الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنـــــة-

كلية الآداب و اللغات قسم اللغة العربية وآدابها

البنية الإيقاعية في شعر الأمير أبي الرّبيع سليمان بن عبد الله المُوحّد

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علــوم الأدب

تخصص عروض وموسيقى الشعر

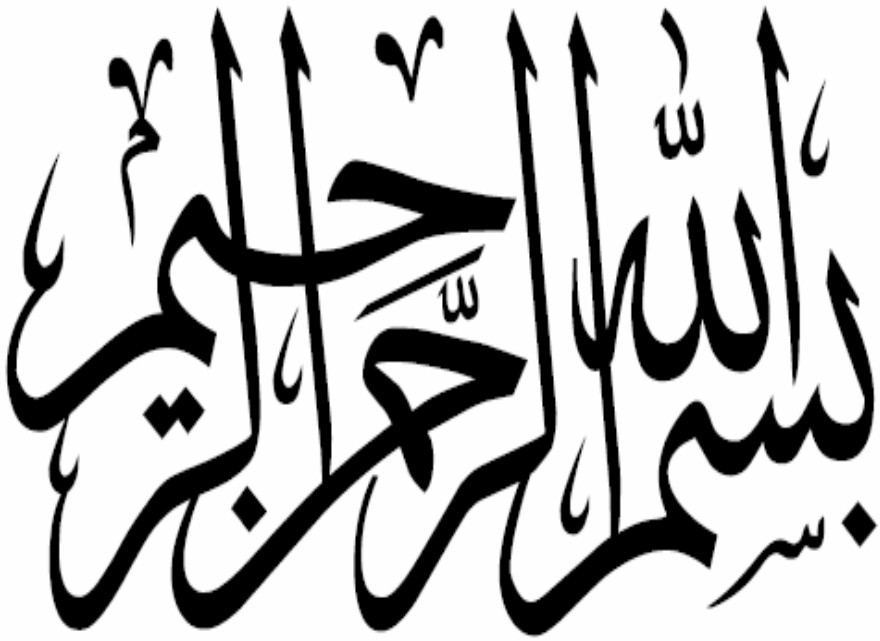
- إعداد الطالب : - إشراف الدكتور:

الود الود. أحمد جاب الله.

لجنة المناقشة			
الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د/عبد القادر دامخي	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
د/أحمد جاب الله	أستاذ محاضر	باتنة	مشرفا ومقررا
د/العربي دحو	أستاذ محاضر	باتنة	عضوا مناقشا
أ.د/بشير تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1431-1432هـ/ 2010-2011م


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

- إلى المشرفين على كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الحاج لخضر بباتنة .
- إلى القائمين بأعباء قسم اللغة العربية وآدابها بالجامعة .
- إلى الدكاترة الكرام الذين سهروا على متابعة مشروع العروض وموسيقى الشعر.
- إلى هؤلاء جميعا أقدم خالص الشكر، وصادق الامتنان .

إهـداء

أهدي هذا العمل:

- إلى أساتذة دفعة العروض، وموسيقى الشعر.
- إلى طلبة الدفعـــة.
- إلى جميع الأهل ، والأصحاب.
- و إلى كل من أعانني على إنجاز هذه المذكّرة.

مقدمة

التّراث الأدبي المغربي زاخر بفرائد المنثور، وشوارد المنظوم، غير أن الكثير منه مازال حبيس المخطوطات، دفين الخزائن ومازال أصحابه مغمورين، خاملين، يحتاجون إلى التّعريف بهم، وبأدبهم، وتبيين مواطن حسنه، ومكامن الجمال فيه، باعتباره جزءًا من التّراث، والثّقافة، والتّاريخ، ولذلك كان لزاما على الدّارسين النّهوض بهذا الأدب، وبعثه، ودراسته، حفاظا على هذه المُقوِّمات الأصيلة.

ومن هذه الذّخائر، ديوان أبي الرّبيع سليمان بن عبد الله المُوحّد، والموسوم في إحدى نسخه بعنوان « نظم العقود، ورقم الحلل، والبرود »، وقد جُمع الدّيوان في حياة الشّاعر وبأمر منه، من طرف كاتبه محمد بن عبد الحقّ بن عبد الله الغسّاني سنة 588هـ، وضمّ الكثير من منظومه إلى هذه السنة، مُصنَّفا في أغراض هي المديح، الرّثاء، النّسيب، الألغاز، التّشبيه، العتاب، والزّهد.

والدّيوان لا يخلو من قيمة فنيّة، لتنوّع أغراضه، ومتانة الشّعر فيه، كما أنّه لا يخلو من قيمة تاريخيّة لأنّ صاحبه حفيدُ مُؤسّس الدّولة المُوحّدية بالمغرب، وأميرٌ من أمراء المُوحّدين، حيث تولّى إمارة بجاية إلى أن استلبها منه عليّ بن إسحاق بن غانية.

وهذه جوانب موضوعيّة أكسبت الموضوع قيمة، وأهميّة، وأجّجت الرّغبة في دراسته، والنّظر فيه، أمّا الجانب الذّاتي في اختيار الموضوع، فيتمثّل في إعجابي بالشّعر المغربي القديم إثر اطّلاعي على قصائدَ بديعةٍ لشّعراءَ مغاربة مثل محمّد بن يوسف الثّغري، وابن الفكّون، و أبي الرّبيع الذي تميّز بجمعه بين الشخصية السياسيّة، والأدبية، وذلك ما أفضى إلى اختيار ديوانه موضوعًا للدّراسة.

وتتعلّق الدّراسة بالجانب المُوسيقي في شعر أبي الرّبيع، للكشف عن الجوانب الإيقاعيّة فيه، سواء العروضيّة منها، أو ما يتعلّق بالجوانب الإيقاعيّة اللّغويّة، في مستوياتها المُختلفة، الصّوتي، والصّرفي، والتّركيبي، ولذلك كان الإشكال الذي يحاول البحث بيانه، والكشف عن جوانبه هو: ما هي العناصر الإيقاعيّة في شعر أبي الرّبيع ؟ وما مظاهرها في الجانب العروضي، القافوي؟ وإلى أيّ مدى تحكّم الشّاعر في هذه العناصر لإغناء الفاعليّة الإيقاعيّة لشعره ؟

ومن أجل ضبط الموضوع، وبسط الكلام فيه، والإجابة عن هذه التساؤلات، وُسِمت المُذكّرة بالعنوان التّالي: البنية الإيقاعيّة في شعر الأمير أبي الرّبيع سليمان بن عبد الله المُوحّد.

وقد تبيّن من خلال عملية جمع المصادر، والمراجع أنّ الدّراسات الخاصّة بالجانب المُوسيقي، الإيقاعي كثيرة، مبثوثة في كتب موسيقى الشّعر، وإيقاعه.

أمّا ما يتعلّق بالمُدوّنة فقد تمكنت من الحصول على نسخة من مكتبة الدكتور العربي دحـــو، ثـــم حصلت على مُذكّرة مُتعلّقة بالصورة الشّعرية في ديوان أبي الرّبيع أمدّني بها الدكتور علي عاليـــة، فلهما منّي موصول الشكر، وموفور الامتنان.

ويمكن حصر الدّراسات السّابقة للمُدّونة التي تمّ الرّجوع إليها في هذا البحث فيما يلي:

1- مذكرة تتناول بالدّراسة الصّورة الشّعرية في ديوان أبي الرَّبيع، تمّت مناقشتها في جامعة بـــسكرة من إعداد الطالب: رابح محوي، وهذه الدّراسة وإن كانت تتعلّق بالمُدّونة إلاّ أنها لا تتوخى الجانـــب الإيقاعي فيها، وإن كانت لا تخلو من فائدة خاصة فيما يخصّ حياة الشّاعر وظروف عصره، وكذلك ما يتعلّق بالجانب المنهجي في الدّراسة.

2- مذكرة تتعلّق بالبنية الغزليّة في شعر أبي الرّبيع، تمّت مناقشتها في جامعة محمد الخـــامس مـــن إعداد الطالب: عبد الإله بو شامة، وهذه الدّراسة خاصّة بالجانب الإيقاعي وهي وإن كانـــت مفيـــدة لكونها وطيدةَ الصلة بالموضوع إلاّ أنَّها مُقتصِرة على النّسيب من جهة، ومن جهـــة أخـــرى، فـــإنّ المشرفين على جامعة محمد الخامس لم يسمحوا إلا بنسخ عدد محدود من صفحاتها وهو ما حدَّ مـــن الاستفادة منها، وهنا أوجّه جزيل الشّكر للدّكتور أحمد العيد، والدّكتور أحمد قنشوبة اللّذين جلبا هـــذه النّسخة مرفوقةً بمصادرَ أخرى لها صلةٌ بالمُذكّرة.

وسعيا وراء الإحاطة بعناصر الإيقاع في شعر أبي الرَّبيع كان من الضروري الاعتمـــاد علـــى منهج تحليلي يُبدي وجوه الإيقاع العروضي في الدّيوان ويُبِين عن ألوان المُوازنات الصوتيّة فيه مـــن خلال دراسةٍ وصفية إحصائيّة تشمل جميع النّماذج الوزنيّة لأبي الرَّبيع.

غير أنَّ الولوج إلى هذه الدّراسة اقتضى البدء بمفاهيم ترتبط بالمُدوّنة، والشّاعر، والإيقاع، فكان المدخل الذي تمّ فيه التّعريف بالدّيوان، ونُسخه، وأغراضه، وإحصاء ما ورد فيه من الأبيات، وبيـــان قيمته، وبعض ما قيل فيه.

ثمّ طال الحديثُ الشّاعر ونشأته، وعصره، والعوامل التي ساهمت في إذكاء شاعريته، والظّروف التي بوّأته مكانةً مرموقة في الأدب، والسياسة في عصره.

وخُتِم المدخل بتبيين مفهوم الإيقاع عند القدماء، والعناصر التي صارت تُشكِّله عند المُحدَثين تمهيـــدًا للدّراسة التّطبيقية التي يتمّ فيها إسقاط هذه العناصر على المُدوّنة.

ولمّا كان العنصر الأساسي من عناصر الإيقاع في الشّعر العربي هو الوزن، والقافية فقد كان من الضروري تقديم عرضٍ نظري لأصولهما عند الخليل الذي أرسى دعائمها، وأقام لهما نظاما ينمُّ عن

عبقرية فذّة، وتقعيد فريد، فكان الفصل الأوّل في جانبه النظري مُبيّنا لمفاهيم خاصّة بهذا الجانب، وهي الوزن، والقافية، والتّدوير، والتّصريع، والتّقفية، أمّا الجانب التّطبيقي، فجاء مُوضّحًا لهذه المفاهيم من خلال تبيين فاعليتها الإيقاعيّة في المُدوّنة.

أمّا الفصل الثّاني فقد خُصّص لإيقاع المُوزانات الصوتيّة، وقد جاء الجانب النّظري منه مُبيّنا لأنواع هذه الموزانات المُتمثّلة في التّكرار، والتّجنيس، والتّوازي، والتّرصيع والتي تتماهى مع أنواع بديعيّة، وبيانيّة كانت دراستها قصرًا على علم البلاغة، ليتمَّ إسقاط ذلك على المُدوّنة ببيان القيمة الإيقاعيّة لهذه العناصر في ديوان أبي الرَّبيع.

وجاء الفصل الثّالث مُظهرًا ما طرأ على المُدوّنة من مظاهر الخلل في الأوزان، و القوافي، والمعاني.

وانتهت المُذكّرة بخاتمة وردت فيها النّتائج التي تمّ التّوصل إليها في مختلف فصول البحث.

ونظرًا لاختلاف بيانات المراجع تمّ اعتماد الرموز التّالية:

- تح: تحقيق.
- جم: جمع.
- ج: جزء.
- شر: شرح.
- تر: ترتيب.
- و.ح: وضع حواشي.
- إش: إشراف.
- نش: نشر.
- مر: مراجعة.
- مج: مجلد.
- رو: رواية.

أمّا الآيات فتمّ الاستدلال بها وفق رواية ورش.

ولقد شكّل الكمّ الكبير للأبيات في الدّيوان عقبة كبيرة في تحليله، و دراسته، و كثيرا ما كان باعثا على الملل، والشّعور بالرّتابة، و لولا مُساندة الأستاذ المُشرف لي بما بثّه في نفسي من العزم، و بما قدّمه من توجيهات، و أفاضه من التّفهم، والتّقدير لَما سهُل الصّعب، ولما لان العسير، فإلى الأستاذ المُشرف الدّكتور أحمد جاب الله وافر عبارت الثّناء، و الشّكر، و صادق كلمات التّقدير، و العرفان. و الله أسأل أن يتقبّل هذا العمل، ويجعلَ ثمرته النّفع والثّواب.

الود الود

الجلفة: 2011/01/03.

مـــدخـــــل

مفاهيم تمهيدية

(المُدوّنة, الشاعر, الإيقاع)

إنّ الدّراسة الإيقاعيّة في ديوان شعري تقتضي الحديث عن عتبات تمهيديّة ترتبط بالبحث، وبها تتّضح صورته، وأوّلها التّعريف بالمُدوّنة باعتبارها موضوع الدّراسة، ثمّ التّعريج على صاحبها، فالحديث عن مفهوم الإيقاع، وتبيين جوانبه.

1- المُدوّنة:

يتناول البحثُ بالدَّرس ديوان أبي الرّبيع سليمان بن عبد الله المُوحِّد[1]، الذي نشرته كليّة الآداب بجامعة محمد الخامس بمساهمة المركز الجامعي للبحث العلمي، وتحت إشراف معهد مولاي الحسن للبحوث المغربيَة، وقد أشرف على تحقيقه محمد بن تاويت الطنجي، سعيد أعراب، محمد بن العباس القباج، ومحمد بن تاويت التّطواني دون ذكرٍ لطبعة الدّيوان، وللتّاريخ الذي تمّ فيه التّحقيق.

وتتّسم الطّبعةُ بعدم مراعاة الشّكل خاصّة في المواضع التي يكون له فيها قيمة تمييزيّة، مثل عدم ضبطه للفعل المبني للمجهول (يُرَى) في قوله:

فمنْ أجل مبسمه في الدُّجى يخاف إذا زارني أنْ يرَى[2]

وهناك ازدواج في الرسم الإملائي لبعض الكلمات، ككتابة الألف في كلمة(رحمن) حينا، وحذفها حينا آخر، وكتابة الألف المقصورة في (إلى)، و(على) بالنقط مرّة، وبدونها أخرى. ولمْ تَسلم الطّبعة من الأخطاء المطّبعية، كإضافة(مَن) في قول أبي الرّبيع:

في وُدّ مَن مَن ألف النّفار تدلّلا وسطا عليّ فما وجدت نصيرَا[3]

وإضافة الراء في الفعل(قصدت)، وذلك في قوله:

برح اشتياقي إذ قصدرت ديار مَن أهواه واشتدّت بي البرحاءُ[4]

ويُصادف قارئ الدّيوان أخطاءً يُحيله عليها المعنى، وهي راجعة إمّا لهفوات مطبعية في التّحقيق، أو سهوٍ من كاتب أبي الرّبيع، ومنها تغيير شكل الكلمة، كما ورد في قول صاحب الدّيوان:

فما نُقص الكرامة منك غيبٌ إذا وفّرت بالعتبى نصيبِي[5]

فإنّ المعنى يُحيل على كلمة(عيب).

ومن هذا قوله كذلك:

وحاشى أنْ يُقصِّر عن مداها وأنت ورثتها حسبًا صميمَا[6]

---

(1)- يستعمل بعض الدّارسين، ومنهم محمد بن تاويت ، وعبد الله كنون كلمة (المُوحّد) حينًا، و كلمة (المُوحّدي) حينًا آخر، والثانية أصحُّ في النسبة، ولعلّ التّسمية الأولى أطلِقت عليه تمييزًا له عن المُنتسبين للموحِّدين ممَّن تبعهم، أو عاش في دولتهم باعتبار الشاعر من أهل بيت الخلافة.

(2)- أبو الربيع سليمان بن عبد الله المُوحّد، الديوان، تح: محمد بن تاويت الطنجي، وآخرون، منشورات كليّة الآداب، جامعة محمد الخامس، د.ط، د.ت، ص79.

(3)- المصدر نفسه، ص85.

(4)- المصدر نفسه، ص85.

(5)- المصدر نفسه، ص119.

(6)- المصدر نفسه، ص150.

فالأصلح حسب المعنى أنّه قال: (تُقصِّر).

ويحتوي التّحقيق على خمس وتسعين، و مائة صفحة(195ص) صدّرها المحقِّقون بمُقدّمةٍ من ستّ عشرة صفحة(16ص) بيّنت ما في المكتبات العربية عامّة، والمغربيّة خاصّة من نفائسِ المخطوطات، وذخائر المؤلّفات التي انتبهت المؤسَّسات العلميّة لقيمتها، فعكف عليها الباحثون دراسةً، وتحقيقًا قبل أن تأتيَ عليها صروف الدهر، ويُتلفها تعاقب الحوادث، والأيّام. ثمّ تحدّثوا عن صاحب الدِّيوان أبي الرِّبيع سليمان بن عبد الله المُوحِّد، فبسطوا القول في مولده، ونشأته، وروافد ثقافته التي بوّأته مكانة أدبيّةً في عصره، كما تحدّثوا عن شعره، وما قيل من اختلاطه ببعض ما نحله إيّاه كاتبه أبو عبد الله محمد بن عبد ربّه. وقد ورد في هذه المقدّمة بيانٌ للأغراض الشعريَّة التي نظم فيها أبو الرّبيع قصائدَه، و قرّر المحقّقون أنّها تدلُّ على تمكُّنٍ من الشِّعر، فبعض قصائده تُبدي مستوى رفيعًا في النَّظم، وكعبًا عاليا في القريض، إضافة لما يُستفاد منها من علم باللُّغة، وقواعدها، واطِّلاعٍ على التّاريخ، و معرفةٍ بالفقه. وأشار التَّحقيق إلى تنوّع أساليب القصائد، والمقطوعات الواردة في باب المديح بين قوّة القصائد الجاهليَّة، والإسلاميَّة، وجزالتها، وبين عذوبة الشِّعر العَّباسي، والأندلسي، ورقّته.

وفي التَّحقيق ملاحظاتٌ مُستفادةٌ من الدِّيوان تتعلّق ببداية الشَّاعر المُبكِّرة في النَّظم، وأثر مطالعاته في شعره، وأخرى ترتبط بتكرار بعض الأبيات في أكثر من باب، أو وضعِها في غير بابها. ثُمَّ تخلَّص التَّحقيق من الحديث عن الأدب إلى ذكر السياسة، والولاية، فذكر ما تقلَّده الشَّاعر من مناصب، وما تولاه من أعمال في المغرب، والأندلس، وكذلك صفة قصوره، ومَن ذكر ذلك من أصحاب التَّراجم، ثمّ خُتِم الكلامُ عن سيرة أبي الرَّبيع بذكر وفاته.

وورد في التَّحقيق ذكرٌ للمخطوطات الخمسة التي اعتمد عليها المُحقّقون في نشر الدّيوان، وهي:

- مخطوطة توب قبو سراي.
- مخطوطة الأسكوريال.
- مخطوطة محمد المنوني السَّعدي.
- مخطوطة الخزانة العامة بالرباط.
- مخطوطة الإدريسي.

وتلا كلَّ مخطوطةٍ وصفٌ لنسختها، وقد نبّه المُحقّقون في المقدّمة إلى أنّهم استقوا بعض الأبيات من مصادرَ أخرى، وأضافوها إلى الدّيوان، وتلت هذه المقدّمة صوَرٌ لصفحاتٍ من مخطوطتي قبو سراي، والأسكوريال.

أمّا ديوان الشَّاعر فقد استهلَّه كاتبه محمد بن عبد الحقَّ الغسّاني بحمد الله، والثّناء عليه، والصلاة على رسول الله- صلّى الله عليه وسلم- ثمّ ذكرَ جمعَه للكتاب، واختصاصَه بتأليفه، ومجّدَ السّيدَ أبا الرَّبيع الذي شرّفه بهذا التقديم على غيره من الكُتّاب، راجيا دوامَ سعده، ومجده، آملا أن يرجعَ زمنٌ تكدّر صفاؤه، وأيامٌ حُرِم جميلَ وصالِها، وحضرةٌ تزهو بمغاني العلوم، ومجاني الفنون، والآداب، وتحلو بمَن يقصدها من أصحاب الألباب، والعقول، وتطيب بما يجري على ألسنتهم من دُرر المنثور، وغُرر المنظوم، وقد كان السيّدُ في هذه المحافل حائزًا للسَّبق، مُقدَّما في الفضل، مُبادِرا للإنعام في تواضع جمٍّ، و وجه طلقٍ. ثمّ ذكر ما قام به من ترتيبٍ لأبوابِ الكتاب ليتيسرَ النَّظرُ فيه، ويسهُلَ استخراج فنونه، فجاءت قصائد الدِّيوان في سبعة أبواب:

1- باب المديح.
2- باب الرِّثاء.
3- باب النسِّيب.
4- باب الألغاز.
5 – باب التَّشبيه.
6- باب العتاب.
7- باب الزُّهد.

وقد خَتَم الكاتبُ الدِّيوان بباب الزُّهد ليكون مُكفِّرًا لِما بدأه، شافعًا لِما ذكره، وماحيًا لِما قد يخالط هذا العمل من الزَّلل، أو يقعُ في ثناياه من الخطل.

وبلغ عدد أبيات أبي الرَّبيع الواردة في الدِّيوان سبعةً وثلاثين، وستمائة وألف بيت(1637) موزّعةً على قصائدَ، ومقطوعاتٍ، ونتفٍ دون التفات إلى المُكرَّر منها الذي أشار إليه المُحقِّقون، وهو مقطوعتان:

الأولى ثلاثة أبيات في باب المديح، أعادها في باب العتاب، وأضاف لها بيتين في الاعتذار، وهي قوله:

يا أعظم الناس قدرًا أن نهنّئه ... بما يُهنَّأ في حالاته البشَرُ[1]
غبتم ثلاثًا عن الأبصار كاملةً ... لا يرهب الناسُ منها أنَّها عبرُ
إن غبتمُ فلأمرٍ ما تغيُّبكم ... هو السِّرار[2] الذي من بعده القمرُ

أمّا الثّانيةُ فأربعةُ أبيات في باب النَّسيب أعادها في باب التَّشبيه، وهي قوله:

للَّه يومٌ قد تكامل أنسُه ... أبدت لنا وجه المسرَّة كأسُهُ[3]
خلعت كمائمَها الأزاهرُ بهجةً ... وتلفّعت بالدَّجن فيه شمسُهُ

---

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص32.
[2]- السرار: آخر الشهر، وفي لسان العرب: استسرّ الهلال في آخر الشهر: خفي، وفي العين: السّرار: يوم يستسرّ فيه الهلال آخر يوم من الشهر، أو قبله، وربما استسرّ ليلتين إذا تمّ الشهر.
[3]- أبو الربيع، الديوان، ص86.

نلـــنا به كـــلّ المنى، فلذاك ما قـــد ظلّ يحسده عليه أمسُهُ

فاعكف على شرب المُدام، فيومُنا جســـمٌ، ولكنّ المُدامة نفسُهُ

وفي الدِّيوان أبياتٌ ليست من نظم الشَّاعر أُقصِيَت من الإحصاء، والدِّراسة، وهذه الأبيات هي:

- بيتٌ نظمه أحد كُتّابه، وقد أجازه أبو الرَّبيع بسبعةِ أبياتٍ، والبيت هو:

ألِفتُ بِتيليتَ[1] السُّهاد، وعلّمتْ براغيثُها جنبيَّ حُسن التَّقلّبِ[2]

- أربعةُ أبيات أرسلها إليه أحدُ كُتَّابه، وهي:

دُمتَ لك الفضلُ علينا، ودامْ عليكمُ منَّـــا سلامٌ مُـــدامْ[3]

عنديَ مـــــن عُبدانكم فتيـــةٌ وليس عندي صفةٌ للسلامْ

أُدركُ من أفكارهم روضـــةً أزهارها عند تراقي الكمامْ

لعلَّةٍ مـــا صـــار نبتُ الرُّبا لا يسأل الأمطارَ إلا الغمامْ

- بيتٌ زاده أحد كتَّابه على مقطوعةٍ من نظم الشَّاعر، وهو:

فكنتَ موسى، وكان الطورَ تصعدُه وكانتِ الشمسُ فيه آيةَ القبسِ[4]

- نُتفةٌ نظمها أبو الحسن[5] ردّاً على نُتفة أرسلها إليه أبو الرَّبيع، وبيتا أبي الحسن هما:

اليومَ يـــومُ الجمـــعَهْ وربُّنـــا قـــد رفعَـــهْ[6]

والشُّربُ فيـــــه بدعةٌ فهل تـــرى أن ندعَهْ

ويتضمّن التّحقيقُ أربعةَ فهارس:

- فهرسٌ لمطالع القصائد، والمقطوعات مرتّبةً حسَب ورودها في الدِّيوان.
- فهرسٌ للقوافي الواردة في الدَّيوان، مرتَّبةً حسَب التَّرتيب الهجائي، والقافية هنا بمعنى الرَّوي.
- فهرسٌ لمطالع القصائد، والمقطوعات مرتَّبةً حسَب التَّرتيب الهجائي، باعتماد الحـــرف الأوَّل من البيت.
- فهرسٌ لموضوعات التَّحقيق.

فأمّا عدد الأبيات، وعدد القصائد، والمقطوعات، والنُّتف في كلّ باب، فبيانُها في الجدول التالي:

---

(1)- تيليت: اسم موضع في بلاد المغرب في ذلك العهد، وفيها تمرُّ القوافل، وفيها حصن منيع، وحوله الأعناب الكثيرة والثمار والمياه المطّردة والعمائر.

(2)- أبو الربيع، الديوان، ص88.

(3)- المصدر نفسه، ص107.

(4)- المصدر نفسه، ص112.

(5)- أبو الحسن: علي بن أبي حفص عمر بن عبد المؤمن، تولى بجاية، وتلمسان، وله مقطوعات من الشعر، توفي سنة 604 هـ.

(6)- أبو الربيع، الديوان، ص137.

البـــاب	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد النتف	عدد النماذج	عدد الأبيات
المديح	14	08	00	22	264
الرّثاء	07	04	02	13	124
النّسيب	55	34	01	90	735
الألغاز	09	32	15	56	239
التّشبيه	01	11	12	24	79
العتاب	03	08	03	14	91
الزّهد	08	07	03	18	105

والجدول التالي يبيّن مجاميع القصائد، والمقطوعات، والنُّتف، والأبيات:

مجموع القصائد	97
مجموع المقطوعات	104
مجموع النُّتف	36
مجموع النُّصوص الشعرية	237
مجموع أبيات الدِّيوان	1637

و ديوانُ الشّاعر جُمِع في حياته، وبأمرٍ منه، حيث كلّف كاتبَه محمد بن عبد الحقّ الغسّاني بكتابتـــه، وتبويبه، وفي شعره مقطوعةٌ تدلُّ على ذلك، ويُستشَفُّ منها حرصه على الإسراع في إنهاء الدّيوان، ومنها قوله:

فعجّلْ نسخَ ديوان القوافـــي فما ظني تَـــــرى فيه سئوما[1]

وقد ذكر الأدباء، والمؤرِّخون ديوانَه، فقال صاحب الغصون اليانعة[2]:« وديوان شعره مجموع بأيدي النَّاس »[3]. وقال فيه الزَّركلي:« له شعرٌ بالعربيَّة في ديوان مخطوط صغير بخزانة الرِّباط، جمعـــه بأمره كاتبُه محمد بن عبد الحق الغسَّاني، وسمَّاه " نظم العقود، ورقم الحُلل والبرود "، وطُبِع مُـــؤخّرا في تطوان »[4].

وأورد عبد الرحمن الجيلالي أبياتًا له مطلعها:

---

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص150.

[2]- ابن سعيد: هو أبو الحسن علي بن موسى (610-685 هـ) ، وُلد، ونشأ بغرناطة.وقام برحلة زار فيها مصر والعراق ، والشام، وتوفي بتونس. من مؤلفاته: "المُغرب في حلى المَغرب " و " الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة". له شعره رقيق جزل.

[3]- ابن سعيد، الغصون اليانعة، تح: ابراهيم الأبياري، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت، ص131.

[4]- الزركلي، الأعلام، ج3، دار العلم، بيروت، ط7، 1986، ص128.

أقول لركبٍ أدلجوا بسُحيرةٍ قفوا ساعةً حتّى أزورَ ركابَها[1]

وقد ذكر تسميةَ الدِّيوان، وجامعَه، حيث يقول:« ولأبي الرَّبيع هذا ديوانُ شعر جمعه كاتبه محمّد بن عبد ربّه[2]، وسمّاه(نظم العقود)، وهو مطبوعٌ بالمغرب »[3].

وأشار محمد بن تاويت إلى قيمة الدّيوان المتأتية من قِدَمه، فيقول:« ومن حُسن الحظِّ جَمعَ بعضُ رجاله شعرَه في ديوانٍ يُعَدّ أقدمَ ديوانٍ للمغاربة، جمعه محمَّدُ بن عبد الحقِّ بن عبد الله الغسّاني »[4].

2- الشّاعر:

وُلد أبو الرّبيع سليمان بن عبد الله بن عبد المُؤمن المُوحِّد في بيت إمارةٍ، ومُلكٍ، فجدُّه عبد المُؤمن هو مُؤسِّس الدَّولة الموحِّديَة، وهو الذي ساس أمورَها، ووطّد أركانها، وترك بعده دولةً قويّة، وعزّاً مُؤثَّلاً تقلَّب في نعمته أبناؤه، وأحفاده ردحًا طويلاً من الزَّمن.

وعن هذه الدولة يقول عصام الدِّين عبد الرؤوف الفقي:« هذه الدَّولة لعبت دورًا كبيرًا في تقوية بلاد المغرب، وأجّلت كارثةَ سقوط الأندلس، وعزّزت مركزَ المسلمين في هذه البلاد »[5].

ولم تُحدّد المصادر تاريخ مولده، وقد ذكر محقِّقُو الدِّيوان ذلك مشيرين إلى أنّ استقراءَ الأحداث يمكن أن يقرِّبه، فقد ورد في التَّحقيق قولهم:« وبالرَّغم من هذه المكانة، فإنَّ التَّاريخ حتّى الآن لمَّا يطلعْنا على يوم ميلاده، ولا عامه. ومن المُقارنات، والمُلابسات نستطيع أن نقولَ- في شيءٍ من التَّحفظ- إنّه وُلد في حدود اثنين، أو ثلاث و خمسين، وخمس مائة »[6].

ولا شكَّ أنَّ أبا الرّبيع قضى سنوات طفولته الأولى في مدينة بجاية، حيث تولَّى أبوه عبد اللَّه إمارتَها مدَّة عشر سنوات، أو أكثر من ذلك، فقد ذكر ابن خلدون أنَّ عبد المؤمن عقد لولده عبد الله على بجاية سنة سبع وأربعين، وسبعمائة[7]، وذكر ابن أبي زرع الفاسي أنّ السَّيد عبد الله، والسيدَ محمداً تقاعسا في مبايعة أخيهما أبي يعقوب يوسف، ثم قَدِما عليه طائعين سنة تسع وخمسين، وخمسمائة، فأحسن إليهما، وخلع عليهما[8]، ثمّ يقول:« وفي سنة إحدى وستِّين، ولَّى أميرُ المؤمنين يوسفُ أخاه السَّيد يحيا بجاية »[9].

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص39.
(2)- وهم المؤرخ بين كاتبيه، فذكر محمد بن عبد ربّه بدل محمد بن عبد الحقّ الغسّاني الذي جمع ديوان الشاعر.
(3)- عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج2، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1980، ص32.
(4)- محمد بن تاويت، الوافي بالأدب المغربي في المغرب الأقصى،ج1، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص184.
(5)- عصام الدين عبد الرؤوف الفقي، تاريخ المغرب و الأندلس، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د.ط، د.ت، ص276.
(6)- أبو الربيع، الديوان، ص4.
(7)- انظر: ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج6، ضبط ومراجعة: خليل شحادة، وسهيل زكار، دار الفكر، بيروت، د.ط،2000، ص316.
(8)- ابن أبي زرع، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك، وتاريخ مدينة فاس، دار المنصور، الرباط، د.ط، 1972، ص209.
(9)- المصدر نفسه، ص210.

وهذا كلام يدلّ على موت عبد اللّه بعد استيفائه المدةَ المذكورةَ في ولاية بجاية، ويبدو أنَّه كان رجلَ شجاعة، وفروسية، وعلى دراية بالحروب، ممّا جعل والدَه عبد المؤمن ينتدبه لكثير من البعوث كفتح بجاية، والمهديَّة، وقابس، وغيرها. وقد أشار ابن خلدون إلى اضطلاع عبد الله بهذه المَهمَّات، ومن ذلك قوله:« وبعث ابنه عبد الله من مكان حصاره للمهديَّة إلى قابس فاستخلصها من يد بني كامل المتغلِّبين عليها من دهمانَ بعض بطون رياح، واستخلص قفصةَ من يد بني الورد »[1].

ورجلٌ هذا شأنهُ لا بدَّ أن يكون في إمارته ما يكون في قصور الأمراء من مُساجلاتِ الشُّعراء، ومجالس العلم، والفقه، وغيرها. وإذن فقد نشأ أبو الرَّبيع في بجاية في دار إمارةٍ، ورياسة، ونعمة، وعزّ، ودرج على سماع أخبار السياسة في مجالس الحكم، وعلى ما سطَّره الأدباء من فرائد، وما حبَّره العلماء من فوائد في محافل الأدب، والعلم، مُترَعا بجمال الطبيعة، وسحرها.

وفي سنة 561هـ مات والده، فانتقل مع أسرته إلى مرّاكش حاضرة الخلافة لِيعيش في كفالة عمّه الخليفة أبي يعقوب يوسف بن عبد المؤمن الذي شمله برعايته، وهيّأ له السبيل للنهل من موارد العلم، والأدب، يقول محققو الدّيوان:« ولا شكّ أنّ الطفلَ شملته هذه العناية التي ظلَّ يتمتَّع بها، وفيها التَّهذيب، والتَّثقيف، والتَّعليم، وربَّما كان يتلقَّى ذلك مع زميله الطفل يعقوب الذي أصبح شاعرُنا فيما بعد منقطعًا إليه، مُخلصًا في حبِّه إيَّاه كما تُشعِر بذلك قصائدهُ العديدة فيه »[2].

هذه الطفولة أهّلت أبا الرّبيع لِيكونَ فيما بعدُ أميرًا، وشاعرًا، يُحسِن من أمور السَّياسة، والحكم، ما يُحسِن من تحرير المنثور، وتدبيج المنظوم، فقد تولَّى إمارةَ أعمالٍ كثيرةٍ مثل بجاية، وتلمسان، وبلنسية، وسجلماسة، جاء في تحقيق ديوانه:« ثمّ تولّى ولاية تلمسان، وسجلماسة آخرَ حياته، وكان في الأندلس قد تولَّى بلنسية، ومرسية، وقرطبة »[3].

وقال صاحبُ الغصون اليانعة:« تنقَّل في الولايات كبلنسية، وسجلماسة، وحيثما كانت ولايته اجتمع إليه أهلُ الأدب، واشتهر مكانُه، فقد كان مُتميِّزًا في قومه، عالمًا فيهم بهذا الشأن »[4].

وقد ارتبط ذكره بإمارة بجاية أكثر من غيرها بسبب استيلاء علي بن غانية[5] عليها في عهده، فقد دخلها الميورقي، وأبو الرّبيع غائبٌ عنها في بعض شؤونه، فلمّا بلغه الخبر حاول استرجاعها مع من انحاز له من الفرسان، لكنَّه انهزم، فغادرها إلى تلمسان طلبًا للنُّصرة، يقول ابن خلدون:« وأقلعوا

---

(1)- ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون،ج6، ص318.
(2)- أبو الربيع، الديوان، ص6.
(3)- المصدر نفسه، ص13.
(4)- ابن سعيد، الغصون اليانعة، ص131.
(5)- علي بن غانية: علي بن محمد بن إسحاق بن غانية، ولي جزائر البليار للمرابطين خلفا لأبيه، وقامت بينه، وبين الموحدين حروب، ووقائع. توفي بناحية الجريد سنة 584هـ.

إلى بجاية، فطرقوها على حين غفلةٍ من أهلها، وعليها السَّيد أبو الرَّبيع بن عبد الله بن عبد المؤمن وكان بايميلول[1] من خارجها في بعض مذاهبه، فلم تمانعه أهل البلد، واستولوا عليها في صفر سنة إحدى وثمانين »[2]، و أشار ابن الأثير إلى سعي أبي الرَّبيع في استعادة بجاية، ونُصحه الخليفة أبا يوسف يعقوب في ضرورة الإسراع في ذلك، يقول:« وكان سبب إرسال الجيش من مرّاكش أن والي بجاية وصل إلى يعقوب بن يوسف صاحب المغرب، وعرَّفه ما جرى ببجاية واستيلاء المُلثَّمين عليها، وخوّفَه عاقبة التَّواني، فجهَّز العساكر في البَرِّ عشرين ألف فارسٍ، وجهَّز الأسطول في البحر في خلقٍ كثير، واستعادوها »[3]. وفي الخبرين دلالةٌ على تبصُّرٍ بالحرب، وتقديرٍ لعواقب الأمور، وعلى شجاعةٍ ظهرت فيما بعدُ في صحبته للخليفة النَّاصر في حروبه في إفريقيا ضدَّ بني غانية[4].

فأمّا الشِّعرُ فقد علا فيه كعبُه، وفاق فيه أقرانَه من أمراء المُوحِّدين، يقول مُحقِّقُ الدِّيوان:« ظهر فضلُه، وبزّ غيرَه في أدبه، فلم يكن في أمراء المُوحِّدين له مثيل، وصار فيهم ينزلُ منزلةَ ابن المُعتزِّ من بني العبَّاس، وابنِ المُعزِّ[5] من بني عبيد »[6]. وذهب محمد بن تاويت إلى تشبيههِ بأساطينِ العرب الذين حازوا إمارةَ السَّيف، وإمارة الشِّعر، فيقول:« وبالرَّغم من تقلُّبه في رياسة الولاة مثل: بلنسية، وبجاية، فإنّه لم ينصرف عن حبِّ الشِّعر، وانشغاله بقضايا الأدب، ومسلكهُ في ذلك يذكِّرنا بأمراء الشِّعر، وشعراءِ الإمارة من أمثال(ابن المعتزِّ)، و(أبي فراس)، و(المُعتمد بن عبَّاد) »[7].

وبهذا الوصف الجامع بين الفروسيَّة، والأدب قال عنه عبد اللّه كنَّون:« هو صاحبُ السَّيف، والقلم، الأميرُ أبو الرَّبيع سليمان بن عبد الله بن عبد المؤمن الكومي المُوحِّدي. كان من الكُتَّاب البلغاء، و الشُّعراء المُجيدين، وهو أديبَ بني عبد المُؤمن، ونابغتهم الفذُّ، درج في بيت الرّياسة، والمُلك، ولم يمنعه ذلك من الانشغال بالأدب، والإكباب على التحصيل، فنشأ متأدِّبًا أَريحيًّا يتعشَّق المجدَ، ويصبو إلى العلى »[8]. غير أنّ الكاتبَ لا يُطلِق هذا الحُكم على عمومه في كتابه " ذكريات مشاهير رجال المغرب" فيقول:« وعلى كل حالٍ فبالرَّغم من ثناءِ المُثنين، ومُبالغة المادحين، لا يمكن أن نقول: إنّ شعره كلَّه جيدٌ، بل إنَّ أكثرَه متوسِّط الطَّبقة، وفيه ما بلغ نهايةَ الجودةِ كالأبيات التي خاطب بها المنصور عند جفوته له »[9]. وقد ذكره المقرِّي مُلخِّصًا كلامًا نسبه إلى صاحب "المُغرب"

---

(1)- اسم موضع.
(2)- ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج6، ص254.
(3)- ابن الأثير، الكامل في التاريخ،ج 10، مر: محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.4، 2003، ص129.
(4)- أبو الربيع، الديوان، ص13.
(5)- ابن المعز: هو تميم بن المعز بن المنصور بن القائم بن المهدي الفاطمي(337 - 374 هـ). كان أبوه صاحب الديار المصرية والمغرب، تربّى في أحضان النعيم، ومال إلى الأدب، فنظم الشعر الرقيق، وتوفي بمصر. له ديوان شعر مطبوع.
(6)- أبو الربيع، الديوان، ص6.
(7)- محمد بن تاويت، محمد الصادق عفيفي، الأدب المغربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1969، ص175.
(8)- عبد الله كنّون، النبوغ المغربي،ج1، ط2، د.ت، ص168.
(9)- عبد الله كنون، ذكريات مشاهير رجال المغرب،ج3، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2010، ص1491.

فقال:« لم يكن في بني عبد المُؤمن مثلَه في هذا الشأن الذي نحن بصدده، وكان تقدَّم علـــى مملكتـــي سجلماسة وبجاية، وكان كاتباً شاعراً أديباً ماهراً، وشعرُه مُدوَّن، وله ألغاز »[1].

وقال عنه الزَّركلي:« ويُعدُّ، في أدبه، من مفاخر بني عبد المؤمن، وفي المؤرِّخين من يراه كابن المعتزّ في بني العباس »[2].

ولم يكن نبوغُه مقصورًا على الشِّعر، فقد كان بليغًا في نثره، مُجيدا في كتابته، ويشهد لـــه بذلك بعض ما خلَّفه من رسائلَ، فقد كتب إلى ملك غانة[3] يُنكِر عليه تعويـــقَ التُّجـــار:« نحـــن نتجـــاور بالإحسان، وإن تخالفنا في الأديان، ونتَّفقُ على السِّيرة المُرضية، ونتألَّفُ على الرِّفق بالرَّعيَّة، ومعلومٌ أن العدل من لوازم الملوك في حكم السِّياسة الفاضلة، والجورَ لا تعانيه إلا النُّفوسُ الشِّريرةُ الجَاهلة، وقدَ بلَغَنا احتباسُ مساكين التُّجار، ومنعهم من التَّصرف فيما هم بصدده، وتردُّدُ الجلابة إلى البلد مُفيد لسُّكانها، ومُعينٌ على التَّمكنُ من استيطانها، ولو شئنا لاحتبسنا من في جهاتنا من أهل تلك النَّاحيـــة، لَكنَّـــا لا نستصوبُ فعلَه، ولا ينبغي لنا أن ننهيَ عن خُلقٍ، ونأتيَ مثله، والسَّلام »[4].

والرِّسالة تُبدي شخصيَّةَ حاكمٍ بصيرٍ بسياسة الرعيّة، حكيمٍ في التَّعامل مع غيره مـــن الحُكَّـــام، وتُظهِر جوانبَ من آرائه في الاقتصاد، والسِّياسة الداخليَّة، والخارجيَّة، إضافةً لجانبها الأدبي الـــذي يتجلَّى في وضوح معانيها، وسهولة ألفاظها، وما فيها من السَّجع الذي لم يخلَّ بالمعنى، ولم ينزل بـــه إلى التَّصنُّع، والإسفاف.

كما تَظهَر مقدرتُه اللُّغوية في توقيعه لعاملٍ كثُرت الشَّكـــوى منه، فيقـــول:« قـــد كَثُـــرتْ فيـــك الأقوال، وإغضائي عنك رجاءَ أن تتيقَّظَ، فتتصلِحَ الحال، وفي مبادرتي إلى ظهور الإنكار عليك نسبةٌ إلى شرّ الاختيار، وعدم الاختبار، فاحذر فإنَّك على شفا جُرف هَار »[5].

وفي التَّوقيع إيجازٌ في العبارة، وبلاغةٌ في الأسلوب، وسهولةٌ في اللَّفـــظ، وإبلاغٌ للمعنـــى فـــي سجعٍ محمودٍ لا يُفضي إلى تصنُّعٍ مُستقبَحٍ، أو تكلُّفٍ ممجوج، لأنه سِمةٌ من سمات التَّوقيعات، إضافةً إلى ما فيه من اقتباسٍ من قـــول الله تعالى: ﴿ أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ ﴾[6].

---

(1)- المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، ج3، تح: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، د.ط، 1988، ص107.
(2)- الزركلي، الأعلام، ج3، ص128.
(3)- غانة: من أكبر بلاد السودان، بينها وبين سجلماسة مسيرة شهرين، مأهولة، واسعة التجارة، مأمومة من سائر بلاد المغرب الأقصى.
(4)- المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، ج3، ص105.
(5)- المصدر نفسه، ج3، ص105.
(6)- التوبة (109).

وإنْ كانت الرّسالتان تُظهِران جنوحاً إلى النُّصح، والوعيد قبل إعمال السَّيف، فقد أورد المقـرَّي خبراً يُنبئُ عن الشِّدَّة، والحزم في مواطنهما، يقول:« قال لي الفقيه أبو عبد الله محمـد القـسطلاني: دخلت إلى السَّيد أبي الرَّبيع بقصر سجلماسة، وبين يديه أنطاعٌ عليها رؤوس الخوارج الذين قطعـوا الطَّريق على السُّفار، بين سجلماسةَ، وغانة، وهو ينكت الأرضَ بقضيبٍ من الآبنوس، ويقول:

ولا غُرو أَنْ كانت رؤوسُ عداته جواباً إذا كان السُّيوف رسائلَه »[1].

والغريب أنّ محمّد بن تاويت – وهو الذي أثبت له المهارة في الأدب، والكتابة بصفته أحد مُحقِّقي ديوانه– يُقلّل من شأن نثره في موضع آخر، فيقول:« أمّا نثر سليمان المُوحِّد فنلتمسُه فيما حُفِظ له مِن توقيعاتٍ وإجاباتٍ قليلة نجدها بالغصون اليانعة وغيرها. وهي لا تنمُّ عن نثرٍ فائقٍ له »[2].

لقد تعلَّق هوى أبي الرَّبيع بالأدب، والعلم فأولى الأدباءَ، والعلماء أهميَّةً كبيرةً، فكانت لهم عنـده مكانةٌ، وحظوة، وإن كان ذلك من السُنن التي درج عليها الخلفاء، والأمراء، فلم يخـلُ بـلاطٌ مـن مجالسهم، يقول محمد بن تاويت:« وكان حبُّ الشِّعر، والشُّعراء طبيعةٌ فيه، فعقد للأدبـاء مجـالس، وفَتح بابه للقُصَّاد، والعلماء »[3]. ويشير عبد اللّه كنُّون إلى ارتيادَ الأدباءِ لمجالـسه أيَّـام ولايتـه، فيقول:« وما لبث أن قُدِّم إلى ولاية بجاية من قِبَل ابن عمِّه الخليفة يعقوب المنصور، ولمَّا ثـار بهـا عليُّ بن غانية، نُقِل إلى ولاية سجلماسة، وكان في كلتا ولايته كعبةَ القُصَّاد من أدباء البلاد، يأتونـه عاقدي الآمال على إلطافه، وبرّه، فيصدرون عنه، وكلُّهم ألسنةُ مدحٍ، وثناءٍ عليه »[4].

ويعضُد كلامَ المؤرِّخين استقراءُ شعره، فالقارئُ له يجد فيه مواطنَ للتّناص تدلُّ في جانـب مـن جوانبها على اطِّلاعه على دواوينَ لشعراءَ آخَرين، ومن ذلك قوله:

ترون جسـومًا براها النُّحولُ تكـادُ من السُّـقم ألاَّ تبيـنَا[5]

وهو معنى أخذه من أبي الطَّيب المُتنبِّي في قوله:

كفى بجسمي نُحولا أنّني رجلٌ لولا مُخاطبتي إيّاك لـم ترنِي[6]

وكذلك قوله في القصيدة نفسها:

لعلّ الذي قد قضى بالنَّـوى سيجمعـنا بكـمُ أجمعيـنَا

---

(1)- المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب،ج3، ص107.
(2)- محمد بن تاويت، الوافي بالأدب المغربي في المغرب الأقصى،ج1، ص251.
(3)- محمد بن تاويت، محمد الصادق عفيفي، الأدب المغربي، ص175.
(4)- عبد الله كنّون، النبوغ المغربي، ج1، ط2، د.ت، ص168.
(5)- أبو الربيع، الديوان، ص55.
(6)- المتنبي، الديوان، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت، ص7.

أخذه من قول ابن زُريق[1]:

علّ الليالي التي أضنتْ بفرقتنا جسمي ستجمعني يومًا، وتجمعُه[2]

وقوله: فلو أنَّ هذا الدهرَ يُنصفُ شاكيًا لفرَّق ما بيني، وبيــن المصائبِ[3]

فمازال يسعى في التَّفرُّق بينــنا فلمّا نــأى إلــفِي أتــى بالعجائبِ

وهو معنى يستحضِرُ إلى الأذهان قول أبي صخر الهُذَلي[4]:

عجبت لِسعي الدَّهر بيني، وبينها فلمّا انقضى ما بيننا سكــنَ الدَّهرُ [5]

وقد أشار المحقِّقون إلى وجود هذا التَّداعي في المعاني[6]، ويمكِن القول أنَّ ترديدَ الشَّاعر لبعض معاني الشُّعراء في بعض أبياته، ليس من باب الإدِّعاء، فهذه المعاني مشهورةٌ شــهرةَ أصــحابها لا يستطيع متأخرٌ عنهم انتحالَها، أو نسبةَ ابتكارِ صوَرِها لنفسه، وإنّما هي دليلٌ على قراءته لأشعارِ مَن تقدَّمه، وإعجابِه بمعانيهم، وصوَرِهم، فلا يوجد إبداعٌ من العدم، وإنَّما يعود كلُّ جديدٍ إلى قديمٍ يــستندُ إليه، أو يقتبس منه، ثمّ يتميَّزُ كلّ مُبدعٍ بما يُضفيه على الإبداع من شخصيَّته، وثقافته التي تمنح العمل انتماءً جديداً يبُعده عن المحاكاة، والتَّقليد[7].

وهناك قضيّةٌ أخرى أثارها صاحب"المُعجب"، وهي أنَّ صديقًا له من الكُتَّاب يُسمَّى محمد بن عبد ربّه كان مُختصًّا بأبي الرَّبيع، وقد نحلَه الكثيرَ من شعره، ولم يَنسِب لنفسه بعد ذلك شيئًا من الــشِّعر الذي نحله إيَّاه، وقد تأكدَّ من ذلك بما وجدهُ في شعرِ أبي الرَّبيع بعد مفارقةِ كاتبه من قــصائدَ نازلــةِ الرُّتبةِ، فعرف أنَّ الرَّاقيَ من شعره ليس له، يقول:« ولأبي عبد الله هذا اتساعٌ في صناعة الشِّعرِ إلا أنَّهُ نَحَل كثيراً من شعره السيّدَ الأجلَّ أبا الرَّبيع سليمان بن عبد الله بن عبد المُؤمن أيامَ كتابته له، ولم يدَّعِ بعدَ ذلك في شيءٍ مما نحله إيَّاه من شعره، ولا ذكر أنَّه له، فكان أكثرُ شعره يُنشَد لأبي الرَّبيــع، وترويه الرُّواة له، عرفتُ ذلك بعد مفارقته إيَّاه، لأني تفقَّدت شعرَ السَّيد أبي الرَّبيع، واختلــف علــيَّ كلامُه، ورأيت بخطِّه أشعارًا نازلةً عن رتبةِ الشِّعر جدًّا، فعلمت أنّ ذلك الأوَّلَ ليس من نسجِه »[8].

---

[1]- ابن زريق: أبو الحسن علي بن زريق البغدادي، وُلد في حدود 420 هـ. شاعر، كاتب.هجر وطنه، وتوفي بالأندلس من آثاره: الفراقية:
لا تعذليه فإنّ العذل يولعه قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه

[2]- انظر: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج3، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1989، ص92.
لا تعذليه فإنّ العذل يولعه قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه

[3]- أبو الربيع، الديوان، ص61.

[4]- أبو صخر الهذلي: عبد الله بن سلمة السهمي ، وُلد نحو 80 هـ ، شاعر من هذيل.تعصّب لبني مروان، و له في عبد الملك بن مروان مدائح. من عيون شعره رائيته المشهورة.

[5]- أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري، شرح أشعار الهذليين، ج1، تح: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، د.ت، ص958.

