أهمية دراسة الإيقاع
في مقاربة النصوص الشعرية

الأستاذ: رشيد بن قسمية
قسم الأدب العربي
جامعة محمد خيضر - بسكرة - (الجزائر)

ملخص:

تتناول هذه الدراسة واحدة من أهم خصائص الشعر العربي وأبرز طرقه الإيحائية، خاصية الإيقاع التي ارتكز عليها الشعر أداءً، ولعبت الأذن الدور الأساس في تذوّقه والطرب لجميل نغمه. وقد حاولت الدراسة البحث في الأصول الإيقاعية التي تشكل بنية الشعر الصوتية، لتصل إلى تصنيفها إلى مستويين إيقاعيين مختلفين، إيقاع الإطار وإيقاع الحشو. وقدّمت لذلك بعض النماذج التطبيقية من قصيدة الشنفرى اللاّمية المعروفة بلامية العرب.

يتميّز الإنسان عن سائر المخلوقات بخاصية النطق، هذه الأخيرة التي يعدّ الصوت اللغوي من أبرز أساساتها وأخصّ خصائصها، لذا فإنّ "أهميّة الصوت تكمن في أنّه طاقة إفصاحية تعبيرية"[1]. وكان من الطبيعي أن يكون لهذا الصوت مُستقبل قويّ يستطيع التمييز بين الأصوات وفرز مختلف خصائصها، فكانت الأذن نِعمَ المستقبل الذي اضطلع بهذا الدور، وعلى هذا المُؤدّى فنحن لا نجد غرابة في أنّ الله عزّ وجل قدّم هذه الحاسّة السّمعية على أهميّتها في قوله: ﴿ إِنَّ ٱلسَّمۡعَ وَٱلۡبَصَرَ وَٱلۡفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنۡهُ مَسۡـُٔولٗا ﴾[2]، فقد قدّمت على البصر- على أهميته القصوى -، وعلى القلب أيضا. وكما أدركت المحسوسات أدركت المعقولات أيضا نحو قوله تعالى: ﴿ قَالُواْ سَمِعۡنَا وَعَصَيۡنَا ﴾[3]، فقد دلّ السمع في الآية الأخيرة "على فهم الكلام وعقله، وما ينتج عن ذلك من تصرّف وردّ فعل"[4].

ولفظة السّمع الصريحة احتلّت حيّزاً هاما في القرآن الكريم؛ فقد أحصى أحدهم[5] ورودها في مئة وستّ وثمانين (186) آية على امتداد سور القرآن، عدا تكرارها ثلاث مرات في بعض الآيات. ووجد أنّ للسّمع في القرآن العزيز تقديما على البصر في ستّ وثلاثين (36) آية ضمن تسع وعشرين (29) سورة[6]. في حين لم يتجاوز تقديم البصر على السمع في القرآن المجيد السبعة (07) مواضع[7]. كما وجد – أيضا – أنّ اللّه سبحانه وتعالى قدّم السمع على العلم في واحد وثلاثين (31) موضعا في سبع عشرة (17) سورة[8].

وإذا كان السمع سيّد الملكات اللسانية كما يقول ابن خلدون، فإنّ الفطرة الإلهية منحت الإنسان العربي أذنًا موسيقية تزن الكلام فتُقوّم مُعوجّه، وتطرب للمستقيم الحسن منه. وبذا أصبح الشعر هو الطاقة الإبداعية الأولى عند هذا الإنسان؛ فهو ديوانه وديوان بني جلدته، وألصقُ صفة به وأظهرها، وأهمّ ما يميّزه عن باقي الأمم الأخرى[9]. وكتب الأدب القديم تؤكّد أنّ هذه الحاسة (السماع) قد استُغلّت أظهر استغلال؛ فقد كان الشعر أهمّ بضاعة يبتاعها العرب في أسواقهم، في جاهليتهم وفي إسلامهم، كما استُغلّت - أيضا - في توريثه إلى الأجيال المتعاقبة، وفي حفظ مادّته لعدّة قرون قبل أن يبدأ تدوينه.

وقد أدرك حقيقة هذه الحاسة الشعراء، فتسابقوا إلى التجويد في إبداعهم الشعري، وإلى العناية في تهذيبه وتنقيحه لتستسيغه الأسماع، وتطربَ لجميل إيقاعه، وهم يدركون حقيقةً، هي أنّ الشعر يأخذ مكانه إلى قلوب العامة إذا وجد مُنشدا يستقطب أفئدتهم ويشُدّها إليه. وتجارب التاريخ الأدبي ماثلة أمامنا تؤكّد ما جُبلت عليه النفس العربية من حُبّ للسماع وطرب للإنشاد، كتجربة زهير مع هرم بن سنان، وتجربة كعب بن زهير مع الرّسول (ص)، وتجربة الحُطَيئة مع عمر بن الخطاب (ض)... وفي هذا الصدد يقول أبو حامد الغزالي في معرض حديثه عن القلوب: " لا سبيل إلى استثارة خفاياها إلاّ بقوادح السماع، ولا منفذ لها إلاّ من دهليز الأسماع، فالنغمات الموزونة المستلذة تخرج ما فيها، وتظهر محاسنها أو مساوئها، فلا يظهر من القلب عند التحريك إلاّ بما يحويه، كما لا يرشح الإناء إلاّ بما فيه، فالسماع للقلب محك صادق ومعيار ناطق... "[10]. ومن هذا المنطلق فقد عملت العرب على توزين الأصوات من حيث تحرّيها إخراج الصوت الواحد بالكيفيات المختلفة، والمُلائمة لحال المقام؛ لأنّها تعتبر أنّ من الحروف ما هو أحسن من بعض، وهي تلتزم إخراج الكلام وفق هذه الدلالات الصوتية المشحونة بالإيحاءات.

