جامعة محمد بوضياف - المسيلة -

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: M.LMP/02/11

مذكرة مكملة لنيل شهادة: الماجستير في الأدب العربي

تخصص: العروض وموسيقى الشعر

العنوان:

شعرية الإيقـاع عند شعراء السيفيّات
- نماذج تطبيقية-

إعداد الطالبة:

ـ خولة بن صادق

تاريخ المناقشة: الأحد1فيفري2015

أمام لجنة المناقشة:

ـ د. عبد المالك ضيف	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
ـ د. عبد الرحمان بن يطو	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	مشرفا و مقررا
ـ د. محمد بن صالح	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
ـ د. لخضر حشلافي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2014 ـ 2015.

مقدمة

إنَّ الأهمية البالغة التي أولاها الباحثون و النقاد لقضية الإيقاع أفرزت عدَّة مفاهيم تلخصت عند التراثيين بربطه باللحن و الغناء تارة والوزن و التخييل تارة أخرى،و تجاوزت دلالته ذلك عند الحداثيين فارتبط بالصوت و المعاني و حتى بأحاسيس و مشاعر المتلقي، فغدا الإيقاع الشعري مفتوحا على كل التأويلات و التفسيرات التي تحكمها قراءات المتلقي.

فبعد أن كان الإشكال في تحديد الماهيات تحول إلى إشكال لتحديد الكيفيات، وأصبح هاجس النقاد البحث عن قوانين و أدوات الإبداع الشعري، أو ما اصطلح عليه بالشعرية التي ترصد و تحلل ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، و" لمّا كان الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس وفق التجربة التي يخوضها الشاعر"[1] كان لا بدَّ أن يكون هو محور دراسة أي شعرية لقدرته على التفريق بين الشعري و اللا شعري.

هذه الهالة التي أحاطت بالإيقاع كعنصر محرك للعملية الشعرية كانت سببا في اختيارنا له كموضوع للدراسة التي حاولنا فيها بيان فاعليته و الكشف عن آثاره الصوتية و الدلالية في التصوير الشعري و قدرته على إثارة المتلقي، ومن هذا المنطلق كان عنوان مذكرتنا" شعرية الإيقاع " ولتتضح الدراسة اخترنا شعراء السيفيات ممثلين في المتنبي و أبو فراس الحمداني و السري الرفَّاء كأنموذج يخدم وجهتنا في الإجابة عن تساؤل حُشدت له العديد من البحوث و الدراسات:

ـ كيف يكون الإيقاع صانعا لشعرية الشعر؟ أو بصيغة أخرى

ـ ما هي الخصوصية الكامنة في الإيقاع والتي تُصيِّر الكلام شعرا؟

[1] ـ عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،ط1،دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، 1998، ص445.

ولعل الارتباط الوثيق لموضوع الدراسة بالنقد الأدبي كان أهم سبب لاختياره، بالإضافة إلى رغبتنا في دحض ما تردد عند الكثير من أن العروض تخصص جامد لا حياة فيه و البحث فيه مستهلك و مستنفذ فهو مجرد تكرار لما سلف فمهما أبحرت و ابتعدت تجد نفسك في حلقة مفرغة تبدأ ب(فعولن، مفاعيلن...).

أمَّا اختيارنا لشعراء السيفيَّات فلأنّهم قامات باسقة في تاريخ الشعر العربي، نأت عنهم الدراسات الحديثة التي انهمكت بإثبات شعرية ما يعرف بقصيدة النثر، واتُّهم إيقاع الشعر العمودي بالرتابة و تكبيل المبدع، فحاولنا وصل هذا الحبل المنقطع بين الدراسات الإيقاعية الحديثة و درر الشعر العربي.

وما كان لنا أن نسير في هذا البحث لولا الدراسات السابقة التي أفادتنا كثيرا في بلورة أفكار هذه الدراسة و نضجها فنذكر منها: في الشعرية لكمال أبو ديب و موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس وقضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة و كتاب الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي لابتسام أحمد حمدان و غيرها من المراجع التي كانت عونا لنا.

ولأنّ النظرية الشعرية الحديثة تستدعي مناهج حديثة تخدم رؤية الباحث لموضوعه كان لابدّ من اعتماد المنهج الأسلوبي كمنهج تحليلي للنص الشعري للوصول إلى تحديد شعرية تقوم على معطيات العلائقية فلا يمكن للعنصر المفرد كالوزن أو القافية أن يمنح النص شعريته، لذا حاولنا تقصِّي عناصر الإيقاع الشعري من وزن و قافية و زحافات وحروف وألفاظ...لقناعتنا بأن النَّص بناء تحمله عدة أسس، كما استفدنا من المنهج السيميائي للوصول إلى المعاني و الدلالات التي يوحي إيقاع النص الشعري بها،ولدقة النتائج اعتمدنا المنهج الإحصائي.

وعلى هذا الأساس تضمنت الدراسة ثلاثة فصول يسبقها فصل تمهيدي بعنوان: ماهية: الإيقاع والشعرية فقد كان لابدَّ قبل اختبار أدوات الشعرية الحديثة على إيقاع النماذج من التعريف بهذين المصطلحين و الوقوف على آراء النقاد في تحديد ماهيتهما،أمَّا الفصل الأول فجاء بعنوان: شعرية الإيقاع الخارجي وتناولنا فيه:

- شعرية الوزن

- شعرية القافية

- شعرية الزحاف و العلة

تلاه الفصل الثاني بعنوان: شعرية الإيقاع الداخلي والذي تطرقنا فيه لعدة نقاط:

1 - شعرية التكرار

2 - شعرية التصدير

3 - شعرية المجاورة

4 - شعرية التنغيم

وكان الفصل الثالث اختبارا لمدى استيعابنا لتلك المفاهيم النظرية و تطبيقها على النماذج الشعرية، فكانت البداية مع مدخل يوضح الدور الذي لعبه بلاط سيف الدولة الحمداني في صقل هذه المواهب الشعرية، وافتتحنا الدراسة بواحدة من سيفيَّات المتنبي ثم أنموذج لأبي فراس الحمداني وختمنا بقصيدة للسري الرفَّاء، ثم خلصنا بعد الدراسة إلى خاتمة جمعت أهم النتائج التي توصلنا إليها، ولا يخلو بحث من الصعوبات التي زادتنا إصرارا على مواصلة العمل ولعل أهمها:

ـ حداثة المنهج وقدم الأنموذج، فتطبيق آليات الشعرية الحديثة على نماذج قديمة لم يستوعب مبدعوها هذه الآليات فيه ظلم لإبداعاتهم إن لم يدرك الباحث ذلك، على عكس شعراء هذا العصر الذين لا يكتبون سطرا دون أن يُعرض على قواعد النقد أتقبله أم ترده.

ـ غزارة المراجع التي تشرح وتحلل موضوع الإيقاع و الشعرية خلقت تضاربا في المفاهيم و النظريات واحترنا بأيّها نأخذ، كما صادفنا تكرارا في بعض المراجع لنفس الفكرة لذا تغاضينا عن بعضها تجنبا للإطناب.

ونحمد الله عزَّ وجل حمدا كثيرا على إعانته لنا لإتمام هذا العمل، فما أصبنا فيه فهو بفضل من الله و رحمته وما كان فيه من خطأ فهو من أنفسنا، وحسبنا أنَّنا حاولنا و اجتهدنا.

وختاما لابدَّ لنا من توجيه الشكر و العرفان للأستاذ المشرف الدكتور عبد الرحمان بن يطو الذي كان نعم الموجّه، كما نشكر كل من ساعدنا على إكمال هذه الدراسة ومدَّ لنا يد العون لتخرج بهذا الشكل.

الفصل التمهيدي

ماهية الإيقاع وماهية الشعرية

مدخل :

إنّ الانسجام و التنـــاغم الذي يسري في الكون يبعث فينا شعورا فريدا، نميز من خلاله بين الجمال و القبح بين التوازن والاضطراب ، نستطيع بفضله التمييز بين متناقضات عدّة فكل ظاهرة كونية لها إيقاعها الخاص و المؤثر فيما عداه ، فالماء يتصاعد بخارا إلى السماء و يتراقص السحاب على أنغـــام الرياح لتتنـــاثر زخّات المطر على الأرض كحبـات اللؤلؤ، هذا الإحساس الجمالي بمختلف الإيقاعات الكونية يشعرنا باستمتاع لا يضاهيه إلا استمتاع الإنسان بإيقـــاع الكلمة في قالب شعري،"فالإنسان في جوهره كائن إيقاعي"[1].

وتتفق الدراسات القديمة و الحديثة على أنّ الإيقاع مقوم أساسي للجمال الشعري فهو المحرك الذي يمنحه قدرته على التأثير ، هذا الأخير لا يتأتى في أي جنس أدبي إلا من جميع مكوناته لفظا و بناءً و معنى والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع الذي له وظيفة مزدوجة تتمثل في وصل مكونات الخطاب بعضها ببعض و التأثير في المتلقي ، أمّا وسائله فكل ما يوفر الانسجام و التلاؤم ،"فالشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة "[2] فالشاعر إذن يستطيع بقدرته الإيقاعية تحويل اللفظة من معناها الوضعي إلى معناها الشعري بعد أن يربطها بتجربته التي يخوضها .

هذه الهالة التي أحاطت بهذا المصطلح جعلته محل اهتمام الباحثين وتعددت الآراء و اختلفت في تحديد ماهيته، فإذا كان للشعر"نواح عدَّة للجمال ، فإنَّ أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من موسيقى يستمتع الصغار

---

[1] ـ هلال جماد ، جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي) ، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2007،ص:82.
[2] ـ عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص:445.

والكبار بها "[1]، هذا الربط الواضح بين مصطلح الإيقاع و بين الأثر الذي يتركه النص في المتلقي جعلنا نبحث عن الأصل اللغوي و الاصطلاحي لهذه الكلمة لنتمكن من تحديد ماهيتها.

1ـ ماهية الإيقاع:

أ ـ المفهوم اللغوي للإيقاع :

جاء في لسان العرب "الإيقاع من إيقاع اللحن و الغناء و هو أن يوقع الألحان و يبيّنها"[2].

كما يتفق الفيروز أبادي في تعريفه للإيقاع مع هذا المفهوم"فالإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقّع الألحان و يبنيَها "[3]،ويعرّفه صاحب المرام في المعاني و الكلام "الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة بإتقان مع الأصوات و الألحان "[4].

وبالرجوع إلى مصدر الكلمة أي "وقْع" نجد "وقع على الشيء و منه يقع وقعا ووقوعـــــا أي سقط ،و مواقع الغيث مساقطه و يقال سمعت وقع المطر و هو شدة ضربه الأرض إذا وبل و التوقيع إصـــابة المطر بعض الأرض واخطـــــــاؤه بعضا و التوقع تنظر الأمر"[5]، فمصدر الكلمة يـــــوحي بمعنى الأثر و التـــــــــأثير، فالإيقاع إذن هو الأثر الذي يتركه النص في نفس المتلقي.

---

[1] ـ ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ،ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952، ص6 ـ 7.
[2] ـ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)،لسان العرب ،ج5،ط4، دار صادر للطباعة و النشر ، 2005،ص 263.
[3] ـ الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب) ،القاموس المحيط ،ط5،مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر ، 1996، ص998.
[4] ـ مؤنس رشاد الدين ،المرام في المعاني و الكلام ،ط1،دار الراتب ، 2000، ص150 .
[5] ـ ابن منظور، السابق، ص261.

بـ ـ المفهوم الاصطلاحي للإيقاع:

أمّا المعنى الاصطلاحي للإيقاع فقد ظلّ عند العرب مرتبطا بالموسيقى ولم يرد في حديثهم عن الشعر إلّا نادرا، إذ نجد لدى ابن طباطبا إحساسا واضحا بوجوده دون أن يميزه كعنصر مستقل ، يقول في تعريفه للشعر أنّه :"كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق ، ونظمه معلوم محدود فمن صحّ طبعه و ذوقه لم يحتج إلى الاستعـــانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه و تقويمه بمعرفة العروض والحذق به"[1].

هذا التعريف يلمح إلى وجود قوة خفية تتحكم بنظم الشعر، حتى وإن لم يستطع توصيفها بدقة عبَّر عنها بقوله: "صحّ طبعه و ذوقه"، فالإيقاع عنده يقع وسطا بين دقة العروض في ميزانها و سلامة الطبع والذوق أو القدرة على الإبداع.

و يعدّ الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من كتب في الإيقاع من العرب و من المؤسف أن ضاعت مؤلفاته في النغم و الإيقاع ، و لأنّه أول من رسم أطُر علم العروض يتوقع أحمد رجائي أنّه" ينظر إلى الإيقاع داخل هذا العلم في إطاره النظري ،إلا أنّ علم الإيقاع حسب رأيه أوسع و أشمل "[2].

وتعدُّ وجهة النظر هاته منطقية بالنظر إلى المفاهيم الشائعة في ذلك العصر حول المصطلح فجميعها لم تخرج عن ربط الإيقاع بالموسيقى أو اعتباره مساويا للأوزان .

---

[1] ـ محمد أحمد بن طباطبا العلوي ،عيار الشعر ،تح عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، ط1،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،1982 ، ص09.
[2] ـ ينظر : رجائي أحمد ، أوزان الألحان بلغة العروض و توائم من القريض، ط1، دار الفكر، 1999، ص105، 106.

و يعتبر تنظير الفارابي أقدم وأدق تنظير عربي للإيقاع وصل إلينا ، ويعرفه في كتابه "موسيقى الكبير" بأنه :"عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل و الدّف" ويعرفه أيضا " أنّه نقلة منتظمة على النغم ، ذوات فواصل و الفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت ،و الوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل و الفواصل إنما تحدث بوقفات تامة لا يكون ذلك بحرف ساكن."[1]

فقد ربط الفارابي بين الإيقاع و الموسيقى من خلال تعريفه وهذا لما كان شائعا عند العرب من غناء للقصائد ،فقد وصفت تلك القصائد بأنها " عيون الشعر العربي "فقد ظل الشعر العربي لحقبة طويلة شعرا مسموعا لا مقروء، لذلك كان وقعه على النفوس واضح الأثر فالسمع أبو الملكات على حدِّ قول ابن خلدون .

و أدرج السجلماسي لفظة الإيقاع في سياق حديثه عن مفهوم الشعر ، فالشعر هو "الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة متساوية ،وعند العرب مقفاة فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي و معنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية ، فإن زمانه مساو لعدد زمان الآخر ، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة."[2]

فالإيقاع عنده يقع وسطا بين الوزن و التخييل ، وقد ظل هذا المصطلح مصطلحا موسيقيا عند التراثيين العرب باعتبـــاره تنظيما للشق الزمني من الموسيقى ، فهذه "الصلة الحميمة بين الشعر و الموسيقى أساسهـــا

و محورها انفعال الذات الباطنية و تأثيرها في المتذوق فإذا كانت الموسيقى تسعى إلى الانسجام و بعث الراحة و المتعة ،فإن الحقيقة الشعرية تعمل على إدخال المتعة إلى النفوس، ...وقد أدركت العرب قديما ذلك

---

[1] ـ الفارابي ،الموسيقى الكبير،تح:غطاس عبد المالك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، ص85،86.

[2] ـ السجلماسي أبو محمد القاسم ،المنزع البديع ،تح : علال الغازي ،ط3 ،مكتبة المعارف ، الرباط،1980 ،ص 218 .

ولعل في ربطهم بين الصوت ومدلوله الذوقي ما يوحي باهتمامهم بروح النغم الموسيقي فيما يبعثه في المتلقي من متعة من خلال تعبير لحني يوحده إيقاع الكلمات ليترجم مشاعر الذات المبدعة."[1]، فالشعر و الموسيقى يلتقيان في مادة الإيقاع التي هي الصوت إلاّ أنه في الموسيقى غاية في ذاته بينما يرتبط الصوت في بنية اللغة الشعرية بعلاقات ذات أبعاد شتى ممّا يفرض على الوزن نظاما متميزا يبعده عن طبيعة الإيقاع الموسيقي .

غير أنّ الإيقاع ظاهرة ـ إن صح ذلك ـ شائعة في مختلف الفنون و ليس في الموسيقى فقط ويمكن القول أنه بمعناه العام ـ كتنظيم للعناصر ـ يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة .

وخير ما نختم به حديثنا عن الإيقاع عند التراثيين العرب قول حازم القرطاجني الذي يرى أنه" لا تستلذ عبارة و لا تُسمج أخرى إلا بتأثير من تراكب جزئيات عناصرها اللسانية المدغدغة للحس بأن يؤخذ الكلام من كل مأخذ حتى يكون كلٌّ مستجدا بعيدا من التكرار ، فيكون أخفّ على النفس و أوقع منها بمحل القبول و يقتدر على هذا بمعرفة كيفيات تصريف العبـــارات و هيـــآت ترتيبها و ترتيب ما دلّت عليه

و البصيرة بضروب تركيباتها و شتى مآخذها .....و بسرعة التنبه للموضع الذي تطابقه العبارة من الوزن في ترتيب الحركات و السكنات فيطبعها في ذلك الموضع و يصلها بما قبلها بزيادة أو نقص أو إبدال أو غير ذلك"[2]. هذا الفهم الدقيق و الواعي عند القرطاجني جعله يتميز عمن سبقوه، فقد استطاع أن يربط بين الإيقاع و الوزن و التخييل، مع ضرورة انسجام عناصر اللغة فلا تتحقق الغـــــاية وهي التأثير في المتلقي و مداعبة مشاعره إلا في إطار العلائقية فلا وقع للكلمة إلا إذا كانت على علاقة جيدة مع ما قبلها و ما بعدها .

---

[1] ـ عبد القادر فيدوح ،الإتجاه النفسي في نقد الشعر ،ص446.

[2] ـ ينظر : أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء،تح :محمد الحبيب بن خوجة ،دار الغرب الإسلامي ،ص17.

وقد كان للباحثين المعاصرين في دراسة الإيقاع اتجاهات مختلفة في تحديد مفهومه ، فيرى كمال أبو ديب أنّه " الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ،تختلف تبعا لعوامل معقدة، الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني .....الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية ، و استخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبيرة و يمكن في الواقع أن تُعين الموسيقى النظرية على تفهم طبيعة الإيقاع الشعري عونا كبيرا وإذا استخدمت معطياتها بحذر و دون تعسف أو قسر للشعر نفسه"[1].

إنّ الإيقـــاع ليس شيئا يمكن أن نلاحظه مجسدا في النص، إنّه شيء غير ملموس نستشعر وجوده برهافة إحساسنا هو حركة داخلية تتنـــامى فـاعليتهـا بفضل الأوزان ،إنّه الرابط الذي يصل المتلقي بالنَّص و يشترك في فاعليته مع الإيقاع الموسيقي فقد كان لهذا الأخير دور فعال في فهمنا للإيقاع الشعري لكن ضمن ضوابط فلكل مجاله و عناصره.

ويقوم الإيقاع الشعري عند إبراهيم أنيس على ركيزتين أساسيتين هما:

1 ـ انسجام المقاطع وتواليها.

2ـ مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد (التنغيم)

فإذا توفرت هاتان الركيزتان استطاع النص الشعري السيطرة على المتلقي ، فتتملكه مشاعر الحزن حينـا

[1] ـ كمال أبو ديب ،في البنية الإيقاعية للشعر العربي ،ط1 ،دار العلم للملايين ، بيروت ،1974 ،ص 230، 231.

و البهجة حينا آخر و الحماس أحيانا ويصبح أسيرا لمعاني النص. "[1]، فالكمال الموسيقي في نظر إبراهيم أنيس هو في توالي المقاطع و النغمات بالإضافة إلى إبداع المخيلة الشعرية.

و ذهب عز الدين إسماعيل إلى أنّ :" الإيقاع غير الوزن ، وكثيرا ما يتعارض الإيقاع و الوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات ، و قليل من الشعر هو ذلك الذي يخرج على صورة الوزن و الأمثلة كثيرة ،على أنّ أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى و أكثرها حيوية هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية و الحركات العملية .....وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعرا يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعيا "[2].

يعتبر هذا التعريف أنّ التلوين الصوتي الصادر عن جرس الألفاظ المستعملة هو جوهر الإيقاع ، و هو مفهوم اقتصر الإيقاع على الجانب الصوتي فقط فهو على أهميته يظل جزءا من كل.

والملاحظ من نظرة الحداثيين إلى الإيقاع أنها تختلف نوعا ما عن نظرة التراثيين ، فهؤلاء ربطوا الإيقاع في أغلبه باللحن و الغناء و الموسيقى و أحيانا بالوزن و التخييل، إلا أنّ الحداثيين تبلورت دلالته عندهم لتتجاوز ذلك وصولا إلى الصوت و المعاني و ربطه حتى بأحاسيس و مشاعر المتلقي.

و لا يفوتنا الإطلاع على وجهة النظر الغربية حول مصطلح الإيقاع، فقد "اشتق المفهوم الغربي للإيقاع (Rhythm) من جذر لغوي يوناني يعني التدفق و الجريان "[3]، ثم تطور معناها بتطور العصور

---

[1] ـ ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص12.11.

[2] ـ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1992، ص 305، 306.

[3] ـ هلال جهاد ، جماليات الشعر العربي ، ص74.

حتى أصبحت مرادفة لكلمة (Mesure) الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية . أمّا كولريدج فقد أرجع الإيقاع إلى عاملين :

- **أولهما** : التوقع الناشيء عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي .

- **و ثانيهما** : المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة التي تولد الدهشة لدى المتلقي ، أي أنّ الإيقاع لا يتولد عن الصوت الواحد أو العنصر الشكلي المفرد بل يتولد عن نسيج متآلف من العنـــاصر و لهذا لا يمكن أن يصنف أو يقاس لأنه حركة الشعور في جيشانه "[1].

و يعرفه ريتشاردز بأنه: " هذا النسيج من التوقعات و الاشباعات و الاختلافات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع "[2] ، فالإيقاع عند كولردج وريتشارد ليس جزءا من طبيعة الأصوات نفسها و إن نسبناه إليها وإنّما هو نتاج لحركة الشعور في جيشانه فتصبح الكلمات أوعية للمشاعر المتدفقة .

ويأتي تعريف إدمان لإيقاع الشعر كعزف على أوتـار القلب ، فالإيقـــاع عنده هو"الأداة الخـاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس ، واخضاعه لمشيئته ،كما يفعل المنوم المغناطيسي ، عندئذ يتكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي فيه الشاعر بالقارئ، و الذي يكشف فيه الشاعر عما يجب عليه قوله، إنّ القصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة التي تمّ التعبير عنها بكل الحيل الموسيقية التي يملكها الشاعر "[3].

---

[1] - ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة : أحمد عبد الله فرهود ،ط1 ، دار القلم العربي ، 1997 ،ص 21.
[2] - سلوم تامر ،نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ط1 ،منشورات دار الحوار ، اللاذقية ،سوريا ،1983 ،ص62 .
[3] - نقلا عن نبيل راغب ، موسوعة الإبداع الأدبي ،الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ،ط1 ،1996 ،ص 60 ،61 .

معنى الإيقاع نستشعره في كل كلمة من هذا التعريف، إنّه يجذبك دون أن تشعر، يتسلل إلى مشاعرك ليثير الحمية و الحماسة أو يبعث الرهبة و الخوف، إنه يجعلك ملكا للنص يفعل بك ما يريد.

وبهذا التعريف نختم حديثنا عن مفهوم الإيقاع الشعري الذي تعددت دلالاته و توسعت عند الحداثيين سواء من العرب أو الغرب فلم تعد مقتصرة على الإيقاع الموسيقي أو الوزن و التخييل كما هو الحال عند التراثيين العرب ، بل شملت أدق العناصر و الجزئيات المكونة للنص الشعري والمؤثرة في المتلقي، فأصبح الإيقاع الشعري مفتوحا على كل التأويلات و التغييرات التي تحكمها اختلاف القراءات ،وكان نتاج هذا الاختلاف أنّ الإيقاع يقوم على جوانب خارجية وأخرى داخلية ونحن نعي جيدا أنّ هذا التقسيم وجد ليسهل الأمر على الباحث فقط، فلا إيقاع إذا لم تتحد كل عناصره و تندمج.

2 ـ أقسام الإيقاع :

اتفق القدماء و المحدثون من علماء العربية على أنّ أهم ما يميز الشعر إيقاعه ، إلا أنّ نظرة القدماء منهم لمفهوم الشعر جعلته مقصورا على الوزن و القافية، فالشعر هو الكلام الموزون المقفى و هذا ما يميزه في نظرهم عن النثر،و اختلفت نظرة النقاد في العصور المتأخرة بعض الشيء فلاحظوا في الشعر أمورا أخرى عبّروا عنها بالصور و الأخيلة. هذا التباين في تحديد مفهوم واضح للشعر أدى إلى نشوء جدل حول كون الوزن و القافية هي أساس لإيقاع الشعر أم أنّ الصور و الأخيلة و جرس الألفاظ هي مكونه الرئيس ،و كان لا بدّ من وجود اتفاقيه سلام لفك النزاع، أهم بند فيها أنّ : الإيقاع الشعري قسمان، إيقاع خارجي ركيزته الأوزان و القوافي و إيقاع داخلي تمثله همسات الألفاظ و أنغام البديع.

أ ـ الإيقاع الخارجي:

يعدُّ كل من الوزن و القافية من العناصر الهامة في صنع الهيكل الإيقاعي الخارجي،فالوزن عند ريتشارد هو " الشكل المعقد الخاص للتتابع الإيقاعي الزمني، وهو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضهفي البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن و يتابع قائلا "فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقا أو نمطا زمنيا معينا "[1].

إنّ هذا المفهوم ينصف الأوزان التي ظلت مجرد هياكل عروضية جامدة،و يبعث فيها الحياة، كما نجد الشاعر الإنجليزي كولريج في تحديده للوزن يُركز على فاعليته و تأثيره في مشاعر المتلقي "فالوزن ينزع إلى زيادة الحيوية و الحساسة في المشاعر العامة و في الانتباه و يحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة و إثارتها تارة أخرى."[2]

هذا التحديد السيكولوجي للوزن نجده كذلك عند إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر فيرى أنه إذا كانت للشعر نواح عدّة للجمال فإنّ أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ و انسجام في توالي المقاطع و تردد بعضها بعد قدر معين منها ، و هو ما نسميه بموسيقى الشعر ، و يستمتع الصغار و الكبار بما في الشعر من موسيقى ، ويدرك الطفل مافيه من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة و الصور "[3]. ويستشهد إبراهيم أنيس بعلماء النفس الذين يعزون مثل هذه الظاهرة إلى أنّ " الطفل جزء من نظام الكون العام ، الذي تبدو كل مظاهره الطبيعية منتظمة منسجمة ، فلا غرابة أن يميل الطفل إلى كل ما هو منتظم

---

[1] ـ نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي ،ص 66.
[2] ـ نفسه،ص67.
[3] ـ ينظر: إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص6ـ7.

منسجم من الكلام "[1]، إذ إن العنصر ذو الفعالية في الإيقاع الشعري فهو أول ما يطرق الآذان و الأبصار و المشاعر.

إنّ خاصية التوقع التي تميز الأوزان كانت هي مبعث التأثير " فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا و ذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة، تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى."[2] والسلسلة عبارة عن مقاطع أو وحدات إيقاعية ،وتعد التفعيلة أهم وحدة تشكل الأوزان فالوزن هو "كم التفاعيل مجتمعة بغض النظر عن قياس كم كل مقطع ."[3]

وخير ما نختم به حديثنا عن الأوزان ودورها في تشكيل الإيقاع الشعري حديث إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر، يقول:" فالشعر جاءنا منذ القدم موزونا مقفى، نرى موسيقاه في أشعار البدائيين و أهل الحضارة ويستمتع بها هؤلاء و هؤلاء و يحافظ عليها هؤلاء و هؤلاء" ثم يوجه حديثه إلى من يدَّعون أنّ الشعر يستطيع أن يتخلى عن موسيقاه الممثلة بالوزن و القافية إذا تشبع بالصور و الأخيلة فقط فيقول:"و ليحاول النقاد إذن ما شاءت لهم المحاولة التفتيش عن كل أسرار الشعر،و ليصوروها لنا ما شاء لهم التصوير، و ليكشفوا لنا عمّا قد يكون فيه من أخيلة واستعارات وتشبيه ومجاز و ليؤلفوا من مثل هذا علما أو فنا للناس ، غير أنـّا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى الشعر في محلها الأسمى وألاّ يقرنوها بشيء آخر قد يعثرون

[1] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص7.
[2] - نفسه ،ص11.
[3] -عادل بدر ، مجلة الحوار المتمدن(الإيقاع مدخل منهجي لدراسة الشعر الحداثي) ، العدد1827 ،2007،ص13.

عليه في بعض الأشعار أو يتعثرون في البحث عنه و التنقيب، فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر بها القلوب."[1]

لكن رغم الأهمية التي يلعبها الوزن في تشكيل الإيقاع الخارجي يظل قاصرا إن لم يتحد مع شريكه المكمل له، فإن كان هو العنصر الأول، فالقافية هي العنصر الثاني المكمل للموسيقى الخارجية فهي ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة و تعطيه نبرا و قوة جرس ، فهي بحروفها و حركاتها وتكرار هذه الحروف و الحركات تشكل مركز التكثيف الموسيقي في القصيدة بحيث يترقب المستمع نهاية الأبيات بإيقاع رتيب تمظهر حسيا على حدود الأبيات.

و "القافية بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[2]، هذا الاحتفاء بالقافية ليس جديدا على تاريخ الشعر العربي فقد كانت العرب تحتفل بالقافية أكثر من الأوزان ،لأنها العنصر الذي تستطيع تمييزه الأذن العادية التي ليس لها خبرة بقواعد العروض و قوانينه، فكانت إيقاعات القوافي و جمالياتها محل تنافس الشعراء العرب فيرى صلاح يوسف عبد القادر أن هذا "الاحتفاء بالقافية يدفعنا إلى القول بأنها لم تكن عبثا أو من ترف الكلام بل لها وضع موسيقي خاص ناجم عن رتابتها التي تضفي على القصيدة مايشبه الاستهواء في التنويم المغناطيسي"[3]، فإن لم تكن القافية من باب ترف الكلام أو العبثية فإنها على علاقة وطيدة بالمعنى وعلى أساس ترشيح المعنى لها تُختار وقد تنبه إلى هذا الأمر نقاد العصر العباسي ، ويبدو أنهم أول من استعمل عبارة (ترشيح المعنى للقافية)، وفي هذا يقول ابن طباطبا:

---

[1] ـ إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص15.
[2] ـ نفسه، ص244.
[3] ـصلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري،شركة الأيام للطباعة و النشر، ط1، 1996ـ1997، ص133.

" وإن اتفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه و طلب لمعناه قافية تشاكله"[1].

هذه الصعوبة في خلق التوافق أو المشاكلة بين القافية و المعنى تؤكد الدور الكبير الذي تلعبه في تشكيل الإيقاع الشعري العربي، كما تؤكد سمو الذائقة العربية التي استطاعت بفطرتها السليمة التمييز بين الأصوات و دلالاتها و الشواهد الشعرية كثيرة على أهميتها .

يقول عدي بن الرقاع"[2]:

وقصيدةٌ قد بتُّ أجمع بينها حتى أُقوّم ميلها و سنادها

نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منآدهـــا

فقد ركز الشعراء على الحذر من الوقوع فيما يخدش الأسماع إيقاعيا من عيوب القافية و إن هم أصابوا القافية المبتغاة وصفوها بالسماوية و الملائكية فقد قيل[3] :

وقافية عجت بليل رزينة تلقيت من جو السماء نزولها

إنّ هذا الاعتداد و التفاخر بالقوافي يدفعنا لمعرفة أصل تسمية هذا المصطلح ، فقد جاء في العمدة أنّ القافية سميت كذلك" لأنَّها تقفو أثر كل بيت و قال قوم:لأنَّها تقفو أخواتها"[4] ،ويعتمد ابن رشيق الوجه

---

[1] ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص8.
[2] ـ ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1 ،تح: أحمد محمد شاكر،ط2، دار المعارف، القاهرة،ص78.
[3] ـ صلاح يوسف عبد القادر، نفسه، ص133.
[4] ـ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة(في محاسن الشعر وآدابه و نقده)، ج1، تح:محمد محي الدين عبد الحميد،ط5،دار الجيل،بيروت، لبنان، 1981، ص154.

الأول ويتحفظ على القول الأخير ويبرر ذلك قائلا "لأنه لوصح معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية لأنّه لم يقف شيئا.

ويرى صلاح يوسف أنَّه لا وجه لهذا التحفظ لأن" القافية في البيت الأول من القصيدة تأتي في صدر البيت ، وعلى وجه التحديد تتداخل مع تفعيلة العروض، ومن هنا تتبدى أهمية هذه التفعيلة و تميزها عن تفعيلة الضرب ، فتفعيلة العروض هي مفتاح القصيدة فالتغيير الذي يوفر التصريع ينبغي أن يكون في تفعيلة الضرب لا في تفعيلة العروض كما ذهب إلى ذلك الكثير من الباحثين وإذا كان التصريع هو تلاؤم بين التفعيلتين وزنا و رويا ولمّا كانت العروض سابقة للضرب و هذا الأخير يقفو أثر العروض في مطلع القصيدة كما جرت العادة ،فإن الضرب هو الذي ينبغي أن يتبع العروض"[1]. وكما اختلف الباحثون في أصل تسمية القافية ،اختلفوا أيضا حول حدّها فنجد حدّها "عند الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ، أمّا حدها عند الأخفش آخر كلمة من البيت، وقال الزجاجي بعض الناس يرى أن القافية حرفان من آخر البيت"[2]،ويعد تعريف الخليل أدقها لأنه لا خلاف على ضرورة لزوم ما يتفق على أنه القافية في نهاية كل بيت دون إخلال أو تغيير.

[1] ـ صلاح يوسف عبد القادر،نفسه،ص131.
[2] ـ ابن رشيق، نفسه،ص 151، 152، 153.

1ـ حروف القافية وحركاتها"[1] : وهي

ـ حرف الروي: وهو الحرف المركزي الأثبت بين حروف القافية ، وبه تسمى القصيدة وقد كان لابدّ أن يكون حرفا لا يقبل التغير أي حرفا صحيحا غير معتل وأصلا في الكلمة حتى لا يحذف ، و الروي إمّا أن يكون مقيدا (أي ساكنا)أو مطلقا (أي متحركا) وحركته تسمى المجرى وهي لابدّ أن تلزم أيضا .

ـ حرف الوصل: هو حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروي، أو الهاء التي تلي هذا الروي،فهو إمّا أن يكون حرف مد أو لين أو هاء، سواء كانت الهاء ساكنة أو متحركة و حركتها تسمى النفاذ.

ـ حرف الخروج: هو حرف المد الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل.

ـ حرف الردف: وهو حرف مد قبل الروي، فإذا كان ألفا التزم الألف، وإن كان واوا أو ياءا جاز التبادل بينهما.

ـ حرف التأسيس: ألف بينه و بين الروي حرف.

ـ حرف الدخيل: وهو حرف صحيح بين التأسيس و الروي و تسمى حركته الإشباع.

وتضاف إلى الحركات : الحذو و هي حركة ما قبل الردف، الرس وهي حركة ما قبل التأسيس.

وحدد العروضيون للقافية خمس صور حسب عدد حروفها، أطلقوا عليها التسميات الآتية:

---

[1] ـ سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993، ص89.

ـ المترادف و تتكون من /00.

ـ المتواتر وهي /0/0.

ـ المتدارك و هي /0//0.

ـ المتراكب وهي /0///0.

ـ المتكاوس وهي /0////0.

وتعد القافية مركز التنغيم بفضل موقعها في نهاية البيت فيستغلها الشاعر للترنّم كما يشاء و هذا ما أشار إليه الأخفش حينما قـــال و" الشعر وضع للغناء والحداء و الترنم و أكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت "[1]

و لأهميتها البالغة حدد العروضيون ضوابط وعدّوا الخروج عنها عيبا من عيوب القافية و هي:

ـ **الإكفاء:** وهو الجمع بين رويين متجانسين في المخرج.

ـ **الإجازة:** وهي الجمع بين رويين مختلفين في المخرج.

ـ **الاقواء:** وهو الجمع بين حركتين مختلفتين للروي غير متباعدتين مثل الكسرة و الضمة.

ـ **الإصراف:** و هو الجمع بين حركتين مختلفتين للروي متباعدتين مثل الكسرة و الفتحة.