[6]- أبو الربيع، الديوان، ص:48-55-61. - ويمكن الرجوع إلى بحث لمحمد بن تاويت في كتابه " الوافي" الذي بيّن فيه الشعراء الذين تأثر أبو الربيع بمعانيهم من القدماء، ومن المعاصرين له، وفيه دراسة لقصائد من كلّ أبواب الديوان، وبيان لوجوه القوة، والضعف فيها.
- انظر: محمد بن تاويت، الوافي بالأدب المغربي في المغرب الأقصى،ج1، ص184-251.

[7]- انظر: رابح محوي، الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله المُوحّد،إش: عبد الرحمن تبرما سين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008-2009، ص97.

[8]- عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، و.ح: خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص213.

وهذه التُّهمةُ إنْ صحَّت، فهيَ لا تَحُطُّ من مكانة أبي الرَّبيع، فالمُرَّاكشي لا ينفي عنه قولَ الشِّعر، مع أنَّه تحاملَ عليه، فعدَّ الجيِّد من شعره منحولاً لهُ، وقد تكون لكاتبِه دوافعُ تجعله يدَّعي على أبي الرَّبيع هذا، خصوصًا أنَّ نثرَه يدلُّ على تمكّنٍ من اللُّغةِ، وامتلاكٍ لناصيتها، في ألفاظه، ومعانيه، ووشيه. ثُمَّ أنّ كثيرًا من الشُّعراءِ يُبدعون في مواضعَ من القول، فيأتون بالمعنى الَّذي يُقرِي الأسماعَ بيانًا، ويأخذ بمجامع القلوب حُسنًا، وينزلون في مواطنَ فيُسفُّون في الشَّكل، أو في المعنى، فهذا أبو تمّام يأتي ببيتين بلغا من الحُسْن كلَّ مبلغٍ في سبر أغوار النَّفس، وتحليل عاطفة الإنسانِ، في ديباجةٍ جميلةٍ، وحُلَّة قشيبة، فيقول:

نقِّلْ فؤادك حيث شئتَ من الهَوى ما الحُبُّ إلا للحبيب الأوَّلِ[1]

كم منزلٍ في الأرض يألفُه الفَتى وحنينُه أبدًا لأوَّل منزلِ

ثمّ يُجانب الجمالَ، ويُباعدُ الحُسنَ فيقول:

والمجدُ لا يرضَى بأنْ ترضَى بأنْ يرضَى امرؤٌ يرجوك إلا بالرّضا[2]

فوقع في التِّكرار المُخلِّ، الذي عقَّد معنى البيت، وجعله مُستهجَنا، ركيكَ العبارة.

ورغم أنَّ البيتين لشاعرٍ واحدٍ مع ما فيهما من اختلافٍ في النَّسج، والصياغة حُسناً، وقُبحاً، وما فيهما من تَبَاينٍ في المعنى سَطحيَّةً، وعُمقاً، فما اتُّهِمَ بالأخذ من شعر غيره لأنَّ بعضَ شعره أحسنُ من بعضٍ، وما عُدَّ الرديءُ له، والجيّدُ لغيره. فإن صحَّ ما ذكره المرَّاكشي، وثبت نحلُ الكاتب محمد ابن عبد ربِّه أبا الرَّبيع قصائدَ من شعره، فصارت تُروَى له، فإنَّ مسألةَ اختلافِ شعره في قوَّة النَّسج، وضعفه ليس حُجّةً في ذلك، ولا يمكن حصرُ شعر أبي الرَّبيع فيما رُوي لهَ ضعيفًا، مُهلهَلا. وقد أورد عبد الله كنُّون ردودًا على كلام المرّاكشي ومنها قوله:« لماذا لا يكون هذا الكلام من شعر أبي الرِّبيع الذي لم يَحتفِل له، ولا اعتنى بتجويده بعدُ، فهو على كلِّ حالٍ نازلٌ عن رتبة الشِّعر الجيِّد، ولكن لا يدلُّ حتمًا على أنّ ما يُنسب لأبي الرَّبيع من شعرٍ عالٍ ليس له ؟ »[3].

وممّا يدل على معرفة أبي الرَّبيع بالأدب، ورسوخِ قدمه فيه اختصارُه لكتاب "الأغاني"، وتهذيبُه، قال صاحب الغصون اليانعة:« وقد اشتهر اختصارُه للأغاني »[4]، ويقول محقِّقُ الدِّيوان:« وإلى جانبِ هذا فإنَّهُ زاولَ التَّأليف، فاختصر الأغانيَ، وهذَّبه، وطرَّز عليه بحواشيه بعدما رجع إلى دواوين الشُّعراء الَّذين ورد ذكرهم في الكتاب »[5]. إضافةً إلى أنَّ ولعَه بالأدب لم يشغله عن الاهتمام

(1)- أبو تمام، الديوان، ش: شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص463.
(2)- المصدر نفسه، ص175.
(3)- عبد الله كنون، ذكريات مشاهير رجال المغرب،ج3، ص1502.
(4)- ابن سعيد، الغصون اليانعة، ص131.
(5)- أبو الربيع، الديوان، ص7.

بعلوم أخرى ليس عمادُها الكلمةَ المُؤثِّرة، والشُّعورَ المُتوقِّدَ، والقافيةَ العذبة، بل أساسُها إعمالُ العقل، وإغراق التّأملِ، والتَّفكيرِ كالفلسفة، والطِّب، يقول عبد الرحمن الجيلالي في معرض حديثه عن الخليفةِ أبي يعقوب يوسف:« وكذلك شرحُه لألفيةِ ابنِ سينا[1] في الطِّب كان بإشارةٍ، واقتراحٍ من أميرِ بجايةَ، وتلمسان السيّد أبي الرَّبيع سليمان بن عبد الله بن عبد المُؤمن »[2].

واهتمّ أبو الرَّبيع بجانبٍ آخر يتعلَّق بالعمران، وذلك بسعيه في الحفاظ على محيطِ عاصمةِ الإمارة، وتجديد بعض منشآتِها، وقد ذكر عبد الرحمن الجيلالي ذلك حيث يقول أثناء حديثه عن العمارة في عهد المُوحِّدين:« وتجديدُ الرِّياض الرَّفيع، والرِّياض البديع، بمدينة بجاية على عهد واليها السِّيد أبي الرَّبيع سليمان حفيد عبد المُؤمن »[3].

وتوفي أبو الرَّبيع في تلمسان التي وليَها في آخر حياته، وكانت وفاته سنة 604هـ بعد حياة سياسيّةٍ، وأدبية حافلة، يقول ابن خلدون في حديثه عن رجوع الخليفة النَّاصر إلى مراكش من حرب بني غانية في إفريقيا سنة أربع وستمائة:« وعند مرجعه من إفريقيّة تُوفي السيِّد أبو الرَّبيع بن عبد اللّه بن عبد المُؤمِن صاحبُ بجاية »[4]. كما ذكر وفاتَه عبدُ الرحمن الجيلالي في كلامه عن تلمسان، ووالِيها أبي الحسن علي بنِ عمر بن عبد المُؤمن، حيث يقول:« ثُمَّ جُعِلتْ بعد انتقاله منها إلى حفيد عبد المُؤمِن السَّيد أبي الرَّبيع بن عبد اللّه، وكانت وفاته هو وأبو الحَسن المُتقدِّم الذِّكر في سنةٍ واحدةٍ أي سنة 604 هـ /1207 م »[5].

لقد واكب أبو الرَّبيع أعزَّ أيّام الدَّولة الموحِّديَّة، وأخصبَ فتراتها، فقد شهد خلافة جدِّه عبد المُؤمن، ثمّ خلافة عمِّه أبي يعقوب يوسف، ثمّ خلافة ابن عمِّه أبي يوسف يعقوب، وانتهت هذه الفترة بوصول المُوحِّدين إلى أوج قوَّتهم بانتصارهم في موقعة " الأرَك "[6] سنة 591هـ، وشهد من خلافة النَّاصر تسع سنوات، حيث توفِّيَ قبل ضعف الدَّولة المُوحِّدية بسنواتٍ، ابتداءً من انهزامها أمام النَّصارى في موقعة " العقاب "[7] سنة 609هـ .

---

(1)- ابن سينا: أبو علي الحسن بن عبد الله، المعروف بالشيخ الرئيس، وُلد في بخارى سنة 370هـ ، وبها نشأ، وتعلم. له رحلات كثيرة، ومناظرات.استقر بأصفهان، وألف بها أكثر تصانيفه في الطبّ، والمنطق، والطبيعيات، والإلهيات.مات بهمذان سنة 428 هـ. من كتبه: القانون، الشفاء، الإشارات.

(2)- عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام،ج2، ص24.

(3)- المصدر نفسه، ص27 .

(4)- ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون،ج6، ص334.

(5)- عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج2، ص33.

(6)- الأرك :موقعة انتصر فيها الموحّدون في شرق الأندلس بقيادة الخليفة أبي يوسف يعقوب على النصارى بقيادة ألفونسو الثامن سنة 591هـ - 1195م.

(7)- العقاب: وقعة انتصر فيها النصارى بقيادة ألفونسو الثامن على الموحّدين بقيادة محمد الناصر سنة 609هـ - 1212م.

3- الإيقاع :

تطرَقُ أسماعَنا أصواتٌ طبيعيّةٌ نحسُّ لانتظامها، وتناغمها وقعًا في السَّمع، وعلوقًا بالقلب، وقد نرى هذا الانتظام عيانا، فيكون الوقع أبلغَ، والأثرَ أقوى كالَّذي تُشجينا الطبيعة به من حفيف الشَّجر، وسحِّ المطر، وخرير الجداول، وتغريد البلابل، وفي كلّ ما يقع البصر على تناسقه، أو يصل السمعَ صداه، وهي أصواتٌ تجد لها النَّفس لذَّةً نابعةً من الإحساس بموسيقى الصَّوت، وجرسه، وما يميِّزه من اطِّراد، وانتظام، فإن غاب التَّناسق كلِّيًا صار الكلام نشازًا تنفر منه الأسماع، ويأباه الذَّوق السَّليم، وإن كان خروجًا جزئيًّا في موضع ما كان حفاظًا على الإيقاع لأنَّ في ذلك تخفيفًا من حدَّته، وكسرًا لرتابته.وهذا الاتِّساع في مفهوم الإيقاع يجعل تحديدَه، وضبطَه صعبًا لذا بقي مُصطلحًا غائمًا.

وقبل الإشارةِ إلى مقاربةِ الدَّارسين للإيقاع ينبغي تحديد مفهومه اللُّغوي، فقد عرَّفه ابنُ منظور في مادة (وقع) بقوله:« والإيقاعُ من إيقاع اللَّحن، والغناء، وهو أن يُوقِّعَ الألحانَ، ويُبيِّنَها، وسمَّى الخليل- رحمه الله- كتابًا من كُتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع »[1]. وذكر الفيروزبادي الكلامَ نفسه، فقد جاء في القاموس المحيط:« الإيقاعُ إيقاعُ ألحان الغناء، وهو أن يُوقِّع الألحان، ويبْنيَها »[2]. وجاء في المعجم الوسيط:« الإيقاع: اتِّفاق الأصوات، وتوقيعها في الغناء »[3]. وفي معناه اللّغوي يقول مجدي وهبه:« الكلمةُ مُشتقَّةٌ أصلا من اليونانية بمعنى الجريان، أو التَّدفق. والمقصود به عامَّةً هو التَّواتر المُتتابع بين حالتي الصَّوت، والصَّمت، أو النُّور، والظَّلام، أو الحركة، والسُّكون، أو القِصر، والطُّول، أو الإسراع، والإبطاء، أو التَّوتر، والاسترخاء إلخ...»[4].

ويبدو من المدلول اللّغوي أن لفظةَ (الإيقاع) كانت مرتبطةً بالغناء، واللَّحن، والموسيقى، وفي هذا المعنى يقول ابن المُعتزّ:

إذا أحسست في خطِّي فتورًا وحظِّي، والبلاغة، والبيان[5]

فلا ترتبْ بفهمي إنَّ رقصي على مقدار إيقاع الزَّمان

وقال كُشاجم[6]:

آهِ من بُحَّةٍ بغير انقطاع لفتاةٍ موصولة الإيقاعِ[7]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب،ج15، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، ص263.

[2]- الفيروزابادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، إش: محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005، ص773.

[3]- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة المعارف الدولية ، ط4، 2004، ص1050.

[4]- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة، والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص71.

[5]- ابن المعتز، الديوان،تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص444.

[6]- كُشاجم:أبو الفتح محمود بن الحسين الرملي، من أهل الرملة بفلسطين، شاعر، وأديب، فارسي الأصل، له رحلات إلى بغداد، مصر،دمشق. استقر في حلب، ومدح الحمدانيين بها توفي سنة 360هـ.

[7]- كُشاجم، الديوان، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة المدني، القاهرة، ط1، 1997، ص264.

أتعبتْ صوتها وقد يُجتنَى من تعب الحلــق راحةُ الأسماع

وقد انعكس المعنى اللُّغوي على المعنى الاصطلاحي، فكان الإيقاع مصطلحا خاصًّا بعلم الموسـيقى، ويقابله في الشِّعر علم العروض، وهو ما يفسِّره قول ابنُ فارس من أنَّ « أهلَ العـروض مُجمعـون على أنَّه لا فرق بين صناعة العروضِ، وصناعة الإيقاعِ، إلا أنَّ صناعةَ الإيقاع تَقسِم الزَّمان بالنَّغمِ، وصناعةَ العروضِ تَقسِم الزَّمان بالحروف المسموعة »[1].

غير أنَّ مفهومه توسَّع، فصار يُطلَق على الشِّعر كما يُطلَق على المُوسيقى، يقول ابن طباطبا في تبيين ما يبعثُه سماعُ الشِّعر الموزون في النَّفس من طربٍ، ولذَّةٍ:« وللشِّعر الموزون إيقـاعٌ يطـرب الفهمُ لصوابه، ويَرِد عليه من حُسن تركيبه، واعتدالِ أجزائه »[2]، فطربُ الأسماع للـشِّعر، وولـعُ القلوب به إنّما يرجع لإيقاعه الصَّادر من تكرُّر أجزائه، وانتظامها، واعتدالها. وذكر المرزوقي هـذا الكلام فقال:« وإنما قلنا على " تَخيُّرٍ من لذيذِ الوزن " لأن لذيذَه يطرب الطبـعُ لإيقاعـه، ويمازجـه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه »[3].

وقد تحدّث الفلاسفة المسلمون عن الإيقاع حين تطرّقوا لمفهوم الشِّعر، وما يقوم به، وإنْ كانوا قد جعلوا التَّخييل هو العنصرُ الذي يقوم عليه الشِّعر، أمّا الوزن فجعلوه عنـصرًا مُكمِّـلا يـأتي بعـد المحاكاة، والتَّخييل، فأشار الكِندُي[4] إلى مقابلة عناصرِ الإيقاعِ الـشِّعري المتمثِّلـةِ فـي الأسـباب، والأوتاد، والفواصل، والمنتهية إلى الحركة، والسُّكون بعناصر الإيقاع الموسيقي القائمة على النَّقـرة، والإمساك، والمُنتهية كذلك إلى الحركة، والسكون، ومن ذلك قوله في تحليل السَّبب الخفيف:« فالسَّبب نقرةٌ، وإمساك، وهو حرفان مُتحرِّكٌ، وساكن مثل: هل، بل، قم »[5]، تقول الرُّوبي فـي ذكـر هـذه المُوازنة بين الإيقاعين من طرف الكِندي:« ذهب الكنديُّ من قَبل إلى أنَّ النَّغمةَ في الموسـيقى هـي الحرف من نوع الشِّعر، وقد حاول الكِندي أن يحلِّلَ التَّفاعيل الثَّمانية التـي يتـشكَّل منهـا الـوزن الشِّعري، وهي فعولن، وفاعلن، ومفاعلين، وفاعلاتن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، ومفعولات، ومـستفعلن، على أساسٍ موسيقي »[6].

---

[1]- ابن فارس، الصاحبي، تح: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993، ص266.
[2]- ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، دار المعارف، الإسكندرية، ط3، د.ت، ص53.
[3]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،ج1، نش: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص10.
[4]- الكندي:أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (801- 865 م).وُلد في البصرة، وتوفي في بغداد.ألف في الطبيعيات، الفلسفة، الموسيقى، الفلك، الطب، وغيرها، وكتبه مذكورة في كتاب " الفهرست " لابن النديم.
[5]- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1، 1983، ص250.
[6]- المصدر نفسه، ص250.

وذهب إخوانُ الصفَا[1] مذهبَ الكِندي في إرجاع الإيقاع الشِّعري، والإيقاع المُوسيقي إلى مصدر واحدٍ هو الحركةُ، والسُّكون، فالشِّعرُ أبياتٌ تتكوَّن من تفاعيلَ تتجزَّأ إلى أسبابٍ، وأوتادٍ، وفواصلَ تُبنى من اجتماع الحركة، والسُّكون، وأمّا الغناء فألحانٌ تتركَّب من نغماتٍ تتكوَّن من أسبابٍ، وأوتادٍ، وفواصلَ، وتنتهي كذلك إلى الحركةِ، والسُّكون، فالإيقاع الشِّعري مماثلٌ في قوانينه للإيقاع الموسيقي، فيقولون في تحليلهم للتَّفاعيل الثَّمانية للشِّعر:« وهذه الثَّمانية مُركّبة من ثلاثة أصول، وهي السَّبب، والوتد، والفاصلة، وأصل هذه الثَّلاثةِ حرفٌ ساكن، وحرف متحرِّكٌ، فهذه قوانينُ العروض، وأصوله، وأمّا قوانينُ الغناء، والألحان، فهي أيضا ثلاثةُ أصول، وهي السَّبب، والوتد، والفاصلة »[2].

أمّا الفارابي[3] فعدَّ التخييلَ هو السِّمة الأساسية في الشِّعر، وعدَّ الوزنَ عنصرًا مُكمِّلا له، وبيّنَ التّرابط بين الإيقاع الموسيقي القائم على النغم، والإيقاع الشِّعري القائمِ على الحروف، يقول:« نسبةُ وزن القول إلى الحروف، كنسبة الإيقاع المُفصَّل إلى النَّغم، فإنَّ الإيقاع المفصَّل هو نُقلة منتظمة على النَّغم ذات فواصل، ووزن الشعر نُقلةٌ منتظمَةٌ على الحروف ذات فواصل »[4]. وقد حدَّد الفارابي خصائص الأقاويل الشِّعرية بقوله:« أن تكون بإيقاعٍ، وأن تكونَ مقسومةَ الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها في كلّ إيقاع سلاباتٍ، وأسبابٍ، وأوتادٍ محدودةِ العددِ، وأن يكون ترتيبها في كلّ وزن ترتيبًا محدودًا، وأن يكون ترتيبها في كلِّ جزءٍ هو ترتيبهُا في الآخر، فإنَّ بهذا تصير أجزاؤها متساويةً في زمان النُّطق بها، وأن تكون ألفاظُها في كلّ وزن مرتَّبةً ترتيبًا محدودًا »[5]، فأشار إلى الوزن، واعتدال الأجزاء، وترتيبها ترتيبًا مُحدَّدًا، وانتهاء العناصر إلى حروف، وأسباب، وأوتاد.

وكذلك فعل ابن سينا، فركَّز على التَّخييل بصفته عنصرًا جوهريًّا يكمِّله الوزنُ، واللَّحنُ، وأشار إلى ترابط الشِّعر، والموسيقى بانتهائهما إلى الزَّمن الذي تَحْدث فيه الحركة، والسُّكون، يقول:« إنَّ الشِّعر كلامٌ مُخيَّل، مُؤلَّفٌ من أقوالٍ متساويةٍ، وعند العرب مُقفَّاة، ومعنى كونها موزونةً أن يكون لها عدد إيقاعيٌّ، ومعنى كونها مُتساويةً هو أن يكون كلُّ قول منها مُؤلَّفٌ من أقوال إيقاعيَّة، فإنَّ عدد زمانه مُساوٍ لعدد زمانِ الآخر »[6]. وأرجع ابن سينا الإيقاعَ الموسيقي إلى الانتظام في النَّقرات، والإيقاع الشِّعري إلى الانتظام في الحروف، يقول:« الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقديرُ ما لزمان

---

(1)- إخوان الصفا: جماعة فلسفية، ودينية في القرن الثالث الهجري، ترى أنّ الشريعة قد اختلطت بالجهالات، وتطهيرها يكون بالفلسفة.منها: محمد بن معشر، زيد بن رفاعة، وعلي بن هارون الزنجاني،...ألفوا رسائل في علوم مختلفة بثّوا فيها آراءهم.

(2)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص251.

(3)- الفارابي: أبو نصر محمد، من أكبر فلاسفة المسلمين، ولد بفاراب، ثم انتقل إلى بغداد، و ألف فيها أكثر كتبه، كما رحل إلى مصر، والشام، واتصل بسيف الدولة الحمداني، توفي بدمشق،عُرف بالمعلم الثاني لشرحه كتب أرسطو. من مؤلفاته: الموسيقى الكبير، الفصوص، آراء أهل المدينة الفاضلة.

(4)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص249.

(5)- المصدر نفسه، ص248.

(6)- المصدر نفسه، ص248.

النّقرات، فإن اتّفق أن كانت النّقرات مُنتظمة كان الإيقاع لحنيًّا، وإذا اتفق أن كانت النَّقــرات مُحدِثــة للحروف المُنتظِم منها كلامٌ كان الإيقاع شعريًّا »[1].

أمّا ابن رشد[2] فقد ذهب مثل مَن سبقه من الفلاسفة إلى أنَّ الشِّعر كلامٌ مُخيَّــل بــاللَّحن(النَّغمــة المُتفَّقة)، والوزن، والتَّشبيه(الكلام)، وتفرّد من بينهم بإمكانية التَّخييل بالوزن وحــده، يقــول:« فــإنَّ أشعارَ العرب ليس فيها لحنٌ، وإنّما فيها إمَّا الوزن فقط، وإمَّا الوزن، والمحاكاة معًا »[3]، وإن خالف هذا في مواضع أخرى من كلامه، تقول الرُّوبي:« يرى ابن رشد أيضا أنّ كثيرًا من الأقاويل الشعريَّة التي تُسمَّى أشعارًا ليس فيها من معنى الشِّعرية إلا الوزن فقط، إذ لــيس ينبغــي أن يُــسمَّى شــعرًا بالحقيقة على حدِّ قوله إلا ما جمع المحاكاةَ، والوزنَ »[4].

والخلاصة أنَّ الفلاسفة المسلمين في مقاربتهم للإيقاع اهتموا بالتَّخييل، ثــمَّ بــالوزن، واعتــدال الأجزاء، وركَّزوا على ترابط الإيقاع الموسيقي، والإيقاع الشِّعري وصولا إلى الحركات، والــسَّكنات الحادثة في الزَّمن، تقول الرُّوبي:« فالوزن الشِّعري يناظر الإيقاعَ الموسيقي، فالأول تعاقــبٌ مُنــتظَم للحركات، والسّكون مُمثَّلةً في الحروف المُتحرِّكة، والسّاكنة، والثَّاني تعاقب مُنتَظمٌ أيضا للمُتحرِّكات، والسَّواكن مُمَثَّلا في النَّغم، وعلى هذا الأساس من التَّشابه بين الحركة المنُتظَمة للوزن فــي الــشِّعر، والحركة المنتظمة للإيقاع في الموسيقى كان تصوُّر الفلاسفة للأساس الموسيقي للشِّعر»[5].

أمّا اللُّغويون القُدامى فقد ذكروا مقوِّمات الشِّعر، وتتمثَّل عندهم في الوزن، والقصد إليه، واللّفــظَ، والمعنى، والقافية، وقد احتفوا بالوزن، والقافية بصفتهما سمتين بارزتين من سمات الشِّعر، وســيأتي ذكرُ ذلك في الحديث عن البُنية العروضية، أمّا الإيقاع فلم يرد ذكره عندهم باستثناء ابن طباطبا فــي حديثه عن لذَّة الأذن بالموسيقى المتأتِّية من سماع الشِّعر حيث يقول:« وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويَرِد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه »[6].

وقد صار الإيقاع عند اللُّغويين المُحْدَثين مصطلحًا غائمًا، وكثُر الحديث في التَّفريق بينه، وبــين الوزن، وذلك بسبب اختلاف رؤى العروضيين للشِّعر، وموسيقاه، يقول أحمد كشك:« هذا المُصطلح هو الإيقاع لقد تردّدَت رؤيته في هذا الحقل الموسيقي، ولعلَّ ذلك راجــعٌ إلــى أمــرين: الأوّلُ: أنّ

---

(1)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص251.

(2)- ابن رشد: محمد بن أحمد بن محمد بن رشد(520-595هـ) فيلسوف، وفقيه، وطبيب عربي ولد بقرطبة، و وتوفي بمراكش. من مصنفاته: الكليات، تهافت التهافت،..وله شروح لكثير من كتب أرسطو.

(3)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص73.

(4)- المصدر نفسه، ص84.

(5)- المصدر نفسه، ص251.

(6)- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص53.

المُصطلحَ قرينَ علم الموسيقى حيث أصبح إطلاقُه على العروض من قبيل المشابهة، والثَّاني: اختلاف النَّظر إليه من خلال الدَّارسين تَبعًا لرؤية كلٍّ منهم لموسيقى الشِّعر »[1].

فقد ذهب محمد غنيمي هلال إلى أنَّ الإيقاعَ هو وحدة النَّغمة التي تتكرَّر على نحوٍ ما في البيت، ويُقصَد به توالي الحركات، والسّكنات، أمَّا الوزن فهو مجموع التَّفعيلات[2]، وهو بهذا يرى أنَّ الوزن أعمُّ من الإيقاع، وقد ذهب عثمان مُوافي إلى هذا الرأي حيث يقول:« يختلف مفهوم الإيقاع عن مفهوم الوزن، فالمقصود بالإيقاع توالي المتحرِّكات، والسَّواكن في التَّفعيلة الواحدة، أمَّا الوزن فهو مجموعةٌ من التَّفاعيل، والإيقاعاتِ المُركَّبة معًا »[3].

وعرَّفه عزّ الدين إسماعيل بقوله:« الإيقاع هو التَّكوين الصَّوتي الصَّادر عن الألفاظ ذاتها »[4]. فأشار إلى الموسيقى النابعة من العلاقات بين الكلمات كالتِّكرار، والتَّجانس، والتَّضاد، وغيرها.

ويُعرَّف علوي الهاشمي الإيقاعَ من خلال العلاقات القائمة بين أجزاء النَّص الأدبي، وهو تعريفٌ أشمل لأنَّ هذه العلاقات تتعلَّق بالوزن، والقافية، وغيرهما، يقول:« إنّ الإيقاع يعني انتظامَ النَّص الشعري بجميع أجزائه في سياق كُلِّي، أو سياقات جزئيَّة، تلتئم في سياق كُلِّي جامع، يجعل منها نظامًا محسوسًا أو مُدرَكًا، ظاهرًا أو خفيًّا، يتَّصل بغيره من بُنَى النَّص الأساسيَّة، أو الجزئيَّة، ويُعَبِّر عنها كما يتجلَّى فيها. والانتظامُ يعني علاقاتِ التِّكرار، والمُزاوجة، والمُفارقة، والتَّوازي، والتَّداخل، والتَّنسيق، والتَّآلف، والتَّجانس، مما يُعطي انطباعًا بسيطرة قانون خاص على بُنية النَّص العامة، مُكوَّن من إحدى تلك العلاقات، أو بعضها، وعادةً ما يكون عنصر التّكرار فيها هو الأكثر وضوحا من غيره »[5].

ويرى أحمد كشك أنَّ مجال الدِّراسة هو الذي يُحدّد عموم كلمة(الإيقاع)، أو خصوصها يقول: « فإن قصدنا مقارنةَ موسيقى الشِّعر بالنَّثر، وعلم الموسيقى يُمكن إطلاق الإيقاع. لكن إذا كنَّا بإزاء فنٍّ واحد، فإنَّ جعْل هذا المُصطلح مُوازيًا للوزن مطلوب »[6]. ومِمَّن اهتمّ بالإيقاع من الغربيين النَّاقد الإنجليزي ريتشاردز[7] الذي يُعرِّفه بأنَّه « هو هذا النَّسيج من التوقُّعات، والإشباعات، والائتلافات، والمفاجآت التي يُحدثها تتابع المقاطع »[8]. ويذكر شكري عيّاد أنَّ ريتشاردز يُعرِّف

---

(1)- أحمد كشك، الزحاف والعلة، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2005، ص149.
(2)- انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ط، 1986، ص461.
(3)- عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 2002، ص167(الهامش).
(4)- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، 1974، ص376.
(5)- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للنشر، والتوزيع، بيروت، ط1، 2006، ص53.
(6)- أحمد كشك، الزحاف والعلة، ص157.
(7)- ريتشاردز: ناقد إنجليزي(1893-1979م) من مؤلفاته: معنى المعنى، مبادئ النقد الأدبي، العلم والشعر، و فلسفة علم البلاغة.
(8)- شكري محمدعياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص156.

الإيقاعَ تعريفين أحدهما أنَّه التَّشكيل المُتكرر، والثَّاني أنَّه اعتماد جزءٍ على جزء داخل كلٍّ يُستمَدُّ من التوقُّع، والتَّنبؤ[1].

ويرى الشَّكلانيون أنّ الإيقاع خاصيّةٌ من خصائص الشِّعر، وأنَّه يظهر في مستويات مختلفة في النَّص الشِّعري، يقول لخضر العرابي:« انصبَّ اهتمام الشَّكلانيين على العوامل التي تُولِّد الإيقاع الذي يتحدَّد من خلال البحر الذي ينبني عليه النَّص الشِّعري، وكذلك القافية التي تُحدِّد الفاصلة بين البيت، والبيت، والنَّغمة الموسيقيَّة الدَّاخلية تختلف من قصيدة إلى أخرى، وهي بذلك تكون وحدَة قائمة بذاتها»[2]. وترى إليزابيث درو[3] أنّ الإيقاع حركة مُتدفِّقة، وهو أعمّ من الوزن، تقول:« إنّما نقرة الوزن المنتظِمة بالنسبة للشَّاعر الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد عنها، ثمّ يعود إليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفُّقَ، أو الانسياب »[4]. واهتمّ بعض المُستشرقين من أمثال فايل[5]، وغويار[6] بالإيقاع في الشِّعر العربي، مُحاولين دراسته على أُسسٍ جديدة غير الأسس التي وضعها الخليل، وتابعهم في هذا بعض العروضيين العرب فنظَّروا للإيقاع، ولعناصره في الشِّعر العربي، فيرى النُّويهي أنّ الإيقاع مساوٍ للوزن، كما تحدَّث عن إمكانية قيام الشِّعر العربي على عنصر إيقاعي آخر هو النَّبر الذي يضمن للشِّعر الانطلاق، والتَّخلّص من الرَّتابة، التي وسمه بها النظام الكمِّي الخليلي[7]، بينما يرى محمد شكري عيَّاد أنَّ الوزن جزءٌ من الإيقاع، يقول:« وهكذا يظنُّ القارئُ تارةً أنّ الإيقاع أعمّ من الوزن، وتارة أنَّه أخصُّ منه، والحقيقة أنَّه اسم جنس، والوزن نوعٌ منه »[8]، وإنْ كان في موضع آخر من كتابه يجعلهما متساويين، يقول: « فالوزن، أو الإيقاع مُعرَّفٌ إجمالا بأنَّه حركة مُنتظَمة »[9]. ويرى عيَّاد أنَّ الشِّعر العربي يقوم على أساسين هما الكمُّ، والنَّبر، يقول:« فالإيقاع الشِّعري إذن يقوم على دعامتين من الكمِّ، والنَّبر »[10]، وإنْ أقرّ بأنّ الكمَّ هو السِمَة البارزة للشِّعر العربي، ففي حديثه عن البحر البسيط يقول:« وتصوُّرنا أنَّ النّبر على الأقلِّ في هذا البحر عاملٌ ثانوي في الوزن، أي أنّنا تَصوَّرنا أنّ كمّ المقاطع يمكن أن يكون هو المُهيمن على موازين الشّعر العربي »[11]، وأحيانا يشير إلى عنصر إيقاعي ثالث هو

---

(1)- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي،(هامش)، ص159.
(2)- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب، د.ط، د.ت، ص61.
(3)- إليزا بيت درو: مؤلفة، وصحفية أمريكية ولدت سنة 1935. ودرست العلوم السياسية بجامعة " ولسلي " من مؤلفاتها: الشعر: كيف نتذوقه، ونفهمه.
(4)- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص21، نقلا عن: إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه، ونتذوقه، ت: الشوش، ص50.
(5)- فايل: (ت1960) مستشرق ألماني له جهود في النحو، والعروض العربيين، من آثاره: " أشكال الأوزان العربية القديمة، ونظمها (1958) ".
(6)- غويار:ستانيلاس غويار مستشرق فرنسي، وُلد سنة 1846 م، وتوفي في باريس سنة 1884م. درس اللغات الشرقية. من أبحاثه: علم العروض العربي سنة 1877م، و متن في اللغة الفارسية الدارجة سنة 1880م .
(7)- انظر: شكري محمدعياد، موسيقى الشعر العربي، ص51.
(8)- المصدر نفسه، ص63.
(9)- المصدر نفسه، ص57.
(10)- المصدر نفسه، ص60.
(11)- المصدر نفسه، ص92-93.

المقطع حيث يقول:« الشِّعر كذلك لا يخلو من النَّبر، وإن جاز أن يعتمد في إيقاعه على التَّناسب الزَّمني بين المقاطع التي تكون في مجموعة واحدة أكثر من اعتماده على النَّبر »[1].

أمّا محمد مندور فيرى أنَّ الوزن هو كمّ التّفاعيل، أمّا الإيقاع « فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتيَّة ما على مسافات زمنيَّة متساوية، أو متجاوبة »[2]، وفي تحديده لعناصر الإيقاع يرى أنّ التَّفسير الكمِّي لا يكفي وحده لتحديد الإيقاع، بل يحتاج إلى مُكوِّن آخر هو النَّبر، أو الارتكاز، يقول: « ونُلخِّص طبيعة الأوزان العربية بأنَّها تتكوّن من وحدات زمنيَّة متساوية، و متجاوبة هي التَّفاعيل، وأنَّ هذه التَّفاعيل تتساوى، أو تتجاوب في الواقع عند النُّطق بها بفضل عمليات التَّعويض سواء أكانت مُزحفةً، معلولةً، أو لم تكن، وأنَّ الإيقاع يتولَّد في الشِّعر العربي من تردُّد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كلِّ تفعيل، ويعود على مسافات زمنيَّة مُحدَّدة النِّسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن »[3].

ويستنكر إبراهيم أنيس أن يكون الوزن، وتوالي المقاطع الذي اهتم العروضيون القدامى به هو الذي يُحدث الإيقاع في الشِّعر، و لكن يحتاج الشِّعر مع هذا إلى الأداء، والإنشاد، يقول:« ولا يتمُّ الإنشاد بمجرَّد مراعاة التَّفاعيل في الوزن، أو بإعطاء النَّبر حقَّه من الضَّغط بل لابدَّ مع هذا من النَّغمة الموسيقية »[4]، ويقول في موضع آخر:« كذلك أوزان الشِّعر، وتوالي مقاطعه لا تكفي في بعث الشعر حيًّا من مرقده، بل لا بُدّ معها من معرفة طريقة الأداء، وكيفية الإنشاد »[5]. ويحصل الإيقاع من زيادة زمن النَّبر في الشِّعر، وينقص هذا الزَّمن في النَّثر لهذا لا يكون فيه إيقاع، يقول: « والذي نلحظه في نبر الشعر أنّه يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر، غير أنَّا حين نُنشد الشِّعر نزيد من الضَّغط على المقاطع المنبورة، وبذلك نُطيل زمن النُّطق بالبيت من الشِّعر »[6].

غير أنّ المشكلة التي تعترض الدِّراسة الإيقاعيّة الأدائيّة هي عدم معرفة كيفية إنشاد العرب لأشعارها، فلم يرد في التّراث شيء عن ذلك، في حين أنَّ إبراهيم أنيس قد أقام دراسته على أداء القُرَّاء المصريين للقرآن الكريم، وهي دراسةٌ يعترف هو نفسه بصعوبتها نظرا لتباين اللّهجات العربيّة، وتنوّعها، يقول:« ولا سبيل إلى بحث إنشاد الشِّعر، وطرقه المختلفة في البلاد العربيَّة قبل أن نُتمَّ معرفتنا، ودراستنا للهجاتِ الكلام المتباينة في تلك الأقطار »[7].

---

(1)- شكري محمدعياد، موسيقى الشعر العربي، ص57.
(2)- محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع بن عبد الله، تونس، ط1، 1988، ص257.
(3)- المصدر نفسه، ص264- 265.
(4)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4 ، 1972، ص187.
(5)- المصدر نفسه، ص184.
(6)- المصدر نفسه، ص186.
(7)- المصدر نفسه، ص186.

وذهب أبو ديب إلى أنّ الإيقاع هو تتابعاتٌ بين النُوى، ودعا إلى الاهتمام بالنبَّر بصفته عنصرًا إيقاعيًّا أساسيا في الشِّعر العربي، وقد عاب على العروضيين بعد الخليل تركيزهم على الكمِّ، وإهمالهم للنَّبر، وذلك بسبب اقتصارهم على دراسة الوزن، وعدم التَّفريق بينه، وبين الإيقاع، واستنكر عليهم أنّهم « حوّلوا العروض العربي إلى عروض كمِّي، نقيٍّ ذي بُعد واحد مُخفين بذلك بُعدَه الآخر الأصيل: حيويّة النَّبر الذي يُعطي الشِّعر العربيّ طبيعته المُميزة »[1]. ويقترح أبو ديب بدل تفاعيل الخليل نواتين إيقاعيَّتين(فَا)، و(عِلُن)، ويُقرّر أنّ « وصف البحور باستخدام (فَا)، و(عِلُن) على درجة قُصوى من السُّهولة، والكمال »[2]. ولتجنُّب الاختلال الإيقاعي في التَّحليل يقترح إمكانيَّةَ حذف المدِّ من (فا)، لِيجدَ نفسه معترفا بنواة جديدة هي(عِلَتُن) لا تُستعمَل إلا في الوافر، والكامل[3]. فالشِّعر في رأي أبي ديب يقوم إيقاعه على النَّبر، وعلى تتابعٍ كمِّيٍ لثلاث نُوى إيقاعيّة، وتتكوَّن منه الوحدات، والتَّشكُّلات الإيقاعيّة، يقول:« إنّ الإيقاع الشِّعري يتشكَّل من تتابعات، وعلاقات نامية، حيويّة بين نواتين، أو ثلاث هي المؤسِّسات الفعليّة لحركيّة اللغة، وفاعليتها، وأنَّه ليس هناك حدود لِما يمكن أن يتركَّب من تتابعات، وعلاقات لا كمّيًّا، ولا كيفيًّا »[4].

إنّ فرضيةَ النّبر، والنُوى الإيقاعيّة فكرة غائمة المنهج، والتّحليل، فهذه النُوى –حسب قوله– تظلُّ عائمة تنتظر تبلورَ دورها الإيقاعي، أو لا تتلقى نبرًا مُحدَّدًا، مضبوطًا[5]، إضافةً إلى أنَّ عمله لم يجد حلاًّ لبعض المعضلات الإيقاعيّة، ولم يسلم من التذبذب، والتردّد[6].

وقد أثبتت المشاريع الإيقاعيّة الجديدة فشلَها في الوصول إلى تحليلٍ واضح، يُفسِّر النِّظام العروضي العربي، أو يضاهي نظريّة الخليل في مفهوم النِّظام، فظلَّت محاولاتهم قاصرة عن طرح بديل إيقاعي، وانتهى أصحابُها إلى صعوبة الوصول إلى نظريَّة تقوم على أساس مقطعي، أو نبري، ذلك أنّ النِّظام المقطعي يُمكِّن من معرفة عدد المقاطع، وأنواعها، لكن لا يُقدّم قواعدَ عروضية ثابتة، وواضحة[7]، إضافة إلى أنَّه ينطلق من عمل الخليل حيث تُحدَّد المقاطع في هذه الدِّراسة على مستوى التفعيلات[8]، يقول مصطفى حركات:« لا نستطيع إذن بالنَّظر إلى عدد المقاطع وحده أن نبنيَ نظاما يُحدِّد البحور، وإنَّما تكلَّمنا عن هذه الإمكانيَّة لأنَّ بعض الباحثين حاولوا بصفة غير مباشرة أن

(1)- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص230.
(2)- المصدر نفسه، ص52.
(3)- المصدر نفسه، ص53.
(4)- المصدر نفسه، ص96.
(5)- المصدر نفسه، ص332.
(6)- المصدر نفسه، ص33.
(7)- انظر: مصطفى حركات، كتاب العروض، موفم للنشر، الجزائر، 1986، ص28-29.
(8)- انظر: محمد مندور، في الميزان الجديد، ص263- 264.

ينطلقوا من هذا المبدأ لتحديد البحور، فتوصلُّوا لنماذج معّقدة تستعمل جداول مُتعـدِّدة للفـرز بـين الأوزان المتُماثلة في عدد المقاطع »[1]. أمّا النِّبر فهو لا يؤدِّي في العربية وظيفة تمييزية، ومازالت الدِّراسات النَّبرية المُطبَّقة على العروض العربي غير واضحة المعالم، فهي كما يقول أحمد المعدّاوي: « فكونُ النَّبر معضلة من معضلات الدَّرس اللَّغوي للعربيّة المعاصرة يعني في مقدِّمة ما يعنيـه أنَّ قيام نظريَّة في النَّبر يُعتبر أحد وجوه تلك المُعضلة »[2].

إنَّ الدِّراسات الإيقاعية على المستوى المقطعي، أو النَّبري هي دراساتٌ تعود في أصـولها إلـى المستشرقين، وإلى العروضيين المُحدَثين الذين تأثّروا بهم[3]، والذين حـاولوا إيجـاد رؤى جديـدة للعروض العربي، انطلاقًا من هذا التَّأثر، لكنّهم لم يصلوا إلى دراسة مُحكَمة في هذا، يقـول أحمـد المعَّداوي:« وكلُّ ما يمكن أن يُقال هو أنَّ زمنًا جميلا من أعمار هؤلاء الباحثين قد ذهـب(تـصرّم) على غير طائل بسبب وهم كبير يتمثَّل أوّلا في التشكيك في كلّ مجهود ذاتي بدءً بعروض الخليـل، وثانيا في التماس الحلِّ في أيّة نظرية أثبتت فاعليتها في جهة من جهات العالم »[4].

وليس الحديث عن هذه البدائل من باب تقييم النّتائج التي توصّلت إليها، ولكن لتبريـر اقتـصار دراسة البنية الإيقاعيّة في هذه المُدوّنة على البنية العروضيّة المَتمثّلة في الوزن، القافية، وعلى البنية اللغوية التي تخصّ بعض الظواهر اللغوية التي تحدث جرسا موسيقيا في الكلام، أمّا الدَّراسة علـى أساس المقطع، والنبر فأُقصيت لغموض منهجها، وتحليلها، وعدم وصولها إلى نتائج فـي تطبيقاتهـا على العروض العربي، واعتبار الإيقاع يتجسَّد في البنية العروضية، والبنية اللغوية رؤية تُميّز الكثير من الدِّراسات الإيقاعية، يقول حسني عبد الجليل يوسف:« إنّ الوزن الـشعري، والقافيـة، والقافيـة الدَّاخلية، واستخدام الشّاعر للألوان البديعية، يجعل القصيدة ذات إمكاناتٍ غنائيَّة واضحةٍ »[5].

ويرى علوي الهاشمي أنّ بنية الإيقاع تتجسّد في مجالين، الأول منهما خارجيٌّ ظاهر هو موسيقى الإطار المتمثِّلة في القوافي، والأوزان، والبحور، والتَّفاعيل المختلفة، والثَّاني هو مجـال الموسـيقى الدَّاخلية التي تنشأ من العلاقات بين الحروف والكلمات، يقول:« تتجمَّع الحروف، والأصـوات فـي مقاطع لِتشكِّل جرسًا موسيقيًّا هنا، أو هناك تبعا لكثافة المعنى، وتركيـز العاطفـة.كمـا أنّ للـصّيغ النّحوية، والتّراكيب اللّغوية، عبر ظواهر التّكرار، أو الائتلاف، والاختلاف، أنساقا، وتجمُّعات تُشكِّل

(1)- مصطفى حركات، نظريتي في تقطيع الشعر، دار الآفاق، الجزائر، د.ط، د.ت، ص106.
(2)- أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993، ص35.
(3)- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993 ص13- 14.
(4)- أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص40.
(5)- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1989، ص26.

وحدات موسيقيّة، إيقاعيّة في النّص تساعد على إبراز قانون الحركة، والسّكون »[1]. ويُعتبَر هذا المجال تبَعا لمجال الوزن، وامتدادًا له يقول:« كلّ ذلك في حقيقته بقايا أصداء مجال الوزن، يُرجِّعها بصورة، أو بأخرى مجال الموسيقى الدّاخلية. غير أنّ هذا المجال الإيقاعي يتغلغل في غير مجال الوزن، ويُرجّع أصداءه، كما يُنظّم مجالات بُناه، ويجمع تفاصيلها في سياق مُنتظَم اكتسبه أساسا من مجال الوزن »[2]. ذلك أنّ الوزن، والقافية يُحدِثان لدى السّامع متعةً من خلال الجرس الموسيقي المتأتّي من اطِّراد التَّفاعيل، وانسجام القوافي، وهو ما يُمثِّل الجانب العروضي في القصيدة. غير أنَّ هناك ظواهرَ لغوية تُحدِث الأثرَ نفسه، ومنها التَّجنيس، والتِّكرار، يقول حسني عبد الجليل يوسف: « ومن هنا فإنَّ تعاملنا مع التَّرادف، والتَّقابل، والتَّطابق، لا يكون فقط بوصفها مُحسِّنات بديعيَّة، معنويّة، لا عمل لها سوى تقوية المعنى، وإنَّما أيضا من مُنطلَق ما تُحدِثه من موسيقى خفيَّة، وحركة نفسيَّة، فكريَّة في قارئ الشِّعر، أو سامعه »[3]. وهذه الظَّواهر تُسمَّى بالبنية اللُّغوية التي أصبحت عنصرًا إيقاعيا أساسيا في الشِّعر، وصارت تحظى بالأهمية نفسها التي يحظى بها الوزن، والقافية في مجال الإيقاع الشِّعري.

(1)- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص38-39.
(2)- المصدر نفسه، ص37.
(3)- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي،ج1، ص15-16.

الفصل الأول:
إيقاع العروض والقافية

- تمهيد:

وضع الخليل بن أحمد نظاما عروضيا دقيقا اقتفى أثره من جاء بعده من العروضيين، ورغم الاستدراكات الكثيرة التي طالت هذا النظام قديما، وحديثا إلاّ أنها انطلقت من قواعده، وتأسّست على مبادئه، وأحكامه، وانتهت كلُّ الدّراسات الهادفة إلى إيجاد بديل إيقاعى ظابط للشّعر العربي إلى تفكّك النظامِ، وسطحيّة العرض، والفشل في إيجاد ضوابطَ ناظمةٍ للواقع الشّعري العربي بل إلى الإقرار بعبقريةِ فذّة للخليل، وبدقّة، وثباتٍ لنظامه العروضي افتقرت إليهما استدراكاتُ القُدامى من أمثال الجوهري، وحازم، والأخفش، وقَصُرت عنهما بدائلُ المُحدثين كأبي ديب، وعيّاد، وأنيس التي تقوم على أسسٍ واهية من الدّراسات المقطعية، أوالنّبرية.

وإن كانت الاستفادة مُمكنةً من هذه الدّراسات فيما يتعلّق بزمن المقاطع، أو بالجانب الأدائي، الإنشادي، فإنّها لا يُمكن أن تُؤسّس لنظريةٍ عروضية عربيّة تنظم الشّعر العربية قواعديا، وتتلاءم مع التّحقيقات الوزنية المسموعة عن العرب يقول سيّد البحراوي:« على مستوى العروض تتالت محاولات كثيرة لوضع أعاريضَ جديدةٍ، أو لتعديل العروض الخليلي، ولكنها ظلّت في النهاية تهميشا، أو تعليقا على الخليل، وليست خروجا جذريا عليه »[1]، وتقوم البُنية العروضيّة للشّعر العربي على مُكوّنين إيقاعيين هما الوزن، والقافية، وقد بقيا أساسًا لتذوق الشّعر، وقَبوله، ومعيارًا هامًّا من معايير نقده، ولم يفقدا هذه المكانة حتى مع انفتاح القريحة العربيّة على الشّعر الجديد، وانتشار حركة التّفعيلة التي لم تجدْ بُدًّا من الانطلاق في أوزانها من مبادئ الخليل، وقواعده كما توحي بذلك بعض تسميّات هذا الشّعر.

و الثّابت أنّ علم العروض هو علمٌ يختص بدراسة أوزان الشّعر العربي، ويُبيّن أحوالها، ويُميّز صحيحها من فاسدها، أما علم القافية فهو علم تُعرَف به أحوال أواخر الأبيات الشعريّة، وما يتّصل بذلك من حروف، وحركات، وعيوب. والدّراسات الحديثة تُطلق على هذه البنية تسمية الإيقاع الخارجي، أو الموسيقى الخارجية[2] ذلك أن أحكام الوزن، والقافية تضبط الشعر بعيدًا عن العلاقات بين الكلمات، يقول عبد الرحمن آلوجي:« العروض، والقافية قيمتان خارجيتان تتناولان الإطار الخارجي للكلمة، المُوقّعة، الموزونة، لا يتدخّلان في طبيعة تركيب هذه الكلمة، ولا في التّناسب بين حروفها وأصواتها من جهة، وبينها وبين ما يُجاورها من الألفاظ »[3].

---

[1]- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، ص98.

[2]- من هؤلاء:عبد الرحمن آلوجي، و رجاء عيد، وفخري الخضراوي، و رفضها آخرون مثل: حسني عبد الجليل يوسف.

[3]- عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص72.

وقبل التّطرق إلى الجانب الإيقاعي العروضي في شعر أبي الرَّبيع ينبغي الحديث عن الوزن، والقافية في الدرس العروضي العربي.

1- الوزن: الوزن لغةً معرفة الخفّة من الثّقل، وهو تبيين مقدار الشيء قال الخليل:« الوزن ثقل شيءٍ بشيء مثله كأوزان الدّراهم، ويُقال وزن الشيء إذا قدّره، ووزن ثمر النّخل إذا خرصه، ووزنت الشيءَ فاتّزن »[1].

وورد في لسان العرب:« الوزن روز الثّقل، والخفّة »[2]، وقال الزُّبيدي:« الوزن كالوعد، وزن الثقل والخفّة بيدك لتعرف وزنه »[3]. وذكر له معاني كثيره منها الخفّة، والثّقل ومنها المثقال، وهو ما يُوزَن به التمر، ومنها نجم يطلُع قبْل سهيل فيحسبه الرّائي إياه، وذكر كذلك التّقدير، والخرص، والحزر[4]، وذكر ابن فارس التّقدير مُشيرا إلى ما في هذا البناء من دلالة على التّعديل يقول:« الواو، والزّاء، والنّون بناء يدلّ على تعديل، واستقامة، ووزنت الشيء وزنًا، والزِنة قَدْر وزن الشيء، والأصل وَزْنَة »[5]. أمّا المعجم الوسيط، فأورد معنى التّرجيح، والتّقدير، يقول صاحبه:« وزنَ الشيء، قدّره بوساطة الميزان، ووزنه رفعه بيده ليعرف ثقله، وخفته، ووزنه قدّرَه »[6].

أمّا الوزن في الاصطلاح العروضي، فهو مقابلة اللّفظ في الشّعر بأجزاءَ مخصوصة قائمة على الحركة، والسّكون، يقول المحلّي في حديثه عن التّفاعيل:« وأعلم أن هذه العشرة في ضرب المثال كالمثاقيل الي يُوَزن بها لأنّهنّ اتُّخذن لوزن الألفاظ كما اتُّخذت المثاقيل لوزن الذهب »[7]. وإلى هذا ذهب القرطاجنّي، لكنه استعاض عن الأجزاء بمستوياتها الأدنى، وهي الحركات، والسّكنات، فالوزن هو اتفاق الأبيات في عدد الحركات، والسكنات، وترتيبها يقول:« والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات، والسّكنـــات، والتّرتيب »[8]. ورأى غنيمى هلال أنّ « الوزن هو مجموع التّفعيلات »[9]، وإلى هذا ذهب عثمان مُوافي حيث يقول:
« الوزن هو مجموعة من التّفاعيل، والإيقاعات المرتّبة معا »[10]. وأيّدهما العاكوب في ذلك فقال:
« وأمّا الوزن، فيعني أن يتألّف البيتُ الشّعري من وحَداتٍ نغميّة عددُها واحد في كلّ أبيات القصيدة،

---

(1)- الخليل بن أحمد، العين، ج4، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003،ص368.
(2)- ابن منظور، لسان العرب ، ج15، ص205.
(3)- الزبيدي، تاج العروس، ج36، تح: عبد الكريم العزباوي ، المجمع الوطني، للثقافة، الكويت، ط1، 2001،ص250.
(4)- المصدر نفسه، ص250-251.
(5)- ابن فارس، مقاييس اللغة، ج6 ، تح:عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، ص107.
(6)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص1029.
(7)- المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل، تح: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص60.
(8)- حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1986، ص263.
(9)- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص461.
(10)- عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، ص167(الهامش).

أي أنّه يعني مجموع تفعيلات البيت »[1]. واختلف العروضيون المُحدثون في النّظر إلى الوزن، فعرّفه مندور بأنّه كمُّ التّفاعيل التي تكون متساوية كالرجز، أومتجاوبة كالطّويل، يقول:« ونحن نقصد بالوزن إلى كمّ التّفاعيل »[2]. وعدّه أبو ديب تتابعًا للمقاطع، فيقول:« يُحدّد التّركيب الوزني للشّعر في هذا البحث بأنّه التّتابع الذي تكوّنه العناصر الأوليّة المُكوّنة للكلمات، وتُشكّلُ هذا التتابع في كتلة مستقلّة لها حدّان واضحان: البدء، والنهاية »[3]. أمّا عيّاد، فالوزن عنده حركة للأجزاء المُتشابهة، أوالمتمايزة، يقول:« فالوزن، أو الإيقاع يُعرَّف إجمالا بأنّه حركةٌ منتظمة، والتئامُ أجزاء الحركة في مجموعات مُتساوية، ومُتشابهة في تكوينها شرطٌ لهذا النظام، وتَميّزُ بعض الأجزاء عن بعض في كلّ مجموعة شرطٌ آخر »[4]. والواقع أنّ الوزن استعمِل بدلالات مختلفة ممّا أدّى إلى غموضه، وعدم وضع حدٍّ دقيق له، يقول حركات:« ويستعمل العروضيون مصطلح الوزن بالمعنى الضيّق، أي أنهم يقصدون به الصنف الذي تُمثّله سلسلة من المُتحرّكات، كما نراهم يستعملونه بمعانٍ أخرى أوسع، وأشمل، فهم يقصدون به التفعيلة تارة، وتارة نموذج البيت، أو نموذجًا لأصناف من الأبيات يسمّونها بحورا »[5].

1.1- الوزن و مكوّناته في المنظور الخليلي:

1.1.1- الأصوات: انطلق الخليل في وضع نظامه من استقراءٍ شامل للواقع الشّعري العربي، ثم بدأ في التقعيد الذي اعتمد فيه الانتقال من الوحدات الإيقاعيّة الصغرى إلى الوحدات الكبرى، فبدأ بالعناصر الأساسية من مستويات الإيقاع مُمثّلة في الأصوات، وهو أمرٌ تعضده ريادتُه في تصنيف أول معجم عربي يتّبع نظاما صوتيا في تبويبه، وترتيبه. إنّ الأصوات تنطلق من الزّمن، ومن خلاله يُقاس استغراقُه يقول صلاح يوسف:« إنّ عنصر التّشكيل الشّعري الأوّل إذن هو الصوت، والصوتُ في هذا التّشكيل يعتمد على المسافة الصوتيّة، أي البعد الصوتي، وهو مُدة مُكث الصوت مسموعا إلى زمن مُحدّد »[6]. فالزمن يُحدّد القِيّم الوزنية كلّها لأنّها تبدأ منه في مستوياتها الدّنيا، يقول عبد الرحمن آلوجي:« فالوزن أبعادٌ زمنيّة محدودة في إطار التّفعيلات التي بُنيت بدورها من الأسباب، والأوتاد، والفواصل »[7]، وأولُّ عناصر الإيقاع اتّصالا بالزّمن هي الأصوات، والصوت أثر سمعيّ يصدر

(1)- عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002، ص223.
(2)- أحمد كشك، الزحاف والعلة، نقلا عن: مندور، الشعر العربي: غناؤه، إنشاده، وزنه، مجلة المجلة، عدد27، 1959.
(3)- كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية، ص230.
(4)- محمد شكري عياد، موسيقي الشعر العربي، ص57.
(5)- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص27.
(6)- صلاح يوسف، في العروض، والإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر، ط1، 96-97، ص33.
(7)- عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص60.

طواعية، واختيارًا عن أعضاء النطق[1]. والأصوات العربيّة أربعة، وثلاثون صوتا تنقسم إلى صوامت، وصوائت، وأنصاف صوامت(أنصاف صوائت)، فأمّا الصوائت، فالحركات القصيرة، وهي الضمّة، والفتحة، والكسرة، وكذلك حروف المدّ، وهي الألف المسبوقة بفتح، والواو المسبوقة بضم، والياء المسبوقة بكسر. وتخرج الواو، والياء عن المدّ إذا سُبقتا بفتح كالواو في(قَوْل)، والياء في(مَيْل)، فتُسمّى بأنصاف الصوائت لطولها، وبأنصاف الصوامت لكونها صارت قابلة للسّكون الحقيقي. يقول العروضي:« وحروف المدّ، واللين الألفُ إذا انفتح ما قبلها، والواو إذا انضم ما قبلها، والياء إذا انكسر ما قبلها، فإذا انفتح ما قبل الواو، والياء نحو سوْء، وديْر خرجتا من المدّ، واللين، فأمّا الألف فلا يكون إلاّ حرف لين لأنّ ما قبله لا يكون إلاّ مفتوحا أبدًا »[2].

وحروفُ المدِّ، والسكونُ الحقيقي يتكافآن من حيث الزّمن، ويختلفان من حيث نوع المقطع الذي يُشكّله كلّ منهما، فالواو الساكنة مثلا تدخل في تركيب مقطع متوسّط مغلق أما الواو الدّالة على المدّ، فتدخل في تركيب مقطع متوسط مفتوح، غير أن هذا الاختلاف لا يُعتدّ به في العروض الخليلي، فالمدّ، والسكون يُقابَلان في التقطيع العروضي بساكن(0)، يقول أحمد كشك في مقام حديثه عن(فاعلاتن)، و(مستفعلن):« لاعبرة بقيمة المدّ هنا في الميزان، لأنّها قيمةٌ تُساوي الحرف الصحيح الساكن في مستفعلن »[3]، ذلك أن التقطيع يؤول بالمقطعين المتوسّطين إلى سبب خفيف ممّا لا يُحدث خللاً وزنيّا في الجانب العروضي، ولكنّ التفريق بينهما ضروري في القافية، لأنّ تعاورهما في أبيات القصيدة الواحدة يؤدي إلى عيب من عيوب القافية هو سناد التّأسيس، يقول محمد خليفة:« إذا كان البيت يَقبله بحيث لا يُفرِّق بينهما، وإنّما يُعَدّ الاثنان ساكنين، ويُعوِّض أحدُهما الآخر، فإنّ القافية لا تسمح بهذا التعويض، بل هو شديد الإخلال بها »[4].

وما بقي منَ الأصوات يُسمّى بالصوامت، وهي ثمانية وعشرون صوتا، والصامت بهذا المعنى هو الذي يقتضي صائتا كالسّين في(سَمع)، أو ما قَبِل سكونا حقيقيًّا كالنّون في كلمة(مَنْ). والأصوات تُكوِّن المقاطع، والمقطعُ مفهوم صوتيّ يعني أصغر وحدة صوتيّة يُمكن السكوت عليها، وهو يتركب من الأصوات، ويدخل في تركيب المقاطع، يقول عبد الرحمن آلوجى:« مما تقدّمَ نصلُ

(1)- انظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2000، ص119.
(2)- أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض، والقوافي، تح: زهير غازي زاهد و هلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996، ص54.
(3)- أحمد كشك، الزحاف و العلة، ص196.
(4)- محمد خليفة، نظرية العروض، وموسيقى الشعر في الفكر الفلسفي النقدي عند العرب قديما و حديثا(رسالة دكتوراه)، إش: عبد القادر دامخي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004- 2005، ص186.

إلى أنّ المقطعَ أصغرُ وحدة صوتيّة تركيبية تنبني منها الكلمة، وهي حدٌّ وسطيّ بين الكلمة المُركّبة، والوحدة الصوتيّة المُجرّدة »[1]. ويشتمل النظام المقطعي في العربيّة على خمسة مقاطع:

أ- المقطع القصير: ويتضمّنُ صامتا متلوًّا بصائت قصير، كالواو في(وَعد).

ب- المقطع المتوسّط المفتوح: ويتضمّن صامتا متلوًّا بصائت طويل، كحرف النفي(لا).

ج- المقطع المتوسّط المُقفل: ويتضمّن صامتا متلوًّا بصائت قصير، فصامتٍ، كحرف النصب(لنْ).

د- المقطع الطويل المُقفل: ويتضمَّن صامتا، فصائتا طويلا، فصامتا ككلمة(دارْ).

م- المقطع الطويل مزدوج الإقفال: و يتضمّن صامتا، فصائتا قصيرا، فصامتيْن كما في كلمة(بَحْرْ).

وقد عابت بعض الدّراسات على الخليل إهمالَه للمقاطع، يقول إبراهيم أنيس:« ولقد نهج الخليل في عروضه نهجًا خاصًّا، غير مُؤسّس على الأسس العلميّة من الناحية الصوتيّة، وإنّنا حين نحلّلُ ما سمّاه بالتّفاعيل باحثين عن الأسُس التي تخضع لها، نصطدم بأمور متناقضة فيها ناحية صناعيّة بعيدة عن الناحية المُوسيقيّة، والتّرتيب المقطعي للكلام »[2]. وفضّل مندور تحليل الشّعر على أساس المقطع لا على أساس الأسباب، والأوتاد، يقول:« ولكنّنا لا نكاد نترك وجود التفاعيل إلى بنية تلك التفاعيل حتى نختلف مع الخليل، وذلك لأنّه لم يدلّنا على وحدة الكلام، وهي المقطع »[3]. والواقع أنّ المصّادر العربيّة القديمة لم تتناول مفهوم المقطع ماعدا الفارابي الذي ذكر مفهومه، وحدّد أنواعه[4]، ومهما يُقال فإنّ المقاطع، وإن أغنت في تحليل الكلام، وزمن النطق، أو أدّت وظيفةً نفسية، ودلالية[5]، فهي لاتُغني في تحديد الوزن كما يُحدّده نظام الخليل بأسبابه، وأوتاده، وتفاعيله، ووحداته الإيقاعيّة، وأوزانه لإحكام قواعده، وثباتها، يقول حركات:« ولكن ثبات المقاطع لا يكفي لوصف الشّعر، وليس مُميّزًا للبحور، لأنّ أوزانًا مختلفة قد تشترك فى عدد واحد من المقاطع ... ثمّ إنّ بحورًا مثل الوافر، والكامل، والمتدارك بحورٌ غير ثابتةِ عدد المقاطع، انظر إلى متفاعلن فهي ذات خمسة مقاطع فتصير بوا سطة الإضمار ثم الوقص، مستفعلن، مفاعلن، ويصبح عدد مقاطعها أربعة »[6].

2.1.1- الأسباب والأوتاد : وهذا المُكوِّن يتضمّن المقاطع، والأصوات، وهو أهمُّ منهما في العروض الخليلي لأنّه هو الذي يُشكِّل الأجزاء وفق علاقات معيّنة، كما يُحدّد الدّوائر، والبحور من خلال آليات التّفريع، والتّبديل الدوارني، ويدُلّ على مواقع الوزن، وعمادُه الحركة، والسّكون. والسببُ نوعان

(1)- عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص53.
(2)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص62.
(3)- محمد مندور، الميزان الجديد، ص259.
(4)- انظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص508.
(5)- انظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص54.
(6)- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص59.

خفيف، وثقيل، يقول ابن عبد ربه:« فالسبّب سببان: خفيف، وثقيل: فالسبّب الخفيف حرفان: متحرّكٌ، وساكن مثل: منْ وعَن، وما أشبههُما، والسبّب الثّقيل حرفان متحرّكان مثل: بكَ ولكَ، وما أشبههُما »[1]. والوتد وتدان: مجموع، ومفروق، يقول العروضي:« أمّا الوتد المجموع فهو ما كان على حرفين متحرّكين، والثّالث ساكن نحو على، وإلى، ولدى، وما أشبه ذلك، والوتد المفروق ما كان على ثلاثة أحرف الأوسط منهما ساكن نحو قال، وطال، ومال، وما أشبه ذلك »[2].

ثمّ أنّ الأسباب، والأوتاد في علاقاتها التجاورية تماثل صوتيا بنيتين جديدتين هما الفاصلة الصغرى المُتكوّنة من ثلاثة مُتحركات، وساكن، والفاصلة الكبرى المُتكوّنة من أربعة مُتحركات، وساكن.

3.1.1- الأجزاء: حين يتجاوز الدّراس مستوى الأسباب، والأوتاد يصل إلى التّفاعيل، أوالأجزاء، وفي هذا المستوى تتبدّى ملامح الإيقاع، وتظهر الفوارق بين البحور. والجزء يتركّب من الأسباب، والأوتاد، ويضُمّ وتدا واحد، وسببًا، أو سببين، وقد عبّر الخليل عن إيقاع الشّعر العربي مُستخدما نوعين من الأجزاء، هما الخماسي، والسّباعي، فالخماسي جزآن: هما فعولن، فاعلن.

ويتكوّن من وتد، و سبب مع اختلاف في ترتيب المواقع، وأمّا السّباعي فأجزاء كثيرة هي: مفاعلتن، متفاعلن، مفاعيلن، مستفعلن، مستفع لن، فاعلاتن، فاع لاتن، مفعولات. ويتكوّن من وتد، وسببين مع اختلاف في ترتيب المواقع. والأجزاء أصول، وفروع، فالأجزاء الأصول هي ما بدأ بوتد[3]، وهي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاع لاتن، أمّا الفروع فما بدأ بسبب، وهي: فاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، متفاعلن، مفعولات، مستفع لن، يقول حركات:« التّفاعيل عشرٌ، وهي تُصنّف إلى أصول، وفروع، فالأصول ما ابتُدئ بوتد، والفروع ما نتج عن الأصل بواسطة تبديل »[4].

ويلحق الزّحاف هذه الأجزاء، وهو تغييرٌ مختصّ بثواني الأسباب، يدخل العَروض، والضرب، والحشو، ولا يلزم تكراره إلا إذا جرى مجرى العلة، كقبض الطّويل، وخبن البسيط، وينحصر في تسكين المُتحرك، أو حذفه، أو حذف الساكن. وهو إمّا مفرد، ويتضمّن:

- الخبن: حذف الثّاني الساكن، ويكون في: المديد، البسيط، الرّجز، الرّمل، السّريع، المُنسرح، الخفيف، المُقتضب، المُجتث، والمُتدارك، وأجزاؤه: فاعلن، مستفع لن، مستفعلن، مفعولات، فاعلاتن.
- الإضمار: تسكين الثّاني المُتحرّك، ويكون في: الكامل أي في الجزء: متَفاعلن.

---

(1)- أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد،ج5، شر: أحمد أمين و آخرون، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 1983، ص425.

(2)- أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض، والقوافي، ص96.

(3)- يرى محمد خليفة أنّ مفهوم الأصل عند الخليل يقتضي أحادية القراءة، أمّا الفرع فلا تتحقق فيه هذه القيمة المرجعية، لذا فهو يعدُّ جزء (مفعولات) أصلا لثبات القراءة فيه،، ويعدّ (فاع لاتن) فرعا لازدواجية القراءة فيه، ويعني ذلك أن يكون (المنسرح) رأس الدائرة الرابعة .انظر: محمد خليفة، نظرية العروض، ص30.

(4)- مصطفى حركات، نظريتي في تقطيع الشعر، ص41.

– الوقص: حذف الثّاني المُتحرّك، ويكون في: الكامل، أي في الجزء: متَفاعلن.

– الطيّ: حذف الرابع الساكن، ويكون في: المُنسرح، المُقتضب، السّريع، الرّجز، و جزؤه: مستفعلن.

– القبض: حذف الخامس الساكن، ويكون في: الطّويل، المُتقارب، الهزج، المُضارع، وأجزاؤه: فعولن، مفاعيلن.

– العصب: تسكين الخامس المُتحرّك، ويكون في: الوافر، وجزؤه: مفاعلَتن.

– العقل: حذف الخامس المُتحرّك، ويكون في: الوافر، وجزؤه: مفاعلَتن.

– الكفّ: حذف السابع الساكن، ويكون في: الطّويل، المديد، الهزج، الرّمل، الخفيف، المُضارع، المُجتث، وأجزاؤه: مستفع لن، فاع لاتن، مفاعيلن، فاعلاتن.

وإمّا مُزدوِج: ويتضمّن:

– الخبل: حذف الثّاني، والرابع الساكنين، ويكون في: البسيط، الرجز، السّريع، المُنسرح، وأجزاؤه: مستفعلن، مفعولات.

– الخزل: تسكين الثّاني المُتحرّك، وحذف الرابع الساكن، ويكون في: الكامل، وجزؤه: متَفاعلن.

– الشّكل: حذف الثّاني، والسابع الساكنين، ويكون في: المديد، الرّمل، الخفيف، المُجتث، وأجزاؤه: فاعلاتن، مستفعلن.

– النّقص: تسكين الخامس المُتحرّك، وحذف السابع الساكن، ويكون في: الوافر، وجزؤه: مفاعلَتن.

ويرتبط الزحاف بالمعاقبة[1]، والمراقبة[2]، والمكانفة[3]، وهي آليات تضبط استعمال هذه التّغييرات. وتلحقها العلّة وهي تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العَروض أو الضرب، وإذا حلّت لزمت، إلا إذا جرت مجرى الزّحاف، كالتّشعيث في البحر الخفيف. والعللُ قسمان:

علل نقص، وهي:

– الحذف: إسقاط سبب خفيف من آخرالجزء، ويدخل على ستة أبحر: الطّويل، المديد، الهزج، الرّمل، الخفيف، والمُتقارب.

– القطف: حذف سبب خفيف من آخر الجزء، وتسكين ما قبله، ويدخل بحرَ الوافر.

– القصر: حذف ساكن السبب الخفيف من آخرالجزء، وتسكين ما قبله، ويدخل على أربعة أبحر:

---

(1)- المعاقبة تجاور سببين خفيفين لايجوز مزاحفتهما معا، ويجوز سلامتهما معا، أو سلامة أحدهما، ومزاحفة الآخر، وتكون في تفعيلة واحدة (في: الطويل، الهزج، الوافر، المنسرح، والكامل)، أو في تفعيلتين(في: المديد، الرمل، الخفيف، المجتث).

(2)- المراقبة تجاور سببين خفيفين في تفعيلة واحدة، مع وجوب سلامة أحدهما، ومزاحفة الآخر.وتكون في بحري: المضارع، والمقتضب.

(3)- المكانفة تجاور سببين خفيفين في تفعيلة يجوز مزاحفتهما معا، ويجوز سلامتهما معا، ويجوز سلامة أحدهما، ومزاحفة الآخر. وتكون في: (البسيط، الرجز، السريع، التفعيلة الأولى في شطري المنسرح).

المديد، الرّمل، الخفيف، والمُتقارب.

– القطع: حذف ساكن الوتد المجموع في آخر الجزء، وإسكان ما قبله، ويدخل على ثلاثة أبحر: البسيط، الكامل، والرّجز.

– البتر: مجموع الحذف، والقطع، ويدخل على بحرين: المديد، والمُتقارب.

– الحذذ: حذف وتد مجموع من آخر الجزء، ويدخل على بحر الكامل.

– الصلم: حذف وتد مفروق من آخر الجزء، ويدخل على بحر السّريع.

– الوقف: تسكين السّابع المُتحرّك، ويدخل على بحرين: السّريع، والمُنسرح.

– الكسف: حذف السّابع المُتحرّك، ويدخل على بحرين: السّريع، والمُنسرح.

– الخرم: حذف أول الوتد المجموع في أوّل الجزء في بداية البيت، ويدخل على خمسة أبحر: الطّويل، الوافر، الهزج، المُضارع، والمُتقارب.

– التّشعيث: حذف أوّل، أو ثاني الوتد المجموع، ويدخل على ثلاثة أبحر: الخفيف، المُجتث، والمُتدارك.

وعلل زيادة، وهي:

– التّسبيغ: زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف، ويكون في: الرّمل، وجزؤه: فاعلاتن.

– التّذييل: زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، ويكون في: الكامل، البسيط، المُتدارك، وأجزاؤه: فاعلن، متفاعلن، مستفعلن.

– التّرفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، ويكون في: الكامل، المُتدارك، في جزئي: فاعلن، متفاعلن.

– الخزم: إضافةٌ تتراوح من متحرّك إلى أربعة في بداية الصّدر، و متحركٍ، إلى متحركين في بداية العجز زيادةً على الوزن، ومجيئه في أوّل العجز قليل.

وقد تجري العلّة مجرى الزحاف في عدم التزامه، وهذه العلّل هي: الخرم، الخزم، الحذف، التشعيث.

4.1.1- الوحدات الإيقاعيّة: تتركّب الأجزاء مع بعضها البعض مُكوّنة ما يُسمّى بالوحدات الإيقاعيّة يقول عبد الرحمن آلوجي:« قد ذكرنا أنّ الخليل عمد إلى تحليل جزئيات هذا الوزن إلى مقاطع، ثمّ ركّب هذه الجزئيات في وحدات أكبر هي التّفعيلات، ثمّ ركّب من هذه التّفعيلات وحداتٍ إيقاعيّة أكبر

سمّاها بحراً »[1]. والوحدة الإيقاعيّة هي نسَقٌ مُنظَّم من التّجاور بين الأجـزاء مـردُّه إلـى الذائقـة العربيّة، يقول حركات:« لا يوجد في العروض القديم، أو الحديث أيُّ قانون يحاول أن يفـسّر قَبـول الشّعر العربي للتركيب (فعولن، مفاعيلن)، ورفضه للتّركيب (فعولن، فاعلاتن)، أي أنّه لا يوجـد أيّ قانون يُحدّد لنا إمكانية تجاور بعض التّفاعيل، ونفور بعضها من التجاور »[2].

وتأخذ الوحدة الايقاعيّة شكلا أحاديّا في البحور الصافية، فتصبح مساويةً للجزء، فمُتفـاعلن فـي الكامل جزءٌ، ووحدةٌ إيقاعيّة نظرًا لتكرّرها المُنتظَم، ويُقال هذا عن(فاعلاتن) في الرّمل، و(فعـولن) في المُتقارب، و(مفاعيلن) في الهزج، و(مُستفعلن) في الرجز، و(مفاعلتن) في الوافر، ويُراعى فـي ذلك الوزنُ الافتراضي الموجود في الدّائرة، وقد تكون الوحـدة تركيبًـا ثنائيًّـا مُتكـرّرا بانتظـام مثل:(فعولن، مفاعيلن) في الطّويل، و(مستفعلن، فاعلن) في البسيط، وقد تكون الوحدة ثلاثيةً، وهـي هنا تكون مساويةً للشطر مثل: (مستفعلن، مستفعلن، مفعولات) في السّريع.

5.1.1- الدّوائر و أوزانها الافتراضية: وتُمثّل هذه الدّوائر الأوزان النظرية الافتراضية، وهي خمسُ دوائر تضمُّ بحورا مستعملة، وأخرى مُهمَلة، ولكلّ دائرة بحْر أصل تبدأ منه عملية التّفريع، والتّبديل الدّوراني، وهي عمليّة لا يمكن أن تحدث إلا على مستوى الدّائرة، يقول أبو الحسن العروضي:« اعلم أنّك إذا أردت أن تفكّ بابًا من باب، فليس لك بدٌّ من أن تَردَّ البيت إلى أصله في الـدّائرة، إن كـان مجزوًا رددت إليه جزأه المحذوف، وإن كان قد نقُص في عروضه، أو ضربه بـشيء تمّمتـه، ولا ينفكُّ لك من كلّ دائرة إلا أتمُّ بيت فيها، فأمّا ما دخله حذفٌ، أو تغيير، أو تجزئة، فلا ينفكّ »[3].

فهي بهذا من أهم الأسس العروضيّة التي وضعها الخليل، يقـول حركـات:« مفهـوم الـدّائرة العروضية من المفاهيم الأساسيّة في عروض الخليل، وهو يتحكّم في إنتاج أوزان التّفاعيل، والبحور، ولكنّ هذا المفهوم لم يُدرس دراسةً كافية سواء من ناحية تعريفه النظري، وخواصّه الشكلية، أو مـن ناحية ارتباطه بالواقع »[4]. ومع ذلك رفضها بعض الدّراسين المُحدَثين، وقلّلوا من شأنها، يقول محمد العياشي:« والدّوائر الخليليّة زيادة مرفوضة، مذمومة، لأنّها تضُرّ، ولا تنفع »[5].

ويقول رجاء عيد:« إلاّ أنّنا نجدُ الخليل يأتي على سبيل الفرض بتفعيلة لكلّ بحرٍ مـن الـسّابق، ليكملَ الدّائرة العروضيّة، وهي افتراضٌ ذهنيٌّ ... فلا معنى لهذا التّقعيد المفترض »[6].

---

[1]- عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي،ص51.
[2]- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص46.
[3]- أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض، والقوافي، ص238.
[4]- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص107.
[5]- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د.ط، 1976، ص25.
- وكذلك فعل آخرون مثل محمود مصطفى في كتابه(أهدى سبيل إلى علمي الخليل)، وإبراهيم أنيس في كتابه(موسيقى الشعر).
[6]- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص46.

وهذه الدّوائر هي:

– دائرة المُختلف: ورأسها الطّويل، وتضمّ ثلاثة أبحر مُستعمَلة وهي: الطَّوِيْـل، المَدِيْـد، الْبَـسِيْط، وبحرين مُهمَلين هما: المُستطيل، أو الوسيط، والمُمتدّ، أو الوسيم، وسُمِّيَت هذه الدّائرة بهـذا الاسـم لاختلاف أجزائها بين خماسية (فَعُوْلُنْ، فَاْعِلُنْ)، و سباعية(مَفَاْعِيْلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ).

– دائرة المُؤتلف: ورأسها الوافر، وتضمُّ بحرين مُستعمَلين هما: الوافر، والكامل، وبحرًا مُهمَلا هـو المُتوفِّر. وسُمّيت بالمُؤتلف لائتلاف أجزائها، فكلُّها سباعية.

– دائرة المُجتلب: و رأسها الهزج، وتضمّ ثلاثة بحور مُستعمَلة هي: الهـزج، الرّجـز، والرّمـل. وسُمّيت بهذا الاسم لأن تفاعيلها اجتلبت إليها من الدّائرة الأولى.

– دائرة المُشتبه: ورأسها السّريع[1]، وتضمُّ ستة بحور مُستعمَلة، وهي: السّريع، المُنسرح، الخفيـف، المُضارع، المُقتضب، المُجتث، و ثلاثة بحور مُهمَلة، وهي: المُتّئد، المُنـسرد، والمُطّـرد. وسُـمّيت بالمُشتبه لاشتباه أجزائها.

– دائرة المُتّفق: وهي عند الخليل تضمُّ بحرًا واحدًا مُستعمَلا هو المُتقارب، وسُـمّيت هكـذا لاتفـاق أجزائها، فكلُّها خماسية. ويرى بعض العروضيين أن الخليل لم يعرف البحرَ المُتدارك المُنفـكّ مـن المُتقارب، أو أنّه أهمله لأنّه يخالف قواعدَ نظامه، وذلك أنّه يقبل دخولَ علّة التّشعيث في حشوه، فـي حين أنّها لا تدخل وفق نظام الخليل إلا في العروض، والضرب. يقول صفاء خلوصـي:« وقيـل أنّ الخليل لم يصل إلى علمه هذا البحر، وقيل بل كان يعرفه فأهمله لأنه يغاير أصوله التي سار عليهـا بدخول التّشعيث، أو القطع في حشوه، وهما من خصائص الأعاريض، والضروب لا الحشو »[2].

ولعلّ الباحث قد استقى كلامه هذا ممّا أورده أبو الحسن العروضي حيث يقول:« هذا النّوع مـن الشّعر لمّا قلّ، ولم يُروَ منه عن العرب إلا النزرُ القليل، ولعلّه مع قلّته لم يقع إليه، أضربَ عن ذكره، ولم يُلحقه بأوزانهم، وأيضا فإنّ هذا الوزن قد لحقه فسادٌ في نفس بنائه أوجب ردّه، وذلك أنّه يجيء في حشو أبياته "فعْلن" ساكن العين، ومثلُ هذا لا يقع إلا في الضّرب خاصّة، أو فـي العـروض إذا كانت مُصرّعة، فأمّا في حشو البيت فغيرُ جائز »[3].

وينفكّ من هذه الدّوائر خمسة عشر وزنا هي البحور التي نعرفها، إلا بحرَ المُتدارك فقد استدركه

---

(1)- يرى محمد خليفة أن رأس هذه الدائرة هو المنسرح يقول: " ولا يبقى عندنا إلا المنسرح الذي نرجح أن يكون هو الأصل الحقيقي الذي انطلق منه الخليل لتحديد بناء الدائرة ". انظر: محمد خليفة، نظرية العروض وموسيقى الشعر في الفكر الفلسفي النقدي عند العرب قديما وحديثا، ص79.

(2)- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ج1، مطبعة الزعيم، بغداد، د.ط، 1962، ص152.

(3)- أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض، والقوافي، ص259.

تلميذه الأخفش[1]، ويجمع هذه البحور قول أحد النُّظام:

طال مديـــد البســـط وافـــرًا كمـــل فاهزج لنا برجـــز، أو رمـــل

أسرع سراحًا خف ضارع واقتضب مُجـــتثّ قـــرب مُتدارك تُصب

ويأتي الشّطر من هذه البحور في الدّائرة على النحو التّالي:

البحر	صورته في الدائرة	البحر	صورته في الدائرة
الطّويل	فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن.	السريع	مستفعلن، مستفعلن، مفعولات.
المديد	فاعلاتن، فاعلن، فاعلاتن، فاعلن.	المنسرح	مستفعلن، مفعولات، مستفعلن.
البسيط	مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن.	الخفيف	فاعلاتن، مستفع لن، فاعلاتن.
الوافر	مفاعلتن، مفاعلتن، مفاعلتن.	المضارع	مفاعيلن، فاع لاتن، مفاعيلن.
الكامل	متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن.	المقتضب	مفعولات، مستفعلن، مستفعلن.
الهزج	مفاعيلن، مفاعيلن، مفاعيلن.	المجتث	مستفع لن، فاعلاتن، فاعلاتن.
الرّجز	مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن.	المُتقارب	فعولن، فعولن، فعولن، فعولن.
الرّمل	فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن.	المُتدارك	فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن.

6.1.1- الأوزان في الاستعمال:

وهذه الأوزان هي الأوزان النّظرية التي تُحدِّدها الدّائرة، فإذا جئنا إلى الاستعمال، وجدنا بعض التّغييرات التي قد تكون بالزِّحافات كإضمار الكامل، وقبض الطّويل، أو بالعلّل كقطف الوافر، أو تكون بطرق أخرى كالجَزء، والنّهك، والشّطر، وهي آليات وضعها الخليل للتوفيق بين الأوزان في الدّائرة، والأوزان في الواقع الشّعري، والخروجِ بعملية الإبداع الشّعري من صرامة الدّائرة، يقول مصطفى حركات:« ومهما يكن من أمر، فإنّ الشّعر العربي لا يملك ستة عشر نوعا من أنواع الأبيات كما يظنُّ الكثير، وإنّما يشمل سبعة وستين نوعا »[2].

وهذا الكمُّ من الأوزان في الاستعمال تُحدِّده الأعاريض، والأضرب، كما في المخّطط التّالي:

- الطّويل: *- مقبوضة ← صحيح(مفاعيلن).
مقبوضة ← مقبوض(مفاعلن).
مقبوضة ← محذوف(فعولن).

[1]- يرى مصطفى حركات أنّ الأخفش لم يكتشف المتدارك، يقول:"والمتدارك لم يكتشفه في رأينا الأخفش كما زعم البعض، لأن هذا الأخير لم يورده في كتابه الخاص بالعروض" انظر: مصطفى حركات، نظريتي في تقطيع الشعر، ص67.

[2]- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص39.

- المديد: 1- مجزوءة وجوبا صحيحة ← مجزوء وجوبا صحيح(فاعلاتن).

2- مجزوءة وجوبا محذوفة ←
- مجزوء وجوبا مقصور(فاعلانْ).
- مجزوء وجوبا محذوف(فاعلا).
- مجزوء وجوبا أبتر(فاعلْ).

3- مجزوءة محذوفة مخبونة ←
- مجزوء محذوف مخبون(فعِلا).
- أبتر(فاعلْ).

- البسيط: 1- مخبونة وجوبا ←
- مخبون وجوبا(فعِلن).
- مقطوع(فاعلْ).

2- مجزوءة صحيحة ←
- مجزوء مُذال(مستفعلانْ).
- مجزوء صحيح(مستفعلن).
- مجزوء مقطوع(مستفعلْ).

3- مجزوءة مقطوعة ← مجزوء مقطوع(مستفعلْ).

وهذا الضرب هو المُخلّع، وقد يأتي على وزن ثانٍ مخبون العروض، والضرب.

- الوافر: 1- مقطوفة ← مقطوف(فعولن).

2- مجزوءة صحيحة ←
- مجزوء صحيح(مفاعلَتن).
- مجزوء معصوب(مفاعلْتن).

- الكامل: 1- تامة صحيحة ←
- تام صحيح(متفاعلن).
- مقطوع(متفاعلْ).
- أحذّ مضمر(متْفا).

2- حذّاء ←
- أحذّ(متَفا).
- أحذّ مضمر(متْفا).

3- مجزوءة صحيحة ←
- مجزوء مرفّل(متفاعلاتن).
- مجزوء مُذال(متفاعلان).
- مجزوء صحيح(متفاعلن).
- مجزوء مقطوع(متفاعلْ).

- الهزج: *- مجـــــــــزوءة صحيحة ← مجزوء صحيح(مفاعيلن).
مجزوء محذوف(مفاعي).

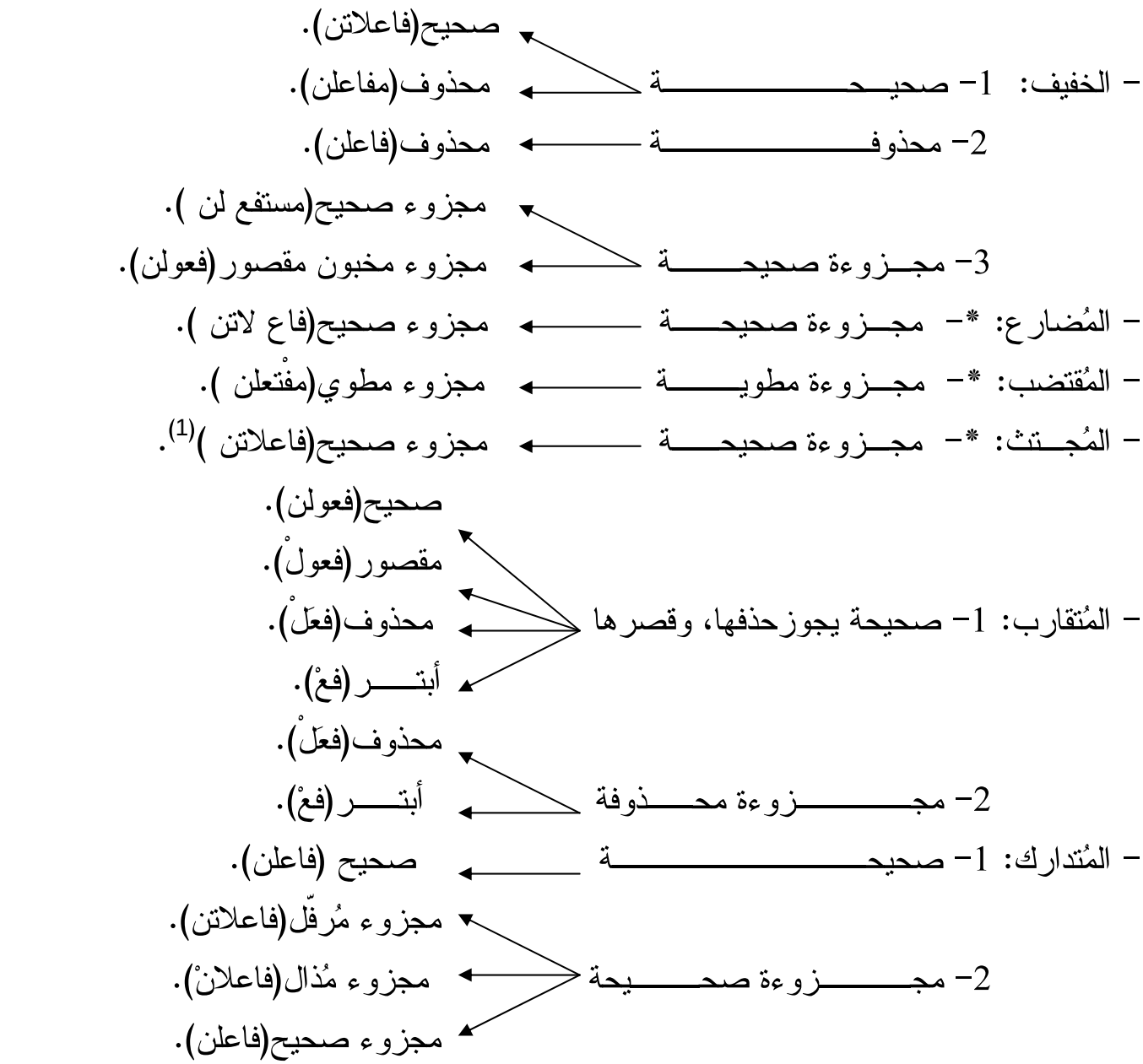
- الرجز: 1- تامـــــــــــــة صحيحة ← تام صحيح(مستفعلن).
مقطوع ممنوع من الطي(مستفعلْ).
2- مجـــزوءة صحيـــحة ← مجزوء صحيح(مستفعلن).
3- مشطورة صحيحة هي الضرب(مستفعلن).
4- منهوكة صحيحة هي الضرب(مستفعلن).

- الرّمل: 1- محذوفـــــــة يجوزخبنها ← صحيح(فاعلاتن).
مقصور(فاعلان).
محذوف(فاعلا).
2- مجـــزوءة صحيـــــــحة ← مسبّغ(فاعلاتان).
صحيح(فاعلاتن).
محذوف (فاعلن).

- السّريع: 1- مطـــــوية مكسوفـــــــة ← مطوي موقوف(فاعلانْ).
مطوي مكسوف(فاعلن).
أصـــــلم(فعْلن).
2- مخبولـــــــــــة مكسوفة[1] ← مخبـــول مكسوف(فعِلن).
3- مشطورة موقوفة هي الضرب(مفعولاتْ).
4- مشطورة مكسوفة هي الضرب(مفعولا).

- المُنسرح:1- صحيحة (مطـــــوية واقعًا) ← مطوي وجوبا(مستفلن).
مقطـــــوع(مستفعلْ).
2- منهوكة موقوفة ممنوعة من الطيّ هي الضرب(مفعولاتْ).
3- منهوكة مكسوفة هي الضرب(مفعولاْ).

[1]- ذكر ابن عبد ربه لهذه العروض ضربا أصلم (فعْلن) دون سائر العروضيين، فجعل له بذلك سبعة أضرب. انظر: أحمد بن محمد بن عبد ربّه، العقد الفريد، ج5، ص464.



2- القافية:

القافية لغة من الفعل(قفا) بمعنى (تبع)، قال تعالى:﴿ ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا وَقَفَّيْنَا بِعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ وَآتَيْنَاهُ الإِنْجِيلَ ﴾[2] أي أتبَعْنا. وأطلقت عليها هذه التسمية لأنها تقفو بعضها بعضا، والشّاعر يقتفيها في كل أبياته، قال الخليل:« قفا، يقفو، وهو أن يتّبِع شيئا...وسُمّيت قافية الشّعر قافية لأنها تقفو البيت، وهي خلف البيت كلّه »[3]. وأورد ابن فارس هذا المعنى كذلك في قوله:« يُقال قفوت أثره، وقفيت فلانا بفلان إذا أتبعْته إيّاه، وسُميّت قافية البيت قافية لأنّها تقفو سائر الكلام، أي تتلوه،

(1)- لها ضرب مشعّث (مفعولن) لم يرد في الشعر القديم، فلم يذكره الخليل. ومثاله: على الديار القفار والنؤي، والأحجار.
انظر:عيسى علي العاكوب، موسيقا الشعر العربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997، ص158.
(2)- الحديد(27).
(3)- الخليل بن أحمد، العين، ج3، مادة (قفا)، ص420.

وتتْبَعُه »[1]. وكذلك الجوهري في قوله:« وقفوت أثره قَفواً، وقُفوّاً أي اتبعته، وقفّيت على أثره بفلان أي أتبعْته إياه...ومنه الكلام المُقفّى، ومنه سُمِّيت قوافي الشّعر لأنّ بعضها يتْبَع أثرَ بعض »[2]. وكذلك لأنّها مؤخرة البيت كالقفا، وهو مُؤخرة الرأس، جاء في لسان العرب:« وقافية كلِّ شيء آخره، ومنه قافية بيت الشِّعر »[3].

وأما تحديدها في الاصطلاح، فيرى الخليل أنّها تتكوّن من السّاكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من المُتحرّكات، مع الحركة التي قبل الساكن الأوّل، كما في قول امرئ القيس[4]:

ولكنّما أسعى لمجدٍ مُؤثّلٍ وقد يُدرك المجد المُؤثَّل أمثالي[5]

فالقافية عند الخليل في هذا البيت هي: ثالي (/0/0)، أي من أوّل مُتحرك قبل ثاني الساكنين.

ويرى الأخفش أنها آخر كلمة في البيت، أمّا قطرب، وثعلب فعندهما أنها الحرف الأخير من البيت، يقول السّكاكي:« اختلفوا في القافية، فهي عند الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع المُتحرِّك الذي قبل الساكن، مثل تابا، من:

أقلّي اللـــــوم عاذلَ والعتـــابا.

وعند الأخفش آخر كلمة في البيت مثل: العتابا بكمالها. وعند أبي علي قطرب وأبي العباس ثعلب الرَّوي »[6].

وقد تكون القافية بعض كلمة، كقول امرئ القيس:

وقد طوّفت في الآفاق حتّى رضيت من الغنيمة بالإيابِ[7]

فالقافية في هذا البيت هي قول الشّاعر: يابي(/0/0) من (الإياب) وهي جزءٌ من كلمة.

وقد تكون كلمة تامة، كقول لبيد[8]:

وما المرء إلا كالشهاب، وضوئه يحور رماداً بعد إذ هو ساطع[9]

فالقافية في هذا البيت هي قول الشّاعر: ساطعُ (/0//0) وهي كلمة تامة.

وقد تقع في كلمتين، أو ثلاث كلمات، فالقافية لا ترتبط بالكلمة، بل بمقدار مُحدَّدٍ من المُتحرِّكات

---

(1)- ابن فارس، مقاييس اللغة،ج5، ص112.

(2)- الجوهري، الصحاح، مج 6، مادة (قفا) تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990، ص2466.

(3)- ابن منظور، لسان العرب،ج12، ص165 .

(4)- امرئ القيس: (نحو 130-80ق.هـ497-545م)وهو حندج بن حجرالكندي، وقيل عدي، وقيل مُليكة.وُلد بنجد، وتوفي بأنقرة.شبّ عابثا، ونهض بثأر أبيه كهلا، وهو أشهر شعراء العرب على الإطلاق.

(5)- امرئ القيس، الديوان، ش: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص139.

(6)- السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور،دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص568.

(7)- امرئ القيس، الديوان، ص79.

(8)- لبيد: لبيد بن ربيعة بن مالك العامري: أحد الشعراء الفرسان الأشراف في الجاهلية، ومن أصحاب المعلقات.أدرك الإسلام، فأسلم، وترك الشعر، توفي 661م.

(9)- لبيد، الديوان، جم: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2004، ص56.

والسّواكن، كما حدّدها الخليل.

أمّا علم القافية، فيعرّفُه العروضيون على أنّه علمٌ بأصول يُعرَف به أحوالُ أواخر الأبيات الشعريّة من حركة وسكون، ولزوم وجواز، وفصيح وقبيح.

فأمّا واضع هذ العلم فهو الخليل بن أحمد الفراهيدي، وإن شكّك بعض الدّارسين في ذلك، وقصروا عليه وضعَ علم العروض فقط، يقول عوني عبد الرؤوف في تحقيقه لكتاب التّنوخي:« يُعَدُّ الخليل- بالإجماع- مُؤسّس العروض، وقد أجمع علماء اللغة العرب على أن الخليل لم يأخذ عن غيره، ولم يسبقْه إليه سابق، أو يشركه فيه أحدٌ، أمّا مُؤسّس علم القوافي فهو غير معروف لدينا »[1].

والثّابت أنّ العرب قبل وضع هذا العلم كانوا يعرفون القافية، وبعض متعلّقاتها، وقد ورد ذلك في أشعارهم يقول ذو الرُّمة[2]:

وشعر قد أرقت له غريبٍ أجنّبه المُساندَ، والمُحالا[3]

فبتُّ أُقيمــه، وأقُـــدّ منه قوافي لا أعدُّ لها مثالا

وذكر الجاحظ أنّ العرب كانت تعرف عيوب القافية، يقول:« وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد، والإقواء، والإكفاء، ولم أسمع الإيطاء »[4].

1.2- القافية باعتبار الرَّوِيّ: وتنقسم القافية إلى قسمين:

1.1.2- القافية المُطلقة: وهي ما كانت متحركة الرَّوِيّ، ضمّا، أو فتحا، أوكسرا، وكذلك إذا وصلت بهاء الْوَصْل سواء أكانت ساكنة أم مُتحرّكة، ومنها قول طرفة[5]:

ستُبدي لك الأيام ما كنت جاهلا و يأتيك بالأخبار مَن لم تُزوّدِ[6]

وهي أنواع: مُؤسّسة موصولة باللين أو الهاء، مردوفة موصولة باللين أو الهاء، خالية من الردف والتّأسيس موصولة باللين أو الهاء.

2.1.2- القافية المُقيّدة: وهي ما كان حرف الرَّوِيّ فيها ساكنا، ومنها قول امرئ القيس:

كأنّ المُدامَ، وصوب الغمامْ وريح الخُزامى، وذوب العسلْ[7]

---

(1)- التنوخي، كتاب القوافي(تمهيد التحقيق)، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2 ،1978، ص15.

(2)- ذو الرُّمة: غيلان بن عقبة بن نهيس العدوي(77-117هـ/696-735م) من فحول شعراء الطبقة الثانية في عصره، وأكثر شعره في الغزل، وبكاء الأطلال.

(3)- ذو الرُّمة، الديوان، ش:عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2006، ص198.

(4)- الجاحظ، البيان، والتبيين،ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص139.

(5)- طرفة: طرفة بن العبد البكري (نحو:86-60هـ/538-564م) من شعراء المعلقات، وفحول الطبقة الأولى. وُلد ببادية البحرين، و قتله عاملها المكعبر بإيعاز من ملك الحيرة عمرو بن هند بسبب هجاء بلغه عنه.

(6)- طرفة، الديوان، ش:عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003، ص38.

(7)- امرئ القيس، الديوان، ص146.

وتكون مُؤسّسة، أو مردوفة، أو خالية من الرّدف، والتّأسيس.

2.2- القافية باعتبار الحركات بين ساكنيها: و تنقسم بحسب ذلك إلى خمسة أقسام:

- المُتكاوس: كل قافية فصلت بين ساكنيها أربعُ حركات متتالية، وشُبِّهت في التّسمية بتكاوس الإبل على الماء، ومنها قول الحُطيئة[1]:

زلّتْ به إلى الحضيضِ قَدَمُهْ [2]

فالقافية في البيت السابق هي: ضيضِقَدَمُهْ(/0////0).

- المُتراكب: كل قافية فصل بين ساكنيها ثلاث حركات متتالية، وأخذت من تراكب الشيء بعضُه على بعض، وذلك لتراكب حركاتها الثلاث، ومنها قول كشاجم:

ما أحسن الصبر في البلاء، وما أجمـــــله عصمةً لمُعتصم[3]

فالقافية في البيت السابق هي: مُعْتَصِمِي(/0///0).

- الْمُتَدَارِكُ: كل قافية فصلت بين ساكنيها حركتان متتاليتان، والتّدارك الالتحاق، وسُمّيت القافية به لأنّ الحركة الثّانية لحقت الأولى قبل أن يليَها ساكن، مثل قول طرفة:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا و يأتيك بالأخبار من لم تُزوّدِ

فالقافية في البيت السابق هي: زَوْدِيْ(/0//0).

- الْمُتَوَاتِرُ: كل قافية فصلت بين ساكنيها حركة واحدة، وسُمّي هذا النّوع متواترًا لأن الحركة يليها السّاكن، وليس هناك من تتابع للحركات، مثل قول ابن المعتز:

إذ العيش حلوٌ ليس فيه مرارةٌ هنيئٌ، وإذ عودُ الزمان رطيبُ[4]

فالقافية في البيت السابق هي: طِيْبُوْ(/0/0).

- الْمُتَرَادِفُ: كل قافية توالى ساكناها بغير فاصل من حركة، وسُمّيت بذلك لترادف السَّاكنين فيها وتتابعهما، مثل قول الخنساء[5]:

مَن كان يوما باكيا سيّداً فليبكه بالعبرات الحِرارْ[6]

فالقافية في البيت السابق هي: رارْ(/00).

---

(1)- الحطيئة: أبو مليكة جرول بن أوس بن مالك العبسي، شاعر مخضرم كان هجّاءً، سليط اللسان، يخشى الناس لسانه، توفي نحو 60هـ.

(2)- الحطيئة، الديوان، جم: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005، ص136.

(3)- كشاجم، الديوان، ص365.

(4)- ابن المعتز، الديوان، ص47.

(5)- الخنساء: تماضر بنت عمرو بن الشريد السلمية، شاعرة مُجيدة اشتهرت برثائها لأخويها صخر، ومعاوية. أدركت الإسلام، وأسلمت، توفيت سنة 60هـ.

(6)- الخنساء، الديوان، جم: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص61.

– حروفها: للقافية ستّةُ حروف لا بدّ من وجود بعضها ضمن القافية، ولا يعني ذلك أنّه يجب أنْ تجتمع كلُّها في قافية واحدة، وما دخل منها أوّلَ القصيدة وجب التزامُه. يقول سيد البحراوي:« إنّ ما ينبغي أن يوجد من حروف القافية حرف الرويّ وحده، وما بقي قد يوجد، وقد لا يوجد، ومن الحركات تلزم حركةُ الحرف السّابق على الرويّ، هذا في حالة كون الرّوي مُقيّدا، أما إذا كان مُطلقا فإنّ حركته، وإشباعها يلزمان أيضا »[1].

وحروف القافية ستة هي: الرَّوِيّ، الْوَصْل، الْخُرُوْج، الرِّدْف، الدَّخِيْل، التَّأْسِيْس.

– الرّوي: هو الحرف الذي يبني عليه الشّاعر قصيدتَه، ويلتزمه في جميع أبياتها، وإليه تُنسَب القصيدة.

– الوصل: سُمّي الْوَصْل بهذا الاسم لوصله بالرَّوِيّ، ومجيئه بعده مباشرة، وحروف الْوَصْل هي الألف، الواو، والياء.

– الخروج: سُمّي بهذا الاسم لخروجه، وتجاوزه للوصل التابع للرّوي، فهو موضع االخروج من بيت القصيدة حيث لا يأتي بعده حرف، و يكون بالألف، أو بالواو، أو بالياء يتبعنَ هاء الْوَصْل.

– الرّدف: وهو ما وقع قبل الرّوي مباشرة من غير فاصل من الواو، والياء، والألف، وهو مأخوذ في التّسمية من رديف الراكب.

– التّأسيس: هو حرف الألف التي يفصل بينها وبين الرَّوِيّ حرف واحد صحيح، يُسمّى(الدّخيل)، فألف التّأسيس، والدّخيل حرفان متلازمان.

– الدّخيل: وهو حرف صحيح يقع بين ألف التَّأْسِيْس و الرّوي، وهو حرف لا يُلتزَم بذاته، وإنما يُلتزَم بنظيره، وهو واقع بين حرفين مُلتزَمين من حروف القافية هما الرّوي، وألف التّأسيس.

وقد جمع الناظم حروف القافية في قوله:

تأسيسُها، ودخيلها، مع ردفِها ورويُّها، مع وصلِها، وخروجها

– حركاتها: للقافية ستُّ حركات هي:

– المجرى: وهو حركة حرف الرَّوِيّ المُطلق ضمّا، أو فتحا، أو كسرا، و سُمّي بذلك لأنّ الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الْوَصْل منه.

– النّفاذ: وهو حركة هاء الْوَصْل المُتحركة، فتحةً أو ضمةً أو كسرةً، وسُمّيت هكذا لأنّ النفاذ هو الانقضاء والتّمام، وبهذه الحركة تتمُّ الحركات، وتنقضي.

[1]- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص87.

– الحذو: وهو حركة الحرف الذي قبل الرِّدْف، وسُمّيت هذه الحركة بذلك لأنّها تحاذي غالبا الرِّدْف الذي بعدها.

– الرّس: هو حركة ما قبل ألف التَّأْسِيْس فلا يكون إلا فتحةً، والرّس الثبات، وسُمّيت بذلك لأنّها ثابتة على حال واحدة.

– الإشباع: هو حركة الدَّخِيْل في القافية المُطلقة والمُقيّدة، وسُمّيت بذلك لأنّ الدّخيل جاء مُتحرّكًا خلافًا للتّأسيس والرِّدْف، فصارت الحركة فيه كالإشباع له.

– التّوجيه: وهو حركة ما قبل الرَّوِيّ المُقيّد شرط ألا يكون في القافية تأسيسٌ، ولا ردف، وسُمّي بذلك لأن الشّاعر له الحقّ أن يُوجّهه إلى أي جهة شاء من الحركات.

يجب على الشّاعر أن يلتزم في القافية بما يقتضي الالتزام به، فإذا بدأ الشّاعر قصيدته بألف التّأسيس وجب عليه أن يلتزم هذه الألف في جميع أبيات القصيدة، وكذلك إن أردف بالألف وجب عليه أن يلتزمها، ولا يجوز له أن يعاقب بينها وبين الواو أو الياء، وإنما المُعاقبة تجوز بين الواو والياء في القصيدة الواحدة.

– قيمة الأوزان، والقوافي: تُعَدّ من أهمّ ركائز الشّعر الإيقاعيّة، يقول ابن رشيق في حديثه عن الشّعر:« القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يُسمّى شعرًا حتى يكونَ له وزن وقافية »[1]. كما أنّها تجعل الكلام أعلقَ في الصّدور، وأبقى في الأذهان من خلال إيقاعيتها، يقول ابن رشيق في بيان ذلك:« فاللفظ إذا كان منثورا تبدّد في الأسماع، وتدحرج عن الطّباع... فإذا أخذه سلكُ الوزن، وعقدُ القافية، تألفت أشتاته، وازدوجت فرائده، وبناته »[2]. وفي موضع آخر عدّ الوزنَ أهمَّ أركان الشّعر بما يوفّره من جرس، وباحتوائه على القافية، يقول:« الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصيّة، وهو مُشتمل على القافية، وجالب لها »[3].

وذكر حازم أهميةَ الأوزان، والقوافي في الشّعر، فرأى أنّ« الأوزانَ ممّا يتقوّم به الشّعر، ويُعَدّ من جملة جوهره »[4]، ووصف القوافي بأنّها« حوافر الشّعر عليها جريانه، واطّراده، وهي مواقفه إن صحّت استقامت جريته، وحَسُنت مواقفه، ونهاياته »[5]، ذلك أنّها تربط السّمع بالعمود الإيقاعي للقصيدة، فيأنس لها الذّوق، ولا يمُجّها السّمع، فيقوم عليها الشّعر بصفتها رافدا ثانيا له إضافة إلى

(1)- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5 ،1981، ص151.
(2)- المصدر نفسه،ج1، ص19-20.
(3)- المصدر نفسه،ج1، ص134.
(4)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.
(5)- المصدر نفسه، ص271.

الوزن، وتردُّدها يُحدِث جرسا موسيقيا يستهوي المُتلقي، ولذلك ربطها إبراهيم أنيس بالموسيقى الشعريّة حيث يقول:« تكرُّرُها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقى الشعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدَها، ويستمتع بمثل هذا التّردّد »[1]. وهذه القيمة الإيقاعيّة عموديّة، لأنّها تُظهِر دور القافية الإيقاعي على مدار القصيدة كلِّها، إلى جانب قيمة موسيقيّة أخرى تتمثل في المدود التي تحتوي عليها القافية، والتي قد تكون حرفا واحدا، أو أكثر، كحرف الوصل ألفا، أو واوا، أو ياءً، وألف التّأسيس، وحرف الردف ألفا، أو واوا، أو ياءً، والمدُّ في الزمن مدٌّ في الإيقاع، يقول شكري عياد:« للقافية إلى جانب وظيفتها الإيقاعيّة قيمة موسيقيّة خاصة من حيث اشتمالها على حرف مدّ، أو أكثر »[2].

وإضافة لِمَا للمدود من قيمة إيقاعيّة عموديّة باطّرادها في الأبيات، فإنّ لها قيمةً إيقاعيةً أفقيّة لوجودها في البيت الواحد أيضا، وذلك كاجتماع الردف، والوصل في قول ابن زيدون[3]:

أضحى التنآئي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا[4]

واجتماع ألف التّأسيس مع الوصل في قول لبيد:

وما المال والأهلون إلا وديعةٌ ولا بدّ يوما أن تُرَدّ الودائع[5]

وعناصر الإيقاع الخارجي يُكمّل بعضُها بعضا« فالوزن، والقافية متكاملان، لا يستقيم أحدهما بدون الآخر »[6]، وهما يُضفيان على البيت جمالا، فيكون له وقع في النفس، ونوطةٌ في القلب، بما يحقّقان من قيّم إيقاعية جعلت منهما مُكوّنين إيقاعيين مازال الشّعراء يهتمّون بهما رغم كلّ المُحاولات الدّاعية للتجديد، والتّحرر. ويتأثر إيقاع الشّعر بظواهرَ عروضية، ترتبط بالجانب الكيفي في عرض النّماذج الوزنية، وهي:

3- التّدوير: هو اتصال شطري البيت مع بعضهما البعض، وذلك باشتراكهما في كلمة، فالبيت المُدوَّر« هو البيت الذي اشترك صدره، وعجزه في كلمة واحدة بعضها مع الصّدر، وبعضها مع العجز »[7]، وتُطلَق على التّدوير تسميات أخرى كالإدراج، والإدماج، يقول ابن رشيق:« والمُدْاخل من الأبيات: ما كان قسيمُه مُتّصلا بالآخر، غيرَ مُنفصلٍ منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المُدْمَج

(1)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972، ص273 .
(2)- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 104.
(3)- ابن زيدون (394- 463 هـ 1004- 1071 م) أبو الوليد أحمد بن عبد الله الأندلسي، وزير، كاتب، شاعر، بليغ في شعره، ونثره، لزم ابن جهور زمنا، ثمّ اتصل بالمعتمد وتولى الوزارة له، وتوفي في عهده بأشبيلية.
(4)- ابن زيدون، الديوان، جم: عبد الله سندة، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005، ص11.
(5)- لبيد، الديوان، ص56.
(6)- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري، والقافية،ج2، دار المعارف، بغداد، 1963، ص6.
(7)- عيسى علي العاكوب، موسيقا الشعر العربي، ص54.

أيضا »[1]، وذكر صلاح يوسف أنّ هذا النّوع من البيت يُسمّى بالموصول، والمُتداخل، وأنّ رمزه في الرّسم الكتابي يتمثّل في وضع حرف الألف بين الشّطرين، يقول:« البيت الموصول(المُتداخل)، وهو البيت الذي لا يُقرَأ على شطرين، وإنّما يُقرأ الشطران دفعةً واحدة، وعادة ما يُوضَع حرف(أ) بين الشّطرين للإشارة إلى أنّه بيت موصول »[2]، ويُعمَد في التّدوير إلى وصل الشّطرين في الرّسم الكتابي للبيت، أو بإطالة الكلمة المشترَكة، أو بتجزئتها بين الصّدر والعجز، وقد يُكتب حرف(م) دلالة على التّدوير، يقول رجاء عيد:« وفي هذه الحالة قد يُكتَب البيت الشّعري بدون فاصل بين شطريه، أو بوضع الحروف الدّاخلة في وزن الشّطر الثّاني في ذلك الشّطر، أو وضع حرف(م) بين الشّطرين إشارةً إلى أنّ البيت مُدوَّر »[3].

واعتبر ابن رشيق التّدوير دليلا على القوّة، وإنْ أشار إلى استثقاله عند الشّعراء في غير الخفيف، واستخفافهم له في البحور القصيرة، يقول:« وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوّة إلا أنّه في غير الخفيف مُستثقَل عند المطبوعين، وقد يستخفّونه في الأعاريض القصار »[4]. وللتّدوير قيمةٌ إيقاعيّة في البيت تتمثّل في ربط صدره مع عجزه فيشترِكان لفظا، ووزنا، وتغيب الوقفة الإنشادية بينهما، يقول حسني عبد الجليل:« فالشّاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملا لفظيا بحيث تنتهي التّفعيلة مع نهاية كلمة، وإنما تتراكب البنية الإيقاعيّة تراكبا قويًّا مع البنية اللفظية، والصوتيَّة بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها »[5]، وترى نازك الملائكة أنّ له وظيفة موسيقية حيث أنه يُضفي على البيت مسحة من الغنائية، والليونة من خلال مدّ نغماته، تقول:« للتّدوير- في نظرنا- فائدة شعرية، وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشّاعر، ذلك أنّه يُسبِغ على البيت غنائية، وليونة لأنّه يمدّه، ويطيل نغماته »[6].

كما أنّ له وظيفة أخرى معنوية تتمثل في« ربط شطر أوّل لم ينته المعنى فيه بشطر تالٍ له »[7]، وذهب أحمد كشك إلى وظيفة أخرى تتمثّل في الحدّ من الرتابة، وتعويض الوقفة العروضية حيث يقول:« في التّدوير إحساسٌ بكسر التّكرار الشّطري، كي يبتعد الإيقاع عن الرّتابة، والتّكرار، وفي هذا الكسر إثراءٌ للإيقاع الدّاخلي كي يكون سبيلا لحرية الإبداع »[8]. ويقول كذلك:« وفي المدّ راحة تُوحي بتعويضٍ عن سكتة العروض »[9].

---

(1)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص177.
(2)- صلاح يوسف، في العروض والإيقاع الشعري، ص42.
(3)- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص56.
(4)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص178.
(5)- حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي،ج1، ص237.
(6)- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص112.
(7)- المصدر نفسه، ص187.
(8)- أحمد كشك، التدوير في الشعر، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2004، ص140.
(9)- المصدر نفسه، ص126.

فالتّدوير إذن إجراء تعويضي لظاهرة أخرى تتعلق بالتّركيب الشّعري هي ظاهرة الجَزء حيث يصبح البيت المجزوء شطرًا واحدًا في الإنشاد، يقول حسني عبد الجليل:« وجود التّدوير في بعض البحور بمثل ذلك الحشد لا بدّ أن يُغَيِّر نظرتنا، ويجعلنا نفترض أنّ الجاهليين كانوا يتعاملون مع هذه البحور- التي يكثر فيها التَّدوير- تعاملهم مع أشطر الرّجز حيث يسيطر عليهم نموذج الشّطر لا البيت »[1].

4- التّغييرات البنائيّة: وهي التّمام، والجَزء، والشّطر، والنّهك، وتطال بُنية البيت. فالتّمام[2] هو استيفاء البيت لأجزائه التي هي له بمقتضى دائرته، والجَزء هو حذف جزأين من البيت، أحدهما من الصّدر، والآخر من العجز، و الشَّطر حذف شطر منه، وأمّا النَّهك، فحذف ثلثي البيت بحيث يبقى منه ثلثٌ واحد.

5- التّصريع، والتّقفية: ويتعلّقان بجزأين مخصوصين في البيت هما العروض، والضّرب، ولهما جانب إيقاعي عروضي، وجانب آخر يُدرَس في البنية الإيقاعيّة البلاغية. والتّصريع هو تغيير العروض عمّا تستحقه لتماثل الضرب مع موافقتها له في الوزن، وحرف الرّوي، أمّا التّقفية، فهي مساواة العروض للضرب دون تغيير مع توافقهما في الوزن، والرّوي. وقد ولع الشّعراء القدامى بالتّصريع، والتّقفية « وأكثر مطالع الشّعر القديمة، إمّا مُصرّعةٌ، أو مُقفاة »[3]. ذلك أنّ جمال المطلع من حسن الابتداء، وجمال الافتتاح، يقول ابن رشيق:« وإذا لم يُصرّع الشّاعر قصيدته كان كالمُتسوِّر الداخل من غير باب »[4].

الجانب التطبيقي:

1- الوزن:

1.1- الدّوائر، وأوزانها:

سبقت الإشارة إلى أنّ الإيقاع لا يتجلّى في المُستويات الدّنيا كالأسباب، والأوتاد، والأصوات[5]، وإنْ كانت جزءًا من البنية العميقة للمُكوِّن العروضي، وإنّما تتحدّد مظاهره في الأجزاء، والوحدات، الإيقاعيّة، والأوزان في جانبها الواقعي الذي يتمخّض عنه التحقيق الشّعري، وجانبها الافتراضي الذي تُمثّله الدّائرة، ورغم أنّ الدّراسة الإيقاعيّة تُحيلنا على التّحقيقات الوزنيّة لكون الدّائرة مستوى نظريًّا

(1)- حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص236.
(2)- لا يُفرِّق الإحصاء بين التّام، والوافي باعتبار استيفاء كلٍّ منهما لأجزائه التي في دائرته، ولا يختلفان إلّا في تشابه العروض، والضرب فيما يجوز، ويمتنع بالنسبة للأول، واختلافهما بالنسبة للثاني، فهما متّفقان في الجانب البنائي للبيت.
(3)- حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص156.
(4)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص177.
(5)- يتجلّى جانبٌ إيقاعي في الأصوات بعيدٌ عن الجانب العروضي، له علاقة بالموازنات الصوتية كالتجنيس مثلا.

لا يتحقّق إلا في حالات معيّنة[1]. فإنّ الدّراسة الإحصائيّة للأوزان في الدّوائر هي دراسة عروضيّة ضرورية، فهي تُحدِّد لنا نوع التّحولات، واختلاف الأعاريض، والأضرب عن الأصل الذي يُمثِّل التَّمام في الدّائرة، يقول حركات:« ويلزمنا أنْ نُؤكّد أنّ دراسة هذه الظواهر الإحصائيّة من صميم علم العروض، وأنّ مهامّه لا يُمكن أن تقتصر على دراسة ما هو جائز، وما هو غير جائز»[2].

وقد انتظم شعرُ أبي الرّبيع الدّوائرَ الخليليّة كلَّها مع اختلاف في كمِّ الأبيات في كلِّ دائرة، والجدولُ التالي يُوضِّح الدّوائر، وعدد الأبيات فيها:

الدائرة	المختلف	المؤتلف	المجتلب	المشتبه	المتفق
عدد الأبيات	766	445	114	137	175

وهناك اختلاف آخر يخصّ الدّائرة الواحدة، ويتعلّق بالأوزان المُستعمَلة، فقد طرق الشّاعرُ كلَّ بحور الخليل عدا بحر الهزج في دائرة المُجتلب، وبحري المُضارع، والمُقتضِب في دائرة المُشتبه، وإذا كان خُلوّ الدّيوان من النّماذج الشعريّة لبحري المُضارع، والمُقتضب معقولا لندرتها في الشّعر العربي، وما ورد بشأنهما من استثقالٍ وصل إلى حدّ الرّفض فإنّ خلُوَّه من نماذجَ لبحر الهزج عجيب، ولا يُمكن الاستئناسُ بما أورده حركات في قوله:« والظّاهر أن الشّعراء يُفضّلون استعمال الوافر على الهزج(يقصد الوافر المجزوء). إذ أنّ هذين البحرين متشابهان، ويقع بينهما اللّبس »[3]، لأنَّ الوافر المجزوء الذي من المُفترَض أن يكون بديلا يُحبِّذ الشّاعرُ ركوبَه على ركوب الهزج لا يوجد منه في الدّيوان إلّا قصيدة واحدة من ثمانية أبيات، جاء مطلعها مُماثلا للنسيج الإيقاعي للهزج بسبب عصب جميع أجزائها، وهي قوله:

ألا يا صاحِ حُثّ الكأ س وجهُ الصبح مُفترٌ[4]

وهذا يُحيل على ميزة إيقاعيّة هي قلّة المجزوء في شعر أبي الرّبيع، وسيأتي البحث عليها في موضعها. ويُمكن توضيح عدد الأبيات في كل بحر دون بيانٍ لمقاديرها في أعاريضه، وأضربه من خلال الجدول التالي:

البحر	عدد الأبيات	البحر	عدد الأبيات
الطّويل	485	السّريع	87
المديد	44	المُنسرح	04

(1)- يتشابه مثلا الكامل في مستواه الافتراضي (متفاعلن×6) مع تحقيقه الوزني الأوّل، كقول لبيد: عفت الدّيار محلّها، فمُقامها بمنًى تأبّد غولها، فرجامها.
(2)- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص79.
(3)- المصدر نفسه، ص89.
(4)- أبو الربيع، الديوان، ص82.

البسيط	237	الخفيف	36
الوافر	115	المجتث	10
الكامل	330	المتقارب	156
الرّجز	20	المتدارك	19
الرّمل	94	/	/

إنّ النظرة العامّة لشّعر أبي الرَّبيع تُبدي ثلاثة أنواع من الإيقاع تتعاور شعرَه هي:

الإيقاع السّريع: ويضمّ البحور الصافية ذات الوحدة الإيقاعيّة الأحادية التي تَطَّرِد فيها الحركات في بداية الجزء أو نهايته، وهي الكامل، الوافر، المُتقارب، المُتدارك، والسّريع.

الإيقاع المُتوسّط: ويضمّ بحورا ذات، وحدةٍ إيقاعية ثنائية، وهي الطّويل، البسيط، المديد، المُنسرح، وكذلك الرّجز الذي يقوم على وحدة إيقاعيّة واحدة، ولكن عُدَّ إيقاعه مُتوسّطا لتقارب عدد الحركات، والسكنات فيه[1].

الإيقاع البطيء: ويضمّ الخفيف، والمُجتث، وهما من بحور الوحدة الإيقاعيّة الثلاثية، إضافة إلى الرّمل، وهو قائم على وحدة إيقاعية واحدة، ويكمن بطء هذه البحور في اطّراد سواكن الأسباب الخفيفة في أوّل أجزائها، وآخرها.

ويُحدَّد بطءُ الإيقاع، أو سرعته حسب آليات كثيرة منها ارتفاع نسبة الحركات، وقلّة السواكن، وغلبة المقاطع القصيرة، وقِصَر الأشطر[2]، وذلك بالنَّظر إلى الأوزان النَّظرية في الدّائرة مع التّأكيد على أنّ هذا الوصف بالسُّرعة أو البُطء ليس لازما للتّحقيقات الوزنية، فهي قد تتغيّر بما يدخلها من تغييرات بنيوية(الزحافات، والعلل)، وتغييرات بنائية(الجَزء، الشّطر، النّهك)[3].

2.1- الأوزان في الاستعمال: انتظم شعر أبي الرّبيع اثنين وثلاثين إيقاعاً(32)، أي ما يُقارب نصف إيقاعات الخليل، وستأتي الدّراسة على وصفها مرتّبةً حسب وجودها في الدّوائر.

- البحر الطّويل[4]: وورد منه في شعر أبي الرّبيع ثلاثةُ أضرب:

1- الطّويل الأوّل: وقد حاز من الدّيوان ثماني قصائد(08)، وثماني مقطوعات(08)، وأربع نتف (04) تضمُّ في مجموعها مائة وأربعة وعشرين بيتا(124)، ويقوم على قبض العروض، وصحّة الضرب، يقول أبو الرّبيع:

---

(1)- انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص41.

(2)- انظر: علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص120-122.

(3)- المجزوء ما حُذف منه جزآن أحدهما من الصدر، والآخر من العجز، والمشطور ما حُذف منه شطر، والمنهوك ما حُذف ثلثاه، وبقي منه ثلثٌ واحد.

(4)- عُدّ من البحور ذات الإيقاع المتوسط لتقارب عدد المقاطع القصيرة، والطويلة فيه. انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص 46-47.

فأرسلتُ دمعَ العين عند مقالها وأتبعته آهًا على ذاهب العمرِ[1]

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

مفاعلن(قبض) مفاعيلن(صحّة)

ويبدو أنّ الشّاعر يميل إلي تجنّب الإسراع في الوزن، وذلك أنّه يتجنّب الإكثار من القبض الذي يؤدّي إلي تقليل نسبة السّواكن ممّا ينتج عنه تسارعٌ في الإيقاع حيث وردت مُعظم أبياته سالمة الأجزاء إلا جزءَ العروض الواجب قبضُه يقول:

وما أوسعَتْهم فيــك عذرا بكفرهم وأضحتْ عليهم من لدنْ غدرهم غضبَى[2]

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مــفاعيلن فعولن مفــاعيلن

سلامة سلامة سلامة قبض سلامــة سلامــة سلامــة صحّة

وفي حالات قليلة يتساوى القبض مع السلامة كقوله:

ورائعةِ الحُسن الذي قِيد طائــعًا فأُودِع ما بين الجبين إلى النّحرِ[3]

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

قبض سلامة سلامة قبض قبض سلامــة قبض صحّة

أو يفوقها كقوله:

ألــيفــة ربّات الحجال وربّما تحُول إلى إلْفِ الرّجال بلا نُكرِ[4]

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

قبض سلامــة قبض قبض قبض سلامــة قبض صحّة

وإن كان الشّاعر جنح إلى السّلامة في الجُزء(فعولن)، أو قبَضَه على قلّة، وقبَض كذلك(مفاعيلن) في مواضع وجوب قبضها، فإنّ الجُزء(مفاعيلن) في الحشو لم يردْ عنده مقبوضا إلا في بيت واحد، ولم يرد مكفوفا مع أنّه يجوز قبضه، أو كفّه، لكنّ الشّاعر آثر سلامتهما معا، وفق مبدأ المعاقبة، يقول أبو الرّبيع:

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص81.

(2)- المصدر نفسه، ص34.

(3)- المصدر نفسه، ص73.

(4)- المصدر نفسه، ص131.

تنقّبتِ السّماء فيـــه بدجْنها وأسفرتِ السّحاب فيه عن القطْر[1]

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

فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن

قبض قبض قبض قبض قبض قبض صحّة

ونُدرة قبض(مفاعيلن) في الحشو[2]، أو كفِّها يعود لِمَا ينجرُّ عن ذلك من ثِقَلٍ على السَّمع، يقول محمد خليفة:« والزِّحافان معا من أسباب الثِّقل في الوزن على اختلافٍ في الدرجة، ولهذا لا نكاد نجد لهما أثرًا في شعر العصر العبَّاسي، والفترات التى تلتْ هذا العصر »[3].

2- الطّويل الثاني: ورد على هذا الإيقاع إحدى وعشرون قصيدة(21)، وسبع عشرة مقطوعة(17)، وأربع نتف(04)، وهو أكبر التَّحقيقات الوزنية كمًّا في الدِّيوان إذ أنَّ مجموع الأبيات الواردة فيه مائتان وثمانية وثمانون بيتًا(288)، ويقتضي القبضَ في عروضه، وضربه، وقد اتّسم بسرعةٍ مُتتوسّطة نشأت عن إكثار القبض في أجزائه فصار يُعادل السَّلامة، أو يفوقها في كثيرٍ من الأبيات، ومن ذلك قول أبي الرّبيع:

عذيريَ منْ دهرٍ ألحّ كأنّما عليّ لـــه دينٌ وحـــان اقتضاؤُهُ[4]

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

قبض سلامـــة قبض قبض قبض سلامة سلامة قبض

ومع ذلك أتت بعض الأبيات سالمة الأجزاء عدا ما تستوجبه نهاياتها من القبض، وذلك مثل قوله:

فلمّـــا قضينا ما نـــُرجّي ثـــوابه ولم يبق بعد الوِرد شيءٌ سوى الصَّدر[5]

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

سلامة سلامة سلامة قبض سلامة سلامة سلامة قبض

كما أن الشّاعر لم يورد الجزء(مفاعيلن)، في الحشو مقبوضا، أو مكفوفا ممّا أبقى نسبة السّلامة أعلى من نسبة القبض، وإن كان بينهما شيء من التّقارب مردّه القبض الوجوبي في العروض، والضرب.

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص108.

(2)- وقد أشار المحقق إلى أنّ هذا الوزن لا يستقيم إلا بمدّ حركة السين في كلمتي(السماء)، و(السحاب)، فإن كان يعني إثبات هذا المدّ في الوزن، وعدم قصره على الإنشاد، فمعنى ذلك أنّه يقول بسلامة (مفاعيلن) الواقعة حشوًا من القبض. انظر المصدر السابق، ص108.

(3)- محمد خليفة، نظرية العروض وموسيقى الشعر، ص41.

(4)- أبو الربيع، الديوان، ص143.

(5)- المصدر نفسه، ص97.

3- الطّويل الثّالث: وهذا الايقاع أقلّ أنواع الطّويل التي استعملها الشّاعر كمًّا، فمجموع الأبيات فيه ثلاثة وسبعون بيتًا(73)، توزّعت على ثلاثة قصائد(03)، وستّ مقطوعات(06)، ويقتضي عروضا مقبوضة، وضربًا محذوفًا. وهذا النّوع، وإن كان متوسّط السّرعة إلاّ أنّه أسرع إيقاعات الطّويل، وذلك لتتابع الحركات فيه، خاصّةً في نهاية التّحقيق الوزني، ويعود هذا إلى التقاء الوتد المجموع من الضرب المحذوف مع حركة(فعول) التي تلزم القبض، وهو ما يؤدّي إلى تسريع النّهاية. وقلّةُ الأبيات السّائرة على إيقاعه في الدّيوان تُعزِّز ما ذُكِر سابقًا من اجتناب الشّاعر للسّرعة في هذا البحر، ومن نماذج هذا الإيقاع قول أبي الرّبيع:

فشُقَّتْ قلوبٌ فيك لم ترضَ مثلها فداءً كما شُقَّتْ عليــك جيوبُ[1]

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعــولن

سلامة سلامــة سلامة قبض سلامة سلامــة قبض حذف

ويميل إلى السرعة أكثر إذا زاد القبض في بقية أجزائه، ومثال ذلك من شعر أبي الرّبيع:

أيا شجرات الواديِيْن إلى النّقا بعين وسيم[2]هل إليك رجوعُ[3]

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول فعولن

قبض سلامة قبض قبض قبض سلامة قبض حذف

والجدول التالي يُبيّن نِسب التّغييرات في هذا البحر:

	السلامة	القبض	الحذف
الطويل الأول	629 %63.40	363 %36.59	/
الطويل الثاني	1193 %51.77	1111 %48.22	/
الطويل الثالث	258 %45.90	229 %40.74	75 %13.34

- البحر المديد[4]: وورد منه في ديوان أبي الرّبيع إيقاعان:

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص40.
(2)- اسم موضع من المواضع التي كان الشاعر يرتادها، ولم يجد البحث له ذكرًا في المصادر.
(3)- أبو الربيع، الديوان، ص100.
(4)- يُعدّ في البحور متوسطة السرعة انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص47.

1- المديد الأوّل: ويأتي صحيحا في عروضه، وضربه، ولأبي الرّبيع فيه قصيدتان(02) مجموع أبياتهما واحد، وعشرون بيتًا(21)، يقول أبو الرّبيع:

مَن يحثُّ الخمرَ في غير كبرٍ هائمــاً بالغانيــات الحسانِ[1]

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

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

سلامــة سلامــة صحّة سلامــة سلامــة صحّة

ويقول من هذا الضرب كذلك:

تركتني مُستهامًا مُعنــّى أرقب النجم فليلي طويــلُ[2]

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

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

خبن سلامــة صحّة سلامــة خبن صحّة

وهذه السّلامة أبعدت البحر عن التّسارع الذي ينشأ من اطّراد المُتحرّكات بسبب الخبن.

2- المديد الثّالث: يقتضي هذا الإيقاع الحذف في عروضه، وضربه، غير أن الشّاعر لم يُكثِر منه، فلم يُورِد على إيقاعه إلا قصيدتين(02)، بلغت الأبيات فيهما ثلاثة وعشرين بيتا(23)، مع أنّه جميل الوقع، عذب الموسيقى ينساب الوزن فيه من البطء إلى السّرعة مع كل جزء، فمن ثلاثة سواكنَ إلى ساكنين إلى ساكن واحد.

وذلك ما يُوضّحه البيت التالي:

فليكنْ من جاء يسكنها بعدنا منها على حذَرِ[3]

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

3سواكن ساكنان ساكن واحد 3سواكن ساكنان ساكن واحد

ولكن الشّاعر خفّف من هذه الانسيابية باعتماده الخبن في الحشو ممّا قلّل من السواكن، وأفسد تدرُّجها في الأجزاء كقوله:

---

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص69.

[2]- المصدر نفسه، ص64.

[3]- المصدر نفسه، ص153.

سلبتْ نومي لواحظُه وأحالتني على الشّجنِ[1]

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

فعلاتن فاعلن فعلن فعلاتن فاعلن فعلن

خبن سلامـــة خبن+حذف خبن سلامـــة خبن+حذف

والجدول التّالي يبيّن نِسب التّغييرات الطارئة على هذا البحر:

	السلامة	الحذف	الخبن
المديد الأول	93 %73.80	01 %0.79	32 %25.39
المديد الثالث	75 %40.76	46 %25	63 %34.23

- البحر البسيط[2]: جاءت تحقيقات هذا البحر على ثلاثة إيقاعات:

1- البسيط الأوّل: واشتمل على تسع قصائد(09)، وثلاث عشرة مقطوعة(13)، وثلاث نتفٍ(03)، وجاء على إيقاعه في الدّيوان مائة، و واحد وأربعون بيتًا(141)، ويتميّز بخبن عروضه، وضربه ممّا يميل به إلى السّرعة في نهاياته لتتابع ثلاث حركات رغم كونه متوسّطا في سرعته في وزنه النّظري، يقول أبو الرّبيع:

تُبدي المدامع حزنًا ظلّ يكتمُه فــؤاده فهْــو مخفيٌّ، ومُفتضَحُ[3]

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

سلامــة خبن سلامــة خبن خبن سلامــة سلامــة خبن

غير أنّ الشّاعر يميل إلى إيقاء نفَسٍ مُعتدِل في هذا البحر من خلال الموازنة بين التّفعيلات المخبونة التي يُسرع فيها الإيقاع بتوالي الحركات، وبين التّفعيلات السالمة، ذات الايقاع البطيء لبدئها بسبب خفيف، أو سببين خفيفين متتالين، و يجنح أحيانا إلى السّلامة ما عدا ما تقتضيه نهاية المقدار الوزني من خبنِ العروض، والضرب يقول أبو الرّبيع:

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص55.

(2)- يُعدّ في البحور متوسطة السرعة، انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص47.

(3)- أبو الربيع، الديوان، ص43.

لم يُغنِ فيكَ اطّراحي من وثقتُ بهم سيّان إنْ أسعدوا في الحبِّ أوعذلوُا[1]

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

سلامـــة سلامة سلامـــة خبن سلامـــة سلامة سلامـــة خبن

ومن جانب آخر فالشّاعر لم يستعمل الطيّ في(مستفعلن) الذي يُفضي إلى تتابعٍ للمُتحرّكات يبلغ قيمته القصوى بتوالي أربع حركات رغم أن مبدأ المكانفة يتيح له هذا التّغيير.(ربما الطي و الخبن)

2- البسيط الثّاني: مجموع الأبيات الواردة في هذا الدّيوان على هذا الإيقاع إثنان وسبعون بيتًا(72)، منها سبعُ قصائدَ(07)، و مقطوعةٌ(01)، ونتفةٌ(01)، ويقتضي عروضًا مخبونةً، وضربًا مقطوعًـــا، وقد حافظ هذا الايقاع كذلك على سرعته المتوسّطة مع ميل إلى البطء. فالشّاعر قلّل من التّغييـــرات التي تُتيح له الإسراع بإيقاعه فلم يستعمل الطّي إلا مرة واحدة، وخفّض من نسبة الخبن بالقياس إلـــى علوّ نسبة السلامة. ومن هذا الإيقاع قول أبي الرّبيع في الزهد:

توبـــي إلى الله إنَّ الله يقبـــلهـــا واسعي بجهدك في تحسين عقباكِ[2]

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

سلامـــة سلامـــة سلامـــة خبن سلامـــة خبن سلامـــة قطع

ولا يُعَدّ ضربُ البسيط هذا في الإيقاع البطيء رغم ما يقتضيه ضربُه من القطع(فعْلن)، الذي يُقلِّل من نسبة الحركات، لأنّه جاء مُقتصرًا على جُزء الضرب، أما العروض فقُطعَت في خمسة مطالع بما يقتضيه التّصريع، ومنها قوله:

كيف التصبّر، والأشواق تزداد والدار تنأى، وما للوصل ميعادُ[3]

0/0/ 0/0/

فعْلن(قطع) فعْلن(قطع)

3- البسيط السّادس: وهذا النّوع يُسمّى مُخلّع البسيط، ولم يُكثِر الشّاعر ركوبَه، فمجموع ما ورد فيه أربعة وعشرون بيتا(24)، مُضمَّنةَ في قصيدة، واحدة(01)، وثلاث مقطوعات(03)، وهذا النّوع يلزم

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص67.
[2]- المصدر نفسه، ص152.
[3]- المصدر نفسه، ص66.

القطعَ عروضا، وضربا، وأجاز الخليل فيهما الخبن، فينتهي شطره بالجُزء(مفعولن) أو(فعولن)، وقد استعمل الشّاعر النّوع الثّاني، ومنه قوله:

بدريَ لايعتريه نقصٌ وأنجمي مالها غروبُ[1]

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

متفعلن فاعلن فعولن متفعلن فاعلن فعولن

طـــي سلامة قطع+خبن خبن سلامة قطع+خبن

وهذا النّوع أكثر أضرب البسيط سرعةً عند الشّاعر، وذلك عائد إلى كونه مجـــزوءً، « وذلـــك لأنّ قِصَر الأبيات يوحي بالسُّرعة »[2]. إضافةً إلى إكثار الشّاعر من التّغييرات المُولّدة للتّتابع الحركـــي كالخبن، والقطع، فضاهت نسبةَ السلامة في الأجزاء.

والجدول التّالي يبيّن نِسب التّغييرات في هذا البحر:

	السلامة	الخبن	القطع	الطي
البسيط الأول	602 %53.41	525 %46.58	/	/
البسيط الثاني	307 %53.29	191 %33.15	77 %13.36	01 %0.17
البسيط السادس	70 %36.64	63 %32.98	48 %25.12	10 %05.23

- الوافر[3]: وورد منه في الدّيوان الإيقاعات التالية:

1- الوافر الأوّل: ويقتضي عروضا مقطوعة، وضربا مثلها، ولأبي الرّبيع فيه ســـبع قـــصائد(07)، وسبع مقطوعات(07)، ونتفتان(02)، تضمُّ في مجموعها مائة وسبعة أبيات(107)، وهو حسب دائرته بحرٌ رتيبٌ لقيامه على وحدة أحاديّة واحدة غير أنّ القطف الوجوبي خفَّف من هذه الرّتابة، إضافة إلى أنّه قلَّل نسبيًّا من تسارع البحر المبني على خمسة حركات حيث يبدأ كل جزء بحـــركتين، وينتهـــى بثلاث حركات، وساكن، وهذا حُكمٌ يختلف من قصيدة إلى أخرى بحسَب ما يدخلها من التّغييرات، بل وبين الأبيات في القصيدة الواحدة، يقول أبو الرّبيع:

---

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص142.

[2]- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص120.

[3]- يأتي في المرتبة الثانية في السرعة بعد الكامل. انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص44.

يُفنّدني السّقيه على بكائي عليكِ وقد نأيتِ فلا مزارُ[1]

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

مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن

سلامـــة سلامـــة قطف سلامـــة سلامـــة قطف

فهذا البيت سريع الإيقاع بكمِّه المُثقَل بالحركات نظرًا لغلبة السلامة على أجزائه، وهو يناظر أبياتا أخرى حدَّ الشّاعر من سرعتها بعصْب أجزائها، ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها:

وسقَّت ذلك الرمسَ الغوادي حَيًا[2]ما أعقب الليلَ النهارُ

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

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

عصب عصب قطف عصب عصب قطف

2- الوافر الثّالث: ويأتي بعروض مجزوءة صحيحة، وضرب معصوب، وممّا يؤكد جنوح الشّاعر للبحور الطّويلة أنّه لم يُورِد منه في الديوان سوى قصيدة واحدة(01) من ثمانية أبيات(08)، وقد تفوّقت فيها نسبة العصب حتّى طالت أربعة أبيات من العروض الصحيحة، وهذا تغييرٌ محمودٌ يُخفّف من الرتابة التي يتّسم بها الإيقاع لتكرّر الوحدة نفسها بانتظام، ويُخفّف كذلك من سرعة البحر التي اكتسبها من نهايات الأجزاء المبنية على ثلاث حركات، ومن كونه من الإيقاعات المجزوءة، القصيرة. وقد بلغت نسبة العصب حدًّا جعل إيقاع المطلع يُماثل إيقاع الهزج، وذلك في قوله:

ألا يا صاح حُثَّ الكأ سَ وجه الصّبح مُفترٌّ[3]

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

مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن

عصْب عصْب عصْب عصْب

فهذا بيتٌ يُحمَل على بحر الهزج:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

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

لكنّ أجزاءَه السالمة الواردة في القصيدة دلّت على أنّه من الوافر المجزوء، يقول أبو الرّبيع:

---

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص45.

[2]- الحيا: المطر.

[3]- أبو الربيع، الديوان، ص82.

ولا تبخلْ علـــيَّ بها فقد طابت ليَ الخمرُ[1]

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

مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن

عصْب صحّة عصْب عصْب

وفي الجدول التّالي بيانٌ للتّغييرات الطارئة على البحر:

	السلامة	العصب	القطف
الوافر الأول	197 %30.68	231 %35.98	214 %33.33
الوافر الثالث	7 %21.87	25 %78.12	/

- البحر الكامل[2]: و ورد في الدّيوان على خمسة أنواع:

1- الكامل الأوّل: ويأتي صحيح العروض، والضرب، ومجموع ما ورد منه في الدّيوان مائة وستة وستون بيتًا(166)، مُتضمَّنة في تسع قصائد(09)، وسبع مقطوعات(07)، ونتفة(01)، ويتميّز بسرعة عالية لاطّراد الحركات في بدايات أجزائه، وأواخرها غير أنّ الشّاعر خفّف من هذه السرعة بالجنوح إلى نسبة مرتفعة من الإضمار كادت تُعادِل نسبة الأجزاء السالمة يقول:

طوبى لمن أضحى يطوف بها غدًا ويُحِلّ بالبيت العتيق، ويُحرِم[3]

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

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

إضمار إضمار صحّة إضمار إضمار صحّة

ولم يَرِد في جميع أبيات هذا الضرب بيتٌ يخلو من الإضمار إلا قولُه:

قسَمًا لإنْ ورث الخلافة آخرًا لـــهوَ المُقدَّم بالخلافة أوّلا[4]

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

متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

سلامـــة سلامـــة صحّة سلامـــة سلامـــة صحّة

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص82.

(2)- يأتي في المرتبة الأولى في السرعة. انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص44.

(3)- أبو الربيع، الديوان، ص144.

(4)- المصدر نفسه، ص39.

ويقابله في الأبيات التي لحق الإضمار جميع أجزائها قوله:

يا صاحبي كن عاذلي أو عاذري بي منْ نوى الأحباب ما لا يوصفُ[1]

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

إضمار إضمار إضمار إضمار إضمار إضمار

ومن الزّحافات التي تُخفّف من سرعة الإيقاع الوقصُ، وهو زحاف نادر الاستعمال، وقد استعمله الشّاعر مرّة واحدة في قوله:

لوني ولونُك إذ تطلُّ فجــأة فأراعُ من حذري عليك وتخجلُ[2]

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

متْفاعلن متَفاعلن مفاعلن

إضمار سلامــة وقص

وهذا التوازن في الزحافات خفّف من رتابة البحر التي اتّسم بها لقيامه على وحدة إيقاعية أحادية تتكرّر ستّ مرات بانتظام، وقلّل من تسارعه بتقليل نسبة الحركات في البيت. والجدول التّالي يُوضّح التّغييرات الطارئة على هذا الضرب:

	السلامة	الإضمار	الوقص
الكامل الأول	516 %51.80	479 %48.09	01 %0.1

2- الكامل الثّاني: مجموع الأبيات الواردة على إيقاعه مائة وثلاثون بيتا(130)، تتوزّع على سبع قصائد(08)، وأربع مقطوعات(04)، وثلاث نتف(03)، ويأتي صحيح العروض مقطوع الضرب، وممّا نظمه أبو الرّبيع في هذا الإيقاع، وهو يمثّل السرعة القصوى له قوله:

فلقد سئمتُ من الفراق وطوله فمتى- فديتك- ترجوّن- إيابي[3]

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلْ

سلامــة سلامــة صحّة سلامــة سلامــة قطــع

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص92.
(2)- المصدر نفسه، ص138.
(3)- المصدر نفسه، ص81.

والقطع مثل الإضمار يُخفّف من سرعة الإيقاع، ويجعل النهاية بطيئة لتخفيفه من نسبة الحركات لا سيما إذا كان الجزء المقطوع مُضمَرا، يقول أبو الرّبيع:

من قهوةٍ حمراءَ تحسب ضوءها قبسا تبدّى في دجى الظلماءِ[1]

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

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلْ

إضمار إضمار صحّة سلامــة إضمار قطع+إضمار

فالبُنية السببيّة(/0/0/0) رتيبة بالتّوالي المُنتظَم للحركات، والسّواكن، وتعادلُهما يجعل نهاية البيت بطيئة، ويحُدّ من انسيابه بتحوّل نهايات أجزائه من بُنية وتدية إلى بُنية سببية. وفي الجدول الآتي بيان للتّغييرات هذا النّوع:

	السلامة	القطع	الإضمار	الوقص
الكامل الثاني	321 %42.57	124 %16.44	308 %40.84	01 %0.13

3- الكامل الثّالث: وردت في هذا الضرب قصيدة واحدة(01) تضم ثلاثة عشر بيتا(13)، وقد خفّف الشّاعر هنا من سرعة البحر كذلك، وذلك باعتماد الإضمار بنسبة كبيرة، ووسم نهايات الأبيات كلّها بالبطء، وعدم الانسياب، وذلك بجمعه بين الحذذ، والإضمار ممّا أنشأ بنية سببية وتدية من الشكل(/0/0)، تُشبه البنية التي أحدثها اجتماع القطع، والإضمار في البيت السابق، ومن هذه القصيدة قوله:

ما ذاك من شِيَم الكرام وإنّني أرعى الذّمام، وأحفظ الوُدّا[2]

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

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن فعْلن

إضمار سلامــة صحّة إضمار سلامــة إضمار+حذذ

وهذه التّغييرات مُوضّحة في الجدول التّالي:

	السلامة	الحذذ	الإضمار
الكامل الثالث	32 %35.16	13 %14.28	46 %50.54

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص138.
[2]- المصدر نفسه، ص53.

4- الكامل السادس: وردت في هذا الإيقاع مقطوعة واحدة(01) من أربعة أبيات(04) تميّزت بالسّرعة التي يتّسم بها هذا البحر عموما، إضافة إلى قِصره الناجم عن جَزئه، ويقتضي عروضا صحيحة، وضربا مُرفّلا، و تميّزت التّغييرات بتقارب نسبة الإضمار، والسّلامة، أمّا التّرفيل، فهو لا يُرجّح نسبة الحركات، ولا نسبة السّواكن لأنّه يُضيف إلى الضرب سببًا خفيفا(/0)، ممّا لا يُحدِث تغيُّرا في البُنية يقول:

ياموقف الآمال يا	علمَ الهدى إيّاك أعني[1]
0//0/0/ 0//0/0/	0/0//0/0/ 0//0///
متْفاعلن متْفاعلن	متفاعلن متْفاعلاتن
إضمار إضمار	سلامة إضمار+ترفيل

وفيما يلي بيانٌ لنسب التّغييرات في هذا الضرب:

	السلامة	الإضمار	الترفيل
الكامل السادس	05 %27.77	09 %50	04 %22.22

5- الكامل السابع: مجموع الأبيات الواردة على إيقاعه سبعة عشر بيتا(17) متُضمّنَة في قصيدة(01)، ونتفة(01)، ويأتي هذا الإيقاع بعروض صحيحة، وضرب مُذيّل، والتّذييل يُخفّفُ من سرعة نهاية البيت لأنه يُضيف ساكناً إلى بُنية الجزء لا سيما إذا اجتمع معه الإضمار، وقد وردت في القصيدة سبعة أبيات من هذا القبيل.

ومن أبيات هذا الضّرب قول أبي الرّبيع:

فأجابني متعجِّبا	والحال لو نطقتْ تُجيبْ[2]
0//0/// 0//0///	00//0/// 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن	متْفاعلن متفاعلانْ
سلامة صحّة	إضمار تذييل

وفي الجدول التّالي بيانٌ للتّغييرات في هذا الضّرب:

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص144.
[2]- المصدر نفسه، ص27.

	السلامة	الإضمار	التذييل
الكامل السابع	25 %31.25	38 %47.50	17 %21.25

- الرجز: نظم الشّاعر من هذا البحر على ضربين:

1- الرجز الأوّل: ويقتضي هذا النّوع الصحّة في عروضه، وضربه، ولا توجد منـــه في الدّيوان إلا مقطوعـــة(01) مـــن أربعة أبيـــات(04) تســـاوت أجزاؤها السالمة، وأجزاؤها المخبونة، وتعاورتها الحركات، والسكنات بنسبٍ متقاربة فجـــاء إيقاع البحر متوسطا يميل إلى السّرعة بوجود الطيّ، ومن هذه الأبيات قولُ أبي الرّبيع:

يا من غدا مُؤمّنا في سربه تعجبُه الآمال مغترًّا بـــهِ[1]

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

مستفعلن متفعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن

سلامـــة خبـــن صحّة طـــي سلامـــة صحّة

وفي الجدول بيان للتّغييرات التي مسّت هذه الأبيات:

	السلامة	الخبن	الطي
الرجز الأول	10 %10.66	10 %41.66	04 %16.66

2- الرجز الثّالث: وهو تحقيق وزنيّ مجزوء يلزم الصحّة في عروضه، وضربه، ونظم الشّاعر في إيقاعه قصيدةً(01)، ونتفةً(01)، بلغ عدد الأبيات فيهما ستة عشر بيتا(16)، يقول أبو الرّبيع:

وشملُنـــا مُفتـــرِقٌ فهل ترى أن نجمعَهْ[2]

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

متفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن

خبـــن طـــي خبـــن صحّة

ويُسجَّل في البيت توازنٌ مقطعي بلغ سبعة مقاطع قصيرة، وتسعة مقاطع متوسطة، كما يُلاحظ تنوّعُ حالة الأجزاء بين خبن، وطيّ، وسلامة، ممّا خفّف من رتابة البحر الناتجة عن تكررٍ مُنتظَمٍ

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص155.
[2]- المصدر نفسه، ص137.

للجُزء(مستفعلن). وتبدو الرتابة جليّة في القصائد الطّويلة خاصة إذا سلمت أجزاؤها حيث يتكرّر الإيقاع الرتيب مُثقَلا بالسواكن التي تُعدّ وقفاتٍ تكبح تسارع الإيقاع، يقول أبو الرّبيع:

لأنّـــه في عالـــم بين السُّهى، والفرقدِ[1]

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

متفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

خـــبن صحّة سلامـــة صحّة

يا بُعـــده لم يُغنني قَـــولي له لا تبـــعُدِ

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

سلامـــة صحّة سلامـــة صحّة

والجدول التّالي يُبيّن نسبة التّغييرات في في هذا الضرب:

	السلامة	الخبن	الطي
الرجز الثالث	29 %45.31	17 %26.56	18 %28.12

- الرّمل[2]: ورد في الدّيوان على ثلاثة أنواع:

1- الرّمل الثّاني: وفي الدّيوان من هذا الإيقاع قصيدة واحدة طويلة بلغتْ تسعة وعشرين بيتا(29)، ويتميّز بعروض محذوفة، وضرب مقصور، وإذا كان الحذف يقتضي حذف حركة، وساكن من الجُزء، وهو ما يحافِظ على نسبة الحركات، والسّواكن كما هي، فإنّه يُخفّف من رتابة البحر القائم على وحدة إيقاعية أحادية متكرّرة بانتظام، وذلك بانتهاء المقدار بوتدٍ مجموع عوضا عن سبب خَفيف. أمّا الخبن الذي يقوم على حذف الساكن الثاني، فإنه يزيد من تسارع الإيقاع بحذف المُرتكَز الإيقاعي الذي يُفضي إلى البطء(السكون)، وإذن فقد جاء إيقاع هذا النّوع من الرّمل بطيئا-وهو الأصل فيه- لغلبة نسبة سلامة الأجزاء من الخبن، وللثِّقل الذي تميّزت به نهايات مقاديره بسبب مدّ الرّدف الناجم عن القَصْر، ولم يُخفّف من وطأة هذا الثقل إلا نسبة الخبن التي قاربت نسبة السّلامة وأضفت عليه نوعا من التّسارع يكون أوضح في العروض باجتماع الخبن مع الحذف، يقول أبو الرّبيع:

---

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص45.

[2]- يُعَدُّ أبطأ البحور، وتميل به تغييراته إلى شيء من السرعة. انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص42.

وانــبرى مستــأنفــا عادتــه مَن مُجيري منه قد ضاق الخناقْ[1]
0/// 0/0//0/ 0/0//0/ /0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/
فاعلاتن فاعلاتن فعِلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ
سلامــة سلامــة خبن+حذف سلامــة سلامــة قصر

وهناك زحافٌ آخر أدّى إلى التخفيف من ثقل الإيقاع، وهو الكفّ الذي يُنقص من نسبة السواكن في الحشو، ويكون التسارع الذي يضفيه أجلى إذا اجتمع مع الخبن، وهو يُسمّى في هذه الحالة بالشكل. يقول أبو الرّبيع في القصيدة نفسها:

ومديحى فيه قــد يعرفه من بغدادَ ومصرَ والعراقْ
0/// 0/0//0/ 0/0/// /0/0//0/ /0/// 0/0//0/ 00//0/
فعلان فاعلاتن فعِلن فاعلاتن فعلاتُ فاعلانْ
خبن سلامــة حذف+خبن سلامــة شكل قصر

2- الرّمل الثّالث: ويكون بعروضٍ محذوفة، وضربٍ محذوف، ومجموع أبياته في الــدّيوان ســبعة وخمسون بيتا(57)، مُتضمّنَة في مقطوعة(01)، وأربع قصائد(04)، ورغم بطء الرّمــل إلا أنّ هــذا النّوع منه جاء أميل للسرعة خاصّةً مع ارتفاع نسبة الخبن، يقول أبو الرَّبيع:

يُرسل اللحظةَ سهمًا نافذا وإذا استاء فسيفًا مُرهَفَا[2]
0//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/
فاعلاتن فعلاتن فاعلن فعلاتن فعلاتن فاعلن
سلامــة خبن حذف خبن خبن حذف

كما أنّ الحذف والخبن اجتمعا اثنين وستين مرة في العروض، والضرب مما أنشأ تتابعًا لثلاثة حركات كما في قوله:

بأبي والله طيفٌ طرقــا سلب النوم، وأهدى الأرقَا[3]
0/// 0/0//0/ 0/0/// 0/0/// 0/0/// 0///
فعلاتن فاعلاتن فعلن فعلاتن فعلاتن فعلن
خبن سلامــة حذف+خبن خبن خبن حذف+خبن

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص149.
[2]- المصدر نفسه، ص52.
[3]- المصدر نفسه، ص50.

