الجهاز المصطلحي والمفهومي في الإيقاع

أشرف بن محمد بن خميس النعماني

مقدّمة

تعدّ المصطلحات مفاتيح العلوم وأقفالها، بل هي تيجانها، وأساس بقائها، ولا يمكن لأي علم من العلوم أن يؤسّس مفاهيمه، ويبسطها للدارسين بوضوح لا لبس فيه إلا بوضع جهاز لمصطلحاته الدالّة على مفاهيمه، وإلا فإنّ تلك المفاهيم تظلُّ مجرد تصورات ذهنية لا يمكن ضبطها؛ وهذا ما يؤدي إلى الفوضى والارتباك، وتشعّب المفاهيم وغموضها في ظل غياب المصطلحات.

ولا يفوتنا هنا أن نذكّر بالفرق بين المفهوم والمصطلح، فالمفهوم هو الصورة الذهنية للشيء، والمصطلح هو دلالته اللفظية، يقول أحد الدارسين: «الألفاظ وحدات مادّيّة تتكوّن من موادّ صوتيّة، وتتمثّل في أحجام معيّنة، وتصاغ في أبنية صرفيّة تجعل منها أدوات قابلة للجمع والترتيب، والخزن والتأليف، والعدّ والإحصاء. أمّا المفاهيم فهي متصوّرات ذهنيّة لا تحمل في ذاتها من الصفات ما يجعل لها حدودًا بيّنة، ولا ما يدلّ على ضيق فيها أو سعة، ولا ما يمكّن الدارس من تجميعها أو خزنها أو وضع المعاجم الوافية فيها(١)».

وفي هذه الورقة أتناول (الجهاز المصطلحيّ والمفهوميّ في الإيقاع) مقسّمًا العمل أربعة محاور:

١- مفهوم الإيقاع
٢- الإيقاع الثابت
٣- الإيقاع المتحرّك
٤- إيقاع السجع

المحور الأول: مفهوم الإيقاع

لا يزال مفهوم الإيقاع محل نزاع في الرأي بين الباحثين، وموضوع اختلاف في تعريفه اختلافًا فرّقهم مذاهب شتّى(٢)، حتى إنه ليخيَّل للدارس أن هذا المفهوم من أكثر المفهومات غموضًا واضطرابًا، ويرجع ذلك إلى الأسباب الآتية:

١- أن لفظ الإيقاع مصطلح فني طرأ عليه في دراسات الشعر الحديثة من التغيّر الدّلاليّ بمقتضى التضييق والتوسيع لمفهومه ما أضعف صبغة الاصطلاح فيه(٣)، كما أن جماعة من الدارسين المحدثين أقحموا في الإيقاع ما ليس من عناصره، وأقصَوا ما لا شكّ في انتمائه إليه، وهذا ما جعل مصطلح الإيقاع قلقًا، ومفهومه سائبًا، والخلاف بين الدارسين كبيرًا(٤).

٢- اختلاف الزوايا التي ينظر منها أصحاب كل تعريف للفظ الإيقاع، واختلاف حقول تخصصاتهم ومناهجهم(٥).

٣- جرت العادة أن اللفظة لا تدرك مرحلة التجويد المصطلحي والتجريد المفهومي إلا بعد مرورها بمرحلة التجريب المجازي الشعري، لكنها يغلب عليها الغموض وقلّة الضبط حين تتأخّر فيها عملية التنظيم العلمي، وهذا ما حصل للفظ الإيقاع(٦).

ومع هذا الخلاف الكبير بين الباحثين في تحديد مفهوم الإيقاع إلا أنه ظهر اتجاهان كبيران انطلق منهما الباحثون في رحلة البحث عن تحديد مفهوم الإيقاع، ووضع تعريف ملائم له، وهذا الاتجاهان هما:

١- اتجاه يحصر الإيقاع في الصوت، ويرى أنه «وقف على المادة الصوتية لا يتعدّاها(٧)»؛ فمن الثابت أن مفهوم الإيقاع اقترن منذ القدم

بالمادة الصوتية، وبطبيعة الكلام الموسيقية، وهذا ما جعل الظاهرة الصوتية في الإيقاع تحظى باهتمام الدارسين حظوة كبيرة(٨)، وانطلاقًا من هذه النظرة التي تحصر الإيقاع في المادة الصوتية نذكر هذا النموذج لتعريف الإيقاع: «الإيقاع توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردّد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي، أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانًا لتجنّب الرتابة(٩)».

ومما يقوّي هذا الاتجاه أن مصطلح «الإيقاع» في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة(١٠)، وهو يدل في حقله الموسيقي على «تناسب الأصوات والأزمنة، فاللحن يتكون من درجات إيقاعية لكل واحد منها زمن معين، وهذه الأزمنة تضبط الأصوات وأجزاءها، والسكوتَ الذي يمكن أن يتخلّلها(١١)».

٢- اتجاه وسّع مفهوم الإيقاع، ورأى من سار في هذا الاتجاه أنه «من الخطأ الادعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول، ومعانيه الثانوية(١٢)» وهذا الاتجاه فيه فريقان: فريق أخرج المادة الصوتية من الإيقاع، وأسّسه على عنصر الحركة، وفريق جعل المادة الصوتية غير خارجة عن عناصر الإيقاع، ولكنّه جعلها أضعف عناصر الإيقاع فضلًا عن أنها قد تغيب تمامًا في النص، ويبقى النصّ -مع ذلك- موقّعًا(١٣)؛ ولهذا فإن الإيقاع الصوتي يُعدّ «أكثر أنماط الإيقاع بساطةً ومباشرة؛ إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التي تولّدها المفردات(١٤)»، ومن تعريفات الإيقاع التي يمكن أن نجعلها نموذجًا لهذا الاتجاه: «النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثِّرٌ ما (صوتي أو شكلي)، أو جوٌّ ما (حسّي، فكري، سحري، روحي)، وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو -إذن- نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية(١٥)».

وانطلاقًا من أنّ الإيقاع ليس محصورًا في الظاهرة الصوتية؛ فإن الذين تبنّوا هذا الاتجاه تحدّثوا عن صور من الإيقاع لا شأن للظاهرة الصوتيّة بها، مثل:

١- إيقاع السرد وإيقاع الحوار، فإيقاع السرد هو الذي ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعًا لرغباته الخاصة، ويميل هذا الإيقاع إلى الهدوء والبطء، أما إيقاع الحوار فهو الذي لا ينبع من ذات الكاتب وحدها بل من المشاركة مع الآخر، وهو يميل إلى السرعة؛ لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلةً وإجابات(١٦).

