

جامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

٩٨١٩
١٠٢٠
٩٧

عميد كلية الدراسات العليا

الارتفاع في شعر أحمد شوقي

"دراسة أسلوبية"

حسام محمد إبراهيم أيوب

إشراف

الدكتور إبراهيم خليل

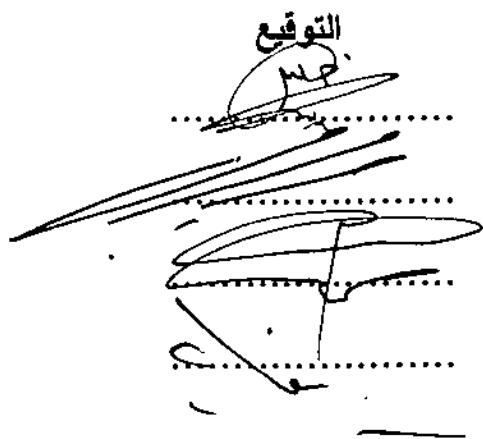
قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغة العربية وأدابها

أيار / ١٩٩٨ م

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة في يوم الاثنين /
وأحياناً
 بتاريخ ٢ / ٥ / ١٩٩٨ م

أعضاء لجنة المناقشة



- | | |
|-------------------------------------|--|
| ١. الدكتور إبراهيم خليل (مشرفاً) | ٢. الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين (عضوأ) (عضوأ) |
| ٣. الدكتور سمير قطامي (عضوأ) | ٤. الأستاذ الدكتور يوسف بكار (عضوأ) |

الإهـداء

إلى حبيبي كلية الآداب

كلية الآداب أنت حبيبتي

من راح سحرك قد سقاني الساقى

كلية الآداب أنتي عاشق

أظل دوماً طامعاً بتلاق

في مقلتيك رأيت بحراً واسعاً

وعلفت فيك هويتي ورفاقى

فغرفت من بحر العلوم لأرتوى

وووجدت فيك مكارم الأخلاق

شكر وتقدير

أقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور إبراهيم خليل لقيامه بالإشراف على هذه الرسالة التي كان له الفضل الكبير في إنجازها من خلال ملاحظاته وتوجيهاته القيمة وحرصه على استخدام اللغة العلمية المتجردة من الانطباعات الذاتية. كما أتقدم بمزيد من الشكر والتقدير للسادة أعضاء لجنة المناقشة لتقضيهم بمناقشة هذه الرسالة وتقديمها وإثرانها بملحوظاتهم وتوجيهاتهم. كما أعبر عن عظيم امتناني لأساتذتي في قسم اللغة العربية وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين الذي سلط لنا الضوء على اتجahات البحث الأسلوبي، والأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي الذي وجهنا إلى إعادة قراءة كتب البلاغة وفق معطيات حياتنا الثقافية، والدكتور وليد سيف الذي طالما أشار إلى أهمية دراسة البنية الإيقاعية في النص من وجهة نظر أسلوبية وإبراز دورها الدلالي. كما أتقدم بالشكر إلى شقيقتي هدى لقيامها بمراجعة مسودات الرسالة وتدقيقها.

المحتويات

| الصفحة | الموضوع |
|--------|--|
| | ***** |
| ب | - قرار لجنة المناقشة |
| ج | - الإهداء |
| د | - الشكر والتقدير |
| هـ | - محتويات الرسالة |
| ط | - الملخص باللغة العربية |
| ١ | - المقدمة |
| | - الباب الأول |
| ٧ | - الفصل الأول : الأسلوبية في إطارها النظري والإجرائي |
| ٨ | - الأسلوبية في الإطار النظري والمصطلح |
| ٨ | ١-١ الأسلوب وثنائية (اللغة والكلام) |
| ١٣ | ٢-١ ما الأسلوب ؟ |
| ١٨ | ٣-١ ما الأسلوبية ؟ |
| ٢٠ | ٤-١ اتجاهات البحث الأسلوبي |
| ٢٠ | ١-٤-١ الأسلوبية التعبيرية |
| ٢٣ | ١-٤-٢ الأسلوبية التكوينية |
| ٢٦ | ١-٤-٣ الأسلوبية الوظيفية |
| ٣٣ | ١-٤-٤ الأسلوبية والبلاغة العربية. |
| ٣٧ | ٢- الأسلوبية في إطارها الإجرائي |
| ٣٧ | ١-٢ الأسلوبية ومستويات التحليل اللغوي |
| ٣٨ | ١-١-٢ الأسلوبية في المستوى الصوتي. |

المحتويات

| الصفحة | الموضوع |
|--------|---|
| ***** | |
| ٤٠ | ٢-١-٢ الأسلوبية في المستوى المعجمي. |
| ٤١ | ٣-١-٢ الأسلوبية في المستوى النحوي. |
| ٤٣ | ٤-١-٢ الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية |
| ٤٥ | - الفصل الثاني : مفهوم الإيقاع والإيقاع الخارجي |
| ٤٦ | ١- مفهوم الإيقاع |
| ٤٦ | ١-١ الإيقاع والوزن الشعري |
| ٤٨ | ٢-١ هل الإيقاع مبادر للوزن الشعري؟ |
| ٥٠ | ٣-١ الإيقاع أوسع من الوزن الشعري |
| ٥٨ | ٤-١ الإيقاع وحركة النص |
| ٦١ | ٥-١ مكونات الإيقاع التكراري |
| ٦٤ | ٦-١ وظائف الإيقاع التكراري |
| ٦٦ | ٢- الإيقاع الخارجي |
| ٦٧ | ١-٢ الأوزان الشعرية |
| ٧٢ | ٢-٢ القوافي وتنوعها |
| ٧٢ | ١-٢-٢ مكونات القافية |
| ٧٥ | ٢-٢-٢ تنوع القوافي |
| ٨٦ | - الباب الثاني |
| ٨٦ | - الفصل الثالث : الإيقاع الداخلي |
| ٨٨ | ١- إيقاع الألفاظ |
| ٨٨ | ١-١ التصرير |

المحتويات

| الصفحة | الموضوع |
|--------|---------------------------------------|
| ***** | |
| ٩٠ | ٢-١ الترصيع |
| ٩٢ | ٣-١ التصدير |
| ٩٧ | ٤-١ التذليل |
| ٩٩ | ٥-١ الترديد |
| ١٠٢ | ٦-١ الجنس |
| ١٠٦ | - إيقاع العبارات |
| ١٠٨ | ١-٢ التوازي النحوی الأفقي |
| ١٠٨ | ١-١-٢ التوازي الثنائي |
| ١١٠ | ٢-١-٢ التوازي الثلاثي والرابع |
| ١١٦ | ٢-٢ التوازي النحوی الرأسی |
| ١٢٠ | الفصل الرابع : الإيقاع والمعنى |
| ١٢١ | ١- الإيقاع الداخلي والمعنى |
| ١٢٢ | ١-١ تبيه المتنقى على محور دلالي جديد |
| ١٢٥ | ٢-١ إبراز الدور الدلالي للألفاظ |
| ١٢٨ | ٣-١ تدليل المعنى |
| ١٣١ | ٤-١ تبيين المعنى |
| ١٣٢ | ٥-١ تقارب المعنى |
| ١٣٤ | ٦-١ تقابل المعنى |
| ١٣٩ | ٧-١ تفصيل المعنى |
| ١٤٦ | - إيقاع الخارجي والمعنى |

المحتويات

| الصفحة | الموضوع |
|--------|---------------------------|
| ***** | |
| ١٤٦ | ١-٢ التدافع الأفقي للمعنى |
| ١٤٦ | ١-١-٢ التدوير |
| ١٤٩ | ٢-١-٢ الاعتراض |
| ١٥١ | ٣-١-٢ التعديل |
| ١٥٨ | ٢-٢ التدافع الرأسي للمعنى |
| ١٥٨ | ١-٢-٢ التضمين |
| ١٦٥ | - |
| ١٦٨ | - |
| ١٧٨ | - |
| ***** | |

الملخص

الإيقاع في شعر أحمد شوقي "دواسته أسلوبية"

حسام محمد إبراهيم أيوب

إشراف : الدكتور إبراهيم خليل

تناولنا في هذه الدراسة ظاهرة الإيقاع في شعر أحمد شوقي ضمن المنظور الأسلوبي، فعرضنا للأسلوبية في الإطار النظري والمصطلح، وتحدثنا عن تطور مفهوم الأسلوب، وتساءلنا ما الأسلوب؟ وما هي الأسلوبية؟ وما هي أبرز اتجاهات البحث الأسلوبي؟ وما طبيعة العلاقة بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة العربية؟ ثم انتقلنا إلى الحديث عن الأسلوبية في إطارها الإجرائي، وعرضنا بعض مجالات التطبيق الأسلوبي في المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التحتوي. وذكرنا أن القيم التعبيرية والجملالية في المستويات اللغوية العربية لم تدرس دراسة استقصائية كافية، وإن الوصول إلى هذه الغاية لن يتم إلا عن طريق الدراسات الجزئية للظواهر الأسلوبية، ومن هذا المنطلق قلنا: إننا سنعني في هذه الدراسة بدراسة ظاهرة الإيقاع في شعر أحمد شوقي.

ثم ساءلنا ما الإيقاع؟ وقد حاولنا أن نستقصي النظريات المتباعدة في تحديد مفهومه مركزين على الجامع المشترك بين أصحاب كل نظرية من جهة، والجامع المشترك بين النظريات الأربع من جهة ثانية. وعرضنا لمكونات الإيقاع، وفرقنا بين بنية إيقاعتين إحداهما مطردة والأخرى حرة، وأنبعنا ذلك بتحديد لمفهوم الإيقاع الخارجي وقدمنا دراسة تطبيقية لمكوناته سواء أكانت أوزانًا أم قوافي في الشوقيات.

وانتقلنا بعد ذلك إلى تحديد البنية الإيقاعية الداخلية الحرة في الشوفيات وقد ميزنا بين نوعين منها : نوع يعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وسميناه "إيقاع الألفاظ" ، ونوع قائم على التوازي النحوي والتوازن الكمي، وسميناه "إيقاع العبارات".

ثم سعينا إلى الكشف عن العلاقة المزدوجة بين الإيقاع والمعنى، ورأينا أن الإيقاع الداخلي يعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب، وقد فمنا بتحديد مجموعة من الوظائف الدلائلية المتولدة عن الإيقاع الداخلي. وتطرقنا بعد ذلك لعلاقة الإيقاع الخارجي بالمعنى، ورأينا أنه في حالة صراع معه.

المقدمة

موضوع هذه الدراسة هو "الإيقاع في شعر أحمد شوقي دراسة أسلوبية" ونقوم هذه الدراسة على مجموعة من الأسس النظرية تلخص في أن الأدب بناء لغوي، وإن إدراك طبيعة هذا البناء أمر جوهري لدارس الأدب، ومن هنا يمكن القول: إن الدراسة الأسلوبية هي دراسة منهجية للتعبير الأدبي. فلا يمكن النفاذ إلى جوهر الأثر الأدبي إلا عبر صياغاته الإبلاغية، فالتفكير الأسلوبي مقتصر على النص في حد ذاته، وتعني الأسلوبية بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياق الإخباري إلى وظيفته التأثيرية. وتجنب الاتكاء على الحس اللغوي في إثبات الظاهرة، وتسعى إلى الكشف عن العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الحس اللغوي.

إن الأسس النظرية السابقة تدفع الباحث الأسلوبي إلى أن يطرح السؤال التالي: كيف يتم استعمال اللغة لغرض جمالي؟ وللإجابة عن هذا السؤال يبدأ الباحث بدراسة الوسائل الأسلوبية المتنوعة التي تحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية، ولا غرو أن الإيقاع من أبرز هذه الوسائل الأسلوبية المتنوعة. ولكن هذه الإجابة تقضي بما إلى طرح سلسلة من التساؤلات الجديدة فما الإيقاع؟ هل الإيقاع يتمثل في الوزن الشعري؟ أم أن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن؟ أم أن الإيقاع أوسع من الوزن فكل وزن إيقاع ولا عكس؟ هل الإيقاع نمط واحد يتمثل في التكرار الصوتي سواء أكان مطرداً كالوزن أم متغيراً كالعديد من المحسنات البديعية؟ أم أن هناك أنماطاً أخرى من الإيقاع لا تقوم على التكرار وإنما على الحركة النصية؟ وإذا كانت ثمة أنماط إيقاعية أخرى فما طبيعة علاقتها بالإيقاع التكراري؟ ثم ما هي مكونات الإيقاع التكراري؟ وما هي وظائفه؟ وما هي العلاقة بين اختيار الإيقاع الوزني وغرض القول؟ وما هي العوامل التي تحكم هذا الاختيار؟ هل يعود الاختيار إلى لحظة الإلهام؟ أم إلى التناص الإيقاعي؟ هل توجد قاعدة تحكم هذا الاختيار؟ وهل توجد قصائد لا يتلاءم إيقاعها مع مضمونها؟ وما هي البنيات الإيقاعية الحرجة في النص الأدبي؟ وما القانون العام الذي يجمع بينها؟ وما تكون؟ وهل ساهمت علاقات التقابل الصوتية في إثرائها؟ وما العلاقة بين الإيقاع والمعنى؟ هل الإيقاع شكل فارغ يمتلك المعنى؟ وكيف يساهم الإيقاع الداخلي في تنظيم الخطاب وإنتاج الدلالة؟ وما هي الوظائف الدلالية التي يقوم بها؟ وما طبيعة العلاقة بين

الإيقاع الخارجي والمعنى؟ هل الإيقاع الخارجي في حالة صراع مع المعنى؟ وما الظواهر الأسلوبية المتنولة عن هذه الصراع؟

فمثل هذه الأسئلة لا بد من الإجابة عنها لفهم النهج الفني لدى أحمد شوقي من خلال دراسة ظاهرة الإيقاع في شعره والبحث عن قيمها التعبيرية وتحليل الوظيفة التي تؤديها بالنسبة إليه، وتقييم الطريقة التي استخدم بها الشاعر هذه الظاهرة، وستساهم هذه الدراسة في تحديد جانب من الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية التي لا سبيل إليها إلا بالدراسات الجزئية التي تتناول تحليل لغة: أديب معين، أو مدرسة أدبية، أو عصر أدبي، والغالب لا يدرس أسلوب الأديب من نواحيه جمياً، أو في أعماله طرأ، فقد يتناول الباحث كتاباً من كتبه، أو ظاهرة واحدة في أسلوبه، ولذلك سنعني في هذه الدراسة بدراسة ظاهرة "الإيقاع" في شعر أحمد شوقي، مقتصرین على ديوانه الشوقيات، وهذا يعني أن الدراسة لن تشمل منظومته التاريخية "دول العرب وعظماء الإسلام" التي طبعت في طبعة مستقلة عن الشوقيات. كما أنها لن تشمل أيضاً مسرحيات شوقي الشعرية، وسبب إخراج هذه الأعمال هو خضوعها لمقتضيات فنية غير التي خضعت لها الشوقيات، فقصائد الشوقيات غنائية، والشعر الغنائي مباین لكل من النظم التاريخي، والشعر المسرحي. فدراسة مقتصرة على الإيقاع في شعر شوقي الغنائي.

ولكن ألم يدرس شعر شوقي الغنائي دراسة مستفيضة من قبل الباحثين؟ الحق هو أن الدراسات التي تناولت شعر شوقي الغنائي كثيرة وهي تقع في قسمين رئيسيين:
أولاً : الدراسات السياقية : وهي دراسات تعنى بتناول الشعر من خلال سياقه الذي نشأ فيه، وتلمس في هذه الدراسات تيارين أساسيين هما :

- ١- **التيار التاريخي :** أبرز ما تمثله دراسة شوقي ضيف "شوقي شاعر العصر الحديث" التي تحدث فيها عن حياة شوقي وملكة الصناعة الشعرية لديه، وأهم المؤثرات في شعره، ومسرحه الشعري واللنثري. ومنها دراسة عرفان شهيد قعوار "العودة إلى شوقي" التي استهدف فيها إعادة النظر في تقييم شعر شوقي في إطار الشعر الحديث، وشعر العمود العربي كله، واستكشاف بعض الأبعاد العالمية لشعره، ومكانه في إطار الأدب المقارن.

٤- التيار الاجتماعي:

أ- ومن أبرز ما تمثله دراسة أحمد الحوفي "وطنية شوقي" ، وقد تأثر بهذا التوجه مجموعة من الدارسين منهم: حلمي مرزوق في دراسة "شوقي وقضايا العصر والحضارة" التي تعرّض فيها لعلاقة شوقي بالعثمانيين، وثورته ضد استبدادهم، ودعوته إلى الديمقراطية. ورد على النقاد الذين اتهموه بأنه من دعاة الهرزلية واليأس والإسلام. أما صالح الأشتر فإنه في دراسة "أندلسيات شوقي" يعني بقضية المنفي وتأثيره في شاعريته ، والتحولات الجذرية التي طرأت على شعره، كتحوله من شاعر القصر إلى شاعر الشعب، ومن شاعر "القومية العثمانية" إلى شاعر العروبة، ومن شاعر الخلافة العثمانية إلى شاعر "الوطنية المصرية".

ب- ومن هذا القبيل الدراسات التي تهتم بالنزعة الإسلامية في شعر شوقي، ومنها دراسة أحمد الحوفي "الإسلام في شعر شوقي" التي تناول فيها أصلية شعره الإسلامي، وإشادته بخصائص الإسلام، ود الواقعية الإسلامية في تأييد الخلافة. أما ماهر حسن فهمي فقد قسم شعره الإسلامي في دراسته "شوقي: شعره الإسلامي" ثلاثة مراحل: قبل النفي، وفي المنفى، وبعد عودته، وقد أبرز السمات الخاصة لكل مرحلة. ومن هذه الدراسات أيضاً دراسة سعاد عبد الكري姆 "إسلاميات أحمد شوقي" التي أبرزت فيها الظروف السياسية التي أحاطت بشعره، وتغلغل التيار الديني في الحياة العامة، وأثر هذه النزعة في موضوعات شعره المختلفة، ثم تطرق للمحاور الأساسية في شعره الإسلامي، كما عنيت بإبراز الموروث الديني والتاريخي والأدبي في شعره.

ثانياً : دراسات نصية : وهي دراسات تتناول النص الشعري من الداخل دون أن تهمل السياق التاريخي والاجتماعي إهماً تاماً.

ومن هذه الدراسات دراسة العقاد "الديوان في النقد والأدب" التي انتقد فيها غياب الوحدة "الموضوعية" و"العضوية" و"الشعرية" في قصائداته بالإضافة إلى الإحالة : كفساد المعنى، والاعتساف، والسطط والمبالغة، وانتقد أيضاً تكريره للقوالب اللغوية والمعانوي المستهلكة، ولوّعه بالأعراض دون الجوهر .

ومن الدراسات النصية الرائدة دراسة طه حسين "حافظ وشوقي" التي عمد فيها إلى توظيف "السياق" في نقد النصي، وأخذ على شوقي الكسل في التفيف، والاكتفاء

بتناول الأشياء من قريب، ولكنه يرى مع ذلك أنه رد إلى الشعر العربي نصرته، وبهاءه ويمهد خير تمهد للنهاية الأدبية الحديثة في مصر.

وأتجهت بعض الدراسات النصية إلى الموازنة بين شعر شوقي وشعر الأقدمين، كدراسة عباس حسن "المتنبي وشوقى" التي استهدفت إثبات أن "أمير الشعراء هو شاعر العربية كلها، حاضرها وماضيها". وقد اختار المؤلف المتنبي لأنـه "أعلى الأقدمين مكانة"، واهتم ببارز المحسن والعيوب في شعر الشاعرين.

ومن هذه الدراسات أيضاً دراسة "شعر شوقي الغنائي والمسرحي" لطه وادي الذي عزز الدراسة بوثائق غير متداللة مستمدـة من دوريات أو دراسات لا يوجد منها نشرة متاحة، كتبها شوقي أو بعض دارسيـه، وقد أولـى الباحث معارضـات شوقي ومـسرحـه الشعـري اهـتمـامـه الـبارـزـ، علىـ أنـ أـهمـ هـذـهـ الـدـرـاسـاتـ النـصـيـةـ هيـ درـاسـةـ محمدـ الـهـادـيـ الطـرـابـلـسـيـ "خـصـائـصـ الـأـسـلـوبـ فـيـ الشـوـقـيـاتـ"ـ الـتـيـ أـرـادـ مـنـهـاـ الـبـاحـثـ تـحـقـيقـ الـأـهـدـافـ التـالـيةـ:

- ١ - وصف نظام اللغة العربية باعتماد كلام عربي يمثلـها في طور من أطوارـها، لتـبيـنـ مـدىـ الثـبـوتـ فـيـ قـوـاعـدـهاـ وـاسـتـعـماـلـاتـهاـ، وـمـدىـ التـحـسـولـ، وـلـإـرـاكـ خـصـائـصـهاـ المـمـيـزةـ، وـإـمـكـانـيـاتـ التـطـوـرـ فـيـهاـ.
- ٢ - وصف حـيـاةـ العـرـبـيـةـ فـيـ النـصـوصـ الشـعـرـيـةـ خـاصـةـ، ليـقـدرـ مـدىـ مـسـاـهـمـتهاـ فـيـ خـلـقـ الجوـ الشـعـريـ لـتـحـدـيدـ الـمـسـتـوـيـاتـ الـمـخـلـفـةـ فـيـ الـكـلـامـ، وـالـاهـتـاءـ إـلـىـ وـظـائـفـ الـلـغـةـ الـمـخـلـفـةـ فـيـ بـلـورـةـ هـذـهـ الـمـسـتـوـيـاتـ.
- ٣ - وصف حـيـاةـ العـرـبـيـةـ فـيـ شـعـرـ أـحـمـدـ شـوـقـيـ، ليـتـبيـنـ الحـظـ الـذـيـ يـكـونـ لـلـفـرـدـ فـيـ إـجـراءـ مـظـاهـرـهاـ، وـالـأـثـرـ الـذـيـ يـتـرـكـهـ الشـاعـرـ فـيـهاـ، وـالـطـابـعـ الـذـيـ تـسـمـ بهـ وـهـيـ فـيـ شـعـرـهـ، فـنـدـرـكـ السـبـيلـ إـلـىـ إـثـرـاءـ رـصـيدـهـاـ الـعـامـ مـنـ نـاحـيـةـ، وـإـلـىـ بـنـاءـ الـأـسـلـابـ الـخـاصـةـ الـمـمـيـزةـ انـطـلـاقـاـ مـنـ إـمـكـانـيـاتـ الـلـغـةـ الـمـشـرـكـةـ مـنـ نـاحـيـةـ أـخـرـىـ.

ودراسـةـ الطـرـابـلـسـيـ للـشـوـقـيـاتـ درـاسـةـ وـصـفـيـةـ أـسـلـوبـيـةـ تـعـبـيرـيـةـ، وـيعـنـيـ هـذـاـ النـوعـ منـ الـدـرـاسـاتـ بـرـصـدـ الـظـواـهرـ الـأـسـلـوبـيـةـ، وـسـرـدـ إـمـكـانـاتـهاـ التـعـبـيرـيـةـ، وـهـيـ درـاسـةـ رـانـدةـ فـيـ مـجـالـهـ، وـتـعدـ مـرـجـعاـ أـسـاسـيـاـ لـأـيـةـ درـاسـةـ أـسـلـوبـيـةـ تـكـوـيـنـيـةـ لـشـعـرـ شـوـقـيـ؛ـ لـأـنـهـ تـمـدـهـ بـالـمـفـاهـيمـ الـأـسـاسـيـةـ حـوـلـ الـظـواـهرـ الـأـسـلـوبـيـةـ الـمـسـتـقـرـةـ مـنـ الـشـوـقـيـاتـ، إـلـاـ أـنـهـ تـخـلـوـ مـنـ التـعمـقـ فـيـ

الجانب الإيقاعي، يبين ما للإيقاع الداخلي من أثر في المعطيات الأسلوبية وما له من دور في إنتاج الدلالة الأدبية للغة الشعر.

وقد اتضح لنا من هذا العرض للدراسات السابقة ضرورة المساهمة في الدراسات الشفوية من خلال موضوع الإيقاع في شعره، إذ لم تطرق أية دراسة سياقية لهذا الموضوع، بتiarتها التاريخي والاجتماعي، أما الدراسات النصية فعلى الرغم من أهمية القضايا التي طرحتها إلا أنها لم تعط هذا الموضوع حقه من البحث، باستثناء النظرة الموجزة لدى الطرابلسي في دراسته لمستوى المسموعات، والموسيقى عند شوقي.

أما منهجنا فهو المنهج الأسلوب الوظيفي، ويعنى هذا المنهج باستثمار التقنيات اللسانية، ودمجها بالتقنيات الأسلوبية لتوظيفها توظيفاً فاعلاً في خدمة النص الأدبي على صعيدي، النظرية والتطبيق. ويدرس هذا المنهج العلاقات الوظيفية النفعية للعناصر التي تكون الأسلوب في النص الأدبي، معتمداً المعايير والمقاييس التي جاءت بها اللسانيات الحديثة. فالمنابع الحقيقة للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما في وظائفها أيضاً، بحيث لا نستطيع تعريف الأسلوب خارجاً عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة تقوم بوظائف إيلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم.

وعلى الرغم من قيام الأسلوبية الوظيفية على اتجاهين أسلوبيين مختلفين هما: الأسلوبية اللسانية: وتهتم بالعملية الإ يصلية والتواصلية المكونة من المرسل والمرسل إليه والخطاب والقناة الموصلة. والأسلوبية الأدبية: وتهتم بإنشاء الأسلوب وبلامغته وبسماته الفنية والجمالية. إلا أنها ترى أن الخلاف بين هذين الاتجاهين خلاف ظاهري، فالأسlovية اللسانية تمثل الإطار النظري، أما الأسلوبية الأدبية، فتمثل المادة التطبيقية في نقد الأسلوب، ولا غرو أن الأسلوبية اللسانية تعتمد النصوص الأدبية حتى تستبط الخصائص الأسلوبية للغة، وبال مقابل تعتمد الأسلوبية الأدبية اللسانيات الحديثة في تعريفها، ومقولاتها، ومبادئها؛ حتى تكون أكثر منهجية وموضوعية.

ويقول هذا المنهج بإنشاء القارئ للأسلوب؛ فتأثيرات الأسلوب تتصهر في القارئ؛ ولذلك لا يمكن أن تصبح موجودة في الواقع إلا حينما يعيها، فهي ليست خصائص في الأسلوب، بل تنشأ من خلال تلقي القارئ للنص. ولكن كيف يعي القارئ هذه التأثيرات؟ لقد ذهب الأسلوبيون الوظيفيون إلى القول بوجود طريقتين حتى يعي القارئ الأسلوب: فيما أن يكون ذلك ناتجاً عن وجود تقابل في النص أي : أنه حاصل من خلال عناصر

لغوية في النص، تنشأ مترابطة مع تركيب السياق السابق، وتتتج القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقع إلى النموذج اللغوي، وقد يكون ذلك ناتجاً عن تمايز بين عمليتين أي: تطابق لجدول الاستبدال على جدول التركيب، مما ينشئ انسجاماً ما بين العلاقات الاستبدالية، والعلاقات التركيبية، وهذا يعني أن المنهج الأسلوبي الوظيفي لا يقر مقوله المعيار الخارجي الذي يعد الأسلوب انحرافاً عنه، وإنما يستبدل مقوله المعيار الداخلي بمقوله المعيار الخارجي.

وتكون هذه الدراسة من بابين وأربعة فصول : ويمثل الباب الأول الجانب النظري من البحث، وقد تناولنا في الفصل الأول الأسلوبية في إطارها النظري والإجرائي، فتحدثنا عن تطور مفهوم الأسلوب، وتساعلنا ما الأسلوب؟ وما الأسلوبية؟ وما هي أبرز اتجاهات البحث الأسلوبي؟ وما طبيعة العلاقة بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة؟ وما هي الوسائل الإجرائية في البحث الأسلوبي؟ وقلنا إن القيم التعبيرية والجمالية في المستويات اللغوية العربية لم تدرس دراسة استقصائية كافية وإن الوصول إلى هذه الغاية لن يتم إلا بعد إجراء دراسات جزئية عددة للظواهر الأسلوبية، ولذلك سنعني في هذه الدراسة بدراسة ظاهرة الإيقاع في شعر أحمد شوقي. ثم تناولنا في الفصل الثاني: مفهوم الإيقاع والإيقاع الخارجي، وحاولنا أن نستقصي النظريات المتعددة في تحديد مفهومه. كما عرضنا لمكونات الإيقاع التكراري، وقمنا بتحديد مفهوم الإيقاع الخارجي، وقدمنا دراسة تطبيقية لمكوناته في الشوقيات.

أما الباب الثاني فيمثل الجانب التطبيقي من الدراسة، وينكون من فصلين تناولنا في أحدهما الإيقاع الداخلي وميزنا بين نوعين من البنيات الإيقاعية الداخلية الحرة هما : إيقاع الألفاظ وإيقاع العبارات، ثم سعينا في الفصل الأخير "الإيقاع والمعنى" إلى الكشف عن العلاقة المزدوجة بينهما، ورأينا أن الإيقاع الداخلي يعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب وحدتنا وظائفه الدلالية. أما الإيقاع الخارجي فهو في حالة صراع مع المعنى . ويتولد عن هذا الصراع مجموعة من الظواهر الأسلوبية عبرت عن تدافع المعنى في قالب الإيقاعي.

الباب الأول

الفصل الأول

الأسوبية في إطارها النظري والجرائي

الفصل الأول

الأسلوبية في إطارها النظري والإجرائي

١- الأسلوبية في الإطار النظري والمصطلح

١-١ الأسلوب وثانية (اللغة والكلام).

إن مفهوم الأسلوب مفهوم قديم يرقى إلى بدايات التفكير الأدبي في أوروبا، وقد ارتبط هذا المفهوم بالبلاغة لكونه جزءاً من صنعة الإقاع، وكان يجري نقاشه عموماً ضمن موضوع الخطابة، فقد ميزت البلاغة القديمة بين أنواع الخطابة، كالخطابة الاحتفالية ، والخطابة السياسية، والخطابة القضائية، وجعلت لكل منها مناسبتها الخاصة، ومبادرتها الملائمة، ووسائلها اللازمة لإحداث التأثير، كتعين اللفظة المناسبة، وصياغة الجملة، وتحديد الصور البلاغية المطلوبة.^(١)

ومن الجدير بالذكر أن قواعد الأسلوب عند اللاتين، ثم في الآداب الأوروبية في العصر الكلاسيكي استمدت من قواعد الخطابة التي استخلصها أرسطو Aristotle ، وتتابع التأليف فيها كثيرون بعده، ولكن فن الخطابة عنده لم يكن مقصوراً على أساليب التعبير، بل كان يشمل تأليف المعاني المناسبة للموضوع من ناحية، ولطابع المخاطبين من ناحية أخرى، فكتاب الخطابة يشتمل على الأقسام الثلاثة. ولكن قسم العبارة Lexis لم يثبت أن أصبح المقصود بما يسمى "الخطابة".^(٢)

لذاك فقد واكب مصطلح الأسلوب مدة طويلة مصطلح البلاغة دون أن يكون هناك تعارض بينهما، بل كان يقف منها موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي منذ عهد الحضارة الإغريقية وكتابات أرسطو على نحو خاص.^(٣)

^(١) هوف، غراهام Hough-الأسلوب والأسرية ، ط١ ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥ م، ص ١٥.

^(٢) شكري عياد - اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي ، ط١، ١٩٨٨ م، ص ٢٢، ٢٢ .

^(٣) أحمد دروش- الأسلوب والأسرية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، مجلد ٥، عدد ١، مصر ، ١٩٨٤ م، ص

.٦٨-٦٠، ص ٦١.

وقد اكتسب مصطلح الأسلوب شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب، هي: الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي. ويمثل هذه الألوان ثلاثة نماذج كبرى من إنتاج الشاعر الروماني "فرجيل" Virgil الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد، ويعد ديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين: "قصائد الريفية" نموذجاً للأسلوب البسيط، وبعد ديوانه الأخلاقي الذي يبحث فيه الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية، أي : قصيدة الزراعية نموذجاً للأسلوب المتوسط ، أما ملحمته الشهيرة "الإنبادة" فتعد نموذجاً للأسلوب السامي. وقد شاع عند البلاغيين ما عرف بدائرة فرجيل في الأسلوب وهي دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المختلفة، ومن ثم توزيع المفردات والصور ومظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة.^(١)

وأصول ذلك كله موجودة عند أرسطو ، فقد نظر إلى التراجيديا على أنها أرفع من الكوميديا، ليس لأن الأولى تحاكي الفضلاء والأخرى تحاكي الأدنى، بل لأن التراجيديا قد نشأت في المدن على أعين التاريخ، لقربها من ذوي السلطان، في حين أن الكوميديا نشأت بين أهل القرى. وقد أدخل أرسطو عنصر اللغة في تعريف التراجيديا، إذ يجب أن تكون لغتها فخمة عاهرة بالمحسنات.^(٢) ٤٩٣٩٥٧

أما في تراثنا الناطق، فقد ظهر مصطلح الأسلوب على نحو ربط فيه بين مدلول المصطلح، وطرق العرب في أداء المعنى، أو النوع الأدبي، وطرق صياغته، وربط -أحياناً- بين مدلول المصطلح، وشخصية المبدع، ومقداره الفنية أو الغرض الذي يتضمنه النص الأدبي. وقد يتساوى مفهوم الأسلوب ومفهوم "النظم" الذي يمثل الخواص التعبيرية في الكلام؛ وبهذا يمكن أن نجد في حركة النقد العربي القديم ما يصله بحركة الدرس الأسلوبي، وتتمثل ذلك في عملية التمازج بين النقد، والبلاغة، والنحو بحيث أصبحت بحوث النحو وسيلة لتقدير الأسلوب ورصد خواصه، كدراسة أسلوب التعجب، والاستفهام وخروجهما عن الغرض الأصلي إلى أغراض إضافية، تمثل فيما جمالية تعبيرية في النص الأدبي. ونلاحظ أن هذه الدراسات بدأت غالباً من النص وانتهت به،

^(١) المصدر نفسه، ص ٦١ .

^(٢) شكري عباد - اللغة والإبداع، (مرجع سابق)، ص ٢٣ .

وسيط إلى رصد الخواص الجمالية التي تتصل بالتعبير، وكشفت عنها في التركيب اللغوي.^(١)

ولكن علينا أن نلاحظ ما في حركة النقد العربي القديم من ازدواجية تمثلت في وصفته أحياناً، وفي معيارته أحياناً أخرى، وقد ترتب على ذلك أنأخذ الملامح الجمالية، في النص الأدبي، صورة تقعیدية تساند الأحكام التي يطلقها النقاد؛ وفي كثير من الأحيان ابتعدت هذه الأحكام عن النص الأدبي لتعتمد التقليد، والعرف السائد، وكانت هذه الأحكام من الحتمية بحيث أنها تطبق على تلك النصوص التي لم يروها من كلام العرب.^(٢)

ولقد أدى الالتزام بالقواعد المعيارية إلى تجميد الأداء الأدبي، ولم تعد قواعد الأسلوب عوناً على التعبير، مما أدى إلى ظهور حركات تجدیدية في وقت مبكر، فقد قال ديكارت، رافضاً فكرة التقليد: إن الذين يمتلكون أفكاراً معقولة، ويتمثلونها على نحو عميق، لكي يزدوها واضحة مفهومة، هم أكثر قدرة على الإقناع من يهتمون فقط بالقولاب البلاغية. وقد أداه بوفون Buffon فكرة أن الأسلوب هو الطبقة، وحاول أن يربط قيم الأسلوب الجمالية بخلافاً التفكير الحية، والمتغيرة، من شخص إلى آخر، لا بقوالب التزيين الجامدة التي يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقي لقيمها، أو استغلال جيد لها، فالأسلوب هو الرجل.^(٣)

وفي العصر الحديث تحددت لمصطلح الأسلوب دائرة ووظيفة جديدة في إطار أبحاث علم اللغة الحديث، فقد استفادت الأسلوبية من المفاهيم الأساسية التي طرحتها هذا العلم ، وعلى وجه الخصوص مفهوماً : اللغة والكلام. فقد استخدم فرناند دي سوسير DeSaussure هذه الثانية في تفكيك مفهوم الظاهرة الألسنية، فاللغة Langage عنده متعددة الصور متناسبة المظاهر والأوضاع، وهي تقع على حدود ميدان علوم عديدة؛ فيزيائية، وفسيولوجية، وسociولوجية، وتقع كذلك على حدود ميدان الفرد وميدان المجتمع، أما اللسان La Langue فهو إنتاج اجتماعي حادث عن مملكة اللغة، وعن أنواع التواطؤ والتواضع التي أفرتها المجتمع، وسنها ، لكي تتأتى ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد. فهو

^(١) محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية ، ط١ ، مكتبة لبنان، الشركة العالمية للنشر، لونمان، مصر، ١٩٩٤ م، ص ١٧٢ .

^(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٠، ١٧١ .

^(٣) أحمد درويش - الأسلوب والأسلوبية، (مراجع سابق)، ص ٦١ .

نظام من الدلالات والرموز، ونسق من القواعد النحوية الموجودة بالقوة في أدمغة أفراد المجموعة اللغوية، ويقع خارجا عن إرادة مالكيه. أما الكلام *Parole* : فهو الجزء الفردي من اللغة، وهو مجموع ما ي قوله الناس، وكل مظاهره فردية ومؤقتة.^(١)

أما شومسكي Chomsky فقد نظر إلى ملكة اللغة على أنها أداة اكتساب ، أي أنها مكون فطري من مكونات العقل الإنساني، يؤدي إلى إيجاد لغة خاصة عبر التفاعل مع التجارب الحاضرة، بحيث تنتقل ملكة اللغة من الحالة الأولية إلى نوع من الحالة المستقرة، تتعرض بعد ذلك لتعديل هامشي كاكتساب مواد معجمية جديدة^(٢) . ويطلق شومسكي مصطلح الكفاية اللغوية *Competence* على المعرفة الضمنية بذلك القواعد التي تتيح للإنسان إنتاج الجمل، وفهمها، والقواعد التحويلية التي تعمل على البنية العميقية للجملة، فتحولها إلى الشكل الخارجي المعبر عنه بالأصوات، بالإضافة إلى الحدس اللغوي القادر على الإدلاء بمعلومات حول مجموعة من الكلمات المترابطة التي تكون جملة صحيحة أو جملة منحرفة عن قواعد اللغة. ويعزو ذلك إلى منطقة اللاوعي عند الإنسان، مؤكداً أنها قدرة ثابتة لا تتغير.

أما الأداء *Performance* فهو الأداء الفعلي لتلك الكفاية على الرغم من أنه لا يخلو من بعض الانحرافات، كما أنه يشتمل على عدد من المظاهر الخاصة التي لا ترتبط بالتنظيم اللغوي، وتعزى إلى عوامل باللغة الشابك وخارجية عن إطار اللغة.^(٣)

ويتفق شومسكي بهذا التفريقي مع سوسير، إلا أن سوسير قد عني بالجانب الاجتماعي من اللغة، وهو ما يعرف باللسان، وقد أكد بعد الجماعي للقواعد، وهي في رأيه عناصر خارجية بالنسبة للفرد، وليس نشاطاً له؛ لأنها يكتسبها بطريقة سلبية عن طريق تسجيلها، ومن هنا يبرز التناقض بين اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية، والكلام. وهذا يعني : قوية اللغة والفكر في الأطر الجماعية مثلاً يقول بياجيه^(٤) ، في حين أن شومسكي يعيد إلى الأذهان مفهوم الإبداعية فاللغة تتسم بميزة أساسية، هي أنها

^(١) دي سوسير، فرديناند - محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر فنيبي، مراجعة أحمد حبيبي، أفريلينا الشرق، ص ٢٠ - ١٨ .

^(٢) شومسكي، نورم - المعرفة اللغوية : طبعتها وأصولها واستخدامها، ترجمة محمد فتحي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٣ م، ص ٥٣ .

^(٣) يمكن الإفادة من : شومسكي، نورم - محاضرات ودن ، نأملات في اللغة، ترجمة مرتضى جواد باقر وعبدالجبار محمد علي عبد البافي الصافي، دار الشورون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠ م، ص ١٠١ .

^(٤) بياجيه - نابف حرما - أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ط٢، سلسلة عالم المعرفة رقم ٩، الكويت، ١٩٧٩، ص ١١٥، ١١٦ .

^(٥) بياجيه ، جان - البنية، ط٢، ترجمة عارف متينة وبشير أوريري، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ١٩٨٠ م، ص ٧١ .

توفر للإنسان الوسائل الازمة لكي يعبر بصورة غير متأهية عن أفكار متعددة، ولكي يتفاعل بصورة ملائمة في عدد غير متاه من المواقف الجديدة، ويتصف هذا المظهر الإبداعي بكونه توادياً، وليس ترداداً لما سبق أن سمعه المتكلم، بالإضافة إلى عدم خصوصة لأي حافز ملحوظ^(١).

ومن الواضح أن كلا من سوسير، وتشومسكي، قد نظر إلى اللغة على أنها تمثل نسقاً مغلفاً، ينطوي على مجموعة محدودة من القواعد التي تقبل التتويع عند تطبيقها إلى مالا نهاية. والشيء الجديد الذي جاء به تشومسكي هو أنه قرر: أن هذه القواعد المحدودة نفسها هي الأصل في ديناميكية الحديث كله، لذلك جمع بياجيه بين سوسير وتشومسكي تحت شعار واحد هو البنية اللغوية، أي: النظرة العلمية القائلة بسيطرة النظام اللغوي على عناصره، والهادفة إلى استخلاص طابعه النسقي من خلال العلاقات القائمة بين عناصره، والحرصة على إبراز الطابع العضوي لشئ المتغيرات التي تخضع لها اللغة.^(٢)

والتمييز بين اللغة، والكلام، أدى إلى نشوء علم الأسلوب، فهذه الثانية تعنى بالسمات المميزة التي تتحذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي تعرف بالأسلوب، وترجع هذه الاختلافات اللغوية إلى اختلاف المواقف، كالاختلافات بين الجنسين، وفات العمر، والارتباط بالمهن والتخصصات، والاختلافات اللغوية بين البيئات، والمناسبات الاجتماعية.^(٣) والاختلاف في أنواع المخاطبات والنصوص .

والالتفات إلى أن ثمة فروقاً في استعمال اللغة لا تمس الجوهر دعا الدارسين إلى النظر في أسباب هذه الفروق بغية التوصل إلى ضوابط لغوية عامة تحدها، وإن لم تبلغ في شموليتها درجة القوانين اللغوية، وقد استخدمو المصطلح القديم (الأسلوب) للدلالة على آلة طريقة مميزة في استعمال لغة ما^(٤) .

ويشير ستيفن أيلمان Uilman إلى أن علم اللغة العام قد طور مفهوماً جديداً، هو: مفهوم اللغة الخاصة Idiolect ويقصد بها: "مجموع العادات اللغوية لشخص واحد في

^(١) ميشال زكريا - الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية، ط١، المروسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٨-٣٠.

^(٢) زكريا إبراهيم - مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر، ص ٧٧، ٧٨.

^(٣) شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب، ١٩٨٢، ص ٢٨-٣٠.

^(٤) شكري عياد - اللغة والإبداع، (مراجع سابق)، ص ٤٢.

وقت معين". ويحتل هذا المفهوم مكاناً وسطاً بين قطبي: اللغة، والكلام. فاللغة هي عرف مشترك بين جميع أفراد المجتمع، أما الكلام فهو استعمال ذلك العرف لتسجيل رسالة معينة، وللغوی لا يهتم باللغات الخاصة، وإنما يعني بالمعيار المشترك الذي يضبطها جميعاً.^(١)

وإذا كانت ثنائية "اللغة والكلام" قد ضبطت مجال الأسلوبية وحدودها، من حيث أنها تعني بالكلام فحسب، فإن الدارسين اختلفوا في وضع تعریف جامع للأسلوب، وهذا يضعنا وجهاً لوجه أمام السؤال نفسه: ما الأسلوب؟

٢-١ ما الأسلوب؟

لقد تعددت إجابات الدارسين عن هذا السؤال مما أسهم في إثراء البحث الأسلوبي على المستوى النظري، وسأورد أهم التعاريف المقترنة لعلي بذلك أقترب من التعریف الجامع الذي يضم جل ما هو مشترك بين تلك التعاريف.

رأى فريق من الدارسين من أمثال كايزر Kayser وشتاiger Staiger أن الأسلوب ظاهرة داخلية في النص؛ ولذلك ينبغي تحليله من خلال العمل الأدبي نفسه. ولكن الملاحظ أن دارسي الأسلوب يقومون بعمل مقارنة- وإن كانت غير واعية في بعض الأحيان - بين النص الأدبي، والتراجم الأدبية في النصوص التي اطلعوا عليها في اللغة نفسها، أو في العصر ذاته، أو للمؤلف نفسه، أو للجنس الأدبي عينه، وربما أقحموا تصوراتهم للوصول إلى الطريقة التي ينبغي اتباعها لانتاج أسلوب جيد. ولذلك لم ينجح هذا الاتجاه في تنظيم التحليل الأسلوبي الذاتي، وجعله منهجاً، ولم يقدم الإجراءات التي ينبغي تعلمها، أو السلوك العملي الذي يجب اتباعه.^(٢)

(١) آلان، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة، ط١، ترجمة شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ص ١٢١-٨٣، ١٠٥، وللتوضیح في مفهوم اللغة الخاصة يمكن الإفادۃ من : مارتينیه ـ اندریه - مبادئ لغوية عامة، ط١، ترجمة ربيعون رزق الله، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١٦٨ - ١٩٩.

(٢) شيلر، برنند Spillner - علم اللغة واندرايس الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمد جاد الرب، ندار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض ١٩٨٧م، ص ٥١-٥٣.

وقد رأى فريق ثان من الدارسين من أمثال بيرفسن Bierwiese وسابورتا Saporta أن الأسلوب تعميق بلاغي، وإضافة جمالية، وبعد عنصراً زائداً جاءت به النصوص عن طريق شكل خاص بالشاعر، أي: أنه إضافة للجوهر الخاص بالفكرة أو بالتعبير. وأخذ على هذه النظرة أنه من الصعب التمييز بين التعبير اللغوي الأساسي، والزيادة الخاصة بالأسلوب في أثناء التحليل الأسلوبي. كما أن الأسلوب لا يمثل تزويقاً، وإنما كانت كل النصوص اللغوية خالية من الأسلوب إذا لم تلمس فيها تزويقاً، ولا يخفى أن هذا التعريف يفصل بين اللغة والأسلوب^(١).

لقد شكلت هذه النظرة رد فعل عند بعض الدارسين من مثل مدلتون ميري Murry الذي دعا إلى استبعاد الفكرة القاتلة بأن الأسلوب هو : زخرفة الكلام، فمن المستحيل أن نفهم الاستعارة فهماً فعلياً على أنها نوع من الزخرفة، وإنما هي التعبير الفريد عن رؤية الكاتب الشخصية، وبهذا ينظر إلى النقد على أنه فحص الوسائل التي يستطيع الإنسان بواسطتها أن يعبر باللغة عن رؤيته وشعوره الراهن^(٢).

وهذا يوصلنا إلى وجهة النظر الثالثة التي رأت في الأسلوب انعكاساً للشخصية الشاعرية، ومن أصحاب هذه النظرة فوسلر Vossler وشپتر Spitzer ، فالأسلوب لديهم ظاهرة لغوية تطبع بفردية المؤلف وشخصيته حيث التعبيرات اللغوية تمثل صوراً للحوادث الفكرية الخاصة بصاحب التعبير، وهو انعكاس كذلك للواقع الاجتماعي والاقتصادي لعصر الكاتب. ولكن إذا ما عرف الأسلوب على أنه إفراز للشخصية الفردية الذاتية فإنه من المنطقي أن يتم تحليل الأسلوب بطريقة واحدة دون آية محاولة لتعيميات تعود بشيء جديد، بالإضافة إلى أن هذا التصور قد أنتج تخيلات كثيرة عن المؤلف، ولم ينتج مناهج لغوية يمكن استعمالها في الدراسة الأدبية^(٣).

وقد جرى الربط دوماً بين هذه النظرية ونظرية رابعة رأت أن الأسلوب هو الاختيار بين المصادر المعجمية المتنوعة، وبناء الجمل في لغة معينة^(٤). ومن أصحاب هذه النظرية كريسو Cressot وقد قام هذا التصور على أساس أن نظام اللغة يوفر للمتكلم

^(١) المصدر نفسه، ص ٥٣ - ٥٥.

^(٢) ميري، مدلتون - معنى الأسلوب، ترجمة صالح الحافظ، الثقافة الأحسية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢، ص ٦٧ - ٧٤. ص ٧١.

^(٣) شپتر، برند - علم اللغة والدراسات الأدبية، (مرجع سابق)، ص ٥٥ - ٥٨.

^(٤) هوف، غراهام - الأسلوب والأسلوبية، (مرجع سابق)، ص ٢٤.

إمكانات عديدة يمكن استخدامها للتعبير عن حالة واحدة، ولكن مقارنة الإمكانيات الاختيارية لا تتحقق عملياً إلا في الحالة التي يكون فيها عدد الاختيارات كبيراً.

ورأى فريق خامس من الدارسين أن الأسلوب "انفعال" و "تضمن"، ومن أبرزهم شارل بالي Bally ، فالأسلوب هو وجдан العمل اللغوي الصادر من خلال لغة ما، ولذلك تناول الأسلوبية وقائع الخطاب اللغوي المنتظمة من حيث مضاميننا العاطفية، أي: طرق التعبير عن وقائع العاطفة باللغة، وأثر الواقع اللغوية على العاطفة. ولكن تناول الجانب الانفعالي في النظرية الأسلوبية قد انضوى تحت المصطلح اللغوي: (الدلالة الفرعية أو المتضمنة)^(١).

واثمة توجه آخر بعد الأسلوب انحرافاً Deviation عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري^(٢)، أي: أنه خروج عن القاعدة اللغوية ومن القائلين بهذه النظرية ج. ب ثورن G. P. Thorne . فالأسلوب هو الخاصية التي تميز عن الخواص أو الصفات الطبيعية، وتشترك معظم الاقتراحات التي وردت في أسلوبية الانحراف في مطالبتها بمعيار خارجي عن النص. وتفهم الانحرافات التي يتم اكتناها في النص على أنها الأسلوب، وقد تعرضت هذه النظرية لانتقادات كثيرة سيأتي ذكرها عندما نتحدث عن الأسلوبية الوظيفية.

وأفرزت النظرية السابقة توجهاً مضاداً لدى بعض الدارسين من مثل ميكيل ريفاتير Riffaterre الذي رفض مقوله المعيار الخارجي، وعد الأسلوب تقابلاً في النص، أي: أنه أثر حادث من خلال عناصر لغوية في النص، تنشأ متقابلاً مع تركيب السياق السابق، وتنتج القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقع إلى النموذج اللغوي، فكل الأجزاء اللغوية مرتبطة سياقياً، ويمكن أن تحدث تأثيراً أسلوبياً، أو لا تحدث حسب السياق. وهنا يبرز سؤال مهم وهو: ألا يكون من الواجب علينا أن نتناول التركيب المتكررة على أنها مهمة أسلوبياً؟ ويضاف إلى ذلك أن هذه الطريقة تتناول الطواهر الأسلوبية في سياق محدد، ولا تمكننا من إبراز الأجناس الأدبية، أو أسلوب عمل من الأعمال، أو أسلوب مؤلف ما في مجموع أعماله.

^(١) شيلر، برنـد - علم اللغة والدراسات الأدبية، (مرجع سابق)، ص ٥٨ - ٦٠ .

^(٢) سعد مصلوح - الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية، ط١، دار البحث العلمية، الكويت، ١٩٨٠، ص ٢٧، ٢٨ .

ولكن من إيجابيات هذا التوجه أنه جمع ما بين مقوله المعيار الداخلي، ومقوله إنشاء القارئ للأسلوب، فتأثيرات الأسلوب التي تنشأ مترافقاً في النص تتصور كلها في القارئ، ولذلك لا يمكن أن تصبح موجودة في الواقع إلا حينما يعيشها، فهي ليست خصائص في الأسلوب ، بل تنشأ من خلال تلقى القارئ للنص^(١) .

وعلى النقيض من النظرية السابقة ذهب رومان ياكوبسون Jakobson إلى تحديد الأسلوب بأنه تماثل بين عمليتين "أي": تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع مما ينشئ انسجاماً ما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب ، والعلاقات الركينية، وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط"^(٢) .

وبقي أن نشير إلى توجه آخر ضد الأسلوب وظيفياً، ومن أعلام هذا التوجه ريزل Riezler ، فنظام لغة ما ليس شكلًا متعددًا متجانساً، لكنه يتفرع باختلاف مجالات الاستعمال وأغراض الحديث، فتتميز اللغة أولاً بالنظر إلى النطق والكتابة، كما أن اللغة المكتوبة نظام متعدد الوظائف بطبقات أسلوبية عديدة. وينبغي ألا يختلط مفهوم الأسلوب الوظيفي بالأسلوب في نص معين ، فالأسلوب الفردي للإنسان يتبع أسلوباً وظيفياً معيناً في كل مجال من مجالات الأنشطة الاجتماعية^(٣) .

ويمكن أن نرد الخلافات النظرية حول تعريف الأسلوب إلى مبادئ ثلاثة :

- ١ التركيز على العلاقة بين المخاطب والخطاب أوجب تلمس الأسلوب في شخصية المخاطب، وانعكاس ذلك في اختياراته عند ممارسته للعملية الإبداعية، وبذلك يمكن القول: إن الأسلوب اختيار.
- ٢ العناية بعلاقة الخطاب بالمخاطب، أوجب تلمس الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها المخاطب حيال المثيرات الأسلوبية الكامنة في الخطاب. وبذلك يكون الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المخاطب.

^(١) شيلر، برنـد - علم اللغة والدراسات الأدبية، (مرجع سابق) ص ٨٧ - ٩٦ .

^(٢) عبد السلام المسدي - الأسلوبية والقدر الأدبي، منتحرات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأنجينية، السنة الثانية: عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٤٣-٤٥ ، ص ٤٣ .

^(٣) شيلر، برنـد - علم اللغة والدراسات الأدبية، (مرجع سابق) ، ص ٩٦ - ٩٨ .

-٣ عزل طرفي عملية الاتصال، وهما : المخاطب والمخاطب أوجب تمس الأسلوب
في وصف النص وصفاً لغويًا.^(١)

وقد اختلف الدارسون في المبدأ الثالث وهو وصف النص وصفاً لغويًا، فنظر بعضهم إلى الأسلوب على أنه تعميق بلاغي وإضافة جمالية، ومنهم من قال إنه انحراف عن نموذج آخر من القول، ينظر إليه على أنه نمط معياري، واستبدل آخرون فكرة التقابل في النص بفكرة الانحراف عن المعيار الخارجي، وذهب آخرون إلى القول بأنه تماثل لجدول الاختيار على جدول التوزيع، وهناك من ربط بين الخطاب واختلاف مجالات الاستعمال، وأغراض الحديث.

وأرى أن هذه التعريفات تعاريفات متكاملة، أكثر من كونها بديل، لأن الأسلوب، بناء على المبدأ الأول، يجسد فكر الكاتب وشخصيته من خلال اختياراته الوعية، ولكن حتى يتحقق المخاطب الوضع الأمثل لمخاطبة الآخرين سيعمد إلى تكيف اختياراته حسب أصناف الذين يخاطبهم، وسيعمل على جلب الانتباه إليه وبذلك يتحقق المبدأ الثاني، ولكن ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها المخاطب تتولد عن المثيرات الأسلوبية الكامنة في النص، ومن هنا يمكن القول: إن اختيارات المخاطب ستتمثل عناصر بارزة في سلسلة الكلام وسيشمل هذا بالطبع التعميق البلاغي والإضافة الجمالية كالحدث عن مكونات الإيقاع، وقد تبدو بعض اختيارات الكاتب منحرفة عن الأصل، كالتقديم والتأخير، والحدف، والمجاز... الخ. وقد يعمد كذلك إلى إدخال عناصر غير متوقعة إلى النموذج اللغوي، أو يعمد إلى إسقاط مبدأ التماثل على المروالية التركيبية من خلال صور التكرار المتعددة، ولا شك أنه في هذا كله سيراعي مجال الاستعمال، وغرض الحديث. فالعلاقة بين التعريف السابقة علاقة تكميلية وستظل كل الفرضيات السابقة عاجزة عن تعريف الأسلوب ما لم تتصهر في بونقة واحدة.

وإذا كان هذا هو الأسلوب فما الذي يعنيه الدارسون بالأسلوبية؟ وما هي غايتهما؟ وما المرتكزات الرئيسية التي تقوم عليها؟ وما صلتها بالنقد الأدبي؟ وهل ثمة ما تشتراك فيه مع علوم البديع والبيان والمعاني؟

^(١) سعد مصلوح - الأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٢٩.

٣-١ ما الأسلوبية؟

من المؤكد أن الباحث لا يمكنه التقاط مظاهر الأسلوب إلا في المستوى اللغوي، لأن اللغة هي أداته ومادته وهي محتواه، ولكننا لا نستطيع أن نميز المظاهر الأسلوبية عن بقية مظاهر اللغة الأخرى ما لم تكن لها خواص محددة، فالتحليل اللغوي الخالص للعمل الأدبي سيبرز العناصر اللغوية جميعها دون أن يعين الملامح والعناصر التي تمثل وحدات النص الأسلوبية. ولكن لكي تتفادى الخلط بين اللغة والأسلوب، لا بد أن تقوم بجمع العناصر التي تكون الهيكل الأسلوبى للنص، ونخضعها للتحليل اللغوي ، ونسحب ما لا يقوم بوظائف أسلوبية. فالتحليل اللغوي يؤدي إلى نحو يولد جملًا تشمل ما لوحظ بالفعل وما لم يلاحظ حدوثه، أما التحليل الأسلوبى فإنه يسعى إلى الوصول إلى تمييز يشير إلى الملامح المشتركة بين نوع معين من النصوص يمكن أن يقسم فيما بعد إلى أنواع فرعية. ويتم تحديد كل نص مختلف على ضوء مجموعة من الخواص المعينة المتمثلة فيه. فالباحث الأسلوبى يريد أن يعرف الخواص المشتركة بين أفراد نوع واحد، والمعايير التي يتم التصنيف طبقاً لها، واضعاً نصب عينيه "أدبية الأدب"، بوصفها السمة المميزة لنصوصه عن بقية النصوص. وتعد قضية تمييز الملامح اللغوية التي توظف في العمل الأدبي لأهداف أسلوبية من أبرز قضايا البحث الأسلوبى، ولا يمكن التغلب عليها إلا عن طريق استيعاب جملة الإجراءات الأسلوبية التي تهدف إلى الكشف عن العنصر الموظف، وتوضيح كيفية قيامه بهذه الوظيفة^(١).

وبناء على ما سبق ننظر إلى "الأسلوبية" Stylistics أي علم الأسلوب على أنها فرع من "علم اللغة"، ولكن بما أنها تعتمد وجهة نظر خاصة بها تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فالأقرب إلى المنطق أن تعد علمًا مساوياً لعلم اللغة، فهي لا تعنى بعناصر اللغة من حيث هي لغة، بل بإمكاناتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس سيكون لها أقسام علم اللغة نفسها، فإذا كان التحليل اللغوي يتم على مستويات ثلاثة هي : المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، فإن على الأسلوبية أن تميز بين هذه المستويات الثلاثة نفسها^(٢).

^(١) صلاح فضل - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥م، ص ١١٥-١١٧.

^(٢) آلان، سبنن - إتجاهات جديدة في علم الأسلوب ، في كتاب إتجاهات البحث الأسلوبى، (مراجع سابق)، ص ٩٦، وسنعود إلى بحث هذه القضية عند الحديث عن الأسلوبية في إطارها الإجرائي.

