عناصر بلاغية لدراسة الإيقاع الشعري

د. صبيرة قاسي⋆

1- في مفهوم الإيقاع عامة والإيقاع الداخلي خاصة :

يهدف هذا العمل إلى تلمس الطريق في مسالك البلاغة العربية لاقتناص العناصر التي يمكنها أن تشكل جهازا واصفا لجهة من جهات الإيقاع في النصوص الأدبية، وهذه العناصر، على وفرتها، لم تُستغل من هذه الناحية في دراسة النص الأدبي لدى القدماء، بل نُظر إليها من الناحية الدلالية وتأثيرها في تشكيل الدلالة تشكيلا فنيا، على الرغم من اكتنازها طاقة إيقاعية هائلة تدخل ضمن مفهوم إيقاعي عام هو =الإيقاع الداخلي+ .

إن مصطلح =الإيقاعRhythme+، مشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق (1)، =والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء. . .فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي.+(2)وقد تطور هذا المفهوم في الفرنسية ليعني المسافة الموسيقية، فهو عند فانسان داندي انتظامً وتناسبً في المسافة . (3)

حدد بعض نقاد العصر الحديث مصطلح الإيقاع بذلك =النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع، وهو يرتكز على الحالة النفسية للسامع لا المتكلم، لأن الإيقاع

⋆ جامعة البويرة.

(1) ينظر مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت 1984، ص71 .

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(3) (3) ينظر ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط1، سورية1997، ص21 .

هو إيقاع للنشاط النفسي، الذي من خلاله ندرك ليس فقط صوت الكلمات، بل ما فيها من معنى وشعور+ . (1)

وتتحدد أهمية الإيقاع في الفنون جميعها+ لكنه يبدو في الشعر والموسيقى أكثر تقاربا، لأن كلا منهما يقوم على نفس المبدأ وهو تناسب حركة الأصوات في تتابعها المنتظم في الزمان+ (2) . ونجد أن العلماء القدماء لم يحددوا جوهر الإيقاع إنما حددوا جوهر الموسيقى، وذلك بالوقوف عند التوالي الزمني الذي يقوم على تناسب المسافة بين الحركة والسكون وإهمال الحركة . (3) ومعظمهم =مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة+ (4) كون الوزن يقوم على التناسب في زمن نطق الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها، جعل العرب وعلماء العروض يحسون بوجود الإيقاع، لكن حصروه في إطار زمن النطق لا غير .

ومن بين هؤلاء الذين أحسوا بالإيقاع الشعري حازم القرطاجني الذي استطاع أن يفرق ما بين الإيقاع الشعري (التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ) والإيقاع الموسيقي (5) . وقد أكد هذا الناقد فاعلية الإيقاع البلاغي المتمثل في =النظام القائم على التناسب بين المسموعات والمفهومات القائمة بدورها على التخييل وهو ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، هذه العلاقات تقوم بدورها على التماثل والتشابه، كما تقوم على التخالف والتضاد+ (6) . وهذا بالضبط ما يؤسس للإيقاع الشعري بالمفهوم الحديث، وهنا إشارة إلى مجموعة من الأسس

---

(1) مصلح عبد الفتاح النجار، أفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23 . العدد الأول 2007، ص125 . نقلا عن : جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت 1980، ص356 .

(2) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص23 .

(3) ينظر المرجع نفسه، ص25-29 .

(4) مصلح عبد الفتاح النجار، المرجع السابق، ص128، نقلا عن : السيوطي، أبو بكر، المزهر في علوم اللغة، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت 1998، ص399 .

(5) ينظر ابتسام أحمد حمدان، المرجع السابق، ص29 .

(6) المرجع نفسه، ص31 .

التي يقوم عليها أهمها الانسجام، التلاؤم، العلاقة. . ..