٢- إيقاع البياض، والبياض رمز «الصمت»، كما أن السواد رمز «الصوت»، وللبياض أهمية لافتة للنظر؛ لأن النظم يقتضيه باعتباره صمتًا يحيط بالقصيدة، والصوت لا تعرف خواصه، ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به الذي يسهم بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع(١٧).

٣- إيقاع الأفكار، ف«موسيقية القصيدة إنما توجد في هيكلها العام كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين: نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها، فمن الخطأ الادعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول، ومعانيه الثانوية(١٨)».

وتأسيسًا على ما ذكرناه سابقًا من أنّ الإيقاع -في الأصل- من مصطلحات الموسيقى، وأنه اقترن منذ القدم بالمادة الصوتية، وبطبيعة الكلام الموسيقية؛ اقترح الهادي الطرابلسي أن يظلّ مصطلح الإيقاع لما كان موضوعه الأصوات والموسيقى، ولأنّ ضروبًا من التوقيع بغير الأصوات كالحركة والتعبير والتلوين... قد تعمل أيضًا في الكلام؛ وجب استبدال مصطلح الإيقاع في التعبير عن هذه الضروب، والدلالة عليها بمصطلح آخر أنسب لها، واقترح أن يكون لفظ «التوقيع» هو المصطلح المنشود لذلك؛ نظرًا لوروده في اللسان، واستعماله لهذه المعاني ومثيلاتها(١٩).

بين الإيقاع والوزن

أكّد كثير من الدارسين أنّ الإيقاع

غير الوزن، وقد فرّقوا بينهما بما يأتي:

١- الوزن جزء من الإيقاع ، وهو أحد تجلّياته المتعدّدة، فكل وزن إيقاع، وليس كل إيقاع وزنًا، فالوزن – إذن- ليس إلا صورة محققة من ضروب إيقاعيّة مشتركة(٢٠)، ويؤكد ذلك أن الإيقاع يظهر في النصوص الأدبية النثرية على الرغم من خلوّها من الوزن بالمعنى المألوف(٢١).

٢- الوزن ظاهرة أساسها المادة الصوتية والجرس الموسيقي، وهو ثابت غير متنوع، أما الإيقاع غير المرتبط بالوزن، فأساسه عند بعضهم المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعريّة توظيفًا متنوّعًا من نص إلى آخر، بل من موضع إلى آخر في صلب النص الواحد، وقد أنكر آخرون أثر المادة الصوتية للإيقاع غير المرتبط بالوزن، وقد تقدّم إيضاح ذلك(٢٢).

بين الإيقاع والتوقيع:

عرفنا أن الإيقاع مؤسّس على المادة الصوتية، وموضوعه الأصوات والموسيقى، أمّا التوقيع فهو: ما يحضر في الكلام من قبيل الحركة والتلوين والتعبير والتفكير، وملامح الشعر الخفيّة المتّصلة بالحسّ الشعوري والذهن، وكل إيقاع توقيع، وليس كل توقيع إيقاعًا(٢٣).

المحور الثاني: الإيقاع الثابت

الإيقاع الثابت:

هو الإيقاع الذي يختص بقضايا العروض الواجب التزامها عمومًا(٢٤)، وللدارسين تسميات أخرى لهذا النوع من الإيقاع، منها: «الإيقاع الخارجيّ(٢٥)»؛ لأنه يكون جاهزًا قبل النصّ، ومشتركًا بين النصوص غير مختصٍّ بواحد منها(٢٦)، ومنها –كما هو الحال عند الهادي الطرابلسي-: «موسيقى الإطار»، الذي عرّفه بقوله: «ما يتولّد من إيقاع موسيقيّ عامّ عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى «الوجوب»، ونعني بالوجوب: ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر، ويشمل ذلك البحور والقوافي(٢٧)».

ويندرج تحت هذا النوع من الإيقاع مصطلح الوزن وما يتصل به، ومصطلح القافية وما يتصل به، ومصطلحاتٌ أخرى.

أولًا: مصطلح الوزن وما يتصل به

١- الوزن: عرفه القرطاجني بقوله: « هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب(٢٨)»، «والوزن -كما يراه المعاصرون- هو النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعرًا، أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين(٢٩)»، وعرّفه الهادي الطرابلسي بأنه: «ما يمكن تنميطه من ضروب الإيقاع، وما تُبَيِّنُ النصوص أنه ينتظم مجموعات كبيرة منها، ويتحكّم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد(٣٠)».

٢- الزحافات والعلل: ما يجري على تفاعيل الميزان الشعري من تغييرات، كتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن أو زيادته أو حذف أكثر من حرف أو زيادته، إلا أنّ الزحاف يختص بثواني الأسباب(٣١)، ويكون بتسكين المتحرّك، أو حذفه، أو حذف الساكن، وإذا عرض الزحاف في جزء من الأجزاء لم يلزم التزامه فيما قابله من أبيات القصيدة، أمّا العلة فتدخل على الأسباب والأوتاد(٣٢)، وإذا عرضَتْ لزمتْ، ولا يباح للشاعر التخلي عنها في سائر القصيدة(٣٣).

ثانيًا: مصطلح القافية، وما يتصل به

١- القافية: اختُلِف كثيرًا في تعريف القافية، فهي عند الخليل، «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن(٣٤)»، وقال الأخفش: «القافية آخر كلمة من البيت»، وعلى هذا فإن القافية في قول امرئ القيس:

مكَرٌّ مفَرٌّ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعًا
كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ(٣٥)

هي من الياء التي بعد حرف الروي في اللفظ إلى نون «من» مع حركة الميم، وعند الأخفش هي كلمة «عَلِ»(٣٦).

٢- وتنقسم القافية قسمين: قافية مطلقة، وهي التي يكون رويُّها متحرّكا، كقول ذي الرمة:

مَا بَالُ عَيْنِكَ منْهَا المَاءُ يَنْسَكبُ
كَأَنَّهُ مِنْ كُلَى مَفْرِيَّةٍ سَرَبُ(٣٧)

وقافية مقيدة، وهي التي يكون رويّها ساكنًا(٣٨)، كقول ابن شيخان السالمي:

حَفظُوا دِيَارَهُمُ المَنيعَةَ بالظُّبا
وَكَذَا سَمَاءُ البَدْرِ تُحْفَظُ بالشُّهُبْ(٣٩)

٣- وللقافية ستة أحرف، وست حركات(٤٠)، أما حروفها فهي:

١- الرَّويّ: الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتُنسب إليه؛ فيقال: قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها.

٢- الوصل: حرف مد (ألف، أو واو، أو ياء) ناشئ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة، أو هاء تلي الروي المطلق.

٣- الخروج: حرف مد ينشأ عن إشباع حركة هاء الوصل.

٤- الرِّدْف: حرف مد أو حرف لين ساكن قبل الروي مباشرة من غير فاصل بينهما.