وإذا كانت البلاغة القديمة قد عمدت إلى اكتشاف أنواع التعبير المختلفة وتسميتها، وتصنيفها، وهي خطوة لا مندوحة عنها لإقامة العلوم، إلا أنها قد وقفت عند هذه الخطوة، ولم تبحث عن البنية العامة لأنواع التعبير، حتى كادت تموت قبل أن تبعث تحت اسم جديد هو علم الأسلوب، وبهدف هذا العلم إلى تجاوز الطابع الجزئي للمقولات البلاغية، وما أدى إليه من خطأ في تفريع أنواع القول، وتعسف في تفسير المواقف الحيوية المتغيرة، وعمق التصورات الشكلية للوسائل الفنية في التعبير، عندما تبتعد عن تناول إمكانات التمايز والتقابل في هيكل عام، وتتويعات متعددة؛ ولذلك لم تستطع أن تكتشف القضم الفاعلة، ولا أن تتجاوز ما هو قائم، وتسشنف الآفاق الممكنة في عملية الخلق اللغوي المستمرة في الأدب، لقد ركزت البلاغة القديمة على الفروق القائمة بين الوسائل الشعرية كالكلنائية والاستعارة الخ أما النظرة الأسلوبية فإنها تبحث عن العامل الشعري الذي تعد الصور والوسائل الفنية تحقيقاً له^(١).

ولكن من الصعب أن نتصور علماً ناضجاً غير عصره؛ لأن هذا يؤدي إلى خلل في بنية الثقافة الإنسانية وتطورها، فالبلاغة علم يرهض بالنضج على وفق تطورات علم اللغة، ومعطيات نظريات الأدب والجمال، ليعبر عن مفهوم جديد للعالم، ورؤى مستحدثة لموقف الإنسان منه^(٢).

وهنا يبرز سؤال مهم وهو : هل يمكن أن تشكل الأسلوبية بديلاً أنسانياً لنقد الأدب؟ لا شك في أن الأدب بناء لغوي، وإدراك طبيعة هذا البناء أمر جوهري لدارس الأدب، ولذلك يتتجنب الدارس الأسلوببي قضايا الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم الأخلاق؛ لأن الدراسة الأسلوبية هي دراسة منهجية للتعبير الأدبي^(٣). فلا يمكن النفاذ في رأيها إلى جوهر الأثر الأدبي إلا عبر صياغاته الإبلاغية. لذا يقتصر التفكير الأسلوببي على النص في حد ذاته. وتعنى الأسلوبية بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية^(٤) ، وتعمل الأسلوبية كذلك على تجاوز الانطباعات الذاتية، والاتكاء على الحس اللغوي في إثبات الظاهرة إلى الكشف عن العلل الموضوعية

^(١) صلاح فضل - النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط ٣ ، دار الشورون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٣٦٤-٣٦٦ .

^(٢) صلاح فضل - علم الأسلوب، (مرجع سابق)، ص ١٤٠ .

^(٣) هوف، غراهام - الأسلوب والأسلوبية (مرجع سابق)، ص ١٠٨ .

^(٤) عبد السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس : ١٩٧٧م، ص ٣٤-٣٥ .

التي يقوم عليها هذا التصور^(١). ويبداً الدرس الأسلوبي بطرح السؤال التالي: كيف يتم استعمال اللغة لغرض جمالي؟ وهذا يدفعه إلى دراسة الوسائل الأسلوبية المتنوعة كالإيقاع والصورة الشعرية، ومن الممكن أن تكون آية خصوصية أسلوبية بارزة لدى كاتب معين مفتاحاً لفهم نهجه الفني^(٢)، وسيلاحظ الدرس أن آية فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة، متلماً أن الخاصية الأسلوبية نفسها يمكن أن تثير افعالات متعددة، ومتمنية، تبعاً للسياقات التي ترد فيها، وإن الإثارة نفسها يمكن تحقيقها بخاصيات أسلوبية متعددة^(٣).

ولكن تظل صلة اللغة بالنقد الأدبي في معظمها منصبة على صحة النص، وهذا الجانب الأعظم من اللغة هو الجانب العرفي الاجتماعي، أما الاعتبارات الجمالية فترجع إلى الاختيار الفردي للمفردات، وبناء الجمل، ولكنها تظل متنعة بالصحة اللغوية.^(٤)

وعلى الرغم من ذلك يظل النقد الأسلوبي عاجزاً عن استيفاء كل جوانب العمل الأدبي، فهناك عناصر في الأدب تتجاوز الدلالات اللغوية المباشرة، وغير المباشرة، ومن ثم يمكن عرضها بصورة مختلفة كالشخصية الروائية، وزاوية الرؤية في العمل الروائي، وعلاقة الزمن الروائي بالزمن الخارجي، وطبيعة الموضوع، وطبيعة الآثار في القصيدة الغنائية، كما أن هناك علاقات تربط العمل الأدبي بموقف إنساني له جذوره في الشخصية أو في المجتمع، وهذه كلها مسائل لا يمكن بحثها بالمنهج الأسلوبي، ولكن هذا التمييز لا يعني الفصل، فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان وينكمان.^(٥)

١-٤ اتجاهات البحث الأسلوبي :

١-٤-١ الأسلوبية التعبيرية

وعلى الرغم من أن ثانية اللغة والكلام أدت إلى نشوء "علم الأسلوب" من حيث العناية بالسمات المميزة التي تتحذى اللغة في الاستعمال ، إلا أنها نبهت إلى وجود فرق

^(١) المصدر نفسه، ص ٥٦، ٥٧.

^(٢) موسى. غراهام - الأسلوب والأسلوبية ، (مرجع سابق)، ص ٤٥ - ٤٨.

^(٣) عبد السلام المسدي - الأسوية والأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٥٤، ٥٥.

^(٤) تمام حسان - اللغة والنقد لأدبي، فصول، مجلد ٤، عدد ١، مصر، ١٩٨٣م، ص ١١٦-١٢٨، ص ١٢١.

^(٥) شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٤٠-٤١.

بين دراسة الأسلوب، بوصفه طاقة كامنة في اللغة، يمكن المؤلف من استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته^(١). وهذا يعني أن علم الأسلوب قد تطور في اتجاهين مختلفين: حيث عنى الاتجاه الأول بدراسة الإمكانيات الأسلوبية للغات معينة، أي: الحيل التعبيرية التي تقدمها هذه اللغات للمنشئ، أما الاتجاه الثاني فاهم بطريقه استعمال الكتاب المبدعين لهذه الإمكانيات؛ لذلك يمكن القول إن الاتجاه الأول يستكشف أسلوب لغة ما، أما الاتجاه الثاني فإنه يركز على أسلوب كاتب ما^(٢).

فهذا شارل بالي، مؤسس الأسلوبية التعبيرية، يربط بين تطور الكائن البشري والنظام اللغوي على صعيد الانفعال الشعوري، فهو يهتم بما يسميه اللغة الانفعالية الشعورية التي تعمل على تقوية التعبيرية^(٣). فالعمل الأسلوبي يدور على تتبع الدفق العاطفي في الكلام، وبعد أن تتأمل وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية تنتقل إلى دراسة خصائص الأداء، وتعد هذه الدراسة نفسية؛ لأنها تقوم على ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم عند تعبيره، غير أنها تبقى دراسة لسانية لأنها متوجهة نحو الجانب اللغوي المعبر عن الفكرة لا نحو الجانب الذهني.^(٤)

ولكن اهتمام بالي بالمحنوى العاطفي جعله يغفل عن الجوانب الجمالية، علاوة على أن تركيزه على اللغة المنطقية صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية، وقد دفعه تصنيفه للإمكانيات الكامنة أو المثارة في اللغة إلى دراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وكل هذا جعل من دراسته الأسلوبية دراسة لغوية أكثر من كونها دراسة أدبية^(٥).

وتجرد الإشارة إلى أن بالي قد رغب عن تقسيم الخطاب إلى خطاب أدبي وخطاب نفسي، وصنف الواقع اللغوي إلى ما هو حامل لذاته غير مشحون، وما هو حامل للعواطف، وتأنى الأسلوبية لكي تتبع أثر العاطفة في الخطاب عامه^(٦). وقد جعل من

^(١) أحمد درويش - الأسلوب والأسلوبية ، (مرجع سابق)، ص ٦٥ .

^(٢) نلان، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٨٤: ٨٥ .

^(٣) بياجيه، جان - البنية : (مرجع سابق) ، ص ٧١ .

^(٤) عبد السلام المدي - الأسلوب والنقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص ٣٦ .

^(٥) أحمد درويش - الأسلوب والأسلوبية ، (مرجع سابق)، ص ٦٥ .

^(٦) عبد السلام المدي - الأسلوبية والأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٣٦ .

اللغة الوصفية الخالية من العواطف نموذجاً للغة كلها، وقاعدة يمكن قياس المتغيرات الأسلوبية بمحاجتها^(١).

ويتولد الشعور بهذه العواطف لدى المتكلمين تلقائياً لدى التعرض لمسالك تعبيرية خاصة. ويرى بالي أن هناك طريقين لتمييز الخصائص المعتبرة للغة ما، أولاً: المقارنة بين وسائل التعبير فيها بوسائل التعبير في لغة أخرى، وثانياً: المقارنة بين الألساط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها، مع مراعاة الأوساط التي تختص بها، والمناسبات التي تصلح لها، والأغراض التي تدعو إلى اختيارها، والتأثيرات التي تحدثها في حساسية المتكلمين والسامعين. وقد سعى إلى وصف الطرق التعبيرية في اللغة الفرنسية بمقارنة العناصر الفكرية بالعناصر الوجданية في هذه اللغة، مؤكداً أن مهمة الأسلوبية هي: اكتشاف الأشكال التعبيرية التي تستخدم في حقبة معينة لأداء حركات الفكر والشعور لدى المتكلمين، ودراسة الآثار التي تنشأ تلقائياً عند المتكلمين لدى استعمال هذه الأشكال، وهذا يعني: أن الأسلوبية تحاول تحديد العلاقات القائمة بين القول والفكر لدى المنشئ أو السامع، فهي تدرس اللغة في علاقتها بالحياة الواقعية، ومعنى ذلك أن الفكر الذي يلتمس تعبيره فيها لا يكاد يخلو من صبغة وجданية^(٢).

ويرى بالي أن ميدان الأسلوبية ينبعط على رقعة اللغة كلها، ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل، وجميع هذه الواقع اللغوية يمكن أن تشف عن لمحات من حياة الفكر، أو نبضه من الحساسية، فالأسlovية لا تدرس قسماً من اللغة، بل اللغة بأكملها منظوراً إليها من زاوية خاصة^(٣)، فهي علم مساوق لعلم اللغة، لا يعني بعناصر اللغة من حيث هي ، بل بإمكاناتها التعبيرية^(٤). كما أنه يتراوح عصراً واحداً محدوداً في تطور هذه اللغة متجنبًا البحث عن مواد أو براهين من العصور السابقة، أو اللاحقة، جاعلاً أساسه اللغة التلقائية الطبيعية، لأن تقديم لغة الكتابة يخفي جانباً من الحقيقة، لإهماله الإمكانيات الصوتية للغة، فغالباً ما يكون التغييم شارحاً للقيمة التعبيرية للتركيب، ولا يلزم من هذا إغفال اللغة المكتوبة، بل إن لها نفعاً كبيراً إذا عدت وظيفة من وظائف اللغة المتكلمة^(٥).

^(١) هوف، غراهام - الأسلوب والأسلوبية، (مراجع سابق)، ص ٤٣ .

^(٢) بالي، شارل - علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبية، (مراجع سابق)، ص ٤٨-٤٩ .

^(٣) المصدر نفسه، ص ٣١ .

^(٤) آلان، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبية، (مراجع سابق)، ص ٩٦ .

^(٥) بالي، شارل - علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبية، (مراجع سابق)، ص ٤١-٤٨ .

وإذا لم يكن بالي يقصد بالأسلوبية دراسة الأسلوب الأدبي، وإنما دراسة وسائل اللغة التعبيرية؛ فإنه يرى علم الأسلوب وثيق الصلة بالتعبير الأدبي على الرغم من استقلاله، لأننا إذا جرنا التعبير الأدبي من قيمه الجمالية لم يبق إلا التعبير عن وقائع الشعور، والاتطباعات التي تحدثها اللغة، فالكاتب يصطفع المعاني التي يجدها في لغة الناس، ويُسخرها لأغراضه الجمالية، في حين أن لغة الناس عملية واجتماعية، فهي كيفية خاصة من لغة الناس، وكل ما في الأمر أن المعاني البيولوجية والاجتماعية في لغة الناس تستحيل فيها إلى معانٍ جمالية^(١). ونجد من تلامذة بالي من عني بدراسة التعبير الأدبي كرسالة كريسو، لأن العمل الأدبي وسيلة اتصال ، أما الجماليات فما هي إلا وسيلة لضمان اهتمام القارئ، ويتحول مفهوم التعبيرية لديه إلى مفهوم الحدث الفني، أي مفهوم الجمالية ، فالكاتب لا يفصح عن حسه، ولا عن تأويله، إلا إذا أتيحت له ألوان ملائمة، وليس للأسلوبي من عمل سوى دراستها^(٢).

٤-٤-١ الأسلوبية التكوينية.

ذكرنا أن ثنائية اللغة والكلام نبهت إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة، يقوم المؤلف باستخراجها وتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، وقد تولد عن الشق الأول من هذه الفكرة نشوء الأسلوبية التعبيرية، أما الشق الثاني الرامي إلى دراسة طريقة استعمال الكتاب المبدعين لهذه الإمكانيات، فقد تولد عنه نشوء الأسلوبية التكوينية. ويرى ممثلو هذا الاتجاه، - ومن أبرزهم ليو شبرس - أن السمات الأسلوبية يمكن أن تتلاقى، وأن تفسر بواسطة الخصائص النفسية التي تثيرها، فاللغة الأدبية تميّز بكتافة المجاز، والعدول، لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها، بل لأنها تترجم بصورة خاصة عن أصلية روحية، وعن قدرة إبداعية متفردة، يسعى النقاد إلى اكتشافها^(٣).

ويرتكز منهج شبرس المؤسس الأول لهذا الاتجاه على ركيزتين أساسيتين :

^(١) المصدر نفسه، ص ٢٩-٣١.

^(٢) هوف، غراهام - الأسلوب والأسلوبية، (مراجع سابق)، ص ٢٧ - ٣٩.

^(٣) إيفانكوس، خوسيه - نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حاتم أبو أحمد، مكتبة غريب، ص ٢٩، ويمكن الإفاده من : عبدالله حوله لأسلوبية الثنائية أو الشتوية، فصول، مجلد ٥، عدد ١ ، مصر، ١٩٦٤ م ، ص ٨٢-٩٢ .

١- تكامل كل من علم اللغة وتاريخ الأدب، فهما يكونان في آخر المطاف وحده متكاملة، فالعلاقات بين الكلمات هي علاقات حضارية وروحية، ومن الممكن أن نتعرّف روح أمة ما من خلال أعمالها الأدبية^(١) ، كذلك تحديد الشخصيات الأسلوبية لفن أدبي ما، أو لمدرسة أدبية معينة، أو لعصر أدبي بأكمله، يتم بعد دراسة أسلوبية دقيقة لعدد كافٍ من النصوص، وعندما نصل إلى درجة من التعميم سيكون علينا أن ندعم الحقائق المستقرة من النصوص بحقائق خارجية ذات صلة بالحكم العام. ولا نستطيع أن نقفز إلى أحكام عامة عن العصر من خلال تحليل نص أدبي ما تحليلًا أسلوبياً مهما كان دقيقاً^(٢) .

٢- إفادة علم اللغة من علم النفس في تفسير السمات الأسلوبية. فمن الممكن أن تميز نفسية كاتب معين من خلال أسلوبه الخاص، أي: أنه يمكن إيجاد الأصل الاستباقي الروحي لعدد من السمات الأسلوبية الفردية لدى كاتب ما، فعقل الكاتب أشبه بنظام شمسي تتجذب إلى مساره الأجناس كلها، فاللغة، والدافع، والعقيدة، كواكب تسير في فلك هذه الوحدة الميثولوجية. والإبداع العقلي ينعكس في اللغة، ويصبح إبداعاً لغوياً، أما المستهلك والمتحجر من اللغة، فلا يفي بحاجات التعبير لدى شخصية قوية، وسوف تؤكّد الدراسة الأدبية نتائج الدراسة الأسلوبية؛ لأن اللغة تبلور خارجي لشكل داخلي^(٣) .

ولا يكتفي شيتسر بتفسير نفسي لسمة واحدة بل يقيم افتراضه على عدد من السمات جمعت ورتبت بعناية، ويرى ضرورة استيعاب جل السمات اللغوية التي يمكن ملاحظتها لدى كاتب معين. ولكن يجب أن ننتبه إلى أن الحل الذي يتوصل إليه بالإجراء الدائري -أي: الرحلة ذهاباً وإياباً من بعض الجزيئات الخارجية إلى المركز الباطني للعمل الأدبي، ثم العودة إلى سلسلة أخرى من الجزيئات- لا يمكن إخضاعه لأساس عقلي صارم؛ لأن الخطوة الأولى التي يبني عليها كل شيء لا يمكن ضبطها، فهي لا تتجاوز الشعور بأن جزئية ما لا فتنة للانتباه، وإن الحصول على هذا الانطباع هو ثمرة الموهبة، والدرية، والإيمان.^(٤)

^(١) شيتسر، ليوبولدو - علم اللغة وتاريخ الأدب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى ، (مرجع سابق)، ص ٤٩ - ٦١ .

^(٢) شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٤١ ، ٦٥ .

^(٣) شيتسر، ليوبولدو - علم اللغة وتاريخ الأدب ، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى، (مرجع سابق)، ص ٦١-٦٩ .

^(٤) المصدر نفسه، ص ٦٩-٧٦ .

وهو يرى أن الوصول إلى هذا الحل ممكن بانتهاج خطوات متتابعة من القراءات المتكررة للعمل الأدبي، والصبر والثقة، والتسبّب بجو العمل، حتى تبرز كلمة أو سطر، وتنعد صلة بين القارئ وبينه، ثم يتتابع ملاحظاته الجديدة، وتراوده عدة خواطر من دراسات سابقة، ثم يشعر بدافع ميتافيزيقي نحو الحل. وتحدث الدقة المميزة، ويتم الحصول على القاسم المشترك الجامع بينالجزني والكتي، ومن ثم الوصول إلى الأصل الروحي المكون للعمل. ولكن الخبرة بهذا الإجراء لا تكفي وحدها لوضع برنامج صالح للتطبيق في جل الحالات، فعند كل قصيدة يحتاج الناقد إلى إلهام جديد، وعليه أن يكون قادرًا على التشكيل دائمًا بأشكال جديدة؛ لأن الطريقة التي يثبت نجاحها في نص ما قد يتعدّر تطبيقها تطبيقاً آلياً على عمل آخر. وهذا عائد إلى طبيعة التعبير الفني، فالفنان ينفتح في ظاهرة لغوية خارجية دلالة باطنية، ولتحديد هذه الظاهرة يضع الناقد نفسه في المركز الخالق لدى المبدع، ويعيد خلق الكائن العضوي الفني، فقد يوجد في أي عمل أدبي استعارة، أو إيقاع... الخ وقد يكون لذلك دلالة أو قد لا يكون، وهذا يعود إلى الشعور الذي نكونه حول هذا العمل الأدبي بالذات^(١).

وقد وجه بعض الدارسين مجموعة من الانتقادات لهذا التوجه، من ذلك:

- ١- كمون الصفة الجسدية في جوهر الدائرة اللغوية.
- ٢- شك بعض الدارسين في الزعم بأن الخصائص الأسلوبية يمكن أن تتطابق سمة عميقه في نفس المؤلف.
- ٣- تفسيرات شبتسر تؤسس على شواهد لغوية غير كافية.
- ٤- كثير من العلاقات التي يزعم شبتسر أنها قد تقررت بهذه الطريقة ليست في الحقيقة نتائج مستخلصة من المادة اللغوية، ولكنها تتطرق من تحليل سيكولوجي وأيديولوجي، ومن ثم تلتمس السند من اللغة^(٢).
- ٥- إن المراجعة لفرض الأول عن طريق تفصيلات أخرى لاقته، يمكن أن تدفع بالدارس، دون أن يشعر، إلى رفض وقائع أخرى، كان من الممكن أن تفت نظره، ولكنها لا تدخل في إطار البناء الذي تصوره قبلًا^(٣).

^(١) المصدر نفسه، ص ٧٩ - ٨١.

^(٢) ابن، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى، (مرجع سابق)، ص ١١٢، ١١٣ .

^(٣) ريفاتير، ميكيل - معايير تحليل الأسلوب في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى، (مرجع سابق)، ص ١٢٣ - ١٢٤، ١٣٦ - ١٣٧ .

١-٤-٣ الأسلوبية الوظيفية.

لقد كان عمل كل من بالي وشبيستر سبباً رئيسياً في نشوء اتجاهين أسلوبيين مختلفين يعرف الأول بالأسلوبية اللسانية Linguistic Stylistics التي تهتم بالعملية الإيصالية والتوصيلية المكونة من المرسل والمرسل إليه والخطاب ثم القناة الموصولة، ويعرف الثاني بالأسلوبية الأدبية Literary Stylistics التي تهتم بإنشاء الأسلوب، وبلامته، وبسماته الفنية، والجمالية. وقد سعى بعض نقاد الأسلوب أمثال ياكبسون، وريفاتير، إلى الاستفادة من هذين الاتجاهين ليوسسا اتجاهًا أسلوبياً جديداً يعرف بالأسلوبية الوظيفية Functional Stylistics، ويعنى هذا التوجه باستثمار التقنيات اللسانية، ودمجها بالتقنيات الأسلوبية، لتوظيفها توظيفاً فاعلاً في خدمة النص الأدبي على صعيدي النظرية والتطبيق^(١).

لقد رأى كل من ياكبسون، وريفاتير، أن الخلاف بين الأسلوبية اللسانية والأسلوبية الأدبية، خلاف ظاهري، وليس خلافاً واقعياً، فالأسلوبية اللسانية تمثل الإطار النظري، أما الأسلوبية الأدبية فتمثل المادة التطبيقية في نقد الأسلوب، والأسلوبية اللسانية لا بد أن تعتمد النصوص الأدبية حتى تستربط الخصائص الأسلوبية للغة، في حين أن الأسلوبية الأدبية لا بد أن تعتمد اللسانيات الحديثة، في تعريفها، ومقولاتها، ومبادرتها، حتى تكون أكثر منهجية وموضوعية؛ لذلك حاول ياكبسون، وريفاتير، دراسة العلاقات الوظيفية النفعية للعناصر التي تكون الأسلوب في النص الأدبي، معتمدين على المعايير، والمقاييس التي جاءت بها اللسانيات الحديثة^(٢). فالمنباع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما في وظائفها أيضاً، بحيث لا نستطيع تعریف الأسلوب خارجاً عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة تقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس وحمل المقاصد إليهم^(٣).

وقد عرف ياكبسون الأسلوبية بأنها منهج لساني يقوم على البحث فيما يتمتع به الكلام الأدبي عن غيره، فالأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من علم

^(١) مازن الوعر - الانجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣ ، ٤ ، الكويت ١٩٩٥م، ص ١٤٤-١٣٦، ١٨٩-١٣٦، ص ١٤٥ .

^(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٥ .

^(٣) عدنان بن ذربيل - الأسلوبية، الفكر العربي، مجلد ٤ ، العددان ٢٥ ، ٢٦ ، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٤٩-٢٥٧، ص ٢٥٥ .

اللسان^(١) . وقد تركزت جهوده للإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ وللإجابة عن هذا السؤال يقدم ياكبسون نظرية جديدة في الأسلوبية، فاللغة في رأيه يجب أن تدرس بوظائفها المتنوعة كافة، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، فكل فعل تواصلي لفظي يقتضي مرسلاً يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقاً تحيل إليه - أي: المرجع - سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً، أو قابلاً لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرسالة شفرة مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي أيضاً اتصالاً، أي: قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، ويسمح هذا الاتصال بإقامة التواصل والحفاظ عليه، ويمكن لهذه العناصر أن تمثل بالمخطط التالي :

سياق

مرسل رسالة مرسل إليه

اتصال

شفرة

وكل عنصر من هذه العناصر يحقق وظيفة لسانية؛ ولذلك سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة، فتنوع الرسائل لا يمكن في احتكار وظيفة أو أخرى، وإنما يمكن في الاختيارات الهرمية بين هذه الوظائف، وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما بالوظيفة المهيمنة عليها، فتهدف الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية المركزية على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع. أما الوظيفة الإفهمية المتوجهة نحو المرسل إليه فتجد تعبيرها النحوي الأكثر خلوصاً في النداء والأمر، وتستهدف الوظيفة المرجعية المرجع والتوجّه نحو السياق، وتشدد الوظيفة الانتباهية على الاتصال، أما وظيفة ما وراء اللغة فتسعى إلى التركيز على "الشفرة" حيث يرى كل من المرسل، والمرسل إليه، ضرورة التأكيد مما إذا كانا يستعملان استعمالاً جيداً الشفرة نفسها، وإن استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة، وهي ليست الوظيفة الوحيدة للشعر، وإنما هي الوظيفة المهيمنة والمحددة، ولكنها لا تؤدي في الأنشطة اللفظية

^(١) عبد السلام نسدي - الأسلوبية والنقد الأدبي، (مراجع سابق)، ص ٤٢.

الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي. ولا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متعدد.

وبناء على ما سبق يمكن استكمال مخطط العناصر الستة الأساسية للتواصل اللفظي بمخطط مناسب للوظائف^(١):

مرجعية

انفعالية شعرية إفهامية

انتباهية

ما وراء اللغة

وتعمل الوظيفة الشعرية على إسقاط مبدأ التمايز في المحور الاستبدالي على المحور التركيبي، أي: أن التمايز - ويعنى به تكرار الفونيمات والنبرات والأوزان والبنية النحوية - ينتقل من المحور الاستبدالي ويصبح وسيلة فاعلة للتعاقب في التتابع، ويتحدد الأسلوب بأنه تطابق لمحور الاستبدال على محور التركيب، مما يفرز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي غبية، يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات التركيبية، وهي علاقات حضورية، تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والعشوائية^(٢).

وإن الفضيلة الرئيسية لمساهمة ياكبسون قد تتمثل في صياغة افتراض عام حول بناء اللغة الشعرية، وقد جمع هذا الافتراض العام في مخططه الوحيد وفي نموذجه التفسيري المنظم، عدداً كبيراً من الملامح التي كانت مبعثرة في علوم البلاغة المتخصصة^(٣). فلم تعد التوازيات الصوتية والنحوية والدلالية ظواهر بلاغية معزولة،

^(١) ياكبسون ، رومان - قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار تريل ، المغرب، ١٩٨٨؛ ص ٢٧-٣٣.

^(٢) فاطمة الطبال بركة- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون دراسة ونرسوس، ط ١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣؛ ص ٧٦.

^(٣) إيفا نوكوس، خوسيه - نظرية اللغة الأدبية، (مراجع سابق)، ص ٥٥.

فالتماثل الصوتي والنحوى والدلالى يتحرك على نحو تكوينى بداعى المتواالية الشعرية^(١). و التماثل فى الشعر يتراكم على المجاورة ويرقى إلى درجة الأداة المكونة للمتواالية^(٢).

ويشمل هذا الافتراض عند ياكبسون ثنائية الاستعارة والكنایة التي أصبحت عنده أساساً لدراسة الأسلوب الأدبي، والعملية اللغوية بحد ذاتها، فلغة الإنسان تقوم على دعامتين أساسيتين: الاستعارة والكنایة. أما الاستعارة - وهي إسقاط علاقة استبدالية على المحور التركيبى - فتقوم على الانقاء والاستبدال والمشابهة، في حين تعمل الكنایة على التسبيق والدمج والمجاورة، وقد لاحظ ياكبسون أن الاستعارة تعمل في المحور الاستبدالي، وتتأتى غريبة عن المنظومة الدلالية للجملة، أما الكنایة فتعمل في المحور التركيبى وتقوم على علاقة التجاور، ولا تسبب تناقضًا بين نواته الدلالية والسياق الدلالى للعبارة التي تأتى فيها، وتظهر في الكلام العادى أكثر من الاستعارة. وعلى الرغم من أن هذه الثنائية قد طبقت في دراسة الرسم والسينما والأحلام إلا أن تطبيقاتها الغنية تكمن في دراسة الأدب، والشعر منه بصورة خاصة، فالكنایة تسيطر على النثر الذي يعتمد في معظمها الصورة التقريرية، إلا أن ذلك لا يعني خلوه من الاستعارة، أما الشعر فإنه يعتمد اعتماداً واضحاً الصورة البيانية التي من شأنها أن تبث الغموض في النص، وبخلاص ياكبسون إلى أن المذهب الواقعي، باتجاهه نحو الفاصل، وإسهابه في وصف المواقف المصاحبة ، هو مذهب كنائى، أما الرومنطيقية والرمزية فإنهما مذهبان استعاريان^(٣).

وإذا انتقلنا إلى ميكيل ريفاتير فسنجده ينظر إلى الأسلوبية على أنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع المرسل بواسطتها مراقبة حرية الإدراك لدى المتنقى، وفرض وجهة نظره في الفهم والإدراك ، فهي علم لغوى يعني بظاهره حمل الذهن على فهم معين، وإدراك مخصوص، لذلك فهي تدرس عملية الإبلاغ، لا بوصفها كلاماً عادياً، وإنما على أساس أنها تبرز شخصية الكاتب، وتجلب انتباه المتنقى^(٤).

ولا يمكن أن نفهم الظواهر الأسلوبية إلا في اللغة؛ لأن اللغة هي أداتها، ولكن يجب ألا نخلط بين عناصر التأليف ذات القيمة الأسلوبية، وعناصر أخرى محابدة، فلا بد

^(١) المصدر نفسه، ص ٢١٦.

^(٢) ياكبسون، رومان - فضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص ٦٩.

^(٣) فاطمة الطبال بركة - النظرية الألسنية عبد رومان حاكوبسون، (مرجع سابق)، ص ٥٧-٥٠.

^(٤) عبد السلام المسدي - الأسلوبية والنقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص ٣٩، ٤٠.

من القيام بعملية انتخاب لكل العناصر ذات السمات الأسلوبية، ثم تخضع وحدتها لتحليل أسلوبي، ولكن حتى نقوم بهذا الإجراء الأولي لبدء التحليل يجب أن نعثر على معايير نوعية للأسلوب^(١).

لقد عارض ريفاتير الأسلوبيين التوليديين من أمثال ج، ب ثورن الذين رأوا أن دراسة الأسلوب تقوم على تتبع الانحراف عن المعيار الخارجي في أبنية الجمل النحوية، وقالوا: إن معظم الأحكام الأسلوبية ترجع إلى البناء العميق للجملة، فالجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة، وهي عناصر جوهريّة في استجابتنا له، وإن كانت لا تعد منحرفة داخل إطار القصيدة؛ ولذلك دعوا إلى وضع نحو مضاد يحتوي على قواعد غير قواعد اللغة المعروفة، لكنها تظل مرتبطة بها، أما القصائد التي لا يختلف نحوها عن نحو اللغة المعروفة إلا من جهة البنية السطحية فهي في الغالب قصائد رديئة. وبناء على ذلك يمكن أن يصبح النحو التوليدي موجهاً مهماً للدراسات الأسلوبية؛ لأنهما يعنيان بنوع من الظواهر لا يختلف جوهرياً في واحد منها عن الآخر؛ لأن المسلمات الأساسية في كلا البحثين هي مسلمات نفسية، فالمعطيات الأكثر أهمية في كليهما هي الاستجابات التي ترجع إلى معرفة حدسية بالبناء اللغوي^(٢).

وقد جوبهت مقوله الانحراف عن المعيار الخارجي بالكثير من الاعتراضات من

ذلك:

- ١- يستنتج من هذه النظرية وجود نصوص دون أسلوب، وهي التي لا تحرف عن المعيار.
- ٢- لا يمكن تحديد المعيار أو الانحراف بدقة.
- ٣- تقوم هذه النظرية بتعريف الأسلوب سلبياً دون أن ينبع عن ذلك أي تقرير كيفي في النظرية الأسلوبية.
- ٤- إن مقدار الانحرافات ليس متطابقاً مع مقدار الخصائص الأسلوبية، كما أن أي مقدار منها لا يتضمن المقدار الآخر، هذا بالإضافة إلى وجود انحرافات دون أن

^(١) ريفاتير، ميكيل - معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبية، (مراجع سابق)، ص ١٢٣، ١٢٤.

^(٢) ج. ب ثورن - النحو التوليدي والتحليل الأسلوبى ، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبية، (مراجع سابق)، ص ١٥٥- ١٦٩ .

يكون لها تأثير أسلوبي، كالأخطاء النطقية أو الكتابية، والتركيب النحوية الخاطئة، ومن جهة أخرى يمكن أن يكون للعناصر اللغوية غير المنحرفة دلالةً أسلوبية.

٥- تهمل هذه النظرية عنصر المخاطب والمخاطب، وهذا يرجع إلى الاهتمام بالمقارنة بين النص والمعيار الخارجي.

٦- يمكن تطبيق هذه النظرية في المجال الأدبي على أسلوب شديد الحساسية، وعلى التجارب الشعرية ذات اللغة الخاصة فقط، ولا يمكن تطبيقها على المؤلفين الذين يستعملون أسلوباً عادياً.

٧- يكمن الخطأ في هذه النظرية من حيث أنها لا تلاحظ إلا الصفات الأسلوبية غير العادية، في حين تهمل النص كله وتركيبه المتعددة^(١).

لذلك يجب ألا نفترض وجود اختلاف بين أسلوب النص الأدبي وأسلوب الاعتيادي، وإنما علينا أن نفترض وجود حشد كبير من الأساليب العامة بقابلة حشد كبير من الاستعمالات الفرعية، وتم المقارنة بين هذه الأساليب، والاستعمالات من أجل أية مميزات لسانية^(٢). فالأسلوب الأدبي الفني لا يمتلك خواص مختلفة؛ لأن اللغة نظام نسيبي مفتوح يتلون طبقاً لحدوده واستعمالاته في سياقات مختلفة، من هنا فإن اللغة الواحدة تصبح لغات عدة تعمل كلها ضمن هذا النظام النسبي المفتوح كاللغة القانونية، واللغة الطبيعية، واللغة الدينية ... الخ وتمتلك كل لغة من تلك اللغات سماتها البارزة التي تجعل منها لغات مختلفة، ويمكن أن تسمى هذه اللغات المختلفة بالأساليب، وهي بلا شك نتاج حالات اجتماعية معينة تنتج من خلال علاقة النظام اللغوي النسبي المفتوح بالمجتمع^(٣).

لقد تبنى ريفاتير الاعتراضات السابقة ومن ثم قام بتقديم معيار جديد لتحليل الأسلوب، ذاهباً إلى أن الاستعانة بالمستقبل هي المدخل الأصلح لإدراك الأسلوب، وللتخلص من الاستجابة المتصفة بالذاتية يقترح أن يعتمد البحث الأسلوبى عدداً من الرواية المتنقين، ويطلق على مجموع الرواية الذين يستخدمون لكل متغير أو متوازية أسلوبية كاملة

^(١) شيلر، برند - علم اللغة والدراسات الأدبية، (مرجع سابق)، ص ٧٢، ٧٣ .

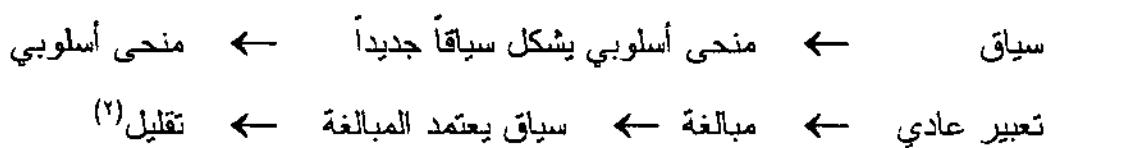
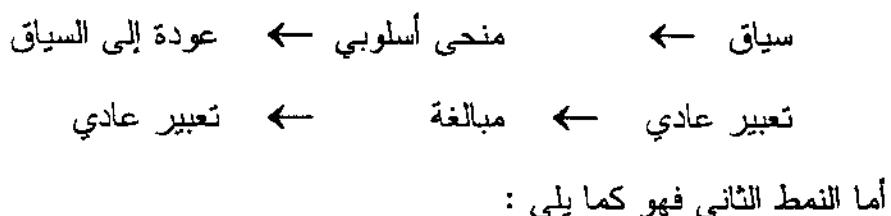
^(٢) فاولر، روجر - نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ترجمة سلمان الواسطي، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٩٤-٩٧؛ ص ٨٢-٩٧. ويمكن الإفادة من: ر. أ. بوداغوف - دفاعاً عن مفهوم الأدب الفني، ترجمة ناشطة بهجت، الثقافة الأجنبية ، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٧٩-٨٢ .

^(٣) مازن الوعر - الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، (مرجع سابق)، ص ١٤٧ .

اسم القارئ العمد *Archilecteur* وما هو إلا وسيلة لاستخراج المثيرات من النص فحسب، وينتهي إحصاء الظواهر الأسلوبية شيئاً فشيئاً، إلى إدراك بعض منها على أنها صور متعددة لبنيات واحدة، وممّى عينت هذه البنيات وعرفت يمكن الحصول على ما يميز العمل^(١).

ولكن بسبب أخطاء الإفراط في عد عناصر لغوية عادية وحدات أسلوبية، وأخطاء التفريط المتمثلة بذوبان عناصر أسلوبية ذات علاقة في النص مع الزمن، يقترح ريفاتير إضافة معايير جديدة تكمل نتائج القارئ العمد وتنضبطها؛ ولذلك يرفض عد كل انحراف بالنسبة إلى المعيار اللغوي الخارجي منحى أسلوبياً، وينطلق من مقوله "السياق" بوصفه معياراً داخلياً، فالأسلوب يتحقق بانحراف عن هذا السياق، فإذا لم يكن ثمة تقابل أسلوبياً، حيث رد فعل القارئ العمد، نقرر أن ثمة مبالغة في رد الفعل إزاء النص.

والسياق الأسلوبى في رأي ريفاتير نسق لغوى يقطعه عنصر غير متوقع، ويعد التقابل الناتج عن هذا الاقتحام مثيراً أسلوبياً، ولا يفهم من مصطلح الانقطاع أنه من باب الفصل، فقيمة المقابلة الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي تقيم بين العنصرين المتقابلين، وما كان لهما أي تأثير دون وصلهما في متابعة. والسياق الأسلوبى ذو امتداد محدود جداً، يحدده ذكر ما سبق لفراسته، وإدراك ما نقرؤه فعلاً، ولكن من الممكن أن ينشئ المنحى الأسلوبى نسقاً جديداً، ويصبح نقطة انطلاق لسياق هو العنصر الأول في وحدة أسلوبية، ويحد النمط الأول بالمخطط التالي:



وقد يتراكم عدد من المناحي الأسلوبية المستقلة عند نقطة معينة، ولو انفرد واحد من هذه المناحي الأسلوبية المستقلة لكان معتبراً بمفرده ، ولكن تناصر تأثيرات هذه

^(١) ريفاتير ، ميكيل - معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى، (مرجع سابق)، ص ١٣٩-١٣٤ .

^(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٣ - ١٥٠ .

المناجي الأسلوبية يتميز بقوه لافتة، وهو بلا شك منحى واعٍ ، ولا يشترط فيه انطواوه على مقابله واضحة مع السياق السابق، كما أنه يسمح لنا بتصحيح أخطاء التفريط من قبل القارئ العمدء بتحديد العناصر المتناصرة الدالة على المنحى الأسلوبي، وإن لم يعد له تأثير في الشعور بعدم وجود عرف مشترك بين المؤلف والقارئ، ولا شك أنه عامل أسلوبي مهم يضمن بقاء نظام الإرسال في النص^(١). وتجدر الإشارة إلى أن روجر فاولر قد ساهم في تطوير مفهوم القاعدة السياقية حينما دعا إلى ضرورة ربط توافر وقائع شكل لغوي في نص ما، بما لدينا من نصوص أخرى في المجال نفسه، أو المدرسة نفسها، أو الاتجاه الأدبي عينه^(٢).

إن الغرض من المعايير السابقة التي طرحتها ريفاتير وهي (القارئ العمدء، السياق الأسلوبى، التناصر) هو المساعدة على تحديد الظواهر الأسلوبية بطريقة موضوعية، فالسياق والتناصر لا يتطلبان بوصفهما معيارين سوى ملاحظة الظواهر دون إعطاء أحكام مسبقة على المحتوى أو القيمة، هذا بالإضافة إلى أن الأحكام القيمية التي يطلقها القارئ العمدء لا يعول عليها إلا بقدر ما تكشف عن المثيرات في النص، فإذا ما حددت الظواهر الأسلوبية فإن التحليل اللغوي الذي يتناولها دون غيرها يصبح ذات دلالة، أما إن ترك هذا التحديد فإن التحليل اللغوي لا يستطيع أن يميزها بمفرده^(٣).

١-٤-٤ الأسلوبية والبلاغة العربية.

مر بنا -فيما سبق- أبرز الاتجاهات الأسلوبية ، وهي كما يقول كثير من الباحثين اتجاهات متكاملة لا مترادفة، فلا يمكن أن نتحدث عن أسلوبية جمالية وأخرى لغوية وثالثة نفسية، وإنما يجب إدماجها وتكميلها في اتجاه واحد، ومن الطبيعي أن يكتسب هذا الاتجاه طابعاً لغوياً بالنسبة للمادة المستخدمة، وطابعاً نفسياً بالنسبة للدowافع الباعة، وطابعاً جمالياً بالنظر إلى الشكل الخارجي للنص والتأثير الناجم عنه، وجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص ودراستها تعني التفقة فيها^(٤).

^(١) المصدر نفسه، ص ١٥٣-١٥٠ .

^(٢) بيفانكوس، خرسه - نظرية اللغة الأدبية ، (مراجع سابق)، ص ٣٧ .

^(٣) ريفاتير، ميكيل - معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مراجع سابق)، ص ١٥٣ .

^(٤) صلاح فضل - علم الأسلوب، (مراجع سابق)، ص ١١٠ .

إن أي اتجاه من الاتجاهات الأسلوبية لا يكفي وحده لدراسة الأسلوب، فكل منها يمتلك جزءاً من الحقيقة، فهي ليست سوى محاولات تجريبية لها حدودها الذاتية التي لا تتعداها، وهذا لا يحول دون الإفادة منها جميعاً أو من بعضها على الأقل في دراسة النص الأدبي^(١). ولكن كيف ننظر إلى هذا الاتجاه الأسلوبي التكاملي ضمن منظومة البلاغة العربية؟

لنحاول في هذه "الفصلة" البحث عن أفكار أسلوبية رائدة في تراثنا البلاغي فقد تناول هذا الموضوع كثير من الباحثين، وقد تلمسوا هذه الملامح الأسلوبية عند كبار البلاغيين بدءاً بالجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) ومروراً بابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) والخطابي (ت ٣٨٨ هـ) والباقلاني (ت ٤٠٣ هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، وحازم القرطاجي (ت ٦٨٤ هـ)، وانتهاءً بابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ)، حتى أن أحد الباحثين يقول في ذلك: "ينبغي ألا ينظر إلى "علم الأسلوب" كما لو كان غريباً كل الغرابة عن بنية الثقافة العربية. بل إن تتبع النصوص التي ترجع إلى القرنين الثالث والرابع يدل على أن مفهوم "الأسلوب" اقترب من الوضع الاصطلاحي، ربما أكثر من كلمة "البلاغة" نفسها التي ظلت مقصورة على وصف الكلام، أو المتكلم ببلوغ الغاية في إصابة الغرض."^(٢) وإنما سناحنا أن نفهم المنطق الداخلي لتراثنا البلاغي ضمن سياقه التاريخي ومن ثم طرح وجهة نظر جديدة للتعامل معه ضمن معطيات حياتنا الثقافية.

من الواضح أن كلاً من "الأسلوبية" و "علم البلاغة" يفترض وجود عدة طرق للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار إحدى هذه الطرق لأنها تناسب الموقف؛ لذلك يمكن

^(١) محمد شفيق الدين السيد - الاتجاهات الأسلوبية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦ م، ص ١٨٩ .

^(٢) شكري عياد - اللغة والإبداع، (مراجع سابق)، ص ١٥ ، وللترسخ في النظر الأسلوب في التراث البلاغي يمكن الإفادة من:

محمد عبد المطلب - مفهوم الأسلوب في التراث، فصول، مجلد ٧، العددان ٤، ٣، مصر، ١٩٨٧ م، ص ٦٠-٤٦ .

نصر حامد أبو زيد - مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، قراءة في ضوء الأسلوبية ، فصول ، مجلد ٥، عدد ١، مصر، ١٩٨٤ م، ص ٢٤-١١ .

إبراهيم خليل - الأسوية ونظرية النص ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧ م، ص ١٥-٦٣ .

محمد شفيق الدين السيد - الاتجاهات الأسلوبية في النقد الأدبي، (مراجع سابق)، ص ٦٧-٧ .

عبد السلام المساي - المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال "البيان والتبيين" للجاحظ، حلويات الجامعة التونسية، عدد ١٣ ، تونس، ١٩٧٦ م، ص ١٣٧-١٨١ .

أن نقول: إن الهدف النهائي للأسلوبية هو أن تقدم صورة شاملة لأنواع الألفاظ والتركيب وما يختص به كل منها من دلالات. وهذا بالفعل ما تصفه البلاغة^(١).

لكن علينا ألا ننسى أن البلاغة علم لغوي قديم، في حين أن الأسلوبية علم لغوي حديث، والعلوم اللغوية القديمة -كما هو معروف- تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور. وعلى الرغم من أن البلاغة تلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعاً لاختلاف مقتضى الحال، إلا أن هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة للغة العربية، وهذا يعني أن القوانين التي تصل إليها البلاغة قوانين مطلقة، ولا يلحقها التغيير من عصر إلى عصر، أو بين بيئتين، أو شخص وشخص، فيجب مراعاتها دائمًا كقوانين النحو. أما الأسلوبية فتدرس الظواهر اللغوية الأسلوبية بطريقة أفقية، تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور، فهي تسجل الظواهر وتعترف بما يصيبها من تغيير، وتحرص على إبراز دلالاتها في نظر أصحابها دون أن تتحدث عن صواب أو خطأ^(٢).

ويضاف إلى ما سبق أن البلاغة قد نشأت في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي لخدمة الخطابة أكثر من خدمة الفن الشعري، وبناء على ذلك تعد الحالة العقلية للمخاطب أهم عنصر في ظروف القول، أما الأسلوبية، فقد نشأت في ظل ازدهار علم النفس الذي عني بالجانب الوجداني من الإنسان أكثر مما عني بالجانب العقلي. ولذلك نجد "الموقف" في الأسلوبية أشد تعقيداً من مقتضى الحال؛ فهو يشمل العوامل الخارجية الكثيرة التي يرجع بعضها إلى القائل، وبعضها الآخر إلى المتنقى، ويكون بعضها الآخر مشتركة بينهما كالمنشأ، والجنس، والسن، والبيئة، والمركز الاجتماعي، كما يشمل أيضاً العوامل الفردية التي ترجع إلى القائل وحده، كالشخصية، أو المزاج بأنواعه: الحاد، والهداد، والرذين، والمتواضع، والمغرور، والمداعب ... الخ. ولا تكتفي الأسلوبية بدراسة هذه الدلالات الوجدانية العامة، بل تأثرت على الدلالات المباشرة لمختلف التركيب اللغوية، وإنما

^(١) شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب ، (مرجع سابق)، ص ٤٣ .

^(٢) المصدر نفسه، ص ٤٤ ، ٤٥ .

تدرس أيضاً الصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوجذانية في أسلوب مدرسة أدبية معينة، أو فن أدبي معين، أو في أسلوب كاتب ما، أو عمل أدبي محدد^(١).

بعد هذا العرض لمنطق البلاغة الداخلي نتساءل عن كيفية التعامل مع التراث البلاغي ضمن المنظور الأسلوبي؟ يذهب نصر حامد أبو زيد إلى أنه ليس للتراث وجود مستقل خارج وعياناً به وفهمنا له، أما وجوده العيني الفيزيقي فلا يعنيه، وإنما الذي يعنيه وجوده في معرفتنا ووعينا الثقافي، وهذا الوجود غير مستقل؛ لأن الوعي متغير؛ فالوعي يحاول أن يجد أجوبة من التراث، وفي نفس الوقت ينفي عنه بعض القضايا، ويطرح عليه أسئلة معاصرة، ويبحث عن أجوبة جديدة لم تخطر على بال السلف؛ فهي إجابات كامنة ضمنية يكشفها الوعي المعاصر من خلال القراءة. وقد يعمد الوعي إلى تجاهل أسئلة طرحتها السلف وأجابوا عنها، لأنها فقدت مغزاها وحيويتها بالنسبة لنا، وإن كان مغزاها التاريخي ما زال قائماً وقابلأً للتحليل من منظور القراءة التاريخية. لكن القراءة التي يتحدث عنها ليست ضد التراث أو معه؛ لأن التحيز ينبع من قصور الوعي بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر، وبين التراث والمعاصرة. إن القراءة المتحيز تؤدي بنا إلى محاكمة التراث من خلال مفاهيم لا يقبلها، أو تؤدي بنا إلى إلحاد مفاهيم وتصورات مفارقة لطبيعته، ومعارضه لمنطقه الداخلي، في حين أن القراءة الموضوعية لا تغفل عن هذا المنطق الداخلي للتراث. كما أنها لا تتعامل معه بمعزل تام عن الوعي المعاصر، فالقراءة الموضوعية هي قراءة تأويلية للنصوص. إنها رحلة للبحث عن المغزى الذي يثيري من خلاله وعياناً النصي المعاصر، ولا تتوقف عند المعنى الذي كان في عقول السلف^(٢).

وبما أن موضوع دراستنا هو الإيقاع في شعر شوقي دراسة أسلوبية ، فإن هذا يحتم علينا أن نتعامل مع التراث البلاغي ضمن معرفتنا ووعينا الثقافي، فنطرح عليه أسئلة جديدة باحثين عن إجابات جديدة كامنة في النص التراخي، فعلى سبيل المثال: ما

^(١) المصدر نفسه ، ص ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ .

^(٢) نصر حامد أبو زيد - إشكاليات القراءة وآيات التأويل، ط ٣ ، المركز الثقافي العربي، شدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٤٩ - ١٥٢ .
ويمكن الإفادة من : علي زيتون - البلاغة العربية بين لغتي التراث والحداثة، الفكر العربي، سنة ٢١، عدد ٦٠، ١٩٩٠م، ص ١١٤-١٢٦ .

عبد القادر الميري - البلاغة العامة، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٨ ، تونس، ١٩٧١م، ص ٢٠٧-٢٢١ .
ئام حسان - المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، فصول، مجلد ٧، العددان ٣ ، ٤ ، مصر، ١٩٨٧م، ص ٣٥-٢١ .
مصطفى صفوان - الجديد في علوم البلاغة، فصول، مجلد ٤ ، عدد ٣ ، مصر، ١٩٨٤م، ص ١٦٨-١٧٢ .

العلاقة بين الإيقاع والوزن الشعري؟ وما هي البنيات الإيقاعية الحرة في النص الأدبي؟ وما القانون العام الذي يجمع بينها؟ ومم تكون؟ وهل ساهمت علاقات التقابل الصوتية في إثرانها؟ وما العلاقة بين الإيقاع والمعنى؟ هل الإيقاع شكل فارغ يمتلك بالمعنى؟ وكيف يساهم الإيقاع الداخلي في تنظيم الخطاب وإنتاج الدلالة؟ وما هي الوظائف الدلالية التي يقوم بها؟ وما طبيعة العلاقة بين الإيقاع الخارجي والمعنى؟ هل الإيقاع الخارجي في حالة صراع مع المعنى؟ وما الظواهر الأسلوبية المتولدة عن هذا الصراع؟ ... الخ وسنحاول أن نجد أجوبة كامنة في النص البلاغي يكشفها لنا وعيينا المعاصر من خلال القراءة، وبالطبع ستتجاهل بعض الأسئلة التي طرحتها البلاغيون وأجابوا عنها؛ لأنها فقدت مغزاها وحيويتها بالنسبة لنا، وإن كان مغزاها التاريخي ما زال قائماً وقابلأً للتحليل من منظور القراءة التاريخية. ولذلك لن نغفل عن منطق البلاغة الداخلي، ولن نتعامل معها بمعزل عن وعيينا المعاصر، فقراءتنا تأويلية للنصوص، وستمثل الشوقيات "المدونة" التي تمدنا بالشواهد الشعرية الداعمة لأجوبتنا، والموضحة لها، ولكن ينبغي أن نشير إلى أن هذه التساؤلات قد طرحت نفسها أثناء تعاملنا مع النص الشعري ولم تفرض نفسها عليه.

٣- الأسلوبية في إطارها الإجرائي

١- الأسلوبية ومستويات التحليل اللغوي.

اللغة هي نقطة الانطلاق في البحث الأسلوبي، فمن أجل دراسة فاعلة، وشاملة، للأسلوب نبحث لغة العمل الأدبي على مختلف المستويات بحثاً واعياً موضوعياً، فالواقع اللغوي بإمكانه أن يكون ذا طابع صوتي، أو عروضي، أو نحوي، أو دلالي، وقد ينتمي إلى أكثر من مستوى، ويتحرك على أكثر من صعيد؛ ولذلك لا بد أن ترتكز الأسلوبية على علم اللغة الحديث حتى تتسم بالموضوعية والدقة، وهذه المنهجية تَحتم على الأسلوبي أن يلم بكل معارف اللغة وقواعدها: الصوتية، والعروضية، والنحوية، والدلالية، فهي تضم النواحي التي تكشف عن أسلوب الكاتب جميماً، مما يبرهن أن الواقع الأسلوبي هو في الأساس واقع لغوي، يحمل طابع كاته الذاتي. الذي يتجلى فيه عالمه الداخلي ورؤيه الفريدة للعالم^(١).

^(١) عزة آغا ملك - الأسلوبية من خلال السانية ، الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، ١٩٨٦، ص ٩٢-٩٣.

فعلم الأسلوب، تبعاً لذلك، ينبع على رقعة اللغة كلها، وجل الظواهر اللغوية، ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل ، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وأن تشف عن لمحات في حياة الفكر، أو نبضات من الحساسية ، فهو لا يدرس قسماً من اللغة، بل اللغة بأكملها، منظوراً إليها من زاوية خاصة^(١) . ومن الأقرب إلى المنطق أن يعد علم الأسلوب علمًا متساوياً لعلم اللغة. لاعتمادة وجهة نظر خاصة تميزه عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فهو لا يعني بعناصر اللغة من حيث هي لغة، بل بإمكاناتها التعبيرية، والتعبيرية تشمل مساحة كبيرة من السمات اللغوية التي تشتراك في شيء واحد، وهو أنها لا تمس معنى القول - أي المعلومات التي يؤديها- مسأ ماشراً، فكل ما تجاوز الجانب الإشاري أو الإعلامي من اللغة يدخل في دائرة التعبيرية، كالإيقاع، والتأكيد، والظلال الوجданية، وحلوة الجرس ... الخ بالإضافة إلى العناصر الإيحائية التي تضع الأسلوب داخل عرف لغوي معين (أدبي أو شائع أو عامي ... الخ) أو تربطه بوسط معين (تاريجي أو أجنبي أو إقليمي أو مهني ... الخ)^(٢) .

١-١ الأسلوبية في المستوى الصوتي :

ميز تروبتسكوي Trubetzkoy في كتابه المبادئ الصوتية بين :

- ١- الصوتية التمثيلية : وتدرس الأصوات بوصفها عناصر لغوية موضوعية وقادعية.
- ٢- الصوتية الندانية : أي: الانطباعية وتدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع.
- ٣- الصوتية التعبيرية : وتدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج والسلوك العفوبي. وإذا كان العنصران الآخرين يشكلان موضوع الأسلوبية الصوتية، إلا أنه ينبغي مراعاة أن الصوتية الندانية تعمد إلى النبر الاصطناعي الواعي الذي يتبعي الخداع، أو الإقناع، أو التأكيد، أو المزاج ... الخ أما الصوتية التعبيرية فيكون النطق فيها لا شعورياً وعفوياً، معتبراً عن الرغبات والمشاعر والسمة الشخصية^(٣) .

^(١) بالي، شارل، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبية، (مرجع سابق)، ص ٣١، ٣٢.

^(٢) آلان، ستيفن - اتجاهات حديثة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبية، (مرجع سابق)، ص ٨٥، ٨٦.

^(٣) جирود، بيير Guiraud - الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، ترجمة متذر عياشي، فصول، مجلد ٩ ، العددان ٣، ٤ ، مصر، ١٩٩١، ص ٣٢٥-٣٢٨.

ومن وجهة نظر ثانية ميز بالي بين الآثار الطبيعية وأثار الاستدعاء في المتغيرات الصوتية. فالآثار الطبيعية تنتج عن نوعية البنى اللغوية بحد ذاتها، فلا غرو أن ثمة إمكانيات تعبيرية كامنة في المادة الصوتية، ولكن هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية، حين تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، أو مضادة لها، ولكنها تتفجر حينما يقع التوافق من هذه الناحية، وإن فثمة مجال بجانب علم الصوتيات - لعلم أصوات تعبيري يمكن أن يلقي كثيراً من الضوء على ذلك العلم. إذ يقوم بتحليل ما ندركه بالغريزة، وهو أن ثمة تراسلا بين المشاعر والتأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة. ولكن هذه التأثيرات الصوتية لا تظهر إلا إذا أسعفتها العوامل الدلالية، فإذا لم تسعفها بقىت في الظل، وتخلت عن دورها. والخطر الذي يتهدد هذا النوع من الدراسة هو ما يوحيه معنى الكلمات التي تخضعها لللحظة، فربما نسبنا قيمة صوتية إلى تعبير ما، لأن معناه يدعو إلى ذلك.^(١)

ولذلك يجب على الدرس الأسلوبي أن يحاول اكتشاف مجموعات صوتية وثيقة الصلة بالموضوع، وأن يعتمد لها لحىكة النسج الصوتي للقصيدة، وفي مرحلة الاستكشاف الأولي يعني الباحث برد فعل القارئ الصوتي تجاه القصيدة، فلا أحد يخطر على باله أن يتحدث عن هندسة صوتية إلا إذا كان تكرار بعض الأصوات استثنائياً، بحيث يلفت انتباه القارئ، ولكن يجب أن تتجنب تقرير دلالات الأصوات مسبقاً^(٢)، فحن لا تندوق الهندسة الصوتية الحقة إلا إذا حصلنا على ملاءمة بين مكونات ثلاثة : الأصوات، والمعنى، والمشاعر، فالآصوات في نظام اللغة الفونولوجي لا قيمة رمزية لها، بينما هي تشير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في سياق كلام محدد، مكتوب أو شفهي، بالاتفاق مع المعنى، فقلما تحرك أحاسينا أصوات طارئة لا تكون ناتجة عن تجانس بينها وبين المشاعر التي تعبر عنها^(٣).

أما آثار الاستدعاء فيقصد بها المفعول المصاحب وهو ما تحمله الألفاظ ضمنياً من إشارة إلى المخاطب أو إلى المخاطب والمخاطب معاً، فتعرف البيئة الاجتماعية التي

^(١) بالي، شارل - علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى، (مراجع سابق)، ص ٣٤-٣٢.

^(٢) جوزيف شريم - الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣، ٤، الكويت، ١٩٩٥، ص ٩٤-٩٥.

^(٣) المصدر نفسه، ص ١١٨، ١١٩، وللاستزادة حول موضوع الهندسة الصوتية يمكن الإفاده من: جوزيف شريم - دليل الدراسات الأسلوبية ، ط ١ ، المرسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ص ٨٩-١١٢.

ينتسب إليها، والوسط المهني الذي ينتمي إليه، وتوصف هذه الآثار بأنها حيل إيجابية، أي: أنها لا تستمد تأثيرها الأسلوبي من أية صفة جوهرية في عناصر اللغة، بل من ارتباطها بوسط أو عرف أسلوبي خاص. من ذلك النطق الطفولي، والأجنبي، ونبر طبقة اجتماعية، أو أصحاب مهنة، أو سكان إقليم ... الخ^(١).

٢-١-٢ الأسلوبية في المستوى المعجمي.