إن =المبدأ الذي يؤديه الإيقاع هو الانسجام ويمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحدا منها+ . (1) والانسجام من بين أهم العناصر التي تدخل في بناء إيقاع النص، وقد أشار ابن أبي الإصبع إلى هذه العلاقة حينما حدد مفهوم هذا العنصر، حيث قال : =هو أن يأتي الكلام متحدرا كتحدر الماء المنسجم سهولة سبك وعذوبة ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره+ . (2) وقد ذهب النقاد العرب المحدثون إلى أن الوزن مكوِّن خارجي في بنية الموسيقى الشعرية، لكن له وظيفة داخلية إلى حد ما كما حدد ذلك الناقد محمد الطرابلسي حين قال =إيقاع الوزن أبرز مظاهر الإيقاع في الشعر، لأن لكل بحر إيقاعات لا تكاد تتغير من نص إلى آخر منظوم على البحر نفسه، وله من جانب ثان إيقاعات أخرى إن كان وجودها مبررا بوجود البحر المتغير فإنها تتغير فتصطبغ بطابع الشاعر الإيقاعي الخاص وهذا هو الذي نصطلح عليه بتوظيف البحر العروضي توظيفا خاصا في بنية النص الإيقاعية+ (3) .

إضافة إلى بنية الوزن نجد النص الشعري في الأبنية الأخرى مجالا لاستجلاء صور متعددة للإيقاع، يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات التي يبينها القارئ من خلال الإيقاع الداخلي الذي تنمو حركته وتولد الدلالة =عبر مكونات النص كلها وليس في جزء منها : البيت أو التفعيلة . وارتباطُ مفهوم الإيقاع الداخلي بمفهوم كلية النص سبب الانتقال من الشفوية إلى الكتابة الشعرية، حيث الإيقاع الداخلي قائم في النص على حركة مكوناته ونسيج علاقاته+ . (4)

إن الإيقاع الداخلي هو =النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنه مزاوجة تامة بين المعنى

(1) حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، النايا للدراسات والنشر، ط1، دمشق2010، ص29 .

(2) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق : حفنى محمد شرق، القاهرة 1995 . ص429 .

(3) محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، ط2، تونس2006، ص95 .

(4) حاتم الصكر، حلم الفراشة، ص29 . نقلا عن : يمنى العيد، في معرفة النص، ص101 .

والشكل، بين الشاعر والمتلقي+ (1) . ومما يلفت الانتباه أن الإيقاع الداخلي بهذا المفهوم لا يلغي الإيقاع الخارجي، ولكن يكمله ويتفاعل معه لبناء النص، وبهذا الشكل يأتي الموقف المعارض للذين يحاولون أن يجعلوا الموسيقى الخارجية وحدها الكفيلة بجعل الرباط قائما بين القصيدة والمتلقي، إنما هناك عناصر أخرى ضمن الموسيقى الداخلية أساسية ومهمة =في مد الجسور الرابطة بين المتلقي والعمل الإبداعي الشعري، والارتباط الوثيق في الذهن بين جرس الكلمة ومعناها والحالة هذه، تشكل بعدا جديدا للموسيقى الداخلية+ . (2)

إن المفهوم الإيقاعي الحديث تجاوز الموسيقى الخارجية الرتيبة القائمة على الوزن والقافية، والتي تشعر المتلقي بالضيق لولا حضور الموسيقى الداخلية المرتبطة بالوجدان والانفعال المتمخض عن التجربة+ . (3)

يتحدد إذن الإيقاع الداخلي من مجموعة من العناصر تربطها علاقة انفعالية داخلية موقعة، تحقق موسيقى النص التي يسميها الناقد مصلح عبد الفتاح النجار بالإيقاعات الرديفة أو البديلة . (4)

2- العناصر البلاغية الإيقاعية

إن الإيقاع الداخلي هو نتيجة تفاعل بين المستويات المختلفة خاصة الصوتية والدلالية . واعتمادا على هذا المفهوم سنحاول عرض مجموعة من العناصر البلاغية ذات الوظيفة الإيقاعية علاوة على الوظيفة الدلالية وغيرها :

1. الموازنة :

من المصطلحات الإيقاعية البلاغية نجد الموازنات =وهي تساوي الفاصلتين في الوزن من دون التقفية كما في قوله تعالى : (ونمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة)+ . (5) ويقسمها محمد العمري إلى موازنات ترصيعية (ترديد الصوائت) أي بين أنواع المد وأنواع الحركات،

(1) مصلح عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، ص131 .
(2) مصلح عبد الفتاح النجار، المرجع السابق، ص133 . نقلا عن : يونس جمال، لغة الشعر المعاصر، ص223 .
(3) المرجع نفسه، ص132 .
(4) ينظر المرجع نفسه، ص123 .
(5) المرجع نفسه، ص148 .