حديثنا عن توزين الأصوات وإخراجها بالكيفيات المختلفة يجرّنا للحديث عن الإنشادية باعتبارها أبرز صفات الشعر العربي، فالعرب كانت تقول: أنشد قصيدته، ولم تكن تقول: ألقى أو تكلّم أو حدّث أو غيرها. والنشيد لغة هو: "رفع الصوت، ومن هنا فإنشاد الشعر إنّما هو رفع الصوت"[11]، والإنشاد إلقاء للقصيدة بطريقة تبرز موسيقاها، وتظهر جودة النغم فيها، لأنّ "الشعر وُضع للغناء والترنّم"[12]. وهذا ما يجعلنا على بيّنة من الصّلات والوشائج المنعقدة بين التطريب الشعري القائم على الوزن والقافية، والتطريب الموسيقي المبني في الأصل على صناعة الإيقاع، وربّما هذا ما حذا بابن فارس (ت 295هـ) إلى القول: "إنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أن صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة"[13]، وفي نفس المعنى يقول

إبراهيم أنيس: "وليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثّر به القلوب"[14]، ومحمد الهادي الطرابلسي: "إذا كان في الشعر عنصر قار لا بُدّ من الانطلاق منه والرجوع إليه، فإنّما هو عنصر الموسيقى"[15]. أمّا العقّاد فيذهب إلى أنّ اللغة العربية "لغة شاعرة قد انتظمت مفرداتها وتراكيبها، ومخارج حروفها على الأوزان والحركات"[16]، وهذا الانتظام هو بنية صوتية موسيقية لها دور عميق في تجسيد التجربة والدلالة؛ فكم من نغمة تحدث في المتلقّي أبلغ التأثير.

وقبل الحديث عن المستويات الإيقاعية في القصيدة الشعرية، نشير إلى أننا نتصوّر إيقاع القصيدة كينية تتضمّن العديد من المكونات والعناصر المتنوعة التي تتعالق/ تتفاعل فيما بينها داخل النص الشعري، إذ يصعب الفصل بين مكوّن وآخر، ذلك أنّ إحساسنا به لا يتمّ مجزّءا، وإنّما نستشعره جملة ونحسّ به في كلّيته؛ فإيقاع القصيدة الخارجي وما يندرج تحته (البحر العروضي، القافية)، وإيقاعها الداخلي (بنية الأصوات، النبر، التكرار، الجناس، القافية الداخلية...) تساهم جميعها بحكم تفاعلها وفاعليتها في تشكيل البنية الإيقاعية.

1-الإيقاع الخارجي (إيقاع الإطار):

ويشمل ما تولّد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى "الوجوب"، ونعني بالوجوب هنا ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية عندما يريد نظم الشعر، ويشمل ذلك الوزن العروضي والقافية. والحديث عن الوزن والقافية ليس بدعا من أنفسنا، وإنّما هو إجراء تتمسّك به الأبحاث والدراسات النقدية التي اهتمّت بمكوّنات بنية الشعر الإيقاعية منذ القديم. فهذا ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) يؤكّد لنا ذلك بقوله: " اللّفظ إذا كان منثورا تبدّد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع، ولم تستقر منه إلاّ المفرطة في اللفظ... فإذا أخذه سلكُ الوزن، وعقدُ القافية، تألّفت أشتاته وازدوجت فرائده وبناته، واتّخذه اللاّبس جمالا، والمدّخر مالا... وقد اجتمع الناس على أنّ المنثور في كلامهم أكثر، وأقلّ جيّدا محفوظا، وأنّ الشعر أقلّ، وأكثر جيّدا محفوظا، لأنّ في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب جيّد المنثور"[17]. وعليه فإنّ هذين المكوّنين يجسّدان لحمة الشعر وسُداه، وتأسيسا على هذا المؤدّى ألا يجدر بنا التساؤل عن خصوصية الوظيفة التي ينهضان بها داخل النص الشعري؟

1- 1 الوزن: يبدو من الموضوعي أوّلا الاعتقاد بأنّ كل وزن عروضي كان أسلوبا إيقاعيا اهتدى الحسّ الفني إلى "اقتراح انتظام خاص لتراتبية عناصره اللسانية، قبل أن تتحجّر صيغهُ في نظام كمي ثابت الانتشار" [18]. والشيء الذي يشدّ الانتباه في الوزن العروضي هو حمولته/سلطته التي تبني النظم الشعري عموما، وتنظّمه على المستويين الكمّي والزمني فهو " أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[19].

والأوزان تعتبر "ممّا يُتقوّم به الشعر ويعدّ من جملة جوهره"[20]، كما أنّها جزء أصيل من التجربة الشعرية يولد بمعيّتها، وينطلق معها في لحظة الإبداع؛ فحين تبدأ الأفكار والعواطف والأخيلة تتفاعل في نفس الشاعر، فإنّه يختار لها - بموهبته الفنيّة - صيغة نهائية متمثّلة في البحر الشعري، ليتوافق بذلك الإيقاع النفسي المنبثق عن التجربة الشعورية مع إيقاع الحركة الشعرية.

وللوزن الشعري سُلطة جليّة داخل النص الشعري تظهر عندما يضطر الشاعر تحت إكراهات الوزن الشعري وإقامته إلى التصرّف في بنية الوحدات المعجمية، فنراه ينزاح بها عن معاييرها المعروفة والمتداولة نحويا وصرفيا؛ فيقدّم وحدة حقّها التأخير ويؤخر أخرى حقّها التقديم، أو يبدّل بالصوت صوتا آخر، أو يزيده، أو يحذف ما لا يتوافق وإلزامات الوزن. لذا فإنّ أهمّيّة الوزن تكمن في أنّه "ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، ولكنه جزء لا ينفصل عن سياق المعنى"[21]. كما أن اختيار الوزن العروضي له من الأهمية ما يربطه بموضوع القصيدة ومضمونها[22]، وهذا ما يجعلنا نقول: إنّ اختيار بحر **الطويل** وزنًا عروضيا للامية العرب مقصود وليس من قبيل المصادفة، وعلينا نحن في هذا المقام أن نبحث عن أسباب ذلك ودواعيه.

