

جامعة قاصدي مرباح - ورقلة -
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج

لنيل شهادة الماجستير

فرع: اللغة العربية وآدابها

تخصص: البلاغة والأسلوبية

من إعداد: بومدين تواتي

البنية الإيقاعية في شعر ابن دراج القسطلبي

نوقشت علنا في: 2010/11/11

أعضاء اللجنة:

لبوخ بوجملين أستاذ محاضر جامعة ورقلة رئيسا
عبد المجيد عيساني أستاذ محاضر جامعة ورقلة مشرفا
الطاهر مشري أستاذ محاضر جامعة أدرار ممتحنا
أحمد بلخضر أستاذ محاضر جامعة ورقلة ممتحنا

السنة الجامعية: 2010/2009

الإهداء

إلى: والدي الكريمين وفاء بحميل صبرهما

وعرفانا بخزيرل عطائهما

وإلى كل من ذكره القلب وسها عنه القلم

بومدين

قال القاضي الفاضل عبد الرحيم بن علي اليسانبي:

"إنني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا

قال في غده: لو كان غير هذا لكان أحسن

، ولو زيد كذا لكان يستحسن ، ولو قدم هذا

لكان أفضل ، ولو ترك هذا لكان أجمل ، وهذا

من أعظم العبر ، وهو دليل على استيلاء النقص

على جملة البشر" ¹

¹ محمد بن محمد الحسيني الزبيدي ، إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، دط ، 1994 ، ص3

تمهيد

أولاً - مفهوم البنية الإيقاعية :

تُعتبر البنية الإيقاعية واحدةً من أهم مكونات النص الشعري، مُذْ عَرَفَ الشعر طريقه إلى الوجود ، وهي تختلف باختلاف الزمان والمكان تبعاً لنمط التفكير ، وربما كان عليها المُعَوَّل " في التَّفريق بين ما هو شعري وما هو غير شعري " ¹ الأمر الذي يُغري الدارسَ ويدفعه إلى الإحاطة بهذا المفهوم لعلَّه من خلاله يتقدم خطوة في فهم النص الشعري .

1 مفهوم البنية structure:

ورد في لسان العرب أن البني: "تقيض الهدم ، بني البناءُ البناءَ بنيّاً وبناءً وبنىّ، مقصور ، وبنياناً وبنيةً وبنايةً وابتناه وبنّاه " ² وورد في المعجم الوجيز لمجمع اللغة العربية بمصر "البنية : ما بني (ج) بنى و- : هيئة البناء ، ومنه بنية الكلمة ، أي صيغتها ، وفلانٌ صحيح البنية : سليمٌ " ³.

أما اصطلاحاً فقد ذكر الدكتور عبد الرحمان حاج صالح أن أتباع دي سوسير كانوا أكثرها من استعمال " structuralisme " للدلالة على ما يُسميه هو " système " وإن كان سوسور لم يستعمل لفظة structure (البنية) إلا ثلاث مراتٍ واستعمل كلمة système 38 مرة ⁴ والبنية كما يراها صلاح فضل :

¹ علوي الهاشمي فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006، ص17.
² ابن منظور لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مج 1 ج05، مادة(بنى)، ص 365.

³ المعجم الوجيز ، مجمع اللغة العربية ، وزارة التربية والتعليم جمهورية مصر العربية ، 1994 ، مادة(بنى)، ص64.

⁴ ينظر عبد الرحمان حاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر، ط2007، ص163.

" أهم مصطلح لغوي حديث" ¹ وهي كلمة "مشتقة من الفعل اللاتيني "strucre" و تعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لأية مجموعة محسوسة أو مجردة ، منظمة فيما بينها ومتكاملة حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنتظمها" ² وتطلق على "النظام الذي يشرح قابلية الكل لأن يتكون من أجزاء متضامنة وأحيانا أخرى يُطلقونه على النظام الذي تنتظم فيه عناصر ذات طبيعة محددة" ³ وقد جعلها بياجيه تقوم على ركائز ثلاث هي: " 1-الشمولية 2-التحول 3-التحكم الذاتي" ، فالشمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها ، وليست تشكيلا لعناصر متفرقة ، وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة ، التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية وهذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر واشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حدة ، ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للجمع ، لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفس الخصائص إلا في داخل هذه الوحدة ، فإذا خرج عنها فقد نصيبه من هاتيك الخصائص الشمولية . ولذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة (التحول) وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب وهذا التحول يحدث نتيجة (التحكم الذاتي) من داخل البنية ، فهي لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها " ⁴ فدراستنا هذه محاولة لجمع شتات عناصر مختلفة تتحد كلها في ظاهرة أشمل هي الإيقاع.

¹ صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق ، ط1، 1998، ص114.

² يوسف وغليسي ،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ،رابطة إبداع الثقافية ، دط ، 2002 ، ص119.

³ صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص114.

⁴ محمود عسران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستان المعرفة، دط ، 2006 ، ص18- 19.

2 مفهوم الإيقاع Rhythm:

ورد في لسان العرب أن " الإيقاع : من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحانَ ويبيِّنُها ، وسمَّى الخليلُ ، رحمه الله ، كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع ¹ وكلمة Rhythm مصطلح إنجليزي مُشتق من اليونانية ليدلَّ على معنى " الجريان والتدفُّق ، ثم تطورَ معناها بتطور العصور حتى أصبحت مرادفة لكلمة "measure" الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية ² فالصوت والزمن في ما سبق من التعريف أمران أساسيان. فإذا توخينا الإحاطة بمفهوم الإيقاع وجدناه يتخذ صوراً كثيرةً ومتعددةً ، فهو ظاهرة ماثلةٌ في شتى مجالات الحياة ، وفي آفاق الكونِ الرَّحبة : في الحركةِ والسكونِ، في التوافقِ وفي الاختلافِ، في النظامِ وفي الفوضى ، وهو يتجسّد أيضاً في الرسم والنحت والموسيقى والشعر ، وهو لهذا من أكثر المصطلحات التي تستعصي على التحديد الدقيق ، فهذا بول فاليري **Paul Valéry** يقول بأنّه قرأ أو ألف عشرين تعريفاً للإيقاع دون أن يعتمد أيّاً منها³ وتبدو صعوبة الإيقاع كما يرى بنفست Benveniste مرتبطة بالمفهوم فقط فإذا انتقنا إلى المجال التطبيقي وجدناه " شيئاً بديهياً يمكن للجميع إعطائه المفهوم المناسب"⁴ فمن تعريفاته أنّه "التواتر المتتابع بين حالتَي الصوت والصمت أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء... الخ، ويظهر الإيقاع غالباً في الموسيقى والشعر والنثر الفني

¹ ابن منظور، لسان العرب ، مج 6 ، ج 55 ، ص 4897.

² ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، دار القلم العربي ، ط 1 ، 1997 ، ص 21

³ ينظر Lucie Bourassa , rythme et sens ,les édition Balzac,1993 . p22

⁴ عبد الرحمن تيرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط 1، 2003، ص 91.

والرقص¹ وربما كان الجامع بين هذه الثنائيات الضدية -غالبا- هو انتظامها في خط الزمن وفق نسق ما، وهو ما نجده في التعريف الفرنسي الوارد في "petit Larousse" فالإيقاع هو: "وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة والشدة"² أو هو: "تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ومهمة دارس الإيقاع أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي بين الثبات وعناصر الانتهاك في المقاطع والنبر والتنغيم، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر و التداخل والتوتر هما اللذان يكوّنان نظام الإيقاع"³ ولعلّ كون الإيقاع في التعريف السابق تنظيماً لأصوات نابعاً من ارتباطه بعلم الموسيقى كونها نظاماً صوتياً بالأساس، وهو ما نجده في تراثنا العربي القديم حيث عرفه الطوسي بقوله: "هو النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخلّلة بين النقرات والنغمات، ومنه أوزان الشعر"⁴ فكلما ابتعد النص الشعري عن الصوت وموسيقاه وجدنا "تمظهر الإيقاع أقل وفرصة انسراجه في مظاهر أخرى غير صوتية صريحة أو خالصة كانت أكبر وأوضح، وأبلغ دليل على هذه القضية تطور القصيدة العربية ومراحل تحولها الموسيقي من الوزن إلى الموشحات إلى الرباعيات إلى شعر التفعيلة فالشعر الحر فقصيدة النثر أو النثيرة.. كل ذلك بسبب تداخل مظاهر إيقاعية أخرى غير صوتية في النص الشعري كالقصة والرواية والمسرح والفنون التشكيلية والسينما إلى آخره، مما أدى بالإيقاع الصوتي الصريح للانسراب في مظاهر إيقاعية تتصل بتلك الفنون والانفتاح عليها لتوليد إيقاع فني أشمل وأكثر تعقيداً وتشابكاً في النص الشعري

¹ عليه عزت عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، المكتبة الأكاديمية، ط1، 1994، ص162.

² عبد الرحمن تبرماسين، المرجع السابق، ص90.

³ محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص22

⁴ نصير الدين الطوسي، رسالة نصير الدين الطوسي في علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، دار القلم القاهرة، 1964، ص12.

الحديث خاصة في قصيدة النثر التي تجسد أعلى مرحلة في قانون التناسب العكسي بين المظهر الصوتي للإيقاع ومظاهره الأخرى¹

إن الإيقاع نظام حيوي شامل ، وبناء وظيفي مركب " ينتقل من ظاهرة صوتية بحتة ، وسلسلة زمنية متعاقبة إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة ، حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون إيقاعي ، نغمي ، شعري ، بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسد خلقاً جديداً متمازجا بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد ، وتتسرب هي فيه ، وتتشكل تشكلاً بكاراً كأن لم تكن من قبل مطروحة على قارعة الطريق ، حسب تعبير الجاحظ ، يطرقتها القاصي والداني ، وإنما هي ابنة صوغها وحسن تصويرها ، وحلاوة جرسها، وحذق تركيبها ، وجمال سبكها ، ابنة إيقاعها الجديد المنبجس من خصوصية التجربة الإبداعية"² فلكل زمان إيقاعه ولكل مبدع إيقاعه النابع من ثقافته وبيئة ومدى غنى تجربته ، ولا معنى في هذا الإيقاع إذا للإسقاطات الجاهزة والأحكام المسبقة ولأن " الأنظمة الإيقاعية المبتدعة التي يتكون منها الإيقاع المميز للشاعر أنظمة اختيارية، فقد لزم من ذلك أن لا يخضع لضوابط دقيقة معينة، فهي اكتشافات لعلاقات خفية في اللغة يتوصل إليها الشاعر ثم يسعى إلى تطويعها وإبرازها في أعماله "³ وهي علاقات تنتظم داخل النص الشعري في "سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار

¹ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2001،ص21.

² علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص25.

³ المرجع السابق، ص18-19.

والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتألف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها. وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً من غيره خاصة وأنه يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً على التقاطه . وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النص شيئاً ذا بال، إن هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع من مختلف أطرافه" ¹ .

3 الإيقاع والوزن والقافية:

الشعرُ ديوان العرب و"فخرهم العظيم وقسطاسهم المستقيم به يأخذون وإليه يصيرون ، ولم يكن لهم علم أصح منه ، فلا غرو أن يكون له قيمة عظيمة في أيامهم الحافلة"² وهو في العادة مقدم على النثر بحسب ما ذهب إليه ابن رشيق حين قال : "وكلام العرب نوعان منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة ، ومتوسطة ، وردئية، فإذا اتفق الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحدهما فضل على الأخرى- كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية ، لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة ، ألا ترى أن الدر، وهو أخو اللفظ ونسيبه - وإليه يقاس ، وبه يشبه - إذا كان منثوراً لم يؤمن عليه ، ولم يُنتفع به في الباب الذي له كُسِب ، ومن أجله انتُخب ، وإن كان أعلى قدراً وأعلى ثمناً ، فإذا نُظم كان أصون له من الابتدال ، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال ، وكذلك اللفظ إذا كان منثوراً تبدد في الأسماع ، وتدحرج عن الطباع ، ولم تستقر منه إلا المُقرطة في اللفظ وإن كانت أجمله، والواحدة في الألف وعسى ألا تكون

¹ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،ص 18.

² محمود فاخوري ، موسيقى الشعر العربي،مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية سوريا،1996،ص5.

أفضله ، فإن كانت هي اليتيمةُ المعروفة والفريدة الموصوفة ، فكم في سَقَطِ الشَّعر من أمثالها ونظرائها لا يُعبأ به ، ولا ينظر إليه، فإذا أخذهُ سلكِ الوزن ، وعقد القافية ، تألَّفت أشتاتُهُ ، وازدوجت فرائدهُ وبناتهُ " ¹ ولازال الشَّعر يحظى بقيمة كبيرة إلى يوم الناس هذا ، وقد رُوِيَ أن النبي ﷺ قال " لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين " ² وللشعر القديم معايير لايند عنها ، " فحدُّهُ كما اشتهر عن ابن قدامة أن يقال أنَّه : " قول موزون مقفى يدل على معنى " وبهذا يكون قد حصر عناصر الشعر في أربعة أمور: اللفظُ والوزنُ والقافيةُ والمعنى " ³ وابن رشيق ينحو هذا النَّحو في حد الشعر فيجعلهُ " يقوم بعد النية على أربع أشياء : اللفظُ ، والوزن ، والمعنى ، والقافية " ⁴ وقد لقي هذا التعريف قبولا لدى كثير من العلماء والأدباء حتى قال بعضهم " إن العربي إذا سمع لفظ "شعر" علم فورا أن المراد به بالنظر إلى اللفظ الكلامُ الموزون المقفى " ⁵ وقد وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي للشَّعر العربي خمسة عشر وزنا سماها بحورا عليها مدار الشعر العربي كله ، لكل بحر مقاطع صوتية تسمى تفعيلات ، تنقسم بدورها إلى وحدات صوتية هي : السبب والوتد والفاصلة ، و يضاف إلى الوزن القافية التي هي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية" ⁶ وقد ذكر ابن جني أن "العروض ميزان شعر العرب وبه يعرف صحيحه من مكسوره، فما

¹ ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق محي الدين عبد الحميد،دار الجيل ،ط5، 1981،ص19-20.

² تاج الدين السبكي ، طبقات الشافعية الكبرى ، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو ، محمود محمد الطناحي ، دار إحياء الكتب العربية ، ج 6 ، ص338.

³ بدوي طبانة ، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي،مكتبة الأنجلو المصرية،ط3 ، 1969، ص172-173.

⁴ ابن رشيق القيرواني ، المصدر السابق ،ص119.

⁵ المرجع السابق ،ص175.

⁶ عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي،بستان المعرفة ، دط ، 2002 ، ص16.

وافق أشعار العرب في عدة الحروف الساكن والمتحرك سمي شعرا، وما خالفه فيما ذكرناه فليس شعرا ، وإن قام ذلك وزنا في طباع أحد لم يحفل به حتى يكون على ما ذكرنا¹ هذا مع العلم أن القصيدة العربية القديمة " تنهج وزنا واحدا، متحدا بنغماته وألحانه ، لا تجافيهها ، ولا تند عنها ، وتختمها بإيقاع مترنم ينهي وحدة البيت ، ليفسح لبيت آخر يليه ، يصب فيها الشاعر أنفاسه أنغاما موقعة بحساب ، لا يكاد يدري بانتظامها ، معتمدا على أذنه الموسيقية الرهيفة ، سلكها في نظام إيقاعي مطرد وكل ما خرج عن هذه الأوزان فليس بشعر عربي" ² ، وقد بلغ من اهتمام القدامى بالوزن ومراعاتهم له حدا جعل ابن قدامة يجزم أن " ما اختلف وزنه ليس بشعر" ³ فهو لا يحدد الشعر بالوزن فحسب بل يشترط إلى ذلك مراعاة التناسب ، ومما سبق يتبين أن الوزن أصل وفارق كبير لم يتسن للأقدمين بحال العدول عنه إلى غيره ، وقد كان الشاعر العربي مؤمنا أن " لكل فن قيودا وإلا فهو لون من الفوضى التي لا يكتب لها البقاء ، مع إدراكه أن هذه القيود - قيود الوزن - هي في الأساس لصالح فنه غير معوقة لهذا الأداء الموسيقي" ⁴ وهو ليس أمرا معيبا فإنه يتناسب مع طبيعة العربي وبيئته ورتابتها ودليل على تماهي الفرد في النظام الجمعي السائد " من خلال شعرية الاستكمال على حد تعبير/المسدي ، فبمجرد انطلاق الإفضاء الشعري ينخرط السامع أو القارئ في الآلية الذهنية والنفسية التي تجعله متحفزا للإسهام في إتمام البناء ... هي شعرية

¹ ابن جني ، كتاب العروض، تحقيق: أحمد فوزي الهيب، دار القلم، ط2، 1989، ص59.

² عبد الرحمن الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، 1989 ، ص41.

³ عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1987، ص79.

⁴ محمد عبد الحميد ، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته ، دار الوفاء ، ط1 ، 2005 ، ص32.

الاستكمال تسيطر على عالمه الأدبي ، كي يستوفي حق الشعر " ¹ و الوزن وحده لا يُغني في حد الشعر فهو بوصفه عنصرا شكليا لا ينفصل عن المعنى فهذا جون كوين يرى بأنه " وسيلة لجعل اللغة شعرا . وينبغي أن نحدد هنا ، أننا عندما نصنف الوزن من قبل ، فالوزن لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت ، وهو إذن بناءً صوتي معنوي ، ومن هنا فإنه أحيانا يتميز من بعض وسائل الشعر الأخرى فقط" ² وهنا يتضح أنه " لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحويه من معنى. فاللغة ليست لغة بل أصوات ، إلا إذا عبرت عن معنى . كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصا لشيء ليس له وجود ملموس لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئا مختلفا . ولا بد من أن تدرك القصيدة ككل حتى تتم عملية الإدراك . ولا تناقض بين الشكل والمحتوى ..لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر واستخلاص الواحد من الآخر قتل للثنتين " ³ ومن البديهي القول أن "الوزن في النص الشعري منصهر فيه ، ومتجاذب معه ، وليس أمرا أو متسلطا، فالوزن إذا عليه أن يكون متناغما مع الومضة الشعرية ، ومخلصا للانزياح اللغوي ، أما إذا ادعى أنه الأوفر حظا والأكثر قبولا، فسيكون النص منظوما ليس إلا" ⁴.

ويبدو أن النقاد القدامى لم يفهموا مما نسميه اليوم بنية إيقاعية إلا ما وافق أسس العروض الخليلي ، " وإن كانوا حاولوا بوجه عام أن يبحثوا في شأن الإيقاع ،

¹ كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية ، 2006، ص 611.

² جون كوين ، بناء لغة الشعر ، عن حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، ط1، 1998، ص 46.

³ رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1987، ص 46.

⁴ عبد المحسن فراج القحطاني ، تعريف الشعر بالشعر ، مجلة علامات، ج 52، م 13، يونيو 2004 ، ص 110.

في أحاديث الأعراب ، وخطب البلغاء ، دون أن ينظروا أصول ذلك تنظيرا " ¹ ولذلك لم يميز النقاد القدامى بين شاعرين إيقاعيا ، بينما كانوا يميزون بينهما من حيث الأوزان فينسبون الفحولة الشعرية إلى أحدهما فيما يخص بحوره ، والضعف إلى الآخر في هذا المجال " ² ويذهب أدونيس إلى القول بأن " الصورة الموسيقية الخليلية تهدد التجربة الشعرية بأكملها إذ تحرمها من الصدق والنفاز في الرؤية ، فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية .. الشعر يفقد كثيرا بالقافية ؛ يفقد اختيار الكلمة وبالتالي يفقد اختيار المعنى والصورة والتناغم" ³ كما أن الزحافات والعلل التي أثرت عند الشعراء لا ينبغي اللجوء إليها إلا في حالات معينة على ما يذكره ابن رشيق فبعد أن بين أن الزحاف لا يسلم منه شعر ذكر انه كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه لينهي كلامه بقوله : " وجدت تكلف العمل بالعلم في كل أمر من أمور الدين أوفق ، إلا في الشعر خاصة ، فإن عمله بالطبع دون العروض أجود ، لما في العروض من المسامحة في الزحاف ، وهو مما يهجن الشعر ويذهب برونقه " ⁴ .

وقد اختلف الدارسون المحدثون في بيان علاقة الوزن بالإيقاع وتعددت اجتهاداتهم بشأنها " فمنهم من قال : إن الإيقاع غير الوزن. وذهب إلى أن الوزن ليس إلا صورة محققة من ضروب إيقاعية مشتركة ، وأنه لا ينفى إمكانية استنباط أوزان أخرى..فكل وزن إيقاع وليس كل إيقاع وزنا " ⁵ وذهب آخرون إلى أن " الوزن

¹ عبد الملك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري "دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" ، دار الحداثة، ط1 ، 1986، ص193.

² كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، ص612.

³ المرجع نفسه ، ص620.

⁴ ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1 ، ص151.

⁵ يوسف إسماعيل ، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، ص18.

قالب أي فضاء صوتي محدد في حين أن الإيقاع ليس إلا المبدأ الموسيقي للنظم الشعري "1 .

إن أول ما نفرق به بين الوزن والإيقاع أن الأول قائم على أساس كمي أساسه التكرار المنتظم للتفعيلات ومكوناتها ، أما الإيقاع فبعيد عن صرامة الوزن لأنه: " إشعاع من الظلال النفسية التي أضفاها الشاعر على لغته فيأتي مشرباً بلون الانفعال وبجرس الأصوات ، وعلاقات الجمل وكمّ التفعيلات ومخارج الحروف والأساليب اللغوية والبلاغية المتعددة في القصيدة " ² وقد ارتبط علم العروض "ببنية اللغة ومقاطعها لكن الإيقاع يتجسد في الخطاب ككل وينبغي أن نميز الدافع الإيقاعي من النمط فالنمط سكوني ترسمي والحافز الإيقاعي ديناميكي تقدمي وعليه فالحافز الإيقاعي يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها ومن ثم في المعنى العام للشعر " ³ وقد ميز طوما تشيفسكي tomachevski بين العروض والاندفاع الإيقاعي الذي يراه " أخف بكثير من صرامة الوزن ، فهو لا يحدد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة (التفاعل ونوعيتها) ولكن تفضيل أشكال على أخرى ، وثانياً يُنظم الاندفاع الإيقاعي لا الظواهر المتحققة في الحقل المضيء للوعي والمتجسدة على هذا النحو في العروض التقليدي فقط ، ولكن أيضاً كل تركيب للظواهر التي لها قيمة جمالية ، مهما كان الإحساس بها غامضاً ، وثالثاً لأن الشاعر ، وهو يخضع للاندفاع الإيقاعي يقل احترامه للقوانين التقليدية ، إلى الحد الذي لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب وهو يتبع قوانين إيقاع الكلام ، قوانين أهم

¹ المرجع نفسه ، ص18.

² كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، ص624.

³ مشري بن خليفة ، البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة ، مجلة الأثر ، جامعة ورقلة ، العدد الثالث ، ماي 2004، ص165 .

للملاحظ بكثير من تحليل الضوابط العروضية ، وقد آلت إلى الترسخ والتحجر " ¹ ثم إن الإيقاع " ليس مجرد تلاعب بالمقاطع وإنما هو يعكس الشخصية بطريق مباشرة ، وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكونه ، والنغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالات صادقة ، ولهذا فهو أدق دليل على نظام النزعات ، وبذلك فالإيقاع يشتمل على الوزن ويتسع له ويفوقه تأثيراً ورحابة " ² فهما أمران متلازمان وإذا أردنا بيان العلاقة بينهما قلنا إن الإيقاع روح وجسدها الوزن : "الإيقاع يستولي على الشاعر ضمن حالة مناخية، وهو التوهج الداخلي، أو الإشرقة الروحية التي تشد الألفاظ وتشحنها بالحرارة التي ينجم عنها الإيحاء ، وهو شحنة من التوتر الداخلي الناجم عن تفاعل النغم مع الإحساس الروحي ، وهو أساس القصيدة ، فالفكرة تنبثق منه ، وهو الذي يولد القصيدة بأفكارها ومعانيها وموضوعاتها وبنيتها ، وهذا ما أكدته بول فاليري حين قال: " إن القصيدة تبدأ بإشارة إيقاعية بسيطة تشكل شيئاً فشيئاً معنى ما " ³ وإذا كان الوزن كمياً منظوراً بوسعنا تلمسه في النص الشعري فإن الأمر يختلف بالنسبة للإيقاع المنفصل الخفي ، غير المنظور فالقارئ " يحس به بروحه ، فهو نكهة الشعر ، وعلامة على التجربة ، ولذلك يشكل الحركة والتوهج والنمو العضوي ، وإذا كان الوزن من علامات التخطيط والوعي فإن الإيقاع من علامات الروح و اللاتخطيط واللاوعي ، ويتعذر على الإنسان أن يلج إلى عالم الحقيقة بالأوزان و التخطيط و البيئات

¹ المرجع نفسه ، ص165.

² كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، ص624.

³ خليل موسى ، تطور موسيقى الشعر العربي،مجلة الموقف الأدبي ، عدد377 ، أيار 2002 ، ص30-

والقارئ في عالم الشعر ، ولكنه يلج إلى عالم الحقيقة و الشعر بواسطة الإيقاع الروحي"¹.

إن البنية الإيقاعية أول ما يلفت انتباهنا في القصيدة الشعرية " وبوسعنا أن نطمئن إلى تحديد جريماس لها باعتبارها «أجرومية التعبير الشعري»، على أساس أن الخطاب الشعري عندما يطلق على مستوى التعبير ، يمكن تصوره باعتباره نوعاً من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلية التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل ، من المتألفات والمتنافات ، وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحزم الصوتية في نهاية الأمر . وعندئذ يمكن بعد هذا التعرف إقامة أجرومية للتعبير الشعري..."² وعليه يكون لهذه البنية الإيقاعية وجهان أو مستويان، الأول صوتي خارجي هو الوزن بتغيراته المختلفة ، ثم ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي " المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري"³.

ثانياً التعريف بالشاعر:

1 نسبه :

هو " أبو عمرو أحمد بن محمد بن العاصي بن أحمد بن سليمان بن عيسى بن دراج القسطلي"⁴ شاعر المنصور بن أبي عامر يلقب بالقسطلي ويسمى أحمد ويكنى أبا عامر ، أما لقبه القسطلي فنسبة إلى بلدة من أعمال جيان ، كما ذكر ابن سعيد ورجح الدكتور محمود علي مكي محقق الديوان⁵ وقد ولد ابن دراج حسب

¹ المرجع نفسه ، ص 31.

² صلاح فضل ، أساليب الشعرية العربية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر ، دط ، 1998 ، ص 28.

³ صلاح فضل ، أساليب الشعرية العربية المعاصرة ، ص 29.

⁴ ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق :إحسان عباس ، دار صادر ، دط ، دت ، ج 1، ص 135.

⁵ ابن دراج القسطلي ، ديوان ابن دراج ، تحقيق :محمود علي مكي ، المكتبة الإسلامي ، ط 2 ، 1389هـ ،

ص 18 .

رواية ابن بشكوال في شهر محرم عام 347 هـ من أسرة بربرية تنتمي إلى قبيلة صنهاجة ، وفدت إلى الأندلس أثناء الفتح ، ثم اندمجت في البيئة الأندلسية ، وقد انحدر الشاعر من هذه الأسرة العريقة التي حكمت قسطة زمنا طويلا حتى عرفت بقسطة دراج.

2 نشأته :

لسنا نعرف شيئا ذا بال عن حياة ابن دراج قبل اتصاله بالمنصور بن أبي عامر غير أنه يمكننا أن نتصورها إذا تأملنا الظروف العامة التي سادت الأندلس آنذاك، فقد أدرك شاعرنا عهد عبد الرحمن الناصر في أواخره، وعهد ابنه الحكم المستنصر وخلافة هشام المؤيد، وهي مرحلة الطفولة والفتوة واكتمال الثقافة لديه، وكانت هذه المرحلة مرحلة ازدهار للأندلس ونهضة ثقافية وأدبية، "وأغلب الظن أن ابن دراج بدأ حياته الدراسية تلميذا يتردد على مجالس الشيوخ وحلقاتهم في جيان، ولعل دراسته في تلك الفترة لم تكن تختلف عما يتلقاه أمثاله من الصبيان من حفظ للقرآن، وإلمام بمبادئ النحو و اللغة والأدب والأخبار والأنساب والفقہ ، هذا وإن كنا نعتقد أن تذوقه المبكر للأدب كان يحمله على متابعة ما كانت قرطبة تموج به من أخبار أدبائها وعلمائها"¹ ولا يستبعد محقق الديوان أن يكون ابن دراج " قد قام بعدة رحلات إلى قرطبة حيث اطلع عن كثب على جوها الأدبي ، وجمعته منندياتها بأمثاله من الشعراء الطامحين إلى شق طريقهم في العاصمة الأندلسية عروس الغرب الإسلامي كله في ذلك الوقت"² غير أنه من المستبعد أن يكون قد اتصل بحاكم من حكام الأندلس قبل المنصور بن أبي عامر أو أنه استقر بقرطبة بصفة نهائية.

¹الديوان ، ص26 .

²المصدر نفسه ،ص26.

ومن المؤكد أن ابن دراج قد اطلع على أشعار الكثير من الشعراء المشرقيين لاسيما المتنبي " فقد كان شديد الميل له والمتابعة حتى قال ابن حزم وهو تلميذه أنه في المشرق كالمتنبي بالمغرب واشتهرت هذه الجملة فكانت على لسان كل من ترجم له ووصل شعره إلى المشرق فقال فيه الثعالبي مادحا : إنّ القسطلي عند أهل الأندلس كالمتنبي بالشام"¹

3-وفادته على المنصور بن أبي عامر:

أول ما يذكر من أخبار ابن دراج صلته بالمنصور بن أبي عامر، ووفادته عليه في قرطبة، يحاول التماس منزلة عنده ، وهو أول من مدح من الملوك، وأول شعر مدحه به ما عارض به أبا العلاء صاعد بن الحسن اللغوي وهي القصيدة التي مطلعها:

أضاء لها فجر النهى فنهاها عن الدنف المضنى بحر هواها

2 وضلها صبح سرى ليلة الدجى وقد كان يهديها إلي دجاها

وهي حادثة كادت تعصف بالشاعر وتحرمه من الالتحاق بديوان العطاء فقد اتهم

حينها "بالنقصير والانتحال والسرقة ولم يثبت اسمه في ديوان العطاء"³

ولقد لقي أبو عمرو حظوة عند الحاجب المنصور فكان شاعره المقدم ولم يكن

شاعرا فحسب بل كان " كاتبا من كتاب الإنشاء ، وهو معدود في جملة العلماء

والمقدمين من الشعراء، المذكورين من البلغاء " ⁴ ونحن نعلم أن "اللسان البليغ

والشعر الجيد لا يكادان يجتمعان في واحد، وأعسر من ذلك أن تجتمع بلاغة

¹ محمد كامل الفقي ، في الأدب الأندلسي، دار الفكر العربي مصر ، ط1، 1975، ص51.

² أنظر الحميدي، جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ط1، 1966، ص51 .

³ إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة بيروت ، ط2، 1969، ص76.

⁴ الضبي ، بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، ج1، ص22.

الشعر وبلاغة القلم"¹، واستمرت صلته بالدولة العامرية بقرطبة نحو من عشرين عاما وقد حفل ديوانه بقصائد كثيرة تخد مأثر المنصور وتصف حروبه وانتصاراته ، وكان ابن دراج يشارك المنصور في حروبه ، غير أنه لم يحارب لعله لا ندري ما هي ، ولكن قولاً يستوقفنا ويستدعي انتباهنا "هو قوله: وحاش للخيل أن تزهى علي بها والبيض والسمر أن تحظى بها دوني وربما كنت امضي في مكارهاها قدما وأثبت في أهوالها الجون لكن سهام من الأقدار ما برحت على مرصد ذاك المماء ترميني فما هي سهام الأقدار التي كانت تحول بينه وبين الحرب؟ أكان لديه عجز جسماني عن ذلك؟ أكبر الظن أن هذا هو الذي يعنيه"² وقد عاش الشاعر في كنف المنصور حالة من الشكر و الرضى فقد عُرف المنصور بكونه "محباً للعلوم مؤثراً للأدب مفرداً في إكرام من يُنسب إلى شيء من ذلك ويفد عليه متوسطاً به بحسب حظّه منه وطلبه له ومشاركته فيه"³ وظل يتمتع بالخطوة التي كانت له في كنف ابنه وخلفه في الحجابة ، عبد الملك بن المنصور الملقب بالمظفر ، حتى ولي الحجابة عبد الرحمن وعندها "سقطت منزلة ابن دراج في البلاط العامري فصبر على ذلك مكرها"⁴

3 حياته بعد فترة الحجابة:

ما كادت شؤون الأندلس بعد المنصور تقع في حوزة حجاب ضعفاء وخليفة مسلوب الإرادة ، حتى "اشربت الأعناق إلى الفتنة ، وتباينت أهواء العناصر التي

¹ الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، ط 1998 ، ج 7 ، ص 1 ، ص 243.

² إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة ، ص 240.

³ عبد الواحد المراكشي ، المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، تحقيق محمد سعيد العريان ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، الجمهورية العربية المتحدة ، ط 1 ، ص 75.

⁴ عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، ط 2 ، ص 4 ، ص 377.

لم يدركها التمازج والانصهار وعمت الفوضى بلاد الأندلس¹ واحتدم التنافس على السلطة ، وتفرقت البلاد، فأصبحت دويلات ضعيفة كل دولة منها مستقلة بإدارتها وجيشها الخاص ونشبت الصراعات بين الدويلات ودب الوهن في جسم الأندلس" وانحلت عقدة الولاء للجماعة ، واستبيحت كل الحرمات ، وانقض كل خَوَان على جانب من الدولة ، وأعلن نفسه أميراً² ، وقد بدأت الفتنة بثورة محمد بن هشام بن عبد الجبار الملقب بالمهدي ، على عبد الرحمن شنجول الذي لم يكن كأبيه لا في السياسة ولا في الرياسة ، أما ابن درّاج فقد تراخت أيامه، وأغضى عنه حمامه ،حتى أخرجته المحن ، وسالت به الفتن " ³ فمدح ابن درّاج المهديّ ومدح من بعده الخليفة سليمان بن الحكم المستعين ، ومدح القاسم بن حمود بقرطبة ، غير أنه آثر النجعة فخرج إلى شرق الأندلس قاصدا دويلات الموالي العامريين ،وبدأ بخيران صاحب المريّة ، ثم بعد ذلك قصد مبارك ومظفر حاكما بلنسية، وقصد لبيا العامري في طرطوشة ، وطال تطوّقه بين بلاطات العامريين ، يحسب أن يجيروه من الزمان وكان النجم أقربَ إلى ذلك ، فلم يحصل على فائدة ، ثم ذهب أخيرا إلى التجيبين أصحاب سرقسطة ، ومدح فيها منذر بن يحيى التجيبي ، وكان له عنده وعند ابنه حُظوة ، فحبرّ فيهما المدائح ، وأجزلا له العطاء ، فاقتنى الأراضي والضياع غير أن شيئا من الفتور حدث بينه وبين يحيى فأثر ابن درّاج مغادرة سرقسطة ، وجاء إلى دانية سنة 419 هـ ، ومدح أميرها

¹ إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة بيروت ، ط7 ، 1985 ، ص7.

² الطاهر أحمد مكي ، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، دار المعارف ، ط3 ، 1987 ، ص50-51.

³ ابن بسام ،الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق:إحسان عباس، الدار العربية للكتاب ، دط ، 1997 ، ج1 ، ص1، ص60.

مجاهدا العامري ، ثم إن حياة ابن درّاج بعد ذلك لم تطل فتوفّي في دانية على الأغلب ، تاركا ديوانا ضخما حققه الدكتور محمود علي مكي .

4 - منزلته وآراء النقاد فيه :

كان لأبي عمر القسطلّي منزلة عظيمة بين شعراء الأندلس ، فقد قال عنه مؤرخها ابن حيّان معجباً من أخباره معرباً عن جلالته مقداره : أبو عمر القسطلّي سباق حلبة الشعراء العامريين ، وخاتمة محسني أهل الأندلس أجمعين " ¹ ونقل الحميدي عن أبي محمد علي بن أحمد قوله " لو قلت إنه لم يكن بالأندلس أشعر من ابن درّاج لم أبعده . وقال مرة أخرى: لو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن درّاج لما تأخر عن شأو حبيبٍ والمنتبّي " ² وقال فيه ابن بسّام الشنتريني : "وأنا أقول أن من ذكره لم يوفه حقّه ، ولا أعطاه وفقّه ، ولا استوفى تقدّمه وسبقه ، ولو أوفى الأيام واستنفد القراطيس والأقلام ، وقد أتيت أنا من شعره ما يبهر نيرات الألباب ، ويظهر خفيّات الأسباب ، ومن نثره ما يبهر العقول ، ويباهي الغرر والحجول ، ويسامي التّيجان والأكاليل ، ويسهّل التقليد والتأويل " ³ ، وقال فيه ابن شهيد وكان معاصراً له : "والفرقُ بين أبي عمرو وغيره أن أبا عمرو مطبوعُ النظام شديدُ أسر الكلام ، ثم زاد بما في أشعاره من الدليل على العلم بالخبر واللغة والنّسب . وما تراه من حوكة للكلام ومُلْكة لأحرار الألفاظ وسعة صدره ، وجيشان بحره وصحة قدرته على البديع ، وطول طلقه في الوصف ، وبُغيته للمعنى وترديده وتلاعبه به وتكريره ، وراحته بما يتعب النَّاسَ وسعة نفسه فيما يضيق الأنفاس " ⁴ ، أمّا الشّقندي فقد افتخر به وذكر معارضته لأبي نواس قائلاً : " وأنا

¹ المصدر نفسه ، ص 61 .

² الحميدي ، جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1966 ، ص 113-114 .

³ ابن بسّام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ص 61-62 .

⁴ إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر سيادة قرطبة ، ص 259 .

أُقْسِمُ بما حازته هذه الأبيات من غرائب الآيات ، لو سمعه بهذا المدح سيّد بني حمدان لسلا به عن مدح شاعره الذي ساد كل شاعر ، ورأى أن هذه الطريقة أولى بمدح الملوك من كل ما تفنن فيه كل ناظم وناثر"¹.

ومن خلال ما سبق من أقوال نرى أن ابن دراج كان شاعراً مجيداً ذا موهبة ضمنت له قدراً كبيراً من التبجيل والتقديم بين النقاد ، والذي وصلنا من شعره يدل على شاعرية فيّاضة جعلته حريّاً بلقب منتبي المغرب ، وإن كان في ذلك ما فيه من اتباع المشاركة والسّير على طريقتهم في القريض.

5 وفاته:

كانت وفاة ابن درّاج ليلة الأحد "الأربع عشرة ليلة بقيت من جمادي الثانية 421هـ"² وتكون بذلك قد طُوّيت صفحة من صفحات تاريخنا المشرق بموت سباق حلبة الشعراء العامريين ، خلفاً أثرا ضخماً ثريا اعتنى به الدكتور محمود علي مكي.

¹ المرجع نفسه ، ص259.

² عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، ط2 ، 1984 ، ج4 ، ص378.

الفصل الأول:

موسيقى الإطار

في شعر ابن دراج

المبحث الأول : الأوزان في علاقتها بالأغراض وأحوال النفس

المبحث الثاني : البنية الإيقاعيّة للبحور الشعرية.

المبحث الثالث : البنية الإيقاعيّة للقافية.

المبحث الأول - الأوزان في علاقتها بالأغراض وأحوال النفس:

أثار النقاد منذ القدم قضية الأوزان الشعرية في علاقتها بالحالات النفسية، وكان أول من أشار إلى ذلك من العرب الخليل بن أحمد نفسه¹ إلا أن هذه القضية لم تحظ بدراسة مستفيضة حتى القرن السابع الهجري، حين أسهب حازم القرطاجني في بيان ذلك في كتابه المنهاج، فبعد أن بين اختلاف الأوزان بحسب أعداد المتحرّكات والسواكن في كل منها، وبحسب نسبة عدد المتحرّكات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض في ترتيبها، أقرّ باختلاف الأوزان في الترتيب والمقدار ومضان الاعتماد، وبين أن لكل منها ميزة أو مميزات تخصه من جهة ما له من رصانة في السمع أو طيش² ولأن الأغراض الشعرية والمقاصد شتى فقد "وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويُخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء"³ ولعل فيما ذهب إليه تأثر واضح بما كان سائداً عند شعراء اليونان فقد "كانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره"⁴ وهكذا فقد كانوا أول من ربط على - حد قول الفارابي - بين الوزن والغرض إذ يقول: "إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها. ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوماً

¹ ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، دت، ص51.

² ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط1986، ص3، 265-266.

³ المصدر نفسه، ص266.

⁴ المصدر نفسه، ص266.

إلا اليونانيون فقط ، فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن ، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي ، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات ، وكذلك سائرهما ، فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إما بأكملها ، و إما بأكثرها ، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون " ¹ ومثل ذلك نجده عند ابن سينا الذي يقول أن اليونانيين " كانت لهم أغراض محدودة فيها يقولون الشعر ، وكانوا يُخضعون كل غرض بوزن على حدة وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة " ² وهو أمر عريق عندهم يقول هوراس : " لقد أرانا هوميروس أي بحور الشعر يصلح لرواية مغامرات الملوك والأبطال وقصص الحرب الأليمة ... لقد سلح الجنون أرخيلوس ببحر الأيامب ، وهو ملك له ، ثم استعارت هذه التفعيلة الكوميديا و التراجيديا على السواء ، وذلك لصلاحيتها لنقل الحوار " ³ ثم يوضح هوراس علة ذلك حيث يقول: " الخصائص والنبزات المختلفة التي يتميز بها كل لون من ألوان الإنتاج واضحة الحدود فلم يحييني الناس كشاعر إن قعد بي العجز أو الجهل عن مراعاتها ؟ لم ينتهي بي الحياء الكاذب إلى إثارة الجهالة على التعلم ؟ كما أن موضوعا كوميديا لا تمكن كتابته في شعر تراجيدي ، كذلك تأنف مآدبة ثايسيتيس أن تروى في أناشيد الحياة اليومية التي تناسب الكوميديا ، لكل مقام مقال ، فليزلم الشعراء هذه الحدود " ⁴ ويمكن الإشارة هنا إلى أن البعض لم يجد فيما ذكره اليونانيون علاقة بين الوزن والموضوع أو الغرض أو حتى النوع الأدبي ، كل ما في الأمر أن اليونانيين قصدوا " مناسبة الوزن لحركة الجسد التي يؤدي

¹ محمد حماسة عبد اللطيف ، الإبداع الموازي ، دار غريب ، دط ، 2001 ، ص198.

² ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير ، ط1 ، 1983 ، ص262.

³ هوراس ، فن الشعر ، ترجمة لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط3 ، 1988 ، ص114.

⁴ هوراس ، فن الشعر ، ، ص114.

معها الشعر، ولم يكن يقصد أن هناك من المعاني والتخييلات ما يناسب الأوزان...¹ . ويقر حازم القرطاجني بأن لكل وزن من الأوزان خاصية مميزة تجعله متناسبا مع حالة من الحالات النفسية " فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة ، وتجد للبسيط سباطة و طلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، و للمتقارب سباطة وسهولة ، وللرمل لنا وسهولة ، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء ، وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر "² ولكن واقع الشعر على مر العصور يثبت أن بحورا كثيرة تصلح للرثاء وغيره" فقد نظمت الخنساء مرثياتها في أكثر البحور، كما أن مرثية أبي ذؤيب وهي من فرائد المرثيات جاءت من بحر الكامل ولم تأت في المديد"³ ثم إن قالب الوزن مجردا "لا يعطي لونا بعينه من الموسيقى مع الاعتراف بأنه في حد ذاته نغمات صوتية . وهو موسيقى فارغة من المعنى وطبيعي أن يكون المعول في فهم موسيقى الشعر ، التي تلون كل قصيدة بلون خاص ، أو التي لها معنى ، على الإيقاع والزحافات والعلل التي يخرج إليها الشاعر دون أن يقصد إلى ذلك ودون أن يشعر ، مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية التي تلح عليه فتجعله ينقص من التفعيلة حركة أو ساكنا أو حركة وساكنا ، أو يضيف إليها ساكنا أو حركة وساكنا ...وأكرم للشعر أو لنقل إنه أقرب لطبيعته أن يكون إيقاعيا لا وزنيا"⁴ هذا ومن نافلة القول إن للبحر الشعري الواحد أضرب متنوعة ، فلو أخذنا مثلا هذين البيتين :

¹ ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص 262.

² حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 269.

³ حسني عبد الجليل يوسف ، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989، ج1، ص21.

⁴ عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، دط ، 1992، ص316-317.

ودع هريرة إن الركب مرتحلٌ وهل تطيقُ وداعاً أيها الرجلُ

مستفعلن فعَلن مستفعلن فعَلن مستفعلن فعَلن مستفعلن فعَلن

هذا زمانُ القروِدِ فاخضعُ وكنْ لهمُ سامعاً مطيعاً

مستفعلن فاعَلن فعولن متفعلن فاعَلن فعولن

لوجدناهما غير متكافئين عروضيا وإن كنا ننسبهما لبحر واحد هو البسيط" فالبسيط الأول نموذجٌ لقصائد معينة ، والبسيط الثاني نموذجٌ لقصائد أخرى ، ومخلع البسيط نموذجٌ لقصائد من نمط ثالث .. الخ" ¹ والأمر ذاته يتكرر مع بقية البحور. فإذا انتقلنا إلى إيقاع الكلمات " أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين ، ومن طول أو قصر ، ومن همس أو جهر فشيءٌ قلما يدخل في التقدير وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه " ² وقد يفهم من كلام صاحب المنهاج أن للعروض سلطةً على الواقع الشعري ، إلا أن هذا الأخير يتغير تبعاً " لرغبة الشعراء في التغيير وليس حسب تصور العروضيين " ³ كما قد يفهم من قضية التناسب . ثم إن " عملية الاختيار في تناسب المسموعات عملية لا شعورية تتم خلال التجربة الفنية التي يشبهها النقاد في مراحلها المختلفة بمراحل تكون الأجنة ثم استكمال الشكل حتى الميلاد ، لذلك فإن القضية تعود إلى اختزان الشاعر للتجارب الجزئية، ورصد انفعالاته إزاء الأحداث الخارجية ، ثم تفاعل هذه

¹ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، الشعر العربي وعروضه ، دار الآفاق ، دط ، 2005 ، ص83.

² عاطف جوده نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1984 ، ص191-192.

³ المرجع السابق ، ص50.

الأحداث مع الذات ، واختمار كل هذا حتى يأتي مثيراً ينبه الخيال الخلاق عند الفنان¹.

"إن القصيدة ليست إفرازاً تخيلياً ناجماً عن أحوال منفكة ولحظات منبته ، وليست كذلك نتيجة حتمية لترتيب خيالي مصطنع ، وكم من شاعر عدل عن مخطط تخيلي إلى آخر ، وأدخل على الصور ضروباً من التعديل والتحوير ، وفضل رويّاً على روي ، واختار وزناً عوضاً عن وزن ، حتى وجد نفسه في نهاية الأمر وقد فرغ من قصيدته ، بإزاء ما ليس في الحسبان"² "ولا نظن أن الأمر كما زعم حازمٌ فما من شاعر يتخيل وهو يبذل مقادير الوزن ومواطن العلل والزحاف . وإنما وقع صاحب المنهاج في هذا اللبس لتقسيمه أحوال التخيل مناصفة في سياق تربيع متعادل يرد إلى الفصل البلاغي القديم بين الألفاظ والمعاني بين الشكل والمضمون . ولن يندمج هذا الفتق إلا بتصور هذه الأحوال متداخلة وحاضرة في وقت واحد ، مما يعني أننا نستبدل بهذا التوالي معية نشطة ، تبدو الأحوال واللحظات من خلالها في وضع محايثة وتكامل يتيحان للشاعر تنظيم التجربة وتحقيق الإمكان الخيالي الحر"³.

ومن المحدثين عالج عبد الله الطيب هذه القضية نافياً وبشدة صلاحية أي بحرٍ من البحور لأن يُنظم فيه أيُّ غرضٍ من الأغراض مثبتاً الخصوصية لكل بحرٍ ، ودليله في ما ذهب إليه اختلاف أوزان البحور نفسها الذي معناه " أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد ووزن واحد ، وهل يُتصور

¹ إسماعيل أحمد العالم ، إضاءة في الدرس اللغوي :بأية ذي الرمة نموذجاً، مجلة جامعة دمشق ،مج18، العدد الأول، 2002، ص109.

² عاطف جوده نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص192-193.

³ عاطف جوده نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص193.

في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر المعبر عن الرقص والنقران والخفة ، أو يُظن من الممكن أن تصاغ كلمة الأخطل:

خَفَّ القَطِينُ فَرَا حُوا مِنْكَ أَوْ بَكَرُوا وَأَزَعَجَتْهُم نَوَى فِي صَرَفِهَا غَيْرُ

في بحر الرجز المجزوء والمخبون ، الذي منه قول شوقي :

فِيمَ اجْتَمَعْنَا هُنَا يَا عَضْرُفُوتَ مَا الْخَبِرُ

لَا أَدْرُ تِلْكَ ضَجَّةً حَضْرَتْهَا فِيمَنْ حَضِرُ

ومن كابر في مثل هذا فإنما يُغالط نفسه في الحقائق ويسومها طلب المَحَال¹ و يبدو الخلاف بين أصحاب هذا الرأي جلياً ، فَهَمْ - وإن اتَّفَقوا على مسألة التناسب بين الوزن والغرض - مختلفون بينهم إلى حدِّ التناقض في طبيعة البحور " فعلى حين يرى القرطاجني أن في المديد لنا وضِعفاً يقول عنه عبد الله الطيب : فبحر المديد فيه صلابةٌ ووحشيةٌ وعنفٌ... وبحر المديد على بساطة نغمه يعسرُ على الناظم لأن تفعيلاته تطلب كلمات منقطعة ، نحو "يا" "لبكر" "انثروا" "لي" "كليبا"... وأحسبُ أن هذا التقطيع هو الذي جعل الشعراء يتحامونه. ثم إن هذا التقطيع في ذاته شيء لا يقبله الذوق² ليس هذا فحسب فقد قال حازم عن الرجز إن فيه كزازةً ، ووصفه الراضي بالسهولة والعذوبة ، والخفيف عند البستاني أخفُّ البحور وأطلاها وعند العياشي على جانب كبيرٍ من النقل ، وعند د. الطيب ذو صلابةٍ وأسر قوى معتدل ، مع جلجلة لا تخفى ، وهو قريب من النَّثْرِ كما يراه البستاني و سفر آغا ولكنه عند د.حميد يصلح للغناء والأناشيد وفي

¹ عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، مطبعة حكومة الكويت ، ج1 ، ط3 ، 1989، ص93-94.

² محمد حماسة عبد اللطيف ، الإبداع الموازي، ص200.

بعض مجزواته نغمٌ رشيقٌ للغاية كما قال د. الطيب " ¹ وربما وجدنا التناقضَ لدى الكاتبِ الواحدِ " فقد ذكر البستاني والراضي وخلوصي عن الوافر أنه يشتدُّ إذا شدتته ويرقُّ إذا رققته " ² وهو تناقضٌ يجعل مسألة التناصبِ مجردَ انطباعٍ يُعوزُه الدليلُ ، ولعلَّ الذي جعل بعض الأدباء والنقاد يتبنون هذا الرأي هو تأثرهم ببعض القصائد الحسان في هذا الوزن أو ذاك ما جعلهم يعمّمون الحكمَ على سائر القصائد ذات الوزنِ الواحدِ ويحكمون بأنَّ المديدَ يصلحُ للرثاءِ مثلاً وكذلك " بعضُ من كتبوا عن (الوافر) كانوا يكتبون وعيونهم على معلقة (عمرو بن كلثوم). وقد أشار إليها (البستاني) صراحةً . ولذلك ذكر (البستاني) أنَّ أكثرَ ما يوجد فيه الفخرُ ، وذكر (الراضي) أنه وزنٌ خطابيٌّ . أمّا د (عبده بدوي) فقد تحدّث عنه مرةً في سياق الحديث عن قصيدة (شعب بوان) للمتنبى ، ومرةً في سياق تناوله لقصيدة أبي فراس في رثاء أمّه. ويبدو أن ما قاله عن البحر كان بتأثير هاتين القصيدتين " ³ . أمّا فيما يخصُّ الأغراضَ الشعريةَ ذاتها فهي فكرةٌ - إذا استثنينا الأغراضَ الشعريةَ المعروفةَ - يكتنفها الغموضُ ، ويبدو أن الأسسَ التي بنيت عليها هذه الفكرة غير واضحةٍ لدى أصحابها ، فلو نظرنا إلى غرض الوصفِ مثلاً لوجدناه "يكشِفُ لنا عن طبيعته المغايرة لطبائع الأغراض الأخرى ، فهو لا ينتمي كتلك الأغراض إلى العالم الخارجي أو إلى عالم المعاني ، ولكنه خلافاً لها ينتمي إلى عالم الفنِّ أي إلى عالم اللّغة وتشكيلها الجمالي" ⁴ وليس بوسعنا أن نصنّف كلَّ ما نعرفه من الشعرِ ضمن كلِّ ما نعرفه من الأغراضِ الشعريّة فنحن لا نعرف بدقة "

¹ علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ؛ دط ، 1993، ص115.

² المرجع نفسه ، ص115.

³ علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص115.

⁴ وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد207 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت مارس1996، ص144.

إلى أيّ غرضٍ ينتسبُ نصُّ قاله صاحبه في أبنائه الصغار الذين يخشى عليهم
ختلة الدهر وغدر الأيام وقلة المساعف والنصير؟¹ مثل ما نجده عند الشاعر ابن
دراج في قوله:

و ياربّ يومٍ بانَ صدعُ سلامه بصدعِ النوى أفلاذَ قلبي إذ بانوا
نودّعهم شجواً بشجواً كمثماً أجابتُ حفيفَ السهمِ عوجاءُ مرناً
ويصدعُ ما ضمَّ الوداعُ تفرقاً كما انشعبتُ تحتَ العواصفِ أغصانُ
إذا شرقَ الحادي بهم غربتُ بنا نوى يومها يومانٍ والحينُ أحيانُ
فلا مؤنسٌ إلا شهيقٌ وزفرةٌ ولا مسعدٌ إلا دموعٌ وأشجانُ²

والشعرُ العربيُّ في مختلفِ عصوره زاخرٌ بمواضيعٍ يعسرُ تصنيفها ضمنَ
غرضٍ من الأغراضِ "ولو أحب المرء أن يمضي في هذه السبيل لوجد في
الشعر الجاهلي وحده طائفةً ضخمةً من النصوص الشعرية التي تستعصي على كل
تصنيفٍ غرضيٍّ معروفٍ"³ ثمَّ إنَّ القصيدةَ العربيةَ عُرِفَت بتعددِ أغراضها
ومواضيعها حيث تجد فيها الوقوف على الأطلال مثلاً بجوار النسيب والمدح أو
لعلك تجد تأبيناً لأمير ما ومدحاً لخلفه ، "القصيدةُ في شعرنا القديم في حالات
كثيرة كانت تتضمنُ أكثرَ من غرضٍ واحدٍ في سياقٍ متصلٍ وبهذا يكون تصنيف
القصيدة أو محتواها مشكلاً أو تقريبياً"⁴.

¹ المرجع نفسه ، ص 145

² الديوان، ص75.

³ وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص145.

⁴ نسيمة الغيث، من المبدع إلى المتلقي ، دراسات في الأدب والنقد ، دار قباء للطباعة والنشر ، دط، 2001،

ص، 31.

إننا لو تأملنا النص الشعري القديم لوجدناه " يُقدّم عبر الوزن والقافية موسيقاه الطبيعية ، ومقومات إنشاديته ، إذ أن الإيقاع العروضي والقافية يكتسيان أهمية كبرى .. باعتبارهما الوسيلتين اللتين انطلقا منهما يمكن إدماج الموسيقى في اللغة"¹ ، غير أننا لو سلمنا بمسألة التناسب للزم من ذلك أن الشعراء متشابهون ، ولما كان لأحدهم مزية على الآخر ، والخطر هنا أن نلغي ذات الشاعر أو نتغاضى عن وقائع نظمية أخرى تحويها كلمة الإيقاع ، وإنه لمن الخطأ أن نبحت في أهمية عنصر من عناصر الشعر بمعزل عن بقية العناصر الأخرى ، لأن طبيعة اللغة الشعرية تتميز بالتقلت والخروج على القواعد والقوانين " هذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه ، تظل في توهج وتجدد ، وتغاير ، وتظل في حركية وتفجر ، إنها دائما شكل من أشكال اختراق التقنين والتعديد ، إنها البحث عن الذات والعودة إليها لكن عبر هجرة دائمة خارج الذات"² .

ومن كل ما سبق في هذه القضية يمكن القول أن " دراسة الارتباط بين الوزن الشعري وبين المعنى لا يمكن أن تضبط كما تضبط مباحث الفيزياء فالشعر كما يرى إليوت يبدأ بضربات همجية على طبل في غابة ويستمر في الإبقاء على هذا العنصر المهم وإذا وافقنا ريتشارد على إن الوزن يُحدث تغيراً في نظام الشعور أقرنا أن الإيقاع بجميع صورته وثيق الصلة بالجانب الانفعالي للإنسان وأنه ليس هناك خصائص سابقة للوزن ، بل يكتسب كل وزن خصائصه داخل التجربة فالوزن الواحد يشكل أساساً عاماً... يتشكل داخل كل تجربة تشكيلاً منفرداً يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها"³ كما أن اختيار البحر لغرض ما عند الشاعر

¹ محمد الماكري ، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1991، ص135.

² أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1989، ص31.

³ عبد نور داود عمران ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه كلية الآداب جامعة الكوفة

، 2008، ص30.

"تدخل فيه عوامل متلاحمة لا يدرك كُنْهَهَا ... بل هي عوامل يشترك فيها الشاعر ذاتاً وبيئة وسلوكاً وثقافة مع الغرض بأبعاده منصهرة في اللحظة الشعرية التي تلد القصيدة"¹.

المبحث الثاني - البنية الإيقاعية للبحور الشعرية:

¹ المرجع نفسه، ص31.

قُمْنَا بدراسة ديوان ابن دراج وملحقه ، وبيان الأوزان التي قام عليها شعره، ثم بيان نسب نفسه في كل بحر مستفيدين في ذلك من تجربة محمد الهادي الطرابلسي في دراسته الموسومة بـ "خصائص الأسلوب في الشوقيات" فجاءت النتائج وفق الجدول التالي:

نسبتها	عدد الأبيات (نفسه الشعري)	نسبتها من المجموع الكلي	مجموع الأشعار	عدد الأشعار				البحر	
				يتيم	نتفة	قطعة	قصيدة		
31.47	1908	26.43	46	/	1	1	44	الطويل	1
28.60	1734	27.01	47	/	2	3	42	الكامل	2
15.45	937	18.96	33	1	1	4	27	البسيط	3
13.18	799	12.64	22	1	/	2	19	المتقارب	4
7.95	482	6.32	11	/	1	/	10	الوافر	5
1.40	85	4.02	7	/	1	1	5	الخفيف	6
0.92	56	1.27	3	/	1	/	2	الرمل	7
0.46	28	0.57	1	/	/	/	1	المديد	8
0.26	16	0.57	1	/	/	/	1	المجنث	9
0.13	8	0.57	1	/	/	/	1	المنسرح	10
0.08	5	0.57	1	/	/	1	/	السرير	11
0.04	3	0.57	1	/	1	/	/	الرجز	12
99.94	6061	99.5	174	2	8	12	152	المجموع	
			99.97	1.14	4.59	6.89	87.35	النسبة	

ومن خلال هذا الجدول يمكن أن نستنتج أن ابن دراج شاعرٌ مكثرٌ ، حيث بلغ مجموع أشعاره مائة وأربعة وسبعين (174)، وعدد الأبيات ستة آلافٍ وواحدا وستين بيتاً (6061) ، وهي أبياتُ الديوان مع الملحق، مع العلم أن نسخة الديوان المخطوطة قد ذهب منها الكثير وهو ما نبه إليه المحقق في مواضعه ¹ ، كما نجدُ

¹ أنظر الديوان ، ص79.

أنَّ ما يقرب من التسعين بالمائة من مجموع هذه الأشعار قصائد منها ما يجاوز المائة بيتٍ ، مثل قصيدته التي مطلعها:

لَعَلَّ سَنَا الْبَرْقِ الَّذِي أَنَا شَائِمٌ يهيمُ منَ الدُّنيا بمنَ أنا هَائِمٌ¹

وهذا الطُّول في القصائد يدل على "الاقتدارِ وطول النفسِ وعدم انقطاع المقصد الشعريِّ عنده سريعا"² وقد نظم الشاعر قصائده على أغلب البحور الخليلية باستثناء الهزج والمضارع والمقتضب وكذا المتدارك وهي بحورٌ قلَّ أن ينظم فيها الشعراءُ القدامى وتكاد تكون كلها مهملةً "قالهزج هجره كثيرٌ من الشعراء القدماء"³ حتى أنه قد "ذهب الأخفشُ إلى أن المشطور والمنهوك ليسا من الشعر بل من السجع"⁴ ولسهولة النظم على وزنه فقد أهمله كبار الشعراء ونفروا من استعماله، وأما المضارعُ فبحرٌ "يكاد يكون مفقوداً في الشعر العربي"⁵ والمضارعُ مثله و قد قيل أن الأخفشَ أنكر أن يكون من كلام العرب⁶ وأما المتدارك فليس مما ذكره الخليل بل تداركه الأخفش عليه ، واستعمالُ العربِ له قليلٌ فلا غرابة في اختفاء هذه البحورِ من الديوان .

أ - البنية الإيقاعية للطويل :

هو بحرٌ مزدوج التفعيلة ، وسمي بهذا الاسم لمعنيين كما يقول التبريزي "أحدهما أنه أطول الشعر لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيرُه، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتادُ ، والأسباب بعد ذلك ، والوتد

¹ المصدر نفسه، ص130.

² محمد رضوان الداية ، الأدب الأندلسي والمغربي ، مطبعة خالد بن الوليد ، دط ، 1981/1980، ص107.

³ مصطفى حركات ، نظرية الوزن، ص143.

⁴ عدنان حقي ، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد ، ط1، 1987، ص72.

⁵ المرجع السابق، ص170.

⁶ أنظر محمود علي السمان ، العروض القديم، ص136.

أطول من السبب " ¹ ويأتي دائما تاما حيث "لا يكون مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا" ² ويعتبر من حيث استخدامه " أكثر البحور ورودا في الشعر العربي إذ جاء ما يقرب من ثلثي الشعر العربي القديم على هذا الوزن وكذلك وسيطه وحديثه" ³ وهو على ثمانية أجزاء :

فَعولُن مفاعِلُن فَعولُن مفاعِلُن فَعولُن مفاعِلُن فَعولُن مفاعِلُن

وله عروضٌ واحدة وثلاثةٌ أُضرب، "وعروضه أبداً مقبوضةٌ ما لم يصرَّع ، ووزنها مفاعِلن" ⁴ ويُعتبر بحراً خِضماً " يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني ، ويتسع للفخر والحماسة والتشابه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال " ⁵ وقد استعمله ابن دراج أساساً في ست وأربعين (46) نصٍ شعريٍّ منها أربع وأربعون (44) قصيدةً، بنسبة 26.43% فإذا نظرنا إلى نفسه في الأبيات وجدناه ينزِع إلى الطُّول، إذ بلغ مجموع أبياته على الطويل 1908 بيتاً وهي أكبر نسبة في الديوان ، حيث بلغت 31.47% وقد وردت على الأضرب الثلاثة كما يأتي:

أ 4 - الطويل التام الصحيح:

وعروضه مقبوضةٌ ووزنها (مفاعِلن) وضربه سالم ووزنه (مفاعِلن) ومِن أمثلتها :

لَكَ الْخَيْـ/رُ قَدْ أَوْفَى/ بَعْدَكَ خَيْرَانُ وَبُشْرَا/كَ قَدْ آوَا/كَ عِزُّ/ وَسُلْطَانُ⁶

فَعولُن مفاعِلن فَعولُن مفاعِلن فَعولُن مفاعِلن فَعولُن مفاعِلن

¹ محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، 1999، ص100.

² صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، مطبعة الزعيم بغداد ، ط ، 1962، ص36.

³ غازي يموت ، بحور الشعر العربي ، عورض الخليل ، دار الفكر اللبناني، ط2 ، 1992 ، ص35.

⁴ ابن جني ، كتاب العروض، ص63.

⁵ محمود عسران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص59.

⁶ الديوان ، ص 73 - 74.

هو النُّجْحُ لا يُدْعَى /إِلَى الصُّبْحِ/ شاهدٌ هو النُّوْرُ لا يُبْعَى /عَلَى الشَّمْسِ/سِ بُرْهَانُ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

إِيكَ / شَحَنًا الْفُلَ /كَ تَهْوِي / كَأَنَّهَا

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

عَلَى لُ/ جَجَّ خُضْرًا / إِذَا هَبَّ / بَتَّ الصَّبَا

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

مَوَائِدُ / لَ تَرَعَى فِي/ ذُرَاهَا / مَوَائِدًا

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

وَفِي طَيْبٍ / يَ أَسْمَالَ الْ / غَرِيبِ / غَرَائِبٌ

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

يُرْدِدُنَ فِي الْأَحْشَاءِ حَزًّا / مَصَائِبُ

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

إِذَا غِي/ضَ مَاءُ الْبَحْرِ مِنْهَا / مَدَدْنَهُ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وَأِنْ سَ / كُنْتُ عَنَّا الرِّيحُ / جَرَى بِنَا

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وهي قصيدةٌ طويلةٌ تبلغُ ثمانينَ بيتًا، ونلاحظُ أن تفعيلةَ الضربِ السالمةَ (مفاعيلن) جعلتُ القارئَ يشعرُ بثقلٍ في موسيقى العجزِ مقارنةً بصدْرِ البيتِ فعددُ السَّواكِنِ فيه أكثرُ دائمًا ، ونلاحظُ أن الشَّاعرَ عمدَ إلى زحافِ القَبْضِ حيثُ نجدُ العروضَ مقبوضةً في القصيدةِ ماعدا البيتَ الأولَ للتصريحِ ، لكننا نجدُ زحافَ القبضِ وهو حذفُ الخامسِ الساكنِ في (فعولن) و (مفاعيلن) لتصيرا (فعول) و (مفاعلن) على التوالي ، وقد اجتمعنا في قوله :

وَأِنْ سَكَنْتُ عَنَّا الرِّيحُ جَرَى بِنَا زَفِيرًا إِلَى ذِكْرِ الْأَحِبَّةِ حَنَّانًا¹

وهو الأمرُ الذي يخففُ من رتابةِ تكرارِ التفعيلاتِ ، ومع ذلكُ تشعرُ بثقلِ الحركةِ الإيقاعيَّةِ التي تتناغمُ مع ثقلِ معاناةِ الشاعرِ الذي سارَ بأهله في غمراتِ البحرِ تتقاذفهُ الأمواجُ والهمومُ ، وتحزُّ في نفسه المصائبُ التي تلهبُ أحشائه كالنيرانِ.

¹ الديوان ، ص 74.

أ - 2 الطويل التام المقبوض :

وهذا النوع أكثر استعمالاً عند الشعراء وأقل ثقلًا من السَّابق ، والعروض والضرب فيه متشابهان ، الأمر الذي يحدث توازناً بين الشطرين ، ومن أمثلته :

محلُّكُ بالديـا / وبالديـنِ آهلُ فعيـدُ / وأعيـادُ / وعامُ / وقابلُ¹

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وسعدُ / وإفبالُ / ويمنُ / وغبطةُ ونصرُ / وفتحُ عـا / جلُّ ثمُ / م آجلُ

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وصومُ / كريمُ بالـ / مبرةِ راحلُ وفطرُ / عزيزُ بالـ / مـسرةِ نـازلُ

فعلون مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ورفعُ / لـواءِ شدِّدِ اللاهُ عقدهُ ليعلُ / وحقُّ أوُ / ليسفُ / لـ باطلُ

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

ألا في / سبيلِ اللـه عزمُ / تكُ التي على الديـنِ / والإسلامِ منها / دلائلُ

فعلون مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فقدن / طقتُ بالنصِ / ر فيهـا / شواهدُ وقدُ و / ضحتُ للفت / ح منها / مخائلُ

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

فأبشيرُ / فنجمُ الديـنِ / بالسعدِ / طالعُ وأيقنُ / فنجمُ الشرِّكِ / بالخزِ / ي آفلُ

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وقد أصُ / حبُّ التسديـدِ / ما أن / ت قائلُ وأيُّ / د بالتوفى / ق مـا أن / ت فاعلُ

¹ المصدر نفسه ، ص 17.

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

فَمَا تَ / صِلِ الْأَيَّامُ مِنْ أَنْ تَ قَاطِعٌ وَلَا تَقِ / طَعِ الْأَيَّامُ مِنْ أَنْ تَ وَاصِلٌ

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

كَرُمْتَ / فَمَا يَعِيَا / بِحَمْدٍ / كَ مُفَحَّمٌ وَسُدَّتْ / فَمَا يَعْبَى / بِقَدْرِكَ جَاهِلٌ

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

يُلاحَظُ أن موضوع القصيدة مختلفٌ عن السَّابِقِ ، وقد حَقَّقَ الزحافُ رغمَ عدم تنوُّعِهِ تناسقاً بين الدَّلالة والوزن حيثُ تتناسب التفعيلاتُ مع جو الفرح والبهجة الذي تُوحي به كلماتُ : (أَعْيَادٌ ، سَعْدٌ ، يَمَنٌ ، غِبْطَةٌ ، نَصْرٌ) ويمكنُ أن نرى بوضوح سلامةَ تفعيلةِ (مفاعيلن) في الحشو من القبضِ ممَّا جعلَ الشاعرَ يتفادى الثقلَ ، كما نقفُ في القصيدة على تناغمِ راقصٍ يتطابق فيه التقطيعُ النظمي و التمهُّلُ الدلالي تماماً ، مثل قوله :

فَعِيدٌ وَأَعْيَادٌ وَعَامٌ وَقَابِلٌ

وقوله: وسعدٌ وإقبالٌ ويمنٌ وغبطةٌ

فالوقوف بالسكون على آخر التفعيلة - الكلمة ، يمنح البيتَ نغماً وترنيماً موسيقياً ، في اتحاد جميل بين النبر الشعري والنبر اللغوي يجعل اللغة تنسابُ انسياباً ، ثم إن التقفية الداخلية بين (راحِلٌ ، نَازِلٌ) (قائلٌ ، فاعِلٌ) تُشعرنا أنَّ الوحدة الأساسية للقصيدة هي الشطرُ لا البيتُ ، خاصةً وأن الجملة والمعنى يكتملان باكتمالِ الشطر وهو ما نجده في كل الأبيات السابقة تقريباً عدا قوله :

أَلَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ عَزَمْتُكَ الَّتِي عَلَى الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مِنْهَا دَلَالٌ¹
أ - 3 الطويل التام المحذوف:

¹ الديوان ، ص 17.

ومن ضربه يسقط سببٌ خفيفٌ فتبقى تفعيلته (مفاعي) التي تقابل من التفعيلات النظامية (فعولن) ، ولذلك سُمي الضربُ محذوفاً فإذا قبضت التفعيلة التي قبله سُمي اعتماداً فالاعتماد هو "مجيء ضرب الطويل محذوفاً مع قبض التفعيلة التي قبله"¹ ومثال الطويل المحذوف قصيدة مشهورة من غررِ قصائد ابن درّاج التي اشتهر بها ولها قصة رواها ابن خلكان "فقد طلب المنصورُ بن أبي عامر من ابن درّاج معارضةً أبي نواس في مدح الخصيب بن عبد الحميد صاحب خراج مصر والقصيدة مطلعها:

أَجَارَةَ بَيْتَيْنَا أَبُوكِ غَيُورُ وَمَيْسُورُ مَا يُرْجَى لَدَيْكَ عَسِيرُ²

فنظم ابن درّاج قصيدته التي مطلعها :

دَعِيَ عَزَمَاتِ الْمَسْتَضَامِ تَسِيرُ فَتَنْجُدُ فِي عُرْضِ الْفَلَا وَتَغُورُ³

وهي لشهرتها لا يخلو منها كتاب من كتب المنتخبات الأدبية "ويمكن أن نفترض أن مكانة ابن درّاج قد توطدت بعدها وأنه أصبح نجما من النجوم الساطعة في فلك دولة المنصور بن أبي عامر " ⁴ وقد كان المنصور بن أبي عامر معجباً بقصيدة أبي نواس، فاقترح معارضتها ارتجالاً قبل ابن درّاج على صاعد " فأبى إجلالاً لأبي نواس فعزم عليه المنصور فأنشده:

إِنِّي لَمَسْتَحِي عُلَا كَ مِنْ ارْتِجَالِ الْقَوْلِ فِيهِ

مَنْ لَيْسَ يُدْرِكُ بِالرُّو يَّةَ كَيْفَ يُدْرِكُ بِالْبِدِيهِ⁵

¹ عدنان حقي ،المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر ، ص27.

² يونس طركي سلوم البجاري ، المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة نقدية موازنة، دار الكتب العلمية، ط1، 2008، ص88.

³ الديوان ، ص 249.

⁴ المرجع السابق، ص37.

⁵ المصدر السابق ، ص27.

فلم ينفعه ذلك " ومكث فيه بقية يومه وليلته وجاءه من الغد فأنشده قصيدته التي أولها :

خِذال البرى إني بكن بصيرُ طوتكنّ عني خلسةً وقتير¹

فإذا رجعنا إلى قصيدة ابن دراج وجدنا أنها " اتفقت مع قصيدة أبي نواس في الموضوع والوزن والقافية إلا أنها اختلفت في عدد الأبيات عندما بلغت قصيدة أبي نواس أربعين بيتاً ، نجد قصيدة ابن دراج قد بلغت خمسة وستين بيتاً ... ويمكننا القول : إن ابن دراج قد تفوق على أبي نواس ، واستطاع أن يشق غباره ، فجاءت قصيدته متفوقةً في معانيها وصورها ولغتها " ² وهنا تجدر الإشارة إلى أن تعمد المعارضة يشي غالباً ببهرجة سطحية زائفة وعاطفة باهتة لكنّ الشاعر الموهوب لا يتصنع القول حين يعارض شاعراً، وإنما تتفجر المعاني من نبع القلب... والمعارضة في صميمها هي تلاقي روحين وأتلاف قلبين ، أو اصطدام نفسين واقتتال عبقريتين³ ومنها نختار هذه الأبيات:

دَعِيَ ع / زَمَاتِ الْمَسِّ / تَضَامٍ / تَسِيرُ	فَتُنَجِّ / دُ فِي عَرْضِ / ال / فَلَا وَ / تَغُورُ ⁴
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ فَعُولُنْ	فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ فَعُولُنْ
لَعَلَّ / بِمَا أَشْجَا / كِ مِنْ لَوْ / عَةِ النَّوَى	يُعَزُّ / ذَلِيلٌ أَوْ / يَفَكُّ / أُسِيرُ
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ	فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ فَعُولُنْ
أَلَمْ تَع / لَمِي أَنْ الثَّ / ثَوَاءً / هُوَ النَّوَى	وَأَنَّ / بِيوتِ الْعَا / جَزِينِ / قُبُورُ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ مَفَاعِلُنْ	فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ فَعُولُنْ
وَلَمْ تَزْ / جَرِي طَيْرِ الْمَسِّ / سِرُّى بَ / حُرُوفِهَا	فَتُنْبِيْ / كِ إِنْ يَمَّنْ / نَ فَهِيَ / سُرُورُ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ فَعُولُنْ
تُخَوِّفُنِي طُولَ الْمَسِّ / سَفَارِ / وَإِنَّ هـ	لَتَقْبِي / لِ كَفِّ الْعَا / مِرِّي / سَفِيرُ

¹ ابن بسام، الذخيرة ، ق4، مج1 ، ص22.

² يونس طركي سلوم البجاري ، المعارضات في الشعر الأندلسي، ص 91،92.

³ زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل ،بيروت ،ط1،1993، ص325،326.

⁴ الديوان ، ص 249 - 250.

فَعُولٌ	مَفَاعِلِينَ	فَعُولٌ	مَفَاعِلَنَ	فَعُولُنَ	مَفَاعِلِينَ	فَعُولِنَ
دَعِينِي/	أَرِدُ مَاءَ	ال/	مَفَاوِ/	زَاجِنًا	إِلَى حَيٍّ/	ثُ مَاءُ الْمَكِ/
رُمَاتِ/	نَمِيرُ	فَعُولُنَ	مَفَاعِلِينَ	فَعُولٌ	مَفَاعِلَنَ	فَعُولُنَ
وَأَخْتِ/	لِسِ الْأَيَّامِ/	مَ خُلْسٍ/	ة فَاتِكَ	إِلَى حَيٍّ/	ثُ لِي مِنْ	غَدٍ/
رِهْنٍ/	خَفِيرُ	فَعُولٌ	مَفَاعِلِينَ	فَعُولٌ	مَفَاعِلَنَ	فَعُولُنَ
فَإِنَّ/	خَطِيرَاتِ	ال/	مِهَالٍ/	كِ ضَمَّنٌ	لِرَاكٍ/	بِهَا أَنْ
ال/	جَزَاءَ/	خَطِيرُ	فَعُولٌ	مَفَاعِلِينَ	فَعُولٌ	مَفَاعِلَنَ
وَلَمَّا/	تَدَانَتْ	لِل/	وَدَاعٍ/	وَقَدْ هَفَا	بَصْبَرٍ/	يَ مِنْهَا
أَنْ-	و/	زَفِيرُ	فَعُولُنَ	مَفَاعِلِينَ	فَعُولٌ	مَفَاعِلَنَ
تَنَاشٍ/	دُنِيَ	عَهْدَ	ال/	مَوَدَّةٍ	وَالهَوَى	وَفِي
الْمَهْدِ/	مَبْعُومُ	الن-	نَاءِ/	صَغِيرُ	فَعُولُنَ	مَفَاعِلِينَ
فَعُولٌ	مَفَاعِلِينَ	فَعُولٌ	مَفَاعِلَنَ	فَعُولُنَ	مَفَاعِلِينَ	فَعُولِنَ

نلاحظ أن النبر الشعري يفرض نفسه على التشكل الإيقاعي من خلال تداخل الكلمات لخلق وحدة إيقاعية وهو ما يعني أن هذا النبر الشعري يتحرك على مستوى التشكل الإيقاعي التام لا على الكلمة المفردة وهو ما يُسميه كمال أبو ديب "النبر المجرد أو النبر القالبي" ¹ وقد وُفق الشاعر في تطويع اللغة ضمن الحدود التي فرضتها قوالب الوزن مستعيناً في ذلك بما يتيح له الوزن من زحاف - رغم كونه محدوداً - مثل القبض الذي الذي هو زحاف غير لازم تجده في حشو الصدر والعجز من كل بيتٍ و يألفه السمع محدثاً حيويةً إيقاعيةً لا يُتيحها النموذج النظري ، لكنه حين يجتمع مع الكف وهو حذف السابع الساكن يشعرا بثقل في البيت في مثل قوله :

وَأَنِّي/ بِذِكْرَاهُ/ لِهَمٍّ/ يَ زَاجِرٌ وَأَنَّ/ يَ مِنْهُ لَل/ خَطُوبِ/ نَذِيرٌ²

¹ كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ، ط1 ، 1974 ، ص312.

² الديوان ، ص 252.

فَعولن مفاعيل فَعول مفاعِلن فَعول مفاعِلن فَعولن

ونحن لا نجد في البيت السابق تفعيلة صحيحة غير تفعيلة "فَعولن" في الشطر الأول حيث اجتمع القبض (مكررا) والكف والحذف ، مما أفقد البيت انسجامه الإيقاعي ، ولعل في هذا تفسيراً مقنعاً للثقل الذي نشعر به في البيت ، وهو أمر لا يفسد الإيقاع الكلي للقصيدة .

ب - البنية الإيقاعية للكامل :

هو أحدُ البحور الصَّافية التي تُبنى على تفعيلةٍ واحدةٍ هي (متفاعِلن) تتكرَّر ثلاثَ مراتٍ في كلِّ شطرٍ ، " سُمي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة . ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره " ¹ والملاحظ أنه من دائرة المؤتلف مع الوافر الذي يماثله في عدد الحركات لكن هذا الأخير " لم يأت مطلقاً على أصله فانفرد الكامل بذلك " ² ويعتبر " أحد الأبحر التي كثر ورودها في الشعر العربي " ³ فهو " يستعمل تاماً و مجزواً وله تسع صور خمس منها في حالة التمام وأربع في حالة الجزء ... وصور التمام الخمس تتوزع على عروضين ، العروض الأولى صحيحة و يأتي معها ثلاثة أضرب ، والعروض الثانية حذاء ، أي أصابها الحذف ، وهو حذف وتد مجموع من آخرها " ⁴ وقد تحققت أعلى نسبة من حيث مجموع الأشعار في هذا البحر حيث بلغت 47 . بنسبة **27.01%** متجاوزة قليلاً البحر الطويل لكن نفس الشاعر في البحر الكامل أقل من البحر الطويل حيث بلغ عدد الأبيات **1734** بيتاً بنسبة **28.60%** وهي نسبة كبيرة تتجاوز نسبة الأبيات الثمانية

¹ الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر سورية ، ط4، 2002، ص78.

² محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيد العربية، ص42.

³ فوزي سعد عيسى ، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه ، دار المعرفة ، ط2 ، 1998 ، ص68.

⁴ محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيد العربية، ص42.

الأخيرة مجتمعة . ولم يستعمل ابن دراج هذا البحر مجزوءاً إلا في موضع واحد كما يتضح أنه ينزح فيه إلى الإطالة حيث نجد 42 قصيدة وثلاث قطع ونفتان.

ب-1 الكامل التام :صوره :

ت -1- أ الكامل التام الصحيح:

عروضه صحيحة وضربه صحيح "ليخدم تريث القول وسعة الفكرة التي يتطلب إيصالها مساحة عروضية كبيرة"¹ ومنه قوله:

قُلْ لِلرَّبِّبِ/ع اسْحَبْ مُلَاءَ سَحَابِ	فَاجْرُرْ ذِيْوَلِكْ فِي مَجْرَارِ ذَوَائِبِي ²
مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن	مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن
لَا تُكْدِينْ/ن وَمِنْ وَرَائِكَ أَدْمُعِي	مَدَدًا إِلَىٰ/كَ بَفَيْضِ دَمِّ عِ سَرَائِبِ
مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن	مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن
وَصِبَابَةٌ / أَنْفَاسُهُمَا / لَكَ أَسْوَةٌ	إِنْ ضَاقَ ذَرْعُكَ بِالْغَمَامِ الصَّائِبِ
مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن	مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن
وَأَمْزَجَ بِطِي/بِ تَحِيَّتِي /غَدَقَ الْحَيَا	فَاجْعَلُهُ سَقِي/ي أَحَبَّتِي /وَحَبَائِبِي
مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن	مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن
عَهْدَاكَعَةً/دِكْ مِنْ عَهْدِ/إِطَالِمَا	كَسَتِ الْبُرُودَ مَعَاهِدِي /وَمَلَاعِي
مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن	مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن
وَاجْتَحَ لِقْرُ/طَبَّةٍ فَعَانِقُ /تُرْبَهُمَا	عَنِّي بِمَثَلِ جَوَانِحِي /وَتَرَائِبِي
مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن	مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن

¹ عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 67.

² الديوان ، ص 138 .

حَيْثُ اسْتَكَا نَتَّ لِلْعَفَا/ءٍ مِنْ-أَزَلِي وَهَوَتْ بِأَفْدٍ/لَاذِ الْفَوَا/دِ نَجَائِي
 مَتَّاعُنْ مَتَّاعُنْ مَتَّاعُنْ مَتَّاعُنْ مَتَّاعُنْ مَتَّاعُنْ
 دُلًّا تَعَسَ-/سِرْفَنَ الدُّجَى/ بِأَذَلَّةٍ وَلَوْاعِبًا/جُبْنَ الْفَلَا/بِلِوَاعِبِ
 مَتَّاعُنْ مَتَّاعُنْ مَتَّاعُنْ مَتَّاعُنْ مَتَّاعُنْ مَتَّاعُنْ

وقد عرف عن الشاعر الإطالة فالبحر في صورته المعيارية ، وبتمام أجزائه وما ينتجه من مساحة صوتية كبيرة مناسب للتفاصيل التي يريدها وذلك الاسترسال السردي الذي نجده، وعلى الرغم من وجود زحاف مفرد هو زحاف الإضمار الذي يتوزع بين الصدر والعجز إلا أننا نشعر بنسق صوتي رتيب وإطالة غير محمودة لا تخلو من التكلف قد تفضي به إلى القول:

وَشَفَيْتُ سُمَّ عَقَارِبٍ بِأَسَاوِدِ وَدَفَعْتُ سُمَّ أَسَاوِدِ بِعَقَارِبِ¹.

أو إلى قوله:

فَاسْتَشْرَفَ النَّقْلَانِ أَخْطَبَ شَاعِرٍ وَأَصَاخَتِ الدُّنْيَا لِأَشْعَرِ خَاطِبِ²

ولو تتبعنا مثل هذا لوجدناه كثيرا في شعره ، وهو يعتمد أيضا في كسر الرتابة الموسيقية بالجرس اللفظي الذي نجده في المحسنات البديعية كالمقابلة بين (تَرَحَّةِ رَاحِلٍ، فَرَحَّةِ آيِبِ) والطباق بين (صَادِقِ ، كَاذِبِ) - فلا يخفى ما تحمله من قيمة دلالية- هنا :

مَنْ كُلِّ مَفْجُوعٍ بِتَرَحَّةِ رَاحِلٍ لَمْ يُسَلِّهِ طَمَعٌ بِفَرَحَّةِ آيِبِ³

كَذَبَتْهُ بَارِقَةُ الْمُنَى عَنْ صَادِقِ مِنْ ظَنِّهِ وَصَدَقَتْهُ عَنْ كَاذِبِ.

¹ الديوان ، ص 140.

² الديوان ، ص 241.

³ المصدر نفسه ، ص 138.

ب- 1- ب الكامل التام المقطوع:

وتكون فيه العروض صحيحة تامة والضرب مقطوع، والقطع علة من علل النقص صورته: "حذف السابع الساكن وإسكان ما قبله، وبذلك تصير متفاعن إلى متفاعن"¹ ومنه قوله:

وَعَمَرْتُ كَأْسَ صَبَاً بِكَأْسِ نِصَابٍ ²	أَنْضَيْتُ خَيْ/لِي فِي الْهَوَى/ وَرِكَابِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
وَاللَّهُوِ وَال/ لَذَاتُ قَدْ/ تُغْرَى بِي	وَعَنْيْتُ مُغ/رَى بِالْغَوَانِي/ وَالصَّبَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
مِنْ صَرْفِ كَأْسٍ أَوْجُفُونِ كَعَابِ	فِي غَمْرَةٍ/ لَا تَنْقُضِي/ نَشْوَاتِهَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
أَمْنَا وَلَا/ نُصْغِي لِنَعْبِ/ غُرَابِ	أَيَّامَ لَا/ تَرْتَاعُ مِنْ/ صَرْفِ النَّوَى
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
وَمَحَاسِنُ الدِّ/دُنْيَا بَعِي/ رِ نِقَابِ	أَيَّامَ وَجْهَ الدَّهْرِ نَح/وِي مُشْرِقٌ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
فَتَنَى سِنِي/ دَدْنِي عَلَى/ أَلِ/ أَعْقَابِ	وَلَقَدْ أَضَاءَ الشَّيْبُ لِي/ سِنَّ الْهُدَى
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
تَسْعَى بِجِدِّ/ دَتَهَا إِلَى/ أْتْرَابِي	وَرَأَيْتُ أَرْ/ دِيَّةَ النَّهْيِ/ مَنْشُورَةً
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
وَحَلَّتْ مَعَا/ هِدْهَا مِنْ/ أَلِ/ أَحْبَابِ	وَرَأَيْتُ دَا/ رَ الْلَّهُوِ أَقِي/ وَرَبْعُهَا

¹ محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيد العربية، ص 45.

² المصدر السابق، ص 13-14.

مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ

"إن سر الصناعة في الكامل كله يدور على تغليب السكنات على الحركات طورا، ثم على تغليب الحركات على السكنات طورا آخر ، ثم على الموازنة بينها أحيانا ومعنى هذا أن يتفنن الشاعر في استعمال الأحرف المتحركة والأحرف المشددة ، وأحرف المد والإشباع وأحرف التنوين " ¹ وسياق الكلام في هذا الضرب من الكامل خطابي اللهجة يتسع للسرد حيث نجد كلمات مثل (أَنْضَيْتُ ، عَمَرْتُ ، عُنَيْتُ ، تَرْتَاغُ ، أَضَاءَ ...) و القصيدة تجمع إلى رقة العاطفة ، ذوقا سليما عاليا وهذا النموذج ينقله النسبي يفسح للشاعر مجالا رحبا للتأمل في ما مضى من من تصابيه وصباه.

ب- 1- ج الكامل التام الأحذ المضمرة:

وتكون عروضه حذاء حيث يحذف من آخرها الوند المجموع فنتحول (مفاعِلُنْ) إلى (مُتَفَا) ويكون الضرب أحذ مضمرا (مُتَفَا) ، وردت منه قصيدتان وصورته:

مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَا مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَا

ومن ذلك قوله وبيته الأول مصرع:

قُلْ لِلْهَوَى / حَكَّمْتَ فَاحٍ / كَمْ لِي لَا تَصِلْ حَرَّ /رِ الْهَجْرِ / مِنْ / أَجْلِي ²

مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَا مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَا

لَا يَغْلِبُنْ / خَصْمَايَ / عَنْ / دَاكَ / فِي عَيْنِ الرَّقِيِّ / بِ / وَالسُّنِّ / ال / عَذْلِ

مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَا مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَا

¹ عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص 319.

² الديوان ، ص 301.

وَأَصِيحٌ لِمَظٍّ لِمَتِي فَقَدْ / وَضَحَتْ	وَاسْمَعُ فَعِن / دِي شَاهِدَا / عَدَلِ
مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن	مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن
أَجُودُ بَالِن / نَفْسِ اللَّي / كَرَمَتْ	لِرِشَاءِ يَضِن / بِنُ عَلِيَّ بَال / وَصَلِ
مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن	مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن
وَشَمَائِلُ أَل / مَنصُورٍ قَدْ / قَطَعَتْ	ظُلْمَ الظُّلُومِ / وَسُنَّةَ أَل / بِخُلِ
مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن	مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن
مَلِكٌ أَجَارَ الدِّينَ مَوْ / قِفَهُ	بِالسَّيْفِ بِي / نَ الخَيْلِ وَالرَّ / رَجَلِ
مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن	مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن
وَأَجَارَ خَلِقَ / اللهُ فَاعٍ / تَرَفُّوا	عَوَضًا مِنْ أَل / وَأُوطَانَ / وَالْأَهْلِ
مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن	مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن
وَوَفَّتْ بَعْدَهُ / دِ الْعِلْمِ ذِمَّ / مَتُّهُ	إِذْ لَمْ يُضَيَّ / بَعِ مَتُّهُ / مِثْلِي
مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن	مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن مَتَّاعِلْن

إنَّ الحذذ في القصيدة يضعنا أمام بديل إيقاعي خفيف مقارنة بالتفعيلات المعيارية وبيتعد عن التفعيلات المتماثلة فيكاد القارئ يشعر ببحر مختلف عن البحر الكامل؛ يميل إلى اللين والترقيق، فيكفي أنه " أول وزن صيغ فيه الغناء المتقن بالحجاز" ¹ ، ولعل الغاية هنا جمالية محضة تتمثل في إظهار البراعة اللغوية.

ث - 2- الكامل المجزوء الصحيح:

ووردت منه قصيدة واحدة من أحد عشر بيتاً بعروض صحيحة وضرب صحيح ،
- والسر في قلة المجزوء من الأبحر لدى الشعراء عموماً ولدى الشاعر

¹ عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص202.

خصوصاً يرجع إلى أن " التمام أصل ، أما الجزء فإنما هو رخصة يلجأ إليها الشعراء لفرضية تسوقها التجربة فتمليها ذات الشاعر المبدعة عليه دون تدخل منه"¹ - وهي القصيدة التي يمدح بها المنصور منذر بن يحيى التجيبي :

السيفُ أبٍ/ هـى للـغـلا والحزمُ أبٍ/نغ في المدى²

مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن

وشرائئِ—عُ ال/ حقَّ الهدي يَمَّتْ أه—/ دى للهدى

مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن

وعواقبُ ال/ أيَّامٍ أو لى أن يفي/ ن لمن وفي

مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن

والغدُرُ أق/ بح م—ا تزو ود من دنا / أو من نأى

مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن

لو تغدُرُ الش—/شهُسُ انتَهتْ في دُونِ مق—/دارِ السُّه—ا

مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن

أو دبَّ غدُرٍ في الجب—ا ل لعدن أم—/ثال الحص—ى

مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن

وإق—الـة ال—/عثراتٍ أح— ي—ا للنفوسِ من الردى

مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن مُتَفَاعِلن

نفسٌ إذا /أحييته—ا فكأنم—ا /تحيي الورى

¹ محمود عسران ،البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص88.

² الديوان ، ص 448.

متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن
والله قَدَّ / ضَمِنَ الْجَزَا	ءَ الْكُلِّ مُقْ / تَدْرِ عَفَا	
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن
وهو الَّذِي / أَوْحَى بِأَنْ	نَ الْعَفْوَ أَقْ / رَبُّ لِلتَّقَى	
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن
وسلامٌ مِنْ / يُسْمِي السَّلَا	مَ عَلَيْكَ مَ / مَتَعَ الضُّحَى	
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن

إن استخدام هذا البحر مجزوءا يعني أن الشاعر هنا يرجح كفة السكون على حساب الحركة حيث بلغ عدد الحركات المحذوفة عشر حركات ، في حين نجد أن السكون محذوف أربع مرات ، فإذا ما أضفنا إلى ذلك سكون الإضمار في (متفاعِلن) ، مع ما نجده من مدود كثيرة مثل: (أبهى للعلأ، المدى...) حيث أن الواحد منها بمقدار حركتين علما أن حروف المد " تزداد في الطول أحيانا وذلك إذا وقعت في معرض سياق صوتي معين من مثل وقوع همزة بعدها " ¹ مثل (شَرَائِعُ، أَوْلَى أَنْ، إذا أحييتها، الجَزَاءُ) ، صار البحر - في صورته هذه - أقل ثقلا ، وأكثر تناسبا مع موضوع القصيدة التي نجد فيها نبرة الاستعطاف وطلب العون، في ومضات من النصيح تصلح لخطاب الملوك. وقد كان التدوير انزياحا عن الشكل الخطي المعروف حين ضاق الفضاء الزمني الذي تستغرقه التفعيلتان عن الوفاء بالمعنى .

ج - البنية الإيقاعية للبسيط:

¹ علي عبد الله علي القرني ، أثر الحركات في اللغة العربية دراسة في الصوت والبنية ، رسالة دكتوراه ، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2004، ص14.

هو بحر من البحور المركبة ، ووحدته الأساسية (مستفعلن فاعلن) تتكرر أربع مرات :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ينتمي إلى دائرة المختلف وقد سمي بسيطاً "لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية، فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان...وقيل سُمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه"¹ وهو مع الطويل "أطولاً بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة ، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة ، وفيهما يُفتضح أهل الركاكة والهجنة، وهما من الأوزان العربية بمنزلة السُداسي عند الإغريق.والمُرسل التّام عند الأنجليز...وأصل البسيط رَجَزيٌّ ، ولا يكاد وزن رَجَزيٌّ يخلو من الجلبة مهما صفا "² كما أن "في نغمه اتساع للكلام القوى والعواطف الحرة"³ وقد احتل البسيط المرتبة الثالثة اتجاهاً ونفساً وهي مرتبة تثبت مكانة هذا البحر عنده حيث "ظلّ البسيط على مكانته وتطوره منذ العصر الجاهلي إذ يتناوح دائماً بين المرتبتين الثالثة والرابعة وكأنه لا يريد أن يفارقهما"⁴ وقد بلغت نسبته من مجموع الأشعار 18.96% حيث بلغ مجموع أشعار ابن دراج على هذا البحر 33 ، منها 27 قصيدة و 4 قطع و نتفة وبيت يتيم واحد ، وهو ما يعني أن الشاعر كعادته غالباً ما يميل إلى الإطالة ، وقد ورد البسيط في الديوان تاماً بصورتيه المعروفتين و مخلعاً وفق ما يلي :

ج - 1 البسيط التام : وصوره التي وردت في الديوان:

¹ التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، ص54.

² عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص443.

³ المرجع نفسه، ص537.

⁴ محمود عسران ،البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص85.

ج - 1 - أ - البسيط التام المخبون :

والخبين هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة "وهو زحاف جرى مجرى العلة أي أنه يلزم في كل القصيدة"¹ ويدخل على العروض والضرب وصورته:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

ومن ذلك قوله:

أهلَّ بال/ بين فأنه/ هلَّت مد/ امعُة وآنس النَّ/ نفرَ فاس/ تكَّت مس/ امعُة²

متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

وودَّع ال/ منزَل ال/ أعلى فأو/ دَعُه في القلب لا/ عج بث/ لا يوا/ دَعُه
متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

يا معهداً/ لم يضع/ عهد الوفا/ ء لُه مُكسَّف الن/ نور عا/ في القدر ضا/ نَعُه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

ولا ثنى/ عبَرا/ تي عن تذك/ كره دهرُ تقا/ رَع في/ صدري قوا/ رَعُه

متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

حسبي ضلوع/ ثوت/ فيها مصا/ ثيه ومقلَّة/ ربعت/ فيهما مرا/ بعُه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

سقاك مثل/ الذي/ عفى ربا/ ك عسى ينبيك كي/ ف غري/ ب الرحل شا/ سعُه

متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

صبا كقص/ عيد أن/ فاسي و صو/ ب حيا تريك عب/ رة أجا/ فاتي مدا/ معُه

متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

سح إذا/ شفَّ صحا/ ن الخد ضا/ برُه شفى تبا/ ريح ما/ في القلب نا/ فعُه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

تتكون تفعيلة (فاعلن) من مقطعين طويلين ومقطع قصير واحد ، وقد عدل بها الشاعر إلى (فاعلن) فأسقط مقطعا طويلا وزاد مقطعا قصيرا ثانيا بعد زحاف الخبن

¹ محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص108.

² الديوان ، ص 113 .

، فإذا نظرنا إلى تفعيلة (مستفعلن) وجدناها قد انحرفت بالخبن عن وضعها الأصلي لتصير (متفعلن) عشر مرات في ثمانية أبيات مُحدثة، التوازن بين المقاطع الطويلة والقصيرة ، أما موضع التغير فقد كان في أول الصدر وأول العجز، وهو أفضل نمط من المزاحفة "إذ أن العروضيين يقررون أن خبن (مستفعلن) يكون أكثر حسناً إذا جاء في أول الصدر وأول العجز"¹ وهي اختيارات تجعل القصيدة أكثر حركة وحيوية وتتحو بها إلى الخفة ، فيتوالى السرد في انسيابية عالية ليكشف عن عواطف تموج بها نفسية الشاعر غداة البين .

ج - 1 - ب - البسيط التام المقطوع:

وهو ما كانت عروضه مخبونة وضربه مقطوع والقطع هو حذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله ، ومنه هذه القصيدة الغزلية وهي من قصيدة أولها :
لَوْلَا التَّحَرُّجُ لَمْ يُحَجَّبْ مُحَيَّاكِ ، ومنها:

وَحْشِيَّةَ اللِّ/لَفْظِ هَلْ/ يُوْدِي قَتِي/لُكُمُ	دَمِي مُضَاعٌ وَجَانِي ذَاكَ عِي/نَاكِ ²
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
إِنِّي أَرَاكِ بَقْتِ لِ/النَّفْسِ حَا/ذِقَةً	قَوْلِي فَدَيْ/تُكَ مَنْ/بِالْقَتْلِ أَوْ/صَاكِ
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
مَالِي وَلِلْ/بَرْقِ أَسْ/تَسْقِيهِ مِنْ/ظَمًا	هِيَهَاتَ لَا/رِيٍّ إِلَّا مِنْ/ثَنَايَاكِ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
لَوْلَا الضُّلُوعُ لَظَلَّ لِ/الْقَلْبِ نَحْمٌ/وَكُمُ	ضَعِي بَعِي/شِكِّ فَوْقِ الْقَلْبِ يُمْ/نَاكِ
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

¹ خالد بن محمد الجديع ، البنية اللغوية والإيقاعية في عينية لقيط بن يعمر ، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، عدد 38 ، ربيع الآخر 1423 هـ ، ص 416.

² الديوان ، ص 458.

رُحْمَاكِ مِنْ / لَوْعَةِ الْهَجْرَانِ رُحِّ مَاكِ	أَصْلَيْتِنِي / لَوْعَةَ الْهَجْرَانِ ظَا لِمَةً
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعُلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعُلن
حَلِي عَزِّ يَمِيَّ إِنِّ نِي لَسْتُ أَسُّ لَاكِ	أظَنَّ عَزِّ مَكِّ أَنْ / أَخْفَى لَأَسُّ لَوْكُمُ
مستفعلن فعُلن مستفعلن فعُلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فعُلن
قُبِحَ الصَّنِي / عِ بَمَنْ / يَهْوَاكِ حَا / شَاكِ	حَا شَاكِ أَنْ / تَجَمَّعِي / حُسْنَ الصِّفَاتِ إِلَى
مستفعلن فعُلن مستفعلن فعُلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعُلن

وهي كلها أبيات غزلية عذرية ، يظهر فيها الشاعر الوداد، و العشق ، ويشكو الهجران و الحرمان ، غير أنها لا تخلو من التكلف وأغلب الظن أن هذه القصيدة نظمت للتغني . كما أن بنية هذا النوع من البحر البسيط يتيح مكانا للمدود بما تحمله من معاني الصبر والانتظار والاستعطاف (دمي مُضَاعٌ وجاني ذاك عيناك) ، والشاعر هنا ينحاز للدلالة على حساب الوزن في حدود ما يسمح به العروض العربي، فلا وقف تقريبا بين الوحدات العروضية.

ج - 2 - مخلع البسيط :

وهو من مجزوء البسيط " ذي العروض المقطوعة والضرب المقطوع ، ولكن ينضم إلى القطع الخبن، فتصير التفعيلة (متفعل) وتحول إلى (فعولن)" ¹ "وموسيقى هذا الوزن بسيطة وفطرية... وفيه نوع من اضطراب وحجلان بين الخفة والنقل ، وقد كرهته أذواق المتأخرين إلا قليلا لأنه فيما يبدو نغم بداوة يصلح للشدو وما إليه" ² وصورته "

مستفعلن فاعلن فعولن ° مستفعلن فاعلن فعولن

¹ محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية ، ص 113.

² عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 131.

وقد وردت منه قصيدتان وبيت يتيم ومثاله قصيدة في إغذار ابن عبد الملك
المظفر :

بشيرُ يو/ م بمئـ/ك دهرِ	وصدقُ فألٍ بطولٍ عمرٍ ¹
متفعِلن فاعلن فعولن	متفعِلن فاعلن فعولن
ودولةُ / بالسرو/ر تبأى	وأنجمُ / بالسعو/و د تجري
متفعِلن فاعلن فعولن	متفعِلن فاعلن فعولن
وغرّةُ / بشرتُ/ بفتح	وفاك واسـ/تبشرتُ/ بنصر
متفعِلن فاعلن فعولن	متفعِلن فاعلن فعولن
شهودُ صن/ع وغي/ث فتح	تواعدا / طهره/ لقدر
متفعِلن فاعلن فعولن	متفعِلن فاعلن فعولن
فأقبلا / سابقُ/ وتال	طلوع شم/س يائـ/ر فجر
متفعِلن فاعلن فعولن	متفعِلن فاعلن فعولن
فأن يـا/ نفسُ أن/ تسري	بكل ما/ شئت أن/ تسري
متفعِلن فاعلن فعولن	متفعِلن فاعلن فعولن
وحن يا / عينُ أن/ تقري	بكل ما / شئت أن/ تقري
متفعِلن فاعلن فعولن	متفعِلن فاعلن فعولن
غيثُ سحابٍ وغي/ث جود	وطيبُ عر/ف وطي/ب ذكر
مستعِلن فاعلن فعولن	مستعِلن فاعلن فعولن

إن الذي يلفت الانتباه في هذه القصيدة أن تفعيلة (مستفعِلن) مخبونة في العروض
والضرب معا مما يجعل قارئ البيت يصل إلى القافية في سرعة وسلاسة ذلك أن

¹ الديوان ، ص 26.

الخبين يجعل تفعيلة (مستعلن) قريبة الشبه بالتفعيلة التي تليها(فاعلن) التي لم يطرأ عليها الزحاف فكأن البيت على النحو التالي :

مفاعن فاعلن فعولن مفاعن فاعلن فعولن

والبيت في هذه الصورة مناسب لتوالي السرد، ولجو البهجة والسرور الذي نجده في مثل هذه المناسبات ، ورغم أن القصيدة كلها تتحو هذا النحو ، إلا أننا نجد فيها ما يشعرونا بتقل في حركتها حين يطرأ على التفعيلة (مستعلن) زحاف الطي وهو حذف الرابع الساكن :

غَيْثٌ سَحَابٍ وَغَيْثٌ جُودٍ وَطَيْبٌ عَرَفٍ وَطَيْبٌ ذِكْرٌ¹

فالشطر الأول ينبو في الأذن بما فيه من ثقل نسبي قياسا لبقية الأبيات.

د- البنية الإيقاعية للمتقارب:

سمي بهذا الاسم " لتقارب أجزائه ، لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا أو لقرب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده إذ نجد بين كل وتدين سببا خفيفا واحدا"² ووحدته الأساسية (فعولن) أربع مرات في كل شطر:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وربما طرأ على أجزائه "بعض التغيير ولكنه لا يؤثر في جوهر نغمها"³ و يتميز هذا البحر بمقاطعته الطوال فهي " أظهر شيء فيه ...وفيه ستة عشر مقطعا طويلا فتأمل وهذا أمر لا يكاد يشاركه فيه بحر آخر وقوامه كله مقطع قصير و آخران طويلان يليانه على هذا الترتيب ولا يحدث في ذلك تغيير إلا بحسب ما تقتضيه الصناعة من طلب التنويع وتجنب الرتابة"⁴ وقد ذكر البستاني أن " فيه رنة ونغمة

¹ الديوان ، ص 26.

² غازي يموت ، بحور الشعر العربي ، عورض الخليل،ص197.

³ عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ص339.

⁴ المرجع نفسه ، ص382،383.

مطرربة على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق"¹ " وإيقاع هذا البحر متدفق متلاحق يحس معه سامعه بالتحدر والمتابعة وتوالي الوقع "² " وأقل ما يقال عنه أنه بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل ، مناسب طبلي الموسيقى ، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات ، وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر. والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه "³

والملاحظ أن " تكرر تفعيلته الواحدة ثماني مرات في البيت الواحد أحدثت طرقاً في أدني مستمعه مشعراً إياه وكأنه في موكب حثيث الخطى، وأن تفعيلته التي تبدأ بخفوت (فعو) ثم بحدة باقيها (لن) أفادت في أن يصلح على سعة للتعبير عن الحزن والأسى والجزع بصخب وعناد وقوة"⁴ "وهو في الاستعمال يثمن على الأصل تارة، و يسدس مجزواً أخرى ولمثمنه عروض واحدة سالمة ولها أربعة أضرب سالم، ومقصور، ومحذوف، وأبتر، ولمسدسه عروض واحدة محذوفة، وضربان أحدهما محذوف والآخر أبتر"⁵ "والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو أن (فعولن) يجوز في الحشو أن يحذف خامسها ، ويسمى القبض، فتصير (فعول)، ومن الملاحظ في هذا البحر أن تفعيلته العروض فيه -وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول - يجري فيها الحذف ، (وهو حذف السبب الأخير من التفعيلة) فتصير (فعو) مجرى الزحاف، مع أن الحذف علة بالنقص ، ويقبل هذا فيه فلا يشترط تساوي الشطر الأول من الأبيات ، إذ يجوز أن ينقص الشطر الأول من آخره مقطعا طويلا ، كما يجوز أن يقصر هذا المقطع فصير فعول وهو

¹ المرجع السابق، ص 197.

² محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيد العربية، ص 86.

³ عبد الله الطيب ، المرجع السابق، ص 383.

⁴ عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ص 120.

⁵ السكاكي ، مفتاح العلوم ، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت ، ط 2 ، 1687،

ص 560.

المسمى قبضاً¹ ويحتل المتقارب المرتبة الرابعة في الديوان بنسبة 12.64% حيث بلغ مجموع الأشعار 22 منها 19 قصيدة ، وقطعتان ، وبيت يتيم ، كلها على المتقارب التام ، كما أن نفس الشاعر في هذا البحر يطول نسبياً ليصل إلى 13.18%. وصوره الموجودة في الديوان وكلها من المتقارب التام كالاتي:

د - 1 - المتقارب التام الصحيح :

عروضه تامة صحيحة والضرب مثلها:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

ومثالها:

لَعَلَّكَ يَا شَمُّسُ عِنْدَ الْوَأَصِيلِ	شَجِيتِ	لِشَجْوِ الْوَأَغْرِيْبِ الذُّذَائِلِ ²
فعولُ فعولن فعولن فعولن	فعولُ	فعولن فعولن فعولن
فَكُونِي / شَفِيعِي / إِلَى ابْنِ الشِّ / شَفِيعِ	وَكُونِي / رَسُولِي / إِلَى ابْنِ الرَّ / رَسُولِ	
فعولن فعولن فعولن فعولن	فعولن فعولن فعولن فعولن	
فَأِمَّا / شَهَدْتِ / فَأَزْكِي / شَهِيدِ	وَأِمَّا / دَلَّتِ / فَأَهْدِي / دَلِيلِ	
فعولن فعولُ فعولن فعولن	فعولن فعولُ فعولن فعولن	
عَلَى سَابِقِ فِي / قُبُودِ الْوَأَخْطُوبِ	وَنَجْمِ / سَنَاءِ فِي / غُثَاءِ السِّ / سِيُولِ	
فعولن فعولن فعولن فعولن	فعول فعولن فعولن فعولن	
يُنَادِي النَّ / نَدَى لِ / سِقَامِ الضِّ / ضِيَاعِ	وَيَشْكُو / إِلَى الْمَلِّ / كِ دَاءِ الْوَأَخْمُولِ	
فعولن فعولُ فعولن فعولن	فعولن فعولن فعولن فعولن	
وَعَزَّ / عَلَى الْعَدِّ / مِ مَثْوَاهُ أَرْضَاءً	عَلَى حُكِّ / مِ دَهْرٍ / ظَلَمِ / جَهُولِ	
فعولُ فعولن فعولن فعولن	فعولن فعولن فعولن فعولن	

¹ محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص86.

² الديوان ، ص 64.

ينطبق على ابن دراج في هذه القصيدة ما قاله عنه معاصره ابن شهيد من "صحة قدرته على البديع وطول طلقه في الوصف ، وبُغيته للمعنى وترديده ، وتلاعبه به وتكريره"¹ وقد استطاع الشاعر بفضل انسيابية هذا البحر أن يعدد خصال الممدوح ، في توالٍ سرديٍّ مستمرٍّ ، مدوفاً إليه شكوى دهره التي تذكرنا بشكوى المتنبّي .
ورغم جواز ورود الحذف إلا أن الشاعر آثر أن يكتفي من الزحافات والعلل بالخبث فحسب ، وهو أمرٌ يُشعرنا بالمللِ والرتابة كلما أوغلتُ القصيدة في الطول ، حيثُ تعجزُ لعبة اللُّغة عن إخفاء هذا التصلُّب الإيقاعيِّ في شكل واحد .

د - 2 - المتقارب التام المحذوف :

عروضه تامّة صحيحةً وضربُه محذوفٌ ، وهو بديلٌ إيقاعيٌّ

في المتقارب يجعل العجزُ أسرعَ من الصدرِ نسيباً ، ومنه قصيدته في وصف البهّار ، التي تنبئُ عن الرقة والدقة معاً :

دُعيتَ /فَأصنَعُ /إِداعي الطَّ/طربُ	وطابُ /لَكَ الدهرُ /فأشربُ /وطبُ ²
فَعول فَعولن فَعو	فَعول فَعولن فَعو
وهذا/ بشيرُ الرّ/ربيع ال/جديد	يُبشِّرُ/رُنا أَنه/قَدُ/قُربُ
فَعولن فَعولن فَعولن فَعولن	فَعول فَعولن فَعولن فَعو
بهّارُ/ يروقُ/ بمِسْكٍ/ ذكيٌّ	وصنَعُ/ بديعٍ / وخلقُ/ عجبُ
فَعولن فَعول فَعولن فَعولن	فَعولن فَعولن فَعولن فَعو
غصونُ الزّ/زبرجٍ/دِ قَدُ أو/رقتُ	نَنا فِضُ/ضَة نوّ/ورَتُ بالذّ/ذَهَبُ
فَعولن فَعول فَعولن فَعو	فَعولن فَعولن فَعولن فَعو

¹ شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، ط11 ، 1987 ، ص420 .

² الديوان ، ص 32 - 33 .

وَقَامَتْ / أَمَامَكَ مِثْلَ اللَّيْلِ / لُعِبَ	إِذَا جُـ / مِعَتْ فِي / جِبَالِ الْ / حَرِيرِ
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
وَقَدَّ نَفًا / فَقَّتْ سُو / فَهْمٌ بَانْنَا / نُخَبَ	فَمِنْ حَقِّ / قِيهَا أَنْ / تَرَى الشَّأْرِبِينَ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
لَعَبْدِ الْ / مَلِيكَ / مَلِيكَ الْ / عَرَبَ	وَأَنْ تَسْ / أَلُوا اللَّاهَ طُولَ الْ / بَقَاءِ
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
وَلَوْلَا / شَمَائِلُهُ لَمْ / تَطِبْ	فَلَوْلَا / مَحَاسِبِ / نُهُ لَمْ / تَرُقْ
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ويبدو أن الغاية من هذه القصيدة هي إظهار البراعة في الوصف ، وما ينبغي لمثلها أن تطول ، والشاعر هنا يجعل الوصف طريقاً للممدوح الذي يطمع في نواله ، والشاعر لا يحفل في حشو البيت بتتويج الزحافات ولكنه مع ذلك يحسن توزيع ما تسنى له منها خدمة للمعنى ، ولا غرابة فلا أحد يتخير مواطن الزحاف والعلّة .

هـ - البنية الإيقاعية للوافر:

"وزنه في الدائرة العروضية يوحي بأنه مفرد ، فهو فيها على هذا النحو:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن¹

غير أن له صوراً أخرى من خلال الواقع الشعري فإن " عروضه وضربه لا يستعملان إلا مقطوفين، أي : بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وإسكان ما

¹ عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين ، دار الشروق ، ط1 ، 1997 ، ص109 .

قبله فتصير (مفاعل) وتحول إلى فعولن " ¹ وتسكين الخامس المتحرك زحاف
يسمى العصب ليصير وزنه:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهو بذلك بحر مركب من تفعيلتين (مفاعلتن-فعولن)، وقد سمي بهذا الاسم كما
يقول العروضيون "لتوافر حركاته...وقيل سمي وافرا لوفور أجزاءه" ² وهو بحر
مسرع النغمات متلاحقها مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق، وهذا
يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعا دفعا...لا في انثيال كما يفعل صاحب
المتقارب، ولا في رشاقة ورقص كما يفعل صاحب الكامل" ³ وللوافر عروضتان
وثلاثة أضرب، عروضه الأولى تامة مقطوفة ولها ضرب واحد مثلها، عروضه
الثانية مجزوءة صحيحة، ولها ضربان صحيح ومعصوب" ⁴ وقد نظم عليه الشاعر
عشر قصائد، وبنفة، وبلغت نسبته من مجموع الأشعار 6.32 %، أما نفسه
فيطول ليلبلغ 7.95 % ولكنها نسبة بعيدة عن نسبة البحر الذي سبقه في الترتيب،
وجاءت أشعار الوافر كلها على نوع واحد من الوافر، هو الوافر التام الصحيح،
ومنه قصيدته في مدح ابن أزرق الكاتب، يقول:

أخو ظمًا/ يمصُ حشاهُ سبَعُ وأربَعَةٌ/ وكلُّهُمُ /ظمَاءٌ⁵

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

كأنجمِ يو/سُفِ عَدَدًا /ولكن برؤيًا هـ/ذِهِ برحِ ال/خَفَاءُ

¹ عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص49.

² محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص34.

³ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص407.

⁴ عدنان حقي، المرجع السابق، ص49.

⁵ الديوان، ص 276.

مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
يموتُ الحزْمُ فِيهَا والدِّهَاءُ	خطوبٌ خَا/طَبَّتَهُمْ مِنْ دَوَاهِ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
وَأَذَنَ فِيهِ بِالشَّمْسِ الِ/عِشَاءُ	تراعتُ بالِ/كواكبِ وَهِيَ ظَهْرٌ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مِنَ القَتْلِ التِّ/تَغْرُبُ والِ/جَلَاءُ	وَكُلُّهُمْ /كَيُوسُفَ إِذْ/ فَدَاهُ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
سجونُ الفُلْكِ والقَفْرِ الِ/قَوَاءُ	وإنَّ سجنٌ /حواهُ فكمَّ/ حواهم
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
لِإِحْسَانِي/إِذَا ارْتُخِصَ الشَّ/شِرَاءُ	وَأَيَّةُ أُسْوَةٍ فِي الحسَنِ مِنْهُ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

لعل الشاعر يعوض عن ضيق الحياة التي عاشها بهذا الفضاء الشعري الممتد ،
يبيت فيه نجواه ، ويشكو ما حل ببنيه الذين تطاوت بهم النوى ، وهو يحاول أن
يجد في قصة يوسف ما ينطبق على بنيه ، فهم كأنجم يوسف عدا طوحت بهم
الفتن جلوا وانتجعوا وهربوا من القتل مثله عليه السلام، وكانت الفلك والأرض
القفار سجونهم كما سجن ، وفي ما سبق دليل على " حب الإطالة لا على شغف
بالصورة نفسها ، فكلما وجد ابن دراج سبيلا لكي يمد في عمر المعنى ، وفي عمر
الصورة تبعا لذلك فإنه لا يتردد في أن يسلكه، ويخرج أحيانا إلى حد الإملال" ¹

¹ إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص260.

وقد كثر في القصيدة زحاف العصب وهو تسكين الخامس المتحرك حيث تتحول معه تفعيلة (مفاعلتن) إلى (مفاعيلن) وهو أمر حسن عند العروضيين بخلاف العقل الذي هو حذف الخامس المتحرك فإنه "يجوز في بحر الوافر من التغيير العصب ، ويدخله كذلك العقل والنقص، وقال في العقد : العصب فيه حسن والنقص فيه صالح ، والعقل فيه قبيح" ¹ كما نجد زحاف الكف وهو حذف السابع الساكن وهو قليل رغم جوازه ولعل ذلك يعود لما يحدثه من ثقل تنوء به القصيدة ولا يحتمل في السمع كالذي نجده في قوله :

وَكُلُّهُمْ كَيْسُفٌ إِذْ فَدَاهُ مِنْ الْقَتْلِ التَّغْرُبُ وَالْجَلَاءُ²

وهو ما ينتج عنه توالى خمس حركات كاملة.

و - البنية الإيقاعية للخفيف:

قيل "سمي خفيفا ، لأن الوند المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب ، فخفت ، وقيل : سمي خفيفا لخفته في الذوق والنقطيح ، لأنه يتوالى فيه ثلاثة أسباب ، والأسباب أخف من الأوتاد"³ الخفيف بحر مركب سداسي الأجزاء ، يكثر استخدامه عند القدماء والمحدثين ، ويستعمل تاما و مجزوا " ⁴ وصورته :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

وتجدر الإشارة إلى أن تفعيلة (مستعلن) في هذا البحر لا يدخلها الطي، وهو حذف الرابع الساكن، ولذلك يكتبها العروضيون (مستفع لن) فيكون ثاني أجزاء هذه

¹ أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، مكتبة دار البيروتي ، ط3، 2006، ص60.

² الديوان ، ص 276.

³ الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، ص139.

⁴ عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص 135.

التفعيلية (تفع) وتدا مفروقا ، والوتد لا يدخله الزحاف فلا يحذف منه شيء" ¹ "وله
عندما يكون تاما ثلاث صور تتوزع على عروضين، وثلاثة أضرب ، وله عندما
يستعمل مجزوءا صورتان تتوزعان على عروض واحدة وضربين" ² "ويمتاز
الخفيف بموسيقاه العذبة وذلك لكثرة الزحافات غير اللازمة فيه ، فيضرب زحاف
الخبين تفعيلته الأولى والثالثة (فاعلاتن=فعالتن) ويضرب تفعيلته
الثانية(مستعلن=متعلن-مفاعلن)، ويدخل على ضربه التشعيب علة غير لازمة
(فاعلاتن=فالاتن-فاعاتن)، وكذلك يضرب زحاف الكف تفعيلتي
(مستعلن=مستفعل) (فاعلاتن=فاعلات) ولايجوز دخول الخبن معه" ³ وقد قال
عنه سليمان البستاني أنه أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع لقرب الكلام
المنظوم فيه من القول المنثور وليس له نظير في البحور الشعرية لصحة التصرف
فيه بجميع المعاني ⁴ " والشاعر إذا أجاد فيه استطاع أن يزيل عنه صفة النثرية
تلك ويسبغ عليه نغما أليفا ولحنا خفيفا ومعنى لطيفا ، وليس في بحور الشعر بحر
نظيره يصلح للتصرف في جميع المعاني: فخرا وحماسة ، وغزلا ومديحا ، وراثا
ووصفا وعتابا وحكمة" ⁵ وقد بنى ابن دراج عليه أشعاره في سبع مرات منها
خمس قصائد ، وقطعة ، ومنتفة ، بلغت من المجموع الكلي : 4.02% و هي نسبة
على قلتها تتراجع بشكل لافت إذا نظرنا إلى نفسه في هذا البحر ، لتبلغ 1.40%
فقط.ورغم أن له خمس صور من الاستعمال إلا أن الشاعر آثر صورة واحدة منه
تكون فيها العروض تامة صحيحة وضربها مثلها:

¹ محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية،123.

² المرجع نفسه،ص123.

³ عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري،ص101.

⁴ غازي يموت ، بحور الشعر العربي ، عورض الخليل ، ص16.

⁵ محمود فاخوري ، موسيقى الشعر العربي ،ص46.

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومنها قوله في مدح منذر بن يحيى بن منذر التجيبي:

بَشِّرِ الْخَيْلَ/لَ يَوْمَ كَرَّرِ الطَّرَادِ وَظَبَى الْهَنَ/دِ عِنْدَ حَرِّ الْجِلَادِ¹

فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَسَمَاءَ الْوَالِ/عَلَى بَنَجٍ/مِ الْمَسَاعِي وَرِيَاضَ الْوَالِ/مَنَى بِصَوْبِ الْغَوَادِي

فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

ثُمَّ وَافٍ الْوَالِ/قُصُورَ مَنَ/مُلْكِ بَصْرَى بِالْمَشِيدَاتِ/مِنَ ذُرَى / شَدَادِ

فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

ثُمَّ نَادٍ الْوَالِ/أَذْوَاءَ عَنَ/ذِي الرِّيَاسَا تِ نِدَاءً /يُصْغِي لَهَا/كُلُّ نَادِ

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَصَلَّتْكُمْ /أَرْحَامَ مُلْكٍ/نَمَتَكُمْ مَنَ كَرَامِ الْوَالِ/أَمْلَاكِ الْوَالِ/أَجْوَادِ

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَهَنَّاكُمْ /مَنْصُورُكُمْ/مَنْ تُجِيبِ فِي مَسَاعٍ/جَلَّتْ عَنِ الْوَالِ/أَنْدَادِ

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

بَلَّغَتْ مَجْدَ/ذِكْمِ نُجُومِ الْوَالِ الثَّرِيَا وَمَسَاعِي/كُمْ أَقْصَا صِي الْبِلَادِ

فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَنَمَى مَنَ/كُمْ إِلَى الْوَالِ/مُلْكِ سَيْفٍ نَافِذُ الْحِكْمِ/مِ فِي رِقَابِ الْأَعَادِي

فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

¹ الديوان ، ص 209 - 210.

تكشف القصيدة عن انسيابية وتدفق ، لا نشعر معه بقيود الوزن ورتابة التفاعيل التي تكاد تتلاشى في غمرة التركيب اللغوي ، فلا يعير الشاعر اهتماما يذكر بالوقفة العروضية ويحاول كسر رتابة هذا النموذج العروضي بما يتاح له من زخافات وعلل كالخبين (فاعلاتن- فعلاتن) (مستفع لن - متفع لن) أو التشعيث وهو من علل النقص يحذف فيه أول الوند المجموع (فاعلاتن - فالاتن) وهذه التغيرات تثري النغم وتنسجم مع المعنى وتجعل البحر أكثر طواعية لحمل معاني المدح والثناء ، وتتناسب مع طول القصائد الذي كان سيكشف الرتابة والتقل ، لولا هذا العدول العروضي، ولا يخفى كذلك تلك الانسيابية التي تميز الوزن والجمال التي يأخذ بعضها برقاب بعض تبعاً للمعنى الذي يربط بيتاً بآخر، فالوزن يتراجع لصالح قوى اللغة التعبيرية الإيحائية .

وتكتمل الصورة بظاهرة فنية جمالية تتمثل في تكرار الحروف الذي يؤدي وظيفة إيقاعية ، مثل قوله :

وَصَلَّتْكُمْ أَرْحَامُ مُلْكٍ نَمَتَكُمْ مِنْ كَرَامِ الْأَمْلاكِ وَالْأَجْوَادِ¹

فالميم وهي حرف منخفض ليس بالشديد ولا الرخو تكررت سبع مرات في هذا السياق ، وقد حسن بها الكلام في السمع لما أحدثته من تجانس بين الكلمات ، يشعر الممدوح بعظمة وحبور وارتياح، ومثلها حروف كثيرة يتكرر بها النغم.

ز - البنية الإيقاعية للرمـل:

هذا البحر هو شريك الهزج والرجز في دائرة المجتلب ،"سمي رملاً لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن، فسمي بذلك. وقيل سمي رملاً لدخول الأوتاد

¹ الديوان ، ص 210.

بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج به" ¹ "والرمل أيضا ضرب من السير يسمى الهرولة ، ويلاحظ أن بعض أسماء البحور تشير إلى نوع من السير، ولعل ذلك لملاحظة الوقع المعين في أثناء السير" ² وهو في دائرته من البحور الصافية حيث تتكرر فيه تفعيلة (فاعلاتن) ست مرات ولكنه في الواقع الشعري بخلاف ذلك"فإذا جاء تاما كانت عروضه معلولة بالحذف(فاعلن)، أما ضربه فيختلف باختلاف أنواعه وإذا جاء مجزوءا اختلف الضرب والعروض باختلاف الأنواع" ³ "ونغمة الرمل خفيفة جدا وتفعيلاته مرنة للغاية إذ كثيرا ما تصير(فاعلاتن) (فاعلاتن) ولا يكاد يلحظ ذلك ، وفي رنته نشوة وطرب " ⁴ "ويرى بعض الباحثين أنه صالح للأغراض الترنيمية الرقيقة وللتأمل الحزين ، وأنه لذلك لا يتلائم مع الصلابة والجلد والحماسة" ⁵ وقد وردت على هذا البحر في الديوان قصيدتان وبنسبة حيث بلغ مجموع الأبيات 56 بيتا بنسبة 0.92% وهي نسبة ضئيلة لكنها تعكس المكانة التي بلغها هذا البيت في العصر العباسي حيث أن " طبقات أبي تمام والبحتري والمنتبي والشعراء المداحين لم يستكثروا من الرمل" ⁶ ، والأشعار الثلاثة من الضرب التام المحذوف ، مثل قوله في مدح المنصور بن أبي عامر :

أَخْلَقَ الدَّهْرَ بَقَاءً / وَاسْتَجَدَّ عُمْرًا يَفْضُلُ عَنْ عُمْرِ الأَبْدِ ⁷

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

¹ الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، ص109.

² محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيد العربية، ص73.

³ عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص110.

⁴ عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص148.

⁵ محمد حماسة عبد اللطيف ، المرجع السابق ، ص73.

⁶ محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيد العربية، ص 153.

⁷ الديوان ، ص312.

وَأَبْسِ الْمَجْدُ/دَ حُلَى بَعْدَ حُلَى وَاَعْتَوِزْهُ/ أَمْدًا بَعْدَ أَمْدٍ

فاعلاتن فعلاتن فعلن فاعلاتن فعلاتن فعلن

وَابْلُغِ الْغَايَاتِ مَغْبُورًا بِهَا فِي ضَمَانِ الْ-لِهُ بُقْيَا/ وَاسْتَزِدْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلن

وتمضي القصيدة على هذا النحو لتصل إلى 44 بيتا، وهذا الضرب من الرمل "هو أكثر صور الرمل استعمالاً"¹ ولعل ذلك يعود لتناسب الشطرين مما يزيد البيت سرعة ولو لم يكن الروي مقيدا لكانت القصيدة من نمط آخر. ولأن الرمل يزاحم وزنه معناه فإنك "تسمع كلام الشاعر ووزنه كأنهما منفصلان ، وكأن لوزنه استقلالا عن كلماته"² فقد وظف الشاعر زحاف الخبن (فاعلاتن - فعلن) بكثرة ، وزحاف الكف (فاعلاتن) على ندرته تفاديا للثقل بتوالي الحركات.

ح - البنية الإيقاعية للمديد:

هو شريك الطويل والبسيط في (دائرة المختلف) سمي مديدا لأن الأسباب امتدت في أجزائه السباعية، فصار أحدهما في أول الجزء والآخر في آخره، فلما امتدت الأسباب في أجزائه سمي مديدا "³ وأصل المديد فاعلاتن فاعلن أربع مرات ، وهو وهو في الاستعمال مجزوء وله ثلاث أعاريض وستة أضرب ، العروض الأولى

¹ المرجع السابق، ص77.

² عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص161.

³ الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي، ص45.

سالمة ولها ضرب واحد سالم ، والعروض الثانية محذوفة ، ولها ثلاثة أضرب :
 أولها مقصور والثاني :محذوف والثالث: أبتَر ، والعروض الثالثة محذوفة مخبونة
 ، ولها ضربان: أولهما محذوف مخبون، وثانيهما أبتَر" ¹ وصورته في الواقع
 الشعري:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

"ولكنه بهذه التشكيلة صعب المراس لذلك تحاماه أكثر شعرائنا القدماء والمحدثين" ²
 وقل فيه النظم عند الشعراء العباسيين حتى كاد يهجر ³ وهو ما يفسر عدم اهتمام
 الشاعر به حيث لم يبين عليه أشعاره إلا مرة واحدة في قصيدة بلغ عدد أبياتها 28
 بيتا، وهي من النوع التام الصحيح، ومنها:

إزْرَعِ المَعْرِفَ حَزْ/نَاوَسَهَلَا واحْصُدِ الكُفَّ/فَارَسَبْ/يَأُوْقَتْلَا⁴

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

واقْتَضِ الرِّحْ/مَنْ فَتْ/حَاقْرِبِيَا كَلَّمَا جَلْ/لَ تَتَا/هِيَ أَجَلَّا

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

كُفَّءَ مَا أَوْ/لَيْتَ حَم/دَا وَشَكَرَا وصدَّقْتَ ال/لهَ قَو/لَا وَفِعْلَا

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَعَمَّتَ ال/خَلَقَ عُرْ/فَا وَجُودَا ووسَّعتَ ال/أَرْضَ حُكْ/مًا وَعَدَلَا

¹ السكاكي ، مفتاح العلوم ،ص530.

² عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري،ص135

³ ينظر عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ص179.

⁴ الديوان ، ص436.

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَبَهَرْتَ ال/بَرِّ وال/بَحْرَ خُلُقًا عَمَّ إِفْضَا/لَا كَمَا /خَصَّ فَضْلًا

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

بِجَبِينِ / مَا تَجَلَّ لِي لِحْطَبٍ يُظْلِمُ الإِصْبَاحَ إل/لَا تَجَلَّى

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَبِعَزْمٍ /أَبْسَ الدِّينَ عِزًّا مِثْلَمَا قَدَّ /أَبْسَ الشَّيْءَ شَرِكًا ذُلًّا

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

يشعر قارئ هذه الأبيات بثقل من جهة الوزن، يقابله تكلف في المدح كاد يفسد على الشاعر لفظه، ولعل الثقل دفع الشاعر إلى التصرف في أصناف من البديع، حيث تبرز المماثلة بين الشطرين بشكل جلي ومتكرر، حيث تنفق الكلمات في الأصوات مما يحدث نغما موسيقيا، وقد طرأ على الأبيات شيء من التغيير لإحداث التنويع الموسيقي، ومراعاة لبنية الجملة، إذ نجد بكثرة زحاف الخين (فاعلاتن-فعالتن)، (فاعلن-فعالتن).

ط - البنية الإيقاعية للمجتث:

"سمي مجتثا لأن الاجتثاث في اللغة الاقتطاع، كالاقتضاب، ويقع في هذه الدائرة الخفيف، وهو (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) ويقع المجتث وهو (مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن) فلفظ أجزاءه يوافق لفظ أجزاء الخفيف بعينها، وإنما تختلف من جهة الترتيب فكأنه قد اجتث من الخفيف"¹ وقد ذكر عبد الله الطيب أن له رنة عذبة،

¹ الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، ص155

وأنه من الأبحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام¹ وأما إبراهيم أنيس فيصرح أنه لا يكاد يعلم عنه شيئاً قبل العصر العباسي حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنها كانت تلحن ويغنى بها² وقد استعمل- بخلاف الدائرة العروضية- مجزوءاً مربعاً وسالم العروض والضرب بصورة وحيدة هي:

مستفع لن فاعلا تن مستفع لن فاعلا تن

ووردت منه في الديوان قصيدة واحدة في المدح، بلغ عدد أبياتها 16 بيتاً، ومنها :

أَقْبَلُ ثَنَاءً وَشُكْرًا	وَأَزِدُّ بِقَاءً وَعُمْرًا ³
مستفع لن فاعلا تن	مستفع لن فاعلا تن
وَلِيَهْنِكَ أَلْ مَجْدُ لِبَسًا	وَالْحَمْدُ كَنْ زَا وَذُخْرًا
مستفع لن فاعلا تن	مستفع لن فاعلا تن
فَمَا دَجَا لِي خَطْبٌ	إِلَّا لَمَحْتُكَ فَجْرًا
متفع لن فعلا تن	مستفع لن فعلا تن
وَلَا دَعْوَتُكَ سِرًّا	إِلَّا وَجَدْتُكَ سِتْرًا
متفع لن فعلا تن	مستفع لن فعلا تن

¹ ينظر عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص121.

² سيد البحر اوي ، العروض وإيقاع الشعر ، ص52.

³ الديوان ، ص293.

وَإِنْ تَضَرَّ رِمَّ صَدْرِي	حَرًّا وَجَدْتُكَ حُرًّا
مَتَفَع لَنْ فَعَلَاتَنْ	مَسْتَفَع لَنْ فَعَلَاتَنْ
كَمَا وَجَدْتُكَ حُلُوءًا	إِذْ نَقْتُ دَهْرِي مَرًّا
مَتَفَع لَنْ فَعَلَاتَنْ	مَسْتَفَع لَنْ فَعَلَاتَنْ
فَاحْكُم كَمَا/حَكَمَ اللـ	هُ حِينَ زَا/ذَكَ فَخَرًّا
مَسْتَفَع لَنْ فَعَلَاتَنْ	مَتَفَع لَنْ فَعَلَاتَنْ
وَزِدْ فَعَالَكَ قَدْرًا	إِذْ زَادَكَ الـ/لَهُ قَدْرًا
مَتَفَع لَنْ فَعَلَاتَنْ	مَسْتَفَع لَنْ فَعَلَاتَنْ

في النص خفة وضُرف ناسبتها سرعة الصدور والأعجاز ، والتفعيلات المخبونة التي تزيد الوزن مرونة وطواعية لتقبل المعاني ، وقد عرف الشاعر كيف يقدم المدح بين يدي حاجته، كما لجأ إلى التدوير لقصر الوزن عن الوفاء بالمعنى وبعدا عن الرتابة .

ي - البنية الإيقاعية للمنسرح:

"سمي منسرحا لانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه وذلك أن مستفعلن متى وقعت ضربا في غيره فلا مانع يمنع من مجيئها على أصلها ومتى وقعت مستفعلن في ضربه لم تجئ على أصلها لكنه جاءت مطوية ، فلانسراحه مما يكون في أشكاله سمي منسرحا " ¹ ويستعمل هذا البحر تاما ومنهوكا ولم يرد مجزوءا ، تتكون تفاعيل هذا البحر من :

¹ الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي، ص133.

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

للمنصرح ثلاث أعاريض وثلاثة أضرب : العروضة الأولى تامة وضربها مطوي ، العروضة الثانية موقوفة منهوكة وهي نفسها الضرب ، العروضة الثالثة منهوكة مكشوفة وهي نفسها الضرب ويحسن خبئها" ¹ وقد وردت منه قصيدة واحدة من ثمانية أبيات في وصف السوسن ومنها:

إِنْ كَانَ وَجْهَ الرَّبِيعِ / مَبْتَسِمًا فَالسَّوْسَنُ الِ / مُجْتَلَى ثِ / نَايَاهُ ²

مستفعلن مفعلاتُ مستعلن مستفعلن مفعلاتُ مُستفَعِلُ

يَا حَسَنَهُ / سِنَّ ضَا حِ / كِ عَبِق بَطِيبِ رِي / حِ الحَبِيبِ / رِيَّاهُ

مستفعلن مفعلاتُ مستعلن متفعلن مفعلاتُ مُستفَعِلُ

خَافَ عَلَيَّ / هِ الحَسُودِ / عَاشِقُهُ فَاشْتَقَّ مِنْ / ضِدِّهِ / فَسَمَّاهُ

مستعلن مفعلاتُ مستعلن مستفعلن مفعلاتُ مُستفَعِلُ

وَهُوَ إِذَا / مُغْرَمٌ تِ / نَسَمَهُ خَلَى عَلَيَّ الِ / أَنْفِ مِنْهُ / سِيْمَاهُ

مستعلن مفعلاتُ مستعلن مستفعلن مفعلاتُ مُستفَعِلُ

كَمَا يُخَلِّ / لِي الحَبِيبِ / غَالِيَةً فِي عَارِضِي / إِيَّاهِ / ذِكْرَاهُ

متفعلن مفعلاتُ مستعلن مستفعلن مفعلاتُ مُستفَعِلُ

وهذه القصيدة من المنصرح التام الذي تكون عروضه مطوية (مستفعلن - مستعلن) وضربه مقطوع (مستفعلن - مُستفَعِلُ) وقد ناسب هذا البحر الراقص تصوير

¹ عدنان حقي ،المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص98.

² الديوان ، ص 36.

الطبيعة حين يكسوها الربيع حلة من الزهر، كما حاول ابن دراج بوحى من البيئة الأندلسية تشخيص الطبيعة حين قرن محاسنها بمحاسن المرأة حتى جعل من السوسن ثنانيا للربيع الضاحك ، و رسم له لوحة بهيجة ربما تجلو ما رانَ على قلبه من آلامٍ وأحزان.

ك - البنية الإيقاعية للسريع:

"سمي سريعا لسرعته في الذوق والنقطيع ، لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب، لأن الوند المفروق أول لفظه سبب ، والسبب أسرع في اللفظ من الوند"¹ "وبحسب نظام الدوائر كان يجب أن تكون وحدته (مستفعلن مستفعلن مفعولات)

مستفعلنُ مستفعلنُ مفعولاتُ مستفعلنُ مستفعلنُ مفعولاتُ

ولكن تفعيلة العروض مفعولات لا تأتي مطلقا في الشعر العربي كاملة ، لأنه لا يوقف على حركة قصيرة في الشعر دون إنباع، وقد يأتي في الضرب مع إسكان التاء"² وهو في الاستعمال مسدس ومنهوك ، ولمسدسه عروض سالمة ، وضرب مطوي ، وقد وجد له ضرب ثانٍ مقطوع ، والمنهوك إما موقوف وإما مكسوف ، والعروض فيه هو الضرب"³ أما الزحاف فإنه" يجري في كل مستفعلن ومفعولات: الخبن والطي والخبل، إلا في مستفعلن ، الواقعة بعد مفعولات ، فالخبل فيها غير جار، ويجري الخبن لا غير في : مفعولات ، مفعولن " ⁴ "ولهذا البحر في حالة

¹ الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، ص125.

² محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيد العربية، ص130.

³ السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص552.

⁴ المرجع نفسه ، ص553.

تمامه، ويأتي في هذه الحالة على أربع صور، ولا يستخدم هذا البحر مجزوءاً، بل يستخدم مشطوراً ، أي يذهب نصف البيت " ¹ ولم ترد منه إلا قطعة من خمسة أبيات في وصف الخيري الأصفر من السريع التام الصحيح، هي قوله:

أعاره الف/نرجس من /لونه	تفضُّلاً/ وازداد من /طيبه ²
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فاعِلُنْ	مَتَفَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ
وناسب الن/نمّام لم/ما انتمى	إلى اسمه ال/أدنى وتر/كيبه
مَتَفَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ	مَتَفَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ
وما يُجا/ري واحداً/منهما	إنا كبا/ في ربح تق/ريبه
مَتَفَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ
ولو رجا/عبد الملى/ك الذي	تأدب الد/ دهر بتأ/ديبه
مَتَفَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ	مَتَفَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ
لجاءنا/مبتدراً/سابقاً	يُزري بمن/قد كان يُزري به
مَتَفَعَلُنْ مُسْتَعِلُنْ فاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ

إن حركة هذا البحر البطيئة ، تلتقي مع بطء الوصف باعتباره لحظة مسروقة من الزمن، وهذا الوزن دون مرتبة الأوزان القصار من حيث الإطراب لقربه من السجع³ وعليه قل فيه النظم وكان كما قال عبد الله الطيب "لا يصلح فيه الكلام إلا

¹ المرجع السابق، ص130.

² الديوان ، ص34.

³ ينظر عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص186-187.

إذا كان قطعاً صغارا قصارا متشابهة المعنى¹ ، وقد نوع الشاعر من الزحاف لتخفيف ثقل البيت كالخبث والطي الذين لحقا بتفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) واجتمع على مفعولات زحاف وعلّة هما الطي و الكسف وهو حذف السابع المتحرك (مَفْعَلًا) التي تقابل (فَاعِلِنْ).

ل - البنية الإيقاعية للرجز:

"سمي رجزا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير إذا شدت إحدى يديه، فبقي على ثلاث قوائم، وأجود منه أن يقال : هو مأخوذ من قولهم ناقة رجزاء، إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها ، أو داء"² الرجز بحر مضطرب " لأنه يجوز حذف حرفين من كل جزء منه ويكثر فيه دخول العلل والزحافات والشطر والنهك والجزء"³ وقد وردت منه نتفة من النوع المشطور المقطوع "وهو ما كانت عروضه مقطوعة(مستفعل) وتنقل إلى مفعولن وعروضه هذه هي الضرب على وفق ما يرى العروضيون(أي ليس لهذا التشكيل ضرب) لأن المشطور هو ما حذف شطره وبقي منه شطر ويعد الشطر الباقي بيتا عروضه ضربه"⁴ومنه نتفة واحدة في وصف الهلال لعل الغرض إظهار البراعة فقط، وهي نسبة لا تعد قياسا ببقية البحور حيث يقول :

وَمَحَقَّ الِ / شَهْرُ كَمَالِ / البَدْرِ⁵

مُتَعَلِنُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

فَلَا حَ فِي / أَوْلَى الصَّبَّاحِ النَّضْرِ

¹ المرجع نفسه، ص191.

² الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي، ص102.

³ محمود علي السمان ، العروض القديم ، أوزان الشعر العربي وقوافيه ،دار المعارف ،ط2،1986، ص51.

⁴ عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص56.

⁵ الديوان ، ص 460.

مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ

كَأَنَّهُ / قُرْطٌ بِأُذُنِ الْفَجْرِ

مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ

وقد اجتمع الخبن والطي معا في التفعيلة الأولى ويبدو أن لهذه الأبيات ما يسبقها لوجود الواو في أولها ، كما نجد علة القطع في التفعيلة الأخيرة (حذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله) والبحر معروف بكثرة التغييرات التي تطرأ عليه وكلها لصالح المعنى وللتمهيد للقافية.

فإذا قارنا ما سبق بنسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي حتى أوائل القرن الرابع الهجري معتمدين في ذلك على النتائج الإحصائية التي توصل إليها الدكتور ابراهيم أنيس من دراسته لجمهرة أشعار العرب و المفضليات والتي اشتملت على ما يقرب من 5200 بيتا من الشعر وجاءت على النحو التالي:

الطويل 34% الكامل 19% البسيط 17% الوافر 12% وكل من الخفيف والمتقارب والرمل 5% والسريع 4% و المنسرح 1%. وجميع البحور نظم منها القصائد الطوال غير المنسرح ¹ تبين هيمنة البحر الطويل على الشعر العربي القديم باحتلاله المرتبة الأولى حيث استأثر بثالث الشعر العربي تقريبا "وتجاوز نصف إنتاج شعراء القرنين الأول والثاني الهجريين" ² و يأتي الكامل الذي فاق عند ابن دراج البحر الطويل في عدد الأشعار وتخلف عنه في النفس وإن لم يكن بعيدا عنه في النسبة التي بلغت 28.60% ثم البسيط ثالثا وهي منزلته الطبيعية في القديم "إذ يتراوح دائما بين المرتبتين الثالثة والرابعة" ³ أما المتقارب فقد حظي لدى ابن دراج

¹ ينظر إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 189.

² محمود عسران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، ص 86.

³ المرجع نفسه ، ص 85.

بمكانة هامة وقد ساعده على ذلك الانسيابية وبساطة النغم، ثم الوافر في المرتبة الخامسة وهي المرتبة ذاتها التي احتلها في شعر البحثري وبنسبة بلغت 8%، لنجد باقي الأبيات بنسب متفاوتة في القلة. وتبدو اختيارات الشاعر مألوفة، فهو يميل إلى التقليد ويختار البحور ذات المقاطع الطويلة التي تتيح له مساحة تعبيرية أكبر، كما ينجح إلى الطول في أشعاره، ويؤثر البحر التام إطارا وزنيا على المجزوء.

والملاحظ أن شعر ابن دراج قد خلا من التجديد الذي عرفه عصره ممثلا في الموشحات والأزجال رغم أن التوشيح فن أندلسي نشأ في أواخر القرن الثالث الهجري، وذلك راجع إلى أن هذين النوعين قد امتزجت فيهما المؤثرات العربية والغربية وعرفا ازدواجا لغويا بين العربية والرومانية " وقد ازدري أهل الأدب الفصيح والمعنيون بأمره هذا الطراز الجديد، بينما مضى الناس جميعا يتناقلون مقطعاته سرا فيما بينهم وذاع أمره داخل البيوت وفي أوساط العوام، وما زال أمره يعظم والإقبال عليه يشتد حتى أصبح في يوم من الأيام لونا من الأدب "1.

المبحث الثالث - البنية الإيقاعية للقافية:

أ. ماهية القافية :

ورد في لسان العرب أن "قافية كل شيء: آخره، ومنه قافية بيت الشعر " 2 وهي من " قفاه واقتفاه، وتقفاه: تبعه واقتفى أثره وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة، كما قالوا: «عيشة راضية» بمعنى مرضية،

¹ عباس الجراري، أثر الأندلس على أوروبا في النغم والإيقاع، مجلة عالم الفكر مج12، العدد1، أبريل مايو يونيو 1981، ص37.

² ابن منظور، لسان العرب، مج5، مادة قفا، ص3708.

أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها " ¹ وهي في الشعر مضنة الإحسان والإساءة
ولا أدل على مكانتها من قول بعض العرب لبنيه: "أطلبوا الرماح فإنها قرون
الخيـل ، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر"، أي عليها جريانه واطراده وهو في
الصحة والحسن تبع لها" ²

وقد اختلف النقاد في حدها وإن ذكر بعضهم أن "النزاع في القافية المضاف إليها
العلم في قولهم .علم القافية ما المراد بها" ³ فقد قال الخليل: " القافية من آخر
حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن ، ويقال مع
المتحرك الذي قبل الساكن، كأن القافية على قوله من قول لبيد:

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمَقامُها

من فتحة القاف إلى آخر البيت ، وعلى الحكاية الثانية ، من القاف نفسها إلى آخر
البيت، وقال قطرب :القافية الحرف الذي تبني القصيدة عليه، وهو المسمى
رويا.وقال ابن كيسان :القافية كل شيء لزمته إعادته في آخر البيت" ⁴ "وقد أطلق
مسماهما عند بعض الدارسين

على القصيدة كلها وهذا الإطلاق فيه تجوز كبير ولا يقيم أمره أنه ورد دالا على
القصيدة في قول الشاعر:

وقافية مثل حد السنان تبقى ويذهب من قالها

¹ أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1989، ج2، ص170.

² ينظر حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص271.

³ أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، دار غريب ، دط ، 2004، ص6.

⁴ ابن منظور ، المصدر السابق ، ص 3709.

فهذا المعنى يضحى قبوله عسيرا إلا لو كان القصد إطلاق دالة الجزء الواضح في العمل الشعري على بقية أركان العمل¹ ويقابل هذا التوسع في تعريف القافية قول آخر يختصر القافية في حرف الروي "ومن الذين قالوا بذلك قطرب والفراء، وقد سار على نهجه أكثر الكوفيين ومنهم أحمد بن كيسان"² ويرى الأخفش أن القافية "آخر كلمة من البيت . وقال الزجاجي (بعض الناس يرى أن القافية حرفان من آخر البيت) وهناك تحديدات بعيدة كل البعد عن الصحة ، وقد استعملت على سبيل المجاز ، ويبدو أن تعريف الخليل هو أدقها"³ "لكونه مبنيا على وعي علمي وتصور دقيق ، ولكونه قائما على استقراء غزير ونقص عميق لنتاج القريحة الشعرية العربية منذ الجاهلية إلى أواسط القرن الهجري الثاني "⁴ وقد تلقاه أكثر الدارسين بالقبول واعتمده.

ب - القيمة الإيقاعية للقافية :

لازمت القافية الشعر منذ نشأته بل "إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا. عرفوها في الأرجاز وفي سجع الكهان، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش"⁵ ولا شك أن القافية- وإن كانت ظاهرة شكلية- لها قيمة إيقاعية هامة في النص الشعري القديم خاصة "فهي تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرا وقوة جرس ، يصب فيها الشاعر دفته ،حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد ، كمن يجري إلى شوط

¹ أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص7 .

² المرجع نفسه ، ص10.

³ صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص131.

⁴ فريد امعشوش ، المصطلح الإيقاعي في التراث العربي، القافية نموذجا ، كتيب المجلة العربية ، العدد 382، نوفمبر 2008، ص7.

⁵ محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي ، مصر ، ج1، 1977، ص79.

محدد، حتى إذا بلغه ، استراح قليلا لينطلق من جديد" ¹ والقافية -كما سلف - شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، وهي " بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن" ² وبدهي أنه "لا إيقاع بدون وزن وقافية مجتمعين متواشجين، عدها القدماء حوافر الشعر وعدها المحدثون تاج إيقاعه ، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم منه إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره ، فهما وجهان لعملة واحدة" ³ و" نحن إذا تأملنا الشعر العربي القديم في قالبه النموذج وجدناه يقدم عبر الوزن والقافية موسيقاه الطبيعية، ومقومات إنشاديته ، إذ أن الإيقاع العروضي والقافية يكتسيان أهمية كبرى باعتبارهما الوصيلتين اللتين انطلقا منهما يمكن إدماج الموسيقى في اللغة" ⁴ ولعله كان للسمع دور كبير في التقعيد لعلم القافية فإن العرب " لم يتنبهوا إلى طبيعة الألفاظ ودلالاتها فحسب ، وإنما دفعتهم ضرورة إشباع السماع إلى إحداث نوع من الإيقاع الموسيقي اللازم في الفنون القولية التي عرفوها قبل الإسلام ، كالسجع والتلبية والرجز ، وهذا النوع من الإيقاع يعبر عن فكرة لها علاقة عضوية بالفكرة العامة للقصيدة من جانب ، وتؤكد خصائصها الموسيقية وتكملها من جانب آخر" ⁵ ويذهب ويذهب الناقد إبراهيم أنيس إلى أن العربي قد اتخذ وحدة القصيدة من الوزن والقافية، لأن عنايته بالموسيقى والنغم قد فاقت عنايته بالمعاني والأخيلة فاستجاب

¹ عبد الرحمان الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي ، ص71.

² إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي، ص244.

³ محمود السعراي ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، ص131.

⁴ محمد الماكري ، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص135.

⁵ صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص132.

لكل بيت وانفعل لوزنه وإيقاعه كلما تكررت القافية واتحد نظام توالي المقاطع¹ والقافية في الشعر تلعب دور المنبه الصوتي "من خلال انتظامها وترددها النمطي أيضا ، وهي في تفاعلها مع النفس الإيقاعي النمطي تميز الشعري عن النثري بمسحة موسيقية تُفتقد في الثاني وتُسهل الأداء الإنشادي للأول"² ولعل موقع القافية من البيت هو الذي جعلها تثير الانتباه وتحظى بالعناية وجعل الخطأ فيها أشد وقعا من الخطأ في غيرها ، وإلى مثل ذلك أشار حازم القرطاجني فقال: "فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولاسيما ما يقبح من جهة ما يتفاعل به . فإن ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشده تلبسا بعناية النفس وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ، ولم يعقها عنه شاغل"³ فالوقف عند القافية يجعلها أشهر موقع في البيت ومحط أنظار النقاد ، ويجعل الخطأ فيها أكبر منه في غيرها والصواب فيها أدعى لتناسي الخطأ في غيرها ونحن مع كل ذلك لا يمكن أن نفهمها بمنأى عن القصيدة فهي في النهاية لا تولد المعاني وإنما "يتحقق من خلال تموضعها في النص انسجام بينها وبين البؤرة الدلالية التي تشغل حيزا فيها"⁴ ولنا أن نتخيل القصيدة العربية القديمة بلا قافية لنذكر بلا ريب قيمتها الإيقاعية التي تبعد بالقصيدة عن النثرية .

¹ ينظر ، إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو الأمريكية ، ط 5 ، 1984 ، ص 199.

² محمد الماكري ، المرجع السابق ، ص 134.

³ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 275، 276.

⁴ مسعود وقاد ، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة

ورقلة، 2003، 2004، ص 73.

اشترط القدامى استقلال البيت في القصيدة عن غيره بحيث تكون كل قافية "مستقلة منفصلة عما بعدها" ¹ وعدوا ذلك هو المستحسن على الإطلاق وكان ما سواه عيباً سمي بالتضمين وصورته افتقار البيت إلى الآخر ولعل ذلك يعكس نظرة العربي إلى الكلام البليغ الذي يفى بالمعنى المقصود بأوجز طريق وهذا لا يتناقض أبداً مع ما يتطلبه الشعر من تلاحم بين أبياته وقد أشار الأمدى إلى ذلك ، وأوجب كل شاعر في شعره أن "يُحسن تأليفه ولا يزيد فيه شيئاً على قدر حاجته) فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى ، فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه" ² وتجدر الإشارة إلى أن فهم دلالة القافية يتوقف على فهم دلالة حروفها أولاً فإن "للحروف معانٍ وظيفية أيضاً تتضح حين نستخرج حرفاً من الكلمة ، أو نضيف إليها حرفاً ، أو نحل حرفاً فيها محل حرف منها، فنجد المعنى يتغير مع كل من هذه الإجراءات" ³ فالحرف يؤدي قسطاً من المعنى غير أنه لا يفى بالمعنى في جميع ما يكون في ضمائر المتكلمين ⁴ محاولة أفراد القافية وروبيها بدلالة خاصة " يتناقض مع ما يعهده قارئ الشعر من اختلاف دلالة الروي الواحد" ⁵ وعليه لا بد من إيجاد العلاقة التي تربط الروي بالبناء الشعري و النظر في السياق العام للقصيدة لأن

¹ المرجع السابق، ص276.

² عبد الله بن صالح العريني ، مقاييس جودة الشعر في النقد العربي القديم ، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل ، مج 4 ، ع2 ، 2003. ص85.

³ تمام حسان ، اللغة بين المعيارية والوصفية ، دار الثقافة ، المغرب ، ص120.

⁴ ينظر الفارابي ، كتاب الحروف، ت: محسن مهدي ، دار المشرق ، ط2 ، 1990 ، ص137.

⁵ سعود غازي محمد الجودي ، شعر ابن الأبار البلنسي القضاعي ، دراسة في مضمون الخطاب ومكونات المتن ، رسالة دكتوراه ، جامعة أم القرى ، 1421هـ ، ص145.

السياق" من شأنه أن يحدد المعنى ويخصه¹ ويكون الحرف في موضعه متلائماً مع غيره من الحروف في الكلمة والبيت.

ت - الأثر الإيقاعي للروي:

كثيراً ما يراد بالقافية حرف الروي فقط، ونجد من الشعراء والنقاد من نحا هذا النحو كالعقاد والزهاوي والرصافي ونازك الملائكة وغيرهم ومن القدامى " نجد قطرب يقول: إن القافية هي حرف الروي، وحجته في ذلك أن القائل يقول قافية هذه القصيدة دال ولام"² ولا غرابة فإن الروي يعتبر أهم حرف من حروف القافية وركيزتها الأساسية، وهو صوت مكرر لا تعني القافية شيئاً بدونه "وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"³. وقد قسم أبو العلاء المعري القافية بحسب استعمالها في الشعر إلى ثلاثة أقسام:

1 الذلل: وهي ما كثر على الألسن

2 النفر: وهي ما هو أقل استعمالاً من غيره، كالجيم والزاي ونحو ذلك

3 الحوش: وهي اللواتي تهجر فلا تستعمل⁴.

وفي المحدثين يرى إبراهيم أنيس أن أصوات العربية كلها مما يمكن أن يقع رويها غير أن هذه الأصوات متباينة من جهة الاستعمال وقد قسمها على النحو التالي:
"1 حروف تجيء بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي الراء. اللام. الميم. النون. الباء. الدال

¹ المرجع السابق، ص123.

² عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد، ص110.

³ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص245.

⁴ ينظر عبد الرحمن تيرما سين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص106.

2 حروف متوسطة الشيوخ، وتلك هي: التاء .السين .القاف .الكاف .الهمزة .العين .الحاء .الفاء .الياء .الجيم .

3 حروف قليلة الشيوخ: الضاء .الطاء .الهاء .

4 حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذال .الثاء .الغين .الخاء .الشين .الصاد .الزاي .الطاء الواو.¹ ولا تعود كثرة الأصوات أو قلتها إلى طبيعة الأصوات بل

تعود إلى "نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة ، فالذال مثلًا تجيء في أواخر الكلمات العربية بكثرة، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير ، بل ربما قل عن العين والفاء، ومع هذا فمجيء الدال رويًا يزيد عن مجيء العين والفاء"² .

ويوضح الجدول الأصوات التي اتخذها ابن دراج رويًا مرتبة حسب درجة التواتر:

¹ المرجع السابق ، ص 246 .

² المرجع نفسه ، ص 246 .

وقد أفرزت نتائج إحصاء حرف الروي أن ابن دراج بنى رويه على عشرين حرفا

الصوت	عدد الأشعار	نسبة الأشعار	عدد الأبيات	نسبة الأبيات
الميم	21	12.06	878	14.48
الذال	23	13.21	849	14.00
الراء	21	12.06	700	11.63
اللام	19	10.91	689	11.36
الباء	15	8.62	638	10.52
النون	11	6.32	501	8.26
الهمزة	5	2.87	330	5.44
العين	7	4.02	290	4.78
الحاء	8	4.59	240	3.95
الكاف	9	5.17	227	3.74
الفاء	4	2.29	131	2.16
الهاء	7	4.02	126	2.07
الياء	4	2.29	123	2.02
الألف	6	3.44	105	1.73
السين	4	2.29	90	1.48
القاف	3	1.72	51	0.84
الجيم	2	1.14	45	0.74
التاء	3	1.72	34	0.56
الصاد	1	0.57	9	0.14
الضاد	1	0.57	5	0.08
المجموع	174	99.88	6061	99.98

من حروف المعجم هي: (الميم ، الذال، الراء،اللام ، الباء ،النون ، الهمزة ، العين، الحاء ، الكاف،الفاء ، الهاء ،الياء ، الألف ، السين،القاف ، الجيم ، التاء، الصاد، الضاد) . وأهمل من الحروف: الغين والحاء ومخرج الأولى من "أدنى

الحلق إلى الفم والخاء من مخرجها غير أن الغين مجهور نظيره المهموس الخاء¹، والشين والجيم وهما صوتان مخرجهما "من وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى"²، والصاد والزاي وهما أدخل أصوات الأسنان في الجهاز وصوتا صفير. والطاء والذال وهما صوتان ما بين الأسنان³. ولعل إهمال هذه الأصوات لدى الشاعر ولدى غيره من الشعراء يدل على أن مناط الاستعمال هو السهولة واليسر في التوظيف بالدرجة الأولى " والشاعر نقاد يختار وينتقي أوقع الأصوات وأكثرها اتصالا بالنغم الموسيقي وبخاصة فيما إذا كانت هذه الأصوات قمة الإيقاع وخاتمته"⁴ فإن عليها حينئذ ذلك مدار الإساءة والإحسان.

ويمكننا من خلال الجدول السابق، أن نقسم حروف الروي حسب الاستخدام إلى أقسام ثلاثة، بمراعاة نسبة ورودها في الديوان ، حيث نجد الحروف الستة الأولى: (الميم، الدال، الراء، اللام، الباء، النون) وهي حروف صوامت مجهورة ظاهرة الإيقاع، أربعة منها لثوية أسنانية وهي (الدال ، الراء ، اللام ، النون) مع (الباء والميم) وهما صوتان شفويان والملاحظ أن هذه الأحرف الستة "على اختلاف ترتيبها تسجل أعلى نسبة ورود...في شعر معظم مشاهير شعراء العربية"⁵ فهي من الحروف الذلل التي كثر استعمالها ونسبتها مجتمعة تفوق 70% من حروف الروي وهي متقاربة المخارج (مابين الشفتين، طرف اللسان، حافة اللسان الأمامية) وهنا يتأكد "كبر حظ الأصوات الأقرب إلى الشفتين من الاستعمال"⁶، وصوت الميم " صوت شفوي أنفي مجهور ، وينطق بانطباق الشفتين انطباقا تاما، فيحبس الهواء

¹ حسام سعيد النعيمي ، الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني ، دار الرشيد للنشر، دط ، 1980 ، ص305.

² المرجع نفسه ، ص 308.

³ ينظر محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص45.

⁴ أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص61.

⁵ محمود السمران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، ص137.

⁶ محمود السمران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، ص143.

حبسا تاما في الفم، وبخفض الحنك الأقصى (اللين) فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعترضه من ضغط" ¹ ويحسن في الروي "ألا تقع جزءا من ضمير، كما في الضمير الذي للمثنى والجمع" ² ووضوحه الصوتي جعله يحتل هذه المكانة الأولى عند ابن دراج نفسا وإن كان قد تخلف عن الدال اتجاها بنسبة ضئيلة، والدال صوت لثوي أسناني شديد يتميز بوضوحه وظهور إيقاعه كما سلف أما الراء فصوت تكراري ذو ألق ينبع من كونه "حرفا صامتا لثويا أسنانيا مجهورا...به صلابة تتحمل الحركات" ³ ولعله لتكراره يحدث وضوحا سمعيا "أقوى مما يحدث مع بقية الأصوات الصامتة الأخرى" ⁴ وهو "متوسط بين الشدة والرخاوة أي بين الانفجار والاحتكاك، والأولى في رأي كمال بشر أن يقال إنها متوسطة بين الأصوات الصامتة والحركات" ⁵ كما أنه يرقق ويفخم وكلها صفات تتيح للشاعر أن يتفنن وينوع في توظيف هذا الحرف. أما اللام فهي "من حروف المباني الصحيحة التي تتألف منها بنية الكلمة...من أكثر الحروف دورا في الكلام وقيل فيها وفي (الباء والدال والميم والكاف والفاء) أنهم لا تخلو من إحداهن كلمة عربية" ⁶ و "مخرج اللام كما جاء في الكتاب من حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى مما فوق الضاحك والنايب الرباعية والثنية، ويشترك مع اللام في المخرج النون

¹ سليمان فياض ، استخدامات الحروف العربية معجميا: صوتيا صرفيا نحويا كتابيا ،دار المريخ للنشر، 1998 ،ص107.

² إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، ص 250.

³ محمود السعران ، المرجع السابق ، ص139.

⁴ سليمان فياض ، المرجع السابق ،ص59.

⁵ المرجع نفسه ، ص59.

⁶ عبد الهادي الفضيلي ، اللامات دراسة نحوية نحوية شاملة في ضوء القراءات القرآنية، دار القلم ،بيروت ،ط1،1908،ص25.

والراء¹ و صوت اللام " إذا تكرر في كلمة كانت موحية غالباً بالوحشة " ² وتحكي صوت الأئين والألم والشجن كقوله مادحا المنصور بن أبي عامر:

أَصْحُ نَحْوِي لِدَعْوَةٍ مُسْتَقَلِّ يُنَادِي مِنْ غِيَابَاتِ الْخُمُولِ³
رَهِينَةٌ كُلُّ هَمٍّ مُسْتَكِينٍ وَنُهْزَةٌ كُلُّ خَطْبٍ مُسْتَطِيلِ
وَمَأْمُونٍ عَلَى ظُلْمِ الْأَعَادِي وَنَوَامٍ عَلَى نُوبِ الذُّحُولِ
تِرَانِي مِنْكَ فِي هِمَمٍ صَحَاحٍ نَكَصَنَ عَلَى دُجَى خَطْبٍ عَلِيلِ
وَلَكِنْ رُبَّ دَهْرٍ سَاوَرْتَنِي غَوَائِلُهُ عَلَى نَهْجِ السَّبِيلِ

أما الباء فهي من الحروف " المستقلة التي لا يفتح لها الفم في النطق ، وهي من الحروف التي ترقق فتحتها أو ضمتها أو كسرتها وهي من حروف الإطباق، ومن الأصوات الصامتة ، والباء صوت شفوي انفجاري مجهور " ⁴ ومن استخدامه له رويًا قوله:

هَلْ تَثْنِيَنَّ غُرُوبَ دَمَعٍ سَاكِبٍ مَنْ شَامَ بَارِقَةَ الْغَمَامِ الصَّائِبِ⁵
أَبَتْ الْعَزِيمَةَ مِنْ فَوَادٍ جَامِدٍ أَنْ تَسْتَقِيدَ لِمَاءِ جَفْنٍ ذَائِبِ
مَنْ تَرَمَهُ حَذَقُ الْمَكَارِمِ تُصْبِهِ عَنْ مُصْبِيَاتِ أَحِبَّةٍ وَحَبَائِبِ
قَالَتْ وَقَدْ مَزَجَ الْوَدَاعُ مَدَامِعًا بِمَدَامِعٍ وَتَرَائِبًا بِتَرَائِبِ

¹ المرجع نفسه ، ص 13.

² محمد إبراهيم شادي ، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم ، شركة الرسالة ، ط 2 ، 1988 ، ص 52.

³ الديوان ، ص 459.

⁴ سليمان فياض ، استخدامات الحروف العربية معجمياً: صوتياً صرفياً نحويًا كتابياً ، ص 27.

⁵ الديوان ، ص 90.

أَتَفَرَّقُ حَتَّى بِمَنْزِلِ غُرْبَةٍ كَمْ نَحْنُ لِلْأَيَّامِ نُهْبَةٌ نَاهِبِ

فقد جاءت الباء ملائمة للمضمون ، مصورة للجو النفسي الذي يعيشه الشاعر لحظة فراقه لذويه وما يعتصر قلوبهم من الألم والحزن.

أما النون فهو "من الحروف الصامتة ، المستقلة المرفقة بالحركات في النطق، وصوته أسناني لثوي أنفي مجهور، وينطق باعتماد اللسان على أصول الثنايا العليا مع اللثة ، ويخفض معه الحنك اللين ، فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف...وصوت النون متوسط بين الأصوات الصامتة والحركات"¹ ويبدو أن الشاعر جعل نون الوقاية رويًا وهو أمر - زيادة عما سبق- يفسر المكانة التي يحتلها حرف النون رويًا لديه ، وذلك مثل قوله:

مَا كُفِّرُ يُمَنَّاكَ مِنْ شَأْنِي فَيَتُّنِي عَمَّنْ تَوَالِي لِنَصْرِ الْمَلِكِ وَالِدَيْنِ²

وَلَا ثَنَائِي وَشُكْرِي بِالْوَفَاءِ بِمَا أَوْلَيْتَنِي دُونَ بَدْلِ النَّفْسِ يَكْفِينِي

حَقٌّ عَلَى النَّفْسِ أَنْ تَبْلَى وَلَوْ فَنِيَتْ فِي شُكْرِ أَيْسَرِ مَا أَضْحَيْتَ تَوْلِينِي

هَا إِنَّهَا نِعْمَةٌ مَا زَالَ كَوَكْبُهَا إِلَيْكَ فِي ظُلْمَاتِ الْخَطْبِ يَهْدِينِي.

وأما الطائفة الثانية من الحروف فهي حروف قليلة الاستعمال ومتوسطة الشيع تصل نسبتها مجتمعة إلى 27.37% وهي: (الهمزة، العين، الحاء، الكاف، الفاء، الهاء، الياء ، الألف، السين) والهمزة أكثرها استعمالًا وإن تخلفت عن الحروف الثلاثة التي تلتها في عدد الأشعار.

¹ سليمان فياض ، استخدامات الحروف العربية معجميا: صوتيا صرفيا نحويا كتابيا ، ص110.

² المصدر السابق ، ص456.

وأما الطائفة الثالثة من الحروف فقليلة الاستعمال وهي (القاف، الجيم ، التاء ، الصاد ، الضاد) تصل نسبتها مجتمعة إلى 2.36 % وهو معدل منخفض جدا.

ج - القافية المقيدة والمطلقة :

الروي في الشعر إما متحرك وإما ساكن ، وقد قسم العروضيون القافية تبعا لذلك إلى قافية مطلقة ذات روي متحرك ، وأخرى مقيدة يكون رويها ساكن ، وقد وردت أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد أو الإطلاق فيها كما يلي:

المجرى: الأبيات نسبة الأبيات

ذات المجرى المكسور:	2456	40.52 %
ذات المجرى المفتوح:	1648	27.19 %
ذات المجرى المضموم:	1416	23.36 %
ذات الروي الساكن:	541	08.92 %

تعكس النتائج السابقة إيثار ابن دراج القافية المطلقة على حساب القافية المقيدة وهو في هذا يؤثر الحركة على السكون بما لها من دلالة على الانطلاق فالحركات " أصوات انطلاقية تحدث من ذبذبة الأوتار الصوتية عند مرور الهواء بها ، وليس للفم دور في إنتاجها سوى اتخاذها شكلا معيناً ، باعتباره غرفة رنين ، تعطي الصوت المار بها طابعا خاصا " ¹ وقد كانت الحركة أقوى حضورا من السكون في القافية لأن ذلك أمر طبيعي في اللغة وابن جني يرى أن الحرف " المتحرك

¹ عبد الصبور شاهين ، المنهج الصوتي للبنية العربية ، رؤية جديدة في الصرف العربي ، مؤسسة الرسالة ، 1980 ، ص 29.

أقوى من الساكن ، والأقوى أشبه بأن ينوب عن غيره من الأضعف" ¹ وتتصدر الحركات جميعا الكسرة والبعض يرى أن شيوعها في الروي يرد إلى "منطق العربية في تأليف الجملة الشعرية ، وبناء تراكيبيها ، واختيار مفرداتها ، ولا سيما فيما يتصل بالموقع الذي تكون فيه القافية " ² وهي تعد " دليل التحضر والرقعة في معظم البيئات اللغوية ، فهي حركة المؤنث في اللغة العربية ، والتأنيث عادة محل الرقعة ، أو ضعف الأنوثة ، ولا شك أن الحضري أميل إلى هذا بشكل عام..بل إن من المحدثين من يؤكد لنا أن الكسرة في كثير من اللغات ترمز إلى صغر الحجم والرقعة وقصر الوقت" ³ وقد اتخذها الشاعر مجرى صوتيا في 2456 بيتا ، لتحل بعدها الفتحة "والفتحة وأختها الألف هما أكثر أصوات اللين شيوعا في اللغة العربية" ⁴ وقد اتخذها الشاعر مجرى صوتيا في 1648 بيتا ، أما الضمة فهي أثقل الحركات " لاحتياجها إلى تحريك عضلتين بخلاف الكسرة ، فإنها لا تحتاج إلا إلى تحريك عضلة واحدة" ⁵ ويرى إبراهيم أنيس أن السبب في ذلك يعود إلى أن الضمة تتكون بتحريك أقصى اللسان في حين أن الكسرة تتكون بتحريك أدنى اللسان ⁶ و تناسب القوافي المطلقة حركات النفس وانطلاقتها ، وذلك مثل قوله:

هِيَهَاتَ أَعْجَزَ أَهْلَ الْأَرْضِ أَنْ يَجِدُوا لِلدَّرِّ غَيْرِ عُبَابِ الْبَحْرِ مُنْتَسَبًا ⁷

وَحَاشَ لِلوَرْدِ أَنْ يُعْزَى إِلَى رَمَضٍ وَأَنْ يَكُونَ لَهُ غَيْرُ الرَّبِيعِ أَبَا

¹ ابن جني ، المحتسب في تبيين وجوه شواذ الفراءات والإيضاح عنها ، ت :علي النجدي ، عبد الحليم النجار ، عبد الفتاح اسماعيل شلبي ،وزارة الأوقاف المصرية ،1994، ج1، ص227.

² محمود السعران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، ص152.

³ إبراهيم أنيس ، في اللهجات العربية ، مكتبة الأنجلو الأمريكية ، 2003 ، ص81،82.

⁴ المرجع السابق ، ص153.

⁵ علي عبد الله علي القرني ، أثر الحركات في اللغة العربية دراسة في الصوت والبنية ،رسالة دكتوراه ، جامعة أم القرى ، المملكة السعودية ، 2004 ، ص9.

⁶ إبراهيم أنيس ، في اللهجات العربية ، مكتبة الأنجلو الأمريكية ، 2003 ، ص85.

⁷ الديوان ، ص309.

لَمَنْ سَنَا الشَّمْسِ إِنْ أَضَحَّتْ مُشْكَلَةً فِيهِ لَمَنْ نَفَحَاتُ الْمِسْكِ إِنْ كُذِبَا
وَمَنْ يُكْذِبُ فِي آثَارِ مَوْعِهِ مُهَنْدًا خَدِمًا أَوْ عَامِلًا ذَرِبَا

أما القوافي المقيدة فقليلة الشيوع ،حيث ذكر إبراهيم أنيس أنها لاتجاوز 10% من الشعر العربي وأنها في شعر العباسيين أكثر من الجاهلين لأنها قد التأمت مع الغناء الذي عرف حينذاك¹ ومنها قوله :

دُعَيْتَ فَاصْنَعِ لِدَاعِي الطَّرْبِ وَطَابَ لَكَ الدَّهْرُ فَاشْرَبْ وَطَبِّ²
وهذا بشيرُ الربيعِ الجديدِ يُبَشِّرُنَا أَنَّهُ قَدْ قَرُبُ
بَهَارُ يَرُوقُ بِمِسْكِ ذَكِيِّ وَصُنْعِ بَدِيعِ وَخَلْقِ عَجَبِ
غُصُونُ الزَّبْرِجَدِ قَدْ أَوْرَقَتْ لَنَا فِضَّةً نَوَّرَتْ بِالذَّهَبِ
إِذَا جُمِعَتْ فِي جِبَالِ الحَرِيرِ وَقَامَتْ أَمَامَكَ مِثْلَ اللُّعْبِ
فَمِنْ حَقِّهَا أَنْ تَرَى الشَّارِبِينَ وَقَدْ نَفَقَتْ سَوْقُهُمْ بِالنَّخْبِ

وهنا يتناغم الوزن(المتقارب) و القافية المقيدة مع جو الفرح والأنس الذي يصنعه الربيع ، ويلعب السكون المتكرر دوره في إحداث نغم موسيقي يتوافق مع فيض إحساس الشاعر ووحى قريحته.

ويبدو أن ابن دراج كغيره من الشعراء يؤثر المجرى المطلق مما يتيح تماسكا أكثر للقصيدة وارتباطا بين أبياتها لانجده مع الروي المقيد الذي يجافي بين الأبيات بذلك السكت العروضي.

¹ ينظر إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، ص258.

² المصدر السابق ، ص12.

الفصل الثاني:

موسيقى التكوين

عند ابن دراج

المبحث الأول : التكرار

المبحث الثاني : المناظرة

المبحث الثالث : التجنيس

المبحث الرابع : المقابلة

المبحث الخامس : التوازي

رغم أن الوزن والقافية من المقومات الأساسية لإيقاع القصيدة العربية ، إلا أن ذلك لا يعني بحال من الأحوال تناسي ما تضيفه الموسيقى الداخلية للشعر من إيقاع ونغم فنحن "عند تحليل النغمة نجدها مزيجاً من الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، الذي لا يرتبط بالتهجئة، وإنما بالكلمة ذات المقاطع المخصوصة ، والتي يحدد نوعها الموقف والجرس الصوتي، أو تردد بعض الحروف ترددا ملحوظاً"¹ وإن الكلمات باعتبارها أصواتاً بالدرجة الأولى ذات شحنات عاطفية انفعالية تخضع للانتقاء بحسب ما تؤديه من وظيفة في النص الشعري وما يمكنها أن تحمله من انفعالات نفسية مقارنة بغيرها من الألفاظ التي تشبهها في اللغة ، "وفي هذا الشأن يقول نزار قباني متحدثاً عن دواوينه الثلاثة الأولى : كانت تستولي علي حالة موسيقية تدفعني في أكثر الأحيان إلى أن أغني شعري بصوت عال...وكانت حروف الأبجدية تمتد أمامي كالأوتار، والكلمات تتنموج حدائق من الإيقاعات، وكنت أجلس أمام أوراقها كما يجلس العازف أمام البيانو أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه، وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات"² والانتقال إلى هذا المستوى الإيقاعي هو انتقال إلى فضاء رحب تتضافر فيه الموسيقى مع انفعالات النفس وما يتجاذبها من أبعاد فكرية واجتماعية " مما يجعل كل نص ينسج بنيته الإيقاعية الخاصة كما هو معروف عند عدد كبير من الدارسين، لذلك رأى أحد

¹ محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، شركة الرسالة، ط2، 1988 ، ص56.

² عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، رسالة دكتوراه، جامعة الزقازيق، كلية آداب بنها،

1990. ص 326، 327.

هؤلاء أنه (لا قاعدة ثابتة مسبقة لإيقاع القصيدة)¹ فهو - والحال هذه - يمكن رصد بعض مظاهره ولكن من الصعب تفصيله في جميع وجوهه التي لا تخضع لقاعدة بينة بخلاف الوزن حيث "تعد حرية استنباط مقومات جمالية الإيقاع سمة ضرورية لبلوغ الآثار التعجيبية ، وتتداخل هذه المفاهيم وتتمكن حتى تغدو المعايير مقلوبة تتواصل فيها القاعدة مع اللقاعدة والنظام مع فوضى الانطباع ، وليس ذلك لغاية سوى ترك أجواء التوقيع وفضاءات الإيحاء تتخذ أبعادها الفنية الكفيلة باستيعاب كل الانفعالات الإنسانية لدى التلقي"² ، وهنا ينساب الإيقاع في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقاً و ووقدة تومئ إلى المشاعر فتجليها، وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها³ ليكون مع بقية عناصر العمل الشعري مفهوماً أقرب إلى ما أسماه كمال أبو ديب (الشعرية العلائقية) "حين نفى أن تحدد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة : كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤية أو الانفعال .. الخ، إذ إن بعضاً من هذه العناصر عاجز عن منح اللغة هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية"⁴ ولاشك بعد هذا كله أن "أداء النغم للمضمون يتفاوت قوة وضعفاً، بحسب نصيب تجربة الشاعر من الصدق"⁵. وقد اقتصرنا من موسيقى التكوين على الظواهر التي رأيناها أكثر حضوراً في شعر ابن دراج ، وأوردناها على النحو التالي:

المبحث الأول التكرار وأنواعه:

¹ علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص72.

² العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، دار الأديب للنشر والتوزيع ، دط، 2005 ، ص18.

³ عبد الرحمن الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي ، ص79.

⁴ بسام قطوس ، استراتيجية القراءة : التأسيس والإجراء النقدي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، دط ، 1998 ، ص151.

⁵ محمد إبراهيم شادي ، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم ، شركة الرسالة، ط 2 ، 1988 ، ص57.

معناه لغة من "الكر : الرجوع عن الشيء ومنه التكرار، وكر عنه ، رجع ،وكرر الشيء أعاده مرة بعد أخرى، وكررت عليه الحديث إذا رددته عليه .والتكرار مصدر من كرر إذا ردد وأعاد وهو تفعال بفتح التاء- وليس بقياس وليس بخلاف التفعيل . وقال الكوفيون : هو مصدر فعل والألف عوضٌ عن الياء في التَّفْعِيلِ والأوَّلُ مذهب سيبويه" ¹ وأما السَّجلماسي فيسميه التكرير وهو عنده: "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع) في القول مرتين فصاعدا...فلذلك هو جنس عال تحته نوعان: أحدهما التكرير اللفظي ، ولنسمه مشاكلةً ، والثاني التكرير المعنوي ولنسمه مناسبةً" ² . والتكرار هو: "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أم مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأول والثاني ، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متّحدا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به ، الدلالة على المعنيين المختلفين" ³ حيث يؤدي وظيفتين إحداهما موسيقية والأخرى دلالية "فهو ظاهرة موسيقية عندما تتكرر الكلمة أو البيت على شكل اللازمة الموسيقية ، أو التقسيم الأساسي الذي يعاد ليخلق جوا نغميا ممتعا، ويصبح هذا التكرار على المستوى النغمي ذا فائدة معنوية، إذ أن إعادة ألفاظ معينة في بناء القصيدة يوحى بأهمية ما تكتسب تلك الألفاظ من دلالات؛ مما يجعل ذلك التكرار مفتاحا في بعض الأحيان لفهم القصيدة" ⁴، ولكننا مع هذا لا نقول بأن دلالة التكرار

¹ أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم، ج1 ، ص369.

² أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي ، المنزح البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق ، علال الغازي ،مكتبة المعارف المغرب ، ط1، 1980، ص456

³ المرجع السابق ، 370.

⁴ سعدي أبو شاور ، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2003 ، ص350.

مكتفية بنفسها في النص بمعزل عن جملة مكوناته الأخرى " فتكرير عنصر معين؛ لا يعني أبداً بأنه يمتلك دلالة تكفي بنفسها ، ولكنه يشير إلى وجود علاقات ثانوية أو رئيسية تبرز تفاعل العناصر النصية، أو البنية الدلالية بصورة عامة لفائدة البعد الجمالي الذي يكشف عنه تردد التكريرات داخل كل نص فني دلالي" ¹، وتجدر الإشارة إلى أن التكرار في الشعر خاصة لا يؤدي دائماً وظيفة دلالية فالبعد الإيقاعي مهم "ووجوده غاية في حد ذاته لكي لا تغطي السمة النثرية على الشعر ، ويفقد خصائصه التي تمنحه فرادته ، وقد نبه بعض النقاد إلى قيمة هذه الأصوات وحظوتها بالأسبقية - أحيانا- على الدلالة ، ذلك أن الشعر لا يسعى إلى تقديم مقصدية محددة يضحي صاحبه بكل شيء من أجلها كما هو الحال في لغة النثر" ² وتبدو ظاهرة التكرار ماثلة عند عند ابن دراج بأشكال مختلفة يمكن أن نصنفها كما يلي:

أ - تكرار الأصوات المتماثلة:

إن تكرار الحروف أبسط أنواع التكرار، "وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزير الإيقاع ، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً أو من دون وعي منه " ³ ولكن تكرار حروف بعينها في الكلام - بما تحمله من صفات صوتية كالجهر والهمس - يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعاداً تكشف عن حالة الشاعر النفسية ، ويرى البعض أن اللفظ هو الإطار الدلالي

¹ يوسف ناوري ، جماليات اشتغال النص الشعري المعاصر ، مجلة علامات ، ج59 ، مج15 ، مارس2006 ، ص12.

² سامح الرواشدة ، مغاني النص ، دراسة تطبيقية في الشعر الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2006 ، ص142.

³ محمد النجار ، أفنان النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي ، رصد لأحوال التكرار وتأسيس لعناصر الإيقاع الداخلي ، مجلة جامعة دمشق ، مج23 ، عدد1 ، 2007 ، ص137.

الأدنى فالصوت "لا يكون وحده دالا وإنما يكون مع أصوات أخرى...إطارا دلاليا أدنى هو اللفظ"¹ ولكن هذا لا يمنع من القول أن ثمة رابطا ما بين الصوت والمعنى "يزداد تبعا للقدرة على توظيف الأصوات، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معان بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه ، بالإضافة إلى لونها وطبيعتها النطقية والسمعية"² وقد أشار ابن جني إلى هذه المسألة "إمساس الألفاظ أشباه المعاني" وبين أنه موضع شريف لطيف حيث "نبه عليه الخليل وسيبويه وتلقته الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحته . قال الخليل : كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا : صرَ وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا صرصر"³ وهذا يثبت للصوت قيمة تعبيرية "مرتبطة بخصائصه الأكوستيكية والفيزيائية، وقد ذهب إلى هذا الرأي عدد من النقاد المعاصرين ، منهم الناقد الفرنسي كرامون . وتسمى هذه القيمة التعبيرية بالدلالة الصوتية التي تستمد مما توحيه الأصوات أو الرمزية الصوتية "⁴ وفي اختيار ابن جني لعبارة الباب موضوعية ودقة علمية "فقوله (إمساس الألفاظ) يكشف أن العلاقة مجرد إمساس فقط وقوله (أشباه المعاني) يكشف عن أن الظاهرة لا تتصل بمعنى مطلق ، وإنما بما يشبه المعنى

¹ محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات،ص54.

² زيد القرالة،التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص(سلسلة الدراسات الإنسانية)، مجلة الجامعة الإسلامية غزة،مج17،يناير2009، ص216.

³ ابن جني ، الخصائص ،تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية ، ج2 ، ص152.

⁴ رحاب الخطيب ، معراج الشاعر ، مقارنة أسلوبية لشعر طاهر رياض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص47.

بوجه من الوجوه قد يمكن إدراكه وقد يصعب" ¹ ومن التكرار الحرفي الذي يخدم الجو النفسي للشاعر ، ويتلائم مع موضوعاته ما نجده في قوله :

قَالَتْ وَقَدْ مَزَجَ الْوَدَاعُ مَدَامِعًا بِمَدَامِعٍ وَتَرَائِبًا بِتَرَائِبٍ²
أَتَفَرَّقُ حَتَّى بِمَنْزِلِ غُرْبَةٍ كَمْ نَحْنُ لِلْأَيَّامِ نُهْبَةٌ نَاهِبٍ
فِي كُلِّ يَوْمٍ مُنْتَوَى مُتْبَاعِدٌ يَرْمِي حُشَاشَةً شَمَلْنَا الْمُتْقَارِبِ
وَتَنَّتْ تَذَكُّرُ مَقْرَبَاتِ سَفَائِنٍ عُنَا بِهَا مِنْ مَقْفِرَاتِ سَبَابِ
أَيَّامَ تَوْنِسْنَا فَلَا وَسَوَاحِلٍ عَنِ آنَسَاتِ مَقَاصِرٍ وَمَلَاعِبِ

لقد استطاع الشاعر أن يستغل ما تتيحه اللغة من إمكانات صوتية لتحقيق إيقاع صوتي يؤدي وظيفة دلالية حيث نجد أن السمة الغالبة في البيت الأول -خاصة- هي الامتداد الإيقاعي للمدود التي تتناسب مع موقف الوداع والحزن الذي تعانيه الزوجة ، وهي تشكو الشاعر بثها وقد اختار من المدود الألف - وهي حرف حلقي - " تتسم بامتدادية صوتية عالية قياسا بأصوات المد الأخرى ، وبالتالي فهي الأطول زمنا بين أصوات العربية"³ والأقدر على نقل مشاعر الزوجة المكثومة. كما نجده قدم لحديث زوجته بحرف شديد مجهور وهو القاف ؛ أقوى حروف القلقله التي تعني "اضطراب الحرف في مخرجه عند النطق به" ⁴ ليشد الانتباه لما يأتي من القول فإذا سمعنا حديث زوجته وجدناه يفيض رقة مدوفا إليها غصة ومرارة

¹ حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي ، الدار الثقافية للنشر ، ط1، 1998 ، ص53.

² الديوان ، ص90.

³ رحاب الخطيب ، معراج الشاعر ، مقارنة أسلوبية لشعر طاهر رياض ، ط1، 2005 ، ص17.

⁴ محمد عصام مفلح القضاة ، الواضح في أحكام التجويد ، دار النفائس ، الأردن ، د ط ، ص48.

وضعف ، حيث تهيمن أصوات ذات صفات ضعيفة تنصدرها التاء والحاء والسين وهي حروف مهموسة تتناسب مع الموقف.

فإذا عرجنا على قوله في رثاء المظفر:

عزاءً وأنتَ عزاءُ الجميعِ	ومن ذا سواكَ لجبرِ الصُدوعِ ¹
ومَنْ ذا سواكَ لرُزءٍ جليلِ	تُسَلِّيهِ أو لمقامِ فظيعِ
ولولائكَ ما كانَ بالمستطاعِ	جوىَّ مالأدناه من مُستطيعِ
لَهَبِّ العويلِ هبوبَ الرِّياحِ	فَعَفَى السُّلُوَّ عَفَاءَ الرُّبوعِ
وَفُتَّتْ ظُبى كُلِّ عَضْبٍ صَقيلِ	وَهَبَّتْ ذُرَى كُلِّ سُورٍ مَنيعِ
وأقْبَلَتِ الخيلُ من كلِّ أوبِ	تَجْرُ أَعِنَّةَ ذُلِّ الخضوعِ
لِنَجْمِ تَلالُءِ اللَّامِلينِ	فَغُورَ عَنَّا بُعِيدِ الطُّلوعِ
وغيْمٍ تَدَقَّقَ لِلرَّاعِبينِ	فَأقشَعَ عِنْدَ أوانِ الهُمُوعِ

وجدنا جوا من الحزن يخيم على هذه الأبيات ولا يخفى أن ترديد الشاعر لصوت العين وهو صوت مجهور يخرج بتكلف وضغط وتعسر يبين عن صداه وهو يصلح "للدلالة على نوع الصوت المراد تمثيله، أو تصوير الصوت مقرونا بالحركة التي تكون معه أو تلحقه من جراء ألم يدعو إلى هذه الحركة " ² كما نجد في (الصدوع ، عويل) كما نحس بهول الصدمة حين نقابل بين همع وأقشع فهذا المرثي أفل نجمه في ذروة مجده وسلطانه ، ونحن نحس بهول المأساة ويزيد

¹ الديوان ، ص430.

² محمود شاكر ، جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر ، جمع وتقديم عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي القاهرة ، ج2 ، ص723.

إحساسنا بها عمقا مع جل الكلمات التي ورد بها هذا الحرف (الصدوع، فظيع عفاء، الربوع، الخضوع)، كما أن الحروف المشددة وإن اختلفت مخارجها تخدم الجو العام للنص وتبين الفرق بين الماضي السعيد والحاضر المؤلم التعيس فقد فلت بموته ظبي السيوف وهُبتْ (حطمت) الأسوار المنيعة ، وذلت الخيل وغُورت النجوم المتألئة؛ فالشاعر يرى كل ما حوله مفجوعا، والحزن يبلغ مداه بكل أنواع التكرار الموجودة هنا؛ التي لم تكن حلية يتحلى بها النص فحسب بل هي أيضا عنصر إيجابي ومهم في إيصال التجربة يذهلنا عن صرامة الوزن فلا نكاد نلقي له بالا ، فابن دراج هنا صاحب حس صوتي مميز .

ب - تكرار الجذر:

يتعمد ابن دراج تكرار الجذر الأساسي للكلمة بصور مختلفة ومتنوعة ، بحيث تصبح موضع الاهتمام والتركيز بإيقاعها الذي تحدثه فإن توافق الألفاظ في جل الأصوات تنتج عنه قيمة إيقاعية ظاهرة ، ويعدّ تكرار الجذر "من أشكال التوازي الصوتي التي يلجأ إليها الشاعر؛ فإن بروز صوت بعينه ، أو ما يمكن تسميته ببذرة الإخصاب الصوتي في كلمة ما ، يضغط على ذاكرته ويجعله يستدعي كلمة أخرى تحتوي على صوت أو أكثر من أصوات الكلمة المولدة لحركة الإيقاع"¹ ويمكننا تمثل ذلك في قول ابن دراج من قصيدة يمدح فيها مبارك ومظفر العامريين حاكما بلنسية:

فَقَادَا إِلَيْكَ الْخَيْلَ شُعْتًا شَوَازِبًا يُلْبِيْنَ بِالنَّصْرِ الْعَزِيْزِ انْتِصَارَكَ²

بِكَلِّ سَرِيٍّ الْعَتِقِ سَرَى عَنْ الْهَدَى وَكَلَّ حَمِيٍّ الْأَنْفِ أَحْمَى ذِمَارَكَ

¹ سامي حماد الهمص ، شعر بشر بن أبي خازم : دراسة أسلوبية ،رسالة ماجستير ، جامعة الأزهر -غزة 2007 ، ص249.

² الديوان ، ص87.

تَحَلَّوْا مِنَ الْمَنْصُورِ نَصْرًا وَعِزَّةً فَأَبْلُوكِ فِي يَوْمِ الْبَلَاءِ اخْتِيَارَكَ

إِذَا انْتَسَبُوا يَوْمَ الطَّعَانِ لِعَامِرٍ فَعُمْرَكَ يَا هَامَ الْعِدَى لَا عَمَارَكَ

فهو في البيت الأول يكرر مادة (ن ص ر) بما تحمله من معنى محبب للأفْس وكل مستحب يستلذ تكراره وهو تكرر يوحى بالعظمة ، ثم ينتقل إلى وصف الجند محل الإقدام والشجاعة ولا يخفى ما في ذلك من تنويه بمبارك ومظفر وهنا تشتق صيغة (فعليل) للدلالة على الصفة المشبهة باسم الفاعل؛ بما تحمله من الثبوت والدوام فإن لهذين البطلين عراقة في الكرم تظهر في (سري العتق) ، وأما قوله (أحمى ذمارك) فإنه من حميت المكان أي منعته أن يقرب، فإذا امتنع وعزّ، قلت أحميته أي صيرته حمى: فلا يكون الإحماء إلا بعد الحماية ، وهو في البيتين الأخيرين ينساق مع التداعي الصوتي الذي يدفع إلى جو نغمي عالي الإيقاع حتى ليخيل إلى السامع أن هدفه من التكرار إيقاعي بحت .

ومن تكرر الجذر ما نجده في قوله:

مَآثِرُ لَمْ يَسْبِقْ إِلَيْهِنَّ سَابِقٌ وَلَا رَامَهَا مِنْ قَبْلِ سَعْيِكَ رَائِمٌ¹

وَصَرَّتْ بِهَا أَقْلَامُ ضَيْفِكَ صَرَّةً تُصِرُّ لَهَا الْأَذَانَ بُصْرَى وَجَاسِمٌ

فَزَوَّدَهَا الرُّكْبَانُ شَرْقًا وَمَغْرِبًا وَوَأَفَتْ بِهَا جَمَعَ الْحَجِيجِ الْمَوَاسِمُ

جاء تكرر الجذر (سبق) مرتين و(رام) مرتين في بيت واحد، ليدل على تفرد الممدوح بالمآثر ، ثم كان من الطبيعي تكرر (صر) ثلاث مرات تبعا لذلك ليبين مدى ما بلغته مآثر الممدوح التي سارت بها الركبان وصرت بها حتى أقلام الضيفان فما صوتها الذي تطلقه ممتدا إلا صوت الوفاء لهذا الرجل الكريم ، بل

¹ الديوان ، ص135 - 136.

إن بصرى وجاسم على بعدها بالشام لتصب آذانها وتهيؤها وتسويها لاستماع هذه
المآثر والمناقب.

ومن ذلك قوله :

وامزج بطيب تحيّي غدق الحيا فاجعله سقيّ أحبّي وحبائي¹

عهداً كعهدك من عهد طالما كست البرود معاهدي وملاعي

وهنا يتكرر الجذر (عهد) أربع مرات كاملة في هذا البيت ليبين مدى حنين الشاعر
لماضيه في قرطبة وتعلقه به ، في سياق شعوري يبلغ درجة المأساة حين يقارن
الشاعر ذلك الماضي السعيد بواقعه المؤلم:

حيث استكانت للعفاء منازلٍ وهوت بأفلاذ الفؤاد نجائي²

لقد كانت معاهده وهي المواضع التي أحبها وهواها حفلا مكسوة بالبرود التي
سقتها العهاد وكلُّ مطر يكون بعد مطر فهو عهد، والعهد مفردة ، إن المطر هنا
رمز للنماء والخير الذي ولت أيامه ليتكشف الدهر للشاعر عن مأساة حقيقية
عصفت به وبدويه ، وجذر الكلمة هنا نقطة ارتكاز إيقاعي يعمق الدلالة ويقويها
بما يحدثه من أثر متنام في المتلقي.

ج - تكرار الكلمات:

قد تتكرر الكلمة في البيت الواحد وقد يخرج نطاق تكرارها عن حدود البيت
الواحد إلى فضاء القصيدة الرحب ، وهذا من أجل تعميق الدلالة من جهة وتكثيف
الإيقاع وتنويعه من جهة ثانية ، وتعتبر دلالة الكلمة " أكثر دقة في نتائجها من

¹ المصدر نفسه ، ص138.

² الديوان ، ص138.

دراسة الحروف التي لا يمكن أن يصل معها المرء إلى نتائج دون تحفظات"¹
ولعل الإطالة بطبيعتها تفرض على الشاعر هذا الأمر "ولاغرو أن تكرر الشيء
يعني في الفكر الإنساني نزوع النفس إلى الاهتمام بذلك الشيء من حيث إنه يملك
عليها أمرها"² ويبدو تكرار الكلمات كما يلي:

ج - 1 - التكرار العمودي للكلمة :

يتكرر اللفظ عموديا بنفس المعنى مرتين أو أكثر دون أن تتغير دلالاته لدواع
مختلفة تفرضها جملة من الاعتبارات منها الوزن أو ضرورة التركيب اللغوي ،
وتتجلى أهمية التكرار هنا "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، وليست مجرد
بديل عن الشيء المسمى ، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات
وتركيبتها ودلالاتها وشكلها الخارجي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها
وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"³ ومن ذلك قوله :

وَأَرْضِي سَيُولُ مِنْ خِيُولٍ مُظْفَرٍ وَأَيْلِي نَجُومٌ مِنْ سَمَاءِ مُبَارَكٍ⁴
بَحِيثٌ وَجَدْتُ الْأَمْنَ يَهْتَفُ بِالْمُنَى هَلُمِّي إِلَيَّ عَيْنَيْنِ جَادَا سَرَارِكِ
هَلُمِّي إِلَيَّ بَحْرَيْنِ قَدْ مَرَجَ النَّدى عَابَيْهِمَا لَا يَسْأَمَانِ انْتِظَارِكِ
هَلُمِّي إِلَيَّ سَيْفَيْنِ وَالْحَدُّ وَاحِدٌ يَجِيرَانِ مِنْ صَرْفِ الْحَوَادِثِ جَارِكِ
هَلُمِّي إِلَيَّ طَرَفَيَّ رِهَانٍ تَقَدَّمَا إِلَيَّ الْأَمَدِ الْجَالِي عَلَيَّكَ اخْتِيَارِكِ

¹ البشير مناعي ، اللغة الشعرية عند الشنفرى دراسة وصفية تحليلية ، رسالة ماجستير ، جامعة بن يوسف بن
خدة الجزائر ، 2005 / 2006 ، ص 283.

² يوسف عليما ، جماليات التحليل الثقافي : الشعر الجاهلي نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1
، 2004 ، ص 87.

³ محمود عسران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، ص 300.

⁴ الديوان ، ص 86.

تأخذ كلمة هُلْمِي وهي كلمة مركبة استعملت استعمال المفردة البسيطة الصدارة في أبيات ثلاثة من أصل أربعة ، وهي هنا اسم فعل أمر دل على طلب الإقبال والهاء فيها لتوكيد المعنى ، فإن الشاعر يكرر هذه اللفظة لتعظيم مبارك ومظفر العامريين وبيان مناقبهما وما جبلا عليه من الإغاثة والمنعة و الجود والشاعر حين يجعل الكلمة تتبوأ موقع الصدارة وإنما يفعل ذلك ليشد الانتباه لما بعدها ويضمن الإقبال عليه ، والكلمة تقابل في التقطيع العروضي التفعيلة التامة (هُلْمِي - فعولن) وهنا يتطابق التقطيع النظمي و التمفصل الدلالي ، كما أن الحرف المشدد والمد يساعد على إمعان النظر فيما بعدها بما يتيحانه من بقاء زمني ويستمد الإيقاع قوته وألقه من التطابق الحاصل في الصورة البصرية والوزن العروضي والحركات الصوتية جميعا .

ومن التكرار العمودي أيضا قوله:

لئن دَهْنِي شَمَالاً حَرَجَفَا عَصَفَتْ بماءٍ وَجْهِي لَقَدْ أَنْشَأَتْهَا سُحْبًا¹
لئن تُتُوسِيَ تَحْرِيْمُ الْمُحَرَّمِ لِي سَعِيًّا لِعَجْلَانِ مَا أَمَّنْتَ لِي رَجَبَا
لئن تَوْهَمَهُ الْأَعْدَاءُ لِي نُكْبًا أَنْحَتَ عَلَيَّ لَقَدْ عَوَّضْتُهَا رَتْبًا
لئن فُجِعْتُ بِهَا بِيضَاءَ مِنْ وَرَقٍ تَبَأَى عَلَيَّ لَقَدْ أَخْلَفْتُهَا ذَهَبًا

هنا يحاول الشاعر أن يعقد مقارنة بين ما مضى من دهره الذي جَلَّ خطبُه وتوالت نكباته وبين واقعه في حضرة المنصور بن أبي عامر حيث الكرم الذي يجاري السُّحْب والأمن الذي يبعث في القلوب الطمأنينة ، وقد علت به الرتب مع المنصور وخيب ظن أعدائه الذين توهموا النكبة في قربه منه ، وهو وإن فقد

¹ الديوان ، ص308.

بعض ما يملك ؛ وكفى عنه بالفضة، فقد أبدل بها الذهب الخالص النفيس، وهو يؤكد ما زعمه باللام قبل أداة الشرط والقسم المضمرة ، وهنا تصبح (لئن) المكررة عموديا نواة هذا النسيج النصي ، وبؤرة إيقاعه الدلالي ، فعليها مدار المبنى والمعنى.

ج -2 - التكرار الأفقي للكلمة :

وهو مستوى آخر من مستويات التكرار يمنح جمالية مضافة للنص الشعري ، بما يحمله من دلالة ونغم حيث تتكرر الكلمة في نطاق ضيق هو البيت لتسيطر على مشاعر المتلقي، بتموقعها الذي يخالف التوقع ، ولا يخضع غالبا إلا لنفسية صاحبه ، وذلك مثل قوله :

يا معهداً لم يُضِعْ عهدَ الوفاءِ لَهُ مُكسِّفُ النورِ عافي القدرِ ضائِعُهُ¹
لله من وَطَنٍ قلبي لَهُ وَطَنٌ يبلى وأبلى وَمَا تبلى فجائِعُهُ

إن مفهوم الوطن مختلف في اللفظة الثانية للتكرار ويحيلنا على علاقة حميمية أبدية بين الشاعر وهذا المسمى الجميل ، القريب ، المحبب ، رغم أنه يذكره فتتفجر في نفسه ينابيع من الأسى والألم من الضيم الذي أكره عليه في ربوعه ، وتكاد تذهب نفسه حسرات على فراقه ، ويعزي نفسه - على غربته - بما يجيش في صدره من الوفاء له حيث يحمله بين جنبيه، في إيقاع صوتي دلالي لافت يصبح معه الشاعر وطنا ، والوطن مضغة من شاعر.

ومنه قوله في رثاء أم هشام المؤيد أمير المؤمنين :

هُوَ الْمَوْتُ يَصْدَعُ شَمْلَ الْجَمِيعِ وَيَكْسُو الرُّبُوعَ ثِيَابَ الْعَفَاءِ¹

¹ الديوان ، ص113.

فَهِيهَاتَ فِيهِ غَنَاءُ الزَّفِيرِ وَهِيهَاتَ مِنْهُ انْتِصَارُ الْبُكَاءِ
وَأَنَّى يُدَافِعُ سُقْمٌ بِسُقْمٍ وَكَيْفَ يُعَالِجُ دَاءً بِدَاءِ
فَمِنْ مُقَلَّةٍ شَرِقَتْ بِالذُّمُوعِ وَمِنْ وَجَنَّةٍ شَرِقَتْ بِالذَّمَاءِ
وَلَوْ قَبَلَ الْمَوْتُ مِنْهَا الْفِدَاءَ لَضَاقَ الْأَنَامُ لَهَا عَنْ فِدَاءِ
جَزَاكَ بِأَعْمَالِكَ الزَّكَايَا تِ خَيْرِ الْمُجَازِينَ خَيْرَ الْجَزَاءِ

يقابل هذا التكرار اللافت الحالة الشعورية المسيطرة على ابن دراج ؛ حالة من الحزن والأسى لفقد هذه السيدة ، ويتوزع التكرار بشكل غير منتظم يمليه إحساس حاد بالألم لا يجدي معه البكاء ، هيهات وقد بلغ الحزن مداه، وتمضي المقطوعة في إيقاع دلالي حزين تدل عليه الكلمات المكررة (سُقْمٌ ، شَرِقَتْ) ويعز معه الفداء على الأنام جميعا فتكون النتيجة الحتمية الرجوع إلى الله تبارك وتعالى ،خير المجازين، يلتمس منه خير الجزاء ، إن للتكرار هنا أيضا حضوره الدلالي فعليه مدار المعنى كله ، ونحن لا نجد فيه ما يشعرنا بالتكلف و التصنع الذي نحسه في قوله :

تَعَاوَرَهُنَّ الْبَرُّ وَالْبَحْرُ مِثْلَمَا تُرَدُّ بِأَيْدِي الرُّسُلِ أَجْوِبَةُ الْكُتُبِ²
فَلَيْلٌ إِلَى صَبْحٍ وَصَبْحٌ إِلَى دُجَى وَكَرْبٌ إِلَى رَوْحٍ وَرَوْحٌ إِلَى كَرْبِ
وَسَهْلٌ إِلَى حَزْنٍ وَحَزْنٌ إِلَى فَلَا وَسُهْبٌ إِلَى بَحْرٍ وَبَحْرٌ إِلَى سُهْبِ

إن الشاعر هنا لا يترك نفسه على سجيبتها ، فهو يتكلف إظهار نكبته ونجعتة فلا يجد شبيها إلا أجوبة الكتب حيث لا يهناً بالمقام في مكان ولا زمان ، وكان هذا

¹ الديوان ، ص100.

² الديوان ، ص80..

يفي بالغرض المنشود ، وهو إظهار القلق والاضطراب وعدم الاستقرار ، غير أنه أفسد المعنى بالتكرار والإطالة فذكر البر والبحر والصبح والدجى والكرب والروح والحزن والسهل والسهب والبحر في فضاء نصي ضيق ، لم يدع للتكرار معنى غير الجرس الموسيقي الذي أثقل المتن وكاد يفسده بالزخرفة ، وجلي لدى دارسي الشعر "أن الإيغال في تعاطي الزخرفة اللغوية بإسهاب مفض بفنية الشعر إلى ضرب من الانحلال والشكلانية التي لا جمالية من ورائها، وإذا أردنا أن نستوثق بهذا النظر فلنتدبر آيات خلو المعلقات من هذا التخرص المقر بتأزم في سيرورة الشعرية العربية"¹ .

المبحث الثاني: المناظرة وأنواعها:

عرفها السجلماسي بقوله " هي تركيب القول من قول مركب من جزئين كل واحد منهما موافق للآخر في المادة والمثال، وكل جزء منهما يدل على معنى هو عند الآخر بحال ملائمية... وهذا النوع هو جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما التصدير والثاني: الترديد. وذلك لأنه إما أن يكون آخر الجزئين المأخوذتين في هذا القول مقصورا على خاتمة القول ونهايته وعجزه فقط وهذا النوع هو المدعو التصدير . وإما أن يكون الآخر مقصورا على تضاعيف القول وأثنائه أعني أن جزئيه يحلان من القول تضاعيفة وخلاله دون نهايته وخاتمته. وهذا النوع هو المدعو الترديد"².

أ - التصدير: وربما سمي عند البعض رد الأعجاز على الصدور ، وهو أنواع على النحو التالي:

¹ العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، ص 206.

² السجلماسي ، المنزع البديع، ص 404.

- ما وافق الجزء الأخير من القول الجزء الواقع في فاتحة القول وصدرة ،
كقوله مفصحا عن مدى ما بلغه شوقه :

وَطَارَ جَنَاحُ الشَّوْقِ بِي وَهَفَّتْ بِهَا جَوَانِحُ مِنْ ذُعْرِ الْفِرَاقِ تَطِيرُ¹

أو قوله في غرسية بن فرذند أمير قشتالة وقد أسره المنصور بن أبي عامر:

نَعَاءٌ إِلَىٰ مَلُوكِ الرُّومِ طُرًّا ذَوِي التَّيْجَانِ غَرْسِيَّةً نَعَاءً²

ومعنى نعاء أي انع ، وقد جعل أسره موتا تعظيما لهذا العمل و تحقيرا للمأسور
وهو الملك الذي كسرت شوكته.ومنه قوله في مدح المنصور :

مُجِيرُ الْهُدَىٰ وَالْدِينِ مِنْ كُلِّ مُلْحِدٍ وَآيَسَ عَلَيْهِ لِلضَّلَالِ مُجِيرُ³

وقد أفادت الكلمة هنا معنى جديدا مؤكدا لمعنى الكلمة الأولى وإن كان في الظاهر
مناقضا له بالنفي ، فجوار الدين والهدى يلزم معه محاربة الضلال.

- ما وافق الجزء الأخير من القول الجزء الواقع في نهاية النصف والقسم

الأول من القول، مثل ما جاء في مدح منذر بن يحيى :

فَمَا جَلَّتِ الدُّجَىٰ شَمْسٌ تَجَلَّتْ كَوَجْهِكَ فِي الْوَعَىٰ لَمَا تَجَلَّى⁴

وله فيه أيضا مبرزا قرب مكارمه وأنه لا ينقطع عطاؤه :

وَمَعَادِ عَيْدٍ عُدَّتْ فِي إِغْبَابِهِ بِمَكَارِمِ كَرُمَتْ عَنِ الْإِغْبَابِ⁵

¹ الديوان ، ص251.

² المصدر نفسه ، ص370.

³ الديوان ، ص252.

⁴ المصدر نفسه ، ص438

⁵ المصدر نفسه ، ص154.

- ما وافق الجزء الأخير من القول الجزء الواقع في صدر القسم الثاني من القول وفاتحته:

ومنه قوله في الاستعطاف واصفا دمه المتحدر على خده:

كَأَنَّ مَدَاهُنَّ فِي صَحْنِ خَدِّي رَكَابِي فِي صَحْصَحَانِ الْفَضَاءِ¹

وَكَمْ قَدْ رَدَدْنَ حَيَاةَ نَفُوسٍ ظِمَاءٍ بِمَوْتِ نَفُوسٍ ظِمَاءٍ

- ما وافق الجزء الأخير من القول بعض ما في أثنائه وتضاعيفه:

فمنه قوله في وداع زوجته:

لئن ودَّعتُ مني غَيُورًا فَإِنَّنِي عَلَى عَزْمَتِي مِنْ شَجْوِهَا لَغَيُورٌ²

وله في وصف جند المنصور:

وَهُمْ نَصَرُوا حِزْبَ النُّبُوءَةِ وَالْهُدَى وَلَيْسَ لَهَا فِي الْعَالَمِينَ نَصِيرٌ³

وقال مادحا أحد القضاة :

رَجَاءُ فَيْكَ صَدِّقَ كِي يُجَازِي كَمَا اسْتَدْعَاكَ تَصْدِيقُ الرَّجَاءِ⁴

تَجَلَّى فِي بَهَاءِ نَدَى وَعَدْلٍ وَمَدَّ عَلَيَّكَ مِنْ ذَاكَ الْبَهَاءِ

وَجَزَلًا مِنْ عَطَاءِ اللَّهِ أَعْدَى يَدَيْكَ بِهِ جَزِيَلَاتُ الْعَطَاءِ

¹ المصدر نفسه ، ص284.

² الديوان ، ص 251.

³ المصدر نفسه ، ص 253.

⁴ المصدر نفسه ، ص270 - 271.

والأمثلة السالفة مع ما فيها إيقاع صوتي ظاهر تؤكد المعنى وتقرره ، إضافة إلى "دلالة أول الكلام على آخره، وارتباط آخره بأوله ، وتلك هي البلاغة ...فقد قال الخبراء بفن القول : البلاغة أن يكون أول كلامك دالا على آخره ، وآخره مرتبطا بأوله " ¹ فإن الكلمة يسري تأثيرها في البيت كله فلا يجد الشاعر بدا من إعادتها فتكون القافية منها وهي قطب رحي البيت ، وتزداد بها جلاء حين يتكرر الجرس الصوتي.

ب - الترديد:

ويكون في تضاعيف القول وأثنائه كما سلف ، مثل قوله مهنئا منذر بن يحيى بالعيد:

وَلِيَهْنِكَ الْأَضْحَى الَّذِي أَضْحَى بِهِ صُنْعُ الْإِلَهِ مُفْتَحَ الْأَبْوَابِ ²

ومنه قوله يشكو برحائه ، وخيبة رجائه:

وَهَوَى تَقَاصِرَ بِالْمُنَى فَأَطَالَ بِي هَمًّا إِلَى قَلْبِي سَرَى فَسَرَى بِي ³

وقوله أيضا :

فَمِنْ مَقْلَةٍ شَرِقَتْ بِالْدُمُوعِ وَمِنْ وَجْنَةٍ شَرِقَتْ بِالْدَمَاءِ ⁴

¹ بسيوني عبد الفتاح فيود ، علم البديع ، دراسة تاريخية وفنية لأصول الكلام ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر، ط2 ، 1998 ، ص315.

² الديوان ، ص15.

³ المصدر نفسه ، ص 152.

⁴ المصدر نفسه ، ص100.

إن هذا التردد يوجد في البيت نوعاً من التناظر يقوي تماسكه ، ويبرز فيه الجانب الصوتي من خلال التكرار الذي يظهر على المستوى السطحي ، وكذا التلاؤم الدلالي بين لفظي التكرار، حيث يشتركان في إبراز معنى الحزن الشديد.

ترديد الحَبْك:

وهو نوع من التردد " يقوم على بناء تراكيب متتالية ، تردد فيها كلمة من الجملة الأولى في الثانية، وكلمة من الثالثة في الرابعة ، بحيث تكون كل جملتين في قسم والجملتان الأخيرتان غير الجملتين الأوليين في الصورة" ¹ فالنمط التكراري هنا "يتحقق معه دفع المعنى إلى النمو تدريجياً ، وصولاً إلى الحد الذي يحسن الوقوف عنده ، حتى يمكن أن اطراد المعنى تداخلاً مع وجوه الحال المناسبة فيه " ² ومنه قوله :

بُكْلٌ حَزِينٌ بِعَالِيِ الحُزُونِ وَمُقْوٍ بِكُلِّ بِلَادٍ قَوَاعٍ.³

وقوله مادحا :

وكم مَنبَرٍ للعُلَا قَدْ بِنَاهُ لَهُ اللهُ مِنْ مُعْظَمَاتِ الصَّلَيبِ⁴
حَمِيَّتَ ذَرَاهُ بِأَنْفٍ حَمِيٍّ وَرَحْبَ ذَرَاهُ بِصَدْرِ رَحِيبِ.

ولا شك أن التصرف في اللفظ بهذا الشكل ، يولد حركة موسيقية تشد انتباه المتلقي للمعاني التي تحملها العبارات، بما يحقق غرض الشاعر في التنبيه لما يصبو له.

¹ محمد عبد المطلب ، جدلية التركيب والإفراد في النقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1، 1995 ، ص151.

² محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 1994 ، ص 300.

³ الديوان ، ص15.

⁴ المصدر نفسه ، ص397.

المبحث الثالث : التجنيس وأنواعه:

"الجناس في اللغة المشاكلة ، والاتحاد في الجنس. يقال لغة جانسه إذا شاكله، وإذا اشترك معه في جنسه، وجنس الشيء أصله الذي اشتق منه ،وتفرع عنه واتحد معه في صفاته العظمى التي تقوم ذاته ، والجناس في الاصطلاح هنا أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى " ¹ "وهو من لطائف الأدب التي لا يجوس حولها إلا فحول الرجال" ² فهو " يمثل نوعا من أنواع التكرير على نحو من الأنحاء ، تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما، وقد يصل التطابق التكراري بين اللفظتين إلى حد الكمال في اللفظ والوزن والحركة" ³ مع عدم التفريط في المعنى فهذا الجرجاني يحث عليه بقوله "وعلى العموم فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا ، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لا يبتغي به بدلا ، ولا يجد عنه حولا ، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه ، وأعلاه ، وأحقه بالحسن وأولاه ، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه ، وتأهب لطلبه ، أو ما هو لحسن ملائمته - وإن كان مطلوبيا - بهذه المنزلة" ⁴ وقد لقي التجنيس عناية علماء البلاغة فقسموا الجناس إلى تام وناقص وفرعوا لكل قسم من القسمين فروعا يطول شرحها " ⁵ وكان كل ذلك " حرصا منهم على أن يتمثل في التركيب أقصى درجات التوازن " ⁶ ونحن نقتصر من هذه

¹ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية ، أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم دمشق، ج2، ط1 ، 1996 ، ص485.

² محمد الإفرائي ، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل ، تحقيق محمد العمري، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية المغرب، 1997، ص87.

³ محمد عبد المطلب ، جدلية التركيب والإفراد في النقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1، 1995 ، ص146.

⁴ منير سلطان ، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية ، 1996 ، ص70.

⁵ إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، ص203.

⁶ محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، ، ص293.

التفريعات على ثلاثة أنواع : الجناس التام : وهو ما تستوي فيه الكلمتان في الحروف والأعداد والهيئة والترتيب بحيث تكون لهما صورة لفظية واحدة. والجناس الناقص الذي تختلف فيه اللفظتان في أحد الأمور الأربعة. والجناس الاشتقائي الذي تتحدر فيه الكلمتان من أصل واحد. وقد كان لابن دراج عناية بالجناس حيث ورد في شعره على النحو التالي :

أ -الجناس التام : ويحقق مستوى عال من الإيقاع بصورة الكلمتين المتطابقة صوتيا ومنه قول الشاعر:

وَبِرَأْيِ عَيْنِي مِنْهُ يَوْمَ قَلْبِيَّةٍ مِنْهُ شَهَابٌ خَاطِفٌ لَشَهَابٍ¹

والشهاب هو في الأصل الشعلة من النار أصل خشبة أو عود فيها نار ساطعة، ويقال للكوكب الذي ينقض على أثر الشيطان بالليل شهاب، قال الله تعالى: "فَاتَّبَعَهُ شَهَابٌ ثَاقِبٌ" وشهاب الثانية من المجاز ومعناها الماضي في الأمر، ويقال للرجل الماضي في الحرب شهاب حرب أي ماض فيها، على التشبيه بالكوكب في مضيه. وقوله مادحا :

ومعالمُ الإسلامِ ما برحَتْ تَلْقَى بِزَحْفِ جُنُودِهِ زَحْفًا²

وقد حصل الجناس بين (زَحْفِ جُنُودِهِ) وهو مشيهم في ثقل لكثرتهم، و(زحفاً) الثانية التي تعني ثباتا أو تمكينا فأزحف أيضا انتهى إلى غاية ما يريد. ومنه أيضا قوله في انقلاب حاله :

ومن قَصْفٍ وراحٍ قَصْفٍ رِيحٍ ومن لَعِبِ الهوى لَعِبَ الهواء¹

¹ الديوان ، ص15.

² المصدر نفسه ، ص301.

القصف الأولى تعني اللهو والقصف و الثانية الكسر والقصف : شدة الريح يقال :
قصفت الريح السفينة. وريح قاصف: شديدة. وقوله تعالى: " فَيُرْسِلَ عَلَيْكُمْ قَاصِفًا
مِّنَ الرِّيحِ " أي ريحا تُقَصِفُ الأشياءُ أي تكسرها كما تُقَصِفُ العيدان وغيرها،
فحال الرجل قد تغيرت بفعل النكبات التي توالى عليه. ومنه قوله :

فِي لَيْلَةٍ لُقِّيتُ مِنْ تَلْقَائِهِ دَعَوَى مُجِيبٍ لِلْمَزَارِ مُجَابٍ²
سِرٌّ سَرَى لِجَوَانِحِي فَسَرَى بِهَا وَهَوَى هَوَيْتُ لَطَوَعِهِ فَهَوَى بِي

وقع الجناس بين (سرى) الأولى التي تعني دب و (سرى) الثانية التي تعني السير
بالليل ، والمعنى واضح فالشاعر لم يتوان في إجابة الدعوة التي تلقاها ، فعجل
بالاستجابة في جنح الليل .

ب - الجناس الناقص: وهو أكثر ورودا من الجناس التام وجاء على النحو التالي:
جناس ناقص لاختلاف في نوع الحروف بين اللفظتين: ومثاله :
وَرُبَّ عُقَابٍ شَاهِقَةٍ تَعَلَّى بِهَا أَمَلٌ إِلَى يَدِكُمْ تَدَلَّى³
وقوله أيضا :

يَقُودُ بِهَا هَادٍ إِلَى الْأَمْرِ وَالْمُنَى وَيَحْدُو بِهَا حَادٍ عَلَى الْخَوْفِ وَالرُّعْبِ.⁴
جناس ناقص لاختلاف في هيئة الحروف بين اللفظتين: كقوله :
غَادَرْتُ الْفَكَ بِالضَّنَى أَلْفَا فَرْدًا وَكُنْتُ لَأُنْسِيهِ الْفَا⁵
فمعاناة الهجر والفراق جعل الأليف لما به من النوى ألفا .

¹ الديوان ، ص 273.

² المصدر نفسه ، ص 150.

³ المصدر نفسه ، ص 439.

⁴ الديوان ، ص 79.

⁵ المصدر نفسه ، ص 300.

وقوله في فضائل الممدوح :

وَالْأَرْضُ مِنْ ذِكْرَاهُ قَدْ مَلِئَتْ عُرْفًا وَمِنْ إِفْضَالِهِ عُرْفًا¹

العُرف الأولى الطيب والثانية من الاعتراف، فقد ملئت الأرض طيباً بذكره وصنائه ، فما كان منها إلا أن تقر بفضلها وتعترف به .

جناس ناقص لاختلاف في عدد الحروف بين اللفظتين:كقوله :

فَمَا لَكَ عَنْ غَرَضٍ كَالصَّبَاحِ تَجَلَّلَ أَفُقَ الصَّبَا وَالْجُنُوبِ²

ومنه قوله مقررا :

وَلَا نَجَا مِنْكَ ذُو غَلٍّ وَلَا دَغَلٍ إِلَّا إِلَى حُكْمِكَ الْمَاضِي عَلَيْهِ نَجَا³

فالغل الحقد ، والدغل الفساد ، ويمضي على صاحبيهما حكم الممدوح ، وفي هذا الجناس بيان سطوة الممدوح وقوته .

جناس ناقص لاختلاف في ترتيب الحروف بين اللفظتين:مثل قوله :

فَغَدَوْتُ فِي طُوعِ الْوُشَاةِ بِنَا صِنْفًا سِوَايَ وَكُنْتُ لِي نِصْفًا⁴

إن هذا الجناس يعمق الإيحاء بمدى ما آلت إليه العلاقة بين الشاعر وإفنه ، بفعل أقوال الوشاة والساعين بالنميمة بينهما التي أحدثت الشقاق والتباعد بعد المودة والقرب.

ج - الجناس الاشتقائي: وفيه ترجع الألفاظ في الاشتقاق إلى أصل واحد ، ومنه قوله :

¹ المصدر نفسه ، ص 301.

² المصدر نفسه ، ص 397.

³ المصدر نفسه ، ص 388.

⁴ الديوان ، ص 300.

وَهتَفَّتْ فِي جُنْدِ الصَّبَا فَأَجَابَنِي فِي كُلِّ صَبٍّ بِالْأَحْبَةِ صَابٍ¹

وهنا يكون الجنس توشيحاً للبيت ، وتأكيذا للمعنى ، وتنبهها زائد للقارئ على العناية به لما في الزيادة من مبالغة ، ومعروف أن المعنى يتغير تبعاً لتغير المبنى ، ولكنه هنا لا يبتعد عن الأصل الاشتقاقي الذي يصدر عنه فيفيد المبالغة في إظهار خصوصية الكلمة ، وقد أشرنا إلى مثله في تكرار الجذر ، وهو قياساً بأنواع الجنس الأخرى أكثر وروداً ، وربما كان ذلك لحرية التصرف في الصياغة بما تعنيه من تكثيف دلالي وترسيخ للمعنى في ذهن المتلقي فالتكرار الاشتقاقي ينمي الدلالة ويقوي المعنى المشترك بين الكلمات ، على الرغم من كونه أضعف أنواع الجنس من الناحية الموسيقية ، والبيت السابق ترجع فيه ثلاث كلمات هي: (الصَّبَا، صَبٌّ، صَابٍ) إلى أصل واحد هو الفعل (صَبَا).

المبحث الرابع : بنية المقابلة:

يقصد بها "اختلاف دلالة لفظين أو أكثر اختلافاً عكسياً متضاداً متناقضاً"² أو هي "ثنائيات لفظية مختلفة تقابل ثنائية دلالية تقابلاً متضاداً متناقضاً"³ وهي "وجود لفظين يحمل كل منهما عكس المعنى الذي يحمله الآخر"⁴ والمقابلة كل ما تضاد فيه المدلولان وهو مصطلح اعتمده ابن الأثير للطباق والمقابلة معاً حين وجد التباساً وغموضاً في مفهوم الطباق⁵ ، وتعد بنية المقابلة "من أكثر البنى انتشاراً في الخطاب اللغوي عموماً والأدبي خصوصاً ، وبرغم اعتمادها على

¹ المصدر نفسه ، ص 151.

² هادي نهر ، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2007 ، ص 538.

³ المرجع نفسه ، ص 538.

⁴ المرجع نفسه ، ص 538.

⁵ ينظر محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 95 - 96.

التخالف إلا أن البلاغيين قد درسوها داخل منطقة (التناسب) " ¹ والطباق والمقابلة يقومان على نوع من التناظر المعنوي واللفظي أحيانا يغني الإيقاع ويبرزه ويمتد به إلى البنى العميقة للنص "وقد أجمع الناس على أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة ، أو البيت من بيوت القصيدة ، مثل الجمع بين البياض والسواد... والليل والنهار... والحر والبرد " ² "وأما المقابلة فتقوم على نوع من المحاذاة والتوازي بين جانبيين كل منهما يشتمل على معنيين أو أكثر (فيؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم يقابلهما أو يقابلها على الترتيب ، والمراد بالتوافق خلاف التقابل ، وقد تتركب المقابلة من طباق وملحق به) " ³ فالطباق والمقابلة من محسنات الإيقاع اللفظي - الدلالي التي تقوم على "توظيف المعنى من حيث الإيقاع والتنغيم الصوتي والموسيقي الذي ينتج عن توزيع هذه المحسنات في الجملة الفنية شعرا ونثرا . معتمدة في ذلك على التوازي والتقابل المعنوي عن طريق التضاد بين الألفاظ والجمل وما ينتج عن ذلك من أخيلة وصور شعرية مصحوبة بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي الإيقاعي في الصياغة الشعرية ، فيكون التحسين تحسينا في اللفظ والمعنى معا " ⁴ والجمع بين الثنائيات الضدية يمثل "أحد منابع الرئيسية للفجوة : مسافة التوتر في لغة التضاد ، وتتبع أهمية التضاد في خلق الشعرية من كونه مصدرا للفجوة : مسافة التوتر ، إذ إن ازدياد درجة التضاد ، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق ، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية " ⁵ و المقابلة بين المعاني نوع كثير الاستخدام في الشعر

¹ محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1 ، 1997 ، ص354.

² ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص292.

³ ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص 293.

⁴ عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، مكتبة الإشعاع الفنية ، ط1 ، 1999 ، ص50.

⁵ بسام قطوس ، إستراتيجية القراءة التأسصيل والإجراء النقدي ، ص147.

العربي قديمه وحديثه كما تقدم، وقد عني ابن دراج بها وردت في شعره على النحو التالي :

أ - المقابلة اللغوية:

وهذه المقابلة تقوم على "استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث " ¹ ولا تكون إلا بين مفردين " لأن حقيقة الأضداد اللفظية إنها في المفردات من الألفاظ، نحو قام وقع وحل وعقد ، وقل وكثر... فإذا ترك المفرد من الألفاظ ، وتوصل إلى مقابلته بلفظ مركب كان ذلك مقابلة معنوية لا لفظية " ² ويحكمها المعجم اللغوي ، فيجد من قدرة الأديب على الإبداع ، وهي قليلة عند ابن دراج مع ما عرف عنه من عنايته بالبديع ، ومنها مقابلته العز بالذل في قوله :

مُجَلَّلَةٌ هَوَادِيهَا بَعِزٌّ يَجَلُّ أَوْجُهُ الْأَعْدَاءِ ذُلًّا³

أو مقابلته بين السلم والحرب في قوله :

فَلَبَّيْتُهُ سَيِّئاً وَلَبَّيْتُهُ مُنَىً وَدِنْتُ لَهُ سَلْمًا وَدِنْتُ لَهُ حَرْبًا⁴.

أو قوله مقابلاً بين الغنى والفقر :

غَنِيٌّ بَجْدَوَى وَاحْتَيْكَ وَإِنَّهُ إِلَى سَبَبٍ يُدْنِي رِضَاكَ فَقِيرٌ⁵

أو مقابلته بين الحزن والسهل:

شَوَازِبَ كَالْقِدَاحِ مُسَاهِمَاتٍ ضَرَبْتُ بِهَا الْعِدَى حَزْناً وَسَهْلاً¹

¹ محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 98.

² هادي نهر ، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ، ص 544.

³ الديوان ، ص 438.

⁴ المصدر نفسه ، ص 299.

⁵ المصدر نفسه ، ص 254.

على أن المقابلة اللغوية "لا يتسنى إجراؤها أحيانا إلا بنوع من التجوز لما يقتضيه الكلام أحيانا من تأويل مرجعه إلى سببين: سبب يعود إلى ما جرى في عرف الناس من إمكانية المقابلة بين عناصر ثلاثة في بعض الأنظمة لا بين عنصرين من ذلك نظام الزمان فإنه يقابل فيه بين الأمس واليوم كما يقابل فيه بين الأمس والغد ، فكلها في رأينا مقابلات لغوية ... أما السبب الثاني فيرجع إلى أن الضد وشبه الضد قد تصح مقابلة كل منهما بالشيء نفسه، إذا اطرده استعمالهما مقابلة في الكلام"² ومن الأمثلة على ذلك قوله مطابقا بين اليوم والغد :

وَإِذَا جَاءَكَ يَوْمٌ بِالْمُنَى فَأَقْتَبِلْ أضعافها في يومٍ غَدٍ³

وقوله مطابقا بين الغد والأمس :

وَلَا زَالَ مَا تَرْجُوهُ أَقْرَبَ مِنْ غَدٍ وَلَا أَنْفَكَ مَا تَخْشَاهُ أَبْعَدَ مِنْ أَمْسٍ⁴

ومن الجمع بين الضد وشبه الضد ، قوله مقابلا بين الجور والعدل تارة وبين العدل والظلم تارة أخرى :

فصَدَعْتَ عَنْهُ الْجَوْرَ صَدْعَةً ثَائِرٍ وَنظمت فيه العَدْلَ أَيَّ نِظَامٍ⁵

وقوله في موضع آخر

وَكَمْ مِنْ شَاهِدٍ عَدْلٍ عَلَيْهِ بِظُلْمِي لَوْ قَضَى قَاضٍ بَعْدَلٍ⁶

الجور هو الميل عن القصد وهو خلاف العدل ، وأصل الظلم وضع الشيء في غير موضعه ، وهو أخذك غير حقك ، فالجور والظلم مترادفان فينزلان منزلة المقابلات اللغوية " ولنا أن نستخلص من هذا مقياسا نؤكد به نزعة مفردين ما إلى

¹ المصدر نفسه ، ص 438.

² محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 99 .

³ الديوان ، ص 312.

⁴ المصدر نفسه ، ص 434.

⁵ المصدر نفسه ، ص 360.

⁶ المصدر نفسه ، ص 403.

الترادف : فإن هذه النزعة تتأكد إذا اطرده استعمال كل منهما مقابلاً لشيء مشترك بينهما " 1 .

ب - المقابلة السياقية:

ويقصد بها "كل مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعية فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي ، وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده . فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لمملكته الخاصة في الخلق الفني ففي هذا الأسلوب تقاس جهوده وتقدر عبقريته" 2 والمقابلة هنا تقوم على أساس المناسبة والتقارب كما يراها المبدع لا على المقابلة الصحيحة المعجمية. " والظريف في المقابلة السياقية عامة ، أنها تنبني على تداخل مستويين : مستوى لغوي وآخر سياقي . ففي قسم أول من هذه المقابلات يتكون المستوى اللغوي من عنصرين متقابلين لا نعتبر إلا أحدهما ظاهراً في النص ، ويتكون المستوى السياقي من عنصرين كذلك ، العنصر اللغوي الظاهر ، وعنصر لغوي ظاهر طبعاً على أننا لا نستطيع أن نميز بين اللغوي منهما والسياقي إلا بتحليل الرسالة "3 ونمثل لها بالبيت التالي :

بِكْتَابٍ عَزَّتْ بِهَا سُبُلُ الْهُدَى وَمَحَتْ رُسُومَ الْكُفْرِ مَحْوَ كِتَابٍ⁴

يقابل الشاعر في البيت بين الهدى والكفر ، غير أن الأمر بخلاف ذلك في اللغة ؛ حيث نجد اللفظ المقابل للهدى هو الضلال ومنه قول ابن دراج :

كَرَّاتٍ نَصْرٍ أَصْبَحَتْ لِنُذُوبِ الْهُدَى هِمَّامًا وَفِي أَرْضِ الضَّلَالِ هُمُومًا¹

¹ المرجع السابق، ص 100 .

² محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 102 .

³ المرجع نفسه ، ص 115 .

⁴ الديوان ، ص 14 .

أما مسمى الكفر فإن الذي يقابله هو الإيمان. ولعل ما جعل الشاعر يذهب هذا المذهب ، ويعقد هذه المقابلة هو أن الضلال أقصى درجات الكفر ، والضلال فقد ما يوصل إلى المطلوب فهو سبب للكفر ، كما أن لفظ الهدى يقترن بالدين والإيمان وحروب المسلمين للنصارى في الأندلس ، فسهل على الشاعر أن يجعل الكفر نظيراً له. وبيان ذلك على هذا النحو :

$$\begin{array}{ccc} \text{الهدى} \neq \text{الضلال} = \text{السبب} & & \\ \downarrow & & \downarrow \quad \downarrow \\ \text{الإيمان} \neq \text{الكفر} = \text{النتيجة} & & \end{array}$$

فالمقابلتان (الهدى \neq الضلال) و (الإيمان \neq الكفر) مقابلتان لغويتان ، والمقابلتان بين (الإيمان \neq الضلال) و (الهدى \neq الكفر) مقابلتان سياقيتان ، توفرت الثانية منهما في السياق ، وتكونتا معا من تقاطع مقابلتين لغويتين. ومن هذا القبيل قوله أيضا :

فاسلَمْ ولا زالَ شَمَلُ الكُفْرِ مُفْتَرِقاً بالسيفِ مِنْكَ وشَمَلُ الدينِ مُؤْتَلِفاً²

فالمفترق يقابله المجتمع والمختلف يقابله المؤتلف ، لكن الشاعر أراد أن يعبر بما يتجاوز الاجتماع إلى قوة الترابط والتلاحم الذي لا تشوبه شائبة وفيه من معنى الأُنس بالشيء ما لا يوجد في الاجتماع.

ومنه أيضا قوله :

كَمْ قَدْ سَعِدْتُ بما تَمَنَّى حاسِدي قَدراً وَخِبتُ بما تَخَيَّرَ صاحِبي³

¹ المصدر نفسه ، ص 377.

² الديوان ، ص 382.

³ الديوان ، ص 92.

فالسعادة يقابلها الشقاء ، والخيبة يقابلها النجاح أو الإصابة .وقد أنزلهما منزلة المتقابلين وإن لم يكونا كذلك. ومنه أيضا قوله :

ولقد رأيتُ الجِدَّ لَيْسَ بِبَالِغٍ وَالْعَجْزَ لَيْسَ عَنِ الصَّرَاطِ بِنَاكِبٍ¹

فالجد يقابله في اللغة الهزل ، والعجز تقابله المقدرة ، وكذلك الأمر في بالغ وناكب ولعل القافية في الكلمة الأخيرة هي التي حملت الشاعر على هذا التقابل.