والموازنات التجنيسية (تردد الصوامت) أي التجنيس، والموازنة بين الحركات والسكنات (التفعيلات والأوزان العروضية) . (1)

والموازنة عند أبي الاصبع هي =أن تأتي الجملة من الكلام، أو البيت من الشعر متزن الكلمات، متعادل اللفظات في التسجيع والتجزئة معا في الغالب، كقول امرئ القيس (المتقارب) :

أفاد، وساد، وقاد، وزاد وشاد، وجاد، وزاد، وأفضل+ (2) .

إن الموازنة كما تتبدى من خلال هذا المثال الشعري يمكن النظر إليها انطلاقا من مفهوم حديث هو الهندسة الصوتية، وهي تكرار صوتي يرتبط بتكرير فونيمات معينة أدناها فونيمان، وهي ست هندسات (3) :

الهندسة الإيقاعية : وتنشأ من تكرار فونيمات في مقاطع نبرية . وهذه الهندسة لا تعنينا هنا لأنها تتعلق بالشعر المعتمد على الأساس النبري، ولا نعتقد أن بالإمكان الاعتماد على النبر في الشعر العربي .

الهندسة الخاتمة : وتعتمد على تكرار الفونيمين في آخر كل جزء أو شطر .

الهندسة الفاتحة : وهذه، على عكس الهندسة السابقة، تقوم على تكرار الفونيمين في أول كل جزء أو شطر .

الهندسة المحيطة : وتتحقق بتكرار الفونيمين في بداية الجزء أو الشطر وفي آخرهما .

الهندسة الرابطة الناتجة عن تكرار الفونيمين في نهاية الجزء وفي أول الجزء الثاني .

الهندسة التأليفية القائمة على انتشار التنسيق الصوتي في جزء عروضي بأكمله .

وهذه الهندسات هي نتيجة تنسيقات صوتية تعتمد على التكرير، فنحن، عمليا، نحصل على =تراكيب صوتية من صامتين يعودان مباشرة (في تكرير معجل) أو بعد فاصل متغير (في تكرير مؤجل) وفي

(1) ينظر محمد العمري، الموازنات الصوتية، في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، أفريقيا الشرق، ص21 .
(2) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ص386 .
(3) ينظر جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت 1987، ص93 .

شكل صوتي متماثل أو قريب الشبه، وفي الترتيب ذاته أم في ترتيب مقلوب، وتظهر هذه التراكيب الصوتية أو تتكرر عند أهم مفاصل بيت الشعر+ . (1)

وهكذا فإن الحرفين (الصامت+الصائت) يمكن أن يظهرا في مقطع صوتي واحد، أي : أ+ب/أ+ب (أو : ب+أ) . كما يمكن أن يظهر الحرفان منفصلين في مقطعين صوتيين متتاليين : أ ـ ب/أ ـ ب (أو : ب+أ) . (2)

ويمكن أن نحصل على تنسيقين جديدين أكثر مرونة، وذلك بالجمع في تنسيق واحد بين الاتصال والانفصال، أي أن حرفين متصلين يتكرران منفصلين : أ+ب/أ ـ ب (أو : ب ـ أ) . أو يحدث العكس، فيتكرر صوتان منفصلان في شكل متصل : أ ـ ب/ب+أ (أو : ب+أ) . (3)

وبالعودة إلى البيت السابق لامرئ القيس نلاحظ بيسر أن إيقاعه يغتني بالهندسة التأليفية التي تنتشر في أنحائه :

أفاد، وساد، وقاد، وزاد وشاد، وجاد، وزاد، وأفضل

د د د د د د د

كما يمكن أن تقوم الموازنات على المقابلة أو التناظر إما بالموافقة أو بالمخالفة، وقد عرفها أبو هلال العسكري أنها إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة، ويرى محمد العمري أن أحلى صور المقابلة الدلالية ما كان بين الأضداد . (4)

يمكن أن نمثل لهذه الموازنة القائمة على بنية الموافقة وعلى بنية المخالفة ببيت عروة بن الورد القائل : (5)

وقد عيروني المال حين جمعته وقد عيروني الفقر إذ أنا مقتر

تشير البنيتان من الناحية الدلالية إلى :

---

(1) جوزيف ميشال شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، م23، ع4، 3، يناير/مارس - أبريل/يونيو1994، ص105 .
(2) ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
(3) ينظر جوزيف ميشال شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، ص ص 106، 105 .
(4) ينظر محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص23 .
(5) ديوان عروة بن الورد (شرح ابن السكيت)، راجعه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت2004، ص56 .