يُعدّ الطويل من أشهر الإيقاعات الشعريّة وُرودا في دواوين العرب، فقد كان "سيّد الساحة الشعرية دون منازع حتى القرن الثالث الهجري" [23]، كما يُعدّ " أغناها موسيقى، وأجملها نغما، وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار، وتصوير أكبر قدر من العواطف"[24]، وهو "وزن شريف رصين ينفع للجدّ والحسم بخلاف الأوزان الأخرى التي لا ترتقي إلى اعتباراته"[25]. لذا فقد حظي بكثير من التقديس والتبجيل؛ "لأنّه من الأعاريض الفخمة الرصينة التي تنفع لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه... ومن شأن الكلام أن يكون فيه جزلا " [26]، كما يمثل إيقاعه " الشموخ والفحولة في الشعر العربي " [27]؛ حيث أن ثلاثا من القصائد المعلّقات اتّخذت لها هذا الإيقاع مطية تطؤها، مما يجعلنا نجنح إلى أنّ الشعراء العرب الأقدمين حين كانوا يزمعون على قرض قصيدة ينطقون بها وفق هذا الإيقاع النبيل انطلاقا من أميرهم امرئ القيس، إلى حكيمهم زهير، إلى فتاهم طرفة. ومن جانب آخر يعتبر إيقاع الطويل " مناسبا للقصائد الطوال، ومتّسعا لإمكانات السّرد القصصي " [28].

كما أنّ الطويل من الأبحر المزدوجة التي تتكوّن من تكرار تفعيلتين، إحداهما خماسية والأخرى سباعية، وهما على التوالي: " فعولن – مفاعيلن"، "والأجزاء التي تتألّف منها مقادير الأوزان منها متناسب تمام التناسب كالطويل... والتأليف في المتناسبات له حلاوة في المسموع، ويجب أن يُقال في ما ائتلف على ذلك النحو، شعر... والأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة

الفاضلة "[29]. ولو عدنا إلى شرح الكلام السابق نقول: إنّ تفعيلات هذا البحر أربع عكس كل البحور عدا البسيط منها، ممّا يجعل توزع العناصر الصوتية لهذا البحر " اثنين اثنين "، فهما اثنان في واحد عكس البحور الأخرى ثلاثية التفعيلات، ناهيك عن أنّ: " فعولن – مفاعيلن" تمثلان نصف أصل التفعيلات العشر التي يقوم عليها نظام الإيقاعات الستة عشر في عروض الشعر العربي؛ إذ لا تتجاوز التفعيلات الأصلية أربعا، هي بعد التي ذكرنا: " مُفاعَلَتُن - فَاع لاتُن "، بينما الستّ البواقي فروع عنها. ويُضاف إلى ما سبق نقطة أخرى مهمة، هي أنّ هذا البحر لا يُستخدم مجزوءا، لذا فإنّ إيقاعه لا يركض في ميدانه إلاّ الفحول من الشعراء، كما لا تعالج في ثناياه إلا الموضوعات النبيلة.

1- 2 القافية: عرفت العرب القافية عن طريق السّماع، ووضعت قوانينها الذائقة العربية السامية قبل أن تتبلور في جملة من القواعد والآراء والملاحظات المبثوثة تحت ما يسمّى بعلم القافية. والقافية تكون مُلتحمة بالبيت بشكل جوهري، مكمّلة له، تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية؛ فهي" ذات سياق مُحكم بإتقان تتساوق فيه الحروف والحركات، وهي تُشكّل بحدّ ذاتها مقطعا صوتيا مُنسجما مُتماثلا مُنتظما في مجالي الموسيقى والزّمن، فضلا عن تأثير الطابع النفسي لها "[30]. وقد انصرفت العناية بها - منذ القديم - بشكل لافت للنظر، "فحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت "[31]، والتأكيد على ضرورة اختيار أعذب القوافي وأشكلها للمعنى الذي يُراد بناء الشعر عليه[32]. وقد عقد سيبويه في الكتاب بابا سمّاه: "باب وجوه القوافي في الإنشاد"[33]، وفي هذا المُؤدّى يقول حازم القرطاجني: " القوافي حوافر الشعر أي عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه، إن صحّت استقامت جريته وحسُنت مواقفه ونهاياته "[34].

تدافُع الرؤى السابقة حول القافية بين علماء الشعر العربي نجد أنّه يلمّ شعثه سياق مشترك، يتحدّد في اعتبارها خاصية شعرية ومكوّنا محوريا لا غنى عنه في بناء النص الشعري؛ فهي تمثل ظاهرة للتناسب الشعري، حيث يتمّ تكرار عدة أصوات في أواخر الأبيات الشعرية، وتكرارها هذا هو بمثابة " فواصل إيقاعية يلتزم بها باث الرسالة الشعرية عند نهاية كل بيت، ويتوقّع المتلقي تكرارها، حيث يلتذّ بمثل هذا التكرار الذي يطرق الأذن في فترات زمنية محدّدة ومُنتظمة "[35]. أمّا الاحتفاء الذي حظيت به فيدفعنا إلى القول بأنها لم تكن عبثا أو من قبيل ترف الكلام، وإنّما هي عنصر موسيقي أساسي في القصيدة العربية، فهي تحتلّ موضعا موسيقيا خاصا يجعلها:

1) تخلق ترنّما خاصا في آخر كل بيت، لأنّها تضمن قيما صوتية معيّنة تتكرّر عن طريق حروف بذاتها وحركة بذاتها.

2) تُسهم في ضمان مقطع منبور يتكرّر في أوضاع متساوية كميا وزمنيا.

كما أنّ للقافية – أيضا - علاقة قويّة بالمعنى، فهي تختار على أساس ترشيح المعنى لها، وفي هذا يقول ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ): "وإن اتفّقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتّفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القوافي أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله ".[36]

والقافية الموحّدة في القصيدة العربية - كما هو معروف - تلتزم رويّا واحدا تبنى عليه وتنسب إليه، فيقال نونية أو سينية أو غيرها، لذا فإنّ معالجتنا القافوية[37] للامية العرب ستكون وفق محور الروي، وسنحاول أن نُجمل تحته مختلف الأدوار التي اضطلعت بها القافية على مختلف المستويات.