ففي كلمة (أذيالها) من قول أبي العتاهية:

أَتَتْهُ الخلافَةُ مُنْقَادَةً
إِلَيْه تُجَرِّرُ أَذْيَالَها(٤١)

القافية هي (يَالَها)، والألف التي قبل اللام هي الردف، واللام هي الروي، والهاء هي الوصل، والألف التي بعدها هي الخروج.

٥- التأسيس: ألف يفصل بينها وبين الروي حرف متحرك لا يلتزم، ولكن حركته تُلتزم.

٦- الدخيل: الحرف الصحيح المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس والروي، وهو لا يلتزم، ولكن حركته تلتزم.

ففي كلمة (المكارم) من قول المتنبي:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ
وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ(٤٢)

القافية هي (كَارِمُ)، والألف هي التأسيس، والراء هي الدخيل.

وأما حركاتها فهي:

١- المجرى: حركة حرف الروي.

٢- النفاذ: حركة هاء الوصل.

٣- التوجيه: حركة الحرف الذي يسبق الرّوي المقيّد (الساكن).

٤- الإشباع: حركة الدخيل.

٥- الحذو: حركة الحرف الذي قبل الردف.

٦- الرس: حركة الحرف الذي قبل ألف التأسيس، ولا تكون إلا فتحة.

ثالثًا: مصطلحات أخرى

١- التدوير: أن يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة، يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني(٤٣)، كلفظ الجلالة «الله» في قول المتنبي:

أنا في أُمَّة تَدَارَكَهَا الل
هُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ في ثَمُود(٤٤)

٢- التصريع في الطّالع: أن يجعل الشاعر العروض (التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) والضرب (التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني) متشابهين في الوزن والروي والإعراب(٤٥)، والتصريع ظاهرة شائعة بكثرة في الشعر العربي القديم، قال قدامة بن جعفر -والحديث عن نعت القوافي-: «وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه(٤٦)»، أما الشعراء المحدثون فأغلبهم لا يبالي به(٤٧).

٣- التنويع الإيقاعي أو المزاوجة الموسيقية: وقد نشأ هذا المصطلح حين كسر شعر التفعيلة قيود الإيقاع الثابت، ويقصد به: أن يستعمل الشاعر في قصيدة واحدة أكثر من وزن، أو أن يزاوج بين الشعر والنثر، أو بين شعر التفعيلة والشعر الشطري(٤٨).

المحور الثالث: الإيقاع المتحرِّك

هو الإيقاع الذي تندرج تحته العناصر الإيقاعية الخارجة عن طوق قضايا العروض(٤٩) الواجب التزامها، ويسميه بعض الدارسين «الإيقاع الداخلي(٥٠)»، وسمّى الهادي الطرابلسي هذا النوع من الإيقاع حال تحققه في الشعر «موسيقى الحشو»، وعرّفه بأنه «ما يتولد من إيقاع موسيقي متميز عن تركيب الأصوات في البيت الشعري بمقتضى «الجواز»، ونعني بالجواز ما لم يندرج في اختيارات

الشاعر المبدئيّة في نظم شعره، وما لم يكن جوهريًّا، بحيث قد يستخدم في بيت دون آخر، أو في مجموعة أبيات دون أخرى، فوجوده أو انعدامه لا ينجرّ عنه خلل موسيقيٌّ أو تحريف(٥١)».

وسنسرد مصطلحات هذا القسم من الإيقاع حسب الصوت المنشئ لمفهومها(٥٢)، ثم نذكر بعض المصطلحات الأخرى التي لا تنضوي تحت هذه الأقسام.

١- موسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى:

وهي الموسيقى التي يولّدها الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى «اللفظ» إثر ربطه بأصوات معزولة أخرى؛ فإن هذا الصوت وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى فإنه -بحكم انعقاد صلة له جديدة بأصوات معزولة مثله- يكتسب صلة بالمدلول(٥٣)، ويمكن أن نذكر المصطلحات الآتية في هذا النوع من الإيقاع بحسب العلاقة بين الصوت المعزول والصوت الآخر الذي يُربط به:

أ- المماثلة: وذلك بأن يكون الصوت المعزول مماثلًا للصوت الآخر الذي يُربط به، فيؤدي هذا الربط دورًا موسيقيًّا دلاليًّا ذا بال، ومثال ذلك العلاقة بين صفة الهمس التي ولدها تكرار السين ومعنى التجسس والمشاحنة في قول شوقي:

أَ(رُوْتَرُ) لا تَدُسَّ السُّمَّ دَسًّا
وَمَهْلًا في التَّهَوُّسِ يَا (هَوَسًّا)
سَلِ اليُونَانَ هَلْ ثَبَتَتْ (لِرِسًّا)
وَهَلْ حُفِظَ الطَّرِيق إلى أَثِينا(٥٤)

ب- المجانسة والمقاربة: وذلك حين يكون الربط بين أصوات معزولة متجانسة أو متقاربة، ومثال ذلك المقابلة بين معنى «الخرق» و«السد» في قول شوقي:

تَخْرَقُونَ الجُيوشَ جَيْشًا فَجَيْشًا
مِثْلَمَا يَخْرَقُ الخَوَاءَ الغَمَامُ(٥٥)

«فالخاء والقاف والغين أصوات من الحلق مستعلية توحي بالخرق والقطع، والجيم والشين صوتان من أدنى الحنك يوحيان بالرص والالتحام»(٥٦).

٢- موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى:

وهي الموسيقى المتولّدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات أو بعضها، أو بين أكثر من لفظين، وهي على مستويين:

أ- استصحاب أصول الدالّ وأصول المدلول، ويندرج تحت هذا المستوى المصطلحات الآتية:

- الترديد: «إعادة اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيًا ليس موجودًا في استعماله أولًا، هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي زرعه فيه الشاعر، وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك(٥٧)».

قال ابن رشيق: «والعلماء بالشعر مجمعون على تقديم أبي حية النميري، وتسليم فضيلة هذا الباب إليه في قوله:

أَلا حَيِّ مِنْ أَجْلِ الحَبِيبِ المَغَانِيَا
لَبِسْنَ البِلى مِمَّا لَبِسْنَ اللَّيَالِيَا
إِذا ما تَقَاضَى المَرْءَ يَومٌ ولَيلةٌ
تَقَاضَاهُ شَيءٌ لا يَمَلُّ التَّقَاضِيَا

والترديد الذي انفرد فيه بالإحسان عندهم قوله: «لبسن البلى مما لبسن الليالي»، وكذلك قوله: «إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة»، ثم قال: «تقاضاه شيء لا يمل التقاضيا»؛ لأنّ الهاء كناية عن المرء، وإن اختلف اللفظ(٥٨)».

-التكرار: هو استعمال اللفظ مرتين في المعنى اللغوي نفسه، لا يتميّز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولّد عن مجرد التكرار(٥٩).

ب- استصحاب الدالّ دون المدلول، ويتجلّى في الجناس(٦٠)، وهو تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف في المعنى(٦١)، ومنه قول الله (: (وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ((الروم: ??).

٣- موسيقى الإطار الدلالي الموسع (التقطيع)

وهي موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية المساهمة في بناء بيت أو في إقامة قصيدة كاملة، وهي على مستويين:

أ- التقطيع العمودي، والمقصود به التزام التركيب نفسه على وجه يفضي إلى ضرب من التغني، ويقع بين بيتين فأكثر، أو بين صدرين من بيتين، أو بين عجزين فأكثر(٦٢)، ومثال ذلك التزام تركيب (يا للرجال) في قول أبي مسلم البهلاني:

يا لَلرِّجَالِ وَدَاعِي اللهِ بَيْنَكُمُ

لبُّوا الدُّعَاءَ فإنَّ الصَّوْتَ قُرْآنُ
يا لَلرِّجَالِ أَلَمْ يَأْنِ الجِهَادُ لَكُمْ
بَلَى لَقَدْ فاتَ إبَّانٌ وَأَبَّانُ
يا لَلرِّجَالِ أَقيمُوا وَزْنَ قِسْطِكُمُ
فَمَا لَكُمْ قَبْلَ وَزْنِ القِسْطِ ميزَانُ
يا لَلرِّجَالِ احْفَظُوا أَوْطَانَ مِلَّتِكُمُ
فَمَا لَكُمْ بَعْدَ خَذْلِ الدِّينِ أَوْطَانُ
يا لَلرِّجَالِ احْفَظُوا أَحْسَابَ مَجْدِكُمُ
إنْ لَمْ تَكُنْ فِيكُمُ لِلدِّينِ أَشْجَانُ(٦٣)

ب- التقطيع الأفقي الثنائي (الموازنة): ومعنى الموازنة أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان، متوالية الأجزاء (٦٤)، وأبسط صورها: «الموازنة المفردة»، وهي المعقودة بين لفظتين متشابهتين في البنية المقطعية لكل منهما، كقول الجواهري:

وَحْشٌ وَإنْ رَوَّضَ الإنْسيُّ جَامحَهَا
قَفْرٌ وَإنْ مُلِئَتْ وِرْدًا وَنَسْرِينَا

فبين كلمتي (وَحْش/قَفْر) المتماثلتين في الوزن (فَعْل) موازنة مفردة (٦٥).

قال ابن رشيق: « ومن أملح ما رويناه في الموازنة وتعديل الأقسام ممّا يجب أن نختم به هذا الباب قول ذي الرمة:

أَسْتَحْدَثَ الرَّكْبُ عَنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبَرًا؟
أَمْ رَاجَعَ القَلْبَ مِنْ أَطْرَابِهِ طَرَبُ(٦٦)

لأنّ قوله: «أستحدث الركب» موازن لقوله: «أم راجع القلب»، وقوله: «عن أشياعهم خبرًا» موازن لقوله: «من أطرابه طرب»، وكذلك «الركب» موازن «للقلب»، و«عن» موازن ل«من»، و«أشياعهم» موازن «أطرابه»، و«خبرًا» موازن ل«طرب»(٦٧)».

٤- ظواهر إيقاعية أخرى:

١-الترصيع: «توخّي تسجيع مقاطع الأجزاء، وتصييرها متقاسمة النظم متعادلة الوزن، حتى يشبه ذلك الحلي من ترصيع جوهره (٦٨)»، ومنه قول أبي مسلم البهلاني:

شُمٌّ إذَا حَزَمُوا، نَارٌ إذَا عَزَمُوا
شُهْبٌ إذَا رَجَمُوا، لِلْفَضْلِ هَتَّانُ(٦٩)

٢-المشرَّع: التزام قافية ثانوية في آخر الصدر تختلف عن القافية العامة(٧٠)، ومنه قول شوقي:

أولَئِكَ أُمَّةٌ ضَرَبُوا المَعَالي
بِمَشْرِقِهَا وَمَغْرِبِهَا قِبَابا
جَرَى كَدَرًا لَهُمْ صَفْوُ اللَّيالي
وَغَايَةُ كُلِّ صَفْوٍ أَنْ يُشَابا(٧١)

٣-التصدير: أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر، نحو قول الشاعر:

سَريعٌ إلى ابنِ العَمِّ يَشْتِمَ عِرْضَهُ
وَلَيْسَ إلى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيعِ(٧٢)

٤-التذييل: استعمال اللفظ في صدارة البيت، وتكراره في حشوه، كقول شوقي(٧٣):

إلامَ الخُلْفُ بَيْنَكُمُ إلاما
وَهَذي الضَّجَّةُ الكُبْرى علاما(٧٤)

٥-التطريز: وهو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطّراز في الثوب(٧٥)، قال أبو هلال العسكري: « وأحسن ما جاء فيه قول أحمد بن أبي طاهر:

إذَا أَبُو قَاسِمٍ جَادَتْ لَنَا يَدُهُ
وإنْ أَضَاءَتْ لَنَا أَنْوَارُ غُرَّتِهِ
لَمْ يُحْمَدِ الأَجْوَدَانِ: البَحْرُ والمَطَرُ
تَضَاءَلَ الأَنْوَرَانِ: الشَّمْسُ والقَمَرُ
وإنْ مَضَى رَأْيُهُ أَوْ حَدُّ عَزْمَتِهِ
تَأَخَّرَ المَاضِيَانِ: السَّيْفُ والقَدَرُ
مَنْ لَمْ يَكُنْ حَذِرًا مِنْ حَدِّ صَوْلَتِهِ
لَمْ يَدْرِ مَا المُزْعِجَانِ: الخَوْفُ وَالحَذَرُ

فالتطريز في قوله: الأجودان، والأنوران، والماضيان، والمزعجان(٧٦)».

٦- النبر(٧٧): وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا ووزن بسائر الأصوات والمقاطع في الكلام، ويعرف بدرجة الضغط على الصوت، أو على مقطع معين من مقاطع الكلمة(٧٨).

٧- التنغيم: تتابعات مطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة، أو أجزاء ممتابعة، وهو وصف للجمل وأجزاء الجمل، وليس للكلمات المختلفة المنعزلة(٧٩).

المحور الرابع: إيقاع السجع(٨٠)

عرّف النقاد القدامى السجع بأنه: «تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد(٨١)»، ورأى محمود المسعدي قصورًا في هذا التعريف؛ لأنه يجعل القافية (الفاصلة) أصل تحديد السجع وأخصّ خصائصه المميزة له عن النثر المرسل، متجاهلًا الازدواج الذي يمتاز بالأولوية؛ لأنه لا يمكن تصوّر قافية من غير زوج، ولكن

الازدواج وارد بغير قافية؛ ومن ثمّ عرّف المسعدي السجع بأنه: «النثر المزدوج المقفّى»(٨٢).

والسجع له إيقاعان، إيقاع خارجي يتمثل في: (الازدواج والقافية)، وإيقاع داخلي يتمثل في: (البناء الإيقاعي والبناء النحوي)

الإيقاع الخارجي للسجع:

أولًا: الازدواج

- الازدواج في السجع: انقسامه زوجين (فقرتين) تجمع بينهما قافية.
- الإيقاع العددي في السجع: الكمية الصوتية التي يتركب منها كل جزء من جزأي السجع، والنسبة بين مقدار كميتيهما(٨٣).
- المقطع الصوتي: اختلف اللغويون كثيرًا في تعريف المقطع، بسبب اختلاف الاتجاه الذي ينطلق منه كل واحد منهم، وبسبب أن اللغات المختلفة لا تتفق في النظام المقطعي الخاص بكل واحدة منها، ومن تعريفات المقطع: «وحدة صوتية تبدأ بصامت يتبعه صائت، وينتهي قبل أول صامت يرد متبوعًا بصائت، أو حيث تنتهي السلسلة المنطوقة قبل مجيء القيد(٨٤)»، وفي اللغة العربية خمسة أنواع من المقاطع:

١- القصير: المتكون من صامت يتبعه صائت قصير، كالمقطع (ضَ) من الفعل (ضَرَبَ).
٢- الطويل المفتوح: المتكون من صامت يتبعه صائت طويل، مثل: (مَا).
٣- الطويل المغلق: المتكون من صامتين بينهما صائت قصير، كمقاطع الفعل (اسْتَخْرِجْ).
٤- المقطع المديد: المتكون من صامتين بينهما صائت طويل، وهو من مقاطع الوقف، ولا يكون في الدَّرج إلا إذا أدغمت قاعدته الثانية في قاعدة المقطع الذي يليه، ومثالهما مقطعا كلمة (ضالّين) حال الوقف.
٥- المقطع المزيد: المتكون من صائت قصير قبله صامت واحد وبعده صامتان، وهو من مقاطع الوقف غالبًا، مثل (نَهْر) حال الوقف(٨٥).

- الإيقاع المتقطّع (المتكسِّر): تواتر الأجزاء القصيرة أو المتوسطة الطول التي لا تستغرق كامل النفَس(٨٦)؛ فتبقى حركة النطق معلقة كالمبتورة لا تبلغ نهايتها، ولا سيما إذا لم تتوفر في هذه الأجزاء القصيرة حركات مدٍّ من شأنها أن تستوعب نصيبًا من هذا النفَس(٨٧).
- السجع القصير: ما كانت فيه كل واحدة من السجعتين مؤلفة من ألفاظ قليلة (من لفظتين إلى عشر).
- السجع الطويل: ما كانت فيه كل واحدة من السجعتين مؤلفة من إحدى عشْرة لفظة فصاعدًا(٨٨).
- الرتابة في السجع: الإفراط في الانتظام والتعادل والتوازي مما يجعل السجع جامدًا رتيبًا، ويدخل عليه نوعًا من التنغيم الآلي الراكد(٨٩).
- التنوّع الإيقاعي (الحيوية): عدمُ الإفراط في الانتظام والتعادل والتوازي، والبعدُ عن الإكثار من استعمال الأجزاء المتساوية ذات التوازن القار(٩٠).
- الجمل المرسلة(٩١): أجزاء الكلام التي لا يرتبط أحدها بغيره بقافية، ولا يكوّن معه زوجًا مسجوعًا، وإن كان بين بعضها -أحيانًا- ازدواج في المعنى(٩٢)، ومثال هذه الجمل ما جاء في المقامة البغدادية لبديع الزمان الهمذاني: «اشْتَهَيْتُ الأَزَاذ، وأَنَا بِبَغْدَاذ، وَلَيسَ مَعْي عَقْد عَلى نَقْد، فَخَرَجْتُ أَنْتَهِزُ مَحَالَّهُ حَتَّى أَحَلَّنِي الكَرْخَ(٩٣)»فقوله: «فَخَرَجْتُ أَنْتَهِزُ مَحَالَّهُ حَتَّى أَحَلَّنِي الكَرْخَ» جملة مرسلة لا ترتبط مع غيرها بقافية، ولا تكوّن زوجًا مسجوعًا.
- القاسم المشترك: النثر المرسل الذي يتقدّم الزوجَ المسجوع، ويكون له بمثابة المستند عليه(٩٤)، ومثاله في المقامة البغدادية: «فَإِذَا أَنَا بِسَوادِيٍّ يَسُوقُ بِالجَهْدِ حِمارَه، وَيَطَرِّفُ بِالعَقْدِ إِزَارَه(٩٥)»، فقوله: «فَإِذَا أَنَا بِسَوادِيٍّ» هو القاسم المشترك بين جزأي الزوج المسجوع.

والقاسم المشترك صورة من صور الجمل المرسلة، ولكنه لا يكون إلا قبل الزوج بخلاف الجمل المرسلة التي قد تتقدم، وقد تتأخر.

ثانيًا: القافية

ويسمّيها النقاد القدامى «الفاصلة»، وذلك واضح في تعريف السجع المتقدم، وعرّف المسعدي القافية بأنها: «العنصر الإيقاعي الذي وظيفته أن يكون معلمًا وعلامة على ما يحدث في سيلان الكلام من منقطعات زمانية تجزئه إلى أجزاء أعدادها وكمياتها

الصوتية خاضعة لأحكام الإيقاع العددي(٩٦)».

وتنقسم القافية في السجع ثلاثة أقسام(٩٧):

١- القافية البسيطة، وهي التي تتركب من عنصر حرفي واحد، ومثالها: «يَا سُبْحَانَ اللهِ! مَا أَكْبَرَ هَذا الغَلَطَ! تَقُولُ الكَثِيرَ فَقَطْ؟(٩٨)».

٢- القوافي ذات العنصرين الحرفيين، ومثالها: «ثُمَّ قَعَدَ وَقَعَدْت، وَجَرَّدَ وَجَرَّدْت(٩٩)»، ولنا أن نسميها ب«القوافي المتوسطة».

٣- القوافي المركبة من ثلاثة عناصر حرفية فأكثر، ومثالها: «وَطِئْتُ ظَهْرَ المَرُوضة، لأداءِ المَفْرُوضَة(١٠٠)».