ويقوى التّسارع باجتماع الخبن، والحذف مسبوقين بجزءٍ مكفوف حيث يصل التّتــابعُ إلـــى الدرجـــة القصوى المتمثّلة في الفاصلة الكبرى، يقول أبو الرّبيع:

أكحل[1]الطرف صِفوهُ وبمَا نوّع القتلَ صِفوهُ أخيفَا[2]

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

فاعلاتن فعلاتُ فعِلن فاعلاتن فعلاتُ فاعلن

سلامـــة خبن+كف خبن+حذف سلامـــة خبن+كف حذف

4- الرّمل الخامس: يأتي هذا النّوع مجزوءً، ويقتضي عروضا صحيحة، وضربا مثلها، وقد أورد الشّاعر منه مقطوعتين (02) تتضمنان ثمانية أبيات(08). فمن الأُولى قوله:

قم أدر كأس المُدامِ قد بدا جُنح الظلامِ[3]

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

سلامـــة صحّة سلامـــة صحّة

ومن الثّانية قوله:

حـــبُّه دأبٌ ولـــكنْ ليس في كل أوانِ[4]

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

سلامة صحّة سلامة خبن

ويُميّزه إيقاعٌ بطيءٌ لكثرة السّواكن الناتجة عن ارتفاع نسبة السّلامة، وإنّ كان الجَزء يمنحه شيئا من السّرعة. ونتيجة للتّكرار المُنتظَم لوحدته الإيقاعيّة الأحادية اتسم بالرتابة التي لم تتّضح حدّتُها بسبب قلّة عدد أبيات المقطوعة. والجدول التّالي يُوضّح نسب التّغييرات في هذا البحر:

	السلامة	الحذف	القصر	الخبن	الكف	الشكل
الرّمل الثاني	69 %35.20	28 %14.28	30 %15.30	65 %33.16	03 %01.53	01 %0.51

(1)- الأكحل: من اسودّت مواضع الكُحّل من عينيه خِلقة. و الأخيف : الأسد.
(2)- أبو الربيع، الديوان، ص52.
(3)- المصدر نفسه، ص75.
(4)- المصدر نفسه، ص122.

الرّمل الثالث	134 %33	112 %27.58	/	151 %37.19	09 %2.21	/
الرّمل الخامس	25 %78.12	/	/	07 %21.87	/	/

السّريع[1]: وردت منه في الدّيوان ثلاثة أضرب:

1- السّريع الأوّل: ويقتضي هذا الإيقاع عروضا مطوية مكسوفة، وضربا مطويا موقوفا، وللشاعر فيه قصيدتان(02)، ومقطوعتان(02)، ونتفة(01)، ومجموع الأبيات فيها أربعة وعشرون بيتا(24)، والإيقاع في هذا البحر عموما يتّسم بالسّرعة، وإن كان يبدأ بطيئا بسببين خفيفين، فإنّه يتسارع بالوتد وصولا إلى النّهاية التي ينقصُ فيها أحد الأسباب حيث تؤول إلى سبب خفيف ووتد، وهناك عوامل أخرى سرّعت الإيقاع، ومن ذلك ارتفاع نسبة الطيّ الذي يُتيح تتابعا مبنيًّا على فاصلة صغرى، وإن كانت النهايات تتميّز بالبطء خلاف الأصل بسبب مدّ الردف الذي فرضه الوقف، وهذه الأحكام ليست شموليّةً فقد يتّصف أحد الأبيات بالبطء في قصيدةٍ يتسارع فيها الإيقاع لاختلاف ما طرأ عليه عن غيره، ومن ذلك قول أبي الرّبيع:

الجــوَّ يبكى بــدموع سجــامْ والرّوض يُبديّ عند ذاك ابتسامْ[2]

/0//0/ /0///0/ 00//0/ /0//0/ 0//0/0/ 00//0/

مستفعلن مستعلن فاعِلانْ مستفعلن مستفعلن فاعِلانْ

سلامــة سلامــة وقف سلامــة سلامــة وقف

فهذا البيت بطيء الإيقاع لسلامة غالب الأجزاء من الطي، والخبن، ولوقف ضربه، واتّباع العروض للضرب بسبب التّصريع، أمّا قوله:

إذا سرى النّاس إلى دارهم فإنــّما أسري لغير الديارْ[3]

//0//0 /0///0/ 0//0/ //0//0 /0//0/0/ 00//0/

متفعلن مسْتفَعَلن فَاعلن متفعلن مسْتفَعَلن فَاعِلانْ

خبن طــي طي+كسف خبن سلامــة وقف+طي

فهو يميل للسّرعة لقلّة سواكنه بالخبن، وتوالي حركاته بالطّي.

[1]- يُعدّ في البحور السريعة، انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص53.
[2]- أبو الربيع، الديوان، ص57.
[3]- المصدر نفسه، ص99.

2- السّريع الثّاني: و ورد من هذا الإيقاع قصيدة واحدة(01)، وثلاث مقطوعات(03)، ونتفتان(02)، وبلغ مجموع الأبيات فيها واحد وثلاثون بيتا(31)، ويأتي بعروضٍ مطويّة مكسوفة، وضربٍ مثلهـــا، ويتميّز بالسّرعة خاصّة مع النسبة العالية للطيّ في أجزائه يقول:

فـــبي غـــزالٌ بفـــؤادي له مرعى وفي النفس له مكرعُ[1]

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

متفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلن

خبن طـــي طـــي+كسف سلامـــة طـــي طـــي+كسف

وإذا كان التساوي الكمّي بين العروض، والضرب قد منح البيت مسحةً من الانسجام، فإنّ الانسيابيّة مفقودة بسبب الانتقال من الكمّ الأكبر إلى الكمّ الأصغر من الحركات كما في البيت التّالي:

ارغبْ إلى الرحمن يا من رأى خطّيَ أن يعفوَ عْن كاتبِهْ[2]

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

4 حركات 4 حركات 3 حركات 4 حركات 4 حركات 3 حركات

3- السّريع الثّالث: ويقتضي هذا الضرب عروضا مطوية مكسوفة، وضربا أصلم، ومجموع الأبيات فيه اثنان وثلاثون بيتا(32) مُوزَّعَة على قصيدتين(02)، وأربع مقطوعات(04) منها قوله:

فاقض الذي تهواه من لذّة لابدَّ إن عشت من النُسْكِ[3]

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

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مسْتعلن فعْلن

سلامـــة سلامـــة طـــي+كسف سلامـــة طـــي صلْم

فالطيّ كما سلف يزيد من تسارع البحر، ففي كلمة(عشتَ)، يُستثقَل الوقف على المقطع القصير، فيتم الانتقال بسرعة عنه، وعمَّا يليه(مِـــ)، إلى المقطع المُتوسط(نَنْ). أمّا الصّلم فقد أفقدَ البيتَ التوافقَ الإيقاعي المحسوس بين العروض، والضرب، ومال بنهاية المقدار إلى البطء مع أنّها تتطلّب السُّرعةَ. ومن عوامل السّرعة تعاور الخبن، والطي للأجزاء، وإن كانت النهاية بطيئة دومًا بسبب الصلم، وذلك كقول أبي الرّبيع:

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص74.
[2]- المصدر نفسه، ص158.
[3]- المصدر نفسه، ص57.

فعَدِّ عن ذكر الصّبا جانبا وأرجُ الذي تأمل رُحماهُ[1]

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

متفْعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستعِلن فعْلن

خبن سلامة طي+كسف سلامة طي صلم

وفي الجدول التّالي بيانٌ للتّغييرات الطارئة على البحر:

	السلامة	الكسف	الوقف	الطي	الخبن	الصلم
السّريع الأول	51 %26.56	21 %10.93	27 %14.06	72 %32.5	21 %10.93	/
السّريع الثاني	69 %27.82	62 %25	/	101 %40.72	16 %06.45	/
السّريع الثالث	65 %29.27	30 %13.51	/	73 %32.88	20 %9.00	34 %15.31

- <u>المُنسرح</u>[2]: ورد له تحقيقٌ وزنيٌّ واحد في الدّيوان:

1- المُنسرح الأول: يرِد هذا النّوع بعروض صحيحة نظريًّا، مطويةٍ واقعا[3]، وضربٍ مطويّ وجوبا، وهو أقلُّ التّحقيقات الوزنية كمًّا في شعر أبي الرّبيع، إذ وردت على إيقاعه مقطوعة واحدة(01) من أربعة أبيات(04)، وقد مال به الشّاعر إلى السّرعة في نهاية الأجزاء اعتمادا على نسبة عاليةٍ من الطيّ جعلت مقاطعَه القصيرة تكاد تتساوى مع المقاطع المتوسّطة، يقول أبو الرّبيع:

ليست وإن أثمرتْ بمُنبتةٍ يابسةً–فاعلمنْ–ولاخَضِرَهْ[4]

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

مستفعلن مفعلات مستعلن مستعلن مفعلات مستعلن

سلامة طي طي طي طي طي

فالبيت يتكوّن من ثلاثة عشر مقطعا متوسطا، وأحد عشر مقطعا قصيرا، وهو يدلّ على إيقاع متوسّطٍ يميل إلى السرعة، والجدول يوضّح التّغييرات الطارئة على أبيات المُنسرح:

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص151.

(2)- يُعَدّ في البحور المتوسّطة انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص51.

(3)- انظر: موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994، ص246(الهامش).

(4)- أبو الربيع، الديوان، ص120.

	السلامة	الطي	الخبن	الخبل
المُنسرح الأول	4 %16.66	17 %70.83	2 %8.33	1 %04.16

الخفيف[1]: وورد له في الدِّيوان إيقاعان:

1- الخفيف الأوّل: ويتميَز بعروضٍ صحيحة، وضربٍ مثلها، وقد ورد منه في الدّيوان أربع قصائد(04)، وخمس نتف(05) تضمَّنت جميعها تسعة وعشرين بيتا(29)، وتعَاورت أبياته عوامل سرعة، وعوامل بطء، فمن الأُولى ارتفاع نسبة الخبن المُتسبِّب في توالي الحركات فيها، ومن ذلك قوله:

أنا عزٌّ وهيبةٌ وجمالٌ وحسامٌ تهزُّه الأبطالُ[2]

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

فعلاتن متفع لن فعلاتن فعلاتن متفع لن فالاتن

خبن خبن خبن خبن خبن تشعيث

(أ) (ب) (ج) (د) (ت) (هـ)

فيُلاحَظ توالي الحركات المُفضية للسرعة خاصة في النّماذج: أ – ج – د.

أما التّشعيث فهو يُبطىء إيقاعَ النهاية الذي يُفترَض فيه السّرعة لأنّه خروجٌ من المقدار الوزني، وهو يُحدِث تباعدًا بين القوافي في القيّم الإيقاعيّة بسبب عدم لزومه فهو يكون في بيتٍ، ولا يكون في آخر كقول أبي الرّبيع:

حلَّ وفد المشيب بالرّأس منّي فتبدّلتُ من سوادٍ بياضَا[3]

0/0//0/

فاعلاتن(صحّه)

أيُّ بشرى أتتْ إليّ ولكنْ لم أُتمّ من الصّبا أغراضا

0/0/0/

فالاتن(تشعيث)

فإن ارتفعت نسبة السّلامة كان ذلك جنوحًا للبطء كما في قوله:

---

[1]- يُعَدّ من البحور البطيئة، وتميل به تغييراته إلى السرعة. انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص49.

[2]- أبو الربيع، الديوان، ص134.

[3]- المصدر نفسه، ص136.

إنْ عدمتُ الإخوانَ طُرًّا فحسبي أنت منهم ولستُ آسى لهالكْ[1]

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

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

سلامــة سلامــة صحّة سلامــة خبن صحّة

2- الخفيف الرابع: ويأتي مجزوءً صحيح العروض، والضرب، ولم يرِد في الدّيوان منه إلا قصيدة واحدة(01) تضمّ سبعة أبيات(07) ممّا يُثبت تفضيل الشّاعر للبحور الطّويلة، وإذا كانت نسبة الخبن عالية، فإنّها اقتصرت على العروض، والضرب في الجزء(مستفع لن)، حيث سبّبتْ تَواليًا لحركتين، أمّا الحشو في الصّدر، فجاء بطيئا لأنّ كلّ أجزائه سالمة، وكذلك العجز الذي لم تُخبَن فيه إلا تفعيلتان، ومن أبيات هذا الإيقاع قول أبي الرَّبيع:

بيتُ حــلمٍ أتيتــهُ أشتكي طول هجرهِ[2]

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن متفع لن

سلامــة خبن سلامــة خبن

والجدول التّالي يُوضّح نسب التّغييرات في هذا البحر:

	السلامة	الخبن	التشعيث
الخفيف الأول	65 %37.35	104 %59.77	05 %02.87
الخفيف الرابع	12 %42.85	16 %57.14	/

- المُجتَث[3]: و ورد له في الدّيوان إيقاع واحد هو الذي أُثر عن الخليل:

1- المُجتَث الأوّل: ويقتضي عروضا مجزوءة صحيحة، وضربا مثلها، ووردت منه في الدّيوان مقطوعتان(02) تتضمّنان عشرة أبيات(10)، وقد غلبت على الأجزاء نسبة السلامة، وإن قرُبت منها نسبة الخبن مما يجعل الإيقاع بطيئا يميل إلى التّوسط في السّرعة، ومن هذا النّوع قول أبي الرّبيع:

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص36.

(2)- المصدر نفسه، ص113.

(3)- يُعَدّ من البحور البطيئة، لولا جَزؤه ، وما يطرأ عليه من تغييرات قد تميل به للسرعة. انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص52.

يا أيّها الطّيف خبِّرْ ما للحبيب لدينا[1]
0/0//0/ 0//0/0/ 0/0/// 0//0/0/
مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فعلاتن
سلامة صحّة سلامة خبن

وقوله في المقطوعة الثّانية:

فليس يبقى مكانٌ لغيره في فؤادي[2]
//0//0/ 0/0//0/ //0//0/ 0/0//0/
متفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن
خبن صحّة خبن صحّة

ومُجمَل التّغييرات في هذا النّوع مُوضَّحة في الجدول التّالي:

	سلامة	خبن
المُجتَث الأول	22 %55	18 %45

المُتقارب[3]:وجاء هذا البحر على أربعة أضرب:

1- المُتقارب الأوّل: اقتصر الشّاعر منه على قصيدة واحدة(01) تبلغ ثمانية عشر بيتا(18)، وهذا الإيقاع صحيح في عروضه، مع جواز حذفِها، أو قصرِها، أو بترهِا[4]، وصحيح في ضربه ممّا يجعله محافظا على الرّتابة التي يتميّز بها بحر المُتقارب عموما، وقد بلغت هنا مداها لطول القصيدة من جهة، ولجنوح الشّاعر إلى السلامة من جهة أخرى، غير أنّ حذف العروض في بعض الأبيات خفّف من وطأتها، يقول أبو الرّبيع:

ستدرون بعد انقضاء النّوى وطول التّواصل ماذا لقينَا[5]
//0/0 //0/0 //0/0 0// //0/0 //0/0 /0// //0/0
فعولن فعولن فعولن فعل فعولن فعول فعولن فعولن
سلامة سلامة سلامة حذف سلامة قبض سلامة صحّة

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص86.
(2)- المصدر نفسه، ص100.
(3)- يُعدّ في البحور السريعة، وتغييراته تزيد من سرعته. انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص39- 40.
(4)- أنظر:عدنان حقي، المُفصّل في العروض، والقافية، وفنون الشعر، دار الرّشيد، بيروت، ط1، 1987، ص110.
(5)- أبو الربيع، الديوان، ص55.

ويتميّز هذا البحر بالسّرعة لقيامه على تفعيلة واحدة مُتكرّرة بانتظام، وقد حدَّ منها قليلا تقليلُه من القبض الذي يزيد سرعة الإيقاع بخفضه لنسبة السواكن. وفيما يلي بيانٌ لنِسب التّغييرات الطارئة على هذا الضرب:

	السلامة	القبض	الحذف
المُتقارب الأول	114 %79.16	21 %14.58	09 %06.24

2- المُتقارب الثّاني: ويقتضي عروضا صحيحة، وضربا مقصورًا، ووردت منه قصيدة واحدة(01) من أربعة أبيات(04)، وإذا كان إيقاعه مُتسمًّا بالسّرعة فإنّ بعض العوامل قد خففّت منها، ومن ذلك زهدُ الشّاعر في استعمال زحاف القبض، ومنها انتهاء الأبيات بالقَصْر الذي يسِمُ نهاية البيت بالبطء لتوالي الساكنين فيه، وهو الموضع الذي يَفترِض الإسراعَ باعتباره نهايةَ المقدار، ولذلك لجأ الشّاعر إلى حذف ثلاث أعاريضَ لتقابل مدَّ الردف في الأضرب، ومن هذا الإيقاع قوله:

تناهى بـــه لينُ أعطافـــه إلى غايـــةٍ ما عليها مزيدْ[1]

//0/0 //0/0// 0/0// 0/ //0/0 //0/0// 0/0// 00/

فعولن فعولن فعولن فعلْ فعولن فعولن فعولن فعولْ

سلامة سلامة سلامة حذف سلامة سلامة سلامة قصر

وفي الجدول التّالي بيان لنسَب التّغييرات فيه:

	السلامة	القبض	الحذف	القصر
المُتقارب الثاني	20 %62.5	05 %15.62	03 %09.37	04 %12.5

3- المُتقارب الثّالث: وهو من أكبر الإيقاعات كمًّا في الدّيوان إذ يأتي في الرتبة الثّالثة بعد الطّويل الثّاني، والكامل الأوّل مُتعادلا مع الكامل الثّاني، ويبلغ مجموع أبياته مائة وثلاثون بيتًا(130)، مُوزّعةً على أربع قصائد(04)، وخمس عشرة مقطوعة(15)، وستّ نُتف(06) جاء أكثرها في باب الألغاز، ورغم أن الإيقاع يقتضي عروضا صحيحة، فإنّ الشّاعر أتى بها محذوفة في مائة وسبعة عشر بيتا(117)، وهو أمر جائز، وبذلك وازنَ الشّاعر بين العروض، والضرب من حيث الكميّة. وطغت على الأبيات نسبة السلامة مما أضفى عليها رتابةً تجلّت أكثر في القصائد الطّويلة، وإذا كان

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص88.

البحر سريعًا باعتباره قائما على وحدة إيقاعية أحادية مُطرّدةٍ في تكرارها، فقد خفّتْ سرعته بفعل النسبة القليلة للقبض كما ورد في البيت التّالي:

وللقَطر في جِيد[1]غصن النّقا[2] لآلٍ من الماء، أو جوهرُ[3]

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

فعولن فعولن فعولن فعلْ فعولن فعولن فعولن فعلْ

سلامة سلامة سلامة حذف سلامة سلامة سلامة حذف

وقد تتراوح حالة الأجزاء بين السلامة، والقبض، والحذف مع غلبةٍ لنسبة السلامة كقوله:

لقــاءَك أمَّــلت يــاسيِّدى ولو لم ألاقــك لم أرشدِ[4]

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

قبض سلامة سلامة حذف سلامة قبض سلامة حذف

كما استعمل الشّاعر الخرم مرة واحدة، وهو زحافٌ يُؤدي الى البطء في بداية المقدار لإنقاصه من عدد المتحرّكات، وقد اجتمع مع القبض، وذلك ما يُسمِّيه العروضيون بالثَّرم، يقول أبو الرّبيع:

تُــؤْنــسُ من شاء تأنيســها وتُــولي الجميل لكلّ البــشر[5]

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

عــولُ فعولن فعولن فعَلْ فعولن فعول فعولن فعَلْ

ثرم سلامة سلامة حذف سلامة قبض سلامة حذف

والجدول التّالي يُوضّح نِسب هذه التّغييرات:

	السلامة	القبض	الحذف	الخرم	القصر
المُتقارب الثالث	601 %57.84	191 %18.38	245 %23.58	01 %0.09	01 %0.09

4- المُتقارب الخامس: وهذا النّوع يتميّز بعروضٍ مجزوءة محذوفة، وضربٍ مجزوء محذوف، وإذا كان الجَزء، وأحاديّة الوحدة الإيقاعية ضمِنا له تسارعا كبيرا، فقد حدّتْ منه قِلّةُ القبض، وكذلك وجود الحذف في النهايات لأنّه يزيد في مقدار الحركات بالتّحول من بُنية سببية(سبب خفيف)، إلى بُنية

(1)- الجيد: العنق.
(2)- النّقا: الكثيب من الرمل.
(3)- أبو الربيع، الديوان، ص70.
(4)- المصدر نفسه، ص30.
(5)- المصدر نفسه، ص126.

وتدية(وتد مجموع)، وليس في ديوان الشّاعر من هذا النّوع إلا نُتفتان(02)، وفي هذا دليلٌ على أن الشّاعر يتوخّى البحورَ الطّويلة، والغريب أنّ النتفتين وردتا في باب الألغاز متواليتن بتركيب قافوي واحد، وبالمعنى نفسه تقريبا، واتفقتا في التّغييرات التي مسّتهما. يقول أبو الرّبيع في النتفة الأولى:

ثــلاثة أربــاعه	لعــينيَ في وصلهِ[1]
//0/ //0/0// 0//	//0/ //0/0 //0//
فعول فعولن فعَلْ	فعول فعولن فعَلْ
قبض سلامة حذف	قبض سلامة حذف

ويقول في الثّانية:

ثــلاثة أخــماسهِ	لعــينيَ من بعــدهِ[2]
//0/ //0/0// 0//	//0/ //0/0// 0//
فعول فعولن فعَلْ	فعول فعولن فعَــلْ
قبض سلامة حذف	قبض سلامة حذف

وفي الجدول التّالي بيانٌ لنسَب التّغييرات الطارئة على الأبيات:

	السلامة	القبض	الحذف
المُتقارب الخامس	10 %41.66	06 %25	08 %33.33

- المُتدارك[3]: و ورد لهذا البحر إيقاع واحد:

1- المُتدارك الأوّل: ويقتضي عروضا صحيحة، وضربا مثلها، ولــم ينظم الشّاعر منــه إلاّ قصيدةً واحدة(01) طويلة بلغت تسعة عشر بيتــا(19)، وأهــمّ ما يميزّها السرعة الكبيرة الــتي سَبَّبها تتابعُ الحركات لأن نسبةَ الخبن مرتفعةٌ جدًّا، يقول أبو الرّبيع:

أَ دموعُ جفونك تنسكبُ	وغرام ضلوعك يلتهبُ[4]
///0 ///0 ///0 ///0	///0 ///0 ///0 ///0
فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن	فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن
خبن خبن خبن خبن	خبن خبن خبن خبن

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص116.
(2)- المصدر نفسه، ص116.
(3)- يُعدّ في البحور السريعة، ويزيد الخبن سرعته، ويُقلّلها التشعيث انظر: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص40.
(4)- أبو الربيع، الديوان، ص90.

ومن جانبٍ آخرَ أدّى قيامُ القصيدة على وحدة إيقاعية واحدة صغيرة الكمّ إلى سرعة الانتقال من جُزءٍ إلى جزء، يقول علي يونس:« من أكثر التكوينات حدّة، وعلوَّ جرس، وإيحاءً بالحركة السريعة، وذلك لصغر وحداته بالنسبة إلى غيرها »[1]. وأدّى هذا كذلك إلى ارتفاع نسبة الرّتابة التي زاد من حـــدّتها طول القصيدة. وقد تخلّلت الوحداتِ الإيقاعيّة المخبونة، وحداتٌ مشعّثةٌ قلّلت من التسارع، والرّتابـــة في بعض الأبيات لأنّ التّشعيث يؤدّي إلى زيادة السواكن، ومن ذلك قول أبي الرّبيع:

لـــم أنسَ غداة منًى رشأً[2] يرمي الجمرات ويحتسبُ

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

فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن

تشعيث خبن خبن خبن تشعيث خبن خبن خبن

وحين تزيد نسبةُ التّشعيث يميل البحرُ إلى سرعةٍ متوسّطة كقول أبي الرَّبيع:

أرواحُ النـــّاس بهـــم ولهم إنْ هـــم نهبوا أوهم وهبوا

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

فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن

تشعيث تشعيث خبن خبن تشعيث خبن تشعيث خبن

والتّغييرات الطارئة على هذا النّوع مُبيّنَةٌ في الجدول التّالي:

	خبن	تشعيث
المُتدارك الأول	124 %81.57	28 %22.4

– البحور، والأغراض: أشار بعض الدّارسين إلى بحور الخليل في علاقتها بالموضوع، واعتبروا ذلك من المؤثّرات الإيقاعيّة، ومن الذين أشاروا إلى هذه المُناسبة حازم القرطاجنّي حيث يقول:« فإذا قصد في موضعٍ قصدًا هزليًّا، أو استخفافيًا، وقصد تحقير شيءٍ، أو العبث به حاكى ذلك بما يُناسبه من الأوزان الطّائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكلِّ غرضٍ وزنًا يليق به، ولا تتعدّاه فيه إلى غيره »[3]. وإذا كان حازم قد قال بضرورة التّناسب بين المضمون الشّعري، والوزن مُمثّلا بوجود ذلك عند اليونانيين، فإنّ الفارابي قبله أوضح عدم وجود هذه المُناسبة عند الأمم الأخرى غير اليونانيين، يقول عيسى العاكوب:« فالفارابي – الذي لخّص كتاب أرسطو في

(1)- علي يونس، نظرة جديدة، ص143.
(2)- رشأ : ولد الظبية.
(3)- حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص266.

الشّعر– عرف أنّ اليونانيين خصّوا كلّ غرض شعريّ بوزنٍ خاصّ به لا يُغادره، ونفى أنْ يكون الشّعراء في أُمّةٍ غير اليونان عرفوا شيئًا من هذا الصّنيع، بل إنّهم نظموا الأغراض المُختلفة على الأوزان المُختلفة »[1]. أمّا الدّارسون المُحدثون، فهناك مَن أقرّ هذه المُناسبة، وهناك مَن رفضها، فمن المُؤيّدين لها صاحب المُرشِد في قوله:« فاختلاف البحور نفسه، معناه أنّ أغراضًا مُختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحرٌ واحدٌ، ووزنٌ واحدٌ »[2]. وهذا الكلام ليس بحجّةٍ، ولا يعضُده الواقع الشّعري إذ لو كانت الأغراض هي التي دعت إلى تنوّع البحور، لَما كانت الأغراض المُختلفة تتعاور البحر الواحد. وقد ذهب إبراهيم أنيس هذا المذهب، فجعل الأوزان القصيرة مُناسبة للمواقف التي تشتدُّ فيها درجة الانفعال النّفسي، ويقوى الشّعور بالجزع، وفداحة المصيبة، أمّا الأوزان الطّويلة فهي مُناسبة للإحساس بالجزع، والمصيبة على أن يكون الانفعال قد خفّ، وثورة النّفس قد هدأت، يقول: « وفي الحقّ أنّ النّظم حين يتمّ في ساعة الانفعال النّفساني يميل عادةً إلى تخيُّر البحور القصيرة، وإلى التّقليل من الأبيات »[3].

ثمّ يجعل كلَّ غرض مناسبًا لموضوع مُعيّن، فالحماسة، والفخر، وشعر المجون، ووصف الخمر، والغزل الثّائر تتوافق مع البحور القصيرة، والمتوسّطة، أمّا المدح، فموضوعاته تتطلّب البحور الطّويلة في التي كثر عدد مقاطعها، وعدّة أبياتها.

ولمّا كان الشّعراء ينظمون في البحر الواحد قصائد، ومقطوعات تختلف في طبيعة موضوعاتها، فمنها ما يُعبّر عن بهجة النّفس، وسرورها، ومنها ما يصف أشواقها، وخلجاتها، أو أحزانها، وأشجانها، ومنها ما يخرج إلى مدح، أو هجاء، أو رثاء، أو غير ذلك من ضروب القول، فإنّ تخصيص كلّ غرض بموضوع مُحدّد ليس حكمًا صائبًا، ولا يحمل إلا الحدّ من مرونة البحر، و طواعيته. ولذلك فقد رفض الكثير من الدّارسين المُحدَثين هذا الرّبط بين الوزن، والموضوع، يقول سيّد البحراوي:« من حيث المبدأ لا نُقرُّ أيّ خصائص تُعطى للوزن، لأنّ الوزن ليس إلا مُجرّد هيكلٍ نظريّ لا يتحقّق بذاته في الواقع الشّعري »[4]. وهو لا يقرّ للوزن إلا بخصائص تعود إلى طبيعة تركيبه من حيث السّواكن، والحركات، ومن حيث نوعُ المقاطع ممّا يكون له أثرٌ على سرعة البحر، أو بطئه، وخفّته، أو استثقاله[5]. ويُشيرعلي يونس إلى التّناقض الذي وقع فيه القائلون بتناسب البحر، والموضوع، فيقول:« ويبدو جليّا ممّا سبق أنّ الذين كتبوا عن خصائص " البحور"، و" الأغراض"

---

(1)- عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، ص229.

(2)- عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، مطبعة حكومة الكويت، ط3، 1989، ص93- 94.

(3)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص197.

(4)- سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص38.

(5)- للاستزادة يُنظر: علي يونس، نظرة جديدة، ص117-151. و كذلك: سيّد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي، ص38- 54.

التي تناسبها قد اختلفوا كثيرًا حتّى بلغ الخلاف أحيانًا حدّ التّناقض بين كاتبٍ، وآخر. بل إنّ الكاتب الواحد يُناقض نفسه أحيانًا »[1].

كما رفض رجاء عيد جعل البحور قوالب جاهزةً تصلح لغرضٍ، ولا تصلح لآخر، يقول:« كما أنّنا نرفض تلك التّجزئات للتّفريق بين المضمون، والبحر النّغمي، والزّعم بأنّ هذا البحر يصلح لهذا، وهذا البحر يصلح لذلك »[2]. والجدول التّالي يوضّح عدم تخصيص الشّاعر للبحور التي طرقها، بأغراض معيّنة:

	المديح	الرثاء	النسيب	الألغاز	العتاب	التشبيه	الزهد
الطويل	03	04	36	15	03	03	07
المديد	/	/	03	/	/	/	01
البسيط	08	03	09	07	01	05	05
الوافر	02	02	07	02	03	01	/
الكامل	06	02	16	04	02	06	/
الرجز	/	01	/	/	/	01	01
الرمل	/	/	04	02	01	01	/
السريع	/	/	06	07	/	02	02
المنسرح	/	/	/	01	/	/	/
الخفيف	01	/	01	03	01	03	01
المجتث	/	/	02	/	/	/	/
المتقارب	02	01	05	15	03	02	01
المتدارك	/	/	01	/	/	/	/

إنّ هذه النّماذج تؤكّد بوضوح مرونة البحور، وصلاحيتها لكلّ أغراض الشّعراء، وموضوعاتهم، وتقرّرُ ما ذهب إليه ممدوح عبد الرحمن في قوله:« إنّ مسألة الرّبط بين الأوزان، وبين المعاني التي تُنظَم عليها لا يمكن أن نعدّها صحيحة، فهناك أغراضٌ شعريّة واحدة كالغزل نظم فيها الشّعراء على أغلب أبحر الشّعر العربي »[3]. والجدول السابق يُبيّن أنّ أبا الرّبيع قد تناول أغراضًا متنوّعة في بحر واحدٍ، فقد نظم من الطّويل، والبسيط في كلّ الأغراض، ولا يعدِم الدّارس بحري الكامل، والوافر إلا في غرض الزّهد، ولا بحر الخفيف إلا في غرض الرّثاء، ولا يرجع ذلك لعدم المُناسبة، بل لقلّة

[1]- علي يونس، نظرة جديدة، ص114.
[2]- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص22.
[3]- ممدوح عبد الرحمن، المُؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، 1994، ص45.

ما أورده الشّاعر في الغرضين. وقد أشار علي يونس إلى قضيّة هامّة تتمثّل في إرجاع شيوع بعض البحور في موضوعات مُعيّنة إلى الرؤية الذاتية التي يُسبغها عليها الشّعراء، والمُتلقّون، ولا ترجع إلى خصائص في البحور نفسها، يقول:« فشيوع الطّويل – بتكويناته المُختلفة في العصور القديمة، ولا سيما العصر الجاهلي– أضفى عليه طابع العراقة، والأصالة، " والكلاسيكيّة ". وارتباط التّكوينات الرّجزية بأنواع من الغناء الشعبي في الجاهليّة(بالإضافة إلى كثرة أنواع الزّحاف) جعلها عند الكثير أدنى مرتبة من " القصيد "، وحصرها حيناً من الدّهر في بعض الأغراض، كأغاني العمل والحرب و مداعبة الأطفال، وأبعدها عن أغراض أخرى كالمدح »[1].

2– القافية:

تميّزت قوافي أبي الرّبيع بالتنوّع فقد استعمل كلَّ ضروبها عدا القافية المطلقة المُؤسّسة الموصولة بالهاء المُتحرّكة، فأتى بذلك على أحد عشر نوعا منها، وهذه الأنواع هي:

1.2– القافية المُقيّدة :

1.1.2– القافية المُقيّدة المؤسّسة: وهي أقلُّ أنواع القافية كمًّا عند أبي الرّبيع، فلم يستعملها عدا في مقطوعةٍ واحدةٍ(01) تتضمّن أربعة أبيات(04)، ومنها قوله:

سيّدي لا أطيق عدَّ خصالكْ لا، ولا أستطيع شكرَ فعَالِكْ[2]

عَالكْ(/0/0)

وتضمّنت ثلاثة حروف هي الرّوي، الدّخيل، والتّأسيس، وهي في هذا البيت الكاف، واللام، والألف على التّرتيب، وحركتان هما الإشباع، والرّس، وهما هنا كسرة اللام، وفتحة العين على التّرتيب، وخلا هذا النّوع من الاختلال القافوي المُتمثّل في عيوب القافية.

2.1.2– القافية المُقيّدة المردوفة: وورد من هذا النّوع أربع قصائد(04)، وثلاث مقطوعات(03)، ونتفتان(02)، وبلغ عدد الأبيات في كلّ ذلك أربعة وسبعون بيتا(74)، وتتميّز بالبطء نتيجة انتهاء بنيتها بساكني المدّ، والتقييد، وحصل ذلك بآليات مختلفة من بحر إلى بحر كالتذييل في الكامل، والوقف في السّريع، والقصر في الرّمل، و المُتقارب، ومن نماذج هذه القافية قول أبي الرَّبيع:

واسحب ذيول اللهو في لذّة واعكف على حَثِّ كؤوس المُدَامْ[3]

دَامْ(/00)

---

[1]- علي يونس، نظرة جديدة، ص130.

[2]- أبو الربيع، الديوان، ص36.

[3]- المصدر نفسه، ص57.

وتتضمّن من الحروف الرّوي، والرّدف، وهما هنا الميم، والألف على التّرتيب، ومن الحركات الحذو، وهو في هذا النموذج فتحة الدال. وورد في هذا النّوع بعض صور الاختلال[1] في القافية.

3.1.2- القافية المُقيّدة المُجرّدة: جآءت هذه القافية في قصيدة واحدة(01)، وأربع مقطوعات(04)، وأربع نتف(04) تضمّ في مجموعها أربعةً وثلاثين بيتا(34)، ومنها قول أبي الرّبيع:

فلا زلتمُ في خفض عيشٍ ونعمةٍ مُجدّدة ما إنْ يُغَيِّرها كدَرْ[2]

ها كدرْ(//0//0)

ولا تقتضي من الحروف إلا الرّوي، وهو في هذا البيت حرف الراء، كما لا يكون فيها من الحركات إلاّ التّوجيه، وهو هنا فتحة الدال.

ويُعَدُّ من هذا النّوع قول أبي الرّبيع:

ارغب إلى الرحمن يا من رأى خطّيَ أن يعفوَ عن كاتبهْ[3]

يـــوم يقــول الله أين الــذي خطّته يُمناك ألا فأت بــهْ

وكان يُمكن عدُّ هذا في القافية المُطلقة المُؤسّسة الموصولة بالهاء السّاكنة لولا أنّ المُثبَت في الدّيوان ألفٌ مهموزة، وليست ألفَ مدّ من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ الألف جآءت في كلمة، والرويَّ في كلمة أخرى، ولم يأت هو ضميرا، فلذلك انتفى التّأسيس، وعُدَّت الهاء الساكنة رويًّا يقول الأحمدي: « وذلك أنّ ألف التّأسيس إذا لم تكن مع الرّوي في كلمة واحدة، بأنْ كانت في كلمة، والرويُّ في أخرى: يشُترَط فيها أن يكون الرّويُّ ضميرًا »[4]، وورد في هذا النّوع بعض جوانب الاختلال القافوي.

2.2- القافية المُطلقة:

1.2.2- القافية المُطلقة المُؤسّسة الموصولة بأحرف المدّ: ووردت في ستٍّ قصائدَ(06)، وسبع مقطوعات(07)، ونتفتين(02) مُتضمّنَة أربعة وتسعين بيتا(94)، ومنها قول أبي الرَّبيع:

فإنّك لا تدري إذا شطّتِ[5]النَّوى وسارت بنا الرّكبان ما الله صانعُ[6]

صانع(//0//0)

---

(1)- تُنظر صوّر الاختلال الإيقاعي في الفصل الثالث من هذا البحث.

(2)- أبو الربيع، الديوان، ص97.

(3)- المصدر نفسه، ص158.

(4)- انظر: موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، ص419.

(5)- شطّت: بعُدت.

(6)- أبو الربيع، الديوان، ص92.

وتضمَّنت ثلاثة حروف: هي الوصل، والرّويُّ، والدّخيل، والتّأسيس، وهي فِي البيت الواو، العين، النّون، والألف على التّرتيب، وثلاث حركات هي المجرى، الإشباع، والرّس، وهي هنا ضمّة العين، وكسرة النّون، وفتحة الصّاد على التّرتيب، وسلِمت هذه القافية من مظاهر العيوب، والاختلالات.

2.2.2- القافية المُطلقة المؤسّسة الموصولة بالهاء الساكنة: ولم يرد من هذه القافية إلا قصيدة واحدة(01)، ومقطوعة واحدة(01) مجموع أبياتهما تسعة عشر بيتا(19)، ومن هذه القافية قوله:

ألحّ وميضًا فاستطرتُ تشوّقًا وأيقظُ ما يسري من البرق ساهرُهْ[1]

سَاهِره(/0//0)

وتتضمّن أربعة حروف: وهي الوصل، والرويّ، والدخيل، والتّأسيس، وهي في البيت الهاء الساكنة، الراء، الهاء المُتحركة، والألف على التّرتيب، وثلاث حركات هي المجرى، الإشباع، والرّس، وهي في البيت ضمّة الراء، كسرة الهاء، وفتحة السّين على الترتيب، وقد خلت هذه القافية كذلك من العيوب التي تُلحِق خللا بنظامها الإيقاعي.

3.2.2- القافية المُطلقة المردوفة الموصولة بأحرف المدّ: وتأتي في الرّتبة الثّانية من حيث الاستعمال إذ بلغ مجموع الأبيات التي وردت فيها أربعمائة وسبعة وثمانون بيتا(491)، انتظمتها ثلاثون قصيدة(30)، وثمانٍ وعشرون مقطوعة(28)، وعشرُ نتفٍ(10)، ومثال هذه القافية قول أبي الرّبيع:

أرى مُرّاكش الحسناء تزهى[2] – وحُقَّ لها– على دار السّلامِ[3]

لام(/0/0)

وتتضمّن هذه القافية من الحروف: الوصل، الرّوي، والرّدف، وهي هنا اليـاء، والمـيم، والألـف، وحركتان هما المجرى، والحذو، وهما في البيت كسرة الميم، وفتحة اللام على التّرتيب، وورد فـي هذا النّوع بعض جوانب الاختلال في القافية.

4.2.2- القافية المُطلقة المردوفة الموصولة بالهاء الساكنة: مجموع الأبيات التي وردت فـي هـذه القافية ستة عشر بيتًا(16) مُوزَّعةً على قصيدة واحدة(01)، ونتفة(01)، ومنها قول أبي الرَّبيع:

إنَّ غيري أطال في الأرض ضربًا وهْو ما بين أهله وجموعهْ[4]

موعهْ(/0/0)

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص84.

(2)- كُتِب الفعل بالألف المقصورة، والأصحّ كتابته بالواو(تزهو)، ومثلُ هذا كثيرٌ في الديوان.

(3)- أبو الربيع، الديوان، ص141.

(4)- المصدر نفسه، ص130.

وحروفها: الوصل، والرويّ، والردف، وهي في البيت الهاء، والعين، والواو بالتّرتيب، فأمّا حركاتها فالمجرى، والحذو، وهما في البيت كسرة العين، وضمّة الميم على التّرتيب، وسلِمت النّماذج الشّعريّة لهذه القافية من العيوب، فليس في الدّيوان شيء منها.

5.2.2- القافية المُطلقة المردوفة الموصولة بالهاء المُتحرّكة: ورد من هذه القافية خمس مقطوعات(05) تضمّنت جميعها، واحدًا وستين بيتًا(61)، ومن نماذجها قول أبي الرّبيع:

عجبًا لنارٍ لم يزدها دمعُه إلا وقودًا وهْي من أضدادِهِ

دادِهِ(/0//0)

وتتضمّن من الحروف الخروج، والوصل، والرّوي، والرّدف، وهي في البيت، الباء، والهاء، والدال، والألف على التّرتيب، ومن الحركات النّفاذ، والمجرى، والحذو، وهي في البيت كسرة الهاء، وكسرة الدّال الثّانية، وفتحة الدّال الأولى، وليس في قوافي هذا النّوع مظهر من مظاهر الاختلال الإيقاعي.

6.2.2- القافية المُطلقة المُجرّدة الموصولة بالمدّ: أكثر أنواع القوافي كمًّا في ديوان أبي الرّبيع، فعددُ الأبيات الواردة فيها سبعمائة، وواحد وستون بيتًا(761) توزّعت على خمس وأربعين قصيدة(45)، وسبع وأربعين مقطوعة(47)، وتسع نتف(09)، ومن هذا النّوع قول أبي الرَّبيع:

إذا دنت الأوطان زدتُ صبابة وأنّ بعُدتْ يومًا جزعت من البعُدِ[1]

نَلْــبعُدِيْ(/0/0/0)

وفي هذه القافية من الحروف الوصل، والرّوي، وهما هنا الياء، والدال، ومن الحركات المجرى، وهو في البيت كسرة الدال، ووردت في هذا النّوع عيوب ألحقت خللا بنظامه الإيقاعي.

7.2.2- القافية المُطلقة المُجرّدة الموصولة بالهاء الساكنة: بلغت الأبيات في هذا النّوع تسعة وعشرين بيتا(29) مجموعة في قصيدة واحدة(01)، وثلاث مقطوعات(03)، وأربع نتف(04)، ويقتضي هذا النّوع من الحروف الوصل، والرويّ، ومن الحركات المجرى، ومثاله قول أبي الرّبيع:

وجوه الأماني بكم مسفرهْ مُضاحكةٌ ليَ مستبشرَهْ[2]

تبشرَهْ(/0//0)

وتضمُّ من الحروف الوصل، وهو الهاء الساكنة، والرّوي، وهو الراء، أمّا الحركات فلا يُوجد إلا المجرى، وهو فتحة الراء، وخلت تحقيقاتُه الشعريّة من عيوب القافية، وصُوّر اختلالها.

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص98.
[2]- المصدر نفسه، ص146.

8.2.2- القافية المُطلقة المجرّدة الموصولة بالهاء المتحركة: يتضمّن هذا النّوع ثلاث قصائد(03)، وأربع مقطوعات(04)، وستّ نتف(06)، وبلغت الأبيات فيه أربعة وخمسين بيتا(54)، ويقتضي من الحروف الخروج، والوصل، والرويّ، ومن الحركات النفاذ، والمجرى، ومن أبيات هذا النّوع قول أبي الرّبيع:

خلعتْ كمائمَها الأزاهرُ بهجةً وتلفّعت[1] بالدّجن فيه شمسُهُ[2]

شمسُهُو (/0//0)

فالواو خروج، والهاء وصل، والسّين رّوي، وضمّة الهاء نفاذ، وضمّة السّين مجرى، وقد خلا هذا النّوع كذلك من عيوب القافية، ويتبدّى من الدّراسة أنّ الشّاعر اهتم بالقوافي المُطلقة أكثر من اهتمامه بالقوافي المُقيّدة، والواقع أنَّ هذا يتماشى مع كثرة النّوع الأوّل في الشّعر العربي عبر العصور لِما يتميّز به الوضوح السّمعي النّاشئ عن حركتها المتبوعة بالمدّ، يقول إبراهيم أنيس:« إنّ القافية المطلقة أوضح في السّمعُ وأشدّ أسرًا للأذن، لأنّ الرّوي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرفَ مد »[3]. وفي الجدول التّالي بيانُ لنسبة كلّ نوعٍ في الدّيوان:

النوع	عدد النماذج الشعرية	نسبة النماذج	عدد الأبيات	نسبة الأبيات
القافية المُقيدة	18	%07.59	114	%06.71
القافية المُطلقة	219	%92.40	1523	%93.28

كما يتبيّن أنّ القافية المُجرّدة حازت الكمَّ الأكبر من الأبيات، تتلوها القافية المردوفة، ثم القافية المُؤسّسة، وهذا ما يوضّحه الجدول التّالي:

النوع	عدد النماذج الشعرية	نسبة النماذج	عدد الأبيات	نسبة الأبيات
القافية المُجرّدة	130	%54.85	878	%53.51
القافية المردوفة	89	%37.55	642	%39.21
القافية المُؤسّسة	18	%07.59	117	%07.26

[1]- تلفع: أي تلبّس به، فشمله، وغطّى عليه.
[2]- أبو الربيع، الديوان، ص86.
[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص312.

- القافية باعتبار الحركات بين ساكنيها: استعمل الشّاعر كلَّ أنواعها عدا المُتكاوس الذي تصل فيه المُتحرّكات إلى أربعةٍ بين السّاكنين، وحاز المُتواتر، والمُتدارك النّسبة الأكبرَ مَتلوّين بالمُتراكب، فالمُترادف، يقول علي يونس في تفسير غلبة المُتواتر، والمُتدارك:« والمُتواتر والمُتدارك تركيبان مألوفان جدّا في الشّعر والنّثر. أمّا المُتراكب، فتبرز فيه المقاطع القصيرة، لأنّ نسبتها فيه أعلى من النّسبة المألوفة. وأمّا المُتكاوس، فهو شاذّ جدّا لغلبة المقاطع القصيرة عليه. وقد استقبحه القدماء »[1].

وفيما يلي بيانٌ لذلك:

لقب القافية	عدد الأبيات	النسبة	البحور التي وردت فيها
المُترادف	74	%04.52	سابع الكامل – أول السّريع – ثاني المُتقارب – ثاني الرّمل.
المُتواتر	673	%41.11	ثاني الكامل وثالثه وسادسه– ثاني البسيط وسادسه– أول الطّويل وثالثه– أول الوافر– أول الخفيف – أول المُتقارب –ثالث السّريع– أول المديد– أول المّجتث – خامس الرّمل.
المُتدارك	662	%40.43	أول الكامل – ثالث المُتقارب وخامسه – ثاني الطّويل – ثالث الرّجز وأوله – ثالث الرّمل – ثاني السّريع – رابع الخفيف.
المُتراكب	228	%13.92	[ثالث الرّجز– أول المُتدارك– ثالث الرّمل]– أول البسيط – أول المُنسرح.

وقد خرجت أبياتٌ عن قافية المُتدارك إلى قافية المُتراكب نتيجةَ ما طرأ على تفعيلة الضرب من الزحافات، ومن ذلك القصيدة التي مطلعها:

جلّ الأسى عن خلَدي لقطعةٍ من كبدِي[2]

وهي من ثالث الرّجز، وأصلها من قافية المُتدارك، فلما دخل الطيّ على بعض أجزاء الأضرب فيها تحوّلت إلى المُتراكب ستةُ أبيات منها هي:(1، 2، 4، 6، 13، 14)، وحصل الأمرُ نفسُه مع نتفةٍ من الرّجز الثّالث خرج مطلعها إلى قافية المُتراكب، وهي قولُه:

اليومَ يومُ الجمعهْ يومُ سرور و دعَهْ[3]

وأصاب الخبن قصيدتَه التي مطلعها:

[1]- علي يونس، نظرة جديدة، ص130.
[2]- أبو الربيع، الديوان، ص44.
[3]- المصدر نفسه، ص137.

بأبي والله طيفٌ طرقا سلب النوم وأهدى الأرقَا[1]

وهي من بحر الرّمل الثّالث، وأصلها من المُتدارك، فتحوّلت فيها الأبيات:(1،2،3،4،10) إلى قافية المُتراكب، وحصل الأمر عينه مع نماذجَ شعريّة من التّحقيق الوزني نفسه، الأُولى قصيدةٌ مطلعها:

يا خليليَّ بذي الأثل قفا وسلا ربعكمُ كيف عفا[2]

فتحوّلت الأبيات:(1،2،4،5،6،8،16، 17،18،19)، منها إلى قافية المُتراكب، والثّانية مطلعها:

أيها الحادي بنا نحو منى خذْ على نفسك كي لا تُفتَنَا[3]

فتحوّلت الأبيات:(6،7،8،10،12،13،14،15،3،4) إلى قافية المُتراكب.

والثّالثة قصيدةٌ مطلعُها:

مقلةٌ من دمعها في غرقِ وفؤاد من جوى في حُرقِ[4]

فتحوّلت الأبيات:(1،2،3،4،6،8) إلى قافية المُتراكب.

والرابعة مقطوعة مطلعُها:

لم تجد عنايَ عنه مصرِفا أرقمٌ أبصرتُه منعطِفَا[5]

حيث تحوّلت أبياتها الثلاثة إلى قافية المُتراكب، كما خرجت قصيدةٌ كاملةٌ من بحر المُتدارك الأوّل إلى قافية المُتراكب لدخول الخبن جميع أجزاء الضّرب فيها، ومطلعها:

أَ دموع جفونك تنسكبُ وغرام ضلوعك يلتهبُ[6]

3- التّدوير: لا يُشكّل ظاهرة إيقاعيةً بارزة في ديوان أبي الرّبيع، فلم يرد منه في مجموع الأبيات إلا ستة وعشرون بيتا مُدوّرًا (26)، وتظهر النسبة القليلة للتّدوير فيما يلي:

عدد الأبيات المُدوّرة	النسبة
26	%01.58

ومن ذلك قوله:

لم يُبقِ سيفك منهمُ من ينبئـــــنَّ بقتلهم ولبسئت الأنبـــاءُ [7]

غير أنّ ما يُعتبر ميزة إيقاعية هو اطّرادُ ما وجد من تدوير في البحر الكامل تامّا، ومجزوءً إذْ تفوق نسبة وجوده فيه نسبة ما هو موجود من تدوير في غيره، وذلك يخالف النظرة التي ذهبت إليها نازك

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص50.
(2)- المصدر نفسه، ص51.
(3)- المصدر نفسه، ص77.
(4)- المصدر نفسه، ص136.
(5)- المصدر نفسه، ص124.
(6)- المصدر نفسه، ص90.
(7)- المصدر نفسه، ص25.

الملائكة في قولها:« التّدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف...غير أنّ التّدوير يصبح ثقيلا، ومُنفِّرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد... وبسبب هذا العسر نجد أنّ الشّعراء قلّما يقعون في تدوير البحر البسيط، أو الطّويل، أو السّريع، أو الرّجز، أو الكامل »[1].

فالبحر الكامل يأتي في المرتبة الأولى من حيث وجود التّدوير فيه، والتّام منه يأتي في المرتبة الثّالثة بعد مجزوئه، وبعد البحر المُتدارك مع أنّ كليهما ينتهي بوتد مجموع، والجدول التّالي يُوضِّح البحور التي وقع فيها التّدوير، ونسبَه:

البحر	نوعه	عدد الأبيات في الضرب	عدد الأبيات المُدوّرة	النسبة من مجموع أبيات الضرب	النسبة من مجموع الأبيات المُدوّرة
الكامل السابع	مجزوء مذيل	17	08	%47.05	%30.76
المُتدارك الأول	تام صحيح	19	05	%26.31	%19.26
الكامل الثاني	تام مقطوع	130	04	%03.07	%15.38
الكامل السادس	مجزوء مرفّل	04	02	%50	%07.69
الرّجز الثالث	مجزوء صحيح	16	02	%12.5	%07.69
الكامل الأول	تام صحيح	166	02	%01.20	%07.69
الرّمل الخامس	مجزوء صحيح	04	01	%25	%03.84
الوافر الثالث	مجزوء معصوب	08	01	%12.5	%03.84
المديد الثالث	مجزوء محذوف	23	01	%04.34	%03.84

فالتّدوير لا يتأثر بالبنية السببية، أو الوتدية في نهاية العروض، فكثير من الأبيات المُدوّرة تأتي عروضها مُنتهيةً بوتد، يقول أحمد كشك في معرض حديثه عن ملاحظاته بشأن التّدوير في ديوان الحماسة، وديوان المتنبي:« ولم يأت قليلا في الكامل التّام، وهو بحرٌ ينتهي بوتد مجموع »[2].

يقول أبو الرّبيع من الكامل التّام الصحيح:

والسّيفُ أعدلُ حاكم فقضى لهـــــذي أنّ تُصان وهذه أن تُسفَكَا[3]

ويقول من الكامل التّام المقطوع:

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص113-114.

[2]- أحمد كشك، الزحاف والعلة ، ص383.

[3]- أبو الربيع، الديوان، ص28.

لله أيّةُ وجهةٍ ما كان أعـــــــــظمَ قدرَها حُسِمت بها الأدواءُ[1]

وله قصيدةٌ من المُتدارك الأوّل الصحيح ورد منها قوله:

عــجبًا يرجو الحسناتِ ومعـــــصمُـــه بدمــائي مُختضِبُ[2]

وإنْ خالفت هذه التّحقيقات رأيَ نازك الملائكة في ربط التّدوير بانتهاء العروض بالسبب الخفيف، فقد وافقتها في إطّراده في البحور المجزوءة، وذلك في قولها:« ولعلّ السبب الذّوقي الذي يُبرّر وقوع التّدوير في مجزوء الكامل، والرّجز دون الكامل، والرّجز نفسهما أنّ المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التّدوير»[3]، وهو رأي يُقررّه كثير من الدّارسين كابن رشيق في العمدة، وكذلك مُوسى الأحمدي في قوله:« وهو فاشٍ في الأبحرِ القصارِ »[4]. فالأبيات المُدوّرة في المجزوء تفوق ما جاء منها في التّام، فقد حازت البحور المجزوءة خمسة عشر بيتا مُدوّرًا(15)، في مقابل أحد عشر بيتا مُدوّرًا(11) للبحور التّامة، وكما أنّ الأبيات المُدوَّرة في التام لا تكاد تظهر لطول القصائد الواردة فيها، أمّا في المجزوء، فهي في الغالب تضارع في عددها ما جاء من الأبيات غير مُدَوّر، والجدول التّالي يُوضّح هذه الفكرة في تام الكامل، ومجزوئه:

لقب البيت	التحقيق الوزني	عدد أبيات القصيدة	عدد الأبيات المُدوّرة فيها	النسبة
التـــام	الكامل الأول الصحيح	22	02	%09.09
	الكامل الثاني المقطوع	35	03	%08.57
		15	05	%06.66
المجزوء	الكامل السادس المُرفّل	04	02	%50
	الكامل السابع المُذيّل	15	07	%46.66
		02	01	%50

فتتبيّنُ من الجدول النسبة الكبيرة للأبيات المُدوّرة في البحور المجزوءة، وقلّتها في البحور التّامة ممّا يثبت إطّراد التّدوير في الأوزان القصيرة.

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص 25.
(2)- المصدر نفسه، ص91.
(3)- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص116.
(4)- موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، ص339.

وقد أتى التّدوير عند أبي الرَّبيع على نوعين، فمنه ما طال الكلمة الأصلية المتّصلة بالزوائد، ففصلها عن زوائدها كالشدّة، والتعريف لأنّها ممّا« يقبل الانفصال، ودعا إليه الوزن »[1]، ولم يرد من هذا النّوع عند أبي الرَّبيع إلا بيتان، من الأوّل قوله:

يبقُرن عن مهجاتهمْ وكأنّهنّ من الوقار عليهمُ رحماءُ[2]

لم يُبقِ سيفُك منهمُ مَن يُنبئنّ بقتلهم ولبئست الأنباءُ

فقد وقعت النّون الثّانية من الحرف المُشدَّد في الشّطر الثّاني من كل بيت.

أمّا النّوع الثّاني فيطال التّدويرُ فيه الكلمةَ الأصلية الخالية من الزوائد مما يقتضي وصلها في الإنشاد لتحافظ على معناها ودلالتها، ومن هذا قول أبي الرّبيع:

رُدِّي جواب سؤاله فعساه يُطْفئُ مِن جوى قلب المَشوق غليلا[3]

فالتّدوير جزّأ الفعل مما اقتضى وصل الشّطرين إيضاحا للمعنى في ذهن السّامع، ومن هذا النّوع كذلك قوله:

ألحده القوم وعلْمي أنه لم يُلحَدِ[4]

فالتّدوير هنا جزّأ الاسم(عِلْم) ممّا يفترض وصل الشّطرين في الإنشاد لاستثقال الوقوف على الجُزء الأوّل(علْ) من كلمة(عِلْم) لِما يكون في ذلك من قطعٍ لمعنى الكلمة.

غير أنّ استعانةَ الشّاعر بالمدّ في مواضع كثيرة جعلته يُعوّض الوقفة العروضية بين الشّطرين، ويتمكّن من وضع فاصل صوتي بينهما في الإنشاد، والمتُمَعِّنُ في أبياته المُدوّرة يجد منها أربعة عشر بيتا(14) انتهت فيها الكلمة المُشتركة من جهة الصّدر بالمدّ ممَّا يمنح نَفسا طويلا يجعل الانتقال إلى نصفها الثّاني من جهة العجز بعد استيفاء زمن المدّ غير مخلٍّ بالدلالة، ولا قاطع للمعنى، وقد يكون الاستناد قائما على مدٍّ واويّ كقول أبي الرّبيع:

كم بين مشقوق عليه من الجيوبِ وبين مشقوق عليك من القلوبْ[5]

وقوله كذلك:

ياحُسنَ إقبال الرّسولِ مُبشرًّا برضاك عنِّي[6]

وقد يُستنَد على مدٍّ يائيّ ومنه قول أبي الرّبيع:

---

(1)- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر(أطروحة لنيل درجة دكتوراه)، إش: عبد الله العشي، جامعة بتانة،2002، ص123.
(2)- أبو الربيع، الديوان، ص24-25.
(3)- المصدر نفسه، ص58.
(4)- المصدر نفسه، ص45.
(5)- المصدر نفسه، ص45.
(6)- المصدر نفسه، ص144.

لكّم أثارت من مُقيـــــم في الحشى ومُقعِـــــدِ[1]

وكذلك قوله:

فأسلمْ أميرَ المـــؤمنيـــــــن فما تُبالي مَن تُصيبْ[2]

ويُستثقَل الاستناد على الياء إذا خرجت عن المدّ بأن تُسبَق بالفتح الذي لا يُجانسها، وهنا يكون وصل الشّطرين في الإنشاد أولى، ومثل ذلك قول أبي الرَّبيع:

سلني به فلقد رأَيْـــــت الهـول والعجبَ العجيَبْ[3]

فإنّ الوقوف على الياء مُستثقَل نتيجة الإقفال الذي يُمثّله المقطع المتوسّط المُقفَل(أيـْ) الذي يحلُّ بدلَـه المقطع المتوسّط المفتوح في الياء الدالة على المدّ.

وقد يكون الاستناد على الألفّ[4]، و حاز هذا تسعةَ أبيات من الأبيات المُدوّرَة، يقول أبو الرَّبيع:

فمتى أُرَى والـمُطمِعـــــــــات كثيرةٌ فيكم أغَنِّي[5]

ويقول أيضا في مواضع متفرّقة من إحدى قصائده:

أحُدَاة الركب حذار حـــــــذار فإنَّ الركب بـــه عربُ[6]

يمشون كأنّهمُ القضبـــــــــانُ وحشوُ مأزرهم كُثُـــبُ

كالشمس قد اشتملت بسحـــــابتهـــــا وكبُردته السُّحبُ

فقد اعتمد على ألف المدّ في تعويض الوقفة العروضية التي امتنعت بسبب التّدوير، فأطال بذلك زمن الإنشاد، وخفّف من سرعة الانتقال بين الأجزاء الناتجة عن قيام البحر على وحدة إيقاعيـــة صـــغيرة الكمّ(فعِلن)، فالتّدوير خفّف من رتابة البحر مُسانِدا في ذلك علّة التّشعيث التي وردت في هذه الأبيات الثلاثة بنسبة قليلة، وهو الأمر الذي يُؤكِّده أحمد كشك بقوله:« كما أنّ قصَر البحر، والتّعجيل بنهايـــة كل شطر قد يخلق أحيانا نوعا من الرّتابة ينفيها التّدوير »[7]، وهذا المدُّ يُخفي موضع التّدوير حتـــى يُظَنّ أنّ الشطرين لا يشتركان في كلمةٍ واحدة، ويظهر هذا بيِّنًا في بيتين لأبي الرّبيع جـــاء أحـــدهما مُدوَّرًا، وسلم الآخر من التّدوير غير أنّ المدّ في البيت المُدوَّر جعل الوقفة بين الشّطرين مُتساويةً في كليهما، يقول أبو الرّبيع:

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص44.

(2)- المصدر نفسه، ص27.

(3)- المصدر نفسه، ص27.

(4)- الاستناد إلى الألف أقوى في المدّ من الواو والياء، وقد مرّ أنها حرف خالص فيه فهي مثلا لا تقبل السكون الحقيقي كالواو، والياء، ولا تقبل التبادل مع الواو والياء في الردف، وحركتها لا تتبادل مع الضمة، والكسرة.

(5)- أبو الربيع، الديوان، ص144.

(6)- المصدر نفسه، ص91.

(7)- أحمد كشك، الزحاف ولعلة، ص348.

كـــــان لـــي دينٌ عليه فماطلنـــي فيه وسوّفني[1]

جئت أستقضيه منه فما –وحياة الحب– كلّمني

ويُعَدُّ في هذا الاستناد قوله:

ألا يا صاح حُثّ الكـــــأس ثغر الصبح مفترُّ[2]

ورغم وجود سكون حقيقي على الهمزة إلا أنّ تسهيلها يتيح مقطعا مفتوحا يُمَكِّن مـــن إطالـــة زمـــن الإنشاد، ولا يفرض على المُنشِد اللجوء إلى وصل الصّدر، والعجز، وأمّا الأبيـــات المُـــدوّرة التـــي تفترض الوصل، فهي القائمة على سكون حقيقي، وبلغ عددها اثنا عشر بيتا، ومنها قول أبي الرَّبيع:

يا نازحًا أنّى سلِمْـــــــــت على البعاد من الخطوبْ[3]

4– التّغييرات البنائية: سجّلت الدّراسة خلوَّ الدّيوان من المنهوك، والمشطور، وقلّةَ النّماذج الـــشّعرية المجزوءة فيه، فقد دلّت دراسة التّحقيقات الوزنية في أكثر موضعٍ ممّا سبق على ولع الشّاعر بالبحور الطّويلة، التّامة، وقلّة نظمه في المجزوء منها، يقول عبد الإله بوشامة:« أمّا المجزوءات بمـــا هـــي تلويناتٌ يعمد إليها الشّعراء للتّخفيف من حجم طول مقاطع بعض البحور، فإنَّ ظاهرة غيابهـــا مـــن القسم الغزلي يُزكّي، ويعضد الخلاصات التي توصّلنا إليها بخصوص جنوح الـــشّاعر إلـــى اعتمـــاد البحور ذات المقاطع الكثيرة، والطّويلة »[4]. والإحصاءُ التّالي يُبرز هذه السّمة الإيقاعيّة:

التـــــــــــــــام				المجـــــــــــزوء			
عدد النماذج الشعرية	النسبة	عدد الأبيات	النسبة	عدد النماذج الشعرية	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
216	%91.13	1495	%91.32	21	%08.86	142	%08.67

5– التّصريع، والتقفية: إذا أتى الدّارس إلى الأعاريض، والأضرب وجد مطالعَ الشّاعر بين مُصرّع، أو مُقفّى، أو خالٍ من التّصريع، والتّقفية وفق الجدول التالي:

	المُصرّع	المُقفّى	الخالي من التصريع والتقفية
عدد النماذج الشعرية	41	60	136

وممّا ورد من أبيات أبي الرّبيع مُصرّعًا قوله:

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص55.

(2)- المصدر نفسه، ص82.

(3)- المصدر نفسه، ص27.

(4)- عبد الإله بوشامة، بنية القصيدة الغزلية في شعر أبي الربيع سليمان الموحدي(بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا)، إش: عباس الجراري، جامعة محمد الخامس، الربا ط، 1988، ص22.

ضآءت بنـــور إيابِـــك الظّلماءُ وتباشـــرت بقدومِـــك الأرجاءُ[1]

ومن المُقفَّى قوله:

تطلَّعَ من أُفق السّعادة، والمجدِ هلالٌ علا حَفَّت به أنجُمُ السّعدِ[2]

وممّا خلا من التّصريع، والتّقفية قوله:

مَنْ لي بها مثلَ الغزالةِ منظرًا ماءُ الجمال يجولُ في وُجناتِهَا[3]

والحقيقة أنَّ قصرَ التّصريع، والتّقفية على مطالع الأبيات لا يضبط عددَها في كلّ نوعٍ، فأبو الرّبيـــع قد لا يعتمد التّقفيةَ في المطلع، ويعتمدها فيما بعده، ومن ذلك قوله:

يا غُرَّةَ الدِّينِ كم لله مِن نِعمٍ بكُم على الدّين، والدُّنيا، ومِن مِننِ[4]

ثُمّ يقول في البيت الرّابع:

هذي تُشيِّدُ للإسلامِ من مُدنٍ ما خرّبت هذه للكفرِ من مُدنِ

وقد يُصرّع المطلعَ، ويُصرّع أحدَ الأبيات التي تليه في القصيدة، كقوله:

أتى الصّبحُ لمّا أتى مُسفرَا وقد لبس اللّيلَ مُستنكِرَا[5]

ثمّ يقول في البيت الثّالث عشر:

وقدْ سفَّه الحبُّ ليث الشّرى فحكَّم في نفسه الجؤذرَا

وقد يُقفِّي المطلع، وأحدَ أبيات القصيدة الأخرى، ومن ذلك قوله:

كُلومٌ في الحشى بمدى الزمانِ وقد ثرِم الأوانيَ، والمغانِي[6]

ثمّ يقول في البيت الثّالث:

إذا كان المُحاربُ لي زمانـــي فمـــا يُغني مِجنِّي أو سنانِي

والواقع أنّ ارتفاع نسبة الأبيات الخالية من التّصريع، والتّقفية راجعٌ إلى كثرة ما جاء منها في بـــاب الألغاز، لا سيما في المقطوعات، والنتف، وقد سبق القول أنّه بابٌ لرياضة الفكر لا يهتمّ الشّاعر فيه بإحكام الشّعر، وإجادته.

– الضّرورات الشّعرية: وتدلّ على حرص الشّاعرعلى المحافظة على سلامة المُكـــوّن العروضـــي، وذلك بإخضاعه البُنية اللّغوية للبنية العروضية، و يُمكن حصرُ صورها في الدّيوان فيما يلي:

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص23.
(2)- المصدر نفسه، ص35.
(3)- المصدر نفسه، ص76.
(4)- المصدر نفسه، ص29.
(5)- المصدر نفسه، ص79.
(6)- المصدر نفسه، ص143.

1- ضرورات الزيادة:

واستعمل الشّاعر منها صرف ما لا ينصرف كقوله:

حَيِّ الربيعَ بما وشّتْ أزاهرُه ونظّمتْ من أكاليلٍ على الشّجرِ[1]

فقد نوَّنَ كلمة(أكاليل) وهي ممنوعةٌ من الصرف نزولا عند الضرورة.

وكذلك إضافة ألفٍ للإطلاق، وهذا في قوله:

فعمّا قريب يُنجزُ الله وعدَه لأمركَ حتى تفتح الشرقا والغربَا[2]

ومن ضرورات الزيادة أيضا إضافة حرف إلى الكلمة على غير قياس كقوله:

غير أن يُرفَع فيه كهيـــاكيل الأذانِ[3]

فأضاف الياء إلى كلمة(هياكل) ليُقيم الوزن ويُحكمَه، ومنها كذلك تشديد الحرف غير المُشدَّد لضبط الوزن كقول أبي الرَّبيع:

وسقَّتْ ذلك الرّمسَ الغوادي حَيًا ما أعقب الليلَ النهارُ[4]

فقد شدّد الفعل (سقى) ليلائمَ حركاتِ الوزن، و سواكنَه.

2- ضرورات النّقص:

ومنها في الدّيوان قصر الممدود كقول أبي الرّبيع:

فآهٍ على من بان عنه تأسّفًا وإن كان لا يُغني البُكا والتأسفُ[5]

ومنها كذلك، وصلُ همزة القطع، يقول أبو الرّبيع:

فلماذا أوجّهُ الشكرَ منّي اللاشفاق، أم للطفِ سؤالكْ[6]

كما استعمل الشّاعر من هذا النوع تخفيفَ المُشدَّد، وحذف التنوين، فمن الأوّل قول أبي الرَّبيع:

ولْيهنِ هذا الفتحَ أنْك فتحته وبحسبِه منك النَّصيبُ المُقنِعُ[7]

فقد خفّف همزة(أنّ) مراعاةً للوزن، ومن الثّاني قولُه:

مُلْكٌ حلاحلُ لا خلاك ومشربٌ حلوٌ حلالُ وخضرةٌ محلالُ[8]

ويُعبَّر عن هذا بحذف التنوين، أو عدم صرف الأسماء المنصرفة.

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص71.
(2)- المصدر نفسه، ص34.
(3)- المصدر نفسه، ص122.
(4)- المصدر نفسه، ص45.
(5)- المصدر نفسه، ص47.
(6)- المصدر نفسه، ص36.
(7)- المصدر نفسه، ص21.
(8)- المصدر نفسه، ص26.

3- ضرورات الإبدال:

من هذا الضرورات في ديوان الشّاعر قلبُ الحركة كإبدال الضمّة بالسّكون في قول أبي الرّبيع:

صدَّ عني صدَّ مُحتشِم ورثى لي وهْو يقتلني[1]

فقد سكنّ هاء الضمير المُنفصِل، وهي تقتضي الضمَّ تجنّبًا للفاصلة الكبرى التى لا تلائمُ الجُزء، وتفسِد التماثل الإيقاعي بين الشّطرين، ومنَ القلب قوله:

سل الريح لِمْ فاح الغداةَ نسيمُها أَ جرّتْ على مغنى الحبيب ذيولا[2]

وقد يَطال القلبُ الضّمائرَ الدّالة على الإفراد والتثنية، والجمع، فينتقل من حالة إلى حالة أخرى، يقول أبو الرّبيع:

ولو شئتما علمَ الذي هو عنده لصحّفتما أمري لكم بعد قلبِهِ[3]

وكان الأولى أن يستعمل كلمة(لكما) تبَعا للمعنى في صدر البيت.

4- ضرورات الجملة:

وتَطال هذه التّغييرات الجملة مخالِفةً بذلك القواعد اللّغوية في الجمل، ومن ذلك عدم مراعاة التّرتيب في عناصرها كقول أبي الرّبيع:

يا أمّ حفصةَ والمطيُّ بنا على قربٍ من العذبِ الشهيِّ المورِدِ[4]

فأخّر المنعوتَ، وقدّم نعوتَه، والأصلُ أن يقول: منَ المورِدِ العذبِ الشهيِّ.

ومن ذلك استعمال حروف الجرّ في غير موضعها كقوله:

وقد ذكرتُ اسمَه في الشعر مُكتتَمًا فابحث عليه، فإنّي غير مُبديهِ[5]

والأصحّ أن يقول: فابحث عنه.

ومن هذا أيضا عودة الضّمير على متأخّر، وذلك في قوله:

عِيل صبرى لهمومٍ لا تطاقْ شرّدت نومهُما عنّي المآقْ[6]

فالضّمير(هما) يعود على(المآق) وهذا الاسم متأخّرٌ عنه رتبةً.

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص55.
(2)- المصدر نفسه، ص78.
(3)- المصدر نفسه، ص117.
(4)- المصدر نفسه، ص 94.
(5)- المصدر نفسه، ص116.
(6)- المصدر نفسه، ص148.

الفصل الثاني:
إيقاع الموازنات الصوتية

- تمهيد:

لا يقتصر إيقاعُ الشّعر على الوزن، والقافيّة، فهناك موسيقى داخليّةٌ مبعثُها الجانبُ اللّغوي في أصواته، وكلماته، وجُملِه، وما بينها من علاقاتٍ تبعث في الكلام جرسًا يحسُّ له المتلقي وقعًا في سمعه، وأثرًا في نفسه، ولقد ظلّت هذه الجوانب في الدّراسات التُّراثية حكرًا على علوم البلاغة، وعُدَّت من صناعة الشّعر التي وإن احتاج الشّاعر إلى معرفتها إلا أنّها ليست عمادَه، ودعامته، يقول التبريزي:« وممَا يُحتاج إليه، وتجب معرفته من صنعة الشّعر ما أذكره لك، وهو: التّطبيقُ، والتّجنيس، والاستعارة، والمقابلة،...»[1]. وقد ذهب إبراهيم أنيس إلى أنّ العروضيين العرب القُدامى قد فطنوا إلى هذه الجوانب، لكنّهم اقتصروا على المُكوِّن العروضي لأنّه أبينُ ميزات الشّعر، وأهمُّ خصائصه، يقول:« وعلى أنّهم كانوا يُدركون تمام الإدراك أنّ للشّعر نواحي أخرى تتعلّق بالمعنى الشّعري، وما فيه من خيالٍ، وصوّرٍ جديدة لم تكن تخطر لنا على بال.... فطنوا إلى هذا، ولكنّهم لم يُضمّنوه تعريف الشّعر العربي اكتفاءً بتلك الصفة التي تسترعي الانتباه أولا، والتي تَطرب لها الأسماع »[2].

أمّا في الدّراسات الحديثة، فقد صارت هذه الجوانبُ البلاغيّة جانبًا هامًّا لصيقا بموسيقى الشّعر يعادل في ذلك الوزنَ، والقافية، يقول حسني عبد الجليل:« إنّ الوزن الشّعري، والقافيةَ، والقافيةَ الدّاخلية، واستخدامَ الشّاعر للألوان البديعية يجعل القصيدة ذات إمكاناتٍ غنائيّة، واضحة »[3]. وقد ذهبت دراساتٌ أخرى إلى عَدّ المُكوّن الإيقاعي اللغوي أهمَّ من المُكوّن العروضي نفسه، يقول رجاء عيد:« هناك الموسيقا الداخليّة من تناغم الحروف، وائتلافها، وتقديمِ بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللّغة الثّانويّة بوسيلة فنيّة خاصّة، وغيرذلك مما يُهيّءُ جرسًا نفسيًّا خاصًّا يكاد يعلو على الوزن العروضى، ويفوقه »[4].

وإذا كان الوزن، والقافية يقتضيان جانبًا من اللّزوم يتبدّى في احتكام أبيات القصيدة الواحدة إلى بحرٍ واحدٍ، وحروف، وحركات مخصوصة في البنية القافوية، فإنَّ البنية اللّغوية لا تفرض قيودها على الشّاعر إذا لا تتّسم باللّزوم، يقول شوقي ضيف:« لا يوجد بيتان في الشّعر من صوتٍ متكافئ واحد، قد يتفقان في رقيمهما الموسيقي، ولكنّهما يختلفان بعد ذلك في قيّمهما الصوتيّة الدّاخلية، فلكلٍّ

(1)- التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص170.
(2)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص27.
(3)- حسني عبد الجليل، موسيقي الشعر العربي، ص26.
(4)- رجاء عيد، التجديد الموسيقى في الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ط، د.ت، ص16.

بيت صوته الخاصُّ الذي لا يتّحد مع صوت بيت آخر، والذي يُفضي بنا دائما إلى هذا الجمال الموسيقي الغريب »[1].

ونظرًا لتعدُّد المُصطلح البلاغي القديم، وتداخله في مجال الدّراسة الصّوتيّة الجمالية فقد ظهرت دراساتٌ بلاغيّة، وأسلوبيّة حديثة اعتمدت مُصطلح الموزانات الصّوتية.

والموازنة في اللغة تعنى المحاذاة، والمُماثلة في الزّنة، قال ابن منظور:« وازنت بين الشيئن موازنةً ووِزانا، وهذا يوازن هذا إذا كان على زنته، أو كان يحاذيه »[2]. ومن معانيها المُساواة، والمعادلة، والمقابلة، جاء في المعجم الوسيط:« وازن بين الشيئن موازنة، ووزانا ساوى وعادل، ووزان الشيءُ الشيءَ: ساواه في الوزن، ووازنه عادله، ووازنه قابله، ووازنه حاذاه »[3].

أمّا في الاصطلاح فيعرّفها محمد العمري بقوله:« التّوازن أو الموازنات، ويتألف من عناصر لغويّة مُشخّصة، فهذا عبارة عن تردّد الصوامت(التّجنيس)، والصوائت(التّرصيع) اتّصالا، وانفصالا »[4]. وإذا كان هذا التعريف يوحي بمستويات للموازنة هي التّصريع، والتّجنيس، والتّكرار الذي يُستشفّ من لفظة(تردّد)، فإنَّه في تعريف آخر يشير إلى مستويين هما التّوازن، والتّجنيس يقول:« ونحن في عملنا هذا- ولا مشاحة في الاصطلاح- نستثمر معنى التّعادل، والتّقابل في أصل كلمة الموازنة لنجعلها تتّسع أيضا لأنواع التّجنيس »[5].

وبهذا تكون الموازنات شاملةً لكلّ العناصر الصّوتيّة في البلاغة ذلك « أنّ المُقوّمات الصوتيّة في البلاغة العربيّة تعود-مهما تنوّعت- إلى أصل واحد، وهو: المُوازنة بين طرفين يتناظران كليّا، أو جزئيا في عناصر تكوينهما الصّوتي »[6]. وإذا كانت الدّراسات البلاغيّة القديمة غنيّةً بالمُصطلحات في هذا المجال، فإنَّ استعمال مُصطلح المُوازنات الصوتيّة باعتبار أنّها « تفاعلُ عنصرين صوتيين أو أكثر في فضاء »[7]. يكون أكثرَ تيسيرًا للبحث، وأشدَّ ضبطًا للدراسة، ويقتضي البحث مقاربَةً لمستويات التّكرار، والتّجنيس، والتّصريع، والتّوازي تكون سندًا للدراسة التّطبيقيّة في شعر أبي الرّبيع.

(1)- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، د.ت، ص78.
(2)- ابن منظور، لسان العرب، ج 15، ص206.
(3)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص1029.
(4)- محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، بيروت، د.ط، 2001، ص9.
(5)- المصدر نفسه، ص18.
(6)- المصدر نفسه، ص21.
(7)- المصدر نفسه، ص137.

1- التّكرار: تحمل هذا اللفظة معنى إعادة الشيء، وهي مصدر للفعل(كرَّر)، قال ابن منظور:« كرَّر الشيء وكركره: أعاده مرّة بعد أخرى »[1]، وجاء في المعجم الوسيط:« (كـرّر) الـشيء تكريـرا وتَكرارا: أعاده مرة بعد أخرى،(تكرّر) عليه كذا: أُعيد عليه مرّة بعد أخرى »[2]. أمّا في الاصطلاح فيُعرَّف بأنّه « الإتيان بعناصرَ متماثلة في مواضعَ مختلفة من العمل الفنّي »[3].

وقد عدّه القدماء صالحًا في مواضعَ، قبيحا في أخرى، يقول ابن رشيق :« وللتّكـرار مواضـع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه »[4]. ويذكُر لـه مُـسوّغات منهـا التّعظيم، و التّوبيخ، و الاستغاثة، و الشوق، و الاستعذاب.

وأورده الجاحظ بلفظ التّرداد، يقول:« وجملة القول في التّرداد أنه ليس فيه حدٌّ يُنتهَـى إليـه ولا يُؤتَى على وصفه، وإنّما ذلك على قدر المُستمعين »[5]، وانتهت الدّراسات القرآنية إلى أنّه بابٌ مـن أبواب الفصاحة، وحُسن الكلام يقول السّيوطي:« وهو من محاسن الفصاحة خلافا لبعض مـن غلـط وله فوائد »[6]. وذكر من هذه الفوائد التّقريرَ، والتّنبيه، والتّأكيـد، والتّـذكير بـالكلام، والتّعظـيم، والتّهويل.

أمّا في الدّراسات الحديثة، فقد صار التّكرار عنصرًا صوتيّا له قيمةٌ إيقاعيّة هامّة، فهـو أسـاس الإيقاع في العمل الشّعري، فما الوزن إلا تكرارٌ لوحدات إيقاعيّة، وما القافية إلا إعادةٌ للـوازم فـي نهاية المقادير الوزنية، كما أنّ الدّراسات البلاغيّة في البديع تقوم في كثير من أنواعها على التّكـرار ومن ذلك الترديد، وردّ الأعجاز على الصّدور، وتشابه الأطـراف، وغيرهـا. جـاء فـي مُعجـم المصطلحات العربية أنَّ « التّكرار هو أساس الإيقاع بجميع صُوَره، فنجده في الموسـيقى بطبيعـة الحال، كما نجده أساسًا لنظرية القافية في الشّعر، وسرُّ نجاح الكثير من المُحسّنات البديعيّة كما هـي الحال في العكس والتّفريق، والجمع مع التّفريق وردّ العجز على الصّدر في علم البديع العربي »[7].

والتّكرار بهذا المعنى يُعَدّ من مكامن الحسن في القصيدة، ومن دلائل تمكُّن الشّاعر من الـشّعر، يقول محمّد بن تاويت:« على أنّ التّكرار عند الشّعراء والكُتّاب، لا يُعدُّ من مساوئ فـنّهم، فـالتّزيين بهذا مطلوب لهم، خصوصا إن كان في إحدى الكلمتين فضلٌ ما، يتحقّق في المعنى، أو فـي مُجـرّد

(1)- ابن منظور، لسان العرب، ج 13، ص46.
(2)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص782.
(3)- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص117.
(4)- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص74.
(5)- الجاحظ، البيان والتبين، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط7، 1998، ص105.
(6)- السيوطي، الاتقان، تر: محمد بن عمر بازمول، دار الهجرة، الرياض، ط1، 1992، ص435.
(7)- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص117-118.

اللفظ، إذ الموسيقى الصّوتية في فنّ الأدب لا تُغفَل أهميتها عند الأدباء ولهذا نغمط حقّهم، إذا ما أخذناهم أخذ عزيز مُقتدر بهذا التّكرار، وهم يقصدون به التجمّل والإحسان »[1].

وللتَّكرار مستويات متعدّدة، فقد يكون في الحروف، أو الألفاظ، أو الأساليب، أو الصّور، أو التّراكيب، يقول حسني عبد الجليل :« ويكون بتكرار لفظة، أو حرف، أو حركة، أو أسلوب، أو تركيب »[2]. وكلّها إذا حسُن موقعها، وأُحكِم إيقاعها زادت الكلام حسنًا، و منحته جرسًا، وأضفت عليه جمالا، ولا يُستهجَن منها إلا ما جاء خاليا من الفائدة، مُضفيا ركاكةً على الأسلوب، دالا على ضعف المَلَكة اللغوية، وتفكّك الكلام.

2- التّجنيس: ويُسمّى كذلك الجناس، والمُجانسة، وكلّها مصادر مأخوذة من" الجنس"، قال ابن منظور:« الجنس: الضرب من كلّ شيء.... والجنس أعمُّ من النّوع، ومنه المجانسة، والتجنيس، ويقال: هذا يجانس هذا أي يُشاكله »[3]. وورد في المعجم الوسيط:« جانسه شاكله، وجانسه اتّحد في جنسه....(تجانسا) اتّحدا في الجنس »[4].

أمّا في الاصطلاح فالجناس يعني الاتفاق في الحروف، أو في بعضها مع اختلاف المعنى، جاء في مُعجم المصطلحات العربيّة:« تشابهُ اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى، وهو إمّا تامٌّ إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها، وشكلها(هيئاتها)، وترتيبها، وإمّا غير تام إن اختلف اللفظان في واحد من هذه الأربعة »[5].

وعرّفه السكاكي دون إشارة إلى المعنى فقال:« هو تشابه الكلمتين في اللفظ »[6]، وأشار التبريزي إلى نوع منه فعمّمه تعريفا للتّجنيس، ثمّ خصّصه للجناس المُطلق، وذكر معه أنواعًا أخرى يقول:« و التّجنيس أن يأتي الشّاعر بلفظين في البيت إحداهما مشتقة من الأخرى، وهذا الجنس يُسمّونه المُطلق »[7]، وكذلك فعل ابن رشيق حيث يقول:« التّجنيس ضروب كثيرة: منها المُماثلة، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى »[8].

أما عبد القاهر الجرجاني، فاستغنى عن تعريفه بذكر وجوه حسنه التي تتلخّص في وقوعه في العقل موقعا حسنا، يقول:« أمّا التّجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييها من

(1)- محمد بن تاويت، الوافي بالأدب المغربي في المغرب الأقصى، ج1، ص244.
(2)- حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص162.
(3)- ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص215.
(4)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، مادة(جنس)، ص140.
(5)- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص138.
(6)- السكاكي، مفتاح العلوم، ص429.
(7)- التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص172.
(8)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص321.

العقل موقعا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدًا »[1]، والجناسُ أنواع قد تتداخل فيما بينها: فمنه التّام، وهو ما اتفق اللفظان فيه في نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها، فإن كانا من نوع واحد سُمّي بالمُماثل، وهذا كقوله تعالى:﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ ﴾[2]، وإن اختلفا نوعا، فهو المستوفي ومنه قول أبي تمام:

ما مات من كرم الزمان فإنّه يحيا لدى يحي بن عبد الله[3]

ومنه المُركّب الذي يُسمّى بالمُلفَّق إذا تركّب لفظاه معًا، كقول الشّاعر:

فلم تضعِ الأعادي قدر شاني ولا قالوا فلانٌ قد رشاني

فإنْ كان أحد اللفظين مُركّبا، فهو المَرفوّ الذي يأتي لفظه المُركّب مُكوّنًا من كلمة، وجزء من كلمة، كقولهم: أَ هذا مُصاب، أم طعمُ صاب، أو المُتشابه الذي يتكوّن لفظه المُركّب من كلمتين تتشابهان خطّا، كقولهم: يا مغرور أمسِكْ، وقسْ يومك بأمسكْ، أو المفروق الذي يتألّف لفظه المُركّب من كلمتين تختلفان خطّا كقول الشّاعر:

ما هُنّ غيرُ وساوسٍ تهذي بها عندي و إنْ بالغت في تهذيبها

فأمّا غير التّام، فهو ما اختلف اللّفظان فيه في وجه من الوجوه السّابقة:

1- الاختلاف في نوع الحروف، ويُسمَّى بالمُضارع إن تقاربت مخرجًا كقوله تعالى:﴿ وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ وَإِنْ يُهْلِكُونَ إِلَّا أَنْفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ ﴾[4]، وباللاحق إن تباعدت كقوله تعالى: ﴿ وَيْلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ ﴾[5].

2- الاختلاف في عددها، ويُسمّى بالنّاقص، وهو بحسب وقوع الحرف الزّائد أولا، أو وسطا، أو آخرًا يُسمّى المُطرّف كقوله تعالى:﴿ وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ ﴾[6]، المُكتنف كقول أبي العتاهية[7]:

يعزّ دفاعُ الموت عن كلِّ حيلةٍ ويعيا بداءِ الموت كلِّ دواءِ[8]

أو المُذيَّل كقول أبي تمّام:

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، 1991، ص7.
(2)- الروم (55).
(3)- أبو تمام، الديوان، ص324.
(4)- الأنعام (26).
(5)- الهمزة (01).
(6)- القيامة (29- 30).
(7)- أبو العتاهية: (130- 211 هـ، 748- 826 م) إسماعيل بن القاسم بن سويد العنزي(من قبيلة عنزة بالولاء)، شاعر مكثر، سريع الخاطر، في شعره إبداع. و يعدّ من مقدّمي المولّدين، من طبقة بشار وأبي نواس وأمثالهما.
(8)- أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1986، ص13.

يمدّون من أيدٍ عواصٍ عواصمُ تصول بأسيافٍ قواضٍ قواضبِ[1]

3- الاختلاف في هيئة الحروف، ونقطها ويُسمّى مُحرّفا إذا كان الاختلاف في الشكل كقول أبي العلاء[2]: الحُسن يظهر في شيئين رونقُه بيتٍ من الشِّعر أو بيتٍ من الشَّعرِ[3]

ومُصحَّفا إذا كان الاختلاف في الإعجام كقول أبي فراس[4]:

من بحر شعرك أغترف وبفيض علمك أعترفْ[5]

4- الاختلاف في التّرتيب وهو أنواع: قلب الكلّ كقولهم: حسامه فتحٌ لأوليائه، حتفٌ لأعدائه، وقلب الجزء كما ورد في الدّعاء:« اللهم استر عوراتنا، وأمّن روعاتنا »، والمُجنّح وهو الذي وقع أحد لفظيه صدرا، والآخر عجزا، ومنه قول الشّاعر:

قد لاح أنوار الهدى من كفّه في كلّ حال

فأمّا المُستوي، فهو ما يمكن فيه بدء قراءة العبارة من أوّلها، أو من آخرها، ولا يتغيّر المعنى، كقوله تعالى:﴿ وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ ﴾[6]. فإذا توالى اللفظان المتجانسان سُمّي بالمُزدوج كقوله تعالى:﴿ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ﴾[7]. ويُلحَق بالجناس ما جاء بالاشتقاق، وإنّما أُلحق به، ولم يُعَدَّ منه لأنّ الجناس شرطه اختلاف المعنى بين اللفظين. ووجه الحُسن في الجناس يظهر في التلاعب بالأفكار، والعقول، و ينتهي باختلاف اللفظين المُتماثلين في المعنى، يقول علي الجندي:« فبينما هو يُريك أنَّه سيعرض عليك معنى مُكرّرًا، أو لفظا مُردّدا لا تجني منه غير التّطويل، والانقباض، والسآمة إذا هو يروغ منك، فيجلو عليك معنى مُستحدَثا يُغاير ما سبقه كلّ المغايرَة »[8]. وتظهر قيمته الإيقاعية في تناسب ألفاظه، وجمال جرسه لما فيها من التماثل في اللفظ خاصة إذا جانبَ التكلف، وباعدَ الصنعة، يقول:« وكذلك ما فيه من الموسيقا المُؤثّرة في النفس، ولكنّه لا يكون حسنا مقبولا إلا إذا طلبه المعنى »[9]، ولذلك ردّ عبد القاهر الجرجاني مزيّتَه إلى المعنى، واشترط في قَبوله الطبعَ، وانعدام القصد يقول:« ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه، وأعلاه، وأحقّه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المُتكلم إلى اجتلابه، وتأهّبٍ لطلبه »[10].

---

(1)- أبو تمام، الديوان، ص46.

(2)- أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، د.ط، 1957، ص57.

(3)- أبو العلاء المعري (363 - 449 هـ) أحمد بن عبد الله بن سليمان، شاعر فيلسوف.ولد ومات في معرة النعمان.عمي، وقال الشعر صبيا. له عدة مؤلفات نثرية منها: الفصول والغايات، رسالة الغفران، مُلقى السبيل. وفي الشعر دواوينه: اللزوميات، سقط الزند، و ضوء السقط.

(4)- أبو فراس الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي(320 - 357 هـ): ابن عم سيف الدولة. أمير، شاعر، فارس. له شعر عذب رقيق منه: الروميات.قتل في تدمر.

(5)- أبو فراس، الديوان، رو: أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار بيروت للطباعة، بيروت، د.ط، 1979، ص190.

(6)- المدثر (03).

(7)- النمل (22).

(8)- علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت، ص29.

(9)- عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، جامعة قان يونس، بنغازي، ط1، 1997، ص216.

(10)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص11.

3- التّرصيع: يقترن المعنى اللغوي للتّرصيع بإضافة شيء إلى شيء للتّزيين، والتّحسين، يقول ابن منظور:« التّرصيع: التّركيب، يُقال: تاج مرصّع بالجوهر، وسيف مُرصّع، أي مُحلّى بالرّصائع.... وفي حديث قُس: رصيع أيهقان، يعني أنّ هذا المكان قد صار بحُسن هذا النّبت كالشّيء المُحسَّن المُزيّن بالتّرصيع »[1]. وهذا المعنى يُحيل على المعنى الاصطلاحي يقول التّبريزي:« (التّرصيع) توخّي تسجيع مقاطع الأجزاء، و تصييرها مُتقاسمة النظم، مُتعادلة الوزن، حتى يشبه ذلك الحلي في ترصيع جوهره »[2].

وعدّه السكاكي من البديع اللّفظي الذي يُحسِّن الكلام، يقول:« ومن جهات الحُسن التّرصيع، وهو أن تكون الألفاظ متساويةَ الأوزان، متفقةَ الأعجاز، أو متقاربتها »[3]، وذكره القزويني في أقسام السّجع حيث يقول في حديثه عنها:« فإنْ كان ما في إحدى القرينتين من الألفاظ، أو أكثر ما فيها، مثلُ ما يقابله من الأخرى في الوزن، والتّقفية، فهو التّرصيع »[4]. والتّرصيع يقابل في علم القافيةِ القافيةَ الداخلية، يقول عوني عبد الرؤوف:« لم يعرف العرب-إذًا- إلاّ قافية المقاطع، وإن وجدوا غيرها أطلقوا عليها اسما آخر، فالقافية الدّاخلية أطلقوا عليها كلمة التّرصيع »[5].

كما يُطلق عليه السّجع المُرصّع، باعتباره نوعا من السّجع، يقول عبد الرحمن حسن الميداني في حديثه عن أقسام السّجع:« القسم الأول: "التّرصيع" ويقال فيه: "السجعُ المُرصَّع"، وهو أن تكون الألفاظ المتقابلة في السّجعتين متّفقةً في أوزانها، وفي أعجازها، "أي: في الحرف الأخير من كلّ متقابلين فيها" »[6]، ومن التّرصيع قول الخنساء:

حمّالُ ألوية، هبّاط أودية شهّادُ أندية للجيش جرّارُ[7]

ففي البيت موسيقى تنبعث من اتّفاق هذه المقاطع في الوزن، والقافية، يقول عبد القادر حسين في بيان القيمة الإيقاعية للتّرصيع:« هذا الاستواء في أوزان الفواصل يجعل للكلام رونقًا وطلاوةً، لِما في ذلك من الاعتدال المطلوب طبعًا »[8]. فهو إذن يؤثِّر في البيت، فيُكسبه وقعًا، ويُضفي على مقاطعه جرسا موسيقيّا نابعا من اعتدال المقاطع، وتساويها في الوزن وتماثلها في التّقفية، كما أنّ له أثرا على المُتلقي بمّا يبعثه فيه من استحسانٍ لهذا التّماثل الذي يقع في السّمع أحسنَ موقع، يقول عبد الرحمن

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص162.
(2)- التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص183.
(3)- السكاكي، مفتاح العلوم، ص431.
(4)- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص403.
(5)- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص13-14.
(6)- عبد الرحمن حسن الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج2، دار القلم دمشق والدار الشامية، بيروت، ط1، 1996، ص505.
(7)- الخنساء، الديوان، ص46.
(8)- عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشرق، ط1، 1983، ص127.

تبرماسين:« والتّرصيعُ عنصرٌ بديعيّ، وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة، فيُضفي عليها شيئا من الرّونق يحيي ماءَها الذي يمنحها نوعا من الومضات النّغميّة التي تجعل العملية الإيقاعيّة تتجدّد وتتمدّد، ومن ثمّ يقوم بوظيفة سلب المتلقي، وتجعله يهتز طربا لهذا التّركيب »[1].

4- التّوازي: تدلّ هذه اللفظة في معناها اللّغوي على المُقابلة، يقول ابن منظور:« المُوازاةُ: المُقابلة والمُواجهةُ »[2]، وورد في المُعجم الوسيط:« "وَازَاهُ": قابله، وواجهه »[3].

ولم يرد التّوازي مُصطلحا دالا على معناه في الدّراسات الحديثة، وإنّما وردت إشارات له من خلال دراسات المحسّنات البديعيّة الأخرى، يقول أبو هلال العسكري في تعليقه على نماذجَ للسجع الذي يكون الجزآن فيه متوازين، متعادلين:« فهذه الفصول متوازية لا زيادةَ في بعض أجزائها على بعض بل في القليل منها، وقليلُ ذلك مُغتفَر لا يُعتدُّ به »[4]. أمّا في الدّراسات الحديثة فإنّ« التّوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفنّي، وترتبط ببعضها وتُسمّى عندئذ بالمُتطابقة، أو المُتعادلة، أو المُتوازية، سواء في الشّعر، أو النثر»[5]. وقد سبق القول أن التّوازي جاء ذكرُه مُضمَّنا في الحديث عن أنواع بديعيّة أخرى، والسبب في ذلك عائدٌ إلى أنّ هذه العناصر الصوتيّة، والمعنوية هي أساسُ كلٍّ منهما، يقول عبد الواحد حسن الشّيخ:« وبذا صارت هذه الأسسُ هي القاسم المُشترك بين كلٍّ من التّوازي، والبديع الذي يقوم على المُحسّنات التي تتّخذ من الموسيقى الصوتيّة، والمحتويات الدلاليّة وسيلةً للبناء الفنّي »[6].

والقول بالتّوازي يُسهّل عملية الدّراسة، والتّحليل من خلاله مُصطلحه الجامع بدل الخوض في كثير من المُصطلحات البلاغية التي تُعقّد البحث، وتُضني الدّارسَ في الإحاطة بأنواعها، ومعانيها، يقول عبد الرحمن تبرماسين في حديثه عن التّوازي:« لا يخلو من السّجع، والجناس، والمُقابلة، والموازنة والتّضاد، والتّرديد، وهو بديلٌ لسانيٌّ حلَّ محلَّ هذه المفاهيم، ولقد كفانا مؤونةَ البحث، وإفرادَ عناوين لكل جنسٍ من هذه الأجناس البديعيّة »[7]. ويقوم التّوازي على قيّم إيقاعية كالتّكرار إذ يقتضي طرفين أو أكثر لظهوره في النّص، كما يقوم على تعادل المقاطع الصوتيّة، أو تقاربها، وعلى تماثل الجمل، واستوائها ممّا يُكسبه هذه الموسيقى اللّفظية المُنبثقة منه، والتي تكون أوقعَ في السمع إذا

(1)- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص240.
(2)- ابن منظور، لسان العرب، مادة(وزى)، ج 15، ص207.
(3)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، مادة(وزى)، ص1030.
(4)- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح:علي محمد البجاوي وآخرون، مكتبة العصرية، بيروت، د.ط،1987، ص139.
(5)- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الاشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999، ص7.
(6)- المصدر نفسه، ص27.
(7)- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص256.

نبعت من الطّبع، وجانبت التّكلف، يقول عبد الواحد حسن الشيخ:« ومن ثمّ نخلُص إلى أنّ التّوازي إذا جاء غير مُتكلَّف، فإنّه يساعد على إبراز الناحية التّوقيعيّة النابعة من الموسيقا الداخليّة للتّركيب الفنّي والمُنبعثة في مثل هذه الأمثلة، من التّكرار، والتّقطيعات الصوتيّة التي تشبه القوافي الداخليّة التي تبرز جمال الشّعر، أما إذا كان مُتكلَّفا، فهو يبعُد بالشّعر عن الجمال الفني، ويفسده ويُهجِّنه، ويُصيّره عبئا على العمل الفنّي كلّه »[1]. وقد يأتي التّوازي على مستوى المفردة الواحدة، ويُسمّى هذا النّوع بالتّوازي الصوتي، وقد يتعلق بالجملة ويُسمَّى بالتّوازي التّركيبي، أمَّا ما قام منه على تقابل الكلمات، أو تضادّها على مستوى حذورها، فيُسمَّى بالتّوازي الدلالي. إن المُوازنات الصّوتية بمستوياتها(التّجنيس، التّكرار، التّرصيع، والتّوازي) تُبدي جانبا من الجوانب الإيقاعية للعمل الشّعري، وتُكمِّل تشكيلَه المُوسيقي المُتأتي من إيقاع العروض، والقافية.

الجانب التطبيقي:

1- التّكرار: سبق القولُ أن التّكرار أساس الإيقاع كلِّه، فعليه مدار البنية العروضية، واللّغويّة، ويظهر أثرُه الإيقاعي في جوانب عديدة كالأصوات، والأساليب، والصّور، وغيرها، يقول صلاح يوسف عبد القادر:« ويكون بتكرار حرف، أو كلمة، أو تركيب، أو أسلوب معيّن »[2].

1.1- التّكرار الصوتي:

2.1.1- تكرار الصوائت الطويلة: تتميز الصوائت الطويلة بدرجة شيوع كبيرة لما تتميّز به من الوضوح السّمعي إذ هي أصوات مجهورة لا تُعتَرض بصائت أثناء عملية التصويت، و يترتّب على ذلك سهولة النطق بها، يقول عصام نور الدين:« فالأصوات الصائتة إذًا هي الأصوت الخالية من الضجيج، والصوائت كلُّها مجهورة غير مهموسة، فهي تمرّ دون أن ينحبس النَّفَس ممّا يؤدي إلى سهولة نطقها، وسهولة في انتقالها إلى السّمع.... بل هي أشدُّ وضوحا في السّمع من الأصوات الصامتة »[3].

وقد تكررّت حروف المدّ في شعر أبي الرّبيع، وذلك يرجع لقيّمٍ إيقاعية شكلية، ودلالية، فأمّا ما له علاقة بالإيقاع الشّكلي فيتمثّل الحدّ من السّرعة، والرّتابة، وذلك يجعل حروف المدّ مرتكزات إيقاعيّة يطول فيها الصّوت، ويتباطأ البحر بالتّخفيف من حركاته المتتالية، يقول أبو الرّبيع:

فالقلب في حُرقٍ، والجفن في أرقٍ وللبلابل إصدارٌ، وإيرادُ[4]

(1)- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص26.
(2)- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص163.
(3)- عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية(الفونيتيكا)، دار الفكر اللبناني، ط1، 1992، ص251.
(4)- أبو الربيع، الديوان، ص66.

فالسّامع يحسّ تعاقب الحركات في الصّدر، ويلمس لذلك سرعةً في الإيقاع، ثم يحسّ في العجز تمهُّلا مصدره تكرار حرف الألف التي هي أميز حروف المدّ وضوحًا وقوّة، وينجرّ عن هذا الاستعمال تنويعٌ إيقاعي بين الشّطرين حتى ليُظَنُّ أنّهما من بحرين مختلفين.

أمّا في موضع آخر، فقد تسبّبت الألف، والياء في إحداث تماثلٍ صوتيّ بين البيتين جاء سندًا لإيقاعهما العروضي الواحد، يقول أبو الرّبيع:

والدّهر يأتي كلّما نهوى على ما نشتهي في سائر الأحوالِ[1]

فقد تكرّرت حروفُ المدّ عشر مرات في هذا البيت ممّا اكسب البيت قيمتين إيقاعيتين هما التّخفيف من سرعة، ورتابة البحر(الكامل)، وإضفاء توافقٍ صوتيّ على شّطري البيت.

أمّا ما تثيره هذه المُدود من الدّلالات، فقد أقرّت بعض الدّراسات الحديثة بأنّها تبرز الانفعالات فهي وعاء للحزنِ، والفرح، والخوف، وغيرها، يقول مراد عبد الرحمن مبروك في دراسةٍ لإحدى القصائد:« وفيها نجد الحركة الطويلة(ح ح) تتوافق مع الحالات الشّعوريّة، والنّفسية. أو لنقُل تتوافق والآهات الحبيسة، فتخرج الأصوات الممدودة لتعبّر عن هذه الحالة الشّعوريّة »[2].

ويقول تامر سلوم عن حروف المدّ في الإشباع:« ولا أنْ يقال بأن هذا المُكوِّن الصّوتي المُتولّد يُسمّى من الناحية الوظيفية حرفَ وصل باعتباره الحرف اللاحق بحرف الرّوي. فأصوات المدّ- عندنا- تمنح المُتلقي إدراكات أخرى أعمق وأكمل »[3]. فها هو الشّاعر يكرّر حروف المدّ في موقف رثاءٍ كأنّه يُخرِج معها أشجانه، وغُصصَه:

بعيد مدى العمر الطويل قريب وإن طال عمر فالحياة تُريبُ[4]

خليليَّ قلبي للخطوب دريئــةٌ وسهمُ الرزايا ما أراد مُصيب

فنوّع المد ألفًا، وياء، و واوا، وكرّره ثماني عشرة مرّة في البيتين مُعبّرا عن أحاسيسَ مختلفة هي الشكوى من الحياة، والريبة فيها، والتخوّف من غدرها. ويعيد تكرارها في موضع آخر مُعبّرا عن الحزن لفقدِ حبيب، وعن اليأس من لقائه، والحنين إلى أيّامه معه، يقول:

يا صاحب القبر الغريب كأنّما غنَيتنا " يا صاحب القبر الغريبْ"[5]

كم بين مشقــوقٍ عليه من الجيــوب وبين مشقوقٍ عليــك من القلــوبْ

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص108.

(2)- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص216.

(3)- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1983، ص46.

(4)- أبو الربيع، الديوان، ص40.

(5)- المصدر نفسه، ص45.

وهنا قيمة إيقاعية أخرى هي أنّ مدّ الرّدف خففّ الثقلَ الإيقاعي للرّوي المُقيّد إذا يُمكِّن المُنشِد من الاعتماد على مدّ الصوت استعدادًا للوقف دون شعور بالثّقل.

وليست دلالة المُدود مُقتصرةً على لواعج الحزن، فهي تتناسب كذلك مع مشاعر الفرح، والأُنس، يقول أبو الرّبيع:

رعــاك الله يــا دار الــكرامِ وجادك بالحيا صوب الغمامِ[1]

أرى مراكش الحسناء تزهــى وحُــقّ لها على دار السلامِ

فقد تكرّرت ألف المدّ خمس عشرة مرّة، وهو ما حقّق قِيمًا إيقاعية تتمثّل في إطالة زمنِ الإنشاد، وإبطاء سرعةِ البحر، والتعبيرعمّا يختلج في قلب الشاعر من البهجة، والإقبال على الحياة.

3.1.1- تكرار الصوامت:

إنّ تكرار الصوامت له أثرٌ في الجانب الإيقاعي للقصيدة كما أنّه يُؤثِّر في صناعة دلالاتها، يقول مراد عبد الرحمن مبروك:« وتتمثّل المُؤثّرات الصوتية النّوعية للنّص الشّعري في الإيقاع اللّغوي الذي يتشكّل بدوره من التّماثل في الوحدات الصوتيّة مع بعضها البعض كالجهر والهمس، والشدّة والرّخاوة ....وهذه المؤثرات الصوتيّة النوعية لا تقف عند حدّ التّشكيل الإيقاعي للنص فحسب، لكنّها تُسهِم في تشكيل المعنى الدّلالي الذي يطرحه النّص الشّعري »[2]. فالصوامت تُحدث إيقاعًا مصدرُه ما ائتلف، واختلف من صفاتها العامّة مثل الجهر، والهمس، والشدّة، والرخاوة، والذّلاقة، والإصمات، أو صفاتها الخاصّة كالصفير، والإطباق، و لطبيعة مخرجها كالأصوات الحلقية.

وأولُّ ما يُلاحظ في شعر أبي الرَّبيع تكرُّر حروف الذّلاقة بكثرة في مُجمَل الدّيوان، سواءٌ منها ما يخصُّ ذلق اللسان(ل، ن، ر)، أو ما يخصُّ ذلق الشفة(ب، ف، م)، ويرجع ذلك لخفّتها في النّطق وسهولتها على اللسان، فلا يشعر النّاطق بكُلفة في إصدارها، ومن نماذج تكرارها قول أبي الرَّبيع:

حنانيكَ لا تبخــل عليها برأفــةٍ فمــثلُك مَن يُدعَى لعفوٍ ومَنْ لبَّى[3]

أقلْــها فقــد ألزمت نفسك عــادةً من الحِلْم لا تُبقِي على مُذنب ذنبا

أحلْها على الفضل الذي أنت أهلُه فقــد أقبلت بــالفتح تسألك العُتبَى

فهذه أبياتٌ تكثر فيها حروف الذّلاقة، فتقارب عشرين حرفًا في كلّ بيتٍ للسّهولة التي تطبعها، يقول كمال بشر:« ومن هذه الشواهد كذلك أنّ اللام، والميم، والنّون، والرّاء انفردت(مع الفاء، والباء)

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص141.
(2)- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص47.
(3)- أبو الربيع، الديوان، ص33-34.

بتشكيلِ نمطٍ خاصّ من الأصوات عُرِف بأصوات "الذّلاقة" أي أصواتٍ(في مفهومها البلاغي والأدائي) تنمازُ بسهولة النّطق وخفّته، كما تنماز بكثرة التّوظيف في اللّغة »[1].

والشّاعر في القطعة السّابقة يستعطِف الخليفةَ في العفو عنه، ويطلب الرّضى بعد صرمٍ، وجفوةٍ فاستعمل في اعتذاره هذه الحروف التي تتميّز بالوضوح، وتناسب التّعبير عن الانفعال لقربها من الصوائت خاصة أصوات(ل، م، ر، ن) التي تُسمَّى أشباه الصّوائت لما فيها من الوضوح، يقول عصام نور الدين:« ومن المعروف أيضًا أنَّ أصوات الميم، والنّون، والرّاء واللام أكثر جهورية من بقية الصّوامت... فهي تشبه الصوائت في الوضوح السّمعي »[2]. وممّا زاد في كثرة هذه الحروف كونها مجهورة كلّها عدا الفاء، ولذا فالشّاعر يُكثِّف هذه الحروف حين تكثُر الحروف المهموسة في البيت، وهي التي تُجهِد النّفس[3]، وتُثقِل النّطق، يقول أبو الرّبيع:

وكيف بكتماني عن الناس حبَّكم وعندي لكم من لوعة الحبّ ما عندي[4]

فقد قابل ثِقل الكاف المُتكرّرة بتكراره النّونَ سبع مرات، واللام ثلاث مرات، والعجيبُ أن النّون والكاف تقابلا في أبيات كثيرة مُمثّلين الجهر والهمس، وما يتّصل بهما من معاني الإظهار، والكتمان، يقول أبو الرّبيع:

وكالنّدِ لــكنّ كافورَه بدا فيه واكتتم العنبرُ[5]

فهنا تعاقبٌ جميل للنون والكاف، وذكرٌ للظهور والخفاء، ويقول كذلك:

فيا مُستفهِما عن كُنه حالي كفانـــي ما أشرت به كفاني[6]
وإن شئتَ تُسليني فزرنـــي فقد فهمَ الشّكاية مــن رآني
وإنْ كنتُ الخبيرَ بها، ولكن لسانُ الحال أفصحُ من لساني

فهو يُخفي أحزانه المكتومة، والحال تُظهرها، ويقول في موضع آخر:

كفانيَ كتمًا للذي بي أن أُرَى أُجنّبُه حتّى كــأنيَّ هــاجرُهْ[7]
فــإلا أكن أفشي إلــيه ودادَه فحسبيَ ما تُلقي إليه ضمائره

وكأنّ اجتماعَ النّون، والكاف يحملان عند الشّاعر دلالةً على الكتم والإظهار، والكنِّ والإفشاء، وما يتصل بهما من مشاعر الحزن، واللهفة، والتّرقب، وهذا الكلام لا يعني أنّ الحروف المهموسة لا تُثير

(1)- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص359.
(2)- عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية(الفونيتيكا)، ص241.
(3)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص39.
(4)- أبو الربيع، الديوان، ص95.
(5)- المصدر نفسه، ص70.
(6)- المصدر نفسه، ص143.
(7)- المصدر نفسه، ص84.

جرسًا ولا تُوحي بدلالة، فالسّين والصّاد مثلا صوتان مهموسان، وتكرارُهما في البيت يُشيع فيه جرسًا مُنبعثا من صفة الصّفير فيهما، يقول أبو الرَّبيع:

صاغت لها شمسُ الأصيل سوارَها ياحسنَه من عسجدٍ في عسجدِ[1]

إنّ ممّا يُقوّي دلالة الأصوات أن يستعملها الشّاعرُ في مواضعها، وفيما يناسبها فإنَّ أصوات الحلق والأصوات المُتميزة بالإطباق، والاستعلاء، والشدّة، والتّفخيم هي أصواتٌ تُناسب المعاني القويّة الحماسية كالفخر، أو التّهديد، و وصف المعارك، بينما تُوافق الأصوات المُتميزة بالذّلاقة، والتّرقيق والاستفال، والانفتاح المعانيَ الرقيقة العذبة، يقول أبو الرّبيع:

لا غرو أن صرع الكميَّ مُقرطق[2] إنّ سلّ أبتر سلّ جفنا أحورَا[3]

فقد حوّلت هذه الأصوات(ط، ق، ص) الحسناء إلى(مُقرطق)، وسبيها لقلبه إلى(صَرْع)، وهي حروف ناسبت المعنى الذي أراده الشّاعر، وهو أن يُظهرها – وهي المرأة الرقيقة– بمظهر المُجندِل للأبطال، الصارع للكماة. يقول أبو الرّبيع في موضع آخر:

تركَ الصّبَ على حال رَدي مُقلا غرقى، وقلبًا مُحرقَا[4]

فتعاقب صوتا(ق، غ) في العجز، وهما صوتان مُختلفان في المخرج يتميّزان بالإطباق، والاستعلاء، والتّفخيم، فناسبت صفاتُهما معانيَ الغرق، والاحتراق، يقول إبراهيم أنيس:« وكما قُسِّم المعنى إلى عنيف، ورقيق يُمكن أن تُقسَّم الحروف إلى قسمين: أحدُهما ينسجم معه المعنى العنيفُ، والآخر يُناسب المعنى الرقيقَ الهادئ. ومرجع هذا التقسيم في الحروف صفاتها، ووقعُها في الآذان، وربما كانت الأحرف الآتية أنسب الحروف للمعاني العنيفة: الخاء، القاف، الجيم، الضّاد، الطّاء، الظّاء، الصّاد »[5].

فأمّا حرفُ الرّوي في قصائد أبي الرَّبيع، فقد نالت أصواتُ الذّلاقة النّسبةَ الكُبرى منه، والجدولُ التالي يُوضّح ذلك:

حرف الروي	عدد مرات التكرار	النسبة	حرف الروي	عدد مرات التكرار	النسبة
الرّاء	42	%17.72	الحاء	06	%2.53
الباء	36	%15.18	الهاء	06	%2.53

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص95.
(2)- مُقرطق : أي مُتدثّر بالقُرطق، وهو نوع من اللباس.
(3)- أبو الربيع، الديوان، ص77.
(4)- المصدر نفسه، ص50.
(5)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص51.

الميم	26	%10.97	الهمزة	05	%2.10
الدّال	24	%10.12	التاء	05	%2.10
اللام	20	%8.43	الياء	03	%1.26
العين	17	%7.17	السين	03	%1.26
النّون	15	%6.32	الشين	03	%1.26
القاف	09	%3.79	الجيم	02	%0.84
الفاء	07	%2.95	الضاد	01	%0.42
الكاف	07	%2.95	/	/	/

فأمّا كثرة تكرار الدّال فيرجع إلى عذوبته، وقوّته في السّمع، وقد أكّدت ذلك الدّراسات الصّوتية الحديثة[1]. أمّا حرف العين، وهو من الأصوات الاحتكاكية، فتكرّرَ لالتقائه مع بعض حروف الذّلاقة(م، ل، ن، ر) في توسّطه بين الشدّة، والرّخاوة، ولقلَّة احتكاكه، يقول عصام نور الدين:« وقلّة احتكاكه سوّغ للعلماء ضمَّه إلى"أشباه الصوائت" »[2]. وللعين دلالةٌ إيحائية بالحزن، والشّجن، وقد وردت رويّا في كثير من دُرَر المراثي في الشّعر العربي[3]، ومن بديع قصائد أبي الرّبيع في هذا الرّوي قصيدةٌ يَظهر فيها الأنينُ، والتوجّع في أعماق الشّاعر من خلال صوت العين في ألفاظ(العذاب، والتّشييع، والتّعلق، والوداع، والإيداع)، مُصوِّرًا الرغبة في مُتعة الرّتوع، وأمل الطّلوع، والتّخوّفَ من حسرة التّشييع، ومرارة الوداع، يقول:

يا لائمًا في الحبّ لا يـقلعُ أقصر فـإنّ الـلوم لا يـنفعُ[4]
فبي غزالٌ بـفؤادي لـه مرعى وفي النّفس لـه مكرع
كالبدر كالظّبي بقلبي، وإنْ عـذّبه يطـلُع، أو يرتـعُ
ياويح من شيّع أحـبابَه لـم يألُ في الـسير إذا ودّعوا
مـا شيّعوا الرّكبَ ولكنّهم قـلبيَ–والله–الـذي شيّعوا
لـهفي عليهم يوم ودّعتهم وأودعوا القـلبَ الـذي أودعوا

ثمّ أراد لهذا الحزن أن يظهر على ملامحه، ويُخالط جوارحه، فكرّر صوت العين في ألفاظ(عرق، شعبة، علق، السّمع، والمدمع، وعدم إقلاع العاذل)، فيقول:

(1)- انظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص359.
(2)- عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية(الفونيتيكا)، ص243.
(3)- من ذلك عينية متمم بن نويرة، وعينية أبي صخر الهذلي، وعينية ابن زريق البغدادي.
(4)- أبو الربيع، الديوان، ص74.

لـــم يبق إلا- ولـــه رنّةٌ من جسمه-عضو ولا موضعُ[1]
ولا بـــه عرق ولا شعبة إلا لـــــها من عــلق مــدمع
ويسكب الأدمعَ سقيا لـــها بئس الحيا-يـــاويحها- الأدمع

والخلاصة أنّ التّكرار الصّوتي أضفى على قصائد أبي الرَّبيع قيّما إيقاعيّة مُختلفة منها ما أثرى التّشكيل الموسيقى بالجرس، والعذوبة، ومنها ما عمّق الدّلالة، وأبان عن الانفعالات النّفسيّة التي تجيش في قلب الشّاعر.

2.1- التّكرار اللّفظي: تعدّدت صوّر التّكرار اللّفظي من كلمات، ومُرادفات، وصيغ مُختلفة، ومشتقّات، وأساليب، وتراكيب، ويتقاطع في ذلك مع أنواع لغويّة أخرى كتشابه الأطراف، وردّ الأعجازعلى الصّدور في البديع. ومن هذا التّكرار اللّفظي قول أبي الرّبيع:

قبصٌ من النّور لم يُجحِف بمنبعه كما اقتبستَ من المصباح مصباحَا[2]

فتكرّرت كلمة(مصباح)، وأضفت بتكرُّرها حسنَ وقعٍ من خلال أصواتها الصّفيرية. ومن هذا التّكرار قوله في موضع آخر:

أليس الذي جاهدتَ في نصر دينه مُعينًا بما جاهدت فيه وكافيَا[3]

فكررّ الفعل (جاهدت)الذي أضفى دلالةَ التأكيد على نصرة الخليفة للدّين، وجهاده في سبيله.

ومن هذا التّكرار ما يتماهى مع ردّ الأعجاز على الصّدور، ومن ذلك قوله:

خطوبٌ إذا قاومتُ، أو كدت بعضها رمتني بما لا أستطيع خطوبُ[4]

وقد يكرّر الشّاعر اللّفظة مرارًا تجسيدًا لمشاعره في الأسماع، يقول:

عجبًا إن ذبت عليك ومن عجبي أن ذبت هو العجبُ[5]

وإذا كان التّكرار هنا شاملا للمعنى، واللّفظ، فإنّ منه ما جاء خاصّا بالمعنى دون اللّفظ، يقول أبو الرّبيع:

ولما تناءت دارُها وتباعدت وعاقت على بُعد المزار خطابَها[6]

فأتى بالفعل(تناءت)، وعطف عليه مرادفه(تباعدت) لإعطاء دلالةٍ أوضحَ لهذا البُعد في نفوس السّامعين.

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص74.
(2)- المصدر نفسه، ص30.
(3)- المصدر نفسه، ص31.
(4)- المصدر نفسه، ص40.
(5)- المصدر نفسه، ص90.
(6)- المصدر نفسه، ص49.

وقد يأتي التّكرار خاصّا بالصّيغ، ومنه قول أبي الرّبيع:

فهو المُبارك وابن كلِّ مُبارك راسي الدّعائم في المكارم، والعُلا[1]

فإنّ تكرار اسم المفعول في الشّطر الأوّل، وتكرار صيغة منتهَى الجموع التي تُلائمه في الوزن أحدثَ توازنًا للبيت زاد في وضوحَه اشتمالُ هذه الصّيغ على حروف مُتشابهة. ويَقوَى الإحساس بتناسق البيت وضوحًا بزيادة مرّات التّكرار كما في قوله:

ومُطيل صبرٍ والجوانحُ تلتظي منــه بمــا يُودي بقلب الوامقِ[2]

مُتصعِّد الأنفــاس عن زفراته حاني الضّلوع على فؤاد خافق

أجرى مدامعَه الهوى لمُواصلٍ مِن صحبه مهما أحــبَّ مُفارِق

كم صاحبٍ خلُصت سرائرُه له لــم ينقلب منــه بــودٍّ صادق

وقد يُكرِّر الشّاعر مُشتقّاتٍ مُختلفة لصيغةٍ واحدة، فيكون في ذلك جرسٌ موسيقيٌّ ينبع من تشابه الحروف فيها، وجمالٌ معنويٌّ إذا أحسن الشّاعر سبكَها، وأجاد نظمها، وجعلَها مؤكِّدةً للمعنى، مُعمِّقة للدّلالة، وذلك كقول أبي الرَّبيع:

ويحميك من تحمي بسيفك دينَه فلا زلت محميًّا ولا زلت حاميَا[3]

فهذا المُشتقَّات لها مصدرٌ واحد(الحماية) لكنّها منحت البيتَ جمالا لفظيا، ومعنويا لحُسن مواقعها في البيت. ومن هذا النّوع تكرار ما يُزيِّن به الكلامَ من المُحسِّنات، وما يُعمِّق به الخيالَ من الصُّور، يقول أبو الرّبيع:

إن كنتَ تتلو السَّابقين، فإنَّما أنت المُقدَّم، والخلائقُ تُبَّعُ[4]

فكرّر مُحسِّنين بديعين أولُهما الطِّباق في الصّدر(تتلو، السّابقين)، وثانيهما المُقابلة في العجز، وهو ما منح البيتَ قيمةً إيقاعية دلاليّة مثَّلها اجتماعُ المتضادات فيه، يقول محمود عسران:« وللطّباق والمُقابلة أثرٌ لا شكَّ فاعلٌ في توجيه دلالةِ البيت، وتلوين إيقاعه وقد تتَّحد خصائصهُا بدرجةِ وقوع العناصر الإيقاعيّة بين مُكوّناتها »[5]. ففي تكرارهما في البيت السّابق تعميقٌ للدّلالة يتمثّل في نسبة التّقدم للخليفة، وبزِّه لمن سبقه من الخلفاء زمانا، علاوة على ما في كلٍّ منهما من الدّلالة على هذا المعنى بمفرده.

وقد يُعبِّر الطّباق على هذه الدّلالة من خلال اجتماع نوعيه في الكلام، يقول أبو الرّبيع:

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص39.
(2)- المصدر نفسه، ص118.
(3)- المصدر نفسه، ص31.
(4)- المصدر نفسه، ص21.
(5)- محمود عسران، موسيقي الشعر، مكتبة بستان المعرفة، د.ط، 2006، ص245.

أين المفرُّ ولا فرارَ لهاربٍ والأرض تنشرُ في يديك وتُجمَع[1]

فجمع بين طباق السّلب والإيجاب للدّلالة على صولة الخليفة، وطول ذراعه، واستحالة الفرار منه، بلهَ غلبته، وقهره. ويتأتى الإيقاع كذلك من تكرار الأساليب حيث يشعر السّامع بتآلفها، وتناسقها كتكرار الأمر في قول أبي الرّبيع:

أتاك بالصُّبح غرّيد على علمٍ يقول قُم فاصطبح يكفيك لا تنم[2]

فأوشك عجز البيت أن يكون إنشاءً كلّه فأضاف له هذا التّكرار تقابلا في الإخبار، والإنشاء بين الشّطرين، إضافةً للجرس اللّفظي النّاشئ عن تقسيم العجز إلى جُمل مُتتالية(يقول، اصطبح، يكفيك، لا تنم). فإذا تكرّر الأسلوب في أبيات متتالية كان ذلك أوقع في السمع، وألذّ في الوقع، يقول أبو الرّبيع:

يـــا أيّها الطيف خبّرْ مـــا للحبيـــب لدينـــَا[3]

وأنـــّـــه لـــيس شيءٌ أحـــبَّ منـــــه إلينـــا

واقـــــرِ السّلام عليه منـــّـــا ومنـــه علينـــا

وقل لـــه غـــاب قلبي وأنـــت تعـــــلم أينـــا

فاردُد عـــليّ فؤادي يـــا أمطلَ الناس ديْنـــا

فهذه مقطوعة وافيةُ الحُسن بما تكرّر فيها من الأمر(خبّر، اقرِ، قلْ، اردُد)، والنداء(يا أيهـــا، يـــا أمطل)، إضافة إلى جمعها لمُؤثّرات إيقاعية أخرى، ومن ذلـــك التّقـــارب الـــصّوتي النـــاتج عـــن الجناس(أينا، دينا)، وعن المُقابلة في البيت الثّالث، ومنها كذلك الإيجاز، فالشّاعر في عجز هذا البيت استغنى عن عبارة(وأقر السلام) لأنّه ذكره في صدر البيت، وفي ذلك دلالةٌ بديعة، فكأنّه يستعجل أن يأتيه الطّيف بسلام أحبَّته، فأوجز حثّا للطّيف على سرعة الذّهاب. ومن تكرار الأسلوب قـــول أبـــي الرّبيع:

فـــروّى ثـــراه ديمـــةٌ مُستهِلّة وجاد على مغناه رعدٌ مُزمزمُ[4]

رعى الله عهدا للصِّبا في ظلاله إذ الدّهر مُغضٍ، والعواذل نوَّمُ

ورعيا لأيـــّامٍ تـــولّـــت حميدةً متى ذكرتها النّفس فالعين تسجم

ولا زال مـــعمورُ المعاهد آهلا بمثل الألى بانوا كما كنت أعلمُ

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص21.
(2)- المصدر نفسه، ص72.
(3)- المصدر نفسه، ص86.
(4)- المصدر نفسه، ص104.

فقد تكررّ فيها الدّعاء(روّى، جاد، رعى، رعيا، لا زال)، فأبان عن حنين الشّاعر لهذا المكان، وشوقه إلى أهله، ولهفته على أيّامه، ولياليه.

ومن التّكرار إغناء البيت بصوّر البيان كالتّشبيه، والاستعارة، ومنه قول أبي الرَّبيع:

كالهلال كالقضيب كالطَلا إن تبــدَّى أو تثنَّــى أو رنَا[1]

لاح بدرًا في دُجى لِــمَّته وانثنى فــوق كثيبٍ غُصُنا

فهذان بيتان حسُن وقعهما من خلال هذه التّشبيهات المُتلاحقة فيهما حيث يُشبِّه محبوبته بالهلال في طلوعه، والقضيب في تثنِّيه، وولد الظبية في نظراته، وقد زاد في حُسنها إيرادها في اللفِّ، والنشر ممّا أنشأ ترابطًا معنويّا بين الشّطرين، وفي البيت الثّاني فائدة دلاليّة أخرى، فإن كانت محبوبته كالهلال في ندرة ظهوره، وترقُّب حضوره، فوجهُها البدر في تمامه، وشعرُها الليل إذا دجا ظلامه، وللسّامع أن يتخيّل من المعاني ما شاء من عفّة، وحياء، وتمنُّع، وجمال.

وإن كانت الأداة قد أضعفت التّفاعل بين المُشبّه والمُشبّه به، فحذفُها يزيد من التّقارب بينهما في ذهن السّامع، يقول أبو الرّبيع:

هيَ الظبيُ جيدًا، هي السّيف لحظًا هي البدر حُسنا، هي الغُصْن لينَا[2]

أديــن حيــاتي بـــــحبِّي لهـــــا ومـــــا عــذرُ مثليَ ألا يدِينـــا

فكفى البيتَ حُسنا هذه التّشبيهات المُتكرّرة التي حمَّلته من الجرس اللّفظي الشيءَ الكثير باستواء مقاطعها، وتوازيها، وعذوبة ألفاظها إضافة لما حمَلته من دلالات مختلفة.

وفي موضع آخر يُكرِّر الشاعر التّشبيه بطريقة مختلفة، فمحبوبته صبحٌ آخر يطلع في الدُّجى، وبدرٌ يمشي على الأرض، ولها قوام أرادت الأغصانُ محاكاته، فأعجزها اعتدالا، يقول أبو الرّبيع:

أريتِ بياضَ الصبُّح في فاحم الدُّجى وأطلعتِ بدر التَّم في القُضُب المُلدِ[3]

وقــدًّا يحاكى الرَّند لينــًا ونفحــة إذا هبَّت الرِّيح الرَّخــاء على الرّندِ

أراد قــوامُ الغصن يحكي انثناءهُ وأين قــوام الغصن من ذلك القــدِّ ؟

كــأنّ قضيب الآس لونا ونعمــةَ قوامُك إذ تخطو بمُخضرَّة الــبُرد

أمّا الاستعارة فهي أكثرُ تأثيرًا في الدّلالة فلها فاعليةٌ إيقاعيّة أعمقُ من التّشبيه، تقول ابتسام أحمد حمدان:« التّشبيه يستدعي سياقين مُنفصلين تترجّح الدّلالة بين أن تكــون، أو لا تكــون، أمّــا فــي

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص77.
[2]- المصدر نفسه، ص54.
[3]- المصدر نفسه، ص98.

الاستعارة، فهناك سياقٌ واحد يقوم على تطابقٍ وهميّ بين دلالتين مُختلفتين أصلا، وذلك بإثبات العلاقة بينهما ممّا يُوهِم بوحدة المعنى »[1].

وتقوى هذه الفاعلية بتكرّر الاستعارة في بيتٍ، أو تواليها في مجموعة من الأبيات، يقول أبو الرّبيع:

وأُهدي إلى الظّبي الغرير تحيّةً تقوم مقامي إن مُنعتُ منَ الوِردِ

فشبّه محبوبته بالظّبي على سبيل الاستعارة التّصريحية، ثُمّ كرّر الاستعارة في العجز بأنْ شبّه بُعده عنها، وعدم ملاقاته لها بالمنع من الوِرد.

ويقول أبو الرّبيع في بيتٍ آخر:

إنّ سِربًا بالصّفَا حلّ لهم ما أراقوا من دمي عند الصّفَا[2]

فجمع الشّاعر في البيت بين تكرار كلمة(الصّفا)، وهو تكرارٌ يُوحي بالتعلُّق بالمكان، واستحباب إعادة ذكرِه، وبين تكرار الاستعارة التّصريحيّة في الصّدر، والعجز، حيث شبّه النسوة بالسّرب، وشبّه ما تأجّج في قلبه من العواطف بإراقة الدّماء.

ويقول أبو الرّبيع في أبياتٍ جميلةِ التّصوير:

لله يومٌ أينعتْ ثمراتهُ سفرت لنا عن وجهها لذّاتهُ[3]

وتهلّلت فرَحًا أسرّةُ وجهه وتباشرت بلقائنا وجناته

يومٌ منَ الأيّام إلا أنّه رقّت حواشيه وغاب وشاته

فقد جعلت الاستعارة من أحد أيام الشّاعر الشجرةَ المُثمرة، والوجهَ الطّلق المُتهلِّلَ، الرّقيقَ الحاشية، فقوّت الدّلالة على صفاء العيش، وراحة البال، ثمّ إنّ تكرارها ورد في جُملٍ فعلية مُتناسقة(أينعت ثمراته، سفرت لذّاته، تباشرت وجناته) وهو ما أعطى البيت بُعدًا نغميًا بديعًا.

وخُلاصة القول أنّ التّكرار مِن أهمّ أُسس الإيقاع حيث تتجلّى من خلاله في الجانب المُوسيقي، والدّلالي، خاصّة وأنّه يتداخل مع عناصر إيقاعيّة تعتمد عليه، ممّ يجعله عُنصرًا إيقاعيًا يتطلّب التعمّق، والإحاطة في الدّراسة.

2- التّجنيس: اتّسم التّجنيس في شعر أبي الرّبيع بالتّنوع، والكثافة وحُسن الاستعمال، فلا يمرُّ القارئ ببيتٍ من الأبيات التي تجانست الألفاظ فيها إلا راقه جرسُه، وجذبته موسيقاه، وأسره ببديع دلالته

[1]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الشعر العبّاسي، مُرَ: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997، ص252.
[2]- أبو الربيع، الديوان، ص52.
[3]- المصدر نفسه، ص83.

ولطف معناه، ومن أنواع الجناس التي اطّردت في شعره الجناس المُضارع الذي يطرأ فيه الاختلافُ بين المتجانسين في نوع الحروف شرط أن تكون متقاربةً في المخرج، يقول أبو الرّبيع:

ومَن خدُّها يُربي على الشمس بهجة ومن قدُّها يُزري على الغُصُن النّضرِ[1]

فهذا من الجناس المُضارع نظرًا للتّقارب بين المخرج الحلقي للخاء، والمخرج اللّهوي للقاف في كلمتي(خدّها، قدّها). وورد للشّاعر من المخرج الحلقي بيت آخر من هذا النّوع من الجناس نفسه، وهو قوله:

ثنينا عنان الشّوقِ نحو دياركم وليس لنا حادٍ وهادٍ سوى الذِّكر[2]

فالحاء، والهاء صوتان حلقيان، ولذلك عُدَّ الجناس بينهما مُضارعا، ومثل ذلك في قوله:

شفى إبلالُكم حرَّ الغليل وأبرأ سُقم مُشتاق عليلِ[3]

ويبدو أنّ الشّاعر مُولعٌ بالجناس المُضارع من هذا المخرج حيث أورد نماذجَ أخرى له كقوله:

وعاهدتُ صبري في الهوى ومدامعي فحالفني دمعي وخالفني صبري[4]

فهذا بيتٌ جميل بما فيه من الجمع، والتّقسيم، وبما كساه الجناس من التّشابه اللّفظي مع ما بين المُتجانسين من اختلاف في المعنى.

وورد هذا النّوع كذلك في قوله:

فواحسرتا حتّى جفوني من العدا تُضيِع نفيسًا من دمي وتُذيعُ[5]

فالجناس مُضارع لقرب المخرج الأسناني اللثوي للضاد من مخرج الدّال بين الأسنان.

ومن الجناس المُضارع كذلك قوله:

يا صاحبي كن عاذلي أو عاذري بي من نوى الأحبابِ ما لا يُوصَفُ[6]

وذلك لقرب مخرج اللام(الأسناني اللثوي) من مخرج الرّاء(اللثوي)، ويُطلَق على الجناس هنا تسميةَ الجناس المُزدوج، وذلك لتجاور الكلمتين المُتجانستين.

وقد أشاع الجناس في البيت نغمة إيقاعية مُنبعِثة من التّشابه الصّوتي بين اللّفظتين خاصة أنّ الفروقَ بينها لا تكون واضحة لتقارب المخرج. وقد تختلف اللّفظتان المُتجانستان في نوع الحروف، ولكن بحروف مُتباعدة المخرج، ومن هذا قول أبي الرَّبيع:

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص73.
(2)- المصدر نفسه، ص97.
(3)- المصدر نفسه، ص97.
(4)- المصدر نفسه، ص73.
(5)- المصدر نفسه، ص75.
(6)- المصدر نفسه، ص92.

عزمات جَدّك للهدى ما أبركا وغروب حَدّك في العدى ما أفتكا[1]

فتناغمت كلمة(جدّك)، وكلمة(حدّك)، وأحدثتا إيقاعا لافتًا في البيت رغم تباعد مخرجيهما، وزاد في بروز الإيقاع التّناسب اللّفظي بين(الهدى، العدى)، وبين(ما أبركا، ما أفتكا).

ومثل هذا قوله كذلك:

بعيدُ مدى العمر الطويل قريبُ وإن طال عمرٌ فالحياة تريبُ[2]

فالجناس هنا زاد من فاعليّة التّشكيل الإيقاعي في البيت مع ما بين مخرج القاف(اللهوي)، وبين مخرج التّاء(اللثوي الأسناني)، والجناس من هذا النّوع يُسمّى باللاحق.

أمّا من حيث الاختلاف في عدد الحروف، فالجناس إما مُطرَّف، أو مُكتنف، أو مُذيَّل حسب موضع الحرف الزائد أولا، أو وسطا، أو آخرا، ومن المُطرف قول أبي الرّبيع في بيتٍ جمع بين التّكرار والجّناس:

مُلْكٌ حُلاحلُ لا خَلاكَ ومشربٌ حلو حلالُ وخضرة محلاْلُ[3]

ففي البيت تكرارٌ صوتيّ للحاء، واللام، والخاء وقد كثّف الشّاعر صوت اللام لتلائمَ عُسر النّطق في الحاء، والخاء، ويعضُد هذا التّكرار الصّوتي ما وقع من التّجنيس المُطرّف بين(حلال، محلاْل)، و التّجنيس المُكتنف بين(حلال، حلاحلُ). وللتّجنيس المُكتنف مواضعُ أخرى كقول أبي الرَّبيع:

وبنتني المُنى بيمنِ يمينٍ منظرًا رائعًا، ويسرِ يسارٍ[4]

فالمعنى أنّ هذا البناء تمّ، وصار صرحًا يسرّ العيون بيمنِ يمين الخليفة، ويُسر يساره، فكان للجناس أثرٌ إيقاعي في إضفاء هذه المُوسيقى على البيت، وهذا الجرس المُتأتّي من تجانس الكلمات فيه.

وممّا ورد من الجناس المُذيّل قوله:

فمَن استغاثك لم يكن لك عنده غير القنابلِ، والقنا سفراءُ[5]

والبيت على ما فيه من تكرار لحروفٍ صعبةِ النّطق إلا أنّها حقّقت له هذا التّجانس في الأصوات، إضافة لما عضَد ذلك من الجناس المُذيّل في قوله(القنابل، القنا)، ومن هذا النّوع قوله كذلك:

وكلٌّ يُبكّي طرفَه قدرَ وجده فدامٍ على إثر المَطيّ ودامعُ[6]

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص28.
(2)- المصدر نفسه، ص40.
(3)- المصدر نفسه، ص26.
(4)- المصدر نفسه، ص142.
(5)- المصدر نفسه، ص23.
(6)- المصدر نفسه، ص92.

أما الاختلاف في هيئة الحروف، والذي يكون الجناس فيه مُحرّفا، أو مُصحّفا، فلم يرد منه إلا النّوع الأول يقول أبو الرَّبيع:

أ ليّنةٌ عطفًا وقاسيةٌ قَلبا وناطقةٌ قرطًا، وصامتةٌ قُلبَا[1]

وسرُّ جمال البيت اعتدالُ مقاطعه، وما يصدره الجناس من تماثلٍ صوتي بين طرفيه خاصّة أنّ المُتجانسين توافقَا في الموقع مع العروض، والضرب، فأضاف ذلك إلى التّماثل العروضي الذي يقتضيه التّصريع تماثلا لغويّا يُؤدّيه الجناسُ. ومن بديع هذا النّوع بيتٌ ورد فيه الجناس بالغ الحُسن يزيد في عذوبته ما أبدعه الشّاعر من اللّف والنّشر، يقول أبو الرّبيع:

ويلتقي الحزنُ، والدّاجي فيُذْكِرني حُسنين من مُقلتيه الكُحْلُ، والكَحَلُ[2]

وللسّامع أن يحسّ بجمال الجرس المُوسيقي بين طرفي الجناس(الكُحْل، الكَحَل)، وله أن يتذوّق بديعَ الدَّلالة في البيت، فالإحساسُ بالظُّلمة صفةٌ عارضة في النَّفس تقتصر على حالِ الحزن، لكنّها ثابتةٌ، دائمةٌ في الليل، وكذلك محبوبةُ الشّاعر أغناها الكَحَل عن الكُحْل، فالأوّلُ من لوازمها، والثّاني عارضٌ فيها. أمّا الاختلافُ في ترتيب الحروف، فلم يرد منه إلاّ قلبُ الجُزء، وذلك في قول أبي الرّبيع:

يا قرَّب الله ذاك الرّوضَ إنَّ به تالله ما شاءَ وُرّادٌ، و رُوَّادُ[3]

ويُلاحَظ اختلافُ التّرتيب جزئيا بين(وُرّاد، رُوَّاد)، حيث طال التّغيير الحرفين الأوّلين منهما، فكان هذا التّشابه في الحروف، وفي ترتيب بعضها مثارًا لجمال الوقع، وعذوبته.

ومن هذه الأنواع السّابقة ما جاء لصيقا بالعروض، أو القافية، رابطًا بين بيتين، أو أكثر، فمن الجناس المُتعلّق بالعروض قولُ أبي الرَّبيع:

معسولُ لقاحهمُ عسلٌ وشهيٌّ رضابهمُ ضربُ[4]

وقوام قُدودهمُ أسَلُ ولحاظ جفونهمُ قُضب

فقد أنشأ الجناسُ المُضارع رابطةً صوتيّة بين عروض البيت الأوّل، وعروض البيت الثّاني بتشابه حروفٍ، وتقاربِ أخرى، إضافة للحُسن الذي أضفاه عليه توازي مقاطعه. ومن الجناس الذي ارتبط بالقافية قوله في موضع آخر:

أكحلَ الطّرف صفوهُ وبما نوّع القتل صِفوه أخيفَا[5]

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص87.
(2)- المصدر نفسه، ص67.
(3)- المصدر نفسه، ص66.
(4)- المصدر نفسه، ص91.
(5)- المصدر نفسه، ص52.

حبَبِيَ الثّغر معسولَ اللّمَى مائسَ القدِّ رطيبًا أهيفا

فقد أنشأ الجناس تناغمًا موسيقيا بين البيتين زاد من وضوح إيقاع القافية المُجرَّدة التي تقِلُّ الحروف اللازمة فيها، وكذلك الحال في قوله:

ألا خبّروني ما اسمُ التي تُحاكي الغزالةَ في مشيهَا[1]

وتَــجهَد في شُغلها دائبا فُتبدي العجائبَ من وشيها

وقوله:

أنظر إليها وقد سالت جوانبُها بــالماء سيلا خفيفًا دمعُه يكِفُ[2]

كــأنّها مُقلتي يومَ الوداع وقد لاح الرّقيبُ فلا تجري ولا تقِف

وربط الجناس المُحرّف كذلك بين القوافي، كمَا في قول أبي الرَّبيع:

أنظر إلى دوحة التّفاح مال بها ريحُ الصَّبا فأثار الزّهر والورَقَا[3]

والنبتُ من حولها تبدو أزاهره كــأنّها أنجمٌ قــد فُرِّقت فِــرقا

كأنّها مــلِكٌ طاف العفاة بــه ليسألــوه فــألقى بــينهم وَرِقا

فكوّن الجناس المُحرّف صلةً صوتيّةً بين البيت الأوّل، والثّالث إذ لا يختلفان إلا في صائت قصير(حركة الرّاء)، ومن أمثلة الجناس المُحرّف الذي يُعمِّق إيقاعيةَ القافية قوله:

ألوفُ وقــاك الله كــــلّ مساءةٍ بعَيشك قولي كيف حالُك من بَعدِي[4]

حفظتِ ذمامي، أم نسيتِ مودّتي فإنّي–وحقّ الحبّ–باقٍ على العهد

ودادك مرعيٌّ كما شاءه الهــوى على أيِّ حــالٍ من تدانٍ ومن بُعد

وكذلك قوله:

طوبى لمَن أضحى يطوف بها غدًا ويُحِلُّ بالبيت العتيق ويُحرِمُ[5]

ومِن العجــائب أن يفــوزَ بحجَّة مَن بــالشآم ومَن بمكّةَ يُحرَمُ

وممّا جاء من الجناس في القوافي جناس القلب، يقول أبو الرَّبيع:

مــن كفِّ ذي لعسٍ شهيٍّ ريقُه صافي الأديم مُؤدَّبٍ ومُهذَّبِ[6]

أوَ ما ترى زهرَ الرّياض مُؤنَّقا والجوُّ بين مُفضَّضٍ ومُذهَّب

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص125.
(2)- المصدر نفسه، ص134.
(3)- المصدر نفسه، ص134.
(4)- المصدر نفسه، ص94.
(5)- المصدر نفسه، ص144.
(6)- المصدر نفسه، ص102.

وجاء القلب جزئيًّا مما أبقى نسبة التّشابه بين الحروف أقوى، والجرسَ الإيقاعي أبينَ وأظهر.

وقد يشمل الجناس أكثر من بيتين، ويأتي على أكثر من صورة واحدة، ومن هذا قول أبي الرّبيع في باب الألغاز:

وعيونه كُثُرٌ وواحـــدةٌ لـــه في رأسه ويطير دون جَنَاح[1]
إن مُسَّ أنَّ لـــغير ضرٍّ ناله وكذاك فعلُ شبيهه يـــاصاح
فإذا أمرتَ بلفظه أحدًا مضى طوعًا لأمرك طالـــبًا لنَجَاحِ
وإذا قلَبتَ وغُيّرتْ حركاتُه دخل الذي تدعو بغير جُناح

فهذا ربطٌ صوتيٌّ بين ثلاثة أبيات أخصبَ موسيقى البيت، وأبرز جرسَه، وزاد به قوّةَ إيقاع القافية المُشتمِلة على المدّ في الوصل، والتّأسيس، وقد استعان الشّاعرُ في ذلك بجناس قلب الجزء بين(جَنَاح، نَجَاحِ)، وبين(نَجَاحِ، جُناح)، وبالجناس المُحرَّف بين(جُناح، جَنَاح)، كما ورد الجناس اللاحق مُعتورِرًا القوافي، وذلك في قوله:

يا خليليَّ اشربا واسقياني وانفيا الـــهمَّ ببنت الدّنانِ[2]
أنزلاها دُرّة كـــالـــلآلي وارفعاها وردة كـــالدّهان

فعضَدت موسيقى الجناس الموسيقَى المنبعثةَ من الرّدف والوصل، ومن حُسن التأليف، وخَفِّي الكناية(بنت الدّنان)، وبديعِ الاقتباس، ورائق التّشبيه(وردةً كالدّهان).

أمّا الجناس التّام فقد كثر منه الجناس المُماثل كقول أبي الرّبيع:

يا شاربًا ألثمني شاربًا قد خُطَّ بالعنبر والمسكِ[3]

وقوله:

نأيتُ وقلبي في يديك أسيرُ فكيف بلا قلبٍ إليك أسيرُ[4]

ويلاحِظ السّامع تمامَ الجرس في البيتين للتّماثل التام لبنيتهما اللّفظية التي قوّت الصلةَ الصوتيّة بين أوّل الصّدر، وآخره في البيت الأوّل، وبين العروض، والضرب في البيت الثّاني، وتركت السّامعَ في فكرٍ مُتواصل طلبًا لإدراك الدّلالة، وهو جرسٌ يكون أتمَّ وأوقعَ، ودلالةٌ تصير أعمقَ وأمتع إذا امتزج الجناس المُماثل بمُؤثّرٍ إيقاعي كالتّكرار، ومن ذلك قولُ أبي الرّبيع:

غريبٌ ولا كالحيِّ يُرجَى لقاؤه ولكنْ غريبٌ ما تقول غريبُ[5]

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص110.
(2)- المصدر نفسه، ص68.
(3)- المصدر نفسه، ص57.
(4)- المصدر نفسه، ص72.
(5)- المصدر نفسه، ص41.

و قد يرتبط الجناس المُماثل بالقافية، فيكون الإيقاع أظهرَ لتعاضد قيّمهما الإيقاعية، يقول أبو الرّبيع:

إنّ سربًا بالصفا حلّ لهم مـــا أراقوا من دمي عند الصفَا[1]

أيُّ ظـــبيٍ منهمُ عاطيتُه محضَ وُدّي واعتقادي لو صَفا

واستعمل الشّاعر الجناس المُركّب في شعره مُقتصرًا على نوعٍ واحد من أنواعه هو الجناس المُلَفَّق، يقول أبو الرّبيع:

قد أودع الله سرَّ الحُسن صفحَته ونظّم الدرَّ والمُرجانَ في فيـــهِ[2]

فظـــلّ يحسدني فيـــه، ويعذلني يقول ما اسم الذي تهوى فأدريه

ويقول في موضع آخر:

خليليّ قولا أين قلبي ومَن به وهل من بقاءٍ لامرئ بعد قلبهِ[3]

فلو شئتما علمَ الذي هو عنده لصحّقتما أمري لـــكم بعد قلبه

وتأتي القيمة الإيقاعيّة للجناس المُلفَّق ممَّا يُشيعه من التّماثل اللّفظـــي بـــين المُتجانـــسين خاصّـــة أنّ وقوعَهما في تركيب يُوسِّع مساحة التَّماثل الصَّوتي، ويُبرِز الجانب الإيقاعي، ومن أنواع الجناس التي اطّردت في ديوان الشّاعر الجناسُ المُزدوج، وهو أن يتجاور المتجانسان في البيت، ومن نماذج هـــذا النّوع ما يأتي في أوّل الصّدر كقول أبي الرّبيع:

فهبُّوا ولبُّوا طالما قد رقدتمُ فحقَّ لمَن قد نام أن يتنبَّهَا[4]

وقوله:

فحتَّى متى تَبري الرّزايا سهامَها وتقصدني عمدًا بها فتصيبُ[5]

وقد يقع في حشو الصَّدر كقول أبي الرَّبيع:

مُديمُ الصّيام والقيام وما به إلى الدّين ميلٌ إنّه لخسورُ[6]

كما يقع في حشو العجز، ومثاله قوله:

ثَنينا عنانَ الشّوق نحو دياركم وليس لنا حادٍ وهادٍ سوى الذّكرُ[7]

وقد يجيء شاملا للعروض كما في قول أبي الرّبيع:

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص52.
(2)- المصدر نفسه، ص116.
(3)- المصدر نفسه، ص117.
(4)- المصدر نفسه، ص154.
(5)- المصدر نفسه، ص40.
(6)- المصدر نفسه، ص128.
(7)- المصدر نفسه، ص97.

تنشدُ النّازلين أهلا وسهلا أدخلوا آمنينَ أسعدَ دارِ[1]

أو شاملا للضّرب كقوله:

قلتُ له لمّا انثنى مُعرِضًا مهلا فما في الفتك من إفك[2]

وقد يتكرّر الجناس المُزدوج فيكون ذلك أكثرَ تبيينًا للوقع الصّوتي، يقول أبو الرّبيع:

فحتّى متى سُهدٌ وبُعدٌ كأنمّا حرامٌ علينا أن نقرَّ ونهجعَا[3]

وهذا الجناس المُزدوج الذي تخلَّل الأبيات في مواقعَ مختلفة عوّض النّقصَ الإيقاعي الناجمَ عن زُهد الشّاعر في التّرصيع، وتقليلِه من إيراده.

وأخيرًا فإنّ الجناسَ من العناصر الإيقاعيّة المُؤثِّرة بما يَمنحُه من الجرس العذب والنّغمة المُتماثلة، والتّقارب الصّوتي، وبما يُضفيه على المعاني من العُمق من خلال الائتلاف، والاختلاف.

3- التّوازي: تنوّعت مظاهر التّوازي في شعر أبي الرّبيع فطالت الكلمةَ المفردة، والتّركيب، وأبانت عن دلالاتٍ عميقة إضافةً لِما حلَّت به الأبيات من مظاهر توازن الكلام، واعتدال المقاطع، وما ينجرُّ عن ذلك من إبداعٍ للوقع، وضبطٍ للجرس، وتعميقٍ للقيّم الإيقاعيّة في الشّعر، خاصّة أنّ التّوازي قد استحكم بتلاقيه مع عناصرَ إيقاعيّة أخرى كالبديعِ، والتّكرار.

ومن صوّر التّوازي ما يكونُ على مستوى الكلمات حيث أن توازنَها يكسبُه حسنًا في الأسماع، وقَبولا في الأذواق، يقول أبو الرّبيع:

أَ ليّنةٌ عطفًا، وقاسية قَلبا وناطقةٌ قرطًا، وصامتةٌ قُلبَا[4]

فوازنَ الشّاعرُ بين المُشتقّات(الصّفة المشبّهة، واسم الفاعل)، ووازنَ بين التّمييز الذي اختار له الصيغة الصّرفية(فَعْل)، وهو ما جعل البيت مُقسّما إلى مقاطعَ متساوية، متوازية، لها جرسٌ بديع في الإنشاد.

ويظهر هذا التّوازن في المقاطع، والتّعادل في الأقسام في بيت آخر لأبي الرّبيع يقول فيه:

هيَ الظّبيُ جيدًا، هي السّيفُ لحظًا هيَ البدرُ حُسنًا، هيَ الغُصْنُ لينَا[5]

ويلتقي التّوازن في هذا مع اللّف، والنّشر الذي تتوازى فيه كلمات اللّف، وكلمات النّشر توازيًا في المعنى يدركه الذّهن، يقول أبو الرّبيع:

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص142.
(2)- المصدر نفسه، ص57.
(3)- المصدر نفسه، ص62.
(4)- المصدر نفسه، ص87.
(5)- المصدر نفسه، ص54.

ويلتقي الحزن، والدّاجي فيُذكرني حُسنين من مُقلتيه الكُحْل والكَحَل[1]

فالشّاعر يُوازى بين الحزن، والكُحْل، والدّاجي، والكَحَل، وفي ذلك ربطٌ معنويٌّ بين الشّطرين.

ومن هذا أيضا قولُ أبي الرَّبيع:

وغايةُ الرّوض من زهرٍ، ومن غصُنٍ ما تحت بُرديه من عطرٍ، ومن لينِ[2]

فالمعنى يدلُّ على أنّ التّوازيَ قائمٌ بين الزّهر، والعطر، وبين الغُصن واللّين، ولم تقتصر قيمةُ التّوازي الإيقاعيّة هنا على الدّلالة فحسب، فالبيتُ اكتسب به توازنًا معنويا، وكذلك توازنًا صوتيّا من خلال توافق الكلمات المُتوازية في الوزن فكلُّها ثلاثيّة، والسّامع يلحظ هذا التّقاربَ بين(الزّهر، الغصن، والعطر)، ثم أنّ هذه الكلمات لها ما يُماثلها في البيت(الرّوض، والبُرد) مما زاد من الانسجام الإيقاعي له.