يُعدّ الرّويّ الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتُسمّى به، أمّا من حيث أهميته فيقول عنه ابن جني: " وآخر القافية أشرف عندهم من أوّلها، والعناية به أمسّ، والحشد عليه أوفى، وكذلك كلّما تطرّف الحرف ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه "[38]. وعلى هذا فإنّ اختيار حرف الروي لا يكون عبثا أو اعتباطا، إنّما هو جزء لا يتجزّأ من العمل الشعري، وملمح فنيّ يفضي ببصمات فنية خاصة، وعلى هذا النهج سنحاول دراسة حرف اللام، ومعرفة خصائصه الصوتية واللغوية.

يقول ابن منظور: "اللاّم من الحروف المجهورة، وهي حروف الذّلق، وهي ثلاثة أحرف: الراء واللام والنون... وقد ذكرنا كثرة دخول الحروف الذّلقية والشفوية في الكلام "[39]. وقال الخليل: "وإنّما سُمّيت هذه الحروف ذُلُقا لأنّ الذلاقة في النطق إنّما هي بطرف أسلة اللّسان... فلمّا ذُلقت الحروف، ومذل بهنّ اللّسان، وسهلت عليه في النطق كثرت في أبنية الكلام "[40]، وقال أيضا: "ولست واجدا من يسمع من كلام العرب كلمة واحدة رباعية أو خماسية إلا وفيها من حروف الذُّلُق "[41]. ولو عدنا إلى لسان العرب لألفينا أنّ الألفاظ التي تنتهي بحرف اللاّم تغطي أكبر حجم من هذا المعجم، كما شاع هذا الحرف إضافة إلى حرفي الذلاقة الآخرَين في الرّويّ عند العرب شيوعها في أواخر الكلم، وهذا ما نبّه إليه إبراهيم أنيس، وحاول تقديم تفسير له في قوله: "لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللّين، ومن الممكن أن تكون حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين؛ ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفَس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها من صفات اللين أنّها لا يكاد يسمع لها نوع من الحفيف، وأنّها أكثر وضوحا في السمع "[42].

ولو التفتنا إلى علماء النحو والصرف لألفيناهم – أيضا- يهتمون بهذا الحرف، ولعلّ تسميتهم لبعض كتُبهم على هذا الحرف لخير دليل على ذلك، كاللاّمات للزجاجي (ت337هـ)، واللاّمات لابن فارس (ت295هـ). فضلا عمّا ذكره ابن هشام وهو يعدّد الأدوات النحوية [43]، وقد عدّدت بعض الكتب النحوية واللغوية لهذا الحرف أكثر من ثلاثين معنى[44].

فحرف اللام يدخل في أدوات النفي " لا، لم، لن "، والنهي " لا " والأمر" لـ "، وحرف الجواب" لا "، وحرف الاستفهام" هل "، والتحضيض" هلاّ "، والعطف" بلى، لكن"، كما يدخل في"ال" التعريف التي لا يخلو منها سطر مكتوب بالعربية. ومن الطريف أن لامية العرب قد احتوت على الكثير من معاني اللاّم السابقة[45]، فالشنفرى ينفي الواقع البشري أشدّ النفي، ونراه في قصيدته ينهى قومه عن غفلتهم، ويجيبهم بـ " لا " عندما يتحدّث عن خذلانهم، كما نراه يستفهم على لسان القوم الذين يغزوهم، إضافة إلى أنّنا نجد العطف حاضرا بقوة في القصيدة على ما سيأتي ذكره في الفصل الثاني، و قصده تعريف الكثير من الألفاظ في لامية العرب، فهو، مثلا، في معرض حديثه عن الوحوش (أهله الجدد) قَصَدَ تعريف كلمة " الأهل " في قوله:

هُـمُ الأَهْـلُ لا مُسْـتَودَعُ السِّـرِّ ذَائِـعٌ) لَـدَيْهِمْ وَلاَ الجَـانِي بِمَـا جَـرَّ يُخْـذَلُ

واللاّم يُعدّ من الحروف المسماة في فن القافية بـ: " الذلول" [46]، أي التي يكثر ركوب الشعراء لقافيتها وهي عكس القوافي" الحرون" كالضاد والغين والخاء، والتي يتحاشى الشعراء ركوبها، فقافية اللاّم إذًا قافية مِطواع تمدّ الشاعر بمفردات كثيرة، وهي منجم لقواف سهلة يسيرة، وقد أكّد أبو هلال العسكري (ت395هـ) هذا المعنى في معرض حديثه عن صميم العمل الشعري بقوله: " إذا أردت أن تعمل شعرا، فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما يُتمكّن من نظمه في قافية ولا يُتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذا أقرب طريقا، وأيسر كلفة منه في ذلك... " [47].

وقافية اللام تتواتر بمساحة كبيرة في دواوين كبار الشعراء العرب، وفي القرآن الكريم نجد أن الفواصل اللامية تحتل جانبا هاما منه، فهي مبثوثة مفرّقة في آيات كثيرة، وتسيطر بكثافة في سور بعينها كسورة المزمل، والإنسان، الفرقان، وفي بعضها الآخر تتناوب مع فاصلة أخرى مثل الرّاء كما في سورة الإسراء. ومما يدلّ على شرف قافية هذا الحرف ما قام به الباقلاني (ت403هـ) عندما عرض لبلاغة القرآن وأراد بيان إعجازه، فقد عمد إلى مقارنته بأسلوب قصيدتين تعدّ كل منهما قمة ما جادت به قرائح الشعراء في عصرها؛ الأولى معلّقة

امرئ القيس اللاّمية، والثانية لامية البحري[48]، وتَمثّل عمله في عقد مقارنة تطبيقية تفصيلية بين القصيدتين السابقتين وجوانب من آي الكتاب الحكيم، لتنتهي مقارنته إلى تفوّق أسلوب القرآن الكريم.

من كل ما سبق نخلص إلى أن اختيار حرف اللاّم رويّا لـ" لامية العرب" أفضى بجملة من الملامح يمكن أن نجملها في:

1) أراد الشاعر باختياره حرفا تتّسع به أبنية الكلام - وبخاصة في أواخرها - أن يطلق لقريحته الشعرية العنان، وأن يجد له متّسعا نفسيّا لكل ما ضاق به صدره اتساع الصحراء/ البيت وشساعتها، ويسهّل عليه جمع دوال متنوعة تنوع الوحوش/الأهل الذين بالغ في وصفهم وسرد مشاهدهم.