يرى بالي أن لمن اللغة شأنًا كبيراً في الدرس الأسلوبي سواء نظرنا إليه على أنه معيار لخصائص لغة ما ، أم على أنه وسيلة لتمييز العناصر العقلية، والوجودانية، في التعبير. ولكن لكي تكون لدراسة الألفاظ قيمة في علم الأسلوب، ينبغي ملاحظة المعاني التي تظهر بصورة تلقائية عند النظر المجرد لحالة لغوية معينة، مع تجنب دراسة الألفاظ دراسة تاريخية في تسلسل معانيها، وعلاقتها الاستئقاقيّة بكلمات أخرى، كما ينبغي أن تدرس الألفاظ منفردة، لا أن تلاحظ الارتباطات التي تنشأ من المقارنة التلقائية بينها وبين مرادفاتها، وأضدادها. على أن الخصائص المميزة للغة لا تتبدي من خلال الألفاظ المفردة، بل من خلال البناء ذاته لمن اللغة. لذلك يجب على الدراسات الوصفية في اللغة والنحو أن تتطرق من موقف وسياق معينين، وهنا يكون من المناسب تمييز الفكرة الأساسية التي تلحظ في العلامة، ودرس العمليات التي اتبعت في التعبير عنها^(٢).

وإذا كانت الألفاظ تعد المصدر الأساسي للتعبيرية، فإنه يمكن أن نميز من بينها:

١- الآثار الطبيعية : وترتبط بنوعية الأصوات وبنية الألفاظ، فهناك ألفاظ معللة صوتياً حيث تكون العلاقة فيها قائمة بين الصوت والمعنى، كما أن بنية الكلمة تسهم في إعطائها قيمة أسلوبية، وهذا عائد إلى تمازجها مع معناها، ولا تخفي علاقة هذه الارتباطات بعلم الصوتيات والصرف^(٣).

٢- آثار الاستدعاء : وتشكل ميداناً رفيعاً للدراسة الأسلوبية، فهناك ألفاظ خاصة ببعض العصور، والأجناس، والطبقات، والفنانات الاجتماعية، والأقاليم، بالإضافة إلى الألفاظ المهجورة، والألفاظ المستحدثة، والألفاظ الدخيلة، والألفاظ العالمية، والاصطلاحات الفنية، كما أن المقام قد يحدث للفظة الحيادية أثراً بالغاً، وفي

^(١) عبد السلام المساوي، الأسلوبية والنقد الأدبي، (مراجع سابق)، ص ٣٧.

^(٢) بالي، شارل - علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب انجامات البحث الأسلوبي، (مراجع سابق)، ص ٣٨-٣٥.

^(٣) جيرج بير - الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، (مراجع سابق)، ص ٢٧.

بعض اللغات كالفرنسية يتم نقل النبر في اللفظة إلى موضع آخر دون أن يغير المعنى للحصول على تغير انتعالي^(١).

-٣ تغير المعنى : إن تغير المعنى الذي يصيب الألفاظ مصدر رئيسي من مصادر التعبيرية، ولا يتأنى إدراك الاستعمال المجازي للفظة إلا بالرجوع إلى السياق على الرغم من أنه لا يقوم إلا على تحويل معنى لفظة واحدة، فالسياق وحده هو الذي يمكن السامع من المقارنة والربط بين معنى اللفظة المعجمي وما طرأ عليه من تغير^(٢). وعلى الرغم من كثرة الدراسات في هذا المجال، فإن ما ينقصنا هو تعريف للمجازات اللفظية وتصنيف لها، ونظرة خاصة بها^(٣). فلا بد من وصف المبدأ الأساسي للصور المجازية، وإبراز عناصرها التكوينية، وتحديد قيمتها، وفاعليتها، من أجل التعمق في الحصن الشعري الذي يختفي وراءه الكاتب حتى يتراءى عالمه غير المرئي^(٤).

بقي أن نشير إلى أن الأسلوبية في المستوى المعجمي تعني بشبكة المعاني داخل النص، وبمختلف النماذج الدلالية، والمكونات المعنوية التي تجمع الألفاظ حول موضوع موحد، ولا شك أن تعين الحقول الدلالية في النص سيؤدي إلى دراسة ألفاظ الكاتب، والعلاقات التي تجمعها وتقرها في السياق^(٥).

٣-١ الأسلوبية في المستوى النحوبي.

تهتم الأسلوبية على المستوى النحوبي ببناء الجمل وتركيب النص، وصيغ الأفعال وزمنها، وترتبط وظائف اللغة مثل: الوظيفة الإقهاامية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الانتباهية، والوظيفة الشعرية، وما وراء اللغة، بما فيها من الأدوات النحوية والضمائر خاصة^(٦). ويطرد الاهتمام إلى علاقة الوحدات اللغوية ببعض، وذلك

^(١) المصدر نفسه، ص ٣٢٧ .

^(٢) عبد القادر المهربي - البلاغة العامة، (مرجع سابق)، ص ٢١٩ .

^(٣) جورو، بير - الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير. (مرجع سابق)، ص ٣٢٧ .

^(٤) عزة آغا ملك - الأسلوبية من خلال اللستانية: (مرجع سابق)، ص ٩٣ .

^(٥) المصدر نفسه، ص ٩٢ .

^(٦) المصدر نفسه، ص ٩٣، ٩٢ .

عن طريق تحديد مثال بسيط بعد الحد الأدنى الذي تفاص به درجة التغير، وما له من غايات بلاغية، كالتقديم والتأخير مثلاً^(١).

على المستوى النحوي يقوم التقديم والتأخير في الجملة بمجموعة من القيم الخاصة:

- ١- التأكيد : فتأخير الفاعل إلى نهاية الجملة يجعله أكثر بروزاً وتأثيراً.
- ٢- الإرجاء والتشويق: فحجب الفاعل حتى نهاية الجملة الطويلة المحتوية على عدد من الصفات والضمائر يزيدها تشويقاً.
- ٣- الشحنة العاطفية : معظم أشكال التقديم والتأخير تحمل ظللاً أسلوبية قوية تحدث شعوراً خاصاً.
- ٤- النهائية : يوحي التقديم والتأخير بنهاية النص من خلال التركيب نفسه.
- ٥- التهكم والمحاكاة الساخرة : فقد يرسم صورة لغوية للشخصية المتكلفة المتسدقة.
- ٦- التأثيرية : كما أنه يساعد على تسجيل الخبرات بترتيب حصولها في الإدراك^(٢). ولا يمكن أن تخضع هذه القيم والأغراض البلاغية إلى تعقيد صارم يشمل كل شاردة وواردة فهي تكاد تكون لا نهائية، وهذا منبع عن مفهوم الإبداعية الذي تتسم به اللغة.

وقد مر بنا كيف حاول الأسلوبيون التوليديون أن يرجعوا معظم الأحكام الأسلوبية إلى البناء العميق للجملة، وحجتهم في ذلك أن الجمل التي تخرج على السلمة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة، وقد لاحظوا أن الشعر الرديء لا يختلف نحوه عن نحو اللغة المعروفة إلا من جهة البنية السطحية؛ ولذلك دعوا إلى وضع نحو مضاد يحتوي على قواعد غير قواعد اللغة المعروفة، لكنها تظل مرتبطة بها^(٣).

وصفوة القول : أن الأسلوبية تهتم بالقيم التعبيرية للتركيب النحوية على ثلاثة مستويات :

^(١) عبد القادر المهربي - البلاغة العامة ، (مراجع سابق)، ص ٢١٧، ٢١٨ .

^(٢) آلان، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى، (مراجع سابق)، ص ٨٩-٩٦ .

^(٣) ج. ب. ثورن - النحو التوليدى والتحليل الأسلوبى، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى، (مراجع سابق)، ص ١٥٥-١٦٩ .

- ١- مكونات الجمل من صيغ نحوية مفردة، والانتقال من قسم من اقسام الكلام إلى قسم آخر.
- ٢- بنية الجملة : أي ترتيب أجزائها وحالات التأكيد والإثبات ... الخ.
- ٣- الوحدات الكبرى : التي تتالف من جمل بسيطة كالحديث المباشر، وغير المباشر، وغير المباشر الحر^(١).

٤- الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية :

بعد هذا العرض لمستويات التحليل الأسلوبي نقول : إنه من المؤسف أن الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية في مستواها التوصيلي التدابيري لم تبحث بالاستقصاء العلمي الكافي حتى الآن، وهذا يجعل القول بارتباط إحدى المتغيرات بالمجال اللغوي البحث أو الأدبي موضع تساؤل، مما يثير الشكوك على مناسبة التفسير الجمالي لها، وهذه مسؤولية تقع على عاتق الأستاذين العرب، فمن الواجب عليهم أن يستكشفوا مجالات أساليب اللغة، وتحديد ظواهرها حتى تكون بحوثهم أساساً يعتمد عليه النقاد في تحليلهم لأساليب الأدب^(٢).

إن القيم التعبيرية والجمالية لأصوات اللغة العربية لم تدرس بعد. وإن كان علم الصرف قد تكفل بجانب واحد من البنية الصوتية للغة العربية أي : أوزان الألفاظ، ولكننا بحاجة إلى دراسة العوامل الوجданية التي تدعى القائل إلى اختيار صيغة صرفية دون أخرى، وإذا كان للأدوات كأسماء الاستفهام والشرط قيمة خاصة في بناء الجملة لأن معانيها تلون الجملة كلها فتحيلها شرطاً أو استفهاماً أو نفياً إلا أن كثيراً من تلك الأدوات بحاجة إلى بحث أسلوبي يوضح دلالاتها التعبيرية لتقريبها في المعنى فيكون على المنشئ أن يختار أداة دون أخرى. أما بناء الجملة ف مجال البحث فيه واسع جداً، وقد تناول البلاغيون موضوعي الذكر والمحذف، والتقديم والتأخير في أجزاء الجملة تناولاً مفصلاً، وعلى الرغم من ذلك بقيت موضوعات مهمة تستحق الدراسة كطول الجملة وقصرها^(٣).

^(١) آلان، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)؛ ص ٩٧.

^(٢) صلاح فضل - نحو ثصور كي لأساليب الشعر العربي ، عالم الفكر ، مجلد ٢٢ ، العددان ٣ ، ٤ ، الكويت ، ١٩٩٥ م؛ ص ٦٦-٩٣ .

^(٣) شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٥٩ - ٦١ .

على أنه لا سبيل إلى الوصول إلى هذه الغاية التي تعد الهدف النهائي لعلم الأسلوب إلا بالدراسات الجزئية التي تتناول تحليل لغة كاتب أو شاعر معين، وقد تتناول لغة مدرسة أدبية واحدة، أو عصر أدبي واحد، والغالب إلا يدرس أسلوب الشاعر من جميع نواحيه أو في جميع أعماله، فقد يتناول الباحث كتاباً واحداً من كتبه، أو ظاهرة واحدة في أسلوبه، وقد تبدو هذه الظاهرة جزئية، ولكن الباحث يجد لها قيمة تعبيرية خاصة تلقي الضوء على العمل كله، ويرتكز هذا النوع من الدراسات على تحليل الوظيفة التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة للشاعر، في حين أن الدراسة الوصفية تحديد الظاهرة الأسلوبية وتسرد إمكاناتها التعبيرية فحسب، ومهمة هذا النوع من الدراسات تقييم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الموارد الأسلوبية في اللغة^(١).

ومن هذا المنطلق سنعني في هذه الدراسة بدراسة ظاهرة "الإيقاع" في شعر أحمد شوقي، مقتصرتين على ديوانه "الشوقيات" مبرزين قيمتها التعبيرية، ومرتكزتين على تحليل الوظيفة التي تقوم بها، ومقيمين الطريقة التي استخدم بها الشاعر هذه الظاهرة الأسلوبية، التي تدرج في متعدد المستوي الصوتي من مستويات التحليل الأسلوبية، وسنبرز أثر المستوى المعجمي والمستوى النحوي في إضفاء قيمة صوتية إيقاعية على النص الشعري من خلال تناول إيقاع الأنفاظ، الذي يكشف عن أثر المستوى الصوتي في البنية المعجمية للمنت詩 الشعري، وإيقاع العبارات الذي يكشف عن الأثر الصوتي في البنية النحوية. ومن المنطقي أن تستند دراسة من هذا النوع على مفهوم أساسي للايقاع، ولذلك أرى من الواجب علينا أن نطرح السؤال التالي: ما الإيقاع؟ وما علاقته بالوزن الشعري؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه في الفصل الثاني من هذا الباب.

^(١) المصدر نفسه، ص ٦٢، ٦٣.

الفصل الثاني

مفهوم الإيقاع والإيقاع الخارجي

الفصل الثاني

مفهوم الإيقاع والإيقاع الخارجي

١- مفهوم الإيقاع.

١-١ الإيقاع والوزن الشعري.

إن هناك نظريات أوجبت الترداد الدوري Periodicity بوصفه متطلبا ضرورياً للإيقاع، في حين أن بعض النظريات الأكثر شمولاً في فهمها للإيقاع أدخلت فيه أقسام الحركة التي لا تكرر، ولذلك فقد وحد أصحاب النظرية الأولى بين الإيقاع والوزن، ورفضوا فكرة إيقاع النثر، وعدوها نوعاً من المجاز أو التناقض^(١).

وعلى الرغم من أن مصطلح "الإيقاع" لم يرد ذكره - في حدود ما نعلم - في كتب العروض العربية القديمة، إلا أن بعض الباحثين وجدوا إشارات متفرقة حاول أصحابها أن يوحدوها بها بين مفهومي الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري. وهذا بدوره يعني أنهم قد أوجبوا الترداد الدوري في الإيقاع الشعري من خلال ربطه بالإيقاع الموسيقي، فقد لوحظ من خلال عرض الفارابي لمفهوم الإيقاع أنه أدخل وزن الشعر في حكم الإيقاع الموسيقي؛ لأن الإيقاع لديه سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدف وغيرها، والنقرة لا زمن لها، وعلى ذلك يكون الزمن المدة الواقعة بين نقرتين. فإذا كانت الأزمنة متساوية عَدَّ هذا الإيقاع موصلاً، وإن كانت غير متساوية عَدَ إيقاعاً مفصلاً، ثم يصرح الفارابي بأن الأشعار ليس فيها موصل أصلاً، ويعلق أحد الباحثين قائلاً : "فبنية الإيقاع الموصل أثبتت للشعر إيقاعاً مفصلاً، وأدخل وزن الشعر في حكم الإيقاع الموسيقي"^(٢).

^(١) رينيك، رنه، وارين - لوسمون - نظرية الأدب ، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٢م، ص ٢٢٠ .

^(٢) عطيل إده - الإيقاع في الشعر العربي : فصول، مجلد ٦، عدد ٣ ، مصر، ١٩٨٦م، ص ١١٠-١١٨، ص ١٣١-١١٠، وقد نشر المقال للمرة الأولى في ثلاثة حلقات في مجلة المشرق في تشرين الأول ١٩٠٠م.

ويذكر أن إخوان الصفا صرحاً في إحدى رسائلهم بأن قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض^(١). ولابن سينا تعريف للإيقاع يقول فيه: هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً. ومما يفهم من هذا الكلام أن مصطلح الإيقاع قد يستعمل للتعبير عن موسيقى الشعر، لكنه يكون إذ ذاك مصطلحاً منقولاً من علم الموسيقى إلى علم العروض^(٢).

ويتفق باحث معاصر مع النظرة السابقة إلى الإيقاع، فهو جملة من القيم الحركية ذات صبغة كمية وكيفية، تقوم على أساس الحركة، وتتضح في تركيبها إلى مبادئ ثابتة: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية. فالإيقاع قيمة حركية جملية متألفة من قيم حركية جزئية، وبما أنه ما من حركة إلا وتنقضى زماناً، فإن العناصر الإيقاعية ذات القيم الحركية الجزئية تنقضى فيما زمنية جزئية.

ويرى أن كل إيقاع حركة، وليس كل حركة إيقاعاً، لأن الحركة غير الإيقاعية تخلو من القيم الكيفية، وأهم ما تقوم عليه القيم الكيفية للحركة الإيقاعية مبدأ النظام ومبدأ التناسب، ويقصد بالمبدأ الأول أن تكون العناصر مرتبة داخل الإيقاع وموزعة بكيفية معينة، وإن أي إخلال بهذا النظام يتربّط عليه فساد في الإيقاع. أما مبدأ التناسب فيقصد به الملاعنة بين نزعتين متافقتين، وينتج عن هذا المبدأ قيمة جمالية تعبيرية. والإيقاع هو جملة القيم التي تعاد مراراً وتكراراً، وكلما أعيد مرة سمي دورة، وكان بمنزلة الحلقة في سلسلة الحركة. وحركة الأداء حركة دورية يكرر فيها المثال عشرات المرات أو أكثر في حلقات متساوية من حيث القيم الكمية ، والكيفية، ولا يستحكم الإيقاع مفعوله إلا إذا أعيد سبع مرات على الأقل، ولكن سير حركة الأداء لا يؤثر في وزن العناصر ونظمها وكيفياتها، فقد ينفلط العنصر الإيقاعي بسرعة الأداء، وقد يتمدد ببطء الأداء، ولكن التقلص والتمدّد لا يعتريان عنصراً دون عنصر، ولكن يلحقان كل العناصر على حد سواء، وبذلك تبقى النسب على حالها^(٣).

^(١) محمود قطاط - نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب، الحياة الثقافية ، السنة السابعة، العددان ٢٢، ٢٣، تونس، ١٩٨٢م، ص ٩٠-٩١، ص ٩١.

^(٢) محمد المادي الطرابليسي - في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٣٢ ، تونس، ١٩٩١م، ص ٢٢-٢٣، ص ١٢.

^(٣) محمد العياشي - نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة المصرية، تونس، ١٩٧٦م، ص ٤٢-٧٣.

وابن فلان مفهوم الإيقاع ينحصر في الوزن، فمبادئ الإيقاع الثلاثة وهي النسبة في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية، لا تتحق إلا في الوزن. والحق أن الوزن يدخل في مفهوم الإيقاع، ولكن إذا حصرنا مفهوم الإيقاع في الوزن فهذا يعني أن النصوص الشعرية لا تتمايز من الناحية الإيقاعية لأنها ترتكز على البنيات الوزنية نفسها، أي: البحور الخليلية، وبذلك يمكن القول إن الشعر السامي مساوٍ للمنظومات التعليمية. ولا نقصد بهذا أن الوزن يخلو من القيمة الجمالية، فهو بنية إيقاعية تعد "سفرة" إضافية لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية، مع أنها منبتة عنها، لكنها تقوم بدور مركزي في التجربة الشعرية، لكن استقطابها النوعي لجنس الشعر على مر العصور جعلها تفقد مرونة التوظيف^(١). بل الذي نقصده أن الشعر السامي يتوافر على بنيات إيقاعية إضافية مرتبطة بالجوهر اللساني للجملة، ومنبتة عن البنية الإيقاعية الأم. فالبنية كما يشرحها بياجيه قادرة على أن تضبط نفسها مما يؤدي إلى نوع من الانغلاق، وتشكل البنية من عناصر، وتختضع هذه العناصر لقوانين تميز المجموعة بوصفها مجموعة، ولكن لا يمكن لأي نشاط بنوي أن يقوم إلا على مجموعة تحويلات، مما يؤدي إلى تولد عناصر تتنمي إلى البنية الأم وتحافظ على قوانينها، ولا تتأثر قواعد البنية الفرعية بها، بل تحافظ على نفسها، بحيث يشكل التغير إثراً للبنية الأم. وهناك نوعان من الانتظام: انتظام باطني يؤدي إلى الضبط الذاتي للبنية الأم، وانتظام آخر يدخل في بناء بنيات جديدة بحيث يشمل البنية الأم والبنيات الفرعية^(٢).

١- ٢ هل الإيقاع مبادر للوزن الشعري؟

من هنا في الكلام على النظرية السابقة أن أصحابها حاولوا أن يوحدوا بين مفهومي الإيقاع والوزن الشعري، وفي مقابل هذا الرأي نجد رأياً مغايراً ينظر إلى الإيقاع على أنه مبادر للوزن الشعري، فالإيقاع عند يوري لوتمان Lotman كيان نصي معارض للوزن؛ لأنه متغير، أما الوزن فنظمي، أي أنه خاضع للتعقيد لثبوته؛ فهو نمط مجرد يعرف بواسطة التقاطع، وله نظام توقعه الخاص، الذي سرعان ما يصبح إدراكه آلياً، مما يؤدي إلى جموده، أما المتغيرات الإيقاعية فإنها تعمل على تحطيم آلية الإدراك، مما

^(١) صلاح فضل - نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ، (مراجع سابق)، ص ٧١، ٧٢.

^(٢) بياجيه، جان - البنية، (مراجع سابق)، ص ٩-١٦.

يجعلها مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص، وقد نظر لوتمان إلى الصراع بين هذين المستويين بوصفه تجلياً للعملية الجدلية في الشعر إذ يمكن أن نلمس هذا النمط من الصراع في العملية الشعرية كلها، أي: أن العملية الشعرية تقوم بتأسيس نظام له قواعده الجامدة ثم تسعى إلى تحطيمه تحطيناً جزئياً^(١).

ويسعى كمال أبو ديب إلى التفريق بين الإيقاع والوزن، فالتركيب الوزني عنده هو "التابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكل هذا التابع في كتلة مستقلة فيزيائياً لها حدان وأضhan: البدء والنهاية^(٢)". ويمكن لكتلة أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى أي التفعيلة، كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى كالشطر والبيت. أما الإيقاع فهو "الفاعلية التي تنقل إلى المتنقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية. ذات حيوية متكاملة، تمنح التابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعاً لعوامل معقدة. فالإيقاع إذن حركة متكاملة، يمتلكها التشكيل الوزني حين تكتسب قمة من نواه خصائص متميزة عن خصائص الفنة أو الفنات الأخرى فيه"^(٣).

ويحسن بنا أن نستأنس بتعليق سعد مصلوح على هذين التعريفين، فهو يصفهما بالغموض، ويتساءل عن معنى الاستقلال الفيزيقي لكتلة، والحركة الداخلية ذات الحيوية المتكاملة، والوحدة النغمية العميقة؟ ثم من هو صاحب الحق في الحكم على الإيقاع؟ أهو المتنقي بعامة أم هو صنف معين من المتنقيين ذوي الحساسية المرهفة؟ وكيف تميز هذه الحساسية؟ وإذا كان الإيقاع كماناً في نوع من الإدراك فكيف يتم نقل هذه الفاعالية إلى المتنقي؟ ومن خلال القراءة أم السماع؟ أم هي أمر منوط بالصنعة الشعرية نفسها؟ وكيف يتم إضفاء الخصائص المعينة على عناصر الكتلة الحركية؟ أي: من الذي يضيفها؟ الشاعر بصنعته؟ أم المنشد بأدائه؟ أم المتنقي بتصوراته ومدركاته؟ ويخلص الباحث إلى أن عمل كمال أبو ديب هو عروض محض، فالبنية الإيقاعية التي يقترحها تشكل وزني، كما أن التشكيل الوزني في العروض الخليلي هو بنية إيقاعية، وكلاهما لا يخرج عن إطار

^(١) جونسون، بارتون - درamae يوري لوتمان البنية للشعر، ترجمة سيد البحراوي، الفكر العربي، مجلد ٤، لمدداً ٢٥، ٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٤٠-١٦١.

^(٢) كمال أبو ديب - في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٣، دار الشورون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٢٣٠.

^(٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٠-٢٣١.

القوالب الخارجية، وإن الكشف عن الحيوية الإيقاعية مهمة تتجاوز جميع القوالب العامة سواء أكانت نبرية أم كمية أم غير ذلك^(١).

ويرى باحث آخر: أن الإيقاع يختلف عن الوزن الشعري، فالوزن ينقسم أقساماً يكون لها المدة نفسها، أما الإيقاع فيتشكل من اقسام آخر مختلف عنه كل الاختلاف إذ يكون ملحاً فوق الذي سلف، ومعطياً أقسام الترکيب المماثل مدةً زمنية ليست بالضرورة متساوية، وهو يتمثل في جملة من المظاهر، فكل شيء يشكل في نفسه أو مع غيره إيقاعاً إذا تكرر على سبيل الانسجام والاختلاف، أو على سبيل التناقض والاختلاف، كتعاقب الفصول الأربع، والإيقاع في الشعر يتشكل من قطع وعناصر جمل ذات امتداد، كما يتشكل من جمل وأدوار أيضاً، وقد تتساوى انقسامات الإيقاع ، لكن هذا التساوي لا يحدث بصورة مستمرة وإجبارية، أما الوزن فإنه يتشكل من تعاقب منظم ومنكر من الأزمنة، وحين يمثل لدى بداية تركيب ما يظل قائماً دون أن يعتريه تغيير إلى النهاية، فكانه شكل ميكانيكي، وبينه الباحث إلى أن الإيقاع مهما اختلف وتغير وتحول فإنه يظل محتفظاً بالقدر الأدنى من التكرار^(٢).

وهذه النظرية تعني ببنية الإيقاع الفرعية وتغفل البنية الإيقاعية الأم، المتمثلة في الوزن، وقد ذكرنا سابقاً أن قواعد البنية الفرعية لا تتأثر بقوانين البنية الأم، وإنما تحافظ على نفسها، ولكن ينظم كلتا البنيتين قانون عام، وهو في ميدان الإيقاع التكرار.

٣- الإيقاع أوسع من الوزن الشعري.

فرق هيجل في كتابه "فن الشعر" بين نمطين إيقاعيين في الشعر، يرتكز النمط الأول منها على الكل المقاطعي؛ ولذلك هو مستقل عن كل قوة روحية، وليس لها مهما قوتها أن تزعزع أساسه، وهو ما يعرف بالوزن أو النظم الإيقاعي، أما النمط الثاني فإنه يرتكز على الصوتيات يوصفها تعزيزاً للرجوع الداخلي للمساعر والعواطف لحاجة النفس إلى إدراك ذاتها من خلال التعديلات الصوتية للقوافي، وعلى هذا النحو يتداوى النظم من

^(١) سعد مصلح - المصطلح اللساني وغمبيت العروض العربي، فصلٌ: محمد، ٦، عدد٤، مصر، ١٩٨٦م، ص ٢٠٢-١٨٠، ص ١٨١.

. ١٨٢

^(٢) عبد الملك مرناض - ممارسة العشق بالفراحة، سعي لتأسيس نظرية لقراءة الأدب، ندوة، عدده ٨، مسقط، ١٩٩٦م، ص ٥٨-٧٢.

ص ٦٢ .

الموسيقى أي: من الرجع الداخلي، ويحررنا من الجانب المادي للغة بمقاطعها الطويلة والقصيرة. فهناك نوعان من التمازرات في الشعر: تمازr الزمن والمدة، وتمازr الصوتيات، وتقع في طريقة استعمال القافية سواء أكان تكرارها بسيطاً أم معقداً، من خلال الأدوار الشعرية. ولكن يشير إلى أن الصوت في الموسيقى شيء متلاش لا قوام له، ومن ثم هو بحاجة إلى الثبات الذي يسبقه عليه الوزن، أما في الكلام فهو ليس بحاجة إلى هذا السند^(١).

وقد كان للشكليين الروس دور بارز في تحديد مفهوم الإيقاع وطبيعته، فالإيقاع عندهم مفهوم عريض يشمل في طياته الوزن الشعري، أي: العلاقات الزمنية الثابتة التي تجمع بين أصوات مختلفة في مجموعات متباعدة، وقد تبيّنوا إلى أن النص يسهم من خلال التوزيع النحوي وتبادل المقاطع المنبورة - وغير المنبورة - بطريقة جوهريّة في تكوين المجموعات الإيقاعية، كما أدخلوا مفهومي السلاسة والقافية في تأسيس مفهوم الإيقاع^(٢) فقد اتسع لديهم حتى شمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري كإيقاع الوزن، والإيقاع النبري، والإيقاع الهمارموني المرتكز على توافق الأصوات كالجنس^(٣). وبالإضافة إلى ذلك فإن الشعر يتوافر على أبنية تركيبية قارة مرتبطة دون انفصام بالإيقاع. وبذلك يفقد الإيقاع صفة المجردة ويصبح مرتبطاً بالجوهر اللساني للشعر^(٤).

لقد دفعت هذه الأفكار ياكبسون إلى دراسة بنية التوازي في الشعر، وتوصل إلى التفريق بين نمطين من التوازي: التوازي المستمر وفيه تكون البنى المتوازية مطردة، تخضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن، ويتحقق في الوزن - أو نموذج البيت بعبارة أوضح - ويتحكم هذا النموذج في بنية أبيات القصيدة، ويحدد الملامح الثابتة لها، ويثبت حدود التنويعات، ويتحقق في الأبيات كافة. والنوع الثاني هو التوازي غير المستمر، ويوجد في الشعر والثرثرة الأدبي، وفيه تكون البنى المتوازية غير مطردة، ولا تخضع مطلقاً لمبدأ التعاقب داخل الزمن، ولكن ياكبسون يفرق ثانية بين التوازي غير المستمر

^(١) هيجل - في الشعر، ط١، ترجمة حورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٨٤، ٩١، ٩٢، ١٠١، ١٠٥.

^(٢) صلاح فضل - نظرية البنية في النقد الأدبي ، (مراجع سابق)، ص ٧١، ٧٢.

^(٣) ايجنباوم Eichenbaum - نظرية النهج الشكلي، في كتاب نظرية النهج الشكلي نصوص الشكليين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب - الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ١٩٨٢، ص ٣٠-٧٥.

^(٤) المصدر نفسه، ص ٥٢.

في الشعر، والتوازي غير المستمر في النثر، ففي الشعر يفرض الوزن بنية التوازي، أي: أنه يقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً. ويرى أن الصوت هنا يحظى بالأسبقية على الدلالة، في حين أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم الأساسية للبنيات المتوازية في النثر. ويعرف ياكوبسون أن هذا النوع من التوازيات الذي لا توجد فيه صورة صوتية مهيمنة يقدم "للشعرية" مشكلات أكثر تعقيداً، كما هو الحال في أي مجال لساني بخصوص ظواهر الانتقال؛ ولذلك يؤكد أن النثر الأدبي يحتل موضعًا وسطاً بين الشعر ولغة التواصل العملي، كما أنه لا وجود لنثر أدبي وحيد، وإنما هناك سلسلة من الدرجات التي تقربه إلى أحد الطرفين المذكورين، وتبعده عن الطرف الآخر، ويشير إلى أن النثر الفني كلما اقترب من الفكيلور زادت التوازيات السائدة فيه^(١).

لقد رأينا كيف اتسع مفهوم الإيقاع لدى "الشكليين الروس" حتى شمل مظاهر عدّة من تركيب النسيج اللغوي للشعر، مع مراعاة عنصر أساسي هو أن الأثر المشترك لجميع هذه العوامل هو الذي يخلق الإيقاع، ومن الملاحظ أن هذه العوامل لا تتجه دائمًا الوجهة نفسها، بل ربما عمل بعضها في اتجاه مخالف للأخر، إلا أن هذا الوضع يخلق لوناً من التوازن، وهو لا يمنع من ظهور قوة بعض الاتجاهات، لكن الإيقاع يتمثل في الدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة^(٢).

أما ريتشاردس Richards فقد أضاف إلى مفهوم الإيقاع عنصر التوقع؛ وبذلك يكون قد أشرك المتنقي في تكوينه، فالإيقاع يعتمد التكرار والتوقع، وأثاره تتبع من توقعنا سواء أكان ما نتوقعه يحدث بالفعل أم لا يحدث، وهو في الغالب توقع لا شعوري، فالإيقاع نسيج يتتألف من التوقعات والإشباعات أو المفاجآت التي يولدتها السياق، ولذلك يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئاً مملاً تمجه النفس، وخارجاً من الانفعال والتاثير، ويجدر هنا أن نشير إلى أن ريتشاردس قد توسع في مفهوم الإيقاع حتى شمل الفنون التشكيلية وفن العمارة، ولم يعد السياق الزمني شرطاً أساسياً فيه، فالإيقاع والوزن - الذي هو صورته الخاصة - ليس في الكلمات، أي أنه ليس في المعنى وإنما في الاستجابة التي تقوم بها، فانتباها ينتقل عادة من مجموعة إلى أخرى من التراكب على التوالي، فإذاً أن يتم إشباع التوقعات وحالة الاستعداد لإدراك شيء بالذات دون غيره، وإما ألا يتم ، فينشأ عن ذلك

^(١) ياكوبسون، رومان - قضايا الشعرية، (مراجع سابق)، ص ٤٣، ٥٦، ١٠٨، ١٠٩.

^(٢) صلاح فضل - نظرية البنية في النقد الأدبي، (مراجع سابق)، ص ٧٣.

عنصر المفاجأة، وهو عنصر لا يقل أهمية عن الإيقاع. وكل ما يقوم به الوزن أنه يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتالف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً زمنياً معيناً، ولا يرجع تأثيره إلى أنها ندرك شيئاً خارجياً، وإنما إلى كوننا قد تحقق فيما نمط معين، فكل دورة من دورات الوزن تبعث فيما موجة من التوقع فتوجد ذبذبات عاطفية، مما يحتم علينا أن نتساءل عن السبب الذي يجعل النمط الزمني يشيرنا على هذا النحو لنفهم طبيعة الوزن، لكن دون أن ننسى أن هذا النمط الزمني ما هو إلا حلقة هائلة من الاضطرابات تنتشر في الجسد بأسره وموجة من الانفعال تتدفع خلال مجاري الذهن^(١).

ويفتح صاحباً (نظري الأدب) فصلهما عن الرخامة والإيقاع والوزن بالتبيه على مبدئين مهمين كثُر التغافل عنهما: أما الأول فهو وجوب التفريق بين الأداء والنسق الصوتي، فالقراءة الجهرية لعمل أبي هي أداء للنسق الصوتي، ومن ثم فإن العلم المنضبط للإيقاع والوزن لا يمكن أن يقوم على دراسة الإشادات الفردية. والمبدأ الثاني هو: بطلان الفصل بين الصوت والمعنى. وقد دعا الباحثان إلى التفريق بين العناصر المتأصلة في الصوت، والعناصر "الرباطية" له، ويقصد بالأولى العناصر الفردية الخاصة بصوت ما كالباء مثلاً مستقلة عن الكل، فجرس الصوت - أي : نوعه - هو الأساس في التأثيرات التي يمكن أن تسمى "المusicية" أما الصفات المميزة للعناصر "الرباطية" فهي أساس الوزن الشعري كالطبقة، ومدة الصوت، والنبرة، والتكرار، وهي عناصر تسمح بالتمييز الكمي، ويساعد هذا التمييز المبدئي في عزل مجموعة من الظواهر اللغوية التي يطلق عليها التوزيع الأوركسترالي Orchestration كالأنساق الصوتية ويدركان من ذلك القافية والتصدير والجنس، وكورد الأنواع الصوتية المتماثلة، واستخدام الأصوات المعبرة الرمزية ، والمحاكاة الصوتية، ولذلك ينبغي ألا تستخدم كلمة موسيقى الشعر عند دراسة الإيقاع والوزن لأنها مضللة، فالظواهر التي ينبغي أن تحدد لا تترافق مع اللحن في الموسيقى^(٢).

ومن الواضح أن المؤلفين يخالفان هيجل والشكليين الروس في رفضهما إدراج الأنساق الصوتية كالقوافي والتصدير والجنس في مفهوم الإيقاع على الرغم من قيام هذه

^(١) إ. إ. ريتشاردرز - مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عرض، الموسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع، مصر، ١٩٦٣، ص ١٨٨، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٥.

^(٢) وبليك ، ربي، وارين، أوسن - نظرية الأدب، (مراجعة سابقة)، ص ٢١٣-٢١٥.

الأساق على مبدأ التكرار، ونرى أن من الأفضل إدراجها ضمن الإيقاع، لكن على أن نميز بين الإيقاع الوزني أو ما يعرف بالنظم الإيقاعي، والإيقاع الهازموني أو النغمي المرتكز على توافق الأصوات. وإن كنا نتفق مع الباحثين في إدراجها بقية الظواهر الصوتية من مفهوم الإيقاع التكراري كإيراد الأنواع الصوتية المتماثلة ورمزيّة الأصوات، والمحاكاة الصوتية لأنّها لا تقوم على مبدأ التكرار.

ثم خلص الباحثان إلى وجود ثلات مراتب لِلإيقاع : المرتبة الأولى هي إيقاع الكلام العادي، والمرتبة الثانية هي الإيقاع الفني للنشر وهو تنظيم لإيقاعات الكلام العادي؛ لما يتضمنه من توزيع أكثر انتظاماً للدورة الإيقاعية، وفيه تتجه بدايات الجمل ونهاياتها نحو الانظام أكثر من أواسطها، من خلال توازي العبارات، وبذلك يعمل النسق الإيقاعي على تدعيم البناء الدلالي للنص، وهو ما نجد بعض مظاهره في الشعر. والمرتبة الثالثة هي : الإيقاع الشعري، ويقصدان به الوزن الشعري حيث الفترات الزمنية بين التفاعيل تكافأ وتتساوی.^(١)

وقد فرق باحث آخر بين ثلات مراتب إيقاعية: إيقاع الكلام العادي والكتابة المضطربة، وإيقاع النثر الفني ويعنى به الخطباء والكتاب لإحداث المتعة في نفوس المتكلمين وإقناعهم، وأخيراً الإيقاع الشعري أي: الوزن، وهو نظام مفروض على الجملة حيث تتلاحم باقي أبيات القصيدة على النمط الوزني نفسه، كتلاحم أمواج البحر على الشاطئ دون أن تنتظر تماماً^(٢). ولا يختلف هذا التصور عن تصور ويليك وولرين. وإن كنا نرى أنه من الأفضل إقصاء المرتبة الأولى من الإيقاع لأنّها تعبر عن حركة تخلو من أدنى صور التكرار.

ومن هذا المنطلق يفرق باحث ثالث بين مرتبتين إيقاعيتين من خلال طرح مفهوم "الإعادة" recurrence أي: ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة، فالإيقاع نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون وافتقار نسبي إلى التأكيد، فقد يكون "العود" بسيطاً وهذه هي المرتبة الأولى من الإيقاع ومن

^(١) المصدر نفسه، ص ٢٢٢ - ٢٢٣.

^(٢) ج. س فريزر - موسوعة نصطلع النقدية، الوزن واللقافية، والشعر الحر، ترجمة عبد الواحد لولوة، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٠، ص ١٢، ١١.

صورها الوزن في فن الشعر، وقد يكون "العود" متعدعاً، أي أن العناصر المتكررة تكون مشابهة لتلك التي تتمثل في موضع آخر من العمل مع وجود بعض الاختلاف^(١).

و ضمن هذا التصور أيضاً نظر بعض الباحثين إلى الوزن على أنه عنصر في حركة الإيقاع العربية - فالإيقاع يعني التدفق والانسياط وهو قائم على المعنى والإحساس، لا على التقييلات، ويمثل الحرية التي تباح للشاعر في إطار الضرورة التي فرضها على نفسه^(٢).

لم يكن نقادنا العرب المحدثون بمنأى عن النقاش العلمي القائم حول مفهوم الإيقاع، وإنما قدموا مساهمات فاعلة في المستوى التظيري، ذكروا مثلاً أن الإيقاع هو التواتر المتتابع بين حاليين كالصوت والصمت، أو الحركة والسكن، أو القصر والطول.. الخ فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر من جهة، وبقية أجزاء الأثر الفني من جهة ثانية، وذلك في قالب متحرك، ومنتظم، في الأسلوب الأدبي، أو في الشكل الفني، فهو صبغة مشتركة بين الفنون جميعاً، كالموسيقى والشعر والنشر الفني والرقص، حتى في الفنون المرئية كلها، أي أنه القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ولكن أهم ما في تعريفهم أنهم رصدوا ثلاثة طرق لتحقيق الإيقاع وهي: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط، وبذلك يكونون قد أقرروا بوجود ثلاثة مستويات للإيقاع.^(٣)

وقد أقام علوى الهاشمي دراسته لبنية الإيقاع في "السكنون المتحرك" على هذا المفهوم، فالنكرار عنده أحد مظاهر الإيقاع، وجزء من قاعدته العامة، وطريقة من طرقه التكوينية الثلاث، إلى جانب التعاقب والترابط، ولكنه أكثر تلك الطرق الثلاث بدائية وأهمية وبروزاً، وبعد النكرار القانون الأساسي والقاعدة العربية التي تتحرك عليها وبموجبها الطريقتان الآخريان باعتدال بذلك نسقاً معيناً، فالتعاقب هو تكرار مخفف أو متبع المعاودة، أما الترابط فهو تكرار خفي في نسجه وحيكته، وقد يتحول مع المعاودة

^(١) ستوليتز، حيروم - النقد العربي: دراسة جمالية رقتانية؛ ترجمة فؤاد زكرياء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٠٠، ٣٤٩-٣٥١.

^(٢) درو، اليزيث - الشعر كيف تفهمه وتتنفسه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة متيمنة، بيروت، ١٩٦١، ص ٥١.

^(٣) مجدي وهبة، كامل المهندي - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط ٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ص ٧١، مادة الإيقاع.

والنكرار المستمر إلى ظاهرة بسيطة، مكشوفة، واضحة، وسهلة الفهم والإدراك، مما يكشف عن القانون الجوهرى الذى ينطوى عليه وهو التكرار^(١).

وينظر سعد مصلوح إلى العلاقة بين الوزن والإيقاع على أنها علاقة النوع بالجنس، فالوزن نوع والإيقاع جنس، وكل وزن إيقاع ولا عكس، ولا يخلو البحر من صفة الإيقاعية لكونه كمياً أو نبرياً أو مقطعاً أو مزيجاً من هذه الأنواع، وليس الصبغة الإيقاعية حكراً لواحد منها دون سائرها. ويمكن للشعراء أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم تتجاوز القوالب العامة، سواء أكانت نبرية أم كمية، إلى وسائل أخرى صوتية وصرفية ونحوية ودلالية، مما يشكل التماسك النصي Cohesion ، وتتلاعam البنية الصوتية الظاهرة مع البنية الدلالية الباطنة، وهنا يصل الإيقاع إلى درجة خاصة من التفرد والخصوصية حيث تنتهي مهمة العروض وتبدأ مهمة النقد^(٢).

وعن الباحث أيضاً دور المتنقى في تشكيل الإيقاع، فالإيقاع تصور ذهني من عمل المتنقى، وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسي، لكن هذا التشكيل يتم على مادة المثير الحسي، وتحتفل عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة المثيرات الحسية بين الأصوات اللغوية والنغم الساذج بلا قول. فالعمل الموسيقي يقوم على حرية كبيرة في التأليف بين نغمات خالصة صادرة عن الآلات الموسيقية، وهي بالطبع أصوات بلا دلالات عرفية، أما الأصوات اللغوية فإنها محكومة بالنظام والوظيفة والعرف اللغوي في جماعة بعينها، وهو ليس ملكاً خالصاً لا للشاعر ولا للمتنقى، لكنه يسمح بدرجة كبيرة للإبداع الفردي. وفي كثير من الأحيان يتدخل النظام في إدراك الإيقاع بإجراء تحويل للخواص الفيزيقية للمدركات عن طريق عقل المتنقى بباراز بعضها، وإضعاف بعضها، وتجاهل بعضها أحياناً، واستبدال غيرها بها، حتى تتوافق مع معطياته، وليس لهذا مقابل مع المثير الموسيقي.

وليس هذا فحسب فالإيقاع الكمي في الموسيقى يحدده الفاصل أو النقرة المميزة للزمن الكامل، أما في البيت الشعري فلا نستطيع الاكتفاء بالفاصل الزمني بين التفاعيل

(١) علي الماشي - السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين غرذجان، ج ١، بني الإيقاع، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، دبي، ١٩٩٢م، ص ٣٤٧، ٣٤٨ .

(٢) سعد مصلوح - المصطلح اللساني ونحوث العرض العربي، (مرجع سابق)، ص ١٨١ .

في تحديده كمياً لأنه يتكون من مقاطع لغوية؛ لذلك يدخل في التشكيل الحدوث المتكرر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة^(١).

ويعرف الطرالسي الإيقاع بقوله: "إن الإيقاع توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقاربة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الألسجام، وعلى مسافات غير متقاربة أحياناً لتجنب الرتابة"^(٢) ويرى أن ما يمكن تمييذه من ضروب الإيقاع، وما ينتمي مجموعات كبيرة من النصوص، ويتحكم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد، هو: الوزن، فالوزان هي الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل؛ ولذلك يمكن تلمس الإيقاع في النثر، وقد لا يكون لبعض الشعر الموزون من الإيقاع إلا ما تتمثله الأوزان المشتركة، فالوزان العروضية ليست إلا صوراً مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في الشعر، فهي مجرد إيقاعات محققة لإمكانات غير متناهية في الإيقاع، تحضر في النص، وتسيطر عليه من أوله إلى آخره، وتعتمد جوانبه، ولا تستثنى من عباراته شيئاً، وفي مقابل هذا توجد ضروب من الإيقاع غير مقيدة ولا مشروطة، تحضر في مواطن، وتغيب في مواطن أخرى، وتتنوع بحسب الموضوع، وتختلف في البساطة والتركيب، وتتغير من نص إلى نص آخر، ومن موضع إلى موضع آخر في مستوى النص الواحد أيضاً. ومن الجدير بالذكر أن الباحث يحصر مفهوم الإيقاع في المادة الصوتية، فالإيقاع ظاهرة صوتية أعم من الوزن، ويرى أنه من الإجحاف أن نعد الاحتكام إلى المادة الصوتية في تقدير الإيقاع قد أفسد التحقيق في الموضوع، والتحديد للمفهوم، أو أن التوصل بمفهوم الإيقاع في الموسيقى قد أدخل الضييم على حقيقة الإيقاع في الشعر^(٣).

والجامع المشترك بين هذه الآراء أنها أقرت بوجود بندين إيقاعيين في الشعر، وتمثل البنية الأولى التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن، وتفرض هذه البنية على عناصر الدلالة المعجمية والنحوية توزيعاً متوازياً، مما يولد بنية ثانية فرعية مرتكزة على قانون الإيقاع الأساسي المتمثل في التكرار، وهذا لا يمنعها من سن قوانينها الخاصة بها، كقانون التعاقب، وقانون الترابط، اللذين مر ذكرهما، ولكنهما لا

^(١) المصدر نفسه، ص ١٨٤.

^(٢) محمد الحادي الطرالسي، في مفهوم الإيقاع، (مرجع سابق)، ص ٢١.

^(٣) المصدر نفسه، ص ١٢، ١٧، ١٣، ١٠، ٢٢٠٢٠.

يتقاضان مع القانون العام الذي يشمل كلتا البنيةين. وقد اتفق الدارسون على نعت البنية الأولى بالوزن، أما البنية الثانية فاختارت عدة مسميات : كالإيقاع الداخلي، والإيقاع الهرموني أو النغمي، والإيقاع التكوفياني، والتوازي غير المستمر، والعود مع التنويع، وقد أدخلها بعضهم ضمن ظواهر التوزيع الأوركسترالي وهي عدة مسميات لحقيقة واحدة.

١- الإيقاع وحركة النص.

على الرغم من تباين النظريات السابقة في نظرتها إلى الإيقاع، إلا أنها تشارك في نقطة رئيسية، وهي حصر الإيقاع الشعري في المستوى الصوتي، سواء أكان الإيقاع وزناً شعرياً، أم مبادئاً له، أم مشتملاً عليه، بالإضافة إلى شموله لظواهر صوتية أخرى، وعلى الرغم من اتساع رؤية أصحاب النظرية الثالثة، ومنطبقيتها، إلا أن بعض الدارسين تجاوزوا هذا المستوى إلى منطقة أرحب وأوسع، لكن بعضهم بالغ في هذا المجال، لدرجة الاستبعاد الكلي للأساس الموسيقي لدراسة الإيقاع؛ لأنه يفضي إلى نتائج خطيرة، فهم وإن لم يخرجوا الجانب الصوتي من مفهوم الإيقاع إلا أنهم يدعونه أضعف عناصره، فالإيقاع حركة غير مرئية تظهر بتوازيات داخل النص الشعري تظهرها القراءة، وتتمو هذه الحركة، ومن ثم تولد الدلالة عبر مكونات النص كلها وليس في جزء منها كالبيت الشعري أو التفعيلة، ويأتي هذا الإيقاع الداخلي غالباً تعويضاً عن الإيقاع الخارجي الغائب في النصوص، فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع هو الانسجام، وهو مبدأ يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحداً منها^(١).

و ضمن هذا التصور يفرق أحد الباحثين بين مستويين إيقاعيين: مستوى صوتي خارجي، ومستوى داخلي غير صوتي، أما المستوى الخارجي، فهو حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين عناصر الصوت في القصيدة، ويشمل الوزن، والقافية، وتكرار المفردات والجمل. في حين أن المستوى الداخلي يعد حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسجها، مجردة من عنصر الصوت، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع، وإنما من خلال فهم متكامل لنمو الحركة داخل بناء القصيدة^(٢).

^(١) حاتم المصكر - ما لا توديه الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة الشر خاصة، الأفلام عدد ٢٥، عدد ٥، العراق، ١٩٩٠، ص ٥٨-٧٠.

^(٢) عرض خالد بدبوبي - الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة، رؤبة معاصرة ، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٥.

ونحن وإن كنا نتفق مع الباحث في أن المستوى الداخلي غير قابل للتعييد والتأطير، إلا أنها نخالفه الرأي في قوله : إن المستوى الخارجي قابل لذلك، فقد ينطبق هذا الرأي على الوزن والقافية بمفهوميهما القديمين، ولكن هل يمكن أن نقدر قضايا مثل طول الأسطر الشعرية وعلاقتها بالدفقات الشعورية، والمزاج بين البحور وقيمتها التعبيرية، والقوافي الداخلية ودورها الدلالي في النص؟ وهل يمكن أن تخضع التوازيات غير المستمرة في الشعر للتعييد والتأطير؟

ثمة نظرة أشمل عنيت بالحركة النصية في تحديد مفهوم الإيقاع نجدها عند الناقد نورثوب فراي Frye ، فقد فرق بين أربعة أنماط إيقاعية :

- ١ - الإيقاع التكراري : وهو مبدأ بنوي في كل الفنون، سواء أكان تأثيرها زمانياً أم مكانياً، ومن أبرز مظاهره في الشعر الغنائي الوزن، والقافية، والأنساق الصوتية المتوازية.
- ٢ - الإيقاع السيميائي: وهو إيقاع تأملي يتصل بغلبة الصور النامية، ويكثر في النصوص التي يخفت فيها الإيقاع التكراري، لا سيما النثر الفني، وهذا يرجع إلى أن الوسائل الأسلوبية المتكررة تعوزها المرونة الكافية لأداء الوظيفة الوصفية الخالصة.
- ٣ - الإيقاع الدرامي : وهو ما يعرف بصوت الشاعر الشخصي ، أي: أن الشاعر يقوم بتعديل صوته ليناسب الشخصية التي يتطلبهما الموضوع، أو الحالة النفسية، لذا لا يكون نقباً خالصاً في شيء مثلاً هو في الدراما، لأن شخصية المؤلف تتوارى وراء الشخص. ويمكن أن نلمس هذا الإيقاع في بعض القصائد الغنائية، ولكنه لا يخرجها بالطبع عن جنسها الغنائي.
- ٤ - الإيقاع الترابطي : وهو عملية أسلوبية يتم معظمها تحت مستوى الوعي، هدفها إيجاد الترابط النصي، وتكون من الأواصر الصوتية والأواصر المعنوية، ويفتهر من هذا الخليط ذلك الاتحاد الغنائي المتميز للصوت والمعنى، وبخضوع هذا الترابط اللغطي لمبدأ الاتساق الفكري المنبثق على شكل هيئة يقبلها وعي الشاعر، وقارئه، والمتناء مع نظام الإشارات المعبرة عن المعنى، بحيث يمكن وصول تلك

الإشارات إلى ذلك الوعي، ومن أهم مظاهره الإيحاء الصوتي في الشعر، والوحدة الشعورية التي تجمع ما هو متفرق في صور شعرية.

وتوجد هذه الأنماط الإيقاعية في جل أنواع الكتابة الأدبية، ومنها القصائد الغنائية؛ لذلك يمكن أن نكتشف أكثر من إيقاع في النص الواحد^(١) ، ولكن ما العلاقة القائمة بين هذه الأنماط الإيقاعية؟

من الواضح أن العلاقة بين الإيقاع التكراري والإيقاع السيمبائي هي علاقة عكسية، فكلما زاد وضوح الإيقاع التكراري تواري الإيقاع السيمبائي؛ لأن الوسائط الأسلوبية المتكررة تعوزها المرونة الكافية لداء الوظيفة الوصفية الخالصة، وهذا بدوره يزيد من الإيقاع الترابطي؛ لأن الوسائل الإيقاعية الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية تساهم بتشكيل التماسك النصي وتلاؤم البنية الصوتية الظاهرة مع البنية الدلالية الباطنة، ولكن ما علاقة الإيقاع التكراري بالإيقاع الدرامي؟

قبل أن نجيب عن هذا السؤال يحسن بنا أن نقدم عرضاً موجزاً لمعادلة أ.

بوزيمان A. Busemann فهي تساهم بدرجة كبيرة في توضيح فكرة الإيقاع الدرامي. يرى بوزيمان أنه من الممكن تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين مظاهرتين من مظاهر التعبير، أولهما التعبير بالحدث، وثانيهما التعبير بالوصف، ويتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الثاني، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية وبذلك تتخذ المعادلة الشكل الآتي: نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال / عدد الصفات.

وقد صنف المؤثرات التي تؤدي إلى ارتفاع نسبة الفعل إلى الصفة (ن. ف. ص) إلى مؤثرات ترجع إلى الصياغة، ومؤثرات ترجع إلى المضمون^(٢) . فإذا كان الإيقاع التكراري يبرز بوضوح في الشعر الغنائي، وهو بالطبع كلام مكتوب بالفصحي، والكلام المكتوب حسب نتائج بوزيمان تنخفض فيه (ن. ف. ص) في مقابل ارتفاعها في الكلام المنطوق، والنصوص الفصحي تنخفض فيها (ن. ف. ص) في مقابل ارتفاعها في اللهجات. فإن النص الشعري الغنائي يمتاز بانخفاض (ن. ف. ص) وهذا بدوره يعني تواري الإيقاع الدرامي وأض miglioriته، لأن انخفاض النسبة ينعكس سلباً على درامية

^(١) فراغي، نور ثوب - تشريح النقد، محارلات أربع، ترجمة محمد عصافور، منشورات الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩١م، ص ٣١٢ - ٣٧٠

^(٢) سعد مصباح - الأسلوب، (مراجع سابق)، ص ٥٥٨ - ٦٨

النص، ويؤكد هذه النتيجة الدراسة الأسلوبية الإحصائية للأسلوب في المسرحية والرواية التي قام بها الباحث سعد مصلوح، ونراه يصرح قائلاً بعد أن طبق هذه المعادلة على مسرحيات شوقي التالية: مصرع كليوباترا ومجنون ليلي والست هدى وأميرة الأندلس.

"وخلالمة القول أن تتبع تطور قيمة (ن. ف. ص) بيانياً يمكن أن يدلنا بمجرد النظر على نقاط الضعف في البناء الدرامي لهذه المسرحيات"^(١) وقد طبق المعادلة أيضاً على أسلوب نجيب محفوظ وتوصل إلى النتيجة نفسها.

ونخلص من ذلك إلى أن زيادة الإيقاع التكراري تستلزم بالضرورة زيادة الإيقاع الترابطي، في حين يتراجع كل من الإيقاع السيمباشي والإيقاع الدرامي.

١-٥ مكونات الإيقاع التكراري .

اتضح فيما سبق وجود بنيتين إيقاعيتين في الشعر، تمثل البنية الأولى منها التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن ، وتفرض هذه البنية على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً ، مما يولد بنية إيقاعية فرعية مرتكزة على قانون الإيقاع الأساسي المتمثل في التكرار ، ولكنها تولد قوانينها الخاصة بها كقانون التعاقب وقانون الترابط . ومن الواضح أن البنية الإيقاعية لألم تمثل في الوزن الشعري، وهو في رأي ياكبسون وسيلة لا تجد تطبيقاً لها في اللغة خارج الوظيفة الشعرية ، وهي تجربة قابلة للمقارنة مع تكرار الزمن الموسيقي، وذلك بواسطة التكرار المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية ، التي يتم إسقاط مبدأ التمايز فيها على تعاقب الألفاظ، وينتداخل الشكل العروضي مع الشكل المستعمل للخطاب ، مما يولد بالضرورة إحساساً بشكيل مزدوج وغامض ، وتسبب الاتفاقات والاختلافات بين الشكلين ، والتوقعات المشبعة، والتوقعات المحبطية ، الشعور بهذا الإحساس.^(٢)

وتعتبر البنية الإيقاعية لألم العامل البنوي المهيمن في البيت الشعري ، فهي تعمل على تعديل بقية العناصر، وتكييفها ، سواء أكانت صوتية أم صرفية أم معجمية أم تركيبية، فالوزن هو الخاصية المميزة للقول الشعري ، والمبدأ المنظم للغته ، واحتفاؤه

^(١) المصدر نفسه، ص ٩٧ .

^(٢) ياكبسون ، رومان - قضايا الشعرية ، (مرجع سابق) ، ص ٤٥،٣٤ .

يؤدي إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية ، مما يبرز بوضوح دوره البنوي في تكوين البيت الشعري^(١) . ولكن كيف تساهم البنية الإيقاعية الأم في صياغة الواقع الصوتي للقصيدة ؟

من المؤكد أن الشاعر يعمل على تكيف طرائقه في الكتابة مع متطلبات العروض ، فليجأ إلى الكثير من البدائل الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية التي يتيحها له النظام اللغوي استجابة لمتطلبات النظام العروضي ، وقد ينتهي قواعد المعلم وقواعد النحو وحتى قواعد النظام الصوتي . وبذلك يعمل النظام العروضي على إخضاع النظام اللغوي لرغباته . وهو - وبالتالي - يخلل اللغة من الداخل ، وينتج عن هذه الخلخلة قيم إنسانية وبنائية تهيمن على النص الشعري هيمنة تضفي عليه طابع الأدبي .^(٢) فقد تأتي الجملة في سياق ما يتquin معه أن يحذف جزء منها ، وقد يكون هذا الجزء ظرفاً ، وقد يكون مفعولاً ، وقد يكون حرفاً ، بل قد يكون أجزاء متعددة ، وكل هذه الحذف أو بعضها قد تؤدي غرضاً واحداً هو المحافظة على النسق الإيقاعي ، وقد يقتضي هذا النسق أن يُقدم في أجزاء الجملة ويُؤخر لإحداث التنااسب ، وقد يؤثر هذا السياق في الصيغة الصرفية فتستبدل صيغة بصيغة أخرى ، من أجل المحافظة على النسق الإيقاعي^(٣) . ولكن تبقى المؤثرات السابقة مؤثرات صوتية تحافظ على النسق الإيقاعي لا مؤثرات إيقاعية؛ لأنها لا تقوم على مبدأ الإيقاع العام وهو التكرار .

وبالإضافة إلى مساهمة البنية الإيقاعية الأم في صياغة الواقع الصوتي للقصيدة تفرض هذه البنية على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً ، فاللغة الأدبية ترکب متوازياتها ، وسلامتها ، هادفة إقامة أنواع متواصلة من التماثل بمصطلحات تم إصدارها بالفعل ، أي : بتكرار ما صدر منها ، كتكرار الملامح الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية في السلسلة نفسها ، فالبيت الشعري صورة صوتية متساندة^(٤) . وقد لاحظ ياكبسون وجود هذا النسق من التوازيات على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم

^(١) صلاح فضل - نظرية البنية في النقد الأدبي ، (مراجع سابق) ، ٧١

^(٢) إبراهيم عليل - النص الأدبي ، تمهيد ونماذج ، دشنل إحراري ، ط١ ، دار الكرمان ، عمان ، ١٩٩٥ ، ص ١٠٨-١١٢

^(٣) أحمد نصيف الجناني - السياق الموسيقي للمحملة العربية وتأثيره في بنائها ، أداب المستنصرية ، عدد ٤ ، العراق ، ١٩٧٩ ، ص ٤٧-٤٩

^(٤) ٦٥ ص ٤٩

^(٥) إيفانكوس ، حوسية - نظرية لغة الأدب ، (مراجع سابق) ، ص ٥٣ .

البني التركيبية وترتبيها، وفي مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النحوية وترتبيها، وفي مستوى تنظيم الترادفات المعجمية وترتبيها، وفي مستوى تنظيم الأصوات والهيكل التطريزية وترتبيها. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتتواءماً كبيراً في الوقت نفسه^(١).

