المملـكة العربيــة السـعـودية

وزارة التــعلـيــم الـعـالي

جـامعة طيبة بالمدينة المنورة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية \قسم اللغة العربية

الإيقاع في شعر المعتمد بن عباد
مظاهره وخصائصه

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص الأدب والنقد

إعداد الطَّالبة

ليلى سالم البدراني

إشراف الدكتور

حسام محمد أيوب

(أستاذ البلاغة المشارك بكلية الآداب قسم اللغة العربية).

العام الدراسي: ١٤٣٥هـ-٢٠١٤م

بسم الله الرحمن الرحيم

قرار توصية اللجنة

- ☐ قبول الرسالة والتوصية بمنح الدرجة.
- ☐ قبول الرسالة مع إجراء بعض التعديلات ، دون مناقشتها مرة أخرى.
- ☐ استكمال أوجه النقص في الرسالة ، وإعادة مناقشتها.
- ☐ عدم قبول الرسالة.

تعقيبات أخرى :

.....

.....

.....

...

التوقيعـــات

مقرر اللجنة عضو عضو عضو

عضو

الاسم ....

التوقيع: ....

شكر وتقدير

الحمد لله من قبل ومن بعد، الحمد لله الذي يسَّر وسهل وبعونه وفقني لإتمام هذا البحث ، اللهم لكَ الحمد حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا ترضاه.

وبعد شكره وثنائه عز وجل، أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي الكريم الدكتور حسام محمد أيوب، المشرف على هذا البحث، والذي لم يألُ جهدًا في توجيهي ونصحي.

كما أشكر أعضاء اللجنة الموقرة التي بذلت جهدها المبارك في تناول هذا البحث وقراءته،وأشكر كل من وقف جانبي وساعدني، وأخص عائلتي أخواتي وأخواني الكرام .

هذا وأسأل الله أن يكتب الفائدة للجميع، والحمدلله أولًا وآخرًا

الإهـــــــــــداء

إلى من ربياني صغيرا أمي و أبي "حفظهما الله"

إلى أحبتي علي, وفاطمة, وعائشة.

إلى رفيقات دربي : أمل ومها

إلى حبيبي مناف

أهدي هذا البحث ..

فهرس المحتويات

المقدمة.....١

الفصل الأول **٩**

الإيقاع الخارجي في شعر المعتمد بن عباد.....١٠

١- مفهوم الإيقاع.....١٠

١-١الفرق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشِّعري.....١٠

١-٢ الفرق بين الوزن والإيقاع الشِّعري.....١٣

٢- الإيقاع الزمني المطرد ١٧

٢-١ الأوزان الشعرية في شعر المعتمد بن عباد**.....١٧**

٢-٢ الدلالة التعبيرية للأوزان الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد.....٢٣

٣- **الإيقاع النغمي المطرد**.....٣٠

٣-١ القوافي الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد.....٣٠

٣-٢ الدلالة التعبيرية للقوافي الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد.....٣٧

٤- الإيقاع الخارجي بين مرحلة الملك ومرحلة الأسر ٤١

٤-١ الأوزان الشعرية في فترة الملك : (٤٤٤هـ ،٤٨٤ هـ).....٤١

٤-٢ الأوزان الشعرية في مرحلة الأسر: (٤٨٤هـ ، ٤٨٨هـ).....٤٣

٤-٣ القافية الشعرية في مرحلة الملك (٤٤٤هـ ، ٤٨٤هـ.....٤٧

٤-٤القافية الشعرية في مرحلة الأسر (٤٨٤هـ ، ٤٨٨هـ).....٤٨

الفصل الثاني ٥٢

الإيقاع الداخلي في شعر المعتمد بن عباد ٥٣

١- الإيقاع الداخلي الزمني..... ٥٥

١-١ الموازنة..... ٥٥

١-٢ حسن التقسيم..... ٦٤

١-٣ التطريز(التوازي العمودي)..... ٧٣

٢- الإيقاع الداخلي النغمي..... ٨٠

٢-١التصريع والتقفية..... ٨٠

٢-٢تكرار الألفاظ..... ٨٩

٢-٣ الجناس ٩٨

٢-٤ تكرار الأصوات..... ١٠٨

الفصل الثالث ١١٨

الإيقاع والمعنى في شعر المعتمد بن عباد..... ١١٩

الإيقاع الخارجي والمعنى في شعر المعتمد بن عباد..... ١١٩

١-٠ الإيقاع الخارجي والمعنى ١١٩

١-١الضرورات الشعرية ١١٩

١-٢التدوير ١٢٢

١-٣ الاطراد ١٣١

١-٤ الجملة الاعتراضية..... ١٣٨

١-٥ التضمين ١٤٧

٢-٠ الإيقاع الداخلي والمعنى ١٥٥

٢-١تأكيد المعنى..... ١٥٥

٢-٢ تقابل المعنى.....١٦٦

٢-٢-١ التضاد الدلالي.....١٦٦

٢-٢-٢التكامل الدلالي ١٧٠

٢-٣ تفصيل المعنى.....١٧٣

٢-٤ نمو المعنى.....١٧٩

الخاتمة.....١٨٣

الملخص.....١٨٨

الملحقات.....١٩٢

فهرس المصادر والمراجع.....٢٠٣

المستخلص

يتحدث هذا البحث عن الإيقاع في شعر المعتمد بن عباد: مظاهره وخصائصه، من خلال المنهج الأسلوبي، وقد بينت من خلاله مفهوم الإيقاع.

وينقسم الإيقاع إلى مستويين: الأول الإيقاع الخارجي، ويشمل الوزن والقافية، والثاني: الإيقاع الداخلي، ويتجلى في جرس الألفاظ وانسجامها، من خلال ظواهر عدة كالموازنة، وحسن التقسيم، والتطريز، والتصريع، والتكـرار، والجناس.

وتحدثت عن علاقة الإيقاع بالمعنى فقد أفرز الصراع بين النظامين اللغوي والعروضي ظواهر عدة في النص الشعري مثل: الضرورة الشعرية، والتدوير، والاطراد ،والتضمين .

ويظهر البحث علاقة الإيقاع الداخلي بالمعنى، الذي أفضى إلى تكامل المعنى، أو تقابله، أو نموه، أو تفصيله من خلال ظواهر بلاغية كالتصدير، والتذييل، والترديد، والتصدير، والتطريز، والموازنة، وحسن التقسيم.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على محمد البشير النذير، والسراج المنير، وعلى آله وأصحابه الذين تمسكوا بسنته، و اهتدوا بهديه إلى يوم الدين.

أما بعد:

فإن موضوع هذا البحث هو (**الإيقاع في شعر المعتمد بن عباد مظاهره وخصائصه**) وأقصد به التالي:

الإيقاع : يتكون الإيقاع من بنيتين إيقاعيتين: الأولى تمثل التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن ، وهو ما يعرف بالوزن، وتعد هذه البنية العامل البنيوي المهيمن في البيت الشعري، فهي تعمل على تعديل بقية العناصر، وتكييفها سواء أكانت صوتية، أم صرفية، أم معجمية، وتفرض هذه البنية على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، مما يولد البنية الثانية وهي البنية الإيقاعية الفرعية المرتكزة على القانون الأساسي للإيقاع المتمثل في التكرار، ولكنها تولد قوانينها الخاصة بها .

وتعرف التوازيات الحرة غير الخاضعة لمبدأ التعاقب داخل الزمن بالإيقاع الحر وهو نوعان: إيقاع العبارات: ويقوم على التوازي النحوي، وهو أقرب إلى الإيقاع الوزني لأن العبارات تنحو فيه إلى التوازن الكمي، لكنها لا تصل إلى درجة انضباط الوزن، ويشمل ما عرف لدى البلاغيين بالموازنة، والتقسيم ، والتطريز، أما النوع الثاني فهو إيقاع الألفاظ، و يشمل مجموعة من الظواهر الصوتية التي تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ: كالتصريع، والترصيع، والتصدير، والتذييل، والترديد، والجناس .

المعتمد بن عباد : هو محمد بن عباد بن محمد بن إسماعيل اللخمي أبو القاسم المعتمد على الله، ملك أشبيلية في عصر ملوك الطوائف من بني عباد، ولد في باجة ٤٣١هـ ، وتوفي في أغمات 488 هـ .

مظاهره وخصائصه : وتعني الظواهر الإيقاعية التي ميزت شعر المعتمد وما تمتاز به من إمكانات التماثل والتقابل.

مشكلة الدراسة وأهميتها

موضوع هذه الدراسة هو " الإيقاع في شعر المعتمد بن عباد مظاهره وخصائصه"، وترتكز هذه الدراسة على مجموعة من الأسس النظرية تتمثل في أن الأدب بناء لغوي، وتعد دراسة طبيعة هذا البناء قضية جوهرية في الدراسة الأدبية، وتجنبا للاتكاء على الحس اللغوي وحده في إثبات خصائص هذا البناء سعت الأسلوبية إلى الكشف عن العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الحس اللغوي، وتعنى الأسلوبية بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية، فهي على ذلك دراسة منهجية للتعبير الأدبي يقتصر تفكيرها على النص.

أما أهمية الدراسة ومسوغاتها فتتلخص في أن الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية في مستواها التوصيلي التداولي كغيرها من العلوم لم تبحث بالاستقصاء العلمي الكافي حتى الآن، وهذا يجعل القول بارتباط إحدى المتغيرات بالمجال اللغوي البحت أو الأدبي موضع تساؤل مما يثير الشكوك على مناسبة التفسير الجمالي لها.

على أنه لا سبيل إلى الوصول إلى هذه الغاية التي تعد الهدف النهائي لعلم الأسلوب إلا بالدراسات الجزئية التي تتناول تحليل لغة كاتب أو شاعر، وقد تتناول لغة مدرسة أدبية،

أو لغة عصر أدبي واحد، والغالب ألا يدرس أسلوب الشاعر من نواحيه جميعاً، أو في جميع أعماله، فقد يتناول الباحث كتاباً واحداً من كتبه، أو ظاهرة واحدة في أسلوبه.

هذا فضلًا عن أن تأسيس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية له دور مهم في وصف نظام اللغة، والإسهام في تركيز أحكامها العلمية، ومنطلقاتها المنهجية في البحوث اللغوية عامة.

منهجية البحث:

وقد اتبعت في دراستي هذه المنهج الأسلوبي الوظيفي، ويعنى هذا المنهج باستثمار التقنيات اللسانية ودمجها بالتقنيات الأسلوبية لتوظيفها توظيفا فاعلًا في خدمة النص الأدبي على صعيدي النظرية والتطبيق. ويدرس هذا المنهج العلاقات النفعية للعناصر التي تكون الأسلوب في النص الأدبي، معتمداً المعايير والمقاييس التي جاءت بها اللسانيات الحديثة، فالمنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست في اللغة ونمطيتها، وإنما في وظائفها أيضاً بحيث لا نستطيع تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة تقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس وحمل المقاصد إليهم.

ويقول هذا المنهج بإنشاء القارئ للأسلوب، فتأثيرات الأسلوب تنصهر في القارئ، ولذلك لا يمكن أن تصبح موجودة في الواقع إلا حينما يعيها، فهي ليست خصائص في الأسلوب ، بل تنشأ من خلال تلقي القارئ للنص. ولكن كيف يعي القارئ هذه التأثيرات؟

لقد ذهب الأسلوبيون الوظيفيون إلى القول بوجود طريقتين حتى يعي القارئ الأسلوب، فإما أن يكون ذلك ناتجاً عن وجود تقابل في النص، أي أنه حادث من خلال عناصر لغوية في النص تنشأ متقابلة مع تركيب السياق السابق، وتنتج القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقع إلى الأنموذج اللغوي كالطباق، والمقابلة، والالتفات... الخ وقد يكون ناتجاً عن تماثل بين عمليتين أي: تطابق لجدول الاستبدال على جدول التركيب مما

ينشئ انسجاماً ما بين العلاقات الاستبدالية والعلاقات التركيبية كالوزن، والقافية والتصريع، والترصيع، والجناس، والتصدير، والترديد والتذييل، والتشبيه، والاستعارة، وهذا يعني أن المنهج الأسلوبي الوظيفي لا يقر مقولة المعيار الخارجي الذي يعد الأسلوب انحرافا عنه، وإنما يستبدل مقولة المعيار الداخلي بمقولة المعيار الخارجي.

مدونة البحث:

أما مدونة الدراسة فتتمثل في ديوان المعتمد بن عباد تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد ٢٠٠٩م .

الدراسات السابقة :

١- عاصم البدري حسين: التصوير الفني في شعر المعتمد بن عباد، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر، القاهرة، ١٩٨٦م.

وهذه الدراسة مقتصرة على جانب واحد من جوانب اللغة الشعرية وهو التصوير الفني في حين أنني سأدرس المستوى الصوتي في شعر المعتمد المتمثل بالبعد الإيقاعي .

٢- عامر عبد الله عامر عبد الله – تجربة السجن في شعر أبي فراس الحمداني والمعتمد بن عباد، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٤م، ٤١٠ ورقات.

أما هذه الدراسة فهي دراسة موازنة بين شاعرين في جانب محدد هو تجربة السجن، ومقتصرة على القصائد التي قيلت في السجن من حيث المضامين وبعض الجوانب الفنية .

٣- محمد عبد الله سيدي محمد – المعتمد بن عباد حياته من خلال شعره ، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، وهي دراسة تناولت عصر المعتمد وأغراضه الشعرية وتجربته في الأسر ، وتناولت بإيجاز بعض الجوانب الفنية في شعره .

لذا أستطيع أن أقول: إنه لا توجد دراسة علمية تتناول الإيقاع في شعر المعتمد بن عباد

وتجدر الإشارة إلى وجود دراسات تاريخية لحياة المعتمد بن عباد يمكن الإفادة منها مثل:

١. عزام عبد الوهاب – المعتمد بن عباد الملك الجواد الشجاع المرزأ ، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية ، ط١ ، ٢٠١٠ م .

٢. علي أدهم – المعتمد بن عباد ، الاسكندرية : مكتبة مصر.٢٠٠٠م

٣. علي الجارم – شاعر ملك ، قصة المعتمد بن عباد الأندلسي ، مطبعة المعارف.

٤. نديم مرعشلي – المعتمد بن عباد ،دار الكتاب العربي. ١٩٤٣م

خطة البحث :

وتتكون الدراسة من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة كالآتي :

مقدمة: توضح أهمية البحث والمنهج المتبع في الدراسة

الفصل الأول

الإيقاع الخارجي في شعر المعتمد بن عباد

١-٠ مفهوم الإيقاع

١-١ الفرق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشِّعري.

١-٢ الفرق بين الوزن والإيقاع الشِّعري.

٢-٠ الإيقاع الزمني المطرد .

٢-١ الأوزان الشعرية في شعر المعتمد بن عباد

٢-٢ الدلالة التعبيرية للأوزان الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد

٣-٠ الإيقاع النغمي المطرد

٣-١ القوافي الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد

٣-٢ الدلالة التعبيرية للقوافي الشعرية في ديوان المعتمد ابن عباد

٤-٠ الإيقاع الخارجي بين مرحلة الملك ومرحلة الأسر

٤-١ الأوزان الشعرية في فترة الملك : (٤٤٤هـ -٤٨٤ هـ)

٤-٢ الأوزان الشعرية في مرحلة الأسر: (٤٨٤هـ - ٤٨٨هـ)

٤-٣ القافية الشعرية في مرحلة الملك (٤٤٤هـ -٤٨٤هـ).

٤-٤ القافية الشعرية في مرحلة الأسر (٤٨٤هـ - ٤٨٨هـ).

الفصل الثاني

الإيقاع الداخلي في شعر المعتمد بن عباد وعلاقته بالمعنى

١-٠ الإيقاع الداخلي الزمني

١- ١ الموازنة

١-٢ حسن التقسيم

١-٣ التطريز

٢-٠ الإيقاع الداخلي النغمي

٢-١ التصريع والتقفية

٢-٢ تكرار الألفاظ

٢-٣ الجناس

٢-٤ تكرار الأصوات

الفصل الثالث

الإيقاع والمعنى في شعر المعتمد بن عباد

١-٠ الإيقاع الخارجي والمعنى

١-١ الضرورات الشعرية

١- ٢ التدوير

١-٣ الاطراد

١- ٣ الجملة الاعتراضية

١-٥ التضمين

٢-٠ الإيقاع الداخلي والمعنى

٢-١ تأكيد المعنى

٢-٢ **تقابل المعنى**

٢-٢-١ التضاد الدلالي

٢-٢-٢ التكامل الدلالي

٢-٣ **تفصيل المعنى**

٢-٤ **نمو المعنى**

الفصل الأول

الإيقاع الخارجي في شعر المعتمد بن عباد

- **مفهوم الإيقاع**
- الفرق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشِّعري.
- الفرق بين الوزن والإيقاع الشِّعري.
- **الإيقاع الزمني المطرد .**
- الأوزان الشعرية في شعر المعتمد بن عباد
- الدلالة التعبيرية للأوزان الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد
- **الإيقاع النغمي المطرد**
- القوافي الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد
- الدلالة التعبيرية للقوافي الشعرية في ديوان المعتمد ابن عباد
- الإيقاع الخارجي بين مرحلة الملك ومرحلة الأسر

الفصل الأول

مدخل

١- مفهوم الإيقاع :

١-١ الفرق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشِّعري

يعد الإيقاع بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن، بل هو ظاهرة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة، أو المتعاقبة، أو المتآلفة، أوالمنسجمة، وعرفها في حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء التكويني، ليضمن حركة الظواهر المادية، بما يوفره لها من توازن ،وتناسب، ونظام، وكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر الذي يجعل من تجاذب بعض جزئيات الكون بالبعض الآخر حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك، فالأرض تدور ، والسحاب يتحرك، والجبال تراها ثابتة وهي تمر كمر السحاب ، والماء يتصاعد بخاراً إلى الفضاء ، ويكون تشكيلات من الغيم ، وتتحـــرك الريـاح فتثير السحاب، فينساق إلى بلد ميت، فيحيا ويخضر [١].

(١) عبد الدايم ، صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ،ط١ (مصر : مكتبة الخانجي) ،ص١١

ولا تقتصر الحركة الإيقاعية على مظاهر الطبيعة، فكل الفنون كالموسيقى والرسم ،"إبداعات فنية تقوم على نظام من علاقات التوازن ، أوالتوازي ، أوالتكرار، أو التناسب، أوالانسجام والتوافق، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام " [١].

وكلمة الإيقاع جاءت " مِنْ إِيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ وَهُوَ أَن يُوقِعَ الأَلحانَ ويُبَيّنَها"[٢]، فهو مصطلح منقول من علم الموسيقى إلى علم العروض.

ولعل هذا ما يفسر ارتباط مصطلح "الإيقاع " بالموسيقى عند النقاد العرب القدامى، فابن سينا يرى أن الإيقاع " تقدير ما لزمن النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيًا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريًا، وهو بنفسه إيقاع مطلق"[٣].

وقد أخذ هذا التعريف أيضًا ابن فارس، وابن زيلة حيث كان الخلط بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري[٤] .

ويرجع الخلط الحاصل بين الموسيقى والإيقاع الشعري إلى أن القدماء حصروا الإيقاع في الوزن الشعري. فالقدامى في دراستهم للإيقاع أهملوا الحركة الإيقاعية ، وركزوا على ارتباطه بالزمن " فلم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري "[٥]. وقد كان

---

(١) حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط١ (سورية: دار القلم العربي ،١٩٩٨م) ،ص١٧.

(٢) ابن منظور ،أبو الفضل جمال الدين ت (٧١١ هـ) لسان العرب ،ط٣ (بيروت : دار صادر) مادة(وقع) .

(٣) الشفاء الرياضيات جوامع علم الموسيقى ،تحقيق :زكريا يوسف ، تصدير ومراجعة : أحمد فؤاد الإهواني و محمود أحمد الحنفي ، ط١ (القاهرة : مطبعة الأميرية ، ١٩٥٦ م) ج٦،ص٨١.

(٤) الصاري ، عادل بشير،إشكالية مصطلح الإيقاع ، الحوار المتمدن ، العدد: ٣٥٨٢ http://www.ahewar.org ،تم استقاء المعلومة بتاريخ ٢٥\١٠\١٤٣٢هـ

(١) إسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي، (القاهرة : دار الفكر العربي،١٩٩٢م) ، ص١٢١.

الجاحظ يؤكد أن وزن الشعر من جنس الموسيقى ، وأن كتاب العروض " من كتب الموسيقى وهو من كتاب حد النفس، لا تحده الألسن بحد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن "[١] ويؤكد ابن فارس الفكرة نفسها " أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلا أن صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة "[٢].

أمَّا السجلماسي فيقول في تعريفه للشعر "الشعر هو الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة"[٣]، ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر فجعل الإيقاع الشعري متمثلًا في الوزن[٤].

وبصفة عامة فإن الدرس القديم للإيقاع الشعري ظل مرتبطًا بالإيقاع الموسيقي لما بينها من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسكون ، فالنقاد القدامى لم يلحظوه إلا من خلال الوزن الذي يقوم بدوره على التناسب بين الحروف ، وتتابعها ، وترتيبها ، وتكرارها بنسب محدودة ، فحصروا الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق ، ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى([٥]).

([١]) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ،ثلاث رسائل للجاحظ ، رسالة القيان ، (القاهرة : المكتبة السلفية القاهرة ، ١٣٤٤ هـ) ، ص ٨٤ .

([٢]) ابن فارس ، أبو الحسن احمد ، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب وكلامها ، تحقيق : السيد أحمد صقر (بيروت : دار أحياء الكتب العربية ، ١٩٧٧م) ،ص ٢٣٨ .

([٣]) السجلماسي ، أبو محمد القاسم ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق : علال الغازي ، (الرباط : مكتبة العارف ، ١٩٨٠ م) ، ص٢٨١.

([٤])وقاد ، مسعود ، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان ، رسالة ماجستير، (جامعة ورقلة:٢٠٠٣م) ، ص٧.

(٥) وقاد ، مسعود، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان ، (مرجع سابق)ص٧،

والحقيقة أن التفرقة بين الإيقاعين : الموسيقي والشعري، سهلة إذا نظرنا إلى أصل الموسيقى وأصل الشعر، فالموسيقى صوت خام تنتجه آلات الموسيقى، بينما الشعر واقعة لغوية في الأساس، وهذه الواقعة مكونة من دوال صوتية ذات مدلولات محددة مرجعياتها، وهو ما يختلف عن الآلة الموسيقية التي تظل وسيطًا صوتيًا بين الإنسان والتجربة، في حين تقوم اللغة، وبخاصة في الشعر كواقعة لا تقبل التوسط، أو الحياد بين الإنسان وتجربته، وبذلك يغدو الصوت في الشعر جزءًا صغيرًا ومتميزًا بتشربه خصائص اللغة، والصوت البشري ،ومضامين التجربة المباشرة، إذ لا يبقى فيه من الصوت الموسيقي سوى ارتباط كل منهما بأصله في الطبيعة الأم [1].

١-٢ الفرق بين الوزن والإيقاع الشِّعري

دفعت إشكالية العلاقة بين الإيقاع والوزن الباحثين إلى ملاحظة الفرق بين المصطلحين، حيث فرّق أحد النقاد بين الوزن والإيقاع بقوله " أما الكم (الوزن) فقصد بها هنا (كم) التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنًا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسمًا إلى تلك الوحدات، وهي قد تكون متساوية كالرجز مثلًا، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث، والتفعيل الثاني التفعيل الرابع، ...وهكذا، أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ".[2] فالوزن عنده يحدده كم التفاعيل مراعاة للفكرة التي نتجت على

(1) العلوي ، هاشم ، فلسفة الإيقاع الشعري ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦م) ، ص١٤٢.

(٢) مندور، محمد ، في الميزان الجديد ، ط٢(القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م) ، ص ١٨٨.

الأساس الكمي في الشعر العربي، وهي فكرة تأخذ في اعتبارها قياس الزمن، وتحدد بوجود نوعين من المقاطع اللغوية هما المقطع الطويل والمقطع القصير الذي يؤلف اجتماعهما وحدات يفترض أنها تشغل الزمن كله [١].

وبناء على الرأي السابق يكون الوزن مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري، أما الإيقاع فإن المقصود به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو محدد في الكلام، فينشأ عن مراوحة الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى المبدع، وهو ضربات نفسية تنساب إلى قلب السامع لتهز أعماقه في صمت ولين، ويتأسس الإيقاع من عنصرين : التكرار والتوقع. [٢] ولا يمكن القبول بهذا الرأي لأنه يخرج الوزن تمامًا من دائرة الإيقاع.

ومن جهة أخرى لا يمكن القبول بفكرة التوحيد بين الإيقاع والوزن، فاقتصار الإيقاع الشعري على الوزن يقضي بتحويل الإيقاع الشعري (الوزن) إلى قالب نمطي جاهز تصب فيه آلاف القصائد، بمختلف المضامين الفكرية والنفسية والفنية، دون أدنى تمييز أو تميز بين تجربة وتجربة أخرى، أوبين لغة ولغة، أوبين مستوى وسواه، الأمر الذي يفرض في النظر النقدي فصلًا تعسفيًا ملحوظًا بين شكل القصيدة ومحتواها، أوبين بنيتها العميقة وبنيتها الظاهرة [٣].

وفي مقابل من حاول التفريق بين الإيقاع والوزن، ومن حاول التوحيد بينهما أجد أن **الشكلانيين الروس** قد استنتجوا أن " الخطاب يمكن أن يبقى شعرًا حتى مع

---

(١)أسية ، داحو ، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية : محمود درويش نموذجاً ، (رسالة ماجستير ، جامعة حسيبة بوعلي الجزائر ، ٢٠٠٩ م) ، ص٦٤ .

(٢) بدر، عادل ، الإيقاع : مدخل إلى الشعرية العربية ، الحوار المتمدن العدد، ١٥٨٣ http://www.ahewar.org ، تم استقاء المعلومة بتاريخ ٢٤\١٠\١٤٣٢هـ

(٣) العلوي ، هاشم ، فلسفة الإيقاع الشعري ، (مرجع سابق) ص ١١٦

عدم المحافظة على الوزن، فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع وهو الانسجام يمكن أن يؤدى بطرق عديدة ، ليس الوزن إلا واحدًا منها، فما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليًا، أي أن القيمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر فيما يستكملها القارئ جماليًا [١].

والإيقاع في هذين المستويين أو النمطين يؤدي إلى ما يسميه الناقد ريشاردز عملية التوقع، وهو التوقع الذي يحدث في نفس المتلقي، ولا يعني ذلك حتمية وقوع المتوقع في كلا المستويين، وقد عبر ريتشاردز عن هذه العملية بقوله " إن هذا التوقع في أساسه لا شعوري فتعاقب المقاطع على شكل أصواتأو حركات في الكـــلام من شـــأنه أن يهـيئ الذهن لتـعاقبات أخرى من هذا النـمط دون غيره "، [٢] وهو بهذا أشرك المتلقي في مفهوم الإيقاع ، ومن هنا ركَّز تعريف الناقد للإيقاع على عنصر التوقع، فالإيقاع هو "هذا النسيج الذي يتألف من التوقعات ، والإشباعات ، وخيبة الظن ، والمفاجآت التي يولدها .."[٣].

فالنسيج يقتضي تسلسل النص، وتضافره، وتتابعه، وترابطه لفظًا ومعنى، وفي التوقعات تحصل خيبة الظن كما في الإيقاع الداخلي، وفي الإشباعات والاختلافات ما توفره الحركات والسكنات من امتداد الصوت، وإطالته، وانقباضه، ووقفه الذي تحصل منه حركة أشبه ما تكون بحركة الشهيق والزفير أو حركة دوران الأرض حول الشمس، وما ينتج عنها من تعاقب الفصول، أوحول نفسها فيحدث الليل و النهار.

(١) اليوسفي ،محمد لطفي ، الشعرية والشعر ، ط١ (تونس : الدار العربية للكتاب ،١٩٩٢ م) ،ص٥٨.

(٢) صالح ، نافع عبد الفتاح ، عضوية الموسيقى في النص الشعري،ط١ (عمان: مكتبة المنار ،١٩٨٥ م)، ص٥٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٠ .

وبطبيعة الحال أجد عملية التوقع التي أشار إليها ريشاردز حاصلة بلا شك في الإيقاع المطرد، أوما يسمى بالإيقاع الخارجي، لأن الوزن عملية ميكانيكية مدركة آليًا . أمَّا في الإيقاع غير المطرد أوالإيقاع الداخلي فهي قد تحصل، وقد لا تحصل، وبهذا يتحقق عنصر المفاجأة الذي لا يقل إثارة عن عنصر التوقع . والإيقاع الداخلي يقوم على التماثل الزمني الحر، ولا يخضع في تكوينه لمبدأ التعاقب المطرد داخل الزمن، وتشترك فيه النصوص الأدبية جميعًا، وهو يشمل المستوى الصوتي في الجناس والتكرار بشكل عام، والمستوى النحوي كالتوازي النحوي وما إلى ذلك .

أمَّا كولردج فإنه "يرجع الإيقاع إلى عاملين أولهما:التوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما: المفاجأة وخيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة التي تُولد الدهشة لدى القارئ ".

فالتكرار والمفاجأة يستند عليهما الإيقاع . فالتكرار يعقبه تمايز مما يحدث دهشة مولدة للإيقاع[1] .

وهذا ما أكده هويتهد في أن صيغة الإيقاع "لا تكمن دائما في التكرار المتشابه بل إنها تنهض على التمايز والاختلاف أيضًا داخل البنية الواحدة أو القالب"[2] .

والإيقاع نوع من الترديد والتكرار للصوت الذي يمنح الألفاظ صدى وصدعًا، فتدهشنا ،وتثير فينا اهتزازت، فنستجيب لحركتها، ووقعها، ولصورتها أيضًا، بعد مفاجأتنا طبعًا[1] .

(1) حمدان، ابتسام احمد ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، (مرجع سابق) ص٢١.

(2) وقاد ، مسعود ، المدخل الإيقاعي لتحليل النص الشعري القديم أبو تمام نموذجا ، معهد الآداب واللغات ، المركز الجامعي بالوادي ،الجزائر،ص ٢.

وهذا يتفق مع ما ذكره كمال أبو ديب حيث يصف الإيقاع بالفاعلية لأنها هي " التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية[٢]".إن وصف الإيقاع بالفاعلية هو الذي يبعد عنه صفة الجمود ،ومنحه صفة الحركة التي تهبه الحيوية والنماء، وتطرد عنه السكون والموت، إن قوام هذه الحركة هو التتابع في وحدة النغمة التي تحتاج من حين لآخر إلى فواصل الراحة والتنفس [٣].

الإيقاع الخارجي في شعر المعتمد بن عباد :

٢- الإيقاع الزمني المطرد :

٢-١ الأوزان الشعرية في شعر المعتمد بن عباد

تنهج القصيدة العربية وزنًا محددًا، لا تحيد عنه، ولا يشذُّ عنها، ويسير بها على نظام إيقاعي مطرد ، حُدد بستة عشر وزنًا، ومن هنا تأتي أهمية الوزن الشعري المحدد

بتفعيلات سميت بحورًا للشعر العربي، بوصفها عنصرًا مهمًا من عناصر الإيقاع عامة ، والإيقاع الخارجي خاصة، فالوزن يقوم على "توالي مقاطع صوتية طويلة وقصيرة على نحو منتظم ومتكرر، يوظف شكل الساكن والمتحرك للقيام بهذا الدور خلوصًا إلى تحديد شكل

---

(١) كوهن ، جان ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ، (مصر: الهيئة العامة لقصور ثقافة ، ١٩٩٠م)، ص٣٧.

(٢) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٢ (بيروت : دار العلم للملايين، ١٩٨١م) ، ص٢٣٠.

(٣) سليمان ، خالد ،في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة ، جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، مج ١٨ ، عدد ١١ ، ١٩٩٦م . ص ٣٩ - ٥٣ ، ص٣٩

التفعيلة الصوتية التي يتم النسج على منوالها في سياق البحر الشعري"[1] ولعل إيقاع الشعر يميزه عن سائر الإيقاعات وجود موسيقى الوزن التي تحددها الأذن الموسيقية فيعرف الشعر موزونًا دون غيره من فنون القول .

لقد نوَّع المعتمد بن عباد بين الأوزان الشعرية في قصائده ومقطوعاته، وكان الكامل أكثر الأوزان تواترًا في ديوان المعتمد فقد بلغ عدد الأبيات التي نظم عليها الشاعر (١٧٦) بيتًا، أي ما نسبته ٢٠,١٣%، وقد تناسب هذا التواتر تناسبًا طرديًا مع نسبة التوجه إلى هذا الوزن ، فقد جاءت(٣٩) قصيدةً من أصل (١٧٦) قصيدةً على هذا الوزن أي ما نسبته ٢٢,١٥% .

وهو من بحور المرتبة الثانية من حيث نسبة الشيوع في الأشعار العربية، بعد بحر الطويل، لكنه في عصور المتأخرين ساد ، وتفوق على الطويل ، وكثر النظم عليه عند شعراء العربية في العصر الحديث، وقد أثبتت الدراسات التي سعت إلى رصد التواتر الزمني لسيرورة البحور الشعرية عبر العصور الأدبية أن هذا البحر لم يتنازل عن مكانته في الفئة الأولى من بين البحور الشعرية على مر العصور الأدبية[2] .

فكلما انتقل الشعر من عصر إلى عصر تالٍ ازداد اهتمام الشعراء بالنظم على هذا البحر ، وهذا يؤكِّد ما ذهب إليه حازم القرطاجني في تلمسه لخصائص هذا الوزن حيث قال: "مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره "[3]، وهذه الخصائص لا تعني أنني أوافق

([1])جاب الله ، أسامة عبد العزيز ، جماليات الإيقاع في اللغة العربية ، http://www.odabasham.net تم استقاء المعلومة بتاريخ ٢٥\١١\١٤٣٢هـ

([2]) أنيس، إبراهيم ، موسيقى الشعر، ط٢ (مصر: مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٢ م)،ص٢٠٨ .

([3]) القرطاجني، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب خوجه،ط٣ (بيروت : دار الغرب الإسلامي ، ١٩٨٦ م)، ص٢٦٨.

على أن هذا البحر ينحاز لمعانٍ محددة، فهذه خاصية موضوعية مجردة تنبهنا إلى الحرية الكبيرة التي يجدها الشاعر في هذا الوزن .

ويبدو أن هذه الحرية هي السبب في كثرة النظم عليه في العصور الأدبية المتأخرة، لما يتمتع به من حركات إيقاعية واسعة، مما ينتج للشاعر مساحة إيقاعية واسعة أكثر من غيره [١]، ففيه لونٌ خاصٌ من الموسيقى يجعله فخمًا جليلًا.[٢]

ويصفه إبراهيم أنيس بأنه معبود الشعراء[٣] المحدثين ومطيتهم، وهو البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبي الشعر، كما يطرقه الآن كل الناظمين[٤] .

ومن أشهر قصائد المعتمد التي وردت على هذا البحر مجزوءًا قصيدته حين دخل عليه الجيش في إشبيلية، فخرج مدافعًا عن نفسه وأهله، وكان قد أشار عليه وزراؤه بالخضوع والاستعطاف :

لَمّا تَماسَكتِ الدُموع وَ تنبّهَ القَلبُ الصَديعُ
قالوا الخُضوعُ سياسَةٌ فلْيَبدُ مِنك لَهُم خُضوعُ
وَأَلَذُّ مِن طَعْم الخُضـــوعِ عَلى فَمـي السُّمُّ النَّقيعُ

(١) خلوصي، صفاء ، فن التقطيع الشعري والقافية، ط٥ (بغداد :مكتبة المثنى، ١٩٧٧م)،ص ٩٥

(٢) المجذوب، عبد المطلب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ط٣ (الكويت : مطبعة الكويت،١٩٨٩ م) ، ج١، ص٣٦٢ .

(٣) عبارة غير لائقة عقائديًا.

(٤) أنيس، إبراهيم ، موسيقى الشعر، (مرجع سابق) ،ص ٢٠٨.

إن يسلُب القَومُ العَدَا مُلكي وتُسْلِمْني الجُموعُ

فالقَلبُ بَينَ ضُلوعِه لَم تُسلِم القَلبَ الضُّلوعُ

لَمْ أَسْتَلَب شَرفَ الطِّبــاعِ أيُسلَبُ الشَّــرَفُ الرَفيعُ[1]

ويأتي بحر الطويل في المرتبة الثانية بفارق بسيط بينه وبين البحر الكامل حيث ورد١٧٣ بيتًا على هذا البحر بنسبة تواتر بلغت ١٩,٨%، وفي (٣٠) قصيدة بنسبة توجه بلغت ١٧,٠%.

وليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقارب ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن [2]. وهو الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ،ويتخذونه ميزانًا لأشعارهم، ولاسيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن، وهو من المقاطع الطويلة تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة، وظل الشعراء يعتنون بها في عصور الإسلام الأولى [3].وانتشاره وكثرة استعماله تعودان إلى أنه طويل النفس، والعرب وجدت فيه مجالًا أوسع للتفصيل[4]، فالبحر الطويل يتسم بالقوة والجلال لذا عمد إليه أصحاب الرصانة والمتانة [5]. ويمتاز بطول مداته ، ونغماته الموسيقية [6].

([1])المعتمد بن عباد ملك اشبيلية، ديوانه، جمع د حامد عبد المجيد، د : أحمد أحمد بدوي ، راجعه د : طه حسين، ط٥، (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ٢٠٠٩ م)، ص ٨٨.

([2])أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، (مرجع سابق) ص ٥٧.

([3]) المرجع السابق ، ص ١٨٩.

([4]) المجذوب، عبد المطلب، المرشد إلى فهم أشعار العرب ،(مرجع سابق)، ج١ ص ٤٠١.

([5]) عصفور ، جابر ، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي ، ط٥ ، (مصر: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٥م) ، ص٢٧٢ .

([6]) عبد الرحمن ، إبراهيم ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ،ط١ (القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ٢٠٠٠م) ، ص٢٨٦.

وقد استعمله الجاهليون أكثر من غيرهم، لأنه يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني، نظرًا لطول مقاطعه، وهو ماياسب قصائدهم التي كانت أقرب إلى الشعر القصصي[1].

ومن القصائد التي نظمها المعتمد على هذا البحر قصيدته في اعتماد زوجته:

كتبتُ وعندي من فراقِك ما عندي وفـي كبدي ما فيه من لَوعة الوجْدِ

وماخَطَّت الأقلامُ إلا وأَدمعي تَخطُّ سُطور الشَّوق في صَفْحة الخدِّ

ولولا طِلابُ المجد زرتُكِ طيَّه عميدًا ، كما زار النَّدى ورق الورْد

فقبَّلتُ ما تحت اللِّثام من اللَّمَى وعانَقتُ ما فوق الوشاح من العقد

أغائبةً عنّي وحاضرةً معي لئن غبتِ عن عيني فإنَّك في كبْدي[2]

فمقاطع البحر الطويل، ووحداته الإيقاعية، تتيح للشاعر عبر موسيقاه رسم ما يريد من صور طويلة ، ومعانٍ غير مختصرة، وقد رسمها في وحدات إيقاعية تامة، لتستغرق أبعد ما يريده الشاعر من معانٍ عميقة تكتظ فيها نفسه الحزينة المتشوقة للقاء زوجته بعد طول غياب .

وبلغ عدد الأبيات التي نظمت على البحر البسيط في ديوان المعتمد بن عباد ١٦٩ بيتًا بنسبة تواتر بلغت ١٩,٣٣% في (٢٧) قصيدةً بنسبة توجه بلغت ١٥,٣٤%.

(١) البستاني ، سليمان ، إلياذة هوميروس ، (مصر: مطبعة الهلال، ١٩٠٤هـ) ، ص٩١.

(٢) المعتمد ، ديوانه، (مرجع سابق) ،ص ٦.

والبسيط يقرب من الطويل، ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ، مع تساوي أجزاء البحرين، وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة، ولهذا قل في شعر أبناء الجاهلية، وكثر في شعر المولدين[١].

وهو من بحور الشعر التي أولع بها الشعراء منذ الجاهلية لاتساع أفقه، وجمال إيقاعه [٢]. ومن أبياته في هذا البحر نجد قصيدته في الأسر التي قال فيها :

فيما مضى كنتَ بالأعياد مسْرُورا فساءكَ العيدُ في أَغماتَ مأسُوراَ

ترى بناتِكَ في الأطمار جائعةً يَغزلن للنَّاس لا يملكن قِطميراَ

بَرَزْنَ نحوَك للتّسليم خاشعةً أبصارُهنَّ حَسيراتٍ مَكَاسِيرا

يَطأْنَ في الطّين والأقدامُ حافيةٌ كأنّها لم تطَأَ مِسكًا وكافورَا[٣]

ومن الملحوظ أن **معدل طول القصيدة** بلغ أقصى درجاته في وزن البسيط، فقد بلغ (٦,٢٩ %) أبيات في حين انخفض إلى أقصى درجاته في وزن المنسرح فقد بلغ(٢,٣٣ %). وعلى كل الأحوال فإن نفس الشاعر **قصير جدًا** في البحور كلها بلا استثناء، فقد بلغ معدل طول القصيدة في الديوان خمسة أبيات، وهذا يرجع إلى عدم تفرغ الشاعر لنظم

القصائد ، فقد شُغل بأمور الملك ، فضلا عن طابع الارتجال الذي اتسمت به قصائده .

(١) البستاني ، سليمان – إلياذة هوميروس(مرجع سابق) ، ص٩١.

(٢) الحنفي ، جلال ، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه ،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١ م)،ص٤٥

(٣) المعتمد ، ديوانه ،(مصدر سابق) ، ص ١٠٠ و١٠١.

وقد استخدم الشاعر (١٢) بحرًا من أصل (١٦) عشرا بحرًا من بحور الشعر العربي مما يعني أنه ترك أربعة بحور هي (المديد، المتدارك، المقتضب، المضارع)، لذا يمكن القول إنه سار الشاعر في شعره على منوال المشارقة في النظم على البحور الخليلية.

٢-٢ الدلالة التعبيرية للأوزان الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد

ولكن هل لهذه الأوزان معانٍ محدده نظم فيها الشاعر ؟ وهل كان لغلبة بحر معين دلالة على أنه تطرق لمواضيع معينه هي الغالبة على موضوعات الديوان؟ وهل لإيقاع الأوزان ارتباط بمعانٍ محددة سلفًا؟

أجد أن العلاقة بين الإطارالخارجي للقصيدة العربية المتمثل في الوزن وبنية المحتوى أحدى الموضوعات التي شغلت النقاد العرب قديمًا وحديثًا، وقد انقسم النقاد في ذلك فريقين: **الفريق الأول** يرى أن بنية المحتوى أو الغرض الشعري يفرض وزنًا محددًا ، ولكل وزنٍ أغراضٌ معينةٌ تناسبه ، وتظهر فيه براعته، وقد تكلم في ذلك ابن طباطبا في قوله " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدةٍ مخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشِّعر عليه في فكره نثرًا، وأعد له ما يلبسه إيَّاهُ من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[١] ، كما أشار أبو هلال العسكري إلى ذلك بقوله"وإذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر للمعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزنًا يتأتى فيه إيرادها "[٢].

([١]) العلوي ، ابن طباطبا، (ت ٣٢٢ هـ) ، عيار الشعر ،تحقيق : عباس عبد الساتر و نعيم زرزور ، ط٢ (بيروت : دار الكتب العلمية، ١٤٢٦ هـ)، ص١١.

([٢]) العسكري، أبو هلال، الصناعتان : الكتابة والشعر ، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم،ط١ (مصر: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م) ، ص١٣٩.

فهناك إشارات بسيطة في بادئ الأمر لوجود علاقة بين المعنى والوزن وأن هناك أوزانًا تختص بمعان معينة ، إلا أن أول من أفاض في هذه العلاقة هو "حازم القرطاجني" الذي أكد وجود علاقة بين المعاني والوزن المحتوي لها ، فهو يرى أن تعدد الأوزان بصفاتها الخاصة بها من حيث السهولة، والليونة، والوعورة ، وما شابه ذلك، يتناسب مع تعدد الأغراض التي يكتب بها الشعراء ، ومادامت صفات الأوزان المستقلة تشاكل في تعددها أغراض الشعر، فمن الطبيعي أن يعبر عن كل غرض منها بالوزن الذي يشاكله ، أو يحاكيه كل غرض منها بما هو أقدر على تخييله من الأوزان، فبمثل هذه المحاكاة تلتقي الصفات الذاتية للأوزان مع الأغراض المقصودة من الشعر، فتدعمها وتؤكدها[١].

ويرى النقاد أن القرطاجني تأثر بالفلاسفة اليونانيين وعلى رأسهم أرسطو الذي قال: "أما عن العروض فقد ثبت الوزن السداسي – أو الملحمي – صلاحه بحكم التجربة ، فلو أن قصيدة روائية نظمت في وزن آخر، أو في جملة أوزان، لبدت نافرة قلقة، لذلك فإن الوزن السداسي هو أرزن الأوزان وأبهاها ، وأنه أكثر قبولًا للغريب والاستعارة "[٢].

ويؤكد الفارابي أن اليونانيين هم أول من ربط بين الوزن والعروض فجعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعًا من أنواع الوزن ، مثل أوزان المديح غير أوزان الأهاجي .. وكذلك سائرها [٣].

كما تأثر بفلاسفة العرب الذين تحدثوا عن النغم في الموسيقى ، وارتباطه بالحالات الانفعالية ، فكل نغم مجرد يثير في النفس انفعالات محدده لدى السامع وعبر عنها ابن سينا

(١) – عصفور ، جابر ، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي ،(مرجع سابق) ، ص٣٢٤ و ٣٢٥.

(٢) البحراوي ، سيد ، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ،ط٢ (القاهرة : دار المعارف) ، ص ٢٦ .

(٣) إسماعيل ، يوسف ، بنية الإيقاع الشعري ،ط١ (دمشق: منشورات دار الثقافة، ٢٠٠٤م) . ص٣٠.

بقوله : " إن الانتقال إلى النغم الحاد يحاكي شمائل الحرد [١] وإلى النغم الثقيلة يحاكي شمائل الزكانة [٢] والحلم والاعتذار والانتقالات التي تبنى على هبوط متدارك بالصعود الراجع ، تعطي النفس هيئة شريفة نبوية حكمية مع شجى وتجلّ، وضدها يعطي هيئة لذيذة تميل إلى الخفة مع شجى أثيث[٣]". [٤]

والصلة بين علاقة الموسيقى والانفعالات وعلاقة الأوزان بالمعاني والأغراض صلة يعمقها التشابه بين الألحان والأوزان، من حيث اعتمادها على أساس واحد، هو كيفية تناسب الأصوات في تعاقبها الزمني ، فكلتاهما : الموسيقى والأوزان تقومان على التأليف بين الأصوات ، ومحاكاة الحالات المتعددة للنفس في آن [٥] .

ومعنى هذا الكلام – كما يبدو لي – أن الأنغام الموسيقية تحاكي الانفعالات النفسية، فالنغم الحاد يشبه صفات الجد والصرامة ويحاكي تلك الانفعالات فتناسبه ويناسبها ، والنغم الثقيل يشبه صفات الفراسة والاعتذار والحلم تلك الصفات المنبثقة من انفعالات نفسية خاصة تناسبها تلك الأصوات الموسيقية المحددة، وكذلك الصوت الموسيقي المنتقل من الهبوط إلى الصعود يناسب انفعالات نفسيه معينة، وخلاصة الكلام أنه يرى أن لكل مشهد انفعالي نفسي موسيقى تناسبه .

(١)الحَرْدُ: الجِد وَالْقَصْدُ : ابن منظور ، لسان العرب (مرجع سابق) ،مادة ح رد ، ص ١٤٤

(٢)الزكانة : وَهُوَ الظَّنُّ الَّذِي يَكُونُ عِنْدَكَ بِمَنْزِلَةِ الْيَقِينِ، ابن منظور ، لسان العرب(مرجع سابق) ،مادة ز ك ى ، ص ١٩٨.

(٤) عصفور ، جابر ، مفهوم الشعر ،(مرجع سابق) ص ٣٢٥.

(٥) ابن سينا ، الشفاء الرياضيات جوامع علم الموسيقى،(مرجع سابق)، ص ٧٥.

ومهما يكن من أمر تأثر حازم القرطاجني بالفلسفة اليونانية أو الفلاسفة العرب فإنه كان أول من تناول هذه العلاقة بالدرس المستفيض ، فربط الوزن بالمعنى في علاقة احتواء تقوم على التناسب ، فغدا لكل بحر من البحور الشعرية مجال يختص به، وغرض يلزمه، وبذلك منح الأغراض الإيقاعية إيقاعات نفسية، فصارت أضرب الحالات النفسية محددة بطبيعة الأوزان الشعرية وعليه" فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة ، وتجد في البسيط سباطة وطلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة .. "[١].