2) استغلّ الشنفرى اتّساع العربية بالدوال التي تنتهي بحرف اللاّم في الجمع بين الكثير من المتضادّات التي تتعارض - وإن اتفقت أواخرها - في حياته؛ فهو الرافض للمجتمع البشري، والمُؤثِر لمجتمع الوحوش التي يرى أنّها تحافظ على السّر وتتكافل اجتماعيا فيما بينها! وهو الجائع والناس شبعى، وهو الطريد والبقية آمنة، وهو شديد الهمّ لدرجة الحمّى، وهو عارٍ ويشعر بالبرد، الحجر يتطاير تحت قدميه، يسبق الطّير السريعة، إناثها تعشقه...

3) اختيار حرف مجهور رويّا، يُبرز رغبة الشاعر في خلق إيقاع قويّ للقصيدة يتّسم بالقوّة والوضوح في المسمع، ولا يُكلّف جهدا للنطق به، خاصة وأنّه موقوف عليه بنبر في آخر كل بيت.

2-الإيقاع الداخلي (إيقاع الحشو):

إذا كان الوزن الشعري بحمولته يُعدّ أساسا للطرب عند سماع الشعر، والقافية بحروفها وحركاتها شكلا للتكثيف الموسيقي في القصيدة، حيث تتمظهر حسّيا على حدود الأبيات، فإنّ ثمّة إيقاعا آخر داخليا يُنبّه حاسّة السّمع لدى المُتلقّي، وهو ناجم عن تركيب الدّوال[49] في النسيج الداخلي للبيت الشعري؛ فنحن نجد في الشعر الجيّد موسيقى لم تتولّد عن الوزن والقافية فحسب، وإنّما نتجت عن علاقة الأصوات ببعضها من الناحية الصوتية، وهذا النوع من الموسيقى لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى التي تساهم كلّها في البنية الإيقاعية للعمل الشعري، لذا فإنّ أيّة دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين " تبقى ناقصة ما لم تبيّن الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، أي أنّها هي التي تمنحه ذوقه الخاص "[50].

2- 1 إيقاع الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى: أردنا الاهتمام أوّلا بالصوت اللغوي المعزول الذي لا يكون وحده دالا، وإنّما يكون مع أصوات أخرى- لاتهمنا هنا- إطارا دلاليا أدنى يتمثّل في اللّفظ، واهتمامنا هذا نريد الإجابة من خلاله عن تساؤل عميق، يتمحور

أساسا حول مدى إسهام الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي - في حالة ترديد المتماثل منها في خلق إطار دلالي جديد في النص الشعري؟

إنّ الأصوات تتأثّر ببعضها البعض عند تجاورها في السلسلة الكلامية، وتتنوّع صور هذا التأثّر، إلاّ أن أغلبها ينضوي تحت ما يسمى بالمماثلة، وهي تجاور مجموعة من الأصوات متماثلة في المخرج أو في الصفات بطريقة مخصوصة، لتُحدث إيقاعا نوعيا يوحي ببعض الدّلالات الشعرية " فالكون الشعري الذي تسيطر قوانينه الداخلية على النص بكلّ مكوناته، هو الذي ينتقي ما يُلائمه من أصوات توحي بالمشاعر التي ترقد وراء ذلك البناء... وقد وعى أفذاذ الشعراء بالقيم الإيحائية للأصوات وعيا لا شعوريا، لأنّ الشعر يفقد خصائصه الإيحائية بفقدان القيم الصوتية "[51].

وصوت الراء يُعتبر من أكثر الأصوات استخداما معزولا متماثلا في لامية العرب، ولا شك أنّ ما في هذا الصوت من تكرير تقتضيه طبيعته اللغوية ما يزيد من قوة ترديده في البيت من الشعر، وذلك كقول الشنفرى:

فإمّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيَاً على رِقَّةٍ أحْفَى ولا أَتَنَعَّلُ

كما قد يتلازم الترديد في البيت الشعري مع تدرّج في النشاط المصوّر:

وَتَشْرَبُ أسآرِي القَطا الكُدْرُ بَعْدَما سَرَتْ قَرَباً أحْنَاؤها تَتَصَلْصَلُ

والبيت السابق جاء - أيضا - معزّزا بالمراوحة بين الحركات:

رَ ر رُ

1_____2_____3

وساهمت أصوات الصفير أيضا في إثراء الحسّ الموسيقي للامية العرب، وهذا لامتيازها بإيقاع خاص أضفى على القصيدة نوعا من الأزيز، وقد وردت هذه الأصوات في عدة أبيات وتناسبت كأروع ما يكون التناسب مع الصّور التي كان ينحتها الشنفرى:

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسِ المُتُونِ تَزِينُها رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأةٌ عَجْلَى ثُرِنُّ وَتُعْوِلُ

فنحن نكاد نسمع الأزيز والجرس النوعي الذي تُحدثه القوس (الصفراء العيطل) وهي ترزأ وتَرِن.

كما أن إيقاع الحروف لا يطفو على سطح النص مكتفياً بإحداث رنّة موسيقية، بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعاني. وفي لامية العرب الكثير من المشاهد المصوّرة التي صاحبها تكرار صوت بعينه، حاملا دلالات أسلوبية مخصوصة، ومن هذا التكرار المشحون بالإيحاءات والرموز، اختيار الأصوات التي تنزاح بملفوظاتها إلى أقوى الصور، وذلك كالهمز في قوله:

فأيَّمْـتُ نِسْـوَانَاً وأيْتَمْـتُ إلْـدَةً وَعُـدْتُ كمـا أبْـدَأْتُ واللَّيـلُ ألْيَـلُ

فما في الهمز من تعنيت للّفظ، وضغط على النفَس توافق بشكل كبير مع قوّة الصورة في البيت، وما تحمله من إيحاءات على الغزو وشدة الفتك.