ج - أشكال التقابلات:

ترد الألفاظ المتقابلة غالبا بالبناء والصياغة ذاتها ، فتتطابق من جهة الاسمية والفعلية والإفراد والجمع والاشتقاق...الخ. لتحقق أكبر قدر من التوازن يعكس مبدأ التقابل المعنوي بين الكلمتين وينميه ومن صورته :

اشترك المتقابلين في صيغة (فعليل) مثل مقابلة الخبر بالخبر في قوله :

قَرِيبٌ وَمَا أَدْنَاهُ مِنْ صَارِحِ الْوَعْيِ بَعِيدٌ وَمَا أَدْنَى لَهُ صَوْتٌ دَاعِينَا²

اشترك المتقابلين في صيغة (فاعل) مثل مقابلة الصفة بالصفة الذين يعود

اشتقاقهما إلى الثلاثي المجرد في قوله :

وَالْمَلِكُ مَلِكُكُمْ غَادٍ فَمُنْتَظَرٌ آتٍ فَمُقْتَبَلٌ مَاضٍ فَمُؤْتَنَفٌ³

مقابلة المفعول به بالمفعول به ووزنه يعتمد على مقابلة المصدر بالمصدر في قوله

:

فَصَدَعْتَ عَنْهُ الْجَوْرَ صَدْعَةً تَائِرٍ وَنَظَمْتَ فِيهِ الْعَدْلَ أَيَّ نِظَامٍ⁴.

مقابلة المصدر بالمصدر في قوله :

¹ المصدر نفسه ، ص 92.

² المصدر نفسه ، ص 202.

³ المصدر نفسه ، ص 304.

⁴ المصدر نفسه ، ص 360.

فَبَسْطَةُ بَاعٍ جازتِ الوَهْمَ والمدى ورَحْبُ ذِرَاعٍ حازتِ العُربَ والعُجْمًا¹

إن هذه الأشكال المتقابلة في كل الأمثلة السابقة تتوزع بين الصدر و العجز في صورة من صور التناظر أو يستأثر بها العجز بشكل "يجعل موسيقى البيت تتدعم بانتظام حركة المعاني وهذه تتدعم بموسيقاه"² فتصنع له إيقاعا جديدا .

المبحث الخامس : التوازي و أنواعه:

يعتبر التوازي سمة إيقاعية قل أن يخلو شعر منها بل إن جاكبسون "حدّد الشعريّة في عنصر التوازي، الذي جعله يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن كله ، لا الشعر فحسب، وهو يفسره بأنه حالة من التماثل دون تطابق تام"³ والتوازي مصطلح هندسي "يدل على الخطوط المستقيمة التي لا تلتقي ، وهو خطان لا يلتقيان، والمسافة الفاصلة بين الخطين المتوازيين واحدة نحو: خطي سكة الحديد أو درجات السلم...يبدو أن أول من استعمله أو أشار إليه هو الراهب روبرت لوث ROBERT Lowth (1953م) الذي حلل في ضوءه النصوص التوراتية واقترحه كوسيلة للتحليل"⁴ أما مفهومه الأدبي فله تعريفات منها أنه : " عبارة عن تماثل أو تعادل المباني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية ، سواء في الشعر أو في النثر " ⁵ أو هو "تقارب شيئين مفردين لتبيان المتشابهين

¹ الديوان ، ص 393.

² محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 111.

³ مصلح النجار ، السراب والنبع ، رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2005 ، ص14.

⁴ عبد الرحمن تيرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص252.

⁵ عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، ص7.

والمختلفين¹ ويعرف أيضا بكونه "مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه .
نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق ، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول ، ولأنهما في نهاية المطاف طرفا معادلة وليسا متطابقين فإننا نعود ونكافئ بينها على نحو ما بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما"² ويعد "خاصة لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها ، شفوية كانت أم مكتوبة ، إنه عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد"³ ولكنه "كمصطلح قائم بذاته ومستقل عن غيره لا نجد له تعريفا في كتب البلاغة العربية التي بين أيدينا إلا أنه يوجد ضمنا في البديع كالجناس والمعادلة والتوازن والتكرار ، ونجد صاحب الصناعتين في باب السجع يأتي بأمثلة عديدة ثم يعقب عليها بقوله : "فهذه الفصول متوازية لا زيادة في بعض أجزائها على بعض بل في القليل منها وقليل ذلك مغتفر لا يعتد به"⁴ وتكاد المعاجم اللغوية والمعاجم المصطلحية على اختلافها في تعريف التوازي أن تتفق على كونه " - التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية .

- التوالي الزمني الذي يؤدي إلى توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة.
- يشتمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء.

¹ عبد الرحمن ترماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص252.

² المرجع نفسه ، ص255.

³ محمد مفتاح ، التلقي والتأويل مقارنة نسقية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994 ، ص 149.

⁴ المرجع السابق ، ص254.

- يفرض عادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية .¹

وتبدو ظاهرة التوازي أقل حضورا في شعر ابن دراج إذا ما قارناها بالظواهر السابقة المدروسة ، ويرجع السبب في ذلك إلى طبيعة الظاهرة في حد ذاتها "والشاعر مهما أوتي من فطنة الحس ، واتقاد البديهة فإنه لا يقوى في ما نطن على إصابة التلاؤم البنائي بين الكم الإيقاعي ، والكم اللغوي التعبيري ، إلا إذا كان في حدود المعقول من مثل تقاصر الكلام ، ووقوعه قليلا غير متناول لأن الكلام إذا قل وقع وقوعا لايجوز تغييره تبعا لما تتمتع به حال تقاصر الكلام من تكامل الانفعال وصدق الحس"² و يتضح حضورها على النحو التالي:

أ - التوازي المقطعي :

يقصد به "ما يتكون من بيتين فأكثر بحسب تناظرات وتفاعلات واختلافات مما يهندس معمارية خاصة للقصيدة . ويحدد خصائصه نوع الخطاب الذي تتحكم فيه مؤشرات نحوية"³ ومنه :

وفي كلِّ نادٍ مُنادٍ إِلَيْكَ هَلُمَّ إِلَيَّ حَيْثُ يُغْنَى العَديم⁴
هَلُمَّ إِلَيَّ حَيْثُ تُنسى الرِّزايا هَلُمَّ إِلَيَّ حَيْثُ تُؤسى الكَلومُ
هَلُمَّ إِلَيَّ حَيْثُ يُؤوى الغَريبُ هَلُمَّ إِلَيَّ حَيْثُ يُحمى الحَريمُ

في هذا المثال يمتد التوازي في ثلاثة أبيات ، إذ نجد تطابقا تاما في عبارة : هَلُمَّ إِلَيَّ حَيْثُ التي تتكرر خمس مرات ، ويعقبها تماثل في الصيغ ، مولدا لإيقاع نغمي

¹ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب نحو منهجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1996 ، ص97.

² العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، ص148.

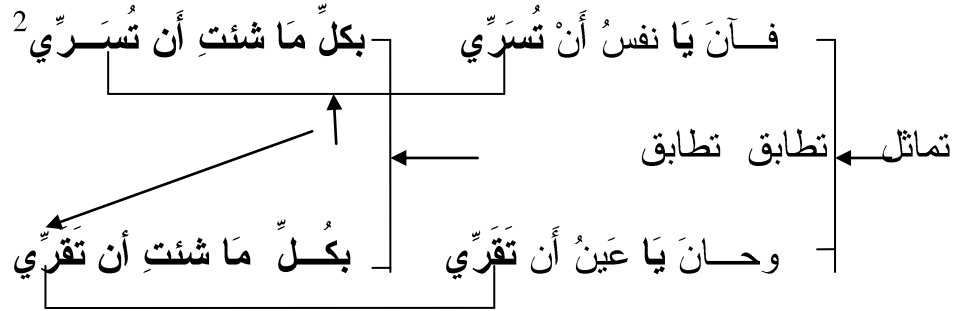
³ المرجع السابق ، ص150.

⁴ الديوان ، ص 229.

أساسه الوزن المنبعث من أصوات هذه العبارة ، بالإضافة إلى التماثل في الإعراب حيث نجد فعلا مضارعا مبنيا للمجهول ونائبا للفاعل يتكرران تبعا لذلك، أما من جهة الدلالة فهناك تعالق بين (يُغنى العديم، تُنسى الرّزايا، تُؤسى الكُوم، يُؤوى الغريب ، يُحمى الحريم) وكلها توحى بكمال صفات الممدوح، كما نحس بأن الشاعر يسعى لتحقيق التوازي بين رغبته الشخصية المعبرة عن آماله ورغباته ، وبين واقع الممدوح الذي يراه أو يتوهمه بتأثير من دوافعه الشخصية، لأن الصفات التي أوردتها تباعا ليست في الحقيقة إلا الصفات التي ينشدها.

ب - التوازي المزدوج :

و يقصد به ما يكون من تواز بين بيتين "صرفيا وتركيبيا ومعجميا ودلاليا " ¹ وهو عند الشاعر كثير كقوله :



وتظهر هنا توازيات مختلفة ، فنجد التماثل بين الصدرين فالبنى اللفظية ذات مفردات متشابهة (أن - حان) (نفس - عين) (تسري - تقرّي)، كما نجد التطابق حيث تتردد في البيتين عبارة (بكلّ ما شئت أن) وهنا تهيمن الدلالة على الوزن بتفعلاته، ويقوى إيقاع البيتين بالتماثل التركيبي.

والمثال الثاني قوله :

¹ محمد مفتاح ، التلقي والتأويل مقارنة نسقية ، ص152.

² الديوان ، ص 26.

فَأَيُّ ضَيْفٍ وَأَيُّ سَيْفٍ وَأَيُّ مُلْكٍ وَأَيُّ فَخْرٍ¹
وَأَيُّ شَيْبَلٍ لَأَيِّ لَيْثٍ وَأَيُّ نَهْرٍ لَأَيِّ بَحْرٍ

والتالث قوله :

وَلئنْ خَلَعْتَ عَلَيَّ بُرْدًا أَخْضَرًا فَلَقَدْ لَبَسْتُ إِلَيْكَ عَيْشًا أَغْبَرًا²
وَلئنْ مَدَدْتَ عَلَيَّ ظِلًّا بَارِدًا فَلَمْ صُلِّيتُ إِلَيْكَ جَوًّا مُسْعِرًا

و الرابع قوله :

إِذَا غَزَتِ اللَّذَاتُ قَلْبِي هَزَمْتُهَا بِجَيْشِينَ مِنْ حَسَنِ التَّحْمَلِ وَالصَّبْرِ³
وَإِنْ غَزَتِ الْأَمَالَ نَفْسِي صَرَمْتُهَا بِصَارِمٍ يَأْسُ فِي يَمِينِ تَقَى حُرًّا

والخامس قوله مادحا :

حَكَمْتُ لَكَ الْأَقْدَارُ أَنْكَ بَاهِرٌ مَلِكِ الْمُلُوكِ وَأَنْهُ مَبْهُورٌ
وَقَضَى لَكَ الرَّحْمَنُ أَنْكَ قَاهِرٌ حِزْبِ الضَّلَالِ وَأَنْهُ مَقْهُورٌ⁴

وهي أمثلة تحقق قدرا كبيرا من التماثل على المستوى التركيبي ، والدلالي معا .

ج - التوازي الأحادي :

¹ الديوان ، ص 27.

² المصدر نفسه ، ص 105.

³ المصدر نفسه ، ص 160 - 161.

⁴ الديوان ، ص 333.

هو ما يكون التوازي فيه "بين شطري البيت الواحد ، وهذا النوع هو الكثير في الشعر العربي ، اذ تكاد لا تخلو قصيدة منه"¹ ويقوم على إعادة نفس المقولات النحوية بصيغها الصرفية ، ومن صورهِ عند الشاعر قوله:

عَبَقُ الرَّوَاحِ مِنْ نَثِيرِ غَدَائِرِي غَدَقُ السَّحَائِبِ مِنْ فُضُولِ مِشَارِبِي²

ففي هذا المثال تتكرر نفس المواقع النحوية (الابتداء ،الإضافة ،شبه الجملة) في نفس المواقع من شطري البيت مما يجعل الأداء متطابقا، وكل شطر وحدة دلالية مستقلة ، تكشف عن تماسك نصي قوي ، يهيمن على الوزن العروضي فيكاد يلغيه أو يخفيه كما يضعف القافية حين يوجد لها ما يقابلها في الصدر الذي يظهر وحدة إيقاعية مستقلة، ثم إن هذه التراكيب النحوية المتشابهة تتسجم مع ما يريده الشاعر من إظهار الفخر وتمجيد الذات فيصبح معه ما ذكره من خصاله غيضا من فيض بدلالة (من) التي تفيد البعضية .

ومنه قوله في بنيهِ:

فَعَفَوْ لَهْمُ جَهْدِي وَحَلُّو لَهْمُ مَرِّي وَصَفَوْ لَهْمُ طَرْفِي وَيُسِرُّ لَهْمُ عُسْرِي³

وقوله :

فالسعدُ بالنصرِ العزيزِ مُخْبِرٌ واليَمْنُ بالفتحِ المُبينِ بَشِيرٌ⁴

وقوله :

عطاءً بلا مَنْ وحكمٌ بلا هوى وملكٌ بلا كبرٍ وعزٌّ بلا عجبٍ¹

¹ محمد مفتاح ، التلقي والتأويل مقارنة نسقية ، ص152.

² المصدر السابق ، ص 140.

³ الديوان ، ص 159.

⁴ المصدر نفسه ، ص 333.

وكلها أمثلة يحقق معها البيت أقصى طاقاته الإيقاعية ، بما يتوفر له من توازن تام بين شطريه.

د - التوازي العمودي :

هو ما تجاوز ثلاثة أبيات فهو " قسيم التوازي العمودي المقطعي ، غير أنه أخص منه إذ لا يقع - ظاهريا - إلا في أجزاء من الأبيات ، وهو كثير في الخطاب الشعري² ويأخذ من التوازي المقطعي صفة الانتشار "ومتى تم له ذلك كانت صورته الإيقاعية أشد وقعا على النفس وأكثر تأثيرا فيها للمعاودة الدورية للأصوات المكونة له و للترديد الذي تحدثه بعض الحروف والألفاظ وشكلها الطباعي أيضا³

ومنه قوله:

وَدُنْيَا تَرُوقُ وَنَعْمَى تَرِيدُ ⁴	زَمَانٌ جَدِيدٌ وَصَنَعٌ جَدِيدٌ
وَعَزْزٌ يَدُومُ وَعِيدٌ يَعُودُ	وَعَيْشٌ يَطِيبُ وَيَصُوبُ
كَشَمْسٍ الضُّحَى سَاعَدَتْهَا السُّعُودُ	وَمَلِكٌ يَنْبِرُ بَعْبُدِ الْمَلِيكِ
وَعَطْفٌ وَعَفْوٌ وَبَأْسٌ وَجُودٌ	حَيَاءٌ وَحِلْمٌ وَفَضْلٌ وَعَدْلٌ

نلاحظ في هذا المثال تماثلا على المستوى التركيبي ، بتكرار الوظيفة النحوية (المبتدأ) في الأبيات الأربعة بذات الصياغة في المواقع الأولى خاصة، إلا أن هذا التماثل ليس تاما حيث تختلف نسبته قلة وكثرة ليلبغ مداه في البيت الأخير ،

¹ المصدر نفسه ، ص 81.

² محمد مفتاح ، التلقي والتأويل مقارنة نسقية ، ص152.

³ عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص260.

⁴ الديوان ، ص 22.

ليحقق أعلى نسبة ممكنة من الحضور حين يهيمن على البيت كله ويحذف الخبر. ويعمل هذا التشكل اللغوي على تعميق الإحساس بالمعنى ف إن " إيقاع الأفكار يتشكل أساساً تشكلاً لغوياً بوصف أن اللغة رموز تثوي في التراكيب، ويقوم الشاعر بترتيب اللغة بتشكيلات إيقاعية ترمز للأحاسيس معتمداً على التراكيب، ويمكن القول على وجه الدقة بأن ذلك يحدث لأن التركيب إيقاع لكن دون صوت" ¹ إنه إيقاع تعظيم وإجلال للملك باستحقاقه وجمعه لهذه الصفات كلها.

ومنه قوله :

جَهَّزْنَا فِي الْأَرْضِ غَزْوَةً مُحْتَسِبًا وَأَنْدَبُ إِلَيْهَا مِنْ يُسَاعِدُ وَأَنْتَدِبُ²
 وَاحْمِلْ عَلَى خَيْلِ الْهَوَى شَيْمَ الصَّبَا وَاعْقِدْ لَجِيشِ اللَّهِ الْوَيْةَ الطَّرْبُ
 وَاهْتِفْ بِأَجْنَادِ السَّرُورِ وَقَدْ بَهَا نَحْوَ الرِّيَاضِ وَأَنْتِ أَكْرَمُ مَنْ رَكِبُ
 جَيْشًا تَكُونُ طَبُولُهُ عَيْدَانَهُ وَقَرُونُهُ النَّيَاتِ تُسَعِدُهَا الْقَصَبُ
 وَاهزُّزْ رِمَاحاً مِنْ تَبَاشِيرِ الْمُنَى وَاسْلُ سِيُوفاً مِنْ مُعَنَّةِ الْعِنَبِ
 وَانصِبْ مَجَانِيقاً مِنَ النَّيْمِ الَّتِي أَحْجَارُهُنَّ مِنَ الرِّوَاطِمِ وَالنَّخْبِ.

وهنا يعتمد الشاعر على الأساس التركيبي نفسه حيث يتكرر الأمر تباعاً بصيغة واحدة في موضع واحد تكراراً استهلالياً متماثلاً يضيف على القصيدة جواً يتناغم مع حالة الفرح التي يعيشه الشاعر .

وكل هذه الأنواع من التوازي بما تحققه من إيقاع تسهم في تجلية البنية الإيقاعية الكبرى بوصفها مكوناً من أهم مكوناتها.

¹ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 57

² الديوان ، ص 30-31.

خاتمة

عالج هذا البحث تجليات البنية الإيقاعية في شعر ابن دراج ، مقتصرًا منها على الظواهر الأكثر حضورًا ، وقد اقتضت طبيعة البحث أن نبدأ بفصل تمهيدي كمقدمة نظرية للظاهرة المدروسة ، تحدد طبيعتها وصورها في النص الشعري وكذا الاقتراب من صاحب المدونة في محاولة لإبراز منزلته الشعرية - بالقدر الذي يمكننا من فهم هذه البنية وتجليتها .

وقد انتهى البحث إلى جملة من النتائج ، مرتبة حسب الفصول كما يأتي :

- أظهر البحث أن قضية البحور في علاقتها بالأحوال النفسية كما درسها بعض الباحثين افتراضات لا ترقى إلى درجة الحقائق العلمية ، ولا تصدر عن استقصاء دقيق للشعر العربي، وهي إلى ذلك قد أهملت خصوصية كل شاعر بل خصوصية كل قصيدة، وقد حاولنا إثبات ما انتهينا إليه بنماذج من شعر الشاعر .

- تميز ابن دراج بطول نفسه الشعري وكثرة نظمه من دون أن ينتاب القصيدة ضعف أو وهن ، مما يشير إلى امتلاكه رصيда لغويا ثرا ينهل منه ، كما تبدو اختيارات الشاعر مألوفة ، فهو يميل إلى التقليد ويختار الأوزان والبحور الأكثر

- تداولاً وشهرة عند أغلبية الشعراء القدامى ؛ البحور ذات المقاطع الطويلة التي تتيح له مساحة تعبيرية أكبر ، كما يؤثر البحر التام إطاراً وزنياً على المجزوء، وهو في ذلك يقتفي أثر الشعراء القدامى.
- أظهر جدول أصوات الروي أن (الميم والذال والراء اللام والباء والنون) هي الأصوات الأكثر حضوراً من غيرها لما تتميز به من سلاسة في الأداء ووضوح صوتي .
- اختار الشاعر لقوافيه حروف الروي الأكثر شهرة في الاستعمال وهو يختار المجرى المتحرك بنسبة تفوق الساكن وتتصدر الحركات جميعاً الكسرة لأن الشاعر حضري والكسرة تعد دليل التحضر والرقّة في معظم البيئات اللغوية.
- خلا شعر ابن دراج من التجديد الذي عرفه عصره ممثلاً في الموشحات والأزجال رغم أن التوشيح فن أندلسي نشأ في أواخر القرن الثالث الهجري ، وذلك راجع لما ذكره سالفاً من أن هذين النوعين قد امتزجت فيهما المؤثرات العربية والغربية وعرفا ازدواجاً لغوياً بين العربية والرومانية ولذلك ازدرى أهل الأدب الفصيح والمعنيون بأمره هذا الطراز الجديد الذي ذاع أمره داخل البيوت وفي أوساط العوام.
- أما من جهة موسيقى التكوين فقد خلص البحث إلى أنها متنوعة واقتصر منها على أهمها وهي : التكرار، والمناظرة، والتجنيس، والمقابلة، والتوازي، في محاولة لإبراز ما تضيفه هذه المكونات - على اختلافها- من حركة إيقاعية داخل النص الشعري تثير انتباه القارئ وتغني النص بدلالاتها.
- حاول البحث في كثير من المواضع كشف العلاقة بين البنية الإيقاعية الصوتية والبنية الإيقاعية الدلالية معتمداً في ذلك على الذوق الشخصي.
- وبللّه التوفيق

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، دار القلم العربي ، ط 1 ، 1997 .
2. إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو الأمريكية ، ط 5 ، 1984.
3. إبراهيم أنيس ، في اللهجات العربية ، مكتبة الأنجلو الأمريكية ، ط 1 ، 2003.
4. ابن بسام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق: إحسان عباس، دار العربية للكتاب، ج 1، مج 1، ط 1، 1997.
5. ابن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط 1، دت ، ج 2.
6. ابن جني ، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تحقيق :علي النجدي وآخرون ، وزارة الأوقاف المصرية ، ط 1، 1994، ج 1 .
7. ابن جني ، كتاب العروض، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم ، ط 2 ، 1989.
8. ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق :إحسان عباس ، دار صادر، ط 1، ج 1.
9. ابن دراج القسطلي ، ديوان ابن دراج ، تحقيق :محمود علي مكي ،المكتب الإسلامي ، ط 2، 1389هـ/1961م.
10. ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، ط 1981، 5.
11. ابن منظور لسان العرب ، تحقيق: عبد الله علي الكبير، وآخرون، دار المعارف.
12. أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق ، علال الغازي ،مكتبة المعارف المغرب ، ط 1 ، 1980.
13. إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة بيروت ، ط 7 ، 1985.

14. إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة ، دار الثقافة بيروت ، ط 2 ، 1969.
15. أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة دار البيروتي، ط 3 ، 2006.
16. أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، دار غريب ، دط ، 2004.
17. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط 1 ، 1989، جـ 2.
18. أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 2 ، 1989.
19. ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير ، ط 1 ، 1983.
20. بدوي طبانة ، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 3 ، 1969.
21. بسيوني عبد الفتاح فيود ، علم البديع ، دراسة تاريخية وفنية لأصول الكلام ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر ، ط 2 ، 1998.
22. تاج الدين السبكي ، طبقات الشافعية الكبرى ، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو ، محمود محمد الطناحي ، دار إحياء الكتب العربية ، ج 6 . دط ، 1964.
23. تمام حسان ، اللغة بين المعيارية والوصفية ، دار الثقافة ، المغرب.
24. لُجَاحِظ ، البيان والتبيين ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط 7 ، 1998، ج 1.
25. جون كوين ، بناء لغة الشعر ، عن حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، ط 1 ، 1998.
26. حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي ، ط 3 ، 1986.
27. حسام سعيد النعيمي ، الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني ، دار الرشيد للنشر ، دط ، 1980 .
28. حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي ، الدار الثقافية للنشر ، ط 1 ، 1998.

29. حسني عبد الجليل يوسف ، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989.
30. الحميدي ، جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، دط ، 1966.
31. الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر سورية ، ط4، 1986، إعادة 2002.
32. رحاب الخطيب ، معراج الشاعر ، مقارنة أسلوبية لشعر طاهر رياض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط1 ، 2005.
33. رينية ويليك ، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 110 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1987.
34. زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل ، بيروت ، ط1، 1993.
35. سامح الرواشدة ، مغاني النص ، دراسة تطبيقية في الشعر الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2006.
36. سعدي أبو شاور ، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2003.
37. السكاكي ، مفتاح العلوم ، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت ، ط2، 1687.
38. سليمان فياض ، استخدامات الحروف العربية معجميا: صوتيا صرفيا نحويا كتابيا ، دار المريخ للنشر، 1998.
39. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، مطبعة الزعيم بغداد ، 1962.
40. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق ، ط1، 1998.
41. صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر ، 1998.
42. الضبي ، بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، ط1 ، 1989، ج1.

43. الطاهر أحمد مكي ، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، دار المعارف ، ط3 ، 1987 .
44. عاطف جوده نصر، الخيال مفوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1984 .
45. عبد الرحمان حاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر ، ط2007 .
46. عبد الرحمن الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد ، ط1989، 1.
47. عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة ، في الجزائر دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط 1 ، 2003.
48. عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية ، أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم دمشق، ، ط1 ، 1996، ج 2.
49. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين، دار الشروق، ط1، 1997.
50. عبد الصبور شاهين ، المنهج الصوتي للبنية العربية ، رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة ، دط ، 1980 .
51. عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، مطبعة حكومة الكويت ، ط3 ، 1989، ج1.
52. عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1987.
53. عبد الملك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري "دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية "، دار الحدائق، ط1، 1986.
54. عبد الهادي الفضيلي ، اللامات دراسة نحوية نحوية شاملة في ضوء القراءات القرآنية، دار القلم ، بيروت ، ط1، 1908.
55. عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة ، دط، 2002.

56. عبد الواحد المراكشي ، المعجب في تلخيص أخبار المغرب،تحقيق محمد سعيد العريان ،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة ، دط ، دت.
57. عبد الواحد حسن الشيخ،البديع والتوازي،مكتبة الإشعاع الفنية، ط1 ، 1999.
58. عدنان حقي ،المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد ، ط1، 1987.
59. العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ، دار الأديب للنشر والتوزيع ،دط، 2005.
60. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، دط ، 1992.
61. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ،مكتبة غريب ، ط4 .
62. علوي الهاشمي فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2006، 1.
63. علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1993.
64. عليه عزت عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، المكتبة الأكاديمية ، ط1 ، 1994.
65. عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، ط2 ، 1984 ، ج4.
66. غازي يموت ، بحور الشعر العربي ،عروض الخليل ، دار الفكر اللبناني، ط 2 ، 1992.
67. الفارابي ، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي ، دار المشرق ، ط2، 1990 .
68. فوزي سعد عيسى ، العروض العربي ومحاولات التطور والجديد فيه ، دار المعرفة ، ط2 ، 1998.
69. كاميليا عبد الفتاح،القصيدة العربية المعاصرة،دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية ، دط ، 2006.

70. كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ، دار العلم للملايين، ط1، 1974.
71. مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز ، وزارة التربية والتعليم جمهورية مصر العربية ، 1994 ،
72. محمد إبراهيم شادي ، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم ، شركة الرسالة ، ط 2 ، 1988.
73. محمد الإفرائي ، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل ، تحقيق محمد العمري، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية المغرب ، ط، 1997
74. محمد الماكري ، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1991.
75. محمد حماسة عبد اللطيف ، الإبداع الموازي ، دار غريب ، 2001 .
76. محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق ، ط 1 ، 1999.
77. محمد رضوان الداية ، الأدب الأندلسي والمغربي ، مطبعة خالد بن الوليد ، ط ، 1981/1980.
78. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط، 2001.
79. محمد عبد الحميد ، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته ، دار الوفاء ، ط 1 ، 2005.
80. محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون ، ط 1 ، 1994.
81. محمد عبد المطلب ، جدلية التركيب والإفراد في النقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1، 1995.
82. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1997.

83. محمد عصام مفلح القضاة ، الواضح في أحكام التجويد ، دار النفائس ، الأردن ، د ط، دت.
84. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر ، دط ، 1977، ج1.
85. محمد كامل الفقي ، في الأدب الأندلسي، دار الفكر العربي مصر ، ط1، 1975.
86. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، 1992.
87. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب نحو منهجية شمولية ، المركز الثقافي العربي، ط 1 ، 1996.
88. محمد مفتاح ، التلقي والتأويل مقارنة نسقية ، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994 .
89. محمود شاكر ، جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر ، جمع وتقديم عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي القاهرة ، دط ، دت ، ج2 .
90. محمود عسران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستان المعرفة دط ، 2006 .
91. محمود علي السمان ، العروض القديم ، أوزان الشعر العربي وقوافيه ، دار المعارف ، ط2، 1986.
92. محمود فاخوري ، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية سوريا، 1996.
93. مصطفى حركات، نظرية الوزن ، الشعر العربي وعروضه ، دار الآفاق ، 2005 .
94. مصلح النجار ، السراب والنبع ، رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 ، 2005.
95. منير سلطان ، البديع تأصيل وتجديد ، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، 1996.
96. نسيم الغيث، من المبدع إلى المتلقي ، دراسات في الأدب والنقد ، دار قباء للطباعة والنشر، 2001 .

97. نصير الدين الطوسي، رسالة نصير الدين الطوسي في علم الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، دار القلم القاهرة ، دط، 1964.
98. هادي نهر ، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2007.
99. هوراس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1988.
100. وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، عدد207، مارس1996 .
101. يوسف إسماعيل ، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، دط، 2004 .
102. يوسف عليّات ، جماليات التحليل الثقافي : الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2004.
103. يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، رابطة إبداع الثقافية، دط ، 2002 .
104. يونس طركي سلوم البجاري ، المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة نقدية موازنة ، دار الكتب العلمية، ط1، 2008.
- ثانيا الرسائل الجامعية:**
105. البشير مناعي ، اللغة الشعرية عند الشنفرى دراسة وصفية تحليلية ، رسالة ماجستير ، جامعة بن يوسف بن خدة الجزائر ، 2005 / 2006.
106. سامي خماد الهمص ، شعر بشر بن أبي خازم : دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير ، جامعة الأزهر - غزة ، 2007.
107. سعود غازي محمد الجودي ، شعر ابن الأبار البلنسي القضاعي ، دراسة في مضمون الخطاب ومكونات المتن ، رسالة دكتوراه ، جامعة أم القرى، 1421هـ .
108. عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه كلية الآداب جامعة الكوفة، 2008.

109. علي عبد الله علي القرني ، أثر الحركات في اللغة العربية دراسة في الصوت والبنية
رسالة دكتوراه ، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2004.
110. مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية
وآدابها، جامعة ورقلة، 2003، 2004.

ثالثاً الدوريات:

111. إسماعيل أحمد العالم ، إضاءة في الدرس اللغوي :بأية ذي الرمة نموذجاً، مجلة
جامعة دمشق ،مج18، العدد الأول، 2002.
112. خالد بن محمد الجديع ، البنية اللغوية والإيقاعية في عينية لقيط بن يعمر ، مجلة جامعة الإمام محمد
بن سعود الإسلامية ، عدد 38 ، ربيع الآخر 1423 هـ
113. خليل موسى ، تطور موسيقى الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي ،دمشق،
عدد377 ، أيار 2002 .
114. زيد القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص(سلسلة الدراسات الإنسانية)، مجلة
الجامعة الإسلامية غزة،مج17،يناير2009.
115. عباس الجراري ، أثر الأندلس على أوروبا في النغم والإيقاع ،مجلة عالم الفكر مج 12
، العدد1، أبريل مايو يونيو 1981.
116. عبد الله بن صالح العريني ، مقاييس جودة الشعر في النقد العربي القديم ، المجلة
العلمية لجامعة الملك فيصل مج 4، ع2، 2003.
117. عبد المحسن فراج القحطاني ، تعريف الشعر بالشعر ،مجلة علامات ، النادي الأدبي
الثقافي جدة، ج52، مج13، يونيو2004 .
118. عشتار داود محمد ، تقنية التوازي في الشعر الحديث ، مجلة الموقف الأدبي ،
عدد421، أيار 2006.
119. فريد امعضشو ، المصطلح الإيقاعي في التراث العربي، القافية نموذجاً ، كتيب المجلة
العربية ، العدد 382، نوفمبر2008.

120. محمد النجار ، أفنان النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي ،
رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي ،مجلة جامعة دمشق ، مج 23 ،
عدد1 ، 2007 .

121. مشري بن خليفة ،البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة ،مجلة الأثر،العدد
الثالث، ماي 2004 .

122. يوسف ناوري ، جماليات اشتغال النص الشعري المعاصر ، مجلة علامات ، النادي
الأدبي الثقافي جدة ،ج59 ، مج15 ،مارس2006.

رابعاً المراجع باللغة الأجنبية:

Lucie Bourassa , rythme et sens ,les édition Balzac,1993 .123

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	مقدمة.....
ص1	تمهيد
ص1	التعريف بالشاعر:.....
ص8	مفهوم البنية الإيقاعية :.....
ص22	الفصل الأول: موسيقى الإطار في شعر ابن دراج.....
ص23	الأوزان في علاقتها بالأغراض وأحوال النفس:.....
ص33	البنية الإيقاعية للبحور الشعرية:.....
ص35	البنية الإيقاعية للطويل.....
ص43	البنية الإيقاعية للكامل
ص52	البنية الإيقاعية للبيسط:.....
ص58	البنية الإيقاعية للمتقارب:.....
ص63	البنية الإيقاعية للوافر.....
ص66	البنية الإيقاعية للخفيف.....
ص69	البنية الإيقاعية للرمل.....

71ص البنية الإيقاعية للمديد
73ص البنية الإيقاعية للمجتث
75ص البنية الإيقاعية للمنسرح
77ص البنية الإيقاعية للسريع
79ص البنية الإيقاعية للرجز
83ص 3- البنية الإيقاعية للقافية
99ص الفصل الثاني: موسيقى التكوين
102ص التكرار وأنواعه:
116ص المناظرة وأنواعها
121ص التجنيس وأنواعه
126ص بنية المقابلة
133ص التوازي وأنواعه
142ص خاتمة
145ص المصادر والمراجع
155ص	فهرس المحتويات