وعلى هذا الرأي نجد البستاني قد سار على درب القرطاجني الذي جعل لكل بحر صفات خاصة تناسب نوعًا خاصًا من المعاني، فتحدث عن كل بحر ومايناسبه ،فبحر"الطويل بحرٌ خضمٌ، يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني، ويتسع للفخر، والحماسة، والتشابيه، والاستعارات، وسرد الحوادث، وتدوين الأخبار، ووصف الأحوال، ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه من البحور، لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصي "[٢] .

" والكامل أتم البحور السباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملاً، لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ولهذا كان كثيرًا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة، وإذا دخله الحذاء وجاد نظمه، بات مطربًا مرقصًا، وكانت به نبرة تهيج العاطفة "[٣] .

(١) القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (مرجع سابق) ص ٦٨.

(٢)البستاني ، سليمان ، الياذة هوميروس ،(مرجع سابق)، ص٩١.

(٣) المرجع السابق ، ص٩٢.

ورأي البستاني كما يتضح لا يختلف عن غيره من النقاد الذي ربطوا بين البحر وبعض المعاني، وهو رأي غير صائب ولا يستند إلى أدلة واضحة .

واتَّبع المجذوب في كتابه "المرشد في فهم أشعار العرب " رأي حازم القرطاجني حينما سعى جادًا إلى البحث عن الصلة بين البحور الشعرية والأغراض التي جسدتها ، فأخذ يقدم أدلة على ذلك ، فهناك بحور لا تصلح للخوض في أغراض بعينها ، وأن أغراضًا معينة لا تصلح إلا مع هذه البحور ، فتراه يتحدث عن كل بحر بما يناسبه ، "فالطويل وانتشاره وكثرة استعماله تعود إلى أنه طويل النفس ، والعرب وجدت فيه مجالًا أوسع للتفصيل، وهو ما يناسب جلال الموقف."[1] ، ويصف الكامل بقوله "فيه لونٌ خاصٌ من الموسيقى يجعله فخمًا جليلًا"[2]، وهكذا مع بقية الأوزان . مدرجًا تحت كل وزن أبياتًا في الغرض الذي يناسبه .

والفريق الثاني : معظمه من النقاد المحدثين الذين رفضوا الربط بين الأوزان الشعرية والأغراض نظرا لما يشوب هذه الأحكام من الانطباعية والتعميم ، وهو ما لا يمكن أن يسن قواعد علمية ثابتة، فالربط الوارد وقف عند انطباعات خاصة لاتقعد ، ويورد إبراهيم أنيس أسبابًا لرفضه الربط بين الوزن والغرض، فهو لم يجد في شعر القدامى ما يؤكد هذا التخير، فقد مدحوا، وفاخروا، وتغزلوا، في كل البحور التي تداولوها، "ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبًا، ونذكر أنها نظمت من الطويل، والبسيط، والوافر،

(1) المجذوب ، عبد المطلب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ،(مرجع سابق) ، ج١ ص ٤٠١.

(2) المرجع السابق، ج ١ ،ص٩٤.

والخفيف، والكامل، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنًا خاصًا لموضوع خاص، بل حتى ما سماه صاحب المفضليات بالمراثي جاءت من الكامل، والبسيط، والسريع، والخفيف"[١].

ووضعُ علاقةٍ بين الوزنِ الشعري والغرض أمرٌ نسبي لا يرقى إلى مستوى التقعيد والتنظير ، ذلك أن هذه النظرة إلى البحور الشعرية تحملنا على أن نرفض هذه الآراء التي تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة وبين معانٍ وموضوعات شعرية بعينها ، أو بين البحور الشعرية والتجارب الانفعالية التي تهيمن على أجواء التجربة الإبداعية ، لأن الإبداع بطبيعته متحرر متمرد لا يركن إلى القيود والقوالب الجاهزة ، ومسألة الربط بين الوزن وحالة الشاعر أو الغرض تتسم بالآلية وهو ما ترفضه طبيعة الشعر المتغيرة[٢] .

ولئن تطابقت النتائج التي توصل إليها الباحثون مع كثير من الأشعار فهي لا تؤهلها لمستوى التقعيد، وإنما ما حدث من تطابق لا يعدو كونه تقاطعات تناصية، فرضتها بعض التراكمات المترسبة في ذاكرة الشاعر، فالقصيدة تستدعي القصيدة، والبحر يستدعي البحر بطريقة لاشعورية إذا عرض موقف معين، لأنه " لا أحد قادرا على الإفلات من تأثير القراءات التي تمارس تأثيرها عليه عند تجسيد الإبداع الأبيض الكامن في نفسه على الطبيعة إلى إبداع أسود أو حقيقي ، حين يخرجه إلى المتلـقين ، ويبثه عليه بثًا ، وتـبـدو هذه المسـألة تنـاصية أكثر منها نفسية "[٣] .

ويرفض النقد الأدبي الحديث الأحكام النظرية السابقة الجاهزة، فليس من الصحيح أن الفخر والقوة تتمثل في الطويل، فعندما نريد أن نفخر مثلًا نطرق تفعيلات هذا البحر، فطبيعة التجربة الشعرية والواقع الشعري للنص هما من يفرضان الإطار التفعيلي الذي يحويه ،

(١) أنيس، إبراهيم ،موسيقى الشعر ،(مرجع سابق)،ص١٧٧.

(٢) عبد الرحمن ، إبراهيم ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، (مرجع سابق) ، ص٢٢٧.

(٣) مرتاض ، عبد الملك ، الأدب الجزائري القديم ، (الجزائر : دار هومة للطباعة والنشر ، ٢٠٠٠م) ، ص٢٠٦.

كذلك الحالات النفسية التي يمر بها الشاعر متعددة ، ومتفاوتة ، تفوق عدد البحور ، فالربط النظري بين المعاني والبحور لم يعد ذا جدوى ، فكل نص شعري يكتسب دلالة خاصة به من البحر الذي نظم فيه ، وليس لكل بحر دلالة معينة منفصلة عن النص الشعري .

ولعل رأي عبد الملك مرتاض يفسر لنا جريان بعض الموضوعات على وزن واحد ، فهو يعتقد أن هذه المسألة تخضع لمعطيات تتعلق باللحظة التي يشرع فيها الشاعر في صب شعره على القرطاس، وتخضع هذه اللحظة الإبداعية نفسها–وهي اللحظة التي تتوهج فيها الشعلة الشعرية الماثلة في طلقة خيالية– لعوامل لعل من أهمها:

١– إن الشاعر قد يكون معجبًا بقصيدة حفظها، أو قرأها، أو سمعها حديثًا ، فأثرت فيه، فجرى شعره على إيقاعها، من حيث يشعر، أو من حيث لا يشعر، وهذه مسألة تناصية أكثر منها تقريرية تقعيدية حيث لا يستطيع المبدع أن يفلت من تأثير القراءات السابقة.

٢– إن الشاعر قد لا يفكر في أي نص من محفوظاته القديمة أصلًا، وذلك أننا نفترض أن المبدع حين يعمد إلى الكتابة ينطلق من لحظته الإبداعية الماثلة له تحت تأثير طلقة تشبه القبسة الكهربائية، فيقع له صدر بيت (إن كان الشعر عموديًا)، فيندفع وراء النص الذي

يجذبه إليه جذبًا، ويسوقه نحوه سوقًا، إن اللحظة الإبداعية توقره بالمشكلات الخيالية، وتحمله بنسائج كلامية عجيبة ،فلا يستطيع أن يحتملها في نفسه، فيفرغها على القرطاس بقلمه [1].

٣- الإيقاع النغمي المطرد

٣-١ القوافي الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد

عرَّف الخليل القافية تعريفًا جامعًا، أصبح عمدة الدارسين إلى يومنا هذا، وهي " الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما ".[2]

وهي جزء إيقاعي خارجي يتمم للوزن، ويسهم في ضبط نهايات الأبيات، كأن الشاعر ينتهي عند شاطئ البحر، ليبدأ انطلاقته من جديد في تتابع مستمر.[3]

"والقافية ترنيمة إيقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرًا ، وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفقة، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد، كمن يجري إلى شوط محدد ، حتى إذا بلغه ، استراح قليلًا لينطلق من جديد، وقد نسبت قصائد بأكملها إلى روي القافية وهو الحرف الأخير، فقيل : لامية العرب ، وسينية البحتري ، وبائية النابغة ، وميمية البوصيري ...الخ"[4]

([1]).مرتاض ، عبد الملك ، ممارسة العشق بالقراءة سعي لتأسيس نظرية للقراءة الادبية – نزوى –العدد ٨ ، مسقط ، ١٩٩٦م .ص٥٨.

([2]) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،ط٥ (بيروت : دار الجيل، ١٩٨١م) ، ج١ ص١٥١.

([3]) الوجي ، عبد الرحمن ، الإيقاع في الشعر العربي ، (مرجع سابق) ص٧٠.

([4]) المرجع السابق، ص٧٠.

"وقد ساعدت القافية على استكمال البناء الموسيقى للشعر العربي، وأسهمت في حفظه وروايته عبر العصور، ولهذا ينظر إليها العلماء على أنها قوام الشعر وملاكه، وأظهر سماته ، وأشرف أجزائه". [١]

فهي من العناصر المكملة للإيقاع الخارجي، وهي بذلك تعد عنصرًا صوتيًا صارخًا، تحمل في طياتها نغمة إيقاعية جذابة، والقافية تعد جزءًا مهما في الشعر، بوصفها وحدة صوتية مطردة اطرادًا منظمًا في نهاية الأبيات، فهي بمنزلة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بتكرارها بين فترات زمنية محددة

ومن المحدثين من عرفها بأنها "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، ويتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص تسمى الوزن "[٢]

فالقافية إذا من المقومات الأساسية المتحكمة في الإيقاع بضبطه واتزانه، كما أنها تسهم في حدوث الانسجام الصوتي، والتناسق النغمي في الخطاب الشعري، بوصفها عنصرًا لازمًا موحدًا بين أجزاء الإيقاع، وهذا يفسر لنا سر اهتمام القدماء بدراسة عيوب القافية، والقافية تعد" تكرارًا صوتيًا يؤدي دورا تنظيميًا في القصيدة، فهي تنظيم إيقاعي بوصفها إشارة على نهاية البيت، ومن جهة أخرى فهي تربط الأبيات ببعضها، بتحقيقها للجناس اللفظي في موضع مميز، وهو نهاية البيت"[٣].

---

(١)كمال الدين ، حازم ، القافية دراسة صوتية جديدة، ط١(مصر: مكتبة الآداب ، ١٩٩٨ م) ، ص١

(٢) أنيس ،إبراهيم، موسيقى الشعر (مرجع سابق)، ص ٢٤٦ .

(٣) بو زيدة ، عبد القادر ، دراسة ظاهرة اسلوبية (التكرار) في قصيدة السياب، مجلة الفكر العربي ، العدد ١٤، ص٥٧ .

ومما لاشك فيه أن القافية تساعدنا على إدراك الشكل الإيقاعي للغة الشعر، من حيث إنها تنبئ بمواقع الوقف الصوتي التي تتحدد بها مفاصله الدورية ، ومن ثم أجزاؤه، سواء أكانت هذه الأجزاء الشعرية أشطرًا ، أم أبياتًا تامة، أم مجزوءة، أم أسطرًا.

وتنقسم القافية قسمين رئيسين بحسب حركة الروي: القافية المطلقة، والقافية المقيدة :

١- القافية المطلقة : وهي التي يكون فيها الروي متحركًا ،وهي بدورها تنقسم إلى قافية مطلقة مردوفة، وقافية مطلقة مؤسسة، وقافية مطلقة مجردة من الردف والتأسيس.

٢- القافية المقيدة : وهي التي يكون فيها الروي ساكنًا ، وهي بدورها تنقسم إلى قافية مقيدة مردوفة ، وقافية مقيدة مؤسسة، وقافية مقيدة مجردة من الردف والتأسيس.

وعند العودة إلى ديوان المعتمد تسجل الدارسة الملحوظات الآتية :

١. حققت القافية المطلقة المجردة من التأسيس والردف النسبة الأعلى ، فقد نظم عليها الشاعر (٧١) قصيدة من أصل (١٧٦) ، بنسبة توجه بلغت (٤٠،٣%)، وبنسبة تواتر بلغت(٤٥،٢ %).

٢. جاءت القافية المطلقة المردوفة بعد القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس بفارق بسيط بينهما ، فقد نظم عليها الشاعر ٦٢ قصيدة من أصل(١٧٦)، بنسبة توجه بلغت (٣٥،٢%) ، وبنسبة تواتر بلغت(٣٨،١ %).

٣. جاءت القافية المقيدة في المرتبة الثالثة ، فقد نظم عليها (٢٩) قصيدة من أصل (١٧٦) قصيدة ، بنسبة توجه بلغت (١٦،٥%)، وبنسبة تواتر بلغت(١٢،٥ %) .

٤. ألحظ قلة نظم الشاعر على القافية المطلقة المؤسسة، فقد نظم عليها (١٤) قصيدة من أصل (١٧٦) قصيدة، بنسبة توجه بلغت(٨%)، وبنسبة تواتر بلغت(٤،٢ %) .

والقافية المطلقة لا تنتهي بحرف الروي الصامت، وإنما يعقبه صائت قصير أو صائت طويل، فينطلق الروي، ويجري النفس، وهذا يكسب النص سعة موسيقية، ومدى رحبًا، وتزداد هذه السعة إذا ما كانت القافية مؤسسة، أو مردوفة،على خلاف القافية المقيدة التي تنتهي بحرف الروي مقيدًا بسكون .

وقد هيمنت القوافي المطلقة على الشعر العربي القديم، مقابل هيمنة القوافي المقيدة على قصيدة التفعيلة، على الرغم من أن القوافي المقيدة تبرز الوظيفة الصوتية للقافية أكثر من القافية المطلقة، لأنها تقوم على حذف صائت الإعراب من نهاية الوحدة الدلالية التي تتضمن القافية ، وهذا يجعل المتلقي يتنبه للوقف الإيقاعي، في حين أن نظام اللغة العربية لا يسمح بذلك إلا مع نهاية القول .[١]

والقوافي المطلقة هي الأكثر استخدامًا عند الشعراء عامة، وعلى وجه الخصوص عند الشعراء المتقدمين من شعراء الجاهلية، وما يليهم من عصور أدبية ، ولعل كثرة القوافي المطلقة ترجع إلى ما يجده الشعراء في تلك الحركات القصار والطوال من متنفس لما يجول في صدورهم، وتنبض به مشاعرهم، و إن امتداد الصوت مع الحركات بنوعيها يلبي رغباتهم في إسماع من حولهم، والتعبير عن أحزانهم ، وأفراحهم، ذلك لأن الحركات أكثر وضوحًا في

(١) قحطان ، عبد الكريم ، قافية الشعر العربي ،http://abdulkareem51.maktoobblog.co / تم استقاء المعلومة بتاريخ ، ١٤٣٣\٣\٥هـ

السمع من الأصوات الصامتة، ولأن الهواء معها يخرج من فم الناطق، لا يعترض سبيله عائق من أعضاء النطق التي قد تخفف من شدته[١] .

وهي بذلك توحي بمد الصوت علوًا وانخفاضًا، وهذا المد يطيل من زمن الإنشاد ، ويزيد من درجة التلذذ بالمؤهلات الصوتية والتنغيمية الكامنة أصلًا في ذاك الحرف، التي تزداد ظهورًا وفق السياق اللساني الوارد فيه، وكذا طبيعة الأصوات المجاورة له، التي قد تنقله من ثقل إلى خفة ولذاذة "علمًا أن الصوت مـادة خـام يمـكن تطـويعها لأغـراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر وموهبته ".[٢]

وبناء على ما سبق"كان ينبغي أن تكون القوافي المقيدة أكثر حضورًا من غيرها بحكم كونها أكثر كفاية على الغرض، وأقل تكلفة، لأنها بقدر ما تساعد على تحديد نهاية البيت، فإنّها تعفي الشاعر من مراعاة الوضع الإعرابي للفظ الأخير في البيت، فيدخر جهده لمراعاة متطلبات الصياغة الشعرية الأخرى، غير أن نسبة حضور القوافي المقيدة، بمستوى العينة التي حللناها من منجز الشعر العربي القديم: الجاهلي والإسلامي والعباسي، وهي تضم عشرين ألفًا وخمس مائة وعشرة أبيات، لا تتعدى ٦% مقابل نسبة ٩٤% للقوافي المطلقة". [٣]

ومن الجدير بالذكر أن المعتمد بن عباد استخدم القوافي المقيدة استخدامًا واسعًا **قياسًا** إلى نسبة شيوع هذا النوع من القوافي في الشعر العربي القديم ، وتُرجع الدارِسة ذلك إلى أن القوافي المقيدة أنسب للغناء، والغزل، فالقوافي المقيدة من الناحية التنغيمية لا تسمح بإظهار

(١) أنيس ، إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، ط٤ (مصر: مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٩٩ م)، ص٣٢ .

(٢) الضالع ، محمد الصالح، الأسلوبية الصوتية ،ط١ (القاهرة: دار غريب ، ٢٠٠٢م)، ص٣٠

(٣) قحطان ، عبد الكريم ، قافية الشعر العربي، http://abdulkareem51.maktoobblog.co / تم استقاء المعلومة بتاريخ ، ١٤٣٣\٣\٥هـ

الحرف ظهورًا بارزًا من الناحية الإنشادية [1] ، ونشأة المعتمد في بيئة الترف، والموسيقى، والغناء، والطبيعة الخلابة ، جعلته ينظم على هذه القوافي المقيدة ، فقد عمد إلى القوافي المقيدة في (١٠٩) أبيات، بنسبة تواتر بلغت (١٢،٥) ، في مقابل شيوع هذا النوع من القوافي بنسبة (٦%)، في الأدب العربي كما مر بنا في الفقرة السابقة .

أما بالنسبة لأصوات الروي التي نظم عليها الشاعر فقد جاءت على النحو التالي:

١. صوت الراء هو أكثر حروف الروي شيوعًا في الديوان ، فقد ورد رويًا لـ(٣٤) قصيدة من مجموع (١٧٦) قصيدة ، محققا أعلى نسبة توجه ١٩،٣% ، وأعلى نسبة تواتر (٣١،٧%).

٢. يأتي صوت الدال في المرتبة الثانية حيث ورد رويًا لـ(٣٠) قصيدة من أصل (١٧٦) قصيدة ، بنسبة توجه بلغت ١٧% ونسبة تواتر بلغت (١٥،٩%).

٣. جاء صوتا الميم والباء في المرتبة الثالثة حيث ورد صوت الميم رويًا لـ(١٦) قصيدة ، وجاء صوت الباء رويًا لـ (١٥) قصيدة من أصل (١٧٦) قصيدة.

٤. جاء كل من صوتي اللام والنون في المرتبة الرابعة حيث ورد كل منهما رويًا لـ (١٣) قصيدة .

٥. شملت حروف الروي لدى المعتمد كل حروف المعجم عدا (خ ، ش، ظ، غ ، و ، ث ، ذ ، ز) .

٦. أدنى نسبة تواتر لحروف الروي هي لصوت الهاء حيث بلغت(٠،٣%).

(1) الضالع ، محمد الصالح، الأسلوبية الصوتية ،(مرجع سابق)ص٢٨.

وفي هذا المقام أورد تقسيم إبراهيم أنيس لحروف الهجاء التي تقع رويًا من حيث نسبة شيوعها في الشعر العربي :

١- حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي: الراء ، اللام ، الميم ، النون ، الباء ، الدال .

٢- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : التاء ، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء ،الفاء، الياء، الجيم .

٣- حروف قليلة الشيوع : الضاد، الطاء، الهاء .

٤- حروف نادرة في مجيئها رويًا : الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو .

ولا تُعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات ،أو خفة، بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة ، فالدال مثلًا تجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة، ولكن نسبة شيوعها في اللغة عامة ليست كبيرة، بل ربما قل عن (العين) و (الفاء)، ومع هذا فمجيء الدال رويًا يزيد كثيرا على مجيء كل من العين والفاء [١] .

(١) أنيس ، إبراهيم، موسيقى الشعر،(مرجع سابق)،ص ٢٤٦.

٣-٢الدلالة التعبيرية للقوافي الشعرية في ديوان المعتمد ابن عباد

ولكن ما **الدلالة التعبيرية** التي اكتسبتها القصائد من جراء تكرار بعض حروف الروي دون غيرها ؟ للنظر في ذلك سأقتصر على أكثر حروف الروي التي نظم عليها الشاعر وهما حرفا (**الراء ، الدال**).

أولًا: صوت الروي (الراء) :

ومن القصائد التي جاءت على روي الراء من بحر البسيط، قصيدته التي يعتذر فيها لأبيه حين خرج من ملقة :

سَكِّن فُؤادَكَ لا تَذهَب بِكَ الفِكَرُ ماذا يُعيد عَلَيكَ البَثُّ وَ الحذرُ

وَازجُر جُفُونَك لا تَرضَ البُكاءَ لَهَا واصبِر فَقَد كُنتَ عند الخَطب تَصْطَبِرُ

وَإِن يَكُن قَدرٌ قد عاق عَن وَطَرٍ فَلا مَرَدَّ لما يأتي بِهِ القَدَرُ

وَإِن تَكُن خيبَةٌ في الدّهرِ واحِدَةٌ فَكَم غَزَوتَ وَمن أشياعِك الظَّفَرُ

إِن كُنتَ في حيرَةٍ مِن جُرمِ مُجتَرِمٍ فَإِنَّ عُذرك في ظَلمائِها قَمَرُ

كم زَفرَةٍ في شَغَافِ القَلبِ صاعِدَةٍ و عَبرةٍ مِن شؤون الدَّهر تَنحَدِرُ

فَوِّض إِلى اللَه فيما أَنتَ خائِفُه وَثِقْ بِمُعتَضِدٍ بِاللَهِ يَغتَفِرُ[1]

([1]) المعتمد ، ديوانه، (مصدر سابق) ص ٣٦ .

إن صوت الراء "هو من الأصوات الصامتة، ومجهور، ولثوي، ومتكرر، من أوضح الأصوات الساكنة في السمع ، متوسط بين الشدة والرخاوة ، لأن طرف اللسان حين ينطق به يحدث طرقًا لينًا مرتين أو ثلاثًا"[١]

وهو بذلك يعد صوتًا مكررًا "لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في النطق بها ، كأنما يطرق اللسان حافة الحنك طرقًا لينًا يسيرا مرتين أو ثلاثًا ، لتتكون الراء العربية ، فلتكون الراء يندفع الهواء من الرئتين ، مارًا بالحنجرة ، فيحرك الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم ، حتى يصل إلى مخرجه ، وهو طرف اللسان ، ملتقيا بحافة الحنك الأعلى فيضيق هناك مجرى الهواء" [٢]

وفي هيمنة حرف الراء على الروي الذي نظم عليه الشاعر دليل على امتياز بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة الموسيقى ، وحلاوة الإيقاع ، فضلًا عن ما يمتاز به من قيم صوتية "فهو من الأصوات المائعة المتسمة بالوضوح السمعي، وسهولة النطق به ، فصوت الراء عُدَّ من الأصوات البينية ،يجمع بين الشدة والرخاوة، ... إضافة إلى دلالته على الحركة والاضطراب"[٣].

ومجيء حرف الراء بهذه النسبة ، يؤكد ميل المعتمد إلى الاعتدال بين الشدة والليونة ، خصوصًا إذا ما علمنا أن اللسان يجد لذاذة ومتعة، وهو يردد حرف الراء، ناهيك عن أنه" باث لأريحية هازة ، ونشاط حسي ظاهر على نفسيتي المنشد والمستمع "[٤].

([١])النعيمي ، حسام سعيد ، أصوات العربية بين التحول والثبات،ط١ (بغداد : سلسلة بيت الحكمة ، ١٩٨٩م)، ص٦١ .

([٢]) أنيس ، إبراهيم ، الأصوات اللغوية، (مرجع سابق) ص٦٧

([٣]) المرجع السابق ص٦٧ .

([٤])عميش،العربي ، خصائص الإيقاع الشّعري ، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر، ط١ (وهران: الأديب للنشر والتوزيع ،١٩٨٥ م) ،ص ٢٧٢

وهذه الأبيات جاءت ضمن أربعين بيتًا نظمها المعتمد بوصفها اعتذارًا، بعد أن فشل في مهمته ، وجاءت القصيدة على روي (الراء) وتكتنز القصيدة حروفًا جهورة انفجارية كثيرة كال(القاف، الدال ، الباء ،الكاف ،التاء و الهمزة)، وهذه الأصوات رسمت الجو الإيقاعي النغمي للقصيدة، وفي صفة التكرار والاضطراب والحركة لصوت الروي الراء إيقاع صاخب قوي، يناسب الموقف الذي وقع فيه الشاعر، فهو أمام والد متجبر، لا يجدي معه الاستعطاف، فقدم الاعتذار مقرونًا بمديح لوالده، وفخر للابن به، ولم يكن اعتذار المعتمد في هذه القصيدة اعتذار الخائف رغم صعوبة الموقف ، ولكن كان اعتذار الواثق الشامخ، وربما عكس لنا صوت الراء – وهو بين الشدة والرخاوة – شخصية المعتمد التي هي بين الترف والمسؤولية، فالشاعر مشطور بين هذين الأمرين يتجاذبانه طوال حياته.

ثانيًا : صوت الروي (الدال) :

وأقف أمام إحدى قصائده التي جاء رويها على صوت الدال، من بحر المتقارب وهي قصيدة نظمها في أسره:

تَبَدَّلْتُ من عِزِّ ظِلِّ البُنُودِ بِذُلِّ الحديد وثِقْل القُيُودِ

وكان حديدي سِنانًا ذَلِيقًا وعَضْبًا رَقيقًا صَقيلَ الحديد

فقد صار ذَاك وذا أدْهَما يَعَضُّ بساقيَّ عَضَّ الأُسُودِ[1]

إن صوت الدال صوت انفجاري سِنِّي، وهو أيضًا صوت شديد مجهور، يتكون من خلال اندفاع الهواء مارا بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم، حتى يصل إلى مخرج الصوت، فينحبس هناك فترة قصيرة جدًا، لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاء محكمًا، فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا، سمع صوت الدال الانفجاري [2]

وهو مثل صوت الراء بالجهر والوضوح السمعي، فصوتا (الدال والراء) يلتقيان في صفة رئيسة وهي الجهر، وتعني ذبذبة واهتزاز الوترين الصوتيين، وإحداث نغمة موسيقية تختلف درجة وشدة [3].

والجهر في حد ذاته قوة في الحرف على عكس الهمس، لما يتطلبه النطق به من قوة وجهد، وما اهتزاز وتذبذب الوترين الصوتيين إلا إيحاء بذلك.[1]

([1]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص ٩٤ .

([2]) أنيس ، إبراهيم ، الأصوات اللغوية، (مرجع سابق) ص٥١.

([3])الحمزاوي ، محمد رشاد، المصطلحات اللغوية الحديثة ،ط١ (تونس: الدار التونسية ، ١٩٨٧م) ،ص٣٩.

وفي الأبيات السابقة يتذكر المعتمد ماضيه السعيد، ويتالم لحاضره التعيس، وقد آلمه القيد ، فقد تبدَّل حاله من عز البنود، إلى ذل الحديد، وثقل القيود، وجاءت الأبيات بإيقاع نغمي تغلب عليه الأصوات الشديدة المجهورة لتناسب الموقف .

٤- الإيقاع الخارجي بين مرحلة الملك ومرحلة الأسر .

٤- ١ الأوزان الشعرية في فترة الملك : (٤٤٤هـ ،٤٨٤ هـ).

لم تخرج أوزان المعتمد بن عباد التي نظم عليها في المرحلتين عن أوزان الخليل، فقد سار عليها وإن لم ينظم عليها كلها، فلم أجد أثرًا لأربعة بحور في المرحلتين وهي (المديد، والمتدارك، والمقتضب، والمضارع)، ولعل الشاعر لم ينظم عليها لأنها بحور قل ما ينظم عليها الشعراء قديمًا، والمعتمد في أوزان شعره يقتدي تمام الاقتداء في نظم القدماء في كثرة نظمه على بحور أكثر القدماء من النظم عليها .

وألحظ في المرحلتين أن لا وجود للموشحات في شعره، رغم ازدهارها في زمانه ومكانه ، ورغم أن الظروف قد تهيأت لينظم فيها، فاللهو، واللعب، والحياة المرفهة، والجواري المغنيات، تروج لهذا الفن أي ترويج، فلماذا لم ينظم عليها المعتمد ؟ لاسيما أن الشاعر أكثر ما كتب في موضوع الغزل، وهذا الموضوع كما نعلم هو المرتكز الأساس للموشحات، وهو موضوعها الذي قلَّما تحيد عنه .

والمعتمد الشاعر الملك كان محافظًا في شعره على نسق القدماء في الوزن والقافية، فلم يستهوه التنويع بالقوافي، ولا الخروج عن أوزان الشعر العربي الخليلية، فلم أجد لديه

(١) أنيس ، إبراهيم،موسيقى الشعر(مرجع سابق) ، ص٢٢ .

مخمسات ومسمطات، فالوزن والقافية التقليدية هما ما سار عليهما شعره، وهو بذلك يميل إلى الجزالة في قول الشعر، بعيدًا عن التلاعب في الألفاظ، والاهتمام بالشكل، وهناك سبب آخر وهو أن نظم الموشحات لم يكن لائقًا بالملوك والأمراء .

وفي الموازنة بين المرحلتين في البحور التي نظم عليها ألحظ أن أكثر الأوزان **تواترًا** في مرحلة الملك هو الكامل فقد بلغ عدد الأبيات التي نظم عليها الشاعر (١٤٥) بيتًا، أي ما نسبته ٢٣,٤٦%.، وقد تناسب هذا التواتر تناسبًا طرديًا مع نسبة التوجه إلى هذا الوزن، فقد جاءت (٣٢) قصيدة من أصل (١٣٠) قصيدة على هذا الوزن أي ما نسبته ٢٤,٦١%.

ويأتي بحرا (الطويل، والبسيط) في المرتبة الثانية حيث وردت (١٧) قصيدة لكل من البحرين بنسبة تواتر بلغت في بحر الطويل (١٥,٦٩ %)، وفي بحر البسيط (٤٤ .١٨%)، ونسبة توجه بلغت ١٣% لكل منهما .وكما هو ملحوظ فقد تفوق بحر البسيط من حيث تسبة التواتر على بحر الطويل في هذه المرحلة، لأن نفس الشاعر في البسيط أطول ، وإن تساوى مع الطويل في نسبة التوجه .

وكذلك يتساوي بحرا (السريع، والمتقارب) في هذه المرحلة، فقد وردت (١٦) قصيدة، على كل بحر من هذين البحرين من أصل (١٣٠)، ويتقاربان حتى في عدد الأبيات الواردة فيهما، فقد بلغ عدد الأبيات في بحر المتقارب (٧٠)بيتًا، وفي بحر السريع (٧٣) بيتًا ، بنسبة تواتر ١١،٣% للمتقارب و ١١،٨%، للسريع.

وتأتي البحور الباقية (المجتث، والخفيف، والرمل، والرجز، والوافر، والمنسرح، والهزج) على التوالي بنسب ضئيلة بنسب تواتر تتراوح مابين ٤% إلى ٠,٨٠ % .

ونظم الشاعر في هذه المرحلة على كل البحور التي أجادها عمومًا، وهي كما ذكرنا (الكامل،والطويل، والبسيط، والسريع، والمتقارب، والمجتث، والخفيف، والرمل، والرجز، والوافر، والمنسرح، والهزج).

في فترة الملك ظل البحر الكامل هو المسيطر على نظم الشاعر كما كان حائزا على النصيب الأعلى في ديوانه عمومًا .

وهذا يرجح ما ذهبتُ إليه من تميز هذا البحر بحرية كبيرة في النظم، لما يتمتع به من إيقاعات متعددة من خلال كثرة أعاريضه وأضربه.

٤– ٢ الأوزان الشعرية في مرحلة الأسر: (٤٨٤هـ ، ٤٨٨هـ):

يأتي بحر الطويل متصدرًا قائمة النظم في هذه المرحلة، حيث نظم عليه (٧٦) بيتًا، أي ما نسبته (٢٩,٤٦%)، وقد تناسب هذا التواتر تناسبًا طرديًا مع نسبة التوجه إلى هذا الوزن ، فقد جاءت (١٣) قصيدةً من أصل (٤٦) قصيدةً على هذا الوزن أي ما نسبته (٢٨,٢%).

ويأتي بعده بحر البسيط حيث نظم الشاعر عليه (٥٥) بيتًا، بنسبة تواتر بلغت ٢١،٤ % وقد تناسب هذا التواتر تناسبًا طرديًا مع نسبة التوجه إلى هذا الوزن، فقد جاءت ١٠ قصائد من أصل (٤٦) قصيدة على هذا الوزن أي ما نسبته ٢١,٧٣%.

ثم يأتي الكامل بنسبة تواتر بلغت١٢,١٠%، حيث نظم(٣١) بيتًا على هذا البحر ، وبنسبة توجه بلغت ١٥,٢١%، حيث نظم (٧) قصائد .

ويقترب عدد أبيات الكامل من عدد أبيات المتقارب، وإن تفوق الكامل في نسبة التوجه، إلا أنهما من حيث التواتر يتقاربان في العدد، فقد جاء على المتقارب (٣) قصائد، محققًا نسبة توجه بلغت ٦،٥%، ونسبة تواتر بلغت (١١،٧%).

وتأتي بقية البحور وهي : (الوافر، والرمل، والخفيف، والسريع، والرجز)، على التوالي بنسب ضئيلة، تتراوح نسبة التوجه إليها من (٦%) إلى(٢%)، ونسبة تواتر أبياتها من (٨%) إلى (٠,٣٩%).

وبالموازنة مع المرحلة السابقة لهذه المرحلة، نجد أن الشاعر **حافظ على تصدر الكامل والطويل والبسيط** في شعره، وحافظ البسيط على المرتبة الثانية في كلتا المرحلتين ،في حين تبادل المراكز كل من الكامل والطويل في المرحلتين أولًا وثالثًا، وهذه البحور الثلاثة هي أكثر البحور استخدامًا في الشعر العربي، فهي تصلح لكل أنواع الشعر وتستوعب من المعاني ما لا يستوعبه غيرها [١].

ويلفت النظر أن بحر السريع كان في المرحلة الأولى من البحور التي أكثر الشاعر من النظم عليها، بنسبة توجه بلغت (١٢,٣٠ %) ، ونسبة تواتر (١١,٣٢%) . وتراجع تراجعا ملحوظًا في المرحلة الثانية حيث نظم (٣) مقطوعات فقط في (٩) أبيات ، بنسبة توجه بلغت(٦,٥٢%)، ونسبة تواتر (٣,٥١%).

وأرى أن ذلك التحول لا يعود لما يذكره بعض الدارسين من أن البحر السريع" يجود في تمثيل العاطفة والوصف ،وبما يمتاز به من سلاسة وعذوبة"[٢]وأنه بذلك يناسب أغراض الغزل، والوصف، لذلك قل في هذه المرحلة، فالوزن يصلح لكل غرض، ولعل المعتمد لم

(١) البستاني ، سليمان ، الياذة هوميروس (مرجع سابق) ص٩٠.

(٢) المرجع السابق ، ص٩٣.

ينظم عليه كثيرًا لقصر وقت المرحلة فبعد سيطرة البحور الثلاثة على شعره، لاشك أن الشاعرسيتطرق للبحور الأخرى،كما فعل في المرحلة الأولى ومن بينها السريع، غير أن فترة الأسر القصيرة لم تسمح له بذلك .

وألحظ أن بحر الوافر كان على العكس من بحر السريع ، حيث نظم عليه (٢٣) بيتًا في (٣) قصائد،في حين نظم في المرحلة الأولى (١٨) بيتًا في (٥) مقطوعات، وهذا أيضا لا يعود إلى أن المرحلة الثانية تعج بالمراثي، والحزن، والوافر يناسب هذا الغرض، ولكن نَفَس الشاعر في المرحلة الثانية كان أطول من نفسه الشعري في المرحلة الأولى نسبيًا، وهذا ما يقتضيه حال الشاعر، فمعدل طول القصيدة في مرحلة الأسر (٥،٥) أبيات، في مقابل (٤،٧) أبيات في مرحلة الملك .

بقد عاش الشاعر في السجن ما يقارب أربع سنوات، وهي مدة قليلة مقارنه بالمدة الزمنية التي عاشها خارج السجن أميرًا وملكًا التي تقدر بـ (٤٠) سنة من حياته الشعرية، ولعل الدافع لذلك هو انشغاله في فترة الحكم، وعدم تفرغه لنظم الشعر،كما أن المسئولية الملقاة على عاتقه منذ أن كان فتيًا لم تدع له فرصة في نظم الأبيات الطويلة، فكان كما اتضح من سيرته يقول البيت أو البيتين في مناسبة عابرة يمر بها، حتى إذا ما أجبرته الظروف، واستقر في السجن رأينا القصائد الأطول نسبيًا .

ولم أجد في المرحلة الثانية ما وجدته في مرحلة الملك حيث كانت تكثر النُّتَف المكونة من بيت أو بيتين لاسيما في الغزل .

وهذا يؤكد أن تركيز الشاعر أدق في هذه المرحلة القصيرة، ولا يعني ذلك أن إبداعه كان أقوى، فالإبداع حليف الشاعر في كل أشعاره، منطلقًا من موهبته الشعرية.

فشعره في هذه المرحلة كان أغزر بالقياس إلى مرحلة الملك، فقد نظم خلال أربع سنوات (٤٦) قصيدة ومقطوعة، في حين نظم (١٣٠) قصيدة ومقطوعة في المرحلة الأولى.

وهذا يعني أن الترف واللهو لم يكونا الدافعين الوحيدين لنظم الشعر، فالمعتمد لديه موهبة يحوكها لسانه ، ولما وقع في الأسر، وجد نفسه أمام دوافع جديدة لنظم الشعر .

وفي المرحلة الأولى أجد أربعة بحور وهي : الكامل، والبسيط، والطويل، والمتقارب، وجل موضوعاتها ما بين غزل ، وفخر ، واعتذار، ومعميات ، وهي موضوعات تناسب حياته في المرحلة الأولى . وفي مرحلة الأسر أيضًا دارت أشعار حول هذه البحور، غير أن موضوعاتها اختلفت بحسب ما يملي على الشاعر واقعه الحزين حيث موضوعات الحزن، والرثاء، والحنين، وهذا يؤكد ما ذهبتُ إليه في أن الأوزان لا ترتبط بموضوعات معينة، وإلا لظهرت لنا بحور مغايرة لبحور المرحلة الأولى. فموضوع الغزل المنتشر في المرحلة الأولى مغاير لموضوع الرثاء والحزن السائد في المرحلة الثانية ، ومع ذلك كانت البحور المرتكزة عليها المرحلة الأولى هي نفسها بحور المرحلة الثانية مع ما نراه من اختلاف في الموضوعات .

وفي المرحلة الثانية لم أجد البحور الثلاثة (المجتث، والمنسرح، والهزج) على الرغم من قلتها في المرحلة الأولى.

٤-٣ القافية الشعرية في مرحلة الملك (٤٤٤هـ ، ٤٨٤هـ):

- تصدَّر صوت (الراء) قائمة الروي المنظوم عليه عند الشاعر ، فقد بلغت نسبة تواتره ٣٠,٢٨% ، ونسبة التوجه إليه ١٨,٩٧% ، حيث نظم (١٨٢) بيتًا في (٢٦) قصيدةً ومقطوعةً.

- جاء بعده صوت (الدال) بنسبة تواتر بلغت ١٨,٣٠ % ، ونسبة توجه بلغت ١٨,٢٤ % ، حيث نظم (١١٠) أبيات في (٢٥) قصيدةً .

- وبفارق كبير يأتي صوت (الميم) بنسبة تواتر بلغت ٧,١٥ % ، ونسبة توجه بلغت .٧٥ ٨ % ، حيث نظم (٤٣) بيتا في (١٢) قصيدةً ومقطوعةً .

- ثم جاء صوت (الباء)جاء بنسبة تواتر بلغت ٨,١٥% ، ونسبة توجه بلغت ٨,٠٢% ، حيث نظم (٤٩) بيتا في (١١) قصيدةً ومقطوعةً .

- جاء بعده صوت (اللام) بنسبة تواتر بلغت ٥,٨٢ %، ونسبة توجه بلغت ٨ % ، حيث نظم (٣٥) بيتا في (١١) قصيدةً ومقطوعةً .

- ثم جاء صوت (النون) بنسبة تواتر بلغت ٥,٩٩ % ، ونسبة توجه بلغت ٥,٨٣ % ، حيث نظم (٣٦) بيتا في (٨) قصائد ومقطوعات.

- وتأتي أصوات الروي الباقية بنسب قليلة تتفاوت نسبة تواترها مابين ٣,٨٢% إلى ٠,٤٩%

- والشاعر في هذه المرحلة نظم على كل حروف الروي التي يشتمل عليها ديوانه .

وفيما يتعلق بأنواع القافية، أجد :

- أن القافية المطلقة المجردة قد تفوقت على أنواع القوافي الباقية في مرحلة الملك،حيث بلغت نسبة تواتر القافية المطلقة المجردة ٤٧ % وهي نسبة عاليه جدا، ونسبة التوجه إليها ٤٠،٧%، حيث نظم(٢٨٢)بيتا في (٥٣) قصيدة ومقطوعة .

- وجاءت القافية المطلقة المردوفة في المرتبة الثانية بنسبة تواتر بلغت ٣٠،٥ % ونسبة توجه بلغت ٣٠،٧ % حيث نظم (١٨٠) بيتا في (٤٠) قصيدة ومقطوعة .

- وجاءت القافية المقيدة في المرتبة الثالثة بنسبة تواتر بلغت١٦،٦ % ونسبة توجه٢٠،٧% ، حيث نظم (٩٨) بيتا في (٢٧) قصيدة ومقطوعة .

- واحتلت القافية المطلقة المؤسسة المرتبة الأخيرة بنسبة تواتر قليلة هي ٤،٩%.

٤-٤ القافية الشعرية في مرحلة الأسر (٤٨٤هـ ، ٤٨٨هـ):

- حافظ صوت (الراء) على صدارته، حيث ورد (٩٥) بيتًا ، في (٨) قصائد بنسبة تواتر عالية بلغت ٣٤%، ونسبة توجه بلغت ٢٠،٥ %.

- وحافظ صوت (الدال) على ترتيبه المتقدم حيث نظم (٢٩) بيتًا من خلال (٥) قصائد ، بنسبة تواتر بلغت ١٠،٦ %، ونسبة توجه بلغت٨، ١٢%.

- وجاء صوت (النون) بنسبة تواتر بلغت ٩،١%، ونسبة توجه بلغت ١٢،٨%.

- وجاء صوت (الميم) بنسبة تواتر بلغت ١٠،٢ %، ونسبة توجه بلغت ١٠،٢ % .

- أما بقية أصوات الروي في هذه المرحلة فتقاربت نسبة النظم عليها، وكانت كلها بنسب تواتر قليلة تراوحت مابين ٦,٩٥% إلى ٠,٣٦ %.

ومن خلال الموازنة بين أصوات الروي في كلتا المرحلتين أجد :

- أن الشاعر ، لم ينظم في المرحلة الثانية على الأصوات التالية ((الألف المقصورة ، ت ، ج ، ص ، ض ، ط،ك ، هـ)).
- وفي المرحلة الثانية أجد أن القافية المطلقة المردوفة قد علت حتى وصل تواترها إلى ٥٣% ، وتفسير ذلك يرجع إلى أن حروف الردف (الألف ، والواو ، والياء) تسمح للشاعر بمدَّ الصوت في القافية ، مما يسمح له بالتنفيس عن مشاعر الحزن والإحباط التي ألمت به في الأسر.
- ثم جاءت القافية المطلقة المجردة في المرتبة الثانية بنسبة تواتر بلغت ٣٩،٦% .
- وتراجعت القافية المقيدة إلى أن جاءت بنسبة تواتر ضعيفة بلغت ٣،٨% .

وهذا يرجع إلى أن في هذا النوع من القوافي كان مناسبًا في إيقاعه للغناء، والغزل ، فالقوافي المقيدة من الناحية التنغيمية والإيقاعية لا تسمح بإظهار الحرف ظهورًا بارزًا من الناحية الإنشادية [1].

وبعد فقد رأيت في هذا الفصل أنَّ الإيقاع يقوم على توظيف صوتي خاص للمادة الصوتية في الكلام ، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي، أو بالتناسب لإحداث الانسجام ، وعلى مسافات غير متقايسة حينًا ، لتجنب الرتابة .

(1) الضالع ، محمد الصالح، الأسلوبية الصوتية ،(مرجع سابق)ص٢٨.

وثمة فرق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، وإن حدث خلط بينهما، فالموسيقى تصدر من آلات لا دلالة معنوية لها، والوزن الشعري جزء من الإيقاع الشعري، ذلك أن إيقاع الشعر لا يقتصر على الوزن، فيشمل القافية والأصوات الداخلية المتناغمة والمتوازية وما إلى ذلك .

والإيقاع بمفهومه الشعري ينقسم بدوره إلى مستويين هما : الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي، ويتمثل الإيقاع الخارجي في الأوزان الشعرية ، والقافية الشعرية ، وفي دراستي للأوزان الشعرية في ديوان المعتمد وجدت أن البحور التي سار عليها الشاعر هي (الطويل ،والكامل ، والبسيط ، والمتقارب ، والوافر، والرمل، والخفيف، والسريع، والرجز، والمجتث، والمنسرح ،والهزج) حيث تصدر النظم بحر (الكامل)، فهو في أوزانه الشعرية قد التزم بأوزان الشعر العربي الخليلي لم يشذ عنها ، وقد ترك النظم على أربعة بحور هي (المديد ، والمتدارك ، والمقتضب ، والمضارع) ، وهي من البحور التي قل النظم عليها عند شعراء العربية بصفة عامة .

وبالنسبة للقافية وقفت في ديوان الشاعر على صوت الروي باعتباره أهم حروف القافية ، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، فجاءت إحصائية الروي في الديوان مقدمة صوتين هما (الراء ثم الدال) ولاشك أن لكل صوت دلالة تعبيرية، يكتسب بسببها النص بعدًا معنويًا ، وفضلًا عن صوت الروي ، جاءت دراستي لأنواع القوافي ورأيت كيف تتصدر القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس بقية أنواع القوافي ، ويليها القافية المطلقة المردوفة، ثم القافية المقيدة ، وأخيرًا القافية المطلقة المؤسسة .

وقد حرصتُ على عمل موازنة في الأوزان الشعرية والقافية بين مرحلتين زمنيتين عاشهما الشاعر وهما: مرحلة الملك، ومرحلة الأسر، حيث تصدَّر (الكامل ، والبسيط،

والطويل) قائمة الأوزان الشعرية التي نظم عليها الشاعر ،ورأيت أنَّا شاعرنا في مرحلة الأسر كان نظمه أكثر من مرحلة الملك

ومن ناحية القوافي فقد تصدَّر صوت (الراء ثم الدال) كلتا المرحلتين أيضًا.

الفصل الثاني

الإيقاع الداخلي في شعر المعتمد بن عباد وعلاقته بالمعنى

- **الإيقاع الداخلي الزمني**
- ١ الموازنة
- ١-٢ حسن التقسيم
- ١-٣ التطريز
- **٢-٠ الإيقاع الداخلي النغمي**
- ٢-١ التصريع والتقفية
- ٢-٢ تكرار الألفاظ
- ٢-٣ الجناس
- ٢-٤ تكرار الأصوات

الفصل الثاني

الإيقاع الداخلي في شعر المعتمد بن عباد

ذهبت في السابق إلى تأكيد أن الإيقاع الخارجي محدود ، ثابت إلى حد ما ، بيد أن الإيقاع الداخلي لا متناهٍ .. متناسخ متماهٍ، تتجاذب أطرافه لغير غاية، وهو مستملي البواطن، لا يكاد يثبت على صفة، فهو فجائي، ولا يمكن حصره وتنميطه، لأنه الجانب الأكثر تفلتًا [1] .

والإيقاع الشعري يتحقق في مستويين : مستوى التفعيلات والقوافي (الإيقاع الخارجي) ، ومستوى جرس الألفاظ أو ما يطلق عليه الإيقاع الداخلي، ويعنون به " الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر، و أقل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم وجودة الرصف .."[2] .

ويمكن تمثله ببنية بلاغية تتضمن مستويين هما :

١- مستوى يقوم على حسب التقسيم الزمني : (الموازنة، وحسن التقسيم، والتطريز)

([1]) عميش ، العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ،(مرجع سابق) ، ص ٥٧.

([2]) أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر ،(مرجع سابق)، ص ٢٨٣.

