrale.TI.COL.TEL. Gallimard.france.1986.
- 191 - J.COHEN. Structure du langage poétique. Flammarion paris 1966.
- 192 - M.RIFFATERE.ESSAIS DE STYLISTIQUE STURCTURALE.FLAMMARION.PARIS.1971
- 193 - O.BRIK.Preface to Lyricsal Ballads, in butler and Fowler Poetry Jonathan Cape, London and Toronto 1930. □
- 194 - Iouri Lotman, La stucture du texte artistique,op-cit,paris.

سابعاً الرّسائل والأطروحات:

195 - أحمد حساني. الإيقاع وعلاقته بالدلالة في العصر الجاهلي. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة

الجزائر العاصمة. 2006/2005.

196 - داحو آسية. الإيقاع المعنوي في الصّورة الشعريّة - محمود درويش نموذجاً - (رسالة ماجستير). قسم اللغة

العربية وآدابها - جامعة حسيبة بن بوعلي - الشّلف - 2009 / 2008

ثامناً، المجالات و الدوريات:

- 197 - الأب أده خليل اليسوعي الإيقاع في الشعر العربي مجلة فصول م 6ع 3 القاهرة. 1986
- 198 - أحمد علي محمد. مفهوم النظم العربي والشعرية (مقال). مجلة التراث العربي. اتحاد الكتاب العرب. العدد 105. السنة السابعة أغسطس 2007 ص
- 199 - حاتم الصكر بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي. مهرجان المربد الشعري العاشر 2002. العراق.
- 200 - سعيد الغانمي. قصيدة النثر أسطورة الإيقاع الداخلي. مجلة الأقلام. عدد 5. 1985. بغداد.
- 201 - سمير أحمد معلوف. الصورة الذهنية - دراسة في تصور المعنى - (مقال). مجلة جامعة دمشق - مج 26 - العدد الأول + الثاني - 2010
- 202 - صلاح فضل. نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي (مقال). مجلة عالم الفكر ع 4. الكويت. 1994
- 203 - فايل. مجلة فصول. المجلد 6. العدد 2. القاهرة. 1986
- 204 - محمد حماسة عبد اللطيف - منهج في التحليل النصي للقصيدة - تنظير و تطبيق - محور " الشعر العربي" - ج 1 - العدد الثاني - مج 1 - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - صيف 1996.
- 205 - محمد جمال صقر. تفجير عروض الشعر العربي (مقال). مجلة أفق الثقافية الالكترونية العدد 20. اليمن 2006.
- 206 - محمود قطاط. نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب (مقال). مجلة (الحياء الثقافية). عدد 22 تونس 1982 م.

207 - مسلك ميمون. المستشرقون ودراسة العروض العربي. مجلة عالم الفكر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. العدد 1. 1996.

208 - مهدي سامي. أفق الحداثة وحداثة النمط - دراسة في حداثة مجلة "شعر" هيئة ومشروعاً ونموذجاً - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1988

ثبت الموضوعات:

المقدمة 08 - 16

المدخل 17 - 32

الباب الأول:

الفصل الأول: الشعرية تنظيراً و تأصيلاً 33 - 125

المبحث الأول: الشعرية: التأصيل اللغوي و الاصطلاحى 30 - 40

المبحث الثاني: الشعرية عند الغربيين 41 - 54

أ- الرؤية التاريخية 41 - 45

ب- الرؤية المقاربة 45 - 54

المبحث الثالث: الشعرية عند العرب 55 - 125

أ- وقفة على المصطلح 55 - 65

ب- تجليات الشعرية في التراث النقدي 66 - 125

1- الشعرية و الفجولة 68 - 82

2- الشعرية و النظم 83 - 96

3- الشعرية و عمود الشعر 97 - 125

الفصل الثاني: الإيقاع 126 - 217

المبحث الأول: مفهوم الإيقاع 127 - 145

المبحث الثاني: الإيقاع في الفن 146 - 155

المبحث الثالث: الإيقاع و العروض 155 - 217

- 3.1 الإيقاع عند النقاد و البلاغيين العرب 168 - 171
- 3.2 الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين 172 - 178
- 3.3 الإيقاع عند المُحدثين العرب 179 - 217