وقد غنى بعض الباحثين من أمثال س. ر. ليفن بالتوازي النحوي المتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر مشابهة في الطول والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر مرتبطة نحوياً، وإيقاعياً فيما بينها، وهي بالطبع ظاهرة رئيسية في الشعر، وقد أطلق عليها الباحث اسم المزاوجة Coupling وعدها وسيلة رئيسية لتأكيدبقاء شكل الرسالة^(٢). كما أنها تعمل على تشكيل وحدة بين التعبير الشكلي والمضمون في الأعمال الشعرية، وهذا عائد إلى وجود أبنية خاصة تؤدي وظيفة توحيدية في النص الذي تظهر فيه، فالخطاب الشعري خطاب ذو تناسق داخلي خاص، وله قدرة على البقاء بسبب الهيمنة التركيبية التي تمتلكها المزاوجات، فالمزاوجة تعني وضع عناصر لغوية متكاملة في أوضاع متكاملة أيضاً، أو بتعبير آخر عكسي استخدام أوضاع متكاملة ترسيماً لعناصر متكاملة. فالخطاب الشعري يبني عن طريق الاستعمال المنظم أو النسقي للتكافؤات الصوتية والمعجمية - وهي تكافؤات استبدالية - في أوضاع متكاملة أيضاً ضمن السلسلة التركيبية، فتكرار الأصوات والألفاظ لا يشكل مزاوجة، لأن المزاوجة تذهب إلى أبعد من مجرد التساند الصوتي والمعجمي. وأهم ما يميز بنية الخطاب الشعري هو أن هذه التكافؤات الصوتية والمعجمية تكون موضوعة نسقاً في أوضاع متكاملة في السلسلة.^(٣)

إذن تكون البنية الإيقاعية الفرعية من مجموع التوازيات غير المطردة في النص سواء كانت صوتية، كتكرار الأصوات والألفاظ، أم نحوية كالمزاوجة، في حين تحصر البنية الإيقاعية الأم في التوازي الصوتي المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية، إضافة للقوافي. وإذا كانت البنية الإيقاعية الأم قد حظيت بالدراسة التفصيلية من قبل الباحثين قديماً وحديثاً لإمكانية تعريف الجانب الأكبر منها، إلا أن الأدوات الشعرية الخفية في البنية الصرفية والتركيبية للغة نادراً ما اعترف بها النقاد وقد أهملها اللسانيون

^(١) باكسون، رومان - قضايا الشعرية ، (مرجع سابق)، ص ٦٦ ، ١٠٦ .

^(٢) إيفانكوس، خرسبي - نظرية اللغة الأدية ، (مرجع سابق)، ص ٢٠١ .

^(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٧ ، ٢١٩ .

إهمالاً يكاد يكون كلياً، وعلى النقيض من ذلك عرف الشعراء والكتاب المبدعون كيف يستثمرونها، وفي كثير من الأحيان أخذت محل المجازات والصور الفنية^(١). وربما كانت اللغة العربية من أغنى اللغات الطبيعية بالإيقاع، مما يجعلها لغة شعرية بالطبيعة، وينحها قدرة عجيبة على إنتاج العناصر الصوتية، حتى إن نثرها الفني يقارب شعرها، وهذا عائد إلى تماثل الصيغ فيها وتجانس أصواتها ، وتشاكل قوالبها المورفولوجية^(٢).

ومهما أحصينا من ظواهر إيقاعية تبقى مقومات الإيقاع ومكوناته عصبة على الحصر والإحصاء، لكن الباحث يستطيع أن يرصد وجوها من التأثير الإيقاعي: كالتكرار الذي يشمل الأصوات، والألفاظ والعبارات، والقواصيل الوزنية، وتوازن الألفاظ، وتوازن التراكيب، وتوازن الأضداد ... الخ.^(٣)

١-٦ وظائف الإيقاع التكراري .

إن التصور القديم يجعل من الإيقاع شكلاً فارغاً تمتلىء به الأدلة الحاملة لمعناها قبل تفاعلها معه، وهذا التصور يحصر الإيقاع في مجال الوزن الشعري. في حين أن النظرية الحديثة عدت الإيقاع تنظيماً للخطاب، وتجلياً للذات، والمقصود بتنظيم الخطاب في هذا السياق: إنتاج الدلالة، أي: طريقة إنتاج المعنى. وهذا يعني أن للإيقاع وظيفتين مركزيتين :

- ١ الوظيفة البنائية : فهو يتحكم في نسق الخطاب، أي : بناء عناصره، ومكوناته، ضمن تنظيم، وترتيب، يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات.
- ٢ الوظيفة الدلالية : وهي ملزمة للأولى، ومتربطة عليها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته، ولطريقة إنتاج معناه، فليس للمفردات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنه ليس للغة إيقاع ينبع المعنى خارج الخطاب، فالإيقاع هو المعنى.^(٤)

^(١) ياكوبون : رومان - فضايا الشعرية، (مرجع سابق)؛ ص ٥٧ ، ٧١ .

^(٢) عبد الملك مرتأض - ممارسة العشق بالقراءة . (مرجع سابق)، ص ٦٣ .

^(٣) ابراهيم خليل - النص الأدبي، (مرجع سابق)؛ ص ٩٤ ، ٩٥ .

^(٤) محمد بنيس - الشعر العربي الحديث، ط ١، ٢ م ، دار ترستان، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ج ١، ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

إننا حين نبصر الترتيب في توازيات داخل أزواج من الأبيات نعني أكثر باليه مشابهة أو اختلاف يدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات وبين الأسطر ضمن البيت نفسه، أي: أن هذا الترتيب يسند إلى كل مشابهة وإلى كل اختلاف قيمة خاصة، فنلمس مباشرة العلاقة بين الشكل الخارجي والدلالة، ونشعر بأننا بحاجة إلى تقديم حل، ولو كان لا شعورياً، فيما إذا يتم ربط البيتين المتوازيين؟ هل يقوم الربط على المشابهة أم على الاختلاف؟ أي: على تقارب المعنى أم تقابله؟ ولذلك يرى باكسون أن لاسقاط مبدأ التمايز على المتواالية دلالة أرحب، وأعمق، من حصرها في المستوى الصوتي، فالكافية - وهي حالة خاصة للمسألة الأساسية في الشعر أي: التوازي - تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بينها. فتماثل الأصوات المسقط على المتواالية يستلزم بالضرورة التمايز الدلالي، الذي قد يعني المشابهة أو المغایرة في المعنى، ولو لم يتم الجمع بين هذه المتوااليات لما استطاعت أن تولد في ذهن المتلقى هذه الأفكار من تقاء نفسها^(١).

ويرى إيخنباوم أن وجود الصور النفعية ضمن الوحدات الإيقاعية يعمل على إبرازها وإبراز دورها الدلالي في النص الشعري^(٢). وقد أشار بوري لوتمان إلى هذا الدور الدلالي من خلال تشابه عناصر مختلفة جداً، أو اختلاف عناصر مشابهة جداً، ولا سيما إذا وجدت في مواضع وزنية متطابقة. بالإضافة إلى الدور التوحيدى الذي تقوم به القافية في النص، فاشتراك الألفاظ في عناصر صوتية مشابهة يستلزم تدافع معانيها المعجمية في تقابل هي، على الرغم من أنها لا تمتلك إمكانية الاشتراك خارج النص، ويعتمد وضوح الطبيعة الدلالية للقافية تجنب القوافي القائمة على تكرار الكلمة نفسها، أي: بازدواج الصوت والمعنى، وإنما يعتمد إلى ألفاظ متباعدة المعاني، وتشترك في عناصر صوتية مشابهة، مما يضاعف إمكانيات التجاورات الدلالية.^(٣)

وقد تتبه ويليك ووارين إلى أن الإيقاع يدفعنا إلى أن نعي النص بطريقة أفضل. فهو يبرز السمات، ويحكم الربط بين الأجزاء وينجو نحو التدرج ويوحي بالانتظار، وينظم الكلام، والتنظيم فن^(٤). كما يساعد الإيقاع على توحيد التجربة الفنية والربط بينها، فإذا لم يتم تذكر ما حدث من قبل، وتلمس التكرار في مجالات متعددة للعمل الأدبي، لبدا كل

^(١) باكسون، رومان - فضايا الشعرية، (مراجع سابق)، ص ٤٦، ٤٨-٥٤، ٧١، ١٠٦.

^(٢) إيخنباوم - نظرية التهجي الشككي في كتاب نظرية التهجي الشككي، (مراجع سابق)، ص ٥٩، ٦٠.

^(٣) جونسون، بارتون - دراسة بوري لوتمان البنية للشعر، (مراجع سابق)، ص ١٥١.

^(٤) ويليك، رني، وارين، أوسن - نظرية الأدب ، (مراجع سابق)، ص ٢٢٤.

شيء جديداً تماماً بلا رابطة تجمع بين أجزائه، وعندئذ يكون انتباهنا حائراً مشتتاً، لذلك يؤكد أحد الباحثين وجوب عرض العناصر بوضوح يكفي لاحتزالها في الذاكرة، واستبقاءها في المخيلة، وأبسط وسيلة سكلية لتحقيق هذه الغاية هي "العود" أي: الإيقاع، فلو كانت العناصر الجديدة تتعقب بلا انقطاع لما تمكن المتنقي من استيعاب العمل، أما إن تعرف المتنقي ما سبق أن تلقاه، فإن التجربة الفنية ثبتت، ومن الممكن أن تبني عناصر جديدة أخرى حول نواة التشبابة^(١).

ويعمل الإيقاع كذلك على استفاد الطاقة الشعرية، فهو تعبير فيزيولوجي عن توثر عصبي معين، وكل انقطاع في اطراده إنما يشير إلى انقطاع مفاجئ في توازن العضوية.^(٢)

ولعل هذا ما جعل ياكبسون يركز اهتمامه على دراسة الوظيفة الشعرية، ويرفض الرأي القائل: برتابة أنساق التوازي وهزالها في البيت المنظوم، ويقر بالدور بالغ الأهمية الذي تلعبه هذه الأساق، ويتسائل : إذا كان هذا التنظيم للتوازيات بوصفها خاصية مميزة للشعر لم يستخدم لتحقيق وسيلة شعرية، فلماذا لجأ الشعراء إليه وحافظوا عليه ونوعوه تويعاً كبيراً؟^(٣) ؟

٣- الإيقاع الخارجي.

نقصد بالإيقاع الخارجي ذلك التوازي الصوتي المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية إضافة للقوافي المطردة أو التي يخضع اطرادها لتنوع مننظم، فالإيقاع الخارجي يشمل الإيقاع الوزني الذي يقابل الإيقاع العددي الزمني في الموسيقى، كما يشمل بعض ظواهر الإيقاع الهمارموني القائم على توافق الأصوات ، ونقصد بذلك القوافي المطردة أو المتنوعة، وهذا يستلزم أن ندرس هذين المكونين كلاً على حده.

^(١) ستريتر ، حروم - النقد الفني ، (مراجع سابق) ، ص ١٠٠ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ .

^(٢) محمد عرام - تحليل الألسن للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٣٧ .

^(٣) ياكبسون، رومان - قضايا الشعرية ، (مراجع سابق) ، ص ٨٢ ، ١٠٧ . ويمكن الإعادة من : ياكبسون ، رومان - أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ط ١، ترجمة فلاح الإمارا، دار الشورون الثقافية، العراق، ١٩٩٠، ص ١١٣ .

١-٢ الأوزان الشعرية.

قدم الطرابلسي إحصاء دقيقاً لتوافر الأوزان في الشوقيات^(١)، ونرى أنه من الممكن أن نجري تعديلات طفيفة على النسب المئوية التي توصل لها إذا أخذنا بعين الاعتبار الملاحظات التالية:

- ١- عد الطرايلسي قصيدة "توت عنخ آمون والبرلمان"^(٢) من وزن الرجز التام وأن أبياتها جاءت مصرعه، في حين أنها من مشطورة الرجز، وبذلك يصبح مجموع أبيات القصيدة ٧٨ بيتاً وليس ٣٩ بيتاً كما ذهب الطرايلسي، وهذا سوف يرفع مجموع الأبيات في الشوقيات من ١١٣٢٠ بيتاً إلى ١١٣٥٩ بيتاً وسيترتب على ذلك تغير طفيف في نسب توافر الأوزان كافة، وسيرفع عدد الأبيات التي جاءت على الرجز إلى ٨٠٧ أبيات منها ٣٦٤ بيتاً جاءت إما مجزوءة أو مشطورة.

- ٢- وقد عد الطرابلسي كذلك قصيدة أخرى من وزن الرجز في حين أنها من مشطور البسيط^(٣)، وهذه القصيدة هي "وصف مرقص" التي يقول في مطلعها:

لـ مـ الـ عـلـيـهـاـ الـقـدـمـ فـهـيـ وـجـوـدـ عـذـمـ^(٤)

وتناقض من ٦٨ بيتاً.

- ٣ ذهب الباحث أيضاً إلى أن قصيدة "مرقص" هي من وزن المتدارك، في حين أنها من وزن مخترع لم يقل به أهل العروض، ويقول شوقي في مطلعها:

مَلَ وَاحْتَجَبَ وَادْعَى الغَضَّةَ بِـ^(٥)

ونقع هذه القصيدة في ٧٠ بيتاً، وهذا يعني أن عدد الأبيات التي جاءت على المتدارك سينخفض إلى ٦٥ بيتاً كلها تامة.

وبناء على ما سبق يمكن أن نقدم إحصاء معدلاً لإحصاء الطرابلسى:

^{١١} محمد المادي الطرابلسي - حصاص الأسلوب في "الشوقيات" ، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م، ص ٢٨ ، ٢٩ .

^(٣) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية المكاملة ، ٤ م ، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م، ج ٢، ص ١٥٨ .

^(٣) صفاء علوصي - فن التقطيع الشعري والقافية، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧م، ص ٧٤ .

^(٤) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مراجع سابق)، ج ٢، ص ٩٢.

^(*) المصادر نفسه، ج ٢، ص ١٤.

| نسبة التوجة | عدد القصائد | معدل طول القصيدة | نسبة الجزء | عدد الأبيات المجزوعة | نسبة التواتر | عدد الأبيات | الوزن |
|-------------|-------------|------------------|------------|----------------------|--------------|-------------|---------------|
| %٣١,٠٨ | ١١٥ | ٢٢ | %٢٠,٩٩ | ٧٧٣ | %٣٢,٤٠ | ٣٦٨١ | ١- الكامل |
| %٨,٩ | ٣٢ | ٣٧,٣ | %٢,٥ | ٣٢ | %١٠,٨٥ | ١٢٣٣ | ٢- الخيف |
| %٩,٤٥ | ٣٥ | ٣٥,١ | %٤,٣ | ٥٣ | %١٠,٨٤ | ١٢٣٢ | ٣- الوافر |
| %٨,٣٧ | ٣١ | ٣٩,٢ | %١٠,٤ | ١٢٧ | %١٠,٧٠ | ١٢١٦ | ٤- الرمل |
| %٨,٩١ | ٣٣ | ٣٣ | %٦,٤ | ٦٨ | %٩,٥٨ | ١٠٨٩ | ٥- البسيط |
| %٦,٤٨ | ٢٤ | ٣٤,٥ | - | - | %٧,٢٩ | ٨٢٩ | ٦- الطويل |
| %١٢,٧٠ | ٤٧ | ١٧,١ | %٤٥,١ | ٣٦٤ | %٧,١٠ | ٨٠٧ | ٧- الرجز |
| %٥,٦٧ | ٢١ | ٢٩,٢ | - | - | %٥,٤١ | ٦٩٥ | ٨- المتقرب |
| %٤,٠٥ | ١٥ | ١٦,٨ | - | - | %٢,١٣ | ٢٤٢ | ٩- السريع |
| %٠,٥٤ | ٢ | ٦٢ | - | - | ١,٠٩ | ١٢٤ | ١٠- المقتصب |
| %١,٠٨ | ٤ | ٢٢,٧ | - | - | %٠,٨٠ | ٩١ | ١١- المزج |
| %٠,٢٧ | ١ | ٧٠ | - | - | %٠,٦١ | ٧٠ | ١٢- وزن مخترع |
| %١,٣٥ | ٥ | ١٣ | - | - | %٠,٥٧ | ٦٥ | ١٣- المجث |
| %١,٠٨ | ٤ | ١٦,٢ | - | - | %٠,٥٧ | ٦٥ | ١٤- المتدارك |
| ١٠٠ | ٣٧٠ | ٣٠,٧ | ١٢,٤ | ١٤١٧ | ١٠٠ | ١١٣٥٩ | المجموع |

سوف نعمد إلى قراءة هذه الأرقام والنسب بطرريقتين : رأسية وأفقية، أما الطريقة الرئيسية فتعني اعتماد الملاحظة والتسجيل والاستنتاج مع تجنب عقد المقارنات التاريخية، وبناء على ذلك نقول :

- إن أكثر الأوزان تواتراً في الشوقيات هو الكامل، فقد بلغ عدد الأبيات التي نظمت عليه ٣٦٨١ بيتاً من أصل ١١٣٥٩ بيتاً أي: ما نسبته ٣٢,٤٠٪ وقد تاسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجة إلى هذا الوزن فقد جاءت ١١٥ قصيدة من أصل ٣٧٠ قصيدة على هذا الوزن أي: ما نسبته ٣١,٠٨٪.

- ٢- أقل الأوزان تواترًا في الشوقيات هما المجتث والمتدارك، فقد بلغ عدد الأبيات التي نظمت على كل منهما ٦٥ بيتاً أي: ما نسبته ٥٧٪ ، وقد تاسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجّه إلى هذا الوزن، فقد نظم على المجتث ٥ قصائد أي ما نسبته ١,٣٥٪ ، ونظم على المتدارك ٤ قصائد أي ما نسبته ١,٠٨٪ .
- ٣- على الرغم من انخفاض نسبة التواتر للرجز وهي ٧,١٠٪ إلا أن نسبة التوجّه إلى هذا الوزن مرتفعة ، فقد نظم عليه ٤٧ قصيدة أي: ما نسبته ١٢,٧٠٪ وهو بذلك يحتل المرتبة الثانية في نسبة التوجّه بعد الكامل، في حين أنه يحتل المرتبة السابعة في نسبة التواتر. وهذا ما يفسر انخفاض معدل طول القصائد التي نظمت عليه فقد بلغ ١٧,١ بيتاً، في حين أن المعدل العام لطول القصيدة في الشوقيات يصل إلى ٣٠,٧ بيتاً.
- ٤- مما يلفت الانتباه ورود قصيدة واحدة على وزن مخترع تتألف من ٧٠ بيتاً أي: ما نسبته ٦١٪ ، وقد تاسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجّه وهي ٢٧٪ .
- ٥- ومما يلفت الانتباه أيضاً أن الشوقيات تخلو من عدة أوزان ، لم ينظم الشاعر عليها ولو بيتاً واحداً وهذه الأوزان هي المديد والمنسراح والمضارع ومطلع البسيط.
- ٦- من الملاحظ أن معدل طول القصيدة بلغ أقصى درجاته في وزن الرمل فهو يقدر بـ ٣٩,٢ بيتاً ، في حين أنه انخفض إلى أقصى درجاته في وزن المجتث فقد بلغ ١٣ بيتاً، أما المعدل العام لطول القصيدة في الشوقيات فهو كما ذكرنا آنفاً ٣٠,٧ بيتاً.
- ٧- ورد في الشوقيات ١٤١٧ بيتاً غير تمام سواءً أكان مجزوءاً أم مشطوراً من أصل ١١٣٥٩ بيتاً أي: ما نسبته ١٢,٤٪ ، إلا أن الرجز قد اشتمل على ٣٦٤ بيتاً مجزوءاً من أصل ٨٠٧ أبيات أي ما نسبته ٤٥,١٪ وهي نسبة مرتفعة جداً، يليه في ذلك الكامل الذي اشتمل على ٧٧٣ بيتاً مجزوءاً من أصل ٣٦٨١ بيتاً أي: ما نسبته ٢٠,٩٩٪ . أما أقل الأوزان جزءاً فهو الخفيف الذي اشتمل على ٣٢ بيتاً مجزوءاً من أصل ١٢٣٣ بيتاً أي: ما نسبته ٢,٥٪ ، ومما يلفت الانتباه أن كلاً من المقارب والمتدارك قد ورد تماماً غير مجزوء.

ويمكنا كذلك أن نعيد قراءة هذه الأرقام بطريقة أفقية، بحيث نعني بقضايا المقارنات والتطورات التاريخية، ولذلك سنعتمد دراسة إبراهيم أليس لنسب توافر الأوزان في الشعر العربي.

ويذكر أن البحر الطويل قد نظم عليه ما يقرب من ثلث الشعر العربي فهو الوزن الذي كان يؤثره القدماء، ويستخدمونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية ثم يحتل كل من الكامل والبسيط المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، ويأتي بعدهما الوافر والخفيف، وقد ظلت هذه الأوزان الخمسة في كل العصور موفورة الحظ بطرقها كل الشعرا وتألفها آذان الناس في بيضة اللغة العربية. أما المتقارب والرمل والسريع فهي أوزان تذبذبت بين القلة والكثرة، يألفها شاعر ويقاد بهمها آخر، وقد حافظت على نسب متقاربة في شعر عصور الاحتياج ، لكن يمكن أن تعد من الأوزان العربية المألوفة^(١) .

ويلاحظ أن البحر الكامل قد بدأ في العصور المتأخرة ينافس الطويل في منزلته، يظهر هذا بصورة واضحة في العصر الحديث، أما الخفيف فقد بدأ متواضعاً في الشعر الجاهلي لا تزيد نسبته عن الرمل والمتقارب، ثم نهض نهضة كبيرة في الشعر العباسي، حتى احتل المرتبة الثانية في منتصف القرن الرابع الهجري منافساً للبسيط والوافر. أما الرمل فقد ظل خامل الذكر، حتى جاء العصر الحديث ونهض به نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر^(٢) :

ويخلص الباحث إلى أن القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويتذرونها على الأوزان القليلة المقاطع أو المجزوءة، فالهزج والمجنث وزنان نميا مع الزمن ولجا إليهما الشعراء في عصور الغناء حين توطدت أركان الدولة العباسية إلا أن نسبتهما ظلت منخفضة إذا قيساً بغيرهما من الأوزان. فالوزن القديم يؤثر البحور الكثيرة المقاطع؛ وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد^(٣) .

وبناءً على المعطيات السابقة نستطيع أن نقول :

١- ارتفعت منزلة الكامل من المرتبة الثانية - التي كان يشارك فيها البسيط - إلى المرتبة الأولى في نسبة توافر الأوزان وشيوعها.

^(١) إبراهيم أليس - موسوعة الشعر ، ط٥، ١٩٨١ م. ص ١٩١، ١٩٢ .

^(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٣، ١٩٨ - ٢٠٠ .

^(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٣، ١٩٢ .

- ٢- ارتفعت منزلة الخفيف من المرتبة الثالثة التي كان يشارك فيها الوافر إلى المرتبة الثانية.
- ٣- حافظ الوافر على مرتبته الثالثة في نسبة التواتر والشيوخ.
- ٤- ارتفعت نسبة شيوخ الرمل حتى فاقت كلاً من الطويل والبسيط، وتجاوزت المتقرب والسرير اللذين ماثلاه في الشيوخ عدة قرون، واحتل المرتبة الرابعة.
- ٥- وفي مقابل ذلك تراجعت منزلة الطويل من المرتبة الأولى إلى المرتبة السادسة.
- ٦- وتراجعت كذلك منزلة البسيط من المرتبة الثانية إلى المرتبة الخامسة.
- ٧- تصدق ملاحظة الباحث في كون الشعراء كانوا يفضلون الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على الأوزان القليلة المقاطع أو المجزوءة، فقد بلغت نسبة كل من المقتصب والهزج والمجتث والوزن المختبر والمتدارك مجتمعة ٢٦,٦٥٪ من مجموع أبيات الشوقيات.

ولكن ما العلاقة بين اختيار الوزن الشعري واختيار غرض القول؟ ولم يقع هذا الاختيار على وزن معين ولا يقع على وزن آخر؟ هل يرجع هذا الاختيار إلى أسباب نفسية أم تقافية أم جمالية أم تعليمية أم أن القضية إبداعية؟ وهل يرجع الاختيار إلى معارضة إيقاع قصيدة سابقة؟ أم أنه يرجع إلى لحظة الإلهام الشعري؟ وهل يتلاءم مضمون القصيدة دوماً مع الوزن الذي تم اختياره؟ وهل يوجد قصائد ناشزة إيقاعياً بالقياس إلى مضمونها؟ وهل نستطيع أن نضع قاعدة ثابتة تضبط عملية الاختيار؟^(١).

يجب أحد الباحثين عن جل هذه التساؤلات بقوله : إن هذه المسألة تخضع لمعطيات تتعلق باللحظة التي يشرع الشاعر فيها بالإبداع، وتخضع هذه اللحظة الإبداعية نفسها لعوامل لعل من أهمها :

- ١- قد يعمد الشاعر إلى معارضه إيقاع قصيدة حفظها أو قرأها أو سمعها حديثاً فأثرت فيه بطريقة شعورية أو غير شعورية؛ لأن المبدع غير قادر على الإفلات من تأثير القراءات السابقة التي تؤثر عليه لحظة الإبداع، فالمسألة ترجع إلى التناص الإيقاعي ولا يمكن أن تكون تقريرية تعبيدية.

^(١) عبد الملك مرتاض - ممارسة العنف بالقراءة ، (مراجع سابق)، ص ٦٤ .

٢- إن الشاعر قد لا يفكر في أي نص سابق فينطلق من لحظته الإبداعية الثالثة له فيقع له صدر بيت ووحدة شعرية أو سطر شعري فيندفع وراء النص الذي يجذبه إليه جذباً.

ويخلص الباحث إلى أن اختيار الإيقاع وهو مشكل أساسي في تركيبة الخطاب الشعري لا ينبغي له أن يخضع لاختيار خارجي، ولو كان الأمر غير ذلك لأصبح كل المتعلمين وغير المتعلمين أيضاً شعراء. بالإضافة إلى أن الشكل الإيقاعي يمكن أن يتناول أي مضمون بنجاح فلا يكون المدار على هذا الاختيار، ولكن في عقرية هذا الاختيار، ويعلق على رأي حازم القرطاجي الذي ذهب إلى الربط بين اختيار الإيقاع والمضمون بأنه أمر لا ينبغي له أن يجاوز الرأي الذي لا يرقى إلى مستوى النظرية^(١).

ويؤيد هذا الرأي النظري الدراسة التطبيقية، فقد بينت تلك الدراسة الخاصة بتوزيع الأوزان على الأغراض الشعرية في الشوقيات: أن المحاولات التي قام بها بعض المحدثين خاصة للكشف عن علاقة بين اختيار بحر الشعر، و اختيار غرض القول، لا تكشف عن نتائج موضوعية محكمة في ذلك، لأن دراسة "الشوقيات" بينت أن كل بحر قابل ليحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها^(٢).

لكن ما يلفت الانتباه ورود ٦٣,٥٪ من مجموع الأبيات التي نظمت على وزن الرجز في الأغراض التعليمية انماشرة وحكايات الأطفال ، والشاعر بذلك لم يخرج عن السنة المتبعة في نظم المنظومات التعليمية والحكايات على وزن الرجز طوال العصور الأدبية.

٢- القوافي وتتنوعها.

١-٢-٢ مكونات القافية.

ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وهي إما أصوات صامتة أو أصوات صائفة:

الأصوات الصامتة وهي :

١- الروي : صوت صامت تبني عليه القصيدة وتنسب إليه.

^(١) المصدر نفسه، ص ٦٥ .

^(٢) محمد الحادي الطرابسي - خصائص الأسلوب - في الشوفيات ، (مراجع سابق)، ص ٣٧ .

٢- الوصل : هاء تعقب الروي مباشرة وقد يعقبها صائب طويل لكنها تسبق دائمًا بصائب قصير.

٣- الدخيل : صوت صامت بين ألف التأسيس والروي يعقبه صائب قصير.

الأصوات الصائنة :

أ- الأصوات الصائنة الطويلة :

١- الخروج : صائب طويل يعقب هاء الوصل.

٢- الردف : صائب طويل يسبق الروي مباشرة.

٣- التأسيس : صائب طويل ولا يكون إلا ألفاً يفصل بينها وبين الروي صامت لا يلتزم به يعرف بالدخيل وإنما يلتزم بالصائب القصير الذي يتبعه.

ب- الأصوات الصائنة القصيرة :

١- المجرى : صائب قصير يعقب الروي ، لكنه قد يتحول إلى صائب طويل إذا خلت القافية من هاء الوصل، ويسمى العروضيون هذا الصائب الطويل الوصل أيضًا، ونرى أن الاقتصار على مصطلح المجرى أفضل؛ لأن الوصل لا يمكن أن يطلق على صوتيين متباينين أحدهما صامت والأخر صائب.

٢- التوجيه : صائب قصير يسبق الروي المقيد بالسكون.

٣- الإشباع : صائب قصير يتبع الدخيل.

ولأننا نرى فائدة ترجى من ثلاثة مصطلحات عروضية هي النفاذ والحدو والرس؛ لأنها قامت على فكرة خاطئة ترى أن ألف التأسيس والردف والخروج ما هي إلا حروف ساكنة تسبق بالحركات، وال الصحيح أنها صوانت طويلة تسبق بالصوامت؛ ولذلك لا وجود للنفاذ وهو حركة الوصل، والحدو وهو حركة الحرف الذي يسبق الردف، والرس وهو حركة الحرف الذي يسبق ألف التأسيس.

وعلى الرغم من أهمية هذه الأصوات في تكوين القافية إلا أن الروي يحظى بالأهمية الكبرى حتى أن القصائد تتسبّب إليه. ولذلك ستفتقر دراستنا لقوافي عليه، وسنعني بشكل رئيسي بتنوعه لا باطراده.

- ومن الجدير بالذكر أن كل الصوامت تصلح لأن تكون رويا، إلا أنها تتبادر من حيث الشيوع، وقد قام بعض الباحثين بتحديد أربع مراتب لمدى شيوعها وهي كما يلي:
- ١- حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي: الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال، والسين، والعين.
 - ٢- حروف متوسطة الشيوع وهي: القاف، والكاف، والهمزة، والهاء، والفاء، والباء، والجيم.
 - ٣- حروف قليلة الشيوع وهي: الصاد، والطاء، والهاء، والباء، والصاد، والناء.
 - ٤- حروف نادرة في مجدها رويا وهي: الذال، والغين، والخاء، والشين، والزاي، والظاء، والواو.

ويذكر الباحث أن كثرة الشيوع أو قلتها لا تعزى إلى نقل في الأصوات أو خفة، بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر الفاظ اللغة^(١).

وإذا نظرنا إلى القصائد التي التزم الشاعر فيها بروي واحد وهي ٣٢١ قصيدة، نجد أن أحمد شوقي قد نظم على حروف المرتبة الأولى جل شعره فقد نظم على روى الراء ١٣,٦٪ من مجلمل الأبيات، وعلى روى الميم ١٣,٣٪، وعلى روى الباء ١٢,٩٪، وعلى روى النون ١١٪، وعلى روى اللام ٩,٩٪، وعلى روى الدال ٧,٨٪^(٢).

ويرتبط الحديث عن الروي بالحديث عن المجرى وهو صائت قصير يعقب الروي يتحول إلى صائت طويل إذا خلت القافية من هاء الوصل، ويمكن القول إنه يحتل المرتبة الثانية في الأهمية من بين مكونات القافية، وقد لاحظ الدارسون أن معظم الشعر العربي قد اشتمل على هذا الصائت من بين مكونات القافية، ويدرك إبراهيم نسيس بناء على إحصاء قام به أن ٩٠٪ من الشعر العربي كان مطلق القافية، في حين أن «قافية المقيدة لا تتجاوز ١٠٪»^(٣). ويمكن الاستنتاج من خلال الجداول التفصيلية التي أوردها علوى الهاشمي للبنية الإيقاعية في الشعر البحريني المعاصر أن القافية المقيدة لا تتجاوز ١٠٪^(٤). لكن ما يلفت الانتباه أن هذه النسبة التي حافظت على نفسها في «تقديم» والحديث

^(١) إبراهيم نسيس - موسيقى الشعر ، (مرجع سابق)، ص ٢٤٨ .

^(٢) محمد العادي الطرابلسي - حصانص الأسلوب في الشوقيات ، (مرجع سابق)، ص ٤٥ .

^(٣) إبراهيم نسيس - موسيقى الشعر ، (مرجع سابق)، ص ٢٦٠ .

^(٤) علوى الهاشمي - السكون المتحرك ، (مرجع سابق)، ملحق المدارل.

قد طرأ عليها ارتفاع ملحوظ في الشوقيات، فنسبة القوافي المقيدة فيها هي ١٤٪ من مجل الأبيات و ١٥,٥٪ من مجل القصائد^(١) وهذا يدل على توجه حقيقي لإحداث تطوير في القافية الشعرية. ولم يكن الشاعر بذلك، وإنما عمد إلى توسيع القوافي في القصيدة الواحدة وهذا ما سنتناوله بالتفصيل.

٤-٢ توسيع القوافي.

اتخذ الشعراء منذ العصر العباسي حتى عصرنا الحديث من توسيع القوافي ركناً صغيراً يلجؤون إليه كلما ملوا القافية وملوا التقيد بها، وقد قصرروا هذا النوع من الشعر على أغراض خاصة بهم، ينفسون فيها عن مشاعرهم وأحاسيسهم التي كانوا يرونها ملائكة لهم دون غيرهم. وهذا النوع من الشعر يمثل الشعر الغنائي في أوضاع صوره، وبالتحديد في موضوعي الغزل والوصف، وبقيت القصيدة في صورتها القديمة ترعاى في المجال الجدي من القول، وفي كل مقام يتطلب الجلال والكمال، ولذلك بقي الشعراء حتى عصرنا الحديث إذا رثوا أو مدحوا ينظمون القصائد على ذلك الشكل المعهود، ولا يكادون يحيدون عنه^(٢).

ولا شك أن توسيع القوافي قد أطلق شعرية الشاعر وحرره وجعله يعبر إلى حد كبير عن ما يموج داخله من معانٍ متنوعة، ومضمونين جديدة، وهو يدل على نضج شخصيته واقتداره على التعبير عن تجربته الخاصة تعبيراً أكبر في إطار وحدة الوزن^(٣). وتبرز لنا الشوقيات ثلاثة فنون شعرية عمد الشاعر فيها إلى توسيع قوافيها هي: المزدوجات والمربعات والموشح.

أ- المزدوجات :

المزدوج هو "ما يأتي على قافيةتين إلى آخر القصيدة، وأكثر ما يأتي على وزن الرجز^(٤)". وتنوع القافية مع كل بيت ، ويراعى أن تكون الأبيات مصرعة، فقافية الشطر الأول هي قافية الشطر الثاني نفسها، وقد وجد بعض الشعراء العباسيين هذا النظم سهلاً يسيراً، ولا يكلفه مشقة ، ولا تطغى قوافيه على ما قد يجول في صدورهم من

(١) محمد الحادي الطراشني - حسانص الأسراب في الشوقيات. (مراجع سابق)، ص ٣٩ .

(٢) إبراهيم أنيس - موسوعة الشعر ، (مراجع سابق)، ص ٣٠٠ .

(٣) عزيز الماخمي - السكون انحرك، (مراجع سابق)، ص ٧٥ .

(٤) محمد مطروب - معجم المصطلحات اللاغية وتطورها، ٣ م؛ الجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م، مادة المزدوج.

معان وصور^(١) . وإذا كانت القافية الموحدة قد عملت على الفصل بين الأبيات، إلا أنها في المزدوج تفصل بين شطر وشطر، وبعد المزدوج الخطوة الأولى في ما يعرف بالمشطر وفيه بعد الشطر الواحد بيتاً مستقلاً، وقد يتكون المشطر من ثلاثة أشطر حتى سنة أشطر^(٢) . ولا تعد القصائد ذات الأبيات المشطورة أو المنهوكه من المزدوجات؛ لأن المشطور والمنهوك بيت مستقل، وإن قيل له "مصرع" فعلى المجاز^(٣) .

أما إذا رمنا دراسة البنية الإيقاعية في المزدوج فسنجد أنها أعقد بكثير من البنية الإيقاعية في التصريح، ومن المؤكد أنها تطوير لها؛ لأنها تستعمل على مكونات بنية التصريح القائمة على توالى سياقين أسلوبيين، يحتوى الأول على القرينة الأولى الواقعة ضمن تفعيلة العروض، أما السياق الثاني فيعمل على إسقاط مبدأ التماثل على المتواالية التركيبية من خلال احتوائه على قرينة مماثلة تقع ضمن تفعيلة الضرب، لكن البنية الإيقاعية في المزدوج تتميز بسياقين أسلوبيين يقيمان علاقة تماثل فيما بينهما، وعلاقة تقابل مع السياقين الأسلوبيين السابقين، فالقرينة الأولى في السياق الثالث تقيم علاقة تقابل مع نظيرتها الموازية لها في السياق الأول، أما القرينة الثانية في السياق الرابع فتقيم كذلك علاقة تقابل مع نظيرتها الموازية لها في السياق الثاني. ويمكن أن نقول : إن علاقات التماثل في المزدوج هي علاقات أفقية كالتصريح تماماً، لكن المزدوج يتماز بعلاقات تقابل رأسية. وفيما يلي جدول بالقصائد المزدوجة في الشوقيات:

| الرقم | القصيدة | الموضوع | الجزء | الصفحة | البحر | عدد الأبيات |
|-------|--------------------------|---------|-------|--------|-------------|-------------|
| - ١ | رسالة إلى حسين واصف باشا | إخواني | ٢ | ١١١ | الرجز | ١٧ |
| - ٢ | رسالة الناشئة | اجتماعي | ٤ | ٣٨ | الرمل | ٩١ |
| - ٣ | الأنانية | عائلية | ٤ | ١٠٠ | الرجز | ١٧ |
| - ٤ | الرفق بالحيوان | تربيوي | ٤ | ١٩١ | مجزوء الرجز | ١١ |
| - ٥ | أنت وأنا | حكاية | ٤ | ١٢٠ | الرجز | ١١ |
| - ٦ | نديم البانجان | حكاية | ٤ | ١٢١ | الرجز | ١٤ |

(١) إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر ، (مراجع سابق)، ص ٣٠٠ - ٣٠١ .

(٢) صفاء علوصي - فن التقطيع الشعري وثقافية، (مراجع سابق)، ص ٢٨٩ .

(٣) ابن رشيق، أبو علي الحسن (ت ٤٥٦هـ) - العمدة في حامن الشعر وأدابه ونقده، ط٥، ٢م، تحقيق محمد عي الدين عبد الحميد، دار الجليل بيروت، ١٩٨١م، ج ١، ص ١٨٠ .

| | | | | | | |
|----|-------------|-----|---|-------|---------------------------------|-----|
| ٢١ | الرجز | ١٢٥ | ٤ | حكاية | الصياد والعصفورة | -٧ |
| ١٥ | الرجز | ١٢٨ | ٤ | حكاية | الديك الهندي والدجاج البلدي | -٨ |
| ١٤ | الرجز | ١٢٩ | ٤ | حكاية | العصفورة والغدير المهجور | -٩ |
| ١٨ | الرجز | ١٣٠ | ٤ | حكاية | الأفعى النيلية والعقربة الهندية | -١٠ |
| ٢٦ | الرجز | ١٣٣ | ٤ | حكاية | فار الغيط وفار البيت | -١١ |
| ١٥ | الرمل | ١٣٥ | ٤ | حكاية | ملك الغربان وندور الخادم | -١٢ |
| ١٦ | الرجز | ١٣٦ | ٤ | حكاية | الظبي والعقد والختير | -١٣ |
| ١٥ | الرجز | ١٣٧ | ٤ | حكاية | ولي عهد الأسد وخطبة الحمار | -١٤ |
| ٢٤ | الرمل | ١٣٨ | ٤ | حكاية | الأسد والشلوب والعجل | -١٥ |
| ١٦ | الرجز | ١٤٠ | ٤ | حكاية | القرد والفيل | -١٦ |
| ٢٤ | الرجز | ١٤٢ | ٤ | حكاية | أمة الأرانب والفيل | -١٧ |
| ٣١ | مجزوء الرجز | ١٤٤ | ٤ | حكاية | حكاية الخفافش ومليلة الفراش | -١٨ |
| ١٥ | الرجز | ١٥٢ | ٤ | حكاية | الكلب والقط والفار | -١٩ |
| ١٠ | الرجز | ١٥٧ | ٤ | حكاية | القرة وابنها | -٢٠ |
| ١١ | الرجز | ١٥٨ | ٤ | حكاية | التعجتان | -٢١ |
| ١٢ | الرجز | ١٥٩ | ٤ | حكاية | السفينة والحيوانات | -٢٢ |
| ١٢ | الرجز | ١٦٠ | ٤ | حكاية | القرد في السفينة | -٢٣ |
| ١٣ | الرجز | ١٦٢ | ٤ | حكاية | الدب في السفينة | -٢٤ |
| ١٠ | الرجز | ١٦٣ | ٤ | حكاية | الشلوب في السفينة | -٢٥ |
| ١١ | الرجز | ١٦٤ | ٤ | حكاية | الليث والذئب في السفينة | -٢٦ |
| ١٠ | الرجز | ١٦٥ | ٤ | حكاية | الشلوب والأرنب في السفينة | -٢٧ |
| ٦ | الرجز | ١٦٦ | ٤ | حكاية | الأرنب وبنت عرس في السفينة | -٢٨ |
| ١٦ | الرجز | ١٧١ | ٤ | حكاية | النملة الزاهدة | -٢٩ |
| ٨ | الرجز | ١٧٢ | ٤ | حكاية | اليمامنة والصياد | -٣٠ |
| ١١ | الرجز | ١٧٣ | ٤ | حكاية | الكلب والحمامة | -٣١ |
| ١١ | الرجز | ١٧٤ | ٤ | حكاية | الكلب والببغاء | -٣٢ |

| | | | | | | |
|-----------|---------|-----|---|-------|-----------------------------|-----|
| ١٠ | الرجز | ١٧٥ | ٤ | حكاية | الحمار والجمل | -٣٣ |
| ١٢ | الرجز | ١٧٨ | ٤ | حكاية | الجمل والثعلب | -٣٤ |
| ٥ | الرجز | ١٧٩ | ٤ | حكاية | الغزاله والأثان | -٣٥ |
| ٦ | الرجز | ١٨٢ | ٤ | حكاية | البغل والجواد | -٣٦ |
| ٩ | الرجز | ١٨٣ | ٤ | حكاية | الفأرة والقطة | -٣٧ |
| ١٣ | الرجز | ١٨٤ | ٤ | حكاية | الغزال والخرف والتيس والذئب | -٣٨ |
| ٨ | الرجز | ١٨٥ | ٤ | حكاية | الثعلب والأرنب والديك | -٣٩ |
| ٦١٣ بيتاً | المجموع | | | | | |

من خلال تأمل هذه البيانات يمكن أن نسجل الملاحظات التالية :

- ١ إن مجموع أبيات القصائد مزدوجة القوافي هو ٦١٣ بيتاً من أصل ١١٣٥٩ بيتاً مجموع أبيات الشوقيات، أي: ما نسبته ٥,٣ % وهي نسبة منخفضة تثبت أن هذه الظاهرة لم تبرز بجلاء في الشوقيات.
- ٢ انحصرت القصائد مزدوجة القوافي في وزنين هما : الرجز ومجموع الأبيات التينظمت عليه ٤٨٣ بيتاً أي: ما نسبته ٧٨,٨ % ، والرمل ومجموع الأبيات التينظمت عليه ١٣٠ بيتاً أي: ما نسبته ٢١,٢ % .
- ٣ على الرغم من أن ازدواج القوافي يعطي الشاعر حرية أوسع ويخفف من عبء القافية الواحدة، إلا أن مزدوجات شوقي عموماً قصيرة، فمعدل طول المزدوجة لديه هو ١٥,٧ % بيتاً. وهذا يعني أن الشاعر لم يلجأ إلى الازدواج في القوافي لفقد معجمه الشعري، وإنما رغبة في التجديد أو لا، لتحقيق أهداف تربوية ثانياً، وهذا بارز من مضامين هذه القصائد التي وجنت بالدرجة الأولى إلى الأطفال، فجاءت قصيرة متعددة القوافي، سهلة الحفظ ، وجاء معظمها على شكل حكايات.

بـ - المربيات :

عد ابن رشيق المربيات نوعاً من الشعر المسمط، ويفسر تلك التسمية بقوله: «القافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود التصيدة، واشتقاقه من السقط، وهو : أن

تجمع عدة سلوك في ياقوته أو خرزة ما، ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ يسيراً، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجة أو شبهها أو نحو ذلك، ثم تنظم أيضاً كل سلك على حدته وتصنع به كما صنعت أولاً إلى أن يتم الس茅 ... وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متقبلاً بقافية تضمن وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة صار كله س茅 مؤلف من أشياء مفترقة^(١).

ويمكن أن نقول إن المربع "هو ذلك الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيده إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أسطر ، ويراعي الشاعر في هذه الأسطر الأربع نظاماً ما للقافية^(٢)" . والربعات الاعتية من غير وزن الدوبيت كثيرة في شعرنا الحديث، ويندر أن نجد شاعراً لم يحاول النظم عليها، ولا سيما في الموضوعات الوجданية التي تقوم على الأفكار المتقطعة والعواطف المصطربة ، ومن بين هؤلاء شوقي، والعقاد، والرصافي، والزهاوي^(٣) .

ويرى ابن رشيق أن الإكثار من المسمطات يدل على عجز الشاعر وقلة قوافيه لأن أحداً من المتقدمين الحاذقين لم يصنع منها شيئاً^(٤) . ولا غرو أن توسيع القوافي يمنح الشاعر حرية أوسع تساعده على التنقل بين المعاني المختلفة وتلوين مشاعره وعواطفه، لكنه يشير إلى رغبة الشاعر في المزاوجة والمواءمة بين نظامين إيقاعيين على صعيد القافية: نظام قديم تقليدي منكسر لكنه حاضر في ذهن الشاعر، ونظام جديد يعمل على إعادة هندسة النظام القديم مما يسمح ببروز ذات الشاعر من خلال توزيع النص على مجموعات دلالية لافتة للانتباه^(٥) .

وتبرز لنا الشوقيات نمطين متشابهين من الربعات، ويشمل النمط الأول الربعات جميعاً عدا مربع نشيد الكشافة الذي تميز بنمط خاص به. أما النمط الأول ففيه يبدأ الشاعر القصيدة المرجعة بالشطر الأول وبعبارة أدق بالسياق الأسلوبية الأول، وهو سياق عادي لا يعتمد تحقق التوقعات، ولا إحداث المفاجأة الأسلوبية، ثم ينتقل إلى السياق الثاني، ويسقط مبدأ التمايز بين القافيتين أي: القرینتين المتماثلتين، ثم ينتقل إلى السياق الثالث وقد

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٨٠ .

^(٢) إبراهيم نبيس - موسوعة الشعر، (مراجع سابق)، ص ٣٠٣ .

^(٣) صفاء حلوصي - فن تنظيم الشعرى والقافية ، (مراجع سابق)، ص ٢٩٣، ٢٩٤ .

^(٤) ابن رشيق - المقدمة ، (مراجع سابق)، ج ١، ص ١٨٢ .

^(٥) علي الماشي - سكون المترثك ، (مراجع سابق)، ص ٨٠ - ٨٢ .

تَوْقُعُ الْمَتَلِقِي اسْتِمْرَارُ سَلْسَلَةِ التَّمَاثِلَاتِ، وَبِالْفَعْلِ يَتَحَقَّقُ تَوْقُعُ الْمَتَلِقِي، وَيَحْدُثُ الْأَمْرُ ذَاهِهً فِي السِّيَاقِ الرَّابِعِ. وَبِذَلِكَ يَكْتُمُ السِّيَاقُ الْأَسْلُوبِيُّ الْكَبِيرُ الَّذِي يَمْثُلُ الْمَرْبُعَ بِسِيَاقَيْهِ الْأَسْلُوبِيَّةِ الْجَزِئِيَّةِ. ثُمَّ يَنْتَقِلُ الشَّاعِرُ إِلَى الْمَرْبُعِ الثَّانِي أَوْ إِلَى سِيَاقِ الْأَسْلُوبِيِّ الْكَبِيرِ أَيْضًا، وَيَبْدُأُ سِيَاقًا جَدِيدًا عَادِيًّا، ثُمَّ تَوَالِي سَلْسَلَةُ التَّمَاثِلَاتِ فِي السِّيَاقِ الثَّانِي وَالثَّالِثِ، ثُمَّ تَحْدُثُ الْمَفَاجَةُ الْأَسْلُوبِيَّةُ الْمَزْدُوجَةُ، وَتَكْمِنُ فِي السِّيَاقِ الرَّابِعِ الَّذِي يَقْبِلُ عَلَاقَةً تَقَابِلَ مَعَ كُلِّ سِيَاقَيِّ الْمَرْبُعِ الثَّانِي لَا شَمَالَهُ عَلَى قَافِيَّةٍ أَوْ قَرِينَةٍ مُغَایِرَةٍ، لَكِنَّهُ فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ يَقْبِلُ عَلَاقَةً تَمَاثِلَ مَعَ سِيَاقَيِّ الْمَرْبُعِ الْأَوَّلِ.

وَيُمْكِنُ القُولُ: إِنَّ عَلَاقَاتِ التَّمَاثِلِ قَدْ سَيَطَرَتْ عَلَى السِّيَاقَاتِ الْأَسْلُوبِيَّةِ الْجَزِئِيَّةِ فِي الْمَرْبُعِ الْأَوَّلِ عَلَى الْمَسْتَوَيَيْنِ الْأَفْقَيِّيِّ وَالرَّأْسِيِّ، فِي حِينَ أَنَّ الْمَرْبُعِ الثَّانِي قَدْ احْتَوَى عَلَى عَلَاقَتِي تَمَاثِلٍ إِحْدَاهُما أَفْقَيَّةً وَالْأُخْرَى رَأْسِيَّةً، وَعَلَاقَتِي تَقَابِلٍ إِحْدَاهُما أَفْقَيَّةً وَالْأُخْرَى رَأْسِيَّةً، بِالْإِضَافَةِ إِلَى عَلَاقَةٍ تَمَاثِلَ رَأْسِيَّةً رَابِطَةً بَيْنَ الْمَرْبَعَيْنِ، وَهِيَ الَّتِي يَطْلُقُ عَلَيْهَا إِبْرَاهِيمُ أَنَّيسٌ اسْمَ "عَمُودُ الْقَصِيدَةِ".

أَمَّا النَّمَطُ الثَّانِي مِنَ الْمَرْبَعَاتِ فَلَا يَكَادُ يُخْتَلِفُ عَنِ النَّمَطِ الْأَوَّلِ إِلَّا فِي كُونِ السِّيَاقِ الرَّابِعِ فِي الْمَرْبُعِ الْأَوَّلِ مِنَ النَّمَطِ الْأَوَّلِ يَقْبِلُ عَلَاقَتِي تَمَاثِلٍ إِحْدَاهُما رَأْسِيَّةً وَالْأُخْرَى أَفْقَيَّةً، فِي حِينَ أَنَّهُ فِي النَّمَطِ الثَّانِي يَقْبِلُ عَلَاقَتِي تَقَابِلٍ إِحْدَاهُما رَأْسِيَّةً وَالْأُخْرَى أَفْقَيَّةً.

وَقَدْ لَاحَظَ إِبْرَاهِيمُ أَنَّيسٌ فِي هَذَا النَّظَمِ - أَيِّ: الْمَرْبَعَاتِ - نَشَأَ الْمَوْشَحَاتِ الَّتِي احْدَرَتْ فِي نَظَامِ قُوَافِيهَا عَنِ مَثَلِ هَذَا النَّوْعِ مِنَ النَّظَمِ؛ لَأَنَّ أَبْرَزَ صَفَاتِ الْمَوْشَحَاتِ هِي تَكْرَارُ قَافِيَتَيْنِ ، أَوْ أَكْثَرُ، فِي كُلِّ قَسْمٍ مِنْ أَقْسَامِ الْمَوْشَحِ^(١). وَيَحْسَنُ بَنَا أَنْ نُشِيرَ إِلَى بَعْضِ مَظَاهِرِ التَّشَابِهِ بَيْنَ الْبَنِيَّةِ الإِيقَاعِيَّةِ فِي التَّرْصِيعِ وَالْبَنِيَّةِ الإِيقَاعِيَّةِ فِي الْمَرْبُعِ، فَمِنْ الْمَلَاحِظُ أَنَّ كُلَّا مِنْهُمَا يَتَكَوَّنُ مِنْ أَرْبَعَةِ سِيَاقَاتٍ تَسُودُ عَلَاقَةُ التَّمَاثِلِ السَّلْسَلَاتِ الْمُتَلِقِيَّاتِ الْأُولَى، ثُمَّ تَتَكَسَّلُ عَلَاقَةُ تَقَابِلٍ بَيْنَ السِّيَاقِ الثَّالِثِ وَالسِّيَاقِ الرَّابِعِ، وَلَذِلِكَ فَإِنَّا نَرَى أَنَّ الْمَرْبَعَاتِ مَا هِيَ إِلَّا تَطْوِيرٌ طَبِيعِيٌّ لِبَنِيَّةِ التَّرْصِيعِ الإِيقَاعِيَّةِ، كَمَا أَنَّ الْمَوْشَحَاتِ هِيَ تَطْوِيرٌ طَبِيعِيٌّ لِبَنِيَّةِ الْمَرْبُعِ الإِيقَاعِيَّةِ.

وَفِيمَا يَلِي جُوْنُ بالقصائدِ الْمَرْبُعَةِ فِي الشَّوْقِيَّاتِ :

(١) إِبْرَاهِيمُ أَنَّيسٌ - مُوسَيْقِيُّ شِعْرٍ ، (مَرْجِعٌ سَابِقٌ)، ص ٣٠٥ .

| الرقم | القصيدة | الجزء | الصفحة | البحر | عدد المربعات |
|-------|-------------------|-------|--------|----------|--------------|
| -١ | أبو الهول | ١ | ١٤٥ | المتدارك | ٦ |
| -٢ | تحية للترك | ١ | ٢٨٠ | الوافر | ٤٠ |
| -٣ | البسفور كأنك تراه | ٢ | ٤٠ | الوافر | ٢٧ |
| -٤ | معالي العهد | ٤ | ٣٢ | الوافر | ٣٣ |
| -٥ | النيل | ٤ | ١٩٥ | المتدارك | ٥ |
| -٦ | نشيد مصر | ٤ | ١٩٧ | الوافر | ٨ |
| -٧ | نشيد الكشافة | ٤ | ١٩٩ | المتدارك | ٨ |
| | المجموع | | | | ١٢٧ مربعاً |

ومن خلال هذه البيانات يمكن أن نسجل الملاحظات التالية :

- ١ انحصرت القصائد المربعة في وزنين هما : الوافر ومجموع المربعات التي نظمت عليه ١٠٨ مربعات من أصل ١٢٧ مربعاً أي ما نسبته ٨٥٪، والمتدارك ونظم عليه ١٩ مربعاً أي ما نسبته ١٥٪.
- ٢ بلغ معدل طول القصيدة المربعة ١٨,١ مربعاً، ولا يقارن هذا الطول بمطوالات شوقي ذات القافية الموحدة، وهذا يعني أن الشاعر لم ينظم المربعات للتخفيف من عباء القافية التقليدية، وإنما رغبة في التجديد.
- ٣ إن كلا من الأنسودة التي ألحقت بقصيدة "أبا الهول" ، وأنسودة النيل، ونشيد مصر، ونشيد الكشافة، قد وجهت للأطفال، ولذلك لم تتجاوز أي منها ثمانية مربعات حتى يسهل حفظها، ونرى أن الشاعر قد عمد إلى تنويع القوافي لتحقيق الغاية ذاتها.

جـ- الموشح :

ت تكون الموشحة من الأبيات، وهي أجزاء م مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بين منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في أوزانها، وعدد أجزانها، لا في قوافيه، وتسمى هذه الأجزاء "دوراً"، ويعقب كل دور "قفل" يتفق مع بقية الأفقال في وزنها وقوافيه وعدد أجزانها، ويسمى القفل في ختام المoshحه "خرجة" وتكون ملحونة وعامية. وتتألف المoshحه في الأكثر من ستة أفال، وخمسة أدوار، ويقال له المoshحه "النام" أي: أنه ابتدأ بمطلع، وفي الأقل من خمسة أفال، وخمسة أدوار، ويقال له "الأفرع" أي: أنه لا مطلع له. وقد يتراكب القفل من جزأين إلى ثمانية أجزاء. أما الأدوار فهي نوعان :

أـ- أدوار ذات أجزاء مفردة ، وتن تكون من ثلاثة أجزاء أو أربعة.

بـ- أدوار ذات أجزاء مركبة ، وتن تكون من :

١- قسمين وثلاثة أجزاء.

٢- قسمين وثلاثة أجزاء ونصف.

٣- قسمين وأربعة أجزاء.

٤- قسمين وخمسة أجزاء.

٥- ثلاثة أقسام وثلاثة أجزاء^(١).

ونجد في الشوقيات موشحاً واحداً بعنوان "صقر قريش"^(٢)، وقد تألف من سبعة وعشرين قفلاً وستة وعشرين دوراً، في حين أن المoshحه النام يتتألف في الأكثر من ستة أفال وخمسة أدوار، والسبب في طول هذا المoshحه يرجع إلى أن الشاعر لم ينظم المoshحه لغرض الغناء، فهذا المoshحه الطويل يرهق أصوات المغنيين، أما المoshحات القديمة فقد نظمت لتغنى ، ولهذا جاءت قصيرة ملائمة لهذا الغرض.

ونلاحظ أن الشاعر قد التزم ببحر الرمل في مطلع المoshحه وأدواره وأفاله، وقد تركب المطلع من جزأين وكذلك الأفال، وقد اتفق كل من المطلع والأفال في نظام

^(١) صفاء علوصي - فن التقاطع الشعري والقافية ، (مراجع سابق)؛ ص ٣١٠ - ٣١٥ .

^(٢) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مراجع سابق)، ج ٢، ص ١٧١ .

القافية. أما الدور فقد تألف من قسمين وثلاثة أجزاء، واتفقت أسماط القسم الأول في القافية، كما اتفقت كذلك أسماط القسم الثاني.

ولا غرو أن إمكانات التماثل والتقابل قد أدت دوراً مهماً في إثراء الإيقاع، فالموشح يتكون من ثلاثة سياقات أسلوبية كبيرة هي : المطلع والدور والقف، ويكون كل سياق منها من سياقات أسلوبية جزئية تسسيطر عليها علاقات التماثل الرئيسية وعلاقات التقابل الأفقية. وتفصيل ذلك أن المoshح يبدأ غالباً بالمطلع، وهو سياق كبير يتكون في هذا المoshح من أربعة سياقات صغيرة بدأت بالسياق الأول وهو سياق عادي لا يعتمد تحقق التوقع أو المفاجأة الأسلوبية، أما السياق الثاني فقد عمل على إحداث المفاجأة الأسلوبية، لأن المتنقي يتوقع ورود بنية التصريح، لكنه يفاجأ بنظام تفعية جديد يقيم علاقة تقابل مع نظام التفعية في السياق الأول. ثم ينتقل المتنقي إلى السياق الثالث الذي يعمل بدوره على تذكر ما ورد في السياق الأول من خلال علاقة التماثل القائمة بينهما في نظام التفعية، ويقيم السياق الثالث أيضاً علاقة تقابل مع السياق الرابع لتبين نظام التفعية، ويعمل السياق الرابع على تذكر ما ورد في السياق الثاني من خلال علاقة التماثل القائمة بينهما.

ثم ينتقل المتنقي إلى سياق كبير يعرف بالدور، ويكون من ستة سياقات أسلوبية، تبدأ بالسياق الأول الخالي بمفرده من آية خصوصية إيقاعية، ثم تبرز علاقة التقابل بين السياق الأول والسياق الثاني لتبين نظام التفعية، في حين أن السياق الثالث يعيينا إلى تذكر ما ورد في السياق الأول من خلال علاقة التماثل بين القافيتين، ويقيم في الوقت ذاته علاقة تقابل مع السياق الرابع لتبين القافيتين، ويعيينا السياق الرابع إلى السياق الثاني من خلال علاقة التماثل بين القافيتين، وتتكرر هذه العملية في السياقين الخامس والسادس.