1- بنية الموافقة :

الشطر1 : وقد عيروني.....

الشطر2 : وقد عيروني.....

2- بنية المخالفة :

الشطر1 :..... المال..... جمعته

الشطر2 :..... الفقر..... مقتر

فالبنية الأولى تشكل أرضية تسعى إلى زرع السكون في البيت، في حين تكون البنية الثانية تحريكا وخلخلة لذلك السكون ومن هذه المخالفة تنشأ الفاعلية الإيقاعية .

فإذا تطلعنا إلى التشاكلين المال والفقر نجد بنية الاختلاف على مستوى البناء الداخلي قوية، باعتبار حضور المال منافيا لوجود الفقر وتحقق الفقر يغيب وجود المال، فهما بهذا المعنى ضدان، وتتحقق أيضا مخالفة يقويها السياق بين الجمع والقتر .

إن البناء الإيقاعي الذي يتحقق باشتغال هذه البنيات على مستوى السياق، يتكرر كثيرا في الشعر العربي على مستوى ديوان واحد لشاعر واحد، يقول عروة بن الورد : (1)

المال فيه مهابة وتجلة والفقر فيه مذلة وفضوح =بنية المخالفة هي الغالبة

ويقول أيضا : (2)

إني امرؤ عافي إنائي شركة وأنت امرؤ عافي إنائك واحد =بنية الموافقة هي الغالبة

و أيضا : (3)

فلا أنا مما جرت الحرب مشتك ولا أنا مما أحدث الدهر جازع =بنية المخالفة هي الغالبة

وقد أورد الناقد محمد عبد الله القاسمي في كتابه =التكرارات

(1) عروة بن الورد، المصدر السابق، ص28 .
(2) المصدر نفسه، ص34 .
(3) المصدر نفسه، ص66 .

الصوتية في لغة الشعر+ خطاطة تلخص قراءة النصوص في المستويين الصوتي والدلالي كالآتي : (1)

المستوى الصوتي	المستوى الدلالي
الموازنات التي تقوم على التكرارات	تناسب المعنى
الترصيع التجنيس التصدير التشطير الترديد	الترادف التضاد

2. التقسيم :

هذا المصطلح ورد عند ابن رشيق في العمدة وهو يشبه المقابلة، ويقابل مصطلح الترصيع عند قدامة بن جعفر، ومن أنواع التقسيم التقطيع . (2) وهو =أن تقسم الكلام أو المعنى الذي تتحدث فيه قسمة مستوية، وهناك من يحدده بأن يكون حشو البيت مسجوعا+ . (3)

ومن أمثلته في الشعر العربي قول الشاعر :

ثلاثة أبيات : فبيت أحبه، وبيتان ليسا من هواي ولا شكلي (4)

والتقسيم بهذا الشكل يحقق نوعا من التوازن والانسجام يدعم الإيقاع في البيت الشعري . فإذا كان حشو البيت مسجوعا فإن حضور الإيقاع سيتعزز أكثر .

3. المناسبة :

التناسب عند ابن سنان من شروط الفصاحة وتقع المناسبة بين اللفظين من طريق الصيغة والمناسبة بينهما عن طريق المعنى . (5) من خلال التعريف نجد أن ابن سنان تناول المناسبة ببعديها الدلالي

---

(1) محمد عبد الله القاسمي، التكرارت الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010، ص17 .

(2) ينظر محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص27 .