ـ **الإيطاء:** وهو إعادة لفظ ـ القافية ـ بذات المعنى قبل سبعة أبيات.

ـ **التضمين:** وهو تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه.

[1] ـ سيد البحراوي،السابق، ص89.

ـ **السناد:** وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف و الحركات و هو أنواع:

سناد التأسيس وهو تأسيس قافية و إهمال أخرى، **سناد الردف** و هو إرداف قافية و إهمال أخرى، **سناد الحذو** هو اختلاف الحذو بفتح مع (كسر أو ضم)، **سناد الإشباع** و هو اختلاف الإشباع،**سناد التوجيه** و هو اختلاف التوجيه.

وقد أجمعت الدراسات على أنّ كثيرا من هذه العيوب و غيرها من مصطلحات القافية كانت خبرة عربية قائمة قبل الخليل فقد اعتبر مصطلح القافية مرادفا للشعر تارة و أواخر الأبيات تارة أخرى ،فقد ورد أنّ مؤسس علم القوافي هو أقدم شعراء العربية أي المهلهل بن ربيعة ، يقول الدمنهوري " وعلم القوافي هو علم بأصول يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها، وواضعه المهلهل بن ربيعة خال امرئ القيس"[1] .

ب ـ الإيقاع الداخلي:

أعطى علماء العربية القدامى أهمية بالغة للوزن و القافية لدرجة اعتبارهما النقطة الفاصلة بين الشعر والنثر و ظلّ هذان العنصران مواكبين لمسيرة الشعر العربي منذ بداياته إلى يومنا هذا، إلا أنهما لايصنعان الإيقاع الشعري التام وهذا ما تنبّه إليه الناقد القديم ابن طباطبا حين رسم حدودا للعملية الإبداعية فلم يقصرها على الشكل الخارجي فيقول" واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له و الناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، و المتفرس في بدائعه، فيحسه جسما و يحققه روحا، أي يتقنه لفظـــا و يبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة

[1] ـ سيد البحراوي، السابق، ص90.

فيكسوه قبحا و يبرزه مسخا، بل يسوي أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة و يكثر رونقه اختصارا و يكرم عنصره صدقا....و يعلم أنه نتيجة عقله وثمرة لبه و صورة علمه و الحاكم عليه أوله."[1]

فالشعر عند ابن طباطبا لن يتحقق إبداعا جميلا إلا إذا تحقق روحا و جسدا، فالهمسات الداخلية للنص الشعري لا تقل أهمية عن المعزوفة التي توقعها الأوزان و القوافي في تشكيل موسيقى الشعر، ونجد الحديث عن دور الانسجام الصوتي الداخلي ـ الذي ينبع عن التوافق الموسيقي بين الكلمات و دلالاتها حينا أو بين الكلمات بعضها و بعض حينا آخر ـ جليا وواضحا عند محمد علي رزق الخفاجي حين يقول:"و نحن نجد في الشعر الجيد موسيقا لم تتولد عن الوزن فقط بل نتجت عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية، و هذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقا الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر في تشكيل العمل الشعري فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكل بها هذا العمل"[2] ، فقد أشار محمد الخفاجي إلى موسيقى داخلية أو إيقاع هامس يساند الإيقاع الظـــاهر للأوزان و القوافي ، مصدره ما تحمله الكلمة في تأليفها من صدى ووقع حسن،فقد كان البحث في الظواهر البديعية على مر العصور يقوم على أساس الاعتقاد الراسخ أنها مجرد زينة طارئة و زخرف بهدف التحسين و التنميق، إلاّ أنّ الفعالية الإيقاعية لهذه الظواهر ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني بوصفه كلاً متكاملا فلا ريب" أنّ دورها الإيقاعي له شأن كبير، فهو أبرز خصائصها الفنية لأن نظرة سريعة في

[1] ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص126.
[2] ـ محمد علي رزق الخفاجي، علم الفصاحة العربية، منشورات دار المعارف، القاهرة،1979،ص252.

تكوينها اللفظي أو المعنوي تجعلنا ندرك أنها تقوم أساسا على نظم إيقاعية تتمثل في عناصر يمكن أن تنضوي تحت مبدأي التشابه و الاختلاف أو الوحدة و التنوع."[1]

فالجناس مثلا يقوم على التكرار أو المماثلة أو المشابهة فهو على تنوعه عبارة عن اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما،أمّا الترديد و التصدير أو رد العجز على الصدر فيقومان على نوع من التناظر أو المحاذاة حيث يتركب القول من جزأين، كل واحد منهما موافق للآخر، إلاّ أنّ التصدير هو أن يتكرر لفظ بعينه رسما ومعنى في مستهل الشطر الأول أو نهايته وفي نهاية الشطر الثاني من البيت كقول زهير بن أبي سلمى[2]:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا ـ لا أبا لك ـ يسأم

وقول عنترة[3]:

فأجبتهـــا أنّ المنيـــّة منهل لا بدّ أن أُسقى بذاك المنهل

أمّا الترديد فهو أن يعلق الشاعر لفظة من الكلام بمعنى ثم يرددها بعينها و يعلقها بمعنى آخر، مع أنّه يمكنه أن يرددها دون شروط، لأن الترديد فن ذو قيم صوتية أكثر منه فنا ذا قيم معنوية ومنه قول ذي الأصبع العدواني[4]:

إنّي أبيٌّ أبيٌّ ذو محافظة و ابن أبيّ أبيّ من أبيّين

[1] ـ ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ص289.
[2] ـ أحمد عبد الله فرهود، زهير مصطفى اليازجي، المعلقات العشر، ط1،دار القلم العربي، حلب، 1998، ص49.
[3] ـ محمد سعيد مولوي، ديوان عنترة، تحقيق ودراسة، المكتب الإسلامي، ص103.
[4] ـ صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 172.

أمّا إذا انتقلنا إلى الموازنة وجدنا أنّها تقوم على التعادل و التوازن و هي إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعيين من القول فصاعدا أو هو" أن يكون البيت متعادل الأوزان و الألفاظ وأن تكون جميع وحداته العروضية على قافية واحدة، أو روي واحد مخالف لروي البيت، شريطة أن لا يكون هناك حشو يفرق بين الوحدات ومنه قول الحلّي"[1]:

مستقتلٍ قاتلٍ، مسترسلٍ عجل مستأصلٍ صائلٍ، مستفحلٍ خصم

أمّا الترصيع فهو عبارة عن تقسيمات داخلية تعتمد على السجع في حشو البيت،و قد تنبهت إليه الشعراء منذ العصر الجاهلي وأكثرت منه الخنساء ومنه قولها"[2]:

حمّال ألوية، هبّـــاط أوديـــة شهّاد أندية،للجيش جرّار

فعّال سامية،ورّاد ظـــاميـــة للمجد بانية، تفنيه أسفار

أمّا الطباق فيقوم على عنصر إيقاعي أساس هو التضاد و المخالفة في المعنى فقد أجمع الناس على أنّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء و ضده في جزء من أجزاء النص أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض و السواد أو الليل و النهار.....الخ، و التسبيغ أو تشابه الأطراف هو أن يعيد الشاعر لفظة القافية من كل بيت في أول البيت الذي يليه و منه قول ليلى الأخيلية في الحجاج[3]:

إذا نزل الحجـــاج أرضا مريضة تتبّع أقصى دائها فشفاها

---

[1] ـ نفسه،ص173.
[2] ـ الخنساء(مع السيرة و الأقوال و النوادر)، الديوان،إعداد: محمد عبد الرحيم،ط1، دار الراتب الجامعية، لبنان، 2008، ص62.
[3] ـ صلاح يوسف عبد القادر،السابق ،ص171.

شفاها من الداء العضال الذي بها غلام إذا هزّ القناة سقاها

سقاها فروّاها بشرب سجـــــالها دماء رجال يحلبون ضراها

إنّ هذه العناصر تعدّ أساسا يقوم عليه الإيقاع الداخلي للقصيدة فقدرة الشاعر على توزيع هذه الإيقاعات دون أن يقع في مطب التكلف و الصنعة هي التي تتحكم في ملامسة النص الشعري لمشاعر المتلقي ودغدغتها أو العكس، وإذا كنّا قد سلمنا بدور الأوزان و القوافي في إبداع النص الشعري وأنّها أول ما يلامس أذن المتلقي فإننا نسلم أيضا بالدور الذي تلعبه الموسيقى الخفية ـ كما اصطلح على ذلك كمال أبو ديب ـ في تغيير الحركة الإيقاعية و تأثيرها في نفس المتلقي ويرى كمـــال أبو ديب أنّها " أشدّ تغلغلا في النفس الإنســـانية و أصدق تعبيرا عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه و هي أهم كثيرا من الموسيقى التي تظهر في الوزن و القافية و الموسيقى الخفية تنبع من انتقـــاء الألفاظ و ملاءمتها للمعنى ومدى مـا تضفيه من دلالات موحية تتغلغل و تتناغم مع أعمق أعماق النفس الإنسانية فهي تضفي حسن الأداء و ترابط الأفكار و جمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى سويداء القلب."[1]

فيجب إذن النظر إلى الظواهر الإيقاعية في إطارها العام دون عزل جزء عن آخر، فالإيقاع الشعري لا يقوم على الوزن و القافية فقط و لا على جرس الألفاظ و التخييل، إنّما بتضافر كل هذه العناصر" فالطريقة الوحيدة التي تضيء أبعاد التجاوب الإيقاعي هي من خلال تفسير الظواهر الإيقاعية في سياق التشكلات الإيقاعية الكلية لا في عزلة و استقلال، فالإبداع الشعري هو تناغم إيقاعي أولا و أخيرا."[2]

[1] ـ ينظر:كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية، ص.161

[2] ـ نفسه، ص266، 267.

ثانيا: ماهية الشعرية

مدخل: ظلّ الشعر العربي قديمه و حديثه هو العلامة الثقافية الأهم، إن لم تكن الوحيدة فقد استطاع أن يحفظ ذاكرة أمة كانت الشفهية هي أداتها الوحيدة للتواصل فالشعر هو مصدر المعاني و مخزن المعرفة و قد كان و ما يزال ديوان العرب الذي فيه سجلهم و خلاصة رؤيتهم فهو شاهد تاريخي و سجل عقلي و علامة ثقافية مثلما هو خطاب جمالي بليغ، فنحن "أمة تختزن كل وجودها النفسي و الذهني في داخل القصيدة."[1]

لكن المفهوم العـــام للشعر أنه الكـلام المـــوزون المقفى قصدا لاح بظلاله على كل الدراســات النقدية والبلاغية التي حاولت تحديد أسس و قواعد تسمح بوصف النصوص الأدبية بالشعرية فنجد مفهوم الشعر عند القرطاجني لا يبتعد عن هذا المفهوم" فالشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها و يكّره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له و محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك و كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها و تأثرها"[2]

إنّ هذا المفهوم وإن لم يخرج عن المفهوم العام للشعر السائد بأنّه الكلام الموزون المقفى قصدا، فإنّه لم يقتصر على الوزن و القافية ، فشعرية النصوص عنده يحكمها التخييل و الإقناع (التأثير) و هو بذلك لا ينفي اشتمال الأقوال النثرية على شعرية ما، فحكمه على شعرية النصوص اقتصر على حضور هذين العنصرين"

---

[1] ـ ينظر : أيمن اللبدي، الشعرية و الشاعرية، ط1، دار الشروق، 2006، ص8.
[2] ـ القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص71.

فالأقاويل خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة و الخيالات"[1] ، و لعلّ ما يلفت الانتباه في قوله هذا إيراد مصطلح الشعرية، فما المقصود بهذا المصطلح ؟

ـ مفهوم الشعرية" Poétics" :

يعرفها محمد مهدي الشريف في معجم مصطلحات علم الشعر العربي بأنّها " الاستعداد الطبيعي لقول الشعر، وهي تتصل بعدة أمور أهمها الطبع المتدفق المستعد للإبداع الشعري و الظروف البيئية المحيطة من حيث التربية مثلا في أجواء شعرية بالإضافة إلى الدربة و التمرس على التعلم و الكتابة الشعرية"[2]، فملخص هذا المفهوم أنّ أسس الإبداع الشعري تحكمها الفطرة و الملكة و تصقلها الدربة و التمرس.

و الشعرية poétics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو، و رغم تنوع المفهوم للمصطلح ذاته فإنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، إلاّ أننا نواجه أحيانا مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة وهذا بارز في تراثنا النقدي العربي، ومفاهيم مختلفة بمصطلح واحد أحيانا أخرى و يظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء،فالمفهوم العام للشعرية بأنها البحث عن قوانين الإبداع اتخذ مصطلحات مختلفة منها: نظرية النظم عند الجرجاني و الأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة و التخييل عند القرطاجني أمّا النظريات التي وضعت في إطار مصطلح الشعرية ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع و قوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل

---

[1] ـ نفسه، ص67.

[2] ـ مهدي الشريف محمد، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ص85.

equivalence عند جاكبسون و نظرية الإنزياح déviation عند جان كوهن و نظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب"[1].

فهي تبحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر إجرائياتها الخاصة و مرجعها الأول و الأخير هو الخطاب الأدبي نفسه، و ليس ثمة شيء آخر غيره بوسعه أن يسهم في استكشاف تلك القوانين .....فمرجع كل الشعريات هو الخطاب الأدبي فهي تعالج عناصر واحدة ثابتة و مستقلة ومع وحدة المرجع و ثباته إلاّ أنّها تتنوع عبر مفاهيمها.

إنّ الشعرية عموما هي "محاولة وضع نظرية عامة و محايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنّها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي"[2] ويمكن أن نلخص موضوع الشعرية عند حسن ناظم في أنها تسعى إلى الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا و ليس أثرا أدبيا، فالنص عنده مكتوم في الكلام و لاستنطاقه لا بدّ من عدة طرق تختلف من باحث لآخر.

و الشعرية عند عبد الواسع أحمد الحميري هي" خصائص الإبداع الجمالي و شروط جماليته "[3] ، أمّا محمد الفيتوري فيرى أنّه ليس هناك كلمةٌ شعرية بذاتها أو لغة شعرية بذاتها، بل هناك كلمة داخل القصيدة تستمد

[1] ـ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994،ص11.
[2] ـ حسن ناظم،مفاهيم الشعرية ،ص8، 9.
[3] ـ عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،2005،ص18.

شعريتها من العلاقات البنائية للعمل الشعري، وليس هناك خزانة يأخذ منها الشاعر كلمات منتقاة، كل الكلمات في الحياة يأخذها الشاعر و يعيد تشكيلها، و يهبها طاقتها الشعرية"[1].

فالشـــاعر هو من يحول اللفظة من معناها الوضعي إلى معنـــاهـــا الشعري بعد أن يربطها بتجربته

و بموضوعه فتصبح اللفظة العادية ذات الدلالة المعروفة كلمة شعرية ذات دلالة أخرى، ومن مؤيدي هذا الرأي كمال أبو ديب حيث يرى أنّ "أي تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة و الشمولية لا يتحقق إلا ضمن معطيات العلائقية فقد أظهرت كل الدراسات اللسانية و البنيوية أنّ الظواهر المعزولة أو المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي...عاجزة عن منح اللغة طبيعة دون أخرى و لا تؤدي هذا الدور إلاّ حين تندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية"[2].

أمّا عند تودوروف فهي"لا تسعى إلى تسمية المعنى من خلال تأويل الأعمال النوعية بل تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"[3].

والحديث عن ماهية الشعرية يستدعي البحث عنها في تراثنا العربي، فقد تأسس النقد الشعري العربي و الشعرية العربية ـ في معظمه ـ على خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية ،و يعتبر الجاحظ من بين الأوائل الذين أشاروا إلى ماهية الشعرية و علاقتها بالفصاحة و البلاغة من خلال نظرية البيان، فهو وإن لم يكن شاعرا فموهبته و سلامة فطرته بالإضافة إلى كونه أديبا و ناقدا و متكلما، كل هذا الرصيد سمح له بتشريح الظاهرة الشعرية لوضع معايير لها مركزا على الحس و الطبع و الكياسة و الفطنة في صياغة الشعر

---

[1] ـ محمد الفيتوري، مجلة الآداب البيروتية، عدد1، 1971،ص82.
[2] ـ كمال أبو ديب، في الشعرية،ط1مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت، لبنان،1987،ص13.
[3] ـ تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص23.

فمقولته الشهيرة قد حددت مكانة اللغة و أهميتها في بناء النص الشعري "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي، إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ و سهولة المخرج و كثرة الماء و في صحة الطبع و جودة السبك، فإنّما الشعر ضرب من النسج و جنس من التصوير"[1] ، إلّا أنّ أهم أسسه كان رضا الخليفة عن النص الشعري، فمقاييس الشعرية عنده سلطوية،فالخليفة هو من يقضي بإجادة الشاعر فيجزل له العطاء أو يحكم بعدم إجـــادته فيحرمه من العطايا و قد ينزل به أشد العقوبات، فتحولت" القصيدة إلى سلعة يجب إنتاجها لمن يستهلكها من رموز السلطة"[2]، هاته المقاييس كانت نتاج الأوضاع السياسية في العصر العباسي فقد احتكر أصحاب السلطة المال و بواسطته احتكروا البيان، و نجد ابن طباطبا (ت322ه)في حديثه عن أدوات الشعر جعل للغة مكانة متميزة فمن أدوات صناعة الشعر التوسع في اللغة و البراعة في الإعراب إلى جانب رواية فنون الأدب و المعرفة بأخبار العرب و أيامها و أنسابها فعلى الشاعر أن يلبس المعنى ألفاظا تطابقه، كما اشترط أن يتأسس الشعر على الكلام الفصيح، فاللغة الشعرية بما تقوم عليه من ألفاظ مثلت أساس نظرته إلى الفن الشعري.

أمّا عبد القـاهر الجرجاني فذهب إلى أنّ العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة و الحسن بشرف المعنى و صحته و جزالة اللفظ و استقامته و كان من الأوائل الذين أدركوا السمة العلائقية للغة فقد أصرّ على أنّ" اللفظة المفردة أو الظاهرة التركيبية أو الفنية المفردة (كالتقديم و التأخير و الحذف و التجنيس) لا يمكن أن

[1] ـ الجاحظ، كتاب الحيوان،ج3،تح: عبد السلام هارون ، القاهرة، 1945، ص131 ـ 132.
[2] ـ عبد الواسع أحمد الحميري، السابق،ص136.

توصف بالشعرية أو اللاشعرية، بالجودة أو الرداءة، وعلى أنّها يمكن أن تقع في سياق تكون فيه شعرية جيّدة و في سياق آخر تكون فيه لا شعرية رديئة."[1]

و يعتبر الجرجاني نقطة فارقة في الشعرية العربية، هاته الأخيرة نشأت عنده للكشف عن الإعجاز القرآني، فشعريته" تقوم على الإيحاء بالمعنى لا على التصريح به فالهدف منها هو استبدال المعنى المراد إثباته أو نفيه بمعنى آخر تربطه بالمعنى الأول علاقة محددة، قد تكون المشابهة (الاستعارة) أو المجاورة (الكناية)، وقد تكون الكلية أو الجزئية أو السببية .....فشعريته لم تعد كامنة فيما تقول القصيدة بل في الطريقة أو الكيفية التي بها تقول تقول القصيدة، وهذا يعني أنّ عبد القاهر قد اهتم بالشعر أكثر من الشاعر و بالخطاب أكثر من المخاطب"[2].

ويمكن إيجاز الأفكار اللامعة التي توصل إليها الجرجاني في النقاط الآتية:

ـ تعود المزية في شعرية النظم إلى التركيب أي مجموع اللفظ و المعنى فالعلاقة بينهما كالعلاقة بين الشيء و نفسه، فقد رفض الجرجاني فكرة الفصل بين اللفظ و المعنى التي كانت سائدة في زمنه.

ـ شعرية النظم عنده تقوم على الإيحاء و التلويح بالمعنى أو ما اصطلح عليه بالإزاحة.

ـ بالإضافة إلى مراعاة حال المعنى المنظوم نفسه،فقد ركز على النص بالدرجة الأولى ،أكثر من التركيز على ما يحيط به.

---

[1] ـ كمال أبو ديب، في الشعرية،ص17.
[2] ـ ينظر : عبد الواسع أحمد الحميري، السابق،ص114 ـ 115.

ـ كما أشرك المتلقي في العملية الشعرية، فإن لم يستطع النص الولوج إلى قلب المتلقي و ظلّ عالقا في سمعه فقط، لا يمكن أن يكون شعريا، فليست المزية في النظم حيث تسمع بأذنك بل حيث تنظر بقلبك.

فقد استطاع الجرجاني تحديد هاته المقاييس من خلال "تبنّيه لفئة المجددين في العصر العباسي الذين رفضوا أن يكونوا أداة عند الخليفة فجاءت أحكامه على النصوص نابعة من النص الشعري فقط دون النظر إلى ما يحيط به من ظروف اجتماعية أو تاريخية و لم يعد المتلقي محددا مسبقا بل أصبح النص الشعري مفتوحا على كل التأويلات و القراءات."[1]

ويعدُّ كتاب المنهاج للقرطاجني ممهدا لأصول الشعريات العربية المنهجية حيث أخذ فيه بثقافتين متباينتين، عربية تأصيلية و غربية فلسفية،و مما توصل إليه في كتابه الذي كان ذا محاور مهمة شملت دراسة المعاني و طرق انتظامها في الذهن و أصول علم الشعر و الوزن و القافية، أنه أنكر أن يكون كل كلام موزون مقفى شعرا، أو أن يكون الشعر طبعا فحسب، بعيدا عن الوزن و القافية و إن كان يعطيها امتيازا خاصا فيقول " و أنت تجد الحريص على أن يكون من أهل الأدب المتصرفين ،في صوغ قافية أو فقرة من أهل زماننا، يرى وصمته على نفسه أن يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلم أو تبصير مبصر، فإذا أتى له تأليف كلام مقفى موزون،وله القليل الغث منه، بالكثير من الصعوبة، و ظنّ أنّه قد سام الفحول و شاركهم، رعونة منه و جهلا من حيث ظن أنّ كل كلام مقفى موزون شعر، وإنّ مثله في ذلك مثل أعمى أذِس قوما يلقطون درّا في موضع تشبه حصبـــاؤه الدرّ في المقدار و الهيئة و الملمس، فوقع بيده بعض مـا يلقطــون من ذلك فأدرك هيأته و مقداره و ملمسه بحـاسّـة لمسه، فجعل يعنِّي نفسه في لقط الحصباء على أنّها درٌّ، ولم يدر أنّ

[1] ـ ينظر: عبد الواسع أحمد الحميري، السابق ، ص128.

ميزة الجوهر و شرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك، و كذلك ظنّ هذا أنّ الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أي لفظ اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قـانون و لا رسم و لا موضــوع و إنّما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن و النفاذ به إلى قافية، فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره."[1]

فالشعر عنده ليس كل"**قول موزون مقفى يدل على معنى**" كما عرّفه قدامة بن جعفر، فقد استطاع صياغة تصور للشعرية أقل ما يوصف به أنّه سابق لزمانه ، فالموهبة أو مَلَكة كتابة الشعر وإن كانت أهم مقاييس الشعرية تظل جزءا من منظومة الإبداع فالموضوع و الأسلوب و عمود الشعر جميعها شكلت أسس الشعرية العربية عند القرطاجني.

فإذا كانت الشعرية تبحث عن قوانين الإبداع الأدبي في النص الشعري ، وكان هذا الأخير هو مجال بحثنـــا ممثلا في نماذج من الشعر العباسي، فإنّ البحث عن أهم مقـــاييس شعرية النص هو محور الدراسة الآتية،و إذا كـــان الإيقـــاع هو" دفقـــات الدم المندفعة في شرايين العمل الفني التي تمدّه بالحيـــاة و التجدد"[2]، فإنّ عملية البحث عن أهم المقـــاييس أصبحت جلية وواضحة و علينا فقط محاولة إبراز هذه العلاقة بين الشعرية و الإيقاع واكتشاف الآلية أو الخصوصية التي تجعل اللغة شعرا.

[1] ـ حازم القرطاجني، السابق، ص27 ـ 28.
[2] ـ نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص71.

الفصل الأول

شعرية الإيقاع الخارجي

أولا- شعرية الوزن:

ظلّ الإيقاع الخارجي في القصيدة العربية لفترات طويلة و لا زال عند الكثير بمثابة تأشيرة تسمح للعبارة النثرية بالعبور إلى دولة الشعر، فاحتفاء العربي بالأوزان و القوافي جعلها تشكل هوية النص الشعري و تميزه عن غيره من النصوص فأصبحت علامة فاصلة و سمة خاصة للشعر العربي، إلّا أنّ هذا المفهوم وجد من يعارضه و يعتبره مجرد هيكل خارجي يحدّ من انطلاق الشاعر المبدع و يكبح أحاسيسه و مشاعره بقواعده و قوانينه الصارمة، غير أنّ هؤلاء لم يتمكنوا من إلغاء الأوزان و القوافي من أشعارهم بل اكتفوا بالتغيير في طريقة توزيعها فغدت حرة و عشوائية ،فهي طويلة حينا و قصيرة حينا آخر، تجسد الحالة النفسية للشاعر، إنّها مرآة لمشاعره و تجاربه، فهذا التغيير حتى و إن كان واضحا و مؤثرا لم يلغ دور الإيقاع الخارجي في تشكيل القصيدة العربية، بل ألغى تلكالصرامة في توزيعه فكان شعرا أكثر حرية.

وكان الحديث عن شعرية الأوزان في الماضي من المسلّمات ، إلّا أنّه و بعد ظهور ما يعرف بقصيدة النثر التي ألغت كل القواعد و القوانين الوزنية ضاربة الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية و كل الموروث العربي عرض الحائط، أصبح لابدّ من مناقشة هاته القضية التي أفرزت عدة تساؤلات،فهل وجود قصيدة دون أوزان أو قوافِ لها قراؤها و متذوقوها،يعني بالضرورة أنّ الأوزان مجرد قيود ظلّت تكبّل الإبداع العربي لسنين؟ أم أنّ الانحطاط الذي تشهده أمتنا العربية أثر على ذوقها الشعري، وهاته التي تسمي نفسها قصيدة هي مجرد خواطر وسيعي ذلك الجميع عند استيقاظ الذوق العربي من غفوته؟

1 ـ فاعلية الوزن في تشكيل الصورة الشعرية :

شكّل الوزن دعامة الإطار الشكلي أو الخارجي لموسيقى الشعر العربي ، فهو الأساس الأصيل الذي لا يقوم بناء القصيدة العربية إلا عليه وقد نبّه النقاد القدامى إلى ما للشعر الموزون من "إيقاع يطرب الفهم لصوابه و يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجـزائه، فـإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى و عذوبة اللفظ صفا مسموعه و معقوله من الكدر"[1] ، وبلغ اعتدادهم بالوزن إلى درجة أنهم جعلوه أساس الشعر فهو الكلام الموزون المقفى قصدا.

و يحتاج هذا الإطار الوزني لكي يؤدي وظيفته الشعرية إلى" أن يملأ الشاعر أدراجه من التفاعيل المختلفة بعناصر لغوية يشكل من خلالها مضمون قصيدته و ينشأ من هذه العناصر اللغوية التي يتخيرها الشاعر تخيرا إطار ثاني يتمثل في انتظام الوحدات اللغوية الصوتية و الصرفية و النحوية و الأسلوبية أو ما اصطلح عليه بالإيقاع الداخلي، وكلاهما يساهم في بناء القصيدة العام و يتفاوت هذا البناء بتفـــاوت قدرات الشعراء و اختلاف أذواقهم و تنوع معاجمهم اللغوية"[2]، فالقصيدة العربية القديمة محكومة من الناحية الصوتية بإطارين يتنازعان موسيقاها: إطار الوزن والقافية و إطار الوحدات اللغوية، و تبقى عبقرية الشاعر في مواءمته بين هذين الإطارين هي وقود العملية الشعرية.

هذا الصراع القديم الحديث بين الوزن أو البحر و التركـيب اللغـوي ولّد حيرة لدى النقـــــــاد و المبدعين،فإن كـــانت الأوزان هي شرطي المرور الذي ينظم سير العملية الشعرية فيحرك الكلمـــات و التراكيب يمنة و يسرة فإنه في الحقيقة يعيق الإبداع و الدفقة النفسية للشاعر التي تريد أن تتجسد على

---

[1] ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص21.

[2] ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، القاهرة، 1997،ص347.

تلك الأبيات، وإخضاع الجملة لمتطلبات الوزن يفقدها مصداقيتها و شعريتها، إنّ وجهة النظر هاته ظلّت مسيطرة على كثير من دارسي الشعر العربي القديم والمبدعين و كانت هي الدافع القوي لظهور حركة الشعر الحر ليصبح الوزن تابعا للتجربة الشعرية يقدم لها الولاء و الطاعة ، إلا أنّ التفسير المنطقي لظهور حركات الشعر الحديث ليس مبعثه ثقل الأوزان الخليلية أو صرامة توزيعها لأن المبدع العربي القديم خاصة لم يتذمر يوما من ذلك بل على العكس أبدع قصائد يرددها مبدعو اليوم في قصائدهم، فالمشكلة اليوم في المبدع وليست في عروض الخليل و لنكون منصفين أكثر نقول أن ما يحيط بالمبدع من ظروف و متغيرات هو السبب في بروز هذه الحركة، فالاضطراب السياسي والاجتماعي و الشعور بالتهميش و اللا إرادة جعل المبدع العربي الحديث ضيق الصدر، كثير التذمر و التأفف، قصر أمله وخارت عزيمته، فجاءت أوزانه قصيرة مضطربة تشبه حياته وواقعه، غير أنّ الشكل الهندسي الدقيق للشعر العربي القديم يظل صورة نفخر بوجودها لأنها تعكس ثبات و اتزان المجتمع العربي القديم.

إنّ هاته القضايا التي أثيرت حول الوزن و فاعليته كان مبعثها صموده في القصيدة العربية أمام المتغيرات المتعاقبة عليه، فقد استطاع بمرونته الشديدة أن يكون قابلا للتقلص و الامتداد و الاتساع و غيرها من المتغيرات،وأبرز من استفاد من تلك المرونة حركات التجديد في الشعر العربي فاتجه المجددون إلى شعر التفعيلة أو الشعر الحر الذي تخضع موسيقاه للحالة النفسية للشاعر بالإضافة إلى الحرية في عدد التفعيلات في كل سطر، وحرية الروي و اعتماد القافية دون الالتزام بها و اعتماد البحور الصافية : الرمل، الكامل، الهزج، الرجز،المتدارك، المتقارب، هذه الخصائص و المتغيرات كانت نتاج ثورة على الهياكل العروضية الخليلية أفرزتها ظروف العصر آنذاك، و ليست خروجا على قوانين الأذن العربية و العروض الخليلي، فهي خاضعة لكل ما يرد من صور الزحاف و العلل و الضروب المجزوءة و المشطورة، فأي" قصيدة حرة لا تقبل

التقطيع الكامل على أساس العروض القديم ـ الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي ـ لهي قصيدة ركيكة الموسيقى، مختلة الوزن و لسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة."[1]

فالوزن ليس مجرد زخرف أو تلوين خارجي، بل يتعلق أيضا بالبنية الدلالية للقصيدة لأنه يكسبها بنية موسيقية تشد أسسها الدلالية و تكمل عناصر شعريتها، و القول بأن الوزن يفرض نفسه على التركيب يوحي بصناعة و تصنع في قول الشعر فالكلمات إذن مجرد مادة تسكب في أوعية لتملأها دون مراعاة للمقام، و هذا ما لا تقبله الذائقة العربية السليمة، فالشعر منذ الأزل عبّر عن الإنسان و حياته بأفراحها و أتراحها، أمّا القول بأنّ التركيب اللغوي هو محرك العملية الشعرية و الأوزان مجرد تحصيل حاصل يعني بالضرورة وجود مئات الأوزان إن لم يكن أكثر، إلّا أنّ الواقع الشعري يثبت العكس ، فوجود ستة عشرة وزنا لم يخرج الشعر العربي عليها دليل على أنّ العملية الشعرية ليست عبثية أو متروكة للصدفة تحركها كيف تشاء.

إنّ هذا الجدل القائم لإثبات فـــاعلية الأوزان و شعريتها كان سيصبح عقيما لولا ظهـــور أصحـــاب قصيدة النثر، ورغبتهم الجامحة في إلغاء هوية الشعر العربي باستغنائهم عن الأوزان و القوافي و تعويضها بكومة الصور و الأخيلة لخلق قصيدة عربية جديدة و هوية جديدة، هذه الصدمة الثقافية كانت البرهان على فاعلية الوزن في تشكيل الشعرية العربية ، غير أنّ إثبات شعرية الأوزان و القوافي لا ينفي بالضرورة شعرية ما يسمى قصيدة النثر، وعلاج هذا "أن يكتب كل نثر كما يكتب النثر، أي بملء السطر دونما ترك فراغات، لكي ينفرد الشعر بمزية الكتابة الشعرية، فيستقل كل شطر منه بسطر، ولن يضير شعرية النثر أن يكتب كما يكتب النثر و إنما التقطيع صفة ملازمة للشعر و هو علامته الفارقة فليس لنا أن نضيعها"[2] ، فالوزن في

[1] ـ ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3،مكتبة النهضة، بغداد،1967،ص74.
[2] ـ نفسه،ص136.

الشعر العربي ليس "مجرد تشكيل نظمي أو تنظيمي يمنح العبارة النثرية اسم الشعر وحسب، ولكنه أيضا وسيلة يمكن أن تغير من قيمة التعبير النثري في السمع و العقل و الذوق."[1]

ولعل رأي قدامةبن جعفر في دور الوزن في الصناعة الشعرية كان الأقوى فقد ضمنه في كتابه **نقد الشعر**، فالوزن في نظره هو "الميزة التي تفصل بين الشعر و غيره من الكلام، فلا يمكن أن يجور الوزن على عناصر الشعور الأخرى فيفسد تناسقها و يسيء إلى انتظامها، بل ينبغي التحام الوزن مع لغة الشعر، والتغييرات الحاصلة في الشعر ـ حسب رأي قدامه ـ هي التي تعطي الشعر شعريته و تمكنه من نقل المعنى."[2]

فالوزن في واقع العملية الشعرية يعمل على تنظيم المقاطع اللغوية لتكون معبرة عن دلالات داخل الجملة الشعرية ، ومن هذا المفهوم يمكننا القول" أنّ جميع خصائص الجملة في الشعر مبعثها من الوزن و القافية و من هنا يمثل الوزن الشعري الخصيصة الأخرى مع المجاز لانفراد لغة الشعر عن النثر و تميزها عنه، ولا شكّ أن الوزن يمثل مباينة واضحة للغة الشعر إذ تسير الجملة في الشعر سيرا منظما يعتمد على توالي المقاطع الصوتية فيها، تواليا يحكمه النمط الذي تختاره القصيدة لإيقاعها العروضي"[3]، إنّه يعمل على انتقال اللغة العادية إلى لغة الفن و التأثير و يظهر هذا التأثير عن طريق التوظيف المنظم للوزن النابع من قدرة ووعي الشاعر، إنّه" السبب المنطقي في فضيلة الوزن هو أنّه، بطبعه، يزيد الصور حدّة، و يعمق المشاعر و يلهب الأخيلة. لا بل انه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة و التعابير المبتكرة الملهمة. إنّ الوزن هزّة كالسحر تسري في مقاطع العبارات و تكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة."[4]

---

[1] ـ عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، نقد الشعر بين ابن قتيبة و ابن طباطبا،د.ط، مركز الفكر العربي،1978، ص476.
[2] ـ ينظر: قدامه بن جعفر، نقد الشعر،تح:محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ص190.
[3] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب، القاهرة، 2006، ص13.
[4] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص194.

استطاعت نازك الملائكة بخبرتها و تجربتها الشعرية الخاصة أن تستشعر و تصف قدرة وفاعلية الوزن على السمو باللغة لبلوغ الشعرية، فالوزن ليس مجرد زينة خارجية تتزين بها القصيدة، أو عنصرا ثانويا في العمل الشعري، إنما هو العنصر الفاعل في تشكيل الشعرية العربية، فإذا كان العمل الأدبي لا يدرك إلّا من خلال لغته فإنّ الوزن يمنح هذه اللغة حركة و انسيابية، تؤهلها للتعبير عن حالة الشاعر النفسية، ممّا يجعل من اللغة مفتاحا يكشف لنا أسرار القصيدة و عالم الشاعر الخاص.

إنّ صمود الشعر العربي القديم في وجه المتغيرات الكثيرة و في ظل انعدام وسائل التدوين، مبعثه تلك التوقيعات و الأنغام التي تطرق الآذان لتستقر في نفس المتلقي ، أمّا المنثور فإنّه يتبدد في الأسماع و لا يستقر منه شيء، فالوزن هو الميزة التي تميز الشعر عن اللاشعر و هذا ما أكده ابن رشيق حيث يرى " أنّ كل منظـوم أحسن من كل منثـور من جنسه في معترف العـادة، ألا ترى أنّ الدرّ- و هو أخـــو اللفظ و نسبه و إليه يقاس و به يشبه - إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، و لم ينتفع به في الباب الذي له كسب و من أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرا و أغلى ثمنا، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال و أظهر لحسنه من كثرة الاستعمال."[1]

فالوزن يعدّ الخيط الذي يحفظ القصيدة من الضياع و التبعثر، من خلال" قدرته على تطـويع اللغة، فقد يستلزم هذا الأمر عـدول الشاعر عن بنية الجملة الأصلية فيحذف منها أو يضيف إليها بما يناسب اتساق الوزن و اكتمال البناء الشعري للبيت و قد يدفعه ذلك إلى التقديم و التأخير و الفصل بين المتلازمين و العدول عن صيغة إلى أخرى."[2]

---

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص19.

[2] - ينظر: خليل بنيان حسون، في الضرورات الشعرية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1973،ص13.

هاته العلاقة الأكيدة بين الوزن و اللغة أتاحت لإيقاع الشعر العربي إمكانية التأثير و التوصيل وأصبحت اللغة الشعرية إعادة تنظيم للغة العادية، فتأثير الوزن" يكون في تحقيق الكلمات و دعم فاعليتها،يبرزها و يوجه الانتباه إلى صوتها، في الشعر الجيد، وتكون العلاقة بين الكلمات جدّ وثيقة"[1] ، فقد ظلّ الوزن أكثر المكونات التصاقا بلغة الشعر عبر تاريخ الشعر في العالم، ويرى كمال أبو ديب أنه" ليس من الحكمة في شيء نكران هذا الارتباط بين الشعر و الوزن."[2]

فدور الوزن لم يعد مقتصرا على تنميق الشكل الخارجي للنص بل استطاع أن يكون فاعلا في إيصال النص إلى المتلقي و ترك أثر واضح عليه فهو على حد قول كولردج" ينزع إلى زيادة الحيوية و الحساسة في المشاعر العامة و في الانتباه، و يحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر، و عن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة و إثارتها تارة أخرى."[3]

ويرى كوهن أنّ استغناء قصيدة النثر عن الجانب الصوتي من لغة الشعر جعلها ـ على حدّ قوله ـ تبدو دائما" كالشعر الأبتر، فالوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا و ينبغي أن ندرسه على أنّه كذلك"[4]، فعلينا أن نعي دور الوزن في العملية الشعرية ،لأنّه "يستطيع التعامل مع المادة الصوتية بطريقة تركيبية تخرجها عن الطبيعة الحرة العـائمة التي تمتلكهـــا في الاستخدام النثري لها و تضعها في بنية ينشأ فيما بينها وبين الوجود الحر للغة النثر فجوة تمنحها تميزها"[5].

---

[1] ـ رينيه ويليك،أوسيتن وارين، نظرية الأدب، ترنجي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية، 1972، ص225.
[2] ـ كمال أبو ديب، في الشعرية،ص88.
[3] ـ نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي،ص67.
[4] ـ جون كوهن، بناء لغة الشعر،تر: أحمد درويش، دط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990، ص58.
[5] ـ كمال أبو ديب، السابق، ص89.

هذه الفاعلية التي يتمتع بها الوزن ألغت التصور القائم على أنّ البحور الشعرية أشكال عروضية لا علاقة لها بغرض القصيدة و معناه وجسدت دور الوزن في نقل انفعالات الشاعر و أحاسيسه إلى المتلقي.

2 ـ الوزن و المعنى:

إنّ البحث في العلاقة التي تربط الوزن في الشعر العربي بمعانيه و مدى قدرته على الإيحاء بالدلالة التي أرادها الشاعر، كانت محل اهتمام النقاد فقد حاولوا كشف غموض هذه العلاقة لمعرفة أسرار اختيار الشاعر لوزن معين، فإذا استقرءنا النقد العربي القديم نجد أنّ ابن طباطبا و أبا هلال العسكري قد وقفا على هذه القضية، فابن طباطبا يرى أنّه:" إذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا و أعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه و القوافي التي توافقه و الوزن الذي سلس له القول عليه"[1]

هذا التصور جعل من الوزن عند ابن طباطبا قالبا يحتوي المعاني وقادرا على نقلها إلى المتلقي إذا توافرت عناصر العملية الإبداعية التي تحركها عبقرية الشاعر.

أما أبو هلال العسكري فيرى أنه: "إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، و أخطر على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها و قافية تحتملها، فمن المعاني ما تمكن من نظمه في قافية ولا تمكن منه في أخرى، أو يكون في هذه أقرب طريقا و أيسر كلفة منه في تلك"[2] ، إنّ هذا المفهوم لا يختلف عما دعا إليه ابن طباطبا، فكلاهما حاول إثبات الدور الفاعل للأوزان في نقل المعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها.

---

[1] ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص7 ـ 8 .

[2] ـ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي،محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1952،ص139.

ونجدا كثر النقاد العرب القدامى اهتماما بإشكالية إيقاع الشعر و معناه القرطاجني حيث يقول:"ولا يخلو عروض الشعر من أن يكون طويلا أو قصيرا أو متوسطا، فأما الطويل، فكثيرا ما يفضل مقداره عن المعاني فيحتاج إلى الحشو، وأمّا القصير فكثيرا ما يضيق عن المعاني و يقصر عنها فيحتاج إلى الاختصار و الحذف، وأمّا المتوسط فكثيرا ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان، فلا يفضل عنها و لا تفضل عنه، فلا يحتاج فيه إلى حذف و لاحشو، لكنه يشارك الطويل و القصير في الاحتياج فيه إلى الوجوه الباقية"[1]، فالشاعر في رأي القرطاجني ملزم بأن يوائم بين البنية الوزنية و المعنى ليستحق أن يكون مجيدا و مبدعا فيقول:" ولا يعتاص وزن الكلام على المطبوعين، إلا حيث يريدون صوغ الكلام على هيئات بديعة يحتاج فيها إلى إمرار الفكر على الألفاظ التي يحدس أنّ ذلك متأت فيها وإلى التنقيب عما يهيئ الكلام بتلك الهيئة من ضروب الترتيبات و الوضع ، فأما في ما سوى ذلك فالوزن أيسر شيء على من له أدنى بروع في هذه الصناعة"[2] و يعد هذا التصور الذي وصل إليه القرطاجني حول العلاقة بين الوزن و المعنى أنضج تصور نقدي في التراث العربي، كمـــا أنه فتح الباب أمام النقد الأدبي للبحث عن العلاقة بين المستوى الإيقـــاعي و المستوى الدلالي بصفة عامة و البحث في قدرة الوزن على تجسيد المعنى.

كما اهتم النقد الأدبي الحديث بهذه القضية، و سخر لها أبحاثا و دراسات لما أثارته من جدل حول الإيقاع الشعري و علاقته بالمعنى، وقد أشار شكري عياد إلى أن هذا الجدل يحتل" مكانا هاما في الدراسات الأوربية الحديثة نتيجة لعوامل كثيرة منها ظهور حركة الشعر الحر، وما استتبعته من اهتمام النقد بالدراسات العروضية، ومنها ارتباط هذه المناقشة بمشكلة أساسية من مشكلات فلسفة الفن المعاصر، وهي مشكلة القيم الجمالية و مدى استقلالها عن سائر القيم، ومنها التقدم الكبير الذي أحرزته الدراسات الطبيعية للإيقاع

[1] ـ حازم القرطاجني،منهاج البلغاء،ص204 ـ 205.
[2] ـ نفسه، ص209.

باستخدام أجهزة القياس المختلفة، ولعل هذا العامل الأخير كان أقوى العوامل أثرا في اشتداد الجدل حول الإيقاع الشعري و قيمته بدون النظر إلى المعنى، جدلا يذكرنا في كثير من جوانبه بمعركة النقاد العرب القدماء"[1] فدراسة الإيقاع بمعزل عن النص و المعنى لا يصل صاحبها إلى شيء، فوظيفة الإيقاع والوزن خـــاصة هي زيــادة الصورة الشعرية حدّة وهذا ما أكدت عليه نـــازك الملائكة فالشعر ليس مجرد صور وعواطف و أفكار"بل إنّ الصور و العواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى،و نبض في عروقها الوزن"[2] هذا التداخل بين مستويات النص الشعري يحققه انصهار المستوى الصوتي في المستوى الدلالي فيصبح الصوت وكأنه صدى للمعنى و"تزداد أهمية الوزن كلّما أصبح عنصرا دلاليا في النص أي حين يكون الوزن مجسدا أو معمقا للبنية الدلالية ذاتها"[3] ، فعملية الانصهـار بين الوزن و الدلالة تجعل الوزن ينتقل من كونه قوالب عروضية إلى عنصر يعمل على الإيحاء بدلالات النص مما يجعله أقدر على نقل التجربة الشعرية إلى المتلقي ولا يتحقق هذا"دون الوصول بالوزن إلى هذه المرحلة من الالتحام و التفاعل مع بؤرة المعنى، و ما يتمخض عنها من آفاق دلالية متشبعة قادرة على التعبير عن الشعرية بكل عمقها و ثرائها و تعقيدها"[4] ، وهذا يؤكد أن الوزن عامل مؤثر في تشكيل التجربة الشعرية و جزء من البنية التصويرية التي يحفل بها الشعر.

---

[1] ـ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي،د.ط،دار المعرفة، القاهرة، 1968، ص 135ـ 136.
[2] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص193.
[3] ـ كمال أبو ديب، في الشعرية،ص155.
[4] ـ محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005،ص122.

ثانيا: شعرية الزحافات و العلل

1ـ ماهية الزحافات و العلل: يُعرّف العروضيون الزحاف "بأنه تغيير مختص بثواني الأسباب، و هو تغيير غير لازم و يكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن، فإن وقع هذا التغيير في مكان واحد من التفعيلة سمي زحافا مفردا وان وقع في مكانين سمي زحافا مزدوجا.

أمّا العلة فهي "تغيير لازم بزيادة أو نقص يلحق الأوتاد ،فإذا دخلت العلة في جزء لزم دخولها في نظيره في جميع أبيات القصيدة، وهي تلحق الأعاريض و الأضرب غالبا"[1]

فقد تعددت وجهات النظر حول تحديد ماهية هذه التغييرات، وظلَّ المفهوم السائد لدى الكثير هو اعتبار هذه التغييرات عيبا عروضيا، وانتقاصا من شعرية النص، غير أن الواقع الشعري العربي يتناقض مع هذه النظرة، فلم تخلُ قصيدة عربية من هذه التغييرات، هذا التناقض جعلنا نتساءل: كيف وقع فحول الشعر في مثل هذه الهفوات والعيوب؟ أمَّا إن أخذنا بوجهة النظر التي تعتبرها انزياحا في البنية الوزنية فما هو الدور الذي تلعبه في صنع القصيدة العربية ومنحها صفة الشعرية؟

يرى إبراهيم أنيس أن وجود هذه التغييرات في الشعر العربي سببه أخطاء الرواة أثناء نقل تلك الأشعار، "فانتقالها من جيل إلى جيل ومن ذاكرة إلى أخرى، خلال قرنين أو ثلاثة من الزمان قد أدخل فيها شيئا من التغير "[2] لذلك وجد "الخليل نفسه مجبرا على تقنينها وتسميتها بالزحافات و العلل."[3]

إنَّ شيوع هذه الزحافات و العلل في الشعر العربي يبرره ارتباطها ببنية النص الشعري من جهة:

---

[1] ـ ينظر: مأمون عبد الحليم وجيه، العروض و القافية بين التراث و التجديد،ط1،مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، 2007،ص20و مابعدها.
[2] ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص294.
[3] ـ ينظر: نفسه، ص294.

1 ـ صحة المعنى.

2ـ صحة الألفاظ و التراكيب من الناحية النحوية و الصرفية.

3 ـ صحة الوزن و الإيقاع.[1]

وقد عدّ النقاد هذه الزحافات و العلل إنزياحات في الوزن الشعري،فيستحسن الزحاف في الشعر إذا قلّ في البيت أو البيتين فإذا توالى و كثر في القصيدة استقبح، ونجد من النقاد القدماء ـ الذين أبدوا رأيهم في الزحافات و العلل ـ الآمدي(ت370 ه) في حديثه عن قول أبي تمام:

يقولُ فيُسمع و يمشي فيُسرعُ و يضربُ في ذات الإله فيوجعُ (الطويل)

إذ قال:"فحذف النون من فعولن و الياء من مفاعيلن الثانية التي تليها و من فعولن التي هي في أول المصراع، و ذلك كله يسمى مقبوضا* و هو من الزحاف الحسن، إلا أنه إذا جاء على التوالي و الكثرة في البيت الواحد قبح جدا"[2].

وقد نقل ابن رشيق القيرواني(ت456ه) عن الأصمعي(ت216ه) قوله:" الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه"[3] وقال الخطيب التبريزي (ت502ه):" الزحاف جائز كالأصل، و الكسر ممتنع،

---

[1] ـ ينظر: حسن محمد نور المبارك، موسيقى البحر الشعري،ط1،مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ص25 ـ 26.

* ـ زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن يدخل على فعولن و مفاعيلن ، وعروض الطويل دائما مقبوضة(مفاعلن) ـ باستثناء العروض المصرعة ـ فهو زحاف جار مجرى العلة لأنه يلزم في عروض الطويل.

[2] ـ الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري،تح: محمد محي عبد الحميد، دار الميسرة، ص270.

[3] ـ ابن رشيق، العمدة،ج1، ص 140.

و ربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل"[1]، فمهمة الزحافات و العلل هي إزالة التناقض الحاصل بين نظرية العروض والواقع الشعري و يكمن دورها في:

1 ـ كسر الرتابة الوزنية لمنح الشاعر مساحة جديدة أو مغايرة ليبدع.

2 ـ إثراء الإنتاج الشعري من خلال منح كل قصيدة من قصائد الوزن الواحد سمة خاصة و إيقاعا مميزا.

3 ـ إعطاء صورة واضحة و معبرة عن أحاسيس و انفعالات الشاعر.

4 ـ تنغيم النص الشعري.

إنّ هذه الانزياحات استطاعت أن تمنح الشعر العربي مرونة و قدرة على الاستمرار جعلته ينقل إلينـــا صورا حية عن انفعالات الماضي، غير أنّ كثرة المصطلحات و المسميات التي أطلقها العروضيون على الزحافات و العلل جعلتنا نتجه إلى البحث عن أهميتها ودورها في منح النص شعرية خاصة ،وسنتطرق لبعض المسميات التي ترد أثناء الدراسة .

1ـ الزحافات و العلل وكسر الرتابة في الأوزان:

إنّ اعتبار الزحافات و العلل تنويعا إيقاعيا يحدثه الشاعر من خلال انزياحه عن البنية الوزنية للبحر، جعلها تستحوذ على اهتمام الباحثين و النقاد،فتنوع القصيدة العربية و عدم تكرر موسيقـــاها كان مبعثه تلك التغييرات ،وهذا ما أكده حـازم القرطـاجني في معرض حديثه عن مفهوم الزحاف إذ أعطاه ميزة إحداث التنوع في الإيقاع و كسر رتابة الوزن" لأن النفس جديــرة أن تســـأم التمادي على الشيء البسيط الذي لاتنوع فيه،و قد جبلت على حب التغيير ، فالزحافـــات إذن وجه من وجـوه التلـوين و التغيـيـر

[1] ـ الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي،تح:الحساني حسن عبد الله،ط3،مكتبة الخانجي بالقاهرة،1994،ص19.

و كسر الرتـــابة في الوزن الشعري"[1] فقد استطاعت هذه التغييرات أن تمنح الأوزان مرونة جسدتها قصائد القدماء فالشاعر كان ينظم دون معرفته بالأوزان و ما يطرأ عليها من تغييرات، فتأتي أبياته مطابقة لانفعالاته و أحاسيسه و تصل إلى وجدان المتلقي، إلا أنه بعد أن أطّر الخليل بن أحمد قوانين الزحـافـــات و العلل ووضع قواعدها أصبح الشعراء يخشون السقوط في تلك الزلّات كما عدّها النقاد، هذا الحذر أنتج الرتابة و الجمود، كما أفرز محاولات لكسر هـــاته الرتابة أدت إلى الخروج عن الأوزان، فإذا كان الإيقاع " الرتيب غير مقبول للنفس الذواقة، فإن الخروج كل الخروج هو عجز عن إدراك الشكل الصحيح، و لكن الأجمل هو الخروج بنسب و زوايا تزيد الجمال الموسيقي"[2] ،إنّ هذا الانزياح عن الوزن المنتظم له معان يستطيع المتلقي التقاطها بذوقه غير أنه إذا زاد عن حدّه يحدث خللا في الإيقاع و هذا ما أشارت إليه نازك الملائكة عندما ذهبت إلى أنّ" الشاعر الحديث ينزلق إلى كثرة الزحافات و العلل ولا يعبأ لها، مما يؤدي إلى ضعف البناء و ثقل الإيقاع، فقول صلاح عبد الصبور(و حين يقبل المساء يقفر الطريق و الظلام محنة الغريب) ينفر السمع لأن كل تفعيلات البيت مزاحفة*"[3] ، فكثرة الزحافات تكسر الإيقاع و تخلّ بالتناسب فهذا الأخير في "الزحافات و العلل يجعلها فرصة خصبة و طاقة إيقاعية هائلة تضيف رصيدا إلى إيقاع الشعر العربي"[4] ، غير أنّ هنـاك وجهة نظر أخرى ترى أنّ هذا الزخم في الانزياحات يمنح الشعر العربـــي خصيصة تتمثل" في ربط إيقاع القصيدة، فلا يعد البيت وحدة إيقاعية قائمة بذاتها ذات هوية معزولة، و تحديد إيقـاعه مرتبط بالسياق الكلي للقصيدة ، فتجد قصيدة من الكـامل تضم أبياتا من السريع، فهذه

---

[1] ـ ينظر:حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص245.

[2] ـ ينظر: كمال محمود جمعة، موسيقى الشعر عند جماعة المهجر، ط1 مكتبة الآداب، القاهرة، 2007، ص16.

* ـ زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن ، و القصيدة من الرجز و كل تفعيلاته مخبونة (متفعلن).

[3] ـ ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص89.

[4] ـ ينظر: عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي،ط1،دار الحصاد للنشر و التوزيع،دمشق،1989،ص68.

التغييرات ســاهمت في وجود هـــذا التداخل بين الأوزان ، فالقصيدة العربية ليست وحيدة البحر بشكل مطلق، و إيقاعها يمكن أن ينسرب من بحر إلى بحر آخر بسهولة "[1]ومن ذلك قول الشاعر:

قم في فم الزمان حيّي الأزهرا و أنثر على سمع الزمـــان الجوهرا

فالدارس لهذا البيت عروضيا ينسبه مباشرة إلى الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، إلا أنه بعد دراسة البيت التالي

واجعل مكان الشعر إن فصلته في مدحه خرز السمـــاء النيّرا

نجد تفعيلة واحدة في الشطر الثاني من البيت تنسب إلى بحر الكامل (متَفاعلن) فنقول أن البيتين من الكامل طرأ عليهما زحاف الإضمار* فأصبحت(متَفاعلن ـ مثْفاعلن) وهي نفسها مستفعلن تفعيلة الرجز ،فهذه التغييرات سمحت للقصيدة العربية العمودية التنقل من وزن إلى آخر دون أن يختل الإيقاع العام للقصيدة، فكانت مُعينا للشاعر ليعبر عن انفعالاته و أحاسيسه دون أن يشعر بقيود الوزن.

فقد ساهمت الزحافات و العلل في زيادة الأنساق الوزنية في الشعر العربي، و كانت الانزياحات الناتجة من هذه التغييرات على نوعين: منها ما هو غير مرغوب فيه عند العروضيين كالعلل التي تصيب التفعيلات و تعمل عمل الزحاف ومن ذلك الخزم و الخزم* ومما ورد في هذا النوع قول المتنبي"[2] :

---

[1] ـ ينظر:كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية،ص449.

* ـزحاف مفرد وهو تسكين الثاني المتحرك مختص بتفعيلة الكامل فتصبح متَفاعلن مستفعلن .

* ـ الخزم و الخزم من العلل الجارية مجرى الزحاف فالخزم من علل النقص وهو حذف أول الوتد المجموع من أول البيت ، أما الخزم فهو من علل الزيادة و هو زيادة ما دون خمسة أحرف في أول البيت و من الخزم بأربعة أحرف قول علي بن أبي طالب :

أشدد حيازيمك للموت فإن الموت لاقيكـــــــا (الهزج)

[2] ـ المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1983، ص322..

لا يُحزن الله الأمير فإنـــّـــني لآخـذٌ من حـــالاته بنصيبِ

ومن سرّ أهل الأرض ثمّ بكى أسى بكى بعيـــــون سرّها و قلوبِ

ففي هذا البيت سقط أول الوتد المجموع من التفعيلة الأولى فغير النسق الوزني في البيت، فتحول هذا الشطر من بحر الطويل إلى الكامل،و يستقيم الوزن فيه بإضافة الواو (ولا يحزن الله الأمير...) ،ولأنها جاءت عفوية ودون تكلف استساغها المتنبي على الرغم من استهجان العروضيين لهذا النوع من الزحافات لأنه يعمل على تداخل الأوزان، ومن هذه التداخلات الوزنية الخلط بين السريع و الرجز في قول رؤبة[1] :

إذْ حسبوا من سفه الأحلامِ((مستعلن مستعلن* مستفعلْ* في الرجز أو(مستعلن مستعلن مفعولا*)في السريع))

الأُسدُ أدنى من ذويالأرحامِ

فهذان البيتان من أرجوزة لرؤبة عدتها مئة و ستة و تسعون بيتا، كلها من مشطور الرجز المقطوع، وهي نفس العروض التي عدّها العروضيون مشطورة مكشوفة في بحر السريع ولا فرق بينهما على الإطلاق.غير أننا يجب أن نرى في ذلك ميزة في الشعر العربي فقد منحت هذه التغييرات مرونة و زيادة في الأنساق الوزنية ليتمكن الشاعر من نقل صوره الشعرية بما يتلاءم وتجربته، فهذا الأثر القوي لنفسية الشاعر على الأنساق الوزنية ولّد تفاعلا دائما بين المتلقي و النص الشعري، وحالة اللاتوقع التي تعمل الزحـافـــات

[1]-مأمون عبد الحليم وجيه، العروض و القافية بين التراث و التجديد، ص175.

*-زحاف الطي زحاف مفرد وهو حذف الرابع الساكن من التفعيلة.

*-علة القطع و هي حذف آخر الوتد المجموع و تسكين ما قبله و هي من علل النقصان (مستفعلن تصبح مستفعلْ).

*-علةالكشف و هي حذف آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة.

و العلل على زيادتها كان لها الأثر البالغ في خلق هذا التفاعل بين المتلقي و النص،ولا مبرر لهذا الخوف من تداخل الأوزان و الخلط بينها فالعروضيون وضعوا لهذه التغييرات قواعد و أسس لكي لا يتحول البحر الواحد إلى خليط تنفر منه الأذن الموسيقية، فلكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تُتجاوز في قصيدة واحدة فمثلا نجد للطويل أربعة تشكيلات هي "[1]:

- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن (كما ورد في الدائرة العروضية)
- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفـــاعلن
- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفـــاعي

فهذه التغييرات أجازها العروضيون و عدّوها وجوها متعددة للوزن الأصل و ينبغي أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما ولا تحيد عنها، فلو جمعت كل التشكيلات في قصيدة واحدة ـ وهذا لم يحدث في شعرنا القديم ـ ستكون قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن.

و الحديث عن الدور الذي تلعبه الزحافـات و العلل في تشكيل شعرية النص لا يجب أن يهمل الأثر النفســي لهذه التغييرات، فما هي إلا صدى لما تعمل به النفس، فكثرة الزحافات التي تحذف السواكن تعمل على زيادة سرعة التفعيلة ممّا يعطي سرعة للوزن ، أمّا إذا كثرت الزحافات التي تسكن المتحركـــات هدأ

[1] ـ ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص51..

الإيقاع ، فزحـــاف الخبن مثلا مصدره: شعور الشاعر بطغيـــان الحركة الطويلة و الرغبة في التخفيف من الرزانة و التأكيد فينتج عن تركيز عملية الخبن على الأجزاء الأخيرة من الصدور أكثر من الأولى هبوط النغمة سريعا بعد أن كانت تمتد و تتباطأ صعودا، ومثال الخبن في قول محارب بن دثار يرثي عمر بن عبد العزيز"[1] :

يا لهف نفسي و لهف الواجدين معي على النجوم التي تغتالهـا الحفر (البسيط)

فتركيز عملية الخبن على نهاية الشطر الأول و على الشطر الثاني ساهم في زيادة سرعة الإيقاع، وما هو إلا صدى لما يختلج في نفس الشاعر من ألم الفراق، فكأنه أراد الصراخ بصوت عال يسمعه الجميع وهذا مجسد في الإيقاع المتباطئ للشطر الأول، غير أنّه تسارع في الشطر الثاني مع تسارع نبضات القلب المنفعل،فالحركة الطويلة لا تتناسب مع حالات الانفعال.

فهذه الانزياحات الوزنية عبرت دائما عن مكنونات المبدع و استطاعت أيضا أن توصلها أكثر وضوحا إلى المتلقي ، فغدا معروفا لدى هذا الأخير أنّ انخفاض نسبة هذه الانزياحات في النص الشعري يعكس الهدوء النفسي للشاعر، وكلما زادت نسبتها اشتدّ انفعاله، ومن ذلك قول الشاعر[2] :

القلب منها مستريح سالم و القلب مني جاهد مجهـودُ (الرجز)

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

فدخول علّة القطع في الضرب تبرره نفسية الشاعر المنفعلة و المتعبة من الشوق،وغيابها في العروض سببه هذا الهدوء النفسي و السكون الذي تشعر به محبوبته، فقد كان الانزياح الوزني هنا مرآة تعكس المعنى

[1] ـ مأمون عبد الحليم وجيه، العروض و القافية بين التراث و التجديد، ص98.
[2] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص182.

الذي أراد الشاعر إيصالهوجعله أكثر وضوحا للمتلقي، و المتتبع لهذه الانزياحات يجد أنها تحدث تغييرا في تكوين التفعيلة، هاته الأخيرة تشكل" أصغر وحدة موسيقية في القصيدة، يتكون من تكرارها بيت من الشعر و هي وحدة قياس صوتية تقاس بها الأصوات المنطوقة في بيت من الشعر و التفعيلة مجموعة من مقاطع تتركب بطريقة خاصة، بحيث يكون مجمـوع مقاطع بيت الشعر مساويا لمجموعة تفعيلاته على ترتيبهـــا و تساويها"[1] ،فهذه الوحدات الصوتية تتمثل في الأسباب و الأوتاد، وتُظهر التسمية التي أطلقها الخليل بن أحمد على هذه الوحدات "تماشيها مع طبيعة اللغة العربية، فإن رفض الزحافات في الأوتاد يبدو جزءا من الفروض العروضية التي تحاول أن تجعل للوتد أهمية على السبب، وكما هو واضح في التسمية نفسها، حيث أن السبب في الخيمة أوهى من الوتد و الوتد أكثر ثباتا"[2] وهذا ما يؤكده حازم القرطاجني بقوله:" و لما كانت الأوتاد منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء و تحصينه و منها ما في ثباته تحصين ما و قد تحتمل إزالته، جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا و جعل غير الضرورية أسبابا، و الأحسن أن يقال: إنّ هـذه و تلك أوتادا، و لكن ثبات إحداهما ضروري في حفظ بنية البيت، فهو بمنزلة الوتد الذي لا بدّمنه في الخباء، وثبات الأخرى ليس ضروريا في حفظ بنية البيت..فهي بمنزلة الأوتاد التي تستعمل في إمساك جوانب البيوت و قد يستغنى عنها"[3] فقد استحسن حازم القرطاجني تسمية الأوتاد و الأسباب تسمية واحدة وهي الأوتاد غير أنّه يرى في الوقت نفسه أنّ الأوتاد أكثر أهمية في حفظ بنية البيت، فمحاولته هاته تصطدم بالواقع الشعري و التغييرات التي تطرأ على الأوزان تظهر الفارق الواضح بين دائم الثبات و هو ساكن الوتد و مؤقت الثبات و هو ساكن السبب الخفيف، و تؤكد نازك الملائكة ثبات الأوتاد و وأهميتها في شد بيت الشِعر كثباتها في شد بيت الشَعر" فالوتد في الشعر العربي يتصف بشيء من الصلادة و القسوة و يجنح من ثم إلى

[1] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1999، ص19.
[2] ـ سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي،ص64.
[3] ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص252.

أن يتحكم في الكلمة التي يرد فيها و يرفض أن يسمح الشاعر بتخطيه، ومعنى هذا، إذا أردنا التبسيط إن الوتد يبلغ من القوة بحيث يشق الكلمة التي يرد في أولها إلى شقين، مثال ذلك أن نقول مثلا:

شيخ المعرة شاعرٌ

مستفعلن متفاعلن

إنّ الوتد الأول هنا هو الحروف الثلاثة (معرْ) في كلمة المعرة وقد جاء من الكلمة في وسطها و بذلك شقها إلى شقين أحدهما في آخر التفعيلة (مستفعلن) و الآخر في أول التفعيلة (متفاعلن) "[1] فتسمية الأوتـاد و الأسبـاب و غيرها من المصطلحـات العروضية لو تكن اعتباطا، فقد جاءت بعد طول بحث و تدقيق في كل ما له علاقة وطيدة بالعربي، خاصة خيمته التي هي سكنه و راحته و أهمية كل عنصر فيها ، فكان هذا الضبط الدقيق للمصطلحات من عبقرية الخليل و سر من أسرار براعته و حسه الموسيقي العالي ،فقد هداه إحساسه الفني إلى أنّ الوتد أقوى من السبب، لأنّه سبب الإيقاع النغمي في الشعر و أيضا لأنه لا يصاب بالتغيير كما تصاب الأسباب .

ومما سبق يمكن القول أنّ هذا التناسب في توزيع الأسباب و الأوتاد في البيت الشعري ساعد في الكشف عن فاعلية الإيقاع و إيحاءاته في النص الشعري، كما أنّ تغيير هذا التناسب بالزحافات و العلل يثري النص الشعري، و قد تنبه الدارسون لهذه القضية فذكر الخطيب التبريزي فقال: " واعلم أنّ الأحسن في الضرب الثالث من هذا البحر أن تكون فعولن التي قبل الضرب تجيء فعول مقبوضة لأن هذا البحر بني على اختلاف الأجزاء، أعني كون أحدهما خماسيا و الآخر سباعيا، فلمّا تكرر في آخره جزآن خماسيان

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص82 ـ 83.

قبض الأول ليكون فيه رباعي و خماسي، فيكون على أصل ما بني عليه من الاختلاف" فهذا التناسب مبعثه الزحاف الذي دخل التفعيلة للوصول إلى التناسب مع التفعيلة الأخرى و القصد هنا كسر الرتابة الحاصلة من هذا التوالي، وهذا الأمر يعبر عن فاعلية الأوزان التي تنساب مع نفسية الشاعر لتؤثر في المتلقي، هاته الانزياحات التي يتمتع بها الوزن العربي حطمت جميع القيود المفروضة على البحر و ألغت القوالب الجاهزة وخلقت شعرية داخل النص الشعري.

ثالثا: شعرية القوافي

1ـ القافية و الإيقاع:

تمثل القافية أهم جانب صوتي في القصيدة، إنَّها الحبل الذي يشد القصيدة و لا يسمح بتبعثرها ، فتناسبها يعطي إيقـــاعا تهتز له المشـــاعر فهي " التي تملي على البيت مساره "[1]، فليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، إنها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى ، فاهتمام النقاد و العروضيين العرب بالقافية منحها دورا بارزا في دراساتهم، فنجد ابن جني يركز على هذه الأهمية بقوله: " ألا ترى أنّ العناية بالشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع...كذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به و محافظة على حكمه"[2] واعتبر العروضيون " القافية كيان مستقل عن الوزن، ومن هنا كان الفصل بين علمي العروض و القافية إلا أنّ هيكليتها المندمجة في الوزن ترفض هذا الفصل و تجعله غير مبرر. إلى ذلك فإنّ القافية ليست مسألة صوتية حسب، ولا تنحصر وظيفتها في هذا التكرار الصوتي الرتيب، بل تتسع لتربط بين أجزاء القصيدة و جعلها كيانا مؤسسا على تلاحم الوحدات

---

[1] ـ جون كوهن، بناء اللغة، ص85.
[2] ـ أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج1، تح:محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان،ص84.

المكونة"[1] ،هذا ما جعل للقافية في النص الشعري"وظيفة مزدوجة تغذي طرفين من جدلية اللغة العربية في الشعر أحدهما : الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات، و الأخرىدلالية، بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب و العمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جمارة و بروز من جانب آخر، وبما تحققه لها من مخالفة في كثير من الأحيان و يكشف عن كل هذا في كل قصيدة على حدة تنـــــــاول المحاور...و هي المحور الصوتي و المحور المعجمي و المحور التركيبي لأنها جميعا تكون أساسا ضروريا للمحور الدلالي"[2]، هذا التداخل في المستويات في القافية يجعلها مركز التكثيف الإيقاعي في النص الشعري فهي" في المقام الأول خاصية إنشادية ـ موسيقية ومن شروطها ألا توضع لذاتها و إنما يجب أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت تتفق مع وزنه و معناه، فهي إذن جوهرية و ليست زيادة أو ملء فراغ "[3] وهذا ما يجعل" القافية في جوهرها، وفي ضوء ارتباطها التكويني بالوزن كمبدأ مقولي للتشكيل الشعري العربي ما هي إلا علامة على أن التشكيل الإيقاعي قد اكتمل مرحليا، و عليه فإنها ليست علامة على انتهاء البيت فقط ، بل على ابتداء البيت الذي يليه أيضا. و هكذا فإن القافية جزء مكون من منهجية الوعي الشعري العربي في سعيه إلى المعنى و تشكيله الجمالي المنضبط"[4]. ولأنها مركز التكثيف الموسيقي في القصيدة حيث يترقب السامع ترددها في نهاية الأبيات و يستمتع بهذا التردد تعدّ "عنصر ضبط للإيقـــاع الموسيقي، الذي يزيد القوة الموسيقية في التعبير، ويجب أن يتم اختيار الكلمة للقافية على أساس ترشيح المعنى لها"[5] ، فالقافية لم تكن عبثا أو من ترف الكلام فهي تضفي على القصيدة

[1] ـ هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، ص109.
[2] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص131.
[3] ـ أدونيس، الشعرية العربية، ص13.
[4] ـ هلال جهاد، السابق، ص109.
[5] ـ صفاء خلوصي،علم القافية(الجزء الثاني من كتاب فن التقطيع الشعري و القافية)، مطبعة المعارف، بغداد، 1963، ص12.

ما يشبه " الاستهواء في التنويم المغناطيسي "[1]، وعلاقتها بالمعنى لا تقل أهمية عن علاقتها بإيقاع النص،وهذا ما نلمسه في حديث الأستاذ صفاء خلوصي عن تجربته في النظم فيقول:" وقد لاحظت من تجاربي الشخصية في النظم أنّ القافية كثيرا من توحي بالمعنى الجميل أو أنها تحور الفكرة الشعرية إلى ما هو أجمل من الأصل" [2] هذا الاحتفاء الكبير بالقافية ليس جديدا على الشاعر العربي ، بل قديم قدم هذا الشعر لهذا دقق الشاعر العربي القديم و حقق في اختيار قوافيه فلم يهمل أي مستوى يساهم في إبرازها لتكون المغناطيس الذي يشد المتلقي إلى النص الشعري ويمكن أن نفصل في هذه المستويات لنلمس هذه الشعرية :

2 ـ مستويات القافية:

أ ـ المستوى المعجمي:

إنّ التحديد الذي وضعه الخليل للقافية على أنّها" آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[3]، يجعلها إمّا كلمة أو جزءا من كلمة أو كلمتين أو جزءا من كلمتين، فعمل هذا المستوى على اختيار الكلمات في القصيدة و لأن الشاعر يبني قصيدته على كلمات موحدة الروي" قسّم بعض أصحاب المعاجم أبوابها وفقا لأواخر الكلم، وكأنهم راعوا في ذلك أن ييسروا طلب القوافي للشعراء"[4]. غير أنّ هذا المستوى فرض قيودا التزمت بها القافية الموحدة و عدّوا الخروج عنها عيوبا فإعادة اللفظ بذات المعنى قبل سبعة أبيات مرفوض و يعد عيبا من عيوب القافية، و الجمع بين رويين مختلفين في المخرج يسمى إجازة و هو أيضا مرفوض ، إلّا أنّ هذه الشروط على كثرتها أضفت بعض المرونة على القافية، فعدم تكرار

---

[1] ـ صفاء خلوصي،علم القافية ،ص12.
[2] ـ نفسه،ص13.
[3] ـ ابن رشيق، العمدة، ص151،
[4] ـ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ط3،مطبعة حكومة الكويت،1989،ص17.

الكلمة الأخيرة من البيت كان مبعثه ألا يحدث تطابق صوتي بين قافيتين ما يبعث الملل و الرتابة إلى نفس المتلقي .

فقد ساهمت القافية ضمن هذا المستوى في استقرار البيت الشعري و ربطه مع الأبيات الأخرى، فهي تعمل على تقريب كلمات ذات أصول صرفية متعددة من الدلالة الموحدة للنص الشعري، بالإضافة إلى أنّها تشكل نمطا إيقاعيا منظما و يمكن ملاحظة ذلك من خلال معلقة زهير بن أبي سلمى[1]: (الطويل)

سئمت تكاليف الحياة و من يعش ثمانين حولا- لا أبا لك - يسأم

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطـــئ يعمر فيهرم

وأعلم ما في اليوم و الأمس قبله ولكنني عن علم مـا في غد عم

ومن لم يصـــانع في أمور كثيرة يضرس بأنيـــاب و يوطأ بمنسم

ومن يك ذا فضل و يبخل بفضله على قومه يستغن عنه و يذمم

ومن يغترب يحسب عدوا صديقه ومن لا يكّرم نفســـه لا يكّرم

ومن يجعل المعروف من دون عرضه يضره ومن لا يتق الشتم يشتم

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ولو نال أسباب السماء بسلم

[1] - أحمد عبد الله فرهود، زهير مصطفى اليازجي، المعلقات العشر،ص49.

فالكلمات التي تنتهي بها الأبيات هي:

الكلمة	القافية	نوعها من حيث المعجم
يسأم	يسأمي	كلمة
يهرم	يهرمي	كلمة
عم	دن عمي	كلمة و جزء من كلمة
منسم	منسمي	كلمة
يذمم	يذمي	كلمة
يكرّم	كررمي	جزء من كلمة
يشتم	يشتمي	كلمة
يظلم	يظلمي	كلمة
سلم	سللمي	كلمة

نلاحظ من هذا المثال أنّ:

1ـ القافية جمعت كلمات من أصول صرفية و لغوية متنوعة بأسلوب منظم ووظفتهـــا لخدمة القصيدة دلاليـا و إيقاعيا.

2ـ القافية تنوعت في هذه القصيدة فجاءت في كلمة واحدة تارة (يسأمي، يهرمي ،يذمي....)، و جزءا من كلمة تارة أخرى(كررمي) وكلمة و جزءا من كلمة(دن عمي)، فهذا التنوع في أنماط القافية يمنحها اتساعا في المستوى المعجمي مما يسهل على الشاعر اختيار قوافيه.

3ـ عدم تكرار كلمة القافية منح النص إيقاعا متنوعا يترقبه المتلقي دون أن يشعر بالرتابة أو الملل، وهذا التنوع كان نتيجة العناية الشديدة التي أولاها الشاعر في اختيار قوافيه.

4ـ القافية تعين الشاعر على الاستمرارية و التتابع، وصبّ انفعالاته، فهي بمثابة محطة يتوقف عندها لينطلق من جديد بنشاط أكبر.

5ـ ضبط القافية يحتاج إلى إلمام دقيق بعناصرها الصوتية، من حروف و حركات، فهي بمثابة " الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها....وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر و تكمل، وقد عدّ القدماء كثرة الأصوات المكررة براعة في القول"[1].

2 ـ المستوى النحوي الصرفي:

إن هذا المستوى يفرض على القافية الالتزام بحركة موحدة للروي، فإذا ما عدلت القافية من حركة إلى أخرى دخلها الخلل و سمى العروضيون ذلك بالإقواء و عدّوه عيبا من عيوب القافية ، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك فعدوا اختلاف حركة ما قبل الروي عيبا و دعوه سنادا، فشعرية القـــافية ضمن هذا المستوى تمثل جزءا من " الذاكرة الجمالية المعرفية للوعي الشعري إذ تتجسد في هذا الفضاء اللغوي الموزون المنظم أفقيا و عموديا في وحدات و تقوم بتشكيله جماليا بحيث يكثف ذاته و يستجمعها لكي يصدر عنها المعنى"[2] ، فهذا المستوى استطاع أن يمنح القافية مرونة ووحدة لتشكل نسيجا يجمع النص الشعري ، فمن "عبقرية الشاعر أن يوائم في تناسق فريد بين متطلبات العرف اللغوي للجماعة اللغوية التي يعيش بينها، و الصياغة الشعرية لقصيدته، ولا يمكن الفصل بين أجزاء لحظة الخلق الشعري بحيث يمكن القول بأن صياغة البيت من الشعر

[1] ـ إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص244.
[2] ـ هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، ص102.

تكون نتيجة لعدد من التفاعلات المختلفة التي يموج بها ذهن الشاعر، وهي عمليات ذهنية معقدة متشابكة لا يمكن تبين مراحلها و أجزائها"[1]، فهذا التوازن بين الإيقاع و البنية اللغوية في القافية هو جزء من عملية الخلق و الإبداع الشعري التي يتمتع بها الشاعر، وهذا ما جعل القافية مركز الإشباع السمعي لدى المتلقي، ف"حركة الروي في القصيدة العربية تثير عددا من القضايا النحوية و الشعرية التي تحتاج إلى مناقشة و إعادة نظر....لأن قضية النسج اللغوي الشعري معقدة متشابكة، ولا بدّ لتحليلها و فهمها من فك الخيوط أو فك بعضها على أية حال"[2] وقد يعتمد فك هذه الخيوط على"حركة الروي التي تكون مفتاحا للبيت كله، لأنّ الكلمة في آخر البيت لابدّ أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب، ومن حيث التماثل الصوتي و الحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين: تركيب البيت النحوي، وإيقاع القصيدة الصوتي"[3].

إنّ هذا التداخل في المستوى النحوي الصرفي جعله قيدا ثقيلا على الشاعر إلا أن المرونة التي يمتلكها عند التطبيق تخفف من ثقل هذا القيد فأجازوا التقديم و التأخير كما أجازوا أن تجتمع مع القافية المجرورة الياء المضافة إلى الروي، هذه المرونة التي منحها العروضيون للقافية تؤكد أهميتها في تشكيل إيقاع النص الشعري، فهي تمثل جانبا صوتيا بارزا يطغى على موسيقى النص.

3ـ المستوى العروضي:

يعد هذا المستوى أحد العوامل التي تجعل من القافية مركز الإيقاع في القصيدة العمودية، فهي تعمل على تنظيم الوزن ، فهذا التكرار في نهاية الأبيات يمنح النص الشعري ذلك النغم،فتشكل "القوافي في مجموعاتها

---

[1] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة و بناء الشعر، ط1، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1992، ص217.
[2] ـ نفسه،ص209.
[3] ـ محمد حماسة عبد اللطيف،اللغة و بناء الشعر ،ص217.

المتعددة أو مجموعها الواحد قانونا تراكميا يعتمد على التكرار و التشابه، و يماسك بين التجربة الشعرية في النص و يفصح عن تناميها و ثباتها تناميا رأسيا متصلا في ذاته، متداخلا في تقاطعه بمستوى الامتداد الأفقي الأول، مما يشكل وحدة القصيدة جزئيا أو كليا، ولذلك يمكن النظر إلى عنصر القافية في النص الشعري على أنه مركز الالتقاء أو نقطة التقاطع في بنية الإيقاع الخارجي بين حركته الأفقية و حركته الرأسية مما ينبغي الاهتمام به و درسه كعنصر إيقاعي متميز على الرغم من انتمائه إلى جسد الوزن/الإيقاع الخارجي، و حركته العامة في كلا الاتجاهين، إضافة إلى أهميته كعنصر ربط في البنية العامة بين خارجها و داخلها"[1] ، وهذا ما يجعل القافية البؤرة الإيقاعية في القصيدة التي تمنحها الوحدة العضوية من خلال تلك العلاقة التي تربطها بالوزن فهي علاقة تلازم في التفعيلة الأخيرة من كل بيت، ويمكن أن نلاحظ هذا التداخـــل بين الـوزن و القافية من خلال هذا المثال: قصيدة للمتنبي[2](البسيط)

1 ـ واحرّ قلبـــاه ممن قلبه شبم ومن بجسمي و حالي عنده سقم

2 مالي أكتّم حبا قد برى جسدي و تدّعي حبّ سيف الدولة الأمم

3 إن كان يجمعنـــا حب لغرته فليت أنـــّا بقدر الحب نقتسم

4 ـ قد زرته و سيوف الهند مغمدة وقد نظرت إليه و السيوف دم

هذه القصيدة على بحر البسيط و ضربها (فَعِلُنْ) ونلاحظ أن القافية لا تمثل الضرب، فهي صوت آخر في النص الشعري:

[1] ـ علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،ط1،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،مملكة البحرين،2006،ص68.
[2] ـ المتنبي، الديوان ،ص331.

البيت	الضرب	القافية
1	سقمو	هوسقمو
2	أمو	تلأمو
3	تسِمو	نقتسمو
4	فدمو	يوف دمو

ونلاحظ من هذا المثال :

1ـ أنّ القافية تملك استقلالا عن الوزن، فالضرب يعتمد على تكرار التفعيلة الأخيرة لذلك فإن عدد الحروف محدد،إلا أن القافية تعتمد على الأصوات المتكونة بين الساكنين مع الحرف السابق للساكن، فهي بذلك غير محددة

عدد الحروف.

2 ـ أنّ القافية تخترق الوزن الشعري فهي تمثل في هذا النص تفعيلة و جزء من تفعيلة أخرى، وتمثل في قصيدة (على قدر أهل العزم للمتنبي) جزء من تفعيلة الضرب، وفي أحيان أخرى قد تتطابق القافية مع الضرب كقصيدة (عيد بأية حال عدت يا عيد للمتنبي) .

3ـ أنّ هذا التكرار للقافية في نهاية الأبيات منحها خاصية الوضوح السمعي، فهي خاتمة البيت إيقاعيا لذا كان لابد من انتقاء للحروف الواضحة ذات النغم،وما" يساعد على قوة الوضوح السمعي تكرير حرف بعينه في القصيدة، وهذا الوضوح في الأسماع و القوة في النطق يجعل كلمة القافية منبورة نبرا دلاليا يهدف إلى إظهار هذه الكلمة بذاتها في البيت لتعلق غرض بها "[1]، ومن القصائد التي يمكن الاستشهاد بها في هذا الجانب

[1] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي،ص120.

قصيدة البحتري (السينية) التي تميزت بقوة الوضوح السمعي في حرف الروي فقد " استطاع البحتري أن يستخرج من القيثارة القديمة للشعر كل ما يمكنه من مهارة فنية للصوت و الموسيقى، واقرأ له قصيدته السينية التي يصف فيها إيوان كسرى فإنك ستراع حين تراه لا يكتفي بالتوافق بين بعض الكلمات أو بعض الحروف في بعض الأبيات بل هو يعمم هذا التوافق في القصيدة كلها"[1] ففي قوله:

صنت نفسي عمّا يدنس نفسي و ترفعت عن جدا كل جِبس

وتماسكت حين زعزعني الدهر التاسا منه لتعسي و نكسي

بُلغ من صبابة العيش عندي طقّفتها الأيام تطفيف بخس

استطاع البحتري أن يخلق هذا التوافق بين الإيقاع و الدلالة، فقد اختار" لنفسه قافية ثلاثية في القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التنميق و الوشي البالغ، و الإنسان لا يتابع البحتري في هذه القصيدة حتى يشعر في وضوح بأنه يسمع الصوت من جهة و يبصره من جهة أخرى، فهو مجسم في شكل رائع وقد وصل صاحبنا إلى هذا التجسيم لا عن طريق القافية وحدها، بل عن طريق التوفيق في الملاءمة بينها أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها وهو السين، وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها"[2] ، فهذا التنـــاغم بين حرف السين و باقي كلمات النص أدى إلى إبراز القافية لدى المتلقي.

[1] ـ شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي،ط13، دار المعارف، مصر، ص86.
[2] ـ شوقي ضيف، نفسه، ص87. 88.

3 ـ القافية و المعنى:

إنّ هذا الزخم الإيقاعي لذي تتميز به القافية يجعلها إحدى أهم أدوات الشعرية، فهي تساهم في إثراء النص من خلال تلك الأصوات المكررة التي تعدّ صورة صادقة عن الحالة الوجدانية للشاعر، فيكون بذلك الشكل الخارجي للنص مجرد استجابة للمضمون، وتصبح بذلك عنصرا فاعلا في بناء القصيدة، فهي" تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة، وكلما كانت الكلمات المشتملة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات في إطار واحد، لأنّ الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة و التآلف التي تسوّغ جميع هذه الصور جنبا إلى جنب في قصيدة واحدة ممّا يقسم توازنا بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير و موسيقى"[1] فهي إذن" ليست مجرد صور صوتية و إنّما تمارس وظيفة معنوية، فالقافية هي دال، وتبعا لمبدأ توازي الصوت و المعنى، فإن التشابه الصوتي يعني وجود التشابه المعنوي و الكلمات التي تتشابه حروفها ينبغي أن تتشابه معانيها"[2] ، فالقافية ترتبط بالمعنى ارتباطا وثيقا من خلال الإيحاء" بالمعنى الجميل أوأنّها تحور الفكرة الشعرية إلى ما هو أجمل من الأصل، وليست القافية حجر عثرة أمام الشاعر،بل على العكس فهي تبعده عن الفوضى و الضياع في خضم المعاني الشعرية المتشعبة"[3] ،هذا التنبه و الاهتمام بدور القافية دلاليا لم يكن وليد اليوم فقد أدرك النقاد العرب القدماء أهمية القافية دلاليا، فيرى ابن طباطبا أنّه يجب على الشاعر أن " تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها و يعلو فوقها، ويكون ما قبلها مسوقا إليها، ولا تكون مسوقة إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له، غير مستكرهة

---

[1] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة و بناء الشعر،ص216.
[2] ـ جون كوهن، بناء لغة الشعر،ص213.
[3] ـ صفاء خلوصي، علم القافية،ص13.

ولا متعبة، لطيفة الموالج، سهلة المخارج"[1]،فقد تنبه ابن طباطبا إلى أهمية القافية في بناء النص الشعري فهي قاعدة لهذا البناء الشعري يرتكز عليها و يعلو بفضلها، لذلك وجب الاعتناء بها والتنبه لدورها الدلالي و الإيقاعي،ولعل أكثر النقاد تنبها لهذه القضية حازم القرطاجني فهو يرى أنّ العرب استعملت القافية لوجهين"[2]

الأول: التفريق بين المعاني.

الثاني: التأثير في النفوس.

هذا الشرح يعد أنضج فهم لدور القافية في بناء البيت الشعري من الناحية الدلالية في النقد العربي القديم ،فهذا الربط بين حروف القافية و دلالة النص الشعري ارتكز على صفات الحروف و خصائصها لأن" هذه الخصائص تتوفر في كل صوت لغوي على حدة، وهي التي تكون تميزه عن غيره من الأصوات، ومما لا شك فيه أن تـــوالي الأصوات في كلمات و في جمل يترك تأثيرا على هذه الخصائص،فطول الصوت مثلا يزداد إذا وقعت بعده همزة..... وهذا معناه أنّ خصائص الصوت الواحد تتأثر بدخول هذا الصوت في بناء مركب هو النظام الصوتي للغة العادية، ولا شكّ أن هذا ما يحدث أيضا في النظام الصوتي للغة الشعر"[3]، فهذا التمثيل الصوتي للدلالة كان بمثابة المفتاح لكثير من النقاد في تحليلهم للنصوص الشعرية و الكشف عما وراء هذه الأصوات من دلالات و إيحاءات منحت القافية القدرة على تمثيل المعاني و إيصالها للمتلقي.

إنّ هذا الدور البارز الذي تلعبه القافية في صناعة الشعر ،جعلها ظاهرة صوتية قـــادرة على نقل المعـــــاني و المشاعر أيضا فهي صورة صادقة لنفسية الشاعر و بمثابة" توقيعات نفسية يلجأ إليها الشاعر حين تستوفي الشحنة النفسية قدرتها على إفراغ ما تموج به نفسه في صورة شعرية تتآزر مع ما قبلها وما بعدها ضمن علاقة

---

[1] ـ ابن طباطبا، عيار الشعر ،ص10.
[2] ـ ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء،ص123ـ 124.
[3] ـ سيد البحراوي، العروض وايقاع الشعر العربي،ص111.

متفاعلة تكون مجموعة من الصور، بحيث تصبح كل صورة غاية في ذاتها من خلال تحديدها لمدلول الدفقة الشعورية المعبر عنها في نهاية كل سطر ضمن إطار تكامل الصور"[1]، فهذه الصلة بين إيقاع القافية و الأثر النفسي تزيد من قيمتها الشعرية وتؤكد أنّها عنصر من عناصر الشعرية، وتعتبر نازك الملائكة " التخلي عن الانسجام في القافية من عيوب شعر التفعيلة لأن الأذن لا ترتاح لهذا الخلط في القوافي فيضيع جمال الصور وغنى التعبير على حد قولها"[2].

إنّ هذا الاهتمام البالغ الذي أولاه النقاد و الباحثون للوزن بزحافاته و علله والقافية، كان نتيجته إثبات لبراءة هذين العنصرين من تهمة السطحية و الهياكل العروضية الجامدة ـ التي وضعت للزينة فقط ولا علاقة لها بمعـــاني النص و دلالاته لتصبح إحدى أهم عناصر الشعرية.

فإن كان للإيقاع الخارجي هذا الدور البارز في منح النص شعريته، فإننا نشعر بقوة خفية تكثف هذه الشعرية و ترتقي بها، فهل مبعثها ما يعرف بالإيقاع الداخلي؟

[1] ـ عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر،ص471ـ 472.
[2] ـ ينظر: نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر و مقالات أخرى،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1993،ص55.

الفصل الثاني

شعرية الإيقاع الداخلي

مدخل:

إنّ القدرة ـ على ملامسة مشاعر المتلقي و التأثير فيها ـ التي يمتلكها النص الشعري تثير فينا رغبة شديدة في معرفة مصدرها، فالنصوص الموزونة المقفاة كثيرة، لكن القليل منها فقط استطاع أن يستفز مشاعرنا،إنَّها قوة خفية تتغلغل في النفس الإنسانية ، قوة أشد من قوة الوزن و القافية، تنبع ربما من الانسجام الصوتي للحروف أومن انتقاء الألفاظ و ملاءمتها للمعنى أو من حسن التركيب وجمال التصوير، إنّه إيقاع هامس يشدك إلى النص الشعري " مهمته كسر الرتابة التي تنشأ عن تكرار الوزن و القافية، فينتج عن ذلك صراع بين النظام الإيقاعي الخارجي الثابت و بين المتغيرات الإيقاعية الداخلية التي تتحكم في نسيج العلاقات اللغوية و الدلالية "[1].

هذا الانسجام الصوتي الداخلي أطلق عليه النقاد مصطلح الموسيقى الداخلية أو الإيقـــاع الداخلي فهو" ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل من صدى ووقع حسن و بما لها من رهافة و دقة تأليف، و انسجام حروف، و بعد عن التنافر، و تقارب المخارج"[2]، فالصوت إذن هو عنصر الانسجام الإيقاعي لكونه البنية اللغوية الصغرى المكونة للكلمات و التراكيب و الأبيات الشعرية، فالشاعر ينتقي الأصوات اللغوية انطلاقا من ائتلافها و انسجامها واحساس الأذن بعذوبتها و جمالها الصوتي، فقد تناول نقادنا القدماء مظاهر الانسجام الصوتي من خلال باب فصاحة اللفظ و انتهوا إلى قواعد أهمها:

ـ خلوصها من تنافر الحروف، لتكون رقيقة عذبة .

---

[1] ـ ينظر:ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص46ـ47.
[2] ـ عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص74.

ـ خلوصها من الغرابة، وألفتها للاستعمال.

وممن أولى اهتماما بهذا الجانب نجد الجاحظ الذي عدّ " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا و سبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[1] ، هذا الربط بين الأصوات و الألفاظ عند الجاحظ يؤكده أيضا بقوله" و الصوت هو آلة اللفظ، و الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا و لا كلاما موزونا و لا منثورا إلّا بظهور الصوت و لا تكون الحروف كلاما إلّا بالتقطيع و التأليف"[2] ، فإذا كان الصوت هو أساس العمل الشعري فإن كثافته و طريقة توزيعه في النص تمثل "إلحاحا على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشطر أكثر من عنايته بسواها... فالتكـــرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام المتكلم بها "[3]، هذا البعد الدلالي و النفسي الذي يمتلكه الصوت أثناء تكراره في النص الشعري جعلنا نبحث عن شعرية هذه الأداة الإيحائية، فقد كشف تتبع هيمنة الحروف و رصد تحركاتها داخل النص الشعري دلالات معبرة عن النمط الإيقاعي في ذهن الشاعر الذي يحـــاول توجيه المتلقي لذلك النمط عبر زيادة كثافة بعض الحروف وتوزيعها بأشكال هندسية مدروسة، مما يساعد الإيقاع الداخلي على التعبير وتشكيل الهندسة الصوتية للقصيدة، إنّه صدى لأنفاس الشاعر .

---

[1] ـ الجاحظ، البيان و التبيين،ج1،ص67.
[2] ـ نفسه، ص79.
[3] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242.

أولا: شعرية التكرار

- **التكرار لغة:**هو" مصدر كرر، إذا ردد و أعاد، فالكَرُّ: الرجوع ويقال: كرر الشيء تكريرا و تكرارا: أعاده مرة بعد أخرى."[1]

فقد اتفق أصحاب المعاجم على هذا المفهوم الذي لا يخرج عن الإعادة والترديد.

- اصطلاحا:

يمثل التكرار بأنواعه (تكرار الحرف أو الكلمة أو التركيب) نمطا إيقاعيا بارزا من خلال التعبير عن كوامن النفس لما له من قدرة في زيادة الوضوح السمعي في ذهن المتلقي مما يجعل " فاعليته في فهم أبعاد التجربة الشعرية و جذب الأنظار إلى العنصر المكرر كجزء فعال في حركة النص أمر لا يمكن التغاضي عنه، ولا سيما أنه يخلف نوعا من التوقع الذي يولد المتعة بما يدرك بعد فترة من الانتظار و بذلك يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءا هاما من عملية التذوق الفني و تزداد فاعلية التكرار حين يتجاوز الحركة الدورية البسيطة التي تعتمد على عنصر واحد إلى حركة غنية بالعناصر و العلاقة المتنوعة حيث يتخذ التكرار من خلالها أشكالا متعددة حتى أنّ تكرار العنصر البسيط قد يكون مختلفا في دلالته و إيحاءاته على وفق السياق الوارد فيه"[2] ، هذه العلاقة الدقيقة بين التكرار الصوتي وبين صوت الشاعر الداخلي نلمسها في قول نزار قباني" الشعر هندسة حروف و أصوات نُعمر بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالمنـــــا الداخلي و الشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف و تعميرها"[3]،فالتكرار بهذا الوصف "إحدى المرايا

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج5، (مادة كرر)،ص135..
[2]- ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص144 - 145.
[3]- حسني عبد الجليل ، موسيقى الشعر العربي،ص17.

العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر"[1]،وأهمية هذا التكثيف الموسيقي لا تقتصر على تقوية النغم بل تتجاوزه لتكون بؤرة لاستقطاب المتلقي ووضعه في الجو الإيقاعي و الدلالي للنص الشعري، إنه صدى لأنفاس الشاعر تأتيه النغمات "طواعية، وقد يقتسرها، ويعتصر طاقتهـــا ، فتفيض من بين أناملهسحرا، فهو ينتقي ألفاظه ببراعة يلم شواردها و يرد نوافرها"[2]،وخير مثال لهذا الصائغ الخبير بمادة صياغته المتنبي"[3].(البسيط)

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرَّاها و يختصم

لم يختلف النقاد عن القيمة الإيقاعية و الدلالية التي يمتلكها هذا العنصر، غير أنّ طرق المعالجة اختلفت فهناك من أولى اهتماما بالغا بصفات الحروف المكررة فقسموها إلى مجهورة و مهموسة، معتمدين في ذلك على اهتزاز الأوتار الصوتية أو عدم اهتزازها في أثناء النطق و يذهب إبراهيم أنيس إلى أنّ" الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، ممّا تتطلبه نظـــائرها المجهورة، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس،و لحسن الحظ نراهـــا قليلة الشيوع في الكلام"[4] ، و الاهتمام بهذا الجانب ربما يثري دراستنا من الناحية الإيقاعية غير أنّ دراسته كعنصر يسهم في شعرية النص يظلُّ محل خلاف، فالطبيعة البنيوية للشعرية تستلزم دراسة الصوت داخل التركيبأمـــاّ اقتصارها على نغم الأصوات المكررة مجردة من كل تأثير لمعاني الأبيات يجعلها دراسة في النغم الصوتي ،وإن كـــانت قصيدة البحتري التي يصف فيها إيوان كسرى قد حازت على اهتمام النقاد لما تتميز به من إيقـــاع غدّاه تكرار حرف السين، فإننـــا نجد أنّ تردد بعض

---

[1] ـ فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن،عمان، 2004، ص11.
[2] ـ ينظر:عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص80.
[3] ـ المتنبي،الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1983، ص332.
[4] ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص30.

الحروف قد يكسب البيت لونـــا من الموسيقى تستريح إليه الآذان إلا أنّ تلك الحميمية و الشعرية التي ميزت إيقاع هاته الأبيات مبعثها تكرار معاني الألم و التعاسة التي أراد الشاعر مشاركتهـــــا المتلقي فكان حرف السين المكرر ضمن التركيب ـ بدقة ومهارة ملحنٍ وموسيقي ـ هو الطُعم الذي اصطاد سمع المتلقيووضعه في جو هذه الأبيات:

صُنت نفسي عمَّا يدنس نفسي و ترفّعت عن جدا كلّ جبس

وتماسكت حين زعزعني الدهـــــــــــر التماسا منه لتعسي و نكسي

بُلغُ من صُبابة العيش عندي طفقتهـــا الأيام تطفيف بخس

فقد" نطرب لشعر لا نعي معانيه تماما، بل قد نطرب لشعر لا نعرف لغته، ولكن الموسيقى الخفية تأتي فقط من الشعر المفهوم، ويزيد تأثيرها كلما ازددنا فهما ووعيا بالعمل الشعري"[1]، إذن ففـــــاعلية الصوت في تشكيل شعرية الإيقـــاع الهامس لا نلمسها إلا عند دخوله في السياق الإيقاعي و تغلغله في جسد القصيدة عندها فقط يصبح النص وحدة إيقاعية متكاملة غير مفككة توصل الصور الشعرية إلى المتلقي، و بذلك يكون التكرار بصيغه و أشكاله المتعددة أحد أبرز أدوات البنية الإيقاعية في الشعر العربيو يعدُّ" ملمحا صوتيا بارزا في الخطاب الشعري و مكونا رئيسيا من مكونات إيقاعه المتغير و يشكل وسيلة مهمة من وسائل التناغم الصوتي و الدلالي، فلا تقتصر قيمته على تعميق القيم الدلالية و تحقيق الأغراض البلاغية فحسب"[2]،بل يؤدي وظيفة مهمة تتمثل في جذب انتباه المتلقي لما يودّ الشاعر البوح به، فالأغراض التي يؤديها التكرار كثيرة

[1] ـ حسني عبد الجليل،موسيقى الشعر العربي،ص 15.
[2] ـ زيد قاسم ثابت الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2002،ص196.

تبدأ من تقوية النغم وإظهاره و قد تنتهي إلى أنواع لا فائدة منهاخاصة حين يبالغ فيه، فالمهارة هنا هي النقطة الفارقة حيث "تكون في حسن توزيع الحرف (أو الكلمة) حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته،وليس يتأتّى هذا لكل شاعر"[1]،وتتفق نـازك الملائكة مع هذه الفكرة حين ترى أنّ أسلوب التكرار "يستطيع أن يُغني المعنى و يرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كـاملة، و يستخدمه في موضعه، و إلّا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكـرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي و الموهبة و الأصالة"[2]،فشعرية التكرار مبعثها الحس الموسيقي للشاعر فتتوزع تكراراته دون أن تشعر بالرتابة والملل، ومن ذلك تكرار الاسم في قولامرئ القيس"[3]:

دِيارٌ**لسلمى** عافياتٍ بذي الخال ألحَّ عليهـــا كل أسجم هطـــَّالِ

وتحسب **سلمى** لا تزال كهدنا بوادي الخزامى أو على رِسّأوعالِ

وتحسب **سلمى** لا تزال ترى طلا من الوحش أو بيضا بميثاء محلالِ

فهذه الأبيات مما استشهد به ابن رشيق القيرواني في التكرار الحسن و ذهب إلى أنه " لا يجب للشـاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق و الاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب"[4] فقد أظهر هذا الإلحاح على الاسم الشوق الكبير الذي يشعر به الشاعر تجاه محبوبته، فالتكرار إذن"يضع بين أيدينا مفتـاحـا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها

[1] ـ إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص39.
[2] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص230ـ 231.
[3] ـ امرؤ القيس، الديوان، اعتنى به و شرحه عبد الرحمن المصطاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان،2004،ص135.
[4] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة ، ص64.

بحيث نطلع عليها "[1] فإذا كان للتكرار هذه القدرة على كشف خبايا النص الشعري دون أن يعي الشاعر ذلك، فإن شعريته تكون أكثر وضوحـــا عندالشعراء الذين يوظفون هذا النمط الإيقاعي ضمن وعي بقدرته على سدِّ الثغرات الموسيقية في كثير من الأحيان، ووعيبقدرته أيضا على"التعبير عنوجدانهم، ولواعج أحزانهم، ومشاعر فرحهم"[2]، فيتمكن بذلك من "أسر المتلقي بطـــاقاته(التكرار) التعبيرية التي تجعل النغم يتســـارع و ينتشي"[3]،ومن الشعراء الذين يمتلكون هذا الوعي نجد المتنبي"[4]:(الطويل)

كأنَّ رقيبـاً منك سدَّ مسـامعي عن العذل حتى ليس يدخلها العذلُ

كأنَّ سُهاد الليل يعشقُ مقلتي فبينهمـــا في كلِّ هجرٍلـــنا وصلُ

أحبُّ التي في البدر منها مشـابه و أشكو إلى من لا يصاب له شكل

إلى واحد الدنيـــا إلى ابن محمد شجـــاع الذي لله ثم له الفضل

إلى الثمر الحلو الذي طيءلـــه فروع و قحطان بن هود له أصل

إلى سيّد لو بشرالله أمـــــة بغير نبي بشرتنـــا به الرسل

إلى القابض الأرواح و الضيغم الذي تُحدّثُ عن وقفاته الخيل و الرجل

إلى ربّ مـــــال كلَّما شتَّ شمله تجَّمع في تشتيته للعلا شمـــل

---

[1] ـ نازك الملائكة،السابق ،242ـ 243.
[2] ـ خالد فرحان البداينة، التكرار في شعر العصر العباسي الأول، رسالة دكتوراه،جامعة مؤتة، الأردن،2006،ص8.
[3] ـ نفسه، ص8.
[4] ـ المتنبي،الديوان، ص44ـ 45.

فعند التأمل في هندسة هذه الأبيات نجد أنّ الشاعر كرر(كأنَّ) مرتين ثم انتقل إلى تكرار حرف الجر (إلى) حين أراد التخلص من الغزل و التحول إلى المدح ،فكان هذا الحرف أداة حصرت المعنى في جميع الأبيـــات على الممدوح كما ساهمت في المحافظة على جو القصيدة العام وهو المدح، فعبقرية المتنبي الشعرية جعلته يدرك فـــاعلية التكرار الدلالية و الإيقاعية، وسنحاول في الفصل التطبيقي لمس هذه العبقرية و الشاعرية.

إنّ هذا العنصر الإيقاعي بالدرجة الأولى،متأصل في الممارسة الشعرية العربية القديمة، ولعل من أكثر أمثلته حضورا في الذاكرة الشعرية القديمة" تكراريات المهلهل:

على أن ليس عدلا من كليب الواردة تسع مرات في قصيدة مطلعها:

أ ليتنا بذي حسم أنيري إذا أنت انقضيت فلا تحوري

و الحارث بن عباد: **قربا مربط النعامة مني** التي تكررت سبع عشرة مرة في قصيدة مطلعها "[1]:

كل شيء مصيره للزوال غير ربي و صالح الأعمال

فقد كان للتكرار "علاقة بظروف الشاعر النفسية، وطبيعة حياته البدوية،فاستعمله لإثـــارة الحماسة في صدور المحيطين به واستفزازهم للقتال"[2]، فقد فرضت الوظيفة الدلالية للإيقاع، ألا يكون همُّ المبدع تكثيف العنصر الصوتي في عمله لإبهار المخاطب و السيطرة على سمعه و بصره، دون مراعاة المستوى الدلالي للنصوص فالمبدع يكرر ما يثير اهتماما عنده، ويودُّ بإلحاح إيصاله إلى المتلقي، فيأتي التكرار " لتكثيف المعنى

[1] ـ فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)،دار المعرفة، 2009، ص112.
[2] ـ ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص233.

و زيادته من خلال ربطه معان جديدة تبقى مشدودة إلى اللفظ المكرر"[1]، فمثلا تتكرر لفظة(**الأسر**) بكثافة في قصيدة لأبي فراس الحمداني بعث بها لأمه يشكو مرارة الفراق [2]:(الطويل)

جراح و **أسر** و اشتياق و غربة أُحَمَّلُ!إنّي، بعدها لحمـــــولُ!

وما نال منّي **الأسر** ما تريـــانه ولكنَّني دامي الجراح، عليـــلُ

و**أسْرٌ**أقاسية، وليلُ نجومـــه أرى كلَّ شيء، غيرهنَّ يزولُ

فتكرار هذه اللفظة يوحي بأنَّها محورية في حياة الشاعر، ولها بعدها النفسي و الدلالي الذي بدا واضحا في جوّ القصيدة العام، فعملية ترسيخ المعنى عند المتلقي كانت ناجحة و استطاع بفضلها الشاعر الوصول إلى قلب كل قارئ لهذه الأبيات و كسب تعاطفه وإعجابه بهذه المقطوعة الموسيقية الحزينة.

ونجد أن هذا الأسلوب استغل في الشعر الحر بشكل لافت للانتباه تقول نازك الملائكة"جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري ، وكان التكرار أحد هذه الأساليب، فبرز بروزا يلفت النظر، و راح شعرنا المعاصر يتكئ عليه اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تنم عن اتزان"[3]، فالقدرة على إغناء المعنى وإيضاح النغم الموسيقي في النص الشعري التي يمتلكها أسلوب التكرار تجعله يبدو أسلوبا سهلا يستطيع أيّ شاعر تزيين نصه به، إلّا أنه في حقيقة الأمر" يستطيع أن يردي شعر

[1] ـ فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص67.
[2] ـ أبو فراس الحمداني، الديوان،شرح:خليل الدويهي،ط2،دار الكتاب العربي ، بيروت،1994،ص252.
[3] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص241.

أي شاعر إلى الهاوية"[1]، فنجدنماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار وأخلَّ بتوازنها وهدم هندستها : كهذا السطر لنزار قباني:

ماذا تصير الأرض لو لم تكن

لو لم تكن عيناك ماذا تصير ؟

فهذه العبارات المكررة لم تضف شيئا، بل أخلَّت وأثقلت النص الشعري، فكأنَّ قاموس الشاعر اللغوي قد خانتـــه العبارات، فلم يجد إلا التكرار لملء هذا الفراغ، لذلك وجب " أن يجيء التكرار في موضع لا يثقل العبارة ولا يميل بوزنها إلى جهة ما."[2]، فتلك الأهمية الصوتية للتكرار لا تظهر إلَّا إذا ارتبط بالمعاني التي تهيؤ للكلمة المكررة مكانها من التركيب دون أن تخلَّ أو تثقل النص.

وقد أرجع صلاح فضل شعرية التكرار إلى"ارتكازها على مبدأ جمالي يتمثل في إشباع التوقع بالرغم من بعض المخالفة "[3]، فهذا الظهور المتواتر لعنصر ما يجعل المتلقي في حالة ترقب و توقع قد يصحُّ توقعه كما قد يخيب، إنه خيط دقيق يربط عناصر النصببعضها يربط المتلقي بهذا النص.

وتعددت أشكال التكرار فمنها:

أ- **تكرار الحرف:** يشكل الصوت في النص الشعري قيمة جمالية وإيقاعية ، فتكراره المتزن يمنح النص نغما موسيقيا يشد الأسماع،فقد اهتم العرب منذ القدم باللفظ و معناه" فكثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها كقولهم (**خضم و قضم**)الخضم لأكل الشيء الرطب و القضم لأكل الشيء الصلب

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص230.
[2]- نفسه ، ص244.
[3]- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ط1، مؤسسة مختار، القاهرة، 1987، ص320.

فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب و القاف لصلابتها لليابس "[1]،وقد ذهبت الدراسات الحديثة إلى أبعد من ذلك حين ربطت تكرار الصوت بأبعاد نفسية و دلالية فنجد أنَّ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في تناوله لشعر الأعشى قد ربط بين التشكيل الصوتي لبعض القصائد و بين المعنى فيقول:"قد اتضح لنا بمراجعة ديوان الأعشى قد انصرفت إلى صوت بعينه من أصوات اللين، هو ألف المد...ومثل هذه العناية بهذا الصوت من شأنها أن تؤكد حرص الشاعر على تحقيق البطء الموسيقي في أشعاره"[2]،كما فسَّر بعضهم تكرار حرف الشين الذي في بيت الأعشى ـ الذي أُغرم بهذا النوع من التكرار ـ بأنه يضع المتلقي في جوّ البيت الذي يشعرك بتفشي وانتشار رائحة الشواء (شششش)، لكنها تظل تفسيرات تأويلية ربما عقَّدت بساطة الفكرة :

وقد دخلت إلى الحانوت يتبعني شاوٍ مشلٌّ شلول شلشلٌ شولُ[3]

ونحن بهذا لا ننكر القيمة الإيقاعية و الشعرية للصوت أو الحرف ، فاختيار وحدات معجمية ذات أصوات متقاربة المخارج و سهلة النطق تُفاضل بين بيتين ـ اتفقـا في المعنى و البحر و القافية و بعض الألفاظ ـلشـاعرين،فعند قراءتنا لقول أبي الفضل الهمذاني:

فالطرف و القوس و الأوهاق تشهد لي و السيف و النرد و الشطرنج و القلم

وقول المتنبي "[4]:

فالخيل و الليل و البيـداء تعرفـني والسيف و الرمح و القرطاس و القلم

---

[1] ـ عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص36.
[2] ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد، قضايا الشعر في النقد العربي،ص83.84.
[3] ـ صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص163.
[4] ـ المتنبي، الديوان، ص332.

نلمس تميز بيت المتنبي" لما له من موسيقى آسرة تغيب في بيت الهمذاني ويرجع ذلك إلى توفق المتنبي في اختيار أصوات متقاربة المخارج و سهلة النطق"[1].

فقدرة الصوت المكررعلى تشكيل شعرية للنص تظل محلَّ جدال و تتأرجح بين التأويل والتقرير، فالبعض يرجع هذا الإيقاع الشعري الذي يولده تكرر الحرف إلى جو القصيدة العام أو السياق الذي ورد فيه التكرار و ليس للحرف في حد ذاته، فهي تركيبة غريبة قد لا يعيها حتى الشاعر الذي أبدع هذه الأبيات، ونلمس هذا الإبداع في قصيدة (صلوات في هيكل الحب)للشابي[2]:

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصبـــاح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد كابتســـام الوليد

فتكرر حرف الكـــاف يشعرك بإيقـــاع نبضـــات قلب الشـــاعر الذي يتدفق رقة نلمسهـــا في ألفاظه(عذبة،الطفولة،الأحلام، اللحن، الورد..)، وقد لايعزو البعض هذه الشعرية لتكرر حرف الكاف بل لهذه الشاعرية و الرقة التي صبغت القصيدة، فالسياق الذي ورد فيه التكرار هو الذي منحه هذه الشعرية و القدرة على التأثير في المتلقي.

ب ـ تكرار الكلمة: إذا كان لتكرار الصوت الواحد في الكلام هذا الأثر الإيقاعي الهام، فلابدَّ أن يكون لتكرار الكلمة من القيمة و الأثر ما هو أكبر و أقوى، فالكلمة المكررة في النص هي بمثابة المفتاح الذي يمكننا من مكامن النصوص و النفوس،فهذا التكرر" لا يكون اعتباطيا لملأحشو، وإنما لغاية دلالية لأن الشاعر بتكرار

---

[1] ـ ينظر: عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري(دراسة في تحليل النصوص الأدبية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص169.
[2] ـ أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة،تقديم:أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2005 ،ص60.

بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى، فلأي كلمة وظيفتها و دلالتها داخل النص الذي تكونه فإذا تكررت لفتت إليها الانتباه و أدت ما جاءت من أجله أول مرة و باتت جديرة بالدراسة"[1].

لذلك يجب" أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه"[2] ومن شواهد تكرار الكلمة قول أبي فراس الحمداني يخاطب سيف الدولة"[3]:

وأنت ـ**أنت** دافع كل **خطب** ـ مع **الخطب** الملِمّ عليَّ **خطبُ**

فقد تكررت كلمة خطب ثلاث مرات في بيت واحد ففي ذلك دلالة على شدة وقع الخطب الذي ألم بالشاعر الأسير،خطب الأسر و خطب تأخر سيف الدولة في افتدائه، فهذا التكرار الأفقي يعمد إلى تقسيم الأبيات إيقاعيا، إذْ يقيم علاقة بين هذه الألفاظ المكررة و يزيد من طاقتها الإيحائية و انسجامها من غير رتابة أو ملل.

أمَّا التكرار على المحور العمودي فإنه يسعى إلى ربط أبيات القصيدة حول بؤرة دلالية إيقاعية واحدة، وقد ورد ذلك كثيرا في الشعر العربي ومن أمثلته تكرار كلمة (منفاي)عند محمود درويش":

منفاي: فلاحون معتقلون في لغة الكآبة

منفاي: سجانون منفيون في صوتي وفي نغم الربابة

---

[1] ـعبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا لمحمود درويش،رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2011، ص92.
[2] ـ فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش،ص60.
[3] ـ أبو فراس الحمداني،الديوان،ص49.

منفاي: أعياد محنطة.....وشمس في الكتابة

فهذا التكثيف للمعنى يرتبط برؤية الشاعر و حالة النفي التي يعيشها في منفاه خارج أرضه فلسطين"[1]، وقد تتكرر الصيغة دون أن تذكر الكلمة ذاتها ويكون لها نفس الوقع و الأثر و منه قصيدة ذي الأصبع العدواني "[2].

أُأسيد إن مـالا ملكت فسرْ به سيرا جميـــلا

آخ ِالكرام إن استطعت إلى إخـائهم سبـــيلا

واشربْ بكـأسهم وإن شربوا به السُّما لثميلا

وصِل الكرام وكن لمن ترجو مودته وصـولا

ودَع ِالتواني في الأمور وكن لها سلسا ذلـولا

فقد تكررت صيغة الأمر دون أن يتكرر فعل الأمر بلفظه مما خلق حركة إيقاعية متنامية داخل النص الشعري وتتعدد الصيغ المكررة حسب التجربة الشعرية لكل شاعر.

لذلك يمكن القول أنَّتكرار الكلمة مرتين أو أكثر يبعث في القصيدة حركة إيقاعية تطرب لها الأذن و يصغي لها السمع، إنه تكثيف للدلالة و الإيقاع في آن واحد.

[1] ـ فهد ناصر عاشور، السابق، ص67.
[2] ـ صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص164.

ج ـ تكرار التركيب (العبارة): نظر البلاغيون القدماء لهذا النوع من التكرار على أنه عيب بلاغي ينم عن عجز قريحـة الشاعر،مغفلين الأثر النفسي العميق الذي يدفع الشاعر لمثل هذا الأسلوب الذي يعمل على" إعادة وحدات السلسلة المنطوقة بشكل جزئي أو كامل، وتمثل استعادة هذه السلاسل واحدا من أهم مرتكزات الانزياح الذي يقوم عليه الخطاب الشعري"[1]، ومن ذلك تكرارات المهلهل المذكورة سابقا.

كما نجد بشارة الخوري يقول في افتتاحية قصيدته"[2]:

الهوى و الشباب و الأمل المنشو دتوحي فتبعث الشعر حيًّا

الهوى و الشباب و الأمل المنشو د ضاعت جميعها من يديًّا

تكرار هذا التركيب يجعلنا نشعر بحسرة الشاعر الشديدة على فقدان الهوى و الشباب و الأمل المنشود فكان التكرار كالمرآة التي تعكس وضاءة الوجه أو شحوبه.

ومن ذلك قول الجواهري"[3]:

أتعلم أن جراح الشهيد تظل عن الثأر تستفهم

أتعلم أن جراح الشهيد من الجوع تهضم ما تلهم

تمص دما ثم تبغي دما و تبقى تلح و تستطعم

---

[1] ـ فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص111.
[2] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242.
[3] ـ الجواهري،الديوان، ج3، وزارة الإعلام، بغداد،ص259.

فهذا التكرار يمسك بنسيج النص الشعري، فتغدو تلك العبارة هي اللازمة التي ينتظرها المتلقي لتكتمل عنده الصورة الشعرية، فهذا" النوع يسهم هندسيا في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم التقسيمات الأوللأفكارها لا سيما إن كانت ممتدة و هو بذلك قد يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عند توجهه للقصيدة بالتحليل"[1] فهو تلوين موسيقي يربط بين أجزاء النص مما يمنحه تماسكا عضويا.

فيستطيع التكرار أن "يكون منبعا مهما من منابع الشعرية حين يتحول إلى مبدأ، أو قانون جمالي، يحكم نصا ما فيتحول من مستوى العلاقة الجزئية إلى مستوى العلاقة الكلية سواء أكان تكرارا لعنصر لغوي، أو تكرارا لبنية نحوية أو لفئة دلالية"[2]، فعلينا أن نتعمق عند دراسة هذه الظاهرة بدلا من إلقاء المفاهيم الجاهزة التي تعتبره تأكيدا غرضه الإفهام، فالعبارة المكررة بمثابة مركز لإشعـاع الدلالات في القصيدة و تكثيفٍ للإيقاع الشعري.

ـ أهمية التكرار:

إنَّ إسهـام التكرار في تشكيل شعرية العمل الأدبي، هو ما دفع القصيدة العربية للكلف به و السعي إلى تنويع أشكاله و مستويـــاته التي لا تعد لأنّهـــا مرتبطة" بمدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه و استئثاره بنصيب وافر من التشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه"[3]، فقدرات

---

[1] ـ فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص101.
[2] ـ ميادة كامل اسبر، شعرية أبي تمام، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص235.
[3] ـ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية(حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد و الستينيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص189.

الشاعر هي التي تتحكم في الارتقاء بهذا الأسلوب بحيث" يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر"[1].

ويمكن القول أنَّ شعرية التكرار- بوصفه أحد أبرز مظاهر بنية الإيقاع الداخلي - تظهر جلية في قدرته على ربط أجزاء النص الشعري وإحداث نغم موسيقي يزيد الإيقـــاع قوة و ووضوحـــا، هذا إن وقع في يد ملحن وموسيقي محترف، فقد "آن الأوان لأن ينتبه بعض شعرائنا إلى أن التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله، و إنَّما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة و أن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات...فهو بسهولته و قدرته على ملء البيت و إحداث موسيقى ظاهرية فيه، يستطيع أن يضلل الشاعر و يوقعه في مزلق تعبيري"[2]،لذلك لا ينبغي اعتباره مجرد وسيلة لبلوغ غاية بلاغية أو لغوية ينتهي دورها عند إمتاع المتلقي، وإنَّما ينبغي النظر إليه على أنَّه تقنية ذات فاعلية عالية تتطلب التدبر لتحديد أثرها في النص الشعري، فالتكرار كعنصر وثيق الصلة بموسيقى الشعر ليس عنصرا غرضه تحقيق الانبهار اللغوي فقط فهو"يتطلب المهارة و البراعة، وقد لا يستطيع توظيفه إلّا الشاعر الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية"[3].

يفهم من ذلك أن وظيفة التكرار ليست سطحية و اعتباطية بل له الكثير من التأثير في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص الشعري ويمكن أن نلخص هذه الأدوار التي يلعبها تواجد هذا العنصر في النص فيما يلي:

---

[1] - محمد صابر عبيد،السابق، ص189.
[2] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص257.
[3] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص43.

ـ تأكيد المعنى و ترسيخه في ذهن المتلقي.

ـ المساهمة في تشكيل الإيقاع الداخلي الذي يمنح الإيقاع العام انسجاما موسيقيا.

ـ تجسيد الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

ـ تلوين النص و زخرفته بفضل تكرار الألفاظ و الأصوات.

فقدرة التكرار على المشاركة في بناء إيقاع داخلي للنص تنبع من التناغم بين الألفاظ المكررة و مدى ملاءمتها للمعنى ومن قدرتها على إظهار الحالة النفسية للشاعر، فيلمس النص بذلك مشاعر المتلقي و يؤثر فيها.

ولأهمية هذا العنصر حاولنا دراسة بعض أنماطه المختلفة للوقوف على هذه الشعرية التي يمتلكها ويملِّكها للنص الذي يتواجد فيه.

ـ ثانيا: شعرية التصدير:

1ـ ماهية التصدير:

وجه آخر من وجوه التكرار، يقوم "على نوع من التناظر أو المحاذاة حيث يتركب القول من جزئين كل واحد منهما موافق للآخر في المادة و المثال"[1]، ويعرفه ابن رشيق بأنه" أن يرد أعجاز الكلام على صدوره فيـــدل بعضه على بعض....ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقا و ديباجة و يزيده مائية و طلاوة"[2]، وكلمةالتصدير"مأخوذة من الحبل الذي يُصدَّر به البعير إذا جُرَّ حمله إلى خلْفٍ و الحبل اسمه التصدير"[1]،

---

[1]ـ ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص291.
[2]ـ ابن رشيق، العمدة، ج2، ص3.

وتنوعت أشكاله و تعددت حسب موقع الكلمة المكررة، فتكرار اللفظ في مستهل البيت وفي نهايته كقول زهير بن أبي سلمى "[2]:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا ـ لا أبا لك ـ **يسأم**

أقل تنغيما و جرسا،من تكرار اللفظ في نهاية الشطرينومنه قول أبي فراس الحمداني "[3] (الطويل):

ومن شرفي أن لايزال **يَعيبني** حسودٌ على الأمر الذي هو **عائبُ**

وقول أبي نواس:

فمازلت **للإسلامعزًّا و ناصرًا** كما أنت **للإسلامعزٌّ و ناصرُ**

كرر أبو نواس ألفاظ الشطر الأول في الشطر الثاني، ما منح البيت جرسا موسيقيا واضحا،واستطاع الشاعر تجنب الرتابة و الملل من خلال تغيير الحركة فتميز الشطر الأول بالخفة و السلاسة بسبب تنوين الفتح، وتميز الشطر الثاني بالقوة التي منحتها الضمة للمعنى.

فهذا النمط التكراري يمنح الأبيات قوة النغم و تنويع الجرس الموسيقي وإحداث المفاجأة التي تشد المتلقي ليترقب التكرارات في البيت الواحد.

وذكر صاحب كتاب العمدة عدَّة أمثلة للتصدير منها":

عزيز بني سليم أقصدته **سِهامُ** الموت وهي له **سِهامُ**

---

[1] ـ ابن منظور، لسان العرب، ج4،مادة صدر، ص448.
[2] ـ أحمد عبد الله فرهود، زهير مصطفى اليازجي، المعلقات العشر، ص49.
[3] ـ أبو فراس الحمداني، الديوان،ص41.

فإذا كان التصدير عنده مخصوص بالقوافي، تُردُّ على الصدور"[1]، فإنَّ هذا البيت ليس تصديرا فقد ورد التكرار في بداية العجز و نهايته ويعد بذلك تكرارا للكلمة فقط.كما أنَّ هذا المفهوم يُخرج قول أبي فراس الحمداني"[2] **(الطويل)**:

إذا **خِفت** من أخوالي الروم خطَّة **تخوفت** من أعمامي العُرْب أربعا

من كونه تصديرا لأن اللفظة المكررة لم ترد في القافية.

و الملاحظ من هذه الأمثلة أن قدرة التصدير على خلق جو إيقاعي مميز تظهر واضحة كلما اقتربت الألفاظ المكررة من بعضها،كقول جرير"[3]:

زعم الفرزدق أن سيقتل **مربعا** أبشر بطول سلامة يا **مَربعُ***

فسماعك للشطر الأول من هذا البيت يجعل أفق التوقع لديك محدودا، فتشعر للحظة أنك مشارك في صناعة هذا البيت، هذا الإيحاء سمح للمتلقي بالدخول إلى النص و تملكه، إنه كالحلقة المغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره فهو " نابع من ذوق الإنسان العربي، ويرجع الحسن فيه إلى نوع من الدلالة التي تهدف إلى التقرير و التدليل و البيان، وإلى ما فيه من زيادة المعنى و الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع اللفظ الثاني، وهو رابط من روابط التذكر"[4].

---

[1] ـ ابن رشيق، العمدة، ج2، ص3.
[2] ـ أبو فراس الحمداني، الديوان،ص209.
[3] ـ جرير، الديوان، اعتنى به و شرحه: حمدوطماس، ط3، دار المعرفة بيروت، لبنان، 2008، ص248.
* ـ هو راوية جرير واسمه الحقيقي وعوعة.
[4] ـ ينظر:إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب و اليونان ، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، 1952، ص122.

2 ـ فاعلية التصدير في تشكيل إيقاع النص:

منحتتقنية التصدير النص الشعري ثرآء دلاليا و صوتيا من خلال الزخم اللفظي الذي يشحنه وجدان الشاعر، هذه الشاعرية بين النص و صاحبه،هي التي تصنع شعرية لا ينكرها أحد، فهذه المسافة الدلالية "تسمح للفظة المكررة أن تستقر بعد الأولى، محققة نوعا من بيان المعنى و اكتماله و تأكده، كما أن الشاعر بهذا التكرار يحقق نوعا من الإيقاع الذي يتقارب مع الغناء الذي يتطلب ترداد ألفاظ بعينها يدركها السامعون بمجرد الإنشاد "[1]، فاختلاف المسافة بين اللفظ و اللفظ المكرر نتج عنه صور متعددة ترد فيها الأعجـاز على الصدور كتكرار لفظتين لمعنيين متقابلين يأتي اللفظ الأول أحيانا في نهاية العجز و أحيـــانا أخرى في بدايته ومن ذلك قول أبي فراس الحمداني "[2]:

وكم من خليل حين جانبت **زاهدا** إلى غيره، عـــــاودته**غير زاهدِ**

أيا **جاهدا** في نيل ما نلت من علا رويدك!إنّي نلتهـــــا **غير جاهدِ**

فقد وردت الألفاظ (زاهدا ـ جاهدا) مثبتة في الصدر و منفية (غير زاهد ـ غير جاهد) في العجز، كما أنَّ موقعها مختلف، هذا التنوع في المعاني و المواقع منح النص كثافة إيقاعية دلالية تطرق الآذان والقلوب، فكلما أخذ التكرار طابعا متميزا وكثيفا ازداد الإيقاع جرسا واستطاع إيصال الدفقات الفكرية و العاطفية التي تتردد في ذهن و قلب الشاعر إلى ذهن و قلب المتلقي.

---

[1] ـ لخضر بلخير، البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني(رسالة دكتوراه)، جامعة باتنة، 2005، ص116.
[2] ـ أبو فراس الحمداني، الديوان، ص100.

فإذا كانت مصادر الموسيقى الداخلية للنصوص الشعرية متعددة من تكرار و تنغيم و ترديد وغير ذلك من ألوان التآلف الموسيقيفإن تقنية التصدير ظلت مرتبطة بالشعر العمودي دون غيره، لأن علاقتها بالشكل الخارجي للنص الشعري هي أساس وجودها كمنبع للموسيقى الداخلية، فغالبية تلك المصادر استطاعت أن تتأقلم مع موجة الشعر الحر و تجد مكانا لها إلا التصدير ظل وفيا للقصيدة العمودية التي "كان التكرار فيها يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة لأنالشاعر كان يعتمد على الإلقاء أكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة"[1]، فخاصية هذه التقنية أنها تربط المتلقي بالنص الشعري و تضعه في جوّه، فلا يسرح بفكره عن النص، كما أنها تشعره ببساطة ما يسمع حتى يظن للحظة أنه يستطيع قول مثل هذا،وذلك بفضل توقعه لما سيقوله الشاعر من خلال التصدير.

وتظهر فاعلية التكرار بكل أنواعه في الارتقاء بالنص إلى الشعرية في كثافة توظيفه في الشعر الحر الذي اتخذه كعنصر تعويض لما فقدته هذه القصيدة من جرس موسيقي يطرب الأسماع - بعد هز الإيقاع الخارجي لها، فدور التكرار في بناء القصيدة يقوم على الدلالات الكثيرة التي يحملها هذا التكرار الأفقي بواسطة ألفاظ قليلة لعل أكثر عنصر تكراري اعتمدته القصيدة الحرة هو المجاورة، لما يملكه من جرس موسيقي مكثف حققه التقارب الشديد بين الألفاظ المكررة مما يمنح النص قدرة على التأثير وهذا ما سنحاول توضيحه في العنصر الآتي.

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص247.

ـ ثالثا: شعرية المجاورة

1ـ ماهية المجاورة:

نمط آخر من أنماط التكرار، ويرى الزمخشري" أنَّ المجاورة هي حسن الجوار"[1]،فمن هذا المعنى جاء اختيار الاسم ليدل على هذا الحسن الذي يولده تقارب الألفاظ المكررة.

فالمجاورة تقوم على تكرار اللفظة نفسها و الصيغة ذاتها شريطة أن تكونا متجاورتين أو متقاربتين في البيت الشعري أو السطر، وقد أشار صاحب العمدة إلى هذا النوع من التكرار "واعتبره ترديدا ومثَّل له بقول الشاعر:

أميّرأميّر عليه الندى جواد بخيل بأن لا يجَّودا

فقد ورد هذا النوع في أشعار المحدثين أكثر منه في أشعار القدماء جدا."[2]

وتمثل المجاورة " لونا بديعيا، بحيث يتردد في البيت لفظتان كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبا منها، من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها."[3]

فهي إذن"أن ترد لفظتان متماثلتان في البيت تقع كل واحدة منها بجنب الأخرى أو قريبا منها من غير أن تكون لغوا لا يحتاج إليه، ومن الأمثلة التي تذكر في هذا النوع قول علقمة:

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه أنَّى توجه و المحروم محروم

---

[1] ـ الزمخشري، أساس البلاغة، ج1،تح: محمد باسل عيون الأسد، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، 1998،مادة جور، ص155.
[2] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 333 ـ 334.
[3] ـ محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة ،1994، ص301.

فهو نوع من التكرار اللفظي يقع في كلمات متجاورة أو متقاربة"[1]، والضابط لهذا النوع من التكرار أن لا يكون مجرد حشو ليتزن البيت، فقدرة هذا النوع التكراري على كسر الرتابة مرتبطة بقدرته على منح اللفظ المكرر دلالات مختلفة، بحيث تتحدد طبيعة كل لفظة عن طريق الاستعمال الذي آثره الشاعر، وهو بذلك يضيف إلى النمط المعجمي لونا من العمق عن طريق قدرته على الاختيار و التوزيع، وما يزيد هذه الكثافة قدرته على منح النص وضوحا إيقاعيا بفضل هذا التلامس بين الأصوات المكررة التي تجذب المتلقي وتضعه في جو النص الشعري، غير أنَّه قد يصبح منفرا و باعثا للرتابة و الملل إذا لم يحسن الشاعر توظيفه حسب ما يستدعيه المعنى.

2 ـ فاعلية المجاورة في تشكيل إيقاع النص:

قد تشعر لك تستمع إلى سيمفونية إذا كان الشاعر متمكنا من أدواته الموسيقية فقول أبي هلال العسكري:

ألامسها و قد لبست حريرافأحسبها حـــريرا في حـرير

فأنس ثم لهــو ثم زهـــــر سرور في سرور في سرور"[2]

أحد هذه السيمفونيات، فهذا الزخم الإيقاعي مصدره الأول حسن توظيف التكرارات بكل أنواعها، فالتقارب الشديد بين هذا الكم من الألفاظ المكررة حرك الإيقاع الداخلي و رسم صورة تتراءى أمام المتلقي، كما أنَّ هذا الرنين السيني الهامس عزف على وتر القلب فكان له تأثيره الواضح في المتلقي.

ومن أمثلته أيضا قول عنترة"[1]:

---

[1] ـ حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص173.
[2] ـ نفسه، ص173.

وإذا بُليتَ**بظالم** كن **ظالما** وإذا لقيت ذوي**الجهالة فاجهلِ**

فنلاحظ من هذا المثال أنه كلما كان التقارب بين اللفظين كان الإيقاع أقوى فيلفت انتباه المتلقي، فالتجاور يمنح القصيدة صدى إيقاعي، و يعكس حركة الفكر و الشعور ونلمس ذلك في " بيت لبدر شاكر السياب يقول:

ودم يغمغم وهو يقطر ثم يقطر **مات مات**

هذا التوازن الهندسي بين **يقطر ثم يقطر** و **مات مات**رسم مشهدا حيا فكأن كل قطرة دم تغمغم مات مات"[2]، فهذه التكرارات المتوالية و المتجاورة جسدت أمامنا هذه القطرات بحيث نستطيع أن نراهـــا و نلمسها، ولو حذفناها لفقد السطر الكثير من شعريته.

كما نجد هذا الشكل التكراري عند المتنبي في قوله"[3]:

على قدر أهل **العزم** تأتي **العزائم** و تأتي على قدر **الكرام المكارم**

وتكبر في عين **الصغير الصغائر** و تصغر في عين **العظيم العظائم**

فنشعر بتفجر جديد للطاقة الإيحائية لهذه الألفاظ المتجاورة، هذه القدرة التي يمتلكها الشاعرلهندسة ألفاظه دون أن يختلبناءه الشعري هي مبعث الشعرية هنا، فتوظيف هذا الأسلوب بهذا الزخم يعد مغامرة لا يقدم

[1] ـ عنترة بن شداد، الديوان،دار الهدى، عين مليلة،الجزائر، ص171.
[2] ـ ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص248.
[3] ـ المتنبي،الديوان، ص385.

عليها إلا محترف واثق من أدواته، فتكرار التجاور يتناسب مع استرسال النثر لذا نجد أصحاب قصيدة النثر يتكئون عليه لبعث صدى موسيقي يعوض غياب موسيقى الشعر ومن ذلك قول أنسي الحاج":

البيت و الدخان يتعانقان و الظل غائب أبسط قامتي

على الشمس فأصبح من أشعتها، لا حاجة للزرع و النجدة

لا حاجة لعرق الهارب، لا حاجة للقرع للقرعللقرع..."[1]

فهذا الصدى الذي يولده تكرار لفظة القرع بنفس الصيغة لفت الانتباه لهذه الأسطر، وربما هذا هو الغرض من ذلك شدُّ المتلقي و لفت انتباهه لكن سرعان ما يتشتت انتباهه أمام هذا الاسترسال الذي قطَّع نفسه إلى أسطرليُشبه الشعر، فيجب أن نقول أنه لا يعيب النثر أن يكتب مرسلا ولا يصبح شعرا إن كتب كما يكتب الشعر، فلا يعيب المرأة ضعفها و أنوثتها إنما يعيبها تشبهها بالرجال و العكس صحيح، فلكلٍ خصائصه التي تميزه، لهذا يجب أن نسمي الأشياء بمسمياتها دون تدليس للحقائق ونحن هنا لسنا بصدد مناقشة هذا الموضوع ، فالقصد أنَّ شعرية أسلوب المجاورة نلمسه من خلال اهتمام أصحاب قصيدة النثر بتوظيفه لمنح نصوصهم بطاقة العبور إلى عالم الشعر، مع العلم أنه يمنح النثر شعرية لا ينكرها أحد،ففضاء النثر يسمح بالاسترسال في أسلوب التكرار.

ومن الأمثلة التي وظفت أسلوب المجاورة نجد قول أبي تمام"[2]:

إنَّا أتيناكم نصون مآربـــــاً يستصغر الحدث **العظيم عظيمها**

---

[1] ـ دهنون أمال، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، العدد 2 ـ 3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2008، ص12.
[2] ـ أبو تمام، الديوان، ج3، شرح الخطيب التبريزي، تح: محمدعبده عزام،ط2، دالر المعارف ، مصر، 1965، ص272.

فتجاور كلمتي(العظيم و عظيمها) يوحي بمجاورة و ملاصقة العظماء للأحداث العظيمة، هذه الكثافة الدلالية حققها حسن توظيف هذا العنصر الإيقاعي.

فقدرة المجاورة على تقوية المعنى و النغم كانت السبب في اتكاء الشعراء في مختلف العصور على هذا العنصر لجذب المتلقي إلى ما يريد أن يقوله ويقنعه به.

وممن أولى اهتماما بالغا بهذا العنصر نجد بشار بن برد يقول"[1]:

فما**الناس بالناس** الذين عهدتهم ولا **الدار بالدار** التي كنت أعرف

فقد شكلَّ هذا التوازي إيقاعا واضحامنح شطري البيت توازنا وفي الوقت نفسه كسر الرتابة من خلال زيادة الجرس الموسيقي في الصدر بفضل تكرر حرف السين، فيشعر المتلقي بالتوتر و الألم الذين يشعر بهما الشاعرمن الإيقاع المرتفع نوعا ما للشطر الأول و الذي ينخفض في الشطر الثاني ليوحي بالحسرة.

كما نجد قول عنترة"[2]:

ضَمِنتُ لك **الضَّمان ضمان**صدقٍ و أتبعت المقـالة بالفعـــال

ملأت الأرض خوفا من حسامي فبات الناس في **قيل و قال**

إنّها حقا تلوين صوتي يجذب الأسماع و يؤثر في النفوس، لا يعرف قيمته إلا الشاعر الذي أوتي الحس الرهف، فلا يشعرك بالرتابة و الملل.

---

[1] - بشار بن برد، الديوان،ج1، شرح محمد الطاهر ابن عاشور،مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر،القاهرة، ص159.
[2] - عنترة، الديوان،ص175.

هذه القدرة على الارتقاء بالمعنى التي يمتلكها هذا الأسلوب تجعله "يعمق الدلالة، و يكثف الإيقاع،فإنَّ التكرار الفني بعصاه السحرية على النحو الوظائفي الدلالي لا تعود تعني ذاتها فقط في شكل مسطح بل تعني أبعد من ذلك بكثير"[1]، فحسن توظيفه يجعله يسحر المتلقي ليردد الأبيات حتى ترسخ في كل جوارحه.

وربما كان لهذا الأسلوب قدرة على بعث إيقاع حميمي نلمسه في قول إبراهيم بن هرمة"[2]:

أتنسَيْنَ**أيامي و أيامك** التي إذا ذكرتها النفس كادت تذيعها

فتجاور لفظتي (أيامي و أيامك) يوحي بالرابط القوي الذي يربط الشاعر بمحبوبتهإنه رباط الحب، فقرب اللفظتين يعكس القرب النفسي، فاستطاع أسلوب المجاورة أن يوصل هذه الحميمية إلى المتلقي ليتعاطف بكل جوارحه مع الشاعر.

فيمكن القول أن هذا العنصر يسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة الموزونة (العمودية أو الحرة) كما أنَّه استطاع أن يضفي السمة الإيقاعية على القصيدة غير الموزونة أو ما اصطلح عليه البعض اسم قصيدة النثر فقدرته على خلق موسيقى تلامس مشاعر المتلقي و تلفت انتباهه للنص جعلت الشعراء يتكئون عليه لملأ ثغرات الوزن حينا و لاستهلال سطر جديد حينا آخر أو يستعمل لاختتام قصيدة تأبى التوقف.

---

[1] ـ جورج طراد، قراءة اليوم لنص الأمس، مجلة الناقد، عدد36، 1991، ص53.
[2] ـ إبراهيم بن هرمة، الديوان، تح: محمد نفاع و حسين عطوان، ط1، مجمع اللغة العربية، دمشق،1984، ص146.

ـ رابعا: شعرية التنغيم

1ـ ماهية التنغيم:

إنَّ الشفوية التي ميزت التراث الشعري العربي، جعلت المنافسة تشتدُّ في موسقة الأبيات لتطرب الأسماع و تدغدغ المشاعر حتى يُقال بأعلى صوت أشعر شاعر، فقد" ولد الشعر الجاهلي نشيدا، أي أنه نشأ مسموعا لا مقروءا، غناءً لا كتابة، كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النَّسَم الحي و كان موسيقى جسدية"[1].

ولعل أهم المؤثرات الصوتية النوعية التي تسهم في التشكيل الدلالي للنص الشعري و إظهار جمالياته الإيقاعية هي**التنغيم**،فارتباطه بالنظام الصوتي للغة جعله عنصرا موسيقيا يختلف من لغة إلى أخرى، لذا كان من الخطأ أن يُهمل في أي تحليل يسعى لفهم العلاقة بين اللفظ و شعرية النص.

التنغيم لغة من نَغَم والنغمة " جرْس الكلام و حسن الصوت من القراءة و نحوها"[2]

فالتعريف اللغوي يربط بشكل واضح التنغيم بإلقاء الشعر أو إنشاده.

وهو في الاصطلاح"موسيقى الكلام، فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن الموسيقى إلّا في درجة التواؤم و التوافق بين النغمات الداخلية التي تصنع كلاما متناغم الوحدات و الجنبات "[3]،فأصل هذا المصطلح أنَّه"مصطلح موسيقي، أخرج من مجـــــاله الغنائي إلى المجـــال اللغوي أي من مصطلح النغم

---

[1]ـ أدونيس، الشعرية العربية، ط2 دار الاداب، بيروت، 1989، ص5.
[2]ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج4،تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ص426.
[3]ـكمال بشر، علم الأصوات، ط1، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000، ص533 .

و النغمة في الموسيقى إلى مصطلح في اللغة"[1]، هذا الارتباط بالموسيقى يفسره علاقة الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي، فالإيقاع من إيقاع الألحان و الغناء كما جاء في المعاجم العربية.

وتتجسد هاته الموسيقى "في صورةارتفاعات و انخفاضات أو تنويعات صوتية أو ما نسميها نغمات الكلام، إذ الكلام مهما كان نوعه لا يلقى على مستوى واحد."[2]

2ـ فاعلية التنغيم في تشكيل إيقاع النص:

تطرق حسان تمامإلى التنغيم" باعتباره الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق"[3]، إذن فالتنغيم في مفهومه العام تلوين صوتي يجذب الأسماع لتميز ـ بفضل قدرته الدلالية ـ بين مختلف المباني التركيبية من استفهام و تقرير و تعجب و غيرها من الأغراض،فهو يعتبر "ظاهرة صوتية هامة في التراكيب اللغوية، ويعدُّ التفاتة واضحة المعالم إلى الجرس الصوتي الذي يرافق الحركة أثناء تأدية الفعل الكلامي، والتنغيم في أصله صوت منطوق بدرجات متفاوتة و نبرات متمايزة "[4]، إنَّ هذا المفهوم يؤكد قدرة هذا العنصر على رفع النص الشعري و الارتقاء بمعناه إذا أتقن قارئه تنغيمه،والجهل ببعض قواعده قد يحط من شعريته،"فنغمات الكلام دائما في تغير من أداء إلى آخر ومن موقف إلى موقف، ومن حالة نفسية إلى أخرى، وللنغمات مدى من حيث الارتفاع و الانخفاض تحسه الأذن المدربة"[5]،وقد ذهب رمضان عبد التواب إلى أنَّ" التنغيم هو رفع الصوت و خفضه في أثناء الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة، كنطقنا لجملة مثل(**لا يا**

---

[1] ـ ينظر: بسناسي سعاد، التنغيم صوت و دلالة، مجلة القلم ، عدد3، جامعة وهران، السانية، 2006، ص35.
[2] ـ كمال بشر، علم الأصوات، ص533.
[3] ـ حسان تمام، اللغة العربية معناها و مبناها، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص82.
[4] ـ بسناسي سعاد، السابق، ص36.
[5] ـ كمال بشر، السابق، ص533.

شيخ)للدلالة على النفي أو التهكم أو الاستفهام و غير ذلك"[1]، هذه العلاقة الدقيقة التي تربط التنغيم بالدلالة و سياق النص برزت أكثر في عصرنا لما يشهده من انهيار لإمبراطورية الشعر بعد أن هجر المنابر و أصبح حبيس الأوراق، فأصبح كلٌ يدلو بدلوه أثناء قراءته، فلو سمع الشاعر قصيدة له من أحدهم لشعر أنها ليست له رغم علامات الترقيم التي تغزو القصيدة لتعويض التنغيم، فقد" حاولت الكتابة أن تستعيض عن التنغيم بالترقيم، ولكنها لن تعوض النبر بوسيلة أخرى ....لهذا كانت دراسة الكلام المنطوق المسموع مقدمة لا بدَّ منها لدراسة القواعد اللغوية، أو بعبـــــارة أخرى لدراسة اللغة نفسهـا"[2]، فقد يظن البعض أنَّ التنغيم هو النبر و الحقيقة أنَّ "النَّبر وضوح نسبي في نطق مقطع من المقاطع وهو بهذا الوصف عامل مهم من عوامل التنغيم بالإضافة إلى عوامل أخرى ..كطبيعة الصوت و هيئات التراكيب..."[3]، فهذه الظاهرة الصوتية تعتمد على الأداء و المشافهة غير أنَّ تحديد طبيعة النغمة المرادة مرتبط بهيئة السياق، لهذا فإنَّ التناغم بين مختلف التشكيلات الصوتية ليس مجرد تنويع صوتي عبثي،إنما تقنيات أساسها الدربة و البراعة في الإلقاء بالإضافة إلى رهافة و سلامة الذوق، وتبلغ قدرة التنغيم على التأثير في المتلقي أقصاهـــا عندما ترافقها حركـــات الوجه و اليدين التي توصل المعنى بسلاسة، هذا التلوين الصوتي يكسر الرتابة في الصوت" فالأذن تضيق بالصوت الرتيب، و الصوت الرتيب يعمل على الأذن ـ على نحو واحد فيضني الأعصاب السمعية ـ فعل قطرة الماء في الصخرة إذا وقعت منها دائما على نقطة واحدة و كذلك التنوع في الشدة و النغمة فإنه يريح الأذن حتى في عملها"[4]، فهذا الوصف الدقيق لعملية التنغيم لم يكن من باب المبالغة فقد أثبتت " التجارب الحديثة أنَّ الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكون

---

[1] ـ رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي،ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1997،ص106.
[2] ـ حسان تمام، السابق، ص47.
[3] ـ كمال بشر، السابق، ص533.
[4] ـ ينظر: جان ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق،1965، ص69.

منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصوت و كذلك الكلمات تختلف فيها"[1]، وعدَّه إبراهيم أنيس " موسيقى للكلام(intonation) تختلف من لغة لأخرى فبعض اللغات تختلف فيها معاني الكلمات تبعا لاختلاف درجة الصوت (النغمة الموسيقية) حين النطق بهاو ضرب مثالا لذلك بكلمة **(فان)** الصينية التي تؤدي ستة معان لا علاقة بينها هي**(نوم، يحرق، شجاع، واجب، يقسم، مسحوق)**وليس هناك من فرق سوى النغمة الموسيقية في كل حالة "[2]، فإن كان له هذا الدور البارز في مختلف اللغات عامة و اللغة العربية خاصة فإنَّ فاعليته في الشعر تصبح بديهية لأن اللغة هي وقود الشعر، والمبدع من يتمكن من أدواتلغته ،فيصيّرها أبياتا ترددها الأجيال، و تستمتع بموسيقاها الأسماع، فالأذن العربية موسيقية بالفطرة، يطربها إنشاد الشعر وتنغيمه و ساعد على ذلك أنّ" إمكانات التنويع في النغمات واسعة إلى حد كبير، وفقا لنوع الكلام و ظروفه، وهذا التلوين الموسيقي يعطي الكلام روحا و يكسبه معنى، إنه يدل على الحالة النفسية للمتكلم (الشاعر) كما يعد عاملا مهما من عوامل توضيح المعاني و تفسيرها و تمييز أنماط الكلام بعضها من بعض"[3] ، إلّا أنَّ عدم وجود قاعدة تعليمية تضبطه جعلت بعض التنغيم غير مميّز وما زاد من صعوبة التمييز هو هجر إنشـــاد الشعر و الاكتفاء بالمادة المكتوبة لذا كان" فهم وظيفة التنغيم في الأدب المكتوب أعسر من فهم الكلام المتداول بين الناس، لأنَّ الكتابة لا تمثل جانب التنغيم من اللغة"[4] ، إنَّ هذه الصعوبة لا يشعر بها القارئ فحسب بل يحسها الشاعر الذي يريد أن يصل نصه بكل تفاصيله إلى عمق قارئه، ونلمس هذه القدرة على إبداع نص للقراءة تشعر أنك تسمعه في أبيات للشاعر أمل دنقل:"

أترى حين أفقأ عينيك

---

[1] ـ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر و مطبعتها، مصر، د.ط، ص103.
[2] ـ ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 103.
[3] ـ كمال بشر، علم الأصوات، ص534.
[4] ـ سمير ستيتية، منازل الرؤية منهج متكامل في قراءة النص، ط1، دار وائل للنشر، عمان، 2003، ص44.

ثم أثبت جوهرتين مكانهما...

هل ترى...

هي أشياء لا تشترى....

إنَّ التنغيم في قوله (هل ترى) يوحي بالإنكار و توكيد النفي، ولا يظهر التنغيم من العبارة (ها ترى) وحدها بل يؤدى و يفهم بربط العبارة بما سبقها، فمعنى الإنكار و توكيد النفي يتضح من المقارنة، أما قوله (هي أشياء لا تشترى) فإن التنغيم فيه لا يُؤدى بوصف العبارة معزولة عن السياق السابق بل بربطها به، لذلك ستظهر هذه العبارة بتنغيم هابط مع استطالة الأصوات زمنيا لما تختزنه من حزن"[1]، فيمكن القول أن وضع التنغيم في سياقه قد يكون هو القاعدة التقريبية التي تضبطه.

يقول أبو القاسم الشابي"[2]:

كمْ فتـــاةٍ جميلة، مدحوها و تغنوا بها لكي يسقطوها

استهل الشاعر البيت بكم و هي تأتي بوجهين استفهامية يستفهم بها عن عدد يراد تعيينه وخبرية بمعنى كثير،

فهنا يجب إطالة التلفظ بكم لتدل على الخبرية فالشاعر هنا ينتقد استشراء ظاهرة الفساد، فتنغيم اللفظ يحدده سياق الكلام، لذلك كـانت وظيفة رفع الصوت و خفضه في الكلام هي خلق دلالات مختلفة للجملة الواحدة، وقد أعطى أحمد مختار عمر مثالا من القرآن الكريم يثبت أن التنغيم يُؤدى من خلال السياق، يقول تعالى***((قالوا فما جزاؤه إن كنتم كاذبين(74) قالوا جزاؤه من وجد في رحله فهو جزاؤه كذلك نجزي***

[1] ـ ينظر:زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي و أثره في بناء النص، كلية الاداب و العلوم الإنسانية، جامعة آل البيت،ص223.
[2] ـ أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، ص172.

الظالمين(75)))(سورة يوسف)،فلا بدَّ في هذه الآية أن تقرأ جملة (قالوا جزاؤه) بتنغيم الاستفهام، وجملة (من وجد في رحله فهو جزاؤه) بتنغيم التقرير."[1]

ويعتبر أحمد مختـار أنَّ معظم التنغيم في العربية لا نستطيع تمييزه يقـــــول" ومعظم أمثلة التنغيم في العربية (و لهجاتها) من النوع غير التمييزي الذي يعكس إمَّا خاصية لهجية أو عادة نطقية للأفراد، ولذا فإنَّ تقعيده يكاد يكون مستحيلا"[2] فوضع قاعدة تعليمية ضابطة للتنغيم يعدُّ حقا أمرا مستحيلا ، أمَّا أنه في معظمه غير تمييزي ففيه اختلاف فوضْع التنغيم في سياقه يظهره كما أنَّ طريقة الإنشاد أو الإلقاء تضبطه إذا كان المنشد مدركا للمعنى المُقال، وقد اعتبر كوهن أنَّ " الإلقاء التعبيري يجعل تنغيم البيت الشعري واضحا ويتغير تبعا لمعناه"[3].

إنَّ ارتباط التنغيم بالإنشاد (الإلقاء) ارتباط عضوي لهذا كانت طريقة الإلقاء التعبيرية هي التي تظهر التنغيم و ليست الطريقة الرتيبة و الغير متنوعة لذلك كان التنغيم بمثابة" الخط البياني الذي يحدثه الصوت، تبعا لمعنى المقُال، التنغيم إذا دال أي أنه يركز درجاته المختلفة لكي تزيد وضوح اختلاف المدلولات"[4]، فشعرية التنغيم تكمن في كونه عنصرا دالا يوضح المعنى و يجليه وهو" ظاهرة صوتية مهمة في عملية الفهم و الإفهام و تنميط الجمل إلى أجناسها النحوية و الدلالية المختلفة"[5].

ومن خلال دراستي للإيقاع الداخليللقصيدة اتضح أنه يرتكز على عنصر التكرار بأنواعه لما يتميز به من غنى موسيقي يضفي على النص توقيعا يعكس الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر أثناء عملية الإبداع، فقدرة

---

[1] ـ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، د.ط، عالم الكتب، القاهرة، د.ت، ص368.
[2] ـ نفسه، ص366.
[3] ـ ينظر:جان كوهن، بناء اللغة، ص100.
[4] ـ نفسه، ص100.
[5] ـ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص552.

الشاعر على توظيفه في المكان المناسب هي التي تحدد شعريته من عدمها، فيمكن اعتباره عنصرا يفاضل بين الشعراء أيهم أكثر شاعريةكما يفاضل بين النصوص أيها أكثر شعرية، فالشاعر إذن هو من يجعل من تكرر الكلمات قوة فاعلة تؤثر في نفس المتلقي.

فإن كان أسلوب التكرار قد أثبت دوره في رفد المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله إلى المتلقي، فإنني لا أنكر دور التنغيم في تحديد دلالة التراكيب و السير بها في الطريق الذي ترسمه الحالة النفسية للشاعر، كما لمست من خلال هذه الدراسة العلاقة الوثيقة بين التنغيم و إنشاد الشعر الذي يبرز لحظات الحزن بالصوت الهامس الرقيق و لحظـــــات الغضب و الانفعال بالصوت المجهور الذي يقرع الآذان و يحرك القلوب، ولكن بعد غياب إنشاد الشعر و إلقائه كان لا بد من وجود بديل يظهر هذه التلوينات الصوتية فكانت علامات الترقيم هي موسيقى الكلام المكتوب.

الفصل الثالث

دراسة النماذج الشعرية

مدخل: بلاط سيف الدولة و أثره في الإبداع الشعري

أطل العصر العلبسي منذ مطلع القرن الثاني للهجرة ليمتد إلى أكثر من خمسة قرون وقد حفل بأحداث سياسية كبيرة لعل أهمها الصراع مع الروم في القرن الرابع، والذي يقدم نتاجا أدبيا غنيا ارتبط في معظمه بالمدح و الفخر فقد"ظل الشعراء متحلقين حول أبطال الصراع يمدحونهم فيصفون معاركهم مع الروم ويصورون هزائم أعدائهم و يمجدون بطولتهم....فصدح الشعراء بأروع أناشيد الحرب، و رجَّعت قيثارة الشعر أنغام البطولة"[1]، وفي ظل هذا المناخ السياسي المتوتر الذي تضاءل فيه النفوذ العربي و كاد ينعدم ظهر سيف الدولة الحمداني كمنقذ للدولة من غزو الروم، واعتبره الشعراء الحاكم الذي سيعيد أمجاد العرب، فتحلَّقوا حوله لما اجتمع فيه من صفات كانت مادة لمدحه، فشجاعته و كرمه وحبه للأدب و معرفته بالشعر جعلته موضوع كل قصيدة وغدا بطلا أسطوريا خلدته ما جادت به قرائح الشعراء، فكان مجلسه يحفل بالشعراء و قد أشار الثعالبي إلى هذا الزخم الفكري و الأدبي الذي ميز بلاط سيف الدولة الحمداني فقال" وحضرته مقصد الوفود، و مطلع الجود، وقبلة الآمال و محط الرجال، وموسم الأدباء و حلبة الشعراء و يقال: أنه لم يجتمع قط بباب أحد من الملوك ـ بعد الخلفاء ـ ما اجتمع ببابه من شيوخ الشعر، و نجوم الدهر"[2]، فقد ضمَّ مجلسه ألمع الأدباء و الشعراء الذين لم يأت مثلهم بعدهم،كالمتنبي* و أبو فراس الحمداني*

---

[1] ـ نصرت عبد الرحمن، شعر الصراع مع الروم في ضوء التاريخ(العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع)، ط1، مكتبة الأقصى، عمان، 1977، ص301.

[2] للثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج1، شرح و تحقيق مفيد محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000، ص 37.

*هو أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكندي الكوفي المعروف بالمتنبي، ولد بالكوفة في محلة كندة سنة 303 ومات قتلا سنة354، كان شاعر بلاط سيف الدولة الأول، فقد قال فيه أجمل شعره وأصدقه وأرقاه، ولعله من أجمل الشعر العربي القديم على الإطلاق.ينظر:خليل شرف الدين،المتنبي أمة في رجل،ص19 ـ 27.

*هو أبو فراس الحارث بن سعيد بن حمدان الحمدوني، ولد بالموصل سنة320 ولم يبلغ الثالثة حتى قتل والده، فرباه بن عمه سيف الدولة حتى صار شاعرا يرشح بصدق الإحساس وفارسا من الفرسان المعدودين، مات مقتولا بأمر من ابن أخته أبو المعالي سنة357. ينظر: ديوان أبي فراس، أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار صادر، بيروت،1990، ص5 ـ 6.

و السري الرفاء *و محمد بن هاشم و سعيد بن هاشم و كشاجم و الوأواء و غيرهم،فوجود هذا العدد الضخم من الشعراء و الأدباء في بلاط واحد خلق روح المنافسة كما ولّد المشاحنات بين الشعراء فكلٌّ يرغب في أن يكون المقرب من الأمير، لذا تفننوا في وصف معاركه و بطولاته فقالوا فيه آلاف الأبيات، إذ يذكر الثعالبي" أن أبا محمد عبد الله بن محمد الفياض الكاتب وأبا الحسن علي بن محمد الشمشاطيقد اختارا من مدائح الشعراء له عشرة آلاف بيت"[1]، فمعرفة الشعراء بحب سيف الدولة لجيد الشعر و شدة اهتزازه لما يمدح به جعلهم يطلقون العنان في وصفه و مدحه، ورغم كل هذا اعتبر المتنبي أنَّ سيف الدولة لم يجدمن يقدِّر صفاته حق قدرها فقال"[2]:

غضبت له لما رأيت صفاته بلا واصف و الشعر تهذيطماطمه*

ولم ينظم شاعر عربي في ملك أو أمير مقدار ما نظم المتنبي في سيف الدولة فقد" انقطع إليه و قصر شعره عليه، طيلة تسع سنين حتى عرف له فيه أكثر من ثمانين قصيدة"[3]، إنه مرآة تعكس كل سمات الشاعر و صفاته وأحلامه، فلطالما بحث المتنبي عن الرجل غير العادي الذي يستحق صدق مشاعره التي تُرجمت إلى سيفيـــاتٍ امَّحى التكلف منها، وبرز الصدق و الحب و العفوية فيها، و يرى طه حسين أنه " ليس من الإسراف في شيء أن يقال إن للمتنبي في سيف الدولة ديوانا خاصا يمكن أن يستقل بنفسه، وهو إن جمع في سفر مستقل لم يكن من أجمل شعر المتنبي و أروعه و أحقه بالبقاء بل من أجمل الشعر العربي كله و

---

*هو السري بن أحمد الكندي، كنيته أبو الحسن و لقبه الرفاء، ولد في الموصل ولم يذكر أحد من مؤرخيه تاريخ ميلاده، كان منذ صغره مولعا بالأدب غير أن إعساره اضطره إلى أن يتخذ رفو الثياب مهنة ليكسب قوته، وكان لا ينقطع عن نظم الشعر، اتصل بسيف الدولة وأقام عنده يمدحه و يمدح آل حمدان توفي سنة 362هـ؟ينظر:ديوان السري الرفاء، تق: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جعفر، ط1، دار صادر، بيروت، 1996، ص5..

[1] ـ الثعالبي، السابق ، ص38.

[2] ـ المتنبي،الديوان، ص259.

* ـ طماطم جمع طمطم: الذي في لسانه عجمة.

[3] ـ خليل شرف الدين، المتنبي أمة في رجل، دار و مكتبة الهلال، بيروت، 1996، ص99.

أروعه وأحقه بالبقاء"[1]."ولم يكن المتنبي وحده يشعر بهذا الامتنان لهذا القائد العظيم، فقد ترجمت قصائد أبي فراس هذا الاعتزاز و الفخر بانتسابه لهذا الأمير فربما اختلف أسلوب أبي فراس عن المتنبي في مدحه لابن عمه سيف الدولة،فكان أقرب للفخر منه للمدح فنجده يقول في ختام قصيدة يفخر فيها بنسبه و يذكر فيها مآثر أهله ومنهم سيف الدولة الحمداني "[2].

نطقت بفضلي، و امتدحت عشيرتي وما أنا مداح، و لا أنا شاعر!

فحياة الترف التي حظي بها أبو فراس و نسبه العريق، كانا مبعث فخره و اعتزازه، فإن كان الناس قد شغلوا باللهو و الغناء فإن بني حمدان لم يخلقوا لذلك:

لئن خلق الأنام لحسّو كأس ومسمعة و طنبور و عود"[3]

فلم يخلق بنو حمدان إلا لمجد أو لحمد أو لجـــــود

فمن هذه الصفات نهل أبو فراس و بها فخر فقد "كان بنو حمدان ملوكا و أمراء أوجههم للصباحة، و ألسنتهم للفصاحة، وأيديهم للسماحة، و عقولهم للرجاحة، وسيف الدولة مشهور بسيادتهم وواسطة قلادتهم... و كان غرة الزمان و عماد الإسلام ومن به سداد الثغور و سداد الأمور..."[4].

ولعل نقطة الالتقاء بين المتنبي و أبي فراس كانت في أنَّ وصفها لبطولات سيف الدولة شهادةُ فارسين ذاقا لذة الانتصار و ألم الانهزام، فجاء وصفهما لما تركته هذه المعارك في نفسيهما من أثر وصفا صادقا كلٌّ حسب أسلوبه الخـاص، فتجد في "وصف المتنبي قوة و فتوة و نشـــاطا و عنفا، لا تجدهـا في شعر أبي

[1] ـ طه حسين، مع المتنبي، د.ط، دار المعارف للطباعة و النشر، مصر، 1949، ص169.
[2] ـ أبو فراس الحمداني، الديوان، ص148.
[3] ـ نفسه، ص108.
[4] ـ الثعالبي، يتيمة الدهر، ص37.

فراس الذيظهرت فيه دقة الحس ورقّة العاطفة"[1]،فالمبرر الوحيد لهذه الرقة في شعر أبي فراس هو بيئة الترف التي نشأ فيها وهو نفس المبرر للعنف في أبيات المتنبي فحياته القاسية هي التي منحته هذه الصلابة.

وكان لصحبة المتنبي و أبي فراس لسيف الدولة في معاركه الفضل في اختبارهما عظائم الحرب و أهوال الوقائع فأبدعا في وصف ذلك غاية الإبداع، ولعل وصف ابن الأثير لشعر المتنبي في المعـارك كان الأدق و الأصدق فقال" فهو إذا خاض في وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالها و أشجع من أبطالها و قامت أقواله للسامع مقام أفعالها، حتى تظن الفريقين قد تقابلا و السلاحين قد تواصلا، فطريقه في ذلك تضل بسالكه و تقوم بعذر تاركه. ولا شك أنه كـــان يشهد الحروب مع سيف الدولة ابن حمدان فيصف لسانه ما أدى عيانه"[2]، و هذا ما يُشعر المتلقي بصدق ما يسمعه حتى تتجسد الأحداث أمامه.

وكان ممن اتصل بسيف الدولة ومدحه أيضا السريُّ الرفّاء*،" وما أدراك من السري؟ صـاحب سرّ الشعر، الجامع بين نظم عقود الدر، والنفث في عقد السحر و لله دره مـــا أعذب بحره و أصفى قطره و أعجب أمره!"[3]، إن ثناء أبو منصور الثعـــالبي على السري و شعره يؤكد شـاعريته وتألقه في بلاط سيف الدولة،غير أنَّ قلة اهتمام الدارسين و النقاد بشعره بالقدر الذي حظي به شعر المتنبي و أبو فراس،خلق نوعا من الاختلالوسيكون هذا الفرق واضحا في دراستنا أيضا،غير أننا سنحـــاول أن نرى في شعره ما رآه الثعالبي "ما يكتب على جبهة الدهر و يُعلق في كعبة الفكر"[4]، فوجوده ضمن شعراء البلاط و اهتمام سيف الدولة لما يقوله في مدحه، هو ما جعلنا نهتم بدراسة سيفياته، ونجد له وصفا لسيف الدولة عند لقائه ببعض الملوك:

---

[1] ـ طه حسين، السابق، ص177.
[2] ـ أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ط17، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، أغسطس، 1989، ص357.
* لقب بالرفاء لأنه كان يرفو الثياب أي يصلحها من شق أو غيره.
[3] للثعالبي، يتيمة الدهر،ج2، ص137.
[4] ـ نفسه، ص137.

حضرنا و الملوك له قيـــام تغض نواظرا فيها انكسار

وزرنا منه ليث الغاب طلقا ولم نر قبله ليثـــا يزار

فكان لجوهر المجد انتظـــام وكان لجوهر المدح انتثار

فقد كان السري مولعا بالأدب عامة ونظم الشعر خاصة، فشعره" موسيقيٌ جميل التوقيع، حسن الانسجام وألفاظه رقيقة عذبة ملونة"[1]، وهذا التلوين الإيقاعي كان أهم سمة ميزت سيفياته، وسنلمس ذلك من خلال الدراسة التطبيقية.

ـ دراسة شعرية الإيقاع في النماذج الشعرية:

إنَّ دراسة الإيقاع الخارجي تُعنى بتحديد الهوية العروضية للقصيدة من وزن و قافية، إلَّا أنَّ هذا التحديد يفرض علينا التوقف عند بعض الإشكالات و الأحكام النقدية التي أثيرت حول هذا الموضوع، فمحـــاولة الكشف عن الآليات الإيقاعية التي صنعت شعرية النص فرضت هي الأخرى المنهج التأويلي للإجـــابة عن بعض التسـاؤلات: لماذا هذا الوزن بالذات و لِما هذه القافية و لما هاته التكرارات ولما ولما.....؟ لذلك تظل الإجابة على هذه التساؤلات غير نهائية و قابلة لأن تلغى بإجابة تأويلية أخرى أكثر عمقا و قد تجد للسؤال الواحد عدَّة إجابـات كلٌّ حسب قراءته،وطبعا نقصد القراءة التي تحتكم إلى المنطق و الدراسات السابقة الجادة لإصدار حكم نقدي يُعتمد عليه و يؤخذ به.

وقد حاولنا انتقاء النماذج الشعرية التي تخدم وجهتنا للوصول إلى بعض القوانين التي تحكم النص الشعري،أو يمكن القول أنَّنـا نبحث عن الشعرية في إيقاع هذه النماذج، لذلك نبدأ بدراسة الإيقاع الخـارجي ودوره في

[1]ـ السري الرفَّاء، الديوان، تقديم و شرح:كرم البستاني، مراجعة: ناهد جعفر، ط1، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1996، ص6.

منح النص الشعرية التي" حاولت الدراســـات السابقة البحث عنها بعيدا عن النص الأدبي فأخفقت في الوصول إلى القوانين التي تحكم هذا النص،فهذه الدراسات، تذكرنا بجحا الذي فقد دينار ه في بيته المظلم فخرج ليبحث عنه في الشارع، لا لشيء سوى أنَّ الشارع كان مضيئا"[1]، فتركيز الدراسات على ما يحيط بالنص من عوامل تاريخية و اجتماعية وغيرها، حاد بالدراسة عن مسـارها الصحيح الذي يبدأ و ينتهي عند النص، غير أننـا لا نُنكر الدور الذي تلعبه العوامل الخارجية في فهم واستيعاب مضمون النص، إلّا أنها عاجزة عن استنباط القوانين العامة التي تنظم ولادة أي عمل أدبي.

دراسة النماذج الشعرية:

ـ قصيدة **"على قدر أهل العزم"** للمتنبي:

أولا: دراسة الإيقاع الخارجي

1 ـ الوزن:

تنتمي هذه القصيدة عروضيا لبحر الطويل ووزنه:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويحتل هذا البحرالمرتبة الأولى من حيث نسبة شيوعه في الشعر العربي يليه الكامل و البسيط، وهو أيضا يحتل المرتبة الأولى في ديوان المتنبي يليه الكامل و البسيط وهذه نسب البحور في شعره:

[1] ـ ينظر:حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص06.

"الطويل 28%، الكامل19%، البسيط16%، الوافر14%، الخفيف9%، المنسرح7%، المتقارب6%، الرجز2%، السريع1%"[1].

فمن خلال نسبة شيوعه في الشعر العربي و نسبته في ديوان المتنبي يمكن القول:

-أن بحر الطويل كشكلإيقاعي استطاع احتواء مختلف التجارب الشعرية عبر العصور.

-كما أنَّ التطابق بين نسبته في الشعر العربي و نسبته في شعر المتنبي يؤكد حقيقة قدرة أوزان معينةعلى تجسيد التجارب الشعرية و الشعوريةأكثر من غيرها، فشعر المتنبي لم يخرق هذه القاعدة بل يؤكدها.

إنَّ هذه النسب تحيلنا إلى بعض الأحكام النقدية التي ربطت بين البحر كشكل إيقاعي وبين الغرض الشعري،خاصة ونحن بصدد دراسة نص شعري قديم ظلت الأحكام النقدية الجاهزة تكبله،فنجد القرطاجني قد ربط بشكل واضح بين أوزان معينة و أغراض معينة في قوله"ولما كانت أغراض الشعر شتَّى و كان منها مايقصد به الهزل و الرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء و التفخيم و ما يقصد به الصغار و التحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا و استخفافيا و قصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء و كذلك في كل مقصد، وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به و لا تتعدَّاه فيه إلى غيره"[2]، ثم يُفصِّل القرطاجني في هذه العلاقة بين الوزن و الغرض فيرى أنَّ" العروض الطويل تجد فيه أبدا بهاءا و قوة، و تجد للبسيط بساطة و طلاوة و تجد للكامل جزالة و حسن اطراد و للخفيف جزالة و رشاقة، وللمتقارب بساطة و سهولة و للمديد رقة و لينا مع رشاقة و

[1] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص195.
[2] - القرطاجني، منهاج البلغاء، ص266.

للرمل لينا و سهولة، ولما في المديد و الرمل من اللين كانا أليق بالرثاء و ما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"[1].

ربما بنيت هذه الأحكام النقدية على تتبع للواقع الشعري، وما أفرزه من إحصاءات و نسب رجَّح كفة هذه الأحكام، إلَّا أنَّ وجود قصيدة ذات تحولات دلالية كثيرة ضمن شكل إيقاعي ثابت يلغي هذا التصور، فنجد للمتنبي في مدح سيف الدولة قصيدة **" واحر قلباه"** التي تتصارع فيها الأغراض بين العتاب و المدح و الحب و البغض، كلها ضمن شكل إيقاعي واحد هو البسيط، كما نجد مرثيات الخنساء في أشكال إيقاعية مختلفة رغم وحدة الغرض، غير أننا لا نستطيع أن نلغي احتكـــــار أوزان معينة لمعظم الشعر العربي وهي الطويل و البسيط و الكامل و الوافر،إنما الذي يجب أن يتغير هو تفسير هذا الاحتكار، فبدلا من تقنين المسألة، ووضع غرض شعري لكل وزن ، علينا أن ننظر إلى البحر كشكل إيقاعي محايد، الشاعر هو الذي يمنحه تجاربه الشعرية و الشعورية المختلفة انطلاقا من قدرته على توظيف هذا الشكل الإيقاعي توظيفا موفقا لتجسيد كل أفكاره و مشاعره.كما أنَّ التفسير الوحيد لتلك النسب هو أنَّ القيمة الكمية للبحر هي التي تتناسب مع بعضالأغراض فالبحور الطويلة تستطيع احتواء أغراض كالمدح و الفخر التي تحتاج من الشاعر الاسترسال و الإطـالة بينما تتناسب البحور القصيرة مع الغناء و الغزل.

ونجد إبراهيم أنيس يتبنى فكرة الربط بين البحور والانفعـالات النفسية، فهذه الأخيرة هي المسؤولة عن طول البحر أو قصره" فالنظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة، وإلى التقليل من الأبيات"[2]، وقد يفهم من هذا الرأي أنَّ المراثي الطويلة كان أصحابها يدَّعون الانفعال و الفزع، لأن

---

[1] ـ نفسه ، ص269.
[2] ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص177.

النظم ساعة الفزع حسب هذا الرأي يجب أن يكون في صورة مقطوعة قصيرة،إلا أن التفسير الوحيد لهذه المراثي الطويلة هو" أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، و استكانت النفوس"[1].

وبالعودة إلى قصيدة المتنبي نجد أنها نظمت على بحر كثير المقاطع، استطاع أن يحمل الكثير من المعاني وأتاح للشاعر مساحة كبيرة ليشحن تفاعيله بتجربته الشعرية و الشعورية العميقة، وقد يعترض البعض عن وصف هذه التجربة بأنها تحمل انفعالات ومشاعر،لأنها وردت ضمن غرض وُصف بالبرود العاطفي، و بُعده كل البعد عن الانفعال النفسي، فنقول أنَّه ربما يصدق هذا على بعض الشعراء، إلَّا أنَّ تجربة المتنبي مع سيف الدولة تجربة مختلفة، إنَّه مرآة تعكس بصفاء و شفافية كل سمات الشاعر و صفاته و أحلامه، حتى يغيب الممدوح فلا تجد أحدا غير المتنبي في شعره، فهو لا يرى نفسه إلاَّ في سيف الدولة.

هذا الشعور بالرفعة و العزة الذي يتملك شاعرنا كان له وقعه في اختيار الشكل الموسيقي للقصيدة، فجاءت علىأجلّالبحور وأكثرها رصانة و عمقا " فالطويل و البسيط أطولا بحور الشعر العربي، و أعظمهمـــا أبهة و جلالة، وإليهما يعمد أصحـــاب الرصانة و فيها يفتضح أهل الركاكة والهجنة ...و الطويل أفضلهما و أجلهما و هو أرحب صدرا من البسيط و أطلق عنانا، و ألطف نغما"[2]،فقد استطاع الشاعر الاسترسال في ذكر مناقب و صفات ممدوحه كما أنه أظهر قدراته اللغوية و الفنية من خلال طول هذا البحر، و سنحاول دراسة بعض التغييرات العروضية التي طرأت على الوزن وبعدها الدلالي:

1 ـ على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم[3]

---

[1] ـ نفسه، ص176.
[2] ـ عبد الله الطيب،المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها،ج1،، ط3، مطبعة حكومة الكويت، 1989،ص443.
[3] ـ المتنبي،الديوان، ص 385، 386..

0//0//0/0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

2 ـ وتعظم في عين الصغير صغارها و تصغر في عين العظيم العظائم

0//0///0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

3 ـ يكلف سيف الدولة الجيش همه وقد عجزت عنه الجيوش الخضارم

0//0//0/0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

4ـ ويطلب عند الناس ماعند نفسه وذلك مـا لا تدَّعيه الضراغـم

0//0//0/0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

5ـ يفدّي أتُمَّ الطير عمرا سلاحه نسور الفلا أحداثها و القشاعم

0//0//0/0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

6 ـ وما ضرها خلق بغير مخالب وقد خلقت أسيافه و القوائم

0//0//0/0//0/0/0///0// 0//0///0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

7 ـ هل الحدث الحمراء تعرف لونها وتعلم أيُّ الساقيين الغمـائم

0//0///0//0/0///0// 0//0//0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

8 ـ سقتها الغمام الغُرُّ قبل نزوله فلَّما دنا منها سقتها الجمـــاجم

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0//0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

نلاحظ أنَّ الشكل الإيقاعي للقصيدة لم يطرأ عليه الكثير من التغيير، فقد جاء الاستهلال تاما عروضيا، ليتناسب مع رفعة سيف الدولة الذي يستحق أن يتم له كل شيء حتى وزن القصيدة يجب أن ينضبط في حضرته، ثم نلحظ دخول زحاف القبض* على التفعيلة "فعولن" في الصدر و العجز ، وهذا رغبة في التخفيف من الرزانة و الرتابة و زيادة في سرعة الإيقاع، فتركيز عملية القبض على باقي الأبيات يشعر القارئ بتسارع الأحداث، فهذا الظهور و الاختفاء لعملية القبض خلق جوًّا في القصيدة يشبه جوَّ الكَرِّ و الفَّر الذي عايشه الشاعر في معركتهم ضد الروم، فكان إيقاع النص مرآة صادقة لإيقاع الحرب،فبعد هذا التسارع نشعر بهدوء نسبي، فكأن الشاعر يأخذ نفسا عميقا ليواصل سرد الأحداث، فيعود التمام العروضي:

يُقِّدِ ي أتمُّ الطير عمرا سلاحَه نسور الفلا أحداثها و القشاعم*

0//0//0//0/0/0//0/0// 0//0//0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

---

*ـ زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن ولا يدخل إلا في فعولن أو مفاعيلن فتصبح فعول و مفاعلن.

*ـ يقول: إن النسورصغارها و كبارها تقول لأسلحته فديناك بأنفسنا، لأنها كفتها مؤنة طلب الأقوات، لكثرة القتلى في وقائعه ينظر: عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي ، ج2،ط1، دار الفكر بيروت، لبنان،2002،ص 1019.

استطاع المتنبي بحِسّه الموسيقي أن يجعل من بحر الطويل شكلا إيقاعيا محايدا قابلا لاحتواء تجاربه الشعرية و الشعورية المتنوعة، لذلك يجب تجاوز تلك النظرة التي قيدت الأوزان الشعرية بمعان و أغراض معينة، فقدرة الشاعر الإبداعية على توظيف الشكل الإيقاعي توظيفا يسمح برفد المعنى و إيصاله إلى المتلقي، هي المحرك الأول للعملية الشعرية، إلّا أنَّ الشكل الكمي للبحر يظل محددا هاما لغرض النص، فلا يتناسب طول المقاطع مع الغناء و الغزل و العكس صحيح، فيمكن القول أن شعرية النص الشعري لا يحددها وزن معين، فليست كل القصائد التي نظمت في البحور الطويلة شعرية بالضرورة، كما أنه ليست جميع القصائد التي نظمت في البحور القصيرةعديمة القيمة، كما أنَّه لا يمكن تحديدها بدونه، فالوزن أداة إذا أتقن الشاعر توظيفها أضحت مقياسا من مقاييس شعرية نصه.

ويمكن أن نستعرض بعض سيفيات المتنبي التي كان لإيقاع بحر الطويل بصمة عليها:

1ـ إذا كان مدح فالنسيب المقدم اكلُّ فصيح قـــــال شعرا متيم[1]

0//0///0/0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

2 ـ غضبت له لما رأيت صفاته بلا واصف و الشعر تهذي طماطمه[2]

0//0///0/0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

---

[1] ـ المتنبي، الديوان، ص302.
[2] ـ نفسه، ص259.

3ـ إذا زار سيف الدولة الروم غازيا كفـاها لمـام لو كفاه لمـــام[1]

0//0//0/0/0/0/0/0// 0/0///0//0/0/0/0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي*

إن هذه النماذج صورة صادقة لشاعر استطاع أن يدحض كل الادعاءات التي اعتبرت الالتزام بالقواعد العروضية الصارمة قيودا تكبل المبدع و تحد من انطلاقه، فالتزام المتنبي بالقاعدة العروضية، دون أن يخلَّ ذلك بشعرية نصه، دليل على أن تواضع القاموس اللغوي للشاعر الحديث هو المثبط الحقيقي للعملية الشعرية، كما أنَّه السبب في عزوف الشعراء عن البحور طويلة المقاطع التي تحتـــاج إلى الاسترسال اللغوي، و أضحت القاعدة هي خرققواعد الوزن ليستقيم البناء الشعري.

و بالعودة إلى النماذج السابقة نلاحظ تكرر زحاف القبض في فعولن وهو حسب القاعدة العروضية " يجوز أينما وقع، ويحسن قُبيل الضرب المحذوف في بحر الطويل، وقبضه أولى من سلامته"[2]،فوعي المتنبي بالعملية الشعرية جعله يدرك أن مجلسا كمجلس سيف الدولة يستدعي وزنا عالي النغم طويل النفس، يحمل نشوة الانتصار و مظاهر العظمة و الكبرياء بقوة موسيقاه، فكان الطويل بعظمته و جلاله أقدر الأوزان على حمل هذه المعاني.

[1] ـ نفسه، ص390.

* ـ علة الحذف: حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة فتتحول مفاعيلن إلي مفاعي.

[2] ـ مأمون عبد الحليم وجيه، العروض و القافية بين التراث و التجديد، ص82.

ـ **القافية:**ظلَّت تعاريف الشعر العربي تؤكد ضرورة حضور القافية إلى جانب الوزن فهي" شريكته في الاختصاص بالشعر و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية"[1]، و يعتبر حرف الروي أهم حروف القافية واليه تنسب القصيدة.

ـ قافية القصيدة ميمية مطلقة وهي: /0//0 أما **نوعها**: متداركة،**وحروفها**: الروي: الميم، الوصل: الواو، الدخيل:هو الحرف الذي يفصل بين الروي و ألف التأسيس، ألف التأسيس، أمَّا **حركاتها**: المجرى: الضمة، الإشباع: حركة الدخيل وهي الكسرة، الرس:وهي حركة ما قبل ألف التأسيس وهي الفتحة.

ويعتبر روي القصيدة من أكثر الحروف شيوعا وذلك حسب تصنيف لإبراهيم أنيس فكانت الراء و اللام و الميم و النون و الباء و لدال أكثر الحروف التي تجيء رويا في أشعار الشعراء"[2]، فالميم باعتبارها رويا تحتل المرتبة الثانية بعد اللام في شعر المتنبي، وهكذا يحافظ شاعرناعلى الثوابت الإيقاعية في الشعر العربي من وزن و قافية.

إنَّ أكثر ما يلفت الانتباه في القافية أنَّكلماتها منتقاة بدقة لتناسب جوَّ الحماسة الذي نلمسه في كل كلمة بل وفي كل حرف.

كلمات القافية: المكارم ـ العظائم ـ الخضارم ـ الضراغم ـ القشاعم ـ القوائم ـ الغمائم ـ الجماجم ـ متلاطم ـ تمائم ـ راغم ـ غوارم ـ الجوازم ـ دعائم ـ ظالم ـ قوائم ـ العمائم ـ زمازم ـ التراجم ـ ضبارم ـ يصادم ...إن كل كلمات القافية تحيل إلى معاني النصر و القوة و الحماسةو هي نفس الدلالات التي تحيل إليها القصيدة، هذا التوافق بين القافية و المعنى العام للنص الشعري جعلها صدى للمعنى، كما كان صوت الميم أيضا في خدمة النص، فهو صوت

---

[1] ـ ابن رشيق، العمدة، ج1، ص151.
[2] ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص246.

مجهور يتناسب مع الإلقاء في المجالس، ولقلة ما يسمع لصوت الميم من حفيف اعتبرت في درجة وسطى بين الشدة و الرخاوة، فهو حرف فيه من الحميمية ما يتناسب مع مشاعر المتنبي الصادقة اتجاه سيف الدولة و فيه من الشدة كونه جاء مضموما ما يتناسب مع عظمة الحدث فقوة ضم الميم تحاكي قوة جيش سيف الدولة الذي أطبق على العدو كإطباق الشفتين على صوت الميم، فقد كان عمل الشاعر عملا واعيا منظما، بدءا من اختياره لأقوى البحور توقيعا و أشدها تنغيما و بفضل قدرته اللغوية استطاع أن يوفق بين الهيكل العروضي و الهيكل اللغوي فكانت الألفاظ أوعية تحتضن حماسة الشاعر دون أن تكسر جلال و عظمة الطويل وانتهاءا باختياره للقافية التي كانت ترنيمة إيقاعية منحت النص طاقة نغمية وقوة جرس، كما كانت همزة وصل بين الشكل و المضمون.

ثانيا: دراسة الإيقاع الداخلي:

- التكرار:

تتضمن القصيدة تكرارا ملفتا للنظر لبعض الوحدات المعجمية و يمكن تصنيف ذلك في الجدول الآتي:

التكرار	البيت الشعري
1	العزم العزائم ، الكرام المكارم، قدر قدر، تأتي،تأتي
2	تعظم، العظيم، العظائم، تصغر، الصغير، الصغائر
3	الجيش، الجيوش
4	عند، عند
6	خلق، خلقت
7	تعرف، تعلم
8	سقتها،سقتها
9	القنا، تقرع، القنا

13	حاكموها، حواكم، مظلوم، ظالم

إنَّ أول ما يمكن ملاحظته في هذا الجدول:

1 لمزخم التكراري الذي يتمتع به مطلع القصيدة، فشاعر كالمتنبي لا يخفى عليه قدرة الاستهلال على جذب المتلقي،فالمطلع نقطة ارتكاز القصيدة، وهو مفتاح للولوج إلى مداخلها، وهذا سبب اتسامه بالثراء الإيقاعي.

2هبوط في كم التكرارات من البيت الثالث للقصيدة، وهذا كان له أثر واضح في تنويع الرنين الموسيقي للنص فكأنه" قصد إلى أن يهبط بموسيقى شعره عن حالة الجلجلة التي كانت عليها"[1]، ليهدأ الإيقاع احتراما لذكر سيف الدولة.

3 ـ عودة الجرس الإيقاعي إلى الارتفاع من خلال تكرار الألفاظ ذات الحروف المتشابهة ليحاكي رنينها جلبة القتال، فهذا التكرار الكثيف الخفيف" هو أشبه شيء بتكرار دق الطبول وتجاوب الصهيل و تصايح الأبطال و زمجرة الرجال"[2] فقد كانت الموسيقى المصاحبة لهذا الأسلوب ذات طابع حربي تتناسب و موضوع النص.

4 ـ لـ أكثر أسلوب تكراري كان عماد الجرس وأساسه هو أسلوب المجاورة في قوله (العزم تأتي العزائم ـ الكرام المكارم ـ الصغير صغارها ـ العظيم العظائم ـ القنا تقرع القنا ـ تقطع مالا يقطع...)، وذلك لقدرته على رفع الإيقاع و إظهاره، فتقارب الأصوات و الألفاظ المتشابهة يمنح النص ضجيجا يحاكي ضجيج الحرب.

---

[1] ـ عبد الله الطيب،المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج2 (في الجرس اللفظي)،د.ط، مطبعة حكومة الكويت، ص83.
[2] ـ نفسه، ص85.

ـ لايخلو نص المتنبي من أسلوب التصدير الذي يكمن دوره في منح النص قيمة جمالية، تشعرنا بتعانق شطري البيت، فنجده في الأبيات:

2 ـ **وتعظم**في عين الصغير صغارها و تصغر في عين **العظيم العظائم**

3ـ يكلف سيف الدولة **الجيش** همهو قد عجزت عنه **الجيوش** الخضارم

6 ـ وما ضرها **خلق** بغير مخالب وقد **خلقت** أسيافه و القوائم

8 ـ **سقتها** الغمام الغر قبل نزوله فلما دنا منها **سقتها** الجمـــــاجم

26 ـ ومن طلب **الفتح** الجليل فإنما **مفاتيحه** البيض الخفاف الصوارم

27 ـ **نثرتهم** فوق الأحيدبكله كما **نثرت** فوق العروس الدراهم

30ـ إذا زلفت **مشيتها** ببطونها كما **تمشى** في الصعيد الأراقم

فكأن الشطر الثاني يردد ما قاله الأول ليؤكده و يُسهل استقبال المعنى لدى المتلقي.

إنَّ وعي المتنبي و فهمه لما يريد أن يقوله، جعله يحسن اختيار أدواته الشعرية، فكان الطويل أنسب الأوزان التي تحمل هذه التجربة الشعورية بما فيها من قوة تتنـاسب مع قوة إيقاعه و جلال يتناسب مع جلاله، فقد " أخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انبتاره، ومن رقة الرمل دون لينه المفرط، ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته و ضيقه، وسلم من جلبة الكامل و كزازة الرجز و أفاده الطول أبهة و جلالة، فهو البحر المعتدل

حقا و نغمه من اللطف بحيث يخلص إليك و أنت لا تكاد تشعر به"[1]،كما تجنب كثرة الزحاف ليحافظ على الشكل الكمي للطويل، فما ورد من زحاف كان يحاكي حماس الشاعر، أما قوافيه فقد كانت مرآة تعكس المعنى العام للنص و إيقاع رويها يبعث حميمية تحكي صدق ما يحمله الشاعر من حب و تقدير لشخص سيف الدولة، ويكسر الشاعر هذا الجو بدوي تكراراته الذي يشبه دوي المعركة، فشعرية هذا النص مبعثها إيقاعه المدروس بدقة، فإذا كان مجلس سيف الدولة قد اهتز بإنشاد هذه الأبيات فإننا اليوم نسمع رنينها من الورق، إنها قصيدة تنشد نفسها و نغمها لا يحتاج إلّا لمن يصغي، غير أننا لا ننكر دور الإنشاد أو الإلقاء التعبيري في جعل تنغيم الأبيات واضحا، فهو يبعث في الشعر" حياة وحرارة، فلا تكاد الآذان تسمعه حتى تتلقفه القلوب"[2]، فهذا العنصر الجمالي أفل نجمه في عصرنا هذا وأصبحت القصائد حبيسة الأوراق يقرؤها كلٌّ حسب لهجته، فشعر"كشعر المتنبي كانت تنتقل به الصحائف إلى بغداد ومصر و بلاد المغرب، وأهلها على ما كانوا عليه من اختلاف في لهجة الكلام، يتبعه اختلاف صوتي في نطق اللغة الفصيح، أليس يحرم هذا الوضع شعر المتنبي بعض جماله و جلاله"[3]،ى فالإنشاد الجيد يظهر اختلاف النغمة الموسيقية عند الاستفهامأو التعجب أو غيرهما فإذا انتهى المعنى هبط الصوت ليُشعربانتهائه.

ـ قصيدة"**فما أنا مداح و لا أنا شاعر**"[4]لأبي فراس الحمداني:

1 ـ ألا قل لسيف الدولة القرْم: إنَّني على كلِّشيء غيرَ وصفِك قادرُ

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

---

[1] ـ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب،ج1، ص443.
[2] ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص162.
[3] ـ نفسه، ص162.
[4] ـ ديوان أبي فراس، ص113.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

2 ـ فلا تُلزمنِّي خِطَّة لا أطيقهـــــا فمجدك غلاَّبٌ، و فضلك باهرُ

0//0///0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

3 ـ ولو لم يكن فخري و فخرك واحدا لما سار عنِّي بالمدائح ســـــائرُ

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0///0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

4 ـ ولكنَّني لا أغفل القول عن فتًى أُســـَاهم في عليائه و أشاطرُ

0//0///0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

5 ـ وعن ذكر أيامٍ مضت، ومواقف مكانيَ منها بيِّنُ الفضل ظاهر

0//0///0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن نفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

6 ـ مساعٍ يَضلُّ القول فيهن جُهده و تَهلِك في أوصافهن الخواطر

0//0//0/0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

7 ـ بناهن بانيَ الثغر، و الثغر دارسٌ و عامرُ دين الله، و الدين داثر

0//0//0/0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

8 ـ و نـــــازل منه الديلمي بأرزنٍ لجوجٌ إذا ناوى، مَطُولٌ مصابر

0//0////0//0/0/0///0// 0//0//0//0/0/0//0/0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

9 ـ وذلَّت له بالسيف، بعد إبائها ملوك بني الجَّاف تلك المَساعر

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

10 ـ و شقَّ إلى نفس الدمستق جيشه بأرض سُلامٍ و القنا مُتشـاجر

0//0///0//0/0/0///0// 0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

أولا:دراسة الإيقاع الخارجي:

1ـ الوزن:

تنتمي هذه القصيدة عروضيا لبحر الطويل، فأبو فراس كغيره من شعراء جيله يجد في هذا الوزن كل الإمكانات الإيقاعية و السردية التي تتسع لتجربته الشعرية، فالشاعر بصدد سرد مطول لأفضال و مكارم بني حمدان و سيف الدولة واحد منهم، وما يلفت الانتباه في هذه القصيدة طولها حيث يبلغ عدد أبياتها مائتين و ستة و عشرين بيتا، ورقمالبيت الأول من النموذج في القصيدة هو مئة و ثلاثة و ثلاثون، وقصدنا من ذكر هذه الأرقام هو لمس قدرة الشاعر على المحافظة على إيقاع بحر الطويل دون أن يخل بميزانه، فجلُّ تغييراته

كانت مختصرة في زحاف القبض و هو جائز و حسن عند أهل العروض، وتجنب زحاف الكف في مفاعيلن لقبحه و تأثيره على إيقاع البحر.

نلاحظ في البيت الأول أنَّ الصدر جاء تاما، تامٌ يتناسب مع رفعة اسم سيف الدولة،أمَّا العجز فتخلله زحـــاف القبض، فكأنّ الوزن اهتزَّ لعدم قدرة الكلمات على وصف هذا الأمير، فكل المعاجم لاتستوعب صفاته، وهذا ما نجده في البيت الثاني أيضا فبمجرد ذكر سيف الدولة نشعر بانفعال الشاعر و يتجسد هذا في قبض التفعيلة، إنَّ صدق مشـاعر أبو فراس وحبه لسيف الدولة كان المحرك الأساسي لإيقـــاع النص، فهذه الخصوصية التي تميز علاقة الشاعر بسيف الدولة هي المسؤولة عن تلك الدفقات الانفعالية، فكان الشكل الإيقاعي صورة لذبذبات وانفعالات نفس الشاعر.

ـ نسبة شيوعه في شعر أبو فراس: يحتل الطويل المرتبة الأولى في شعر أبو فراس بنسبة 40%، وهي نسبة كبيرة مقارنة بنسبة شيوعه في شعر المتنبي، يليه الوافر بنسبة 14%، البسيط9% و الكـــامل8% وكل من مجزوء الكامل و مخلع البسيط 7%و كل من الخفيف والمتقارب 4%و كل من السريع والمنسرح2%وكل من الهزج و الرجز و مجزوء الرمل 1%"[1]

وقد نظم أبو فراس أغلب سيفياته على بحر الطويل بنسبة 35%، و النسبة تقريبية لأن سيفياته تتخللها أبيات الفخر بنفسه و عشيرته، فكان الطويل أكثر البحور استيعابا لتجربة أبي فراس في سيفياته و قد ظهر إيقاع الطويل بصورة ملفتة في رائيته التي تحفل بمآثر قومه و مطلعها:

[1] ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص194.

لعل خيال العامرية زائر فيسعد مهجور و يُسعد هاجر[1]

فكانت أنسب نموذج للدراسة، و اختيارنا لبحر الطويل في النماذج له بُعده الدلالي، فهذا البحر ظُلم في شعرنا المعاصر بقدر ما احترم عند القدماء، فكمٌ الانتقادات التي طالت إيقاعه من رتـــــابة و ملل و تقييد لقدرات الشاعر كان دافعا قويا لنا لإنصاف إيقاعه و إظهار ما يختزنه من شعرية لم يستطع شعراؤنا لمسهـــا بسبب قلة أدواتهم الشعرية مقارنة بشعرائنا القدامى، كما أنَّ تغير طبيعة الحياة كان له تأثيره في النفور من هذا الوزن، فالجو المكهرب و الملوث اجتماعيـــــا و ثقافيـــا وسيـــاسيا وحتى بيئيـــا أثر على هدوء المبدع و اتزانه، فانعكس هذا الاضطراب على كل شيء، و كان أول شيء يضطرب و يتشتت، شكل القصيدة العربية، وغدت رزانة بحر الطويل غريبة على هذا العصر، فالمشكل ليس في الطويل وإنما في الشاعر و العصر.

2ـ القافية:

قافية القصيدة رائية مطلقة وهي: /0//0،أما نوعها فهي متداركة، وحروفها:

الروي: الراء، **الدخيل**، **ألف التأسيس**، **الوصل**: الواو، وحركاتها:

المجرى: الضمة وهو حركة الروي، **الإشباع**:الكسرة وهي حركة الدخيل ،**الرس:** الفتحة وهي حركة ما قبل ألف التأسيس.

إن ما يمكن ملاحظته على القافية أنها لم تخرج عن الثوابت الإيقاعية للشعر العربي، " فوقوع الراء رويا كثير شائع في الشعر العربي"[2]، و"حرف الراء صوت مجهور متكرر وهو من أوضح الأصوات الساكنة في

---

[1] ـ أبو فراس الحمداني، الديوان، ص102.
[2] ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

السمع"[1]، فرنينه يتناسب مع غرضي المدح و الفخر، ويعتبر حرف الراء ثاني حرف نظم عليه أبو فراس سيفياته بعد الباء، و مجيء القافية مطلقة يتناسب مع رغبة الشاعر في لفت الانتباه لصفات ممدوحه، فإطالة حركة الروي تكسب كلمة القافية صدى و ترديدا.

إنَّ اختيار حرف الراء كروي للقصيدة له بعده الدلالي، فصفة التكرار التي تميز هذا الصوت كان لها دورها في ترسيخ صفات الممدوح وجعلها ترن في أذن المتلقي، كما ساهمت حركة الضم في تجسيد" الفخر و الاعتزاز و الشموخ و التعالي"[2]، فكل الفضائل و المناقب مضمومة عند بني حمدان، وهي مجسدة في شخص سيف الدولة" فالضمة تشعر بالأبهة و الفخامة بينما تُشعر الكسرة بالرقة و اللين"[3]،فهذا الرنين الذي نلمسه في إيقاع النص يشعرنا بالنشوة التي كانت تعتري شاعرنا حين يذكر سيف الدولة، فهو مصدر قوته و فخره، فلا نكاد نشعر بحميمية الإيقاع التي كانت واضحة في نص المتنبي، ولهذا أبعادهالنفسية، فالمتنبي كان يرى نفسه في سيف الدولة فحين يمدحه تشعر بهذا الذوبان و الاندماج، و"لربما كان في لا وعيه أنه هو صاحب الإمـــارة و قائد جيوشها"[4]، أما نظرة أبو فراس فكانت القرابة تغذيها لذا جاءت سيفياته أقرب إلى الفخر منها إلى المدح، فلم تظهر هذه الحميمية إلّا في روملياته، فنفسه الأبيَّة لم تحتمل ذلَّ طلب الفداء من سيف الدولة فنجد هذا الإيقاع الحزين في قوله:

لولا العجوز بمنبج ما خِفتُأسباب المنيَّةْ[5]

0//0///0//0/ 0/0//0/0/0//0/0/

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص56.
[2]- عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات(مقاربة سيميائيةأنثروبولوجية لنصوصها)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1998، ص421.
[3]- عبد اللطيف حماسة، بناء الجملة العربية، ص69.
[4]- خليل شرف الدين، المتنبي أمة في رجل، ص101.
[5]- أبو فراس الحمداني، الديوان،ص317.

مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلاتن

ولكان لي عمَّا سأل ت من الفدا نفسأأبيَّهْ

0//0/0/0//0/// 0/0///0/0/0//0///

متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلاتن

لكن أردت مرادها ولو انجذبت إلى الدنيَّه

0//0///0//0/0/ 0/0//0///0//0///

مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

فهذه الأبيات تنتمي عروضيا لمجزوء الكامل و قد اعترى تفعيلاته زحاف الإضمار* كما دخلتها علة الترفيل*، فكل هذه التغييرات في الشكل العروضي تعكس التخبط النفسي الذي يشعر به شاعرنا ،فالحسرة التي خلفَّها تأخر سيف الدولة عن فدائه* هي التي قصمت ظهره مثلما قصمت بحر الكامل و جزأته ، وشوقه لأمه العجوز هو الذي كبَّل نفسه الأبية مثلما كبَّ لمت الهاء الساكنة الروي المفتوح، فكان الإيقاع الخارجي أهم أداة صنعت شعرية هذا النص.

* ـ وهو زحاف مفرد يكون بتسكين الثاني المتحرك ولا يقع إلا في متَفاعلن فتتحول إلى مُتْفاعلن.ينظر: مأمون عبد الحليم وجيه، العروض و القافية، ص24.

* ـ وهو من علل الزيادة ، زيادة سبب خفيف/0 على ما آخره وتد مجموع//0،وهو لا يقع إلاَّ في مجزوء الكامل متفاعلن تصبح متفاعلاتن، و المتدارك فاعلن تصبحفاعلاتن.ينظر: نفسه ، ص36.

* ـ فقد أبى سيف الدولةَ أن يفتدي شاعرنا منفردا، لأنه لم يرد أن يخصه دون أبناء عمومته و دون بقية الأسرى، وهو موقف يستحق الإكبار.ينظر: نصرت عبد الرحمن، شعر الصراع مع الروم، ص282.

و بالعودة إلى نموذجنانجد أنَّ كلمات القافية تحيلنا إلى معاني الفخر و الاعتزاز: قادر ـ باهر ـ سائر ـ أشاطر ـ ظاهر ـ الخواطر ـ داثر ـ مصابر ـ المساعر ـ متشاجر ـ الحناجر ـ آمر ـ مخاطر....فقد جاءت أغلب كلماته بصيغة اسم الفاعل لكي لا تحيد الأسماع ولو لثانية عن ممدوحه، كما أنها تحمل صفات ممدوحه بمفردها فهو القادر و الباهر و السائر و الآمر كما أن هذا الرنين الذي منحه صوت الراء لكلمة القافية جعلها ترن في أذن المتلقي حتى ترسخ في ذاكرته.

دراسة الإيقاع الداخلي:

ـ **التكرار:** كان لأسلوب التكرار بصمة واضحة على نص أبي فراس، فقد اهتم شاعرنا بتوزيعه على كل القصيدة توزيعا عادلا نوعا ما ليظل نغمه عاليا يتناسب مع إيقاع الطويل و رنين القافية، غير أننا نجد تركيز هذا الأسلوب مرتفعا قليلا في الأبيات الأولى التي افتتح الشاعر بها قصيدته وهي غزلية على عادة القدماء، فقد منح هذا التركيز إيقاع الأبيات غنائية تتناسب مع رقة هذا الغرض فيقول شاعرنا:

لعلَّ **خيـــــال** العـــامرية **زائر** فـ**يُسعد مهجور** و **يُسعد هـاجر**

وقد كنت لا **أرضى** من الوصل ب**الرضا** ليالَي ما **بيني** و **بينك** عـــــامر

ولِيّ على طول الشماس عن **الصِّبا** أحنُّ و **تصبيني** إليكِ الجـــآذر

ولِيّ إذا لم أرْجُ يقظـــــان وصلها لُيقنعني منها **الخيـــال المـــزاور**

وفي كِلْتـَيْ ذاك الخِبـــــاء خريدة لها من طعان الدّارعين ستـــــائر

تقول إذا جئتهـــــا متدرّعـــــا: أزائر شوق **أنت** أم **أنت** ثـــائر ؟

فهذه التكرارات الأفقية (يسعد مهجور ـ يسعد هاجر، أرضى ـ الرضا، بيني ـ بينك) و العمودية(خيال زائر ـ الخيال المزاور، وإنّي ـ وإنّي) كانت أداة لرفع النغم الشعري و شدِّ المتلقي ليتابع أبيات القصيدة بفضل هذا الترابط الإيقاعي، كما أن نوعية الكلمات المكررة كان لها أثرها في خلق هذه الغنائية فكلها رقة و عذوبة.

ولم يختلف الأمر كثيرا في نموذجنا، فقد كان للتكرار دور بارز في تشكيل إيقاع النص، وسنحاول ملاحظة بعض التغييرات التي طرأت على هذا الأسلوب:

البيت الشعري	التكرار
3	فخري و فخرك ـ سار، سائر
4	أساهم، أشاطر
5	بيّن، ظاهر
7	بناهن، باني، الثغر، الثغر ـ دين، الدِين
12	وذو الحزم، وذو العزم
14	ساق، السوق ـ فلم يمسِ، ولم يضحِ
15	يسايره، يساير
16	وقعةٌ، وقعةٍ
17	فلا هو فيما سرَّه ـ ولا هو فيما ساءه

إنَّ ما يمكن ملاحظته على هذه التكرارات:

ـ أنها متوازنة في كل الأبيات تقريبا لتمنح النص إيقاعا متوازنا لا يشعر المتلقي باختلال في الأبيات.

ـ كما أن غياب التكرار عن بعض الأبيات كان سببه وجود نوع من الأساليب الأخرى التي تقوي النغم كأسلوب التقسيم* الذي أحدث موسيقى تلذ لها الأسماع،فنجده في البيت الثاني و الثامن في قوله:

فمجدك غلاب، وفضلك باهر

لجوج إذا ناوى، مطول مصابر

ـ وكان التكرار العمودي حاضرا في مطالع بعض الأبيات المتتالية مجسدا بحرف الواو الذي جعل من الأبيات لحمة واحدة فالأبيات: الثالث و الرابع و الخامس كانت الواو فيها كاللازمة التي ينتظر المتلقي سماعها:

ولو لم يكن ـ و لكنني ـ وعن، ثم تختفي لتعود في البيت الثامن و التاسع و العاشر:

ونازل ـ و ذلت ـ و شقّ، ثم تختفي و تعود في البيت الثاني عشر و الثالث عشر و الرابع عشر و الخامس عشر:

وبات ـ وأوردها ـ وساق ـ و ناهض ويستمر هذا الظهور و الاختفاء إلى نهاية القصيدة، فهذا الانتظام التكراري كان له من الوضوح و التأثيرفي بناء النص الشعري أكثر من التكرار ذي الأبعاد المكانية غير المنتظمة، والتفسير المنطقي لهذا التكرار الرأسي هو طول القصيدة المفرط فكان لابدَّ من وجود عنصر يشدُّ هذا البناء العالي لكي لا يتشتت ذهن المتلقي.

ـ كما نلاحظ تغيرا في نوعية الكلمات المكررة، فمطلع القصيدة تميز بألفاظ رقيقة عذبة تتناسب مع رقة الغزل، أمَّا هنا فالألفاظ تحاكي غرضي الفخر و المدح، وهي و إنْ أراد الشاعر بعث القوة فيها تظل متأثرة بروحه

* ـ التقسيم أو الترصيع وهو ما يكون في حشو البيت من السجع.

الرقيقة، فطبيعة الحياة التي عاشها الشاعر كان لها تأثيرها الواضح في سيفياته، فالقوة التي تشعر بها عند قراءتك لنص المتنبي مبعثها صعوبة حياته، فلكل شاعر شعريته الخاصة التي صنعتها الفتوة و الحماسة في سيفيات المتنبي، ودقة الحس و رقة العاطفة في سيفيات أبي فراس، فإيقاع الأول شعري بقوة جرسه وإيقاع الثاني شعري بسلاسته و عذوبة نغمه.

كما كان لأسلوب المجاورة إيقاعه الواضح، فتقارب المكررات يزيد النغم قوة و ارتفاعا، فنجدهفي قوله:

- ولو لم يكن فخري و فخرك،

- سار عنّي بالمدائح سائر

- بناهنَّ بانيَ الثغر، والثغر

- دين الله والدين

فتوظيف أبي فراس لهذا الأسلوب أدى وظيفته النغمية، إلّا أنَّ تأثيره النفسي لم يصل إلينا فنشعر ببرود و قلة انفعال فكأن طول القصيدة مع طول الوزن أنهك إيقاع النص، فلم تعد الكلمات و هي لغة الشعر تعبر عن حركة الانفعالات في نفس الشاعر، فالانفعال الذي نشعر به عند فخر الشاعر لا نلمسه حين يذكر سيف الدولة منفردا فكأن معاشرته له منذ الصغر جعلته لا يرى فيه ذاك البريق الذي يراه غيره من شعراء البلاط كالمتنبي و السرّي و غيرهما، فلانفعال الشاعر دور كبير في تشكيل إيقاع عاطفي يؤثر في المتلقي ويكون أثره واضحا على كلمات النص لأن" الكلمات وحدها في لغة الشعر هي التي تعبر عن مكنونات الشاعر"[1]، فنجد

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص449.

بين روميات الشاعر بعض السيفيات التي كان ألم الأسر و ذُلُّ طلب الفداء يغذيها فغدت سيمفونية حزينة تهز القلوب،يقول الشاعر في قصيدة" متى تخلف الأيام مثلي "[1]:

وانَّك للمولى، **الذي بك**أقتدي **وانَّك** للنجم،**الذي بك** أهتدي

0//0///0//0/0/0///0// 0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وأنت الذي عرَّفتني طرق العلا **وأنت الذي** أهديتني كل مقصد

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0///0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وأنت الذيبلَّغتني كل رتبـــــة مشيت إليها فوق أعناق حُسَّدي

0//0//0/0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فيا مُلبسي النُّعمى التي جلَّ قدرها لقد أخلَقَتْ تلك الثيـاب فجدّد

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

[1] ـ أبو فراس الحمداني، الديوان، ص85.

إنَّ إيقاع هذه الأبيات إيقاع حزين زاده الروي المكسور رقة و شجونا، فتشعر أنَّ الكلمات دموع تنهمر ولا شيء يوقفها، وقد كان لوزن الطويل بصمة واضحة على هذا الاسترسال فقد بث الشاعر كل مكنونات نفسه على تفعيلات هذا البحر، وهذه التكرارات الملفتة للانتباه ما هي إلا صورة لما يختلج في نفس الشاعر من انفعال.

وقد اهتم أبو فراس بإخراج إيقاع قصيدته على أحسن صورة، فلم يترك أي أسلوب يزيد الإيقاع جرسا من تكرار بأنواعه و مجاورة و تصدير الذي نجده في الأبيات المتتالية:

وقد يكبر الخَطْبُ اليسير و **تجتني** اكابر قوم ما **جناه** الأصاغر

كما أهْلَكَتْ**كلبًا** غُواةُ **جُناتِها** وعَمَّ **كلابًا** ما **جَنَتْهُ** الجعافر

شرينا و بعنا**بالسيوف**نفوسهم ونحن أُناسٌ **بالسيوف** نتاجر

هذا التناظر الذي خلقه أسلوب التصدير منح الإيقاع توازنا ،وفتح أفق التوقع لدى المتلقي فيشعرهبأنه طرف في العملية الشعرية، وهي عملية حقا لأن وعي الشاعر هو الذي يحركها وليس الصُدف.

إنَّ بحثنا عن أهم الأدوات الإيقاعية التي منحت نص أبي فراس شعريته، جعلنا نصل إلى قناعة مفادها أن:

قوة الجرس الإيقاعي في نصوص المدح، ليس مقياسا لشعرية النص، فهذه القوة إن لم يستطع الشاعر توظيفها بدقة غدت صراخا تنفر منه الأسماع، كما أن عذوبة الإيقاع قد تتحول إلى فتور تمل منه النفوس، فقدرة المتنبي وتمكنه جعل من سيفياته" نارا تضطرم ولا تكاد تمس قلبك حتى تشيع فيه، وإذا قلبك يضطرم

أيضا حماسة و نشاطا"[1]، كما قد تشعر برغبة في التحليق من رقة العاطفة و دقة الحس اللتين استطاع أبو فراس تلوين إيقاع سيفياته بهما.

ثالثا: قصيدة " **فتوحك**"[2] للسريّ الرفّاء:

1ـ فتوحك ردَّت بهجة الملك سرمدا	وأنت حسام الله فلَّ بك العدا
0//0//0/0//0/0/0///0//	0//0///0//0/0/0///0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
2 ـ يحدث عنك المشرفي مجردا	ويثني عليك السمهري مسددا
0//0///0//0/0/0//0//	0//0///0//0/0/0//0//
فعول مفاعيلن فعولمفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
3 ـ أعاد وأبدى الفتح منك معودا	قراع العدا جارٍ على ما تعودا
0//0//0/0//0/0/0//0//	0//0///0//0/0/0///0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
4 ـ وممطر أرض الروم من دم أهلها	سحابا، إذا روَّى الثرى منه أحمدا
0//0//0/0//0/0/0//0//	0//0///0//0/0/0///0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

[1]ـ طه حسين، مع المتنبي، ص174.
[2]ـ السري الرفاء، الديوان، ص134وما بعدها.

5 ـ تخالف فعل الغيث منه، فكلما بدا العود مخضرا ثنـــاه موردا

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

6 ـسرى مخلقا في الله ديباج وجهه فذبَّ عن الإسلام حتى تجددا

0//0//0/0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

7 ـيفلِّق بالضرب التريكَ وما حوى ويخرقُ بالطعن الدِّلاص المسرَّدا*

0//0///0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

8 ـ فيالك من يوم أحرَّ عليهم وأندى على الدِّين الحنيف و أبردا

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

9 ـ وربَّ محلَّى بالكواكب شاخص شخصت إليه، فانمحى و تأبدا

0//0///0//0/0/0///0// 0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولمفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

10 ـ فأعطاك ما تهوى و قلد أمره نجوم قنـــا أضحى بهن مقلدا

---

*التريك:مفردها تريكه بيضة الحديد التي يضعها المحارب على رأسه ، الدِّلاص: الدرع اللينة الملساء، المسرد: المنسوج.

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0///0//0/0/0///0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

11 ـ مثلْت له في مثل أركان طوده وأسطرت فيه الجلمد الصلد جلمدا

0//0//0/0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

أولا: دراسة الإيقاع الخارجي:

1 ـ الوزن:

تنتمي هذه القصيدة عروضيا لبحر الطويل، وهو بحر استجاب لرغبة شاعرنا في التغني بصفات ممدوحه، فهذا الجرس الإيقاعي الواضح الذي تميزت به قصيدة السري خلع رداء الرزانة الذي يلف وزن الطويل، وألبسه رداء الغنائية، وهو مع ذلك لم يُجر تغييرات كبيرة على هذا الوزن، فالتغيير الوحيد تمثل في زحاف القبض الذي تخلل حشو الأبيات و لازم تفعيلتي العروض و الضرب وهذا هو المعتاد عند معظم الشعراء، فقد لزم شاعرنا القاعدة العروضية ولم يخالفها، إلّا أنَّ الاختلاف يكمن في أن إيقاع هذه الأبيات هو السيِّد، فلا يكاد المتلقي يبالي بمعاني النص و مدى عمق هذه التجربة الشعرية، ولعل السبب يكمن في نظرة السري لسيف الدولة فهي مغايرة لنظرة غيره من الشعراء، فإن كان المتنبي يرى في الأمير الحمداني البطل الذي سيعلي راية العرب فوق الجميع، تجسدت نظرته هذه في إيقاع يتأرجح بين الارتفاع و الانخفاض يغذيه عمق التجربة و شدة الانفعال، وتميزت نظرة أبو فراس لابن عمه بالرقة والعاطفة، فهذه القرابة كسرت حاجز الخوف الذي قد يشعر به أي شاعر يقف أمام أمير كسيف الدولة، لذا جاء إيقاع أبياته هادئا هدوء نفسه، فهو كإيقاع حفيف الأوراق لا تكاد تشعر به حتى تدقق السمع،أمَّا السري فهو لا يرى في سيف الدولة شيئا

مختلفا عن باقي الأمراء، فهو أمير تشعر بالرهبة عند دخول مجلسه، هذه الرهبة جعلت شاعرنا بقدرته الموسيقية يتفنن في تلوين إيقاعه، فقد أدرك أنَّ هذا الأخير هو لعبته التي ستبقيه في ملعب يعج بالمحترفين، وهذا ما جعل سيف الدولة يضمه إلى مجلسه و يجزل له العطاء، فقد كان بمثابة عازف محترف يهتز البلاط لموسيقاه.