وينتقل المتنقي بعد ذلك إلى القفل، وهو سياق كبير كالمطلع تماماً، يتكون من أربعة سياقات، يحتوي على علاقتي تقابل أفقيتين، وعلاقتي تماثل رأسين ، إلا أنه يتميز بعلاقة تماثل مع المطلع في نظام التفعية تتجاوز الدور بسياقاته.

حاولنا في هذا الباب أن نتبع تطور مصطلح الأسلوب منذ أرسطو مروراً بالعصور الوسطى، ونعرضنا للتقسيم الثلاثي لأنواع الأسلوب، وقدمنا لمحة عن مفهوم الأسلوب فيتراثنا النقدي، وتحديثنا عن ظهور الحركات التجددية المبكرة في أوروبا، ورفضها فكرة الزخارف الأسلوبية، ثم أسهبنا في الحديث عن تطور هذا المصطلح في إطار علم اللغة الحديث، وتساءلنا ما الأسلوب؟ وعرضنا لأهم حدوده مبرزين إيجابياتها

وسلبياتها، وسعينا إلى أن نرد الخلافات النظرية إلى مبادئ ثلاثة خلصنا منها إلى أن هذه التعريفات متكاملة أكثر من كونها بذات. ثم تساءلنا ما الأسلوبية؟ وأجبنا أنها علم لغوي لا يعني بعنصر اللغة من حيث هي لغة بل بإمكاناتها التعبيرية والإيحائية، وتطرقنا لعلاقتها بالبلاغة القديمة والنقد الأدبي، وأنبعنا ذلك بالحديث عن أهم اتجاهات البحث الأسلوبي، كالأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية التكوينية، وتولد الأسلوبية الوظيفية عن هذين الاتجاهين، ثم تساءلنا عن إمكانية نشوء أسلوبية عربية تراعي المنطق الداخلي للبلاغة العربية، وفي الوقت نفسه تحسن التعامل مع هذا التراث ضمن المنظور الأسلوبي المعاصر.

وبعد أن قدمنا الأسلوبية في إطارها النظري والمصطلح، حاولنا التعريف بالوسائل الإجرائية في البحث الأسلوبي، وانطلقنا من فكرة ارتباط البحث الأسلوبي بمستويات التحليل اللغوي، وعرضنا بعض مجالات التطبيق الأسلوبي في المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى النحوى. وإذا كانت القيم التعبيرية والجمالية في المستويات اللغوية العربية لم تدرس دراسة استقصائية كافية فهذا بدوره يعني أن الوصول إلى هذه الغاية لن يتم إلا عن طريق الدراسات الجزئية.

ومن هذا المنطلق ذكرنا أننا سمعنا في هذه الدراسة ظاهرة الإيقاع في شعر أحمد شوقي، وبالأخص سدرس الإيقاع التكراري في شعره، لبروز هذا الجانب فيه أكثر من الأنماط الإيقاعية الأخرى حتى في مسرحه الشعري. وحتى تقوم الدراسة على أساس نظري متين تساءلنا ما الإيقاع؟ وقد حاولنا أن نستقصي النظريات المتباينة في تحديد مفهومه مركزين على الجامع المشترك بين أصحاب كل نظرية من جهة، والجامع المشترك بين النظريات الأربع من جهة ثانية، فعرضنا لمن ساواوا بين الإيقاع والوزن، ولمن رأوا في الإيقاع كياناً معارضاً للوزن، ولمن عدوا الإيقاع أوسع من الوزن ومشتملاً عليه، فكل وزن إيقاع ولا عكس. ولاحظنا أن الجامع المشترك بين هذه النظريات أنها عنيت بالجانب الصوتي في تحديد مفهوم الإيقاع، ولكن ثمة نظرية رابعة نظرت إلى الإيقاع على أنه حركة تننظم النص، وقدمنا تقسيم فرائي للأنماط الإيقاعية التي قام برصدها. وقد اجتهدنا لتحديد العلاقة بين هذه الأنماط الإيقاعية.

ثم عرضنا لمكونات الإيقاع، وخلصنا إلى وجود بنتين إيقاعيتين تمثل البنية الإيقاعية الأولى نسق التوازي المستمر في الشعر أي: ما يعرف بالوزن والقافية المطردة وتساءلنا عن مساهمة هذه البنية في صياغة الواقع الصوتي للقصيدة، أما البنية الإيقاعية

الثانية، فهي بنية فرعية متولدة عن البنية الأولى، تشارك معها في قانونها العام المتمثل في التكرار ، لكنها تمتلك قوانينها الخاصة بها كقانون التعاقب، وقانون الترابط، وتعتمد هذه البنية التوازيات غير المستمرة سواء أكانت صوتية كالتصريح، والترصيح، والتصدير ، والتذليل، والتردد، والجنس، أم نحوية، ولم ننس أن نقدم نبذة عن وظائف الإيقاع التكراري في النص الأدبي. وقد أتبعنا ذلك بتحديد لمفهوم الإيقاع الخارجي وقدمنا دراسة تطبيقية لمكوناته سواء أكانت أوزاناً شعرية أم قوافي في الشوقيات، فعرضنا لتواء الأوزان في الشوقيات، وقرأنا هذا التواتر قراءتين: آنية وتاريخية، ثم عرضنا لمكونات القافية، وتواء حروف الروي، وتتوسيع القوافي كالمزدوجات والمربعات والمושح.

لقد غالب على هذا الباب الجانب النظري باستثناء الدراسة التطبيقية للإيقاع الخارجي في الشوقيات، والآن ننتقل إلى الباب الثاني من هذه الدراسة. وهو الجانب التطبيقي لهذه الدراسة حيث سنعني بمكونات الإيقاع الداخلي، والعلاقة بين الإيقاع والمعنى.

الباب الثاني

الفصل الثالث

البيئة الداخليّة

الفصل الثالث

الإيقاع الداخلي

لعل من أنساب ما نبدأ به هذا الفصل قول أمير الشعراء في رثاء الكاتب محمد المولحي :

رب سجع كمرقص الشعر لما يختلف لحنه ولا إيقاعه^(١)

وهو في قوله هذا يشير إلى خصائص أسلوبية إيقاعية مشتركة بين النثر والشعر تضفي الجمال على النص، ومن المؤكد أنه لا يتحدث عن الوزن الشعري، لسبب بسيط، وهو خلو النثر منه، وهذا يعيينا مرة أخرى إلى التفريق بين نمطين إيقاعيين هما: التوازي المستمر، الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن المتحقق في الوزن، والتوازي غير المستمر المتحرر من مبدأ التعاقب داخل الزمن، وهو موجود في الشعر والنثر الفني، وقد وصف شوقي الشعر القائم على التوازيات غير المستمرة بأنه شعر مرقص، فليس كل الشعر في نظره مرقصاً، بل إن النثر يوصف كذلك بأنه مرقص، ولكن هل كان شوقي يعتقد بأن شعره مرقص، أو بعبارة أدق، هل كان شوقي يعتقد بأن شعره يقوم على هذه التوازيات غير المستمرة؟

لستمع إليه وهو يقول :

أمولاي غنك السيف فأطربت
فهل ليراعي أن يُغنى فيطرِبُ
ونختلف الأنغام للأنسِ أجلب^(٢)
فعندي - كما عند الظبا لك نغمة

ولا غرو أن الرقص حركة ناتجة عن الطرف، وشوقي يذكر أن شعره يطرب، أي: أنه يُصنف ضمن الشعر المرقص الذي ذكره سالفا، ومما يؤكد ذلك قوله مادحًا الخديوي :

أنت الغني عن الثناء فإن ترد
ما يطرِبُ الملك الأديب فهاك^(٣)

^(١) المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٠١.

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٨.

^(٣) المصدر نفسه، ج ٤، ص ٢٠٣.

لقد كان شوقي مدركاً للقيم الصوتية الاختيارية في شعره، وكان يستمتع بها، ويجد فيها راحة نفسية، ولذلك نراه يخاطب قصائده :

يَا بَنَاتِ الْقَرِيبِ ، قُمْ مَنَاحَاتِ وَأَرْسِلْنَ لَوْعَةً وَغَوْلَةً
مِنْ بَنَاتِ الْهَدِيلِ أَنْتُنَّ أَحْنَى نَفْمَةً فِي الْأَسْى ، وَأَشْجَى هَدِيلًا^(١)

لذلك سنعني في هذا الفصل بدراسة الخصائص الأسلوبية الإيقاعية المشتركة بين النثر والشعر في الشوقيات، أو بعبارة أخرى، ستدرس "التوازيات الحرة" غير الخاضعة لمبدأ التعاقب داخل الزمن، أو التكرار المطرد للأصوات، كالقوافي. ورأينا أنه من الأفضل أن نفصل بين نوعين من هذه الظواهر الإيقاعية الحرة، فهناك ظواهر إيقاعية تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ ، كالتصりيع والترصيع، والتصدير، والتذليل، والترديد، والجناس؛ ولذلك سنجمعها تحت عنوان واحد هو : إيقاع الألفاظ وهو بالطبع إيقاع هارموني، نعمي، قائم على توافق الأصوات، ويعد مكملاً لإيقاع القافية التقليدية. أما النوع الثاني فهو : إيقاع العبارات ويقوم على التوازي النحوي، وهو أقرب إلى الإيقاع الوزني منه إلى الإيقاع النغمي؛ لأن العبارات تتحو فيه إلى التوازن الكمي، لكنها بالطبع لا تصل إلى درجة انضباط الوزن وستتناول هذين النوعين بشكل مفصل.

١- إيقاع الألفاظ:

١-١ التصرير :

يذكر الخطيب القزويني أنه من السجع ما يسمى التصرير، وهو : "جعل العروض مقفاة تقفيه الضرب"^(٢) ، ومن الواضح أن البنية الإيقاعية في التصرير قائمة على توالى سياقين أسلوبين، يحتوي الأول على قرينة تقع في تفعيلة العروض، أما السياق الثاني فيعمل على إسقاط مبدأ التمايز على المتوازية التركيبية من خلال احتواه على قرينة مماثلة تقع في تفعيلة الضرب، ويمكن القول: إن هذه البنية الإيقاعية الفرعية قد تولدت عن البنية الإيقاعية الأم، المكونة من الوزن والقافية معاً، فقد هيأ النظام العروضي موعدي

^(١) المصدر نفسه ، ج ٣، ص ١٣٥ .

^(٢) الخطيب القزويني، حلال الدين محمد بن عبد الرحمن، (ت ٧٣٩هـ) - الإيضاح في علوم البلاغة، ٣م، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠، ج ٢، ص ٥٥١ .

التواري من خلال تفعيلتي العروض والضرب، أما القافية فقد عملت على إسقاط مبدأ التمايز، وهذا يعني أن غياب القافية يعني بالضرورة غياب التصريح لزوماً.

وتكشف لنا الشوقيات اتجاه شوقي - في الأغلب الأعم - إلى التزام هذه الظاهرة الإيقاعية في قصائده، وفيما يلي جدول بالقصائد غير المصرحة في الشوقيات.

| المجموع | الجزء الرابع | الجزء الثالث | الجزء الثاني | الجزء الأول | القصائد / الجزء | |
|---------|---|--|---|-------------|-----------------|---------|
| ١٨ | ١١٥ | - | ١٢١ ، ١١٧ | - | مدور | ٣-٢ |
| | ١٠٧ ، ٩٥ ، ٩٢ ، ٧٤ ١١٧ ، ١١٦ ، ١٠٩ ، ١٠٨ ٢١٢ ، ٢١٠ ، ١٦٧ | ٤١ | ١٢٠ ، ١١٤ ١٣٢ | - | غير مدور | |
| ٩ | - | - | - | - | مدور | ٦-٤ |
| | ١٥٦ ، ١١٣ ، ٤٤ ، ٤٣ ٢١١ ، ١٨١ | - | ٨٣ ، ٦٣ ١١٤ | - | غير مدور | |
| ٦٨ | ١٩٠ ، ١٦٨ ، ١٥٣ ، ١٠٥ ٢١٨ | - | ٨٤ ١٧٦ ، ٩٠ ٢٩١ | - | مدور | القصائد |
| | ٦٩ ، ٦٦ ، ٦١ ، ٥٥ ، ٤٨ ٨٣ ، ٨١ ، ٨٠ ، ٧٦ ، ٧٥ ١١٢ ، ٩٨ ، ٩٦ ، ٨٨ ١٤٨ ، ١٤١ ، ١٢٧ ، ١٢٢ ١٥٤ ، ١٥١ ، ١٥٠ ، ١٤٩ ١٨٠ ، ١٧٦ ، ١٧٠ ، ١٦١ ٢٠٤ ، ١٩٧ ، ١٩٢ ، ١٨٦ ٢١٩ | ٣٣ ، ١٤ ٨٠ ، ٥٣ ، ٤٩ ١٣٨ ، ١٣٢ ١٦١ ، ١٥٤ ١٨١ ، ١٧٢ | ٨٠ ، ٢٧ ٥٧ ، ٨١ ١٠٩ ، ٧٩ ١٦٢ ، ١٥٩ ٢٥١ ، ٢٤٥ ٢٧٨ | - | غير مدور | |
| ٩٥ | | | | | | |

وعلى الرغم من أن خمساً وسبعين قصيدة خلت من التصريح من أصل ثلاثة وسبعين قصيدة، إلا أن هذا العدد لا يعني أن الشاعر كان ينزع إلى خرق هذه السنة المتبعة لأسباب عديدة :

- ١- لقد بين لنا الجدول أن سبعاً وعشرين قصيدة من غير المصرع لم تتجاوز أبياتها الستة عدداً.
- ٢- إن معظم هذه القصائد غير المصرعة نشرت في الجزء الرابع الذي نشر بعد وفاة الشاعر بسنين، ويحتوي قصائد لم يفك الشاعر بجمعها في ديوان.
- ٣- إن جل القصائد غير المصرعة ليست من رواح شوقي، ونفسه الشعري فيها قصير.

ونرى أن الشاعر في ذلك يسير على نهج القدماء، فهذا ابن رشيق القيرولي يذكر أن مذهب الكثير من الفحول أنهم جعلوا التصريح في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر^(١).

١-٢ الترصيع :

وهو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان ، متفقة الأعجاز^(٢) ، وقد اشترط الفزويني أن يكون في إحدى القرینتين أو أكثره مثل ما يقابلها من الأخرى في الوزن والتفقية^(٣). ويعرف الترصيع كذلك بأنه "توخي تسبيح مقاطع الأجزاء ، وتصييرها متقاسمة النظم، متعادلة الوزن".^(٤) ويلاحظ أن علاقات التمايز بين القرائن الثلاث الأولى هي علاقات أفقية، كما أن علاقة التضاد بين القرينة الثالثة والقرينة الرابعة هي علاقة أفقية كذلك، وينتج عن ذلك أن المتنقي يبني توقعات تمايز بين القوافي الداخلية المرصعة ثم تأتي

^(١) ابن رشيق - لمعدة ، (مراجع سابق)، ج ١، ص ١٧٦ .

^(٢) الرازى، فخر الدين (ت ٦٠٦ھ) - نهاية الإيجاز في دربة الإعجاز، ط ١، تحقيق بكرى شيخ أمين، دار العلم للملائين، بيروت، ١٩٨٥م، ص ١٤٤ .

^(٣) الخطيب التزربى، حلال الدين محمد بن عبد الرحمن، (ت ٧٢٩ھ) - النجحى فى عريم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوسى، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٣٩٨ .

^(٤) البغدادى، ثبو طاهر محمد بن حيدر (ت ٥١٧ھ) - قانون البلاغة فى نقد الشعر والشعر، ط ١، تحقيق محسن غياض عجلب، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١م، ص ١٠٢ .

القافية التقليدية وقطع سلسلة التوقعات ، وتحدث المفاجأة الأسلوبية، وتعود بنا من جديد إلى علاقات التمايز الرأسية التي تجمع أبيات القصيدة في قافية موحدة.

وتنفذ القافية ضمن هذه الظاهرة نظاماً داخلياً مستقلاً يتصف بالمخالفة ضمن إطار البنية الإيقاعية الخارجي أي : عنصر الوزن الموسوم بالموازنة، والمؤلفة والتاسب، ومن المزج بين هذين النظامين المتافقين تتبع أعلى درجة من موسيقى البنية الإيقاعية الأم، وهي درجة تقوم على التوازن الدقيق بين طرفي الإشكال في ثنايات النص كلها، فلا تطلب الذات أكثر من مساحة الحرية الداخلية التي يتاحها لها الإطار الخارجي، علاوة على أن القافية الداخلية لا تطغى على نظام الوزن وحدوده، وإنما تسخر لخدمة الوزن، كما يسخر الوزن لخدمة القافية^(١).

وينبغي أن نشير إلى خاصية أسلوبية أخرى وهي أن تماثل القرآن يقتضي من المتنقي أن يقف ببرهه من الزمن عند نهاية كل قرينة لإبرازها، ولكنه - في الوقت ذاته - يجد نفسه مدفوعاً إلى متابعة القراءة ؛ لأن التركيب النحوي لم يكتمل عند نهاية القرينة الأولى، والثانية، والثالثة، وإنما يكتمل المعنى في نهاية البيت، وهنا يتصارع كل من الإيقاع والمعنى. ومن الأمثلة على ذلك قول شوقي في قصيدة "شيكسبير" :

وأين (ماضية) في الظلم، (قاضية)
وأين (نافذة) في البغي، نجلاء^(٢)

فالمتنقي سيضطر إلى الوقوف عند كل من : ماضية، قاضية، نافذة، في حين أن المعنى يدفعنا إلى عدم الوقوف عند كل منها، لارتباط كل قرينة بما بعدها، لكن الغلبة تكون دوماً للإيقاع.

وقد لاحظنا أن هذه الظاهرة الإيقاعية لم تبرز بجلاء في الشوقيات، وقد تناولناها بوصفها إرهاضاً برغبة الذات الشاعرة في الانتعاش من إطار البنية الإيقاعية الصارم، والسعى نحو إيجاد بنية إيقاعية حرة تتخلق في رحم البنية الأم.

كما لاحظنا أيضاً انحصر ورود هذه الظاهرة في البحر البسيط، والسبب في رأينا يعود إلى نظام التفاعيل في هذا البحر، فهو بحر يعتمد المزج بين تفاعيلتين هما "مستفعلن وفاعلن" وتتكرر كل منهما أربع مرات، وينتج عن ذلك ثماني دورات إيقاعية تقسم

^(١) علوى الماشي - السكون المتحرك ، (مرجع سابق)، ص ٣١٩، ٣٢٠.

^(٢) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٨.

بدورها في حالة التصريح أربعة أجزاء، كل جزء منها يتكون من دورتين إيقاعيتين متباثتين هما: (مستعلن وفعلن)، وتحتل كل قرينة من القرائن المتوازية المساحة الزمنية لكل جزء من الأجزاء الأربع. ولم ترد هذه الظاهرة في البحر الطويل على الرغم من أنه يعتمد المزج بين تفعيلتين هما (فعولن، مفاعيلن) لأن التفعيلة (مفاعيلن) ترد سالمة في الحشو وقلما يصيبها الكف فتصبح (مفاعيل)، في حين أنها ترد مقبوسة في تفعيلة العروض - باستثناء حالة التصريح - على صورة (مفاعيلن) وهذا هو الأغلب الأعم، فإذا أراد الشاعر أن يأتي بالترصيع في حشو الطويل فهذا يعني أن (مفاعيلن) سترد سالمة ثم مقبوسة ثم سالمة ثم إحدى هاتين الحالتين في تفعيلة الضرب، بالإضافة إلى أن تفعيلة (فعولن) ترد أحياناً مقبوسة على صورة (فعول)، وهذا بالطبع سيشعر المتلقي باضطراب كمي بين القرائن المتوازية. أما إذا نظرنا إلى أمثلة الترصيع عامة فسنجد أنها تقوم على توازن كمي دقيق بين القرائن المتوازية قلما تخترمه الزحافات المتعددة، وهذا ما لمسناه في الشوقيات، فقد التزم الشاعر بورود تفعيلة (فعلن) مخبونة على صورة (فعلن) وتجنب الشاعر أن ترد التفعيلة (مستعلن) مطوية على صورة (مستعلن) أو مطوية ومخبونة معًا، وهو ما يعرف بالخبل على صورة (متعلن)، وقد وردت سالمة على صورة (مستعلن) في جميع الشواهد باستثناء بيت واحد وردت فيه مخبونة على صورة (متعلن)، وهو اضطراب كمي طفيف لا يكاد يذكر.

١-٣ التصدير :

يعرف السكاكي ظاهرة التصدير التي يسميها رد العجز إلى الصدر: "هو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين، أو المتجلانستين، أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي : صدر المصراع الأول وحشوه، وأخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه".^(١) ويذكر ابن رشيق أن التصدير قريب من الترديد، والفرق بينهما يكمن في أن التصدير مخصوص بالقوافي التي ترد على الصدور. أما التردد فإنه يقع في أضعف البيت.^(٢) . ويفهم من كلام ابن رشيق أن بنية التصدير الإيقاعية متولدة عن البنية الإيقاعية الأم بشقيها الوزن والقافية. فغياب القافية عن

^(١) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت ١٦٢٦هـ) - مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ١٨١، ١٨٢.

^(٢) ابن رشيق - العمدة، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٣.

القصيدة يسلب القرينة الأولى قيمتها الإيقاعية وبذلك يمكن القول: إن التصدير بعد مرحلة متقدمة من التقوية الداخلية، ولا شك أن القافية كلما أمعنت في اتجاهها الداخلي نحو النص للتعبير عن حركة الذات، وأشواطها الخاصة، ورغبتها المكبوتة، ازدادت علاقتها الإشكالية توترةً مع مواضعات البنية الإطارية، ولذلك لن تمثل القرائن المتوازية لضوابط الوزن ووحداته النمطية، كما رأينا ذلك في الترصيع، وإنما سند حرية أكبر في حركة القافية عبر حواجز التفاعيل، وأجزاء البيت الداخلية، مع احترام واضح لإطار البنية البيتية والوزنية العام، بما في ذلك حدود القافية الخارجية، ونظمها الموحد الخاضع لسلطة الوزن. وستعني هذه الحركة الجديدة بالرجوع الصوتي للألفاظ مع الالتزام بأواخر الكلمات بدلاً من الالتزام بنهاية مقاطع التفاعيل^(١).

ويتضح من التعريف الذي أورده السكاكي أن للتصدير خمسة أنماط سنتماولها بشكل مفصل :

أبرزت لنا دراسة الشوقيات خمسة أنماط للتصدير يتفرع كل نمط منها إلى أربعة فروع وهذه الأنماط هي :

١- النمط الأول : تصدير مطلع الشطر الأول مع مقطع الشطر الثاني، ويترفع إلى :

أ- تكرار الألفاظ عليها كقول شوفي :

آه لو تعلمْ عندي (موقعِي)^(٢) (موقعِي) عندك لا أعلمُ

ب- تجنیس اللفظتين :

وكان الوصلُ من قصرٍ (حباب)^(٣) (وأحباب) سقيت بهم سلافاً

ج- الجنس الاشتقافي :

فأيانْ تلقى غبارَ (السَّفَر)^(٤) (تسافر) منتقلًا في القرونِ

^(١) علي الماشي - المكنون المتحرك، (مرجع سابق)، ص ٣٢١، ٣٢٢.

^(٢) أحمد شوفي - الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرجع سابق): ج ٢، ص ١٣١.

^(٣) المصدر نفسه ، ج ١، ص ٦٨.

^(٤) المصدر نفسه، ج ١ ، ص ١٣٢.

د- الجناس شبه الاستفادي :

(الخيل) تابي غير احمد حامي وبها إذا ذكر اسمه (خيلاء)^(١)

وتتحدد البنية الإيقاعية للنطاق الأول من أنماط التصدير في كونها تتشكل من سياقين، يبدأ السياق الأول بالقرينة الأولى، وهي كما ذكرنا سالفاً لا قيمة إيقاعية لها بمفردها، ثم ينتقل المتنقي إلى السياق الثاني المحتوي على قرينة مماثلة لقرينة الأولى، فتتعقد علاقة تماثل بين القرینتين.

٢- النطاق الثاني : تصدير لفظة في حشو الشطر الأول مع مقطع الشطر الثاني

ويتفرع إلى :

أ- تكرار النقطة نفسها :

رَحِمَ اللَّهُ يَا جَفُونِي (النهار)^(٢) ساءلتني عن (النهار) جفوني

ب- تجنیس اللقطتين :

ما لربِّ الجمالِ (جار) على القلبِ كَانَ لم يكُنْ له القلبُ (جار)^(٣)

ج- الجناس الاستفادي :

ووَرَدْنَا الْوَغْيَ فَكَنَا (الغائم)^(٤) قد رجونا من (المغامم) حظاً

د- الجناس شبه الاستفادي :

وِيَا سَعْدُ أَنْتَ (أمين) الْبَلَادِ قد امتلأَتْ مِنْكَ (أيمانها)^(٥)

ولا يختلف هذا النطاق من التصدير عن النطاق الأول إلا في كون القرينة الأولى ترد في حشو الشطر الأول. في حين أنها في النطاق الأول ترد في المطلع، ولا شك أن النطاق الأول أشد تأثيراً على المتنقي؛ لأن القرينة الأولى تمثل بداية البيت، وتمثل القرينة الثانية خاتمه، مما يسهل على المتنقي إدراك علاقتها التماثل ومن ثم تعزيز الانتباه.

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٩.

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٢٩.

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٢٩.

^(٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٥٢.

^(٥) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٦٥.

٣- النمط الثالث : تصدير مقطع الشطر الأول مع مقطع الشطر الثاني ويترفع إلى :

أ- تكرار اللفظة ذاتها :

يَرْضِي مُسْتَهَما (مُذَنْف) **مُسْتَهَمٌ فِي هَوَاه (مُذَنْف)**^(١)

ب- تجنيس اللفظتين :

إِلَّا وَأَنْتَ لَعِنَ الدَّهْر (إِنْسَان) **مَا بَاتْ يُشَتِّي عَلَيْكَ (إِنْسَان)**^(٢)

ج- الجناس الاشتقافي :

وَلَمْ أَرْ مِثْ سُوقُ الْخَيْر (كَسْبًا) **وَلَا كَتْجَارَةُ السُّوءِ (اكْتِسَابًا)**^(٣)

د- الجناس شبه الاشتقافي :

يَا لَيْتَ شِعْرِي : فِي الْبَرْوَجِ مَنِيَّةً وَ(حَمَام)^(٤)

وهذا نمط مهم يفوق النمط الثاني تأثيراً على المتنقي، وإن كان دون النمط الأول؛ لأن المتنقي في الأغلب الأعم يقف عند القرينة الأولى؛ لأنها تمثل نهاية الشطر الأول كما أنه يقف عند نهاية الشطر الثاني أي : عند القرينة الثانية مما يسمح له بادرالك علاقة التماثل.

٤- النمط الرابع : تصدير مطلع الشطر الثاني مع مقطعيه، ويترفع إلى :

أ- تكرار اللفظة نفسها :

وَمِنْ عَجَبٍ وَهُوَ جَدُ اللَّيَالِي (بُبِيد) **(بُبِيد) اللَّيَالِي —————— يَفِيمَا (بُبِيد)**^(٥)

ب- تجنيس اللفظتين :

تَوَارَدَ وَالنَّاعِي ، فَأَوْجَسْتُ رَنَةً (كَلَامًا) **(كَلَامًا) عَلَى سَمْعِي ، وَفِي كَبِدي**^(٦)

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٣٢.

^(٢) المصدر نفسه، ج ٤، ص ٢٠٦.

^(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ٦٨.

^(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٤٤.

^(٥) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٠.

^(٦) المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٤٦.

ج- الجناس الاشتقافي :

بي مثل ما بك يا قمرية الوادي
(ناديت) ليلي فقومي في الدُّجى (نادي)^(١)

د- الجناس شبه الاشتقافي :

وكيف تلقى نجاحاً أمة ذهبت
(جزين) ضَدِّين عند الحادث (الحَرَب)^(٢)

ويبدو واضحًا أن حظ هذا النمط من التصدير في التأثير على المتنقي أقل الأنماط السابقة، لأنحصر القرینتين في الشطر الثاني، في حين أن الأنماط السابقة دفعت المتنقي إلى الربط بين الشطرين من خلال علاقة التماثل الصوتي بين القرینتين. بالإضافة إلى أن تقارب القرینتين لا يسمح بنمو المعنى نمواً واسعاً.

٥- النمط الخامس : تصدير لفظة في حشو الشطر الثاني مع مقطعه ويتفرع إلى:

أ- تكرار اللفظة نفسها :

إنما يقدرُ الكرامَ كريمة
وُيقيمُ (الرجال) وزنَ (الرجال)^(٣)

ب- تجنیس اللفظتين :

لم أكذبُ التاريخَ حينَ جعلْتُهم
رُهبانَ (نسَك) لا عَجولَ (نسِيك)^(٤)

ج- الجناس الاشتقافي :

يا دولةَ الْخُلُقِ التي تاهَتْ على
رُكْنِ (السُّمَاكِ) برُكْنِها (الْفَسْمُوكِ)^(٥)

د- الجناس شبه الاشتقافي :

يَقْضُونَ ذلكَ عن سَوَادِ غافلٍ
خُلُقَ (السَّوَادِ) مُضَلَّا (ومَسُودا)^(٦)

^(١) المصدر نفسه، ج ٤، ص ٨٧.

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٦١.

^(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٨٨.

^(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٦٦.

^(٥) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٦٥.

^(٦) المصدر نفسه، ج ١، ص ١١٢.

وهذا النمط هو أقل الأنماط حظاً في التأثير على المتنقي، ولفت انتباهه، وقد أغفله البلاغيون ولم يوردو له شواهد في كتبهم، ولم يذكره السكاكي إلا لأن القسمة العقلية اقتضت نمطاً خامساً.

١ - ٤ التذليل :

نطرق الخطيب الفزوياني لظاهرة التذليل ضمن موضوع الإطناب، وقد عرّفه بقوله: "تعقب الجملة بجملة تشتمل على معناها للتأكيد"^(١). وهو ضربان:

ما خرج مخرج المثل بأن يقصد حكم كلي منفصل عما قبله جار مجرى المثل، وما ليس كذلك بأن لم يستقل بإفاده المراد بل توقف على ما قبله، وهو إما لتأكيد منطوق كلام وإما لتأكيد مفهومه^(٢). ويستخدم هذا الأسلوب لإظهار المعنى وتأكيده من خلال إعادة الألفاظ، ويستعمل في المواقف الحافلة، والمواطن الجامعة^(٣). ويعتل شارح التخيص استعماله في المواطن الجامعة؛ لأنها تجمع البطيء الفهم، والبعيد الذهن، وانتساب القرىحة، والجيد الخاطر؛ لأن الألفاظ إذا تكررت على المعنى الواحد تأكّد عند الذهن اللقن، وصح لبطيء الفهم^(٤).

ولكن ابن سنان الخفاجي لا يستحسن هذا الأسلوب انتلاقاً من أن البلاغة هي الإيجاز، ويقول في ذلك: "وأما التذليل فهو العبارة عن المعنى بالفاظ تزيد عليه، وإنما لم نقل في التذليل - الإيضاح المعنى - كما قلنا في حد المساواة والإيجاز لما نذهب إليه من حمد الإيجاز والمساواة إذا كان المعنى فيهما واضحًا. فاحترزنا بالإيضاح من أن ندخل في الحد ما لا نحمد له من المساواة والإيجاز للذين يكون المعنى فيهما غامضاً خفيأ، فاما التذليل فإنما على ما قدمناه لا نحمد له في موضع من المواضع، فلا معنى لاحترزنا بذكر الإيضاح في حده"^(٥).

^(١) الخطيب الفزوي - الإيضاح ، (مرجع سابق)، ج ١، ص ٣٠٧ .

^(٢) السبوطي، حلال الدين عبد الرحمن (ت ١١٩٦هـ)، شرح عفرد الجمان في علم المعاني والبيان، مطبعة مصطفى ثابتى الحلبي وزرلادد، مصر، ١٩٣٩م، ص ٧٤ .

^(٣) البغدادي - قانون البلاغة ، (مرجع سابق)، ص ١١٢، ١١٣ .

^(٤) الخطيب الفزوي - التخيص (مرجع سابق)، ص ٢٢٧ .

^(٥) ابن سنان الخفاجي ، أبو محمد عبدالله بن محمد (ت ٤٦٦هـ) - سر لقصاصحة، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢١٩ .

ويحسن بنا أن نبه على ملاحظتين : الأولى ما ذهب إليه أحد الباحثين من أن شواهد التذليل تستوي في التكرار والغاية، سواء جرت مجرى الأمثال لصحة انتصالها عما قبلها عند المناسبة، أم لم تجر مجرى المثل لإحكام ارتباطه بسابقه وبنائه عليه؛ ولذلك لن نقوم بتصنيف شواهد التذليل إلى هذين الصنفين؛ لأنهما يشتركان في المبدأ وهو التكرار، والغاية وهي التذليل^(١). والملاحظة الثانية هي أننا سنعني بالذليل الوارد لتأكيد كلام منطوق لا كلام مفهوم؛ لأننا ندرس الإيقاع وليس قيمة التأكيد في أساليب العربية. فكرار الألفاظ ظاهرة إيقاعية تدل على التأكيد، أما تأكيد الكلام المفهوم الذي لم ينطق فلا علاقة له بالإيقاع.

وهذا يعني انتباخ هذه الظاهرة من البنية الإيقاعية الأم بشقيها الوزن والقافية، فغياب القافية يعني غياب التصدير. أما في ظاهرة التذليل فقد لاحظنا تحرر القراءن المتماثلة من هذا الشرط، فالقرينة الأولى تتحرك ضمن مساحة الشطر الأول، أما القرينة الثانية فتتحرك ضمن مساحة الشطر الثاني، ولكن لا يمكن أن تتلاقي القرینتان في سطر واحد، ولذلك فإن الشاعر يمتلك حرية أكبر في إنشاء التوازيات بين القراءن المتماثلة. وتعد هذه الظاهرة خطوة جديدة في مسيرة تحرر الذات الشاعرة من قيود البنية التقليدية، والبحث عن بنية بديلة منبعة عن البنية الأم، ومحررة من مبدأ التعاقب داخل الزمن.

وقد رصدنا في الشوقيات ستة أنماط من التذليل هي :

١ - النمط الأول : تكرار القرینتين في مطلع الشطر الأول ومطلع الشطر الثاني كقول شوقي :

(أحبابك) مصرُ من أعمقِ قلبي (وحبك) في صميمِ القلبِ نَامٌ^(٢)

٢ - النمط الثاني : تكرار القرینتين في مطلع الشطر الأول وحسو الشطر الثاني، ك قوله:

(أما العتاب)، فـالأحبةِ أَخْلُقُ وـالحُبُّ يَصْلُحُ (بالعتاب) ويَضْدُقُ^(٣)

٣ - النمط الثالث : تكرار القرینتين في حسو الشطر الأول، ومطلع الشطر الثاني، ك قوله:

لم أغشَ (مغناك) إلا في غضونِ كرى (مغناك) أبعدُ للمشتاقِ من إِرمٍ^(٤)

^(١) عز الدين علي السيد - شكرير بين المثير والثائر، ط٢، عالم الكتاب، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٢٤٠ .

^(٢) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الخامسة، (مرجع سابق)، ج ١، ص ٢١١ .

^(٣) المصدر نفسه، ج ١ ، ص ١٦١ .

^(٤) المصدر نفسه، ج ١ ، ص ١٩٢ .

٤- النمط الرابع : تكرار القرینتين في حشو الشطر الأول، وحشو الشطر الثاني، كقوله:

يا قلب لا تجزع (الحادية) الهوى واصبر فما (الحاديات) نوأم^(١)

٥- النمط الخامس : تكرار القرینتين في مقطع الشطر الأول، ومطلع الشطر الثاني،

ك قوله:

لكل زمان مضى (أيـة) (وأيـة) هذا الزمان الصحف^(٢)

٦- النمط السادس : تكرار القرینتين في مقطع الشطر الأول، وحشو الشطر الثاني،

ك قوله:

واذكـر الغـر آل أـيوب، (وامـدح) فـمن (المـدح) لـلرـجال جـراء^(٣)

ونرى أن أهم هذه الأنماط في لفت انتباه المتنقي هو النمط الأول؛ لأن كلتا القرینتين تمثل بداية شطر مما يسمح بادرتك علاقة التمايز الصوتي. لكن أكثر هذه الأنماط شيئاً في الشوقيات هو النمط الرابع الذي تتكرر فيه كلتا القرینتين في حشو الشطرين. وإن كان أقلها حظاً في لفت انتباه المتنقي.

١- ٥ التردد.

يعرف ابن رشيق القمياني التردد بقوله : "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بمعنیها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسم منه".^(٤)

وقد ذكر شرف الدين الطبيبي أن اللفظ يعاد بعينه على عدة وجوه :

١- أن يكرر ليناط به حكم آخر.

٢- أن يكرر ليقرر المعنى.

٣- أن يكرر ليقارن به تمام الفصل كيلا يجيء الكلام مبتوراً لطوله.

٤- أن يكرر لينوه بشأن المذكور.

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٣٥ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٥٩ .

^(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ٣١ .

^(٤) ابن رشيق - العمدة ، (مرجع سابق)، ج ١، ص ٢٢٣ .

٥- أن يكرر للتلذذ بذكره.^(١)

وقد ذكر ابن الأثير أيضاً أن التكرير يأتي للاستمالة والتبيه، وتعداد النعم، وتأكيد المدح.^(٢)

أما أنماط التوازي في التردد فهي كثيرة؛ لأنها تشمل أنماط التوازي في التذليل، بالإضافة إلى تحررها من شرط عدم جواز اجتماع القرینتين في الشطر الواحد، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من سعي الذات الشاعر إلى الانعتاق من كل المحددات الخارجية المفروضة عليها. إلا أن القرينة الثانية لا ترد في مقطع الشطر الثاني كالتصدير. وهذه الأنماط كالتالي :

- ١- النمط الأول : تكرار القرینتين في مطلع الشطر الأول ومطلع الشطر الثاني، ك قوله: **(تكل) الرجال من البنين، وإنما (تكل) المالك فقد هما العلماء**^(٣)
- ٢- النمط الثاني : تكرار القرینتين في مطلع الشطر الأول، وحشو الشطر الثاني، ك قوله: **(يسن) الشبابُ الباسُ والجودُ للفتى إذا الشَّيْبُ (سن) البخلُ بالنفسِ والمالِ**^(٤)
- ٣- النمط الثالث : تكرارا القرینتين في حشو الشطر الأول، ومطلع الشطر الثاني، ك قوله: **هلا ذكرتَ (زمان) كنّا (والزمان) كما نُرِيد**^(٥)
- ٤- النمط الرابع : تكرار القرینتين في حشو الشطر الأول وحشو الشطر الثاني، ك قوله: **وتعطلتْ (لغة) الكلام وخاطبتْ عينَيَ في (لغة) الهوى عيناكِ**^(٦)
- ٥- النمط الخامس : تكرار القرینتين في مقطع الشطر الأول، ومطلع الشطر الثاني، ك قوله:

^(١) الطبي: شرف الدين حسين بن محمد (ت ٧٤٣هـ)، كتاب التبيان في علم المعاني والبدع وبيان، ط ١، تحقيق هادي عطية مطر الملالي، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٣٦٥-٣٦٠.

^(٢) ابن الأثير، ضياء الدين (ت ٦٣٧هـ) - المثل المسابر في أدب الكاتب والشاعر ٤م، تحقيق أحمد الحوفي، وتدري طباعة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج ٣، ص ٢٣-١٩.

^(٣) أحمد شرقى - الأعمال الشعرية لحكمة (مراجع سابق)، ج ٣، ص ٩.

^(٤) المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٣٠.

^(٥) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٧.

^(٦) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٧٩.

حلّم أريـد (رجوـع) أحـلامـي بـعـد^(١)

٦- النـمـطـ السـادـسـ : تـكـرـارـ الـقـرـينـتـيـنـ فـيـ مـطـلـعـ الشـطـرـ الـأـولـ، وـحـشـوـ الشـطـرـ الثـانـيـ، كـفـولـهـ:

وـمـنـ لـمـ يـجـمـلـ بـالـتـواـضـعـ (ـفـضـلـهـ)ـ بـيـنـ (ـفـضـلـهـ)ـ عـنـهـ، وـيـغـطـلـ مـنـ الـفـخـرـ^(٢)

٧- النـمـطـ السـابـعـ : تـكـرـارـ الـقـرـينـتـيـنـ فـيـ مـطـلـعـ الشـطـرـ الـأـولـ وـمـقـطـعـهـ، كـفـولـهـ:

(ـشـغـلـ)ـ الـمـشـاـيخـ بـالـمـتـابـ (ـوـشـغـلـهـ)ـ بـتـبـدـلـ الـأـزـوـاجـ وـالـأـصـهـارـ^(٣)

٨- النـمـطـ الثـامـنـ : تـكـرـارـ الـقـرـينـتـيـنـ فـيـ حـشـوـ الشـطـرـ الـأـولـ، كـفـولـهـ:

أـخـاـ (ـالـدـنـيـاـ)ـ أـرـىـ (ـدـنـيـاـكـ)ـ أـفـعـىـ تـبـدـلـ كـُـلـ آـوـنـةـ إـهـابـاـ^(٤)

٩- النـمـطـ التـاسـعـ : تـكـرـارـ الـقـرـينـتـيـنـ فـيـ حـشـوـ الشـطـرـ الـأـولـ وـمـقـطـعـهـ، كـفـولـهـ:

أـنـتـ (ـأـنـسـ)ـ لـنـاـ إـذـاـ بـعـدـ (ـأـكـنـسـ)ـ وـأـنـتـ الـحـسـيـاـ وـالـإـحـيـاءـ^(٥)

١٠- النـمـطـ العـاـشـرـ : تـكـرـارـ الـقـرـينـتـيـنـ فـيـ مـطـلـعـ الشـطـرـ الثـانـيـ وـحـشـوـهـ، كـفـولـهـ:

لـاـ يـقـولـنـ اـمـرـوـ :ـ أـصـلـيـ ،ـ فـماـ (ـأـصـلـهـ)ـ مـسـكـ وـ(ـأـصـلـ)ـ النـاسـ طـيـنـ^(٦)

١١- النـمـطـ الـحـادـيـ عـشـرـ : تـكـرـارـ الـقـرـينـتـيـنـ فـيـ حـشـوـ الشـطـرـ الثـانـيـ:

لـاـ خـفـيـ النـافـعـ فـالـنـفـعـ ظـاهـرـ يـاـ سـعـدـ مـنـ (ـصـافـيـ)،ـ وـ(ـصـوـفـيـ)،ـ وـاسـتـرـ^(٧)

وـلـاـ غـرـوـ أـنـ أـكـثـرـ هـذـهـ الـأـنـمـاطـ تـأـثـيرـاـ فـيـ الـمـتـلـقـيـ هـوـ النـمـطـ الـأـولـ حـينـ تـكـرـرـ كـلـاـ

الـقـرـينـتـيـنـ فـيـ مـطـلـعـ الشـطـرـ الـأـولـ وـمـطـلـعـ الشـطـرـ الثـانـيـ،ـ فـقـيـ هـذـهـ الـحـالـةـ تـمـثـلـ كـلـ قـرـينـةـ

بـدـاـيـةـ سـيـاقـ أـسـلـوـبـيـ،ـ مـاـ يـسـهـلـ عـلـىـ الـمـتـلـقـيـ إـدـرـاكـ عـلـاقـةـ التـمـاثـلـ،ـ وـمـنـ ثـمـ لـفـتـ الـانتـبـاهـ.

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٧.

^(٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٢٧.

^(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٣٠.

^(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ٦٩.

^(٥) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٧.

^(٦) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٥٥.

^(٧) المصدر نفسه، ج ٤، ص ١٢٩.

أما أكثر هذه الأنماط شيوعاً في الشوقيات فهو النمط الرابع، وفيه تتكرر كلتا القرینتين في حشو الشطر الأول وحشو الشطر الثاني. إلا أن اللافت للنظر هو اتساع حرية الشاعر في إنشاء علاقات التمايز بين الألفاظ، فأخذ يعمد إلى تكرار القرینتين في الشطر نفسه، وهذه مرحلة متقدمة من التقافية الداخلية.

٦- الجنس :

تمثل ظاهرة الجنس مرحلة متقدمة جداً من التقافية الداخلية، فقد رأينا في الظواهر السابقة التصدير، والتذليل، والترديد، تحرر الذات الشاعرة تدريجياً من التوازي المطرد القائم على مبدأ التعاقب داخل الزمن، وبدأت الألفاظ تعقد علاقات تماثل صوتية في مواضع متعددة من البيت الشعري، في حين أن القافية التقليدية تعتمد إقامة علاقة تماثل صوتية رئيسية تقع في أواخر الأبيات، وبالتحديد ضمن تفعيلة الضرب. وقد فمنا بتحديد أنماط التوازي في كل من التصدير، والتذليل، والترديد ولاحظنا تنويعها وتعددتها قياساً إلى نمط التوازي الوحيد في كل من التصرير والترصيع الخاضع لتفعيلتي العروض والضرب في التصرير ، وللفاصل الوزنية في الترصيع، ولاحظنا كذلك أن المحددات الخارجية بدأت بالتلاشي تدريجياً، ففي التصدير اشترط ورود القرينة الثانية في تفعيلة الضرب، في حين أن القرينة الأولى حرّة الحركة، أما في التذليل فقد تمعنت كلتا القرینتين بحرية الحركة شريطة لا تجتمعوا في شطر واحد، لكن هذا الشرط قد تلاشى في الترديد، وأصبح من الممكن أن تجتمع كلتا القرینتين في شطر واحد، أما في الجنس فقد بدا واضحاً لدينا أن الذات الشاعرة قد بلغت أقصى درجات التحرر؛ لأنّه يشمل أنماط التوازي في كل من التصدير والتذليل والترديد؛ ولذلك لا ضرورة لإعادة ذكر تلك الأنماط مرة ثانية، وإنما سنتناول أنواع الجنس.

يقول الجرجاني في قسمة الجنس ونوعيه: "فالذي يجب عليه الاعتماد في هذا الفن: أن التوهم على ضربين، ضرب يستحكم حتى يصلح أن يصير اعتقاداً، وضرب لا يصلح ذلك المبلغ، ولكنه شيء يجري في الخاطر، وأنت تعرف ذلك وتصور وزنه إذا

نظرت إلى الفرق بين الشيئين يشتبهان الشبه التام، والشيئين يشبه أحدهما بالأخر على ضرب من التقرير فاعرفه^(١).

وهو بذلك يفرق بين نوعين من الجنس: الجنس التام، والجنس غير التام، وقد توسع البلاغيون بعد ذلك في تفريعات الجنس سواء أكان تماماً أم غير تام، وسوف نقتصر في هذا البحث على أهم التفريعات.

أولاً : الجنس التام: ويعرفه الخطيب الفزوري بقوله: "الجنس بين اللفظين وهو شابههما في اللفظ، والتام منه: أن يتفقا في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها. فإن كانا من نوع واحد - كاسمين - سمي مماثلاً وإن كانوا من نوعين - كاسم و فعل - سمي مستوفى"^(٢) وقد أدرج ضمنه أيضاً جنس التركيب، وهو ما كان أحد لفظيه مركباً.

وعلى الرغم من براعة شوقي في توظيف الجنس إيقاعياً ودلائياً في البيت الشعري إلا أنه فلما عمد إلى الجنس التام، فشواهده في الشوقيات محدودة جداً، بالإضافة إلى أنه لم يستخدم الجنس المركب. وإنما أكثر من الجنس غير التام، فمن الجنس المماثل قوله:

ما باتَ يثني على عليكَ (إنسان) إلا وانتَ لعينِ الدهرِ (إنسان)^(٣)

فالقرينة الأولى إنسان تعني اسم الجنس، في حين أن القرينة الثانية تعني ناظر العين ، وكلتا القرینتين اسم ، ومن الجنس التام المستوفى قوله :

فِفْ ناجِ أهراَمَ الجَلَلِ وَ(نادِ) هل منْ بُنَائِكِ مَجْلِسٌ أوْ (نادِ)^(٤)

فالقرينة الأولى هي فعل أمر، أما القرينة الثانية فهي اسم منقوص.

ثانياً : الجنس غير التام : وهو خمسة أقسام :

١- **الجنس المحرف :** وهو أن يختلف اللفظان المتجلسان في هيئة الحروف فقط، ويكون إما بالحركة، أو بالسكون، أو التشديد والتحفيف^(٥).

^(١) الحرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧٣ هـ) - أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، ص ١٤ .

^(٢) الخطيب الفزوري - الإيضاح ، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٥٣٦، ٥٣٥ .

^(٣) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج ٤، ص ٢٠٦ .

^(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ١١٣ .

^(٥) الخطيب الفزوري - الإيضاح ، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٥٣٧، ٥٣٨ .

فَمَا كَانَ بِالْحُرْكَةِ قَوْلُهُ :

أُمُّ (الْقُرْيَى) - إِنْ لَمْ تَكُنْ أُمُّ (الْقُرْيَى) - وَمَثَابُ الْأَعْيَانِ وَالْأَفْرَادِ^(١)

فقد اختلفت القرینتان في الصائت القصير الذي يلي حرف القاف الصامتى، ومما كان بالحركة والسكون قوله :

وَتَوَاضَعٌ فِي ارْتِقَاعٍ تُعْتَبَرُ فَهُما ضَدَانٌ (كَبْرٌ) وَ (كَبْرٌ)^(٢)

فقد تميزت القرینة الثانية بورود الصائت القصير بعد حرف الباء الصامتى، في حين أن القرینة الأولى خلت منه، ومما كان بالتشديد والتخفيف قوله :

وَضِنَّى (بَعْظُمٍ) فِي ثَرَاكٍ (مَعْظَمٍ) يَقْرَبُهُ الرَّحْمُ فِيمَا يَقْرَبُ^(٣)

فالقرینة الثانية تختلف عن القرینة الأولى بزيادة حرف صامت هو الظاء الثانية بالإضافة إلى زيادة صائب قصير بعدها.

- **الجنس الناقص** : وهو أن يختلف اللفظان المتجانسان في أعداد الحروف ويكون ذلك بزيادة حرف واحد أو أكثر. ويعرف النوع الأول بالمطرف، والثاني بالمذيل^(٤). وإذا كان البلاغيون قد عنوا في الجنس المحرف بالصوات القصيرة، فإنهم في الجنس الناقص قد عنوا بالصوات فحسب، وأهملوا الصوات القصيرة. فمن الجنس المطرف قوله :

فِيمَصْرٍ مَا جَنِيتُ لِمَصْرٍ أَيْ (دَاءٌ) مَا إِنْ إِلَيْهِ (دَوَاءٌ)^(٥)

فقد تميزت القرینة الثانية بزيادة حرف الواو الصامتى في وسطها، ولا يعني البلاغيون بتقصير الصائب الطويل في داء وزيادة الصائب الطويل في دواء وهي فروق واضحة بين القرینتين. وقد تقع الزيادة في آخر القرینة كقوله :

جَازَتِ النَّجْمُ وَاطْمَأْنَتِ بِأَفْقٍ مَطْمَئِنٌ بِهِ (السَّنَا) وَ (السَّنَاءُ)^(٦)

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ١١٤ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ٤ ، ص ٤١ .

^(٣) المصدر نفسه: ج ١، ص ٥٢ .

^(٤) الخطيب الفزبي - الإيضاح، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٥٣٨ - ٥٤٠ .

^(٥) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج ١، ص ٢٢ .

^(٦) المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٠ .

فالقرينة الثانية تمتاز بزيادة حرف الهمزة الصامتة بالإضافة إلى الصانث القصير الذي يليها. أما الجناس المذيل فمثاليه :

(زار) وال Herb بين جفني ونومي قد أعدَ الدجى لها (أوزارا)^(١)

فالقرينة الثانية تزيد على القرينة الأولى بصامتين وصانث قصير، بالإضافة إلى تطويل الصانث القصير لإطلاق القافية.

٣- إذا اختلف اللفظان المتجلسان في أنواع الحروف، اشترط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف، ويشمل هذا القسم :

أ- الجناس المضارع : إذا كان الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج.

ب- الجناس اللاحق : إذا كان الحرفان المختلفان غير متقاربين في المخرج^(٢).

فمن الجناس المضارع قوله :

غَرِقْتُ حَيْثُ لَا (يُصَاحُ بِطَافِ) أو غَرِيقٌ، وَلَا (يُصَاحُ لِحَسِّ)^(٣)

وكل من الحاء والخاء في يصاح ويصاخ حرف حلقي. ومن الجناس اللاحق قوله:

و(لَفَتْهُ) فِي سَّتْوَسَنْ و(حَفَتْهُ) بَقَرْنَفُل^(٤)

فاللام من الأحرف الحافية، أما الحاء من الأحرف الحلقة، فهما متبعادان في المخرج.

٤- جناس القلب : وهو ما اختلف فيه اللفظان المتجلسان في ترتيب الحروف^(٥) ، فمن ذلك قوله :

نشرتَ (صفانحا) فجزتكَ مصْرُ (صحائف) سُودِ لا ينطوينا^(٦)

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٢٩ .

^(٢) الخطيب القرطبي - الإياضاح ، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٥٤٠ .

^(٣) أحمد شرقى - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٤٨ .

^(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٧٨ .

^(٥) الخطيب القرطبي - الإياضاح ، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٥٤١ .

^(٦) أحمد شرقى - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج ١، ص ٢٧٠ .

٥- وما يلحق بالجنس أن تحيي باللفظ يجمعها أصل واحد في اللغة، وهو ما يعرف بالاشتقاق الأصغر أي: توافق اللفظين في الحروف الأصول مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى، وهذا هو الجنس الاشتقائي. ويلحق بالجنس أيضاً ما يشبه المشتق وليس منه أي الجنس شبه الاشتقائي^(١). وفيه يتواافق اللفظان في الحروف الأصول، ولكن لا يجمعها أصل المعنى، كما أن الترتيب قد يأتي مغايراً. فمن الجنس الاشتقائي قوله:

وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية نازلينا^(٢)

فكل من الرعاة والرعية يجمعها أصل اشتقائي هو (ر، ع، ي) التزم ترتيب حروفه، كما أنهما تشتراكان في أصل المعنى وهو الرعاية. ومن الجنس شبه الاشتقائي قوله :

وتحت جناتك الأنهر تجري وملء ربالك (أوراق) و (ورق)^(٣)

فعلى الرغم من أن كلتا القراءتين يجمعهما أصل اشتقائي هو (و، ر، ق) كما أن ترتيب حروف الجذر قد التزم به، إلا أنهما لا تشتراكان في أصل المعنى، فالوراق جمع ورقة، ويقصد هنا النبات، أما الورق فجمع ورقاء وهي الحمام.

٣- إيقاع العبارات :

تناولنا في المبحث السابق إيقاع الألفاظ، ورأينا أنه يقوم بالدرجة الأولى على التوازي الصوتي بين الألفاظ، وسندرس في هذا المبحث إيقاع العبارات، وهو قائم فيما نرى على التوازي النحوي، وهو شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر مشابهة في الطول، والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر مرتبطة نحوياً، وإيقاعياً فيما بينها من خلال وضع عناصر لغوية متكافئة في أوضاع متكافئة أيضاً، أو بتعبير آخر من خلال استخدام أوضاع متكافئة ترصيحاً لعناصر صوتية أو دلالية متكافئة، فالتوازي النحوي قائم على ما هو أبعد من مجرد التماثل الصوتي بين

^(١) الرازي - نهاية الإيجاز في دربة الإعجاز (مراجع سابق)، ص ١٣٣، ١٢٤.

^(٢) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مراجع سابق)، ج ١، ص ٢٧٤.

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٧٤.

القرآن المتوازية، لأنه يشترط أن تكون تلك القرآن موضوعة نسقياً في أوضاع متكافئة في السلسلة التركيبية. وتعد هذه التوازيات النحوية وسيلة رئيسية لتأكيدبقاء شكل الرسالة، كما أنها تعمل على تشكيل وحدة بين التعبير الشكلي والمضمون في الأعمال الشعرية، وهذا يعود إلى وجود أبنية تؤدي وظيفة توحيدية في النص سواء في المستوى الشكلي أم المضموني؛ لأن إسقاط مبدأ التمايز على المتوازية التركيبية يستلزم علاقة دلالية قائمة على التشابه أو المخالفة في المعنى^(١).

ولا غرو أن البنية الإيقاعية الأم عملت على توحيد النص شكلياً من خلال الوزن والقافية، لكنها عجزت عن توحيد دلالياً، بل إنها عملت من خلال توازياتها الصوتية المطردة الصارمة على كبح جماح الذات الشاعرة، وقد أفرز هذا الصراع مجموعة من الطواهر الأسلوبية عبرت بصورة صادقة عن تبرم الذات الشاعرة من البنية الإيقاعية الأم الكابحة لتبادر المعنى المتدايق. وهذا ما دفعها إلى السعي لتأسيس بنية بديلة معبرة عن إدراك الذات، ومعززة للرجوع الداخلي للمشاعر والعواطف. وقد تناولنا في إيقاع الألفاظ جانبًا من مكونات هذه البنية الجديدة، والآن نتناول الجانب الآخر المتمثل في إيقاع العبارات القائم على التوازي النحوي.

وقد أبرزت لنا دراسة الشوقيات نمطين من التوازي النحوي، أحدهما أفقى والأخر رأسى، أما التوازي الأفقى فهو محصور ضمن البيت الشعري الواحد ويكون ثانياً بحيث تشمل العبارة الأولى الشطر الأول، وتشمل العبارة الثانية الشطر الثاني وقد عرف هذا النوع من التوازي عند البلاغيين بالموازنة، أما إذا تجاوز التوازي الأفقى العبارتين سمي - لدى البلاغيين أيضاً - تقسيماً. وكلتا الظاهرتين تشارك في مبدأ واحد هو : تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الكم والبناء النحوي. أما التوازي الرأسى فيتمثل في توازي العبارات بصورة رأسية مخترقة بنية القصيدة، وقد تناولها البلاغيون تحت عنوان التطريز. ومن باب توحيد المصطلح سنقتصر على مصطلح التوازي النحوي مع الإشارة إلى كيفية تناول البلاغيين لهذه الظاهرة المتشعبة.

^(١) إيفانكتوس، خوبه - نظرية اللغة الأدية، (مراجع سبق)، ص ٥٣، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٩.

١-٢ التوازي النحوي الأفقي :

١-١ التوازي الثاني :

وهو عند البلاغيين ما يعرف بالموازنة ، ويعرفها السجلماسي بقوله: "تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع مقاسمة النظم ، معتدلة الوزن، متوازى في كل جزء منها أن يكون بوزنة الآخر دون أن يكون مقطعاًهما واحداً".^(١) ونرى أن هذا التعريف يتميز عن تعريفات البلاغيين عامة لهذه الظاهرة من عدة نواحٍ :

- ١ - يشمل التوازي الثاني أجزاء العبارة كافة، ولا يقع في اللحظة المفردة، وبهذا يدخل في إيقاع العبارات لا إيقاع الألفاظ، وهذا ما نستنتجه من قوله "تصيير أجزاء القول" فلم يستثن من أجزاء القول شيئاً.
- ٢ - أشار التعريف إلى تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الوزن والبناء النحوي من خلال قوله "مقاسمة النظم معتدلة الوزن".
- ٣ - أشار التعريف أيضاً إلى أن مجرد التمايل الصوتي لا يشكل توازياً، وإنما يكون ذلك في وضع عناصر لغوية متماثلة في أوضاع متماثلة، وهذا بارز في قوله: "متناسبة الوضع".
- ٤ - أشار التعريف إلى أن هذه الظاهرة تقوم على التوازي النحوي فحسب، ولا يتشرط التوازي الصوتي، وهذا ما نستتجه من قوله: "دون أن يكون مقطعاًهما واحداً".