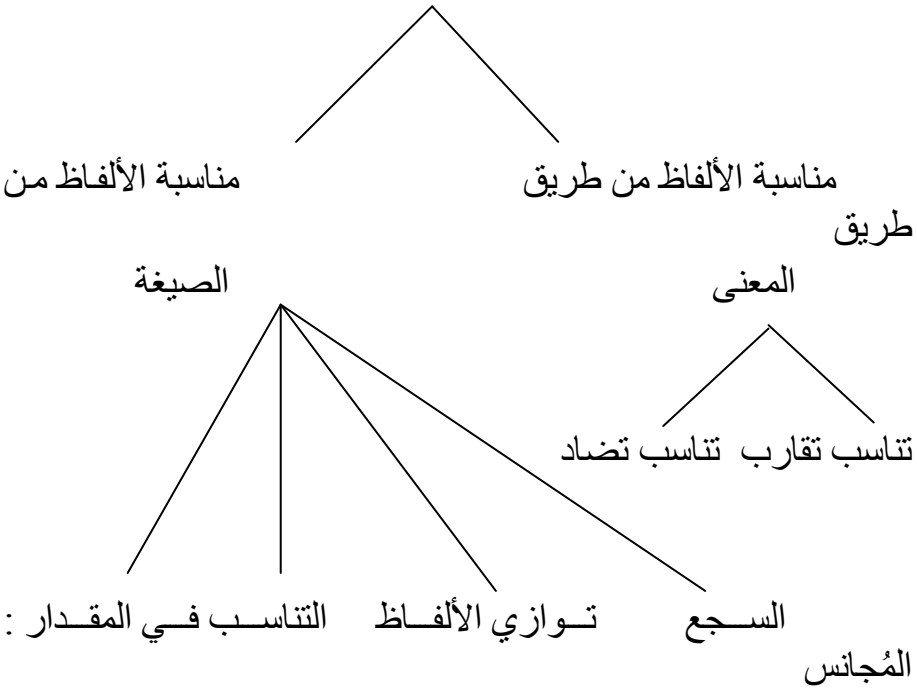
(3) مصلح عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرديفة أو البديلة في الشعر العربي، ص147 .

(4) ديوان جميل بثينة، شرحه وقدم له : مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 1993، ص67 .

(5) ينظر محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص29 . نقلا عن : ابن سنان الخفاجي، ص169 .

والصوتي، وقد أدرج محمد العمري خطاطة تلخص هذا التعريف : (1)

المناسبة والتناسب



وهناك من يجعل المناسبة معادلة لمفهوم التوازي فـ =مفهوم المناسبة هو أكثر المفاهيم دلالة على مفهوم التوازي+ . (2)

و المناسبة على ضربين هما : مناسبة في المعاني، ومناسبة في الألفاظ . فالمعنوية أن يبتدئ المتكلم بمعنى ثم يتمم كلامه بما يناسبه معنى دون لفظ كقول المتنبي (طويل) :

على سابحٍ موجُ المنايا بِنَحْرِهِ غداةَ كأنَّ النَّبْلَ في صدْرِهِ وَبْلُ "(3)

إن بين لفظة السباحة ولفظة الموج ولفظة الوبل تناسبا معنويا

(1) ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
(2) ينظر محمد عبد الله القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، ص14 .
(3) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ص365 .

صار البيت به متلاحما ومتماسكا وشديد الملاءمة بين ألفاظه[1]. وإذا ربطنا هذه المواءمة المعنوية بالمواءمة الإيقاعية وجدنا انسجاما إيقاعيا متينا ما بين تفعيلات الطويل والدلالات التي ترمي إليها الكلمات المتقاربة . لأن الوزن الشعري يشتغل أيضا على مستوى النص، فهو =يوفر للمعنى تنسيقا صوتيا يسند الدلالة+[2] .

أما المناسبة اللفظية فهي =توخي الإتيان بكلمات متزنات وهي على ضربين : تامة وغير تامة، فالتامة أن تكون الكلمات مع الاتزان مقفاة وأخرى ليست بمقفاة، فالتقفية غير لازمة للمناسبة+[3]. ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام (طويل) :

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس قنا الخط إلا أن تلك ذوابل

فقد ناسب بين مها وقنا مناسبة تامة وبين الوحش والخط وأوانس وذوابل مناسبة غير تامة .[4]

4. التجنيس :

لقد أشرنا سابقا أن العمري حدد هذا المصطلح ضمن الموازنة التي تقع بين أنواع الصوامت، وهو يعتمد على :[5]

1ــ تكرار الأصوات نفسها الصوائت والصوامت، ذلك بأن التعريفات، على مر العصور، تؤكد ضرورة التجانس الصوتي بين الكلمتين .

2ــ الاختلاف الدلالي بين الكلمتين المتجانستين : وهو العنصر الثاني بعد التجانس الصوتي في عملية التجنيس، فلولا الاختلاف الدلالي لكان التصدير أو الترديد أو التكرار جناسا مماثلا، كما يرى ابن أبي الأصبع+ .[6]

إن التجنيس بالمفهوم البلاغي الواسع =هو بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعها أصل واحد من اللغة+[7]. وهو أن يستخدم الشاعر =في

(1) المصدر نفسه، ص367 .
(2) جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، ص269 .
(3) ابن أبي الإصبع، المرجع السابق، ص367 .
(4) ينظر المصدر نفسه، ص ص369، 368 .
(5) ينظر محمد عبد الله القاسمي، المرجع السابق، ص ص62، 33 .
(6) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص453 .
(7) المصدر نفسه، ص102 .