- المزاوجة المعنوية: أن تكون الأجزاء المقفّاة بقافية واحدة يرتبط بعضها ببعض ارتباطًا معنويًّا وثيقًا فضلًا عن الارتباط اللفظي والموازنة الصوتية(١٠١)، ولتوضيح ذلك نضرب هذا المثال من المقامة الأصفهانية من مقامات الهمذاني:

«رأَيْتُهُ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِي المَنَامِ(أ) كالشَّمْسِ تَحْتَ الغَمامِ(أ) وَالبَدْرِ لَيْلَ التَّمامِ(أ) يَسيرُ وَالنُّجُومُ تَتْبَعُه(ب) ويَسْحَبُ الذَّيْلَ والمَلائكَةُ تَرْفَعُه(ب) ثمَّ علَمَني دُعَاءً أَوْصَاني أَنْ أُعَلِّمَ ذَلك أُمَّتَهُ، فَكَتَبْتُهُ عَلَى هذِهِ الأَوْرَاق بِخُلُوقٍ وَمِسْك(ج) وَزَعْفَرَانٍ وَسُك(ج) فَمَنِ اسْتَوْهَبَهُ منِّي وَهَبْتُه(د) وَمَنْ رَدَّ عَلَيَّ ثَمَنَ القِرْطَاسِ أَخَذْتُه(د) (١٠٢)».

فمن الواضح جدًّا هنا الصلة المعنوية الوثيقة بين جميع الأجزاء التي تربطها قافية واحدة.

الإيقاع الداخلي للسجع

أولًا: البناء الإيقاعي: ويتمثل في الموازنة، وعلاقتها بالإيقاع العددي، وإيقاع الجرس، وإيقاع المدى.

- الموازنة: ومعناها قريب مما ذكرناه في الإيقاع المتحرك(١٠٣)، وهي عند ابن الأثير: «أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن(١٠٤)»، وقد استعمل المسعدي المصطلح نفسه، لكنه خالف ابن الأثير في أمرين:

١- أنه لم يحصر التوافق في الفواصل (القوافي)، فالموازنة عنده: التوافق في الوزن بين كلمة من الفقرة الأولى، وأي كلمة أخرى من الفقرة الثانية من الزوج المسجوع.

٢- أن التوافق عنده في الوزن الإيقاعي لا في الوزن الصرفي.

لهذا عرّف المسعدي الموازنة بأنها: «اتفاق كلمتين في عدد المقاطع، ونوعها، وترتيبها(١٠٥)»؛ ففي قول الهمذاني: «فَلَمَّا انْقَضَى نَصْلُ الصَّبَاح، وَبَرَزَ جَيْشُ المِصْبَاح (١٠٦)» موازنة بين (نَصْل/ وجَيْش)، ولا موازنة في هذا الزوج عند ابن الأثير.

- الإيقاع الجرسي: الصدى الذي يكون للحروف والحركات لا باختلاف مخارجها ومقاطعها فقط، بل باختلاف تموجات الصوت عند النطق بها، وباختلاف ما يطرأ عليها من الشدة والصلابة، واللين والجهر، والهمس والفخامة والرخاوة وغيرها(١٠٧).

- الإيقاع المدَى: ضبط مدى المقاطع وعددها وترتيبها وتداولها ضبطًا دقيقًا (١٠٨)، أو هو: الإيقاع الذي يُعنى بأحكام تجميع المقاطع وترتيبها بأنواعها المختلفة (قصيرة، وطويلة منفتحة، وطويلة منغلقة)، وتنسيقها في صلب تركيبة الفقرة أو الزوج مع مراعاة خصوصية جنسها (١٠٩).

ثانيًا: البناء النحوي

ومعناه: تطويع التراكيب النحوية لمجاراة التركيب الإيقاعي وخدمته ما أمكن ذلك، وعلى شرط ألا يُلتزم أو يُتعاطى على وجه التصنع والتكلف(١١٠).

ومن المصطلحات التي ترد في هذا الباب:

- السلاسل الجملية: وهي التي يتّسم فيها سيلان الجمل المتوالية ومجراها بسمة الترديد والإعادة لتراكيب نحوية متماثلة(١١١)، نحو قول الهمذاني: «وإنْ نَسيتُمُوهُ فَهُوَ ذَاكِرُكُمْ، وإنْ نمْتُمْ عَنْهُ فَهُوَ ثَائِرُكُمْ، وإنْ كَرِهْتُمُوهُ فَهُوَ زَائِرُكُمْ (١١٢)».

- قانون التوازي المتكافئ الأطراف للسجع: التناسب بين المزاوجة في المعاني، والتوافق في التركيب النحوي (١١٣)، قال ابن الأثير: «واعلم أن للسجع سرًّا هو خلاصته المطلوبة ... هو أن تكون كل واحدة من السجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها فإن

كان المعنى فيهما سواء فذاك هو التطويل بعينه(١١٤)».

- الآلية اللفظية: إعادة التعبير عن المعنى نفسه بالتركيب النحوي عينه(١١٥)، وقريب منه مصطلح التطويل الذي عرّفه ابن الأثير بأنه: «الدلالة على المعنى بألفاظ يمكن الدلالة عليه بدونها (١١٦)».
- الجمل المستطيلة: الجمل المتراكمة التراكيب والعواطف، كثيرة التداخل والتشابك بين عناصرها (١١٧).

خاتمة

وختامًا فقد ظهر لنا جليًّا أنّ (الجهاز المصطلحي والمفهومي في الإيقاع) مكتنز بالمصطلحات المتشعّبة، وأنّه يمثل مادة خصبة للدراسة والبحث، ويبقى هذا الجهاز بحاجة إلى مزيد من الضبط، ولا سيّما أن الحداثة أفرزت صورًا من الإيقاع لم يتناولها الدرس اللغويّ القديم؛ فمتى نرى: «معجم مصطلحات الإيقاع»؟ ومتى يوحِّد الدارسون هذه المصطلحات؟