أما ابن الأثير فقد لاحظ ورود هذه الظاهرة في النثر والشعر، ففي النثر تكون الألفاظ الفواعصل من الكلام متساوية في الوزن، أما في الشعر فيكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزناً^(٢). إلا أنه لم يشر إلى شبه العبارات المتوازية في البناء النحوي، ويدخل في ذلك تعريف العسكري^(٣). فقد عني البلاغيون بالتوازن الكمي الناتج عن الاشتراك في البناء النحوي، فاهتموا بالنتيجة وأغفلوا المسبب الذي يسهم بدور مهم

^(١) السجلماسي، أبو محمد القاسم الانصاري، (ت ٤٧٠ هـ) - المترعرع البديع في تعبين أساسيات البديع، ط ١، تحقيق علال الغزري، مكتبة المعرف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠، ص ٢٦٤ .

^(٢) ابن الأثير - المثل السائر ، (مرجع سابق)، ج ١، ص ٣٧٧ .

^(٣) العسكري، أبو هلال (ت ٤٣٩ هـ) - كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط ١، تحقيق علي ومحمد الجحاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٩٥٢، ص ٢٦٤ .

في ارتباط عناصر التوازي على المستويين النحوي والإيقاعي. وقد دفعهم هذا الإغفال إلى الخلط بين إيقاع الألفاظ وإيقاع العبارات، فأدخلوا ضمن هذه الظاهرة الترصيع، وما اتفقت فيه آخر لفظة من القرينة مع آخر لفظة من الأخرى^(١). ولا شك أن القرائن المتوازية في الترصيع متساوية من حيث الكم الزمني، لكنها لا ترد بالضرورة متشابهة في البناء النحوي، كما أنها لا تحول إلى توازيات نحوية إذا ما سببت القوافي الداخلية.

وحتى تتضح فكرة التوازي الثاني سنعمد إلى تحليل المثال التالي الذي يقول فيه شوقي مخاطباً الشعب المصري :

(البرُّ لِيَسْ لَكُمْ فِي طُولِهِ لُجْمٌ) (والبحرُ لِيَسْ لَكُمْ فِي عَرْضِهِ شُرُعٌ)^(٢)

نلاحظ أن الشطر الأول قد اشتمل على جملة اسمية تكون من المبتدأ البر، وقد جاء الخبر جملة مؤلفة من ليس ومعموليها. وقد تأخر اسمها (لجم) الذي تعلق به الجار وال مجرور (لكم)، أما خبرها فقد جاء شبه جملة يتكون من الجار والمجرور والمضاف إليه (في طوله). وبذلك تكون السلسلة التركيبية للجملة بهذا الشكل.

مبتدأ + خبر جملة [فعل ماض ناقص + جار + اسم مجرور + خبر شبه جملة
جار + اسم مجرور + مضاد إليه) + اسم ليس].

ولكن هذه الجملة بمفردها لا تشكل توازياً نحوياً، ولا قيمة إيقاعية لها باستثناء الإيقاع الوزني؛ ولذلك عمد الشاعر إلى مزاوجتها بجملة ثانية من خلال إسقاط مبدأ التماثل على المتواالية التركيبية، فجاءت الجملة الثانية مماثلة للجملة الأولى من حيث التركيب النحوي، بالإضافة إلى أن المكونات التركيبية في كلتا الجملتين جاءت متماثلة من حيث الكم المقطعي. فالبر والبحر على وزن (مستفتح)، وليس على وزن (أنْ فَ) ولكم على وزن (علَّنْ)، وفي طوله وفي عرضه على وزن (مستغلن)، ولجم وشرع على (فعلن).

وقد ترد العبارة الثانية مختلفة عن العبارة الأولى في بعض مكوناتها التركيبية، لكنه اختلاف طفيف لا يؤثر في علاقة التماثل القائمة بين العبارتين وإنما يكسبها تنوعاً، ويساهم في لفت انتباه المتلقي كقول شوقي :

^(١) الغرناطي، أبو جعفر شهاب الدين (ت ٧٧٩ھ) - طراز الخلة وشفاء الغلة، تحقيق رحاء السيد الجوهري، موسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص ٤٤٦ .

^(٢) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مراجع سابق)، ج ١، ص ١٥٦ .

(فَقَبَّلْتُ كَفًا كَانَ بِالسَّيْفِ ضَارِبًا) (وَقَبَّلْتُ سِيفًا كَانَ بِالْكَفِ يَضْرِبُ) ^(١)

فالعبارة الأولى تكونت من فعل ماض + فاعل + مفعول به + صفة [فعل ماض ناقص + اسم كان (ضمير مستتر تقديره هو) + جار + اسم مجرور + خبر كان] أما العبارة الثانية فقد ماثلتها تركيباً وتقسيماً للحiz النحوى، إلا أننا نجد أن خبر كان في العبارة الأولى جاء مفرداً في حين أنه في العبارة الثانية جاء جملة فعلية.

وتجدر الإشارة إلى أن ياكبسون يرى أن حذف بعض المكونات التركيبية في إحدى العبارتين المتوازيتين لا يهدم التوازي أبداً، لأن ما حذف يبقى مضمراً في درجة الصفر ^(٢). بالإضافة إلى أن دراسة التوازي الشعري يقدم بدوره دعماً ثميناً للتحليل اللساني للغة لأنه يعين بدقة المقولات النحوية ومكونات البنية التركيبية التي يمكن ادراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية ما وتصبح بهذا وحدات متوازية ^(٣). فقد وازى الشاعر بين اسم الفاعل ضارباً والفعل المضارع يضرب بوصفهما متماثلين، كما وازى بين الخبر المفرد ضارباً وخبر الجملة الفعلية يضرب بوصفهما متماثلين أيضاً.

٤-١-٢ التوازي الثلاثي والرباعي :

وهو ما عرف عند البلاغيين بالتقسيم، وقد عده السكاكي من المحسنات المعنوية ويعرف بقوله : "أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر، ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عدك". ^(٤) وينظر الفزويني أنه يطلق على أمرين : "أحدهما أن تذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل ما يليق به، ... والثاني استيفاء أقسام الشيء" ^(٥). ولكن مثل هذه القسمة العقلية التي تفيد استقصاء أقسام الشيء، وجمع أوصافه، وتفصيلها، والتعميق عليها، لا تشكل يقاعاً تكرارياً إلا إذا عززت ب التقسيم صوتي أيضاً من خلال توازي عبارات عدة في إطار البيت الواحد، وتكون بالطبع متشابهة في التركيب النحوى والكم المقطعي، وقد أشار ابن رشيق إلى هذا النوع، وأطلق عليه مصطلح "التقطيع" وهو أن يعمد الشاعر

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٠ .

^(٢) ياكبسون، رومان - قضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص ١١٠ .

^(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٩ .

^(٤) السكاكي - مفتاح العلوم، (مرجع سابق)، ص ١٨٠ .

^(٥) الخطيب الفزويني - التشخيص ، (مرجع سابق)، ص ٣٦٦ .

إلى التفصيل مراعياً تقسيط الوزن. ولا يشترط فيه السجع، أما إن وجد فذلك هو الترصيع^(١). وهذا يعني أن التوازي النحوي بدعم بتواء صوتي فيشكلان معاً ظاهرة صوتية متميزة.

وقد أبرزت لنا الشوقيات نمطين من التوازي الثلاثي والرباعي هما:

١- التوازي المتوازن : ونلمس في هذا النمط احتراماً واضحاً من قبل الشاعر للفواصل الوزنية أي التفاعلات.

٢- التوازي الحر : وفيه تبرز ذات الشاعر الثائرة على البنية الإيقاعية الأم؛ ولذلك نراه يتخطى حدود الفواصل الوزنية الضيقة الكابحة لنيل المعنى. وسنتناول كلا النمطين بشكل مفصل.

أولاً : التوازي المتوازن : ويترسخ إلى :

١- التوازي الثلاثي ، ويقع في الصدر وأول العجز ، لكنه غالباً ما يقع في آخر الصدر والعجز ، وقد يشمل الصدر والعجز معاً، وقد ورد النوعان الأول والثاني في ثلاثة أوزان هي: الطويل، والمقارب، والبسيط. وهي أوزان ثمانية التفاعيل، في حين ورد النوع الثالث في وزنين هما : الخفيف والكامل وهمما وزنان سدايسيا التفاعيل.

أ- النوع الأول : ما وقع في الصدر وأول العجز ، كقول شوقي :

(إذا لم تصُّنْ عهداً)، (ولم ترَعِ نِمَةً) (ولم تذكر إلهاً) فلستَ جناني^(٢)

ت تكون البنية الإيقاعية في هذا النوع من أربعة سياقات أسلوبية، تسود الثلاثة الأولى منها علاقتنا تماثل بين السياق الأول والثاني، والسياق الثاني والثالث، والتماثل هنا تمثل نحوي وكمي، ثم يأتي السياق الرابع المجرد من القرينة الرابعة ليكسر سلسلة التوقعات التي تولدت لدى المتألق.

ولكن هذا التوازن الدقيق قد يضطرب بعض الشيء استجابة لرغبة الذات الشاعرة في التحرر من كل القوالب المفروضة، ولذلك يبدأ الشاعر بتجاهل الفواصل الوزنية، أي:

^(١) ابن رشيق - العمدة ، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٢٥، ٢٦ .

^(٢) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ١٤٢ .

حدود التفعيلات، فقد تحتاج القرينة الثالثة إلى مقطع صوتي حتى تتساوى مع القرينتين الآخريتين قوله :

(فِيَاصِرُّ أَحِيَانًا) ، (خَلَافُ تَارَةٍ) (خَوَاقِينُ طُورًا) ، وَالْفَخَارُ الْمَقْلُبُ^(١)

ولو قمنا بـتقطيع العبرة الثالثة لرأينا أنها تتكون من (فعولن مفاعي) أما المقطع الأخير (لن) فقد اندرج ضمن العبرة الرابعة.

بــ النوع الثاني : ما وقع في آخر الصدر والعجز، قوله:

أَبَا الْهُولِ أَنْتَ (نَدِيمُ الزَّمَانِ) (نَجِيُّ الْأَوَانِ) ، (سَمِيرُ الْعَصْرِ)^(٢)

وكقوله في سرب من الفتيات :

وَأَرْهَفْتَ أَعْيُنًا (ضَعْفِي حَمَائِلُهَا) (نَشْوَى مَنَاصِلُهَا) (كَحْلَى مَوَاضِيْهَا)^(٣)

وت تكون البنية الياقافية في هذا النوع من أربعة سياقات أسلوبية تبدأ بالسياق الأول التالي من القرينة الموازية للقرائن الأخرى؛ ولذا فإنه يخلو من آية خصوصية إيقافية، ولكن بعد أن تعدد علاقتنا التماثل بين السياق الثاني والثالث من جهة، والسياق الثالث والرابع من جهة أخرى، يشعر المتنقي بــ علاقة تقابل بين السياق الأول والثاني لخلوه من القرينة الموازية.

وفي هذا النوع من التوازي الثلاثي نلحظ ما أشرنا إليه سابقاً من اضطراب بعض القرائن كــما، فقد تحتاج القرينة الأولى إلى مقطع صوتي حتى تتساوى مع القرينتين الآخريتين. وقد برز هذا تحديداً في البحر المقارب قوله:

وَقَدْ يَقْتُلُ الْمَرْءَ (هُمُ الْحَيَاةُ) (وَشَغَلُ الْفَوَادِ) ، (وَكَدُّ الْفِكَرُ)^(٤)

فقد تكونت القرينة الأولى من (عولن فعول) وافتقدت المقطع القصير (فــ) المندرج ضمن السياق الأول. وقد وردت هذه الظاهرة أيضاً في البحر الطويل قوله :

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٣ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٣٧ .

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٤٥ .

^(٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٨٣ .

نَذَنَ عَلَيُّ اللَّبْ (بِالسَّهَمِ مُرْسَلًا) (وَبِالسُّحْرِ مُقْضِيًّا)، (وَبِالسَّيْفِ قَاضِيًّا)^(١)

فقد تكونت القرينة الأولى من (عولن مفاعلن) وافتقدت المقطع القصير (ف) المندرج ضمن السياق الأول. ولكن مثل هذه الاضطرابات الكمية بين القرآن المتوازية لا تؤثر فيما نرى على التوازن بشكل بارز.

وبالمقابل يمكن أن تحتوي القرينة الأولى على مقطع صوتي زائد كقوله:

أَجَلُ، بَيْنَا (رَسُلُ الذَّكَرِيَّاتِ) (وَمَاضٍ يُطِيفُ)، (وَدَمْعٌ يَجُودُ)^(٢)

فقد تكونت القرينة الأولى من (ل فعولن فعول).

إن هذه الاضطرابات الكمية الطفيفة تعد إرهاصاً مبكراً لثورة الذات الشاعرة على القوالب الإيقاعية، فقد رأينا كيف تمت المصالحة بين الذات الشاعرة والإيقاع الوزني من خلال توليد نظام إيقاعي يعتمد البنية النحوية للعبارة، ومستقل عن الإيقاع الوزني المنضبط، لكن في الوقت ذاته خضع للفواصل الوزنية، وبذلك تمت المصالحة، أما الآن فإننا نلمس ثورة جديدة، ورفضاً للقالب الجديد، أي : الفواصل الوزنية، وستظهر هذه الثورة جلية حينما نتناول التوازي الحر.

جـ - النوع الثالث : ما وقع في الصدر والعجز معاً، وسبق أن ذكرنا أن هذا النوع من التوازي قد اقتصر وروده على وزنين هما : الخفيف والكامل، وهذا يرجع إلى أن كلاً منها يتكون من ست تفعيلات، وإذا كان الشطر الأول يتسع لثلاث تفعيلات، فهذا يعني أن العبارة الأولى ستشمل المساحة الزمنية لتفعيلتين، أما العبارة الثانية فتشمل التفعيلة الثالثة من الشطر الأول، والتفعيلة الأولى من الشطر الثاني، ويتبقي للعبارة الثالثة التفعيلة الثانية والثالثة من الشطر الثاني، فمن ذلك وصفه للحياة :

(سَقْمٌ مِنْ سَلَامَةٍ)، (وَعَزَّزَةٌ مِنْ هَنَاءٍ) (وَفُرْقَةٌ مِنْ وِدَادٍ)^(٣)

ومن ذلك أيضاً وصفه للمسجد الأقصى :

(الْفَتْحُ مِنْ أَعْلَمِهِ)، (وَالظَّهُورُ مِنْ أَوْصَافِهِ) (وَالْقَدْسُ مِنْ أَسْمَائِهِ)^(٤)

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٤٤ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٦٨ .

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٥٦ .

^(٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٢ .

ونلاحظ أن هذه البنية الإيقاعية تدفع المتنقي إلى تجاهل قاعدة انقسام البيت الشعري إلى شطرين، ولذلك لا يتوقف من المتنقي أن يتوقف عند نهاية الشطر الأول، وهكذا يصبح البيت الشعري ذو الشطرين أقرب إلى مفهوم السطر الشعري، وهذا بالطبع إرهاص بثورة الذات الشاعرة على القالب الإيقاعي.

٢- التوازي الرباعي : ولهذا النمط من التوازي نوع واحد اقتصر وروده على وزنين هما: الطويل والمتقارب، وكلاهما ثمانى التفاعيل، وبذلك سيشمل الشطر الأول قرينتين متوازيتين، كما سيشمل الشطر الثاني قرينتين متوازيتين، فمن ذلك قوله واصفاً ناعي والدته :

(أبانَ ولم ينْبِسْ) (وأدَى ولم يُفْنِ) (وأوهَى وما رَمَّا) ^(١)

وكقوله مشيداً بالصحف :

(لسانُ الْبَلَادِ) (وَنَبْضُ الْعِبَادِ) (وَكَهْفُ الْحَقْوَقِ) (وَحَرْبُ الْجَنَفِ) ^(٢)

ونلاحظ أن هذه البنية قد خلت من علاقات التقابل كسابقتها، فهي بذلك تعامل على تحقيق توقعات المتنقي التي قام ببنائها بعد القرينة الأولى مما سمح بتشكيل سياق أسلوبى كبير هو السياق الثالث الذى اعتمد علاقة التماثل في كلتا القرينتين.

وتتجدر الإشارة إلى أن في الشوقيات بيتاً واحداً يشتمل على تواز سداسي يقع في الصدر والعجز معاً وهو على البحر الخفيف، وهذا يعني أن كل قرينة ستحتل المساحة الزمنية لتفعيلة واحدة فقط، وهذا البيت هو :

(لا وعِدْ) ، (لا صُولَةٌ) ، (لا انْقَامٌ) (لا حَسَامٌ) (لا غَزُوةٌ) ، (لا دِماءٌ) ^(٣)

وأهم ما يلفت انتباها في هذه البنية أنها تشكلت من ثلاثة سياقات أسلوبية بدأت بالسياق الأول، وهو سياق صغير، لا يتمتع بأية خصوصية إيقاعية بمفردة. ثم جاء السياق الثاني - وهو سياق صغير أيضاً - مماثلاً للسياق الأول، فنشأت بينهما علاقة تماثل، ثم جاء السياق الثالث وهو سياق كبير؛ لأن قرائته الأربع كافة تعتمد التماثل، ولا يقطع السياق الكبير كما هو معلوم إلا بعلاقة تقابل تبني سياقاً جديداً.

^(١) المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٤٦ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٥٩ .

^(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٨ .

ثانياً : التوازي الحر : ويقوم على مبدأ أساسى هو التحرر من الحيز الزمانى الضيق للفواصل الوزنية الذى عمل على قولبة إيقاع العبارة، وتعد هذه الظاهرة مرحلة متقدمة من ثورة الذات الشاعرة على البنية الإيقاعية الأم وقوالبها، وإن تم ذلك في حدود البيت الشعري، ويترفرع إلى :

١- التوازي الثلاثي :

أ- النوع الأول : ما وقع في الصدر وأول العجز، كقوله مخاطباً نهر النيل:

(وبأي عين) (أم بـأـة مـزـنـة) (أم أي طوفان) تفيض وتفهق^(١)

ولو قمنا بقطيع هذه العبارات المتوازية نحوياً فسنجد أنها كالتالي :

وبأي عين ب ب - ب - / - مـتـقـاعـلـن / مـتـ

أم بـأـة مـزـنـة سـبـ/بـ بـ سـ / فـاعـلـن / مـتـقـاعـلـن

أم أي طوفان - - ب - / - - مـتـقـاعـلـن / مـتـقـا

ومن الواضح أن العبارات السابقة قد تحررت من الحيز الزمانى للفواصل الوزنية لكنها بالطبع عبارات متقاربة كمياً لا ترقى إلى درجة التماثل والتوازن الكمى الدقيق.

ب- النوع الثاني : ما وقع في آخر الصدر، والعجز، وهو أكثر شيوعاً من النوع الأول.

ما أنت يا دنيا؟ (أرؤيا نائم) (أم بـسـاطـ سـلـافـ)^(٢)

ونلمس الملاحظة نفسها عند قطيع هذه العبارات المتوازية :

أرؤيا نائم بـ/- بـ / - عـلـن / مـتـقـاعـلـن

أم لـيل عـرس - - بـ / - مـتـقـاعـلـن / مـتـ

ام بـسـاطـ سـلـافـ - بـ / بـ بـ - فـاعـلـن / مـتـقـاعـلـن

فهي عبارات متوازية نحوياً، متقاربة كمياً، متحركة من الفواصل الوزنية.

٢- التوازي الرباعي : ويقع في الصدر والعجز معاً ، كقول شوقي :

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٦٥ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٠٤ .

(والدين يسر)، (والخلافة بيعة) (والحقوق قضاء)^(١)

وتقاطع هذه العبارات المتوازية كالتالي :

| | | |
|----------------|-----------------|---------------|
| متقعلن / مت | - - ب - / - | والدين يسر |
| فاعلن / متقعلن | - ب - / ب ب - ب | والخلافة بيعة |
| متقعلن / مت | - ب - / - | والامر شوري |
| فاعلن / متقعلن | - ب - / ب ب -- | والحقوق قضاء |

فهذه أربع عبارات متوازية نحوياً، متقاربة كمياً، متحررة من الفواصل الوزنية.

وسواء أكان التوازي النحوي تثابياً أم ثلثاباً أم رباعياً، متقولها ضمن الفواصل الوزنية أم متحرراً، فإنه يظل محصوراً في حدود المساحة الزمنية للبيت الشعري، وهي مساحة ضيقة تلزم الشاعر بقطع تيار المعنى المتذبذب عند تفعيلة الضرب ؛ ولذلك سنرى أن الذات الشاعرة تعمل على تجاوز التوازي الأفقي المحصور في حدود البيت الشعري إلى آفاق أوسع. من خلال عقد توازيات نحوية رأسية تشمل أبياتاً شعرية عدة، وتحمّل الشاعر حرية أكبر في التعبير عن ذاته.

٢- التوازي النحوي الرأسي :

تناولنا في الصفحات السابقة التوازي النحوي ضمن حدود البيت الشعري الواحد، فدرسنا كلاً من التوازي الثنائي والتوازي الثلاثي والتوازي الرباعي إلا أن الشوقيات تكشف لنا نمطاً آخر من التوازي النحوي حيث تتواءى العبارات بصورة رأسية على خلاف ما رأينا في التوازي الأفقي، وقد أرجأنا الحديث عن هذه الظاهرة الإيقاعية؛ لأنها تمثل مرحلة متقدمة من الإيقاع، فمن خلالها تمكنت الذات الشاعرة من الثورة على المساحة البيئية الضيقة، وأخذت تولد ظواهر إيقاعية تخترق بنية القصيدة رأسياً مما يساهم في توحيدها شكلياً ودلائياً.

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٨ .

ولم تغب هذه الظاهرة الإيقاعية عن أذهان نقادنا القدماء بل تناولوها تحت عنوان "النطريز" ، فهذا أبو هلال العسكري يعرفها بقوله : "أن يقع في أبيات متواالية من القصيدة كلمات متسلوقة في الوزن، فيكون فيها كالطراز في التوب"^(١) . ولم يسترط بعض النقاد التساوي في الوزن وإنما اكتفوا بمقابلة الموضع في الأبيات أي، تماثل العبارات دون التساوي في الوزن، وهذا ما نستتتجه من تعريف الطبيبي: "وهو أن يؤتى في الكلام موضع مقابلة كأنها طراز"^(٢) . والخلاصة أن العبارات المتوازية رأسياً قد تماثل كمياً ونحوياً، وقد يقتصر التماثل على التركيب النحوي فحسب .

ومن الأمثلة التي توضح هذه الظاهرة قول شوقي :

(ومن يخْبِرُ الدُّنْيَا وَيَشْرِبُ بِكَأسِهَا يَجِدُ مَرْأَهَا فِي الْحَلْوِ وَالْحَلْوَ فِي الْمَرِّ)
 (ومن كَانَ يَغْزوُ بِالْتَّعَلَّاتِ فَقَرَاهُ فَإِنَّسِي وَجَدَتُ الْكَدَّ أَفْلَى لِلْفَقْرِ)
 (ومن يَسْتَعِنُ فِي أَمْرِهِ غَيْرَ نَفْسِهِ يَخْنُهُ الرَّفِيقُ الْعَوْنُ فِي الْمَسَالِكِ الْوَعْرِ)
 (ومن لَمْ يَقِمْ سِرَّاً عَلَى عِبَرِ غَيْرِهِ يَعْشُ مُسْتَبَاحَ الْعِرْضِ مِنْهَاكَ السَّرِّ)
 (ومن لَمْ يَجْمَلْ بِالْتَّوَاضِعِ فَضْلَهُ بَيْنُ فَضْلِهِ عَنْهُ وَيُعْطَلُ مِنَ الْفَخْرِ)^(٣)

ت تكون البنية السابقة من ثلاثة سياقات أسلوبية، تبدأ بالسياق الأول وهو بالطبع لا يلفت انتباه المتنقي بمفرده، ولكن إذا ما انتقل المتنقي إلى السياق الثاني، لا حظ وجود القرينة الثانية المماثلة للقرينة الأولى في السياق الأول عقد علاقة تماثل رأسية - وهو بالطبع تماثل نحوي - بين السياقين، ثم ينتقل المتنقي ليواجه العلاقة ذاتها بين السياقين الثاني والثالث، ومن ثم يبدأ المتنقي بعقد سلسلة من التوقعات تحظى بالتحقق ضمن السياق الثالث، وهو سياق أسلوبي كبير يشمل عدة قرائن متماثلة.

من خلال المثال السابق يتضح أن التوازي الرأسي يمثل ثورة الشاعر على حدود البيت الشعري الضيقة غير القادرة على احتواء سلسلة طويلة من القرائن المتماثلة، ولهذا عمد إلى الامتداد رأسياً واحتراق بنية القصيدة، وتوحيدها شكلياً ودلائلاً. لكن الذات الشاعرة تسعى دوماً إلى تحقيق قدر أكبر من الحرية من خلال توزيع القرائن المتوازية

^(١) العسكري - كتاب الصناعتين ، (مرجع سابق)، ص ٤٢٥ .

^(٢) الطبيبي - كتاب الشبيان ، (مرجع سابق)، ص ٣٩٤ .

^(٣) أحمد شرفني، الأعمال الشعرية المتكاملة، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ١٢٧ .

في مواضع متعددة من القصيدة، أي: أنها لن تطرد بشكل متتابع، وبعبارة أدق يعمد الشاعر إلى إدخال سياقات تقطع سلسلة التماثلات منشأها بينها علاقات التقابل الرأسية، ومن ذلك قول شوقي :

وَكَيْفَ بِلِ الصَّدِى ذُو الْغَلَةِ الصَّادِى
مَا سَرَّتِ مِنْ سَامِرٍ إِلَى نَسَادِ
أَضْلَلَهَا فَمَشَتْ فِي فَرْقَكِ الْهَادِي
لِبَهِي مِنْ الْوَزْدِ فِي ظِلِّ النَّدِي الْغَادِي
عَلَى الْغَدِيرِ، كَعْصَفُورِينَ فِي الْوَادِي
وَالْمَاءُ فِي قَدْمِنَا رَاتِحٌ غَادِي
مِنْ لَحْنِ شَادِيَّةِ فِي الدُّوَّاهِ أوْ شَادِيَّةِ
هَهَنَا وَهَنَا
هَلْ طَرَّتْ شَوَّافَ؟ وَهَلْ سَابَقْتُ مِيعَادِي^(١)

تَذَكَّرِي : هَلْ تَلَاقَنَا عَلَى ظَمَارِ
وَأَنْتَ فِي مَجْلِسِ الرِّيحَانِ لِاهِيَّةِ
(تَذَكَّرِي قَبْلَهُ) فِي الشَّعْرِ حَاتِرَةِ
وَقَبْلَةَ فَسَقَ خَدُّ نَاعِمٍ عَطَرِّ
(تَذَكَّرِي مَنْظَرِ) الْوَادِي، وَمَجْلِسَنَا
وَالْغَصْنُ يَحْنُو عَلَيْنَا رِفَّةً وَجَوِيَّ.
(تَذَكَّرِي نَغْمَاتِ) هَهَنَا وَهَنَا
(تَذَكَّرِي مَوْعِدَاهُ) جَادَ الزَّمَانُ بِهِ .

وعلى الرغم من أن الشاعر قطع سلسلة التماثلات بين كل من البيت الأول والثالث، والبيت الثالث والخامس، والبيت الخامس والسابع، إلا أن القراءن المتوازية ظلت متقاربة وعلاقة في ذهن المتنقي، لكننا نجد في قصائد أخرى مثل قصيدة أبي الهول أن الشاعر بدأ يباعد بين القراءن المتوازية إمعاناً في التحرر من التكرار النمطي، وذلك من خلال تكرار عبارة "أبا الهول" في سبعة أبيات متباعدة عملت على تماسك القصيدة حيث يقول :

- ١ - (أبا الهول)، طَالَ عَلَيْكَ الْعُصْرُ وَبَلَغَتْ فِي الْأَرْضِ أَقْصَى الْعُمَرِ
- ٦ - (أبا الهول)، مَاذَا وَرَاءَ الْبَقَاءِ إِذَا مَا تَطَلَّوْلَ - غَيْرُ الضَّجَرِ
- ١١ - (أبا الهول)، مَا أَنْتَ فِي الْمَعْضِلَاتِ؟ لَقَدْ ضَلَّتِ السَّبِيلُ فِيَكَ الْفَكَرُ
- ١٨ - (أبا الهول)، وَيَحَّكَ لَا يُسْتَقْلُ مَعَ الدَّهْرِ شَيْءٌ وَلَا يُحَتَّرُ
- ٢٥ - (أبا الهول)، أَنْتَ نَدِيمُ الزَّمَانِ، سَمِيرُ الْعُصْرِ نَجِيُّ الْأَوَانِ

^(١) المصدر نفسه، ج ٤، ص ٨٧.

- ٥٨ - (أبا الهول)، لو لم تكن آيةٌ
لكانَ وفاؤكِ إحدى العِبرَ
- ٧٣ - تحرك (أبا الهول)، هذا زمانٌ
تحرّكَ ما فيه، حتى الحَجَرُ.^(١)

ت تكون البنية السابقة من عدة سياقات أسلوبية تبدأ بالسياق الأول المشتمل على القرينة الأولى، ثم يرد السياق الثاني الخالي من القرينة الموازية ويشمل الأبيات من (٥-٢) فتولد علاقة تقابل بين السياقين، ثم ينتقل المتنقى إلى السياق الثالث الكامن في البيت السادس الذي يعمل على تذكر ما ورد في السياق الأول وتعقد علاقة تماثل بين السياقين الأول والثالث، ولكن تعقد في الوقت نفسه علاقة تقابل بين السياق الثاني الخالي من القرينة، والسياق الثالث المشتمل عليها، ثم تكرر العملية نفسها فتشاً علاقة تقابل بين السياق الثالث والسياق الرابع، ويشمل الأبيات من (٧-١٠)، وعلاقة تماثل بين السياق الخامس الكامن في البيت الحادي عشر والسياق الثالث، وفي الوقت نفسه تشأ علاقة تقابل بين السياق الرابع والسياق الخامس، وتستمر هذه السلسلة من التماثلات والتقابلات. ولكن الطرافه تكمن في السياقين الثالث والخامس، فكل منهما يقيم نوعين من العلاقات: علاقة تماثل وعلاقة تقابل معاً.

وتجدر الإشارة إلى أن التوازي النحوي الرئيسي يرد غالباً في صدر الأبيات. ولكن الشوقيات تكشف لنا ورود هذه الظاهرة في أعجز الأبيات، وقد بدا هذا واضحاً في قصيدتين هما : "مشروع ملنر" ، و "اعتداء"^(٢).

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٣٢-١٤٤.

^(٢) انظر : قصيدة "مشروع ملنر" في الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ٧٢ الآيات: (٤١، ٣٨، ٣٦، ٣٥، ٣٤، ٣١، ٢٧، ٢٦، ٢٤، ٤٠، ٤١، ٣٨، ٣٦، ٣٥، ٣٤، ٣١، ٢٧، ١٦، ١٤، ٨، ٦)، وقصيدة "اعتداء" ج ١، ص ٢٦٢، الآيات (٤١، ٣٩، ٣٨، ٢٢، ٢٠، ١٧، ١٦، ١٤، ٨، ٦).

الفصل الرابع

البيان والمعنى

الفصل الرابع

الإيقاع والمعنى

ذكرنا في الفصل الثاني أن التصور القديم يجعل من الإيقاع شكلاً فارغاً تمتلئ به الأدلة الحاملة لمعناها قبل تفاعلها معه، وهذا التصور يحصر الإيقاع في مجال الوزن الشعري، في حين أن النظرة الحديثة عدت الإيقاع تنظيماً للخطاب وتجليناً للذات، فللهيقاع وظيفة بنائية لكونه يتحكم في نسق الخطاب أي : بناء عناصره، ومكوناته، ضمن تنظيم، وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. ويلازم هذه الوظيفة وظيفة دلالية مترتبة عليها؛ لأن بناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء دلاليته، ولطريقة إنتاج معناه، فليس للألفاظ معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنه ليس للغة إيقاع ينتجه المعنى خارج الخطاب، فالإيقاع هو المعنى^(١).

ويمكن القول إن الإيقاع الخارجي أو ما يعرف بالوزن الشعري شكل خارجي يحتضن المعنى في ثناياه، في حين أن الإيقاع الداخلي، يتحكم في نسق الخطاب وتوليد المعنى، فالعلاقة بين الإيقاع والمعنى علاقة مزدوجة، فالإيقاع الخارجي في حالة صراع مع المعنى لوجود نظامين يتجادلان الشاعر : النظام العروضي، والنظام اللغوي، لكن هذا الصراع ينتهي بتناسب فريد بين هذين النظامين لدى الشعراء المتمكّنين. أما الإيقاع الداخلي فيعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب، وهذا ينعكس على طريقة إنتاج المعنى وسخاول في هذا الفصل دراسة هذه العلاقة المزدوجة بشكل مفصل.

١- الإيقاع الداخلي والمعنى :

أبرزت لنا دراسة الشوقيات مجموعة من الوظائف الدلالية المنبثقة عن الإيقاع الداخلي في النص الشعري، وهي : تبييه المتألق على محور دلالي جديد في النص، وإبراز الدور الدلالي للألفاظ، وتدليل المعنى، وتبينه، والتعبير عن تقاربه أو تقابلاته، إضافة إلى تفصيله.

^(١) محمد بنیس - الشعر العربي الحديث ، (مرجع سابق) ، ج ١ ، ١٧٧ ، ١٧٨ .

١-١ تنبئه المتنافي على محور دلالي جديد.

ونرى أن هذه الوظيفة الدلالية هي وظيفة التصريح الرئيسية، فهذا ابن رشيق يذكر أن الشاعر ربما صرخ في غير الابداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، ويأتي التصريح إخباراً بذلك وتنبئها عليه، وهو عنده دليل على قوة الطبع وكثرة المادة، إلا أن كثرته تدل على التكلف^(١). وقد استوقفت هذه الظاهرة أحد الباحثين، ورأى فيها عودة الحاجة المبدئية المتصلة بحركة الذات إلى الانبعاث، ومعاودة الإعلان عن وجودها الخارجي داخلياً^(٢).

وقد برزت هذه الظاهرة الإيقاعية في مطولات شوقي عامة، ففي قصيدة "صدى الحرب" وهي ثاني قصائده طولاً، حيث بلغ عدد أبياتها ٢٦٠ بينما تكرر فيها التصريح في خمسة مواضع عدا مطلع القصيدة، وفي كل مرة كان التصريح الداخلي منبهاً على محور دلالي جديد في النص، فقد بدأ الشاعر قصيده مخاطباً السلطان عبد الحميد :

بِسِيفِكَ يَعْلُوُ الْحَقُّ، وَالْحَقُّ (أَغْلَبُ) وَيُنَصَّرُ دِينُ اللَّهِ أَيَّلَنَ (تضرب)^(٣)

وبعد أن أثنى على الخليفة، وأشاد بأبياته، وذكر جلوسه على العرش، عاد إلى التصريح في البيت ٢٦ حين انتقل إلى محور دلالي جديد في القصيدة، وهو بطش الخليفة بالأعداء في قوله :

حَسَامُكَ مِنْ سُقَراطَ فِي الْخَطْبِ (أَخْطَبُ) وَعُودُكَ مِنْ عُودِ الْمَنَابِرِ (أَصْلَبُ)^(٤)

ثم انقل إلى محور جديد وهو الحديث عن إنجازات الجنود العثمانيين، ومعجزاتهم في البيت ٣٨ الذي جاء مصرعاً كذلك، حيث يقول :

مَلَكَتْ سَبِيلِيهِمْ : فِي الشَّرْقِ (مَضْرِبُ) لَجِيشِكَ مَمْدُودٌ، وَفِي الْغَرْبِ (مَضْرِبُ)^(٥)

وقد عمد الشاعر أيضاً إلى التصريح في البيت ٥٦ حين انتقل إلى محور جديد هو الحديث عن الفتاة التركية المتقطعة في ساحة المعركة، وفي هذا يقول:

^(١) ابن رشيق - العدة، (مرجع سابق)، ج ١، ص ١٧٤ .

^(٢) عليوي الماشي - السكون المتحرك، (مرجع سابق)، ص ٣١٢ .

^(٣) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج ١، ص ٤٢ .

^(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٣ .

^(٥) المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٤ .

تحذرني من قومها الترك (زينب) وتعجم في وصف الليوث (وتعرب)^(١)
ثم يسهب بعد ذلك في وصف الحالة في بحر الروم ومنعة السواحل العثمانية،
وحيثما يعود إلى الحديث عن الفتنة التركية المتطوعة يعمد إلى التصريح في البيت ٩٣
حيث يقول:

ومارأعني إلا لواء (مخصوص) هنالك يحميه بنان" (مخصوص)^(٢)

وينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن مضيق ملونا، وحين يصل إلى وصف مشهد استشهاد الحاج عبد الأزل باشا في البيت ١٣١ يعمد إلى التصريح ويقول:
وأشطف سوانس الفوارس (أشيب) يسير به في الشعuber أشطف (أشيب)^(٣)

وفي قصيدة أخرى بعنوان "استقبال" نجد الشاعر يمهد للغرض الرئيسي بمقيدة تكون من سبعة أبيات يتحدث فيها عن عظمة مصر وآثارها، ثم ينتقل بعد ذلك إلى المحور الرئيسي، وهو استقبال الطيارين القادمين من الآستانة بعد استشهاد زميليهما في رحلة سابقة، ويقول :

عاد الزمان ، فأعطي بعديما (حراما) وتاب في آذن المحزون ، (فابتسم)^(٤)
ونراه في قصيدة "مرقص" يسهب في ٤٧ بيتاً في وصف مرقص أقيم بسراي عابدين، ثم ينتقل إلى محور جديد وهو ذكر الممدوح وشكره على نعمه ويوظف التصريح للتبيه على هذا الانتقال، ويقول :

يا ابن خير (آب) يا أبا (النجب)^(٥)

وفي قصيدة "أنس الوجود" بخاطب الشاعر المستر روزفلت مشيداً بالآثار المصرية القديمة، ثم ينتقل في البيت ١٧ إلى مخاطبة الآثار، وقد وظف الشاعر التصريح للتبيه على هذا الانتقال في الخطاب، وفي هذا يقول :

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٢

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٨

^(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٠

^(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢١٥

^(٥) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٦

يا قصوراً نظرتها وهي (تُقضى) (١) فسكت الدموع، والحق (يُقضى)

ونجد الظاهرة نفسها في قصيدة أخرى بدأ الشاعر بمخاطبة الليل، والشكوى من سكون نجومه، ثم عمد إلى التصرير في البيت ١٤ حين انتقل إلى مخاطبة الطير، فنراه يطلب منه أن يبيث له شكواه فيقول :

يا طير، بِئْ أَخاك (ما يجري) إِنَّا كُلَّا مَوْضِعَ (السَّرَّ) (٢)

وفي رثائه لحافظ إبراهيم يتمنى الشاعر أن يكون صديقه هو السابق لرثائه، ثم ينتقل إلى وصف مدينة الإسكندرية التي نظمت فيها القصيدة ثم يسألها: "ما إذا حشست من الدموع لحافظ". وقد جاء التصرير منبهاً على هذه النقلة في البيت ٢٢ حيث يقول:

إِسْكَنْدَرِيَّةُ يَا عَرْوَسَ (الْمَاءِ) وَخَمْبَلَةُ الْحَكَمَاءِ وَ(الشِّعْرَاءِ) (٣)

وقد بدأ الشاعر قصيده التي أنشأها في حفلة افتتاح منشآت الجامعة المصرية بالإشادة بالملك فؤاد الأول، ثم انتقل في البيت ٣٤ إلى الحديث عن أهمية العلم في بناء الحضارة، ولذلك جاء بالتصريح ليهين المتنقي لهذه النقلة :

أَرَأَيْتَ رَكْنَ الْعِلْمِ كَيْفَ (يُقَامُ) أَرَأَيْتَ الْاسْتِقْلَالَ كَيْفَ (يُرَامُ) (٤)

وفي قصيدة "فتية الوادي" يشيد الشاعر بالشباب الذين نهضوا بمشروع "القرش"، ثم ينتقل في البيت ٣٠ إلى تقديم النصح للجيل الصاعد وقد هيأ المتنقي بتصرير داخلي لهذه النقلة:

أَلِيهَا الْجَيْلُ الَّذِي نَرْجُو (الْغَدَ) غَدْكَ العَزَّ وَدَنِيَّاكَ (الرَّغْدَ) (٥)

وفي قصيدة "غاندي" يبدأ الشاعر بمخاطبة الشعب المصري، وتعريفهم بما في الزعيم الهندي، ثم ينتقل في البيت ٢٤ إلى مخاطبة غاندي وإهداه سلام مصر كافة، وفي هذا يقول :

سَلَامُ النَّيلِ يَا (غَنْدِي) وَهَذَا الزَّهْرُ مِنْ (عِنْدِي) (٦)

(١) المصتر نفسه، ج ٢، ص ٥٨

(٢) المصتر نفسه، ج ٢، ص ١٢٨

(٣) المصتر نفسه، ج ٣، ص ٢٢

(٤) المصتر نفسه، ج ٤، ص ١٢

(٥) المصتر نفسه، ج ٤، ص ٣٧

(٦) المصتر نفسه، ج ٤، ص ٨٤

١- إبراز الدور الدلالي للألفاظ :

يرى إينهباوم أن وجود الألفاظ ضمن الوحدات الإيقاعية يعمل على إبرازها وإبراز دورها الدلالي في النص الشعري^(١). ويتتمثل هذا الدور الدلالي في تشابه عناصر مختلفة جداً، أو اختلاف عناصر مشابهة جداً، ولا سيما إذا وجدت في مواضع وزنية متطابقة؛ ولا شك أن القافية الحرة تقوم بهذا الدور التوحيدى، فاشتراك الألفاظ في عناصر صوتية مشابهة يستلزم تداعي معانٍها المعجمية في تقابل حي، في حين أنها لا تمتلك إمكانية الاشتراك خارج النص، وتتضح هذه الطبيعة الدلالية للقافية من خلال تجنب الألفاظ المكررة، أي: بازدواج الصوت والمعنى، وإنما يعمد إلى ألفاظ متباعدة المعاني شترك في عناصر صوتية متماثلة، وهذا يضاعف من إمكانيات التجاورات الدلالية^(٢).

وقد لاحظنا أن ظاهرة الترصيع تساهم بشكل فاعل في إبراز الدور الدلالي للألفاظ بوصفها قافية داخلية حرة، فكثيراً ما تعقد الألفاظ المرصعة علاقة دلالية خفية فيما بينها، ذكر من ذلك قول شوفي :

فلتحيَّ (ملتنا)، فلتتحيَّ (أمتنا) فليحيَّ (سلطاناً) فليحيَّ عباس^(٣)

لقد تدرج الشاعر تدرجًا تناظرياً مبيناً الأولويات في نظره، فالمصلحة العظمى هي خدمة الدين الإسلامي، ثم جعل مصلحة الأمة في المرتبة الثانية، وجعل خليفة المسلمين في المرتبة الثالثة؛ لأن مصلحة الأمة مقدمة على مصلحته، ثم انتقل إلى مصلحة المسؤول المباشر وهي آخر المراتب، في حين أنه لم يخص نفسه بمرتبة. فلو لم يعمد الشاعر إلى جمع هذه الألفاظ المتماثلة صوتياً لما نجح في توليد هذه التجاورات الدلالية المعبرة عن فكر الشاعر.

وفي قصيدة "انتصار الأتراك في الحرب والسياسة" يصف شوفي الجنود العثمانيين بقوله :

قوادُ (معركة) وَرَادُ (مهمة)، آسَادُ محترِبٍ^(٤)

^(١) إنثيارم - نظرية المنهج الشكلي ، في كتاب نظرية المنهج الشكلي ، (مرجع سابق) ، ص ٦٠٥٩.

^(٢) جونسون ، بارتون - درamae يوري لوگان البيوجرافية للشعر ، (مرجع سابق) ، ص ١٥١ .

^(٣) أحمد شوفي - الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرجع سابق) ، ج ٤ ، ص ٤٣ .

^(٤) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٦٣ .

لقد جمع الشاعر في هذا الترصيع بين المعركة، والمملكة، والملكة، فكانه يقول:
إن بلوغ المجد وإقامة الملوك الراسخة لا يتم إلا بعد خوض غمار المعارك، وتعرض
الروح للمهلك، فالعلاقة بين هذه الألفاظ ليست صوتية فحسب، وإنما هي علاقة دلالية
متينة بالدرجة الأولى.

وفي مثال آخر يقول :

عَنْتُ لَنَا (أَصْلًا) تَغْرِي بَنَا (أَسْلًا) مَهْرُوزَةً (شَكْلًا)، مَشْرُوَّعَةً تَبِعُهَا^(١)

يجمع الشاعر في هذا البيت بين جمال الطبيعة وجمال المرأة، فوقت الأصيل يمثل
جمال الطبيعة، أما جمال المرأة فقد عني الشاعر بمظاهره: المظهر الأول : هو الجمال
المادي المتمثل في الخد الأسيل، والمظهر الثاني: هو الجمال المعنوي المتمثل في الدلال،
وبذلك يوحد الشاعر بين جمال الطبيعة وجمال المرأة من جهة، كما وحد بين الجمال
المادي والجمال المعنوي في المرأة من جهة أخرى. فالطبيعة هي رمز النقاء والظهور في
هذا العالم، ولذلك عندما جمع الشاعر بين الطبيعة والإنسان جعل منه كاتناً مثاليًّا يحاكي
نقاء الطبيعة.

ونلمس هذه الصورة المثالية في بيت آخر يقول فيه :

**صُونِي جَمَالَكِ عَنَّا إِنَّا بَشَرٌ من التُّرَابِ، وَهَذَا الْحَسْنُ رُوحَانِي^(٢)
أَوْ فَابْتَغِي (فَلَّكًا)، تَأْوِينَهُ (مَلَّكًا) لَمْ يَتَخَذْ (شَرَّكًا)، فِي الْعَالَمِ الْفَانِي^(٣)**

إن هذه المرأة التي يتحدث عنها الشاعر ذات صفات مثالية، لذا لا يمكن أن تكون
من بنى البشر، ويطلب منها أن تصون جمالها، ثم يأتي بالألفاظ: فَلَك، مَلَك، شَرَك،
مرصعة. ولا غرو أن "الفلك" الذي يتحدث عنه الشاعر هو رمز للعزلة عن هذا العالم
المادي الترابي، أما "الملك" النوراني، فهو النقيض لذلك العالم، أما "الشرك" فهو حبل
التواصل بين النوراني والترابي، ولكن هذا الحبل جاء في البيت مقطوعاً، لأن هذا الملك
لم يتَخَذْ شركاً في العالم الفاني الذي يدنس الجمال، ويفنيه بالموت.

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٤٥ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٤٢ .

ولا تقتصر وظيفة إبراز الدور الدلالي للألفاظ على القوافي الحرة المتمثلة في الترصيع، وإنما تشمل كذلك القوافي المتنوعة، وسنتبين ذلك من خلال مناقشة البيت الأخير من موشح "صقر قريش"، ويكون من دور وقفل يقول فيهما :

| | |
|---|---|
| كُمْ قُبُورِ زَيْنَتْ جَيْدَ (الثُّرَى) | تحتَهَا أَنْجَسْ مِنْ مَيْتَ (المُجُوس) |
| كَانَ مِنْ فِيهَا وَإِنْ جَازُوا (الثُّرَى) | قَبْلَ مَوْتِ الْجَسْمِ أَمْوَاتَ (النُّفُوس) |
| وَعَظَامٌ تَزَكَّى (عَنْبَرًا) | مِنْ ثَاءِ صِرْنَ أَغْفَلَ (الرُّمُوس) |

| | |
|---|---|
| فَاتَّخِذْ قَبْرَكَ مِنْ ذَكْرٍ (فَمَا) | تَبَيَّنَ مِنْ مُحَمَّدٍ (لَا يَطْمَسُ) |
| هَبَكَ مِنْ حِرْصٍ سَكَنَتْ (الهَرَمَا) | أَيْنَ بَانِيهِ الْمَنْبِعُ (الملمس) ^(١) |

لقد قامت البنية الدلالية في هذا البيت على الثانية الضدية بين البقاء والفناء. والبقاء في نظر الشاعر نوعان: بقاء مادي، كبقاء الرمال، ورسوخ الأهرام، وبقاء معنوي يتمثل في الذكر الحسن بعد الموت. أما الفناء فهو نوعان أيضاً: فناء مادي ويتمثل في موته، وفناء معنوي يتمثل في موته، فالبيت قائم على محوريين رئيسين هما البقاء والفناء، ويترفع كل منهما إلى محوريين فرعيين هما : المادي والمعنوي، ولكن كيف ساهمت علاقات التمايز وعلاقات التقابل الصوتية في إبراز هذه الثانية الضدية؟

نلاحظ أن الشاعر قد جمع في قوافي القسم الأول من الدور بين ثلاث قرائين متماثلة صوتيا هي : الثرى مكررة، وعنبرا، كما أنه قد جمع في قوافي القسم الثاني من الدور بين ثلاث قرائين متماثلة صوتيا هي : المجوس، والنفوس، والرموس، وقد سادت علاقة التمايز الدلالي بين قرائين كلا القسمين. فالثرى يمثل البقاء المادي، أما العنبر ويقصد به الذكر الحسن يمثل البقاء المعنوي، وباجتماع القرینتين يتكون المحور الرئيسي الأول، ونقصد به البقاء بنوعيه. وإذا انتقلنا إلى قرائين القسم الثاني من الدور فسنجد أن القرينة الأولى "المجوس" قد عبرت عن الفناء المادي والمعنوي معاً، لأن الشاعر يتحدث عن ميت حقيقي، وهذا هو الفناء المادي ، لكن هذا الميت كانت قد ماتت نفسه قبل موته جسده، وهذا هو الفناء المعنوي، أما القرينة الثانية "النفوس" ، فقد عبرت عن الفناء

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٧٨.

المعنى؛ لأن الموت أضيف إليها، في حين أن القرينة الثالثة "الرموس" عبرت عن الفناء المادي؛ لأنها موضع فناء الجسد؛ وبذلك تكون قرائنن القسم الثاني من الدور قد كونت المحور الرئيسي الثاني، ونقصد به الفناء بنوعيه.

وإذا كان الشاعر قد أقام علاقة تقابل بين نظامي التقوية، فإن هذا التقابل الصوتي قد عبر عن تقابل دلالي ، "فالثري" يمثل البقاء المادي وهو يقابل المجروس التي تمثل الفناء المادي والمعنى معا، أما "الثري" الثانية فتقابل (النفوس) التي تمثل الفناء المعنى، والعابر يمثل البقاء المعنى يقابل "الرموس" التي تمثل الفناء المادي.

وقد عزز القفل هذه العلاقات ، فالشاعر يتحدث عن الذكر ، وهو بالطبع يمثل البقاء المعنى ، أما القرينة الثانية فهي الهرم الذي يمثل البقاء المادي ، وبذلك يتكون محور البقاء بنوعيه ، أما الطمس ويعني : فناء الذكر فيمثل الفناء المعنى ، واللمس الذي قد يسبب أذى درجات الضرر الجسدي فيمثل الفناء المادي ، ولذلك وقى الفراعنة أنفسهم من أيدي العابثين بهذه البروج المشيدة رغبة في البقاء الأبدى ، وتكون كلتا القرینتين المحور الرئيسي الثاني ، وهو محور الفناء بنوعيه . وقد سادت علاقة التقابل بين المحوريين في القفل على المستويين الصوتي والدلالي ، فالذكر الحسن بقاء معنى ، يقابل طمس الذكر ، وهو فناء معنى ، والهرم بقاء مادي ، يقابل موت منبع الملمس وهو فناء مادي . ولا يمكن القول : إن هذا التوافق العجيب بين المستويين الصوتي والدلالي هو من قبيل المصادفة ، وإنما يدل على وجود بنية نصية تجمع المستويات اللغوية جميعا في هيكل تجريدي ، وأي فصل بين هذه المستويات يعني هدم البنية النصية .

١-٣ تدليل المعنى .

يرى بعض الباحثين أن ظاهرة التصدير قد جسدت قانون التاسب بين عناصر الشعر الأربعة وهي : (الوزن ، والقافية ، والمعنى ، واللفظ) بصورة متوازنة ، ودقيقة ، معتمدة تحقيق بنية البيت المغلقة التامة ، حرصاً على تجسيد صورته التركيبية الموروثة ، وإن ظل عنصر الوزن التجريدي يفرض سلطته الخفية على بقية العناصر ، في محاولة لتفكييفهما ووصفها في إطار طبيعي متجانس^(١) . وبالإضافة إلى تجسيد ظاهرة "التصدير" قانون التاسب ، فإنها تعمل على تركيز الاهتمام في البيت ، "فاللفظ المعتمد في التصدير

^(١) علوى الماشمي - قانون التاسب بين بنية الإيقاع والتراكيب المغربي ، الحياة الثقافية ، عدد ٤٥ ، ١٩٨٧ م ، ص ٩٢-٩٩ .

هو بمثابة اللفظ الجامع للمعنى. في لفظ التصدير يتولد المعنى، وفيه يتبلور إذا كان اللفظ الأول منه يحتل صدارة البيت، أو صداره العجز، وينتهي إليه محمل المعنى إذا كان اللفظ الأول منه في آخر الصدر أو في منزلة غير معينة، فالتصدير عملية رصد ينطلق فيها الشاعر في المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبني ومعنى^(١).

لكن عملية رصد المعنى قد تقضي إلى تدليل المعنى ، أو تبيينه، أو تقابلها وستتناول في هذه الفصلة تدليل المعنى ونعني به التأكيد وتوليد الحكمة للتدليل على قضية ما يؤمن بها الشاعر، فمن ذلك قوله متوجباً من طلب الإنسان للحياة وملحقة خطى الموت له:

وَالْمَرْءُ فِي (طَلَبِ) الْحَيَاةِ طَوِيلَةٌ
وَخَطِيَّ الْمَنِيَّةِ مِنْ وَرَاءِ (طَلَابِهِ)^(٢)

إن الجامع المشترك بين هاتين الصورتين المتقابلتين هما اللفظتان: طلب وطلبه لكن الشاعر عمد إلى وضع كل لفظة منها في سياق مناقض للسياق الآخر، فالصورة الأولى ترمز إلى الأمل، في حين أن الصورة الثانية ترمز إلى حتمية الفناء.

وتصدق الملاحظة نفسها في رثائه لرياض باشا حيث قال :

يَزِيدُ الشَّيْبُ نَفْسَكَ مِنْ (حَيَاةِ)
إِذَا نَقَصَتْ مَعَ الشَّيْبِ (الْحَيَاةِ)^(٣)

فالمقارنة هنا بين صورتين : الصورة الأولى تمثل تشبيه الإنسان بالحياة كلما تطاول به العمر في حين أن الصورة الثانية تمثل نقصان الحياة كلما كثر الشيب، وقد عمل "التصدير" على عقد علاقة خفية تبدو معقولاً بين هاتين الصورتين المتقابلتين.

وفي مثال آخر يقول :

شَرُّ عِيشِ الرِّجَالِ مَا كَانِ (حَلَماً)
قَدْ تُسْبِغُ الْمَنِيَّةَ (الأَحْلَامِ)^(٤)

لقد جاء الشاعر بالشطر الثاني المحتوي على قرينة التصدير الرئيسية مدللاً على قضيته، فالاحلام تزيين العيش، كما أنها تزيين الموت أيضاً، وبذلك يعمل "التصدير" على عقد علاقة تشبيه خفية بين السعي وراء تحقيق الحلم الكاذب والموت.

^(١) محمد المادي الطرابلي - حصانص الأسلوب في شرقيات، (مرجع سابق)، ص ٩٢ .

^(٢) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق). ج ٣، ص ٢٤ .

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٤٢ .

^(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٤٢ .

والخلاصة أن عملية رصد المعنى تفضي في آخر البيت إلى توليد حكمة بلية أو مثل سائر يعكس خبرة واسعة بالحياة، لكن هذه العملية لا تقتصر على التصدير وحده، فقد ساهم كل من ظاهرة "التبذيل" وظاهرة "الترديد" في تكوين هذه الدلالة، فمن الممكن أن تقوم عدة ظواهر أسلوبية بتوسيع الدلالة ذاتها، كما أن الظاهرة الأسلوبية الواحدة قد تؤدي بأكثر من دلالة؛ لذلك استخدم شوقي أسلوب التبذيل للتدليل على القضايا المهمة التي يسعى إلى نشرها بين جمهور المثقفين، ويستخدم هذا الأسلوب في المواطن الجامعية؛ لأنها تجمع مستويات ثقافية متعددة، وينتج عن ذلك تدليل الفكرة لدى المثقفين، واستمرارية التوصيل - من خلال التكرار - لدى منخفضي الثقافة. وقد لاحظنا أن شواهد التبذيل قد وجهت إلى جمهور كبير من المثقفين دون تحديد فئة معينة، فمن ذلك خطاب شوقي للأمة الإسلامية :

| | |
|---|---|
| (والصدق) أَلْبِقُ بِالرِّجَالِ مَقَالًا (والنَّصْح) أَضْبَعُ مَا يَكُونُ حِدَالًا (ويسودُ الْمَقْدَامُ وَالْفَعَالَا) | أَمَمَ الْهَلَالِ مَقَالَةً مِنْ (صَادِقِ) مَتَطَلِّفٌ فِي (النُّصْحِ) غَيْرِ مَجَادِلٍ مِنْ عَادَةِ الْإِسْلَامِ يَرْفَعُ عَامِلًا |
|---|---|

ونلاحظ أن عجزي البيتين الأول والثاني قد جاء بحكم كلي منفصل عما قبله، لكنه مرتبط في الوقت نفسه بالصدرتين من خلال تكرار القراءتين الصدق، والنصح، أي يمكن القول: إنهما جاءا مدللين لما يسبقهما.

وقد ساهمت ظاهرة "الترديد" في تدليل المعنى، وخير مثال على ذلك قول شوقي:

| | |
|---|-----|
| وَطَنِي لَوْ شُغْلَتْ (بِالخَلْدِ) عَنِه نَازَ عَنِي إِلَيْهِ فِي (الخَلْدِ) نَفْسِي | (٢) |
|---|-----|

لقد كرر الشاعر لفظة الخلد في الشطر الثاني على الرغم من أن المعنى يستقيم دون تكرارها، وقد يقول قائل : إن الشاعر قد اضطر لتركار اللقطة حتى يستقيم الوزن. ولكن هل جاءت هذه اللقطة المكررة حشوًا خاليًا من أية دلالة؟ إن لفظة الخلد تمثل عالم المثل لدى الشاعر، في حين أن العالم هو موطن الخطيئة، لكن الشاعر يستثنى من هذا العالم وطنه، ثم يقوم بعقد مقارنة غير مباشرة بين الوطن والخلد، وقد تبدو هذه المقارنة مبالغًا فيها، ولكن الشاعر يؤكد مشروعية هذه المقارنة بأن يكرر طرفيها مرة ثانية

(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٨٧ .

(٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٤٦ .

ويجعل الغلبة للوطن. ولو كان هذا التكرار خشواً بسبب ضغط عنصر الوزن خالياً من الدلالة لما سار هذا البيت عن ألسنة الملايين من أبناء العربية.

١- ٤ تبيين المعنى.

يذكر كل من ويليك ووارين أن الإيقاع يدفعنا إلى أن نعي النص بطريقة أفضل؛ فهو يبرز السمات، ويحكم الربط بين الأجزاء، وينحو نحو التدرج، ويؤدي بالتأثر، وينظم الكلام^(١). كما يساعد على توحيد التجربة الفنية والربط بينها، فإذا لم يتم ذكر ما حدث من قبل، وتلمس التكرار في مجالات متعددة لبذا كل شيء جديداً وهذا بالطبع يشتت الانتباه، لذلك يجب أن تعرض العناصر بوضوح يكفي لاحتزازها في الذاكرة، واستبقانها في المخيلة، ومن الممكن أن تبني عناصر جديدة أخرى حول نواة التشابه^(٢). وهذا يوصلنا إلى الوظيفة الرابعة من وظائف الإيقاع الداخلي فقد يعمد الشاعر إلى ذكر القرينة الأولى، ثم يعمل على إنماء المعنى، وتطويره، من خلال إيراد قرينة ثانية تكون نواة مركزية لعملية النمو، ورصد المعنى، وقد لمسنا هذه الوظيفة الدلالية في ظاهريتين هما: "التصدير" و "التردد".