البيت الواحد كلمات لها نفس الجذر أو كلمات لها جذور متقاربة من بعضها البعض+ (1) . وقد قسمه بعض البلاغيين متجاهلين شرط الاختلاف الدلالي إلى قسمين : =جناس مزاوجة، وجناس مناسبة، فالمزاوجة كقوله تعالى : (فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدي عليكم) وكقول عمرو بن كلثوم :

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

و من أمثلته أيضا قول أبي تمام : (2)

و إني لأرجو أن تقلِّدَ جِيدَها قلادةَ مصقولِ الذبابِ مُهنَّدِ

منظمة بالموت يحظى بحليها مُقلِّدُها في الناس دون المقلَّدِ

و قوله :

هنَّ الحَمام فإن كسرتَ عيافةً من حائهن فإنهن حِمامُ

ففي بيت عمرو بن كلثوم نلاحظ أن الجناس هو البنية الأساسية في البيت، الأمر الذي يجعله مولدا مهما للإيقاع بفضل توفيره للهندسة التأليفية التي أشرنا إليها سابقا، وهي التي تقوم على انتشار التنسيق الصوتي في جزء عروضي بكامله أو ما يسميه محمد العمري بالتراكم الصوتي، وقد حدد التجنيس البسيط ضمن الاتجاه التكاملي وحدد التجنيس السجعي، الذي هو لصيق بالتجنيس اللفظي، ضمن الاتجاه التفاعلي (3) . ونفس الأمر نلاحظه على البيتين الأولين لأبي تمام، الأمر الذي جعل جمال الدين بن الشيخ يرى فيهما مثالا شديد الأهمية لأن الجناس يحتل بيتين متلاحمين تلاحما وثيقا فيما بينهما . (4)

وأما جناس المناسبة فكقوله سبحانه : ×يخافون يوما تتقلب فيه القلوب والأبصار÷+ (5) . فتكرار هذه الأصوات المحققة للتجنيس، ضمن سياق واحد أبرز نوعا من النغمات التي لها وقعها على الأذن والنفس . ومن العناصر البلاغية التي لها نفس الوظيفة كالتجنيس نجد أيضا :

(1) جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، تر : مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب2008 . ص ص 228، 229 .
(2) المرجع نفسه، ص230 .
(3) ينظر محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص148 وص185 .
(4) ينظر جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، ص230، هامش90 .
(5) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ص102 .

5.الترديد :

يشير هذا المصطلح إلى شكل من أشكال التكرار بالمفهوم الحديث، وهو العنصر المهم في البلاغة الذي يحقق إيقاع النص الشعري، وهو كما عرفه صاحب كتاب تحرير التحبير =أن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ثم يردها بعينها ويعلقها بمعنى آخر كقوله سبحانه وتعالى : ×حتى يوتى مثل ما أوتي رسل الله الله أعلم حيث يجعل رسالاته÷، فلفظة الجلالة الأولى مضاف إليه والثانية مبتدأ بها+ . (1)

يتشكل النص الشعري من عدة أنواع من الترديدات من أهمها نوع يسمى الترديد المتعدد، وهو أن يتردد حرف من حروف المعاني، إما مرة أو مرارا . ومثال ذلك ترديد حرف الجرأو حروف أخرى كالنداء . كما في قول المتنبي :

يا بدرُ يا بحرُ يا غمامةُ يا ليثَ الشَّرى يا حِمامُ يا رجُلُ (2)

وهذا الشكل من الترديد يندرج تحت الهندسة التاليفية التي تعزز الإيقاع الذي يوفره البحر الشعري .