قائمة المصادر والمراجع

١. الآثار الشعرية الكاملة لأبي مسلم البهلاني، تحقيق: محمد الحارثي، منشورات الجمل، بغداد-بيروت، ط١، ٢٠١٠.
٢. الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد شوقي (الشوقيات)، دار العودة- بيروت، ١٩٨٨.
٣. أهدى سبيل إلى علمَي الخليل، محمود مصطفى، تحقيق: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصريّة، بيروت، ٢٠٠٤.
٤. الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي)، دار الجنوب، تونس، ط٢، ٢٠١١.
٥. البرهان في إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، الدار العربية للموسوعات، ط١، ٢٠١٠.
٦. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شكر قاسم، دار دجلة، الأردن، ط١، ٢٠١٠.
٧. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.
٨. دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٤، ١٤٢٧-٢٠٠٦.
٩. ديوان ابن شيخان السالمي، نشر: المجموعة الصحفية للدراسات والنشر، مصر، ط٢، ١٩٩٥.
١٠. ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، سنة الطبع: ١٩٨٦.
١١. ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، سنة الطبع: ١٩٨٣.
١٢. ديوان امرئ القيس، ضبطه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٤م.
١٣. ديوان ذي الرمة بشرح الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٤.
١٤. الصناعتين، أبو هلال العسكري، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩ه
١٥. علم الأصوات العربية، عبد القادر شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٣٣-٢٠١٢.
١٦. علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٤، ٢٠٠٢م.
١٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١.
١٨. في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليّات الجامعة التونسيّة، العدد ٣٢، سنة ١٩٩١.
١٩. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
٢٠. قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٦٤م.
٢١. المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٥.
٢٢. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩١.
٢٣. معجم مصطلحات العروض والقافية، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، دار البشير، عمّان، ١٩٩١.
٢٤. مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرحها واعتنى بها: محمد محمود الرافعي ، مطبعة السعادة، مصر، ط١
٢٥. المقطع الصوتي في العربية، صباح

عطيوي عبود، دار الرضوان، عمّان، ط١، ٢٠١٤
٢٦. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي.
٢٧. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، عبد الرضا علي، دار الشروق، عمّان، ط١، ٢٠٠٧.
٢٨. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مطبعة الجوانب-القسطنطينية، ط١، سنة الطبع: ١٣٠٢.

الهوامش

(١) في مفهوم الإيقاع ص٨، محمد الهادي الطرابلسي، حوليّات الجامعة التونسيّة، العدد ٣٢، سنة ١٩٩١.
(٢) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٢٥٣/٢، دار الجنوب، تونس، ط٢، ٢٠١١.
(٣) في مفهوم الإيقاع ص٧، محمد الهادي الطرابلسي.
(٤) المرجع السابق ص١٣.
(٥) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ص١٨، مقداد محمد شكر قاسم، دار دجلة، الأردن، ط١، ٢٠١٠.
(٦) في مفهوم الإيقاع ص٧، محمد الهادي الطرابلسي.
(٧) المرجع السابق ص١٢.
(٨) في مفهوم الإيقاع ص١٧، محمد الهادي الطرابلسي.
(٩) المرجع السابق ص٢١.
(١٠) المرجع السابق ص١١.
(١١) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ص٢٢، مقداد محمد شكر قاسم، نقلًا عن كتاب «تاريخ الموسيقى العربية» ص١١١، تأليف: صبحي أنور رشيد.
(١٢) قضية الشعر الجديد ص٢٢، محمد النويهي، المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٦٤م.
(١٣) في مفهوم الإيقاع ص١٥-١٦، محمد الهادي الطرابلسي.
(١٤) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص٣٨، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
(١٥) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ص١٩، مقداد محمد شكر قاسم، نقلًا عن كتاب «حركية الإبداع» ص١١١، تأليف: خالدة سعيد.
(١٦) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص٤٢-٤٣، محمد صابر عبيد.
(١٧) المرجع السابق ص٤٦-٤٧
(١٨) قضية الشعر الجديد ص٢٢-٢٣، محمد النويهي.
(١٩) في مفهوم الإيقاع ص١٨، محمد الهادي الطرابلسي.
(٢٠) في مفهوم الإيقاع ص١٤، محمد الهادي الطرابلسي ؛ البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ص٤٩، مقداد محمد شكر قاسم.
(٢١) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ص٥٠، مقداد محمد شكر قاسم
(٢٢) في مفهوم الإيقاع ص١٤-١٥، محمد الهادي الطرابلسي
(٢٣) المرجع السابق ص١٨-١٩
(٢٤) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ص٤٣، مقداد محمد شكر قاسم.
(٢٥) المرجع السابق ص٤٣، وقد ذكر الباحث تسميات أخرى ص٤٥.
(٢٦) في مفهوم الإيقاع ص١٤، محمد الهادي الطرابلسي.
(٢٧) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٢٠، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.
(٢٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص٢٦٣، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي.
(٢٩) معجم مصطلحات العروض والقافية ص٣١٨، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، دار البشير، عمّان، ١٩٩١.
(٣٠) في مفهوم الإيقاع ص٢٢، محمد الهادي الطرابلسي.
(٣١) السبب هو المقطع المكوّن من حرفين، وهو قسمان: خفيف (إن كان ثاني الحرفين ساكنًا)، وثقيل (إن كان الثاني من الحرفين متحرّكًا). يُنظر: أهدى سبيل إلى علمَي الخليل ص١٩، محمود مصطفى، تحقيق: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصريّة، بيروت، ٢٠٠٤.
(٣٢) الوتد هو المقطع المتكوّن من ثلاثة أحرف، وهو قسمان: وتد مجموع (ما كان حرفه الثالث ساكنًا)، ووتد مفروق (ما كان حرفه الثاني ساكنًا). يُنظر: أهدى سبيل إلى علمَي الخليل ص١٩، محمود

مصطفى.

(٣٣) أهدى سبيل إلى علمَي الخليل ص٢٢-٢٣، محمود مصطفى

(٣٤) هذا أحد فهمين لتعريف الخليل للقافية، ورأى آخرون أن الذي يدخل في القافية الحرف الذي قبل الساكن كله، وليس حركته فحسب. ينظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ص٣٤٧، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩١.

(٣٥) ديوان امرئ القيس ص١١٧، ضبطه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٤م.

(٣٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ١٥١/١-١٥٢، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١.

(٣٧) ديوان ذي الرمة بشرح الخطيب التبريزي ص١٩، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٤.

(٣٨) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ص١٧١، عبد الرضا علي، دار الشروق، عمّان، ط١، ٢٠٠٧.

(٣٩) ديوان ابن شيخان السالمي ص٢٣١، نشر: المجموعة الصحفية للدراسات والنشر، مصر، ط٢، ١٩٩٥.

(٤٠) أهدى سبيل إلى علمَي الخليل ص١٠٨-١١٦، محمود مصطفى، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ص١٧١-١٨٧، عبد الرضا علي.

(٤١) ديوان أبي العتاهية ص٣٧٥، دار بيروت للطباعة والنشر، سنة الطبع: ١٩٨٦.

(٤٢) ديوان المتنبي ص٣٨٥، دار بيروت للطباعة والنشر، سنة الطبع: ١٩٨٣.

(٤٣) معجم مصطلحات العروض والقافية ص٥٦، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ؛ المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ص١٩٣، إميل بديع يعقوب.

(٤٤) ديوان المتنبي ص٢٢.