ـ نسبة شيوع بحر الطويل في شعره:

إن نسبة شيوع الطويل في شعر السري وإن كانت في الصدارة كغيره من شعراء عصره، إلا أن الكامل ينافسه عليها، فنسبة الطويل 20%، الكامل19% يليها البسيط 12%، الوافر10% ، المتقارب7%، إنَّ الملاحظ على هذه النسب أنها متوازنة مقارنة مع نسب أبي فراس و المتنبي، فقد حاول السري أن يوزع قصائده على مختلف الأوزان دون أن يحتكرها وزن معين، وهذا يسهل عليه تحقيق رغبته في التلوين الإيقاعي فلكل وزن خصائصه التي تمنح النص إيقاعا خاصا مختلفا عن غيره.

2 ـ القافية:

قافية النص دالية مطلقة و نوعها:0//0/ متداركة، وحروفها: الروي: الدال، الوصل: ألف المد، وحركاتها: المجرى: الفتحة.

فصوت الدال من أكثر الأصوات شيوعا كروي،وهو"صوت شديد مجهور، ينتج عن التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاءا محكما، فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سُمع صوت انفجاري نسميه بالدال"[1]، فهذا الانفجار الذي يولده هذا الصوت منح القصيدة دويا يضع المتلقي في جو الفتوحات، كما تشعرك الفتحة

[1]ـ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص51.

وألف المد بامتداد فتوح سيف الدولة و انبساط ملكه على أرض العدا، فالفتحة تحاكي الرفعة و العلو في الأمير الحمداني، كما أن انتقاءه لكلمات القافية يتناسب مع هذا الزخم الإيقاعي:

كلمات القافية: بك العدا، مسدَّدا، تعوَّدا، أحمدا، موزَّدا، تجدَّدا، مسرَّدا، أبردا، تأبَّدا، مقلَّدا، جلمدا، تأوَّدا، أربدا، عرَّدا، ممَّردا، توقَّدا، ممدَّدا، موردا...، إنَّ هذه الشَّدة التي ميزت كل كلمات القافية تقريبا ماهي إلَّا صورة لشدة الصراع و القتال يوم الفتح ويزداد ضجيج المعارك بتكرار حرف الدال في الكلمة الواحدة (مسدَّدا،تجدَّدا،ممدَّدا..)، وكأنَّ المتلقي يشهد الأحداث و يشاهدها أمامه.

إنَّ قدرة الإيقاع الشعري على تصوير الحدث الحربي بكل تفاصيله من ضجيج وصراخ و حماس، كانت مجسدة في أبيات السري، لدقة إحساسه بنغم الأصوات، فنجد مشهد الغبار المتطاير في الهواء ترسمه تلك المدود التي ترتفع إلى الأعلى في نهاية كل بيت،فيمكن القول أنَّ إيقاع كلمات القافية رسم صخب المعركةوغدت أبياته مسرحا لها، فكان دور الإيقاع الخارجي في تشكيل هذه المعزوفة الصاخبة بارزا و مؤثرا، فقد منح وزن الطويل مساحة للشاعر ليشكل إيقاعه الداخلي بسلاسة، ليسهم في بناء شعرية هذا النص.

ثانيا: دراسة الإيقاع الداخلي

إنَّ تلك الضجيجية التي صاحبت الإيقاع الخارجي، كان لابد من دعمها وإظهارها بإيقاع داخلي يرسم أجواء الفتح، فقد جند شاعرنا لذلك كل قدراته وإمكاناته الإيقاعية، فنجد تكرر صوت الدال وهو مفتاح القصيدة في الأبيات الثلاث الأولى خمس عشرة مرة(مع فك الإدغام)، بالإضافة إلى تكرار صوت الراء تسع مرات في نفس الأبيات و تكرر ألف المد أحد عشر مرة، هذا الكم الكبير من الأصوات التي تزيد الجرس الإيقاعي في مطلع القصيدة كان غرضه شدُّ المتلقي ووضعه في جو القصيدة، فهذا ما يطلق عليه أهل البلاغة براعة الاستهلال، وما زاد مطلع القصيدة توقيعا هذه القوافي الداخلية في قوله:

فتوحك ردَّت بهجة الملك **سرمدا** وأنت حسام الله فلَّ بك **العِدا**

يحدث عنك المشرفي مجـــرَّدا **ويثني عليك السمهري مسدَّدا**

أعاد وأبدى الفتح منك **معوَّدا** قراع العدا جارٍ على مـا **تعوَّدا**

فهذه التقسيمات الداخلية التي تقوم على السجع في حشو الأبيات(سرمدا، مجردا، معودا) منحت الأبيات توافقا إيقاعيا يطرق الأسماع في فترات محددة، كما أنَّها تتطـــابق مع إيقاع كلمة القافية (مجردا، مسددا، معودا،تعودا)، فكل هذا التلوين الصوتي كان لابد منه لكي يكون الإيقاع الداخلي مكملا للخارجي وليس هادما له.

ولا تخلو أبيات القصيدة من أسلوب التكرار، الذي يشحن الإيقـــاع الداخلي ويضيئه حتى يُخيَّل إلينا أننا نراه،غير أن السري لم يلتزم تكرار الكلمة فقط، فنجد مزجا بينه و بين أسلوب المجاورة و التصدير والجناس، فحشد أساليب البديع التي تزين إيقاع نصه، فنجد المجاورة في قوله:

ـ **مثلت** له في **مثل** أركان طوده وأسطرت فيه **الجلمد** الصلد **جلمدا**

ـ تتـــــابع يهفو فوقه كلطائر إذا صـــــافحته **راحة الراح** تمردا

ـ ثنى الخيل عن ماء الفرات صوادرا فكان لها **ورد** الخليجين **موردا**

كما نجد تكرارا للصيغة في قوله:

ـيحدِّث عنك المشرفي مجردا **ويثني عليك السمهري مسددا**

ـ **يفلق بالضرب**التريك وما حوى **ويخرق بالطعن** الدِّلاص المسرَّدا

وكان أسلوب التصدير حاضرا في أبياته ليشد انتباه المتلقي:

ـ وربَّ محلَّب الكواكب **شاخص** **شخصت** إليه، فانمحى و تأبَّدا

ـ فأعطاك ما تهوى و**قلَّد** أمره نجوم قنـــاً أضحى بهن **مقلَّدا**

ـ إذا ما **رأتهن البطارق** أنحسا **رآهن** مجتاح **البطارق** أسعدا

وزاد إيقاع هذا البيت جمالا توظيفه للطباق بدقة (أنحسا#أسعدا) ، فتكرر حرف السين منح البيت صفيرا يجذب الأسماع.

ـ و**بث** السرايا حولهـا، فتفرقت كمـا **بثَّت** الريح الحيا فتبددا

ـ أتاك **يهزُّ** الروع أعضاء جسمه كما **هزَّ** بالأمس الحسام المهندا

إنَّ حشد هذه الأساليب في قصيدة واحدة كـــان له وقعه الواضح على المتلقي، فقد استطـ اع السري بحِسّه الموسيقي الدقيق لفت انتباه سيف الدولة إليه رغم قلة عمق معانيه، فهو شـــاعر أداته الأولى: الموسيقى التي إمَّا أن تجذبك إلى مـــا وراءها من عمق وبعد دلالي وإمَّـا أن تخفي عنك ما خلفهـا من ضعف في المعـــاني، والشاعر المتمكن هو من يعرف كيف يوظف موسيقاه لأحد هذين الغرضين.

إنَّ القوة الإيقاعية التي استهل بها الشاعر قصيدته جعلت الحاجة ملحة لتدفق الإيقاع بذات القوة في أبيات الختام الثلاث فجاءت لا تقل زخرفة عن الأبيات الثلاثة في مطلع القصيدة، فبراعة استهلاله أتبعها بحسن تخلُّصه في قوله:

إذاالدولة الغرَّاء **سمَّتك سيفها** لتبْهج، **سمَّاك الهدى** ناصر **الهدى**

ليهنك أنَّ الروم ذلَّ **عزيزهـــــا** فصـــارت مواليهـــا **بعزك** أعبدا

إذا قيل **سيف الدولة** اهتزَّ عرشها وخرت ركوعـــا عند ذاك و سجدا

فهذه التكرارات الأفقية و العمودية منحت الأبيات توقيعا و جرسا يتناسب مع هيبة سيف الدولة، التينلمسها في كل لفظ انتقـاه الشاعر(أنت حسام ـ يحدث عنك المشرفي ـ يثني عليك السمهري ـ ممطر أرض الروم دما ....إذا قيل سيف الدولة اهتز عرشهـا ـ خرت ركوعا و سجدا)، إن هذه الرهبة التي يشعر بهـــا الروم عند ذكر سيف الدولة هي حقيقة روتها العديد من القصـــائد، ولكن ما لمسناه من صخب هذه الأبيات هو رهبة الشاعر نفسه من هذا الأمير الحمداني، فقد كان إيقاعه مرآة صافية لما يختلج في نفسه من مشاعر الخوف و الإعجاب.

إنَّ انتماء شعر السيفيات إلى غرض المدح جعل بيان فاعلية الإيقاع و قدرته الصوتية و الدلالية على تشكيل التجربة الشعرية والتأثير في المتلقي صعبا ويكسوه الغموض، فالجمود العاطفي الذي اتهم به من يطرق هذا الغرض، جعل منه مجرد تأريخ لحقبة ما أو تراجم لشخصيات كان لها ثقلها السياسي أو الاجتماعي أو...،إلا أنّنا لمسنا من خلال هذه الدراسة صدق المشاعر التي جسدتها الكلمات المؤثرة ذات الرنين الإيقاعي، فكانت تجربة المتنبي مع سيف الدولة تجربة من يبحث عن" الرجل القائد و القدوة، فلم يستطع أن يكونه أول أمره، لنقص في الأداة و الوسيلة لا لنقص في الرجولة و الكفاءة و الاستعداد"[1]، فقال أجمل شعره وأصدقه و أرقاه، وغاب شبح التكسب في غمرة الإعجاب، فكان لحالة الانسجام و الاتحاد هذه أثرها الواضح على اختيارات الشاعر، فتجسد الانسجام النفسي في بحر الطويل الذي استوعب بطوله عمق التجربة التي

[1]ـ خليل شرف الدين، المتنبي أمة في رجل، ص25.

يعيشها شاعرنا، وكانت القافية صورة لحالة الإعجاب بهذا القائد، أمَّا الحروف فقد كانت تمتد كالأوتار لتعزف سيمفونية الكلمات، فجاء إيقاعه متساوقا مع حالته النفسية وهذا ما منح قصيدته قدرتها على التأثير في المتلقي.

وكان لحياة الترف التي عاشها أبو فراس في كنف سيف الدولة بصمتها على إيقاعه و أسلوبه، فحاول منح سيفياته الصخب الذي يتطلبه وصف قائد هزم الأعداء ورفع راية العرب و المسلمين، إلا أن ذوقه الحضري صبغ إيقاعه بصبغته فغدا أنغاما عذبة لها أثرها المتميز على النفس، فبدل أن تسمع جلجلة الحرب وصهيل الخيل فقط، يُسمعك لرقته همهمات لنساء العدو صانهن سيف الدولة لكرم أخلاقه:

وصنَّا نساء، نحن أولى بصونهـــا رجعن، ولم تكشف لهن ستائر

0//0///0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

ينادينه، والعيس تزجى كأنهـــا على شرفـات الروم نخل مواقر

0//0//0/0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ألا إنَّ من أبقيت يـــا خير منعم عبيدك ما ناح الحمام السواجر

0//0//0/0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فنرجوك إحسانا و نخشاك صولة لأنك جبَّـــار، وأنك جـــابر

0//0///0//0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

فدقَّة حِسّه و رقَّة عاطفته شكّلت شعرية مختلفة ميزها إيقاعه الهامس الذي حاول روي القافية رفعه، إلّا أنّه لم يبلغ الصخب الذي يتطلبه جو النص.

أمّا رغبة السَّري في تغيير ظروفه الاجتماعية وحبه للأدب و الشعر جعلاه يحشد كل طاقاته الإيقاعية للفت انتباه سيف الدولة أولا، فكان "يفكر بالنغم قبل أن يفكر بمعناه و يركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات"[1]، فغدت صوره حية متحركة وإيقاعه نغما يطرب الأسماع، إلّا أنه على جمال إيقاعه يعوزه شيء من العمق و العاطفة، ويمكن القول أنَّ المتنبي جمع بين عاطفة أبي فراس الجياشة و جمالية إيقاع السري فكان النتاج سيفيات تُمتع الأسماع و تثير الانفعالات.

[1] ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص449.

خاتمة

بعد دراستنا لشعرية الإيقاع عند شعراء السيفيّات اتضحت الكثير من المفاهيم وعلى أساسها تبلورت لدينا مجموعة من النتائج أهمها أن:

1ـ مفهوم الإيقاع عند النقاد العرب القدماءظل يتأرجح بين الموسيقى(اللحن و الغناء) و العروض(الوزن و القافية)، والبعض فقط من تنبه إلى قيمته الفنية في بناء الصورة الشعرية و التأثير في المتلقي، كحازم القرطاجني الذي أكّد على قصدية الوزن، فكانت هذه الآراء قاعدة انطلق منها النقاد المعاصرون للبحث عن الآليات التي تجعل من النص الشعري أكثر تأثيرا في المتلقي.

2ـالإيقاع هو الوقع أو الأثر الذي يتركه النص في نفس المتلقي، وكلّما كان الوقع قويا ارتقى النص في مراتب الشعرية.

3ـ الإيقاع الشعري يفقد نغمه وتأثيره في غياب الوزن والقافية، فوجوده ضروري وإن كان مبعثرا كما هوحاله في القصيدة الحرة التي يحاكي إيقاعها اللامنظم الواقع الذي يعيشه المبدع، فزعزعة شكل القصيدة العمودية كان لابد منه لأن الاتزان و الهندسة الدقيقة لا مكان لهما في عصر مِيزتُه الترنح و العشوائية.

4ـالوزن كشكل إيقاعيأثبت قدرته على نقل الدلالة، فهو الخيط الذي يربط المتلقي بدلالات النص، كما أنَّ الشكل الكمي للوزن يسمح بتخصيص أغراض معينة، فالبحور الطويلة تستوعب أغراضا كالمدح و الفخر فطول التفعيلات يمنح الشاعر قدرة على الاسترسال و الوصف.

5ـ الزحافات و العلل تمثل انزياحات وزنية تبرز انفعالات الشاعر، كما أنها تخفف من تردد النغمات ذاتها في الوزن و تثير انتباه المتلقي، فهذا التنويع الإيقاعي الذي تمنحه للوزن الشعري كان سببا في صموده على مر العصور.

6ـ القافية تحتل مكانة بارزة في بناء النص الشعري، فتكررها الصوتي في نهاية البيت الشعري يمنح النص توقيعا يزيد من كثافة الوضوح السمعي لدى المتلقي، ويضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة و قوة جرس،كما تسهم في ربط أجزاء القصيدة لعلاقتها الوثيقة بالمعنى، فوظيفتها الدلالية لا تقل أهمية عن الوظيفة الإيقاعية.

7ـ إيقاع الوزن والقافية لا يمكنهما صناعة شعرية متكاملة بدون كثافة الأصوات و هندستها و الكلمات و تكرارها والتي تمنح النص إيقاعا داخليا يرفد الإيقاع الخارجي و يبرزه، فهذا الإيقاع الهامس يرسل شحنات تثير مشاعر المتلقي و تشد سمعه.

8ـ شعراء السيفيّات كسروا القيد الذي كبَّل غرض المدح و احتجزه في إطار التكسب والبرود العاطفي،وأطلقوه قصائد تلامس مشاعر المتلقي و تحرك عواطفه بإيقاعها الصاخب حينا و الهامس حينا آخر.

9ـ اختلاف صدق مشاعر شعراء السيفيات للممدوح كان أثره واضحا على إيقاع نصوصهم، فكان صدق المتنبي مثلا مجسدافي سلاسة إيقاعه ووضوحه دون تصنع أو ابتذال.

10ـ إيقاع شعر السيفيّات كان له الدور البارز في صناعة شعرية صمدت أمام سيل القوانين و المعايير و في ظل تنوع التأويل و التفسير.

11ـ قدرة الشاعر و موهبته لها أثرها في منح إيقاع النص شعريته، لذا تباينت شعرية النصوص من شاعر لآخر.

12ـ الشفوية التي ميزت الشعرية العربية جعلت من الإنشاد أحد عناصر الجمالية في النص الشعري، فقدرته الإبلاغية و التأثيرية أهلته ليكون أحد معايير شعرية النص القديم، أما بعد أن أصبحت القصائد حبيسة الأوراق تقرأ كما يقرأ النثر فقد الإنشاد بريقه ففقدت القصيدة معه تأثيرها.

13ـ محاولة ضبط الشعرية بأسس وقواعد يظل مستعصيا، لأن مرجعيتها الخطاب الأدبي المتنوع ومنهجها التأويلي لا يسمحان بتوفير دقة المعايير، فما هو شعري يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا هذه العلائقية تجعل لكل نص معاييره الخاصة.

14ـ البحث في شعرية الإيقاع يظل مجالا خصبا لدراسات آتية قد تجد ما غاب عمن سبقوها، واختلاف الخطاب الشعري المعاصر عن الخطاب القديم كان له أثره في تنوع الشعريات، فالبحور الطويلة و القوافي ذات الجرس الإيقاعي و التكرار بأنواعه وانشاد القصائد كانت مقاييس شعرية النص في العصر الجاهلي إلى غاية نهاية العباسي، إلاَّ أنَّها تغيرت فغدا تشتت الوزن واختلاف القوافي وبساطة الأسلوب وعلامات الترقيم أهم مقاييس شعرية النص في هذا العصر، لذا يكون من الظلم والإجحاف تطبيق مقاييس هذا العصر على نصوص العصور السابقة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

المصادر:

1ـأبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1983.

2 ـ أبو فراس الحمداني، الديوان،شرح:خليل الدويهي،ط2،دار الكتاب العربي ، بيروت،1994.

3 ـ السري الرفَّاء، الديوان، تقديم و شرح: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جعفر، ط1، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1996.

المراجع:

ـ إبتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة : أحمد عبد الله فرهود ،ط1 ، دار القلم العربي ، 1997.

ـ إبراهيم أنيس:

ـ موسيقى الشعر،ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952.

- الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر و مطبعتها، مصر.

ـ إبراهيم بن هرمة، الديوان، تح: محمد نفاع و حسين عطوان، ط1، مجمع اللغة العربية، دمشق،1984.

ـ إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب و اليونان ، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، 1952

ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، القاهرة، 1997،

ـ أحمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض و توائم من القريض، ط1، دار الفكر، 1999.

ـ أحمد عبد الله فرهود، زهير مصطفى اليازجي، المعلقات العشر، ط1،دار القلم العربي، حلب، 1998،

ـ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، د.ط، عالم الكتب، القاهرة، د.ت

ـ أدونيس، الشعرية العربية،ط2، دار الآداب، بيروت، 1989.

ـ الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري،تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الميسرة.

ـ امرؤ القيس، الديوان، اعتنى به و شرحه عبد الرحمن المصطاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان،2004.

ـ أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ط17، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، أغسطس، 1989.

ـ أيمن اللبَّدي، الشعرية و الشاعرية،ط1، دار الشروق ، 2006.

ـ بشار بن برد، الديوان، شرح محمد الطاهر ابن عاشور، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة.

ـ أبو تمام، الديوان،شرح الخطيب التبريزي، تح:محمد عبده عزام، ط2، دار المعارف، مصر، 1965.

ـ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج1، شرح و تحقيق مفيد محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000.

ـ الجاحظ:

ـ البيان و التبيين، ،تح: عبد السلام محمد هارون، د.ط،دار الجيل، بيروت.

ـ كتاب الحيوان،تح: عبد السلام هارون ، القاهرة، 1945.

ـ جان ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر،ط2، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، 1965.

ـ جرير،الديوان، اعتنى به و شرحه: حمدو طماس، ط3، دار المعرفة بيروت، لبنان، 2008.

ـ جون كوهن، بناء لغة الشعر،تر: أحمد درويش، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990.

ـ حسان تمام، اللغة العربية معناها و مبناها، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979.

ـ أبو حسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح :محمد الحبيب بن الخوجة، ط3 ،دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986.

ـ حسن محمد نور المبارك، موسيقى البحر الشعري،ط1،مكتبة الآداب، القاهرة، 2008.

ـ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994.

ـ الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي،تح:الحساني حسن عبد الله،ط3،مكتبة الخانجي بالقاهرة،1994.

ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج4،تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي

ـ خليل بنيان حسون، في الضرورات الشعرية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1973.

ـ خليل شرف الدين، المتنبي أمة في رجل، دار و مكتبة الهلال، بيروت، 1996.

ـ رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي،ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1997.

ـ رينيه ويليك،أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية،1972.

ـ الزمخشري، أساس البلاغة، ج1،تح:محمد باسل عيون الأسد، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، 1998.

ـ سلوم تامر ،نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ط1 ،منشورات دار الحوار ، اللاذقية ،سوريا ،1983.

ـ سمير ستيتية، منازل الرؤية منهج متكامل في قراءة النص، ط1، دار وائل للنشر، عمان، 2003.

ـ سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993.

ـ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي،د.ط،دار المعرفة، القاهرة، 1968.

ـ شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي،ط13، دار المعارف، مصر.

ـ صفاء خلوصي،علم القافية(الجزء الثاني من كتاب فن التقطيع الشعري و القافية)، مطبعة المعارف، بغداد، 1963.

ـ صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ط1، مؤسسة مختار، القاهرة، 1987.

ـ صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، شركة الأيام للطباعة و النشر، ط1، 1996 ـ 1997.

ـ طه حسين، مع المتنبي، د.ط، دار المعارف للطباعة و النشر، مصر، 1949.

ـ عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي ، ج2،ط1، دار الفكر بيروت، لبنان،2002

ـ عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي،ط1،دار الحصاد للنشر و التوزيع،دمشق،1989.

ـ عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا،د.ط، مركز الفكر العربي،1978.

ـ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ط3،مطبعة حكومة الكويت،1989.

ـ عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات(مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1998.

ـ عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،2005،

ـ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1992.

ـ علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،ط1،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،مملكة البحرين،2006.

ـ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة(في محاسن الشعر وآدابه و نقده)، ج1، تح:محمد محي الدين عبد الحميد،ط5،دار الجيل،بيروت، لبنان، 1981.

ـ عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري(دراسة في تحليل النصوص الأدبية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

ـ عنترة بن شداد، الديوان، دار الهدى، عين مليلة،الجزائر.

ـ الفارابي ،موسيقى الكبير،تح:غطاس عبد المالك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر، القاهرة.

ـ فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)،دار المعرفة، 2009.

ـ أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح:محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان.

ـ فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن، عمان، 2004.

ـ الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب) ،القاموس المحيط ،ط5،مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر ، 1996.

ـ أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة،تقديم:أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2005.

ـ إبن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1 ،تح: أحمد محمد شاكر،ط2، دار المعارف، القاهرة.

ـ قدامه بن جعفر، نقد الشعر،تح:محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان.

ـ كمال أبو ديب:

ـ في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1 ،دار العلم للملايين ، بيروت ،1974.

ـ في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت، لبنان،1987.

ـ كمال بشر، علم الأصوات، ط1، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000.

ـ كمال محمود جمعة، موسيقى الشعر عند جماعة المهجر، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007.

ـ مأمون عبد الحليم وجيه، العروض و القافية بين التراث و التجديد،ط1،مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة،2007.

ـ محمد أحمد بن طباطبا العلوي ،عيار الشعر ،تح عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، ط1،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،1982 .

ـ محمد القاسم الأنصاري السجلماسي ،المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ،تح : علال الغازي ،ط3 ،مكتبة المعارف ، الرباط،1980.

ـ محمد حماسة عبد اللطيف:

ـ البناء العروضي للقصيدة العربية، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1999.

ـ الجملة في الشعر العربي، دار غريب، القاهرة، 2006.

- اللغة و بناء الشعر، ط1، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1992.

ـ محمد سعيد مولوي، ديوان عنترة تحقيق ودراسة، المكتب الإسلامي.

ـ محمد صابر عبيد:

ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية(حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد و الستينيات)،د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

ـ جماليات القصيدة العربية الحديثة،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005.

ـ محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1984.

ـ محمد علي رزق الخفاجي، علم الفصاحة العربية، منشورات دار المعارف، القاهرة،1979.

ـ محمد مهدي الجواهري، الديوان،وزارة الإعلام، بغداد.

ـ ابن منظور (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)،لسان العرب ،ج5،ط4، دار صادر للطباعة و النشر ، 2005

ـ مهدي الشريف محمد، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

ـ مؤنس رشاد الدين ،المرام في المعاني و الكلام ،ط1،دار الراتب ، 2000.

ـ ميادة كامل اسبر، شعرية أبي تمام، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،2011.

ـ نازك الملائكة:

ـ قضايا الشعر المعاصر،ط3، مكتبة النهضة، بغداد،1967.

ـ سيكولوجية الشعر و مقالات أخرى،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1993.

ـ نبيل راغب ، موسوعة الإبداع الأدبي ، ط1،الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان، 1996.

ـ نصرت عبد الرحمن، شعر الصراع مع الروم في ضوء التاريخ(العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع)، ط1، مكتبة الأقصى، عمان، 1977،

ـ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي،محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1952.

ـ هلال جهاد ، جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي) ، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2007.

المجلات:

ـ بسناسي سعاد،مجلة القلم، التنغيم صوت و دلالة، عدد3، جامعة وهران، السانية، 2006 .

ـ دهنون أمال، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، العدد 2 ـ 3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2008.

ـ جورج طراد،مجلة الناقد، قراءة اليوم لنص الأمس، عدد36، 1991.

ـ عادل بدر، مجلة الحوار المتمدن،(الإيقاع مدخل منهجي لدراسة الشعر الحداثي) ، العدد1827 ،2007.

ـ محمد الفيتوري، مجلة الآداب البيروتية، عدد1، 1971.

الرسائل الجامعية:

1 ـ خالد فرحان البداينة، التكرار في شعر العصر العباسي الأول، رسالة دكتوراه،جامعة مؤتة، الأردن،2006.

2ـ زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي و أثره في بناء النص،رسالة دكتوراه(مخطوط)،كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة آل البيت.

3ـ زيد قاسم ثابت، الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري،رسالة دكتوراه(مخطوط)، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2002.

4ـ عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا لمحمود درويش،رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2011.

5ـ لخضر بلخير، البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني،رسالة دكتوراه(مخطوط)، جامعة باتنة، 2005.

فهرس

الموضوعات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	أ ـ د
لفصل التمهيدي: ماهية الإيقاع و الشعرية	**6ـ 34**
أولا: ماهية الإيقاع	7 ـ 26
1 ـ مدخل	6
2 ـ مفهوم الإيقاع	7-14
أ ـ لغة	7
ب ـ اصطلاحا	8-14
3 ـ أقسام الإيقاع	14-26
أ ـ الإيقاع الخارجي	15-22
ب ـ الإيقاع الداخلي	22-26
ثانيا: ماهية الشعرية	26- 34
1 ـ مدخل	26-27
2 ـ مفهوم الشعرية	27-34
الفصل الأول: شعرية الإيقاع الخارجي	**36 ـ 68**
أولا: شعرية الوزن	36 ـ 45
1 ـ فاعلية الوزن في تشكيل الصورة الشعرية	37ـ 43
2 ـ الوزن و المعنى	43 ـ 45
ثانيا: شعرية الزحافات و العلل.....	46 ـ 56
1 ـ مفهوم الزحاف و العلة	46 ـ 48
2 ـ الزحاف و العلة و كسر الرتابة في الأوزان	48 ـ 56
ثالثا: شعرية القوافي	56 ـ 68
1 ـ إيقاع القافية	56 ـ 58
2 ـ مستويات القافية	57 ـ 65
أ ـ المستوى المعجمي	59-61
ب ـ المستوى النحوي الصرفي.....	63
ج ـ المستوى العروضي	63-66

3 ـ القافية و المعنى .....66_68
الفصل الثاني: شعرية الإيقاع الداخلي .....70_104
1 ـ مدخل 70-71
أولا: شعرية التكرار 72-87
1ـ مفهوم التكرار 72-79
2 ـ أشكال التكرار 79-85
أ ـ تكرار الحرف 79-81
ب ـ تكرار الكلمة 81-83
ج ـ تكرار التركيب 84-85
3 ـ أهمية التكرار 85-87
ثانيا: شعرية التصدير 87-92
1 ـ ماهية التصدير 87-90
2 ـ فاعليته في تشكيل إيقاع النص الشعري 90-92
ثالثا: شعرية المجاورة 92-97
1 ـ ماهية المجاورة 92-93
2 ـ فاعلية المجاورة في تشكيل إيقاع النص الشعري 93-97
رابعا: شعرية التنغيم 98-104
1 ـ ماهيته 98-99
2 ـ فاعليته في رفد إيقاع النص الشعري 99-104
الفصل الثالث: الدراسة التطبيقية 106-145
1ـ مدخل: بلاط سيف الدولة و أثره في الإبداع الشعري 106-110
2 ـ دراسة شعرية إيقاع النماذج الشعرية 110-145
أ ـ قصيدة على قدر أهل العزم للمتنبي 111-123
ـ الإيقاع الخارجي 111-120
ـ الإيقاع الداخلي.....120-123
ب ـ قصيدة فما أنا مداح و لا أنا شاعر لأبي فراس الحمداني.....125-135
ـ الإيقاع الخارجي 125-129
ـ الإيقاع الداخلي 130-135
ج ـ قصيدة فُتوحك للسري الرَّفَّاء 135-145

ـ الإيقاع الخارجي.....140-137
ـ الإيقاع الداخلي 145-140
خاتمة 149-147
قائمة المصادر و المراجع 159-151
فهرس المحتويات.....163-161
ملخص(عربي –فرنسي –انجليزي).....

ملخص

ملخــص

إنَّ القدرة على التأثير و ملامسة مشاعر المتلقي التي يمتلكها النص الشعري جعلته محل اهتمام النقاد والمبدعين الذين تركز بحثهم عن مبعث هذا المغناطيس الذي يشد سمع المتلقي ويتغلغل إلى عواطفه، وتعددت بذلك المفاهيم و اختلفت الآراء في تحديد مفهوم يضبط قوانين و أدوات الإبداع الشعري أو ما اصطلح عليه بالشعرية التي ترصد و تحلل ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، ولأن الإيقاع هو دفقات الدم التي تسري في شرايين النص الشعري لتمده بالحياة والتجدد، كان لابد للشعرية أن تضعه في مقدمة معاييرها، فهذا الارتباط الوثيق بين الشعرية و الإيقاع كان له أثره في اختيار عنوان رسالتي" **شعرية الإيقاع عند شعراء السيفيات**"، واعتمد اختيار أنموذج الدراسة على مدى قدرته في خدمة الموضوع، فشعر السيفيات أي الذي قيل في سيف الدولة الحمداني تميز بخصوصية إيقاعية جذابة.

وعلى هذا الأساس جاءت الدراسة في ثلاثة فصول يسبقها فصل تمهيدي بعنوان: ماهية الإيقاع و الشعرية، أما الفصل الأول فجاء بعنوان: شعرية الإيقاع الخارجي وتناولت فيه شعرية الوزن و القافية و التغييرات العروضية تلاه الفصل الثاني بعنوان شعرية الإيقاع الداخلي و تطرقت لعدة نقاط: شعرية التكرار والتصدير والمجاورة وشعرية التنغيم، وكان الفصل الثالث اختبارا لمدى استيعابي لأدوات الشعرية واتخذت من قصائد للمتنبي و أبي فراس و السري الرفاء نماذج للدراسة وخلصت إلى نتائج لعل أهمها: أن البحث في شعرية الإيقاع يظل مجالا خصبا لدراسات آتية ، كما أن تحديد مقاييس لشعرية النص يظل أمرا نسبيا تحركه رؤية النقاد المختلفة و تعدد القراءات و التأويلات، ولعل الحقيقة الثابتة التي توصلت إليها هي أن إيقاع شعر السيفيات كان له الدور البارز في صناعة شعرية صمدت أمام سيل القوانين و المعايير و في ظل تنوع التأويل و التفسير.

الكلمات المفتاحية :الشعرية - الإيقاع – السيفيات .

Résumé

Le texte poétique recèle un pouvoir d'influence sur le récepteur en atteignant subtilement ses sentiments. Cela en a fait l'objet de l'intérêt des critiques et des créateurs dont les recherches se sont focalisées sur l'origine de ce magnétisme qui capte l'ouïe du destinataire et s'infiltre dans ses sentiments.

Dès lors, les concepts se sont multipliés et les opinions se sont différenciées quant à la détermination d'un concept qui précise les lois et les outils de la création poétique ou de ce qu'on appelle la poétique. Celle-ci examine et analyse ce qui confère la dimension poétique à une œuvre donnée. Etant donné que le rythme s'apparente au jaillissement du sang à travers les vaisseaux du texte poétique pour le rendre vivant et le rénover, la poétique se devait de le mettre au devant de ses critères.

Ce lien étroit entre la poétique et le rythme m'a vraiment influencée dans le choix du titre de ma soutenance : « **La poétique du rythme chez les poètes des Seïfiyates ».** Le choix s'est fixé sur cet échantillon d'étude en raison de son pouvoir de servir le thème sélectionné. En effet, la poésie des Seïfiyates c'est-à-dire ce qui a été dit à propos de **Seïf El Daoula** se distingue par une spécificité rythmique attrayante.

Conséquemment, l'étude se présente en trois chapitres précédés d'un préambule intitulé : **L'essence du rythme et de la poétique**. Le premier chapitre titré :**La poétique du rythme externe**, j'y ai abordé la poétique de la métrique, de la rime et des variations prosodiques. Le deuxième chapitre a pour titre : **La poétique du rythme interne** et j'y ai traité plusieurs points dont la poétique de

la répétition, du transfert, de la contiguïté et du rythme mélodique. Quant au dernier chapitre, il constitue une autoévaluation de mon assimilation des outils poétiques que j'ai appliqués aux poèmes de El Moutannabi , de Abi Firass et de Esseri El Rifa en tant qu'échantillons d'étude.

Au terme de ce travail, je suis parvenue aux conclusions dont les plus importantes sont :

-la recherche dans la poétique demeure un domaine fertile pour les prochaines études

-la détermination des critères de la poétique d'un texte reste également un fait relatif évoluant selon la conception des différents critiques et en fonction de la multiplicité des lectures et des interprétations

-le rythme de la poésie des Seïfiyates a eu un rôle primordial dans la production d'une poétique qui a résisté au torrent des lois et des critères et du fait de la diversité de l'interprétation et de l'explication.

Les mots clé : Poétique– Rythme- elssayfietes

Summary:

the power of effecting and touching the reciever is emossions which a poetic text has made it apoint of interest for cretics and creatives in their search for he source of this magnet that captured the reciever is ear and penetrated his or her feetings there fore,there were varions consepts and different oppinions in giving a precise definition that determine the rules ,and he tools of the poetic creation or what is know as poetic which tackles and analyzes what makes a given work ,a literary work , and becouse rythm is the back-bone of a poetic texet ,poetic had to put it on the top of its standards .thus this bond between rythm and poetic ha dits effect in my choice for the title of my thesis the poetic rythm with Elssayfiat poets.

The study exemple was taken hased on its ability of serving the subject of the study for this type of poetry poems which were produced during the regin of Sayf Eddawla Elhamadani are commoly know for their unique,attractive rythm

There for are study was devided into three chapters preceded by a preliminary chapter under the title of : what is rythm and poetic . chapter 1 was titled the poetic extern rythm dealt with the poetic rhytm and the varions changes that may occur in a verse. Chapter 2 was named the poetic intern rythm which dealt with a lot of issues such as

AS for chapter 3 it was a test to my under stending of stylistic devices ,taking Elmoutanabi is ,Abi firas Elsseri Erreffa as examples for my study which hed me to several results, most impartantly

The study of poetic rythm is a fertile fictd ,open for caming research .taking well difined measures of the poetic rythm of a given text remains relative and dependent to the critiques points of vieu and the different interpritations of the text . perhaps the on by solid truth i ever found in my study is that Elssayfiat is potic rythm had the major in pact in the emerge of a poetic rythm which stood still against a flood of rules and laws with the varions explanations and inter pretations.

Keywords: Poetic-rhythm- elssayfiat.