وقد يحمل التكرار دلالة على صفة معيّنة، ويُسهم في إبرازها بشكل قوي، وذلك كالهاء في قوله:

مُهَرَّتَـةٌ فُـوهٌ كَـأَنَّ شُـدُوقَها شُـقُوقُ العِصِـيِّ كَالِحَـاتٌ وَبُسَّـلُ

فتكرار الهاء في صدر البيت السابق دلّ – بقوة - على تشقّق الأفواه، واتّساع الأشداق، وكراهة منظرها؛ لأنّ الضّعف الذي في الهاء[52] توافق مع ضعف أفواه الذئاب، ودلّ عليه، وفي لامية العرب أمثلة كثيرة للتكرار كالسين، والدال، والتاء، وغيرها.

2- 2 إيقاع الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (اللّفظ): ندرس في هذا القسم مظاهر الموسيقى المتولّدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات أو بعضها، أو بين أكثر من لفظين. فنحن هنا نخطو خطوة جديدة في دراسة الأصوات، تتمثّل في الوقوف عند الخصائص الموسيقية في استعمال مجموعتين من الأصوات مؤتلفتين أو أكثر من مجموعتين وسنحاول أن نجمل ذلك في جانب الجناس.

بعد دراسة لفن المجانسة في لامية العرب لاحظنا بأنّنا لا نكاد نظفر بنوع من الجناس التّام فيها، لأنّ هناك نزعة واضحة من الشاعر في توظيف الجناس الناقص الذي يقوم على المضارعة[53]. وإيثار القصيدة للجناس الناقص على التام نفسّره بحرص الشاعر على استخدام الإمكانات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المعقول وتُقرّبه إلى الأفهام، والدّليل على ذلك أنّنا لو استخدمنا الجناس تاما لأفضى إلى التباس في المعنى، وذلك كما في قول الشنفرى:

وَلَسْـتُ بِمِحْيَـارِ الظَّـلاَمِ إذا انْتَحَـتْ هُـدَى الهَوْجَـلِ العِسّـيفِ يَهْمَـاءُ هُوجَـلُ

فالهوجل الأولى (بالفتح) بمعنى: البليد السائر على غير هدى، بينما الهوجل الثانية (بالضّم) صفة للفلاة (اليهماء) بأنّها شديدة المسلك[54].

وظائف الجناس:

أ- إحداث موسيقى مميّزة: هناك حالات من الجناس في لامية العرب لم تَؤُل إلى فائدة مدلولية ذات بال، لكنّ دورها انحصر في تجميل البيت وإضفاء نوع من الموسيقى المميّزة عليه كقول الشنفرى:

مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَها شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ

ب- التعبير عن التقارب: قد يرد الجناس لمعنى خاص هو التقارب بين مدلولي المتجانسين اعتمادا على تناسبهما، والمتجانسان في هذه الحالة ينزعان إلى التّرادف كما في قوله:

فأيَّمْتُ نِسْوَانَاً وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ ألْيَلُ

فالذي يغلب على ظنّنا أنّ المفردتين: " أيَّمْتُ - أيْتَمْتُ " تنزعان إلى الترادف في الجملة، كما يتناسب معناهما من حيث يدلّ كل واحد منهما على الفقد، وهذا من دون إغفال التناسب الصوتي الحاصل بينهما.

2- 3 إيقاع الإطار الدلالي الموسّع (التقطيع): ندرس في هذا القسم موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلّية التي ساهمت في بناء بيت أو إقامة مجموعة من الأبيات. وقد لاحظنا بأنّ التراكيب في لامية العرب تتجانس في مستوى عمودي حدّه شطر البيت، والذي يكون متعلّقا بما يليه من أشطر.

التقطيع العمودي:

ونقصد به التزام تراكيب تكون مُرتّبة في شكل عمودي، وعلى وجه يُفضي إلى ضرب من التغنّي، وقد كانت على ضربين:

أ- التزام نفس التركيب في الصدور: وقد وردت في لامية العرب في مواطن عديدة منها:

1) وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعشِّي سَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ

2) وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ

3) وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هوْجَلُ

وفي قوله أيضا:

1) ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بعِرْسِهِ يُطَالِعُهَا في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

2) وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤادَهُ يَظَلُّ بِهِ المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

3) ولا خَالِـــــفٍ دارِيَّـــــةٍ مُتَغَـــــزِّلٍ يَـــرُوحُ وَيغْـــدُو داهنـــاً يَتَكَحَّـــلُ

وهذا النوع من التقطيع الذي نزع إليه الشاعر حاولنا ربطه بما يوحي إليه من سمات، فوجدنا أنّه يقوم بدورين:

1) خلق إيقاع موسيقي متميّز يُمثّل وقفة تأمّل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة؛ ففي المثال الأوّل ساعد التقطيع الشاعر على الوقوف للتغنّي بالنّفس وتمجيدها وبيان مآثرها وابتعادها عن كل ما من شأنه أن يحطّ من قيمتها، قبل أن يعود إلى مواصلة نشاطه السردي. وقد جاءت أبيات المثال الثاني لتعضد الأولى وتقوّيها، مع اختلاف فقط في أداة النفي.

2) خلق جوّ ملحمي يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء؛ فالشنفرى بلغ ذروة النُّبل والشهامة والإقدام من خلال نقلِ مآثره وخصاله بجزئياتها، ونفيِ كل ما يمكن أن يشوب هذه الخصال أو ينقص منها، وتقديمها في صورة الإنسان/ المثال، وإن استمدت - في بعض الأحيان - مثاليتها المادية من الجانب الحيواني (السّرعة، القوّة، الفتك).

ب- التـزام نفس التراكيب بين عجزين: ويكون ذلك في أبيات متتالية كقوله:

1) فَقَالُـــوا: لَقَـــدْ هَـــرَّتْ بِلَيْـــلٍ كِلَابُنَـــا فَقُلْنَـــا: أَذِئْـــبٌ عَـــسَّ أَمْ عَـــسَّ فُرْعُـــلُ

2) فَلَـــمْ يَـــكُ إلاَّ نَبْـــأَةٌ ثُـــمَّ هَوَّمَـــتْ فَقُلْنَـــا: قَطَـــاةٌ رِيـــعَ أَمْ رِيـــعَ أَجْـــدَلُ

فعجزا البيتين السابقين قاما على جملتي القول ومقوله، متوازيتين ومركّبتين- في كلتيهما- من جملتين تفصل بينهما " أم " . والملاحظ على هذا الضرب من التقطيع أنّه فَرَض إيقاعا إضافيا موحّدا في إطار البحر الواحد والقافية الواحدة، ليساهم هو الآخر في الحركة الموسيقية للقصيدة. أمّا من حيث وُرُود هذا التقطيع في الأعجاز دون الصدور فنفسر ذلك بأنّ العجز في بيت الشعر يُتوّج التركيب ويحتضن القافية، لذا فمن الطبيعي أن يظهر فيه أثر الاهتمام أكثر من الصّدر.