(٤٥) معجم مصطلحات العروض والقافية ص٧٦، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ص١٩٣، إميل بديع يعقوب.

(٤٦) نقد الشعر ص١٤، قدامة بن جعفر، مطبعة الجوانب-القسطنطينية، ط١، سنة الطبع: ١٣٠٢.

(٤٧) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٥٣، محمد الهادي الطرابلسي نقلًا عن: الشكل في شعر أبي القاسم الشابي ص٧٣، مصلح.

(٤٨) معجم مصطلحات العروض والقافية ص١٥١، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ؛ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص٢١٢، محمد صابر عبيد.

(٤٩) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ص٤٣، مقداد محمد شكر قاسم.

(٥٠) المرجع السابق ص٤٣، وقد ذكر الباحث تسميات أخرى ص٤٥.

(٥١) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٢٠، محمد الهادي الطرابلسي

(٥٢) اعتمدت في هذا التقسيم ما جاء في كتاب (خصائص الأسلوب في الشوقيات) ص٥٤ وما بعدها لمحمد الهادي الطرابلسي.

(٥٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٥٩، محمد الهادي الطرابلسي

(٥٤) الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد شوقي (الشوقيات) ٢٨١/١، دار العودة-بيروت، ١٩٨٨.

(٥٥) المرجع السابق

(٥٦) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٥٧، محمد الهادي الطرابلسي

(٥٧) المرجع السابق ص٦٠

(٥٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ٣٣٤/١، ابن رشيق القيرواني.

(٥٩) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٦٢، محمد الهادي الطرابلسي

(٦٠) القدامى يسمونه «التجنيس»، ينظر: الصناعتين ص٢٢١، أبو هلال العسكري، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩ه ؛ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ٣٢١/١، ابن رشيق.

(٦١) علوم البلاغة ص٣٥٤، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٤، ٢٠٠٢م.

(٦٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٧٤، محمد الهادي الطرابلسي

(٦٣) الآثار الشعرية الكاملة لأبي مسلم البهلاني ص٦٠٤، تحقيق: محمد الحارثي، منشورات الجمل، بغداد-بيروت، ط١، ٢٠١٠.

(٦٤) معجم مصطلحات العروض

والقافية ص٢٨٨، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم.

(٦٥) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ص٢٠٦، مقداد محمد شكر قاسم.

(٦٦) ديوان ذي الرمة بشرح الخطيب التبريزي ص٢٠.

(٦٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ٢٠/٢، ابن رشيق

(٦٨) معجم مصطلحات العروض والقافية ص٦٠، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم.

(٦٩) الآثار الشعرية الكاملة لأبي مسلم البهلاني ص٦١٧.

(٧٠) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٨٢، محمد الهادي الطرابلسي

(٧١) الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد شوقي (الشوقيات) ٦٥/١.

(٧٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ٣/٢، ابن رشيق.

(٧٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٩٣، محمد الهادي الطرابلسي

(٧٤) الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد شوقي (الشوقيات) ٢٢٢/١.

(٧٥) الصناعتين ص٤٢٥، أبو هلال العسكري

(٧٦) المرجع السابق في الصفحة نفسها.

(٧٧) من الممكن إدراج النبر والتنغيم في قسم الإيقاع المتحرك أو الثابت بناءً على أثرهما في تغيير المعنى تبعًا للغة التي يستعملها الكاتب.

(٧٨) علم الأصوات العربية ص٦٧، عبد القادر شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٣٣-٢٠١٢.

(٧٩) دراسة الصوت اللغوي ص٢٢٩، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٤، ١٤٢٧-٢٠٠٦.

(٨٠) أفدتُ كثيرًا في هذا القسم من البحث من كتاب (الإيقاع في السجع العربي) لمحمود المسعدي؛ لكونه من أهم الدراسات المؤسسة لإيقاع السجع.

(٨١) المثل السائر ١٩٥/١، ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٥.

(٨٢) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٢٥٩/٢-٢٦٠.

(٨٣) المرجع السابق ٢٦١/٢

(٨٤) المقطع الصوتي في العربية ص٢٢، صباح عطيوي عبود، دار الرضوان، عمّان، ط١، ٢٠١٤ نقلًا عن: اتصال الفعل بضمائر الرفع ص٢ لحسام النعيمي.

(٨٥) المقطع الصوتي في العربية ص٩٣ وما بعدها، صباح عطيوي عبود

(٨٦) «طول النفَس الذي يكون معه النطق خاليًا من الإجهاد يقع في حدود اثني عشر مقطعًا». يُنظر: الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٢٧١/٢.

(٨٧) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٢٧٢/٢-٢٧٣

(٨٨) المثل السائر ٢٣٥/١-٢٣٦، ابن الأثير.

(٨٩) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٢٨٤/٢

(٩٠) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٢٨٤/٢

(٩١) سمّاها ابن أبي الأصبع المصري (ت:٦٥٤ه) بالجمل المهملة. يُنظر: البرهان في إعجاز القرآن ص١٥٤، ابن أبي الأصبع، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، الدار العربية للموسوعات، ط١، ٢٠١٠.

(٩٢) المرجع السابق ٢٨٥/٢

(٩٣) مقامات بديع الزمان الهمذاني ص٤١، شرحها واعتنى بها: محمد محمود الرافعي ، مطبعة السعادة، مصر، ط١.

(٩٤) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٢٨٢/٢

(٩٥) مقامات بديع الزمان الهمذاني ص٤١

(٩٦) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٢٨٩/٢

(٩٧) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٢٩٣/٢-٢٩٤

(٩٨) مقامات بديع الزمان الهمذاني ص٧٥

(٩٩) المرجع السابق ص٤٣

(١٠٠) المرجع السابق ص١٦

(١٠١) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٢٩١/٢

(١٠٢) مقامات بديع الزمان الهمذاني ص٣٧-٣٨

(١٠٣) ص١٥ من هذا البحث.

(١٠٤) المثل السائر ٢٧٢/١، ابن الأثير.
(١٠٥) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٣١٢/٢-٣١٣
(١٠٦) مقامات بديع الزمان الهمذاني ص١٣
(١٠٧) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٣٣٧/٢
(١٠٨) المرجع السابق ٣٥٣/٢
(١٠٩) المرجع السابق ٣٨٩/٢
(١١٠) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٤٢١/٢
(١١١) المرجع السابق ٤٠٥/٢
(١١٢) مقامات بديع الزمان الهمذاني ص٤١.
(١١٣) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٤١٤/٢
(١١٤) المثل السائر ١٩٩/١، ابن الأثير.
(١١٥) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٤١٢/٢
(١١٦) المثل السائر ١٩٩/١، ابن الأثير.
(١١٧) الإيقاع في السجع العربي (ضمن الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي) ٤٠٨/٢-٤٠٩