رأينا في وظيفة التصدير الأولى كيف وظفت هذه الظاهرة الإيقاعية للتدليل على القضايا الملحة على ذهن الشاعر، مما ساهم في توليد الحكمة، أما الآن فنحن أمام وظيفة أخرى لا تهدف إلى تدليل المعنى، وإنما تعمل على إنماء المعنى وتطويره فإذا به يكتمل عند القرينة الثانية، فمن ذلك قول شوقي يخاطب العام الجديد :

يقولون يا عام : قد (عُدتَ) لي فِي لَيْتَ شِعْرِي بِمَاذَا (تَعُودُ)?^(٣)

لقد أفادت القرينة الأولى "عُدت" حلول العام الجديد، إلا أن الشاعر، قد طور المعنى، وأبدى تعجبه من حركة الزمن التي تعيد المأسى نفسها، ويسأل العام الجديد عن الشيء الجديد الذي قد عاد به، وقد ضمن هذا السؤال القرينة الثانية "تعود" وهي بالطبع النواة المركزية لهذا السؤال.

وفي مثال آخر يقول شاكيرا للسيد المسيح عليه السلام :

^(١) ويليك ، ربيه ، وارين ، أوستن - نظرية الأدب ، (مرجع سابق)، ص ٢٢٤ .

^(٢) ستولينتر ، حبروم - النقد الفنى ، (مرجع سابق)، ص ١٠٠ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ .

^(٣) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرجع سابق)، ج ٢ ، ص ٣٠ .

يَا حَامِلُ (الْآلَامِ) عَنْ هَذَا الْوَرَى كُثُرْتَ عَلَيْهِ بِاسْمِكِ (الْآلَامِ)
 أَنْتَ الَّذِي جَعَلَ الْعِبَادَ جَمِيعَهُمْ (رَحِمًا)، وَبِاسْمِكِ تُقْطِعُ (الْأَرْحَامَ)^(١)

فقد ابتدأ الشاعر خطابه بقوله : يَا حَامِلُ "الْآلَامِ" ، وَالْآلَامُ فِي الشِّطْرِ الْأَوَّلِ تَمْثِيلُ
 الْفَرِينَةِ الْأَوَّلِيَّةِ ، ثُمَّ عَدَ إِلَى تَكْرَارِ الْفَرِينَةِ ذَاتِهَا فِي الشِّطْرِ الثَّانِي لِلتَّأكِيدِ وَإِنَّمَا لِيَبْيَنِي
 عَلَيْهَا فَكْرَةً جَدِيدَةً هِيَ تَوَالِيِّ الْمَصَابِبِ عَلَى الْبَشَرِيَّةِ تَحْتَ شَعَارِ الدِّينِ ، وَنَلْمَسُ الظَّاهِرَةَ
 نَفْسَهَا فِي الْبَيْتِ الثَّانِي ، فَالْمَسِيحُ دَعَا إِلَى السَّلَامِ وَالتَّأْخِي فَلِلْعِبَادِ رَحْمٌ ، لَكِنَّ الشَّاعِرَ يُورِدُ
 الْفَرِينَةَ الثَّانِيَّةَ الْأَرْحَامَ لِيُعْبِرَ عَنْ تَصَارُعِ الْعِبَادِ ، وَتَقْطِيعِ الْأَرْحَامِ ، تَحْتَ شَعَارِ الدِّينِ أَيْضًا.

وَقَدْ سَاهَمَتْ ظَاهِرَةً "الْتَّرْدِيدُ" فِي تَسْكِيلِ هَذِهِ الْوَظِيفَةِ الدَّلَالِيَّةِ ، مِنْ خَلَالِ تَكْرَارِ
 الْلَّفْظِ لِيَنْاطِ بِهِ حَكْمُ آخِرٍ ، فَتَلَفَّطَ الْمَكَرُ يُسَاهِمُ فِي نَمْوِ الْمَعْنَى ، كَقُولُ شَوْقَيِّ فِي الشِّجَاعَةِ :

رَبَّ (الشِّجَاعَةِ) فِي الرِّجَالِ جَلَاثِلَ وَاجْلَاهُنَّ (شِجَاعَةُ) الْأَرَاءِ^(٢)

فَلَفْظُ الشِّجَاعَةِ فِي الشِّطْرِ الْأَوَّلِ عَامَّةٌ ، وَلَكِنْ حِينَمَا كَرَرَتْ فِي الشِّطْرِ الثَّانِي أَنَاطَ
 الشَّاعِرُ بِهَا حَكْمًا جَدِيدًا ، وَنَفَصَدَ بِالْحَكْمِ الْجَدِيدِ التَّخْصِيصَ مِنْ خَلَالِ إِضَافَتِهَا إِلَى الْأَرَاءِ ،
 فَأَعْظَمَ مَرَابِّ الشِّجَاعَةِ ، الشِّجَاعَةَ الْأَدْبِيَّةَ ، وَهِيَ تَفْوِقُ شِجَاعَةَ الْفَوَادِ .

وَمِنْ ذَلِكَ أَيْضًا قَوْلُهُ :

وَلَمْ أَرَ بَعْدَ (قَدْرِهِ) تَعَالَى (كَمَقْدِرَةِ) ابْنِ آدَمَ إِنَّ أَرَادَ^(٣)

فَالْقَدْرَةُ ، فِي الشِّطْرِ الْأَوَّلِ ، خَاصَّةٌ بِالْذَّاَتِ الإِلَهِيَّةِ ، أَمَّا الْمَقْدِرَةُ فِي الشِّطْرِ الثَّانِي
 فَخَاصَّةٌ بِالْمَخْلُوقِ الْبَشَرِيِّ .

١-٥ تقارب المعنى .

يُرَى يَا كِبْسُونَ أَنَّ تَرْتِيبَ فِي تَوازِيَاتِ دَاخِلِ أَزْوَاجِ مِنَ الْأَبِيَّاتِ أَوِ الْأَشْطَرِ يَجْعَلُنَا
 نَعْنَى أَكْثَرَ بَأْيَةً مَشَابِهَةً أَوْ اخْتِلَافَ ، أَيِّ : أَنَّ هَذَا التَّرْتِيبُ يَسْنَدُ إِلَى كُلِّ مَشَابِهَةٍ وَإِلَى كُلِّ
 اخْتِلَافٍ قِيمَةً خَاصَّةً ، فَنَلْمَسُ مَبَاشِرَةَ الْعَلَاقَةِ بَيْنَ الشَّكْلِ الْخَارِجِيِّ وَالدَّلَالَةِ ، وَنَشَعِرُ بِأَنَّنَا
 بِحَاجَةٍ إِلَى تَقْدِيمِ حَلٍّ ، وَلَوْ كَانَ لَا شَعُورِيَّاً ، وَهَذَا يَدْفَعُنَا إِلَى التَّسَاوِلِ : بِمَاذَا يَتَمُّ رَبْطُ

^(١) المَصْدُرُ نَفْسُهُ ، ج١ ، ص ٢٣٤ .

^(٢) المَصْدُرُ نَفْسُهُ ، ج٢ ، ص ٢٥ .

^(٣) المَصْدُرُ نَفْسُهُ ، ج٤ ، ص ١٦ .

البيتين أو الشطرين المتوارزين؟ هل يقوم الربط على تقارب المعنى أم على تقابله؟ ولو لم يتم الجمع بين هذه التوازيات لما استطاعت أن تولد في ذهن المتلقي هذه الأفكار من تقاء نفسها^(١).

إن هذا الرأي يشير إلى وظيفتين جديدين للإيقاع الداخلي هما:

التعبير عن تقارب المعنى، والتعبير عن تقابل المعنى، وستقتصر في هذه الفصلة على الوظيفة الأولى، وسنرجع الحديث عن الوظيفة الثانية إلى الفصلة التالية. في البداية نقول : إن تقارب المعنى يعني شابهه وتوافقه لا تكراره؛ لأن المعنى لا يتكرر إلا بإعادة المتنالية التركيبية في السياق نفسه، وقد اقتصرت هذه الوظيفة الدلالية على ظاهرة إيقاعية واحدة هي التوازي النحوي الثاني، أو ما يعرف "بالموازنة"، وقد لاحظنا أن الشاعر يعمد إلى توظيف هذه الظاهرة حينما يتطرق لذكر القائد المثالي؛ ولذلك يأتي بالتوازي الثاني لاستيفاء صفاته، ومن ذلك قوله مادحًا النبي صلى الله عليه وسلم:

(البُرُّ دُونَكَ فِي حُسْنٍ وَفِي شَرَفٍ) (والبُرُّ دُونَكَ فِي خَيْرٍ وَفِي كَرَمٍ)^(٢)

لقد جاء في الشطر الأول ذكر الجمال وعلو المكانة، ثم جاء في الشطر الثاني بما يوافقه من العطاء والكرم، ويمكن أن نقول : إن الشطر الأول عبر عن جمال الذات، أما الشطر الثاني فقد عبر عن خدمة المجتمع، وهذا توافق فريد بين الذات والمجتمع.

وفي بيت آخر يخاطب الشاعر آل البيت :

(بِيَضُ الْوِجْهِ، وَوَجْهُ الدَّهْرِ ذُو حَلَكٍ) (شُمُّ الْأَنْوَفِ، وَأَنْفُ الْحَادِثَاتِ حَمَى)^(٣)

ونلاحظ أن قوله "بِيَضُ الْوِجْهِ" يوافق قوله : "شُمُّ الْأَنْوَفِ"؛ لأن مظاهر النعيم البدائية عليهم لم تكن ناتجة عن خنوع وترف، فهم لا يقبلون الضيم والهوان، والتواافق باد كذلك بين قوله : "وَجْهُ الدَّهْرِ ذُو حَلَكٍ" وقوله "أَنْفُ الْحَادِثَاتِ حَمَى" لأن كلا القولين يشير إلى تأزم الموقف.

ويقول أيضاً مادحًا العماثيين :

^(١) ياكسون، رومان - قضبانا الشعرية، (مرجع سابق)، ص ٤٦-٤٨، ٥٤، ٧١، ١٠٦.

^(٢) أحمد شرقى - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج ١، ص ٢٠٠.

^(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٠٧.

(أَفِي كُلِّ آنِ تَغْرِسُونَ، وَنَجْتَنِي) (وفي كل يومٍ تفتحونَ، ونكِّبْ) ^(١)

إن فتح البلدان لا يكون بالسيف فحسب، ولذلك يذكر شوقي الغرس ويقصد به الاعمار، فالتوافق باد بين القوة والاعمار، كما أن الكتابة التي يتحدث عنها هي الشكر، ولا يكون إلا بعد جني المنافع والا كان تملقاً، فالتوافق ظاهر أيضاً بين قوله : "نجتني" وقوله : "نكِّبْ".

ونلمس هذا التوافق بين القوة والاعمار في قول شوقي يمدح السلطان عبد الحميد:

(فَأَنْتَ غَمَامٌ، وَالزَّمَانُ خَمِيلَةٌ) (وَأَنْتَ سِنَانٌ، وَالزَّمَانُ قَنَاهُ) ^(٢)

ففي قوله: "فَأَنْتَ غَمَامٌ وَالزَّمَانُ خَمِيلَةٌ" إيحاءً بسياسة الإعمار، أما العبارة الثانية "وَأَنْتَ سِنَانٌ، وَالزَّمَانُ قَنَاهُ" فتدل على القوة، ولا غرو أن القوة تحمي ما يشاد ويُعمر من أيدي المعذبين.

ويذهب شوقي كذلك إلى عقد موافقة بين الدين والسياسة في قوله مادحا الخليفة محمد رشاد الخامس :

يا أَبْنَ الْخَوَاقِينَ الْثَلَاثِينَ الْأُولَى
قد جَمَلُوا الْإِسْلَامَ فَوْقَ جَمَالِهِ

(الْمُبَلَّغِينَ الدِّينَ ذَرْوَةَ سَعِدِهِ) (الرافعينَ الملكَ أَوْجَ كَمَالِهِ) ^(٣)

لقد وافق الشاعر في هذا التوازي الثاني بين الدين والسياسة، وذلك من خلال امتزاجهما في فكرة الخليفة، فال الخليفة رمز وحدة المسلمين وحامى حمى الإسلام، وهو خليفة الله في أرضه، لكنه يمثل أيضاً السلطة السياسية في الدولة.

٦ - تقابل المعنى.

رأينا في الفصلة السابقة اقتصار وظيفة تقارب المعنى على ظاهرة إيقاعية واحدة هي التوازي الثاني أو ما يعرف "بالموازنة"، أما وظيفة تقابل المعنى فمن الممكن أن تتولد عن مجموعة من الظواهر الإيقاعية: كالجناس، والتوازي الثنائي أي: "الموازنة"،

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٠ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٩٦ .

^(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٧٠ .

والتصدير والترديد. لكن علينا أن نميز بين نوعين من التقابل الدلالي؛ لأن القرآن المقابلة دلالياً تحوّل من حيثين، فإما أن ينكمش الم مقابلان وإما أن يتضادا.

أولاً : تكامل المتقابلين :

ينبه الإمام عبد القاهر الجرجاني في أكثر من موضع على أن جمال الجناس لا يرجع إلى تكرار الجرس الصوتي فحسب، وإنما يرجع كذلك إلى نصرة المعنى^(١) ، لكن البلاغيين توقفوا عند هذه الإشارات، ولم يشرحوا المقصود بنصرة المعنى أي: أنهم لم يحددوا دلالة الجناس أو وظيفته الرئيسية في النص، وقد ذهبنا إلى أن للجناس وظيفة دلالية هي : التعبير عن تقابل المعنى، وهذا يعني أن الجناس ينحو منحبين فإذاً أن يتكامل المتقابلان وإما أن يتضادا ونعني بالتكامل : أن القرآن المتقابلة تعمد إلى الالقاء والتفاعل معاً لتشكيل نظام ما، فمن ذلك قوله :

(والدين) ليس برافع ملكاً إذا لم يجد (الدنيا) عليه نظام^(٢)

فقد يبدو للوهلة الأولى أن القرینتين "الدين" و "الدنيا" متضادتان في حين أنهما متكاملتان؛ لأن الملك يقوم على أساس عقدية تمثل الجانب المعنوي، وأساس دنيوية تمثل الجانب المادي، وإن غياب أحد القطبين يفضي إلى خلل في نظام الدولة؛ ولذلك يجب أن تترجم تعاليم الدين إلى سلوك اجتماعي يمارسه أفراد المجتمع في شتى مظاهر الحياة.

و بظاهر التكامل أيضاً بين السبب والنتيجة كقوله :

من ليس في رَكِبِ الزَّمَانِ (مُغْبِرًا) فاعدده بينَ (غوابر) الأَفْوَامِ^(٣)

فـعـدـمـ التـغـيـيرـ الـذـيـ يـدـلـ عـلـىـ حـيـاةـ الرـكـودـ،ـ يـتـكـامـلـ مـعـ غـبـورـ الذـكـرـ،ـ وـمـنـ ذـلـكـ أـيـضـاـ قـوـلـهـ فـيـ رـثـاءـ أـمـهـ :

تَوَارِدُ وَالنَّاعِي، فَأَوْجَسْتُ رَئَةً
(كَلَامًا) عَلَى سَمْعِي، وَفِي كَبْدِي (كَلَامًا)^(٤)

فالتكامل هنا بين الكلام والكلم، فنـا الموت أـي : الكلام سبـب لـ الكلم أي: الجـرـح.

^(١) بخـر جـانـي - أـسـرـارـ الـبـلـاغـةـ ، (مـرـحـمـ سـابـقـ) ، صـ ٥ ، ٧ .

^(٢) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (بر جم سابق)، ج ١، ص ٢٢٧.

المصدر نفسه، ج ٤، ص ١٧

⁽⁴⁾ المصادر نفسه، ج ٣، ص ١٤٦.

ومثلاً أدى التوازي الثاني أي : "الموازنة" وظيفة التعبير عن تقارب المعنى، عمل كذلك على التعبير عن تقابل المعنى، وقد ساهم من خلال تكامل الم مقابلين في إبراز صورة المدح المثلية، كقوله مادحًا الرسول صلى الله عليه وسلم:

(فِي كُلِّ نَفْسٍ مِنْ سُطُوكَ مَهابَةٍ) (ولكُلِّ نَفْسٍ فِي نَدَاكَ رَجاءً)^(١)

فالسطوة صفة سلبية يقابلها الندى وهو صفة إيجابية، لكن السطوة تمارس لردع المعندي، ولذلك ذكر المهابة التي تعد الرادع النفسي، وهكذا تسخر القوة لحفظ أمن المجتمع الخارجي، أما الندى فيعمل على إذابة الطبقات الاجتماعية، والقضاء على الصراع القائم بينها، فيتحقق الأمن الداخلي.

وقد أفاد التوازي الثاني التكامل بين عناصر المكان، كقول شوفي:

(البَرُّ لَيْسَ لَكُمْ فِي طُولِهِ لَحْمٌ) (وَالبَحْرُ لَيْسَ لَكُمْ فِي عَرْضِهِ شَرْغٌ)^(٢)

لقد دل التكامل بين هاتين العبارتين على تفاسير الشعب المصري عن إعداد العدة للذود عن حمى الوطن سواء في مجال القوة البرية أم القوة البحرية. ويظهر التكامل أيضاً بين عناصر الزمن ك قوله :

(عَلَا الصَّعِيدَ نَهَارٌ كُلُّهُ شَجَنٌ) (وَجَلَّ الْرِيفَ لَيْلٌ كُلُّهُ سُهُدٌ)^(٣)

وقد دل التكامل بين هاتين العبارتين على الحزن الدائم على الفقيد ليل نهار، ويظهر التكامل أيضاً بين عناصر الحركة كقوله يصف فلول اليونانيين :

(إِذَا صَعَدْتَ، فَالسَّيْفُ أَبِيسُ خَاطِفٌ) (وَإِنْ نَزَلْتَ، فَالنَّارُ حَمَاءُ ثَلَهُبٌ)^(٤)

فقد دلت هاتان العبارتان على ترخيص الموت بالفلول الهازبة سواء أصعدت أم نزلت ويظهر التكامل كذلك بين المادي والمعنوي كقوله واصفاً الموت:

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٦.

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٥٦.

^(٣) المصدر نفسه، ج ٣، ص ٦٢.

^(٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٠.

(وشفاءً هذِي الرُّوحُ مِنْ آلامِهِ) (١)

إن هاتين العبارتين تدلان على راحة الجنس البشري بعد الموت سواءً أكانت الراحة معنوية وتمثل في راحة الروح، أم كانت راحة مادية وتمثل في انقطاع آلام الجسد.

ثانياً : تضاد المتقابلين :

لا تقتصر وظيفة التصدير على تدليل المعنى أو تبيينه فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى التعبير عن تقابلية، من خلال وضع القرينة الثانية في سياق مغاير للسياق الأول، وبذلك تعبر علاقة التماثل الصوتي عن تقابل دلالي، وإن لم يغوص إلى التكامل، وهذا بالطبع يسمح بإبراز المفارقات الدلالية في النص. فمن ذلك قوله مقارناً بين حال الأمة الإسلامية وماضيها:

(دان) آباؤنا الرَّزْمانَ مِلَّا
ومَلِّا لِحَادِثِ الدَّهْرِ (دُنَا) (٢)

إن علاقة التماثل الصوتي بين "دان" و "دُنَا" تؤهم المتلقى أن المرسل لم يزد على تأكيد المعنى من خلال تكرار القرينة، إلا أن القرينة الأولى قد وردت في سياق أفادت من خلاله إخضاع المسلمين للزمان، في حين أن القرينة الثانية قد وردت في سياق أفاد خضوع المسلمين للزمان، وهنا تبرز المفارقة بين الماضي والحاضر، والعزة والذلة، والسلف والخلف.

وقد يعمد الشاعر إلى تغيير الصيغة الصرفية للقرينة الأولى للتعبير عن تقابل المعنى بين القرینتين، فمن ذلك قوله مقارناً بين تأهب الغربيين وتخاذل المسلمين:

أشياع عيسى أعدوا كلَّ (قاصمة)
ولم نعدْ سوى حالاتِ (منقصم) (٣)

فالقرينة الأولى "قاصمة" هي اسم الفاعل من الفعل الثلاثي قسم أي : كسر، أما القرينة الثانية هي اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المزيد انقسم أي : انكسر، وقد عبر هذا التحول في الصيغة - على الرغم من التماثل الصوتي - عن المفارقة بين حال الغرب المسلح، وحال الشرق الممزق.

(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٨٥ .

(٢) المصدر نفسه، ج ٤، ص ٢٢ .

(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٠٢ .

ومن الظواهر الإيقاعية التي ساهمت في التعبير عن تضاد المتقابلين "التردد" ،

فمن ذلك قوله :

سُلْتَ سَلْمًا عَلَى (نَصْرٍ) فَجَدْتَ بِهَا وَلَوْ سُلْتَ بِغَيْرِ (النَّصْرِ) لَمْ تُجِبِ^(١)

فقد كرر الشاعر قرينة "نصر" في الشطرين، لكنها قد سبقت في الشطر الثاني، بالاسم "غير"، فدللت على الهزيمة، وبذلك نواجه قرينتين متماثلتين صوتياً، متقابلين دلاليَا، لكن تقابلهما لا يفضي إلى التكامل، وإنما يدل على تضاد وافتراء.

وقد ساهمت ظاهرة "الجناس" أيضاً في التعبير عن تضاد المتقابلين، فلا يعمد المتقابلان إلى التلاقي والتفاعل معاً لتكوين نظام ما، وإنما يتضادان كقول شوقي:

لَمْ أَكُذِّبِ التَّارِيخَ حِينَ جَعَلَهُمْ رُهْبَانَ (نَسِكٍ)، لَا عُجُولَ (نَسِيكٍ)^(٢)

فالنسك يدل على الجانب الروحي من الإنسان، في حين أن "النسيك" أي: الذهب والفضة يدل على الجانب المادي؛ لأنه الوسيلة لإشباع الغرائز.

ومن ذلك أيضاً قوله :

ذَهَبَ الَّذِينَ حَمَوْا حَقِيقَةَ عِلْمِهِمْ (وَاسْتَعْذِبُوهُ) فِيهَا (الْعَذَابُ) وَبِلَا^(٣)

فالقرينة الأولى : "استعذبوا" تفيد الشعور الإيجابي، في حين أن القرينة الثانية "العذاب" تفيد الشعور السلبي. وهذا يدل على تضاد المتقابلين.

وقد دل التوازي الثاني على تضاد المتقابلين، كقوله :

(كُمْ هَمَةٌ دَفَعْتُ جِيلًا ذُراً شَرْفٍ) (وَنُومَةٌ هَدَمَتْ بُنْيَانَ أَجِيلٍ)^(٤)

لقد رصد الشاعر في هاتين العبارتين علاقة متواترة بين الهمة التي تدفع الأمة إلى التقدم، وهي بالطبع فعل إيجابي، وبين النوم الذي يهدم ما أنجز طوال أجيال، وهو فعل سلبي، وتكمّن براعة الشاعر في الجمع بين معنيين متضادين بحيث يكتسب كل منهما شحنة دلالية من خلال ضده، في حين أنه يفتقد هذا الغنى الدلالي إذا ما جاء مفرداً.

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٦ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٦٦ .

^(٣) المصدر نفسه ، ج ١، ص ١٨١ .

^(٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٢٦ .

١-٧ تفصيل المعنى.

ذكرنا في الفصل السابق أن البلاغيين قد تناولوا ظاهرة التوازي النحوي سواء أكان ثالثاً أم رابعاً تحت موضوع التقسيم، وهذه التسمية دلالتها فقد ذكر الفزويني أنه يطلق على أمرين: "أحدهما أن تذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل ما يليق به، .. والثاني استيفاء أقسام الشيء"^(١) وكلا الأمرين يدل على تفصيل المعنى، فمن التوازي الثلاثي قوله:

(ربَّ بَانِ لَهَادِمٍ) ، (وَجَمْوَعٌ لَمُثْبَتٍ) ، (وَمَحْسِنٌ لَمُخْسِنٍ)^(٢)

لقد فصل الشاعر المعنى الذي أراده، وهو تضييع اللاحق لجهد السابق بابراز ثلاثة صور: الصورة الأولى هي صورة من يبني لمن يهدم، والصورة الثانية هي صورة من يجمع لمن يشتت ويبعثر، والصورة الثالثة هي من صورة من يحسن لمن يفسد إحسانه. ونلاحظ أن الصور التي أوردها الشاعر ليست صوراً نامية ممتدة، وإنما هي صور جزئية مستقلة، لكنها تفصل مجتمعة المعنى العام.

ومن التوازي الرباعي قوله مفصلاً صفات أحد قادة الترك:

(مَزْعُزٌ أَجِيالٍ) ، (وَقَانِدٌ جَرَارٍ) ، (وَغَاشِي مَعَاقِلٍ) ، (وَمَزْجِي عَرَمَرَمٍ)^(٣)

وفي هذا البيت أيضاً يورد الشاعر أربع صور جزئية مستقلة تساهم مجتمعة في تفصيل صورة هذا القائد، لكن لا نستطيع أن نصفها بالصورة النامية الممتدة. ونلاحظ أن كل عبارة في هذا البيت وفي البيت السابق أيضاً قد اشتغلت على صورة واحدة، فهي بذلك تبرز جانباً من المعنى، وقد جاءت هذه العبارات متماثلة نحوياً وكميأ، ولذلك يمكن القول: إن التوازي النحوي يعمل بشكل بارز على تنظيم المعنى في النص.

ولا تقصر وظيفة تفصيل المعنى على التوازي النحوي المحصور في نطاق البيت الواحد؛ لأن سلسلة التوازيات النحوية كلما امتدت ساهمت بشكل أفضل في تفصيل المعنى، ولا غرو أنها تساعد على توحيد التجربة الفنية، وتقي الانتباه من التشتت مما يساعد على استيعاب العمل الأدبي؛ ولذلك نذهب إلى أن التوازيات النحوية الرئيسية أي:

^(١) الخطيب الفزويني - التلخيص، (مرجع سابق)، ص ٣٦٦.

^(٢) أحمد شرقى - الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٥١.

^(٣) المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٤٠.

ما يعرف عند البلاغيين بالتطريز هي أكثر قدرة على تفصيل المعنى واستيفاء عناصر الصورة الشعرية من التوازيات النحوية المحصورة في نطاق البيت الواحد، كما أنها أكثر قدرة على توحيد التجربة الفنية، ولفت انتباه المتنقي.

وقد لفت انتباهنا شيوخ هذه الظاهرة في مطولة شوقي "صدى الحرب" فقد ساهمت هذه الظاهرة إسهاماً بارزاً في استيفاء عناصر الصورة الشعرية من خلال تتبع أدق التفاصيل في مجموعة أبيات متتالية، فمن ذلك قوله مصوراً هزيمة الأعداء في طرناو:

- | | |
|---|--|
| (يَكَادُونَ مِنْ دُعْرٍ تَفَرُّ دِيَارُهُمْ وَتَجُوَ الرَّوَاسِيَ لَوْ حَوَاهَنَّ مَشْعَبَ) | (يَكَادُ الثَّرَى مِنْ تَحْتِهِمْ يَلْجُ الثَّرَى وَيَقْضِيمُ بَعْضُ الْأَرْضِ بَعْضاً وَيَقْضِيبَ) |
| (تَكَادُ خَطَاهُمْ تَسْبِقُ الْبَرَقَ سَرْعَةَ وَتَذَهَّبُ بِالْأَبْصَارِ أَيَانَ تَذَهَّبَ) | (تَكَادُ عَلَى أَبْصَارِهِمْ تَقْطَعُ الْمَدِيَ وَتُنْفِذُ مَرْمَاهَا الْبَعِيدَ وَتَحْجَبَ) |
| (تَكَادُ تَمَسُّ الْأَرْضَ مَسَأْ نَعَالِهِمْ وَلَوْ وَجَدُوا سُبْلًا إِلَى الْجَوَّ نَكَبُوا) (١) | |

ويوظف شوقي هذه الظاهرة في وصفه لملاقاة القوات العثمانية أعداءهم في سهل

فرسالاً :

- | | |
|---|--|
| قطيع بأقصى السهلِ حِيرَانُ، مُذَنبُ) | كَانَ آسُودَ رَابِضَاتَ، كَانُهُمْ |
| نواشِرُ فُوضِيَ، فِي دُجَى اللَّيلِ شَرَبُ) | كَانَ خِيَامُ الْجَيْشِ فِي السَّهْلِ أَنْيَقَ |
| قطاعِ، تَعْطِي الْأَمْنَ طَورَأَ، وَتَسْلَبُ) | كَانَ السَّرَّاِيَا سَاكِنَاتِ مَوَانِجاً |
| جَدَالُ، يُجْرِيَهَا الظَّلَامُ، وَيُسْكُبُ) | كَانَ الْقَنَا دُونَ الْخِيَامِ نَوَازِلَّاً |
| كَانَ السَّرَّاِيَا مَوْجَهَ الْمَتَضَرِّبِ) | كَانَ الدُّجَى بَحْرَ إِلَى النَّجَمِ صَاعِدَ |
| هَمُومٌ بِهَا فَاضَ الضَّمِيرُ الْمَحَبُّ) | كَانَ الْمَنَابِا فِي ضَمِيرِ ظَلَامِهِ |
| تَرَاهُنَ فِيهَا ضَحَّكَا، وَهِيَ نَحَبُ) | كَانَ صَهْيَلَ الْخَيْلِ نَاعِ مِبْشِرٍ |
| دَرَارِي لَيلٍ طُلَّعَ فِيهِ ثَقَبٌ) | كَانَ وَجَوَهُ الْخَيْلِ غُرَّا وَسِيمَةً |
| مجَامِرُ فِي الظُّلُمَاءِ تَهَدَا وَتَلَهَبُ) | كَانَ أَنْوَفُ الْخَيْلِ حَرَى مِنَ الْوَغْيِ |

(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٣ .

كأن بقايا النَّصْحِ فِيهِنَّ طُلْبٌ
 كأن صَدَاها الرَّعْدُ لِلْبَرْقِ يَصْبَحُ
 دُوِيُّ رِيَاحٍ فِي الدُّجَى تَذَأْبُ
 مِنْ السَّهْلِ جِنْ جُوْلٌ فِيهِ جُوْبٌ
 مَجْوُسٌ إِذَا مَا يَمْمُوا النَّارَ قَرَبُوا
 كأن وراء النَّارِ حَاتَمٌ يَلَدُبُ
 فِرَاشٌ، لَهُ فِي مَلْمَسِ النَّارِ مَأْرُبٌ)^(١)

ولم يقتصر استخدام شوقي لهذه الظاهرة لاستيفاء تفاصيل الصورة الشعرية وتصوير مشاهد المعركة، في هذه المطولة، وإنما وظفت عموماً لتفصيل المعنى، ولذلك نراه يقول مستهزئاً بهزيمة الأعداء اليونانيين أمام القوات العثمانية :

وأين الجواري ، والدفاعُ المركبُ)
 وأين رجاءُ في الأميرِ مخيبٌ)
 وأين عصاباتُ لكم تتوَّبُ)
 وأنسَدَ أهلوها إليكم فأطنبوا)^(٢)

ونصرُ "كرييد"، والولا، والتحجّب)
 وللجارِ إن أعيَا على الجارِ مطلبٌ)
 وهذا مطاباً مِنْ إِلَى المجدِ يركبُ)
 على ذكرِهم يأتِي الزَّمانُ ويذهبُ)^(٣)

ويمكن القول : إن الشاعر كان يلجأ إلى هذه الظاهرة الإيقاعية في الأغلب الأعم لا سيّفه عناصر الصورة الشعرية، فمن ذلك قوله واصفاً الهلاك الأحمر :

(كأن صدورَ الخيلِ غدرٌ على الدجي
 (كأن سناً الأبواقِ في الليلِ برقة
 (كأن نداءَ الجيشِ من كُلِّ جانبٍ
 (كأن عيونَ الجيشِ من كُلِّ مذهبٍ
 (كأنَّ الوعي نارٌ، كأنْ جنودنا
 (كأنَّ الوعي نارٌ، كأنَ الرَّدَى قرى
 (كأنَّ الوعي نارٌ، كأنْ بنى الوعي

ولم يقتصر استخدام شوقي لهذه الظاهرة لاستيفاء تفاصيل الصورة الشعرية وتصوير مشاهد المعركة، في هذه المطولة، وإنما وظفت عموماً لتفصيل المعنى، ولذلك نراه يقول مستهزئاً بهزيمة الأعداء اليونانيين أمام القوات العثمانية :

(فيما قومُ أينَ الجيشُ فيما زعمُ
 (وأينَ أميرُ الباسِ والعزمِ والحجا
 (وأينَ تخومَ تستبيحونَ دوسها
 (وأينَ الذي قالت لنا الصُّحْقُ عنكمْ

ثم يوبخهم قائلاً :

(هذا هو الذودُ الذي تدعونه
 (هذا الذي للملكِ والعرضِ عندكم
 (هذا سلاحُ الفتحِ، والنَّصرِ والعلا
 (هذا الذي للذكرِ خلبَ عشرَ

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٤، ٥٥.

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٦، ٥٧.

^(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٧.

| | |
|--|------------------------------|
| دم البري (ذكي الشيب عثمان) | (كان ما احمر منه حول عرته) |
| نور الشهيد الذي قد مات ظمانا | (كان ما ابيض في أثناء حمرته) |
| قد قلد الأفق ياقوتا ومرجانا | (كان شفق سمو العيون له) |
| يشير حيث بدا وجدا وأشجانا | (كان من دم العشاق مختصب) |
| خدود يوسف لما عف ولهانا | (كان من جمال رائع وهدى) |
| في الخلد قد فتحت في كف رضوانا ^(١) | (كان وردة حمراء زاهية) |

كما وظف هذه الظاهرة في وصف التخييل حيث قال :

| | |
|--|----------------------------|
| كان أعلا بك العَبَب | (وأنت في الهاجرات الظلل) |
| جناها بجانب أخرى حلب | (وأنت في البید شاة المعيل) |
| حسان الدمى الزانات الرَّحْب ^(٢) | (وأنت في عَرَصَاتِ القصور) |

ويقول واصفاً أبا الهول :

| | |
|---|-------------------------|
| وبين يديك ذنوب البشر | (كان الرمال على جانبيك) |
| على الأرض أو ديدان القدر | (كانك فيها لواء الفضاء) |
| خبارا الغيوب خلال السُّطُر ^(٣) | (كانك صاحب رمل يرى) |

ونلاحظ أن هذه الصورة الشعرية قد وردت على شكل جمع تفاصيل متعددة لقضية واحدة لم تلمس فيها حركة النمو أو ما يعرف بالإيقاع السيميائي، وهذا يرجع إلى أن الوسائط الأسلوبية المتكررة تعوزها المرونة الكافية لأداء وظيفة الوصف الخالصة، فبروز الإيقاع التكراري سيؤدي بالضرورة إلى اضمحلال الإيقاع السيميائي، ومما يؤكّد ما ذهبنا إليه جمع الشاعر لعناصر غير منسجمة في سلسلة إيراد التفاصيل، ومن الأمثلة على ذلك وصفه للهلال الأحمر، فقد وصفه بصفات الجلال تارة وبصفات الجمال تارة أخرى، أما صفات الجلال فهي : تشبيهه بدم عثمان ونور الشهيد والشفق الأحمر، ودم

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٤٧.

^(٢) المصدر نفسه، ج ٤، ص ٦٥.

^(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٣٦.

العشاق، في حين أن صفات الجمال تكمن في تشبّهه بخدود يوسف والوردة الحمراء الزاهية.

وكما ذكرنا آنفًا لم يقتصر توظيف هذه الظاهرة على إثراء الصورة الشعرية، فقد ساهمت في تفصيل المعنى عموماً وتنقيق الأفكار من خلال وقوف تأمل شامل عدّة أبيات متالية، وقد لوحظت هذه الظاهرة في مطولات شوقي، كقوله في مطولة "كبار الحوادث في وادي النيل" يذكر تعدد آلهة قدماء المصريين :

رَبَ شُقْتَ الْعِبَادَ أَزْمَانَ لَا كَتَبَ بِهَا يُهَتَّدِي ، وَلَا أَنْبِيَاءَ
ذَهَبَا فِي الْهَوَى مَذَاهِبَ شَتَّى جَمِيعَهَا الْحَقِيقَةُ الْزَّهْرَاءُ
(فَإِذَا لَقَبُوا قَوِيَا إِلَهَا)
(وَإِذَا أَثْرَوَا جَمِيلاً بِتَنْزِيهِ فَإِنَّ الْجَمَالَ مِنْكَ حِبَاءُ)
(وَإِذَا أَنْشَؤُوا التَّمَاثِيلَ غَرَا فِيْلِيكَ الرَّمْوْزُ وَالْإِيمَاءُ)
(وَإِذَا قَدَّرُوا الْكَوَاكِبَ أَرْبَابَاً فَمِنْكَ السَّنَاءُ، وَمِنْكَ السَّنَاءُ)
(وَإِذَا أَهْوَا النَّبَاتَ، فَمِنْ آثَارِ نَعْمَكَ حُسْنَهُ وَالنَّمَاءُ)
(وَإِذَا يَمْمَوْا الْجَبَالَ سُجُودًا فَالْمَرَادُ الْجَلَّالَ الشَّمَاءُ) ^(١)

ويوظف الشاعر هذه الظاهرة في تفصيل مناقب الرسول صلى الله عليه وسلم في مطولته : "الهمزية النبوية" حيث يقول :

وَفَعَلْتَ مَا لَا تَفْعَلُ الْأَثْوَاءَ (فَإِذَا سُخْوَتَ بَلَغَتْ بِالْجُودِ الْمَدِي)
لَا يَسْتَهِينُ بِعْفُوكَ الْجَهَلَاءُ (وَإِذَا عَفَوْتَ فَقَادِرًا، وَمُقْدَرًا)
هَذَا فِي الدُّنْيَا هَمَا الرَّحْمَاءُ (وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أَمُّ، أَوْ أَبُ)
فِي الْحَقِّ لَا ضُغْنَ وَلَا بَغْضَاءُ (وَإِذَا غَضِبْتَ فَإِنَّمَا هِيَ غَضَبَةُ)
وَرَضِيَ الْكَثِيرُ تَحْلُمُ وَرِيَاءُ (وَإِذَا رَضِيَتْ فَذَاكَ فِي مَرْضَائِهِ)
تَعْرُو النَّدَيِّ ، وَلِلْقُلُوبِ هِزَّةٌ (وَإِذَا خَطَبْتَ فَلِلْمَنَابِرِ هِزَّةٌ)

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٦ .

(وإذا قضيتَ فلا ارتبَ، كأنما جاءَ الخصوصُ من السُّماءِ قَضاءً)
 (وإذا حميتَ الماءَ لم يورَدْ، ولو أنَّ القياصرَ والملوكَ ظِماءً)
 (وإذا أجرتَ فائتَ بيتَ اللهِ، لم يدخلْ عليه المستجيرَ عِداءً)
 (ولو أنَّ ما ملكتَ يداكَ الشاءَ)
 (وإذا ابتيتَ فدونَكَ الآباءَ)
 (في برِّكَ الأصحابُ والخلطاءَ)
 (فجُمِيعُ عهْدِكَ ذِمةً ووفاءً)
 (وإذا جريتَ فباكَ النكباءَ)^(١)

وقد وظفتَ هذه الظاهرة في تفصيل أخلاق البشر، حيث يقول شاكيراً :
 (وأعلمُ أنَّ الغدرَ في الناسِ شائعٌ وأنَّ خليلَ الغانِيَاتِ مضيقٌ)
 (وأنَّ نزاعَ الرشادِ والغيِّ حالةً تجيءُ بأحلامِ الرجالِ، وتترجمُ)
 (وأنَّ أمانِيَّ النفوسِ قوائلٌ وكثُرُتها في كثرةِ الزَّهْرِ أصرَّعَ)
 (وأنَّ دعاءَ الخيرِ والحقِّ حرُبُهم زمانٌ بهم من عهدِ سقراطَ مولعَ)^(٢)

ويسيطر هذا الموضوع على فكر الشاعر في أكثر من موضع في ديوانه، لكنه دائمًا يجد نفسه في التعبير عنه من خلال وصفة تأملية مدعاة بالتوازي النحوي الرأسي كشكواه للفيلسوف الروسي تولستوي :

(تسالنني هل غَيْرُ النَّاسِ مَا بهم ؟)
 (وهل آثرَ الإحسانَ والرفقَ عالمَ)
 (وهل سَلَكُوا سُبُّلَ المحبةِ بينهم)
 (وهل آنَ من أهْلِ الكتابِ تسامحَ)
 (وهل عالجَ الأحياءَ بُؤساً وشقاوةً)
 (وهل حدثَتْ غيرَ الأمورِ أمورٌ)
 (دواعي الأذى والشُّرُّ فيه كثيرٌ)
 (كما يتتصافى أسرةٌ وعشيرةٌ)
 (خليقٌ بآدابِ الكتابِ جَديـرٌ)
 (وقلَّ فسادٌ بينهم وشُرُورٌ)^(٣))

^(١) المصدر نفسه، ج. ١، ص. ٣٥٠ - ٣٦٠.

^(٢) المصدر نفسه، ج. ٢، ص. ١٣٠ .

^(٣) المصدر نفسه، ج. ٣، ص. ٨٢ .

كما يبت شکواه أيضاً إلى نابليون بونابرت :

| | |
|---|--|
| منزل الغدر وماء الخادعين هُنَّا في العُزُلِ المستضعفين وترَ النَّاسِ ذِئبَا وضِئلِينْ | قَمَ تَرَ الدُّنْيَا كَمَا غَادَرَتْهَا (وَتَرَ الْحَقَّ عَزِيزًا فِي الْقَنَا وَتَرَ الْأَمْرَ يَدًا فَوْقَ يَدِهِ (وَتَرَ الْعَزَّ لَسِيفَ نَزِقَ |
|---|--|

وقد دفعت هذه الظاهرة السلبية شاعرنا في بعض الأحيان إلى التشاؤم، فإذا به يعقد علاقة تشبه بين الحياة والصحراء موظفاً التوازي النحوی الرأسی في تفصيل هذه العلاقة :

| | |
|---|---|
| كلَّاهما في مُفاجأةِ الفَنِي شَرَغَ لا تعلمُ النَّفْسُ ما يَأْتِي وَمَا يَدْعُ تهَبُّ رِيحاهُما أو يطْلُعُ السَّبْعُ منَ الْعَوَاصِفِ، فِيهَا الْخُوفُ وَالْهَلْعُ متى تحُطُّ رِحَالًا، أو متى تَضَعُ أَنَّ الدَّلِيلَ - وَإِنْ أَرْدَاكَ - مُتَّبِعٌ إِلَّا سَرَابٌ عَلَى صَحْرَاءِ يَلْتَمِعُ | كم في الْحَيَاةِ مِن الصَّحَرَاءِ مِن شَبَهٍ وَرَاءَ كُلَّ سَبِيلٍ فِيهَا قَدْرٌ (فَلَسْتَ تَدْرِي وَإِنْ كُنْتَ حَرِيصًا مَتَى (وَلَسْتَ تَأْمُنُ عَنَ الصَّحْرِ فَاجْتَهَدْتَ (وَلَسْتَ تَدْرِي - وَإِنْ قَدْرَتْ مَجْتَهَدًا - (وَلَسْتَ تَمْلِكَ مِنْ أَمْرِ الدَّلِيلِ سُوَى وَمَا الْحَيَاةُ إِذَا أَظْمَمْتَ وَإِنْ خَدَعْتَ |
|---|---|

إن الإيقاع الداخلي تنظيم للخطاب وتجل للذات الشاعرة يتحكم في نسق الخطاب، فيبني عناصره ومكوناته مما يستلزم بناء دلالته، في حين أن الإيقاع الخارجي في حالة صراع مع المعنى، ولكن ما طبيعة هذا الصراع؟ وما الظواهر الأسلوبية الناتجة عنه؟

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٥٩.

^(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ١٥٧، ١٥٦.

٣- الإيقاعي الظواهر والمعنى.

سنقوم في هذه الفصلة بدراسة تلك الظواهر الأسلوبية المعتبرة عن تدافع المعنى في القالب الإيقاعي الصارم، لا بوصفها ظواهر إيقاعية، فهي لا تقوم على قانون إسقاط مبدأ التمايز على المتوازية التركيبية، وإنما بوصفها إرهاصاً بثورة الذات الشاعرة على القالب الإيقاعي، والسعى لتأسيس بنية بديلة معتبرة عن إدراك الذات، ومعززة للرجوع الداخلي للمشاعر والعواطف، ولذلك قد لا نجائب الصواب إذا سميـنا هذا المبحث حيوية القالب الإيقاعي؛ لأن الحيوية التي تتحدث عنها ناتجة عن حركة المعنى في البيت الشعري، وإذا كان تدافع المعنى في القالب الإيقاعي يعبر عن حالة صراع بين الذات الشاعرة والبنية الإيقاعية الأم، إلا أنه يفضي لدى الشعراء المتمكّنين إلى مصالحة بين ذواتهم والبنية الإيقاعية، أما الشعراء غير المتمكّنين فإنهم يترجمون هذا الصراع إلى اضطرابات وزنية ولغوية، وقد رأينا أن حركة تدافع المعنى في القالب الإيقاعي تحول منحبيـن؛ فإما أن يتم التدافع أفقياً، وهذا يشمل ظواهر التدوير، والاعتراض، والتعدد، وإما أن يتم التدافع رأسياً كالتضمين. وستتناول هذه الظواهر الأسلوبية غير الإيقاعية بالتفصيل.

١- التدافع الأفقي للمعنى :

تقصر حركة التدافع الأفقي للمعنى في القالب الإيقاعي على المساحة الزمنية للبيت الشعري، ولذلك فإن القافية تمثل انقطاع هذه الحركة وسكونها، ولا تنتقل هذه الحركة إلى الأبيات التالية، ومن أبرز ظواهرها - كما ذكرنا - التدوير والاعتراض، والتعدد.

٢- ١- التدوير :

يقول ابن رشيق في سياق حديثه عن الشعر غير المصرع : " والمداخل من الأبيات : ما كان فسيمه متصلةً بالأخر ، غير منفصل منه قد جمعتهما كلمة واحدة ، وهو المدمج أيضاً ، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف . وهو حيث وقع في الأعارض دليل على القوة ، إلا أنه في غير الخفيف مستنقع عند المطبوعين ، وقد يستخونه في الأعارض القصار : كالهزج ، ومربوع الرمل ، وما أشبه ذلك^(١) ". وقبل أن نعمد إلى

^(١) ابن رشيق - "العدة" (مرجع سابق)، ج ١، ص ١٧٧، ١٧٨.

المقارنة بين ما ذكره ابن رشيق عن التدوير وتجليات هذه الظاهرة في الشوقيات، نود أن نشير إلى نقطة مهمة وهي أن الطرافة في ظاهرة التدوير تكمن في تداعُّف المعنى ودمج شطري القلب الإيقاعي، ولا يتميز البيت المدور بأية خصوصية إيقاعية عن سائر أبيات القصيدة، فالمقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة تتواتي مرتبة بكيفية معينة في الأبيات كافة، ولا يختلف تقطيع البيت المدور عن تقطيع أي بيت في القصيدة نفسها إلا فيما يتعلق بالزحافات والعلل.

وإذا كان ابن رشيق قد أطلق حكمًا عاماً بناء على اطلاعه الواسع على شعر العرب، فإننا سنعمد الآن إلى التتحقق من هذا الحكم من خلال إجراء دراسة إحصائية لهذه الظاهرة في الشوقيات، وفيما يلي جدول يأْبِرُّز القصائد ذات الأبيات المدورَة في شعر شوقي، وقد قمنا باختيار كل قصيدة تجاوزت نسبة الأبيات المدورَة فيها .٪٣٠

| الرقم | القصيدة | الجزء | الصفحة | البحر | عدد الأبيات | عدد الأبيات المدورَة | نسبة الأبيات المدورَة |
|-------|--|-------|--------|----------------------|-------------|----------------------|-----------------------|
| -١ | كبار الحوادث في وادي النيل | ١ | ١٧ | الخفيف | ٢٦٤ | ١١١ | %٤٢ |
| -٢ | أيها العمل | ١ | ٩٠ | مجزوء الرمل | ٣٦ | ٢١ | %٥٨,٣ |
| -٣ | مصر تجدد نفسها بنسانها العتيدات | ١ | ١٠١ | مجزوء الكامل المرقفل | ٤٣ | ٢٢ | %٥٣,٤ |
| -٤ | ال انقلاب الشعاني وسقوط السلطان عبد الحميد | ١ | ١١٩ | مجزوء الكامل المرقفل | ٨٠ | ٤٦ | %٥٧,٥ |
| -٥ | ملكة النحل | ١ | ١٤٥ | مجزوء الرجز | ٦٦ | ٢٢ | %٣٣,٣ |
| -٦ | براءة | ١ | ١٥٨ | مجزوء الكامل | ١٩ | ٨ | %٤٢,١ |
| -٧ | بين الحجاب والسفور | ١ | ١٧٦ | مجزوء الكامل | ٥٥ | ٣٥ | %٦٣,٦ |
| -٨ | يا شباب الديار | ١ | ١٨٨ | الخفيف | ٣٥ | ١١ | %٣١,٤ |
| -٩ | أسططاليس وترجماته | ١ | ٢١٨ | مجزوء الكامل المرقفل | ٥٢ | ٣٥ | %٦٧,٣ |
| -١٠ | الهلال والصليب الأحمران | ١ | ٢٩١ | مجزوء الكامل المرقفل | ٣٠ | ١٩ | %٦٣,٣ |
| -١١ | غاب بولونيا | ٢ | ٢٧ | مجزوء الكامل العذيل | ٢٢ | ٩ | %٣٩,١ |
| -١٢ | البحر الأبيض المتوسط | ٢ | ٨٠ | مجزوء الكامل المرقفل | ٩ | ٦ | %٦٦,٦ |
| -١٣ | وقال يشبع صديقه الدكتور محجوب ثابت | ٢ | ٨٤ | مجزوء الكامل المرقفل | ٢٦ | ١٥ | %٥٧,٦ |

| | | | | | | | | |
|-------|-----|------|---------------------|-----|---|-----------------------------|--------|-----|
| %٣٠,٣ | ١٠ | ٢٢ | الخفيف | ٨٥ | ٢ | | طويقير | -١٤ |
| %٥٢,٩ | ٤٥ | ٨٥ | مجزوء الكامل المذيل | ٩٥ | ٢ | توت غنثي أمون وحضارة عصره | | -١٥ |
| %٦٣,٦ | ٧ | ١١ | مجزوء الرمل | ١٠٣ | ٢ | اخت أمينة | | -١٦ |
| %٥٥,٥ | ٥ | ٩ | مجزوء الكامل المعرف | ١٢٤ | ٢ | القصيدة غير معروفة | | -١٧ |
| %٦٤,٧ | ٢٢ | ٥١ | مجزوء الكامل المذيل | ١٦٦ | ٢ | القصيدة غير معروفة | | -١٨ |
| %٣١,١ | ١٩ | ٦١ | الخفيف | ١٩٠ | ٢ | القصيدة غير معروفة | | -١٩ |
| %٥ | ٢٢ | ٤٤ | مجزوء الكامل المعرف | ٢٦ | ٢ | محمد تيمور | | -٢٠ |
| %٤٥,١ | ١٤ | ٣١ | مجزوء الكامل المعرف | ٤٩ | ٢ | عثمان باشا غالب | | -٢١ |
| %٣٧,٥ | ٩ | ٢٤ | مجزوء الكامل المذيل | ٦٩ | ٢ | تعزية ورثاء | | -٢٢ |
| %٣٥ | ١٤ | ٤٠ | مجزوء الرجز | ٨٨ | ٢ | الأميرة | | -٢٣ |
| %٦٧,٨ | ٣٨ | ٥٦ | مجزوء الكامل | ١٢١ | ٢ | علي باشا أبو الفتوح | | -٢٤ |
| %٣٨,٧ | ١٩ | ٤٩ | الخفيف | ١٣٤ | ٢ | أمين بك الرافعى | | -٢٥ |
| %٥٣,٨ | ١٤ | ٢٦ | الخفيف | ١٣٨ | ٢ | الشيخ سلامة حجازى | | -٢٦ |
| %٥١ | ٢٥ | ٤٩ | الخفيف | ١٥٠ | ٢ | الملك حسين | | -٢٧ |
| %٣٧,٢ | ١٩ | ٥١ | الخفيف | ٢١ | ٤ | دار العلوم | | -٢٨ |
| %٣٣,٣ | ١٥ | ٤٥ | مجزوء الرجز | ٥٧ | ٤ | الفقار | | -٢٩ |
| %٣٦,٨ | ٧ | ١٩ | مجزوء الكامل | ٦٩ | ٤ | قف حي شبان الحمى | | -٣٠ |
| %٦١,٥ | ٨ | ١٣ | مجزوء الكامل المذيل | ١٠٥ | ٤ | زين المهدود | | -٣١ |
| %٥ | ٥ | ١٠ | مجزوء الرمل | ١٠٦ | ٤ | أول خطورة | | -٣٢ |
| %٤١,١ | ١٤ | ٣٤ | مجزوء الرجز | ١٢٢ | ٤ | ضيافة قطة | | -٣٣ |
| %٤٧ | ٨ | ١٧ | مجزوء الكامل المعرف | ١٦٨ | ٤ | سلیمان عليه السلام والحمامة | | -٣٤ |
| %٥٣,٨ | ٧ | ١٣ | مجزوء الرمل | ١٨٨ | ٤ | الهرة والنظافة | | -٣٥ |
| %٥ | ٥ | ١٠ | مجزوء الرجز | ١٨٩ | ٤ | الجدة | | -٣٦ |
| %٤٦,١ | ٦ | ١٣ | مجزوء الرجز | ١٩٠ | ٤ | الوطن | | -٣٧ |
| %٦٦,٦ | ١٢ | ١٨ | مجزوء الكامل | ١٩٣ | ٤ | ولد الغراب | | -٣٨ |
| %٨٧,٣ | ٧ | ٨ | مجزوء الكامل | ٢١٨ | ٤ | ذخيرة | | -٣٩ |
| %٤٧,٨ | ٧٤٨ | ١٥٥٨ | | | | المجموع | | |

لقد ذكر ابن رشيق أن التدوير يكثر وروده في البحر الخفيف، وقد يستخف في البحور القصيرة والمجزوءة، إلا أن الشوقيات أبرزت لنا استثار البحور المجزوءة بالقسم الأكبر من الأبيات المدوره وبالاخص مجزوء الكامل سواء أكان مذيلاً أم مرفلاً، أم سالماً من التذليل والترفيل، فقد بلغ عدد أبياته المدوره ٤٠٤، أبيات من أصل ٧٤٨ بيتاً أي: ما نسبته ٥٤,٠٢٪، أما مجزوء الرجز فقد شمل ٧٦ بيتاً أي: ما نسبته ١٠,١٦٪، أما مجزوء الرمل فقد شمل ٤٠ بيتاً أي: ما نسبته ٥,٣٤٪، أما الخفيف فقد شمل ٢٢٨ بيتاً أي: ما نسبته ٣٠,٤٨٪ وهي بالطبع نسبة كبيرة استثار بها بحر واحد من بين أربعة عشر بحراً. وبذلك لم يخرج شوفي عن سنن العرب في شعرها، إلا أن هذه الظاهرة قد برزت أكثر في البحور المجزوءة، والسبب في رأينا يرجع إلى قصر المساحة الزمنية للبيت الشعري المجزوء، ومن ثم يصعب الوقوف عند نهاية الشطر الأول، وإنما يمتد تيار المعنى المتندق دامجاً شطري البيت.

إن تدافع المعنى وتلاحمه واتصال حلقاته قد ساهم في توليد ظاهرة التدوير التي تُعد كسرأ لقاعدة انقسام البيت إلى شطرين، مما ساعد على اتصال المعنى، وامتداد خيوطه على المستوى الأفقي مما يتقطع مع امتداده العمودي، وهو ما يعرف بالتضمين، وينميه، ويزيده حيوية، وبهيئة قابلية إخلال التوازن الدقيق الذي كان قائماً بين الوزن في وحدته الأفقية المطردة، والكافية في وحدتها العمودية المتكررة^(١). كما هي إمكانية كسر قاعدة تصريح المطالع، فقد وردت ١٢ قصيدة خالية من التصريح؛ لأن مطالعها جاءت مدوره، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن ظاهرة تدافع المعنى تروي دراما الصراع بين الذات الشاعرة والبنية الإيقاعية الأم.

٢-١-٢ الاعتراض .

يذكر الرازمي في أقسام النظم أن الجمل الكثيرة إذا نظمت نظماً واحداً، فلا يخلو من أن يتعلق بعضها بالبعض أو لا يتعلق، ويرى أن تعلق الجمل يظهر قوة الطبع، وجودة القرية، واستقامة الذهن، فكلما كان أجزاء الكلام أقوى ارتباطاً وأشد التحاماً كان أدخل في الفصاحة ، ويذكر من ذلك وجوهأ عدّة منها الاعتراض وهو أن يدرج في الكلام ما

^(١) علي الماشي - السكون المتحرك - (مرجع سابق)، ص ٧٣ .

يتم الغرض دونه^(١). وقد عده السكاكي من المحسنات المعنوية^(٢). في حين أن بعض البلاغيين تناولوه ضمن موضوع الإطناب، فيذكر السيوطي أن "من أسباب الإطناب الاعتراض، وهو الإتيان بجملة، أو أكثر لا محل لها من الإعراب في أثناء كلام أو كلامين اتصلاً معنى، لذكّر غير دفع الإيمام^(٣)". أما ابن الأثير فيذكر أنه ينقسم قسمين: أحدهما لا يأتي في الكلام إلا لفائدة، وهو جار مجرى التوكيد والآخر أن يأتي في الكلام لغير فائدة، فلما أن يكون دخولة فيه كخروجه منه، أو أن يؤثر في تأليفه نقصاً، وفي معناه فساداً. وقد ذكر من تلك الفوائد: التعظيم والتزييه، والبالغة، والتحقير، والتصريح^(٤). ويدرك القزويني أيضاً: الدعاء، والتبيه، وتخصيص أحد المذكورين بزيادة التأكيد في أمر علق بهما، والمطابقة مع الاستعطاف، ودفع التوهّم. ووجه الحسن فيه حسن الإفادة مع أن مجيئه ما لا معول عليه في الإفادة^(٥).

إن ما يهمنا في ظاهرة الاعتراض عامة هو الاعتراض الذي يأتي لفائدة لأن الفائدة تمثل فكرة تدافع المعنى في القالب الإيقاعي لا قصره الذي يستكمل بالحشو كالاتقاء: وهو أن يأتي الشاعر بلفظ لا يفيد معنى لإقامة الوزن، والاستدعاء: وهو حشو في القافية^(٦). فمن الأمثلة على الاعتراض الذي جاء لفائدة قول شوقي :

وطني، لديك (- وانت سمح مفضل-) تُنسى الذنوب، وتُذكر الأذار^(٧)

يتضح لنا أن الجملة المعتبرضة قد عملت على تأكيد المعنى الوارد في الشطر الثاني، فقد فصل الشاعر المعنى بين بداية الشطر الأول، والشطر الثاني بجملة معتبرضة، لكنه حتّمت المتنقي على التتبّو بما سيرد في الشطر الثاني من خلال معنى الجملة المعتبرضة الذي جاء مؤكداً لما تتبّأ به المتنقي. ومن ذلك أيضاً قوله :

كلّ حي (ـ وإنْ تراخت منياـهـ) قَضَاءُّ عنِ الْحَيَاةِ انْقِطَاعَهُ^(٨)

^(١) البرازى - نهاية الإجاز، (مرجع سابق)، ص ٢٨٣ - ٢٩٧.

^(٢) السكاكي - مفتاح العلم ، (مرجع سابق)، ص ١٨٠ .

^(٣) السيوطي - شرح عقود الجنان، (مرجع سابق)، ص ٧٥ .

^(٤) ابن الأثير، المثل المسائر، (مرجع سابق)، ج ٣، ص ٤٩-٤٠ .

^(٥) الخطيب القزويني - الإيضاح، (مرجع سابق)، ج ١، ص ٣١٤ - ٣١٧ .

^(٦) ابن رشيق - العمدة، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٦٩، ٧٣ .

^(٧) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ١٦٦ .

^(٨) بالمصدر نفسه، ج ٣، ص ١٠٣ .

لقد عملت الجملة المعتبرضة على فصل المعنى من جهة، لكنها ساعدت في الوقت نفسه على التبيؤ به؛ لأن تراخي الموت لا يدوم، ولا يعرف الإنسان متى يقدم، بالإضافة إلى أنها قد أكدت معنى الجملة التي اعتبرتها. والطريف في هذا البيت أنه قد جمع مظهرين من مظاهر التدافع المعنوي هما : التدوير والاعتراض.