2- 4 المظـاهر الـموسيقية الـخاصة: نتناول في هذا القسم المظاهر الموسيقية التي استخدمها الشاعر ولم تكن مشروطة، ولا كانت مستقلّة عن المشروطة. فالأساليب التي سندرس ليست لازمة للقصيدة بحيث يمكن أن تقوم بدونها، ولكنّها - في حقيقة الأمر- متفاعلة مع البحر والقافية لا تنفكّ عنهما، ولا تستمدّ كيانها إلاّ منهما. ونشير هنا إلى أننا سنقتصر في دراستنا على القافية الداخلية.

الـقافية الـداخلية:

أ- القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن: تُعزّز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر، وتُسهم بشكل أو بآخر في الموسيقى الداخلية للعمل الشعري (موسيقى الحشو)، وهي تتوافر في البيت الواحد في مواطن مختلفة منه، كما تتوافر في بيتين متتاليين أو أكثر. وقد وجدنا أنّ هذا النوع من القافية في لامية العرب لا يخضع لأشكال معيّنة، لذا فمن من الصعب أن نجد لها صلة بدلالات معينة عدا ما قد يلعبه في إبراز الدلالات المختلفة عن طريق التنغيم[55] الموسيقي.

والقافية الداخلية المحصورة في البيت الواحد لم يكن لها أيّ أثر مباشر في الدلالة، لأنّ البيت الشعري في هذه الحالة هو بمثابة طاقة موسيقية مجرّدة لا تتميز بأيّ منحنى دلالي، ونقدّم مثالا لذلك هذا البيت من لامية العرب:

غَـدَا طَاوِيـاً يُعَـارِضُ الرِّيـحَ هَافِيـاً يَخُـوتُ بِأَذْنَـابِ الشِّـعَابِ ويُعْسِـلُ

أمّا مجموعة الأبيات التي تشترك في القافية الداخلية، فإنّها تكتسب شحنة دلالية خاصة تساعد على إبراز مدلول الأبيات أكثر، ولإيضاح ذلك نسوق من القصيدة هذا المثال:

1) فَضَـجَّ وَضَجَّـتْ بالبَـرَاحِ كأنَّـها وإيّـاهُ نُـوحٌ فَـوْقَ عَلْيَـاءَ ثُكَّـلُ
2) وأغْضَـى وأغْضَـتْ وَاتَّسَـى واتَّسَـتْ بِـه مَرَامِيـلُ عَـزَّاها وعَزَّتْـه مُرْمِـلُ
3) شَـكَا وَشَـكَتْ ثُـمَّ ارْعَـوَى بَعْـدُ وَارْعَـوَتْ وَلَلْصَـبْرُ إنْ لَـمْ يَنْفَـعِ الشَّـكْوُ أجْمَـلُ
4) وَفَـاءَ وَفَـاءَتْ بَـادِراتٍ وَكُلُّـها علـى نَكَـظٍ مِمَّـا يُكَاتِـمُ مُجْمِـلُ

فقد ساهمت القافية الداخلية (تاء التأنيث الساكنة) في الأبيات السابقة في الدلالة صفة المساواة التي يرى الشاعر أنها تتجلّى في مجتمعه الجديد، وألحّت عليها وأكّدتها، فالعلاقة بينهم تقوم على التكافؤ سلبا وإيجابا، والتجاوب التام في الأحاسيس والآلام؛ فالذئاب ضجّت بالشكاية من آلام الجوع حين ضجّ الذئب الأوّل، وأغضت حين أغضى، وشكت مثلما شكا وكفّت عن الشكاية حين كف، وصبرت حين صبر، وهذه المساواة من دون شك تُفتقد في المجتمع البشري الذي أعلن شاعرنا القطيعة معه من أوّل بيت في قصيدته.

ب- القافية الداخلية مع التقطيع المتوازن (الترصيع): وقد تتبّعنا هذا الأخير في لامية العرب، ووجدنا أنه أتى على شكل واحد - وإن فصل في بعض الأحيان بين البيتين- وفق الشكل الآتي:

_____ ب _____ أ
_____ ب _____ أ

ومثال ذلك قوله:

1) هَتُـــوفٌ مِـــنَ المُلْـــسَ المُتُـــون تَزِينهـــا رَصَـــائِعُ قـــد نِيطَـــتْ إليهـــا وَمِحْمَـــلُ

2) إذا زَلَّ عنهـــا السَّهْـــمُ حَنَّـــتْ كأنّـــها مُـــرَزَّأةٌ عَجْلَـــى تُـــرنُّ وَتُعْـــوِلُ

وقد ارتبطت بالترصيع السابق مجموعة كبيرة من الأبيات في القصيدة، وإن فُصلت عنها بالبيت أو بالأبيات كقوله:

1) مُهَلَّلَـــةٌ شِيـــبُ الوُجُـــوهِ كأنَّـــها قِـــدَاحٌ بأيـــدي ياسِـــرٍ تَتَقَلْقَـــلُ

2) فَضَـــجَّ وَضَـــجَّتْ بالبَـــرَاحِ كأنَّـــها وإيّـــاهُ نُـــوحٌ فَـــوْقَ عَلْيَـــاءَ ثُكَّـــلُ

3) إذا وَرَدَتْ أصْدَرْتُـــها ثـــمّ إنّـــها تَثُـــوبُ فَتَـــأتي مِـــنْ تُحَيْـــتُ ومِـــنْ عَـــلُ

كما ارتبطت بالقافية الداخلية السابقة أبيات أخرى قريبة منها، ساهمت هي الأخرى في تعزيز موسيقاها:

- وَفَـــاءَ وَفَـــاءَتْ بَـــادِراتٍ وَكُلُّـــها علـــى نَكَـــظٍ مِمَّـــا يُكَاتِـــمُ مُجْمِـــلُ
- تَوَافَيْـــنَ مِـــنْ شَتَّـــى إلَيْـــهِ فَضَمَّـــهَا كمـــا ضَـــمَّ أذْوَادَ الأصَـــاريم مَنْهَـــلُ
- وآلَـــفُ وَجْـــهَ الأرْض عِنْـــدَ افْتَراشِـــها بأَهْـــدَاَ تُثْبِيـــهِ سَنَاسِـــنُ قُحَّـــلُ

والملاحظ على ما سبق أنّ الشاعر أكسَبَ القافية الداخلية وظيفة مخصوصة من خلال أنّه وسّع في استعمالها إلى أكثر من بيت (الترصيع)، لتُساهم بذلك في الربط بين القضايا المختلفة للقصيدة بأشكال مخصوصة.

هوامش البحث:

1: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري - دراسة تحليلية تطبيقية- ، دار الأيام، الجزائر، **ط1**، 1996، ص149.

2: الإسراء: 36.

3: البقرة: 93.

4: بلقاسم بلعرج، من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع)، مجلة اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، عدد14، 2005، ص145.

5: صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص15.

6: منهـا البقـرة: 7 - 20، النسـاء: 58- 134، يـونس: 31، طـه: 46، الحـج: 61- 75، القصـص: 71- 72، لقمـان: 28، السـجدة: 9، فصّـلت: 22، الشـورى: 11، الزخـرف: 40، الأحقاف: 26، المجادلة: 1، الملك: 23.

7: منها الأعراف: 195، هود: 24، الكهف: 26، القلم: 51.

8: البقـرة: 127-181- 224- 227- 244-256، آل عمـران: 34- 35- 121، النسـاء: 148، المائـدة: 76، الأنعـام: 13- 115، الأعـراف: 200، الأنفـال: 17- 42- 53- 61، التوبـة: 98-103، يـونس: 65، يوسف: 34، الأنبياء: 4، النور: 21- 60، الشعراء: 220، العنكبوت: 5- 60، فصّلت: 36، الدخان: 6، الحجرات: 1.

9: في هذا المقام ندرك تمام الإدراك لما جاءت معجزة الإسلام بيانية (القرآن الكريم) تحدّت العرب في صنعتهم وأعجزتهم. ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص646.

10: إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، د- ط، د- ت، ج2، ص268.

11: ابن منظور، لسان العرب، طبعة دار المعارف، مادة نشد، مجلد6، ج 49، ص4422.

12: سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، د- ت، ج2، ص299 أو ج4، ص204.

13: السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد عبد الرحيم، دار الفكر، بيروت، ط 1، 2005، ص793.

14: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، منشورات دار العلم، بيروت، ط4، 1972، ص17.

15: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مجلد 20، 1981، ص19.

16: عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، د- ت، ص 21.

17: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص19- 20.

18: العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري " بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر"، دار الأديب، وهران، الجزائر، د- ط، 2005.

19: ابن رشيق أبوعلي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.ج1، ص134.

20: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، د- ط، تونس، 1966، ص263.

21: نورالدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك ابن الريب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 14، ديسمبر1999، ص33.

22: ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، ص26- 28.

23: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص49.

24: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم " دراسة في الجذور"، دار هومة، الجزائر، د- ط، 1995، ص215.

25: العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص131.

26: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص205.

27: عبد الملك مرتاض، ألف ياء "تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي"، دار الغرب للنشر، د- ط، 2004، ص78.

28: نورالدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك ابن الريب، ص33.

29: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص259- 267.

30: صاحب خليل أحمد، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص205.

31: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص112.

32: ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص170.

33: ج 2، ص298.

34: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.

35: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

36: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة، ص8.

37: نسبة إلى علم القافية.

38: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ط2، د- ت، ج1، ص84.

39: لسان العرب، ط دار المعارف، مجلد5، ج44، ص3972.

40: العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، د- ن، د- ط، د- ت، ج1، ص51- 52.

41: نفسه، ج 1، ص52.

42: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط4، 1971، ص27، وينظر: نفسه، ص155- 161.

43: ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص205- 281.

44: ينظر: الزجاجي، اللاّمات، ص31.

45: لا نقصد هنا استخدام اللام في القصيدة بمعانيها السابقة، وإنما نقصد أن هناك معاني عامة كثيرة في القصيدة تتوافق

وبعض معاني اللام على ما سيأتي ذكره.

46: محمد الربداوي، قراءة في لاميات الأمم، مجلة التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 83- 84، ص 3.

47: الصناعتين - الكتابة والشعر - ، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص153.

48: ينظر: إعجاز القرآن، ص158 وما بعدها.

49: آثرنا استخدام مصطلح الدّال، لأنّ الكلام في هذا المبحث لصيق بمجال الدّال مبتعد عن مجال المدلول. لكن هذين الشقين: (دال/مدلول) لا يخلوان من تعلّق في الباطن، وهذا ما سيظهر في معالجتنا لهذا المبحث.

50: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص13.

51: عدنان حسن قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2001، ص170.

52: يعد الهاء حرفا مهموسا من جهة، ورخوا من جهة أخرى، لذا فقد اجتمعت فيه صفتا ضعف ينظر: الكتاب، ج4، ص434 و461.

53: نقصد بالمضارعة المشابهة الموجودة في الجناس الناقص، عكس المماثلة الموجودة في الجناس التام.

54: ينظر: محمد طريفي، شرح ديوان الشنفرى، ص68.

55: يعدّ التنغيم مصطلحا صوتيا دالّا على الارتفاع والانخفاض في درجة الجهر في الكلام، وهذا التغيير في الدرجة يرجع إلى الاختلاف في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين، هذه الذبذبة التي تحدث نغمة موسيقية خاصة. ينظر: عثمان موافي، في نظرية الأدب، ج1، ص87.