و من الترديد نوع آخر يسمى ترديد الحبك ويسمى بيته المحبوك، وهو أن يبنى البيت من جمل ترد فيه كلمة من الجملة الأولى في الجملة الثانية، وكلمة من الثالثة في الرابعة، بحيث نجد كل جملتين في قسم، والجملتان الأخيرتان غير الجملتين الأوليين في الصورة، والجمل كلها سواء في المعنى كقول زهير (بسيط) :

يطْعَنُهمْ ما ارتمَوْا حتى إذا اطَّعنُوا ضـــارَبَ حتـــى إذا مـــا ضارَبُوا اعْتنَقا

فقد ردد الشاعر كلمة من الجملة الأولى في الجملة الثانية، وردد كلمة من الجملة الثالثة في الجملة الرابعة . (3)وقد ترتَّب على هذا الصنيع أن الشطر الأول من البيت قد انبنى على الهندسة المحيطة، وعلى هندسة قريبة منها انبنى الشطر الثاني كذلك .

6.تشابه الأطراف :

يسمى التسبيغ أيضا، وهوأن يعيد الشاعر لفظ القافية في أول البيت

(1) المصدر نفسه، ص253 .
(2) ينظر نفسه، ص254 .
(3) ينظر ابن أبي الإصبع، المصدر السابق، ص255 .

الذي يليها، ومثالُ ذلك :

خليليَّ إن لم تعذراني في الهوى ولم تحمِلا عنّي اذْهَبَا ودَعاني
دعاني إليه الحب فالحب آنفا دعاني قلبي إذ دعاه جناني
جناني في سكر فلا رعي عنده بكأس بها ساقي الغرام سقاني
سقاني من لم يعنيه من صبابتي ووجدي به ما شفني وعناني (1)

وهذا العنصر البلاغي يشبه كثيرا ما يسمى بالهندسة الرابطة، وهي التي تربط نهاية جزء عروضي، وهو البيت هنا، ببداية جزء عروضي آخر .

7 ـ رد الأعجاز على الصدور :

يعرفه ابن أبي الإصبع بقوله : =هو الذي سماه المتأخرون التصدير، وقد قسمه ابن المعتز ثلاثة أقسام الأول ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره، (أو كانت مجانسة لها)، كقول الشاعر (كامل) :

1ـ يُلْفَى إذا ما كانَ يومُ عرَمْرَمٍ في جيشِ رأيٍ لا يُفَلُّ عَرَمْرَمِ

و الثاني ما وافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه مثل :

2ـ سريعٌ إلى ابنِ العمِّ يشْتُمُ عِرْضَهُ وليس إلى داعي النَّدى بِسَريعِ

و الثالث ما وافق آخر كلمة من البيت بعض كلماته في أي موضع كان، كقول الشاعر :

3ـ سقى الرملَ جوْنٌ مستهِلٌّ غمامُهُ وما ذاك إلا حبُّ من حَلَّ بالرَّمْلِ+ (2)

والملاحظ على هذه الأنواع أن الأول منها يقع تحت مصطلح الهندسة الخاتمة التي تنشأ من تكرار الأصوات في نهايتي جزأين عروضيين .

أما النوع الثاني فهو يمثل تحقُّقَ الهندسة المحيطة التي تنشأ من تكرار أصوات في بداية جزء عروضي ونهايته . والنوع الثالث قريب

(1) ينظر المصدر نفسه، ص520 .
(2) المصر نفسه، ص116 .

إلى حد ما من النوع الثاني .

8.التسجيع :

=وهو أن يتوخى المتكلم أو الشاعرفي أجزاء كلامه، بعضها غير متزنة بزنة عروضية ولا محصورة في عدد معين، بشرط أن يكون روي الأسجاع روي القافية+ (1) . وفي التعريف إشارة إلى أن العروض ليس كل شئ لتحقيق إيقاع النص إنما هو جزء يضاف إلى أجزاء أخرى تحقق البناء الإيقاعي لأي نص شعري . وفيه إشارة أيضا إلى أن مصطلح التسجيع، بهذا المفهوم، يحقق الهندسة التأليفية، ومثال ذلك قول أبي تمام (طويل) : (2)

تجلى به رشدي، وأثرت به يدي وطاب به ثمدي، وأورى به زندي

ب+ه د+ي ب+ه د+ي ب+ه د+ي ب+ه د+ي

خلاصة ما تقدم أن البلاغة العربية تنطوي على مفاهيم ومصطلحات ذات صلة بالإيقاع الشعري، وهي في حاجة إلى إضاءات معاصرة تضعها ضمن جهاز جديد يضمن لها الوحدة والتكامل، ويجلِّي وظيفتَها الإيقاعية التي تتكامل ووظيفتَها الدلالية .

(1) ابن أبي الإصبع، المصدر السابق، ص300 .
(2) ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها .