الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات

.

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

(تخصص صوتيات وعلوم اللسان)

عنوان المـذكرة

التشكيل الإيقاعي في سينية البحتري

مقدمة من طرف:

صبيحة قانة

تاريخ المناقشة:

بدراوي عبد المجيد	رئيسا أستاذ مساعد أ	الجامعة8 ماي 1945
بوزيد ساسي هادف	مشرفا مقرر أستاذ محاضر	جامعة8 ماي 1945
سوسي أسماء	ممتحنا أستاذ مساعد أ	جامعة8 ماي 1945

السنة: 2015

شكرو تقدير

الحمد لله الذي علم برحمته جميع العباد وخص أهل طاعته بالهداية إلى سبيل الرشاد، ووفقهم بلطفه لصالح الأعمال ،ففازوا ببلوغ.

المراد ونحمده حمد مترف بجزيل الإرفاد ونعوذ به وبيل الطرد والإبعاد ،ونشهد أن لا اله الا الله وحده لا شريك له وأنّ محمد عبده ورسوله.

لا يسعني وأنا أنهي هذا البحث إلا ان اتقدم الى أستاذي الفاضل **الدكتور بوزيد ساسي هادف** بخالص الشكر والامتنان ،من جهة لقبوله الإشراف على هذا البحث ،ومن جهة أخرى على كل التوجيهات والملاحظات التى قدمها لي في كل مرحلة من مراحل إنجاز هذا البحث ،وكذا تشجيعاته المستمرة والمتواصلة .....

فأعانه الله على تبليغ رسالة العلم وخدمة البحث العلمي .

تحية تقدير واحترام الى السادة أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذا البحث ولما قد أكون سببته لهم من عناء أثناء تقييمه.

كما اتقدم بجزيل الشكر والامتنان الى من سدد خطاي على طريق البحث الأستاذ عبد **الحق فوغالي عاتي** لولا توجيهاته السديده ما كان لهذا البحث ان يخرج على صورته التي هو عليها ،فجزاه الله خيرا وادامه ذخرا للعلم ولأهله

شكر خاص للأستاذ الفاضل **حداد عبد السلام** الذي كان نعم الموجه والقائد طيلة فترة التربص الميداني والذي بذل من وقته الكثير في سبيل ارشادي وتنويري بعلمه الفياض الذي لا ينضب رغم التزاماته إلا انه كان دائما يدفعني ويحثني على العمل الدؤوب ومهما استرسلت في الكلام فلن اوفيه حقه ،فجزاه الله عني كل خير انشاء الله

كما لا يفوتني ان اتقدم بشكري لكل من بذل ولو مثقال ذرة في سبيل إنجاح هذا العمل منذ ان كان فكرة حتى خروجه الى النور

كل امن المدير والأساتذة وعمال متقن عزيزي عبد المجيد ،وكذا عمال مكتبة كلية الآداب واللغات جامعة 08 ماي 1945.

إهداء

أرفع قلمي في انحناء وانكسار لأقول بكل إخلاص إلى:

الذين قال الله عز وجل فيهما" وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِ مِنْ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِي ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَيَانِي صَغِيرا"

إلى من ضحت ولا تزال مستعدة للتضحية من أجل إسعادي إلى من حقنت هذا القلم حبرا من صبرها و كرمها وتشجيعها حتى أصبح قادرا على الكتابة ،إلى الوحيدة التي تتمنى أن تراني أحسن منها إلى من رأتني بقلبها قبل عينها ،إلى الصوت الحنون والقلب العطوف لأيك أنت ا **أمي** الغالية **سكينة**

إلى ذاك الصّرخ الشاهق في قلبي إلى من لم يبخل عليا بما طلبته وبما لم أطلبه إلى من كان نجاحنا في الحياة هدفه ،إلى مربي الأجيال ومعلمي الأول إلى الذي كدّ واجتهد وسهر الليالي بعزم وجد إلى الذي اكتوى بلوعة فراق ابنه إلى من عاش محروما إلى من سهر لننام ، إلى من مات ولم يذوق الطعام إلى روح أبى الطاهرة الذي تمنى أن يراني في هذا المقام لكن مشيئة الله فوق كل اعتبار ـ رحمه الله ـ وأسكنه فسيح جنانه إليك أبي الغالي

عبد الكريم.

إلى التي كانت مهمتها كالشمع تحترق لتنير طريق الآخرين عمتي الغالية قدوتي في هذه الدنيا**: زبيدة**

إلى اللأمل الذى يطوق حياتي ويطوي مسافات البعد والشوق بلا كلل ولا ملل أستاذي المحترم **" برينيس عبدالوهاب"** رحمه اللّه وادخله جنة الفردوس الأعلى يا ربي إنشاء اللّه.

إلى من ضحى من أجل إرضاء والديه إلى الذي شقى لنسعد إلى الذي بكي لنضحك إلى من تعب ليريح الجميع إلى القلب الحنون الطاهر اخي العزيز **محمد** رحمه اللّه

إلى الذين ملؤ حياتي فرحا وسرورا وعمرو قلبي حبا وحبورا إخوتي عدتي وعتادي ،إلى اشقائي وسندي في هاته الحياة: فؤاد ، ،يوسف ،مسعود.
الى شقيقاتي الرائعات: يمينة ،سميرة، ريمة.
إلى أحباء الله وأحبائي وخاصة زوجة أخي (**سلوى**)، أهدي هذا العمل المتواضع الذي أرجو من الله أن يجعله خالصا لوجهه الكريم. **صباح**

مقدمة:

إنّ النّص الأدبي شعرا كان أو نثرا أشبه ما يكون بالكبسولة المشحونة بالمعلومات ذات الأبعاد المختلفة من جهة، ومن جهة ثانية هو كتلة متراصة من الكلمات والجمل تربطها علائق وشيجة تراعى فيها القواعد النحوية والصرفية والدلالية. كما تعدّ الدّراسة اللّسانية جديرة وكفيلة بدراسة التراث اللّغوي ، وذلك لأنّها تملك وسائل وأدوات لفك شفراته ورموزه التي لا تزال غامضة في بعض الدّواوين وقد بقيت هذه الدواوين حبيسة دفات المكتبات ، فوجب علينا نحن دارسو الأدب أن نميط اللّثام ، وننفض الغبار عليها ونكشف عن الأسرار التي بين دفّاتها ونعيد بذلك لها إشراقها وإخراجها في ثوب جديد يتلاءم ومتطلبات العصر، فإذا ما تسنى لك تشريحه من الوحدات الصغرى إلى الوحدات الكبرى فإنّه يستجيب لآليات التحليل.

ولما كانت الدراسات القديمة تتوقف في الدراسة عند حدود الجملة، فإنّ الدراسات الحديثة توجّهت إلى دراسة النص باعتباره كتلة ووحدة كلية ودلالية تترابط أجزاؤها فيما بينها. ومن هذا المنطلق كانت وجهتي لدراسة التراث والغوص فيه.

- إعجابي الشديد بمضمون القصيدة مما دفعني إلى دراستها والكشف عن أسرارها وخباياها.
- إحياء التراث وبعثه في ثوب جديد .
- بيان قيمة النصوص التراثية وبناها اللغوي الثري .

بيان شعر البحتري وما يمتاز به من جمال المعاني وعذب الإيقاع ، وأثناء الدراسة حددت عنوان الدراسة بـ **(التشكيل الإيقاعي في سينية البحتري)** وقد فرضت طبيعة الموضوع المنهج الوصفي التحليلي مع الاستعانة ببعض الإجراءات التي تكون مرجعية وتتمثل في الاستفادة من اللسانيات الأسلوبية ولسانيات النص والإشارات الاجتماعية والتاريخية وبالتالي ينجلي النص على الوقائع الاجتماعية والثقافية والتاريخية وهذا ما يجعله شديد الارتباط بالسياق التاريخي والاجتماعي وأي إغفال للسياق يؤدي إلى إغفال في التحليل.

كتب حول البحتري دراسات كثيرة ولعل من أهمها ما الأستاذ آذررنوش الذي عالج النص بمنظور آخر ألمّ فيه بحياة الشاعر وشعره وسينيته ، فذكرت دراسات كثيرة حول البحتري ولعل أبرزها ما أشار إليه الدكتور فارق المواسي بعنوان وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) ،إشارة إلى القيمة الفنية للقصيدة ، كما وضح الدكتور أمير محمود أنوار (إيوان كسرى)، كانت الدراسة من

جوانب متعددة ،وأرجو اللّه أن يسدد خطايا وأن يلهمني التوفيق إلى دراستها من الجانب الإيقاعي الذي أغفله الكثير من الباحثيين .

ونسعى من خلال هذه الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف تتمثل :

. قراءة التراث بمنظور حداثي من خلال تطبيق المناهج اللسانية الحديثة على النصوص الأدبية وملاحظة مدى قابلية النصوص التراثية العربية لهذه المناهج .

. الكشف عن التشكيلات الإيقاعية في القصيدة ، و بيان ما مدى تصرف الشاعر في نظام اللغة والكشف عن الانزياح في النّظام اللغوي .

. ابراز أسلوب الشاعر في نسيجه الشعري ومدى انسجامه مع تجربته الشعرية .

. الكشف عن عوامل اتساق النصوص وانسجامها.

ومن هنا يمكننا أن نتساءل: إلى أي مدى استطاع التشكيل الإيقاعي أن يكشف لنا العمق الفني للغة الشعر عند البحتري من خلال سينيته؟ وهل استطاع الشاعر من خلاله ايصال فكرته للمتلقي؟

تقوم هذه الدراسة الموسومة بـ التشكيل الإيقاعي في سينية البحتري، فقد جاءت الخطة مجسدة في مقدمة ومدخل وفصلين متبوعة بخاتمة.

أما **المدخل** : فقد ظم مجموعة من السندات التي يرتكز عليها البحث ، وذلك بتحديد بعض المصطلحات المفاهيم المعتمدة في الدراسة ومنها : التشكيل ، الإيقاع ، الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، الإيقاع والعروض، كما أرغمت بتقديم تعريف بالشاعر والقصيدة .

أما **الفصل الأول:** فخصصته للتكرار وبيان أنواعه والجناس وعلاقته بدلالة بالقصيدة كونه العنصر الفعال في بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة.

و **الفصل الثاني:** فقد أثرْنا الحديث فيه عن البحر والقافية والعلاقة التي تربطهما بالخطاب الشعري وكذا التغيرات الصوتية الناتجة عن الزحافات والعلل موضحا إيها إحصاء وتحليلاً

وفي الأخير ختمنا الدراسة بخاتمة هي حوصلة للنتائج. وخلال هذا البحث اعتمدت جملة من المراجع: إبراهيم أنيس (موسيقى الشعر)، الفارض)، موسى الأحمدي نويوات(المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي) ، ابن رشيق (العمدة في محاسن الشعر).غازي يموت (بحور الشعر العربي، عروض الخليل).

ومن بين الصعوبات التي واجهتني كأي باحث، خلال إنجاز هذا البحث صعوبة انتقاء المعلومات.

مدخل: مفاهيم ومصطلحات

لقد ضعفت الخلافة العباسية بسبب الخلافات التي نشأت بين بني أمية و موالي الفرس الذين كانوا يلاقون اضطهادا و عنتا من قبل الملوك الأمويين، فانظم هؤلاء الموالي إلى الشيعة وبني العباس وأصبحوا يمثلون بذلك شبحا يهدد كيان الأمويين فانتهز بنو العباس الفرصة وتمكنوا بمساعدة الموالي القضاء على أخر خلفاء بني أمية وهو مروان بنو محمد بقرية (بوصير) المصرية سنة 132هـ.[1]

شهدت فترة حكم بني العباس تطورات سياسية واجتماعية وعقلية جمة، وبظهور الترجمة تم تدوين مختلف العلوم والفنون، وبعد أن توسعت رقعة الدولة العباسية بعد فتح الكثير من الأمصار تأثرت العرب بكثير من حضارات الدول التي فتحوها، من بينها: الحضارة الفارسية ،فأخذ عنهم العباسيون بعض نظم الحكم وطرق المعيشة ،وفن العمارة والثقافة ،كما تأثروا بهم في مجالس اللهو والطرب الموسيقى و الغناء وغيرها .

وبعد تطور الحياة الفكرية أصبحت الترجمة عملاً توجهه الدولة ، وبدأت الترجمة بنقل العلوم والمعارف والآداب إلى اللغة العربية ، وقد أرسلت البعثات العلمية إلى القسطنطينية و غيرها من بلاد الروم لتعلم اليونانية ونقل ما ألف بها من أمهات الكتب ،وقد أولى أبى جعفر المنصور عناية خاصة بالترجمة. ثم زاد نشاطها في زمن الرشيد، فازدهرت الحياة الأدبية .

[1]- حامد حفني داوود : تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الاول، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط2، 1993،ص6.

كثر ظهور الأدباء في فترة الخلافة العباسية مما دفع بالنهضة العلمية الأدبية في هذه الفترة إلى الازدهار والتقدم وكثر الأدباء الذين امتازوا بالأصالة والإبداع فاغترف هؤلاء الأدباء من مراكز الثقافة ما يؤهلهم لذلك ومن هنا يقودنا الحديث للتعرف على الشاعر والمدونة معا .

التعريف بالشاعر:

هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحي بن عبيد بن شملال بن جابر، ينتهي نسبه من ناحية أبيه إلى طئ ومن ناحية أمه إلى شيبان فهو عربي صريح و قد لقب بالبحتري نسبة إلى أحد أجداده وهو بحتر بن عتود ،ولد سنة (200 هـ)وقيل سنة(206 هـ) بمنبج ، وقيل بزندقة ، وهي قرية من قراها ،ومنبج بلدة بالشام بين حلب والفرات ،بناها كسرى غلب على الشام وسماها منبه فعربت وقيل منبج ونشأ بها نشأة عربية خالصة وبدأ بقرض الشّعر وهو صغير، فمدح به أبناء بلده وقد قال صالح بن الأصبغ التنوحي المنبجي : رأيت البحتري هاهنا عندنا قبل أن يخرج إلى العراق يجتاز بنا الجامع من هذا الباب أو ما إلى جنبتي المسجد يمدح أصحاب البصل والباذنجان وينشد الشّعر في ذهابه ومجيئه ثم كان منه ما كان.

وأحب البحتري علوة الحلبية وشبّ بها في كثير من شّعره، ولكنه لم يشتهر إلا بعد اتصاله بأبي تمام الطائي ولقد اختلف الرواة في سبب هذا الاتصال ومداه

وبعد أن أنشد البحتري الشّعر وأشاد في قوة شّاعريته، رجع إلى بلده منبج وهي مسقط رأسه واستقر بها زمن خلافة المعتضد.

وقد توفي البحتري زمن خلافة المعتضد بالسكتة القلبية سنة284هـ عن عمر يناهز ثمانية وسبعين سنة أو يزيد عن ذلك.

كما أفاد شّاعرنا من شّعره ثروة كبيرة وأصبحت له ضياع ،ورمي بالبخل والحرص، وقد قيل أنه كان أقذر النّاس ثوبًا، ومع ذلك كان حريصا على اللّذات ينفق على اللّهو والخمر و المجون الكثير ، كما كان شعره غزيرا ، وكان سيء الإنشاد يتشادق فيه ، ويزعم أنّ شياطين الشّعر تعجز أن تقول مثله.

وقد وصفه الرواة بالغدر والخيانة ولكن لم يظهر ذلك في شّعره ، وقد أجاد القول في أكثر فنون الشعر وخاصة في فن الوصف لهذا كان مولعا بالجمال وواسع الخيال بعيدا عن التّكلّف ، وأكثر شيء ساعده على ذلك البيئة الملائمة التي جعلت منه شاعرًا فذًا واسع الخيال مرهف الحس بالإضافة إلى حلاوة الموسيقى وانسجامها مع العواطف والمعاني وخصب الخيال والإبداع في تصوير الألوان والصور الفنية الرائعة .

لقد توفي البحتري تاركًا لنا ثروة علمية كبيرة تمثلت في جملة من المؤلفات نذكر منها: الحماسة: جمع فيه مختارات من أشعار العرب جعلها في مئة وأربعة وسبعين بابًا ،ضمنها أكثر المعاني الشّعرية الواردة في شّعر المتقدمين. بالإضافة إلى معاني

الشّعر التي لم يصل إلينا إلى حد الآن كما نظّم البحتري ديوانين ضم فيهما معظم أشّعاره.[1]

التعريف بالمدونة:

تعدّ سينية البحتري خير نموذج للصلة بين الرّسم والشّعر في التراث الأدبي العربي فهي من تلك الأعمال الفنية رفيعة المستوى التي استلهم مبعثها فنّه من فن العمارة للحضارة الايرانية الرفيعة مشهد حصل عن طريق الوعي. أعجب بها أشد الإعجاب لبيان مشاعره وأحاسيسه تجاه هذه الحضارة العريقة وهي من أشهر القصائد في الوصف وأجمل ما فيها الوقفة أمام الصورة القائمة على أحد جدران القصر. وتشتمل القصيدة على ست وخمسين بيتا(56) وهي موجودة في الديوان الثاني للشاعر الذي طبع بالمكان بتاريخ ورقم طبعته في حين أجمع النقاد أنّ السينية تمتاز بالرشاقة في الوصف وهي مزية فنية لا يقوم بها إلاّ من كان متمكن من اللغة وقسمت القصيدة من حيث الرحلة والمشاهد إلى خمسة أقسام:

1. سبب الرحلة ومعاناة الشاعر وترفعه عن كل جبس ورجس وذلك من البيت رقم1 إلى البيت رقم 11.

[1]- ديوان البحتري ،تحقيق وشرح وتعليق ، حسن كامل الصيرفي ، ط3، دار المعارف ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية المجلد 1، 8و9.

2. ذكر آل ساسان وعظمتهم وحياتهم السعيدة في الجرماز وملكهم الواسع الذي كان يمتد من القوقاز إلى مدن أخلاط ومكس في بلاد الروم وعظمة البناء الذي لا يمكن قياسه وهذا من البيت رقم 12 إلى البيت رقم 21.
3. وصف اللوحة الممثلة لمعركة أنطاكية التي دارت رحاها بين الروم والفرس وهي من البيت رقم 22 إلى البيت رقم 28.
4. وصف الإيوان وعظمته وتصوير الحياة الغابرة وفي هذه الأبيات يعقد البحتري صلة بحضارة الفرس وأنّ وعيه البصري ناتج عن رؤيته الفكرية لهذا من البيت رقم 29 إلى البيت رقم 44.
5. موقف الشّاعر من الآثار وفضل حضارة الفرس على العرب وذاك من البيت رقم 45 إلى البيت رقم 56.[1]

1. مفهوم التشكيل :

أ. لغة :

إنّ كلمة تشكيل مشتقة من الفعل "شاكل " الدالة على التشابه والتماثل وهو من الشكل يعني الشبه والمثل[2].كما جاء في معجم الوسيط : شَكَّلّ الشيء : صوره ، ومنه

[1]- فرامرز ميرازاي: تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري (من الرؤية البصرية إلى الرؤية الكوفية)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، فصلية محكمة ، عدد1، 2010.
[2]- الجوهري الصحاح : تحقيق ، أحمد عبد عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط3، 1984، ج 5، مادة "ش ك ل".

الفنون التشكيلية أي التصويرية كالرسم والنحت ومن معاني التشكيل أيضا الجمع والتأليف حيث يقال : شكل الزهر ألف بين أشكال متنوعة منه[1]

ب . اصطلاحا:

كما هو معلوم أنّ الأصوات لا تحمل معنى في حد ذاتها مالم تتضام مع بعضها البعض وتتألف في شكل نسيج لغوي متماسك البناء متناسق الأجزاء ومنسجم سابقه مع لاحقه وفق نظام معيّن للغة، فالأصوات اللغوية " يجب أن توضع في شكل تتابعي محدد ومعين لتكوّن الكلمات "[2] لتصبح ذات معنى وتؤدي وظيفتها التواصلية المنطوقة بها في أحسن حال .

2. مفهوم الإيقاع:

سيظل الإيقاع ظاهرة ملازمة للشّعر، وأحد السّمات التي يعرف بها.وهو ظاهرة فنية اكتشفها الإنسان منذ القدم من خلال الحركة المنتظمة للكون، كما اكتشفها من حركة الكائنات من حوله وفي نفسه. جاء في لسان العرب "ويقال :سمعت وقع المطر وهو شدّة ضربه الأرض إذا وَبَلَ، ويقال سمعت لحوافر الدواب وقعاً"[3] وهذا على أن مفهوم الإيقاع متصل بصوت وقوع الشيء بشدّة وحتّى حوافر الدّواب تحدث صوتا شديدا عند وقعها ."والوقعة والوقيعة الحرب والقتال ...والوقعة والواقعة صدمة الحرب

[1] - إبراهيم أنيس: وآخرون : المعجم الوسيط ، دار إيحاء التراث العربي، ط2، (د، ت)، ص491.
[2]- ماريو باي : أسس علم اللغة، ترجمة ، أحمد محتار عمر، طرابلس،1973،ص41.
[3]- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ، كورنيش النيل ، القاهرة ، مادة (وق ع).

... والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة "[1]، وهذا يؤكّد شدّة الحدث وهوله ،"والتوقيع :رمي قريب لا تباعده كأنك أن توقعه على شيئ"[2]،فالتوقيع هنا رمي متواصل صوب مكان محدّد ،فمن خلال هذا يتحدد معنى الإيقاع في ثلاثة أمور هي :التكرار المتواصل وفق نظام واحد في حركة دورية تناوبية ،فالحركة الدورية كتكرار التفعيلة(فعولن) في بحر المتقارب ،وتكرار تفعيلة (فاعلاتن)في بحر الرمل أما التناوبية كتكرار (مستفعلن) و(فاعلن) في بحر البسيط، وتكرار تفعيلة (فعولن) و(مفاعيل)في بحر الطويل والنقط الثانية تتمثل في الشّدة كشّدة ضرب المطر للأرض إذا كان وابلاً، وشدّة يوم القيامة في قوله تعالى :﴿ إذا وقَعَت الوَاقعَةُ ليسَ لوَقْعهَا كَاذبَة﴾(الآية 1/).والنقطة الثالثة تتمثل في التصويت وذلك كدقّات المطر وصوت وقع حوافر الإبل ،وصخب الحرب ،وصلصلة السيوف ،وشدة وقع يوم القيامة وما فيها من النفخات والصيحات القوية .

فالإيقاع إذن "هو حدث متكرر يقطع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة "[3]. والإيقاع الموسيقي في الشعر تعبير أصيل عن الانسجام أو التوافق أو التناسق في بنية القصيدة ،وهذا الإيقاع هو غاية ما يقع في قلب السامع وعواطفه [4]واتّجه الباحثون في دراسة الإيقاع اتجاهات متباينة فكلمة الإيقاع(Rythme)

---

[1]- المرجع نفسه، مادة (وق ع).
[2]- المرجع نفسه ، مادة ،(وقع).
[3]- مصطفى حركات: نظرية الإيقاع، دار الأفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص18.
[4]- محمد عطوي : المتغيرات الصوتية والدلالية وأثرها في التشكيل الشعري ، دراسة في نونية أبي البقاء الرّندي ، اللسانيات واللغة العربية ، مجلة نصف سنوية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باجي مختار ، عنابة عدد4، 2007،ص218.

مصطلح انجليزي "مشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق ،و المقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف واللين أو القصر و الطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء ..."[1]. ثم تطور معناها عبر العصور فأصبحت مرادفة لكلمة (Mesure) الفرنسية الدّالة على المسافة الموسيقية وهذا يتفق مع تعريف (فانسان و داندي) الذي يرى أنّ الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة [2]،ويرجع كولردج الإيقاع إلى عاملين أولهما :التوقيع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فتعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما :النغمة غير المتوقعة التي تنشأ عن عنصر المفاجأة أو خيبة الظن والتي تولّد الدهشة لدى المتلقي في الكلام المنظوم[3] ،بينما يرى ريتشارد أنّ الإيقاع يعود إلى عاملي التكرار والتوقيع فآثاره تتبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل ،أولا يحدث ،وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا ، فتتابع المقطع على نحو خاص ... يهيء لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره [4]،فالإيقاع إذا لا يتولد عن الصوت الواحد أو العنصر الشكلي المفرد بل يتولد عن نسيج متآلف من العناصر الأخرى[5]،وهذا ما أكده (سوريو) في تعريفه للإيقاع "بأنه تنظيم متوال لعناصر متغيرة

[1]- مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، ط2، 1984،ص71.
[2]- ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي، حلب ، ط1، 1998 ، ص21.
[3]- محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت (د، ت)، ص162.
[4]- ابتسام أحمد حمدان :الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص21.
[5]- عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1992،ص 101.

كيفيًا في خط واحد ،وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي"[1]،وقد أكدت الدراسات اللغوية الحديثة من خلال الوحدة والتنوع في آن واحد داخل النظام الإيقاعي المتضمن لعناصر الثبات وعناصر الانتهاك ،مما يولد صراعا بين العنصرين داخل البنية ،وهذا يولد مجموعة من التحولات في البنية ،ومن ثم الدّلالة التي تشارك هي الأخرى في بناء إيقاع.

وقد فرق ابن سينا بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي فقال:" الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا"[2]. وإذا كان النّظم دقيقا كان الإيقاع أدقّ لأنّ إذا قرأت أبيات وراقتك "وجدت لها اهتزازا في نفسك والسبب في ذلك أنّ الشاعر قدّم وأخّر ، وعرّف و نكّر ، وحذف وأضمر ،وأعاد... وكرّر فكان على ما ترى من الرونق والطّلاوة ، ومن الحسن والحلاوة والسبيل في كل حسن ومزية قد نسبا إلى النظم وفضل وشرف أحيل فيهما عليه [3]. وإذا كان القدماء قد حصروا الإيقاع في حدود العروض وعلى الإطار الخارجي المتمثل في التّفاعيل وما يلحقها من زحافات وعلل، إلاّ أنّهم أهملوا الإطار الداخلي المتمثل في

[1]- ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص22.
[2]- ابن سينا : جوامع علم الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف الإدارة العامة للثقافة ، ط2، 1956، ص24.
[3]- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تعليق أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، المؤسسة السعودية بمصر ، ط 3، 1992، ص85 وما بعدها .

الأداء الفعلي للخطاب الشعري، وهذا الخطاب الذي ينبثق منه نسيج صوتي سواء على مستوى الألفاظ أو التراكيب ،بفعل خصائص النظّم والعلاقات الوظيفية والدلالية [1].

الإيقاع الداخلي :

يتضمن التشكيل الموسيقى للشعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي نغمًا خفيا رائعًا، وجرسًا موسيقيًا يحققه الانسجام بين الوحدات اللّغوية وما دام للشّعر كيفية خاصة في التعامل مع اللّغة تقوم على خلق العلاقات بينها " فإنّ التشكيل الصوتي يمثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشّعر فهو عماد الموسيقى الشّعرية ومفسرُها، وهو الذي يتجاوز بها المقروءات العروضية "هذه القيم الصوتية المتداخلة في نسج العلاقات يمكن لانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقى بين الكلمات بعضها ببعض "[2].

إنّ الشّاعر يتوصل إلى تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدته بطرائق من شأنها إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي وتوالي الحركات المتجانسة، وغير ذلك من الطرائق التي تبرز أثناء التحليل الموسيقى للنصوص الشّعرية، وسوف نتعرض في دراستنا للتشكيل الإيقاعي للنص الشعري إلى دراسة هذا الإيقاع.[3]

1- رشيد شعلال : البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1، 2010، ص1.

2المرجع نفسه ، ص248.

3- ابن منظور لسان العرب، مادة (وق ع).

4. الإيقاع الخارجي:

هو حركة صوتية تنشأ عن سبق معين من العناصر الصوتية في القصيدة ، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية ، كما يعرف أيضا بالموسيقى الخارجية للقصيدة وذلك من خلال الحديث عن الوزن منفصلا عن الدلالة أو الوزن وعلاقته بالدلالة من خلال بعض الوسائل الفنية إلاّ أنّ هذا الأخير يعدّ خاصية تميز الشّعر عما عداه ، دون أن ننسى الحديث عن القافية وعلاقتها بالبحر العروض (الوزن)لأنها عبارة عن عدد من الحركات يؤطر بين ساكنين[1] .

الإيقاع والعروض:

يرتبط الإيقاع بالعروض ارتباطا وثيقا من حيث الاصوات أو الحروف وفقا لتتابع الحركات والسكنات فتتعاقب في تناسب وتناسق وتماثل ، تتساوى فيهما الوحدات الصوتية أو تتعاقب، بتعاقب الزمن وترتب ترتيبًا معينا منها التفعيلات التي تتألف تأليفًا معينًا لتشكل مصاريع والمصاريع تشكل الشّعر" [2]، وهذا ما أدى بحازم إلى القول : " الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات و الترتيب"[3])فاعتدال أجزاء الخطاب الشعري من حيث الوزن والصوت يجعله متساويا مع فن الموسيقى ، وهذا ما جعل منظرو علم الموسيقى

[1]- عبد الرحمن الوّجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، رامكة، ط1، 1989، ص74.
[2]- مبارك حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص51.
[3]- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق، محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط2، 1981، ص263.

يعقدون صلة القرابة بين إيقاع الشعر والموسيقى ، وذهب أحدهم إلى " أنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة "[1]، ولهذا اعتبرت " الألحان بمرتبة القصيدة والشعر ، فإنّ الحروف أول الأشياء التي منها تُلْتَأَم ، ثم الأسباب ، ثم الأوتاد ، ثم المركبة عن الأوتاد ،ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ،ثم أجزاء المصاريع ،ثم المصاريع ،ثم البيت ،وكذلك الألحان ،فإنّ التي منها تأتلف منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أن ينتهى إلى الأشياء هي من اللّحن بمنزلة البيت من القصيدة والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النّغم وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدّة والثقل التي تتخيل كأنّها ممتدّة".[2]

[1]- ابن فارس الصاحبي: في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق ، عمر فاروق الطباع ، مكتبة المعارف ، بيروت ،ط1، 1993، ص266.

[2]- الفارابي(أبو نصر محمد):كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د ت)، ص85 وما بعدها .

تمهيد:

تشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكاله المختلفة والمتنوعة بنية جوهرية فهي إذًا تبدأ بالحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة ثم إلى البيت الشّعري، وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب خاص للتكرار فكثيرا من الدراسات النقدية الحديثة درست التكرار دراسة إيقاعية وعدته عنصرًا أساسًا من العناصر التي يقوم عليها الإيقاع ، بحيث يعد التكرار أساس الإيقاع بجميع صوره[1].

وتجدر الإشارة إلى أنّ الجانب الإيقاعي في الشعر قائم هو كذلك على ظاهرة التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في جميع أبيات القصيدة، بالإضافة إلى أنّ التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية فمثلا في بحر المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن تكررت أربع مرات في الصدر والعجز ،ولهذا ظاهرة التكرار تخلق جوا موسيقيا متناسقا وهذه الأصوات المتكررة تثير في النفس انفعالا ما فظاهرة التكرار من الظّواهر الصّوتية الّتي يمكن أن تؤدّي دورا بالغ الأهميّة في تعميق الإيقاع الصّوتي فكلّ تكرار مهما يكن نوعه تستفيد منه زيادة النغم وتقوية الجرس، إنّ ترديد الوحدة الصّوتية المتمثّلة في التكرار سواء كانت لفظاً، أو عبارةً، أم معنى تفصح عن نفسيته وتلفت سمع المتلقي له، وهذا يرتبط بالدلالة كما يزيد من القيمة الإيقاعية للفظ، أو للعبارة أو

[1]- محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،(د. ط) ، سوريا ، 2001، ص190.

للمعنى من خلال تردده فيعطي نغمًا مضافًا للبيت ومن ثمة للقصيدة، وهذا يرتبط بالإيقاع ومن هذين الأمرين يحقق التكرار وظيفتين إيقاعية ودلالية، وقد تنوعت هذه الظاهرة في سينية البحتري والذي أدى إلى التنويع ما بين التكرار الحرفي ،التكرار الفعلي والاسمي وغيرها[1] كما نجد نازك الملائكة قد أشارت إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر وبينت أنواع التكرار وحصرتها في تكرار الكلمة أو العبارة والمقطع والحرف ، وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار الكلمة الواحدة في بيت من مجموعة أبيات متتالية من القصيدة[2]

[1]- مجيد صالح بك، كبرى راسكو: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض دراسة بنيوية شكلية ، مجلة العلوم الإنسانية الدولية ، العدد2، 2013، ص 88.

[2]- نازك الملائكة :قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة ، ط3، بيروت ، لبنان ، 1967، ،ص236.

المبحث الأول: التكرار

المطلب الأول: مفهوم التكرار

1_ لغة: فالتكرار في اللّغة من الكَرّ بمعني الرُجُوعُ ، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف ، حيث يقول ابن منظور :" الكَرُّ: الرجوع...والكَرُّ: مصدر كرَّ عليه يكَرُّ كَرًّا و كُرُّورًا و تكْرَّارًا عطف :وكَرَّا عنه: رجع ...وكَرَّرَ الشيء وكَرْكَرَهُ: أعاد مرة بعد أخرى ... ويقال: كَرَرْتُ عليه الحديث وكرْكَرْتُهُ إذا ردَّدْتُهُ والكَرُّ : الرجوع على الشيء ، ومنه التَّكِرَارُ (1)."

2ـ اصطلاحًا: أما من حيث الاصطلاح فقد تحدث عليه ابن معصوم والذي يعرفه بقوله: " التَكْرَارْ وقد يقال التَكْريرْ... وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة إما للتوكيد ، أو لزيادة التنبيه ، أو للتهويل أو التلذذ بذكر المكرر "[2].

ومن هنا نجد البحتري قد وظّف التكرار توظيفا فنيا في قصيدته ويرجع السبب إلى دوافع نفسية وأخرى فنية ، فأما الأولى فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشّاعر والمتلقي ، وأما الثانية فتمثلت في التلوينات الإيقاعية التي جاءت عفوية تلقائية لا يقصد بها الشّاعر إلاّ التلاعب بالألفاظ والتكلف وتزويق القصيدة بالمحسنات وهي بذلك تخلق انسجاما إيقاعيًا داخلها.

---

[1]ـ ابن منظور: لسان العرب ، ، دار صادر ، ط1، بيروت ، لبنان، (د، ت) ،مج 5، مادة (ك ر ر)، ص135.

[2]ـ ابن معصوم : أنوار الربيع وأنواع البديع، ج 5، تحقيق ،شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ،ط1، بيروت ، (د ت)، ص345.

المطلب الثاني: أنواع التكرار.

أ:التكرار الصوتي:

وهو أبسط أنواع التكرار اللفظي الشائعة في شعر العرب :قديما وحديثا وله" مزيّة سمعية وأخرى فكرية ،الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها "[1]، ومن الخيوط التي ينسج بها البحتري نسيجه الإيقاعي في شعره التكرار الصوتي ،إذ يلجأ إلى تكرار أصوات بعينها في البيت أو في أحد مصرعيه كما هو الحال في قوله:

صُنْتُ **نَفْسِي** عَمَا **يُدَنّسُ نَفْسِي** وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلّ**جِبْسِ** [1]

أ **تَسَلَّى** عَنِ الحُظُوظِ، وَ**آسَى** لِمَحَلّ مِنْ آلِ **سَاسَانَ** ،دَرْسِ [12]

فقد عمد الشاعر إلى تكرار حرف (السين) والسين من الحروف المهموسة وعدها العلماء من حروف الصفير حيث تكرر هذا الحرف مائة وإحدى عشر مرة (111) فهو دليل على أنّ الشاعر يعاني الألم العميق الذي يختلج نفسه بالإضافة إلى الحسرة والأسى اللتان عانى منهما الشاعر ،وكذلك الحرفان :(الميم والنون) وهما صوتان من الصوامت الأنفية التي لديهما القدرة على الإيحاء بالمعاني المجردة بالإضافة إلى أنهما يشتركان في موقف الفخر والاعتزاز بالنفس فهما من الحروف الغناء ، فتكرر حرف(النون) مئة وست وخمسين مرة (156) وأول ما يعرف من أمرها أنها تسمى الحرف النواح فعادة ما ترتبط هذه الحروف بالألم والأسى والحسرة والبكاء وهذا ما ينطبق تماما

[1]- مجيد صالح بك، كبرى راسكو : الإيقاع الداخلي في شعر أبي الفارض، ص88

على نفسية الشاعر فهو حزين متحسر ، وقد جاءت هذه الحروف مماثلة في صدر وعجز البيت الشّعري وكان الصوت موزعا توزيعا إيقاعيا محكما في البيت وفق هندسة مضبوطة فقد كان موقعه من اللفظة التي ورد فيها خاتمته في كل مرة وهو دليل في رأينا على أن اعتماد بناء الإيقاع عند البحتري بناء يعتمد المنطق والمقاييس العقلية .

ولعلنا نجد أمثلة عديدة على هذا التوزيع الهندسي للتكرار الصوتي في شعر البحتري

مِنْ مَشِيح يَهْوِي بِعَامِلِ **رُمْح** وَ**مُلِيح، مِنَ** السِّنَانِ، بِتُرْسِ [26]

فحدوث الإيقاع عن خلال حرف (الميم) بتوزيعه المحكم على كامل البيت ، بحيث تكرر الميم في كامل البيت(6) ست مرات أربعة في الصدر واثنان في العجز مما يمكن إدراجه في باب الترداد ،فقد يلجأ الشّاعر إلى تكرار الصوت وهو تكرار غالبا ما يكون متوازنا على كل من الصدر والعجز.

بالإضافة إلى ذلك فقد كرر الواو (118) والياء(113)مرة فقد أكثر الشاعر كذلك من تكرار هذين الحرفين لأنهما يعبران عن حالة الانكسار أما حرف **الراء**(102) مرة فكثيرا ما يرتبط هذا الحرف بالقلق والتوتر والرغبة الجامحة في الخروج من دائرة اليأس التي خيمت بظلها على صدر الشاعر وأحاطت به من كل جانب ، أما الهاء فهي من الحروف التي تكررت 54 مرة فالمعروف عن هذا الحرف أنه مرتبط بهروب الشاعر من حالة اليأس والمعاناة والحزن .

ولا يعد هذا التكرار قبيحا إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا فالمهارة هنا تكمن في حسن توزيع الحرف حين يتكرر.[1]

ب. التكرار الحرفي:

من الأشكال التكرارية الواردة في القصيدة أيضا تكرار حرف المشبه بالفعل وفي هذه القصيدة نجد البحتري قد لجأ إلى تكرار (**كأنّ**) ست مرات (6) في القصيدة إذ يقول في صدد ذلك :

وَ**كَأَنِّي** أَرَى المَرَاتِبَ وَالقَو مِ ، إِذَا مَا بَلَغَتُ آخرَ حَسّي [45]

وَ**كَأَنَّ** الوُفُودَ ضَاحينَ حَسرَى ، من وُقُوف خَلفَ الزّحامِ وَخُنْسِ[46]

وَ**كَأَنَّ** الإِيَوانَ مِنْ عَجَبِ الصَّنْعَةِ جَوْب فِي جَنْبِ أَرْعنَ جِلْسِ [45]

و**كأنّ** القِيَانَ وَسَطَ المَقَا صِيَر ،يُرْجِّحْنَ بَيْنَ حَوّ وَلَعْسِ [47]

وَ**كَأَنّ** اللِّقَاءَ أَوَّلُ مِنْ أَمْـ سِ،وَوَشْكَ الفُرَاقِ أَوّلُ أَمْسِ [48]

وَ**كَأَنَّ** الذِي يُرِيدُ اتِبَاعًا طَامِع فِي لُحُوقِهِمْ صُبْحَ خمْس [49]

كرر الشّاعر في هذه الابيات المتتالية الحرف المشبه بالفعل (**كأّن**) ست مرات في بداية كل بيت ،وهذا دليل على غزارة معاني الشّاعر وأفكاره وعن عاطفته القوية الصادقة فهذه الأبيات تبين موقف الشّاعر من تلك الآثار ، وذكر فضل حضارة الفرس وأيادي كسرى على العرب بالإضافة إلى أنه يشرح لنا مراتب القوم وحضور الوفود

[1]- ينظر :مجيد صالح بك: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض، ص88.

المختلفة والقيان وأخيرا تقدمهم الكبير في الحضارة بحيث أنّ الأقوام الأخرى لا يمكنها اللحاق بهم مهما جدّوا في الشعر لأنّ الذي يريد اتباعهم طامع في لحاقهم[1].

1 ـ تكرار أدوات الربط وحروف الجر:

اعتمد الشاعر على توظيف العديد من أدوات الربط التي تعمل على ترابط القصيدة والتلاحم بين أجزائها ومن بين هذه الأدوات التي وظفها الشّاعر نذكر على سبيل المثال لا للحسر حرف العطف (الواو) في قول الشّاعر:

وَالمَنَايَا مَوَاثِل ،وَ أَنُوشَرْوَ ان يُزْجِي الصُّفُوفَ تَحْتَ الدّرَفْسِ[23].

بحيث نجد هذا الحرف أفاد معنى المشاركة في العمل وتعزيز الترابط بين أجزاء القصيدة وقد يطلق على هذا النوع من التكرار الاستهلالي لأنّ الشاعر استهل به في بداية البيت الشعري كما يخرج معناه إلى تأدية أغراض أخرى تضاف إلى وظيفته الإيقاعية فقد لا حظنا سيطرة النزعة المأساوية على الجزء الأول من القصيدة، والتي تمثلت في معاناة الشّاعر وترفعه عن كل رجس وجبس من البيت الأول إلى البيت الحادي عشر.

أما بالنسبة لحروف الجر فقد تكرر حرف الجر(في)أربعين مرة في كامل القصيدة من بدايتها القصيدة إلى نهايتها، بالإضافة إلى حرف الجر (من) الذي هو الآخر تكرر دون أن يهمل بعض الحروف الأخرى حيث يقول في هذا الصدد:

[1]- فرامرز مير زاي :(تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري).

فِي اخْضِرَار **مِنَ** اللّبَاسِ**عَلَى** أَصْـ فَرَ يَخْتَالُ **فِي** صَبِيغَةِ وَرْسِ [24]

أُفْرِغَتْ **فِي** الزُّجَاجِ **مِن** كُلّ قَلْب فَهْيَ مَحْبُوبَة **إِلَى** كُلّ نَفْسِ [32]

ويعمل هذا التكرار على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها وترابطها ضمن دائرة إيقاعية واحدة كأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق ،تجعل القارئ يحس بأنها وحدة بنائية واحدة ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد[1]،و يكشف هذا التكرار عن إمكانات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلاً، إذ استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه ، وأن يجيء في موضعه ،بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بشكل أساسي على التكرار ، ولذلك فإنّ أحسن سبيل لنجاحه الاعتماد على إدخال بعض التغيرات الطفيفة لنجاعة شعره.[2]

2. التكرار الاسمي:

إنّ عملية تكرار الاسم في القصيدة والتركيز عليه تستدعي الوقوف عليها وتدقيق النظر فيها لأنها تمثل المفتاح الذي من خلاله يتمكن الناقد عما وراء هذا التكرار ،فعملية التكرار في الشّعر قادرة على تبيان قضية أساسية من قضايا الأسلوب ،وهي أنّ الأسلوب بحدّ ذاته قائم على عملية الانتقاء والاختيار ،فالشّاعر عندما يكرر اسما معينا فإنّه يؤمن أنّ هذا الاسم قادر على إثراء تجربته والتعبير عنها [3].

[1]- ينظر: فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش ، ط1، الأردن ، 2004، ص133.
[2]- ينظر : بسمة نهى الشاوش: الإيقاع في شعر الأعشى ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ، مركز النشر الجامعي ، تونس، (د ط)، 2003، ص35.
[3]: فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش، ص 133.

كما يشكل تكرار الأسماء ملمحا لافتا في شعر البحتري فقد استطاع أن يحملها دلالات متنوعة تقدم نظرته اتجاه إيوان كسرى ملك الفرس .

وهو عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة كما وهو الشأن في تكرار (نفسي) مرتين في المقطع الأول في هذا البيت من القصيدة حيث يقول:

صُنْتُ **نَفْسِي** عَمَّا يُدَنِّسُ **نَفْسِي** وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُل جَبْسِ [1]

وَبَعِيد مَا بَيْنَ**وَارِدِ** رِفْه، عَلَل شُرْبُهُ ،وَ**وَارِدِ**خِمْسِ [4]

وَكَأنّ الزَّمَانَ أَصْبَحَ مَحْمُولا هَوَاهُ مَعَ **الأَخَسّ الأَخَسّ** [5]

ذَاكَ عِنْدِي وَلَيْسَتِ**الدَّارُ دَارِي** بِاقْتِرَاب ،وَلاَ**الجِنْسُ جِنْسِي** [52]

غَيْرَ نُعْمَى **لِأَهْلِهَا** عِنْدَ**أَهْلِي**، **غَرَسُوا** مِنْ ذَكَائِهَا خَيْرَ**غَرْسِ** [53]

فالتكرار في هذه الحالة جاء ليكرس الحالة النفسية للشاعر و الافتخار الشديد بقوته وشجاعته في وصفه للرحلة والمشاهد إضافة إلى ذكر آل ساسان وعظمتهم كما تمثل في وصفه لإيوان وعظمته وتصوير الحياة الغابرة والموقف المتخذ من تلك الآثار وفضل حضارة الفرس على العرب.

3. تكرار الضمائر:

كرر الشّاعر في سينيته الضمائر بنوعيها المنفصلة والمتصلة:

فمن أكثر الضمائر تكرار الضمائر المتصلة ومن بينها ضمير المتكلم الغائب من بداية القصيدة إلى نهايتها (نفسي، تماسكت ،لتعسي ،نكسي ،عندي ،بيعي

،عهدتني،...عمرت). فالمتتبع في أبيات القصيدة يلتمس أنّ الشاعر يتحدث عن نفسه ويكثر من الافتخار بشجاعته وقوته بالإضافة إلى أنه يائس حزين متحسر فهذه الضمائر بنوعيها تخلق جوا صوتيا بينها بالإضافة إلى ذلك فقد سيطرت النزعة المأساوية على الجزء الأول من القصيدة مما استدعى توظيف ضمير المتكلم (أنا) وضمائر الغائب بجميع أنواعها (هو ،هي ،هم ،) فقد تتظافر كل ضمائر المفرد على تجسيد حالة الإحساس بالظلم والانكسار وكانت القصيدة كالها استمرارية وتكثيفها لهذا الإحساس بألم الانكسار ،لكنه أحدث تماسكا بين أجزاء القصيدة حيث تجلى منذ البداية مسارها ومنتهاها والأهم من ذلك أنه مارس سلطته عليها إيقاعيا .

4. تكرار علامات الترقيم :

إنّ الدارس للشعر يلحظ من خلال دراسته أنّ بعض الشّعراء يعتمدون إلى تكرار النقاط وعلامات الترقيم ،لتساعده على توصيل ما يريده إلى القارئ بدقة ،والإيحاء بوجود معان أخرى يمكن للقارئ أن يضيفها أو يتخيلها ويستخدم الشّاعر الفواصل والتنقيط ،وعلامات الاستفهام ليوازي بين الجمل إيقاعيا ، وليوفر جوا من الاستراحات والسكون ، وما ينجم عنه من مزايا موحية لأنّ الاستراحة هي الأخرى من الفونيمات التطريزية في اللغة العربية وإن كانت أقلها تأثيرا وهي عبارة عن لجوء المتكلم إلى

الاستراحة عندما يطول الكلام مع مراعاة فهم المعنى وسلامته وقد تحدث هي الأخرى نغما إيقاعيا داخل النص الشعري.[1]

حيث يقول:

وَقَديمًا عَهدَتنِي ذَا هَنَات، آبِيَات، عَلَى الدَّنِيئَاتِ، شَمْسَ [8]

وَتَرَاهَا، إِذاَ أَجْدّت سُرُورًا، وَارْتِيَاحًا لِلشَّارِبِ المُتَحَسِّي [31]

من مشيح يُهوي بعامل رمح، وَمَلِيحِ، مِنْ السِّنَانِ، بتَرسِ [26]

أَيَّدُوا مُلْكَنَا ،وَشَدُّوا قِوَاه بكماة، تَحْتَ السَّنُوّرِ، حِمْسِ [54]

فقد تكررت الفاصلة (،) ثمانية وخمسين مرة (58) تقريبا في كلا الشطرين وهذا يوحي ما لهذه الكلمات من معان ودلالات يريد المتلقي أن يكشفها وينتبه لها ويوفر جو من الاستراحات ،وقد أدى هذا التكرار وساعد على توصيل فكرة الشّاعر إلى القارئ ليصبح هو كذلك طرفا ثانيا مشاركاً في الحديث الشّعري من خلال إيحاءاته في ملء الفراغات التي تركها الشّاعر، وليعوض ما فقدته القصيدة من التلوين الصوتي .

والإيقاع الشّعري لا يقف عند حدود النغمات ، بل يتجاوزها ويتعداها إلى وظائف لغوية أخرى يسعى الشّاعر إلى تحقيقها باستعمال وسائل عديدة.

[1] ينظر:إيمان الكيلاني ، بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، دار وائل للنشر، ط1، عمان ـالأردن، 2008،ص 299.

المبحث الثاني: التصريع

المطلب الأول: مفهوم التصريع

والتصريع عند ابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة يجري مجرى القافية ، وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الاول من البيت ، والقافية في آخر النصف الثاني منه ، وغنها شبه مع القافية ، بمصرعي الباب وقد استعمله المتقدمون والمحدثون في أوائل القصيدة ، وزعا استعملوه في أثناها ، وممّن كان يلهج به من المتقدمين امرؤ القيس في قوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَ حَبيبِ وَمَنْزِلِ بِسَقْطِ اللواءِ بَيْنَ الدَخُولِ فَحَوْمَلِ[1]

المطلب الثاني: أنواع التصريع

التصريع على ضربين: عروضي، وبديعي ، فالعروض عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية بشرط أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها لتلحق الضرب في زينته .

والبديعي استواء آخر جزء من الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب و التقفية... وهو في الأشعار كثير ، لا سيما في أوائل القصائد وكثير ما يأتي في قصائد القدماء ، ويندر مجيئه في قصائد المحدثين ووقوعه في الاشعار دليل على غزر مادة الشاعر وقد قسمه أهل الصناعة قسمين :

[1]- ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، تحقيق علي فوده، مكتبة الجرجاني ، القاهرة ، ط1994،2، ص179.

قسم سموه تصريع التكميل ، وقسم سموه تصريع التشطير : [1]

ومثال ذلك في قول امرئ القيس :

ألا عمْ صَبَا حًا أيُها الطَلَل البَالي وهل يعَمنْ من كَان في العصْر الخَالي

ويظهر التصريع في البيت الأول من القصيدة إذ يقول البحتري :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنس نَفْسِي وَترَفعْتُ جَدَا كل جِبْسِ

فقد استهل بها الشاعر في بداية البيت الشعري ، جاءت هنا عوض البيت (نفسي) تابعة لضربه (جبسي) والتصريع بمفهومه العام انتهاء صدر البيت وعجزه بنفس الحرف وهو ما يضفي على القصيدة إيقاعا فنيا خالصا كما ينتج كذلك إيقاعات موسيقية متناغمة ومنسجمة مع إيقاع القافية إضافة إلى أنها أحدثت صدى في الأذن وكأنها ضربة ناقوس تنبه إلى البيت .

فالشاعر يحاول نقل هذه الدلالات إلى مخاطبة قصد التّأثير والإقناع، ومن الوسائل والأدوات اللّغوية التي استعملها الشّاعر لتحقيق التناغم الصوتي والانسجام الدّلالي توظيفه للتكرار، الذي يشكل ظاهرة بارزة تقتضي الوقوف عليها لمعرفة سر تواترها ،والدّور الذي تؤدّيه في التنغيم والدلالة ،ومن هذا التكرار الجناس.

[1]- **ابن أبي الاصبع المصري:.** تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن ، تحقيق حفني محمد شرف ، القاهرة ، 1963 **ص 5**

المبحث الثالث: الجناس

المطلب الأول: التعريف اللغوي للجناس

جاء في لسان العرب في مادة (ج ن س)"الجنس: الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله "[1]

يعد الجناس أحد مباحث علم البديع ، و كان للعرب باع طويل فيه ، وتوسعوا كثيرا في دراسته ، وأولوه من العناية والاهتمام حتى غدا "موضة العصر عند بعض الشعراء "[2] لما له من إيقاع صوتي في وحداته اللّغوية ،و"باعتباره أقرب الأنماط إلى الناحية الصوتية الخالصة ، وتناوله البلاغيون بتفريعات معقّدة حرصا منهم أن يتمثل في التركيب أقصى درجات لتوازن ، خاصة فيما أسموه بالجناس الذ ي تتساوى فيه الكلمتان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها ممّا ينتج عنهما صورة لفضية لها إيقاع خاص " [3]، وقد قسّم علماء البلاغة التجنيس أقساما عديدة ، وفرّعوه تفريعات متباينة وعرّفوه تعريفات مختلفة ،فهذا ابن المعتز يعرّفه بقوله "التجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعري ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها... فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في

[1]- ابن منظور: لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خياط ، دار لسان العرب ، بيروت ، مادة (ج ن س).
[2]- رابح بوحوش : البنية اللغوية في بردة البوصيري ،رسالة ماجستير ، جامعة عنابة ، معهد اللغة والأدب العربي ، 1986، ص48.
[3]محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1994،1،ص293.

تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها " [1])أما قدامة بن جعفر فقال: أنّ "المجانس هو اشتراك المعاني في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق "[2].

وذهب الرمّاني إلى أنه :" بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعها أصل واحد من اللّغة "[3]اما أبو هلال العسكري فذهب إلى أنّ : التّجنيس أن يورد المتكلّم كلمتين تجانس كلّ واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما ألف الاصمعي في كتاب الأجناس فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى "[4])أمّا تعريف السّجلماسي فإنّه يختلف قليلا عن العسكري ،وقدامة ، يقول : " المجانسة أن اللفظة ا في تأليف حروفها النهج الذي وضع الأصمعي في كتاب الأجناس "[5].فهو اختلف عنهما في عدم ذكره للفظة الاشتقاق .

المطلب الثاني: أنواع الجناس

وقد اختلف البلاغيون اختلافات جمّة في المصطلحات التي " تطلق على أنواع الجناس فالأسماء كثيرة والمعنى واحد والشواهد المستعملة توضح الرؤى وتزيل الغموض"[6]) فقسّموه أقساما عديدة ومتنوعة ،وسمّوا النوع الواحد بأسماء كثيرة ،ممّا يجعل القارئ يقع في حيرة من أمره ومع ذلك فهو بصورة عامة ينقسم إلى تام وغير

[1]- عبد الله عبد المعتز: كتاب البديع ، نشر وتعليق ، اغنا طيوس كرا تشقوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ط3، 1982 ،ص25.
[2]- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ص163.
[3]- أبو الصفاء صلاح الدين خليل بن أيبك الصّفدي ، جنان الجناس ، تقديم وشرح ، صلاح الدين الهواري ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، ط1، 2009، ص32.
[4]- أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، تح ، مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط2، 1984، ص353.
[5]- السلجما سي : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقق فخر الدين قباوة ، مكتبة المعارف ، بيروت لبنان ط2 ، ص481.
[6]- كمال عطا ب : الخصائص الأدبية واللسانية " بين مقامات الهمداني والحريري " ، رسالة دكتوراه ، جامعة عنابة ، ص109.

تام[1] وسنتناول هذه الانماط الصوتية ،وذلك بالوقوف عند خصائصها الموسيقية والدلالة على المستويين :

أولا . الجناس التام:

وينصبّ هذا القسم على الأنماط الصوتية التي تكرّرت بدوالها ومدلولاتها. والجناس التام هو الذي تتفق فيه اللّفظتان في أربعة أمور : هيئة الحروف أي حركاتها وسكناتها ، عددها ، نوعها ، ترتيبها [2]. بحيث لا نجد في السينية هذا النوع من الجناس ، وينقسم الجناس التام إلى ثلاثة أقسام : المماثل، المستوفي ، المركب .

- **الجناس المضارع:**

"وهو أن يختلفا في حرف أو حرفين مع تقارب المخرج "[3]وتعني بذلك الاختلاف على مستوى اللفظة الواحدة ولا يكون هذا الاختلاف إلى في حرف واحد ومن ما ذكر في شعر البحتري ما يلي:

صُنْتُ نفسِي عَمَا يُدنِس **نَفْسِي،** وَتَرَفعْتُ عَنْ جَدا كل **جِبْسِي** [1]

وتمَاسكْتُ حيْثُ زَعْزَعَنِي الدهْ رالتماسًا منه **لتعْسي،وَنَكْسِي** [2]

وَكَأَنَّ الإيوان مِنْ عَجَب الصُّـ عة **جَوبَ** فِي **جنب** أَرْعن جِلْسِ [35]

أَيَدُوا مُلْكنَا ، وَ**شَدُّوا** قِواهُ بِكماة ، تَحْتَ السّنوّر ، حمْسِ [54]

---

[1]- محمد الواسطي : ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، دراسة بلاغية نقدية ، دار نشر المعرفة ، ط1، 2003، ص 152.

[2]- ابن عبد الله شعيب :الميسر في البلاغة العربية ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، (د ت)، ص284.

[3]- السكا كي : مفتاح العلوم ، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه ، نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط2، 1987، ص429

فالكلمتان(**نفسي، جبسي**) تتقارب فيهما الوحدتان الصوتيتان في المخرج ،إذ أنّ النون والفاء متقاربتا في المخرج مع صوتي الجيم والباء ، فالكلمة الأولى تدل على روح الشاعر وافتخاره بها أما الثانية فتدل على الجبن والغباء والثنائية (**تعسي، نكسي**) قد تباينتا من خلال صوتي التاء، العين والنون والكاف اللذان يشتركان في المخرج فكلاهما لثوي إلاّ أنهما حقّقا تباينا دلاليا فمعنى الكلمة الأولى هي اليأس والتعاسة أما الثانية تعني الإذلال ، أما الكلمتان (**جوب، جنب**) فقد شكلت تجانسا تباين فيه ركناه من خلال صوتي (الواو ، والنون) وقد حققا تباين في المعنى فالأول يعنى الترس أما الثانية فتعنى الجانب كما أفاد هذا التباين في إحداث إيقاعا صوتيا في أذن السامع أو المتلقي .

ثانيا: التصدير

التصدير فرع من الجناس لأنّه يتفرد بخاصيته باعتباره مجرّد ترديد للفظ[1]. وقد أطلق عليه البلاغيون تسميات متباينة ، فسماه ابن المعتز " ردّ الكلام على ما تقدّمها "[2]وسمّي أيضا " رد الأعجاز على الصّدور" [3] أو" ردّ العجز عن الصّدر"[4]، وسماه ابن رشيق التصدير "[5].

---

[1]- رشيد شعلا ل : البنية الإيقاعية في شعر أبى تمام ، عالم الكتب ، الأردن ، ط1، 2011، ص173.
[2]- عبد الله بن المعتز: كتاب البديع ، ص47.
[3]- أبو هلال العسكري : الصناعتين ص429.
[4]- السّكاكي ،: مفتاح العلوم ،ص430.
[5]- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده ، تحقيق ، محمد محي الدّين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، بيروت ، لبنان ،ط5، 1981، ج2، ص3.

والتصـدير يكـون فـي النثـر كمـا يكـون فـي الشـعر ،ويـرى السجلماسـي أنـه مخصوص بالقول الشعري فقط ويقع عندهم في القوافي خاصة [1].

ويقول العسكري :" إنّ لرد الأعجاز على الصّدور موقعا جليلا في البلاغة ... وله في المنظوم خاصّة محلاً خطيرا"[2]. وقد ذكر صفي الدين الحلي بأنّه :"عبارة أن يأتي الشّاعر بكلمة في صدر البيت متقدّمة أو متأخرة ، ثم يأتي بها بلفظها ومعناها أو بما تصرّف من لفظها ومعناها أو بما تصرف من لفظها في عجزه .وأحسنه ما كانت اللفظة افتتاحا للبيت والأخرى ختاما له"[3].والتصدير من أنواع التكرار التي تمثل في نمطيتها حلقة مغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره ،حيث يرد اللّفظ في الكلام ، ثم ينمو بعده المعنى وصولا إلى خاتمة يتكرر فيها اللّفظ ، سواء اتحد اللّفظان في المعنى أو اختلفا فيه .فقد قسمه البلاغيون أقساما متباينة فهو عند الخطيب القزويني أربعة أقسام ، وعند ابن المعتز ثلاثة أقسام ، وهي كما يلي :

1 : التّذييل

التذييل في اللغة تفعيل من قولهم ذيل كلامه إذا أردفه بكلام بعد كمال غرضه منه ، واشتقاقه من ذيل الفرس ، إمّا لأنّه زائد على كمال خلقها ، كما أنّ هذا

[1]- محمد الواسطي : ظاهرة البديع عند الشّعراء المحدثين ، ص183.
[2]- السلجماسي : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص406.
[3]- أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص429.

مزيد على جهة التوكيد ، وإما لأنّه في عجزها كما أنّ هذا إنما يأتي على أدبار الجمل مقرّرا لها[1]

أما في الاصطلاح فهو : أن يذيل الناظم أو النّاثر كلاما بعد تمامه وحسن السكوت عليه بجملة تحقق ما قلها من الكلام وتزيده توكيدا ، وقد ألحق من قبل البلاغيون المتأخرين بباب الإطناب في علم المعاني وهو ضد الإشارة [2]، والتذييل عند ابن سنان الخفاجي هو العبارة عن المعنى بألفاظ تزيد عليه باختلاف الإشارة فإنها اشتمال اللفظ القليل على المعنى الكثير[3] والتذييل هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ويتوكّد عند من فهمه وهو ضد الإشارة والتّعريض... وينبغي أن يستعمل في المواطن الجامعة ، والمواقف الحافلة ، لأنّ تلك المواطن تجمع البطيء الفهم ، والبعيد الذّهن ، والثاقب القريحة ، والجيد الخاطر ، فإذا تكرّرت الألفاظ على المعنى الواحد تؤكّد عند الذهن اللّقن للكليل البليد[4])، والتذييل ضرب من ضروب التكرار الصوتي ، ويتمثّل في استعمال اللّفظ الأوّل في صدر البيت وتكراره في أي موضع من مواضع البيت الشّعري ما عدا المقطع ، ويختلف عن التصدير في المواقع التي يرد فيها اللّفظ المكرّر فاللفظ المكرر يحتل الصدارة دائما ، أما اللّفظ فيأتي في مواقع مختلفة من البيت الشعري ونستثني وروده في المقطع الأخير الذي تأتي فيه القافية أما وجه الاختلاف الثاني الذي يختلف فيه التذييل عن التّصدير

[1]- محمد الواسطي : ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص242.
[2]- محمد الواسطي ، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ،ص242.
[3]- ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة، ص207.
[4]- أبو هلال العسكري : الصناعتين ،ص413.

هو الجانب الموسيقي ، فالتصدير يرتبط بالجانب العرو ضي المشتمل على القافية ، في حين يرتبط التذييل بالجانب الدّلالي المتميز فيزيده وضوحا وتأكيدا [1]. ومن أمثلة ذلك في القصيدة :

صنت **نفسي** عما يدنس **نفسي** وترفعت عن جدا كل جبس [1]

وبعيد ما بين **وارد** رفــه ، علل شربه ، **ووارد** خمس [4]

وَ**مَسَاع** ، لَوْلاَ الَمُحاَبَاَة مِنيِ ، لَمْ تُطِقْهَا **مَسْعَاة** عَنْسِ وَعَبْسِ[17]

لَيْسَ يدري :**أصنع** إنْس لجنّ سَكنُوهُ أَمْ **صُنْع** جنّ لإنس [25]

وَكأَنَّ اللِقَاء **أوّل مِنْ أَمْـــ** **سِ** ، وَوَشَك الفُرَاقِ **أوَّلُ أَمْسِ** [48]

ذَاكَ عِنْدِي وَلَيسَ **الدَار دَاري** باقْتِرَاب مِنْهَا ، وَلاَ الجِنْسَ جِنْسِي [52]

ذكرتنيهم الخطوب التّوالي وَلقَدْ **تُذْكِرَ الخُطُوبَ** وَتنْسِي [12]

صور التكرار الصوتي في البيت الاول (نفسي، نفسي) افتخار الشاعر بنفسه والاعتزاز بها ، أما البيت الثاني(وارد، وارد – الدار ، داري . أوّل ، اوّل . الخطوب ، الخطوب) فهذه الأبيات توفر فيها التكرار على صورة التوكيد فقد جاء بها الشاعر تقريبا من بداية القصيدة لتقوية المعني وزيادته وضوحا وذلك من خلال تكرار الكلمة الواحدة بنفس المعنى .

[1]- أبو هلال العسكري : الصناعتين ،ص66.

2 : التقابل

المطابقة وتسمى الطباق والتطبيق والتضاد في اللّغة الجمع بين الشيئيين ديم ، قال الخليل بن احمد الفراهيدي : طابقت بين الشيئين إذا جمعت بينها على حذو واحد والصقتهما [1]، وذهب الرّماني إلى أنّ " المطابقة عنده مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان "[2].

أما في الاصطلاح فقد اتفق البلاغيون أنّ المطابقة هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة او الخطبة أو البيت [3]

فالطباق أسلوب قديم استخدمه شعراء العصر الجاهلي والإسلامي و لكن لم يستخدموه كما استخدما التشبيه ، أمّا في العصر العباسي فأولو ه الشعراء عناية فائقة واستخدموه في إبداعاتهم لإبراز المعاني التي تختلج في صدورهم والكشف عنها وإخراجها إلى المتلقي فتفنّنوا فيه تفنّنا كبيرا فكان غبن المعتز من الذين تفطنوا إلى هذا النوع من البديع .

و التقابل لون من ألوان البديعية يكون في شكل ثنائيات ضدية ومن أمثلته في المدونة:

وَإِذَا مَا جُفَيْتُ كُنْتُ حُرِيّا35 أَنْ أَرَى غَيْرَ **مُصْبِحٍ** حَيْثُ **أُمْسِي**[10]

ذَكَرْتُنِيهُمُ الخُطُوبَ فِي ظِل عالَ وَلَقَدْ **تُذْكِرَ** الخُطُوبَ **وَتُنْسِي**[12]

لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي جَعَلَت فِيه **مَأْتَمًا** بَعْدَ **عُرْسِ**[20]

---

[1]- ينظر : أبو هلال العسكري ، الصناعتين ص202.
[2]- ابن رشيق : العمدة ، ج2،ص6.
[3]- ينظر: أبو هلال العسكري : الصناعتين،ص339، ولسكاكي : مفتاح العلوم ، ص423.

يَتَظَنَّى مِن الكَآبَةِ أَنْ يَبْـ ذُو لِعيَنْي **مُصْبِح** ، أَوْ**مُمْسِي**[36]

لَيْسَ يَدْرِي :أَصْنع **إِنْسِ لجنّ** سكنوه أم صَنع **جِنّ لإنس** [43]

يتبين من خلال الأمثلة التالية أنّ الشاعر استعمل التقابل بكثرة، وهذا ما يدخل الألحان و الأنغام في جو القصيدة، ويلبسها حلّة رائعة الجمال يتشوق المتلقي إلى سماعها.

وهذا التكرار الصوتي الذي حصل للوحدات اللسانية في شكل ثنائيات ضدية تتصل بالممدوح وصفاته فانسجم في ذاك (**مصبح ، ممسي . تذكر ، تنسي _مؤتما ، عرس الجن ، الإنس** .) وقد قابل بين الثنائيات وفي هذا التقابل إيقاع أو توازن يظهر في تناوب الصبح والمساء وهذا يدل على ما في الحياة من نظام وتوازن فمرات حزن ويأس ومرات أخرى فرح وسعادة. ويهدف الشّاعر من وراء التقابل إلى تجديد بناء القصيدة وتجديد الشعر العربي بعامة ليعبر عن روح العصر ويساير الحياة الحاضرة ويبتعد عن التقليد الذي يقتل تفرّد الشّاعر وتمييزه، ويحد من حريته وانطلاقه "[1]

ثالثا ـ الترصيع:

الترصيع لغة: ما ذكره صاحب اللّسان في معجمه **التّرصيع** : التركيب ، ويقال تاج مرصّع بالجوهر ،وسيف مرصّع ، أي محلّى بالرّصائع ، وهي حلق يحلّى بها الواحدة رصيعة ،ورصّع العْقدَ بالجوهر ،نظمه فيه ، وضمّ بعضه إلى بعض[2].

[1]ـ محمد الواسطي :ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ،ص424.

[2]ـ ابن منظور ، لسان العرب ، تحقيق عبد الله علي الكبير ، ومحمد أحمد حسب الله ، و مشام محمد الشاذلي ، دار المعارف ، القاهرة مادة (ر ص ع).

والترصيع مظهر من مظاهر التناغم في الشّعر ، ولون من ألوانه ، فباستخدامه تتحقّق الموسيقى الدّاخلية للنّصوص ، وترقى من حيث الذّوق ،وهو وحدة إيقاعية صغرى داخل الوحدة الكبرى ، لذلك يشبه بترصيع الجوهر في الحلي [1].

أما في الاصطلاح فإنّ أقدم تعريف وصل إلينا ، هو تعريف قدامة بن جعفر (ت337هـ)، وهوعنده "أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف "[2].

وهو عند صاحب كتاب الصناعتين (ت395هـ) : " جعل حشو البيت مسجوعا ، وأصله من قولهم رصعت العقدَ غذا فصّلته ". وقد عرفه بن سنان الخفاجي بقوله: "الترصيع وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، وكانّ ذلك شبيه بترصيع الجوهر في الحلي "[3].

وهو عند السجلماسي(ت704هـ) إعادة اللّفظ في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما متفق النهاية في حرف واحد ، ذلك أن تصير الاجزاء وألفاظها متناسبة الوضع متقاسمة النّظم معتدلة الوزن متوخى في كلّ جزأين منهما أن يكون مقطعهما واحد.

وقد اشترط السجلماسي في الترصيع شروطا تتمثل في سهولة المأخذ وعدم التّكلف ، وهو أن يكون المتكلّم مستمرا على ديدنه ، الكلام جاريا على سننه حتى إذا عرضت له فرصة السجع ، وعنت نزهة الترصيع متيسرة من غير عصف ، سهلة من غير عنف

[1]- ينظر : ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ،ص181.
[2]- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص80.
[3]- ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص181.

، انتهزها حذار من التكلّف الغثّ والبارد الرثّ والترصيع يكون حسنا إذا كان وقوعه قليلا وغير نافر في النص ، وإذا توالى وتكرّر في النصّ كثيرا فإنّه لا يحسن ويدلّ بذلك على التكلّف وشّدة التصنّع وينقسم الترصيع إلى أقسام ثلاثة : المتوازي ، المطرف ، المتوازن ، وهذا التقسيم على أساس الوزن والروي ، وقد أدرك القدامى القيمة الفنية والجمالية للسجع ، وكذا القيمة النّفسية ، وما يتركه في النّفوس من أثر وانطباع جميلين ، ويبدو أنّ البحتري من أولئك الذين أحسّوا بقيمة هذه الظاهرة الموسيقية وبجمالها الفني ، فعمل على غرسها في قصيدته من أجل تكوين صلة روحية وثيقة بين المبدع والمتلقّي ، وقد استثمر البحتري هذه القيمة الفنية وركز على نوع واحد في قصيدته وسنكتشف هذا النوع الذي وظفه فيما يلي :

- **المتوازي :**

"وهو أن يتفق الكلمتان في الوزن وحرف السجع "[1] ويعدّه بدر الدين الزركشي أحسن أنواع الترصيع وأشرفها ، وقد استمر البحتري هذا النوع الإيقاعي في قصيدته ونبرز منها ما يلي :

صنت نفسي عما يدنس **نفسي** وترفعت عن جدا كل **جبس**[1]

وتماسكت حيث زعزعني الدهر التماسا منه **لتعسي** و**نكسي**[2]

ومساع ،لولا المحاباة منّي ، لم تطقها مسعاة **عنس وعبس**[17]

من **مشيح** يهوي بعامل رمح ، و**مليح** ، من السّنان بترس [26]

[1]- بدر الدين الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق أبو الفضل الدمياطي ، دار الحديث ، 2006، ص63.

وتبدو المطابقة في كلمات القرائن فيمايلي :

نفسي/جبسي: م ص م +م ص م /م ص م+ م ص

تعسي/ نكسي : م ص م+م ص م/ م ص م+ م ص

عنس /عبس: م ص م+م ص / م ص م + م ص

مشيح / مليح : م ص + م ص م+ م ص / م ص + م ص م + م ص.

فمن خلال عملية التشريح تبيّن أنّ الاتفاق الحاصل بين كلمات القرائن كان من حيث الوزن ، وحرف الروي ، حيث ولّد هذا الاتفاق توازنا إيقاعيا ، وتناغما صوتيا ، زاد من تحسين البنية الصوتية من جهة وإحداث قوة في الدلالة من جهة ثانية سواء على مستوى الدلالات الحسية أو المعنوية ومن الملاحظ أنّ الشّاعر مزج بين المقطعين الطويل المغلق والقصير المفتوح وقد استعمل المقاطع بتفاوت حيث كان المقطع الطويل المغلق (م ص م) هو المهيمن والأكثر استعمالاً، يليه المقطع القصير المفتوح(م ص)، والمتوازي يراعى فيه الوزن وحرف السجع مثل : نفسي / جبسي ، تعسي / نكسي كلها على صيغة (فعلي) وكذلك الوحدتان مشيح / مليح جاءت على صيغة (فعيل) فهذه الصيغ لها صدى في توليد الجرس الموسيقي كما حصل الجرس الموسيقي إثر استعماله لنوعي المقاطع الطويل المغلق والقصير المفتوح .

فالترصيع له قيمة فنية وجمالية وذلك في إضفاء النغم الموسيقي على الأبيات ، كما له قيمة أخرى تتمثل في إبراز الوظيفة الدّلالية في الكلمات المشتمل عليها

والمبثوثة في الأبيات الشعرية ، ويرى قدامة بن جعفر أنّ الترصيع يحسن إذا اتفق للشاعر في البيت موضع يليق به ، لأنّه يحسن في كلّ موضع ولا يصلح على كل حال ، فإذا تواتر واتّصل في الأبيات كلّها ، فإنّه أبان على التّكلّف[1].

ونخلص إلى القول إنّ الشاعر تمكّن من توظيف هذه الوسيلة الصوتية توظيفا مميزا لأنّه لوّن البنية الإيقاعية وبلورها بنغمات متغيرة أوحت لنا بالخفّة والطرب، وقد تمكن من التنسيق بين المقاطع الصوتية التي تفاعلت مع بعضها فكونت لب الخطاب الشعري المشحون بالدلالات المختلفة.

[1]- قدامة بن جعفر:نقد الشعر ، ص83ومابعدها ،و أبو هلال العسكري: الصناعتين ، ص419.

تمهيد:

اكتشف الخليل بن أحمد الفراهيدي بحسّه المرهف، وعبقريته الفذة أوزان الشعر العربي المتمثلة في ا لبحور الشعّرية الخمسة عشر، ثم قام بتصنيفها في الدوائر العروضية على أساس ائتلاف المقاطع التي تتمثّل في الأسباب والأوتاد.

ولم يتوقف تلاميذ الخليل في البحث عن الأوزان لما لها من موسيقى جذّابة حتى تدارك عليه الأخفش الأوسط ت(215هـ) البحر السّادس عشر وهو المتدارك[1]، فغدت بذلك العروض أو ما تعرف بميزان الشّعر، أداة يزن بها العرب أشعارهم وهذا على حدّ قول ابن جني:"اعلم أنّ العروض ميزان شعر العرب، وبه يعرف صحيحه من مكسورة" [2]وصارت هذه الموازين تطبق على كل الأشعار دون إقصاء، فبعضها "يتفق وحالة الحزن وبعضها الآخر يتّفق وحالة البهجة"[3] .

فالأوزان الشعرية من أهم العناصر الفنية لما لها من تأثير وانفعال وتصوير للعواطف، وذلك لوجود صلة بين الوزن والغرض، وإن كان هناك من ينكر الصلة بين الوزن والغرض فإن أصحاب الحس المرهف يدركون العلاقة بين إيقاع الوزن وإيقاع النفس، وتموجات العواطف. لذلك يربط الغربيون بين وزن الشعر ونبضات القلب ب:حوالى76 (ستة وسبعون نبضة في الدقيقة الواحدة[4] غير أن نبضات القلب تزيد وتبطئ ،فهي مرتبطة بنفسية الشاعر ففي حالة البهجة والسرور تكون النبضات سريعة وعكسها في حالة الحزن

[1] ـ ينظر: ابن جني : كتاب العروض ،تحقيق أحمد فوزي الهيب ، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت ،ط 2،1989، ص18.
[2] ـ غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط 2، 1995، ص17.
[3] ـ عز الدين اسماعيل :التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة، ط4، ص51.
[4] ـ ينظر: ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط2 ،ص173.

واليأس وهذا ما جعل الباحثون يعقدون علاقة الصّلة بين عاطفة الشاعر، وما تخيره من أوزان شعره[1]" وقد تفانى المهتمون بالإيقاع في تحليل البنية الإيقاعية للشّعر على مستوى الكثافة الصوتية المتمثلة في الحركات والسّكنات، على مستوى التفعيلات العروضية وكذا على مستوى الكثافة المقطعية، وذلك في وزنهم للبحور وقاموا بتقسيم البحور إلى مجموعات وزنية وهي:

المجموعة الأولى : وتشمل على الطويل والبسيط وهي الزمرة الأطول من حيث الكثافة الصوتية والتفعيلات (48 صوتاو28 مقطعا و 8 تفعيلات).

المجموعة الثّانية: وتضم الوافر والكامل ب:(42 صوتا و30مقطعاو6 تفعيلات).

المجموعة الثالثة: وتحتوي الخفيف والرجز و الرمل و المنسرح والسريع ب:(42 صوتاو24 مقطعاو6 تفعيلات) وتعد أخف زمرة لعدم وجود الأسباب الثّقيلة)

المجموعة الرابعة: وتشمل المتقارب والمتدارك ب:(40صوتاو24مقطعا) والمديد ب:38صوتا و22مقطعا)

المجوعة الخامسة: وتضم الهزج والمضارع والمقتضب والمجتث ب:(28 صوتا و16مقطعا)

وعلى ضوء هذا فقد صنفت الأوزان في هذه المجموعات في شكلها التّام، ورتبت تنازليا من ما هو أطول وأثقل إلى ما هو أقصر وأخف، وما لوحظ أنّ الشعراء القدماء كانوا يؤثرون البحور كثيرة المقاطع ،التي تمتاز بالكثافة الصوتية وكثرة الحركات، والتفعيلات، ومن هذه

[1]- : ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص173.

البحور الطويل والبسيط والوافر والخفيف وعلّة ذلك لأنّ فضاءها رحب يتّسع لاحتضان المعاني وقد قدّم إبراهيم أنيس تعليلا لهذا فقال: "إنّ القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع و يؤثرونها على المجزوء آت".[1] أما البحور القصيرة من ذوات المقاطع القليلة ، و الإيقاع السريع قد أخذ يظهر للوجود، وتبرز على الساحة الأدبية في العصور المتأخّرة، ولعل سبب بروزها يكمن في ظاهرة الاستقرار وما وصلت إليه البلاد العربية من حضارة وتمدّن وانتشار مجالس الغناء والطرب، وحياة البذخ والتّرف التي سادت البلاد العربية أيام الخلافة العباسية . و من هنا يقودنا الحديث إلى طرح التّساؤل الآتي: هل سار البحتري على درب سابقيه في ترويضه للبحور القصيرة أم أنّ نفسه وقريحته أملت عليه مساراً آخر، فتوجه بذلك وجهة البحور الطويلة؟

[1]- ابراهيم انيس: موسيقى الشعر ، ص160.

الفصل الثاني: الإيقاع الخارجي(الموسيقى الخارجية)

المبحث الاول: الوزن (البحر)

تتمثل مدونة البحث (سينية البحتري) وهي إحدى القصائد التي أخترتها من ديوانه المعروف وتضم 56 بيتا تحمل في طياتها خصائص ومواصفات شعره من حيث التشكيل الإيقاعي ،وقد اعتمد الشاعر في قصيدته التي تعد أخف زمرة لعد م وجود الأسباب الثقيلة، فقد اهتم بالبحور ذات المقاطع الكثيرة "لأن مجال المفاخرة والمناظرة والوصف يتطلب طول النفس في الإنشاد "[1] وعليه فإنّ الشاعر اعتمد قاعدة الأطول والأفخم .

سمي الوزن الشّعري بحراً لأنّه يوزن به مالا يتناهى من الشعر، فهو أشبه بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه، وعدد الأوزان الشعرية، ستة عشر وزناً وقد اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175) والعرضيون يجمعون أن الخليل ذكر منها خمسة عشر وزنا واستدرك الأخفش الوزن السادس عشر، وسماه المتدارك"[2].

والشعر العربي لا يقوم إلا على هذه الأوزان التي ابتكرها الخليل بعبقريته الفذّة ، وحسه المرهف ، وذوقه الخاص، وهذه الأوزان تبعث الحيوية في الأشعار، فيكون الشّعر بذلك كائناً حياً نابضاً له قيوده وضوابطه ومنطقه، وأنه بناء هندسي نرى نسيجه وروحه ، وأن هذه

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص191.
[2]- عبد الرضاء علي :موسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه ، دراسة وتطبيق شعر الشطرين والشّعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان الاردن ، ط1، 1997، ص16.

الروح هي الوزن، إن فقدت توقف النبض ، وصار الشعر جسداً بلا روح كأنه الأحجار الصماء[1] .

كما يعد البحر الشّعري البنية الأساسية لموسيقى الشّعر، إذ هو معيار يتم وفقه ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشّعري، وهو المعيار الأساسي الذي يساعد الباحث في الحكم على الألفاظ بالقبول أو عدمه"[2].

فالوزن إذا هو المعيار الذي بواسطته نميز العبارة الشّعرية عن العبارة النثرية فهو إذاً أحد الأسس التي يرتكز عليها الإيقاع الشعري، كما يشتمل الوزن على امتداد البيت حشوا وعروضاً وضربًا.

وقد ساد إيقاع الخفيف في قصيدة البحتري التي اخترتها في بحثي هذا حتى يمكن القول إنه يمثل خاصية إيقاعية تنهض باحتواء موسيقى الأصوات المفردة والمجتمعة، وتتظافر معها في الوقت نفسه لتحقق النغم الخاص عبر هذا البحر وسمي خفيفا لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت.

والبحر الخفيف مزدوج التفعيلة وإذا نظرنا إلى هذا الازدواج وجدنا تلوينا صوتيا بين تفعيلتي (فاعلاتن) التي تكثر فيها المقاطع الطويلة الممتدة وتفعيلة (مستفعلن) التي تتكون من مقاطع قصيرة منغلقة ولعل هذا التلوين العروضي يحقق في حد ذاته نمطا من الإيقاع في أبيات

[1]- ينظر: يوسف حسن نوفل : أصوات النص الشّعري، دار نوبا ر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1965، ص11.
[2]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص82.

القصيدة، والناظر في القصيدة يتبيّن أنّ صاحبها قد سلك سبلا متنوعة ومتعددة أساسها في غالب الأحيان التلوين والتباين .

المطلب الأول: الزحافات والعلل

1ـ الزحافات:

عرّف العروضيون الزحاف بأنه تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفا، أو ثقيلا، ومن ثّم فلا يدخل على الأوتاد، ودخوله في بيت القصيدة لا يستوجب دخوله في بقية أبياتها [1] وهو نوعان :

أ. **الزحاف المفرد:** وهو الذي يدخل على سبب واحد في التفعيلة الواحدة، وصورته تكمن في تسكين المتحرك أو حذفه وفي حذف الساكن "وهو ثمانية أقسام: الخبن والإضمار، والوقص والقبض والعصب والعقل والكف "[2]

ب. **الزحاف المزدوج:** "هو اجتماع زحافين في تفعيلة واحدة وهو أربعة أقسام: الخَبْلُ، والخزلُ، والشَّكلُ، والنَقصُ"[3].

2ـ العلة: "تغيير يصيب الأسباب والأوتاد والأسباب في الأعاريض والضروب، وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت من القصيدة التزم في جميع أبياتها".[4] وهي عند المحدثين كل تغيير يطرأ على وزن البحر ويحدّد نموذج القصيدة والعلّة تلزم ولا تبرح العروض والضرب.[5]

---

[1]ـ ينظر : موسى الأحمد نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، ط4 ، 1994، ص24.

[2]ـ موسى الأحمد ي نويوات ، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، ص25.

[3]ـ المرجع نفسه ، ص29.

[4]ـ غازي يموت: بحور الشّعر العربي عروض الخليل ، ص26.

[5]ـ موسى الأحمد نويوات : المتوسط الكافي علمي العروض والقوافي، ص26.

والعلة نوعان: علة زيادة وعلة نقصان.

1. علل الزيادة: فهي ثلاثة أنواع: الترفيل والتذييل والتسبيغ.

2. علل النقص: فهي قسمان:" لازمة وغير لازمة"[1].

"فعلل النقص الآزمة تسعة و هي: ا لْحَذْفُ، والقَطْفُ، والقَصْرُ والقَطْعُ والحَذذُ و الصلمُ والكَسْفُ والوَقْفُ والبتْرُ "[2]

"وعلل النقص غير الآزمة ثلاثة وهي: التَشْعيث والحذف والخرم"[3].

فالزّحافات والعلل التي تطرأ على الوزن الشعري ليست إلاّ رخصة من الرّخص الشعرية التي تسمح للشّاعر بأن يتحرّر ولو قليلاً من قيود الوزن ،وهو في رأي الأصمعي "كالرّخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه".[4]

وقد عدّت الزّحافات مظهرا من مظاهر الثّراء للموسيقى الشّعرية، لأنها تقضي على رتابة الإيقاع ، كما تعمل على دفع الكلل والملل على المتلقّي ذلك لأنّ موسيقى الشعر مبنية على تكرار الأصوات عبر الزّمن والتي تدرج في باب الإيقاع :[5]،ولما كان الاهتمام بموسيقى الشعر من حيث هي إيقاع ثابت في الأوزان يستطيع الشاعر أنّ يستولي على آذان المستمعين ،وتحاشيا لرتابة الإيقاع الذي يضفيه الوزن العروضي على موسيقى القصيدة فقد "حاول الشعراء ...أن يدخلوا التعديلات على الوزن ما يكسر من وحدة وقعه في الأذن بما

[1]- المرجع نفسه، ص. 35..
[2]- موسى الأحمد نويوات ، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، ص35.
[3]- المرجع نفسه ،ص.38.
[4]- ابن رشيق: العمدة ،ج1،ص.140
[5]- مصطفى حركات: نظرية الايقاع الشعري بين اللغة والموسيقى، دار الأفاق للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ص.234

يتيح للشّاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض"[1]

المطلب الثاني: بحر الخفيف

الخفيف من المجموعة الثالثة ذات الكثافة الصوتية والمقطعية التي تشتمل على42 صوتًا و24مقطعًا و 6 تفعيلات ، وسمّي الخفيف بهذا الاسم "لأن الوتد المفروق اِتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفّت ،وقيل سميّ خفيفا لخفّته في الذّوق والتّقطيع ،لأنّه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد"[2].وهو على "ستة أجزاء كلّها سباعية"[3].

فاعلاتن مستفع لن فاعلا تن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن.

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

وله ثلاثة أعاريض وخمسة أضرب موزّعة عليها وهي كما يلي:

العروض الأولى: صحيحة ولها ضربان:

الضرب الأول: صحيح مثلها، ويلحقه التشعيث.

الضرب الثاني: محذوف فأعلن.

العروض الثانية: مجزوؤه صحيحة (مستفع لن) ولها ضربان:

الضرب الأول: مجزوء صحيح مثلها.

الضرب الثاني: مجزوء مخبون مقصور فعولن.

[1]- عزالدين إسماعيل : لتفسير النفسي للأدب ،ص .72

[2]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق ، الأستاذ عمر يحي والدكتور فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، ط4، 1986، ،ص.84

[3]- الأحمد نويوات : المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي،ص .267

العروض الثالثة: مجزوءة صحيحة (مستفع لن) ولها ضربان:

الأول: مجزوء صحيح مثلها (مستفع لن)

والثاني: مجزوء مخبون مقصور (فعولن)

العروض الأولى: لها ضربان:

فاعلاتن مستفع لن فاعلا تن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن(ض1).

0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/.

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلن (ض2).

0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/0/ 0//0/.

العروض الثانية: لها ضرب واحد:

فاعلاتن مستفعلن فاعلن فاعلاتن مستفع لن فاعلن(ض3).

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

العروض الثالثة: لها ضربان:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن(ض4)

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

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعولن(ض5)[1]

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

هذا نطاق الخفيف حسب وضعه من قبل العروضيين، وهو لا يخرج عن هذا الإطار فإذا عدنا إلى بنائه العروضي في القصيدة وجدنا أنّ التفعيلة الأولى من جزئه الأول مسّها زحاف الخبن، والثانية أيضا لم تسلم من هذا الزحاف وعروضه كذلك. فتحولت التفعيلة الأولى في

[1]- الأحمدي نويوات : متوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ،ص 267.

الحشو إلى فَعلا تُنْ والثانية إلى مُتَفْع لُنْ وتفعيلة العروض إلى فَعلاَ تُنْ، وكذلك تفعيلة الجزء الثّاني مسّها زحاف الخبن في تفعيلاتها الثلاث.

وسنتناول إيقاع القصيدة المحقّق من دون تناول بقية الأعاريض وذلك لأنّ بحر القصيدة هو الخفيف التام، وقد اشتمل هذا البحر على (56) بيتا، ويتجلّى إيقاعه من خلال الجدول التالي:

البحر	التفعيلة	نوع الانزياح	في الحشو		في العروض		في الضرب		نسبة كل انزياح
			النسبة	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة	التواتر	
الخفيف	فعلاتن	الخبن	57	16%	29	%8	28	%8	32%
	متفعلن	الخبن	84	%25					%25
	مفعولن	التشعيث					1	%0.5	%0.5
	فاعلاتن	صحيحة	51	%15	23	%7	26	%7	%29
	مستفعلن	صحيحة	22	%6.5					%6.5
	فاعلات	الكف	5	%1.5	1	%0.5	7	%2	%4
	متَفْعِلْ	التقصير	3	%1					%1
	فاعلن	وافية محذوفة			1	%0.5			%0.5
	فعلات	الشكل	2	% 0.5	1	% 0.5			% 1
	مستعل	الطي	1	% 0.5					% 0.5
اجمـــــالي التفعيلات	336		225	%66	55	%16	62	%17.5	%100

من خلال الجدول الاحصائي نلاحظ أن انّ الشاعر زاحف تفعيلاته بنسبة 74 % بحيث جاءت الأقلية القليلة منها سالمة صحيحة بنسبة 26%فتفعيلة (فَاعِلاَتُنْ) جاءت تقريبا مزاحفة في كل أجزاء البيت من القصيدة حيث زوحفت 66مرة بنسبة 37% منها 57مرة مخبونة بنسبة 32%ومرة (1)أصابها التشعيث بنسبة 0.5% و5 مرات أصابه الكف بنسبة 4%و2مرة أصابها زحاف الشكل بنسبة .0% و مرة واحدة (1) وافية محذوفة 0.5% ، كما أنّ تفعيلة (مستفعلن) زوحفت89 مرة بنسبة33.5 % منها 84مرة مخبونة بنسبة 25 %و3مرات أصابها زحاف التقصير بنسبة 1% و مرة واحدة(1) أصابها (الطي + الكف) 22 بنسبة 0,5%) "0,5%امثلها مثل تفعيلة (مُسْتعِلْ) .فجملة هذه الظواهر الأسلوبية تتزاحف فيما بينها لتحدث نغمًا موسيقيا يتماشى ونفسية الشاعروهذا ما وصفه ابراهيم أنيس بأنه حسن الوقع في الآذن وتستريح إليه الأسماع .

ومن هنا نلاحظ أنّ الإيقاع لا يمكن أن يتجلى في الوزن وما يلحقه من زحافات وعلل بل يتجلى أيضا في القافية وهذا ما يحمانا إلى الحديث عن مدى إجادة الشاعر لنهايات الأبيات وإتقانه للقوافي، ويتجلى لنا الإيقاع الخارجي أيضا في سينية البحتري في القافية

المبحث الثاني: القافية

المطلب الاول: تعريفها لغة

جاء في لسان العرب: "قافية الرأس وقافية كل شيء: آ خره...وقفاه قفواً و اقتفاء: تبعه...والقافية من الشّعر: الذي يقفو البيت"[1] فهذه المعاني تدل على اقتفاء أثر الشيء وتتبعه، وما جاء في الصحاح دليل على ذلك ومنه "قوافي الشّعر لأن بعضها يتبع إثر بعض[2]"وهذه المعاني متمثلة في قوله تعالى: ﴿و لاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ به علمُ﴾(الإسراء/36)، قال الأخفش في هذه الآية :أي لا تتبع مال اتتبع، ومتمثلة في قوله أيضًا :﴿ ثُمَّ قفينا آثارهم برسلنا﴾(الحديد/27).

. اصطلاحا: إذا كان الشعر هو الكلام الموزون المقفى ،فقد كان المنطلق الأول في دراستنا للقافية جهود المحدثين ولهذا السبب نجد اختلافًا كبيرا بين القافية .قال الخليل :"القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف ،الذي قبل السّاكن "وفي تعليق ابن رشيق (463هـ)على هذا التعريف قوله :"والقافية . على هذا المذهب وهو الصحيح . يكون مرة بعض كلمة ،ومرة كلمة، ومرة كلمتين [3]"ويذكر قدامة بن جعفر معنى التقفية في قوله: "إنما قيل فيها إنها قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره ، وليس أنها مقطع ذاتي لها"[4]،وهذا ما يمكن ملاحظته في :"أنّ تشكيلها المقطعي ينحصر في أدنى حد له بمقطع طويل تشكيله (/00)ورمزه في العربية (م ص ص)، وأقصاها فاصلة كبرى فعلَتُنْ

[1]- ابن منظور ،لسان العرب ،مادة (ق ف ا).
[2]- أبو بكر محمد بن شمس الدين الرازي، مختار الصحاح اعتنى به أيمن عبد الرزاق الشوا،ط1،دار الفيحاء: سوريا ،مادة (ق ف ا)
[3]- ابن رشيق ،العمدة ،ج 1،ص151.
[4]- قدامة بن جعفر :نقد الشعر ،ص70.

وتشكيلها الصوتي (////0) بما يعادل مقطعين متوسطين (م ص ص)×2 وثلاثة مقاطع قصيرة

(م ص)×3" [1]ويذهب حازم القرطاجني إلى أنّها :"هي أقصى ما يوجد من اطراد السواكن في الأوزان" [2] وخالف الأخفش (215هـ) أستاذه الخليل في تحديد القافية حيث قال:" القافية آخر كلمة في البيت أجمع ،وإنّما سميت قافية لأنها تقفو الكلام"[3] فهذا يعني أن القافية هي الكلمة الأخيرة في بيت القصيدة أو هي الكلمة الأخيرة من عجز البيت الشعري كما أقر ابن رشيق سلامة مذهب الخليل في قوله:" ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح" [4] ويقف التبريزي موقفًا وسطا باستحسانه كل من تعريف الخليل والأخفش للقافية بقوله:" والجيد المعروف من هذه الأوجه قول الخليل والأخفش .وهناك من يرى أن البيت يسمى قافية ،ومنهم من يسمي القصيدة قافية ،ومنهم من تكون قافيته حرف الروي"[5]

أما من المعاصرين الذين اندهشوا من فطنة الخليل، شكري عياد في قوله:" ولنا أن ندهش ، لأن الخليل حين صاغ التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع ،فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة" .[6]

---

[1] يزيد مغمولي :اسلوبية الإيقاع في المنتخب النفيس من شعر ابن خميس، رسالة ماجستير ، جامعة تبسة ، قسم اللغة والأدب العربي، 2011/2010،،ص59.

[2] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1981، ،ص 254

[3] ـ الخطيب التبريزي،:الكافي في علم العروض والقوافي،ص116.

[4] ـ ابن رشيق :العمدة ،ص 152.

[5] ـ ينظر : الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي ، ص 116.

[6] ـ محمد عويني عبد الرؤوف :القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي ،مصر ،1977،ص.6.

أما راجح القول أنّ القافية تقع في نهاية البيت الشّعري أو عند نهاية كل شطر، وإذا كانت القافية في الشّعر القديم محكومة بالوزن والتركيبً ، لأن التركيب هو الذي كان يقود إيقاع الوزن على معنى مبين ومحدد، ولأن الوزن أيضا يخضع القافية إلى نظام الحركات والسكنات مما يدعو إلى التزامه في كل أبيات القصيدة ،فإن اللفظ، على العكس من ذلك أصبح في الشعر المعاصر هو الذي يقود التركيب ، ومن هنا انتعشت الكلمة وانتعشت القافية أيضًا في إطار ما يوفره لهما الشّاعر من حرية ولهذا أكّد الدكتور عز الدين اسماعيل قائلاً:" والحقيقة أن الشّعر الجديد لم يهمل القافية كما لم يهمل الدور الفني الذي تلعبه في موسيقى القصيدة ،فالقافية قائمة في الشّعر المعاصر الجديد وإن أخذت شكلاً آخر هو في الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة "[1]، في حين يرى إبراهيم أنيس أن "القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية "[2] وبالتالي فإنّ ابراهيم أنيس يتعرض لتكلف القدامى ،وتضييقهم لإطار القافية ،فوسع إطارها ،وهذا لتوفير أكبر عدد من الأصوات المتكررة ،مادام فن الشّعر يستوجب هذا القدر الهائل من التماثل الصوتي. وتكرار هذه الأصوات يحدث نغما إيقاعيا في الأبيات، وهذا ما يشير إليه حسني عبد الجليل في قوله" وتكرير هذه الأصوات هو السبب في إحداث النغم في الأبيات، وهو مسؤول عن الإيقاع الموحد وعن وحدة النغم بالقصيدة".[3]

[1]- حسن الغرفي : حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر ،ص135.
[2]- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ،ص244.
[3]- حسني عبد الجليل يوسف :علم القافية عند القدماء والمحدثين ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1 ،2005،ص9.

فالقافية بهذا المنظور لا تعد و إلا أن تكون نسقا صوتيا، ومقطعا موسيقيا يتكرر في أواخر الأبيات فهي بهذا تعتبر عنصرا مكمل للبناء الصوتي، وعنصرا مشكلاً للموسيقى في القصيدة الواحدة، إذ أنها توصف بأنها" شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، على رأي من رأى الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه".[1] ومن هذا المنطلق تبرز قيمة القافية والدور الأساسي الذي تؤديه في بناء صرح القصيدة العمودية، وهذا ما جعل المنشغلين بالشعر قديما وحديثا يهتمون بها اهتماما كبيراً .

- **أهمية القافية**

للقافية أهمية كبيرة في تشكيل الإيقاع الشّعري لأنها تمثل: "فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وينتهى عندها سيل الإيقاع ،ثم يبدأ البيت من جديد كما تكمن أهميتها في علاقتها بالوزن العروضى لأنها عبارة عن عدد من الحركات يؤطر بين ساكنين، وهناك من رأى أنّ" القافية جزء لا يتجزأ من الوزن فهي مرتبطة به ارتباطا وثيقا ذلك لأنها بحكم موقعها في نهاية البيت الشعري ،تتحكم في إيقاعه وتضبطه ضبطا موسيقيا محكما دقيقا وهي لا تعد ضابط الإيقاع في البيت وحده بل في القصيدة ".[2]

وقول حازم يدل على أهمية القافية في الخطاب الشعري العربي على الخصوص، "ولأنّ حضورها يشارك في ربط الوحدات الأولية للبنية الكلية للقصيدة " ولأنّ القافية كما رأى بعض الدارسين " جزء لا يتجزأ من الوزن فهي مرتبطة به ارتباطا وثيقا ذلك لأنّ بحكم موقعها في

[1]- ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر ،ص 151

[2]:عثمان موافي :في نظرية الادب، من قضايا الشّعر و النثر في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع ، الاسكندرية ،ج2،2002،ض54.

نهاية البيت الشعري ، تتحكم في إيقاعه وتضبطه ضبطا موسيقيا محكما ودقيقا وهي لا تعدّ ضابط الإيقاع في البيت وحده بل في القصيدة كلّها " [1].

المطلب الثاني: تشكيل القافية

تتشكل القافية من حروف وحركات، وقد حددها علماء العروض في الآتي:

أولا: حروف القافية

أ. الروي : هومن أهم حروف القافية كونها النقرة الجامعة التي ترتد إليها الأصوات السابقة عليها مهما اختلفت...إنّه الترجيعة الضابطة التي نتوقع مجيئها دائما كما نتوقع مجيء غائب عزيز، ولولاها لحلت الفوضى محل النظام"[2] بل هو سيمة مميزة لأن عليه تبنى القصيدة ذلك أنه" النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشّاعر تكراره في أبيات القصيدة ليكون الرباط لهذه الأبيات الذي يساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها"[3] بل إن القصيدة غالبا ما تنسب إلى حرف الروي ،وحروف المعجم كلّها تكون رويا إلاّ حروف الإطلاق وهي الألف ،و الواو، والياء، وقد استخدم البحتري حرف السين في قصيدته رويا ، فتواتر هذا الحرف 111 مرة والمعروف أنّ حرف السين من الحرف الصفيرية ، فيه همس(من الأحرف المهموسة) وتدل على أنّ نفسية الشاعر حزينة يائسة متوجسة فالمعروف عن هذا الحرف أنه يلائم الحزن والتألم . أما الحروف التي تكون رويا فقد صنفها إبراهيم أنيس في أربعة مجموعات حسب نسبة الشيوع:

[1]- حازق القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص254

[2]- ينظر: عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبى تمام المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ،ط1، 1999،ص235.

[3]- المرجع نفسه ،ص235.

المجموعة الأولى: حروفها أكثر شيوعا: الراء، اللام، النون، الباء، الدال

المجموعة الثانية: حروفها متوسطة الشيوع :التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة ، الغين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم)

المجموعة الثالثة: حروفها قليلة الشيوع: الضاء : الطاء، الهاء.

المجموعة الرابعة: حروفها نادرة في مجيئها رويا (الذال الثاء الغين الخاء الشين الصاد الزاي الظاء الواو. والسبب في هذا التصنيف هو كثرة شيوع ورود هذه الحروف في أواخر الكلمات العربية، فضلا عن التفاوت بين الحروف في الخصائص الصوتية.

ب . الوصل :هو حرف المدّ الذي يلي حرف الروي المتحرك ،و هذا "لإشباع حركته"[1]ويكون الإشباع بواو بعد ضم، أو الألف بعد الفتح ،أو ياء بعد الكسرة ،وتكون الهاء وصلاً بعد حرف الروي ساكنة و متحركة، وأمّا: إذا كان ما قبل الواو والياء والهاء ساكنًا أو مضاعفة لم تكن إلا حروف الروي لا غير، لأنّ الوصل لا يكون ما قبلها ساكنا...وكلّ هاء تحرك ما قبلها فهي صلة، إلاّ أن تكون من نفس الكلمة، فإنك تكون فيها بالخيار :إن شئت جعلتها رويا، و إن شئت سمحت بها فصيرتها صلة ولتزمت ما قبلها فجعلته رويا"[2]، ويتجسد ذلك في قصيدة البحتري فيما يلي:

[1]- فوزي سعد عيسى :العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ط2، 1998،ص92.
[2]- ابن رشيق : العمدة ،ص176وما بعدها .

وتَماسَكْت حيث زعزعني الدهـ رالتمَاسًا مِنهُ لتَعْسِي ،ونَكْسِي[2]

///0/ /0/ /0/0/// //0/0/0/ /0/ 0/0// 0//, 0/0//

لاَ تَرُزْنِي مُزَاوِلاً لِاخْتِيَارِي عِنْدَ هَذِي الْبَلْوَى،فَتُنْكِرَ مَسّي

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

وإِذَا مَا جُفَيْتُ كُنْتُ حُرِّيًا أَنْ أَرَى غَيْرَ مُصْبِح حَيْثُ أَمْسِي

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

تمثل الياء في آخر كل بيت ياء الوصل وهو حرف لين جيء به ليناسب حركة حرف الروي الذي هو السين المكسور.

الملاحظ في هذه القصيدة أنّها تشتمل على حرفين فقط وهما الروي والوصل، أما بقية الحروف الأخرى المتمثلة في الخروج والردف، ألف التأسيس، الدخيل فقد خلت منها القصيدة.

ثانيا. حركات القافية

أـ المجرى: وهو حركة حرف الرّوي المطلق (أي المتحرك سواء أكان بالضم أو الفتح أو الكسر[1] مثاله في القصيدة:

وَتنَازْعْتُ حَيثُ زَعْزَعَنيِ الدَهرُ التِمَاسًا منهُ لتَعْسِي وَنكسِي

يتمثل المجرى في الكسرة التي تحت السين، ويرجع الخطيب التبريزي سبب التسمية بقوله "إنّما سمّي بذلك لأن الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الوصل منه"[2]ويعنى ذلك حركة حرف الروي سواءً كانت فتحة أو ضمة أو كسرة وقد جاءت القصيدة ككل على هذه الحركة

[1]- ينظر: الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، ص123.
[2]- الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، ص123

التي سماها العلماء بحركة المجرى. وقد حضرت هذه الحركة بقوة من بداية القصيدة إلى نهايتها بحيث نلمس المجرى في جميع الأبيات إلا أنّ القصيدةّ قد خلت من الحروف الأخرى المكونة للقافية وتتمثل في (النفاذ، الحذو، الرس، الإشباع، التوجيه).

ثالثا: أنواع القافية

تتعدد ألقاب القافية بحسب حركة حرف الروي وعدد الحركات التي بين الساكنين فقد يكون هذا النوع متساويا في القصيدة العربية الحديثة ولا سيما في البدايات، وهو يعتمد على التنويع في القوافي سواء كان على المستوى المقطعي أو على مستوى القصيدة ككل وذلك من خلال التحام مستواها الإيقاعي بمستواها الدلالي، فقد قسم العلماء القافية إلى قسمين: المطلقة ما كان رويها متحرك أما . المقيدة ما كان رويها ساكن.

- **قافيـة المتـواتر**: هـي كل قافيـة وقـع بـين سـاكنيها متحـرك واحـد، أمـا التسـمية فهـي مأخوذة من الوتر، والمقصود بالوتر هو الفرد على حسب رأي العلماء، وقد ظهر هذا النوع بكثرة في سينية البحتري من مطلع القصيدة إلى نهايتها بحيث لا يكاد يخلو أي بيت من إيقاع المتواتر وقد مثلنا له بقول البحتري:

صَنْتُ نَفَسِي عَمَّا يُدَنّسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلّ جِبْسِى[1]

فالقافية في مفردة جبسى (0/0/) فقد وقع بين الساكنين متحرك واحد ،وهو حرف السين،

وقد سمي المتواتر بذلك ، لأنّ المتحرك قد وليه الساكن ولم يكن فيه توالى الحركات ما في غيره[1]وقد جاءت القصيدة كاملة على قافية المتواتر.

وبما أنّ الدراسة كانت تدور حول قصيدة واحدة والقصيدة العمودية تشتمل على بحر واحد على عكس القصيدة الحرة فهذا يستوجب حضور قافية واحدة .

فالقافية مع حروفها وحركاتها عبارة عن أنساق موسيقية يلتزم تكرارها في كامل أبيات القصيدة متى استهلّ الشاعر مطلع القصيدة، فالقافية هي "ما لزم الشاعر تكراره في أواخر كلّ بيت من الشّعر المقفّى من أحرف وحركات "[2]، سواء كانت كلمة ،أو بعض كلمة ،أو كلمتان ، فالأهم أن يتوقع المتلقي ترددها في فترات منتظمة من الزمن ، فضلا عن كونها امتداد لموسيقى الوزن عموما وهي كما قال أحدهم :"ترنيمة إيقاعية خارجية ،تضيف إلى الرّصيد الوزني طاقة جديدة ،وتعطيه نبرا ،وقوة جرس ،يصبّ الشّاعر دفقه، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد، كمن يجري إلى شوط محدد، حتى إذا بلغه ،استراح قليلاً لينطلق من جديد "[3]، ولنا أن نمثّل للقافية بأقصى ما يمكن أن يجتمع فيها من أحرف وحركات ،

بقول الشّاعر: يوْشكُ منْ فَرَّ منْ مَنِيَتهِ فِي بَعْضِ غرَّاَته يوافقها

فالقاف(رويّ)، و ضمتها (مجرى)، و الهاء بعدها (وصل)،والألف بعدها (خروج)، والفاء التي قبل الروي (دخيل)، و حركتها (إشباع)، والألف قبلها (تأسيس)، وحركة ما قبل التأسيس (رسّ) ،وهذا أكبر ما يمكن اجتماعه من الحروف والحركات في القافية المؤسّسة

[1]- حسني عبد الجليل يوسف : علم القافية عند القدماء والمحدثين ،ص46.
[2]- ابن رشيق : العمدة ،ص 153وما بعدها .
[3]- عبد الرحمن الوجي : الإيقاع في الشعر العربي ، ص71.

- **إيقاع القافية في المدونة**

سنسعى للوقوف على ما ميز موسيقى القافية في القصيدة، وتحليل تشكيلها الصوتي لتوضيح مدى " فاعلية المكوّن الصّوتي وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك في جماليات الشّعر ... باعتبار أنّ التشكيل الصوتي هو تفاعل ونشاط بين المعاني "[1]

- **القافية بين الإطلاق والتقييد:**

بعد تفحص سينية البحتري تبيّن أنّ القافية المطلقة هي الطاغية على جميع أبيات القصيدة، حيث جاءت القافية مطلقة من بداية القصيدة إلى نهايتها وهذه عادة الشعراء الأقدمين ، فهم يحبّذون أن تكون نهاية أبيات قصائدهم مختومة بمتحرك لتمكينهم من مدّ صدى صوتهم إلى الآذان وقت الإنشاد وعلى هذا الاعتبار فإنّ ما يقرب من 90%من الشعر العربي جاء محرّك الرّوي . أما القافية المقيدة فهي قليلة الشيوع في الشعر العربي ، لا يكاد يجاوز10%" [2]. لأنّ الحرف الساكن الموقوف عليه ضعيف في السمع . ومثال ذلك على تواتر القافية المطلقة في القصيدة ما يلي :

صُنْت نفسِي عَمَّا يدَنس نفْسِي وترفَعْتُ عن جَدَا كل **جَبْسَ** [1]
وكَأنَّ الزمَان أَصْبَح مَحْمُولاً هَواهُ مَعَ الأخَسّ الأَ**خَسّ**[5]
لا تزرني مزاولا لاخْتِبَارِي ، عِندَ هَذِي البَلوَى ، فتُنكر **مَسّي**[7]
وَأَرانِي، مِنْ بَعْد أكَلِف بِالأشـ رافِ طرًّا مِنْ كلّ سَنْخ وَ**إِسّ**[56]

[1]- ثامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار ، سوريا ، ط1، 1983، ص 37.
[2]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص258.

فمن خلال دراستنا للقصيدة نلاحظ أنّها جاءت مطلقة من بدايتها إلى نهايتها ويبدو أنّ البحتري ميّال إلى إنهاء أبياته برويّ متحرك متبوع بحرف لين يمثل الوصل ، هذا ما يمكّن للشاعر من مدّ نفسه أكثر :

- **القافية بين الطول والقصر.**

أما القافية من حيث كثافة المقطع الصوتي، أي ما بين الساكنين الأخيرين من حركات، فإننا سجلنا نوعًا من هذا الضرب، " حيث تتموقع القافية داخل البنية الوزنية للخطاب الشعري من جهة ترتيب الحركات و السكنات في صورة واحدة "[1]، وهي قافية المتواتر و ندرك الأصوات التي تشتمل عليها القافية في وجود قدر من الأصوات المكررة حيث بها تتم موسيقى الشعر و تكمل. وقد عدّ القدماء كثرة الأصوات المكرّرة براعة في القول، كما اعتبرت القافية بنية ذات بعد موسيقي خالص ، فهي رؤوس نهايات الوحدات المشكلة للخطاب الشعري ، لذلك أولى العرب الأوائل أهمية كبيرة لهذه الفونيمات الموسيقية المتماثلة ، حتى جعلها أحد العرب بنية لا مناص منها ، فقال مخاطبًا بنيه " اطلبوا الرماح فإنّها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده وهي مواقفه . فإنّ صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته ".[2]

[1]- الطاهر بن حسن بومزبر : أصول الشّعرية العربية ، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشّعري ، الدّار العربية للعلوم ، ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط1، 2007، ص275.

[2]- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص271.

- **إيقاع الروي:**

آثارنا الحديث عن إيقاع الرويّ لأنّ له أهمية بالغة في التشكيل الصوتي للقافية وكذا الانسجام مع بقية حروف القافية وعلاقته بالقصيدة عموما ، ولهذا لقي هذا الحرف عناية كبيرة من طرف العروضيين قديما وحديثا إلى درجة أنّ عدّه بعضهم أنّه هو القافية باعتبار القافية "ما لزم الشاعر تكراره في آخر البيت"[1]، فحرف الروي أكثر ما يمكن تكراره في إيقاع قافية بل لأهميته تنسب القصيدة إليه ، وتسمّى باسمه ، وسميت القصيدة بالسينية نسبة إلى رويّها ، حيث عدّ حرف السين في المجموعة الثانية المذكورة أنفًا ، وهي حروف متوسطة الشيوع على حد قول إبراهيم أنيس ، ولهذا وجب على الشاعر اختيار الحروف التي تصلح لنهايات الأبيات وقد حضر حرف السين 56 مرة ، ومن خلال هذا نستخلص أمرين :

الأول: في عدم خروج البحتري عن مقاييس القافية العربية من حيث الرويّ المعتاد ومن حيث ما ثبت في الكتب والدّراسات العروضية.

والثاني: يتمثل في نزعة الشاعر في اختياره الأحرف التي تكون نهايات لأبياته وهذا ما يناسب تجربته الشعرية. هذا التكامل بين الوزن والقافية يكشف عن نظام متماسك تتركب أنغامه من أصوات ذات وطيء صاخب مجلجل وهمسات رقيقة ساحرة يمكن أن تنبثق منها بنية إيقاعية متكاملة .

[1]- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر،ج1، ض153.

خاتمة

اتضح مما تقدم في فصول البحث أنّ البحتري قوي الشعور مرهف الحس حيث عبّر في قصيدته عن تجربة خاضها في خطاب شعري ، أنتج عبر اتّساق بناه وانسجام وحداته ، فكانت لغة شعرية ثرية متفردة ، ومازالت قصائده إلى يومنا محل دراسة واهتمام من قبل الباحثين والدارسين وقد كشفت الدراسة عن النتائج الآتية:

- تمثلت الموسيقى الداخلية في التكرار بأنواعه المختلفة بدأ من التكرار الحرفي إلى تكرار الكلمة ، ويبدو في التكرار الحرفي أنّه بنية صوتية متلاحمة من خلال ارتباطها مع البنى الأكبر تركيبا، كما يبدو أنّ الشاعر كان حريصا على انتقاء الصوت المفرد في تفاعله مع عناصر الموسيقى الخارجية .
- وظف الشاعر التصريع وهو يعمل على إثراء التعبير للنغمات الموسيقية التي تعمل عل جذب المتلقي.
- إضافة إلى الجناس وهو أسلوب تتنوع فيه المقاطع وتتقاطع الدوال وهو من وسائل الإبلاغ لأنّ الخطاب ينحو إلى التأثير في المتلقي بفضل النغم الموحى.
- كما عمل الترصيع على إثراء التعبير بالنغم الموحى الجذاب وقد استعمله في نوع واحدٍ: متوا زٍ .

- التذييل وهو أسلوب عزز به الشاعر الموسيقى واضفى عليها جمالاً أخاذا وذلك لتجاذب الكلمتين الأولى في بداية الصدر والثانية في الحشو مما ينبثق عن ذلك الدلالات التي يريدها الشاعر .
- أما التقابل فأضفى على الأبيات موسيقى خاصة لكون الوحدات اللسانية في شكل ثنائيات ضدية فيرتقى الخطاب بذلك إلى المستوى المطلوب بفعل الدلالات الإيحائية.
- تمثلت الموسيقى الخارجية في البحر والقافية بحيث نظم الشاعر قصيدته على بحر الخفيف وهو ما يناسب الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ،لأنّ بحر الخفيف خفيف في الذوق والتقطيع، أما من حيث الزحافات والعلل فالملاحظ أنّ القصيدة غلبت عليها التفعيلات المزاحفة .
- أما القافية فقد سلمت من العيوب وهذا يدل على براعة الشاعر اللغوية فهو يعتبر فحلاً من فحول عصره ، وأنّ شعره قد يفوق شعر من عاصره من الشعراء ، مما يدعو الإقرار بمرتبته الأدبية واللغوية.

قائمة المصادر والمراجع:

. القرآن الكريم .

أولاً: المصادروالمراجع

.ديوان البحتري.

1ـ تحقيق وشرح وتعليق ، حسن كامل الصيرفي ،ط3، دار المعارف ، جمهورية مصر العربية ، القاهرة ، مج1، 1999.

. ابتسام حمدان :

2ـ الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي ، مراجعة وتدقيق أحمد عبد اللّه فرهود ، دار القلم العربي ، حلب ، ط1، 1997.

إبراهيم أنيس :

3. الأصوات اللغوية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط3، 1961.

4. موسيقى الشعر مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط2، 1952.

ابن أبي الاصبع المصري:.

5ـ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن ، تحقيق حفني محمد شرف ، القاهرة ، 1963.

إيمان الكيلاني

6ـ بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، دار وائل للنشر ، ط1، عمان ، الأردن ، 2008.

بسمة نهى الشاوش.

7ـ الإيقاع في شعر الأعشى ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، مركز النشر الجامعي (د ط)، تونس ، 2003.

ثامر سلوم:

8. نظرية اللّغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1، 1983.

حازم القرطاجني .

9ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط1981،2.

الجرجاني (عبد القاهرعبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي (ت 471م):

10ـ أسرار البلاغة ، قراءة ، وعلّق عليه أبو فهر/ محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر ، ط1، 1991.

11. دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه أبو فهر/ محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، المؤسسة السعودية بمصر ، ط3، 1992.

12. سر صناعة الإعراب ، تح/ محمد حسن محمد إسماعيل ، وأحمد رشدي شحاتة عامر، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط2، 2007.

13 كتاب العروض ، تحقيق أحمد فوزي الهيب ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط2، 1989.

حامد حفني داود.

. تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، ط2، 1993.

حسن الغرفي –

: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

حسني عبد الجليل يوسف:

ـ علم القافية عند القدماء و المحدثين ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1،20051،.

الخطيب التبريزي (أبو زكريا يحي بن علي بن محمد بن الحسين بن سبطام 502هـ

. الوافي في العروض والقوافي ، تحقيق الأستاذ عمر يحي والدكتور فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، ط4، 1986

ابن جني: (أبو الفتح عثمان بن جني ت392هـ).

. الخصائص ، تحقيق عبد الحكيم بن محمد ، الكتبة التوفيقية ، (د، ت).

رشيد شعلال :

. النية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، عالم الكتب، الأردن ،ط1، 2011

. ابن رشيق العمدة (أبو علي بن الحسن (ت463هـ).

ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، بيروت ، لنان ،ط5، 1981 .

الزمخشري (جار اللّه).

القسطاس في علم العروض ، تحقيق فخر الدين قباوة ، مكتبة المعارف ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1989.

السلجماسي:(أبو محمد القاسم الأنصاري 704هـ).

المترع البديع في التجنيس أساليب البديع ، تحقيق علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، ط1، 1980.

السكاكي (أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت626هـ)

ـ مفتاح العلوم ، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2، 1987.

ابن سنان الخفاجي الحلبي (أبو محمد عبد اللّه بن سعيد بن يحي بن الحسين).

1. سر الفصاحة ، تحقيق علي فوده ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 2 ،1994 .

ابن سينا:

جوامع علم الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، وزارة التربية والتعليم ، الإدارة العامة للثقافة ، مطبعة الأميرية ، القاهرة ، ط2، 2004.

عبد الرحمن الوجي .

الإيقاع في الشعر العربي ، دار صادر للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1، 1989

عبد الرضا علي:

ـ موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دارسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ط1989،1

عبد اللّه بن المعتز .

كتاب البديع ، نشر وتعليق غناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة ، الكويت ، ط3، 1982.

ابن عبد الله شعيب

. الميسر في البلاغة العربية ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ،(د ت)

عبد اللّه الطيب .

المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، مطبعة حكومة الكويت ، ط3، 1989.

عثمان موافي :

في نظرية الأدب ، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي ، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، 2002.

. **عز الين اسماعيل .**

التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب القاهرة ، ط4/ (د ت)

.الأسس الجمالية في النقد والعربي ، عروض وتفسير ومقارنة ، القاهرة ، 1992

. العسكرى(أبو هلال الحسن بن عبداللّه بن سهل(ت 395هـ).

كتاب الصناعتين ، تحقيق وضبط مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،ط2، 1984.

غازي يموت .

بحور الشعر العربي ، عروض الخليل ، دار الفكر اللبناني ، ط2، 1992.

الفارابي أبو نصر محمد (ت339هـ).

كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد المالك خشبة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د ت).

ابن فارس

الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق عمر فاروق الطباع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط1، 1993.

فهد ناصر عاشور

التكرار في شعر محمود درويش ، ط1، الأردن ، 2004.

فوزي سعد عيسى

العـروض العربـي ، محـاولات التطـور والتجديـد فيـه ، دار المعرفـة الجامعيـة ، الإسكندرية ، ط2، 1998.

قدامة (أبو الفرج بن جعفر (260هـ 327هـ).

نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان (د ت).

مبارك حنون .

فـي التنظيم الإيقـاعي للغـة العربيـة ، الـدار القوميـة للعلـوم ناشـرون ، بيـروت ، ط1، 2010.

محمد زكي العشماوي .

فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، (د ت).

محمد عبد المطلب .

البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1، 1994.

محمد عوني عبد الرؤوف .

القافية والأصوات اللغوية ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1977.

محمد الواسطي .

ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، دراسة بلاغية نقدية ، دار نشر المعرفة ، ط1، 2003.

مصطفى حركات .

نظريـة الإيقـاع ، الشـعر العربـي بـين اللغـة والموسـيقى ، دار الآفـاق ، الجزائـر ، 2008.

محمد صابر عبيد

القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات أتحاد الكتاب العرب ، (د ط)، ، سوريا 2001.

موسى الأحمد نويوات .

المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة ، الجزائر ، ط4، 1994

نازك الملائكة

قضايا الشعر المعاصر ، منشورات مكتبة النهضة ، ط3، بيروت ، لبنان ،1967.

هشام صالح مناع .

الشافي في العروض والقافي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط3، 1995.

يوسف حسن نوفل.

أصوات النص الشعري ، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، ط1، 1995.

ابن معصوم : انوار الربيع وأنواع البديع ، ج5، تحقيق : شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ، ط1 ، بيروت ، (د ت)

ثانيا: المعاجم .

مجدي هبة .

معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، ط2، 1984.

ابن منظور (جمال الدين محمد بن الفضل (630هـ 711هـ).

. لسان العرب ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ، دار لسان العرب ، بيروت .

. لسان العرب تحقيق عبد اللّه علي الكبير ، محمد أحمد حسب اللّه ، قاسم محمد الشاذلي ، دار المعارف ، كورنيش النيل ، القاهرة ، (د ت).

. لسان العرب ، دار صادر ، ط1، بيروت ، لبنان ، (د ت)، مج 5.

خامسا : المجلات .

دراسات أدبية في مجلة دورية فصلية ، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية ، العدد 2، 2008.

اللسانيات واللغة العربية ، مجلة نصف سنوية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باجي مختار ، عنابة العدد4، 2007.

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فرامرز ميرزاي:تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري (من الرؤية البصرية إلى الرؤية الكوفية) ، فصلية محكمة العدد 1، 2010.

مجلة العلوم الإنسانية الدولية ،مجيد صالح بك، كبرى رراسكو: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض، دراسة بنوية شكلية، العدد 20، 2013.