٢- مستوى يقوم على الأساس النغمي :(التصريع ، والتقفية ، و تكرار الألفاظ، والجناس ، و تكرار الأصوات).

والإيقاع الداخلي كما يظهر من تسميته ، يرتبط ببنية النص الداخلية . " فهو يلعب دورًا أساسيًا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ، ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه ، أو بين شكله ومضمونه "[١].

وهو مختلف عن الإيقاع الخارجي في كونه لا يرتكز ارتكازًا أساسيًا عل عنصر الصوت، وإن كان لا ينفيه تمامًا، بقدر ما يسعى إلى تخصيبه ، وبعث الروح فيه، بأن يجعله عنصرًا متفاعلًا مع بقية عناصر النص الأساسية حين يدخل بينه وبين اللغة، والصور، والرموز ،والأساطير، والبناء العام.[٢]

"ويرتبط الإيقاع الداخلي بنفسية الشاعر، وحالته الشعورية، لأن الشاعر يتعامل مع اللغة العادية بطريقة خاصة، فيخلق منها علاقات غير مألوفة ، ويشكلها تشكيلًا جديدًا"[٣].

فالإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب، فيعطي إشراقة، ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجليِّها، وتُحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها، " فالإيقاع انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلف نسيجًا مبتدعًا، يهبه الشاعر المبدع، ليبعث فينا تجاوبًا متماوجًا، هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته، في صيغة فذة، تضعك أمام الإحساس في

---

(١)عبيد ، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،(دمشق: حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ، اتحاد الكتاب العربي، ٢٠٠١م)، ص٥٧.

(٢) علوي ، الهاشمي، جدلية السكون والمتحرك (مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي)، مجلة البيان ، عدد ٢٩٠ ، (الكويت ،١٩٩٠ م) ، ص٩.

(٣)القاضي ، نعمان ، أبو فراس الحمداني : الموقف والتشكيل الجمالي ،ط١ (دار الثقافة، ،١٩٨٢م) ، ص٥٠٠.

تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس ، وهو حركة شعرية ، تمتد بامتداد الخيال والعاطفة ، فتعلو وتنخفض ، وتعنف وتلين ، وتشتد وترق ، وتحلق في قوة الرعد وهديره ..."[١].

والشاعر يتوسل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إغناء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل : التكرار الصوتي، وتوالي الحركات ، وغير ذلك من الطرق المناسبة للحالة الشعورية للمبدع [٢].

١- الإيقاع الداخلي الزمني .

وأتناول فيه إيقاع العبارات المتمثل في ثلاثة توازيات بلاغية هي (الموازنة، وحسن التقسيم ، والتطريز)، وهذه التوازيات تتناول النص الشعري أفقيًا و عموديًا .

١-١ الموازنة :(التوازي الثنائي الأفقي)

وقد عرَّفها القزويني " أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية "[٣]، وعرَّفها السجلماسي بقوله " تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع، ومتقاسمة النظم، معتدلة الوزن، متوخى في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر (دون أن يكون) مقطعاهما

(١) آلوجي ، عبد الرحمن ، الإيقاع في الشعر العربي، (مرجع سابق) ص٧٩.

(٢) العف ، عبد الخالق محمد ، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم ، مجلة الجامعة الإسلامية ، العدد الثاني ، المجلد التاسع، ٢٠٠١ م ، ص٤.

(٣) الصعيدي ، عبد المتعال ،بغية الإيضاح لتخليص المفتاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني ، (الرياض : مكتبة المعارف للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥م) ، ص ٦٦٠.

واحدًا"[1]. وعند ابن الأثير "..أن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنًا"[2]، يريد أنه يشترط فيها التساوي في الوزن، ولا يشترط التساوي في التقفية[3].

ومن التعريفات السابقة نجد الموازنة في العبارات قائمة على التقسيم الثنائي، متماثلة في البناء العروضي والبناء النحوي .

ومن شأن الموازنة أن لها رونقًا في الكلام، وهي تضفي أثرًا بديعًا في العبارات، مما يكون له أكبر الأثر في الإصغاء إليها، و الشاعر يعي هذه الهندسة الإيقاعية المتقابلة، المتناظرة من حيث طبيعة الألفاظ المختارة.

فالنص الأدبي يحتمل العديد من القراءات، وذلك بحسب قدرة القارئ على التلقي، وما يؤسسه المبدع في البنية الداخلية من مقومات إيقاعية للتفاعل الدائم المتجدد في النص لتوليد ما لا يحصي من مؤثرات إيقاعية، ترتفع بالنص إلى الشاعرية، وعلى وجه الخصوص الموازنة، فهي تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في البيت الشعري ، وأوضح ما تكون في النص الشعري ، لأنه يقوم في طبيعة تكوينه على تنظيم مكوناته اللغوية، والصوتية ،والمعجمية، والتركيبية، والدلالية ،بطريقة خاصة، أساسها التشاكل، والتخالف بين وحداته، بحيث تحاكي كل وحده لغوية قائمة في النص وحدة أخرى – سلبًا أو إيجابًا- في موضع آخر من

(1) السجلماسي ، أبي محمد القاسم ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق، عادل الغازي،(الرباط : مكتبة المعارف، ١٩٨٠ م) ، ص ٥١٤.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين (ت٦٣٧هـ) ،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، (القاهرة : الفجالة دار نهضة مصر) ج١، ص٢٩١.

(٣) المرجع السابق ، ج٢، ص ١٥٧.

مواضع بنائه اللغوي، وهو ما ينتج عنه نوع من التفاعل المستمر بين وحداته من ناحية ، وتحقيق أكبر قدر من التناغم الإيقاعي، والتأثير الفني، من ناحية أخرى في المتلقي [١] .

ويؤدي تكرار الموازنة إلى الانسجام في عناصر الإيقاع، نتيجة التأسيس المنظم لبنية كل شطر من أصوات، وألفاظ، وتراكيب، وجمل ، والتكرار المتوقع، وغير المتوقع لبعض العناصر، وذلك لتموج الدفقة الشعرية، والحالة النفسية القلقة لحظة الإبداع يبعث في النص حركة تحمل القارئ على الإحساس بهذا التنوع الإيقاعي القائم بين كل جملة وأخرى في النص الشعري [٢].

ولقد أورد الشاعر كثيرا من الموازنات في العديد من أبياته و على وجه الخصوص في مرحلة الإمارة والملك، لاسيما في موضوع الغزل حيث تفنن، وأبدع في إدراج هذا الإيقاع، ومنه قوله :

(القَلبُ قَد لجَّ، فَما يُقصَر) (وَالوَجدُ قَد جَلَّ فَما يُسْتَرُ)

(وَالدّمعُ جارٍ ، قَطرهُ وابِلٌ) (وَالجِسمُ بالٍ ، ثَوبُهُ أَصفَرُ) [٣].

جاءت الموازنة متكررة في بيتين، فجاء الصدر(القلب قد لج، فما يقصر) متوازيًا عروضًا ونحوًا مع العجز (والوجد قد جل فما يستر)، وهذا التوازي الثنائي الأفقي جاء قائمًا على سلسلة من العلاقات المتماثلة، التي بدورها تسعى إلى تحقيق أكبر قدر من التناغم

(١) عابد ، صالح علي ، الإيقاع في شعر سميح القاسم : دراسة أسلوبية ، إشراف :عبد الله أحمد خليل رسالة ماجستير، (غزة : جامعة الأزهر، ٢٠١١م) ، ص١٦٩.

(٢) المرجع السابق ، ص ١٧٦ .

(٣) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص١٦.

الإيقاعي والتأثير الفني في المتلقي، فالتكرار الحاصل في البنيات العروضية والنحوية ، جاء معه فن القلب بين (لج ،جل).

وفي البيت الثاني توازٍ ثنائي تشكل من البناء العروضي والنحوي، فالصدر (والدمع جار، قطره وابل) متفق وزنًا ونحوًا مع (والجسم بال ، ثوبه أصفر).

القلب قد	مُسْتَفْعِلُنْ
لجّ فما	مُسْتَعِلُنْ
يقصر	مفْعَلَا أو (فاعِلن)

والوجد قد	مُسْتَفْعِلُنْ
جَلَّ فما	مُسْتَعِلُنْ
يستر	مفْعَلَا أو (فاعِلن)

ويلحظ أن زحاف الطيّ في (مُسْتَعِلُنْ)، قد جاء متوازيًا مع زحاف الطيّ في الشطر الثاني ، أي في بين التفعيلتين (الثانية، والرابعة)، من البحر السريع .

والدمع جارٍ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْ
قطره وابل	تفْعِلُنْ \ مفْعَلَا أو (فاعِلن)

والجسم بالٍ		مُسْتَفْعِلُنْ مُسْ
ثوبه أصفرُ		تفْعِلُنْ \ مفْعَلَا أو (فاعِلن)

ففي كل شطر قرينتان تشملان تفعيلات البحر السريع، ويلحظ أن الشاعر لم يلتزم في قرائنه بأواخر التفعيلات، إنما تجاوز أسوارها، كما يلحظ خلو القرائن من الزحافات فتحقق أكبر قدر من التماثل.

إن إيقاع الموازنة يرتبط في المقام الأول بموسيقى العبارة، حيث تنتظم العلاقات الصوتية في مجموعة ظواهر لغوية بلاغية سياقية تشع بالتنغيم والتطريب، فالقيمة الموسيقية الحقيقة تنبع من تآلف مجموع هذه الألفاظ في جمل متناسقة التركيب، متسقة الأوزان والتقطيعات الصوتية[١] .

وهذا ما نلحظه في إيقاع التوازي الثنائي، حيث أبرزت لوحة فنية، إيقاعية، متميزة، تموج بالحركة المتناغمة بين عناصر النص، كل تواز جاء يحدث فضاء داخل النص، فيما بين عنصر وآخر، فتتمدد المساحة بين العناصر، وينشأ بينها مدى زمني يجلب معه تواترا يحتدُّ حينًا، ويتراخى حينًا، بصفة متوالية تقيم في نفس المتلقي إيقاعًا يتناغم مع إيقاع النص، ويجد القارئ نفسه عندئذ، منساقًا وراء النص، وقد استحوذ عليه بإيقاعه ، ويغفل تمامًا عن بعض معانيه ودلالاته لبرهة، تظهر بعدها لتزيد من شاعرية النص وجماليته [٢].

(١) العف ، عبد الخالق محمد ، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم ، (مرجع سابق) ، ص ١٨.

(٢) عابد ، صالح علي ، الإيقاع في شعر سميح القاسم : دراسة أسلوبية ،(مرجع سابق)، ١٧٧.

ويقول المعتمد بن عباد :

نَوالٌ جَزيلٌ يُنهِرُ الشّكرَ وَالحَمدَا وَصُنعٌ جَميلٌ يُوجِب النُّصحَ وَالودَّا[1]

وهنا توازٍ ظريف في البناء العروضي والبناء النحوي بين صدر البيت وعجزه، حيث حققت العبارات المتوازنة في البيت الشعري في مستواها الأفقي إيقاعًا داخليًا، يشعر المتلقي بالتماثل التام في العبارات، ووجود الموازنة بهذا الشكل خلق للشاعر أسلوبًا خاصًا، لا سيما أنه في موازنته الثنائية يكرر الصيغ والألفاظ مما يثير لدى المتلقي عنصر التوقع.

نوالٌ	فَعُولُنْ
جزيلٌ	مَفَاعِيْ
ينهر الشكر	لُنْ \ فَعُولُنْ \ مَ
والحمدا	فَاعِيلنْ

وصنعٌ	فَعُولُنْ
جميلٌ	مَفَاعِيْ
يوجب النصح	لُنْ \ فَعُولُنْ \ مَ

(١) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ،ص ٣٤.

والودَّا فَاعِيلنْ

فالتماثل بين قرائن الشطرين واضح، وجلي، ويلحظ أن الشاعر تجاوز القوالب الوزنية المتمثلة في التفعيلات من جهة، كما خلا البيت من الزحافات، لتحقيق أكبر قدر من التماثل من جهة أخرى، فضلاً عن التماثل النحوي بين الشطرين.

وقال المعتمد :

(فلاقتك بالنَّفَس النَّرجسيّ) (ورَاقَتْكَ بالملبَس العسجَدِي)[1]

يُلحظ بناء الشاعر تراكيبه على أساس من التماثل الزمني، وحقق التوازن الزمني بين العبارتين تماثلًا تامًا، فقد وازن بين زمنين ماضيين، شمل الفاعل والمفعول به (الكاف)، ثم وازن في التراكيب النحوية الباقية من جار ومجرور (بالنـفس)و(بالملــبس) ، ثم الصفة (النرجسي ، والعسجدي) .

الشطر الأول	**الشطر الثاني**	**التقطيع**
قلاقتكَ	وراقتكَ	فَعُوْلُنْ \ فَ
بالنفس	بالملبس	عُوْلُنْ\ فَ

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ،ص٥٤.

النرجسي العسجدي عُوْلُنْ \ فَعُو

ويُلحظ تماثل قرائن الشَّطرين على المستويين : الصوتي، والنحوي من جهة ، وتجاوز القوالب الزمنية من جهة أخرى .

وكما يُعلم أن لكل " كاتب إيقاعه الخاص يتميز به كما يتميز بخط يده، وله صوره الخاصة، وبصمته في تركيب النص وبناء جمله، والعلاقات الخاصة بها، والإشارات التي تحملها هذه البنية بكل أبعادها الإيقاعية والدلالية والنفسية إلى المتلقي، وقد يفرز الأسلوب إيقاعًا معينًا"[1] نجد المعتمد بن عباد قد أورد الكثير من الموازنات في أبياته الشعرية ، ولعل ذلك خلق له إيقاعًا خاصًا .

ومن الموازنة **ما كان التماثل فيها واقعًا من حيث البناء النحوي دون البناء العروضي** كقوله :

فَإن عاقَبتَني فَجَزاءُ مِثلي وَإن تَصفَح فَلَيسَ مِن الغَريبِ[2]

يظهر التوازي النحوي، إذ إن صدر البيت يحتوي على جملة شرطية مكونة من حرف الشرط ، وفعله ،وجوابه، وكذلك العجز.

وفيه توازٍ بين الفعلين: (عاقبتني+ الفاعل ضمير) ، وكذلك الفعل (تصفح + الفاعل ضمير)، وليس في هذا البيت موازنة في البناء العروضي ، كما يتضح.

(1) عابد ، صالح علي ، الإيقاع في شعر سميح القاسم : دراسة أسلوبية ،(مرجع سابق)، ص ١٦٩.

(2) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ،ص ٣٣.

وهذا التقطيع المتماثل أو المتعادل في النص الشعري من شأنه أن يقودنا إلى الإمتاع ، لأن الإنسان يستمتع بما له نهاية مرتقبة ، نهاية دورية مثل نهاية الفصول.

ومن ذلك قوله:

(أمَا وجدتْ عنّا الشُّجونُ معرَّجا) (ولا وجدت منا خُطوبُ النّوى بُدَّا)[1]

ومن الملحوظ أن البناء العروضي جاء غير متواز في القرينتين، حيث اشتملت القرينة على تفعيلات بحر الطويل، فجاءت الوحدات اللغوية غير متماثلة في البناء العروضي، أمَّا من ناحية البناء النحوي فهي متوازية .

وتتنوع التراكيب المتوازية في شعر المعتمد، وهذا له دور كبير في تماسك النص الشعري، وفي توجيه بعض الدلالات والمعاني الجزئية والكلية، ويعتمد توازي الجملة الفعلية على المكون التركيبي، الذي يتكئ في نسجه على البناء النحوي المكون من الفعل والفاعل وقد يتعدى أحيانًا إلى المفعول به .

وللزمن في مثل هذا التوازي دور مهم في تماثل الجمل المتوالية، فضلًا عن تأثيره في دلالة الأفعال، وهو ما عبر عنه رومان جاكبسون بقوله : " إن وزن المتواليات عبارة عن وسيلة لا تجد تطبيقًا لها في اللغة، خارج الوظيفة الشعرية، وقد أعطيت في الشعر ليس غير تجربة قابلة للمقارنة مع تكرار الزمن الموسيقي"[2]، وهي بذلك تمثل بنيات تركيبية نحوية

([1])المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٧.

([2])جاكبسون، رومان ، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون،(المغرب : دار توبقال للنشر ، ، ١٩٨٨م) ، ص ٣٤.

متوازية تصنع تناسقًا صوتيًا من خلال جرسها الموسيقي الذي يعتمد القواعد النحوية، فالتوازي النحوي في قوله :

وعاد ضياءُ ارتقابي ظلامًا وأصبح مصباحه أرمدا[1]

والبيت كسابقه، في التوازي النحوي، فالتوازي الثنائي كان بين حدثين في زمن الماضي، على الرغم من أنه لم يَحْدث توازٍ عروضي في الأبيات، إلا أن التركيب النحوي جاء بصورة أدت إلى التماثل، والتطابق الذي حقق الإيقاع الداخلي للبيت، وكذلك جاء توازي الطباق الذي يحوي التضاد بين الكلمات في التوازي الثنائي، وهي (ضياء ، وظلامًا)، وجعل التماثل بين المدتين، مدة عودة ضياء الانتظار، والارتقاب مظلمًا، ومدة إصباح مصباحه أرمدا ،مما أضفى على الموازنة تماثلًا آخر [2].

١-٢ حسن التقسيم : (التوازي الأفقي)

عرَّف قدامة بن جعفر حسن التقسيم بأنه " أن يبتدئ الشاعر ، فيضع أقسامًا فيستوفيها ولا يغادر قسمًا منها "[3] ، وعرَّفه السكاكي " هو أن تذكر شيئًا ذا جزأين أو أكثر ، ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك "[4]، وعرَّفه القزويني " هو ذكر

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ،ص ٥٤.

(2) وردت "الموازنة : في الديوان في الصفحات : ٢ ، ٦ ،١٣، ١٥ ، ١٦ ،٢٠ ، ٢٥ ، ٣١ ،٣٣ ، ٣٤ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٨ ، ٧٢ ، ٨٧ ، ٩٣ ، ٩٤ .

(3) نقد الشعر ، تحقيق و تعليق : عبد المنعم خفاجي ، (بيروت : دار الكتب العلمية د.ت) ، ص١٣٩.

(4)مفتاح العلوم،(بيروت : دار الكتب العلمية)، ص ٢٢٥

متعدد ، ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين " [1]، وهو بهذه التعريفات يقع تحت ثلاثة أنواع:

١- ذكر متعدد ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين

٢- ذكر أحوال الشيء مضافًا إلى كل حال ما يليق بها .

٣- استيفاء أقسام الشيء بالذكر .

وفي أسلوب التقسيم تفصيل بعد إجمال، وإيضاح بعد إبهام، حيث يذكر المتعدد ثم تفصل أحواله، أو يذكر الشيء وتستوفى أقسامه، فيزداد المعنى بذلك فخامة وتوكيدًا، لكونه ذكر مرتين على هيئتين مختلفتين .

وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني عن بلاغة حسن التقسيم وأهميته في النظم والإيقاع، فهو يرى أن ذكر الشيء دون تفصيل أحواله يشوق النفس لمعرفتها، ويلهب الفكر لتصورها، فإذا ما جاءت الأقسام مفصلة، والأحوال مبينة، ثبتت في الذهن، وتمكنت في النفس، للحصول عليها بعد شوق وطلب، وعد أسلوب التقسيم من عوامل ترابط الأسلوب، واتحاد أجزائه، فأوله متصل، وآخره مرتبط بأوله ، وكل كلمة فيه آخذه بعنق صاحبتها ، إذ الفائدة متوقفة على الكلام جميعه، ومعلقة بالانتهاء منه، وقد جعله الشيخ عبد القاهر من النظم الذي يتحد في الوضع، ويدق فيه الصنع، ترى فيه أجزاء الكلام متحدة ومتداخلة، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول وقد جعله من أبواب النمط العالي في النظم ، والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه [2].

([1]) الصعيدي ،عبد المتعال، بغية الإيضاح في تلخيص علوم المفتاح للخطيب القزويني ،(مرجع سابق) ص٦٠٣ .

([2]) الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه : محمود شاكر،ص ٩٣ و ٩٤ .

ولابد من وجود تقسيم صوتي يستند بدوره إلى التماثل في البناء النحوي، والبناء العروضي، في البيت الواحد بين أكثر من عبارة ،وهو بذلك **لا يختلف عن الموازنة إلا في كونه يتجاوز التقسيم الثنائي إلى تقسيم ثلاثي ،ورباعي، وخماسي، و سداسي، ويكون هذا التماثل داخل نطاق البيت الشعري .**

ويشتمل بدوره على التوازن العروضي الذي إما أن يكون محترم للفواصل الوزنية أو غير مبالٍ بها، وعلى التوازي النحوي الذي يتعلق ببناء التراكيب و الجمل، حيث يبين لنا الوظائف الجمالية التي تتشكل منها التراكيب الأسلوبية المتوازية، ومن أجل تحقيق هذا الهدف حاولت رصد مختلف البنى البارزة في النصوص الشعرية، التي ننظر إليها على أنها ظاهرة أسلوبية يمكن أن نكشفها ضمن النسق النحوي والعروضي .

ولعل من المناسب أن أتناول التوازي الأفقي- حسن التقسيم - من خلال عدة تقسيمات :

أولاً: التوازي الثلاثي : وهو الذي يشتمل على ثلاثة سياقات متوازية، وأتناوله في ديوان الشاعر من خلال ثلاثة أمور يبدو لي من الضرورة بمكان تقصيها في النصوص الشعرية وهي:

١- بحسب الموقع :إمّا أن تقع في الصدر وأول العجز، أو في آخر الصدر والعجز، أو تشمل الصدر والعجز.

٢- بحسب البناء العروضي :إما أن تكون **متوازنة** عروضًا أو غير **متوازنة**.

٣- بحسب البناء النحوي : إما أن تكون متوازية نحوًا أو غير متوازية .

أولًا: ما وقع في الصدر و أول العجز، وكان متوازيًا عروضًا ونحوًا .

ومنه قول المعتمد بن عباد:

(وِدادٌ صَحيحٌ) (وَخُلقٌ مَليحٌ) (وَنُطقٌ فَصيحٌ) لَدى المَشْهَد[1]

فجاءت السياقات التالية (وِدادٌ صَحيح) ، (وَخُلقٌ مَليحٌ) ،(وَنُطقٌ فَصيحٌ)في مستواها الأفقي متوازية و متطابقة في البناء العروضي والنحوي ، وهو توازٍ متوازن ، حيث نلمس احترام الشاعر للفواصل الوزنية أي التفعيلات .

وِدادٌ صَحيح = فَعُولُنْ \ فَعُولُنْ

وَخُلقٌ مَليحٌ = فَعُولُنْ \ فَعُولُنْ

وَنُطقٌ فَصيحٌ = فَعُولُنْ \ فَعُولُنْ

وهو بهذا التوازي يشتمل على ظاهرة الترصيع، التي تعني التطابق والتقابل بين الألفاظ في الوزن والتقفية [2]، في الكلمات (صحيح، مليح، فصيح)، وفي البناء النحوي ألحظ أن التراكيب جاءت معطوفة متوازنة، وهو الأمر الذي يوصلنا إلى "إن عطف الجملة على الجملة المشابهة لها من حيث التركيب يكون أكثر انسجامًا، وتكون النفس أكثر قبولًا

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ،ص ٥٣.

(2) الصعيدي ، عبد المتعال ، بغية الإيضاح في علوم المفتاح ، (مرجع سابق)، ص ٦٥٤.

له،كأن تعطف الجملة الاسمية على جملة اسمية، وأن تعطف الجملة ذات الفعل المضارع على مثلها، وكـذلك الجــملة ذات الفعل الماضي، وهذا هو الأصل "[1].

وجاءت التراكيب النحوية في البيت كلها أسمية كما يتضح، وهي ذات ميزات جمالية فريدة عند المعتمد بن عباد لارتباطها بعناصر التشكيل البلاغي، وترد غالبًا في معرض تأكيد مضمون الخبر الذي سيلقيه على المخاطبين، ففي العبارات (وداد صحيح، وخلق مليح ، ونطق صحيح) يؤكِّد الشاعر صفة الكمال فيمن يتغزل بها ، ويقوم هذا النوع من التوازي على تكرار الصورة النحوية نفسها، ويستند على ركني الجملة الاسمية : المبتدأ، والخبر، وتكون أنماط الجملة الاسمية متماثلة في مكوناتها، متباينة في معانيها ، ومرد ذلك إلى هيئة النظم ومواقع الوحدات اللغوية فيها [2].

ومنه قوله :

(حبيبٌ جفاكِ) (وقلبٌ عصاكِ) (ولاحٍ لحاك) ولا مُنصِفُ [3]

فجاءت السياقات التالية (حبيب جفاك)، (وقلب عصاك)، (ولاح لحاك) في مستواها الأفقي متوازية ومتطابقة في البناء العروضي والنحوي، وهو توازٍ متوازن، حيث نلمس احترام الشاعر للفواصل الوزنية أي التفعيلات.

([1]) عباس ، فضل حسن ، البلاغة فنونها وأفنانها ، ط٤ (لأردن: دار الفرقان جامعة اليرموك ، ١٩٩٧م)، ص ٤٤٥.

([2]) مهدي أسعد عرار ، ظاهر اللبس في العربية ، جدل التواصل والتفاصل ، ط١ (عمان الأردن : دار وائل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م) ، ص ٥٩ .

([3]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ،ص٢١.

حبيب جفاك = فَعُولُنْ \ فَعُولُ

وقلب عصاك = فَعُولُنْ \ فَعُولُ

ولاح لحاك= فَعُولُنْ \ فَعُولُ

والأبيات لا تختلف كثيرًا عن سابقتها، إلا أن التركيب النحوي جاء جملة اسمية تحتوي على مبتدأ ،خبره جملة فعلية، وجاء زحاف القبض (فعولُ) ثلاث مرات في مواقع متناظرة أي في نهاية كل قرينة، ويبدو لي أن التوازي هنا اكتسب خاصية موسيقية أخرى بفضل تكرار بعض الأصوات وهما صوتا (الألف، والكاف) .

ثانياً: ما وقع في آخر الصدر والعجز، و كان متوازيًا عروضًا ونحوًا .

يقول المعتمد :

عَلَيكِ سَلامٌ (بِقَدرِ الشّجون) (وَدَمع الشُّؤونِ) (وَقَدرِ السُّهادِ[1])

فجاءت العبارات (بقدر الشجون) ، (دمع الشؤون) ،(قدر السهاد) في مستواها الأفقي متوازية و متطابقة في البناء العروضي ، والتركيب النحوي.

ونلحظ جمال التقطيع في البيت الذي يرجع إلى تقسيم البيت وزنيًا إلى أقسام متساوية ، مما يُحدث فيه إيقاعًا داخليًا يظهر لنا جمال وزنه العروضي ويتيح للقارئ مواطن للاستراحة يقف عندها.

(1) المصدر السابق، ص٨.

بقدر الشجون = فَعُولِنْ \ فَعُولُ

ودمع الشؤون = فَعُولِنْ \ فَعُولُ

وقدر السهاد = فَعُولِنْ \ فَعُولُنْ

ويوجد ترصيع بين كلمتي (شجون ،وشؤون)، وهذا يزيد من جمال حسن التقسيم .

ومن ذلك قول المعتمد بن عباد :

ولكنّها الأقدارُ ، (تُردِي بلا ظُبًا) (وتُصْمِي بلا قَتْلٍ) (وترمي بلا يد[1])

وقد أحسن الشاعر تقسيم البيت إلى أقسام متساوية عروضًا ونحوًا، ففي البناء العروضي التزم الشاعر تفعيلتين من بحر الطويل باستثناء القرينة الأولى التي ينقصها مقطع صوتي واحد، وراعى في الكلمات التوازي المتوازن، فالتفعيلة تنتهي بانتهاء الكلمة، وقد جاء التركيب النحوي في السياقات الثلاثة متماثلًا يشتمل على الزمن المضارع الذي يوحي بالاستمرار المناسب للشيء الذي قسَّم له وهي كلمة (الأقدار).

ولعل التركيب النحوي المتماثل خلق نوعًا من التكرار الذي أحدث إيقاعًا وانسجامًا في البيت .

(تردي بلا ظبا) = عُولُنْ \ مَفَاعِلُنْ

(وتصمي بلا قتل) = فَعُولُنْ \ مَفَاعِيلُنْ

(وترمي بلا يدي) = فَعُولُنْ \ مَفَاعِلُنْ

(1) المصدر السابق ،ص ١٠.

ثالثاً: ما وقع في الصدر والعجز، وكان متوازيًا عروضًا ونحوًا .

يقول المعتمد :

دارَى ثَلاثَتَهُ بِلُطف ثَلاثَةٍ فَثَنَى بِذاكَ رَقيبَهُ لَم يَشعُرِ

(أَسرارَهُ بِتَستُّرٍ) (وَأَوارهُ بِتَصَبُّرٍ) (وَخَبالهُ بِتَوَقُّر)[1]

ألحظ التوازي الصوتي الأفقي في حسن التقسيم ، بعد أن ذكر متعدد في البيت الذي قبله ، ورد إليه كل ماهو له على التعيين، (أسراره بتستر) و(أواره بتصبر) و(وخباله بتوقر) ، فالتوازي الصوتي الحاصل كان منبعه التماثل في البناء العروضي ، والبناء النحوي ، فضلًا عن ارتباطها دلاليًا ، مما يزيد البيتين قوة ومتانة. فالتماثل بين العبارات الثلاث قام على حسن التقسيم ، مما أوحى بإيقاع داخلي قائم على الانسجام الصوتي.

أسراره بتستر = مُتْفاعِلُنْ \ مُتَفَاعِلُنْ

وأواره بتصبر = مُتَفَاعِلُنْ \ مُتَفَاعِلُنْ

وخباله بتوقر = مُتَفَاعِلُنْ \ مُتَفَاعِلُنْ

ويلحظ أن الشاعر لم يورد زحاف الإضمار إلا مرة واحدة رغبة منه في إيجاد أكبر قدر من التماثل الذي لا يشوبه حتى الزحافات المتكررة.

(1) المعتمد ، ديوانه ،(مصدر سابق) ، ص ١٢.

ففي البيت الأول وهو يقول (ثلاثة)، يشير إلى أمور ثلاثة فعلتها محبوبته ، فثنت رقيبها فلم يشعر، فالنفس بطبيعة الحال تتشوق لمعرفة هذه الأمور الثلاثة، ثم يسردها الشاعر ضمن ثلاثة سياقات متوازية، فضلًا عن ما يفيد هذا التقسيم من ترابط أسلوبي.

ثانيًا: **التوازي الرباعي** : يشتمل على أربعة سياقات متوازنة ولم أجد في ديوان الشاعر إلا ما اشتمل الصدر والعجز معًا.

ومنه قوله:

(بالدَّهر في نِقَمٍ) (بِالبَحر في نِعَمٍ) (بِالبَدرِ في ظُلَمٍ) (بِالصَّدرِ في النَّادِي)[1]

يُلحظ التزام الشاعر للخبن في فعِلن، فلم ترد صحيحة في الحشو رغبة منه في إبراز أكبر قدر من التماثل الصوتي، وتحقق التركيب النحوي المتماثل من خلال الجار والمجرور تكرارًا صوتيًا مما أوجد الترابط الدلالي وأفاد الانسجام الصوتي . وهذا ما يلحظ من خلال التقطيع العروضي :

بالدهر في نقم = مُسْتَفْعِلُنْ\ فَعِلُنْ

بالبحر في نعم = مُسْتَفْعِلُنْ\ فَعِلُنْ

بالبدر في ظلم = مُسْتَفْعِلُنْ\ فَعِلُنْ

بالصدر في النادي= مُسْتَفْعِلُنْ \ فاعِلْ

وقول المعتمد:

(هيَ الظّبيُ جيدًا)(وَالغَزالَةُ مُقلَةً) (وَرَوضُ الرُّباعَرفًا) (وَغُصن النَّقا قَدّا)[1]

(1) المصدر السابق ،ص٩٦.

وفي التقسيم تناسق صوتي بديع ينشأ من الجمل المتساوية والأقسام المحددة، وما فيها من توازن، وهو من ناحية المعنى يقع ضمن ذكر متعدد ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين .

وفي تقطيعها عروضيا يتضح :

هيَ الظّبيُ جيدًا = فَعُوْلُنْ \ مَفَاعِيْ

وَالغَزالَةُ مُقلَةً = لُنْ \ فَعُوْل \ مفاعِلن

وَرَوضُ الرُّبا عَرفًا = فُعوْلُنْ \ مَفَاعِيلُنْ

وَغُصن النَّقا قَدّا = فَعُوْلُنْ \ مَفَاعِيلُنْ

ويلحظ أن التوازن لم يكن متماثلًا تماثلًا كاملًا، فكل قرينة تكونت من تفعيلتين باستثناء القرينة الأولى التي خسرت مقطعا صوتيًا واحدًا، ولعل مجيء القرائن معطوفة أسهم في انسجامها وترابطها، إذ أن التركيب النحوي والتشكيل، يخلف انسجامًا صوتيًا وترابطًا دلاليًا في الوقت ذاته، وشواهد حسن التقسيم في الديوان كثيرة [٢].

١-٣ التطريز (التوازي العمودي) :

وقال العسكري في تعريفه لهذا الفن " وهو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون التطريز فيها كالطِّراز في الثوب "[٣]، وهذا ما يسميه

([١]) المعتمد ، ديوانه ،(مصدر سابق) ، ص٧.

([٢]) وردت ظاهرة "حسن التقسيم" في الديوان في الصفحات التالية :٦، ٨ ، ١٠ ، ١٢ ، ٢٣ ، ٣٨ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٦٨ ،٩٤ ، ٩٦ ، ١١٠.

([٣]) العسكري، أبو هلال، الصناعتين : الكتابة والشعر، (مرجع سابق)، ص ٤٢٥.

بعض النقاد "التكرار الاستهلالي" وهو تكرار كلمة واحدة أو عبارة في أول بيت من مجموعة أبيات متتالية، ويقع ضمن التوازي العمودي في النص الشعري، حيث يقع في أبيات عدة من القصيدة، وهذا التكرار الشكلي يؤكد استمرارية الحالة الشعورية الواحدة، وهي المتحكمة في نمو الخطاب الشعري واستمراره، وتماسكه[1] .

ووظيفة هذا التكرار التأكيد، والتنبيه، وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه، فالتكرار الذي يرد في بداية الأبيات المتتابعة" قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإنّ هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه"[2] ويعرف هذا النوع من التوازي في البلاغة العربية بالتطريز.

وقد وقع في الديوان بمثل قوله :

وَرَجّ بِجَبْرِهِ عُقبى نَداهُ فَكَم جَبَرَت يَداهُ مِن كَسِيرِ

(وَكَم أَعلَت عُلاهُ مِن حَضيضٍ) (وَكَم حَطّتْ ظُباهُ مِن أَمِيرِ)

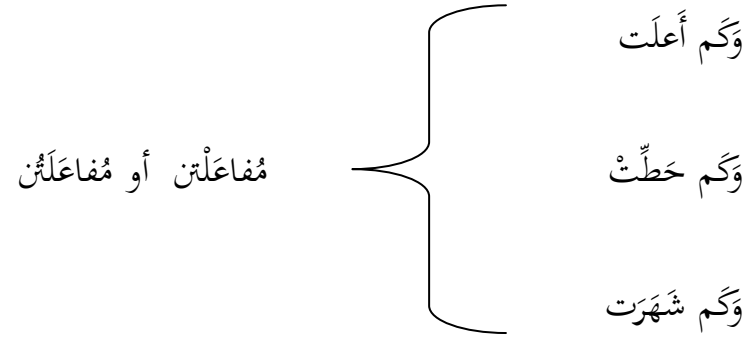
(وَكَم أَحظى رِضاهُ مِن حَظيّ) (وَكَم شهرت عُلاهُ مِن شَهيرِ)

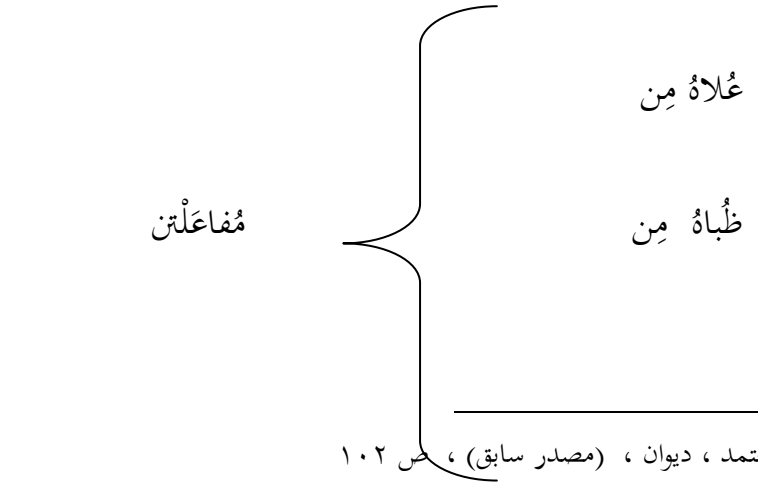
(١) بوقرة ، نعمان عبد الحميد ، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري الحديث ، فلسفة الثعبان المقدس للشابي أنموذجا ، مؤتمر تحليل الخطاب ، كلية الآداب ، جامعة الكويت ، ٢٧-٢٨-٢٠٠٥/٠٣/٢٩

(٢) دور ، اليزابيث ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة :د محمد إبراهيم الشوش ،(بيروت : مكتبة منيمنة ، ١٩٦١ م) ، ص٤٧.

وَكَم مِن مِنْبَرٍ حَنَّت إِلَيهِ أَعالي مُرتَقاهُ وَمَن سَرِيرِ[1]

إن توافر التوازي الصوتي في قصيدة المعتمد يحقق نوعًا من التناغم الإيقاعي لدى القارئ، ففي الأبيات السابقة توازٍ رأسي في مقاطع عدة، فصدورها وأعجازها متساوية الوزن، والتركيب النحوي.

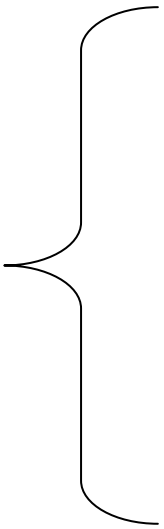




(١) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص ١٠٢

رِضاهُ مِن

عُلاهُ مِن



ويلحظ أن الشاعر قد التزم بزحاف العَصْب (مفاعَلْتن) في كل القرائن وعددها سبع من أصل ثماني قرائن رغبة منه في تحقيق أكبر قدر من التماثل الصوتي .

أصبحت الأبيات متشكلة في نسق إيقاعي متوازٍ متماثل الوحدات الإيقاعية، فهناك تماثل في البناء العروضي، والبناء النحوي، وتماثل صوتي ودلالي لبعض المفردات .

يشعر المتلقي للأبيات السابقة بلذة التكرار، وحيوية الترديد، ويشارك المتلقي المنشئ في بعض العبارات، ويسبقه إليها، وهذا من شأنه أن يخلق نوعًا من التفاعل المعنوي، والإيقاعي بينهما.

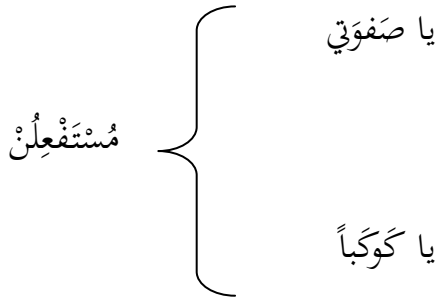
ومن ذلك قوله :

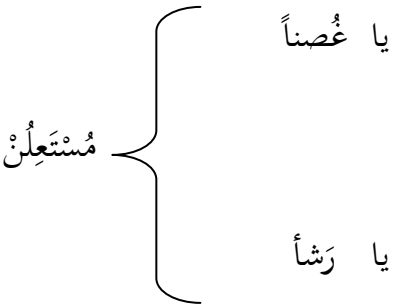
(يا صَفوَتِي) مِنَ البَشَرْ (يا كَوكَباً) ، بَل يا قَمَرْ

(يا غُصناً)، إذا مَشى (يا رَشأً) ، إذ ا نَظَرْ

(يا نَفَس الرَّوضَة) قَد هَبّت لَها ريحُ سَحْرَ

(يا رَبَّةَ اللَّحظِ) الَّذي شَدَّ وِثاقاً إِذْ فَتَرْ[1]





في المجموعتين الأوليين من القرائن اشتملت كل قرينة على تفعيلة واحدة، ولكن الشاعر نوَّع في الإيقاع، فالمجموعة الأولى اشتملت على (مُسْتَفْعِلُنْ) أما المجموعة الثانية فقد اشتملت على التفعيلة نفسها بعد أن دخل عليها زحاف الطَّي فأصبحت (مُسْتَعِلُنْ) .

ثم عمد الشاعر إلى تطوير الإيقاع من خلال المجموعتين التاليتين :

يا نَفَس الرَّوضَة = مُسْتَعِلُنْ \ مُسْتَعِ

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص١٣

يا رَبَّةَ اللَّحظِ = مُسْتَعِلُنْ \ مُسْتَ

ففي هاتين القرينتين تجاوز الشاعر التفعيلة الواحدة حتى أوشك أن يشمل في كل قرينة تفعيلتين باستثناء مقطع صوتي واحد (لُنْ) أو مقطعين (عِلُنْ)، مما أضفى على الإيقاع حيوية وتنوعًا معًا.

فتكرار أسلوب النداء، والمسميات الأخرى (صفوتي ، كوكبا ، غصنا ، رشأ ، نفس الروضة ، ربة اللحظ) التي يطلقها على من يحب، تصف لنا الحالة الشعورية التي سيطرت على النص بأكمله ، فهو أمام مسميات عدة يرى أنها تصف محبوبته، ويلح عليها ، محاولًا إبراز صورة جميلة لتلك المحبوبة، فيكرر الأسلوب نفسه بشكل عمودي، يشمل النص كله، حيث تسيطر عليه صورة المحبوبة التي يحاول رسمها من خلال النص الشعري.

ومنه قوله:

(ألاَ شرفٌ يَرحَمُ المشرفِيَّ) مِمـّا بِهِ مِن شَمات الوَتينِ

(أَلا كَرَمٌ يُنعِشُ السَّمهريَّ) وَيَشفيه مِن كُلِّ داءٍ دَفينِ

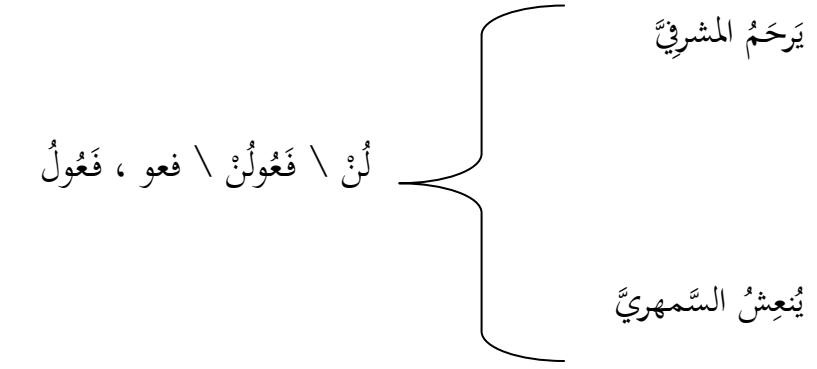
أَلا حَنّةٌ لابن مَحنيَّةٍ شَديدِ الحَنين ضَعيفِ الأَنينِ [1]

ألاَ شرفٌ

فَعُولُ \فَعُو

(1)) المعتمد ،ديوان ، (مصدر سابق) ، ص١١٦.

ألا كَرَمٌ



في القرينتين الأوليين (ألا شرف) ،و(ألا كرم) تتكون كل قرينة من تفعيلة (فَعُولُ ، و فَعُو) وقد خسرت كل قرينة مقطعًا صوتيًا واحدًا هو (لُنْ)، في حين اشتملت القرينتان الأخريان على المقطع (لُنْ) فضلًا عن تفعيلتين أخريين (لُنْ، و فَعُولُنْ، وفَعُو مرة و (فعولُ) في المرة الثانية.

ومنها قوله :

(كذا يَهلِكُ السَيفُ) في جَفْنِه إلى هَزَّ كَفِّي طَويلُ الحَنينِ

(كذا يَعطَشُ الرُّمحُ) لَم أَعتَقِلهُ وَلَم تُروه مِن نَجيعٍ يَمينِي

(كذا يُمنَعُ الطَّرفُ) عَلْكَ الشَكيـمَ مُرتَقِيا غِرَّةً في كَمينِ [1]

(1)) المصدر السابق، ص ١١٦.

كذا يَهْلكُ السَيفُ

كذا يَعطَشُ الرُّمح ← فَعُولُنْ \ فَعُولُنْ \ فَ

كذا يُمنَع الطَّرفُ

وازن الشاعر بين ثلاث قرائن متماثلة تماثلًا تامًا في المستويين الصوتي والنحوي، فقد تكونت كل قرينة من تفعيلتين ومقطع صوتي واحد ،(فَعُولُنْ ، و فَعُولُنْ ، و فَ) ، وقد خلت تفعيلات القرائن من زحاف القبض في حشو المتقارب لتحقيق أكبر قدر من التماثل .

في تكراره للفظة (كذا) يؤكد إيصال صورة شجاعة ابنه الثائر عبد الجبار، وهو يريد بتكرار لفظ (كذا) في بداية الأبيات الثلاثة ، لفت انتباه المتلقي لهذا الحدث المهم، الذي يستحق أن يُلح في إيصاله ، ويُؤكد بأكثر من صورة ، حاول الشاعر إبرازها بتكرار أفعال مضارعة (يهلك، يعطش، يمنع)، مما أعطى صور حركية مستمرة، وهو ما يناسب الموقف الذي يتحدث عنه الشاعر، فللتكرار في النص الشعري وظيفتان : وظيفة صوتية مولدة

للإيقاع، ووظيفة دلالية مؤكدة للمعنى، ومبالغة فيه، ومما زاد في جماليات الصورة التكرارية ذلك التلاحم الحركي في رسمها لنا[1].

٢- الإيقاع الداخلي النغمي

٢- ١ التصريع والتقفية :

التصريع من الظواهر الإيقاعية اللافتة للنظر، وهو من التكرار الصوتي المعتمد على النغم، وهو ما وافق العروض فيه الضرب وزناً ورويا بزيادة أو نقصان، وغالبًا ما يأتي في مطالع القصائد، لما له من نبرة موسيقية يستطيع الشاعر بواسطتها السيطرة على المتلقي، فلا يفلت من قبضته، ويجعله يتواصل معه حتى نهاية المقطع أو القصيدة [2]، فهو أولى محاولات الشاعر لتنبيه المتلقي ،وتوظيف الإيقاع لبناء الجملة الشعرية، ومن ثم تصبح القصيدة، ومن البيت الأول (المطلع) عبارة عن وقفة إيقاعية، تتمتع بحسن التنظيم، وجمال الارتباط الدلالي الإيقاعي في النص الشعري، ويرى بعضهم ضرورته ولزومه ، فهو "دليل قوة الشاعر وسعة فصاحته واقتداره الشعري " [3] .

([1]) وردت ظاهرة " التطريز" في الديوان في الصفحات التالية : ٤ ،٥ ، ٧،١٣ ، ٣٦ ، ٧٢ ، ١٠٢، ١٠٣،١٠٦، ١١٢ ، ١١٦.

([2]) عصفور ، جابر ،مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي ، (مرجع سابق)ص ٤٩٢.

([3]) قدامة ، ابن جعفر ، نقد الشعر ، (مرجع سابق)، ص٨٦.

أما التقفية :فهي أن يكون البيت الأول معتدل الشَّطرين، فيأتي الشاعر في عروض البيت بما يلزمه في ضربه، مع إبقائها على ما تستحقه في نفسها من الحكم الثابت [١]؛ أي أن يتساوى الجزءان – العروض و الضرب — من غير نقص و لا زيادة، فلا تتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة [٢]، وعليه أقول : في كُلِّ تصريع تقفيةٌ غالبًا، وليس في كُلِّ تقفيةٍ تصريعٌ .

وكما يتضح فإن الفرق بين التقفية والتصريع فرق دقيق، ففي التصريع تتغير العروض بنقصان أو زيادة حتى تماثل الضرب، بينما في التقفية يُحافظ العروض على نواتها الإيقاعية ويُوافق في الوقت نفسه الضرب، وكثير ما يذهب إلى التقفية الشعراء المطبوعون.

وقد حافظت أغلب قصائد المعتمد بن عباد على هذا المحسن البديعي، فجاءت أغلب قصائده مصرَّعة المطلع أو مقفاة المطلع بنحو (٨٢) قصيدة من أصل (١٧٦) قصيدة، وتعد هذه نسبة كبيرة في المحافظة على التصريع والتقفية في شعره، فقد ورد تصريع المطلع في (٣٥)قصيدة ، وتقفية المطلع في (٤٧) قصيدة .

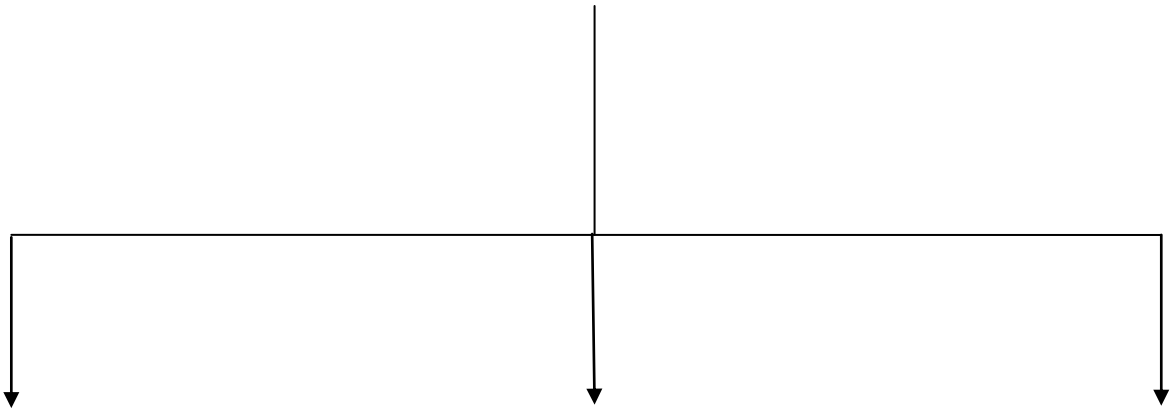
والمعتمد بن عباد في ديوانه يسلك مسلك الشعراء القدماء والشعراء المطبوعين، من ناحية محافظته على التصريع والتقفية، وكذلك محافظته على الأوزان الشعرية التي نظم عليها الشعراء القدماء ، كما أن أغلب قصائد المعتمد التي لم يلتزم فيها بالتصريع هي من أبياته

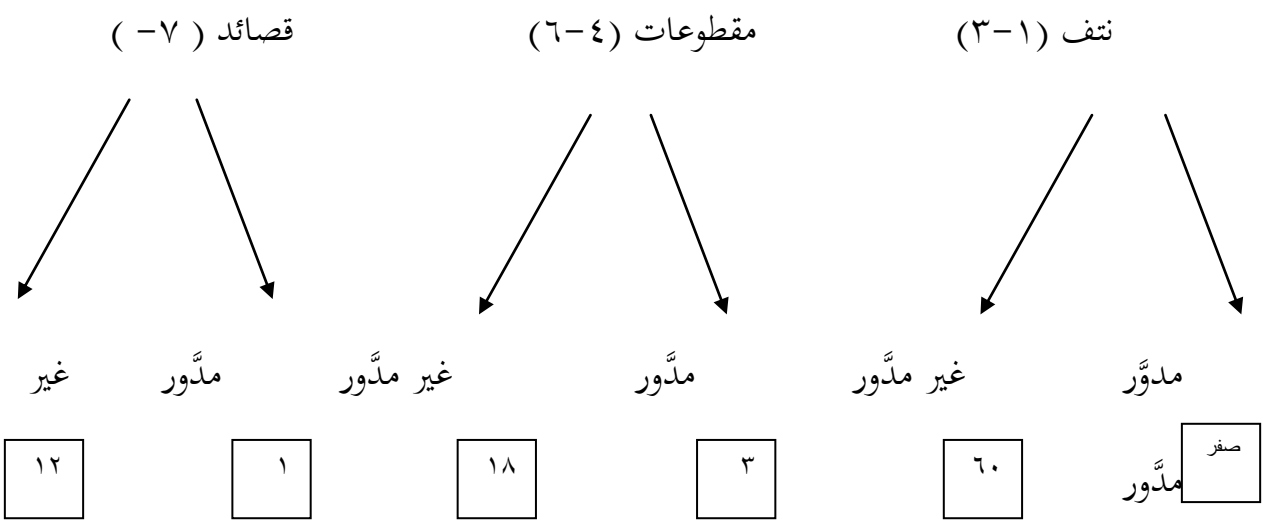
(١) التنوخي ، القاضي ، القوافي، تحقيق : عوني عبد الرؤوف ، ط٢ (مصر: مكتبة الخانقجي ،١٩٧٨ م) ، ص ٧٥.

(٢) السعدي ، ابن القطاع (ت،٥١٥هـ)، الشافي في علم القوافي ، تحقيق : صالح بن حسين العابد ،(الرياض: دار إشبيليا ، ١٤١٨ هـ) ، ص١٠٢.

النتف التي لا تتجاوز ثلاثة أبيات، وغالبًا ما تكون جرَّاء موقف مر به الشاعر، فكما هو معلوم أن الشاعر حاضر البديهية، يكاد شعره يصف حياته، وما مر به من مواقف وصفًا دقيقًا، وكذلك من الأبيات المدورة التي ينتفي فيها وجود التصريع والتقفية .

النصوص الشعرية التي خلت من التصريع أو التقفية





ووجود (٨٢) قصيدة كفيلة أن تكسب ديوانه الشعري إيقاعًا صوتيًا نغميًا قويًا، فالتصريع والتقفية ميزة بلاغية لا تحاكي النص الشعري فحسب بل " هي شيء جوهري يساعد في نسج النظام العام للقصيدة "[١] ولعلنا في هذا المقام نذكر قول ابن رشيق في ما يورثه التصريع من موسيقى شعرية "فإن للتصريع في أول القصائد طلاوةً، وموقعًا من النفس لاستدلالها به على قافية الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعهما، لا تحصل لها دون ذلك "[٢].

(١) ربايعة ، موسى ، قراءة في النص الشعري الجاهلي، (إربد : دار الكندي للنشر والتوزيع ، ١٩٩٨م) ، ص١٤٨.

(٢) القيرواني . ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،(مرجع سابق) ، ج١ ، ص ١٥٦.

فهذا التكرار الصوتي المتمثل في التصريع" يؤدي إلى اكتساب الأصوات المتكررة في أذهاننا معنى ما، كما تولد الرغبة في إعطائها دلالة موضوعية تجعل النص الشعري على درجة عالية من الإيحائية والانتظام" [١].

ومن قصائده التي صرَّع مطلعها قوله في أبيات رثى فيها نفسه :

قَبرَ الغَريب سَقاكَ الرائحُ (الغادِي) حَقّاً ظَفِرتَ بِأَشلاء (ابن عَبّادِ)

بِالحِلمِ بالعِلمِ بِالنُّعمى إِذِ اِتّصلَت بِالخِصبِ إِن أَجدَبوا بالرِّي لِلصَّادِي [٢]

أحدث التصريع في الأبيات رنَّة إيقاعية في وسط البيت تمهد أذن المتلقي إلى الخاتمة الإيقاعية المرتقب الوصول إليها وهي القافية، وهذا ما جعل " الشاعر يجتهد في تجويد المطلع، وإخراجه إخراجًا جميلًا رشيقًا، يطرب المتلقي ويهزه ويؤثر فيه "[٣] ، وهذا ما يخلق جوًا من التفاعل مع المتلقي، حيث أن الشاعر عند البدء في قصيدته المصرَّعة أو المقفاة يعلن لسامعيه مجاوزة النثر، والعدول عنه إلى الشعر، وهو بذلك أيضًا يعقد اتفاقًا مع سامعيه على نوع المقطع الذي اختاره للوقوف عليه في نهاية الأبيات المقفاة، وعلى السامعين أن يهيئوا أنفسهم لتلقي متشابهات هذا الصوت المختار[٤].

([١]) بحري ، نورة ، نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر ، إشراف محمد بوعمامة ، رسالة دكتوراة ، (باتنة : جامعة الحاج خضر، ٢٠٠٩- ٢٠١٠) ، ص٣٦٦.

([٢]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٩٦.

([٣]) الواسطي ، محمد ، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، ط١ (الرباط : دار نشر المعرفة، ٢٠٠٣ م) ، ص٢٧٨.

([٤]) عبد اللطيف ، محمد حماسة ، الجملة في الشعر العربي، (القاهرة : دار غريب ، ٢٠٠٦ م) ، ص٣٧.

فالتصريع قيمة صوتيه تتولد من توازن عروضي، وتقابل موقعي، وتماثل في التقفية، فجاءت العروض (غَادِي) (فَاعلْ)، وجاء الضرب (بَّادِ) (فَاعلْ)، أما في البيت الثاني فقد عادت تفعيلة الضرب (تصلت)إلى (فَعِلنْ) .

وهذا التوازن بين العروض والضرب يحدث رنَّة إيقاعية نغمية واضحة في أول القصيدة، وهذا ما يجعل " التصريع في حقيقته ليس إلا ضربًا من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب، يتولد منها جرس موسيقي رخيم، وهو لذلك من أمَسِّ الحُلى البديعية بالشعر، وأقربها إليه نسبًا وأوثقها به صلة "[1].

وإن التقفية بين روي العروض والضرب (صوت الدال)، تنبئ عن دلالات واضحة في القصيدة يعبر فيها الشاعر عن بدء التشكيل الإيقاعي والوزني للمتلقي، ويمهد أذن المتلقي إلى ذكر القافية، ويبدأ ذلك من الشطر الأول أي من العروض، وقد يخرج ذلك إلى مرحلة الارتباط بين البنية الإيقاعية والدلالية في القصيدة، فحينما " نرهف آذاننا للإنشاد من شاعر معروف، فأول ما تتشوف إليه، وتترقبه منه، هذا التصريع الذي يشبه مقدمة موسيقى خفيفة قصيرة، تلهب إحساسنا، وتهيئنا لاستماع قصيدته، وتدلنا على القافية التي اختارها، فإن أغفله أو أتى به رديئًا أو ركيكًا خُيل إلينا أن شيئًا من الجمل ترك مكانه شاغرًا"[2].

وبهذا يكون عمل التصريع عملًا مزدوجًا بين التوظيف الإيقاعي، والتوظيف الدلالي، ويختلف ذلك حسب موقعه، فإذا جاء في أول القصيدة كان بمثابة النغمة الموسيقية الأولى

(1) الجندي ، علي ، الشعراء وإنشاد الشعر ،(مصر: دار المعارف) ، ص١٣٤

(2) المرجع السابق ،ص ١٣٤

التي تصدم المتلقي، وتهيئه لتلقي القوافي القادمة، أما إذا جاء وسط القصيدة فإنه يحدث عندما يريد الشاعر أن ينتقل من غرض إلى غرض آخر [1].

وإن أوضح ملامح الترابط الإيقاعي الدلالي في التصريع هو ما يقع بعد المطلع ، وقد أشار إليه التنوخي بقوله : " التصريع في غير البيت الأول كثير، وليس عيبًا، بل هو دليل على البلاغة والاقتدار على الصنعة، ويستحب أن يكون ذلك عند الخروج من قصة على قصة "[2].

وليس كل تصريع داخلي يأتي لهذا الغرض، ولكن يعد ذلك أحد أسباب التصريع الداخلي .

ومن ذلك قول المعتمد :

أَمُعتَضِداً بِاللَه دَعوَةَ آمِلٍ رَجاكَ عَلى بُعدٍ فَأَصبَح ذا قُربِ

فَأَمَّمَ مأمولاً وَأَمَّ مُيَمَّماً وَ حامَت أَمانيهِ عَل مَورِدٍ عَذبِ

مَوارِدُ ما حَلّأنَ عنهنَّ حاتما وَلا غادَرتهُ غَير مُستَعذَب الشُّربِ

وَهأَنا ظَمآنٌ لمنهل وِردكم وَحَسبيَ مَوقوفٌ عَلى وِردكم حَسْبي

أَفُز بِالَّذي أَمَّلتُ مُذ كُنتُ آمِلاً وَتَحتَلُّ مِن عَلياهُ في المَنزِل الرَّحبِ

فَجِئتُ أُغِذُّ السَّيرَ حَتّى كَأَنّني لإفراط إِغْذاذِي عَلى أَظهُرِ النُّجْبِ

فَألفَيتُ أَعلى النَّاسِ قَدراً وَسُؤدَدا وَعَدلًا فدَتهُ النَّفسُ صدقًا بِلا كِذبِ

([1]) المرجع السابق ،ص١٣٣

([2]) القاضي، التنوخي ،كتاب القوافي ،(مرجع سابق)،ص٤٨.

(يَهشُّ إِلى راجيهِ كالوامِقِ الصَّبِّ وَيَهتَزُّ لِلمَعروفِ كالصَّارِمِ العَضْبِ)

وَإِنّي لِما تُولي وَأَولَيتَ شاكِرٌ فَمَن شَكَرَ النَّعماءَ نالَ رِضا الرَّبِّ[1]

فقد انتقل الشاعر من عروض الطويل (مَفَاعِلنْ) المقبوضة، إلى عروض الطويل الصحيحة (مَفَاعِيْلُنْ)، ليماثل الضرب الصحيح (مَفَاعِيْلُنْ) في قوله (**مِقِ الصَّبِّ**)

شكَّل التصريع في ذهن المتلقي ترابطًا إيقاعيًا،وانسجامًا نصيًا، ومجيئه داخليًا قد لا يُهيئ السامع لمعرفة التشابه الصوتي القادم، ولكنه يخلق الترابط الإيقاعي والانسجام الصوتي الذي بدوره يشكل فاصلة إيقاعية في القصيدة.

والشاعر في التصريع الداخلي لم ينتقل من غرض إلى غرض، أو من معنى إلى معنى آخر، مما يعني أنه ليس شرطًا لوروده في غير المطلع.

ويؤثر التصريع في جميع أطراف العملية الإبداعية، فهو يبدأ من الشاعر، حيث يحاول أن يخلق نغمة إيقاعية تنبئ عن قافيته الشعرية، وهو يؤثر أيضًا في النص بما يحدث من ارتباطات إيقاعية، ويعمل على تلاحم النص الشعري شكلًا ومضمونًا، ويؤثر في المتلقي من خلال التوقع[2].

والحال كذلك في التقفية من حيث أن المتلقي يشارك الشاعر في توقع القافية، ويمهد لأذنه موسيقى الضرب ومن ذلك قوله :

([1]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٣٢.

([2]) ورد التصريع في الصفحات التالية من الديوان : ٢ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٣ ،١٨ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٤ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٢ ،٦٢ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٨٨ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٥، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥

سكِّن فؤادَك ، لا تذهب بِكَ الفِكَرُ ماذا يُعيد عليك البثُّ و الحذَرُ

وازجُر جفونك ،لا ترض البكاءَ لها واصبِر فقد كنت عند الخَطب تصْطَبِرُ[1]

فقد انتقل الشاعر من عروض البسيط (فَعِلُنْ)، إلى ضرب البسيط (فَعِلُنْ)، جاءت العروض موافقة للضرب، دون زيادة أو نقصان ،موافقة لها في الروي (الراء) وباقي مكونات القافية، وقد أسهمت التقفية في المطلع في إغناء الحركة الموسيقية اللازمة لبنية القصيدة الفنية لما فيها من تناغم يجعل النفس تتلقاه بالارتياح والقبول، فضلًا عن الانسجام الإيقاعي والدلالي في البيت، فيُعد العروض والضرب (فكر، حذر) في القصيدة مقطوعة موسيقية أجاد الشاعر اختيارها حيث جعل المتلقي يتوقع موسيقى العروض، وكذلك فور سماعه للبيت يربط معنى وموسيقى العروض (حذر) بمعنى وموسيقى الضرب (فكر)، وتتراءى في ذهنه الموافقة التامة في النغمة الموسيقية، مما يحقق الانسجام النغمي والدلالي[2].

٢-٢ تكرار الألفاظ:

يعد التكرار من المفاهيم الأساسية في معالجة النص الأدبي، فهو وسيلة مهمة في اكتشاف أبعاد الواقعة الأدبية في التداوليات الأدبية، ويمكن أن يَتمظّهر العنصر المكرر في أشكال مختلفة، فإما أن يكرر الدال مع مدلول واحد، وإما أن يكرر مع مدلول يتحقق من جديد في كل مرة، أو يتكرر المدلول الواحد مع دالاّت مختلفة، مما يؤكد السمة البنيوية للتكرار في النصوص[3].

([1]) المعتمد ، الديوان ، (مصدر سابق) ، ص٣٦.

([2]) وردت التقفية في الصفحات التالية من الديوان : ١ ، ٢ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٦ ، ١٧ ،١٩ ، ٢٠ ، ٢٣، ٢٦ ، ٢٧، ٣٢، ٣٤، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٧ ، ٨٥ ، ٨٧ ،٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ١٠٢ ، ١٠٤، ١٠٨، ١١٢، ١١٤، ١١٩ .

([3]) بوقرة ، نعمان عبد الحميد ، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري الحديث ،(مرجع سابق).

وهو ظاهرة أسلوبية قديمة في الشعر العربي، وقد استخدمه الشعراء في صيغ متعددة كالتوكيد، والإغراء، والتحذير، وقد تنبه أبو هلال العسكري وابن رشيق، وابن الأثير، إلى قيمة التكرار اللغوية، ولكن ما كتبوه عن التكرار بقي محصورًا في نطاق ضيق ، أما النحويون فقد اهتموا بدراسة تكرار صيغة نحوية فحسب[١].

فالتكرار في أنواعه" التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافة زمنية لغوية ، وقد يكون اللفظ، كما قد يكون المعنى، هو حدود هذه المسافة أو فاصلتها " [٢] ولكي يقوم التكرار بهذا الدور الإيقاعي يجب ألا يخرج عن دائرة الاستخدام الفني، بأن يتاح له شاعر بارع، يمكنه وعيه من تفجير الطاقة الكامنة في هذه الآلية، لأن الفاصل رفيع جدًا بين التوظيف الفني للتكرار، ومجرد التكديس للحالات اللغوية المتشابهة، وبذلك فهو " يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن " [٣] الذي يحفظ للسمات الشعرية المكررة تماسكها، بحيث تأنس نفس القارئ إليها ، ومن ثم تسعى إلى اقتناص ما وراءها من دلالات مثيرة .

إن التكرار " أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير من أشباه ما سلف، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يصير اهتمامًا عنه، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه ، أو من هم في حكم المخاطبين .."[٤].

---

(١) الكبيسي ، عمران خضير حميد ، لغة الشعر العراقي المعاصر ، (الكويت : كالة المطبوعات ، ١٩٨٢ م)، ص١٤٣.

(٢) العيد ، يمنى ، في القول الشعري ،ط١ (الرابط : دار توبقال للنشر ، ١٩٨٧م) ، ص ١٧.

(٣) الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ط٤(بيروت : دار العلم للملايين، ١٩٧٤م) ، ص ٢٧٧.

(٤) السيد ، عز الدين علي ، التكرير بين المثير والتأثير ، ط١(القاهرة : عالم الكتب المصرية ، ١٩٨٧ م)، ص٧.

والتكرار بوصفه ظاهرة صوتية له أبعاد نفسية في ذات الشاعر المبدعة،" فقد يرجع ذلك إلى صورة الحرف، أو شكله، أو صوته ، وما يوحي به هذا الصوت في نفس الشاعر من دلالات نفسية معينة، تعكس شعورًا يسيطر عليه وهو بصدد ممارسته لتجربته الفنية "[١] فالتكرار شديد الإرتباط بالوجدان، لأن المبدع لا يكرر إلا ما يلفت انتباهه ، ويثير اهتمامه، فهو في عمومه وجه بلاغي يصور خلجات النفس .

والتكرار لا يكتسب أهمية تذكر بمعزل عن السياق الشعري للقصيدة، فينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وأن يجد ما بعد اللفظ المكرر عناية الشاعر الكاملة معنى ومبنى، فيجب أن يتعلق التكرار الناجح تعلقًا قويًا ببناء القصيدة وبمعناها العام أيضًا [٢].

ويعد التكرار دعامة أساسية لمعظم العمليات الأسلوبية، وألحظ في أشعار المعتمد بن عباد ظاهر ظاهرة التكـرار قد تجلت بشـكل لافـت، وجـاء تـكراره للفـظ، وللأصوات، وللمبنى، وبعض المعاني أيضًا.

وأقتصر في تناولي لهذه الظاهرة على تكرار ظاهرة : الصوت، والألفاظ، التي أكسبت نصوصه الشعرية إيقاعًا نغميًا داخليًا مميزًا، صوَّر خلجاته وأثر في المتلقي .

ويكون تكرار الألفاظ بأن يلجأ الشاعر إلى لفظة يكررها لسبب ما، في أبيات متتالية ، أو بين آونة وأخرى، وثمة من يرى في مثل هذا النوع من التكرار بساطة واضحة[٣]

---

(١) الموافي ، عثمان ، في نظرية الأدب من قضايا الشعر القديم والحديث ،(الإسكندرية : دار المعرف الجامعية ، ١٩٨٤م) ، ص٢٤.

(٢) الشيرازي ،السيد حسن، الموجه للأدب ، (بيروت : دار الفكر، ١٩٦٦) ، ص٨٨.

(٣) ينظر الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر ،(مرجع سابق) ص٢٥٤ ، والكبيسي ، عمران ، لغة الشعر العراقي المعاصر (مرجع سابق) ص١٥٢.

،ويأتي تكرار اللفظة الواحدة في القصيدة ذاتها ليعزز الإيقاع، الذي يرسم الصورة النفسية بما تشتمل عليه اللفظة من معنى ينسجم مع طول الاستعمال مع الصوت، لتتداخل في الوقت الواحد أبعاد الموسيقى الداخلية في رسم الصورة الموسيقية، كي تتبدى العلاقة الانفعالية بين جرس الكلمة ومعناها، متضافرة مع تكرار المقطع واللفظة [1].

ويقسم التكرار اللفظي نوعين رئيسين هما :

١- تكرار الأسماء : وقد أورد الشاعر تكرارًا للأسماء غير قليل، في أكثر من قصيدة، ومن ذلك قوله :

١. دعَا لي (بالبقاءِ) وكيف يهوَى أسيرٌ أن يطولَ به (البقاءُ)

٢. أليس الموتُ أروح من حياةٍ يطولُ على (الشّقيَّ) بها (الشّقاءُ)

٣. فَمَن يكُ مِن هواه (لِقَاءُ) حبٍ فإنّ هَواي من حَتفي (اللّقاءُ)

٤. أأرغبُ أن أعيشَ أرى بناتي عَواريَ ، قد أضرَّ بها الحَفاءُ

٥. خَوادمَ بنتِ من قد كان أعلى مراتبه – إذا أبدُو – النّداءُ

٦. وطردُ النَّاس بين يَديْ ممرِّي و كفُّهمُ إذا غَصَّ الفِناءُ

٧. وركضٌ عن يمين أو شمالٍ لنظم الجيش إنْ رُفع اللواءُ

٨. يُعنِّيه (أمامٌ) أو (وراءُ) إذا اختلَّ (الأمامُ) أو (الوراءُ)

---

(1) جمال ، يونس ، لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم ، ط١ (دمشق: مؤسسة النوري، ١٩٩١ م) ، ص٢٣١.

٩. ولكن (الدّعاءَ) إذا دعاه ضميرٌ خالص نَفَع (الدعاءُ)

١٠. جُزيتَ أبا(العلاء)جزاءَ برٍّ نوى بِرّاً وصَاحَبَك (العَلاءُ)

١١سيُسلِي النّفسَ عمّن فات علمي بأنّ الكلَّ يدركهُ الفَناءُ [١]

استخدم الشاعر تكرار الأسماء في ستة أبيات، ورد في بعض أبياتها التكرار مضاعفًا من أحد عشر بيتًا في الصدر والعجز، فجاءت الأسماء التالية (البقاء ،الشقاء، اللقاء ، هواء ، أمام ، وراء ، الدعاء ، العلاء، بر) في الصدر والعجز، مما يقودنا إلى فن بلاغي يسمى (التصدير) الذي يعني في الشعر أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني[٢] ، وقد اعتمدت هذه القصيدة على تكرار الأسماء فقط دون الأفعال، وهو ما يميل إليه شاعرنا في هذه الظاهرة الأسلوبية حيث كان أغلب تكراره للأسماء دون الأفعال، ويرجع هذا الأمر إلى أن هذه القصيدة قد كتبت في الأسر حينما زاره الطبيب الوزير أبو العلاء زهر بن عبد الملك، فرفع قدر المعتمد بالتبجيل ودعا له بالبقاء الطويل .

وكما هو معلوم أن الأفعال تدل على الحركة والتجدد، في حين أن الأسماء تدل على الثبات، ولا أتوقع من شاعر قُيدت حريته أن يكثر من الأفعال، أو لنقل أنه عمد إلى إبراز الأسماء أكثر من الأفعال من خلال وضعها في أماكن بارزة في النص من خلال التصدير .

والأمر نفسه نجده في قصيدته الأخرى :

١. أَلا حيِّ أَوطاني بِشِلبَ أَبا بَكرٍ وَسَلهُنَّ هَل عَهدُ الوِصال كَما أَدري

---

(١) المعتمد ، الديوان ، (مصدر سابق) ، ص ٩٠.

(٢)الصعيدي ، عبد المتعال ، بغية الإيضاح في تلخيص علوم المفتاح، ص ٦٤٩.

٢. وَسَلِّم عَلى(قَصر)الشَّراجيب عَن فَتىً لَهُ أَبَداً شَوقٌ إِلى ذَلِكَ (القَصْرِ)

٣. مَنازِلُ آسادٍ وَ بِيضٍ نَواعِمٍ (فَناهيكَ) من غيِل (وَناهيك)مِن خِدْرِ

٤. وَكَم لَيلَةٍ قَد بِتُّ أَنعَمُ جُنحَها بِمُخْصَبَة الأَردافِ مُجدِبَة الخَصرِ

٥. وَ(بيضٍ)وَ(سُمرٍ)فاعِلاتٍ بِمُهجَتي فِعال الصِّفاح(البيضِ)وَالأسَلِ (السُمرِ)

٦. وَلَيلٍ بِسُدِّ (النَّهر) لَهواً قَطَعتُهُ بِذات سِوارٍ مِثلِ مُنعَطَفِ (النَّهر)

٧. نَضَتْ بُردَها عَن غُصنِ بان مُنَعَّمٍ نَضيرٍ كَما انشَقّ الكِمامُ عَن الزَّهْرِ

٨. وَ باتت تُسقِّيني المُدامَ بِلَحظها فَمِن كأسِها (حينًا)،وَ(حينًا)مِن الثَّغرِ

٩. وَتُطربُني (أَوتارُها) ، وَكَأَنَّني سَمِعتُ (بِأَوتار) الطُلى نَغَمَ البُترِ[1]

وقد كرر (قصر، وناهيك، وبيض، وسمر، ونهر، وحينا، وأوتار)، واشتملت كسابقتها على ظاهر التصدير، فضلًا عن ظاهرة الترديد، فالشاعر يستخدم في هذا النص نوعين من التكرار : النوع الأول : التصدير وقد تمثل في تكرار الألفاظ : (القصر، والسُّمر، والنهر) ، والنوع الثاني : الترديد وهو " أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه "[2]، وفي هذه الحالة لا يشترط أن تكون القرينة واقعة في الضرب، ويسهم هذا النوع من التكرار في نمو المعنى، وقد تمثل ذلك في تكرار الألفاظ ،(ناهيك، بيض، حينا، أوتار) .

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ،ص١١.

(2) ابن رشيق،العمدة ،(مرجع سابق) ،ج١ ص ٥٦٦.

ولعل مجيء التكرار بهاتين الظاهرتين يتيح للمتلقي الانتباه إلى اللفظة المكررة، مما يدلل على أهميتها لدى الشاعر، فالشاعر لا يكرر إلا ما استحوذ على نفسه، مما يقود المتلقي لاستشعار أهميته، والانتباه إليه.

ومن النماذج الشعرية التي برزت فيها ظاهرة الترديد بروزًا جليًا قوله:

يا ليتَ مُدَّةَ بُعدِك رشيقةٌ مثلُ قَدِّكْ

كَمُدة (الوَردِ) (وردِ) الــرَّبيع لا (وَردِ) خَدّكْ

(فَعُمرُ)ذا(عُمرُ)صَبري (وَعُمرُ)ذا(عُمرُ)صَدِّكْ

رضيتُ منكَ وإن لم تُنْجز بلذَّة وَعدكْ (١)

ف(عمر، وورد) تكررت في مواضع عدة أبدع فيها الشاعر، حيث لا يشعر المتلقي بتكلف، أو بثقل العبارات، ولي عنق المعنى، مثيرة دلالات، وصور شعرية في ذهنه ، عبر إيقاع داخلي .

فقد كرر الشاعر كلمة (ورد) ثلاث مرات في البيت الثاني، وكرر كلمة (عمر) أربع مرات في البيت الثالث، وقد أسهم هذا الترديد في نمو المعنى دون تكلف من الشاعر أو ثقل في العبارات .

والحقيقة أن أغلب قصائد الشاعر تشتمل على هذا النوع من التكرار، سواء أكان تصديرًا أم ترديدًا، ولعل الشاعر يميل إلى التأكيد فيما يذهب إليه، ويحرص على تقريره في

(١) المعتمد ، ديوانه ، (مصدر سابق) ، ص١٠.

نفس المتلقي، خاصة أنه يميل أيضا إلى تكرار الأسماء دون الأفعال، مما يقرر ما ذهبت إليه من حرص الشاعر على التأكيد، وتقرير المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي ، فالأسماء تعني الثبوت وهو ما يناسب التأكيد ، وإلحاح الشاعر على هذا الأمر هو إلحاح غير منفصل عن بنية النص ودلالته، أضاف للنص بعدًا جماليًا، و انسجامًا نغميًا، و زاد من تماسك النص، و من جماله الفني، فالتكرار حين يدخل التجربة الفنية يتخذ أبعادًا جمالية، ودلالية، ويتخطى تأثيره دائرة الحدث الضيق ليتعانق " ضمن أجزاء النص الأخرى، ليحدث نوعًا من بيان الطريقة الدلالية، التي يهدف إليها المبدع، فيركز فيها حتى تصل رسالته كما يريدها المتلقي "[1].

والشاعر في تكراره لتلك الألفاظ أمام أمرين أو حالتين :

إمَّا أن يكون صدور التكرار منه بقصد أو بالأصح بوعي منه : ومعنى ذلك أن الشاعر يتعمد تكرار لفظة بعينها، ليوصل إلينا معنى بعينه، ويقرر حقيقة في نفس السامع، وإما أن يكون صدور التكرار دون وعي منه، وأيًا كان صدور ذلك التكرار للألفاظ فإن تأثيرها في المتلقي واحد في نهاية الأمر، فعلى سبيل المثال تكرار الشاعر للفظتين (ورد ، عمر)، يرسم في ذهن المتلقي صورة الحياة المرفهة وصورة اللهو، والحياة الممتعة ، وهذا ما كان يعيشهُ شاعرنا في تلك المرحلة، وقرره في شعره من خلال تكرار لفظتين (العمر والورد) وأوصله للمتلقي، وحرص على إيصاله من خلال التكرار، وكذلك تكراره في سائر الألفاظ .

ومنه قوله:

يا غَيمُ عَينيَ أَقوى مِنك تَهتَانَا أَبكي لِحُزني وَما حُمِّلتَ أَحزَانَا

(1) مبروك ،محمود جودة ، التكرار وتماسك النص ، ط١ (القاهرة : مكتبة الآداب ، ٢٠٠٨ م)، ص٢٨.

وَ(نارُ) بَرقِكَ تَخبُو إِثرَ وَقْدَتِها و(نَارُ)(قَلبي) تَبقى الدَّهرَ بُركانَا

(نارٌ) وَماءٌ صَميمُ (القَلبِ)أَصلُهُما مَتى حَوى(القَلبُ)(نيرانا) وَطوفانا

ضدَّان أَلَّفَ صَرفُ (الدَّهرِ)بَينَهُما لَقَد تَلَوَّن فيَّ (الدَّهرُ) أَلوانَا[1]

فلفظة (نار) تكررت في هذا السياق أربع مرات، الشاعر الملتهبة مشاعره إثر فقد ابنيه يكرر ما يريد أن يشعرنا به من حرقة وعظيم حزن، فالألم الذي يعتصره ما هو إلا نار لا يقوى عليها البشر، فَفَقْد أحبته نار، ويلح على إيصال هذا المعنى، ويؤكِّده، ويقرره في نفس السامع، حتى يستولي على إحساسه، وهو يقرأ هذا النص ويشاركه فيه.

وقد عُرف هذا النوع من التكرار في البلاغة العربية باسم (**التذييل**)، فتكرار كلمة (نيرانا) في عجز البيت الثالث جاء في سياق جرى مجرى المثل (متى حوى القلب نيران و طوفانا) وعلى هذا يمكن القول إن التكرار أسهم في تشكيل الحكمة التي تعد خلاصة تجربة إنسانية، والأمر نفسه يقال عند تكرار كلمة القلب .

ولم يبلغ تكرار الأفعال عند الشاعر مبلغه في الأسماء ، ومع ذلك نجد الأفعال تتضح في مراثيه ، ليؤكِّد أن حزنه مستمر ، حيث تفيد الأفعال الحركة والاستمرار، ومن ذلك قوله:

أَبكي وَتَبكي وَنُبكي غَيرَنا أَسَفًا لدى التّذَكُّرِ ، نِسوانا وَوُلدانَا[2]

([1]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص٦٩ ،٧٠.

([2]) المصدر السابق ،ص٧٠.

فجاء بفعل (أبكى) مكررًا على التتابع، فهو يصر على البكاء بكافة الأشكال، مفردا وجمعا، مع المحافظة على أن يكون هذا البكاء مستمرًا لا ينقطع، وذلك من خلال استخدامه للفعل المضارع .

وقد يمتد هذا التكرار إلى مستوى النص لا البيت وحده كقوله:

(بَكَتْ) أَن رأت إِلْفَين ضَمَّهُما وَكرُ مَساءً وَقَد أَخنى عَلى إِلفِها الدَّهرُ

(بَكَت) لَم تُرِق دَمعاً وَأَسْبَلتُ عَبرَةً يُقِصّرُ عَنها القَطرُ مَهما هَمى القَطرُ

وَناحَت فَباحَت وَاِستَراحَت بِسرِّها وَما نَطقَت حَرفاً يَبوحُ بِهِ سِرُّ

فَماليَ (لا أَبكي)! أَمِ القَلبُ صَخرَةٌ وَكَم صَخرَةٍ في الأَرضِ يَجري بِها نَهرُ

(بَكَت) واحِداً لَم يُشجِها غَيرُ فَقدِهِ (وَأَبكِي) لأَلّافٍ عديدهُمُ كُثْرُ[1]

وألحظ أن الشاعر كرر الفعل (بكت) ثلاث مرات في بداية ثلاثة أبيات، وكما أشرت إلى إن وظيفة هذا التكرار التأكيد، والتنبيه، وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه[2]، وإلحاح الشاعر في كل مطلع من الأبيات السابقة يعين الشاعر على تجسيد مشاعره، فالتتابع اللفظي يثير التوقع لدى السامع، ومن ثم مشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري ، فقد أدى التكرار في النص وظيفيتن، فإلى

(1) المعتمد ، ديوانه ، (مصدر سابق)،ص ٦٨،٦٩.

(2) شرتح ، عصام ، التكرار وظيفته الشعرية في شعر بدوي الجبل ، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ٩٣١ ، ١١\٦د، ٢٠٠٤ م.

جانب وظيفة التكرار القائمة على تأكيد العنصر الدلالي، ونقله إلى المتلقي مباشرة، نجد وظيفة التكرار الاستهلالي التي تسهم في لفت انتباه المتلقي.

٢- ٣ الجناس:

وقد عرَّفه القزويني بأنه تشابه اللفظين في النطق، واختلافهما في المعنى[١]، وهو بذلك نوع من التقفية الداخلية، تحدث نغمًا موسيقيًا في البيت الشعري، وفي القصيدة كلها ، والجناس من أسباب تلاحم الأسلوب وترابطه، لما بين طرفيه من المماثلة الشكلية ، وله وقع موسيقي ملحوظ ، يجعل الأسلوب مميزًا، وذا أثر قوي في النفس [٢].

وهو من البديع القائم على التكرار أيضًا، وهو عظيم الفائدة، إذ تتجه مهمته بالدرجة الأولى إلى التلوين الصوتيّ، ومن ثم إلى التلوين المعنوي.

وقد اشتمل الجناس على فرعين أساسيين ذكرهما الجرجاني في كتابه حين قال "واعلم أنّ النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتُها العّلةَ في استجابة الفضيلة وهي حُسْن الإفادة، مع أنّ الصورة صورةُ التكرير والإعادة، وإن كانت لا تظهر الظهورَ التامَّ الذي لا يمكن دَفْعُه، إلا في المستوفَ المتفق الصورة ،من أقسامه أيضًا، وذلك أنك تَتَوهم قبل أن يردَ عليك آخرُ الكلمة ، أنها هي التي مَضَت، وقد أرادتْ أن تجيئَك ثانيةً، وتعودَ إليكَ مؤكِّدَةً، حتى إذا تمكن في نفسك تمامُها، ووعى سمعُك آخرَها، انصرفتَ عن ظنّك الأول، وزُلْتَ عن

(١) الصعيدي ، عبد المتعال ، بغية الإيضاح ، (مرجع سابق) ،ص٦٤٠.

(٢) أبو ستيت ، الشحات محمد، دراسات منهجية في علم البديع،(مصر: دار خفاجي للطباعة والنشر ، ١٩٩٤م)، ص٢٢٠.

الذي سبق من التخيُّل "[1] وهو بذلك يقصد الجناس التام، والجناس غير التام، وقد تفرع من هذين النوعين فروع عدة.

أولاً:الجناس التام

وهو ما اتفق فيه اللفظان في نوع الحروف ،وعددها، وهيئتها، وترتيبها [2]، ويظن المتلقي هذا الجناس نوعًا من التكرار، لكن اختلاف الدلالة تجعل المتلقي يعيد النظر في الكلمتين، ويدرك اختلافهما رغم التشابه الصوتي، ويعطي هذا النوع من الجناس إيقاعًا صوتيًا مشابهًا للإيقاع الذي أشرت إليه في حديثي عن التكرار، ويزيد عليه اختلاف الدلالة، ولذلك فائدة عائدة للمعنى قبل اللفظ ، كما أشار لذلك الجرجاني في كتابه ... " فلاتجد تجنيسًا مقبولًا ،... حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه.. "[3]

والجناس التام لم يكن للزينة، أو التلاعب بالألفاظ، وليس من نافلة القول الذي يمكن الاستغناء عنه لعدم فائدته، وإنّما هو ذو فائدة موسيقيّة، لا تتحقّق إلا به، فضلًا عن الفائدة المعنويّة التي تتحقّق عن طريق الأنغام وأصوات الحروف.

وليس توظيف هذا النوع من الجناس في بنية النص الشعري عبثًا أو ملئًا للفراغ، وإنما لاستعماله مقاصد وغايات يرمي المنشئ من خلالها إحداث نغم موسيقي ترتاح له النفوس، وتؤسر العقول بمعانيه، لذلك عد هذا الجناس مهارة فنية، وقدرة على تطويع الوحدات اللغوية، وليس تداعيًا شكليًا، أو عبثًا صياغيًا، إذا أحسن المنشئ توجيهه لخدمة النص

([1]) الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة، تحقيق : محمود شاكر ، ط١ (القاهرة : مطبعة المدني ،\ جدة: دار المدني ، ١٩٩١م) ، ص١٧ و ١٨.

([2]) الصعيدي ، عبد المتعال ، بغية الإيضاح، (مرجع سابق) ص٦٤٠

([3]) الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، (مرجع سابق) ، ص ١١.

الجمالي، إقناعًا وتنغيمًا[1]، والجناس التام عد من أرفع ضروب الجناس شأناً، وأرقاها منزلة، فقال عنه عبد القاهر الجرجاني، وهو بصدد بيان قيمته، "ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة، وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك، وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السرسرة صار التجنيس وخصوصًا المستوفي منه المتفق في الصورة من حلي الشعر، ومذكورًا في أقسام البديع"[2].

ومن الجناس التام قول المعتمد بن عباد :

إذا (علَّةٌ) كانت لقربك (عِلَّةً) تمنَّيتُ أن تَبقى بجسمي وأن تَقوى[3]

القرينة الأولى : يعني اعتلال الجسد، أي: مرضه، أمّا القرينة الثانية : فيعني بها السبب، ومعنى البيت، المرض الذي يكون سببًا في قرب من يحب منه يتمنى أن يبقى ويطول، والجناس الحاصل تام مستوفٍ، يوهم السامع بالتكرار والإعادة إلا أنه يُكسبه الإفادة بأن ينقله إلى معنى آخر، مما يجعله يقارن بين القرينتين ويتنقل بين معنيهما .

وقوله:

(جَوادٌ) أَتاني مِن (جَوادٍ) تَطابَقا فَيا كَرَمَ المُهدِي وَيا كَرَمَ المُهْدَى[4]

القرينة الأولى : تعني الْفَرَسُ السَّابِقُ الْجَيِّدُ[1]، والقرينة الثانية يعني بها الشاعر صفة السَّخاء، أي : الكرم، صفة لوالده، فالشاعر أحضر معنيين مختلفين بلفظ واحد، وهذا من

(1) بحري ، نورة ، نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر ،(مرجع سابق)، ص ٣٥٣.

(2) الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة، (مرجع سابق)، ص ٧ و ٨.

(3) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٢.

(٤) المصدر السابق ، ص٣٤ .

شأنه أن يعطي متعة في وصول المعنى للمتلقي، حيث أنه يخطر له معنى مكرر، ثم يكتشف من السياق معنى آخر، فضلًا عن ما يحدثه التكرار اللفظي من موسيقى واضحة في البيت.

وقوله[٢] :

بعثنا (بالغَزال) إلى (الغَزال) وللشّمس المنيرةِ بالهلالِ[٣]

القرينة الأولى يقصد بها : مجسم الغزال المصنوع من ذهب، والقرينة الثانية : ابنة مجاهد ، والجناس المستوفي في هذا البيت، جاء بالفائدة التي ذكرها الجرجاني، حيث يشعر المتلقي بمتعة استكشاف المعنى، ومتعة الترديد .

ثانيًا: الجناس غير التام : هو ما اختلف فيه اللفظان في نوع الحروف، أو عددها، أو هيئتها، أو ترتيبها، وعلى هذا فله أربعة أحوال[٤] .

أ- الجناس المحرف : أن يختلفا في هيئة الحروف، وقد يكون الاختلاف في الحركة فقط وقد يكون في الحركة والسكون[٥] .

ومن قوله :

قالَت: لَقَد هُنَّا هُنا مَولايَ ، أَينَ جاهُنَا

---

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، مرجع سابق ، ج ٣ ، مادة (جود)، ص١٣٦.

(٢) وقيل مناسبة هذا البيت أن المعتمد أمر بصنع غزال وهلال من ذهب، فصيغا، فجاء وزنهما سبعمائة مثقال، فأهدى الغزال للسيدة ابنة مجاهد، والهلال لابنه الرشيد، فوقع له أن قال: بعثنا بالغزال إلى الغزال ... وللشمس المنيرة بالهلال انظر الأزدي الخزرجي ، أبو الحسن جمال الدين علي بن ظافر بن حسين، (ت٦١٣هـ) ،بدائع البدائه (مطبعة مصر ، ١٨٦١ م) ص٦٢.

(٣) المعتمد ، ديوان ،(مصدر سابق) ، ص٢٤.

(٤) الصعيدي ، عبد المتعال ، بغية الإيضاح، (مرجع سابق) ،ص ٦٤٧.

(٥) المرجع السابق، ص٦٤٣ .

قُلتُ :لَها إلى هُنا صَيَّرَنا إلَهُنَا([1])

القرينة الأولى : (هُنَّا) من الهوان ،أما القرينة الثانية : (هُنَا) اسم مكان ، وقد شددت النون في القرينة الأولى، أمَّا في الثانية فمفتوحة، وكرر القرينة الثانية في البيت الثاني، وجاء جناس من نوع آخر بين (جاهنا) و(إلاهنا)، والأبيات من بحر الرجز المجزوء مما يعني قلة الوحدات الصوتية ومع التكرار جاء البيت بكثافة موسيقية .

ومن ذلك قوله:

يا مَن وَرَدتُ الوَفاءَ (الغَمْر[2])مرتوياً مِن عهدهِ إذ يُساقَى الناسُ (بالغُمَرِ[3]) [4]

جاءت القرينة الأولى (الغَمْر) بمعنى الماء الكثير، والقرينة الثانية (الغُمَر) على النقيض، وهو الماء الذي لا يروي لقلته، والكلام كناية عن أن الممدوح بلغ بالوفاء مبلغًا عظيمًا وكأنه قد ارتوى منه، في حين أن بقية الناس حظها من الوفاء كالحظ من الغُمَر قليل لا يروي، وفي القرينة الأول فتح صوت الغين، وأما في الثانية فضم، ووقعت القرينة الأولى في الصدر، والثانية في نهاية العجز، مما استدعى لنا فنا بديعيًا آخر وهو التصدير .

ومن ذلك قوله :

---

(١) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص١١٤.

(٢) غمر: الغَمْرُ: الْمَاءُ الْكَثِيرُ و مَاءٌ غَمْر كثيرٌ مُغَرِّقٌ بَيِّنُ الغُمورةِ، وَجَمْعُهُ غِمار وغُمور. وَفِي الْحَدِيثِ: مَثَلُ الصَّلَوَاتِ الخَمْسِ كمَثَلِ نَهْرٍ غَمْر و الغَمْرُ، بِفَتْحِ الْغَيْنِ وَسُكُونِ الْمِيمِ: الكثيرُ، أَي يَغْمُر مَنْ دَخَلَهُ ويُغطِّيه. انظر، ابن منظور، لسان العرب (مرجع سابق) ، ج٥، ص٢٩.

(٣) الغُمر أول الاقداح وهو الذي لا يَبْلُغُ الرِّيَّ ،انظر ، ابن منظور، لسان العرب ، (مرجع سابق) ، ج١ ص٦٨٣ ، والأَقداحِ الغُمْرُ، و الَّذِي لَا يُرْوِي الواحدَ ، المرجع نفسه ، مادة (قعب) ،ج١٣ ، ص٢٤٥.

(٤) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص ٥٦.

سَقى اللَهُ صَوبَ القَطر أَمَّ عُبَيدَةٍ كَما (قَد) سَقَتْ قَلبي عَلى حَرِّه بَردا

هيَ الظَبيُ جيداً ،وَالغَزالَةُ مُقلَةً وَرَوضُ الرُّبا عَرفاً، وَغُصن النَّقا(قَدّا)[1][2]

جاءت القرينة الأولى حرف توكيد (قد)، والقرينة الثانية (قدّ) بمعنى القوام، وبذلك يتضح لنا التباين الكبير في المعنى رغم تشابه الصوتين.

ب- الناقص : أن يختلفا في عدد الحروف فقط، كأن يزيد حرفًا ويمسى مطرفًا، أو يزيد أكثر من حرف ويسمى تذييلاً[3].

وقد ورد المطرف بكثرة في الديوان، ومن ذلك وروده في إحدى مقطوعاته الشعرية التي قال فيها :

أَيُّها الصّاحِبُ الَّذي فارَقَت عــيني وَ نفْسي مِنهُ (السَّنا[4]) وَالسَّنَاءَ[5])

نَحنُ في المَجلِسِ الَّذي يَهَبُ الـــــرا حَةَ وَ المَسمَعَ (الغِنَى وَالغناءَ)

نَتَعاطى الَّتي تُنَسِّي من اللَّـــــــذَّذَة وَالرَّقَّة (الهَوى وَالهَواءَ)

فَأتِهِ تُلفِ راحَةً وَمُحَيّا قَد أَعَدَّا لَكَ (الحَيا[6] وَالحَياءَ)[1]

---

(١) القد: القوام، المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، (القاهرة ، دار الدعوة) ،ج٢ ، مادة (قَدّ) ، ص٧١٨.

(٢)المعتمد ، ديوانه ، (مصدر سابق) ، ص ٧.

(٣)الصعيدي ، عبد المتعال ، بغية الإيضاح في علوم المفتاح ، (مرجع سابق) ص٦٤٣ .

(٤) السَّنا، ضوءُ النارِ والبرْقِ ، لسان العرب ، (مرجع سابق) ،ج١٤ ،ص ٤٠٣

(٥)(السناء) الْعُلُوّ والارتفاع ، المعجم الوسيط ،(مرجع سابق)، ج ١ ص٤٥٧

(٦) الحَيَا: المطَر لإِحْيائه الأَرضَ، وَقِيلَ: الخِصْبُ وَمَا تَحْيا بِهِ الأَرضُ وَالنَّاسُ. انظر: لسان العرب (مرجع سابق)، ج١٤ ، ص٢١٥.

جانس الشاعر في نهاية كل بيت بين قرينتين وهي على التوالي (السَّنا وَالسَناءَ، الغِني وَالغناء، الهَوى والهَوَاءَ ، والحَيا، وَالحَياءَ)، فهي تتشابه صوتيًا، وتختلف دلاليًا، فكل كلمة تزيد على الأخرى بهمزة لتقلبها إلى معنى مغاير، فالسّنا يعني الضوء أو النور، بينما السناء ، يعني المكان المرتفع أو الارتفاع ، والغنى يعني الثراء وهو ضد الفقر، وهو الذي لا يَحْتاجُ إلى أَحدٍ في شيءٍ، والغناء رفع الصوت طربا، الهوى ويعني العشق والحب والهيام، أما الهواء فهو الهواء المعروف ما يتنفسه الإنسان، الحيا: المطر فهو يحيي الأرض، وتحيى به النفوس، والحياء : الخجل .

إن هذه المعاني رغم تشابهها الصوتي، إلا أنها اختلفت اختلافًا شاسعًا في دلالاتها، ورغم الاختلاف كان هناك رابط التشابه الصوتي، وحرف العطف الذي دل على المشاركة، ولعل الشاعر في إيراده لهذه المدلولات أراد أن يجمع في مجلسه كل ما تتوق له النفس، وتشتهيه، ومهما بدا التباعد كبيرًا، فإن الجمال يضمها كما يضمها مجلسه.

وقد جاءت على نحو متتالٍ كل كلمة تنتهي بمد، تعقبها كلمة مثلها صوتيًا، مع زيادة صوت الهمزة، واختلاف الدلالة بين القرائن اختلافًا بيّنًا للمتلقي، وهو بذلك كما قال الجرجاني يوهمنا بسماع المعنى مكررًا غير أنه يفاجئنا بمعنى جديد، وكأنه يعيد الكلمة، وقد أعطاك فائدتها [٢].

(١) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٤٩.

(٢) الجرجاني ، عبد القاهر ،أسرار البلاغة ، (مرجع سابق) ،ص٧.

ج- الجناس المضارع واللاحق : أن يختلفا في أنواع الحروف، ويشترط أن لا يقع الاختلاف بأكثر من حرف، وإذا كان الحرفان متقاربي المخرج سميَّ مضارعًا، وإن تباعدا بالمخرج سميّ " لاحقًا"[1].

وقد ذكر ذلك في مواضع عدة منها :

١-فَما(حَلَّ)(خِلٌّ) مِن فُؤادِ خَليلِه

مَحَلَّ "اِعتِمادٍ" مِن فُؤادِ مُحَمَّدِ[2]

٢-وَتَرى (الكَواكِبَ)(كالمَواكِب)حَولَهُ

رُفِعَت ثُرَيَّاها عَلَيهِ لِواءَ[3]

٣- نَوالٌ(جَزيلٌ)يُنهِرُ الشّكرَوَالحَمدَا

وَصُنعٌ(جَميلٌ)يُوجِب النُّصحَ وَالودَّا[4]

٤-وَكَم مِن(يَدٍ)أَولَيتَ موقِعُها(نَدٍ)

لَديَّ ، وَلَكِن أَينَ مَوضِعُ ذَا الأَصْدَا[5]

([1])الصعيدي ، عبد المتعال – بغية الإيضاح في علوم المفتاح ،(مرجع سابق) ص٦٤٥.

([2]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ،ص ١٠.

([3]) المصدر السابق ،ص، ٢٨.

(٤) المصدر السابق ، ص٣٤.

([5]) المصدر السابق ،ص ٣٤.

٥-**أَلا يا (غُرّةَ) السَعدِ**

(وَقُرَّةَ) ناظِرِ المَجْدِ[١]

٦-**(أَسْرٌ)وَ(عُسرٌ) وَلا يُسرٌ أُؤمِّلُهُ**

أَستَغفِرُ اللَهَ، كَم لِلَّهِ مِن نَظَرِ[٢]

فالشاعر نوَّع في جناسه المحرَّف مابين مضارعٍ ولاحقٍ، وقد أكثر منه في ديوانه .

د- جناس القلب :وهو الاختلاف في ترتيب الحروف ومنه قلب الكل، وقلب البعض[٣] وقد ورد في الديوان بنسب قليلة ومن ذلك قوله :

١- **مَن غَرَّهُ مِنّي خَلائقُ سَهلَةٌ (فالسُّمُّ) تَحتَ لِيان (مَسٍّ)الأَرْقَمِ**[٤]

٢-**القَلبُ قَد (لجَّ) ،فَما يُقصَرُ وَالوَجدُ قَد (جَلّ)، فَما يُستَرُ**[٥]

٣-**أَيا مَلِكاً عَمَّني فَضلُهُ وَلَم ألفِ في بَحر نُعماه (زَجْرَا)**

٤-**عَهِدنا البِحارَ لِجزْرٍ وَمَدٍّ وَتأبى بِحارُ أَياديكَ (جَزْرَا)**[٦]

---

(١) المصدر السابق ،ص ٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٠.

(٣)الصعيدي ، عبد المتعال ، بغية الإيضاح في علم المفتاح ،(مرجع سابق) ص٦٤٦.

(٤) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ،ص٦١.

(٥) المصدر السابق ،ص١٦.

(٦) المصدر السابق ،ص٤٠.

ففي البيت الأول والثاني وقع جناس القلب (قلب الكل) بين (سم، ومس) وبين (لج، جل).

وقلب البعض بين (زجر ، جزر) . وجناس القلب قليلًا ما يقع في الأسلوب ، ورغم ذلك نجد أن الشاعر جاءه به بنوعيه ،محدثًا تناغمًا صوتيًا وتباينًا دلاليًا .

وقد يرد الجناس ليس لتغيير الدلالات، وإنما يرد فقط لمجرد التكرار على أسس جمالية صوتية، وهو ما يلحق في الجناس، ويسمى الجناس الاشتقاقي : وهو "أن يجمع اللفظين الاشتقاق" [1]، فتتشابه اللفظتان صوتًا ومدلولًا، وقد أكثر منه الشاعر في شعره، وجاء بنسبة عاليه في شعره، حتى لا تكاد تخلو قصيدة من وجود جناس اشتقاقي فيها .

ومن ذلك قوله :

١–يا (فَتحُ)قَد (فَتَحَتْ) تِلكَ الشهادَةُ لي بابَ الطَّماعَةِ في لُقياكَ جُذلانَا

٢– وَيا (يزيدُ) لَقَد (زَادَ) الرَّجا بِكُما أَن يَشْفَعَ اللَهُ بِالاحسان إِحسانَا[2]

٣–وإني لما(تُولى)و (أوليتَ)(شاكرٌ) فمن (شكر) النَّعماءَ ، نال رضا الرَّبّ[3]

٤– يا(معرضًا) عني ولم أَجْنِ ما يُوجب (إعراضًا) و لا هَجْرَا[4]

٥–قد (طلَعتُم) بها شُموسًا صَباحًا (فاطلُعوا) عندنا ، بُدورًا ، مساءَ[5]

---

(1) الصعيدي ، عبد المتعال ،بغية الإيضاح في علوم المفتاح ،(مرجع سابق) ص٦٤٧.

(2) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٧٠.

(3) المصدر السابق ، ص٣٢.

(4) المصدر السابق ، ص١٢.

(5) المصدر لسابق ، ص٤٩.

ألحظ أن الجناس الاشتقاقي قد ورد متنوعًا من حيث البنى الصرفية، كما أحسن الشاعر توزيعها، فقد وردت مرارًا في العجز من البيت، كما وردت في مواضع أخرى، موزعة بين الصدر والعجز بنظام هندسي يبدو فيه التناسق والانسجام.

٢- ٤ تكرار الأصوات :

أمَّا تكرار الحرف وهو أقرب ما يكون بالصوت المعزول فيرى "بالي" أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة ، فالأصوات، وتوافقها، وألعاب النغم، والإيقاع والكثافة، والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة ،كل هذا يتضمن مادته طاقة تعبيرية[١].

إن ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر، أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص، لأن الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه ، أو على الأقل لنغمته الانفعالية[٢].

إن تكرار الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية للشاعر لاختلاف طبيعة الأسلوب والدلالة التي يحدثها كل حرف ضمن

---

(١) فضل ، صلاح ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ط٢(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م)، ص٢٧.

(٢) ويليك ، رينيه، وارين، أوستن ، نظرية الأدب ، *ترجمة* محي الدين صبحي ، ومراجعة *حسام الخطيب* (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والأبحاث) ،ص١٦٥.

السياق في النص الواحد، وإن كان تأثير الحرف الموسيقي لا يرقى في قوته إلى تأثير الكلمة، ولكن مع هذا فإن لتكرار الحرف أثرًا واضحًا بينًا في ذهن المتلقي، يجعله مهيأً للدخول إلى عمق النص الشعري.

ففي قصيدة يهيمن صوت على باقي الأصوات، ويكتسب من النص دلالة يتضح أثرها في المتلقي، فمثلًا تكرار صوت المد بالألف في نص رثائي يشعر المتلقي بآهات مترددة في صدر الشاعر، ألح عليها فظهر في النص متمثلًا في صوت الألف . لكنه في نص آخر وبحسب السياق يكتسب دلالة أخرى، فالتكرار بلا شك ظاهرة أسلوبية تقودنا إلى عمق النص بحسب ما يفرضه السياق .

فتكرار صوت في النص الشعري وطغيانه على غيره من الأصوات له أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبًا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في أثناءه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكرارًا لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، لأن التكرار أحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، ولابد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة، حتى لا يصبح التكرار حشوًا فحسب، فالشاعر إذا كرر عَكَسَ أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده، حتى تتجدد العلاقات، وتغني الدلالات، وينمو البناء الشعري[1].

ونجد للمعتمد أكثر من قصيدة يغلب صوت على بقية الأصوات بفارق غير قليل ، ولعلنا نرجع ذلك إلى انفعالات نفسية حدثت للشاعر، فغلبت موسيقى صوت في نصه

(1) الجيار، مدحت سعيد، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ،(ليبيا : الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٤م)، ص٤٧.

الشعري، وفي مرحلة الأسر أجد إحدى قصائده المشهورة الواقعة في ثمانية أبيات تتكرر فيها الأصوات الصائتة تكرارًا مكثفًا :

فيما مَضى كُنتَ بِالأَعيادِ مَسْرُورا فَســاءَكَ العيدُ في أَغماتَ مَأسُورَا

تَــرى بَناتِكَ في الأَطمارِ جائِعَةً يَغزِلنَ لِلنّاسِ، لا يَملِكنَ قِطميراً

بَرَزْنَ نَحوَكَ لِلتَّسليمِ خاشِعَةً أَبــصَارُهُـنَّ حَسَيراتٍ مَكاسِيرا

يَطأنَ في الطّين، والأقـدامُ حافيـةٌ كَــأَنَّها لَـم تَــطأ مِسكاً وَكافورَا

لاخَدَّ إِلّا ويشكو الجَدْبَ ظـاهِرُهُ وَلَــيسَ إِلّا مَــعَ الأَنفاسِ مَمْطورا

أَفطَرتَ في العيدِ لا عَادَتْ إِساءَتُهُ فَــكــانَ فِــطرُكَ لِلأكبادِ تَفطيرَا

قَد كانَ دَهرُكَ إِن تــأمُرهُ مُــمتَثِلاً فَرَدّكَ الــدَّهرُ مَنــهيّاً وَمأمورا

مَن باتَ بَعدَكَ في مُلكٍ يُســرُّ بِهِ فَإِنَّما بــاتَ بِالأَحــلامِ مَغرورَا[1]

في القصيدة السابقة كرر الشاعر الأصوات الصائتة الطويلة (الألف ،والياء ، والواو)، والأصوات الصائتة الطويلة تتيح امتداد النفس أثناء النطق بها، وموضوع القصيدة كما يتضح يصف مشهدًا حزينًا لبنات الشاعر بعد أسره، فهو في صدد وصف مأساوي لما آل إليه الحال في يوم العيد الذي يسعد به الناس ، ففي المناسبة السعيدة يتذكر الحالة الأليمة، ويزداد ألمًا وحزنًا .

ولعل من المناسب أن أتطرق لتكرر صوت الألف فهو صوت صائت مجهور، يحدث نتيجة اندفاع الهواء في مجراه المستمر خلال الحلق والفم، من غير أن يعترضه مقطع

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص١٠٠ ،١٠١.

يثنيه أو يضيق مجراه ، وأنه حيث يكون ضيق في مجرى النفس، أو انطباق، يكون مخرج الحرف، فصوت الألف حين يصدر نجد فيه الحلق والفم، منفتحين، غير معترضين على الصوت ، بضغط أو حصر [1]. والصوت بهذه الصفة في انطلاق بالنفس، وقد تناسب تكرار هذا الصوت مع دلالة النص الشعري الرامية إلى الشكوى والحزن، حيث كان مناسبًا ترداده للتنفيس .

والواو صوت"ينتج عن طريق رفع مؤخر اللسان في اتجاه منطقة الطبق اللين، ولكن مع ترك فراغ يسمح بمرور الهواء دون احتكاك مسموع يصاحب ذلك استدارة الشفتين"[2]، إن تحديد صفة نطق هذا الصائت يدلنا على أنه صوت يسمح بمرور الهواء وانطلاقه، إذاً هو صوت يتفق مع الألف في كونه يسمح بانطلاق النفس، وبهذا يناسب دلالة النص، ونفسية الشاعر المأسور ولعل ذلك يعطي معنى للحرية التي ينشدها الشاعر، فالأصوات الصائتة الطويلة عمومًا فيها انطلاق يناسب الحرية المنشودة الغائبة ، فالشاعر في مقام التحسر والحزن والألم والذي يخفف من لوعته وحرارة حزنه هو ما ينظمه من أبيات، حيث يطلق ما احتبس في نفسه من ألم، وما سيطر على عقله من فكر، فجاءت الأصوات التي تناسب حالته النفسية والفكرية وتناسب دلالة النص .

هذا بالنسبة لتكرار الأصوات على مستوى القصيدة الواحدة، وهناك تكرار لأصوات معينة على **مستوى البيت الواحد**، تظهر نفسية الشاعر، وتأثير وقع هذا الصوت في أسماع المتلقي، ومن ذلك تكرار **صوت الميم** في قوله:

([1]) النعيمي ، حسام سعيد ، أصوات العربية بين التحول والثبات، (مرجع سابق) ،ص ١٦.

([2]) المرجع السابق ،ص٢٢.

أَهلاً بِكُم صَحبتكُم نَحويَ الدِّيَمُ[1] إن كان لم يَتَبَجَّح لي بِكُم حُلُمُ[2]

والبيت من قصيدة نظمها المعتمد ردًا على الوزير أبي الأصبع الذي قدِم إليه بأبيات يثني فيها على المعتمد ويمتدحه، فابتدأ المعتمد قصيدته بالترحيب، حيث استهلها ب(أهلًا بكم)، فجاءت الميم للجمع، لتفيد تعظيم وتفخيم شأن المخاطب في كلا من (بكم، وصحبتكم ، وبكم) ، ثم تكرر في ثلاث مفردات أخرى (الديم، ولم، وبكم) ، وصوت الميم صوت مجهور متوسط لا هو بشديد ولا رخو[3]،"يحصل هذا الصوت بانطباق الشفتين بعضهما على بعض في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النفس، ولذلك فإن صوته يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباق بعضهما على بعض من الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة ..." [4] .

إن صفات هذا الحرف المكرر في البيت يناسب في توسطه بين الشدة والرخاوة حال الشاعر والمقام الذي ينظم فيه، لاسيما أن البيت هو مطلع القصيدة، فالترحيب يستدعي الرقة والبشاشة، وفي الوقت ذاته صفة الهمس والرخاوة لا تناسب مقام الشاعر الملك في موقفه الترحيبي، و في رده على من بجله وعظمه .

والميم من أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، حيث عد من الأصوات الشبيهة باللين " ومن الممكن أن يعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيه من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تفترضه بعض الحوائل، وفيه أيضًا

(١) دَيَمَ: الديمةُ: الْمَطَرُ الَّذِي لَيْسَ فِيهِ رَعْد وَلَا بَرْقٌ وَالْجَمْعُ دِيَمٌ، انظر : لسان العرب ،(مرجع سابق) ،ج١٢ ص ٢١٩.

(٢) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ،)ص ٦٠.

(٣) أنيس ، إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، (مرجع سابق)ص ٤٨.

(٤) عباس ، حسن ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ،(دمشق: اتحاد الكتاب) ،ص٢٩.

من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحًا في السمع [1].

ويتفق هذا الوضوح في الصوت مع ما يميل إليه الشاعر في قوافيه عمومًا، حيث أن الوضوح يتفق مع الثقة، التي كما يبدو لي تناسب حال الشاعر، والمتلقي لهذا البيت يشعر بدلالة الصوت المكرر من حيث التوسط والوضوح الدال على المقام وعلى حال الشاعر .

وأجد تكرار صوت الدال في قوله :

أَسفي أَوَدُّ وَلا أَوَدُّ وَأغتَدي وَأَروحُ أحفَظُ عَهدَ مَن قَد ضَيَّعا[2]

البيت في الغزل، حيث يشتكي المعتمد بن عباد من هجر الحبيب وإعراضه، ولاشك أن صوت الدال –كما ذكرنا في حديثنا عن الروي– صوت انفجاري شديد مجهور [3] فهو من الأصوات المجهورة التي تعطي جرسًا صاخبًا، والغزل ربما تناسبه الرقة والهمس والرخاوة وأكثر ما تقتضيه دلالات تلك الأصوات في معنى إعراض الحبيب وهجره حيث الترجي والتوسل، لكن ذلك مع غير الشاعر الملك، الذي يحتم عليه مقامه ونفسيته عدم الخضوع، والانكسار وما إلى ذلك من معاني يفرضها معنى الأبيات عامة، والبيت هذا خاصة، لذلك كان تفشي صوت (الدال) القوي الانفجاري الشديد المهجور ما يناسب نفسية الشاعر وحاله مع معنى البيت[4].

([1]) أنيس ، إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، (مرجع سابق)ص ٢٧ .

([2]) المعتمد ، ديوان ،(مصدر سابق)ص٢٠.

([3]) أنيس ، إبراهيم ، الأصوات اللغوية، (مرجع سابق) ص٥١.

([4]) وظاهرة تكرار صوت في البيت قد تكررت في كثير من أبيات قصائد المعتمد ، وعلى سبيل المثال تكرار صوت (الهاء) قوله: خُذ باسْمَهَا مِن ريقِها قَهوَةً في لَون خَدَّيها تُجَلِّي الأَسى ، ص١، وقوله :

قالَت: لَقَد هُنَّا هُنا مَولايَ ، أَينَ جاهُنَا

وبعد فإن الإيقاع الداخلي يتعلق بجرس الألفاظ، وهو ما يَعني به النقاد الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر، وأقل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم وجودة الرصف .

و الإيقاع الداخلي يتمثل في بنية بلاغية تتضمن مستويين هما ١- مستوى يقوم على التقسيم الزمني : (الموازنة ، وحسن التقسيم ، و التطريز) ٢- مستوى يقوم على الأساس النغمي: (التصريع والتقفية، و تكرار الألفاظ، والجناس، و تكرار الأصوات).

قُلتُ :لَها إلى هُنا صَيَّرَنا إلَهُنَا ، ص ١١٤ ، وتكرار صوت (الحاء) في قوله :

غلَبَ الكَرى وونت مطايَا الراحِ واشتَقْن شَدو حُداتها النَّصَّاحِ

فابعثْ نشاط سئومها وحَسِيرها بِغناء حاديها أخي الإفصاحِ. ص ٥.

وتكرار صوت (الراء) في قوله:

وازحف إلى جيش المعارف تقهَر الحبرَ المغامِر، ص٤٦ ،

وتكرار صوت (الشين) في قوله :

أبا هاشم هشمتني الشّفار فلله صبري لذاك الأُوارْ ، ص ٤٨ ،

وتكرار صوت (الحاء) في قوله :

فأته تلفُ راحةً ومحيًّا قد أعدًّا لك الحيَا والحياءَ ،ص ٤٩ .

وتكرار صوت (التاء) في قوله :

وعدتَ واخلفتَني الموعد وخالفتَ بالمنتَهى المبْتَدا، ص٥٤.

وقوله :

بمنبتة الزيتون مورثة العلا تغني قيان أو ترن طيورا . ص٩٩

وتكرار صوت (الألف) في قوله : =

= لما نماهم للعلا عمَّارُهم تركُوا العُداةَ قصيرة الأعمارِ، ص ٧٣ .

وتكرار صوت (الدال) في قوله :

تبدَّلت من عز ظل البنُودِ بذُلَّ الحديد وثقل القُيود، ص ٩٤ .

وقد تطرقتُ لهذه المستويات في مباحث ، فتناولتُ (الموازنة) وهي في العبارات قائمة على التقسيم الثنائي في نطاق البيت الشعري، متماثلة في البناء العروضي والبناء النحوي، أو البناء النحوي فقط، ومن خلال النماذج الشعرية أجد أن التراكيب المتوازية في شعر المعتمد كان لها دور كبير في تماسك النص، وفي توجيه بعض الدلالات والمعاني الجزئية والكلية، ووجود الموازنة بهذا الشكل خلق للشاعر أسلوبًا خاصًا، خاصة التماثل التام في بعض أبياته خلق إيقاعًا داخليًا لا سيما أنه في بعض موازنته الثنائية يكرر الصيغ والألفاظ مما يثير لدى المتلقي عنصر التوقع.

وحسن التقسيم لا يختلف عن الموازنة إلا في كونه يتجاوز التقسيم الثنائي إلى تقسيم ثلاثي، ورباعي، وخماسي، وسداسي ، ولا بد من وجود تقسيم صوتي يستند بدوره إلى التماثل في البناء النحوي، والبناء العروضي ، في البيت الواحد بين أكثر من عبارة ، وتناولته من خلال تقسيمات عدة :ثلاثي، ورباعي، وخماسي، وسداسي. ومن خلال النماذج التي حوت هذه الظاهرة أجد أنها أعطت فائدتها في جعل شعره متحدًا ومتداخل الأجزاء، ومترابط الأسلوب، ودقيق النظم .وتبين قيمتها الجمالية والفنية .

وتناولت التوازن العمودي الذي يقع ضمن مستوى القصيدة– التطريز– ومن خلال النماذج التي أوردت لهذه الظاهرة أجد أن هذا التكرار أدى وظيفته الصوتية المولدة للإيقاع ، فضلًا عن أنّ هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع ، مما يخلق التفاعل الإيقاعي بين الشاعر والمتلقي .

أما على المستوى النغمي فقد تناولت التصريع والتقفية، وقد حافظت أغلب قصائد المعتمد بن عباد هذه الظاهرة الأسلوبية، فالشاعر يسلك مسلك الشعراء القدماء والشعراء المطبوعين، من ناحية محافظته على التصريع و التقفية .

وتحدثت عن تكرار الألفاظ من جانبي الأسماء والأفعال، والشاعر في تكراره يذهب إلى إقرار وتأكيد ما يناسب حالته، حيث أضاف للنص بعدًا جماليًا ، وانسجامًا نغميًا ،

وزاد من تماسك النص، ومن جماله الفني ، فالتكرار حين يدخل التجربة الفنية يتخذ أبعادًا جمالية ، ودلالية .

وتناولت ظاهرة الجناس التي تختلف عن تكرار الألفاظ بأن المدلول مختلف وإن كان الدال واحدا، ويرمي المنشئ من خلاله لإحداث نغم موسيقي ترتاح له النفوس، وتؤسر العقول بمعانيه، وقد برزت مهارة الشاعر الفنية وقدرته على تطويع الوحدات اللغوية ، وقد أحسن توجيهه لخدمة النص الجمالي، إقناعًا وتنغيمًا، والجناس بأنواعه لدى الشاعر حقق إيقاعا داخليا مميزًا .

وفي آخر مبحث تطرقت إلى تكرار الصوت، فتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص، وهذه النغمة لها أثر بين في ذهن المتلقي، حيث تجعله مهيئًا للدخول إلى عمق النص الشعري، و له أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبًا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، وهذا ما اتضح في النماذج التي قدمت فيه هذا المبحث.

الفصل الثالث

الإيقاع والمعنى في شعر المعتمد بن عباد

- **الإيقاع الخارجي والمعنى**
- الضرورات الشعرية
- التدوير
- الاطراد

الفصل الثالث

الإيقاع والمعنى في شعر المعتمد بن عباد

١- الإيقاع الخارجي والمعنى :

بقيت العلاقة بين الإيقاع الخارجي والمعنى علاقة عكسية مقيدة، ينتابها الشد والجذب ، فالشاعر محكوم بوزن وقافيه ، وعلى المعاني أن ترتب نفسها ضمن هذا الإطـار، حيث أن التماثل الصوتي يُحدث صراعًا بين النظامين اللغوي، والعروضي، وينتج عن هذا الصراع ظواهر أسلوبية عدة هي أقرب إلى حالة من المصالحة بين النظامين، كـ(الضرورة الشعرية ، والتدوير ، والاطراد، والتضمين)، وتدل هذه الظواهر على تدافع المـعنى، وتصارعه مع القالب الإيقاعي الخارجي .

١-١ الضرورات الشعرية :

وهي عند جمهور النحاة الذين اتفقوا على أنها "ما وقع في الشعر مما لا يجوز نظيره في النثر، سواء أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا" [(١)]، وهذا يعني أن للـشاعر فسحة، واتساعًا[(٢)] يمكناه من الفرار إلى الضرورة الشعرية، وكذلك الذي قد يضطر إليه الشاعر في الشعر قد لا يضطر إليه الكاتب في النثر، لأن الشاعر ملتزم بقوانين صوتية وعروضية ينبغي أن تكون متفقة ، ومنسجمة، ومتجانسة ،حتى لو أدى به الأمر إلى إبدال ، أو ضرورة تقديم و تأخير ، أو حذف وما إلى ذلك، وهذا بعكس الناثر، ويقول سيبويه في

(١) الآلوسي ،السيد محمود شكري ،الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر ، شرحه محمد بهجة البغدادي ،(مصر: المطبعة السلفية، ١٣٤١ م) ، ص٦.

(٢) ابن منظور، لسان العرب،(مرجع سابق) ، مادة (ن د ح) ، ج٢، ص٦١٣.

ذلك " اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام "[1] وقال في غير هذا الموضع ".... وليس شيئًا يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهًا "[2].

فالشاعر حينما يضطَّر في قصيدته فإنه يلجأ إلى الأوزان الشعرية، والموسيقية التي تنسجم مع قصيدته، وهذا ما قال به سيبويه، وتبعه ابن جني حين قال :" أن العرب تلزم الضرورة في الشعر في حال السعة، أُنسًا بها، واعتبارًا لها، وإعدادًا لها، لذلك وقت الحاجة"[3].

فالضرورة الشعرية هي كل ما وقع في الشعر مما لا تجيز القواعد مجيئه في النثر، سواء أكان الشاعر مضطَّرًا إليه لا يجد عنه معْدِلاً، أم لم يكن كذلك . وسر هذا " أن الشعر لما كان كلامًا موزونًا، تكون الزيادة فيه والنقص منه يخرجه عن صحة الوزن، ويُحِيله عن طريق الشعر المقصود مع صحة معناه، استُجيز فيه لتقويم وزنه من زيادةٍ ونقصانٍ، وغير ذلك مما لا يُستجاز في الكلام مثله[4] "، كما أن "الشعر موضع اضطِّرار،وموقف اعتذار، وكثيرًا ما

(1) سيبويه ، الكتاب ، تحقيق ، عبد السلام محمد هارون ، ط٣ (القاهر: الخناجي ، ١٩٨٨م) ، ج١، ص ٢٦.

(2) المرجع السابق ،ج١ ، ص ٣٢.

(3) ابن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد النجار ، ط٤ (القاهرة: الهيئة العامة للكتب المصرية، ١٩٥٦) ،ج٣ ، ص ٣٠٦.

(4) السيرافي ،أبي سعيد الحسن عبد الله ،ما يحتمل الشعر من الضرورة ط (مؤسسة المعارف للطباعة والنشر ، ١٩٩٣ م) ،ص.٣٤.

يحرف فيه الكلم عن أبنيته، وتحال فيه المثُل عن أوضاع صِيغها لأجله [١]"، وبالغ بعضهم فقال : " إن الشعر نفسه ضرورة[٢] ".

وهذه الضرورات رغم إباحتها لا تستوي في مرتبة واحدة من حيث الاستساغة والقبول، فبعضها جائز مقبول، وبعضها الآخر مستقبح ممجوج، ومنها ما توسط بين ذلك، فكلما أكثر الشاعر من اللجوء إليها قبح شعره، والضرورات الشعرية كثيرة، متنوعة فمنها ضرورات الزيادة، وضرورات النقص، وضرورات التغيير.

ولاشك أن للضرورة الشعرية دورًا وظيفيًا في تحقيق الانسجام الصوتي ، ذلك أن الضرورة تأتي للمحافظة على موسيقى البيت في المقام الأول ، أو المحافظة على قافيته ، وهي بهذا تحافظ على الإيقاع الشعري .

وكما يبدو لي أن الشاعر المقل في استخدام الضرورات الشعرية ، يكون ماهرًا في نظم أفكاره ، وترجمتها في قالب لغوي منسجم ، فكل من عرف دقائق العربية ، وغاص في جزئياتها ، وعلم أسرارها ، كان أبعد عن الضرورة الشعرية ، رغم أنها رخصة يجوز له استعمالها كلما دعت الحاجة إليها ، والهدف من هذا كله هو تحقيق الانسجام الإيقاعي والموسيقي للقصيدة ، حتى لا ينكسر الوزن العروضي .

والمعتمد بن عباد كسائر الشعراء تقع لديه الضرورة الشعرية ومن ذلك قوله :

وَبطيب أَيَّامي لَديـــــــكَ عَرفتُ أَيّامَ الشَبابْ

(١) ابن جني ، الخصائص ، (مرجع سابق) ، ج٣، ص١٩١ .

(٢) السيوطي ،جلال الدين ،(ت٩١١هـ) الاقتراح في أصول النحو وجدله ، تحقيق : محمود سليمان ياقوت ، ط١ (طنطا : دار المعرفة الجامعية ، ١٤٢٦ هـ) ص٦١.

فَشَكَرتُ ما (أَولَيتَنيه) مِن أَياديكَ العِذاب

بِشَبا سِنانَي في الطَعـــــا نِ وَحَدّ سَيفي في الضِّرابْ

وقع إشباع لحركة الهاء- الكسرة - في قوله (أوليتنيه) ، والإشباع للحركة في الهاء إذا سبقت بساكن جائز ، ويكثر عند الشعراء ، وقد حدث الإشباع لحركة الهاء حتى يستقيم الوزن الشعري وتجنبًا لزحاف مستقبح هو (الوقص) - حذف الثاني المتحرك- حيث تصبح مُتَفاعلن مَفاعِلن وهو زحاف قبيح ونادر الوقوع ، وعند الإشباع تتحول التفعيلة إلى مُتْفاعلن وهذا إضمار مستحسن ، وكما نلحظ أن هذا الإشباع حافظ على الإيقاع الخارجي ، ولم يخل بالمعنى ، فالشاعر ينفك من قيود اللغة تجاوزًا ، ويتقيد بقيود الوزن والقافية ، والمتلقي يتقبل ويتلقى ذلك ، فلغة الشعر لغة انفعالية ، تبتعد عن اللغة العادية ، والإشباع عمومًا كثيرًا ما يلجأ إليه الشاعر ليقيم به الوزن إن كان لا يقوم إلا به.

وقوله:

وترى الكواكبَ كالمواكِب حولَه رُفعت ثُريَّاها عليه لـواءَ

وحكيتهُ في الأرض بين (مواكبٍ) وكَواعبٍ جمعت سنًا وسَناءَ

إن نَشَّرت تلك الدروعَ (حنادِساً) ملأت لنا هذي الكئوسَ ضياءَ[1]

وقعت الضـرورة في قولـه (مواكبٍ) و(حنادسًا) وهما عـلى وزن فواعل ممـنوعة من الصرف، وهذا كثير ما يقع لدى الشعراء ،وقد استدعى هذه الضـرورة الوزن الشـعري، ولعل أكثر ما يمكن أن ينطبق على لغة الشعر هو أنها لغة النفس بكل ما في

(١) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٢٨ .

النفس من توتر وانفعال، في حين أنّ لغة النثر أقرب إلى برود العقل، ومن الممكن أن نَسِم لغة الشعر بأنها" لغة انفعالية، ولغة النثر بأنها تعاملية أو منطقية"[١].

١-٢ التدوير:

عُرف قديمًا باسم المدمَج أو المدخل، ويقول ابن رشيق في شأن تعريفه له :" والمداخَل من الأبيات ما كان قسيمه متّصلاً بالآخر، غير منفصل منه، وقد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمَج أيضًا "[٢].

وهذا معناه أن يتداخل الشطران وأن يندمجا في نقطة تقاطع هي وسط الكلمة، فيذهب الصدر في نصفها الأول، ويذهب العجز بنصفها الأخير حفاظًا على استقلالية الشطر وتمام التفعيلة، ومعنى ذلك أنّ وزن البيت يقتضي أن تكون بعض مقاطع الكلمة الأخيرة في الشطر الأوّل داخلة في وزن الشطر الثاني، ويؤدّي ذلك إلى "إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد، يصل بين صدره وعجزه" [٣].

(١) فندريس ، اللغة ، ترجمة : عبد الحميد الدواخلي ، محمد القصاص، ط١(مصر: الأنجلو المصرية ، ١٩٥٠م) ص١٨٢.

(٢) القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ،(مرجع سابق) ،ج١ ص١٧٧.

(٣) الطرابلسي ، محمد الهادي ،خصائص الأسلوب في الشوقيات،(تونس : منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١م) ص ، ٨٥.

إن إلغاء القاسمة يُعَدُّ إخلالاً بمبدأ التناظر بين الشطرين، ذلك أنّ البيت الشعري عند العرب يخضع إلى تقسيم داخلي يُراعى فيه توازن شطري البيت "والقاسمة البصرية في هذه الحالة هي درجة الصفر من العلامة المشيرة إلى ما هو صوتي في البناء الخطّي" [1].

إن اشتراط التطابق بين الوزن والتّركيب لا ينطبق على البيت فحسب ، وإنّما على الشطر أيضًا ،وإن كان هذا لا يعني استقلاله الدلالي ، وإنّما التطابق هنا يعني أن ينتهي الوزن في الصدر بلفظة تامة ، فيسمح ذلك بتسجيل وقفة القاسمة ، ولما كان الإدماج لا يتيح هذه الوقفة عُدَّ من عيوب ائتلاف الوزن والتركيب ، ولم يسمح به إلاّ في حالات مخصوصة ، فهو "في غير الخفيف مستَثقل عند المطبوعين ، وهم يستخفّونه في الأعاريض القصار، كالهزج ، ومربوع الرّمل ، وما أشبه ذلك"[2].

إنّ الإدماج في جوهره اتصال الشطرين في مستوى التركيب، والصوت ، والخطّ دون أن يمسّ ذلك الوزن ، بوصفه قالبًا مجردّاً يعلو على المنجز ، فالبيت المدمَج يحافظ على التشاكل الوزني بين الصدر ، والعجز.

ويكثر التدوير في بحور، ويقل في بحور أخرى، يكثر في بحر الخفيف، ويقل في المتقارب، والمنسرح، ويندر في بقية البحور التامة، أما المجزوءات فيكثر فيها التدوير بعامة، وفي مجزوء الكامل بخاصة، وفي كل بحر أسباب تساعد على التدوير، أو تحول دونه، وهذا يعني أن تفاوت التدوير عند الشعراء راجع إلى البحور التي نظموا فيها قصائدهم، ولما كانت أغراض الشعر لا تقتصر على وزن بعينه ، ويستطيع الشاعر أن يعبر عن جميع

(١) بنّيس ، محمد ، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها ، ط ١(المغرب : دار توبقال للنّشر)، ج ٢،ص٩٠.

(٢) ابن رشيق، العمدة، (مرجع سابق)، ج ١. ص. ٣٣١.

الموضوعات في بحر واحد، وأن يستعمل سائر البحور في الغرض نفسه ، انتفت العلاقة بين التدوير وأغراض الشعر [1].

لكن هل هذه الأفكار تنطبق على شعر المعتمد بن عباد ؟ هل وقع التدوير في بحور يندر أن يقع فيها ؟ هذا ما سوف نجيب عنه بعد أن نرى ما البحور التي وقع فيها التدوير عنده ؟

من خلال جدول رقم (١٠) أصل إلى ما يلي:

١- ورد التدوير في (٦٣) بيتًا موزعة على (٢٨) قصيدةً ومقطوعةً مجموع أبياتها (١٩٥) بيتًا أي ما نسبته ٣٢%، ويُعد هذا الاستخدام للتدوير استخدامًا مكثفًا، خاصةً إذا علمنا أن هناك قصائد وردت أغلب أبياتها مدوَّرة .

٢- ورد التدوير في مجزوء الكامل في ثماني قصائد، وورد في بحر المتقارب في خمس قصائد، وورد في بحر الخفيف في خمس قصائد، وفي المجتث في ثلاث قصائد، ومجزوء الرمل في ثلاث قصائد، وورد في السريع مرة واحدة، وفي الهزج مرة واحدة، وفي الوافر مرة واحدة ، وكذلك في مجزوء الرجز مرة واحدة .

ومن خلال ذلك نجد أن التدوير ورد في أكثره في مجزوء الكامل، حيث ورد في (٨) قصائد، وهو من المجزوءات التي يكثر فيها التدوير أكثر من غيره من مجزوءات البحور الأخرى، والسبب في ذلك راجع إلى كثرة المتحركات في مجزوء الكامل، التي تبلغ نسبتها

(١) النظافي ، أبو فراس ،التدوير وبحور الشعر ، مجلة جامعة الملك سعود ، م٦ ، الآداب (٢)، ١٤١٤هـ، ، ص٥٣٣.

خمسة أسباع، بينما تبلغ هذه النسبة في باقي المجزوءات أربعة أسباع، وهذا سبب لكثرة التدوير في مجزوء الكامل [1].

ثم ورد في المتقارب من خلال(خمس) قصائد، ولعل سبب ذلك أن التدوير سمة إيقاعية في هذا البحر، حيث إن من الممكن أن تأتي عروض المتقارب (فعولُ)،التي تنتهي بمتحرك، وفي حركة (فعولُ) قطع لأمر الوقف ، وإلزام نطقي للمنشد أن يواصل نطق بيته بعيدًا عن وقف العروض .

هذه العـروض (فعول) في المتقارب جعلت الإفصاح في حد الشـطرين لا ورود لـه ، فإذا ما أضفنا إليها كمًّا لا بأس به من تدوير المتقارب أصلا أدركنا أننا أمام بحر تبدو فيه ظاهرة التدوير سمة من سمات إيقاعه ، وأن الإفصاح عن سكتة العروض ليس مطلبًا من لوازم المتقارب .

ثم ورد التدوير لدى الشاعر في الأعاريض القصار، والمجزوءات، كالهزج، والسريع ، و مجزوء الرمل، ومجزوء الرَّجز، وقصيدة في الوافر.

وهو بذلك لا يخالف ما ذهـب إليه ابن رشـيق فيما يقـع فيه التـدويـر من البحور، ولا يخالف الدراسات التي رجحت مجزوء الكامل في كثرة التدوير على غيره من المجزوءات وفقًا لأسباب وزنية .

فنحن في ظاهرة التدوير أمام بيت شعري ينتفي فيه العروض ، ليميل البيت إلى كونه سطرًا شعريًا ، وهذا التداخل يلجأ إليه الشاعر بحسب استخدامه للبحور والمجزوءات التي

(1) النظافي ، أبو فراس ، التدوير في بحور الشعر ،(مرجع سابق) ، ص٥٤٥ .

يقع فيها التدوير بكثرة ، فنسبة التدوير عند الشاعر مرهونة بالبحور التي ينظم عليها شعره .

هذا إذا نظرنا إلى أسباب وجود هذه الظاهرة في شعر المعتمد بن عباد ، ولكن تأثير هذه الظاهرة في شعره يعود إلى كون التدوير يعد رابطًا إيقاعيًا، حيث أن تداخل الكلمة، أو التداخل التركيبي بين سطرين أو شطرين، " يُحدث نوعًا من التلاحم، والاستمرارية الإيقاعية ، واللغوية ، لكنه مع ذلك يحدث نوعًا من التدافع بين الإيقاع، والبناء اللغوي" [(١)]، ويعمل على تماسك النسيج الشعري، ويحافظ على انسجام النغمة الموسيقية، لأن التفعيلة تعتمد على "ترتيب نغمي دائري واحد الحركات لا تختلف إلا في نقطة البدء فقط "، – وفي كل عمليات تداخل –تداخل التفعيلة أو الكلمة – يحافظ هذا التداخل على الانسجام الدلالي في التركيب اللغوي غالبًا، لتبقى الأسطر المتداخلة ضمن إيقاع القصيدة" [(٢)].

إن التداخل في التفعيلة بين شطرين، يعمل على الانسجام ضمن إيقاع القصيدة، حتى ينتج بيت واحد، فالشطر ناقصٌ إيقاعًا وكذلك ناقصٌ دلالة .

ففي القصيدة العمودية نجد أن التداخل الإيقاعي بين الشطرين يكون من أجل تحقيق الإيقاع، وتحقيق المعنى، مما يجعل البيت وحدة إيقاعية متماسكة دلاليًا وإيقاعيًا .

وأجد أن بنية القالب الشعري تكاد تختفي في قصيدته التي يفخر فيها بوالده حيث يقول في مجزوء الكامل:

يا أَيُّها المَلِكُ الَّذي كَفَّاه بخَّلتا السَّحابْ

(١) يوسف ، حسني عبد الجليل ، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية و عروضة) ، ط١ (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٩م) ، ج١ ،ص ١٣٠.

(٢) عابد ، صالح صقر ، الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية ، (غزة ، فلسطين ، ٢٠١١م) ص١٣٤.

أَنعَمتَ بالبيض الكَعَـــــا ب ، عَليَّ وَالخَيْل العِرابْ

وَغدَوتَ تُخشى لِلعِقَـــــــابِ كما تُرجَّى للثَّوابْ

بِرضاكَ أُبصِرُ نائــيَ الآمـــــــــالِ مِنِّي ذا اقْتِرابْ

وَبطيب أَيَّـــامي لَديـــــــكَ عَرفتُ أَيّامَ الشَبابْ

فَشَكَرتُ مــا أَولَيتَنيـــــــه مِن أَياديكَ العِذاب

بِشَبا سِنانِي في الطَعـــــــــانِ وَحَدّ سَيفي في الضِّرابْ

وَشَبا لِســاني في المَحـــــــا فِل بِالتَّعَثُّر لا يُشَــابْ

لا زِلتَ تَنتَعِــلُ النُجـــــومَ وَخَدُّ قِتلكَ في التُراب[1]

وتعد هذه القصيدة من القصائد التي كثر فيها التدوير، فقد ورد في (٨) أبيات من أصل (٩) أبيات، وهي نسبة عالية لهذه الظاهرة، وألحظ أن الأبيات جاءت من مجزوء الكامل، وهو من المجزوءات التي يكثر فيها التدوير أكثر من غيره من مجزوءات البحور الأخرى، ويعود ذلك للسبب الذي أشرت إليه، و يبدو أثر التدوير في تحقيق الانسجام، والتلاحم في البيت الشعري الذي انتفت الفاصلة بين شطريه، مما أحدث استمرارية في الإيقاع، حيث أن العروض يتيح الوقف، وفي انتفائه نجد الاستمرارية في الإيقاع، التي تعني الحركة المستمرة في النص الشعري، لورود أفكار متوالية .

(1) المعتمد ، الديوان، (مصدر سابق)، ص ٣١.

إن هذه المعاني المكثفة المزدحمة، التي تشتمل على أفعال، وتبدأ بعض صورها بحرف العطف (الواو)، تحتاج لتلاحم، وترابط يسهم في ثبات الصور المتوالية في ذهن المتلقي، واستمرارية الإيقاع يناسب المعنى الذي حمل كل بيت منه صورة، حيث أن المعنى بأفعاله، وحروف عطفه، يستدعي الاستمرارية، والحركة، ولعل المعاني التي عبر عنها الشاعر صدرت من نفس مضطربة غير ثابتة، فالشاعر أمام أب شديد البطش، ولا يغفر زلة، وإن صدرت من ابنه، فجاءت معانية من خلال ظاهرة التدوير بإيقاع متلاحم، يصف صورًا عدة لوالده في إطار حركي، متفاعل، وقد زاد الإيقاع الذي أوجده التدوير من تفاعله وسرعة حركته.

ويبدو لي أن تتابع المعنى وازدحامه في ذهن الشاعر، يناسبه إيقاع مستمر متلاحم، منسجم لا ينفصل، وهذا ما نلحظه في قصيدة المعتمد في ابنه الراضي حين أمره بالخروج للقتال، فتظاهر بالمرض، وانصرف للمطالعة والكتب، وكتب إليه مازحًا ومعاتبًا:

الملكُ في طيِّ الدَّفاترْ فَتَخَلَّ عَن قَوْدِ العَساكِرْ

طُفْ بِالسَّرير مسلِّمًا وارجع لِتَوديعِ المَنابِرْ

وازحَفْ إلى جَيش المَعـــــا رِف تَقهَر الحِبرَ المُغَامِرْ

واطعَن بِأَطرافِ اليـــــراع [1] –نُصِرتَ– في ثَغْرْ المَحابِرْ

واضرِب بِسكّين الـــــدّواة[2] مَكانَ ماضِي الحَدِّ باتِرْ

أَوَ لَستَ رَسطَالِيس إنْ ذُكِرَ الفَلاسِـفَةُ الأَكابِرْ

([1]) اليَرَاعُ : القَصَب ، انظر لسان العرب ، (مرجع سابق) مادة (يرع)، ج١ ، ص٤٧١

([2]) المِدادُ : الذي يُكتب بِهِ ، ويقال مَدّ القلم و أمَدَّه ، واسْتَمَد مِنْ الدواةِ :أخذ منها مِدادا ، المرجع السابق ، مادة (مدد)، ج٣، ص ٣٩٨ .

وَكَذاِكَ إِن ذُكر الخَليـــــــلُ فَأَنتَ نَـحويُّ وَشاعِرْ

وَأَبو حَنيفَةَ ساقِطٌ في الرَّأي حينَ تَكونُ حاضِرْ

من هُرمُسٌ من سيبَويـــــــــهِ من ابن فُورَك إِن تُنَاظِرْ

هَذي المَكارِمُ قَد حَوَيـــــتَ فَكُن لِمَن حاباك شاكِرْ

واِقعُد فَإِنَّك طاعِمٌ كاسٍ ، وَقُل هَل مِن مُفاخِرْ

فَحَجَبتُ وَجهَ رِضايَ عَنْـــــكَ وَكُنتَ قَد تَلقاهُ سافِرْ

أَوَ لَستَ تَذكُرُ وَقتَ لُـــــورَقَةٍ وَقَلبُك ثَـمَّ طائِرْ

لا يَستَقِرُّ مَكانَهَ وَ أَبــوكَ كالضِّرغام خَادِرْ

هَلّا اِقتَدَيتَ بِفِعلِهِ وَأَطَعتَـه إِذْ ذاكَ آمِرْ

قَد كــانَ أَبصَــرَ بِالعَــوا قِبِ ، وَالـمَوارِد ، وَالمَصادِرْ[1]

الأبيات من مجزوء الكامل، حيث يكثر التدوير فيه لأسباب عروضية، وقد اكتسب المعنى في النص الشعري من هذه الظاهرة ما ناسبه، حيث ابتدأت الأبيات الثلاثة الأولى المدوَّرة بأفعال مضارعة (ازحف، ووقع الفعل تقهر جوابًا له)، (واطعن ، ووقع الفعل نصرت جوابًا له) ،والفعل (اضرب)، مما يشير إلى حركة تبدأ بها كل صورة ساخرة تخيرها الشاعر، فالصور في الأبيات الثلاثة ذات طابع ساخر يموج بالحركة .

[1]) المعتمد ، ديوان ، (مرجع سابق) ، ص٤٦ – ٤٨.

وإزحَفْ إلى جَيش المَعـــــــــارِف تَقهَر الحِبرَ المُغَامِرْ

وإطعَن بِأَطرافِ اليـــــــراع –نُصِرتَ– في ثَغرْ المَحابِرْ

وإضرِب بِسكّين الـــــــدّواة مَكانَ ماضِي الحَدِّ باتِرْ

المعتمد جاء بخيال مركب، وقد أبدع في تكوين صورة متباعدة الأجزاء، ولعل هذا التباعد بين أجزاء الصورة هو ما دعى الشاعر إلى ربطها عن طريق التدوير، حيث يعد التدوير رابطًا إيقاعيًا.

وردت ظاهرة التدوير أيضًا في قول المعتمد :

وَكَذاِكَ إن ذُكر الخَليــلُ فَأَنتَ نَحويُّ وَشاعِرْ

من هُرمُسٌ من سيبَويـــــهِ من ابن فُورَك إن تُنَاظِرْ

هَذي المَكارِمُ قَد حَوَ يــتَ فَكُن لِمَن حاباك شاكِرْ

استمر الشاعر في عرض الصور الساخرة، وجعل ابنه الراضي يُقارَن بعلماء اللغة على سبيل السخرية، ففي البيت الأول صورة ساخرة تحتاج الربط، والالتحام، والانسجام حتى تصل للمتلقي قاصدة السخرية، فالاستمرار الإيقاعي ناسب الكلام الداعي للضحك، ويبدو لي أن الكلام الذي يدعو للضحك من البراعة أن يأتي دون توقف وانقطاع، فيكون تفاعل المتلقي أكثر، فاكتسب النص من التدوير ما جعل المتلقي أكثر تفاعلًا، وتعداد الأعلام في البيت الثاني، وتتابعها يحتاج إلى استمرارية حققها التدوير، وفي البيت الأخير استمرار للسخرية، يحتاج اتصالًا في الإيقاع فناسبه التدوير.

ويقول:

فَحَجَبتُ وَجهَ رِضايَ عَنْـــــكَ وَكُنتَ قَد تَلقاهُ سافِرْ

أَوَ لَستَ تَذكُرُ وَقتَ لـــــــورقةٍ وَقَلبُك ثَمَّ طائِرْ

قَد كانَ أَبصَرَ بِالعَـــوا قِبِ وَالمَوارِد وَالمَصادِرْ

انتهت السخرية في هذه الأبيات وجاء كلام الأب الناصح، فانتقل من مقام السخرية إلى مقام الجد، والحسرة على تصرف الابن، والتفاوت بين المقامين يعج بالمشاعر المتضادة مما يدعو إلى حاجته للالتحام، وسرد المشاعر دون فصل، أو وقف حيث أن الالتحام وسرد المشاعر دون توقف ينقلها نقلًا صادقًا للمتلقي .

مما سبق أجد أن التدوير يقع لأسباب وزنيه لا علاقة لها بالغرض الشعري، ولكن النص الشعري يكتسب من هذه الظاهرة دلالات تسهم في إغناء المعنى، وتأكيده في ذهن المتلقي، وتحقق انسجامه، والتحامه، وتناسقه مما يؤدي بدوره إلى التأثير في المتلقي .

١-٣ الاطراد:

يحدث الاطراد نتيجة الصراع بين الإيقاع والنظام اللغوي، لذلك يعد مصالحة بين هذين النظامين .

وتحدث عنه ابن رشيق بقوله" ومن حسن الصنعة أن تطرد الأسماء من غير كلفة، ولا حشو فارغ، فإنها إذا اطردت دلت على قوة طبع الشاعر، وقلة كلفته ومبالاته بالشعر"[1] ، "وهو أن يأتي بأسماء الممدوح أو غيره وآبائه، على ترتيب الولادة، من غير

(1) ابن رشيق، العمدة ، (مرجع سابق)،ج٢، ص٨٢.

تكلف في السبك، حتى تكون الأسماء في انحدارها كالماء الجاري في اطراده وسهولة انسجامه " [١].

وحُصر الاطراد بهذا المفهوم عند أكثر البلاغيين في الأسماء، لكن المقصود من هذه الظاهرة أن يكون كلام الناظم في سهولة جريانه واطراده كجريان الماء في اطراده، فمتى جاء كذلك دل على قوة الشاعر وتمكنه وحسن تصرفه[٢].

فالاطراد في اللغة، مصدر اطرد الشيء: إذا تبع بعضه بعضًا وجرى، والأنهار تطرد أي تجري [٣]، وعليه لا داعي لحصر هذه الظاهر في ذكر اسم الممدوح وأبيه وجده ..الخ.

فالشاعر قد يأتي ضمن سياق واحد بألفاظ متتابعة متلاحقة، حينًا مرتبة وحينًا غير مرتبة، والاطراد ما كان تتابعه غير خاضع لترتيب معين، وما خضع لترتيب فهو تدرُّج.

يقول الطرابلسي " الاطراد من أساليب التعبير عن الحركة في الشعر، وهو يتمثل في الإكثار من السياق الواحد دون إخضاعها لترتيب معين، وهذه ظاهرة تترجم عن غزارة مادة الكلام عند الشاعر، وفي الوقت نفسه عن استعصائها عليه حصرًا، وترتيبًا، وتأليفًا، فيقدمها خامًا، متنوعة الاتجاهات في علاقاتها ببعضها البعض مدّ وجزر، وفي حركة الذهن متنقلًا من مدلول إحداهما إلى أخرى تشويش واضطراب، قد يكون مصدر فقر في الصياغة عند الشاعر، كما قد يكون مصدر إيحاء خلَّاق"[٤].

---

(١) الصعيدي ، عبد المتعال ، بغية الإيضاح ،(مرجع سابق) ،ص٦٣٥.

(٢) طبانه ، بدوي ، معجم البلاغة العربية ،ط٢(جدة : دار المنار ، ١٩٨٨ م) ، ص٣٧٠ .

(٣) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية في القاهرة (إبراهيم مصطفى ، أحمد الزيات ، حامد عبد القادر، محمد النجار) ، دار الدعوة ، مادة (طَرَدَ) ،ج٢ ،ص ٥٥٣.

(٤) طرابلسي ، محمد الهادي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ،(المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٦م)، ص١٣٧.

وكلا الأمرين دال على غزارة مادة الكلام لدى الشاعر، إلا أن الاطراد يشير إلى أمر مهم ، وهو أن الشاعر قد تسيطر عليه أفكار عدة، فيعجز عن صياغتها ،أو ترتيبها، أو التعبير عنها، فيقدمها من غير ترتيب، فتستعصي عليه، فتقع أمام المتلقي مدلولات عدة يربط بينها ، أو يجعل من كل لفظة معاني واسعة المدى، فكأنها مادة خام يصرِّفها المتلقي كيف يشاء، وقد يستمتع بذلك .

وترى الباحثة أن الاطراد يفتح للمتلقي مجالًا لمشاركة الشاعرفي الربط، أو الترتيب، أو الاستنتاج، مما يعمق لديه دلالة النص، ويزيد من متعته.

ومن الاطراد في شعر المعتمد قوله:

بِحَقّ (لَخِمٍ وَطيٍّ وَكِندَةٍ وَ مُرادِ)

ملَكْتُ مِن أَرضِ حمصٍ إِلى قُرى سَنَدادِ[1]

وهنا تتابع في أعلام أشهر القبائل (لَخِمٍ، وَطيٍّ، وَكِندَةٍ، وَمُرادِ) ، وقد ابتدأ بلخم، وهي القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر، ثم أشهر القبائل طيّ، التي – كما يبدو لي – تنبه المتلقي إلى معنى الكرم الذي يرتبط ذهنيًا بهذه القبيلة التي ينحدر منها حاتم الطائي، ثم كِندة التي ينحدر منها امرؤ القيس، ثم مراد القبيلة اليمنية التي جاءت أقل شهرة من لخم وطيّ، ولعل القافية هي التي استدعت هذه القبيلة .

وهذا التتابع والاطراد في أسماء القبائل التي أقسم الشاعر بها لما يرى لها من هيبة، وعظمة [2]،دلت على قدرة الشاعر في استحضار المادة اللغوية، والمعرفية، في تسلسل

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص٣٥.

(2) في الأبيات قسم بغير الله وهو محرم.

مرن، لا تشعر بتكلف أي لفظة، وإنَّما يقود المتلقي إلى استحضار معـانٍ غائبة، وربطها في الحدث الذي يقسم عليه، فتتراءى صور العظمة، والهيبة، والكرم، حيث يستحضرها المتلقي من تتابع الأعلام، ويربطـها بعظـمة مـن أراد أن يمـدحه الشـاعر، وهو والده الملك .

وقال المعتمد:

وَكأَنَّما عانَقتِني وَشكَوتِ ما أَشكوهُ مِن وَجدي وَطول سُهادي

وَكأَنَّني قَبّلتُ (ثَغرَكِ وَالطلى[1] وَالوَجنَتَينِ) وَنِلتُ مِنك مُرادي[2]

وقع الاطراد في قوله (ثَغرَكِ، وَالطلى، وَالوَجنَتَينِ)، وهذه الأسماء جاءت معطوفة ، وهذا التتابع السريع يثير حركة نصية، فتدفق المعنى أتاح للشاعر تتابع هذه الألفاظ، فيتنقل المتلقي بحركة سريعة من ثغر، إلى طلى، إلى وجنتين، فالصورة تتزاحم لدى الشاعر، فتموج بألفاظ متدفقة، كتدفق المعنى الذي يحويه ذهن الشاعر، ويريد أن يوصله إلينا، ولاشك أن هذا التتابع دلّ على كثافة المادة اللغوية لدى الشاعر، وكشف عن حالته النفسية، التي تتدفق كالنهر، وتجري على مسامع المتلقي بسهولة، وهذا التتابع شكَّل صورة حسية في ذهن المتلقي، مما يثير خيال المتلقي ويؤثر فيه.

ومن الاطراد قوله :

صَبُّ الفُؤادِ إلى(لِقا ئِك وَارتِشَافِك[3] وَاعتِناقِكْ)[4]

([1]) الطُّلاةُ : هِيَ العُنُق ، والجمع طُلىً ، انظر لسان العرب ،(مرجع سابق) ، ج١٥ ، ص١٣.

([2]) المعتمد ، ديوان (مصدر سابق) ،ص٩.

([3]) الرَّشْفُ : المِصُّ ، وتَرَشَّفَه و ارْتَشَفَه :مصَّه ، لسان العرب ،(مرجع سابق) ، ج٩ ، ص١١٩.

([4]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص٢٢.

وقع الاطراد في قوله(لِقائِك، وَارتِشافِك، وَاعتِناقِكْ) ، و ورودها بهذا الشكل أعطى للنص إيقاعًا صوتيًا ،ومعنويًا ،فضلًا عن ما يشكله التتابع من حركة تثير المتلقي، ولا يوجد ترتيب لشدة شوق الشاعر فذكر ارتشافك قبل اعتناقك .

قال المعتمد :

بِالحِلمِ بالعِلمِ بِالنَّعمى إِذِ اِتّصلَت بِالخَصبِ إِن أَجدَبوا بالريِّ لِلصَّادِي[1]

بالطّاعِن،الضّارِب،الرامي إِذااِقتَتَلُوا بِالمَوتِ أَحمَرَ بالضِّرغامة العادي

بالدَّهر في نِقَمٍ بِالبَحر في نِعَمٍ بِالبَدرِ في ظُلَمٍ بِالصَّدرِ في النَّادِي [2]

والتتابع هنا مكثف بقوله : (بِالحِلمِ، بالعِلمِ ،بِالنُعمى، بِالخَصبِ، بالري، بالطاعِن، الضارِب، الرامي، بِالموتِ، بالضرغامِة، بالدَهر، بِالبَحر ، بِالبَدرِ ، بِالصَّدرِ)

وزاد من كثافتها إصرار الشاعر على ربط كل كلمه بحرف الجر الباء، وكأنه يصر على أن هذه الألفاظ لابد أن توصل للمتلقي معنىً يزدحم في ذهنه، فجاءت الألفاظ المتتابعة بهذه الكثافة، لتعبر عن المعنى المتدفق، وقد جاءت الألفاظ على غير ترتيب، بل تركها الشاعر تنتشر في النص، وعلى المتلقي أن يخلق منها معاني عدة.

ومما زاد من جمال الأبيات أن الشاعر يريد أن يرثي نفسه، ويذكر صفاته النبيلة التي يرى أنها من العظمة بمكان، فوقف عاجزًا أمام معانٍ مختلجة في صدره، لتنفجر بسلاسة من خلال ألفاظ متتابعة تصفه، وتمجده، وهذا الألفاظ المتتابعة لا تشترك مع بعضها لتحقق صفة معينة يريدها الشاعر، بل إن كل لفظة لها معنى، ووصف خاص بها تسعى لتحقيقه،

([1]) الصادي : العطشان ، انظر لسان العرب ،(مرجع سابق) ، ج١٤ ، ص٤٥٣ .

([2]) المصدر السابق ، ص ٩٦.

وقد جاءت هذه الألفاظ أسماء معرفة بأل، وهي ما تفيد الثبوت الذي يناسب موقف الشاعر في أزمته، وأنه ثابت على ما عهد فيه، وقد وردت أسماء معرفة بأل مكررة لتؤكد ثبوته، في حين دلت كثرة هذه الألفاظ، وتزاحمها في النص على غزارة المادة اللفظية لدى الشاعر، ومن ثم براعته في إلقائها، في نظم متسق، منسجم، يجري بسهولة وانسياب.

وبطبيعة الحال جاءت السياقات الأربعة مشتملة على أسماء مجرورة، لا وجود للفعل ، مما دلَّ على ثبوت تلك الصفات، وعدم خضوعها للتغير، ولعل في التكرار التركيبي ما يفيد الرسوخ، والتأكيد إلى جانب الثبات[1] .

و من نماذج التدرج ما قاله المعتمد :

وربَّ (ساقٍ مُهَفْهَفٍ[2] غَنجٍ[3] قامَ لِيَسْقي فَجاء بِالعَجَبِ

أَبْدَى لَنا مِن لَطيفِ حِكمَتِهِ في جَامِدِ الماءِ ذائِبَ الذَّهَبِ[4]

وقع التدرج في قوله (ساقٍ ، مُهَفهَف،غَنج) حيث ذكر مهفهف قبل غنج ،لأنه رأى الساقي، فأدرك أنه مهفهف، فلما كلَّمه أدرك أنه غنج، فهذا تدرج، وفيه ترتيب منطقي، لأن الرؤية أسبق من السمع، وتتابع هذه الألفاظ يشير إلى غزارة المادة اللفظية لدى الشاعر، وقد جاءت متدرجة، سلسلة، من غير تكلف، لتثير في ذهن المتقي صورة الساقي، (ساقٍ ، مُهَفهَف ،غَنج)، وهذه التتابع خالٍ من حرف العطف بين الصفتين، مما يعطي

---

(١) وردت ظاهرة الاطراد في الصفحات التالية من الديوان : ٣، ٩ ، ١١ ،٢٢، ٣٥ ، ٤١ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٦ ، ٧٢ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠١ .

(٢) السريع في السير و الدقيق ، انظر لسان العرب ، (مرجع سابق) ، مادة ، هفهف ،ج٩ ، ص ٣٤٨.

(٣) إظهار حسن الدلال ، المرجع السابق ، ج٢ ، ص ٣٢٧.

(٤) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)،ص٣.

حركة في النص، وانسيابية وسلاسة، ولعل هذا التتابع والتسلسل أثار في نفس المتلقي المعنى الذي يرتبط به البيت .

و كذلك قوله :

مَنازِلُ (آسادٍ وَبِيضٍ نَواعِمٍ) فَناهيكَ من غيلٍ ، وَناهيك مِن خِدْرِ [1]

البيت في وصف قصوره في مدينة شلب عندما كان المعتمد واليًا عليها من قِبل أبيه المعتضد، وقد أرسل هذه الأبيات لصديقة ابن عمار المقيم فيها، فتتابع في ذكر صفات تلك القصور عبر ألفاظ جاءت متسلسلة، فهي آساد، وبيض نواعم، وناهيك عن غيل أي أنها زيادة على ذلك مكان للأسود، أي الشجعان، يعني بها نفسه وأصحابه، ومكان للراحة والنوم أيضًا، إن التتابع في وصف قصور تلك المدينة جعل تلك الألفاظ ترسم في ذهن صورة كاملة لتلك القصور، وهذا تدرج فقد أبرز وجهي القصور، فرسم صورة كاملة كما ذكرت .

١-٤ الجملة الاعتراضية :

الجملة الاعتراضية في النص الشعري من إفرازات الصراع الذي يحدث بين النظام اللغوي والقالب الشعري الذي يحتويه متمثلًا في الإيقاع، وخروج لغة الشاعر عن حدود القالب ظاهرة أسلوبية تستدعي معرفة تأثيرها في النص، ويعرف النحاة الجملة الاعتراضية

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص١١.

بأنها" الجملة التي تقع بين شيئين متلازمين متعلقة به معنى، مفيدة تأكيدًا وتسديدًا للكلام الذي اعترضت بين أجزائه، ولا تكون معمولة لشيء من أجزاء الجملة المقصودة "[١].

وهي أن يؤتى في أثناء الكلام أو كلامين متصلين معنى، بشيء يتم الغرض الأصلي بدونه، ولا يفوت بفواته، فيكون فاصلًا بين الكلام والكلامين، لنكتة، وقيل: هو إرادة وصف شيئين : الأول منهما قصدًا، والثاني بطريق الانجرار، وله تعلق بالأول بضرب من التأكيد، وعند النحاة : جملة صغرى تتخلل جملة كبرى على جهة التأكيد"[٢].

ومن خلال ما سبق أجد الجملة الاعتراضية تدل بوضوح على أن الغرض الرئيس الذي تؤديه جملة الاعتراض يتعلق أساسًا بالكلام الذي ترد في أثنائه سواء أكانت تؤكده،أم توضحه،أم تحسنه، أي أنها ليست مقصودة لذاتها، وليست محور الاهتمام، والتركيز عند المتكلم.

وقد تناول النحاة والبلاغيون الجملة الاعتراضية في كتبهم، ولم تخرج تعريفاتهم في مجملها عمَّا أوردت حيث يشغل الاعتراض حيزًا ملحوظًا في مصنفات النحويين والبلاغيين، وقد حوى الحيز وجهي الاعتراض، النحوي، والبلاغي[٣].

وكما تشير التعريفات على أنها تقع بين متلازمين، فإن للجملة الاعتراضية مواضع تحدث عنها النحاة، والبلاغيون، ومنهم ابن هشام الذي وقف على مواضع

---

(١) السيوطي ، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ،(مصر: المكتبة التوقيفة ، ١٩٧٥م) ،ج٢\٣٢٧

(٢) الزركشي ، بدر الدين ، البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ،ط٢ (بيروت: دار المعرفة، ١٣٩١ م) ج٣، ص٥٦.

(٣) وقد أحسن بدوي طبانه حين جمع أبرز ما نص عليه النحاة والبلاغيون في معجم البلاغة العربية ينظر ، (طبانه ، ٤١٦- ٤١٣ : ١٩٧٧) .

الاعـتراض ، وأسهب في تعدادها ، إلى أن أوصلها إلى سبعة عشر موضعًا منها : الاعتراض بين الفعل ومرفوعه، وبين الفعل ومفعوله، وبين المبتدأ والخبر ،وبين الشرط وجوابه ،وبين القسم وجوابه، وبين الموصوف وصفته، وبين الموصول وصلته[1] .

وقد فرَّق ابن الأثير بين نوعين من الاعتراض، أحدهما نعته بالجيد، والآخر بالـرديء ، حيث جعل "أحدهما: لا يأتي في الكلام إلا لفائدة، وهو جار مجـرى التـوكيـد، والآخر: أن يأتي في الكلام لغير فائدة، فإما أن يكون دخوله فيه كخروجه مـنه، وإما أن يؤثر في تأليفه نقصًا وفي معناه فسادًا"[2]

وهي من الجمل التي لا محل لها من الإعراب في النحو، ويعني ذلك أنها لا ترتبط بسابقها، ولاحقها من الكلام نحويًا، مما يضفي عليها استقلاليّة، بحيث لا يختل المعنى عند إزالتها من الكلام، وبالرغم من ذلك فإنها تؤثر في المعنى، وترد لتضفي على النص دلالات نَصَّ عليها البلاغيون، وأوردوها تحت مسمى أغراض، وأسباب للجمل الاعتراضية في النص الشعري الذي تقع فيه، والمتأمل فيها يجد أن الاعتراض ليس له وظائف دلالية محددة، ولا يقوم بالنص لغرض دلالي محدد، فالسياق هو الذي يكشف عن القيمة الدلالية دون التقيد بالأغراض ، أو الغايات ، أو الأسباب التي نص عليها النحاة، والبلاغيون .

"فالمعنى أو الفكرة حين تتضح في ذهن الشاعر يصوغها من خلال جملة اسمية أو فعلية، وتعتمد الجملتان على مسند ومسند إليه، وعلى الرغم من الأهمية النحوية التركيبية

([1]) الأنصاري ، ابن هشام ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، (بيروت : نشر المكتبة العصرية ، ١٤٢٥هـ ١٩٧٩ م) ص٥٠٦ – ٥١٤ .

([2]) ابن الأثير ، ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي ، بدوي طبانة ، (مصر ، دار النهضة للطباعة والنشر)) ، ج٣ ، ص٤١.

للمسند والمسند إليه، فإنهما لا ينهضان بالمعاني التي يرمي الشاعر إليها، إذ أن ركني الجملة يعبران عن عموم الفكرة، أو لنقل يحيطان بالمعنى المباشر، وتبقى دلالات أخرى لا تقل أهمية عن المعنى المباشر الذي تكفل به المسند والمسند إليه، ولأن أهمية الدلالات الأخرى مساوية ، أو أكثر أهمية للمعنى المباشر، فإنها تتغلغل بين المسند والمسند إليه، وقد اصطلح النحاة على تسمية الكلام الذي يقع بين المسند والمسند إليه بالاعتراض، ولا ينبغي أن يفهم من هذه التسمية أن الاعتراض يقطع التواصل الدلالي بين ركني الجملة، إذ إن أبعاد الدلالة لا تكتمل إلا بهذا الاعتراض الذي فصل بين المسند الدلالي بين ركني الجملة، الذي فصل بين المسند والمسند إليه"[١].

وأشار باحث معاصر إلى القيمة الدلالية للاعتراض، فوقف على ما نص عليه القدماء، وأضاف بقوله " ولا شك أن التركيب الذي يحتوي على الاعتراض يفرز دلالته في شكلها المتجدد من خلال هذا الاعتراض ويفيد إفادة محددة"[٢].

وقد أشار باحث آخر إلى أن " الجملة الاعتراضية تقوي الكلام، وتزيد من تماسكه، في الوقت الذي فصل فيه بين ركنين متلازمين ، وهنا تكمن المفارقة فهي تدعم الكلام في الوقت الذي تجعله فيه يبدو كأنه مفكك .."[٣]

---

(١) المصري ، عياش ، التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبي فراس (مجلة جامعة الأقصى ، سلسلة العلوم الإنسانية ، مج ١٣ ، العدد الأول ، ٢٠٠٩ ، ص١- ٢٩ ، ص١٣ .

(٢) عبد المطلب ، محمد ، جدلية الإفراد و التركيب في النقد العربي القديم ، ط١ (القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٥م) ص١٦٧ .

(٣) ناظم . حسن ، البنى الأسلوبية دراسة أنشودة المطر ، ط١ (الدار البيضاء و المركز الثقافي العربي . ٢٠٠٢م) ص١٨٢ .

وأننا نجد في شعر المعتمد غير قليل من الجمل الاعتراضية، ولكل جملة دلالة وغرض مختلف، فهي تغني المعنى، ومن ذلك قول المعتمد في وصف شمعة :

وَشَمعَةٍ تَنفي ظَلَام الدُجى نَفْى يَدي العُدمَ عَن الناسِ

ساهَرتُها وَ الكأسُ يَسقى بِها مَن ريقُهُ أَشهـى مِنَ الكاسِ

ضياؤُها –(لا شَكَّ)–مِن وَجهِهِ وَحَرُّها مِن حَرّ أَنفاسي[1]

في الأبيات يصف الشاعر شمعة بدت له في الظلام، وفي الوقت ذاته يخاطب محبوبته، فالمقام وصف، وغزل، وصف كيف تبدد الشمعة الظلام، وأراد بلفظة (العُدم) الفقر ، ويقصد أن الفقر ينفي كل شي من أيدي الناس الفقراء، كما تنفي الشمعة بنورها ظلام الدجى، فلا يبقى للظلام أثر، ولا يبقى شيء بعد الفقر، وقد سهر على ضوئها، وهو يشرب من كأس الخمر، الذي يرى أن ريق محبوبته أشهى، ثم جاء البيت الذي اشتمل على ظاهرة الاعتراض حيث جعل ضوء الشمعة من وجه محبوبته، وحرارتها من حرارة أنفاسه، ووقعت الجملة الاعتراضية بين المبتدأ والخبر.

والجملة الاعتراضية جاءت للتأكيد على أن هذا الضياء ما كان إلا من وجه محبوبته، وهو بهذا التأكيد يضيف للمعنى المباشر معنى آخر، مفاده نفي الشك في ذهن المتلقي من أن هذا الضياء هو ضياء الشمعة، مما زاد المعنى قوةً.

وفي البيت صورتان للشمعة تتشكل من جانبين : الجانب الأول ضوؤها ، والجانب الثاني حرارتها، جعل الضوء من وجهها، وجعل الحرارة من أنفاسه، وفي الصورة الأولى تأكيد بالاعتراض، والصورة الثانية تخلو من الاعتراض، ولعله أكَّد الأمر الذي يهمه، وهو المتعلق

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص٣٠.

بحبيبته، وكأنها أهم مما يتعلق بنفسه، وهنا أوضح الاعتراض إلى جانب التأكيد، الأهمية حيث كانت محبوبته كما يملي السياق أكثر أهمية من ذاته .

وقوله :

ما الذَّنبُ إلّاعَلى قَومٍ ذَوي دَغَلٍ[1] وَفَى لَهُم عهدُك المعهودُ إذ غَدروا

قَومٌ نَصيحتُهُم غِشٌّ ، و حبُّهمُ بُغضٌ ،وَنَفعُهُم – إن صُرَّفوا – ضَرَرُ

يُمَيَّزُ البُغض في الأَلفاظِ إن نَطَقوا وَيُعرَفُ الحِقدُ في الأَلحاظ إن نَظَروا[2]

وردت هذه الأبيات في قصيدة طويلة، نظمها المعتمد اعتذارًا لوالده، وفيها يذكِّره بالوشاة، والأعداء الذين يسيئون له، وقد يفرقون بينه وبين والده، فذكر صفات القوم وعددها، وقسّمها، وظهر حسن التقسيم في البيت، مما زاد المعنى جمالًا وموسيقى، فالوشاة هم قوم نصيحتهم غش، وحبهم بغض، ونفعهم ضرر .

ووقعت الجملة الاعتراضية بين كلمتين متلازمتين المبتدأ (نفعهم) والخبر (ضرر)، ولأن الخطاب موجه إلى والده المعظَّم، ولأنه مقام ثناء ،وتقديس ،ومديح لوالده الملك ، فإن الإشارة إلى نفع هؤلاء القوم لوالده أو تقديمهم النفع لوالده،لا يناسب صورة التقديس للقائد الملك، فالملك هو الذي ينفع، وهو الذي يعين ويساعد، لذلك جاءت الجملة الاعتراضية حتى تكون العبارة الموجهة لوالده أكثر أدبًا، وأنسب حالًا لمقام والده ، فقال: (إن صرفوا) يعني بذلك إن أُسند إليهم أمرٌ من قبل أبيه فإنهم لا يقدمون ما ينفع ، بل يتحول

(١) دغل .الدَّغَل بالتحريك الفساد مثل الدَّخَل والدَّغَل دَخَلٌ في الأَمر مُفْسِدٌ ، لسان العرب ، (مرجع سابق) ، ج ١١، ص٢٤٤

(٢) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٣٨.

الأمر النافع إلى ضرر، فألحظ أن الجملة الاعتراضية أفادت المعنى المباشر الذي يعني (نفعهم ضرر)، إن هذا النفع بعد أمر من الوالد فهم لا ينفعونه إلا بأمره ، وحين يسند أمرًا ما لهم، وقد زادت الجملة الاعتراضية المعنى معنى دقيقًا آخر، في استعمال إنْ الشرطية في الجملة الاعتراضية التي أفادت معنى (الشك) فهو يشك في إسناد الملك لهم أمرًا وفي نجاحهم أيضًا .

ومن نماذج الاعتراض في شعر المعتمد بن عباد قوله:

أَجَلْ وَلي راحَةٌ أُخرى كَلِفتُ بِها نَظمُ الكُلى في القَنا ،وَالهامُ تَنتَثِرُ

ما تَرْكيَ الخَمرَ مِن زُهدٍ وَلا وَرَعٍ فَلَم يُفارِق – لَعَمري – سِنّيَ الصِّغَرُ

وَإِنَّما أَنا ساعٍ في رِضاك فَإِن أَخفَقتُ فيه فَلا يُفسَحْ ليَ العُمُرُ[1]

يوجه الشاعر الأبيات لوالده المعتضد الذي عرف بصرامته وقوته، وهو في موقف اعتذار، فجاءت الأبيات في معظمها في تمجيد المعتضد، ومدحه، والثناء عليه، والأبيات التي أمامنا يذكر المعتمد أهم صفاته، وهي البسالة، والشجاعة في الحرب، وعشقه للقتال، وهذا صفات يذكرها على سبيل المفاخرة، والزهو بنفسه، ومن ثم يقدم لوالده ما يمكن أن يرضيه، وهو تركه للخمر، ويذكر أن سبب تركه ليس الورع، وإنما هو مرضاة لوالده، فرغم تعوده على الخمر مذ أن كان صغيرًا إلا أنه على مقدرة لتركها و التخلي عنها، من أجل رضا أبيه، وكأن الشاعر يقدم لوالده تنازلًا مقابل أن يكسب وده ورضاه .

ووقعت الجملة الاعتراضية في الأبيات (لعمري)، والقسم يأتي للتأكيد في الكلام، والتدليل على أهمية الخطاب الملقى، فما يقدمه من تنازل قوي ودليل على الانقياد لأبيه،

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص ٣٩.

يستدعي أن يكون الأمر ذا أهمية فيأتي القسم في البيت ليؤكد المعنى، ويـزيد أهميـته، فالمعنى المباشر دون هذه الجملة الاعتراضية يفيد بتركه الخمر مرضاة لوالده، ولكن بالجملة الاعتراضية زاد المعنى تأكيدًا.

ومن نماذج الاعتراض قول المعتمد :

واِزحَفْ إلى جَيش المَعـــارِف تَقهِر الحِبرَ المُغامِرْ

واِطعَن بِأَطراف اليـــَراع –نُصِرتُ– في ثَغرْ المَحابِرْ

واِضرب بِسكّين الـــدّواة مَكانَ ماضي الحَـدِّ بـاتِرْ[1]

هذه الأبيات أبيات تهمكية في ابنه الراضي حين فضَّل المطالعة على الخروج للقتال، ووقع الاعتراض بين جزئي شبه الجملة في معنى ساخر، فالمعنى يشير إلى صورة ساخرة وهو الطعن بطرف الريشة في ثغر المحابر، أي أنه يقاتل بقلمه، في حين أن الأمر يستلزم منه أن يحمل سيفه، ويقاتل الأعداء الذين يطرقون الثغور، هذا المعنى المباشر الذي قصده الشاعر، وتزيد جملة الاعتراض من غنى المعنى بقوله: (نُصرت) ، فهي تزيد المعنى من جهتين: جهة تهكمية واضحة، وهو انتهاء قتاله وطعنه بطرف اليـراع في ثـغر المحـابر بالنصر، فهو بالجملة الاعتراضية يزيد التهكم، حيث جعل المعركة تنتهي بالنصر، وانتهاؤها بالنصر يؤكِّد وجود تلك المعركة الخيالية الافتراضية الساخرة، وتعطي الجملة الاعتراضية دلالة أخرى حيث تنبهه للخسارة التي سيحظى بها إن لم يتدارك وضعه، ويهـب لمقابلـة الأعداء، وترك المطالعة .

ومن نماذج الاعتراض قوله:

([1]) المعتمد ،ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٤٦ .

تقدَّم إلى ما اعتَدت عِندي مِن الرَّحبِ وَرِدْ تلقَك العُتبى حِجاباً مِنَ العَتْبِ

مَتى تَلْقَنِي تلقَ الَّذي قَد بَلَوتَهُ صَفُوحاً عَن الجاني رَؤُوفاً عَلى الصَّحبِ

سأُوليكَ مِنّي ما عهدتَ مِنَ الرِّضا وَأُعرِضُ عَمّا كانَ – إِن كانَ – مِن ذَنبِ[1]

هذه الأبيات قالها ردًا على قصيدة اعتذارية من صديقه ابن عمَّار، فيطلب منه أن يتقدَّم إليه لأنه سيجد ما اعتاده من الصفح، وستكون عتبة قصره حجابًا من العتب، فهو كما عهده صافحًا عن الجاني، ورؤوفًا على الأصحاب، فسيوليه ما عهده من رضًا، ويعرض عن ما بدا منه من ذنب، والمعنى المباشر الذي وقع فيه الاعتراض أنه سيعطي ، ويولي ، وفي الوقت ذاته سُيعرض، سيعطيه الرضا، ويعرض عن ذنبه، ولكن الجملة الاعتراضية الواقعة بين كان واسمها وخبرها جعلت احتمالية انتفاء الذنب عنه ممكنة وهذا ما يفهم من التقييد بإن الشرطية التي تفيد الشك بوقوع الأمر الذي سيجعل الاعتذار غير مُلزِم به ، فالأهم قدومه وعودته إليه.

وقال المعتمد حين خُلع، ووقع أسيرًا في أغمات، بعد أن طلب من حواء بنت تاشفين خباءً عاريّة، فاعتذرت بأنه ليس عندها خِباء:

هُمُ أَوقَدوا بَينَ جَنْبَيْكَ نارا أَطالُوا بِها في حشَاكَ اِستِعَارَا

أَما يُخجلُ المَجدَ أن يُرحلُوك وَلَم يُصحبوكَ خِباءً مُعارا

فَقَد قنَّعوا المَجدَ إِن كانَ ذا ك –وَحاشَاهمُ – منك خِزياً وَعارَا[2]

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٥٢ .

(2) المصدر السابق ، ص٩٧.

وفي هذه الأبيات وقبل أن تُغْلق عليه أبواب السجن في أغمات، ينقل لنا المعتمد صورةً له، وهو حرّ القلب، حرّ العينين، مكبل اليدين والرجلين. وقد كان يوم رحيله يومَ شتاءٍ وبردٍ قارس، فكان من واجب من أسره أن يعطي أسيره خِباء يستره، ويقيه من البرد ، فاستجدى ابنة تاشفين، واعتذرت، فكان الخزي والعار يلحقهما أثر هذا الموقف، وإن كانوا يرون في أسره، وإسقاط دولته مجدًا، فكيف لا يَخْجل المجد من هذا الفعل الشنيع، ولكنهم ألبسوا المجد قناعًا، فلم يخجل من فعلتهم، وقد أفادت الجملة الاعتراضية (وحاشاهم) معنى السخرية، فالخزي والعار على من منعه الخباء، ولكنه يستثنيه ساخرًا.

وقوله:

بَكيتُ إلى سِربِ القَطَا إذ مَرَرْنَ بي سَوارِحَ لا سِجنٌ يَعوقُ وَلا كَبْلُ

وَلَم تَكُ – وَاللَهُ المعيذُ – حَسادَةً وَلَكِنْ حَنيناً أنَّ شَكلي لَها شَكْلُ[1]

الأبيات قالها في أسره في أغمات، وقد تغني فيها بسرب القَطَا، وهذه الطيور من أكثر الطيور التي تغنى بها الشعراء قديمًا، ولعلها عُدت من الرموز التي تدل على الحرية في نظر الشاعر، والشاعر عندما نظر إلى حرية تلك الطيور تذكر قيده وسجنه، فبكى، وهذا البكاء ليس حسدًا، ولكنه حنينٌ إلى تلك الحرية التي كان يتمتع بها كما تتمتع بها القَطَا .

ووقعت ظاهرة الاعتراض بين اسم كان المقدر، وخبرها، وقد حملت معنى الاستعاذة من صفة الحسد، فالمعنى المباشر نفي أن يكون بكاؤه حسدًا، والمعنى الذي أضافه الاعتراض يقبح خصلة الحسد، وينـــزه نفسه عنها، ويلجـأ إلى الله في أن يحميه من أن يتسربل بها

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص١١٠.

، وهذا بلا شك يقوي المعنى، ويزيده متانة، ويضع في نفس المتلقي تقبيح لهذه الخصلة، وتعظيم لمن خاف أن يتسربل بها .

١– ٥ التضمين :

تتعدى ظاهرة التضمين مستوى البيت إلى مستوى النص الشعري، وهذا تطور إيقاعي يقع في النص ، فالظواهر السابقة كانت في مستوى أفقي، لم تتعدَ نطاق البيت الواحد حيث حدث الصراع اللغوي والإيقاعي، إلا أن هذا الصراع في ظاهرة التضمين كان على حيز أوسع، مما يدل على تفاقم الصراع الذي أشرتُ إليه.

والتضمين ظاهرة تجانس التدوير، فهي تبحث عن اتصال نطقي بين بيتين، كما كان التدوير محققًا الاتصال بين شطرين، ومراد التضمين تعليق البيت بالذي يليه تعليقًا معنويًا ونحويًا، وجاء في العمدة لابن رشيق" والتضمين : أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها، وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيبًا من التضمين" [١]. فالتضمين العروضي عنده نوعان : العيب السهل الذي يكمن في المسافة الكبيرة بين اللفظة في البيت الأول، وما يفصلها عنه في البيت الثاني، و النوع الثاني : إذا كانت الكلمة (اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني) قريبة، كان التضمين أكثر وأصعب عيبًا .

وقد عُدّ عند القدماء من عيوب القافية التي تشظي المعنى، فهو " مصطلح يعبر عن مظهر من المظاهر التي يحدث فيها التقاطع بين اتساق الوزن العروضي، واتساق التركيب اللغوي، ونظرا لأن هذا التقاطع يحصل في موقع القافية فقد عَدَّ كثير من الباحثين

(١) ابن شيق ، العمدة ،(مرجع سابق)، ج ١ ،ص١٧١.

التضمين عيبًا من عيوب القافية، وأنه ينبغي للشاعر أن يتحرَّز منه "[١] . وهذا يشير إلى الصراع بين المعنى والإيقاع الخارجي، الذي بدوره أحدث هذه الظاهرة الأسلوبية .

وفي الحديث عن التضمين العروضي أجد نفسي أمام رأيين : رأي ينتمي للنقد الأدبي القديم، الذي يعد التضمين من عيوب القافية، ورأي آخر لا يرى في التضمين عيبًا ويستحسنه، ففي النقد الأدبي القديم يحدث التضمين نظرًا لعجز الشاعر، فقد سماه قدامه بالمبتور ، وعدَّه من عيوب ائتلاف المعنى، والوزن " وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني "[٢]، وقد عدوه عيبًا لأنهم كانوا يرون أن كل بيت من الشعر قائم برأيه، ولذلك لا يجوز كسر نسق التناسب الذي تبنى عليه القصيدة العربية إذ كانت وحدة البيت شكلًا مقدسًا، وأن الخروج عن هذه الوحدة يعني تحطم نسق يؤمن بأن كل بيت له استقلالية عن الأبيات الأخرى، ومن هنا رأوا في التضمين شكلًا من أشكال التمرد على وحدة البيت وتململًا نحو الوحدة البنائية "[٣]

وثمةَ سببٌ آخر يرتبط بإيقاع القافية فهو يؤدي إلى " ضياعٍ موسيقى لحدَّ القافية حيث يذوب ويتلاشى استقلالها النغمي "[٤] وهذا ما عابه النقاد العرب سابقًا، لأن القافية في الشعر العربي تضبط الإيقاع في القصيدة، وهي عنصر مهم من عناصر وحدتها الموسيقية،

([١]) إدريس ، عمر خليفة – في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة ، ط١(ليبيا بنغازي :منشورات جامعة قار يونس ، ٢٠٠٣م) ،ص٢١٣ –٢١٢ .

([٢]) أبو الفرج ، قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق عبد المنعم خفاجي ،(القاهرة : مكتبة الكليات الأزهرية)، ص٢٠٩

([٣]) النويهي ، محمد ، قضية الشعر الجديد، (القاهرة : مكتبة الخانقجي ١٩٧١م ،) ، ص ٢٧٨ ، وانظر الربابعة، موسى ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ،(الأردن : دار الكندي للنشر والتوزيع) ، ٢٠٠١م ، ص٧٩.

([٤])كشك ، أحمد ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، (مكة المكرمة ، المكتبة الفيصلية) ،ص ١٠١ .

فهي " خاتمة التعبير ولا يجوز أن تتعلق بشيء بما بعدها، ولذلك اعتبروا التضمين الذي يجعل للقافية علاقة بما يليها عيبًا"[١] .

ولعل ما يتمتع به البيت الشعري في القصيدة العربية من استقلالية في الإيقاع، وارتباطه الوثيق بالمعنى هو الذي دعا النقاد العرب إلى عدّ التضمين عيبًا من عيوب القافية، لأن التضمين يعمل على تفكك هذه الوحدة الإيقاعية المرتبطة بدلالة البيت، وجعل البيت بحاجة إلى بيت ثانٍ لإكمال معناه، ومن ثم تكون القافية غير تامة إيقاعيًا، لأنها بحاجة إلى إتمام المعنى، فلا يستطيع المتلقي تفهم المعنى، وتقبل الإيقاع التقفوي إلا بإكمال البيت بما بعده.

أما النقد الحديث فلا يرى في التضمين عيبًا، بل يُستحسن في حالات، ومنهم من يرى " أن كلا النوعين من التضمين ليس بعيب كبير، كثيرًا ما يحسن موقعه إذا كان البحر قصيرًا، أو كان الشعر قصصيًا آخذًا ببعضه"[٢].

ويرى باحث معاصر أن التضمين يلعب دورًا فاعلًا في بناء النص الشعري، إذ لم يكن باستطاعة الشاعر أن ينهي التدفق الشعوري في عدد بسيط من المفردات والكلمات، حيث إن حجم المشاعر الانفعالية يفيض عن حدود الوزن والقافية، عن أن يتسعها سطر شعري واحد، فاحتاج الشاعر لبناء الموقف النفسي وإخراجه في لوحة شاعرية متكاملة إلى بيت شعري آخر [٣].

---

(١) البصري ، عبد الجبار داود ، فضاء البيت الشعري ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٦م) ،ص ١٠٨ .

(٢) ابن مجذوب ،المرشد إلى فهم أشعار العرب ، (مرجع سابق) ، ج١ ص٤١

(٣) العزام ، هاشم أحمد ، التضمين العروضي ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة و اللغة العربية ، العدد(٤٣) ج(١٩) ذو الحجة ١٤٢٨هـ ،ص ٤٨٤.

ويُعدُّ التضمين العروضي انطلاقة جديدة، ومحاولة إبداعية رائدة في بناء النصوص ، ومحاولة للتغيير ولو جزئيًا في الأنماط السائدة، مصبغًا بهذا اللون نكهة جديدة في تذوق المعنى ،بأن يجيء به الشاعر موزعًا على بيتين من الشعر، بدلًا من أن يجبر نفسه، ويلوي كامل انفعالاته، ليضعها في قالب صيغي ،ووزني واحد، وحتى يشهد له في البراعة والتفوق ، بل آثر الشاعر أن يرتاح، و يتمدد نفسيًا وشعوريًا على مساحة لا بأس بها من جسد القصيدة [1].

وللتضمين دورٌ في تأدية المعنى، فهو يفيد الترابط، والتماسك،وتساند الأبيات، وتعاقدها وهذا يوشك أن يكون نصًا على أهميته، فيتحول بذلك التضمين من عيب يفكك المعنى إلى عنصر مرغوب فيه، لأنه يدل على أن الشاعر يقدم تجربة غير منقطعة.

فالتضمين ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب المعنوي، على مستوى القصيدة، وهذا الصراع يعتمد المنافسة بين نظامي الوقف : الوقف المعنوي،والوقف العروضي، ولا تزول هذه الظاهرة إلا بالتطابق التام بين هذين الوقفين[2] .

ولهذا فإن الدراسات الحديثة " ترى فيه تململاً شعرياً من وحدة البيت وخطوة أولى – وإن تكن شكلية – نحو وحدة القصيدة، وترابط أجزائها، وتخضعه لتصور إنشادي جديد، يتخطى التوقف والسكن عند آخر البيت الواحد، ويجعل البيتين كتلة واحدة ما دام

(1) المرجع السابق ،ص ٤٨٤.

(٢) كوهين ، جون ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ،(مصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٠م) ، ص٦٦.

إحساس المنشد ووضوح المعنى لديه يقودان إلى ذلك لأن الوزن ليس قيدًا صارمًا ما دامت هناك حرية إنشادية تضيف للإيقاع بعدًا تدفع عنه احتمال الرتابة " [١]

وعندها نعيد النظر في التضمين، ويتحول من عيب يشظي الصور الشعرية إلى سمة أسلوبية في القصائد يسعى إلى تلاحم أجزاء القصيدة فيما بينها عن طريق نقل كل منها بالآخر "فيخلق منطقة شعرية ضمن القصيدة تتميز بإيقاعات تنغيمية لنهاياتها مختلفة عن الإيقاعات التنغيمية لسائر القصيدة، مما يوفر درجة من الانتهاك للنسق السائد .. فيمتد التضمين على مساحة واسعة من جسد القصيدة، فيكون بذلك آلية فاعلة في تشكيل وحدة النص ". [٢]

ونجد في قصائد المعتمد بن عباد التضمين بنسب قليلة، ولعل ذلك يعود إلى أنه ينهج في شعره نهج الأوائل، ولعله يرى كما يرى النقاد قديمًا أن التضمين يعد عيبًا دالًا على عجز الشاعر، فحاول تجنبه وتلافيه، ومما وقع فيه التضمين قوله:

وَلَما التَقينا للوَداع غُدَيَّةً وَقَد خَفَقَت في ساحَة القَصر راياتُ

وَقُرّبَتِ الجُردُ العِتاقُ وَصُفِّقت طُبولٌ ، وَلاحَت لِلفِراق عَلاماتُ

بَكَينا دَماً ،حَتّى كأنَّ عُيونَنا لجري الدُموع الحُمر مِنها جِراحاتُ[٣]

فتتمة المعنى للبيت الأول وردت في البيت الثالث في قوله (بكينا دما)، جوابًا لقوله "لما" التي تختص بالماضي، فتقتضي جملتين وجدت ثانيتهما عند وجود

(١) بكار ، يوسف ، في العروض و القافية ، ط٢ (بيروت ، دار المناهل، ١٩٦٠ م) ، ص٤١ .

(٢) شاكر، مقداد محمد ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ط١ (عمَّان ، دار دجلة ، ٢٠١٠ م) ،ص٧٦ .

(٣) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص ٤.

أولاهما، ويقال فيها حرف وجود لوجود، وجوابها أمَّا فعل ماضٍ أو جملة إسمية مقرونة بالفاء أو إذا الفجائية [1]، ووقع جوابها هنا فعلًا ماضيًا (بكينا) ، فالترابط النحوي جاء ليربط البيت الأول بالبيت الثالث، وكذلك الترابط المعنوي، فالمعنى اكتمل بقوله بكينا دما، حيث صوَّر الشاعر وداعه لحبيبته، عندما أراد وداعها نهارًا والرايات تخفق، وقد قربت جرد العتاق ، وصفقت طبول الفراق ، وقد بدت علامات الفراق .

إن التضمين في هذه الأبيات جعل من الأبيات الثلاثة بنية نصية متماسكة، مترابطة، واحدة السبك، يستلزم كل بيت الذي يليه، ولا يتم إلا به، مؤكدة أن انفعالات الشاعر، ومشاعره في تصوير المشهد الحزين، لا يجب أن تنحسر وتتوقف في بيت واحد ،ويحصرها وزن وقافية، فيتجاوز تلك العقبة، ليرسم لنا الصورة التي يريد، والمعنى الذي يرغب ، دون أن يتوقف عند القافية، وهو بذلك ينقلنا إلى إيقاع مستمر لا يتوقف عن سكون القافية كما هو معتاد، فيكسر رتابة الإيقاع الذي تسير عليه جل القصائد العمودية، وتمددت انفعالات الشاعر على جسد القصيدة دون قيود، ليزيد من تلاحمها، وتماسكها، وبالنظر للصورة الشعرية التي أراد أن يوصلها الشاعر للمتلقي نجد أنها صوره من الصعب أن نقطع اتصالها، ونجدها في بيت واحد، فالشاعر يريد أن يصور كل مراسم الوداع التي حدثت بعد الالتقاء، وأنه بعد كل هذه المراسم، جاء البكاء الدامي، إنها لوحة تستدعي أكثر من بيت حتى تكتمل .

(١) العثيمين ، محمد صالح محمد ، مختصر مغني اللبيب في كتب الأعاريب ط١ (الرياض ، مكتبة الرشد ، ١٤٢٧هـ) ص١٠١.

ونظم المعتمد قصيدة وهو في أسره في أغمات، وقد زاوه فيه ابن حميدس الصقلي لكن بعض الخدم صرفه، وانه غير موجود، فعلم المعتمد فعنف خادمه، وكتب معتذرا إليه[1] :

حُجِبْتَ فَلا وَاللَه ماذاكَ عَن أَمْرِي فأصغِ فَدَتكَ النَّفسُ سمعًا إِلى عُذْرِي

فَما صارَ إِخلالُ المكارم لي هوًى ولا دَار إِخْجالٌ لمثلك في صَدرِي

وَلَكِنَّهُ لَمّا أَحَالَت مَحاسِني يَدُ الدَّهرِ– شَلَّت عنكَ دأباً يدُ الدَّهرِ–

عدمتُ مِنَ الخُدَّامِ كُلَّ مُهَذَّبٍ أُشيرُ إِلَيهِ بِالخَفيِّ مِن الأَمرِ

وَلَم يَبقَ إِلّا كُلُّ أَدْكَنَ أَلكَنٍ فَلا آذِنٌ في الأذن يبرأُ من عَرّ[2]

وقع التضمين في البيتين الثالث والرابع، حيث بدأ المعنى في البيت الثالث وانتهى في البيت الرابع، فقد علل سبب ما حدث — حين صرف الخدم زائره ابن حميدس – أنه لما أحالت يد الدهر محاسني عدم من الخدام المهذبين، وهذا المعنى يستطيع أن يجعله الشاعر في بيت واحد ، ولكنه جاء بجملة اعتراضية (شلت عنك دأبا يد الدهر) ، ليجعل البيت متعلقا بما بعده نحويًا –حيث فصل بين لما الشرطية وجوابها– ومعنويًا، وقد أفادت الجملة الاعتراضية الدعاء ، وهو في موقف اعتذار، وقد جاء بالسبب الذي يرى أن ما وقع بسببه، فالقصيدة تقوم على هذا المعنى، بما أنها قصيدة اعتذار لموقف حدث يحتاج تفسير، فالتفسير، والإيضاح ، وما يلحقه من أسى وحزن، وانكسار وقع في نفس الشاعر

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص١٠١

(2) المصدر السابق، ص١٠١.

يتدفق في معنى لا يُحد بلفظ القافية، فيفصل تفسيره وحجته المؤلمة بدعاء لمن يعتذر له ، وذلك مما زاد من وقع المعنى، وتأثيره في نفس المتلقي، ليتم معناه في بيت آخر .

قال المعتمد:

لَكَ الحَمدُ مِن بعدِ السُيوف كُبولُ بِساقيَّ مِنها في السُّجون حُجولُ

وَكُنّا إِذا حَانَت لِنحرٍ فَريضَةٌ وَنادَت بِأَوقاتِ الصَّلاةِ طُبُولُ

(شَهِدنا) فَكَبَّرنا فَظَلَّت سُيوفُنا تُصَلِّي بِهاماتِ العِدا فَتُطِيلُ[1]

يتذكر الشاعر حاله قبل الأسر، وما حلَّ به بعده، فمن فتح ومعارك يقودها إلى سجن، وقيد يقيد قدميه، ويديه، ويتذكر ما كانت عليه أسرة ابن عباد، وسلالته العريقة من شجاعة، وقوة، وتأدية لفرائض الله، ولعل المعتمد بن عباد في هذه الأبيات يبرز الجانب الديني ويلح عليه، لأن الذي أسره هو يوسف بن تاشفين، الذي أمضى حياة فاتحا، ومجاهدا، والمعتمد مسلم، مجاهد، فاتح، فكيف يأسره؟! ويكبله ويقيده؟!، وربما كان ذكره لهذه الصورة على سبيل الاستعطاف، حيث أن الصورة تتحدث عن مشهد عظيم، وهو تأدية فريضة الصلاة، وإقامتها في وقتها أثناء الحرب، وحين الانتهاء من الصلاة لله هناك صلاة طويلة في المعركة، وهي قتالهم العدا، ويرجع وقوع ظاهرة التضمين في هذه الأبيات إلى رغبة الشاعر المكبل بالقيود إلى كسر كل أنواع القيود بما في ذلك بنية القالب الشعري، فاحتاج الشاعر حتى يتم المعنى أكثر من بيت، فالمعنى الذي أراده الشاعر تجاوز حدود البيت الواحد[2] .

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص١١١.

(٢) وردت ظاهرة التضمين في الصفحات التالية من الديوان : ٤ ، ٩ ، ٣٥ ، ١٠١ ، ١١١.

٢- ٠ الإيقاع الداخلي والمعنى:

إن الإيقاع الداخلي في علاقة تكاملية مع المعنى، فالمعنى مبني على علاقة انفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها، التي تجعل المتلقي في إقبال و انشداد كبيرين لجو القصيدة بفعل هذه العلاقة، التي قد لا يدرك كنهها ، ولكنها تفعل فيه فعلها، فالكلمات في سياقها المحدد ، ومن خلال معانيها تشدنا إليها، بعدما يصبح لأصواتها المكونة لها قيمة خاصة، ومذاق خاص يربطنا بها انفعاليا من خلال ألفة الاستعمال[١].

٢-١ تأكيد المعنى:

ولعل تأكيد المعنى من القيم الخاصة التي تربط المتلقي انفعاليًا بالنص، فتأكيد المعنى يتحقق من خلال قيم صوتية وصرفية ومعجمية، ويسهل على المتلقي استقبال الرسالة التي يحملها النص، ويتجلى تأكيد المعنى في أقوى صورة بالتكرار في أشكاله المختلفة، فهو إلى جانب إحداث الإيقاع النغمي الصوتي ، يسعى إلى تحقيق وظيفته المهمة في السياق الشعري وهو جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكدها، أو ينبِّه القارئ إليها، ومن ثم " يستطيع أن يحقق فضلًا عن ذلك قيمًا صوتية إيقاعية تتولد عن إعادة القوالب الصياغية، سواء ماجاء منها بصورة أفقية في سياق البيت الشعري في حيزين متجاورين أم من غير متجاورين، أم ما جاء في سياق الأبيات في صورة عمودية متتالية منتظمة أم غير منتظمة، فالشاعر لا يتقصَّد من التكرار تعميق الدلالة، وتحقيق الأغراض البلاغية فحسب،

(١) يونس ، جمال ، لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم ، (دمشق : مؤسسة النوري ، ١٩٩١ م)ص ٢٢٢

بل ينزع كذلك إلى إحداث الترجيع الصوتي، والتناغم الإيقاعي لزيادة فاعلية الخطاب الشعري، وقوة تأثيره في المتلقي الذي ينفعل لذلك التناغم ويتلذذ به.[1]

ومن ذلك **التصدير** الذي يعني في الشعر أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني(٢)، وهو بهذا المعنى يحقق وظيفة أسلوبية مهمة " تخدم النظام الداخلي للنص، وتشـارك فيه، وهذه قضية مهمة ، لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثّف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[٣] .

وهذه الوظيفة المهمة للتصدير تُسهم في تأكيد المعنى الذي وقع في كثير من أبيات الشاعر ليدل على معانٍ يحرص الشاعر على ترسيخها في ذهن المتلقي .

قال المعتمد :

وَأَغَنَّ (يَلعَبُ) بِالهُمومِ كَما غَدَت أَرماحُ قَومي بِالعُدَاة (لَواعِبَا)

ذي نَغْمَةٍ يَسبي القُلوبَ بِها رَشا مِن عِندِ رضوانٍ أَتانا هارِبَا[٤].

وقع التصدير بين لفظتي (يلعب ،ولواعبا)،والبيت كما نلحظ في الغزل حيث يتغني بجاريته ذات الصوت الأغن، وهي تبدد كل هم عنه، فهي تلعب بالهموم بدلًا من أن يكون العكس، ولعله يمتدحها بالصوت والمرح ، وهي صفة تلازم عادةً الجواري، ثم شبَّه

---

(١) ثابت ، زيد قاسم ، الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري ، (بغداد : جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ٢٠٠٢م)، ص ١٩٦.

(٢) الصعيدي ، عبد المتعال ، بغية الإيضاح ، (مرجع سابق) ، ص ٦٤٩.

(٣) عياشي ، منذر ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ط١ (مركز الإنماء الحضاري ، ٢٠٠٢م) ، ص٨٠ .

(٤) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص٣

لعبها بالهموم، وتبديدها ،ومرحها بفعل رماح قومه بالعدو فهي (لواعبا)، والتصدير جاء فعلًا مضارعًا دالًا على الاستمرار مما يثير في ذهن المتلقي حركة مستمرة متجددة لصورة تلك الجارية، وجاء التصدير في الصورة المقابلة جمع تكسير دالًا على الكثرة، وهو ما يناسب المعركة المنتصر فيها قومه، ففعلهم بالعدو كثير، ولعل استخدامه لمدلول اللعب باشتقاقاته على طريقة التصدير يرمي إلى تأكيد صورتين متباعدين لدى الشاعر، محاولًا الربط بين ما يشير إلى حياة اللهو واللعب من جانب، وحياة الفخر والقوة من جانب آخر حيث أن قتال عدوه أشبه باللعب .

وترجع أهمية رد العجز على الصدر في القصيدة في ما يحدثه من " تلوين موسيقى جميل، وترجيع نغمي، يضفي على الصورة مجالًا يضاعف من متعة الإحساس بها"[1].

وقال المعتمد:

قالوا (الخضوعُ) سياسةٌ فلْيَبدُ منك لَهُم (خضُوع)[2]

أراد الشاعر تأكيد معنى المقاومة، وعدم الاستسلام، والتأكيد على عزته وأنفته، فكانت لفظة (الخضوع)، وهي اللفظة التي يتردد في نفسه رفضها، حيث وقعت في حشو الصدر، وقافية العجز، فكانت في ورودها الأول حكمةً متداولةً لدى عامة الناس، (أن الخضوع سياسة) ثم جاء ورودها لتعبر عن الرأي العام لدى الناس في سياسة الخضوع، وكلاهما يحملان المعنى نفسه، فيدلل بالمعنى الثاني على الأول ليؤكده في ذهن المتلقي، ثم في الأبيات الأخرى يخالف ما استقر في أذهان الناس عن مفهوم الخضوع، وسياسته. فهو يؤكد أمرًا متفقًا عليه عند العامة حتى يستقر تمام الاستقرار في النفوس، فيكون رفضه وإنكاره

(1) عودة، خليل، الصورة الشعرية في شعر ذي الرمة ،(القاهرة مصر ، ١٩٨٧ م) ،ص٢٠٧.

(2))المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص ٨٨.

مما تستغربه النفس، فيثير اهتمامه لمعرفة سبب رفض الأمر المعروف المؤَكَّد، وزاد من أهمية التوكيد أنه جاء في مستهل الأبيات حتى ينقض في بقيتها ما تأكد في نفوس المتلقين.

و قال المعتمد :

أقيمي على (العَهد) الّذي كان بينَنَا فإنّي على ما تعلَمين من (العهد)[1]

والشاعر في اللفظتين، يؤكد معنى الوفاء بالعهد، فالمعنى الأول يدل على عدم وقوع الوفاء، والمعنى الثاني يدل على تحققه ، وكأنه يقارب بين المعنيين المتضادين، إن تكرار لفظة (العهد) على طريقة التصدير، يبرز المعنى الذي يستحوذ على اهتمام الشاعر، وهو البقاء على العهد والوفاء به.

ووقع التصدير بصورة مكثفة في إحدى قصائد المعتمد بن عباد:

١. دعَا لي (بالبقاءِ) وكيف يهوَى أسيرٌ أن يطولَ بـــــــه (البقاءُ)

٢. أليس الموتُ أروح من حياةٍ يطولُ على (الشّقيَّ) بها (الشّقاءُ)

٣. فَمَن يكُ مِن هواه (لِقَاءُ) حِبٍّ فإنّ هَواي من حَتفي (اللّقاءُ)

٤. أأرغبُ أن أعيشَ أرى بناتي عَواريَ ، قد أضرَّ بها الحَفاءُ

([1]) المصدر السابق، ص ٦.

٥. خَوادمَ بنتِ من قد كان أعلى مراتبه - إذا أبدُو – النّداءُ

٦. وطردُ النَّاس بين يَديْ ممرِّي وكفُّـــــهمُ إذا غَصَّ الفِناءُ

٧. وركضٌ عن يمين أو شمالٍ لنظــم الجيش إنْ رُفع اللواءُ

٨. يُعنِّيه أمامٌ أو (وراءُ) إذا اختلَّ الأمامُ أو (الوراءُ)

٩. ولكن (الدّعاءَ) إذا دعاه ضـــــميرٌ خالص نَفَع (الدعاءُ)

١٠. جُزيتَ أبا (العلاء)جزاءَ برٍّ نـــــــوى بِرّاً وصَاحَبَك (العَلاءُ)

١١. سيُسلِي النّفسَ عمّن فات علمي بأنّ الكلَّ يدركهُ الفَناءُ (١)

يُلح الشاعر على رغبته في الموت، هذا المعنى لا يستقبله المتلقي بسهولة، ففكرة تمني الموت فكرة ترفضها النفس السوية، ولا تجد هذه الأفكار طريقًا للقبول، فكان التكرار الذي يُسهِّل استقبال المعنى، وهذا ما يقوله (جريماس) " ثمة ما يسوّغ للتكرار وجوده، إنه يسهّل استقبال الرسالة "(٢)، خاصة أن الشاعر استخدم مع التكرار أدلة تسمح أن يتمنى الموت، مما جعل التكرار تأكيدًا آخر تطرق له الشاعر، فالحجج المقنعة، والأسباب المؤلمة

(١) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص٩٠.

(٢) عياشي ، منذر ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، (مرجع سابق) ، ص ٧٩ .

التي أوردها الشاعر مكررة، مما أوجد في النص تأكيدًا، فضلًا عمَّا أورده من أسباب تُعد توكيدًا في أصلها، ولعل التكرار الوارد على طريقة التصدير ينبئ عن حجم الألم، والحسرة التي يعيشها الشاعر، فالنفس الإنسانية تلح، وتكرر الأفكار التي تهمها، وتسيطر على تفكيرها، وإذا كانت الأفكار مؤلمة ، فإن في تكرارها تنفيسًا وراحة للنفس، وهذا ما جعل الشاعر يكرر بعض الألفاظ .

فضلًا عن التصدير الذي أسهم في تأكيد المعنى ، أجد **الترديد** قد أسهم أيضًا في تأكيده، وهو " أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ، ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه "[1]، وفرّق ابن رشيق بينه وبين التصدير " بأن الثاني مخصوصٌ بالقوافي ترد على الصدور، فلا تجد تصديرًا إلا كذلك، أما الترديد فيقع في أضعاف البيت "[2] . والقاسم المشترك بينهما هو التكرار، والاختلاف في موقع اللفظين.

يبرز الترديد ظاهرة صوتية، قوامها التكرار والإعادة، فهو يشكل مظهرًا إيقاعيًا ، لعب فيه ذكر اللفظة ثانية دورًا موسيقيًا حرًا، لا يتقيد فيه الشاعر بمواضع من النظم معينة، وإنما تتحدد المواضع بمقتضى التركيب والسياق اللذين يتناسبان طردًا مع إيقاع البحر[3].

قال المعتمد:

الصُّبحُ قَد (مَزَّقَ) ثَوبَ الدُجى (فَمَزِّقِ) الهَمَّ بِكَفَّيْ مَهَا

(1) ابن رشيق، العمدة ،(مرجع سابق) ،ج١ ص ٥٦٦.

(2) المرجع السابق ،ج٢، ص٣

(3) شعلال ، رشيد ، ظاهرة الترديد في شعر أبي تمام – دراسة إيقاعية جمالية ، (التراث العربي)، ص٩٦

خُذ باسمْهَا مِن ريقِها قَهوَةً في لَون خَدَّيها تُجَلِّي الأَسى [1]

الشاعر يذهب إلى معنى التمزيق، وهو معنى يرمز إلى الألم، والانتهاء، فجاء بصورة الليل والصبح يمزّقه، مقابلة لصورة الهم الذي مزّقه، إن الترديد أسهم في تأكيد معنى يدور في نفس الشاعر ،وهو التمزّق ،والشتات إلى جانب الألم .

وكذلك قوله:

نعم ، هو الحقّ (وافاني) به قدرٌ من السَّماء (فوافَانِي) لمِيعاد[2]

يذهب الشاعر إلى تقرير حقيقة أن القدر موافٍ الإنسان لا محالة، وآتٍ بموعـــده، فهو يؤكِّد في الشطر الأول أن الموافاة القدرية حاصلة له، وفي الشطر الثاني أنها حاصلة في ميعادها، فالترديد أكَّد وقوع الحدث عن طريق لفظ (وافاني) الذي يرمز إلى إدراك الشيء لا محالة، ولعل هذه الفكرة تسيطر على ذهن الشاعر، فجاء تكرراها الذي قرره في نفس المتلقي.

قال المعتمد :

ولولا طِلابُ المجد (زرتُكِ) طيَّةٌ عميداً ، كما(زار) النَّدى ورق الورْد[3]

لا يؤكِّد الشاعر أهمية الزيارة لديه فحسب، وإنَّما يؤكِّد كيفية الزيارة ،ولأنه يريد أن يوصل هذا المعنى المنـفرد، استعان بالترديـد للفـظة المـهمة، ليصـل بمعناه المنـفرد للمتلقي،

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ، ص١.

(2) المصدر السابق ، ص٩٦.

(3) المصدر السابق ، ص٦.

ويتأكد من وصوله إلى ذهنه وفهمه، فهو معنى مهم لدى الشاعر، ويحرص على أن يصل للمتلقي .

ومما أسهم في تأكيد المعنى في قصائد المعتمد ما سُمي بـ(**التذييل**) وهو تعقيب الجملة بجملة أخرى تشتمل على معناها توكيدًا لمنطوقها، أو لمفهومها[1]، ويحرص الشاعر على التذييل ليثبت قضايا مهمة من خلال حكَم يعرفها المتلقي، ويؤمن بها، والشاعر في تلك القضايا أمام حياتين : حياة الملك، والترف، ولها قضاياها التي يؤمن بها، وحياة الأسر، وله قضايا يؤمن بها، وفي كلا الأمرين يسعى إلى تأكيد هذه المعاني، وهو في ملكه يؤكِّد من خلال التذييل قضايا هذه الفترة التي تتعلق بنفوس الملوك المرفهة من معاني الصيد، والغزل، ومعاني الحزن، التي تنبع من المعارك والحروب التي خاضها .

ومن نماذج تأكيد المعنى من خلال التذييل قوله:

عُبيدُك مولعٌ بالصَّيدِ قِدما (وحُبُّ الصَّيد من شيم الكرامِ)[2]

أكَّد المعنى الأول ،الذي يتعلق بالشاعر، وهو حب الصيد والولع به ، ويريد أن يجعل من هذا المعنى فضيلة يتحلى بها، فعن طريق التذييل جاء بمعنى متعارف عليه عند العامة، وهو أن حب الصيد عادةً يكون من صفات الكرماء والأحرار، وقد ساق المعنى الثاني ليؤكِّد أن المعنى الذي يتعلق به، والصفة التي يتحلى بها، هي في أصلها فضيلة تستدعي الإعجاب، وتستحق الإشادة، والشاعر امتدح نفسه بطريقة جميلة عن طريق

(١) الميداني الدمشقي ، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة ، البلاغة العربية ط١ (دمشق ، دار القلم، ١٤١٦هـ) ج٢ ص٨٦.

(٢) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص ٤٤.

التذييل، حيث لم يمدح نفسه بطريقة مباشرة قد تنفر المتلقي من المعنى، وتضعف من قوة المعنى من جهة أخرى، وجعل هذا المديح مؤَكَّدًا أيضًا عن طريق (التذييل).

ومن نماذج تأكيد المعنى عن طريق التذييل ما قاله المعتمد في رثاء ابنه:

فمالِيَ لاأبكي! أم القلبُ صخرةٌ (وكم صخرةٍ في الأَرض يجري بها نهرُ)[1]

بدأ الشاعر باستفهام بلاغي الغرض منه الإنكار، حيث أنه رغم هذا المصاب الجلل، وفقد ابنه لم يبكِ، ويسأل نفسه على سبيل التحسر هل أصبح قلبي صخرة؟!، ثم يعقب التساؤل بإقرار حقيقة أن الصخر قد يلين، وربما يتفتت ،و يجري منه النهر، فلا ينبغي أن يشبهه قلبه القاسي بالصخر الذي يراه ألين و أرق من قلبه، أكَّد أنه قلبه الذي لم يبكِ على ابنه أقسى من الصخر، وقد ذهب إلى تأكيد المعنى ليعبر عن حجم الحزن ، الذي تحمله نفسه حين فقد ابنه.

وفي هذا البيت تناص مع القرآن الكريم حيث اقتبس الشاعر هذا المعنى من قول الله تعالى :(ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ))البقرة – آية ٧٤

أما في مرحلة الأسر فتأتي معاني الانكسار ، والحزن ، وقد كانت هذه القضايا من الأهمية بمكان لدى المعتمد، فكان تأكيد المعنى يلح عليه في كل قصيدة قالها في الأسر، ووجد في التذييل ما يؤَكِّد ذلك، فهو ينتهي بحكمة يؤمن بها كل من يسمعها ، ومن ذلك قوله :

([1]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص ٦٩.

أذلَّ بَني ماءَ السَّماءِ زمانُهم (وذُلٌّ بني ماء السَّماءِ كثير)[1]

في هذا البيت أكَّد الشاعر الذُّل الذي حصل في زمانه لبني ماء السماء، ويقصد به نفسه، وأهله، وأسرة بني عباد، بحقيقة يعرفها الجميع بأن التاريخ قد أذل بني ماء السماء، وأسقطهم بعد عزّ، ولاشك أن للتذييل أسلوبًا قويًا في تأكيد المعنى، لأنه يعقب على الجملة بما يثبتها، ويقررها في نفس المتلقي، فاللفظ المكرر يرد في معنيين يزيد كلٌ منهما الآخر توكيدًا.

ومن نماذج التذييل المؤَكَّد للمعنى قول المعتمد :

تُراه عسيراً أم يسيرا مَنَالُه (ألا كلُّ ما شاء الإلهُ يَسيرُ)[2]

الشاعر هنا يتأرجح بين معنيين (اليسر ، والعسر) في نيل ما يريد من أمر، ويطمح بلا شك إلى اليسر، ثم يؤكد معنى اليسر في حقيقة نؤمن بها أن كل ما يريده الله يسير ، والمعنى مؤَكَّد بالتذييل الذي يسعى إلى إقناع المتلقي من خلال التكرار، فضلًا عن اقتران التذييل بالتصدير.

وفي إطار هذه المعاني يأتي تأكيد المعنى من خلال التذييل، فالحزن وألم الأسر والفقد، وانقلاب الحال، والتأكيد على أنه باق على عزه وكرامته، هي ما نجده في مثل قوله:

لم أُسْتلَب شَرفَ الطِّبـــــاعِ (أيُسلَبُ الشّرفُ الرفيع) [3]

([1]) المصدر السابق، ص ٩٩.

([2]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص٩٩.

([3]) المصدر السابق، ص ٨٨.

ينفي الشاعر أن يكون قد سُلبت منه الطباع الشريفة التي جبل عليها ، ويعني نفي الفرار من مواجهة الأعداء، أو الاستسلام لهم، ثم يردف هذا المعنى الجليل بحقيقة تُقرر أن الطباع الشريفة الرفيعة التي فُطر على محبتها البشر،لا تُسلب، ولا تُنتهك ولا تُنتقص، ومهما حاول الآخرون إهانتها أو الإنزال من قدرها ، فإنها تبقى كما هي عليه من رفعة ، وشرف ، وعزة ، ولا خلاف في المعنى الثاني، الذي ساقه الشاعر ليؤكِّد المعنى الأول، والذي يريد أن يثبته لنفسه بطريقة لا تشكيك فيها، وقد وفِق حين جاء المعنى الثاني المتعارف عليه على طريق استفهام إنكاري يحمل إجابة في نفس المتلقي، ويجعله في الوقت ذاته يقرر المعنى أو الحقيقة الأولى .

و قال المعتمد :

ماذا (رمتك)به الأيام ياكبدي من نَبلهنَّ (ولا رامٍ)سوَى القدر)[1]

يبدأ الشاعر قوله باستفهام بلاغي غرضه الإشفاق، والحسرة على ما حلّ به من مصائب، ثم يصل المعنى بمعنى آخر تؤمن به نفس المتلقي، وهي أن هذه المصائب هي من قضاء الله وقدره، ولا شك في أن هذه الحقيقة التي تقر النفوس بها، تجعل الاستفهام الذي دل على حسرته وحزنه، متقبلًا وترضى به النفوس.

وقد سار الشاعر في كثير من المعاني على هذه الطريقة في فن التذييل، وفي كل معنى نجد تأكيده قويًا في معنى يلحقه، مما يؤكِّده ويقرّه في نفس السامع، وهذه من وظائف التذييل المهمة ومن ذلك قوله:

- توليّتُما حين انتهتْ بكما العُلا إلى غايةٍ (كلٌّ إلى غايةٍ يَجرِي)[1]

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق ص١٠٠.

- حَنِقَ الدَّهرُ علينا فسطَا (وكذا الدَّهرُ على الحرِّ حَنِقْ) [٢]

- قلبي إلى الرَّحمن يشكو بثَّه (ماخَاب من يشكُو الى الرَّحمن)[٣]

ونجد تقوية المعنى وتأكيده في التوازي العمودي (**التطريز**) ، و منه قول المعتمد :

زَمانَ تنافست في الحظّ منه ملوكٌ قد تجورُ على الدهورِ

زمانَ تَراجعتْ عــن جانبيه جيادُ الخيل بالموت المُبيرِ[٤]

أجد في الأبيات تكرار التركيب النحوي نفسه، الذي يشير فيه الشاعر إلى زمانه الماضي، وتسيطر عليه هذه الفكرة، لتتردد في بيتين متتاليين، ففي المرة الأولى ارتبط بزمان فاق حظه أقوى الملوك، وفي المرة الثانية فاقت شجاعته كل شجاع، إن تكرار التركيب النحوي يقودنا إلى ما تمتلئ به نفسية الشاعر من حسرة، وحزن على زمانه المندثر، ويؤكِّد المعنى الذي أصبح مستحيلًا.

٢-٢ تقابل المعنى

يُسهم الإيقاع الداخلي في الدلالة على مقابلة المعنى من خلال مجموعة من الظواهر الإيقاعية مثل (الجناس، والموازنة ، والترديد) وهذا التقابل الدلالي إما أن يدل على تضاد المعنى أو على تكامل المعنى .

---

(١) المصدر السابق ، ١٠٦ص.

(٢) المصدر السابق ،ص١٠٩.

(٣) المصدر السابق ، ص١١٥.

(٤) المصدر السابق ، ص١٠٣.

٢-٢-١ (التضاد الدلالي)

تقابل التضاد الدلالي: ومن أهم الظواهر الأسلوبية التي تمثله، ظاهرة **الجناس** "فضلًا عن الاصطلاح والتعريف والتحديد إلى وعيه بقيمته الصوتية ووظيفته الإيقاعية، والدلالية التي تتمثل في الإطراب، وتحريك الذهن لالتماس الفرق الدلالي الذي يظل الخاصية المميزة للتجنيس عن التكرار القائم على إعادة اللفظة بالمعنى نفسه، حتى في أحوال الجناس الاشتقاقي، فعلى الرغم من التقارب الدلالي الذي يلحظ بين اللفظتين المتجانستين الحاصل بفعل الاشتقاق فإن اللفظتين تحتفظان بشيء من الاختلاف والتغاير الدلالي الذي يكشف عن نسق.. "[١]

ومن تقابل التضاد الدلالي ما حققه الجناس في قول المعتمد :

أفطرتَ في العيد لا عادَتْ إساءتُه فكان فِطرُك للأَكباد تفطيرَا[٢]

الفطر والتفطير في الجملتين يحملان معنيين متضادين، الأول : العيد ، والفطر بعد الصيام وما يحمله من رمز للفرح والابتهاج، والثاني : تفطّر الكبد حزنًا وأسى في هذا العيد ، فالتضاد بين رمز الفرح ، ورمز الأسى، وقع في التجنيس الاشتقاقي بين الكلمتين .

وقوله:

دارَى الغرامَ ورام أن (يتكتَّما) و أبى لسانُ دموعه (فتكلمّا)

رحلوا وأخفى وجدَه فأذاعَه ماءُ الشُّجُون مصرِّحا ومُجَمْجمَا[١][٢]

([١]) ثابت ، زيد قاسم ، الإيقاع الشعري في النقد العربي االقديم حتى القرن الثامن الهجري، دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ٢٠٠٨م ص ٢٠٨ ، و ص٢٠٧ .

(٢) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص١٠١

تكتَّم وتكلَّم، مفردتان تحملان معنيين متضادين، فورد المعنى الأول ويعني :إن مدارة الغرام استدعت من الحبيب الكتمان، ولكن في المعنى الثاني : رفضت الدموع الكتمان، وتكلمت، فموقف الوداع الذي يتحدث عنه الشاعر جاء بصورتين متضادتين عن طريق مفردتي الجناس الناقص .

وجاء تقابل المعنى في ظاهرة **الترديد** وقد مر بنا الحديث عن الترديد، فالظاهرة الأسلوبية تتعدد دلالاتها باختلاف السياق، ففضلًا عن كونها إحدى الظواهر التي أسهمت في تأكيد المعنى، فإنها كانت من أبرز الظواهر الأسلوبية التي أسهمت في تقابل التضاد الدلالي، وقد ظهر هذا التضاد بين المعاني في قوله:

وَ نارُ بَرقِكَ تَخبُو إِثْرَ وَقْدَتها وَ نارُ قَلبي تَبقَى الدَّهرَ بُركانا [٣]

فالمعنى في الشطر الأول يخالف المعنى في الشطر الثاني، بل يتضاد معه ،فكلمة (نار) الأولى تخبو بسرعة، لأنها نار البرق، و(نار) الثانية محرقة دائمة لأنها كالبركان، وقد وردت هذه المفارقة بين معنيين متضادين، حيث تجعلنا أمام صورتين الأولى مضيئة مبهجة، والثانية مؤلمة محرقة من خلال ظاهرة الترديد.

و قال المعتمد :

قَد كانَ دَهرُكَ إِن تأمُرهُ مُمتَثِلاً فَرَدّكَ الدَهرُ مَنهيّاً وَمأمورَا [٤]

---

(١) مجمجما : الكلام الخفي المجَمْجَمُ ، انظر لسان العرب ، (مرجع سابق) ، ج ٦، ص ٢٤٨ .

(٢) المعتمد ، ديوانه ، (مصدر سابق) ، ص٢٦.

(٣) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص٦٩.

(٤) المصدر السابق ، ص١٠١.

فـ(الدهر) في الموضع الأول خاضع ممتثل لأمر الشاعر، أمَّا (الدهر) في الموضع الثاني على النقيض تمامًا آمر، وناهٍ للشاعر، وهذا التقابل في المعنى على سبيل التضاد هو المعنى المسيطر على فكر الشاعر بعد الأسر، حيث يُكثر الشاعر من تلك الصور المتضادة بين حالته قبل الأسر وحالته، و بعده، فالضدية واقع مؤلم، جعل شعره يحمل كثيرًا من مثل هذه الصور .

وهذا التقابل في المعنى على سبيل التضاد وقع أيضًا في ظاهرة (**التصدير**)، التي كانت في مواضع مرت بنا من الظواهر المؤكِّدة للمعنى .

قال المعتمد :

لمَّا نماهم للعلا (عمَّارُهم) تركُوا العُداةَ قصيرة(الأعمارِ)[1]

فالمعنى الأول : عمَّارهم ويعني (محمد بن عمَّار) صديقه القديم يرمز إلى النماء بينما المعنى الثاني : يرمز إلى الفناء، وجاء بلفظي (عمارهم ، و أعمار) ليدلا على معنيين مختلفين على طريقة التصدير، وكما يتضح أن الصورتين المتقابلتين المتضادتين جاءتا لتصورا واقعه المؤلم بسبب خيانة صديقه له، حيث أثر هذا الواقع في نفسه كثيرًا، مما جعله يستدعي الصور المتقابلة المتضادة في كثير من أمور حياته.

ومن التوازيات الثنائية (**الموازنة**) وفيها ما يشير إلى التضاد الدلالي ومن ذلك قول المعتمد :

فَعُمرُ ذا (عُمرُ صَبري وَعُمرُ ذا عُمرُ صَدّكْ)[1]

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص٧٣.

يشير اسم الإشارة (ذا) في الصدر إلى ورد الربيع لقصر عمره، أمَّا اسم الإشارة في العجز فيشير إلى ورد الخدين لدوامه، فمعنى (الصدر) يرمز إلى قصر المدة، ومعنى (العجز) يرمز إلى طول المدة ، وهذا توازٍ شكَّل معنيين متقابلين على سبيل التضاد الدلالي.

مما لا شك فيه أنَّ خصيصة التضاد والتوازي في الشعر تكسبه صفتين متضافرتين هما "الانسجام والتنوّع في الوقت نفسه"[٢]، وهذا الانسجام نجده في شعر المعتمد، إذ تتضافر فيه مجموعة من الثنائيات، القائمة على التضاد والتوازي، فتكسبه خصيصة النمو والتفاعل التي تؤسّس التنامي والانسجام الحركيّ في مجمله، وهذا ما يؤكده رومان جاكبسون في معرض حديثه عن التضاد والتوازي بقوله: "إنّ ترتيب التوازي يسند إلى كل مشابهة وإلى كل تباين وزنًا خاصًا. إننا نرى مباشرة العلاقة بين الشكل الخارجيّ والدلالة"[٣].

٢-٢-٢ (التكامل الدلالي) :

ومن تقابل المعنى ما يفضي إلى التكامل، وأرى أن من **الجناس** ما دل على تكامل المعنى، كقوله:

أيُّها الصّاحِبُ الَّذي فارَقَت عيـني وَ نفْسي مِنهُ السَّنا وَ السَّناءَ

نَحنُ في المَجلِسِ الَّذي يَهَبُ الرا حَةَ وَالمَسمَعَ الغِنَى وَالغناءَ

([١]) المصدر السابق ، ص ١٠.

([٢]) جاكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، (المغرب : دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨م)، ص ١٠٦

([٣]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق) ص ١٠٦.

نَتَعاطى الَّتي تُنَسِّي من اللَّـــذَّذَة وَ الرَّقَّة الهَوى وَالهَواءَ

فَأتِهِ تُلفِ راحَةً وَمُحَيّا قَد أَعَدَّا لَكَ الحَيا وَالحَياءَ[1].

كل لفظتين في نهاية الأبيات تشكِّـل تكاملًا من خـلال ظاهرة الجـناس الناقـص، ففي فراق صاحبه، فقد الضياء والعلو، وهو في المجلس الذي يعطي الراحة بكلا جانبيها المادي والمعنوي (الغنى ، الغناء)، و يتعاطى الذي ينسي بكل جانبيه، أيضًا المعنوي والمادي (الهوى، الهواء)، وإن تأتِ تجد الراحة المادية والمعنوية (المطر، والحـياء)، هذه المدلولات اللفظية جاءت في نسق تكاملي يشير أحدها إلى مدلول مـعنوي، والآخر مادي، في معانٍ أجادها الشاعر لأنها من وحي بيئته، ولم تـكـن متكلفة، ورغم تكرر الجناس الناقص نهاية كل بيت، فقد أخضعها للمعنى، وجاءت متطلبه له.

وقال المعتمد :

مجدُنا الشّمسُ سَناءً وسنًا من يَرُم سَتْر سَنَاهَا لم يُطِقْ[2]

وجاء الجناس في معنى تكاملي على سبيل التشبيه، حيث جعل الشاعر مجده مثل الشمس في أمرين : العلو والضياء، وهما أمران اكتملت بهما صورة العز، والشرف، والعلو في المجد يرمز إلى التفوق على أقرانه، أما الضـــوء فيدل على الانتشـار والسيطرة في ملكـه، وهو بهذه المعنى يكمل الصورة المشرفة التي أراد أن يمتدح نفسه بها.

ونجد تكامل المعنى من خلال ظاهرة (**الموازنة**) التوازي الثنائي في قوله:

([1]) المصدر السابق ، ص٤٩.

([2]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص.١٠٩

فحينا أزورُ به روضةً وحينا أُحيِّي به مسجدا[1]

الصورة الأولى تدل على إحياء الأمر الدنيوي، والصورة الثانية تدل على إحياء الأمر الروحي، وقد يظن المتلقي أن في البيت تضادًا، والواقع خلاف ذلك إذ أن الأمر الدنيوي مكمل للأمر الديني، وقد أحسن الشاعر الثناء على ابن زيدون حين جعل أمور الدين والدنيا مما يهتم به، ويفتخر به.

(فزَفْرتي في صَعَدٍ) (وَعَبْرَتي في صَبَب) [2]

التوازي بين معنيين الأول :يرمز للصعود، والمعنى الثاني : يرمز للانحدار، وهما متقابلان ، ولكن هذا التضاد أفضى إلى التكامل في إبراز المعاناة، وجاء التكامل عن طريق الموازنة، والمعنى كله في الغزل، خلق منه التقابل، وتكامل كون حركة تستهوي المتلقي ، حيث يجعل المعنى في انسجام ، وتنوع .

وقال المعتمد :

لأنتمُ القومُ ، إن خَطُّوا يُجِدْ قَلَمٌ وإنْ يَقُولُوا يُصِبْ فَصْلَ الخِطابِ فَمُ [3]

فاكتمل المعنى في المديح، فالصورة الأولى :طواعية القلم لكتابة مجدهم، والصورة الثانية : طواعية القول لفعلهم، وجاءتا في تقابل التوازي الثنائي بين صورتين متكاملتين دلاليًا.

قال المعتمد :

([1]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص.٥٥.

([2]) المعتمد ، الديوان ، (مصدر سابق) ، ص ٣..

([3]) المصدر السابق، ص.٦٠

المُلكُ لا يَبقي على أحدٍ والموتُ لا يبَقى له أحدُ [1]

في هذا التوازي الذي يحمل حكمة آمن بها الشاعر، وختم أبياته فيها، جاء معنى الصدر حاملًا معنى عدم الدوام في الملك، وكذلك عدم الدوام في الحياة، فالفناء والزوال سنة الحياة في كل شيء، فاكتمل أمر عدم البقاء في الملك بحتمية الفناء لكل أحد.

وقول المعتمد :

(أغائبةً عنّي وحاضرةً معي) لئن غبتِ عن عيني ، فإنَّكِ في كبْدِي[2].

المعنى قائم على معنيي : (الحضور ، والغياب)، عن طريق الموازنة، حيث وازن بين جملتين ، وقابل بينهما، فهي غائبة حقيقة، وهي أيضًا حاضرة معنويًا، وهذا المعنى الذي ساقه الشاعر جعل المتلقي يتفاعل معه، فالغياب والحضور لا يجتمعان، والجمع بينهم يستدعي من المتلقي تفاعلًا أقوى مع البيت حتى يتضح له المعنى الذي يريده الشاعر، فالغياب حسي ، والحضور معنوي، والجمع بينهما ممكن وممتع ويؤدي إلى تكامل الموقف، وتكامل الصورة.

٢-٣ تفصيل المعنى :

يوظف التوازي النحوي من (موازنة، وحسن تقسيم) في تفصيل المعنى، من خلال قيام كل قرينة بالدلالة على جانب من المعنى العام، بحيث تشكل القرائن مجتمعة صورة مكتملة للمعنى.

([1])المصدر السابق ،ص،٨٧.

([2]) المعتمد ، الديوان ، (مصدر سابق) ، ص٦.

وأفضل ما نجد من تفصيل للمعنى في حسن التقسيم ، وهي كما ذكرتُ أن تذكر شيئا ذا جزأين أو أكثر ، ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك "[1]، وكذلك في التوازي الثنائي (الموازنة) التي لا تختلف عن حسن التقسيم إلا في اقتصارها على التقسيم الثنائي.

فمن **الموازنة** التي أسهمت في تفصيل المعنى ، قوله:

(فَإِن عاقَبتَني فَجَزاءُ مِثلي) (وَإِن تَصفَحْ فَلَيسَ مِن الغَريبِ)[2]

وفصل في العقاب وفي الصفح، حيث جعل العقاب جزاء لمثله، وجعل الصفح عادة مخاطبه ، وفي كل جملة توازٍ عروضي ونحوي ساقنا إلى موسيقى واضحة .

وقال المعتمد :

(فأوّلها رجاءٌ من سَرابٍ) (وآخرُها رِداءٌ من تُراب)[3]

وقد فصَّل حال الدنيا كيف أولها وآخرها، من خلال توازٍ ثنائي، يوضح حالين مختلفين من رجاء ، وطموح إلى موت وفناء، وفي هذا التفصيل إشباع للنفس البشرية المتعلقة بأمر الدنيا ، والمتألمة من أقدارها.

([1]) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت٦٢٦هـ)، مفتاح العلوم،(بيروت : دار الكتب العلمية)، ص ٢٢٥.

([2]) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)،،ص ٣٣.

([3]) المصدر السابق ، ص٩٣.

وفي أسلوب **حسن التقسيم** تفصيل بعد إجمال، وإيضاح بعد إيهام حيث يذكر المتعدد ثم تفصل أحواله، أو يذكر الشيء وتستوفى أقسامه، فيزداد المعنى بذلك فخامة وتوكيدا ، لكونه ذكر مرتين على هيئتين مختلفتين .

فالمعتمد يفصِّل في حالته التي وصل إليها من الشوق والغرام، حيث يقول:

أيا نفسُ ، لا تجزعي ،واصبري وإلّا فإنّ الهوى مُتلفُ

حبيبٌ جفاكِ ، وقلبٌ عصاكِ ولاحٍ لحاك ،ولا مُنصِفُ [1]

فقد عدّد وفصَّل أسباب التلف، بأن جعل الحبيب يجفو، والقلب يعصي، والعاذل يعذل، ولا يجد منصفًا مع هذا كله، إن تفصيل المعنى يقودنا إلى إطناب يشبع فضول المتلقي ، ورغبته في فهم تفصيلات المعنى ، وهو تفصيل يقوي المعنى، ويرسخه، فضلًا عن ما يقدمه من تشويق عند إجماله، ثم ما يقدمه من تثبيت للمعنى بعد تفصيله.

ويقول في موضع آخر:

هيَ(الظَبيُ جيداً)وَ(الغَزالَةُ مُقلَةً) (وَرَوضُ الرُّبا عرفا)و(غُصن الّنقا قَدّا) [2]

في هذا البيت نجد فيه تفصيلًا لصفات محبوبته ، فالمعتمد يفصل عن طريق التشبيه صفات حبيبته وملامحها ، فيصف عنقها ، وعينيها، وعرفها، وقدها ، وهو في كل صفه يتجه فيها إلى موصوف تبرز فيه تلك الصفة ، ليرسم صورة دقيقه لعشيقته، وهذه الصورة

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص،٢١.

(2) المصدر السابق ص٧.

الدقيقة جاءت عن طريق التفصيل، الذي يؤدي وظيفـــة مهمة في رسم كل أجـزاء الصورة ، حتى تكتمل في ذهن المتلقي، ولا تجعل فيه ذهنه فراغًا قد يخل في رسمها.

وألحظ أن المعتمد يعتني عناية فائقة في تفصيل معاني الغزل ، ويعود ذلك – كما يبدو لي – لكثرة عشيقاته، وجواريه ،ونسائه، فهو المتمعن البصير بصفاتهن المختلفة، فلا يتغنى بحبها وجمالها بشكل عام، لأنه في كل مرة أمام عشيقة تكتمل فيها صفات الأنوثـــة، والجمال، وهذا التفصيل في المعنى يرد في نسق إيقاعي متوازن مترابط الأجزاء متحد أوله مع آخره.

ويتجه في تفصيل المعنى إلى معانٍ أخرى حزينة، حين وقع في أسره ومن ذلك قوله في سرب القَطا حين رآه:

ألاَعَصَم اللهُ القَطَا في فراخها فإنّ فـــراخِي خانَها الماءُ والظلُّ

فأسرحُ ،لا شَملي صديعٌ ،ولا الحَشَا وجيعٌ ، ولا عيناي يُبكيهما ثُكلُ[1]

قال هذه الأبيات في مقارنه بين حاله وحال سرب القَطا، ولأنها مقارنه فهو إلى التفصيل أحوج، حيث يبين الفرق بين المأسور وأسراب حرة تطير ، وقد جاء بمقارنة ينكر فيها أمام السرب ما يعانيه من أسر وعسر، ليعمق جرح المكابر، فرغم ما يعتريه يتمنى أن تبقى الحرية لتلك الطيور، فينفي بتفصيل ما يعانيه، وهو بهذا التفصيل يقرر، ويؤكِّد حصوله ، حيث أورد للمتلقي حالته البائسة من جوانب عدة ، تشتت أسرته، وقوة صدمته، ووجعه، وبكاء عينيه، وفقد أحبته .

(1) المصدر السابق ، ص ١١٠.

ولعل من المهم أن نقف عند حسن التقسيم، الذي يفيد حصر أقسام الشيء واستيفاءها بالذكر ، فله أثر جليل في تثبيت المعاني ، وتمكينها ، حيث يحاط بالشيء من أقسامه كافة، ويحصر في جميع وجوهه، فلا يبقى أمام العقل إلا أن يسلم بما عـــرض عليه، ويتفرغ لهضـــمه واستيعابه ، ويشـترط في حسن التقسـيم أن يكون تقسيمًا صحيحًا، فإذا ذكر المتكلم متعددا ثم ذكر أحوال إفراده، فعليه أن يأتي على وجهها الصحيح، وإذا أراد حصر الأقسام واستيفاءها استوفاها على وجه دقيق، دون أن يترك منها قسمًا أو يكرر فيها، أو يدخل بين الأقسام ، فإن مثل هذه الأمور تجعل التقسيم رديئًا غير مقبول [1].

وفي حسن التقسيم يفصل المعنى بمثل قوله:

من شكَّ أنِّي هائم بك مغرمٌ فعلى هَواكِ لهُ علَّي دلائلُ

لونٌ كَسَتْه صفرةٌ ، ومدامعٌ هَطَلَت سحائبُها ، وجسمٌ ناحلُ[2]

لقد فصل الشاعر بعد إجمال، وسرد بتفصيل دلائل هيامه وغرامه، فبدأ بلونه الشاحب الأصفر، ومدامعه المستمرة في الهطول، وجسمه الناحل الضعيف، فقد فصل المعنى تفصيلًا دقيقًا ، حتى لا يدع مجالًا للمتلقي للبحث وراء هذه المعاني الدالة على ما أراد ، إن هذه الدلائل فيها تفصيل ممتع ، حيث يجعل المتلقي يتقصَّى كل دليل، ويجعله حجة تبرهن على المعنى الأساسي، وهو غرامه، وشوقه لمحبوبته، وهو في سرد هذه التفاصيل ما يجعل المتلقي مستمرًا معه، ومتفاعلًا مع ما يقول، وقد يقع في التوقع لما سيورده الشاعر، مما

(1) أبو ستيت ، الشحات محمد، دراسات منهجية في علم البديع، (مصر: دار خفاجي للطباعة والنشر ، ١٩٩٤م)، ص ٢٤٥.

(2) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص،٢٣

يثير لديه المتعة ، ومن ثم الانسجام مع القصيدة حتى نهايتها، وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر لم يلتزم بالفواصل الوزنية المتمثلة في التفعيلات.

ومن تفصيل المعنى ما ورد في ظاهرة **التطريز** أو ما يسمى بالتكرار الاستهلالي، قال المعتمد ساخرًا من أصول الوزير ابن عمَّار:

الأَكثَرين مُسَوّداً وَمُملَّكا وَ مُتَوّجاً في سالِف الأَعصارِ

المُكثِرينَ مِنَ الكِباءِ لِنارهم لا يُوقِدونَ بِغَيره لِلسَّاري

وَالمؤثرينَ عَلى العيالِ بزادهم وَالضّاربينَ لِهامَة الجَبّارِ

الناهِضينَ من المُهود إِلى العلى وَالمُنهِضين الغارَ بَعدَ الغارِ[1]

وهي قصيدة قالها معرضًا بصديقه الخائن ابن عمَّار ، وما يذكره الشاعر على سبيل الاستهزاء بخصمه ، وقد أطّنب ، وفصَّل في صفات المدح ، وأكّد ذمّه بهذه الطريقة ، ولعل التفصيل الوارد في الأبيات جعل التهكم في الأبيات أقوى على نفس الخصم ، وهي طريقة تهكمية أجادها المعتمد ، وساعده التفصيل في المعنى على زيادة التهكم وتقويته. وقد جاءت على مستوى القصيدة ،حيث أن ظاهرة التطريز تشكل توازيًا رأسيًا، مما يجعل المعنى الذي يلح عليه الشاعر يتأكّد ، ويقوى من خلال تكـــراره ، ليتجاوز حـــدود الـبيت ، ويصبح على مستوى القصيدة ، وبجانب دوره في تأكِّيد المعنى ، وتقويته ، يسهم في شكل ملحوظ في تفصيل المعنى ، الذي أعطى الأبيات معنى زاد من حدة التهكم التي أراد الشاعر أن يصيرها في نفس المتلقي ، ونجح في ذلك .

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص.٧٢

ولهذا التوازي العمودي وظيفة بنيوية أكيدة في ربط أجزاء النص ببعضها ، وجعلها نسيجًا محكمًا ، فقد تعكس ظاهـــرة التـوازي النصي تكرارًا للحـــالة النفســـية المعبر عنها ، وثباتها ، مما يجعل الوعي الشعري بقصد أو بغير قصد يميل إلى هذا النوع من التكرار الشكلي ، كما أن ظهور التوازي الرأسي (العمودي) يؤكد استمرارية الحالة الشعورية الواحدة وهي المتحكمة في نمو الخطاب الشعري وفي استمراره، وتماسكه من ناحية أخرى

٢-٤ نمو المعنى

وحتى ينمو المعنى ويتطور نجد الشاعر يأتي بقرينتين بينهما تماثل صوتي إلا أن القرينة الثانية تطوّر معنى القرينة الأولى ، وتشكِّل نموًا للمعنى الأولى ، ومن التماثل الصوتي الذي حقق نمو المعنى في شعر المعتمد بن عباد ظاهرتا (التصدير ، الترديد) اللتان وردتا بكثرة في شعره .

ومن التصدير الذي شكَّل تطورًا ونماء للمعنى قول المعتمد:

(وبيضٍ)، (وسمرٍ) فاعلاتٍ بمهجتي فعالَ الصَّفاحِ(البيض)والأسَل (السُّمْر)[1]

في مقام الغزل بالجواري البيض والسمر طوَّر الصورة إلى أن وصل إلى صورة المعارك والحروب، وفعل الرماح والسيوف، وقد جسَّد نمو المعنى نفسية الشاعر الممزقة بين حياة اللهو وحياة الحروب .

ويقول أيضًا :

عَهِدنا البحارَ (لجزْرٍ)ومَدٍّ وتأبي بحارُ أياديك (جَزْرَا)[1]

(1) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص١٢

المعنى الأول معنى بسيط يشكِّل حقيقة أن البحر عُهِد عنه المد والجزر، ثم تأتي القرينة الثانية لتنقل لنا معنى جديدًا وهو كرم أبيه، الذي يعرف مدًا ولا يعرف جزرًا، إن المعنى الثاني تطور عن المعنى الأول، وانبثق عنه حيث جعل المعنى الأول سلمًا للوصل إلى المعنى الثاني المراد.

و قال المعتمد :

أيُّها المنحطُّ عنِّي مجلسًا وله في النَّفسِ أعلى مَجلسِ[٢]

الصورة الأولى انخفاض في مستوى أريكة ابن زيدون في مجلس المعتضد، طوَّر المعنى ليصل إلى منزلته في القلب ، وكيف أنها من أعظم المنازل ، فهو من مجلس إلى مجلس طوَّر دلالة اللفظة، ومن ثم شكَّل ذلك نمـــوًا للمعنى، فالشاعر بدأ بصـــورة مشـــاهدة حسية، ليتدرج إلى معنى معنوي غير محسوس ، وهو منزلته قي القلب، ومجلسه الذي وضعه له في نفسه، وقد جعل اللفظة الأولى الدالة على أمر محسوس مرتبطة بلفظة (منحط)، واللفظة الثانية الدالة على أمر معنوي مرتبطة بلفظة (أعلى)، ولعلَّه تطور قوي في المعنى من انحطاط إلى علو ، ومن أمور حسية إلى أمور معنوية ، حقق هذا النمو من خلال التصدير .

و قال المعتمد :

وبطيب (أيَّامي) لديك عرفتُ (أيَّامَ) الشبابْ[٣]

(١) المصدر السابق ، ص ٤٠.

(٢) المعتمد ، ديوان ، (مصدر سابق)، ص. ٥٧

(٣) المصدر السابق، ص.٣١

المعنى بالقرينة الأولى : أجمل وأطيب الأيام التي قضاها لدى من يحب، المعنى الثاني: جمال أيام الشباب، ونلحظ نمو المعنى عندما انتقل من جمال أيامه وطيبها عند أحبته إلى معنى آخر تطوَّر عنه ، وهو أيام الشباب التي تحمل كل معنى جميل، وهذا نمو من دلالة مرتبطة بالحاضر ، إلى دلالة مرتبطة بالماضي، فالمتلقي ينتـقل من ذاكـــرة الحاضر، التي يصوغ فيها أبياته إلى ذاكرة الماضي، وأتاح الترديد سهوله الربط بين الدلالتين المتناميتين.

وقال المعتمد :

تَرفَّق بعبد (وُدُّه) لك شيمةٌ إذا كان (وُدُّ)من سواه تصنُّعَا[1]

المعنى في القرينة الأولى دل على الود النابع من القلب ، الذي يقابل بطبيعة الحال بالقبول ، والود معنى جميل لطيف ترغبه النفوس، وتأنس به، هذا المعنى المتعارف عليه تطوَّر في القرينة الثانية ليصل بنا إلى معنى مضاد له ، وهو التظاهر بالود أي : الزيف والخداع ، وما ينجلي عنه من معانٍ تنفر منها النفوس ، إن المتلقي ينتقل بين حالتين متضادتين ، على الرغم من أن اللفظ واحد إلا أن السياق فرض دلالات مختلفة تمام الاختلاف.

قال المعتمد :

شمائلُ تَنثرُ شملَ الهموم نَثَرَكَ بالرّأي شملَ العِدا[2]

(1) المصدر السابق ، ص٤١.

(2) المصدر السابق ، ص٥٥.

المعنى في القرينة الأولى : يعني قدرة صفاته على تبديد جمع الهموم ، أما في القرينة الثانية : القدرة على تبديد شمل العدا برأيه، وقد طوَّر المعنى من تبديد شمل الهموم بصفاته إلى تبديد شمل العدا برأيه ، انتقل من معنى الهموم ، وحصارها إلى معنى الحرب ، الذي لا ينفك عن ذهن الشاعر.

قال أيضًا:

ألاَعَصَم اللهُ القَطَا في فراخها فإنّ فراخِي خانَها الماءُ والظلُّ(1)

تطور المعنى من حياة فراخ سرب القَطا إلى حياة أبنائه ، وما تعانيه من ذل بعد عز، وفقر بعد غنى ، ولاشك أن معنى التغني بسرب القطا كثير ما ورد على ألسنة الشعراء.

الخاتمة

(1)

الخـاتمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد.

في نهاية هذا البحث الذي تحدثت فيه عن بنية الإيقاع في شعر المعتمد بن عباد من حيث مظاهره وخصائصه ، معتمدة في دراسته المنهج الأسلوبي ، فإني بحمد الله توصلت إلى النتائج التالية:

أولاً: إن الإيقاع مفهوم واسع يمكن أن ندلل عليه بالنسيج المؤلف من التوقعات والإشباعات وخيبة الظن ، والمفاجآت التي يولدها النص ، وهو النص القائم على الانسجام والتكرار والتمايز ، ويقوم على توظيف صوتي خاص للمادة الصوتية في الكلام ، يظهر ، في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة .

ثانياً : يقوم الإيقاع على مستويين ، المستوى الأول : يتشكل في الإيقاع الخارجي الذي يشمل الأوزان الشعرية ، والقافية ، ويمكن أن نطلق عليه إيقاع الإطار . المستوى الثاني : يتشكل في الإيقاع الداخلي الذي يتعلق بجرس الألفاظ ، والانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينًا ، أو بين الكلمات حينًا آخر .

ثالثًا: الإيقاع الداخلي يتمثل في بنية بلاغية تتضمن مستويين هما ١- مستوى يقوم على التقسيم الزمني ، ٢- مستوى يقوم على الأساس النغمي.

رابعًا : يختلف الإيقاع الشعري عن الوزن وعن الموسيقى ، فالوزن جزء من الإيقاع ، فكل وزن يعد نوعا من الإيقاع ، وليس كل إيقاع وزنًا ، والموسيقى تختلف اختلافًا شاسعًا عن الإيقاع الشعري باختلاف الجنس الفني ، فالشعر كلام له دلالة بذاته ، والموسيقى أصوات صادرة عن آلات لا دلالة نصية لها .

خامسًا : نظم الشاعر على البحور الخليلية في ديوانه ، وجاءت قوافيه على نسق الشعر العمودي ، وهو بذلك يسير على نهج القدماء في نظم الشعر ، فلا تجديد لديه في الأوزان ولا القوافي .

سادسًا : أكثر ما نظم عليه الشاعر من البحور هو بحر الكامل ، وأُرجع ذلك لما في هذه البحر من أنواع متعددة تتيح للشاعر مساحة أكبر في النظم .

سابعًا : أكثر الأصوات التي جاء عليها الروي لدى الشاعر هو صوت (الراء) ، مما أكسب ديوانه ، وضوحا سمعيًا ، وروعة موسيقية ، فضلًا عن دلالته على الحركة والاضطراب التي عاشها الشاعر ، وجاء بعده صوت (الدال) ، الذي يشترك مع صوت (الراء) بالشدة والوضوح السمعي ، حيث يشترك الحرفان في صفة الجهر ، مما أعطى ديوانه وضوحًا موسيقيًا.

ثامنًا : معدل طول القصيدة لدى الشاعر قليل جدا حيث بلغ متوسطه ما يقارب (٥) أبيات ، ويعود ذلك لانشغاله بأمور الملك.

تاسعًا : بالنظر إلى الموضوعات المختلفة لدى الشاعر أجد أن الغرض الشعري لم يرتبط بالوزن ، فالمعنى متعدد ، والوزن يحمله كله ، فلا علاقة بين الوزن و الغرض الشعري .

عاشرًا : المرحلة الثانية لدى الشاعر وهي مرحلة الأسر والسجن كانت أغزر في نظم الشعر، من ناحية عدد القصائد ، وطولها نسبيًا.

حادي عشر: في الإيقاع الداخلي على المستوى الزمني أجد من خلال النماذج الشعرية أن التراكيب المتوازية في حسن التقسيم والموازنة و التطريز ، أدت دورها الوظيفي الصوتي المولد للإيقاع من خلال التماثل الصوتي بين التفعيلات .

ثاني عشر :حافظت أغلب قصائد المعتمد بن عباد على ظاهرة التصريع والتقفية ،فالشاعر يسلك مسلك الشعراء القدماء والشعراء المطبوعين.

ثالث عشر: التكرار لدى الشاعر يقرر ما يناسب حالته متخذًا أبعادًا جمالية ودلالية.

رابع عشر : وقعت ظاهرة التدوير في شعر المعتمد بن عباد نتيجة لأسباب وزنية لا علاقة لها بالغرض الشعري ، ومن ناحية أخرى تكسب النص غنى في المعنى، كما يُعَدُ رابطًا إيقاعيًا .

خامس عشر: وقع الشاعر في التضمين العروضي الذي هو من رؤية حديثة يكسب النص الشعري تلاحمًا وتماسكًا ويُعطي الشاعر مساحة أكبر في التنفيس عن مشاعره .

سادس عشر: أكدت ظاهرةُ الاطراد غزارة مادة الكلام عند الشاعر ، وشكلت إيقاعًا خاصًا من تتابع الألفاظ، كما أنها أسهمت في إشراك المتلقي في تكوين دلالة النص.

سابع عشر : أسهمت الجملة الاعتراضية لدى الشاعر في خلق معانٍ أخرى وجاءت لأغراض بلاغية كشف عنها السياق .

ثامن عشر: العلاقة بين الإيقاع الداخلي والمعنى علاقة طردية أعطت النص دلالات متعددة من تأكيد للمعنى ، وتقابل للمعنى ، وتفصيل للمعنى ، و نمو للمعنى ، وذلك من خلال ظواهر شكلت هذه الدلالات وهي الجناس ، والتصدير ، والترديد ، والتذييل ، وحسن التقسيم ، والموازنة ، و التطريز .

وأخيرا أوصي بما يلي:

١- أهمية دراسة الإيقاع لما له من دور وظيفي في تأدية المعنى لدى شعراء آخرين، وعلى وجه الخصوص التركيز على دراسة الإيقاع في الشعر الأندلسي حيث أن حياة الترف و الغناء ، تعطي النصوص كثافة إيقاعية .

٢- أهمية دراسة التناص في شعر المعتمد بن عباد.

وأخيرا الحمدلله الذي منّ علي بفضله وكرمه إتمام هذا البحث ، فإن أخطأت فمن نفسي ، وإن أصبت فبتوفيق من الله عز وجل ، وآخر دعونا أن الحمدلله رب العالمين، والصلاة والسلام على خير المرسلين.

الملخص

إعداد : ليلى البدراني

إشراف الدكتور: حسام أيوب

الإيقاع انتظام موسيقي جميل ، ووحدة صوتية تؤلف نسيجًا مبتدعًا ، يهبه الشاعر المبدع ، ليبعث فينا تجاوبًا متماوجًا ، هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته ، في صيغة فذة ، تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس ، وهو حركة شعرية ، تمتد بامتداد الخيال والعاطفة ، فتعلو وتنخفض ، وتعنف وتلين ، وتشتد وترق .

فهو قائم على مبدأ الانسجام وتحقيق الفاعلية من خلال طرق عدة وبذلك انقسم الإيقاع إلى إيقاع داخلي وإيقاع خارجي ، فالإطار الخارجي للإيقاع يتحقق في مستويين : الوزن ، و القافية .

وفي النظر إلى الأوزان الشعرية التي استخدمها المعتمد بن عباد في شعره ، أجد أن المعتمد في قصائده ومقطوعاته نوَّع بين الأوزان الشعرية ، غير أن أكثر الأوزان تواترًا في ديوان المعتمد هو(الكامل)، الذي يتمتع بحركات إيقاعية واسعة ، فينتج للشاعر مساحة إيقاعية أكثر من غيره ، ويأتي بحر الطويل في المرتبة الثانية ، ويمتاز بطول مداته ، ونغماته الموسيقية . ثم تأتي بقية البحور عدا أربعة بحور هي (المتدارك ، والمديد ، والمضارع، و المقتضب) ، وهذه البحور الشعرية المختلفة لا ترتبط بمعانٍ وموضوعات شعرية بعينها ، أو بين البحور الشعرية والتجارب الانفعالية التي تهيمن على أجواء التجربة الإبداعية ، لأن الإبداع بطبيعته متحرر متمرد لا يركن إلى القيود والقوالب الجاهزة ، ومسألة الربط بين الوزن وحالة الشاعر أو الغرض تتسم بالآلية وهو ما ترفضه طبيعة الشعر المتغيرة ، فكل نص شعري يكتسب دلالة خاصة به من البحر الذي نظم فيه ، وليس لكل بحر دلالة معينة منفصلة عن النص الشعري .

أمَّا القافية فهي جزء مهم من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية ،ويتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منظمة ، فهي شريكة الوزن في تحقيق الإيقاع الخارجي ،وهي المقومات الأساسية المتحكمة في الإيقاع بضبطه واتزانه ،وفي ديوان المعتمد حققت القافية المطلقة المجردة من التأسيس والردف النسبة الأعلى ثم القافية المطلقة المردوفة ثم جاءت القافية المقيدة ثم القافية المطلقة المؤسسة ، وكثرت النظم على القافية المطلقة يرجع إلى ما يجده الشعراء في تلك الحركات

القصار والطوال من متنفس لما يجول في صدورهم ، و إن امتداد الصوت مع الحركات بنوعيها يلبي رغباتهم في إسماع من حولهم، والتعبير عن أحزانهم ، وأفراحهم، ذلك لأن الحركات أكثر وضوحًا في السمع من الأصوات الصامتة.

وبالنسبة لصوت الروي فقد تصدر (الراء، والدال) أصوات الروي في شعره ، وأكتسب ديوان الشاعر من هذين الحرفين ، موسيقى خاصة لما لهذين الصوتين من خصائص صوتية موسيقية.

ومن خلال عمل موازنة في الأوزان الشعرية والقافية بين مرحلتين زمنيتين عاشهما الشاعر وهي مرحلة الملك ، ومرحلة الأسر ، حيث تسيد (الكامل ، و البسيط ، و الطويل) قائمة الأوزان الشعرية التي نظم عليها الشاعر ، وبالرغم من اختلاف مواضيع المرحلتين ظل بحر الكامل متصدرا مما يؤكد ما ذهبت إليه من أن لا علاقة بين الوزن والمعنى ، و من ناحية القوافي فقد تصدَّر صوت (الراء ثم الدال) كلتا المرحلتين أيضًا .

ومستوى جرس الألفاظ أو ما يطلق عليه الإيقاع الداخلي ، ويعنون به الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها ، ويرتبط بنفسية الشاعر، وحالته الشعورية ،و يمكن تمثله ببنية بلاغية تتضمن مستويين هما : مستوى يقوم على التقسيم الزمني : كـ(الموازنة ، وحسن التقسيم ، و التطريز) و مستوى يقوم على الأساس النغمي كـ(التصريع والتقفية ، و تكرار الألفاظ ، والجناس ، و تكرار الأصوات).

وتقع الموازنة و حسن التقسيم في إطار البيت الواحد ، بينما التطريز يكون على مستوى القصيدة، وكان للتوازي الأفقي تأثيرًا في خلق إيقاع داخلي من خلال التماثل وخاصة التماثل التام ، أما التوازي العمودي فقد أدى وظيفته الصوتية المولدة للإيقاع .

وعلى المستوى النغمي أجد التصريع والتقفية التي ألتزم بها الشاعر حيث سلك مسلك القدماء ، و أوجد التصريع قيمة صوتيه تتولد من توازن عروضي ، وتقابل موقعي، وتماثل في التقفية ، وهذا التوازن يحدث رنَّة إيقاعية واضحة في أول القصيدة .

وكذلك أحدث تكرار الألفاظ ، والجناس ، و تكرار الصوت ، وظيفته الإيقاعية ، حيث يعزز التكرار بوجه عام الإيقاع ، ويرسم الصورة النفسية بما تشتمل عليه اللفظة من معنى ينسجم مع طول الاستعمال مع الصوت ، لتتداخل في الوقت الواحد أبعاد الموسيقى الداخلية في رسم الصورة الموسيقية ، وهو شديد الارتباط بالوجدان .

والجناس من أسباب تلاحم الأسلوب وترابطه ، لما بين طرفيه من المماثلة الشكلية ، وله وقع موسيقي ملحوظ ،وهو نوع من التكرار لكن اختلاف الدلالة تجعل المتلقي يعيد النظر في الكلمتين ويدرك اختلافهما رغم التشابه الصوتي .

و يخضع النظام اللغوي للنظام العروضي المتمثل في الوزن و القافية ، مما أفرز ظواهر أسلوبية نتيجة تصارع المعنى في ذهن الشاعر مع النظام العروضي، الذي يستدعي الشكل المناسب للتجربة الفنية ، ومنها (الضرورة الشعرية ، و التدوير ، و الاطراد ، و الجملة الاعتراضية ، و التضمين) ، ولكل ظاهرة من هذه الظواهر أثرها البين في النص الشعري ، فهي تقدم انسجامًا و التحامًا وإغناء للمعنى ،مما يؤثره في المتلقي

وحققت الضرورة الشعرية في شعر المعتمد الانسجام الموسيقي للقصيدة ، وتصحيح المقطع الصوتي لبنية الكلمة ، حتى لا ينكسر الوزن العروضي ، ويقع التدوير لأسباب وزنية لا علاقة لها بالغرض الشعري ، ولكن النص الشعري يكتسب من هذه الظاهرة دلالات تسهم في إغناء المعنى ، وتأكيده في ذهن المتلقي ، وتحقق انسجامه ، والتحامه ، مما يؤدي بدوره إلى التأثير في المتلقي ، والضرورة الشعرية ،و التدوير ،و الاطراد ،و الجملة الاعتراضية لا تتجاوز حدود البيت الشعري مما يعني أنها هذا الصراع ظل محدودا في نطاق البت الشعري ، أمَّا ظاهرة ففيه تتمدد انفعالات الشاعر على جسد القصيدة دون قيود ، ليزيد من تلاحمها ، وتماسكها. وهي مرحلة متطورة للإيقاع ، حيث أن التضمين يتجاوز حدود البيت الشعري ليكون على مستوى القصيدة .

أمَّا الإيقاع الداخلي فهو في حالة تكامل مع المعنى ، فالمعنى في الإيقاع الداخلي مبني على علاقة انفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها، وهذه العلاقة تكسب المعنى دلالات مختلفة

منها تأكيد المعنى أعطت النص دلالات مختلفة من تأكيد للمعنى ، وتقابل للمعنى ، وتفصيل للمعنى ، و نمو للمعنى ، وذلك من خلال ظواهر شكلت هذه الدلالات وهي الجناس ، والتصدير ، والترديد ، والتذييل ، وحسن التقسيم ، والموازنة ، و التطريز .

الملحقات

الوزن	عدد الأبيات	معدل طول القصيدة	نسبة التواتر	عدد القصائد	نسبة التوجه

الطويل	١٧٣	٥,٧	١٩,٨	٣٠	١٧,٠
الكامل	١٧٦	٤,٥	٢٠,١	٣٩	٢٢,٢
البسيط	١٦٩	٦,٢	١٩,٣	٢٧	١٥،٣
المتقارب	١٠٠	٥،٢	١١,٤	١٩	١٠,٨
الوافر	٤١	٥,١	٤،٧	٨	٤,٥
الرمل	٤٢	٥,٢	٤,٨	٨	٤,٥
الخفيف	٣١	٣,٤	٣,٥	٩	٥,١
السريع	٨٢	٤,٣	٩,٤	١٩	١٠,٨
الرجز	٢٠	٢,٨	٢,٣	٧	٤,٠
المجتث	٢٨	٤,٦	٣,٢	٦	٣,٤
المنسرح	٧	٢,٣	٠,٨	٣	١,٧
الهزج	٥	٥	٠,٦	١	٠,٦
المجموع الكلي	٨٧٤	٤،٩	١٠٠	١٧٦	١٠٠

((جدول رقم (١) البحور الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد))

نوع القافية	**عدد**	**نسبة**	**عدد**	**نسبة**

	القصائد	التوجه	الأبيات	التواتر
مطلقة مردوفة	٦٢	٣٥,٢	٣٣٣	٣٨,١
مطلقة مؤسسة	١٤	٨	٣٧	٤,٢
مطلقة مجردة	٧١	٤٠,٣	٣٩٥	٤٥,٢
مقيدة	٢٩	١٦,٥	١٠٩	١٢,٥
المجموع	١٧٦	١٠٠	٨٧٤	١٠٠

((جدول رقم (٢) القوافي الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد))

الروي	عدد القصائد	نسبة التوجه	عدد الأبيات	نسبة التواتر
الف مقصورة	٢	١,١	٦	٠,٧
الهمزة	٦	٣,٤	٢٩	٣,٣
ب	١٥	٨,٥	٦٨	٧,٨
ت	٢	١,١	٩	١,٠
ج	٣	١,٧	٧	٠,٨
ح	٥	٢,٨	١٩	٢,٢
د	٣٠	١٧,٠	١٣٩	١٥,٩
ر	٣٤	١٩,٣	٢٧٧	٣١,٧

س	٦	٣,٤	١٧	١,٩
ص	٢	١,١	٤	٠,٥
ض	١	٠,٦	٦	٠,٧
ط	١	٠,٦	٥	٠,٦
ع	٨	٤,٥	٤٢	٤,٨
ف	٢	١,١	٤	٠,٥
ق	٤	٢,٣	٢٦	٣,٠
ك	٥	٢,٨	١٦	١,٨
ل	١٣	٧,٤	٤٧	٥,٤
م	١٦	٩,١	٧١	٨,١
ن	١٣	٧,٤	٦١	٧,٠
هـ	٢	١,١	٣	٠,٣
ي	٦	٣,٤	١٨	٢,١
المجموع	١٧٦	١٠٠	٨٧٤	١٠٠

((جدول رقم (٣) حروف الروي في ديوان المعتمد بن عباد))

الوزن	القصائد	نسبة التوجه	عدد الأبيات	نسبة التواتر
الكامل	٣٢	٢٤,٦	١٤٥	٢٣,٤
الطويل	١٧	١٣,٠	٩٧	١٥,٦
البسيط	١٧	١٣،٠	١١٤	١٨,٤
السريع	١٦	١٢،٣	٧٣	١١،٨
المتقارب	١٦	١٢,٣	٧٠	١١,٣
المجتث	٦	٤,٦	٢٨	٤,٥
الخفيف	٦	٤,٦	٢٢	٣,٥
الرمل	٥	٣،٨	٢١	٣,٣
الرجز	٦	٤,٦	١٨	٢,٩
الوافر	٦	٣،٨	١٨	٢,٩
المنسرح	٣	٢,٣	٧	١,١
الهزج	١	٠,٧	٥	٠,٨
المجموع	١٣٠	١٠٠	٦١٨	١٠٠

((جدول رقم (٤) الأوزان الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد في مرحلة الملك))

((جدول رقم (٥) الأوزان الشعرية في ديوان المعتمد بن عباد في مرحلة الأسر))

الوزن	القصائد	نسبة التوجه	عدد الأبيات	نسبة التواتر
الطويل	١٣	٢٨,٢	٧٦	٢٩,٦
البسيط	١٠	٢١,٧	٥٥	٢١,٤
الكامل	٧	١٥,٢	٣١	١٢,١
المتقارب	٣	٦,٥	٣٠	١١,٧
الوافر	٣	٦,٥	٢٣	٨,٩
الرمل	٣	٦,٥	٢١	٨,٢
الخفيف	٣	٦,٥	١٠	٣,٩
السريع	٣	٦,٥	٩	٣,٥
الرجز	١	٢,١	١	٠,٣
المجموع	٤٦	١٠٠	٢٥٦	١٠٠

الروي	عدد القصائد	نسبة التوجه	عد الأبيات	نسبة التواتر

الألف المقصورة	٢	١,٤	٦	٠,٩
أ	٤	٢,٩	١٦	٢,٦
ب	١١	٨,٠	٤٩	٨,١
ت	٢	١,٤	٩	١,٤
ج	٣	٢,١	٧	١,١
ح	٣	٢,١	١٠	١,٦
د	٢٥	١٨,٢	١١٠	١٨,٣
ر	٢٦	١٨,٩	١٨٢	٣٠,٢
س	٥	٣,٩	١٥	٢,٤
ص	٢	١,٤	٤	٠,٦
ض	١	٠,٧	٦	٠,٩
ط	١	٠,٧	٥	٠,٨
ع	٦	٤,٣	٣ ٢	٣،٨
ف	١	٠,٧	٣	٠,٤
ق	٢	١,٤	٨	١,٣
ك	٥	٣,٦	١٦	٢,٦
ل	١١	٨,٠	٣٥	٥,٨
م	١٢	٨,٧	٣ ٤	٧,١
ن	٨	٥,٨	٣٦	٥,٩
هـ	٢	١,٤	٣	٠,٤
ي	٥	٣,٦	١٥	٢,٤
المجموع	١٣٧	١٠٠	٦٠١	١٠٠

((جدول رقم (٦) حروف الروي في ديوان المعتمد بن عباد في مرحلة الملك))

الروي	عدد القصاد	نسبة التوجه	عد الأبيات	نسبة التواتر
أ	٢	٥,١	١٣	٤,٧
ب	٤	١٠,٢	١٩	٦,٩
ح	٢	٥,١	٩	٣,٢
د	٥	١٢,٨	٢٩	١٠,٦
ر	٨	٢٠,٥	٩٥	٣٤,٧
س	١	٢,٥	٢	٠,٧
ع	٢	٥,١	١٩	٦,٧
ف	١	٢,٥	١	٠,٣
ق	٢	٥,١	١٨	٦,٥
ل	٢	٥,١	١٢	٤,٣
م	٤	١٠,٢	٢٨	١٠,٢
ن	٥	١٢,٨	٢٥	٩,١
ي	١	٢,٥	٣	١,٠
المجموع	٣٩	١٠٠	٢٧٣	١٠٠

((جدول رقم (٧) حروف الروي في ديوان المعتمد بن عباد في مرحلة الأسر))

((جدول رقم (٨) أنواع لقوافي في ديوان المعتمد بن عباد في مرحلة الملك))

نوع القافية	عدد القصائد	نسبة التوجه	عدد الأبيات	نسبة التواتر
مطلقة مردوفة	٢٢	٤٧,٨	١٥٣	٥٣,٦
مطلقة مؤسسة	٤	٨,٦	٨	٢,٨
مطلقة مجردة	١٨	٣٩,١	١١٣	٣٩,٦
مقيدة	٢	٤،١	١١	٣،٨
المجموع	٤٩	١٠٠	٢٨٥	١٠٠

((جدول رقم (٩) أنواع القوافي في ديوان المعتمد بن عباد في مرحلة الأسر))

القصيدة	البحر	الصفحة	عدد الأبيات	الأبيات المدورة
١.ياهلالا إذا بدا لي تجلّت	**الخفيف**	٤	٥	٢
٢.يا بديع الحسن والإحسان	**مجزوء الرمل**	٥	٣	٢
٣.ياليت مدة بعدك	**المجتث**	١٠	٤	١
٤.أشرب الكأس في ودادِك	**الخفيف**	١٠	٢	١
٥.ياصفوتي من البشر	**مجزوء الرجز**	١٣	٦	١
٦.أنا في عذاب من فراقك	**مجزوء الكامل**	٢٢	٥	٢
٧.فتكت مقلتاه بالقلب مني	**الخفيف**	٢٧	٢	١

٨.يا أيها الملك الذي	**مجزوء الكامل**	٣١	٩	٨
٩.أيا ملكا يجل عن الضريب	**الوافر (نادر)**	٣٢، ٣٣	٦	١
١٠.ألا ياغرة السعد	**مجزوء الوافر**	٣٤،٣٥	٥	١
١١.الشمس تخجل من جمالك	**مجزوء الكامل**	٤١	٣	١
١٢.خلعت ثوب الصَّفِيّ	**المجتث**	٤٥	٤	١
١٣.وردت أبا الفتح ياسيدي	**المتقارب**	٤٦	٣	١
١٤.الملك في طي الدفاتر	**مجزوء الكامل**	٤٦	١٦	٩
١٥.أيُها الصاحب الذي فارقت عيني	**الخفيف**	٤٩	٤	٣
١٦.غزو عليك مبارك	**مجزوء الكامل**	٥٣	٣	١
١٧.فديت ،أبا عمر من فتى	**المتقارب**	٥٣،٥٤	١١	١
١٨.وعدت وأخلفتني الموعدا	**المتقارب**	٥٤، ٥٥	١٧	١
١٩.أبا الوليد تجاوز	**المجتث**	٥٨	٦	١
٢٠.لله در أبي السنان	**مجزوء الكامل**	٦٢	٣	١
٢١.ياخير من يلحظه ناظري	**السريع (نادر)**	٨٠	١٣	١
٢٢.أيها الفائق أهل العصر	**مجزوء الرمل**	٨٢ و٨٣	١١	٨
٢٣.ياسيدي الأعلى ومن	**مجزوء الكامل**	٨٦	٥	١
٢٤.لما تماسكت الدموع	**مجزوء الكامل**	٨٨	١٢	٥

٢٥.قل لمن قد جمع العلم	**مجزوء الرمل**	٩١	٣	١
٢٦.كنت حلف الندى ورب السماح	**الخفيف**	٩٤	٧	١
٢٧.هم أوقدوا بين جنبيك نارا	**المتقارب**	٩٧و٩٨	١٩	٣
٢٨.كذا يهلك السيف في جفنه	**المتقارب**	١١٦	٨	٢
المجموع	-		١٩٥	٦٣

((جدول رقم (١٠) التدوير في ديوان المعتمد بن عباد))

المصادر والمراجع

المراجع والمصادر:

- القرآن الكريم
- ابن الأثير ، ضياء الدين ، المثل السائر ، تحقيق أحمد الحوفي ، بدوي طبانة، مصر ،دط ، دار النهضة للطباعة والنشر.
- إسماعيل ، يوسف ،(٢٠٠٤م). بنية الإيقاع الشعري ، ط١ دمشق: منشورات دار الثقافة.
- إسماعيل ، عز الدين ،(١٩٩٢م) الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة : دار الفكر العربي.
- الآلوسي ،السيد محمود شكري ،(١٣٤١ م)، الضرائر ومايسوغ للشاعر دون الناثر ، شرحه محمد بهجة البغدادي ،مصر: المطبعة السلفية.
- الأنصاري ، ابن هشام ، (١٤٢٥هـ) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، (بيروت : نشر المكتبة العصرية) .
- أنيس ، إبراهيم ، (١٩٩٩ م) الأصوات اللغوية ، ط٤ ، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
- الوجي ، عبد الرحمن ،(١٩٩٨ م) الإيقاع في الشعر العربي ، دمشق : دار الحصاد.
- البحراوي ، سيد ، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ،ط٢ ،القاهرة: دار المعارف.
- البستاني ، سليمان ، (١٩٠٤هـ) ، إلياذة هوميروس ، دط، مصر: مطبعة الهلال.
- البصري ، عبد الجبار داود (١٩٩٦م) ،فضاء البيت الشعري ، ط، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .
- بكار ، يوسف ،(١٩٦٠ م) في العروض و القافية ، ط٢ بيروت ، دار المناهل.
- بنّيس ، محمد ، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها ، ط ١، المغرب : دار توبقال للنّشر.

- ثابت ، زيد قاسم ،(٢٠٠٢م)الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري ، بغداد : جامعة بغداد ، كلية الآداب .
- التنوخي ،(١٩٧٨ م)، القاضي ، كتاب القوافي، تحقيق : عوني عبد الرؤوف ، ط٢ ، مصر: مكتبة الخانقجي .
- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ،(١٣٤٤ هـ)ثلاث رسائل للجاحظ ، رسالة القيان ،(القاهرة : المكتبة السلفية القاهرة .
- جاكبسون، رومان ،(١٩٨٨م)، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، المغرب : دار توبقال للنشر .
- الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز (د ت)، قرأه وعلق عليه : محمود شاكر.
- الجرجاني ، عبد القاهر ،(١٩٩١م) أسرار البلاغة، تحقيق : محمود شاكر ، ط١ (القاهرة : مطبعة المدني ،\ جدة: دار المدني .
- ابن جعفر، قدامة نقد الشعر ، تحقيق و تعليق : عبد المنعم خفاجي ، (بيروت : دار الكتب العلمية د.ت) .
- جمال ، يونس ،(١٩٩١ م) لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم ، دمشق: مؤسسة النوري .
- الجيار، مدحت سعيد، (١٩٨٤م)، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، ليبيا : الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب .
- حمدان، ابتسام أحمد،(١٩٩٨م) ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط١ ،سورية: دار القلم العربي .
- الحمزاوي ، محمد رشاد، (١٩٨٧م) المصطلحات اللغوية الحديثة ، تونس: الدار التونسية .
- الجندي ، علي ، الشعراء وإنشاد الشعر ، مصر: دار المعارف .
- الحنفي ، جلال ،(١٩٩١ م) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

- خلوصي ، صفاء ، (١٩٧٧م)فن التقطيع الشعري والقافية ، ط٥ ،بغداد :مكتبة المثنى .
- دور ، اليزابيث ، (١٩٦١م) ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة :د محمد إبراهيم الشوش ،(بيروت : مكتبة منيمنة .
- أبو ديب ، كمال ، (١٩٨١م) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٢ ، بيروت : دار العلم للملايين .
- ديوان المعتمد بن عباد ملك اشبيلية ، (٢٠٠٩ م)جمع د حامد عبد المجيد ، د : أحمد أحمد بدوي ، راجعه د : طه حسين ، ط٥، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية .
- ربايعة ، موسى ،(١٩٩٨م) ، قراءة في النص الشعري الجاهلي، إربد دار الكندي للنشر والتوزيع.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني ، ١٩٨١م)، العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه، تحقيق :محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، بيروت : دار الجيل.
- الزركشي ، بدر الدين ،(١٣٩١م) البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ،ط٢ ، بيروت: دار المعرفة .
- سيبويه ،(١٩٨٨م) ، الكتاب ، تحقيق ، عبد السلام محمد هارون ، ط٣ ،القاهر: الخناجي .
- السجلماسي ،أبو محمد القاسم ،(١٩٨٠ م) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق : علال الغازي ،الرباط : مكتبة العارف .
- السعدي ، ابن القطاع ،(١٤١٨هـ)، الشافي في علم القوافي، تحقيق: صالح بن حسين العابد ، الرياض: دار إشبيليا.
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي ، مفتاح العلوم، بيروت : دار الكتب العلمية.

- السيد ، عز الدين علي ،(١٩٨٧م) ، التكرير بين المثير والتأثير ، ط١، القاهرة : عالم الكتب المصرية .
- ابن سيده ، أبو علي الحسن بن إسماعيل (١٤١٧ هـ) ، المخصص ، تحقيق : خليل إبراهيم جفال ، بيروت : دار إحياء التراث العربي .
- السيرافي ،أبو سعيد الحسن عبد الله ،(١٩٩٣م) ،ما يحتمل الشعر من الضرورة ، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر .
- ابن سينا ، أبو علي الحسين بن عبد الله،(١٩٥٦م) ، الشفاء الرياضيات جوامع علم الموسيقى ،تحقيق :زكريا يوسف ، تصدير ومراجعة : أحمد فؤاد الإهواني و محمود أحمد الحنفي ، ط١ ، القاهرة : مطبعة الأميرية .
- السيوطي ، جلال الدين ، (١٩٧٥م) ،همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، مصر: المكتبة التوقيفة .
- السيوطي ،جلال الدين(١٤٢٦هـ) الاقتراح في أصول النحو وجدله ، تحقيق : محمود سليمان ياقوت ، ط ١ طنطا : دار المعرفة الجامعية .
- شاكر، مقداد محمد ،(٢٠١٠م) ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهر ، ط١ ، عمَّان ، دار دجلة .
- شعلال ، رشيد ، ظاهرة الترديد في شعر أبي تمام – دراسة إيقاعية جمالية ، (التراث العربي)
- الشيرازي ،السيد حسن،(١٩٦٦م) ، الموجه للأدب ، بيروت : دار الفكر .
- صالح ، نافع عبد الفتاح ، (١٩٨٥م) ، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ، عمان: مكتبة المنار .
- الصعيدي ، عبد المتعال ، (٢٠٠٥ م)بغية الإيضاح لتخليص المفتاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني ، الرياض : مكتبة المعارف للنشر والتوزيع .
- الضالع ، محمد الصالح،(٢٠٠٢م) ، الأسلوبية الصوتية ، القاهرة: دار غريب .
- طبانه ،بدوي، (١٩٨٨م)، معجم البلاغة العربية، ط٢، جدة: درا المنار.

- الطرابلسي ، محمد الهادي ، (١٩٨١م)خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس : منشورات الجامعة التونسية.
- عباد ، المعتمد، (٢٠٠٩م) ، ديوان المعتمد بن عباد ملك اشبيلية ، جمع د: حامد عبد الحميد، و د:أحمد بدوي، راجعه: طه حسين ،ط٥ ، القاهرة:مطبعة دار الكتب المصرية.
- عباس ، حسن ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ،(دمشق: اتحاد الكتاب).
- عباس ، فضل حسن ، (١٩٩٧م) البلاغة فنونها وأفنانها ، ط٤ ، الأردن: دار الفرقان جامعة اليرموك ، .
- عبد اللطيف ، محمد حماسة ، (٢٠٠٦ م) الجملة في الشعر العربي، القاهرة : دار غريب .
- عبد المطلب ، محمد ، (١٩٩٥م) ، جدلية الإفراد و التركيب في النقد العربي القديم ، ط١ ، القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر .
- عبد الرحمن ، إبراهيم ،(٢٠٠٠ م) ،الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ،ط١ ، القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان .
- عبد الدايم ، صابر، موسيقى الشعر العربي ،ط١ ،مصر: مكتبة الخانقجي .
- عبيد ، محمد صابر، (٢٠٠١م) ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، دمشق: حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ، اتحاد الكتاب العربي .
- العثيمين ، محمد صالح محمد ، (١٤٢٧هـ) مختصر مغني اللبيب في كتب الأعاريب ط١ ، الرياض ، مكتبة الرشد .
- عصفور ، جابر ، (١٩٩٥م) ، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي ، ط٥ ، مصر: الهيئة المصرية للكتاب، .
- العسكري، أبو هلال، (١٩٥٢م) ، الصناعتين : الكتابة والشعر ، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم،ط١ ، مصر: دار إحياء الكتب العربية .

- العلوي ، ابن طباطبا، (١٤٠٢هـ) ، عيار الشعر ،ط١ ،بيروت : دار الكتب العلمية .
- العلوي ، هاشم ، (٢٠٠٦م) ، فلسفة الإيقاع الشعري ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عميش،العربي ، (١٩٨٥م) ، خصائص الإيقاع الشّعري ، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر، د ط (وهران: الأديب للنشر والتوزيع .
- عودة، خليل،(١٩٨٧م) ، الصورة الشعرية في شعر ذي الرمة ، القاهرة مصر .
- عياشي ، منذر ،(٢٠٠٢م) ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ط١ ، مركز الإنماء الحضاري .
- العيد ، يمنى ، (١٩٨٧م) ، في القول الشعري ،ط١ ، الرابط : دار توبقال للنشر.
- ابن فارس ، أبو الحسن احمد ،(١٩٧٧م) ، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب وكلامها ، تحقيق : السيد أحمد صقر، بيروت : دار أحياء الكتب العربية .
- فضل ، صلاح ، (١٩٨٥م) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ط٢، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- فندريس ، اللغة ، (١٩٥٠م) ، ترجمة : عبد الحميد الدواخلي ، محمد القصاص ، مصر: الأنجلو المصرية.
- القاضي ، نعمان ،(١٩٨٢م) ، أبو فراس الحمداني : الموقف والتشكيل الجمالي ،دار الثقافة .
- القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق محمد الحبيب خوجه ،ط٣ (بيروت : دار الغرب الإسلامي ، ١٩٨٦ م).
- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (١٩٨١م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،ط٥ ، بيروت : دار الجيل، ١٩٨١م.

- الكبيسي ، عمران خضير حميد ،(١٩٨٢م) ، لغة الشعر العراقي المعاصر ، الكويت : وكالة المطبوعات .
- كشك ، أحمد ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، مكة المكرمة ، المكتبة الفيصلية .
- كوين ، جون ،(١٩٩٠م)، بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ، مصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- مبروك ،محمود جودة ، (٢٠٠٨م) ، التكرار وتماسك النص ، ط١ ، القاهرة : مكتبة الآداب .
- المجذوب ، عبد المطلب ،(١٩٨٩م) ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ط٣ ، الكويت : مطبعة الكويت .
- المعجم الوسيط ، مجمع الغة العربية في القاهرة (إبراهيم مصطفى ، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار) ، دار الدعوة .
- مرتاض ، عبد الملك ،(٢٠٠٠م)، الأدب الجزائري القديم ، الجزائر : دار هومة للطباعة والنشر .
- لملائكة ، نازك ،(١٩٧٤م)، قضايا الشعر المعاصر ، ط٤،بيروت : دار العلم للملايين.
- مندور، محمد ،(٢٠٠٤م)، في الميزان الجديد ، ط٢، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- ابن منظور ،أبو الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، ،ط٣ ، بيروت : دار صادر.
- مهدي أسعد عرار ،(٢٠٠٣م)، ظاهر اللبس في العربية ، جدل التواصل والتفاصل ، ط١ ، عمان الأردن : دار وائل للنشر والتوزيع.
- الموافي ، عثمان ،(١٩٨٤م)، في نظرية الأدب من قضايا الشعر القديم والحديث ، الإسكندرية : دار المعرف الجامعية .
- الميداني الدمشقي ، (١٤١٦هـ)، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة ، البلاغة العربية ط١ ، دمشق : دار القلم.

- ناظم . حسن ، (٢٠٠٢م)البنى الأسلوبية دراسة أنشودة المطر ، ط١ . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي .
- النعيمي ، حسام سعيد ،(١٩٨٩م)، أصوات العربية بين التحول والثبات،ط١ ، بغداد : سلسلة بيت الحكمة .
- النويهي ، محمد ،(١٩٧١م)، قضية الشعر الجديد، القاهرة : مكتبة الخانقجي .
- الواسطي ، محمد ، (٢٠٠٣ م) ،ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، ط١ . الرباط : دار نشر المعرفة.
- ويليك، رينيه، وارين، أوستن ، نظرية الأدب ، *ترجمة* محي الدين صبحي ، *ومراجعة حسام الخطيب ،بيروت :* المؤسسة العربية للدراسات والأبحاث.
- يوسف ، حسني عبد الجليل ،(١٩٨٩م)، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية و عروضة) ، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- اليوسفي ،محمد لطفي ،(١٩٩٢م)، الشعرية والشعر ، (تونس : الدار العربية للكتاب .

الرسائل الجامعية :

- بحري ، نورة ، (٢٠٠٩- ٢٠١٠ م) نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر ، إشراف محمد بوعمامة ، رسالة دكتوراة ، باتنة : جامعة الحاج خضر .
- أسية ، داحو ،(٢٠٠٩ م) ، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية : محمود درويش نموذجاً ، رسالة ماجستير ، جامعة حسيبة بوعلي الجزائر .
- عابد ، صالح علي ،(٢٠١١م) الإيقاع في شعر سميح القاسم : دراسة أسلوبية ، إشراف :عبد الله أحمد خليل رسالة ماجستير، غزة : جامعة الأزهر.
- وقاد ، مسعود ، (٢٠٠٣م)البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان ، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة .

الدوريات

- إدريس ، عمر خليفة ، (، ٢٠٠٣م) ، في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة، ط١ ليبيا : بنغازي :منشورات جامعة قار يونس .
- بو زيدة ، عبد القادر ، دراسة ظاهرة اسلوبية (التكرار) في قصيدة السياب، مجلة الفكر العربي ، العدد ١٤ .
- بوقرة ، نعمان عبد الحميد ،(٢٠٠٥/٠٣/٢٩م) التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري الحديث ، فلسفة الثعبان المقدس للشابي أنموذجا ، مؤتمر تحليل الخطاب، كلية الآداب ، جامعة الكويت .
- سليمان ، خالد ،(١٩٩٦م) ، في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، مج ١٨ ، عدد ١١ .
- شرتح ، عصام ،(١١\٦، ٢٠٠٤ م) التكرار وظيفته الشعرية في شعر بدوي الجبل، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ٩٣١ .
- العزام ، هاشم أحمد ،(١٤٢٨هـ)، التضمين العروضي ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة و اللغة العربية ، العدد(٤٣) ج(١٩).
- العف ، عبد الخالق محمد ،(٢٠٠١م) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم ، مجلة الجامعة الإسلامية ،العدد الثاني ، المجلد التاسع .
- علوي ، الهاشمي،(١٩٩٠م) جدلية السكون والمتحرك (مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي)، مجلة البيان ، عدد ٢٩٠ ، الكويت .
- مرتاض ، عبد الملك ،(١٩٩٦م)، ممارسة العشق بالقراءة سعي لتأسيس نظرية للقراءة الادبية ، نزوى ،العدد ٨ ، مسقط .
- المصري ، عياش ، (٢٠٠٩ م) ، التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبي فراس (مجلة جامعة الأقصى ، سلسلة العلوم الإنسانية ، مج ١٣ ، العدد الأول.
- النظافي ، أبو فراس، (١٤١٤هـ) ،التدوير وبحور الشعر ، مجلة جامعة الملك سعود ، م٦ ، الآداب (٢).

- وقاد ، مسعود ، المدخل الإيقاعي لتحليل النص الشعري القديم أبو تمام نموذجا ، معهد الآداب واللغات ، المركز الجامعي بالوادي ، الجزائر.

المواقع الإلكترونية :

- بدر، عادل ، الإيقاع : مدخل إلى الشعرية العربية ، الحوار المتمدن العدد، ١٥٨٣ http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=6757
- جاب الله ، أسامة عبد العزيز ، جماليات الإيقاع في اللغة العربية ، http://www.odabasham.net/show.php?sid=22515
- الصاري ، عادل بشير،إشكالية مصطلح الإيقاع ، الحوار المتمدن ، العدد: ٣٥٨٢ – http://www.ahewar.org/debat/show.ar0t.asp?aid
- قحطان ، عبد الكريم ، قافية الشعر العربي http://abdulkareem51.maktoobblog.com/1601271

KINGDOM OF SAUDI ARABIA

MINISTRY OF HIGHER EDUCATION

TAIBAH UNIVERSITY

Faculty: Arts and Humanities

Department: Arabic

Rhythm in the hair structure Almouatamid bin Abad manifestations and characteristics Stylistic study

Adissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Master Degree in Subject The Rhetoric and criticism

By

Lila salem albadrani

Supervisor

Dr. husama ayoub

1434h-2014dm