لقد عمل أسلوب الاعتراض على ملء الفراغ بين طرفي المعنى، وقام بدور الفاصل الذي يشبه الحشو، لكنه عمل أيضاً على تعلق ذهن المتلقى بين الطرفين وحفظ خياله على استبقاء المعنى، أو التكهن به، وربط آخره بأوله، مما يجعل هذه الحلقة الاعترافية مساحة مضيئة وحيوية نظراً لازدواج وظيفتها. وتتعكس تلك الحيوية اللغوية على حيوية الإيقاع الوزني نفسه^(١).

٤-١-٣ التعديد .

يعرف فخر الدين الرازي التعديد بقوله: "وهو إيقاع الأعداد من الأسماء المفردة، في النثر والنظم على سياق واحد^(٢)". وقد تخضع الألفاظ لترتيب ما ضمن حقول دلالية، وهذا ما يُعرف "بالتدرج"، وقد تتوالى في السياق الواحد ونکثر دون إخضاعها لترتيب معين وهذا ما يُعرف "بالاطراد". وسنتناول هاتين الظاهرتين بالتفصيل.

أولاً : التدرج :

بعد التدرج من أساليب التعبير عن الحركة من خلال ترتيب الألفاظ بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلات، وقد تضيق هذه الحقول أو تتسع بحسب منازل الألفاظ من نظائرها، بحيث إذا قرأ القارئ اللفظ الأول فالثاني توقع ما بعدهما، حتى إذا وقع على اللفظ الأخير اكتملت بمجموعها صورة موجزة عن نظام كامل مقصود هو الصورة المثلالية التي يريد الشاعر إبرازها ولفت الأنظار إليها^(٣). وقد استخدم هذا الأسلوب أيضاً لغاية الرجوع بالقضية إلى أصولها، والوصول بها إلى أبعادها باستعراض الإمكانيات المختلفة فيها وترتيبها^(٤). ولا غرو أن حشد مجموعة من الألفاظ المفردة في سياق واحد يكشف عن صراع الذات الشاعرة مع القالب الإيقاعي الضيق الذي يحد من اندفاعها،

^(١) عمري فاشي - السكون التحرك، (مراجع سابق)، ص ٧٣ .

^(٢) الرازي - نهاية الإيجاز، (مراجع سابق)، ص ٢٩٠ .

^(٣) عبد الهادي الطراطيسى - خصائص الأسلوب في الشوفيات (مراجع سابق)، ص ١٣٣ .

^(٤) المصدر نفسه، ص ١٣٥ .

فترجم اندفاعها إلى تيار متذبذب من الألفاظ المفردة المتتابعة التي تحبط ببعاد القضية جميماً.

فقد يعمد الشاعر إلى ترتيب الألفاظ ترتيباً تنازلياً مما يكشف سلم الأولويات في نظر الشاعر ، فمن ذلك قوله :

(بِاللَّهِ جَلَّ جَلَلُهُ ، بِمُحَمَّدٍ) (بِسْوَعٍ) ، (بِالغُزْيِ)، لَا تَنْقُرُوا^(١)

إن هذا التدرج التنازلي من لفظة "الله" ثم "محمد" ثم "بسوع" ثم "الغزي" يوحى بضرورة انصهار التيارات الفكرية جميماً سواء أكانت إسلامية، أم مسيحية، أم قومية لمواجهة الحملة الاستعمارية في عصر الشاعر، ولا شك أن هذا التدرج يكشف كذلك عن سلم الأولويات في نظره.

وقد وظف الشاعر هذه الظاهرة الأسلوبية في مجال الوصف لقدرتها على استيفاء الجزئيات المتعددة من خلال توالي الألفاظ المفردة، كقوله واصفاً إقلاع الطائرة:

ذَهَبَتْ تَسْمُو ، فَكَانَتْ (أَعْبَأَ) (فَنْسُورًا)، (فَصُقُورًا)، (فَحَمَاماً)^(٢)

فقد دلت كل لفظة من الألفاظ السابقة على مرحلة من مراحل الإقلاع، فبداية الإقلاع تستلزم قوة دفع كبيرة فجاءت لفظة أعقب دالة على هذه الصورة. ثم تقل هذه القوة تدريجياً لذلك جاء بالنسور فالصقر، فالحمام، بالإضافة إلى أن حجم الطائرة الظاهري للعين يصغر كلما تقدمت الطائرة في عملية الإقلاع حتى تبدو وكأنها حماممة في الجو.

وقد يعمد الشاعر إلى تلخيص تاريخ مصر موظفاً هذه الظاهرة الأسلوبية:

هُولَّ كِينُ، مَصْرُ رَوَايَةٌ لَا تَنْهَىٰ مِنْهَا يَدُ الْكُتَابِ وَالشَّرَاحِ
فِيهَا مِنْ (الْبَرْدِيِّ) وَ (الْمَزْمُورِ) وَ (الْتُّورَاةِ) وَ (الْفُرْقَانِ) ، وَ (الْإِصْحَاجِ)
وَ (مَنَا) وَ (قَمِيزِ) إِلَى (إِسْكَنْدَرِ) (فَالْقِصْرِينِ) فَذِي الْجَلَلِ (صَلَاحِ)^(٣)

^(١) أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج ٣، ص ١١٣.

^(٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٨٩.

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٥.

فقد دلت كل لفظة من الألفاظ السابقة على مرحلة تاريخية من تاريخ مصر القديم والطريف أن البيت الثاني قد اشتمل على مظاهرتين من مظاهر تدافع المعنى في القالب الإيقاعي هما : التدوير والتعديد المتردج.

وإذا كان الشاعر قد تدرج تدرجًا تنازلياً في الأبيات السابقة، إلا أنها نلمس في الشوقيات تدرجًا تصاعدياً، كقوله في بيته الشهير الذي لخص فيه قصة الحب :

(نظره)، (فابتسمة)، (سلام) (كلام)، (فموعد)، (فلقاء)^(١)

فقد لخص الشاعر هذه القصة بستة ألفاظ دل كل لفظ منها على مرحلة معينة، كما عمد إلى تلخيص الحياة كلها بأربعة ألفاظ :

هو الدّهر: (ميلاد)، (فشل)، (فمامٌ) (ذكر)، كما أبقى الصّدى ذاهب الصوت^(٢)

وكما لخص الملك بثلاثة ألفاظ في قوله :

شيدوا لها الملك وابنوا ركن دولتها فالملك (غرس)، و(تجديد)، (وبنيان)^(٣)

وقد يعمد الشاعر إلى التدرج من المعنوي إلى المادي، كقوله واصفاً الدنيا:

(الحُلم)، أو (كالوهم)، أو (كالظلّ)، أو (كالزَّهَرَة)^(٤)

فكـلـ مـنـ الـحـلـمـ وـالـوـهـمـ مـعـنـوـيـ، أـمـاـ الـظـلـ وـالـزـهـرـ فـمـادـيـ، وـمـنـ ذـلـكـ حـدـيـثـهـ عـنـ

الموت :

لا ينفع النـفـسـ فـيهـ وـهـيـ حـائـرـةـ إـلاـ زـكـاةـ (الـنـهـيـ)، وـ(الـجـاهـ)، وـ(الـمـالـ)^(٥)

فالنهي والجاه معنويان، أما المال فمادي، وقد يتدرج الشاعر من المادي إلى المعنوي كقوله ملخصاً فهمه للشعر :

والـشـعـرـ (دـمـعـ)، (وـوـجـانـ)، وـ(عـاطـفـةـ) يا ليـتـ شـعـريـ هلـ قـلـتـ الـذـيـ أـجـدـ^(٦)

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١١٢

^(٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٤١

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٠٢

^(٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٨٩

^(٥) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٢٧

^(٦) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٦٥

فالدم مادي، أما الوجدان والعاطفة فمعنويان: وكقوله واصفاً دم الشهيد جرى (أرجوانياً) (كميّاً) (مشعشاً) بأبيض من غسل الملائكة سلسال^(١)

فاللون الأرجواني والكميّ يمثلان نزيف الدم ومن ثم تخثره، فهما ماديّان، أما اللون المشعشع فهو لون معنوي يوصف به دم الشهيد لكرامته.

وقد يعمد الشاعر إلى التدرج من الإيجابي إلى السلبي كقوله :

رومة الزَّهُوِ في (الشرع)، و (الحكمة) في الحكم، و (الهوى) و (المجانة)^(٢)

لقد ذكر الشاعر "الشرع" و "الحكمة" وهما مظهران إيجابيان يدللان على الحضارة ثم ذكر "الهوى" و "المجانة" وهما مظهران حوتهمما الحضارة في طيبها فكانا بذور فنائهما.

ثانياً : الأطراط :

ويعرفه شهاب الدين الغرناطي: "وهو في اللغة مصدر اطرد الماء وغيره: إذا جرى من غير توقف ولا انقطاع، وفي الاصطلاح : أن يذكر الناظم أو الناثر اسم من تعرض لذكره، ثم يذكر من أمكنة من آبائه على الترتيب باللفاظ سهلة دون تكلف، حتى يكون الكلام في سهولة جريانه واطراده كالماء."^(٣) وقد ذكر صفي الدين الحلي أن الألفاظ ترد متصلة دون أن تقطعها ألفاظ أجنبية في الغالب^(٤). وقد عده ابن رشيق من حسن الصنعة ويدل على قوة طبع الشاعر، وقلة كلفه ومباراته بالشعر^(٥). ونلاحظ أن البلاغيين يحصرون هذه الظاهرة في ذكر اسم المدوح واسم آبائه، وقد يضيفون الكلمة أو القبيلة، ولا يكادون يتجاوزون ذلك^(٦). وقد سماه بعضهم "ذكر الأسماء" ولكن التسمية

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٢٨

^(٢) المصدر نفسه: ج ١، ص ٢٥٢

^(٣) الغرناطي - طراز الخلقة، (مرجع سابق)، ص ٦٢٧ .

^(٤) الحلي، صفي الدين ث (٥٧٥هـ) - شرح الكافية للبدعية في علوم البلاغة ومحاسن الدفع، تحقيق نسيب نشاري، بجمع لغة العربية، دمشق، ١٩٨٢م، ص ١٣٢ .

^(٥) ابن رشيق - العمدة، (مرجع سابق)، ح ٢، ص ٨٢ .

^(٦) ينظر على سبيل المثال : المصري: بن أبي الاصح ث (٤٦٥هـ) - بديع القرآن، تحقيق حفيظ محمد شرف، بيضا مصر، مصر، ص ١٤١ ، وينظر: ابن حابر الاندلسي، محمد بن أحمد بن عني، ث (٧٨٠هـ) - الخلقة السيراتي مدح غير الورى، خ ١، تحقيق عزيز أبو زيد، عالم الكتب: بيروت، ١٩٨٥م، ص ١٤٧ .

الأولى أكثر دورانا، وأقرب دلالة على هذه الظاهرة^(١). فالمقصود من هذه الظاهرة أن يكون كلام الناظم في سهولة جريانه واطراده كجريان الماء في اطراده، فمعنى جاء كذلك دل على قوة الشاعر وتمكنه وحسن تصرفه^(٢). ويكون ذلك بتتابع الألفاظ المفردة في السياق الواحد دون إخضاعها لترتيب معين. ولا داعي لحصر هذه الظاهرة في ذكر اسم المدح وآبيه وجده.. الخ.

وتعتبر هذه الظاهرة من أساليب التعبير عن الحركة في الشعر، وتمثل في الإثمار من الألفاظ في السياق الواحد دون إخضاعها لترتيب معين، وهذا يدل على غزارة مادة الكلام عند الشاعر، وعلى استعصانها عليه حسراً، وترتباً وتاليفاً، فيقدمها خاماً، متوعة الاتجاهات في علاقاتها^(٣). وإذا كان الشاعر قد تمكن من كبح جماح تيار المعنى المتدايق في التدرج فأخضعه لنظام تصاعدي، أو نظام تنازلي، أو غير ذلك، إلا أنه في الاطراد قد باءت كل محاولاته بالفشل، ففي هذه الظاهرة يتدافع المعنى مطرداً كالسيل لا تحدد النظم السابقة التي مررت بها في التدرج.

ولا يخلو هذا التدافع من دلالة، فهو وإن عبر عن إشكالية الذات الشاعرة مع القالب الإيقاعي، إلا أنه يكشف عن خفايا نفس الشاعر، فنستطيع أن نتعرف من خلال هذه الظاهرة المثل العليا الملتصقة بنفسه التي يؤمن بها فمن ذلك قوله في بلاد الأندرس:

إذا ضحكْ زَهُوا إِلَيْ سَمَاوْهَا بَكِيتْ (النَّدَى) فِي الْأَرْضِ، وَ(الْبَلَسْ) وَ(الْحَزَنْما)^(٤)

فقد ذكر الشاعر الندى ثم عطف عليه البلس والحزن. ومن المثل السامية التي وردت مطردة في حدود البيت الشعري الواحد في الشوقيات: الحجا، والجد، والإقدام، والعرفان، والأمانة، والجلالة، والعلا، والفصاحة، والبلاغة، والنبلة، والستامة، والرجاحة، والبسالة، والرفق، والمروءات، والهدى، والحياء، والحسد، والطراز، والرشد، والغنى، والسؤدد، والعفة، والتكرم والآثار، والأخبار، والأوصاف. نضيف إلى ذلك الصفات المنبقة عن هذه المثل مثل: مالكة، وعاملة، ومصلحة، ومعمرة، والسامعين، والطائعين، والمحسنين، والمهرة، وحمة الإسلام، والنفر البيض، والملوك، والأعزاء،

^(١) أحمد مطلوب - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، (مرجع سابق)، مادة لاطراد.

^(٢) بدري طبانة - معجم البلاغة العربية، ط٣، دار المدار، دار الرفاعي، السعودية، ١٩٨٨، مادة الاطراد.

^(٣) محمد الهادي الطربالسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص ١٣٧ .

^(٤) أحمد شرفى - الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرجع سابق)، ج ٣، ص ١٤٨

والصلحاء، والغر، والكرام، والأشداء، والرحماء، والراشدين والصالحين، وأولي العدالة، والكافر الغيظ، والصفوح، والعافي. والشاهد على هذه المثل والأخلاق الحميدة كثيرة جداً في الشوقيات وتشترك في نقطة رئيسية وهي توالى مجموعة من الألفاظ في سياق واحد دون إخضاعها لترتيب معين، وهذا بالطبع يدل على غزارة مادة الكلام أي: تدفق تيار المعنى وتبرم الذات الشاعرة من القالب الإيقاعي الضيق، ورغبتها في التعبير عن كينونتها، كما تدل هذه الظاهرة على ارتباط الشاعر بهذه المفاهيم وتعلقه بها.

وقد أبرزت هذه الظاهرة الأمراض الاجتماعية في نظر الشاعر، فمن ذلك قوله
واصفاً الناس:

إنما هم (حق)، (وغش)، (بغض)، و(انتحل)^(١)

فقد جمع الشاعر بين ستة أمراض اجتماعية متتابعة هي : الحقد والغش، والبغض، والأذاء، والغيبة، والانتحل. تمثل تداععاً قوياً للمعنى ومن هذه الأمراض أيضاً ما ورد مطرداً في حدود البيت الشعري الواحد: الحرث، والهوى، والإفك، والزور، والحسد، والرياء، والنزع، والخصام، والخلف، والجدال، والبغى، والخنا، والفضول.

وربما دفعت هذه النظرة السوداوية شاعرنا إلى ازدراء مظاهر النعيم في الحياة فيقول :

(صبا)، و(نعمٌ) بين أهلِ موطنٍ و(لذاتٍ) دنيا، كلُّ ذاكَ نَزُورٌ^(٢)

فقد ذكر الشاعر ثلاثة مظاهر من مظاهر النعيم هي : الصبا، والنعيم، واللذات، ومن هذه المظاهر التي وردت مطردة في سياق واحد: السلوى، والدعة، والكرم، والإغصاء، والمال، والجاه، والمقدرة ، والأمور ، والقصور ، والبدور أي : الحسان، والبالي البيض، والأصائل المزغفة، والعيون، والربى، والنصرة، والظلال، والدنيا، والصحة، والبهجة، والحياة، والورد، والزينة، والمصلحة ، والاستراحة، والودد، والأبناء، والأزواج، والأعمار، والحوّل، والصّوّل، والجند، والنسل، ومما يلفت الانتباه أن هذه المظاهر قد وردت في الأغلب الأعم في مقام الازدراء.

^(١) المصدر نفسه، ج ٤، ص ١٤٩ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ٣، ص ٨١ .

وقد ساهمت هذه الظاهرة في إثراء الصورة الشعرية من خلال تكرار المشبهات بها، كقوله واصفاً النخلة :

(كسارية) الفاكِ أو (كالمسلة) أو (كالفنار) وراء العَبَّ^(١)

وك قوله واصفاً الطائرة :

(مسرُج) فِي كُلِّ حِينِ (ملجم) (كامل) العَدَّةِ، (مرموق) الرَّوَاءِ^(٢)

أو ك قوله واصفاً انعكاس أشعة الشمس على المنازل :

فقلنا (الشمسُ) فِيهَا لَمْ (نضَارٌ) (وياقوت) و (مرجان) (ودر)^(٣)

لكن لا يمكن القول : إن هذه الصور نامية ممتدة، فالشاعر يذكر عدة صور جزئية لشيء ما كالنخلة دون أن نحس بأية علاقة عضوية بين سلسلة المشبهات بها. وإن كان كل منها قد نجح في تصوير النخلة على حدة.

ولهذه الظاهرة دلالات أخرى، فقد تقييد التقسيم واستيفاء الفكرة، كقوله معرفاً

الشعر :

والشُّعُرُ مَا لَمْ يَكُنْ (ذَكْرٍ) و (عَاطِفَةً) (أو حِكْمَةً)، فَهُوَ تَقْطِيعٌ وَأَوزَانٌ^(٤)

أو كتقسيمه لاصناف البشر :

وَالنَّاسُ بِسَائِلٍ (روحه)، (أو ماله) (أو علمه)، والآخرون فَضُولٌ^(٥)

وقد تدل هذه الظاهرة على اضطراب عاطفي يحول بين الشاعر وهيكلة أفكاره، ويظهر هذا تحديداً في مناجاته لربه :

لَكَ (آمُونَ)، (وَالْهَلَالُ) إِذَا يَكْبِرُ (وَالشَّمْسُ) وَ(الضَّحْى) آباءٌ

مَصْرٌ ، (وَالْعَرْشُ) عَالِيٌّ (وَالرَّدَاءُ) ولَكَ (الرِّيفُ) (وَالصَّعِيدُ) (وتاجاً)

ولَكَ (البَرُّ) أَرْضُهُ وَالسَّمَاءُ^(٦) ولَكَ (الْمَنْشَأُّ) فِي كُلِّ بَحْرٍ

^(١) المصدر نفسه، ج ٤، ص ٦٤ .

^(٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٤ .

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٤٢ .

^(٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٠٣ .

^(٥) المصدر نفسه، ج ٣، ص ١١٧ .

^(٦) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢١ .

وك قوله في المولد النبوى :

(والعرش) يزهو، (والحظيرة) تردهي
 (والمنتهى) و(السدرة) العصماء
 وبالترجمان (شذية) (غناء)
 (واللوح)، (والقلم) البديع رواه^(١)
 (اللوح) يقطر سلسلًا في سلسل

لقد تناولنا في الصفحات السابقة ثلاثة ظواهر أسلوبية هي التدوير، والاعتراض، والتعديد سواء أكان متدرجًا أم مطردًا، ورأينا أنها تشارك جميعاً في التعبير عن أزمة الذات الشاعرة، وتبرمها من القالب الإيقاعي الضيق من خلال تدافع تيار المعنى تداعياً أفقياً، ضمن إطار البيت الشعري، وسيبرز لنا التدافع الرأسي للمعنى مرحلة متقدمة من أزمة الذات الشاعرة، وخصامها مع القالب الإيقاعي، وقد لمسنا ذلك بجلاء في ظاهرة التضمين.

٢- التدافع الرأسي للمعنى :

لقد رأينا في التدافع الأفقي للمعنى ضمن حدود البيت الشعري متمثلاً في ظواهر التدوير، والاعتراض، والتعديد سعي الذات الشاعرة للتعبير عن نفسها، وإدراك كيانها، وقد تم ذلك من خلال عقد مصالحة مع البنية الإيقاعية للأم، فتدافع المعنى يجري في حدود البيت الشعري الواحد، ولذلك تعمل القافية على كبح جماح الذات الشاعرة، وقطع تيار المعنى المندفع، فهي بذلك تمثل خاتمة البيت إيقاعياً ودلالياً. لكننا لمسنا في الشوقيات مرحلة متقدمة من ثورة الذات الشاعرة على البنية الإيقاعية للأم، وذلك من خلال تجاوز تيار المعنى لخاتمة البيت الإيقاعية أي : القافية، وامتداده على مدى عدة أبيات متالية، وتعرف هذه الظاهرة الأسلوبية "بالتضمين".

١-٢-٢ التضمين .

وهو في اللغة جعل الشيء في وعاء، وأما في العروض فهو أن يكون البيت متوقفاً في معناه على البيت الذي بعده^(٢). وقد عده أبو هلال العسكري من عيوب

^(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٤

^(٢) الغرناطي - طراز الخلة، (مرجع سابق)، ص ٣٣٦ .

الشعر^(١). أما ابن رشيق فقد ذهب للقول: كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً، وأنه ربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام ويتسع الشاعر في المعاني، ولا يضره ذلك إذا أجاد^(٢). وقد تبه السكاكي إلى أن الشاعر يستطيع أن يكسو عيوب القافية كالتضمين ما يبرزها في معرض الحسن^(٣). أما ابن الأثير فلا يرى في التضمين عيباً، ويرد على أصحاب الرأي الأول قائلاً: "وهذا هو المعدود من عيوب الشعر، وهو عندي غير معيب؛ لأنه إن كان سبب عيوبه أن يعلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك بسبب يوجب عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إدحاهما بالآخر؛ لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير"^(٤). وقد استشهد على تضمين الفقر المسجوعة بآيات من القرآن الكريم، وعلق على ذلك بقوله: لو كان ذلك عيباً لما ورد في كتاب الله عز وجل.

وتتمثل هذه الظاهرة الأسلوبية انحرافاً نسبياً عن القاعدة الشعرية التي اتبني عليها مفهوم الشعر لدى العرب، وهي وحدة البيت لا القصيدة، ولكنها تمثل الفعل الحيوي الإيجابي المندفع نحو الخارج من أعمق الذات الشاعرة، أو من قاع النص لارتباطها المباشر بحياة المضمون. وعلى الرغم من أن التضمين يقوم على إغفال أهمية القافية، وما تمثله بالنسبة إلى المعنى، وقفز به على حدودها، وتجاوز لما تعنيه من عقدة إيقاعية دلالية يتوحد في رباطها مجمل البيت، وتتألف جميع عناصره أفقياً، كما تتوحد القصيدة وتتجمّهر رأسياً حول إيقاع جرسها وبنائها المنسجم الموحد، إلا أنها ظلت قائمة وموجودة في إطار قاعدتها القديمة، لكن وجودها شكلي يتجاوزه المعنى دون اكتراث لضيق القالب الإيقاعي، الذي لم يعد يتاسب مع مساحة المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه^(٥).

إن أبسط صور التضمين أن يقع بين بيتين متتاليين كقول شوقي:

^(١) العسكري - كتاب الصناعتين ، (مرجع سابق)، ص ٣٦ .

^(٢) ابن رشيق - العمدة، (مرجع سابق)، ج ١، ص ١٧١، ١٧٢ .

^(٣) السكاكي - مفتاح العلوم ، (مرجع سابق)، ص ٢٤١ .

^(٤) ابن الأثير - المثل السائر ، (مرجع سابق)، ج ٣، ص ٢٠١ .

^(٥) علي الماشي - السكون المتحرك، (مرجع سابق)، ص ٦٥-٦٧، ٧١، ٧٢ .

(أو كُلَّمَا سَمِحَ الزَّمَانُ وَبَشَرَتْ
مَصْرَ بِفَرْدٍ فِي الرِّجَالِ مَنَارٌ
فُجِعَتْ بِهِ، فَكَانَهُ وَكَانَهَا
نَجْمُ الْهَدَايَةِ، لَمْ يَدْمِ لِلسَّارِي)^(١)

لكن الشاعر قد يستطرد ويفتق المعاني فتمتد مساحة المعنى لتشمل عدة أبيات

قوله:

(إذا زرتْ سِيَا مولاي - قبرَ محمدِ
وَقَبْلَتْ مَثُوى الأَعْظَمِ الْعَطِيراتِ
لَأَحْمَدَ بَيْنِ السُّتُرِ وَالْحُجَّرَاتِ
وَأَشْرَقَ نُورٌ تَحْتَ كُلِّ شَيْءٍ
وَضَاعَ أَرْيَجٌ تَحْتَ كُلِّ حَصَاءٍ
لَمْظَهِرِ دِينِ اللَّهِ فَوْقَ تَنْوِيَةِ
فَقْلُ لِرَسُولِ اللَّهِ : يَا خَيْرَ مَرْسُلٍ
شُعُوبَكَ فِي شَرْقِ الْبَلَادِ وَغَربِهَا
كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ)^(٢)
وَالشَّوَاهِدُ عَلَى ذَلِكَ كَثِيرَةٌ^(٣).

ومما يلفت الانتباه أن يجتمع كل من التدوير والتضمين في مقطع شعرى واحد، أي: أن يعمد الشاعر إلى كسر قاعدة انقسام البيت الشعري إلى شطرين، وإلى كسر قاعدة قيام القصيدة العمودية على وحدة البيت، فيجد القارئ نفسه مدفوعاً بيئار المعنى المندفع الناثر على القالب الإيقاعي الضيق مما يستلزم قراءة لاهثة للقصيدة، فمن ذلك قوله مخاطباً الفرعون توت عنخ آمون :

(قَسْمًا بِمَنْ يَحْيِي الْعَظَامَ ، وَلَا أَزِيدُكَ مِنْ يَمِينَ
لَوْ كَانَ مِنْ سَفَرٍ إِيَابَكَ أَمْسٍ ، أَوْ فَتْحٍ مِينَ

^(١) محمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاسلة؛ (مراجع سابق)، ج ٢، ص ٧٦ .

^(٢) تصدر نفسه، ج ١، ص ١٠١ .

^(٣) يمكن التعميل على ذلك به :

قصيدة (غير معروفة) ج ٢، ص ١٢٣ ، الأبيات (٢٧-٢٢)

قصيدة (بولستري) ج ٢، ص ٨١، ٨٠ ، الأبيات (١٦-١٢)

قصيدة (فتحي ونوري) ج ٣ ص ١١٩ ، الأبيات (٥٣-٥٠)

قصيدة (بكي والدنه) ج ٢، ص ١٤٩ ، الأبيات (٤٥-٤٢)

قصيدة (لعبة) ج ٤، ص ١٠٤ ، الأبيات (٣٦-٣٢)

أو كان بعثك من دبيبِ الروح، أو نبضِ الوتين
وطلعتَ من وادي الملوكِ، عليكَ غارُ الفاتحينِ
الخيلُ حولَك في الجلالِ العسجديةِ ينتشِنَ
وعلى نجادِك هالتان، من القنا، والدارِ عينَ
والجندُ يدفعُ في ركبك بالملوكِ مُصفيدينَ
لرأيَتْ جيلاً غيرَ جيلك، بالجبابِرِ لا يَدِينِ) ^(١)

لقد تحولَ البيتُ الشعريُ ذو الشطرينِ في هذا المقطع إلى سطر شعري، كما أنَ وجودَ القافيةِ أصبحَ شكلياً، ولم تعد تتبَّع باكتمالِ دلالةِ البيتِ، ويمكنُ أن نوردُ على هذهِ الظاهرةِ الأسلوبيةِ المزدوجةِ أمثلةً أخرىَ ^(٢).

وقد لفتَ نظرنا مساهمةً ظاهرةً للتضمينِ في نموِ الصورةِ الشعريةِ من خلالِ استقصاءِ تفاصيلِ المشهدِ الواحدِ، وهذا بالطبع يصعبُ تحقيقه في مساحةِ البيتِ الشعريِ الضيقَةِ، فمن ذلك قولهُ مصوراً مشهدَ إلقاءِ عروسِ النيلِ:

| | |
|---|---|
| وَجَرَى لِغَايَتِهِ الْقَضَاءُ الْأَسْبَقُ | (هَنَى إِذَا بَلَغَتْ مَا كَبُّهَا الْمَدِي |
| سَيفُ الْمَنِيَّةِ وَهُوَ صَلْتُ بِيُرْقُ | وَكَسَا سَمَاءَ الْمَهْرَجَانِ جَلَّاتَةَ |
| وَانْتَالَ بِالْوَادِي الْجَمْوَعُ وَحَدَّوَا | وَتَلَفَّتَ فِي الْبَيْمِ كُلُّ سَفِينَةٍ |
| وَأَنْتَكَ شَيْقَةً حَوَاهَا شَيْقَ (٣) | أَلْقَتِ إِلَيْكَ بِنَفْسِهَا وَنَفِيسِهَا |

فقد بدأَ الشاعرُ بذكرِ وصولِ الموكبِ لكنَّ تيارَ المعنىِ المتدقِّق أجبرَه على كسرِ قاعدةِ وحدةِ البيتِ الشعريِ دلاليَاً، وأمتدَ ليشملُ أربعةَ أبياتَ مما ساهمَ في استقصاءِ تفاصيلِ الصورةِ، كمشهدِ السماءِ الخاسعةِ، ومنظرِ السفنِ في النيلِ، وتحقيقِ الجمهورِ في

^(١) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٩٩، ١٠٠.

^(٢) يمكنُ التعميلُ على ذلك بالقصائدِ المائيةِ :

قصيدة (مصر تجدد نفسها بساحتها التجددات)، ج ١، ص ١٠٤، الآيات (٢٧-٢٤).

قصيدة (أرسطوطيليس وترجمانه)، ج ١، ص ٢٢٠، الآيات (٣٨-٣٢).

قصيدة (الملال والصلب الأحمران)، ج ١، ص ٢٩٢، ٢٩٣، الآيات (٢٤-٣٠).

قصيدة (غير معروفة)، ج ٢، ص ١٦٧، الآيات (١٠-١٣).

^(٣) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٦٩.

الوادي، حتى غدا ذلك وكأنه شريط سينمائي يغطي أحداث الموقف، ثم تأتي اللحظة الخامسة التي يختتم فيها المشهد، وهي إلقاء العروس بنفسها في لجة الماء، والأمثلة على ذلك كثيرة^(١).

وقد ساهمت ظاهرة التضمين في سرد الأحداث وعقد الحوار الداخلي والحوار الخارجي في الحكايات، وذلك لأن بنية القصيدة العمودية القائمة على وحدة البيت الشعري ليقاعياً ودلالياً لا تتلاءم مع الأسلوب القصصي في الشعر. وفيما يلي جدول بالحكايات التي برزت فيها ظاهرة التضمين مع ذكر أرقام الأبيات التي شملت مساحة امتداد المعنى.

| الرقم | القصيدة | الجزء | الصفحة | أرقام الأبيات |
|-------|------------------------------------|-------|--------|--|
| -١ | السلوقي والجواب | ٤ | ١٣٢ | (٧،٦) |
| -٢ | فار الغيط وفار البيت | ٤ | ١٣٣ | (١٠،٩) |
| -٣ | ولي عهد الأسد وخطبة الحمار | ٤ | ١٣٧ | (٢،١) |
| -٤ | الأسد والشلب والعجل | ٤ | ١٣٨ | (١٧،١٦) |
| -٥ | الشاة والغراب | ٤ | ١٤١ | (١٢،١١)، (٣،٢) |
| -٦ | أمة الأرانب والفيل | ٤ | ١٤٢ | (١٧،١٦)، (٦،٥)، (١١،١٠)، (٦،٥) |
| -٧ | الخفاش ومليلة الفراش | ٤ | ١٤٤ | (٤،٣)، (٤،٣)، (١٢، ١٣، ١٤)، (١٤، ١٨)، (١٩)، (٢٤، ٢٣، ٢٢)، (٣١، ٣٠، ٢٩) |
| -٨ | الأسد ووزيره الحمار | ٤ | ١٤٧ | (٩،٨)، (٩،٨) |
| -٩ | النملة والمقطم | ٤ | ١٤٨ | (١٠،٩) |
| -١٠ | الغزال والكلب | ٤ | ١٤٩ | (٦،٥) |
| -١١ | الشلب والديك | ٤ | ١٥٠ | (١٣،١٢،١١،١٠) |
| -١٢ | النعجة وأولادها | ٤ | ١٥١ | (٦،٥) |
| -١٣ | السفينة والحيوانات | ٤ | ١٥٩ | (١٠،٩)، (٢،١) |
| -١٤ | نوح عليه السلام والنملة في السفينة | ٤ | ١٦١ | (٦،٥) |
| -١٥ | الليث والذئب في السفينة | ٤ | ١٦٤ | (٩،٨)، (٧،٦)، (٤،٣) |

(١) يمكن التعميل على ذلك بالقصائد التالية :

قصيدة (أندلسية) ج ٢، ص ١٠٦، الأبيات (٣٥-٣٠).

قصيدة (التعجل ما بين المتره وأبي قبر)، ج ٤، ص ٦٤، الأبيات (٩-٧).

قصيدة (البحر الأبيض)، ج ٢، ص ٦٨، البستان (٤٠، ٣٩).

| | | | | |
|-----|------------------------------|---|-----|--------------|
| -١٦ | التعاب والأرباب في السفينة . | ٤ | ١٦٥ | (٩، ١٠) |
| -١٧ | الكلب والبيغاء | ٤ | ١٧٤ | (٦، ٧) |
| -١٨ | دودة القرز والتودة الوضاءة | ٤ | ١٧٦ | (٣، ٤) |
| -١٩ | ثعالة والحمار | ٤ | ١٨١ | (٢، ٣، ٤، ٥) |
| -٢٠ | التعاب والأرباب والديك | ٤ | ١٨٥ | (٧، ٨) |
| -٢١ | ولد الغراب | ٤ | ١٩٤ | (٦، ١٧) |

ويمكن أن نضيف إلى ذلك قصيدة "الوطن"^(١) ، و "الجدة"^(٢) ، و "ضيافة قطة"^(٣) لأن كل منها قد نظم بأسلوب قصصي.

حاولنا في هذا الباب التطبيقي ان نحدد البنية الإيقاعية الداخلية في الشوقيات وهي بالطبع تواليات حرة غير خاضعة لمبدأ التعاقب داخل الزمن، أو التكرار المطرد للأصوات، وقد ميزنا بين نوعين من هذه البنيات الإيقاعية: فهناك بنيات تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ كالتصريح، والترصيح، والتصدير والتدليل، والتردد والجناس، وقد عزينا بتحديد أنماط كل منها، وقد سميما هذا النوع من الإيقاع "إيقاع الألفاظ" وقلنا: إنه إيقاع نغمي قائم على توافق الأصوات ويعده مكملاً لإيقاع القافية التقليدية. وهناك أيضاً بنيات إيقاعية قائمة على التوازي النحوي والتوازن الكمي. وقد سميماها إيقاع العبارات وقلنا إنه لا يصل إلى درجة انتظام الوزن، وعزينا كذلك بتحديد أنماطه سواء أكان أفقياً أم رأسياً.

ثم انقلنا إلى الكشف عن العلاقة المزدوجة بين الإيقاع والمعنى، ورأينا أن الإيقاع الداخلي ي العمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب، وهذا ينعكس على طريقة إنتاج المعنى، وقد قمنا بتحديد مجموعة من الوظائف الدلالية المنبثقة عن الإيقاع الداخلي في النص الشعري هي : تبييه المتنقي على محور دلالي جديد، وإبراز الدور الدلالي للألفاظ، وتدليل المعنى، وتبيينه، والتعبير عن تقاربها أو تقابلها تقليلاً متكاملاً أم متضاداً، إضافة إلى تفصيله. ثم تطرقنا لعلاقة الإيقاع الخارجي بالمعنى ورأينا أنه شكل خارجي

^(١) المصدر نفسه، ج ٤، ص ١٩٠، الأيات (٧، ٦)، (١١، ١٢).

^(٢) المصدر نفسه، ج ٤، ص ١٨٩، ليستان (٨، ٩).

^(٣) المصدر نفسه، ج ٤، ص ١٢٢ ، ليستان (٨، ٩).

يحتضن المعنى في شبابه لكنه في حالة صراع معه لوجود نظامين يتجادلان الشاعر: النظام العروضي، والنظام اللغوي، لكن هذا الصراع ينتهي بتناسب فريد بين هذين النظامين لدى الشعراء المتمكنين، وقد رويانا دراما هذا الصراع من خلال تناول مجموعة من الظواهر الأسلوبية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالإيقاع الخارجي هي: التدوير، والاعتراض، والتعديد، والتضمين، وقلنا: إن هذه الظواهر الأسلوبية أضفت على الإيقاع الخارجي حيوية من خلال تدافع المعنى في القالب الإيقاعي وفيضه أحياناً، وقد ميزنا بين حركتين لتدافع المعنى: حركة أفقية لا تتجاوز مقطع السطر الثاني، وتشمل التدوير والاعتراض والتعديد سواء أكان متدرجاً أم مطراً، ولذلك تمثل القافية الخاتمة الإيقاعية والدلالية للبيت الشعري.

أما الحركة الثانية فهي حركة رأسية تتغافل عن أهمية القافية بوصفها خاتمة دلالية للبيت الشعري، وتعد هذه الظاهرة مرحلة متقدمة من ثورة الذات الشاعرة على البنية الإيقاعية الأم، وقد تجسست في ظاهرة التضمين القائم على امتداد تيار المعنى على مدى عدة أبيات متالية لضيق القالب الإيقاعي.

الخاتمة

نستطيع بعد هذا التطواف في معارج الدرس الأسلوبى، ودهاليز النظر الإيقاعي في الشعر، ومن خلال وقفتنا المطولة إزاء شعر شوقي أن نخلص إلى ما يلى:

- إن تعاريف الأسلوب المتعددة هي تعاريف متكاملة، أكثر من كونها بدائل فكل منها يضفي «جانباً من الحقيقة».
- والأسلوبية ليست بديلاً أسلوباً لنقد الأدب، وإنما هي ظهير له، وصنو، يتعاونان بقدر ما يتكمalan.
- في تراثنا البلاغي أفكار اسلوبية رائدة، تتفى كون الأسلوبية فكراً غريباً عن بنية القافية العربية، لكن للبلاغة العربية خصوصية تستلزم من الدارس أن يعي منطقها الداخلي، حتى يكون قادراً على التعامل معها، ضمن المنظور الأسلوبى. ولا سبيل لتعيين الخواص الأسلوبية للغة العربية التي تعد الهدف النهائي للأسلوبية إلا بالدراسات الجزئية التي تتناول أسلوب أديب، أو مدرسة أدبية، أو عصر أدبي؛ ودون هذا التعيين يكون القول بارتباط إحدى الظواهر بالمجال اللغوي البحث، أو الأدبي موضع تساؤل، مما يثير الشكوك حيال مناسبة التفسير الجمالي لها.
- يتضح أن الإيقاع حركة نصية تظهر في أنماط عدّة : ثمة إيقاع تكراري، وإيقاع سيمباني، وإيقاع درامي، وإيقاع ترابطي، وتوجد هذه الأنماط في جل أنواع الكتابة الأدبية، ولكن بنسب متفاوتة.

وفيمما يخص العلاقة بين الإيقاع التكراري والإيقاع الترابطي ثمة علاقة طردية؛ لأن الوسائل الإيقاعية الصوتية، والصرفية، والمعجمية، والنحوية، تساهم في تشكيل التماسك النصي، وتفاعل البنية الصوتية الظاهرة مع البنية الدلالية الباطنة. وأما العلاقة بين الإيقاع التكراري، والإيقاع السيمباني، فهي علاقة عكسية؛ لأن الوسائط الأسلوبية المتكررة تعوزها المرونة الكافية لأداء الوظيفة الوصفية الخالصة. في حين أن العلاقة بين الإيقاع التكراري والإيقاع الدرامي علاقة عكسية؛ لأن الإيقاع الدرامي الكامن في التمثيل اللغوي لصوت الشخصية يستلزم ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات في النص الأدبي، في حين أن هذه النسبة منخفضة في النصوص الأدبية التي تمتاز ببروز الإيقاع

النكراري الذي يتكون من بنيتين إيقاعيتين: الأولى تمثل التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن، وتعد هذه البنية العامل البنوي المهيمن في البيت الشعري، فهي تعمل على تعديل بقية العناصر وتكييفها سواء أكانت صوتية أم صرفية أم معجمية وتفرض هذه البنية على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً، مما يولد البنية الثانية وهي البنية الإيقاعية الفرعية المرتكزة على قانون الإيقاع الأساسي المتمثل في التكرار، ولكنها تولد قوانينها الخاصة بها كقانون التعاقب وقانون الترابط.

-٥ يعرف التوازي الصوتي المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية إضافة للقوافي المطردة أو التي يخضع اطراها لتتواء منظم بالإيقاع الخارجي". وهو إيقاع التزم به أحمد شوقي ولم يحدث فيه إلا تغييرات طفيفة كالنظم على وزن مخترع هو "قاعلن فعو" والإكثار من النظم على البحر الكامل والبحر الخفيف والبحر الرمل، وتراجع كل من البحر الطويل والبحر البسيط. أما فيما يتعلق بالقوافي فقد أكثر الشاعر من القوافي المقيدة قياساً إلى نسبة شيوعها في الأدب العربي ونظم ٣٩ قصيدة مزدوجة القوافي و ٧ مربعت، وموشحاً واحداً.

-٦ لا نرىفائدة ترجى من استبقاء ثلاثة مصطلحات عروضية هي : النغاذ، والحدو، والرس، لأنها قامت على فكرة خاطئة ترى أن ألف التأسيس والردف، والخروج ما هي إلا حروف تسبق بالحركات، في حين أنها صوات طويلة تسبق بالصومات.

-٧ لا نرى أية علاقة قائمة بين اختيار البحر الشعري، و اختيار غرض القول، فكل بحر قابل لاحتضان القصيدة في أي غرض من أغراضها.

-٨ تعرف التوازيات الحرة غير الخاضعة لمبدأ التعاقب داخل الزمن أو التكرار المطرد للأصوات كالقوافي " بالإيقاع الداخلي" وهو نوعان: إيقاع الألفاظ: ويشمل مجموعة من الظواهر الإيقاعية تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ كالتصريح، والترصيح، والتصرير، والتذليل، والتردد، والجنس، فهو بذلك إيقاع هارموني نغمي قائم على توافق الأصوات، ويُعد مكملاً لإيقاع القافية التقليدية.

أما النوع الثاني فهو : إيقاع العبارات: ويقوم على التوازي النحوي، وهو أقرب إلى الإيقاع الوزني منه إلى الإيقاع النغمي؛ لأن العبارات تتحو فيه إلى التوازن الكمي

لكنها لا تصل إلى درجة اضباط الوزن ويشمل ما عرف لدى البلاغيين بالموازنة والتقسيم، والتطریز.

-٩- إن العلاقة بين الإيقاع التكراري والمعنى علاقة مزدوجة، فالإيقاع الداخلي يعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب، وهذا يعكس على طريقة إنتاج المعنى، فللإيقاع الداخلي سبع وظائف دلالية هي : تبيه المتنقي على محور دلالي جديد، وإبراز الدور الدلالي للألفاظ، وتدليل المعنى، وتبينه، والتعبير عن تقاربها أو تقابلها تقابلًا متكاملاً أو متضاداً، إضافة إلى تفصيله. أما الإيقاع الخارجي فهو شكل خارجي يحتضن المعنى في ثيابه لكنه في حالة صراع معه لوجود نظامين يتجاذبان الشاعر: النظام العروضي، والنظام اللغوي، لكن هذا الصراع ينتهي بتتساب فريد بين هذين النظامين لدى الشاعر المتمكن، وتضفي حركة دافع المعنى في القالب الإيقاعي حيوية على الإيقاع الخارجي سواء أكانت حركة أفقية كالتدوير، والاعتراض، والتعديد، أم رأسية كالتضمين.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر

ال المصادر :

- ١- ابن الأثير، ضياء الدين (ت ٦٣٧هـ) - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٤م، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.
- ٢- أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، ٤م ، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.
- ٣- أحمد شوقي - الأعمال المسرحية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.
- ٤- أحمد شوقي - دول العرب وعظماء الإسلام، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.
- ٥- البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر (ت ٥١٧هـ) - قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، ط١، تحقيق محسن غياض عجبل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١م.
- ٦- ابن جابر الأندلسي، محمد بن أحمد بن علي (ت ٥٧٨٠هـ) - الحلة السيرا في مدح خير الورى، ط١، تحقيق علي أبو زيد، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥م.
- ٧- الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧١هـ) - أسرار البلاغة، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.
- ٨- الحلي، صفي الدين (ت ٧٥٠هـ) - شرح الكافية البدعية في علوم البلاغة ومحاسن البدع، تحقيق نسيب نشاوى، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٢م.
- ٩- الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩هـ) - الإيضاح في علوم البلاغة، ٢م، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م.
- ١٠- الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩هـ) - التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت.

- ١١ - الرازي، فخر الدين (ت ٥٦٠هـ) - نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، ط١، تحقيق بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥م.
- ١٢ - ابن رشيق، أبو علي الحسن القيراطوني (ت ٤٤٥هـ) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقداته، ط٥، ٢م، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ١٩٨١م.
- ١٣ - السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري (ت ٧٠٤هـ) - المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ط١، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠م.
- ١٤ - السكاكبي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت ٦٢٦هـ) - مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ١٥ - ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبدالله بن محمد (ت ٤٦٦هـ) - سر الفصاحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.
- ١٦ - السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (ت ٩١١هـ) - شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٩م.
- ١٧ - الطبيبي، شرف الدين حسين بن محمد (ت ٧٤٣هـ) - كتاب التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، ط١، تحقيق هادي عطية مطر الهلالي، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧م.
- ١٨ - العسكري، أبو هلال (ت ٣٩٥هـ) - كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط١، تحقيق علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٩٥٢م.
- ١٩ - الغزاتي، أبو جعفر شهاب الدين (ت ٧٧٩هـ) - طراز الحلة وشفاء الغلة، تحقيق رجاء السيد الجوهرى، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠م.
- ٢٠ - المصري، ابن أبي الإصبع (ت ٦٥٤هـ) - بديع القرآن تحقيق حفيظ محمد شرف، نهضة مصر، مصر.

بـ- المراجع :

١- المراجع الحديثة / باللغة العربية.

- ١- إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر ، ط٥، ١٩٨١ م.
- ٢- إبراهيم خليل - الأسلوبية ونظرية النص ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧ م.
- ٣- إبراهيم خليل - النص الأدبي ، تحليله وبناؤه ، مدخل إجرائي ، ط١ ، دار الكرمل ، عمان ، ١٩٩٥ م.
- ٤- أحمد الحوفي - الإسلام في شعر شوقي ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، لجنة التعريف بالإسلام.
- ٥- أحمد الحوفي - وطنية شوقي ، نهضة مصر ، القاهرة.
- ٦- أحمد مطلاوب - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ٣م ، المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ١٩٨٦ م.
- ٧- إيفانكوس ، خوسيه - نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب.
- ٨- بدوي طبانة - معجم البلاغة العربية ، ط٣ ، دار المنارة ، دار الرفاعي ، السعودية ، ١٩٨٨ م.
- ٩- بياجيه ، جان - البنية ، ط٢ ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ، ١٩٨٠ م.
- ١٠- شومسكي ، نوم - محاضرات ودن ، تأملات في اللغة ، ترجمة مرتضى جواد باقر وعبد الجبار محمد علي وعبد الباقى الصافى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ م.
- ١١- شومسكي ، نوم - المعرفة اللغوية : طبيعتها وأصولها واستخدامها ، ترجمة محمد فتيح ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٣ م.
- ١٢- جوزيف شريم - دليل الدراسات الأسلوبية ، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٤ م.

- ١٣ - حلمي مرزوق - شوقي وقضايا العصر والحضارة، ط٢، دار النهضة العربية،
ببيروت، ١٩٧٩ م.
- ١٤ - درو ، إلزيابيث - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش،
مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١ م.
- ١٥ - دي سوسيير، فرناند - محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قيني،
مراجعة أحمد حبibi، أفريقيا الشرق.
- ١٦ - إ. إرشاردز - مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس
عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر،
١٩٦٣ م.
- ١٧ - زكريا إبراهيم - مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر.
- ١٨ - ستولينتز، جيروم - النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- ١٩ - سعاد عبد الكريم - إسلاميات أحمد شوقي، مطابع أهرام الجيزة.
- ٢٠ - سعد مصلوح - الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط١، دار البحوث العلمية،
الكويت، ١٩٨٠ م.
- ٢١ - شيلتر، برند - علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة
النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض،
١٩٨٧ م.
- ٢٢ - شكري عياد - اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١، ١٩٨٨ م.
- ٢٣ - شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب، ١٩٨٢ م.
- ٢٤ - شوقي ضيف - شوقي شاعر العصر الحديث، ط٣، دار المعارف، القاهرة،
١٩٦٣ م.
- ٢٥ - صالح الأشتر - أندلسية شوقي، بحث تطبيقي في أدب شوقي في المنفى، ط١،
مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ١٩٥٩ م.

- ٢٦ - صفاء خلوصي - فن التقطيع الشعري والقافية، ط٥، منشورات مكتبة المتنى، بغداد، ١٩٧٧ م.
- ٢٧ - صلاح فضل - علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥ م.
- ٢٨ - صلاح فضل - النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧ م.
- ٢٩ - طه حسين - حافظ وشوفي، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥٣ م.
- ٣٠ - طه وادي - شعر شوقي الغنائي والمسرحى، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٨١ م.
- ٣١ - عباس حسن - المتتبى وشوفي، مكتبة مصطفى البابى الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٥١ م.
- ٣٢ - عباس محمود العقاد - الديوان في النقد والأدب، في المجموعة الكاملة، ط١، ٢٥ م، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣ م.
- ٣٣ - عبد السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٧ م.
- ٣٤ - عرفان شهيد قعوار - العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٦ م.
- ٣٥ - عز الدين علي السيد، التكرير بين المؤثر والتأثير، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦ م.
- ٣٦ - علوى الهاشمي - السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، ج ١ بنية الإيقاع، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩٢ م.
- ٣٧ - فاطمة الطبال بركة - النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، دراسة ونصوص، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣ م.

- ٣٨ - فراري، نورثوب - شريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصافور، منشورات الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩١م.
- ٣٩ - ج.س فريزر - موسوعة المصطلح الناطقي، الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة عبد الواحد لوزة، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٠م.
- ٤٠ - كمال أبو ديب - في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- ٤١ - مارتنيه، أندريل - مبادئ السنسنة عامة، ط١، ترجمة ريمون رزق الله، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠م.
- ٤٢ - ماهر حسن فهمي - شوقي : شعره الإسلامي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩م.
- ٤٣ - مجدي وهبة، كامل المهندس - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.
- ٤٤ - محمد بنيس - الشعر العربي الحديث، ط١، ٢م، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩م.
- ٤٥ - محمد شفيق الدين السيد - الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ٤٦ - محمد عبدالمطلب - البلاغة والأسلوبية، ط١، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ١٩٩٤م.
- ٤٧ - محمد عزام - التحليل الألسي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤م.
- ٤٨ - محمد العياشي - نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦م.
- ٤٩ - محمد الهادي الطراibi - خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.
- ٥٠ - ميشال زكرياء - الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢م.

- ٥١- نايف خرما - أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ط٢، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٩، الكويت ، ١٩٧٩ م.
- ٥٢- نصر حامد أبو زيد - إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ١٩٩٤ م.
- ٥٣- هوف، غراهام - الأسلوب والأسلوبية، ط١، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد ، ١٩٨٥ م.
- ٥٤- هيجل - فن الشعر، ط١، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨١ م.
- ٥٥- ويليك، رينيه، وارين، أوستن - نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر ، السعودية ، ١٩٩٢ م.
- ٥٦- ياكبسو ، رومان - أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ط١، ترجمة فالح الإماري، دار الشؤون الثقافية، العراق ، ١٩٩٠ م.
- ٥٧- ياكبسو ، رومان- قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبarak حنون، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب ، ١٩٨٨ م.

٢- الرسائل الجامعية :

- ١- عوض خالد بدبو - الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة، رؤية معاصرة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك إربد، الأردن ، ١٩٩٥ م.

ج- بحوث منشورة في :

١- كتاب لمجموعة مؤلفين :

- ١- ألمان ، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة، ترجمة شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٥ م، ص ٨٣-١٢١ .

- ٢ إيخنباوم - نظرية المنهج الشكلي، في كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ١٩٨٢م، ص ٣٠-٧٥.
- ٣ بالي، شارل - علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق) ص ٢١-٤٨.
- ٤ ج. ب ثورن - النحو التوليدى والتحليل الأسلوبي، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي (مرجع سابق)، ص ١٥٥-١٦٩.
- ٥ ريفاتير، ميكيل - معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ١٢٣-١٥٣.
- ٦ شبستر، ليو - علم اللغة وتاريخ الأدب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق) ص ٤٩-٨١.

الدوريات :

- ١ أحمد درويش - الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، مجلد ٥، عدد ١، مصر، ١٩٨٤م، ص ٦٠-٦٨.
- ٢ أحمد نصيف الجنابي - السياق الموسيقي للجملة العربية وأثره في بنائها، أداب المستنصرية، عدد ٤، العراق، ١٩٧٩م، ص ٤٧-٦٥.
- ٣ ر. أ. بوداغوف - دفاعاً عن مفهوم الأدب الفني، ترجمة ناشئة بهجت، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٧٩-٨٢.
- ٤ تمام حسان - اللغة والنقد الأدبي، فصول، مجلد ٤، عدد ١، مصر، ١٩٨٣م، ص ١١٦-١٢٨.
- ٥ تمام حسان - المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، فصول، مجلد ٧، العددان ٣، ٤، مصر، ١٩٨٧م، ص ٢١-٣٥.

- ٦ - جوزيف شريم - الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٤، ٣، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٩٤-١٣٥.
- ٧ - جونسون، بارتون - دراسة يوري لوتمان البنوية للشعر، ترجمة سيد البحراوي، الفكر العربي، مجلد ٤، العددان ٢٥، ٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٤٠-١٦١.
- ٨ - جورو، بير - الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، ترجمة منذر عياشي، فصول، مجلد ٩، العددان ٤، ٣، مصر، ١٩٩١م، ص ٣٢٢-٣٢٨.
- ٩ - حاتم الصكر - ما لا تؤديه الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، الأقلام، مجلد ٢٥، عدد ٥، العراق: ١٩٩٠م، ص ٥٨-٧٠.
- ١٠ - خليل إدة - الإيقاع في الشعر العربي - فصول، مجلد ٦، عدد ٣، مصر، ١٩٨٦م، ص ١١٠-١٣١.
- ١١ - سعد مصلوح - المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، فصول مجلد ٦، عدد ٤، مصر، ١٩٨٦م، ص ١٨٠-٢٠٢.
- ١٢ - صلاح فضل - نحو تصور كلي لأسلوب الشعر العربي، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٤، ٣، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٦٦-٩٣.
- ١٣ - عبد الله حوله - الأسلوبية الذاتية أو النشونية، فصول، مجلد ٥، عدد ١، مصر، ١٩٨٤م، ص ٨٣-٩٢.
- ١٤ - عبد السلام المسدي - الأسلوبية والنقد الأدبي، من تأسيس من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٣٥-٤٣.
- ١٥ - عبد السلام المسدي - المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي، من خلال "البيان والتبيين" للجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، عدد ١٣، تونس، ١٩٧٦م، ص ١٣٧-١٨١.
- ١٦ - عبد القادر المهيري - البلاغة العامة، حوليات الجامعة التونسية عدد ٨، تونس، ١٩٧١م، ص ٢٠٧-٢٢١.
- ١٧ - عبد الملك مرتابض - ممارسة العشق بالقراءة ، سعي لتأسيس نظرية القراءة الأدبية، نزوى، عدد ٨ ، مسقط، ١٩٩٦م، ص ٥٨-٧٢.

- ١٨ - عدنان بن ذريل - الأسلوبية، الفكر العربي، مجلد ٤ ، العددان ٢٥ ، ٢٦ ، بروت، ١٩٨٢ م، ص ٢٤٩-٢٥٧.
- ١٩ - عزة آغا مالك - الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، ١٩٨٦ م، ص ٨٣-٩٣.
- ٢٠ - علوى الهاشمي - قانون التاسب بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي، الحياة الثقافية، عدد ٤٥ ، تونس، ١٩٨٧ م، ص ٨٢-٩٩.
- ٢١ - علي زيتون - البلاغة العربية بين لغتي التراث والحداثة، الفكر العربي، السنة الحادية والعشرون، عدد ٦٠ ، بروت، ١٩٩٠ م، ص ١١٤-١٢٦.
- ٢٢ - فاولر، روجر - نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ترجمة سلمان الواسطي، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١ ، العراق، ١٩٨٢ م، ص ٨٣-٩٧.
- ٢٣ - مازن الوعر - الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مجلد ٢٢ ، العددان ٤،٣ ، الكويت، ١٩٩٥ م، ص ١٣٦-١٨٩.
- ٢٤ - محمد عبد المطلب - مفهوم الأسلوب في التراث، فصول، مجلد ٧ ، العددان ٣ ،٤ ، مصر، ١٩٨٧ م، ص ٤٦-٦٠.
- ٢٥ - محمد الهادي الطريبي - في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٣٢ ، تونس، ١٩٩١ م، ص ٧-٢٢.
- ٢٦ - محمود قطاط - نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب، الحياة الثقافية، السنة السابعة، العددان ٢٢ ، ٢٣ ، تونس، ١٩٨٢ م، ص ٩٠-١٠٧.
- ٢٧ - مري، مدلتون - معنى الأسلوب، ترجمة صالح الحافظ، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١ ، العراق، ١٩٨٢ م، ص ٦٧-٧٤.
- ٢٨ - مصطفى صفوان - الجديد في علوم البلاغة، فصول، مجلد ٤ ، عدد ٣ ، مصر، ١٩٨٤ م، ص ١٦٨-١٧٢.
- ٢٩ - نصر حامد أبو زيد - مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، قراءة في ضوء الأسلوبية، فصول، مجلد ٥ ، عدد ١ ، مصر، ١٩٨٤ م، ص ١١-٢٤.

ABSTRACT

Rhythm in Ahmad Shawqi's Poetry

Stylistic Study

Hussam Mohammad Ibrahim Ayyoub

Supervised By :

Dr. Ibrahim Khaleel

This study dealt with the phenomenon of rhythm in Shawqi's Poetry from the stylistic point of view. We talked about style in the terminological as well as the theoretical frame, and the development of the concept of style. We rose a number of questions to help us understand that : What is the style? What are the stylistics? What are the main trends in the stylistic research? And what is the kind of relation between modern stylistics and Arabic rhetoric. Then, we moved to talk about stylistics in its executive frame. Hence, we talked about some of the stylistic application aspects in the phonetic, lexical, and syntactic levels. We found that the aesthetically and expressional values in the Arabic linguistic levels have not received an adequate investigational study.

Therefore, reaching this end won't be fulfilled unless we conduct partial studies for the stylistics phenomena. As a result, we said that we are to study in our research the phenomenon of rhythm in Ahmad Shawqi's poetry.

Then we moved to wonder what rhythm was. We tried to investigate the different theories in deciding its concept concentrating on the common factor between each theory on one hand and the common factor among the other four theories on the other hand.

٢٩٦٩٥٧

We talked about the components of the Frequent rhythm, and compared two rhythmic structures: one is continuous the other is free. After that, we defined the external rhythm and put forward an applied study for its components whether

they are meters or rhymes in Al-Shawiat. Next, we defined the free internal rhythmic structures Al-shawqiat, distinguishing two kinds : One which depends on repeating, the same sound and called it 'the verbal rhythm,' the other depends on the syntactic parallelism and quantum balance and called it 'phrasal rhythm'.

Finally, we sought to uncover the dual relation between rhythm and meaning. We found that the internal rhythm generates meaning by organizing the form of speech. We also highlighted a group of referential functions generated by the internal rhythm. We tackled the relation between external rhythm and meaning, and found that they are in a continuous contradiction.