الباب الثاني:

- الفصل الأول: تداخلات الشعرية و الإيقاع 218 - 250
- المبحث الأول: أصل الغناء و أنواعه 221 - 224
- أ- الاصطلاح اللغوي و أوليات الغناء 221 - 223
- ب- أول من غنى 224 - 229
- المبحث الثاني: الصورة السمعية و الحواس 230 - 237
- المبحث الثالث: الشعرية و الشفوية الجاهلية 238 - 250
- الفصل الثاني: أولية الإيقاع و ركنية الوزن 251 - 281
- المبحث الأول: تطور الإيقاع الشعري و أنواعه 252 - 267
- المبحث الثاني: ركنية الوزن في الشعر العربي 268 - 274

الباب الثالث:

- الفصل الأول: القصيدة الجاهلية بين الشعرية و الإيقاع 275 - 402
- المبحث الأول: نشأة الشعر 277 - 281
- المبحث الثاني: الشعرية العربية و مقوماتها 282 - 303
- المبحث الثالث: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي 304 - 347

·402 ■ 348	الفصل الثاني: النظرة الغائبة للإيقاع العربي
·374 ■ 348	المبحث الأول: المفهوم الغائب للإيقاع
·4020 ■ 375	المبحث الثاني: الإيقاع والتلقي والنقد
·380 ■ 376	1 - الصورة الموسيقية والعروض العربي
·382 ■ 380	2 - أثر العروض في تشكيل الصورة الموسيقية
· 402 ■ 383	3 - العروض والفكر النقدي
· 408 ■ 403	الخاتمة
· 438 ■ 409	قائمة المصادر والمراجع
·419 ■ 410	المصادر
· 428 ■ 402	المراجع
· 430 ■ 429	الدواوين
· 431	المعاجم
· 434 ■ 432	المراجع المترجمة
·435	المراجع الأجنبية
436	الرسائل والأطروحات
· 438 ■ 437	المجلات والدوريات
·442 ■ 439	ثبت الموضوعات

Summary of the research

Being in the thick of the literary studies and researches in prosody, the Arabic poetry has always attracted the interest of researchers. Besides, it has always been a focal point on which concentrates their interest to explore its depths and to bring its secrets up to date, whether in the critical perspective or in the analytic one.

This interest of researchers for the Arabic poetry is accentuated by the feeling of the aware and connoisseur reader of the poetry; such feeling is indescribable and unexplainable by words. I evidently mean by that, the feeling caused by the prosodic rhythm.

Therefore, because of this phenomenon of rhythm anchorage in the Arabic poetry, it is obvious, that researchers' opinions diverge on the pre-eminence of structure compared with the content, or on the poetic of the context compared with the linguistic structure and on which one of them inspires first the rhythm.

Résumé de la thèse

Au diapason des études littéraires et des recherches en prosodie, la poésie arabe a toujours suscité l'intérêt des chercheurs. D'ailleurs, elle demeure toujours un point focal sur lequel se concentre l'intérêt des chercheurs pour en explorer les profondeurs et mettre au jour ses secrets, dans une perspective critique et analytique en même temps.

Cet intérêt des chercheurs pour la poésie arabe se trouve affilé par le sentiment que ressent le lecteur averti qui a un goût pour la poésie ; un sentiment auquel il ne trouve de mots pour le décrire ni pour l'expliquer. J'entends, évidemment par là, le sentiment provoqué par le rythme prosodique.

Il est donc naturel, voire évident, du fait de cet ancrage du phénomène du rythme dans la poésie arabe, que les avis des chercheurs divergent sur la primauté de la structure par rapport au contenu, ou sur la poétique du contexte par rapport au co-texte et sur lequel des deux inspire le rythme en premier

ملخص البحث

لا زال الشعر العربي متصدراً عرش البحوث الأدبية منذ أمد بعيد. ولعلها العلة التي استقرت الباحثين من عصر إلى عصر لأن يقتحموا مجاله ويسبروا أغواره نقداً وبحثاً وتخيلاً ومرد هذا الاهتمام ظل - ولا زال - قائماً على ذلك الشعور الذي يشعر به القارئ المتأمل الذواق فيجد بيان ذلك في نفسه ولا ينطلق به لسانه.

إنني أعني بهذا الشعور الإيقاع - طبعا - ولقد أدى بي البحث إلى الاقتناع بالفكرة التي مودها استطالة أيادي أسلافنا - بحثاً - في المواضيع الهامة الكثيرة التي يدعي البعض اليوم حداثةً وهم في ذلك لمن الخاطئين وإن الباحث الصادق ليكتشف أن موضوع الإيقاع كان حاضراً قبل عدة قرون في البحوث الأدبية العربية بل إن المتصفح للتراث ليجد موضوع الإيقاع أكبر من أن يحصر في وزن وقافية أو غيرها.

إن الإيقاع في الشعر العربي يعد أساساً راسخاً. فلا ضير إذن من أن يختلف حوله الدارسون والنقاد المحدثون تأييداً ومعارضةً ولا ضير في أن يختلف المختلفون في أولوية شعرية النسق. أو في شعرية السياق وفي أحقية إحداهما استئثاراً بالإيقاع.

ملخصُ البحث.

مما لا شك فيه بعد أن استقر لهذا البحث قواعده - كما تقدّم - أن رحاب القصيدة العربية آفاقها، لا تزال على تعاقب السنين رحيبة، و لا يزال نصّها الذي اكتمل فنياً منفتحاً على دلالاتٍ جديدة يحتملها الدرس القديم و الحديث، و ليس يُقرّره هذا الأمر تعصباً للتراث العربيّ الكبير، ذلك التراث الذي يُعدُّ عنصراً أساساً في الهوية العربية.

وإنّ الذي يفتش في تفاصيل هذا الموضوع، و يخوض في قضاياها، و يبحث في إشكالياته ويدرسها يتوصّل من دون شك، و يقتنع بأنّ العرب قداماء هم قد عرفوا ما يُعرف اليوم بالشعرية، و قد تجلّت لديهم في أكثر من صورة، من قبيل " الفحولة"، و "النظم"، و "العمود"، كلّ هذا لا شك يدفع الباحثين المتمرّسين إلى خلاصة واحدة وحيدة، مفادها أنّ الشعرية لصيقة بالشعر منطلقاً، إلى أجناس أدبية أخرى، و أنّها لا تنفك عن أن تعني تلك الخصائص النوعية التي تجعل من أدب ما أدباً، بمعنى العناصر الجمالية.

و عليه يغدو المصطلح مُشتركاً إنسانياً، و إن اختلفت النصوص التي تُقيم عليه المناهج والتحليلات؛ بل إنّ الباحث في تراثنا العربيّ ليجد - من دون لي أعناق النصوص - أنّه حتّى وإن لم يشع في المصطلح في العرب قديماً بكثرة، إلا أنّ مراميّه و تمثاليته قد شاعت، و تجلّت بشيء لافت، مُبهّر.

دليل ذلك المصطلحات الثلاثة التي كُنّت أقف عندها قبل قليل، و هي: الفحولة و النظم و العمود، و لئن ركّز مُصطلح الفحولة على الباثّ المُبدع الذي هو الشاعر؛ فلقد ركّز مُصطلح النظم على الطريقة التي يعبر بها، أو يُبدع من خلالها، في حين ركّز المصطلح الأخير الذي هو

العمود على المعيار، أو القانون الذي يجب أن تخضع له عملية الإبداع، و لا يخرج مصطلح الشعريّة عند أقطابه الغربيين اليوم عن هذه المعاني، غير أنّ انشداد بعض أبناء جلدتنا إلى الضفة الأخرى هو الذي يحدوهم لأن يذكروا أفضالَ هذا الآخر، و لأن يغضوا الطرف عما جاء في تراث الأسلاف، من قضايا نقدية هي مدار البحث النقديّ اليوم، و هي أساس الدرس الأسلوبيّ المعاصر.

أمّا فيما يخص الإيقاع، فمن خلال ، انتهيتُ إلى أنّ البحث فيه قد عدّ، و لا زال، من أغنى البحوث التي شهدها الدرس الشعريّ القديم. و إن كان المجال يشهد اليوم كثيراً من الدراسات التي تحاول التأسيس لفلسفة شعريّة جديدة، غير أنّي وجدتُ خيبةً في الدراسات التي عُنت بهذا الباب قديماً، عندما قصرت ذلك الموضوع الكبير (الإيقاع)، على مجرد وزن و قافية، و أشياء أخرى، لا تضع الموضوعَ في مقامه اللائق به.

من خلال ذلك كان النموذج المدروس ممثلاً في الشعر الجاهليّ، لأجد أنّ القصيدة العربية القديمة قد ظلمت، و كان ممن ظلمها ذوو القرّبي عندما جعلوا إيقاعها مقتصرًا على وزن و قافية، وقد كانوا و هم يفعلون ذلك، يجرمونها من أساسٍ خطيرٍ يتمثل في عنصرها الأدائيّ الصوتي، علماً أنّ جوهر التمايز قديماً ما كان ينظر إلى الصياغة باعتبارها المشترك، لاشتراك البيئة و المنظومة، والرؤية و التوجّه، و عليه وجب الالتفات إلى كثيرٍ من المسائل التي احتواها الدرس العروضيّ، والنقديّ.

غير أنّه لم يستطع إدراجها في صميم الموضوع الإيقاعيّ البلاغيّ النقديّ العروضيّ، إذ أنّ أعمدة الشعر - سهواً، أو قسداً - قد غيّبت هذه القضايا التي أهمّها عنصر الأداء أو الإنشاد، بالإضافة

إلى عنصر المزاحفة الذي نحسب أنه لو اهتمَّ به لكننا نخلص إلى قصيدة عربيّة تكون مدار البحث اليوم، و عليه يمكن أن نصل إلى أنّ شعريّة الإيقاع في القصيدة العربية بإضافة العنصر المغيّب تكمن في:

1 - الوزن و القافية.

2 - الإيقاع (الداخليّ و الخارجيّ) بالإضافة إلى:

4 - الأداء من خلال مفهوم الإيقاع الجديد الذي هو الوقّع أو الأثر التّاجم عن الأداء، بالإضافة إلى أنّ عرّوضها و إيقاعها ما لم يُنقل من ذلك التّعامل الجامد الجافّ الذي تملّيه الممارسة و الدّراسة، إلى أن يصير معاملاً فاعلاً في مسألة التّقّد، لن يُجدي ذلك شيئاً، و كلّ ذلك قد كان يصدر عن رؤية فنيّة جماليّة صميّة.

على هذا الأساس يمكن القول إنّ القصيدة العربيّة لا زالت إلى اليوم قادرةً على تحمّل الإبداع و الخطو به إلى الأمام، فلقد انكشّف بعد تأمّل أنّ الدّرس التّقديّ الذي جعل القصيدة العربيّة الجاهليّة منطلقاً و محوراً، قد استطاع أن يُبيّن كثيراً من عناصر شعريّتها، و يمكن من خلال هذا الوصول إلى أنّه من عناصر شعريّة هذه القصيدة شفويّتها.

و صحيح أنّ الشّفويّة أمرٌ مُشترك بين القصائد العربيّة قديماً، لعدّة اعتبارات، و لكن يجب أن أكشّف هاهنا أنّ هذا الاشتراك لا يُنقِص من هذه قدر هذه القصيدة، بل يجعلنا ننتبه إلى أنّ العرب لم تجعل من شكل القصيدة الأساس الأوحد، بل إنّه المنطلق إلى أسس أخرى، لا تقلُّ أهميّةً، من مثل عنصر الإيقاع الذي يغني الوقّع و الأثر.

هذا العنصر الذي يفتحُ الباب على الإبداع من جهة، كما أنه ردُّ على الحدائين الذين يقولون بأنَّ عنصر السماعيّة قد ولى، و حلّ محلّه عنصرُ البصريّة؛ والسؤال المطروح إذا لم تكن القصيدة بإحكامها، و بعنايتها بعناصر الجماليّة الداخليّة و الخارجيّة تؤسّس للسمع، فلم كانت هذه العناية؟، و ما الفرقُ بينها، و بين الأجناس الأدبيّة الأخرى.

و إضافةً إلى هذا يجبُ أن نخلُص إلى أنّ العرب لم تُقصدُ إلى دراسة العروض مفرداً - مع أنّه بابٌ عظيمٌ و عظيمٌ جداً -، و لا هي قصدتُ لدراسة كلّ الأبواب الأخرى مفردةً، إذ لا يمكن ظهورُ أهميّة هذه الأبواب إلّا و هي مُجمّعة يُرَفدُ الواحدُ منها الآخر.

لنخلُص في الأخير إلى علم واحدٍ متكامل، هدفه الشعريّة العربيّة بكلّ تفاصيلها، وتشعُّباتها، من مُنطلقٍ جماليّ خالصٍ وواعٍ بخطورة العمليّة الإبداعية الشعريّة التي تتأسّس على الشفويّة والسماعيّة من جهة، و على البصريّة من جهةٍ أخرى.

و على هذا تغدو محاولات البعض في التنظير لشعريّات و جماليّاتٍ غريبةً عن الحسّ العربيّ فاقدةً لأية قيمة، لأنّ الشعريّة و الجماليّة و إن كانت إنسانيّة مُصطلحاً، إلّا أنّها حاملّةٌ لخصوصيّة كلّ بيئةٍ تُحاول الانطلاقَ منها، فالشعرُ العربيُّ إضافةً إلى كلّ النعوتِ و المواصفاتِ شعراً غنائيّ، يخاطبُ الشفّتين و السماع، و ليس هذا بمُنقِصٍ من قدره، بل إنّهُ الحُصويّة المميّزة لهذا الضربِ من الإبداع، و على هذا يغدو عنصر الوزن هامّاً لا يُمكنُ الاستغناء عنه، كما تغدو العناصرُ الأخرى.

و من خلال هذا يمكن القولُ باكتمالِ التّموذجِ الشّعريّ الجاهليّ، وإن كانت الدّراسات التّقديّة التي عُنيَتْ به قديماً قد غيّبتْ حال الدّراسة عُنُصراً مهمّاً، ألا وهو عُنُصُرُ الأداء أداء الشّاعر، الذي يفترض الأثر و المتلقّي، و راحتْ تُركّزُ على أداء النّصّ الذي يعني كلّ تلك القوانين التي يفترضها كلّ نصّ شعريّ حتّى يُعتَبَرَ نصّاً شعريّاً جيّلاً، و هذا كلّهُ ليفتح الباب واسعاً على مزيدٍ من الدّراسات التي تعودُ إلى هذا النّصّ لا تُكوصاً إليه، و ردّةً نحوه، و لكن لمحاولة تسليط الصّوء على كثيرٍ من القضايا التي لم تُكشَفْ بعدُ

لأنّ المقاربات التي تحضّر اليوم غير المناهج التي قرأت التراث قبل فترة، و عليه يمكن القولُ إنّ كثيراً من الانطباعات التي كانت تحاول القول إنّ القصيدة العربيّة قد توقّفت عند نقطةٍ معيّنة، و أنّه يجب الانقلاب عليها، يجب أن تُراجَعَ في ظلّ المنعطفات الجديدة، و المناهج التي ما كُتِبَ على عهدِها من قبل.