ومن التّوازي ما يقع في التّركيب شطرًا، أو بيتًا، أو مجموعةً من الأبيات، ومن ذلك قولُ أبي الرّبيع:

فلو تُرِكتُ ركبت الهولَ نحوكم وإنْ وشى بيَ أعداءٌ وحسّادُ[3]

إنّي وإنْ فــاتتني عيــدٌ بربعكُمُ حسبي بلقياكِ أعراسٌ وأعياد

فقد توازن الجزء الأخير من العجز في كل بيت، وذلك يُوحّد إيقاعَ النّهاية، ويزيد من موسيقى القافية ويجعل الأثرَ الإيقاعي أبقى في نفس السّامع، وأرسخَ في ذهنه باعتباره اكتمل مع نهاية المقدار الوزني، ويُمكن أن يقعَ في أيّ موضع من البيت فإن اختصّ بالعجز في النّموذج السابق، فإنّ وجوده في الصّدر مُمكنٌ كذلك، يقول أبو الرّبيع:

فحتّى متى تبرْى الرزايا سهامَها وتقصدني عمدًا بها فتصيبُ[4]

وحتّى متــى ألقى رزايا مُمضَّةً يكــاد لإحداها الحديدُ يذوب

بل ربّما طال العروضَ، فمنحها قافيةً خاصّة، وتجاوزها إلى البيت كَلّه، يقول أبو الرّبيع:

بسيوفٍ بين ألحاظهمُ ظاهروا الهند بها، واليمنَا[5]

وقدودٍ حشو أبرادهمُ نازعوا الخطّ بها لُدْن القنا

ويلتقى التّوازي مع مُحسّن بديعي آخر هو العكس والتّبديل من خلال توازن العبارة، وما يُعاكسها يقول أبو الرّبيع:

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص67.
(2)- المصدر نفسه، ص68.
(3)- المصدر نفسه، ص66.
(4)- المصدر نفسه، ص40.
(5)- المصدر نفسه، ص77.

إن تشكّا في ضناي سلاها أو تشكّا في ضناها سلانِي[1]

ويقول كذلك:

قــد كان أحمدُ عمر المرء أطولَه فاليوم أقصرُ عمر المرء أحمدُهُ[2]

ويكون التّوازي أجملَ إذا اتّفقت فيه الأقسام وزنًا، وتوافقت فيه النّهايات تقفيةً، ومن ذلك قول أبي الرّبيع:

معسولُ لقاحهمُ عسلُ وشهيٌّ رضابهمُ ضربُ[3]

وقوامُ قدودهمُ أســلُ ولــحاظُ جفونهمُ قُضُبُ

فقد اتّفقت فيه الكثير من الكلمات في الوزن والتقفيه(لقاحهم، قدودهم)، (عسل، أسل)، (رضابهم، جفونهم)، (ضرب، قضب)، ومن هذا النّوع قوله كذلك:

فمن ذا يُنبِّه إنْ أيقــظت حروبُ العدى الأعينَ الــنّومَا[4]

ومن ذا يُجرِّدُ إن أوقظت عيونُ المهى الصارمَ المخذما

وأخيرا فالتّوازي من المُؤثّرات الإيقاعيّة الهامّة في إيقاع الشّعر بما يبثُّه فيه من التّوازن، والاعتدال ممّا يُظهِرُ إيقاعَ البيت، ويقوِّي جرسه.

4- التّرصيع: لم ينل هذا العنصرُ الإيقاعي الحُظوةَ عند أبي الرّبيع إذ لم يبدِ اهتمامًا ببناء البيتِ على مقاطعَ موزونةٍ مقفاةٍ ولا يُوجد عنده ما يُقارب صورةَ التّرصيع إلا قولُه:

بذّ الأُلَى راموا السّباقَ إلى العُلا والمُكرمَاتِ فحازها مُتمهِّلا[5]

وإن كان هذا البيت لا يقوم على مقاطعَ متساويةٍ، ولا يُحقّق الشّكل التّام للتّرصيع، غيرَ أنّ الــشّاعر استعمل أنواعًا من البديع اقتربت منه، في اعتدال الأقسام، والأوزان.

ومن ذلك التّطريز، وهو إيرادُ كلماتٍ متساويةٍ في الوزن في مواضعَ متوازيةٍ من البيت، يقــول صلاح يوسف عبد القادر:« التّطريزُ وهو أن ترِدَ في أبيات متوالية من القصيدة كلماتٌ متساويةٌ فــي الوزن، وهي في هذا تشبهُ الطّرز في الثّوب »[6]. ومن هذا النّوعِ، قولُ أبي الرّبيع:

فالقلب في حُرق والجفنُ في أرقٍ وللبلابــل إصدارٌ وإيــرادُ[7]

والدّمعُ يُزري بقطر المُزن وابلُه وللــجوانح إيــراقٌ وإرعاد

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص69.
(2)- المصدر نفسه، ص155.
(3)- المصدر نفسه، ص91.
(4)- المصدر نفسه، ص42.
(5)- المصدر نفسه، ص38.
(6)- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص169.
(7)- أبو الربيع، الديوان، ص66.

فلو تُركتُ ركبتُ الهولَ نحوكمُ وإن وشى بيَ أعداءٌ وحُسّاد
إنّي وإن فــاتني عيــدٌ بربعكمُ حسبي بلقياكِ أعراسٌ وأعياد

فقد تقابل عجز البيت الأوّل والثّاني بكلمات مُتعادلة مُتساوية، ثم تقابلت الأبيات الأربعة في الكلمتين الأخيرتين منها، وهذا كفيلٌ بإشاعةِ جرس مُوسيقي يستعذبهُ السّامع.

ومن جهة أخرى فإنّ البيت الأوّلَ باستواءِ مقاطع صدره يقترب من نوعٍ بديعي آخر مُقاربٍ للتّرصيع وهو ما يُسمّى بالتّشطير لولا أنّ الشّاعر لم يماثل في التّقفية بين مقطعي العجز، وهناك بيتٌ آخرُ يقترب من مفهوم التّرصيع من ناحية تماثل التّقفية لكنّه لا يُحقّق شرطَ المقاطع المُتماثلة، المُتعادلة في صدره، يقول أبو الرّبيع:

أرواحُ النّاس بهم، ولهم إن هم نهبوا، أو هم وهبُوا[1]

ومن المُؤثّرات الإيقاعيّة التي عوّض بها الشّاعر غيابَ التّرصيع ما يُعرَف بالقافية الدّاخلية العروضية، يقول صلاح يوسف عبد القادر:« وهي ليست متجانسةً، أو تامّة بالمعنى الصحيح مع القافية الخارجيّة، لكنّها قوافٍ ترِدُ في نهايةِ الأشطار الأولى للأبيات، وتُحدِث نوعًا من الإيقاع يتصاعد مع تكرارها في مستواه في الأشطار الأولى، ويتطامَن مستواه مع إيقاع القافية الخارجيّة »[2]، ومن هذا النّوع قولُ أبي الرَّبيع:

متى خنتكم ســاعةً في الهوى ففارقتُ من راحتيَّ اليمينَا[3]
فزُوروا المشُوق ولو في الكرى فقــد طال ما كنتمُ زائرينا
ومــنُّوا بـــوعدٍ يُنيل الــمُنى هــدُيتمْ ولــو كنتمُ تُخلفونا
فــوالله لـــولا تــرجّي الــلّقا وتــأميلُ قــربكمُ مــا بقينا

فقد اتّفقت صدورُ هذه الأبيات في الانتهاء بالمدّ الذي يُمثّله الاسمُ المقصور في الأشطر الثّلاثة الأولى، ويُمثّله قصرُ الممدود في الشّطر الأخير ممّا أنشأ صلة صوتيّة بينها مصدرُها النّغم المُتأتّي من تساويها في النّهايات. والخلاصة أنَّ أبا الرَّبيع لم يلتزم بالتّرصيع بمفهومه البلاغي، وإنّما اعتمد أنواعًا بلاغيةً قريبة منه حقّقت له الفعاليّة الإيقاعيّة المُتوخاة منه.

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص91.
[2]- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص162.
[3]- أبو الربيع، الديوان، ص54.

الفصل الثالث:

مظاهر الاختلال الإيقاعي

- تمهيد:

إنّ المحافظةَ على الإيقاع، وضمان عدم اختلاله تقتضي شروطًا عديدة، تتعلّق بالجانب العروضي وما يتبعه من مراعاةٍ للأوزانِ، وضبطٍ للبحور، والتزامٍ بالتّغييرات، أو ترتبط بالقافية، وما تختصّ به من مظاهر لزومٍ تُتّبعُ، وعيوب تُجتنَبُ، أو ترجع إلى الجانب اللّغوي، وما فيه من علاقاتٍ تربط بين أصواته، وكلماته، وتراكيبه.

1- الاختلال الإيقاعي العروضي: من ذلك سلامةُ المُكوّن العروضي، وهو ما يستدعيه من عدم الخروج من ضرب إلى آخر، فقد حدّد الخليلُ للشّعر أضربًا بلغت سبعةً، وستين نوعا، فإذا سلك الشّاعر ضربًا منها لزمه في قصيدته كلِّها، ذلك الانتقال فيما بينها في قصيدةٍ واحدة يُكسِبها هِنةً في الوزن، وخللا في الإيقاع. وإذا كان الانتقال بين أضرب البحر الواحد معيبًا، فإنّ الخروجَ من بحرٍ إلى آخر أشدُّ فسادًا، وأبعدُ عن الشِّعر المُتّزن، والإيقاع المُحكَم، إنْ لم يكن ذلك بإرادة الشّاعر، ووعيه.

ومِن إحكام الإيقاع بُعدُه عن كسور الوزن، فلا يخرج الشّاعر عن القيّم الإيقاعيّة للأجزاء، والوحدات إلا بما أباحته له الزّحافات، والعلل، بل إنّ من كمال الإيقاع تجنّبُ التّغييرات التي تُؤثِّر فيه، أو تُغيِّر بنية الجزء كليًّا، أو تؤدّي إلى فَقد انسيابيةِ البيت، واستثقال موسيقاه سماعًا. ومن صُوَر هذا الاختلال عدم الالتزام بالعلل الواجب التزامُها، وبما جرى من الزّحاف مجرى العلّة لأنّ وجودَ هذه اللّوازمِ في أبياتٍ، وخلوّها من أخرى يُفضي إلى إخلالٍ بموسيقى البيت، وفقدٍ للتماثل في أجزائه.

2- الاختلال الإيقاعي القافوي: ترجع مظاهرُ هذا الاختلال إلى عدم مُراعاة ما يلزم في حروف القافية، وحركاتِها في القصيدة الواحدة، أو بسبب عيبٍ لا يتعلّق بمخالفةِ مظهر من مظاهر اللّزوم.

فأمّا العيوب الخاصّة بلوازم القافية، فتتلخّص فيما يلي:

1.2- السّناد: وهو اختلاف ما يُراعَى قبل الرّوي من الحروف، والحركات ، وهو خمسةُ أنواع: اثنان باعتبار الحروف، وهما: سنادُ الرّدف، و سنادُ التّأسيس، وثلاثةٌ باعتبار الحركات : سنادُ الإشباع، وسنادُ الحذو، و سنادُ التّوجيه. وهي عيوبٌ اغتفرها النُقّاد للمُولّدين.

أ- سنادُ الرّدف: وهو أن يأتي الشّاعر بمدّ الرّدف في أبيات دون أخرى في القصيدة الواحدة، يقول التّبريزي:« سناد الرّدف، وهو أنّ يجيءَ بيتٌ مردوفًا، وبيتٌ غير مردوف »[1]، ومن شواهده قولُ طرفة:

إذا كنت في حاجةٍ مُرسلا فارسل حكيمًا، ولا توصهِ[2]
وإن ناصحٌ منك يوما دنا فلا تنــأَ عــنه، ولا تُقْصه

والعيب فيه ناتجٌ عن الوضوح الصّوتي لحذف المدّ(الواو) مما يجعل التّباين بينه، وبين الحرف الصامت(قْ) واضحًا، وهو ما يترك انطباعًا باختلال التّماثل الصّوتي، ولا عجبَ أنّ العروضيين يُساوون في التّقطيع بين حرف المدّ، والحروف السّاكنة، ولا يقبلون تعاورَهما في القافية نظرًا لِما فيها من مظاهر اللّزوم، والتّماثل باعتبارها نهايةَ المقدار الوزني.

ب- سنادُ التّأسيس: أنّ يُؤسِّس الشّاعر في بيتٍ، ويترك التّأسيسَ في آخر، ومصدر الاختلال هنا يعود إلى ما سبق ذكرُه من قوّة حروف المدّ، خاصّة الألفَ فإنّ عدم اطّرادها في كلّ الأبيات يترك الفرق في التّماثل الصّوتي بيّنا، ومن شواهده في كتب العروض قولُ ابن السليماني[3]:

لَوَ أنَّ صدور الأمر يَبدون للفتــى كــأعْقَابِهِ لَــمْ تُلْفِــهِ يتَنــــدَّمُ
إذِ الأرضُ لم تُجْهَلْ عَلَيَّ فُرُوجُهَا وإذ لِيَ عن دار الهَوانِ مُراغَمُ

وفي التفرّد الصّوتي الذي تتميّز به هذه الألف، يقول إبراهيم أنيس:« وممّا يدلّ على أنّ ألف المدّ أوضحُ في السّمع من حروف المدّ الأخرى، عنايةُ الشّعراء بها، ومعهم أهلُ العروض، لا حين تقع قبل الرّوي فحسب، بل حين يفصِل بينها وبين الرّوي حرفٌ من الحروف أيضا، فقد التزمها الشّعراء وأوجب أهلُ العروض التزامَها، حتّى حين يُفصَل بينها وبين الرّوي بحرف، وسمّوها حينئذ ألفَ التّأسيس »[4].

ج- سناد الحذو: وهو اختلاف حركةِ ما قبل الرّدف بفتحٍ مع ضم، أو فتحٍ مع كسر، فالفتحةُ كالحرف الذي يُجانسها(الألف) لا تقبل أنّ تتبادل معها الواو، والياء في بنية القافية، ووجودهما يؤدّي إلى خللٍ صوتيّ كما هو واضح في قول عمرو بن كلثوم[5]:

---

[1]- التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص165.
[2]- طرفة، الديوان، ص59.
[3]- ابن السليماني، من شعراء الإسلام المُقلّين.
[4]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص302.
[5]- عمرو بن كلثوم بن ملك بن عتاب التغلبي، عمرو بن كلثوم التغلبي (ت 584 م): شاعر جاهلي، من الطبقة الأولى، ولد في شمالي جزيرة العرب في بلاد ربيعة. كان من أعز الناس نفسا، و من الفتاك الشجعان، ساد قومه (تغلب) وهو فتى، وعمر طويلا، وهو الذي قتل الملك عمرو بن هند. أشهر شعره معلقته.

إذا وُضعَت على الأبطالِ يومًا رأيتَ لها جلودَ القــوم جُونــَا[1]
كــأنّ غضونَهنّ متونُ غُــدرٍ تُصفِّقها الــرّياح إذا جرَينــا[2]

د- سنادُ الإشباع: وهو اختلافُ حركة الدّخيل بضم وكسر، أو بالفتح مع أحدهما، ومن ذلك قول النّابغة[3]:

حلفتُ فلم أترك لنفسكَ ريبــةً وهل يأثمنْ ذو أُمّة وهو طائعُ[4]
بمُصطحباتٍ من لَصاف وثَبرة يزُرن إلالًا سيرهُن التّــدافعُ[5]

ك- سناد التّوجيه: هو اختلاف حركة ما قبل الرَّوي المُقيّد، ومن ذلك قول طرفة:

لا يــكن حُــبّكِ داءً قاتــلا ليس هذا منكِ، ماويَّ، بِحُرْ[6]
كيف أرجو حُبَّها من بعدما علِق القــلب بنُصب مُستترْ[7]

يقول إبراهيم أنيس في بيان هذا العيب في القافية:« فرأوا أن التزام الحركة القصيرة قبل الرّوي في القافية المُقيّدة حسنٌ جميل، وعابوا على ما لم يراع هذا من الشّعراء، وسمّوا هذا العيب " سناد التّوجيه" »[8].

2.2- الإيطاء: هو أن تتكرّر كلمة الرَّوي بلفظها، ومعناها في قصيدة واحدة دون سبعةِ أبيات، كما في قول النابغة:

أو أضع البيت في سوداءَ مُظلِمة تُقيِّد العير لا يسري بها السّاري[9]
لا يخفض الرِّزَ في أرض ألمّ بها ولا يضلُّ على مصباحه السّاري[10]

أمّا إذا اتفقت الكلمتان لفظا واختلفتا معنًى فإن ذلك من ضروب التّجنيس، ولا يُعدّ عيبا، وقد ذهب الخليل إلى أنّ ذلك إيطاء إذا وقعت العوامل، عليهما، يقول ابنُ رشيق:« وإذا اتفقت الكلمتان في القافية، واختلف معناهما لم يكن إيطاءً عند أحد من العلماء إلا عند الخليل وحده فإنّ "يزيد" عنده بمعنى الاسم، و"يزيد" بمعنى الفعل إيطاءٌ »[11].

(1)- عمرو بن كلثوم، الديوان، تح: ايميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص85.
(2)- الجون: الأبيض، والأسود، والأسود الذي تخالطه حُمرةٌ. وغضون الدرع: ما على ظهرها من نتوءات، وكسور. ومتون الغُدر: صفحات الغدران.
(3)- النابغة الذبياني: زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني شاعر جاهلي، وأحد أصحاب المعلقات .كان الشعراء يحتكمون إليه في عكاظ، توفي نحو 604م.
(4)- النابغة، الديوان، ج: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005، ص77.
(5)- الأمّة: الدين، والطريق القويم. لصاف، وثبرة : موضعان في بني تميم. إلال: جبل على يمين الحاجّ الواقف بعرفة.
(6)- طرفة، الديوان، ص46.
(7)- الحرّ: الخُلق الكريم. النّصب: السّقم.
(8)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص297.
(9)- النابغة، الديوان، ص53- 54.
(10)- الرِّز: الصوت.
(11)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 170.

والإيطاءُ عيبٌ لا يتعلّق بالجانب المُوسيقى، ولكنّه يخصّ المعنى لأنّه يدلُّ على نزارة مادّة الشّاعر، وقلّتها، يقول عيسى علي العاكوب:« ومثلُ هذا الصّنيع في القافية عيبٌ، يُنبِئ عن ضآلة حظّ النّاظم من الفَطانة، أو عدم قُدرته على الإمساك بأعنّة اللّغة، والتّصرف بمفرداتها كيف شاء »[1].

أمّا إذا باعد بين البيتين، أو أتى بإحدى الكلمتين مُختلفةً في المعنى عن الأخرى، فإنّ ذلك لا يُعَدُّ عيبًا يُحيل على ضعف الشّاعر، أو قُبح الإيقاع في شعره، يقول السّكاكي:« وعيبُ الإيطاء بتقارب المسافة بين كلمتي الإيطاء، أمّا إذا طالت القصيدة، وتباعدت المسافة بين الكلمتين، فقلّما يُعاب، لا سيما إذا استعملت إحدى كلمتي الإيطاء في فنٍّ من المعاني، وأخراهما في فنّ آخر »[2].

3.2- التّضمين: وهو تعلُّق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه، كقول النَّابغة:

وهم وردوا الجفار[3] على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إنّي[4]

شهــدتُ لهــم مواطنَ صادقاتٍ أتينَــهمُ بــودّ الصَّــدرِ مِنّي

ويكون جائزًا إذا لم يكن التّعلّق بين البيتين بيّنًا، وكانت« الحاجةُ إليهِ تكميلِ المعنى فقط، كالتّفسير والنَّعت، وغيره »[5]. وممّا يُقبَل من التَّضمين، لعدم وضوح الارتباط بين البيتين قول عليّ بن أبي طالب[6]- رضي الله عنه- :

فإنْ قيل: في الأسْفارِ ذلٌّ ومحْنةٌ وقطعُ الفيافي وارتكابُ الشّدائدِ[7]

فمــوتُ الفتى خير له من مقامهِ بدار هوانٍ بــين واشٍ وحاسدِ

ويشير صلاح يوسف عبد القادر إلى أن هذا العيب قُنِّن عندما كانت القصيدةُ العربية تعتمِد على وحدة البيت، وعليه فهو لا يُعَدُّ الآن من عيوب القافية، يقول:« على أن القصيدة العمودية قد تجاوزت هذا العيب بتحقيقها وحدتها العضويّة في العصر الحديث »[8].

أمّا ما لا يُغتفَر لهم من العيوب فمنها:

4.2- الإقواء: وهو اختلاف حركة المجرى بالضمّ والكسر، وهو ما يجعل الصوت مُختلفا في الرّوي الذي هو عماد القافية لذا عُدّ اختلاف حركته فيهما عيبًا، ومن أمثلةِ هذا الخللِ قول النَّابغة:

---

(1)- عيسى على العاكوب، موسيقا الشعر العربي، ص231.

(2)- السكاكي، مفتاح العلوم، ص575.

(3)- الجفار: ماءٌ لبني تميم.

(4)- النابغة، الديوان، ص124.

(5)- الأحمدي، المتوسط الكافي، ص407.

(6)- علي بن أبي طالب: (23 ق هـ - 40 هـ) أبو الحسن: أمير المؤمنين، رابع الخلفاء الراشيد، ن وأحد العشرة المبشرين، وابن عم النبي وصهره، وأحد الشجعان الأبطال، ومن أكابر الخطباء والعلماء بالقضاء، وأول الصبيان إسلاما . قتله غيلة عبد الرحمن بن ملجم المرادي .

(7)- علي بن أبي طالب، الديوان، جم: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2005،ص59.

(8)- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص141.

أمنْ آل ميّة رائحٌ أومغــتدِي عجلانَ ذا زادٍ وغير مُــزوّدِ[1]
زعمَ البوارحُ أنّ رحلتنا غدًا وبذاك خبرَّنا الغرابُ الأسودُ

5.2- الإصرافُ: وهو اختلاف حركة المجرى بالفتح مع ضمٍّ أو كسر، وقد سبق القول أنّ الفتحة تتميّز بوضوح صوتيٍّ يُجانِس وضوح الألف لذا فالخللُ الصّوتي يكون بَيِّنًا في اجتماعها مع غيرها من الحركات في بنية القافية، يقول الدّماميني:« وإن قُرن المجرى، وهو تحريك الرّوى بما هو بعيد منه، وهو الفتحةُ مع الضّمةِ أو الكسرةِ فذلك هو الإصراف »[2].

ومن نماذجه المُتواترة في كتب العروض قول الشّاعر:

أريتُك إذ منعتَ كلامَ يحيى أتــمنعُني على يحي البكاءَ
ففي طرفي على يحي سهادٌ وفي قلبي على يحي البلاءُ

والإصرافُ أشدُّ قبحًا من الإقواء، وأبينُ خللا بإيقاع القافية لوضوحِ الفرق الصّوتي بين الفتحة، وغيرها أكثر ممّا يكون بين الضّمة، والكسرة.

وعُدَّ الإقواءُ، والإصراف من عيوب الشّعر لما فيهما من الإخلال بالقيم الصوتيّة للقافية من خلال عدم التوافق في حروف المدّ في نهايتها، يقول أحمد كشك:« ليس الإقواء، والإصراف إلا دليلين على التزام المدّ في النّهاية، والحفاظ على دوره في الإيقاع »[3].

6.2- الإكفاء: وهو اختلاف رويّ البيت مع ما يجاوره بحرفين مُتقاربين في المخرج، يقول التّبريزي: « والإكفاء: وهو اختلافُ حرفِ الرّوي في قصيدة واحدة، وأكثرُ ما يقعُ ذلك في الحروفِ المُتقاربة المخارجِ »[4]. ومن شواهده في كُتب العروض:

بُنيَّ إنَّ البرَّ شيءٌ هيّنُ
المنطِق اللــيّنُ والطُّعَيّمُ

7.2- الإجازة: وهي اختلاف البيت مع ما يجاوره بحرفيــن مُتباعدين في المخرج، يقول السّكاكي:« ثمّ عِيب أيضا اختلاف الرّويين مثل: كرب، بالباء مع: كرم، بالميم أو: كرخ بالخاء، وسُمّي هــذا العيب في المُتقاربي المخرجين كالباء، والميم إكفاءً، وفي المُتباعد بهما: كالياء والخاء إجازةً »[5].

ومنه قول الشّاعر:

خليليَّ سيرا واتركا الرَّحَل إنّني بمهــلكة والعاقبــــاتُ تــدورُ

---

(1)- النابغة، الديوان، ص38.
(2)- الدماميني، العيون الغامزة، ص246.
(3)- أحمد كشك، الزحاف، والعلة، ص388.
(4)- التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص161.
(5)- السكاكي، مفتاح العلوم، ص575.

فبيناهُ يسري رحلُه قــال قــائلٌ: لمن جَملٌ رخوُ الملاط نجيــبُ

ويُحدّد موسى الأحمدي التفاوتَ في القبح، ودرجة الإخلال بالمعنى بين هذه العيوب، فيقول:« مراتبُ تلك العيوب الأربعة متفاوتةٌ، فأشدُّها عيبا: الإجازةُ، فالإكفاء، فالإصراف، فالإقواء، ولذلك – فيما أظنّ– تجدُ الإقواء أكثر من غيره وجودًا في الشّعر »[1].

3– الاختلال الإيقاعي اللّغوي:

ويبدو فيما يعتري البنية اللّغوية من مظاهر مُخلّة بالإيقاع كعدم تجانسِ الأصوات، أو تنافر الكلمات، أو الخروج عن قواعد اللّغة، وظوابطها، ممّا يكون له ثقلٌ في الإيقاع، ونبوٌّ في الأسماع.

الجانب التطبيقي:

تمهيد:

إنّ المُتمعّن في شعر أبي الرَّبيع يجدُ مواضعَ اختل فيها الإيقاعُ بخروجٍ عن التّحقيق الوزني، أو إخلالٍ ببنية القافية، أو نشاز في بعض القيم الصوتيّة في الأبيات، وهي جوانب لا يخلو منها ديوان، ولا يسلَم من الوقوع فيها شاعرٌ من الشّعراء. وهي من جهة أخرى لا تعيبه، ولا تحدُّ من شاعريته خاصّة مع كثرة منظومه، وتواتر مُطوّلاته، لا سيما إذا كان ينظم الشّعر على البديهة، ويركَب بحور الشّعر ارتجالا. بل إنّ كثيرًا من هذه المظاهر يعود إلى ما طال هذا الشَّعرَ من التّصحيف، وما ناله من التّغيير بسبب سهو النُسّاخ، وخطأ الورّاقين.

وبما أنّ البحث يتوخّى تحديد المظاهر الإيقاعيّة في ديوان الشّاعر، فلابدّ من التّنبيه إلى هذه المواطن، وبيانِ ما لحق الأبيات فيها من مظاهرَ كسرت الإيقاعَ، وأخلّت بقيّمِه.

1– الاختلال الإيقاعي العروضي:

1.1– التّداخل في البحور:

ومن صُوَر هذا الاختلال خروج الشّاعر من بحر إلى بحر آخرَ، فقد أتى الشّاعر ببيت على إيقاع الرّمل في قصيدةٍ من بحر المديد الأوّل، وذلك في قوله:

فهْيَ لا تترك هجري وأنا عن هواها دائما لا أحُولُ[2]

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

فاعلاتن فعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

الرّمــل المديد

(1)- موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، ص416.

(2)- أبو الربيع، الديوان، ص64.

والواقعُ أنّ احتمالَ خطأ النسّاخين في إيراد البيت واردٌ ذلك أنّ تعويض كلمة(أنـــا) في نهاية الصّدر بكلمة(إنّي) يُعيد إيقاعَ البيت إلى بحر المديد، ولا يخفى ما بين الكلمتين من التّقارب في الرّسم بما يجعل الخطأَ بينهما قائما، فإذا كان الخطأُ من الشّاعر في ضبط البحر، فإنّ ذلك لا يقدح فيه لأنَّ بحر الرّمل، وبحر المديد، وإنّ كانا من دائرتين مُختلفتين إلا أنّهما يتشابهان في المُكوّنات خاصّةً إذا دخل الحذفُ بحر الرّمل حيث يصعبُ التّمييزُ بينهما حتى على العروضي المُتمكّن، والشّاعر المُجيد، فقد أورد ابنُ عبد ربّه شاهدًا للبسيط المجزوء المُذال فجعل صدره من هذا الضّرب، وعجزَه من السّريع المطويّ الموقوف، وذلك لتقارب الضّربين في المُكوّنات، وذلك في قوله:

يا طالبا في الهوى من لا يُنالْ وسائلا لم يُعفَ ذلَّ السؤالْ[1]

ولو استُبدِلتْ كلمةُ(أنـــا) بكلمة(إنّي) في بيت أبي الرّبيع لوافق الشّطرُ بحرَ المديد كمـــا يتبـــيّن مـــن التّحليل:

فهْيَ لا تترك هجري وإنّي

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

فاعلاتن فعلن فاعلاتن

سلامـــة خبن صحّة

2.1- التّداخل بين التّام والمجزوء: وردت للشّاعر نتفةٌ من بحر الكامل التّام إذِ استوفى فيها جميـــعَ أجزائه التي تُتيحها له دائرته، وجاء صدرُ كلِّ بيت من البيتين على إيقاع الكامل الأوّل الصحيح، لكنّ المُتمعِّن في عجزيهما يتفاجأ بوجود علّة التذييل، وهي علّة زيادة، وهذه العلـــل لا تـــدخل إلا علـــى البحور المجزوءة، فالشّاعر ذيّل الكامل التّام خارجًا بذلك عن قواعد الخليل، وضوابطه إذْ لا يُوجـــد هذا الضّرب فيما حددّه الخليل من تحقيقاتٍ وزنيّة للكامل، لذا عُدّ تذييل أول الكامل شذوذا[2]، يقـــول أبو الرّبيع:

يا صاحبَ القبر الغريب كأنّما غنَّيتنا " يا صاحبَ القبر الغريبْ"[3]

/0//0/ 0//0/0/ 0//0/// /0//0/0/ 0//0/0/ 00//0/0/

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعـــلانْ

إضمار إضمار صحّة إضمار إضمار إضمار+تذييل

[1]- أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد،ج5، ص449.

[2]- أنظر: موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، ص 150.

[3]- أبو الربيع، الديوان، ص45.

كم بين مشقوقٍ عليه من الجيو بِ وبين مشقوقٍ عليك من القلوبْ

0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ ///0/// /0//0/ 0//0/// 00//0///

متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متِفاعلن متفاعلان

ولعلّ الموقفَ الحزين هو الذي فرضَ عليه إرسالَ لواعجه الحبيسة، فجنح إلى المدّ بالتّذييل في مقام رثائه لهذا الغريب الذي يُكرِّر الحديث عنه في قصائدَ، ومقطوعاتٍ كثيرة، ومن جهة أخرى، فإنّ إدخاله لعلل الزّيادة على بحر تام يدلُّ على ما سبق للبحث الوصول إليه، وهو ولعُه بالتّطويل، وزهدُه في مجزوءات البحور.

3.1- التّداخل بين الأضرب: وقد ورد هذا التّداخل في عدّة مواضعَ، فمن ذلك قصيدة من الضّرب الثّالث من الطّويل كذلك، والذي يقتضي عروضًا مقبوضة، وضربًا محذوفا، ومنه قوله:

إذا غاب عنّي لم أجد بيَ وحشةً كمـــا إنْ أتـــــاني لا يـــلُمُّ سرورُ[1]

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول فعولن(حذف)

لكنّ الدّارس للقصيدة يجدُ أحد أبياتها قد خرج إلى الضّرب الأوّل من الطّويل، وذلك بوروده بعروضٍ مقبوضة، وضرب صحيح، وذلك في قوله:

عـــلى أنّه مُغـــرَى بشأنيَ كلِّه ولا هو منهيٌّ، ولاهـــوَ مـــأمورُ

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن(صحّة)

وقد سبّب هذا الخروج خللا في الإيقاع نشأ من عدم التّوافق بين صحّة الضّرب في هذا البيت، وحذفه في سائر أبيات القصيدة. وقد خرج الشّاعر إلى ضرب الطّويل الأوّل في موضع آخرَ حيث أورد مقطوعةً من الطّويل الثّالث المحذوف منها قولُه:

قضى بفسادٍ في قضايا كثيـــرةٍ على أنّـــــه قاضٍ بكلّ صلاحِ[2]

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول فعولن(حذف)

لكنّه خرج في أحد أبياتها من حذف الضّرب إلى صحّته، وذلك في قوله:

---

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص128.

[2]- المصدر نفسه، ص121.

فإنْ تتفهّمه وتقــلبْ حروفَــه فذلك ما يبقى من النّفس يا صاح

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن(صحّة)

وبما أنّ الطّويل الأوّل هو أوفى أوزان التّحقيقات الوزنية للطّويل، وأقربها إلى صورته في الدّائرة فإنّ خروج الشّاعر اليه من ضرب الطّويل الثّاني، وضربه الثّالث، وعدم انتقاله منه إليهما، أو من المقبوض إلى المحذوف يدلُّ على جنوحه إلى الكمال في أضرب البحور الطويلة، وقد سبقت الإشارة إلى أنّ نسبةَ سلامة الأجزاء في البحر الطّويل أعلى من نسبة القبض حتى في الضّرب الثّاني نفسه الذي يقتضي عروضا مقبوضة، وضربا مثلها، أمّا مسألةُ عدم تفطّن الشّاعر إلى هذا التّداخل، فذلك لا يُحيل على قلّة اقتدار، أو ضعفٍ في النّظم، وإنّما يعود ذلك إلى أنّ هذه الأبيات التي وقع فيها التّداخل إنّما قيلت في موطن الصّناعة، واللّهو الفكري إذ هي من باب الألغاز، وهو موطن لا يهتمُّ الشّاعر فيه بإحكام الوزن، وضبطه، وفي اتّسام عصرِ الضّعف بالجنوح إلى الصّنعة، والألغاز دليلٌ على ذلك.

ومن جهةٍ أخرى فإنَّ هذا الخروج إنما غيَّب أثرَه وجودُ الرّدف في القافية حيث لا يُحسُّ السّامعُ بالثِّقل لخفائه مع المدّ، وهو دليلٌ على القيمة الإيقاعيّة لحروف المدّ في جبر الاختلالات الإيقاعية في الوزن، والقافية، ولو كان هذا الخروج في قافية خالية من المُدود كالقافية المُجرّدة لظهرَ ثقلُه، وبان قبحُه، فلو أنّ الشّاعرَ قال في البيتين السّابقين:

قضى بفسادٍ في قضايا كثيــرةٍ على أنّـــــه قاضٍ لكلّ مُحــبِّ

فإنْ تتفهّمه وتقــلبْ حروفَــه فذلك ما يبقى من النّفس يا قلبي

أو قال في البيتين السابقين لهما:

إذا غاب عنّي لم أجدْ بيَ وحشةً كمــا إنْ أتـــــاني لا يــلُمُّ مُلِمُّ

عــلى أنّه مُغــرى بشأنيَ كلّه ولا هو منهيٌّ، ولاهــوَ مُــهتمُّ

لَبان الشعورُ بالثّقل، واتّضح التّمايز بين الضرب الصحيح، والضرب المحذوف في النموذجين الشّعريين لعدم الاعتماد على المدّ، فالرّدف قد منح الجُزء المحذوف قيمةً إيقاعية قرّبته من الجُزء الصّحيح حتى صار التّمييزُ بينهما يستعصي على السّماع، ويتطلّب التّحليلَ، والدّراسة.

كما خرج الشّاعر عن قواعد الخليل في بعض أبيات البسيط الأوّل، فأنشأ ذلك خللا إيقاعيّا سببُه عدم الالتزام بالخبن الوجوبي للعروض، وهو ما باعد في القّيم الإيقاعيّة بين العروض، والضّرب في

البيت الذي وقع فيه الخروج من جهة، وبين هذا البيت، وسائر الأبيات التي التزمت هذا الزّحاف الواجب من جهة أخرى، يقول أبو الرّبيع:

لا مسجدٌ لك فيها غيــرَ منْ بيَعٍ ولا قناديــلَ فيها غيرَ منْ وثنِ[1]

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

سلامة خبن سلامــة خبن خبن سلامة سلامــة خبن

فالتزم الخبن في عروض البيت باعتباره زحافًا جاريًا مجرى العلّة في اللّزوم، مُمّيزًا للضرب الأوّل من البسيط، لكنّه لم يلتزمه في البيت الذي يليه بإيراده صحيح العروض، يقول:

مُليت منكَ رضى يا مُنيتي قدْر ماَ مَلأتَ أجفانَ أهل الثّغر بالوسنِ

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

متفعلن فعلن مستفعلن فاعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن خبن سلامــة صحّة خبن سلامة سلامــة خبن

وكذلك قصيدةٌ في باب الألغاز حيث التزمَ الخبنَ الوجوبي في كلّ أبياتها، عدا بيتًا واحدًا، يقول:

وفيه أمران محتومــان إنْ سُمِعا يُقضَ الذي يُشتهَى مِن غير ما زمنِ[2]

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن سلامــة سلامــة خبن سلامــة سلامــة سلامــة خبن

أمّا البيتُ الذي أتى فيه بالعروض صحيحةً، فقوله:

وإن تزد نقطةً في كلّ شطر يكنْ نعتــًا لطعمٍ شهيّ الأكــل فافتطنِ

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن سلامــة سلامــة صحّة سلامــة سلامــة سلامــة خبن

4.1- غموضُ الوزن: المقصود بهذا العيب عدم التّوصل إلى إيجاد البحر لبيتٍ من الأبيات، وذلك بعدم استقامة أجزائه وفقَ تحقيقٍ وزنيّ مُعيَّن، حيث أنّ صورةَ الجزء لا توافق أيَّ شكلٍ من الأشكال المُغيَّرة التي تُتيحها الزّحافات والعلل، ولمّا كانت هذه الاختلالات واضحةً بحيث تنبو عن السّماع،

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص30.

[2]- المصدر نفسه، ص111.

وتُدركُها الأذن بيسُر، فإنّها دون شكٍّ راجعةٌ لأخطاء في نقل الأبيات في مرحلة من المراحل سواءٌ كان ذلك أثناء الكتابة، والجمع، وهو أمرٌ مُستبعَدٌ لوجود صاحب الدّيوان وإشرافه على جمعه وترتيبه، أو كان ذلك خِلال النّسخ، أو أثناء عملية التّحقيق والدّراسة، ومن هذه الأبيات قوله:

خليفـــةَ الله إن تشكرْك أنـــدلسٌ تشكرْك معنى وإنْ لم تشكرك إفصاحَا[1]

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن خـــــلل فعْلن

خبن سلامة سلامة خبن سلامة سلامة قطع

والخللُ واضحٌ للسّمع في عبارة(لم تشكرك) لا تخطئه الأذنُ، ولا يخفى على مُبتدِئ في العروض فكيف بشاعر مُقتدِر، والذي يبدو أنّ الشّاعر أنشد البيتَ خاليًا من كاف الخطاب، واستعمل فيه بعض الضّرورات، والتي تتمثّل في كسر الفعل المضارع المجزوم(لم تشكرِ)، ووصلِ همزة القطع(إفصاحا) لإهمالها في النّطق، وبذلك يزول خللُه، وقبحُه، ويستقيمُ وزنه كما يلي:

خليفـــةَ الله إن تشكرْك أنـــدلس تشكرْك معنى وانْ لم تشكرِ افصاحَا

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

خبن سلامة سلامة خبن سلامة سلامة سلامة قطع

وإذا كان البيتُ السّابق يقبل إعادةَ قراءةٍ، وتشكيلٍ تقترب به من كيفيّة نظم الشّاعر له بتغييرِ ما يُمكِن تغييره، وإخضاعِ بُنيته اللّغوية لبنيته العروضية، وفق مبدأ الضّرورات الشّعرية، فإنَّ من الأبيات ما لم يستطع البحثُ إيجادَ تخريجٍ له، فلا يُوجَد في التّغييرات العروضية بأنواعها في مُخلَّع البسيط ما يُقيم وزنَه، أو يُتيح قَبولَ البنية السّببية الوتدية(/0/0/0) في تحليله العروضي.

والأغلب أنه تعرّض لتغييرٍ في بنيته اللّغوية بسبب مظاهر التّصحيف، والخطأ التي أفسدت وزنه، وأخلّت بإيقاعه، فلا يستقيمُ إلا بتغييرٍ يطال هذه البُنية يقول أبو الرّبيع:

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص30.

لُحت ببرج السُّعود بدرًا وضيغمًا لُحت في السُّروجِ[1]

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

مستْعِلن فاعلن فعولن متَفْعلن فاعلن فعولن

طـــيّ سلامـــة قطع+خبن خبن سلامة قطع+خبن

فالأرض قد أُلبست حُلاها بيض الأعالي خُضْر المروج

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

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن ..... فعولن

سلامـــة سلامـــة قطع+خبن سلامـــة خـــلل قطع+خبن

5.1- مظاهر الجواز المُؤثِّرة في الإيقاع: إنّ التّغييرات المُتمثِّلة في الزّحافات والعلّل هي تغييراتٌ مُمكنة، وتجعل إيقاعَ البحر مقبولا من حيث الجانب العروضي لكنَّها تُضفي عليه ثِقلا يُحدِث خللا في إيقاع البيت لا يقبله السّمع، ويتتعتع بإلقائه اللّسان، ولذلك فرّق العروضيون بين أنواع الزّحاف، ولم يجعلوه في درجة واحدة، يقول الدّماميني:« فتارةً يكون حَسنا، وتارةً يكون صالحا، وتارةً يكون قبيحًا »[2].

غير أنّ هذه الأحكام ليست واضحةً، فكثيرٌ من الزّحافات التي اعتبروها صالحةً، مُتوسّطةً بين القُبح، والحُسن جآءت قليلة الورود ممّا يدلُّ على استهجانها من الشّعراء، وفي هذا المعنى يقول علي يونس محدّدًا أساس تقييم الزّحاف:« والأقربُ إلى الموضوعية أنّ نحتكِم إلى درجة انتشار الزّحاف في الشّعر، ومقدار ما يسبّبُه من اختلاف بين التّفاعيل المُتناظرة »[3].

ومن الزّحافات المُؤثّرة في الإيقاع التي أوردها أبو الرّبيع في ديوانه قبضُ"مفاعيلن" في الطّويل، وهو زحافٌ اعتبره العروضيون بين القبح، والحسن، يقول علي يونس:« ويُلاحَظُ أنَّهم رأوا بعـــضَ الزّحاف حَسنًا، أو صالحا بالرّغم من شَذوذه قديمًا، وحديثًا كقبض "مفاعيلن" في الطّويـــل، و لعلهّـــم وصـــفوه بالحُـــسن، أو الـــصّلاح لَمَّـــا وجـــدوه فـــي أشـــعار بعـــض الفحـــول الجـــاهليين »[4]. وقد نعتَه موسى الأحمدي بالقُبح حيث يقول:« فبان لنَا من هذا أنّ القبضَ في سباعي الطّويل، والعقلَ

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص33.
(2)- الدماميني، العيون الغامزة، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص86 .
(3)- علي يونس، نظرة جديدة، ص196.
(4)- المصدر نفسه، ص194.

في الوافر، والوقصَ في الكامل ركيكٌ مُستثقَل مُلحَق بالقبيح، وإنْ كان كلام بعض العروضين يُــوهِم أنَّه صالح »[1].

وبسبب ما في قبض سباعي الطّويل في الحشو من الثّقل في الإيقاع، فإنّه لم يردْ في التَّحقيقات الوزنية للشّاعر مقبوضا إلا مرتين في بيت غلب عليه هذا الزّحاف، وطال جميع أجزائه، وذلك في قول أبي الربيع:

تنقّبتِ السّماء فيــه بدجْنها وأسفرتِ السّحاب فيه عن القطْر[2]

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

فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن

قبض قبض قبض قبض قبض قبض قبض صحّة

وهو ما يُؤكِّد مرة أخرى حرصَ الشّاعر على الكمال في البحور الجليلة كالطّويل، وتجنّبه الهنات فيها، يقول عبد الإله بو شامة:« نعلم أنّ الحشوَ يضمُّ(مفاعيلن) مرّة واحدة في كلّ شطر، ولعلّ حرص الشّاعر البيّن على سلامة تفعيلته هاته ظاهرة إيقاعيّةٌ مثيرةٌ للانتباه »[3].

ومن هذه الزّحافات الوقصُ في الكامل، وهو تغييرٌ مُخلٌّ بالإيقاع، وهو ما قلّل شيوعه لدى الشّعراء، وجعله مُستقبَحا في رأي العروضيين كما سبق ذكرُه، حتى أنّ بعضَ الدّارسين ألحقه بالزّحاف المُزدوج في درجة القبح، يقول علي يونس:« وبعضُ الزّحاف نادر جدًّا، بل شاذٌّ مثل قبض " مفاعيلن" في الطّويل، والهزج، ومثل الوقص، والعقل، والزّحافات المزدوجة عمومًا »[4].

وبسبب استثقاله في السّمع لم يرد في النّماذج الوزنية لأبي الرّبيع إلا في موضعين: أحدهما في نتفةٍ من الكامل الأوّل الصحيح حيث أتى بالعروض موقوصة، وذلك في قوله:

أرسلت نحوك ياخليلي خوخةً قد جُمِّعت فيها الصَّبا والشمألُ[5]

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

متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

إضمار سلامــة إضمار إضمار إضمار إضمار

(1)- موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، ص33.
(2)- أبو الربيع، الديوان، ص108.
(3)- عبد الإله بوشامة، بنية القصيدة الغزلية في شعر أبي الربيع سليمان الموحدي(بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا)، ص32.
(4)- علي يونس، نظرة جديدة، ص196.
(5)- أبو الربيع، الديوان، ص138.

لوني ولونُك إذ تُطلُّ فجـــأة فأراعُ من حذري عليك وتخجلُ

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

متْفاعلن متَفاعلن مفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

إضمار سلامـــة وقص سلامـــة سلامـــة صحّة

أمّا الموضع الثّاني، ففي قصيدةٍ من الكامل الثّاني المقطوع، يقول أبو الرّبيع:

وسُليمُ ما إنّ أسلموا حتى دروا أنّ السّلامة من إســـارك داءُ[1]

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

متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متَفاعلْ

سلامـــة إضمار إضمار إضمار سلامـــة قطع

أسَرت جِلّتهم وقُدت سراتهم لم يعترضك فدا لهم وإبـــاءُ

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

مفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متفاعلن متَفاعلْ

وقص سلامـــة صحّة إضمار سلامـــة قطع

ويستُشفُّ من قلّة هذين الزّحافين في قصائد الشّاعر تنكُّبه لمظاهر الاختلال حتى فيما جاز إتيانُه في الشّعر« فينبغي للشّاعر أنّ يستعمِل من ذلك ما طاب ذوقُه، وعَذُب سوقُه، ولا يسامحَ نفسَه، فيعتمد الزّحاف المُستكرَه اتّكالا على جوازه، فيأتيَ نظمُه ناقصَ الطّلاوة، قليلَ الحلاوة، وإنْ كان معناه في الغاية التي تُستجاد »[2].

6.1- النقص الوزني المُستدرَك بالمطّ: ويكون ذلك بتعويض ما نقُص من الوزن بالإشباع الذي يجد له السّامع ثقلا في السّمع، وسماجة في الذّوق رغم أنّه يُؤتى به لتدارك النّقص في الإيقاع، وإذا كـــان الجاحظ نسب المطَّ إلى العجم بقوله:« العرب تُقطّع الألحان المُوزونة على الأشعار الموزونُة، والعجم تمطِّطُ الألفاظ، فتقبض، وتبسط حتى تدخلَ في وزن اللّحن، فتضعَ موزونًا على غير مـــوزون »[3]، فإنّ كثيرًا من أشعار العرب على اختلاف العصورعرفَت هذا المدّ لإقامة الوزن بما في ذلك قـــصائد

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص25.
(2)- الدماميني، العيون الغامزة، ص86.
(3)- الجاحظ، البيان والتبين، ج1، ص358.

المُتقدّمين من الفحول، وقد أشارت بعض الدّراسات إلى ذلك، يقول أحمد سليمان ياقوت:« هذا المطّ مُحدَّدٌ في كلّ البحور بمواضعَ معيّنة بيّنها الخليل، ولم يتركها مائعةً لكلّ من يريد أن ينظم شعرًا دون أن يقدرَ على ذلك فيضطرّ إلى التّنغيم الخاص به وحده »[1]. والمطُّ إخضاعٌ للبُنية اللّغوية، للبُنية العروضية حيث يُغطِّي بها المُنشِد أيَّ خللٍ إيقاعيّ، أو ثقلٍ في الوزن، يقول علي يونس: « وربّما كان أسلوبُهم ذاك في أداء الشّعر قادرًا على سدِّ بعض الثّغرات التي تُسبِّبُها بعض الاختلالات، والزّحافات، أو كان يُخفِّف من وقعها »[2].

وقد تكون هذه الظاهرة مقصورةً على الإنشاد لأنّ الزحافات، والعلل تُتيح قَبولا للجزء المُغيَّر دون حاجة إلى المطّ، إذا كان فيه خروجٌ عن البنية الصوتية للكلمة، ومن أمثلة ذلك قولُ أبي الرَّبيع:

فقل لأهل الصليب حقًّا إنَّهمُ خسروا وخابُوا[3]

///0 (خبن)

فالمُنشِد في الجانب الأدائي يجد نفسه مُجبَرا على مدّ الخاء بألفٍ ليتماثل الشطران في السّرعة، وفي الإيقاع، أمّا في الجانب العروضي، فإنّ الخبن أولى لإمكانيته من جهة، ولأنّ فيه محافظةً على النّطق الصّوتي الصّحيح لكلمة(خسروا).

فالمطّ في هذه الأبيات يبقي سِمةً إنشادية يُستغنَى عنها في التّحقيق الوزني ذلك أنّه يُغيِّر الكلمة صوتيًّا، لأنّ التّغييرات البنوية المُتمثّلة في الزّحافات، والعلّل مقبولةٌ في تعليل هذا الثّقل الإيقاعي، فتحلُّ بدله، وإنّ كان بعضها مُستقبحًا يُخلّ بالجانب المُوسيقي الصّوتي للبيت، كقبول الوقص في الجزء(متفاعلن) في الكامل رغم قبحه، بدل مطّ حرف الشّين مطًّا يخرج بالكلمة عن النُّطق الصّوتي لها في قول أبي الرّبيع:

ومثاله كُثُرٌ وليس بغامضٍ أفصحْ لنا شرابة ومزادَه[4]

//0//0 مفاعلن(وقص)

ومنه كذلك قوله:

تنقّبتِ السّماء فيه بدجْنها وأسفرتِ السّحاب فيه عن القطْرِ[5]

//0//0 مفاعلن(قبض) //0//0 مفاعلن(قبض)

(1)- أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 1999، ص187.
(2)- علي يونس، نظرة جديدة، في موسيقى الشعر العربي، ص207.
(3)- أبو الربيع، الديوان، ص35.
(4)- المصدر نفسه، ص114.
(5)- المصدر نفسه، ص108.

فالمُنشِد يُخفِي الثقلَ الناتجَ عن القبض في الحشو بمدِّ حركة السّين في كلمتي(السّماء، السّحاب)، فلا يشعر السّامع بثقل الوزن، أو اختلاله، ويكون ذلك قصرًا على الجانب الإنشادي، أمّا في الجانب العروضي، فتُقبَض(مفاعيلن) لإمكان ورودها، ولحفاظها على البنية الصّوتيّة لكلمتي(السّماء، السّحاب) رغم قُبح هذا التّغيير في سباعيِّ الطّويل.

أمّا الإشباع الناتج عن المدّ في آخر الكلمة، فهو لا يخرج بالكلمة عن بُنيتها، ولهذا يُعتمَد عليه في الجانبين الإنشادي، والعروضي لتفادي التّغييرات الوزنية حتّى وإنْ لم تكن مُستقبحَة، يقول أحمد كشك:« الإنشاد عن طريق الإشباع يمكن أن يكون إمكانة من إمكانات تفادي الزّحاف، وقَبوله، ولا يمكن أن يكون الإنشاد فيما يتّصل بالإشباع إلا خاضعا لِما يستسيغه النّطق، ومن هنا كثُر إشباع الهاء لكونها نهايةَ كلمة، فمدّك لحركةٍ في النّهاية أولى من مدّك لحركة وسط الكلمة، لأنّك حينئذ تُحيل الكلمةَ إلى صورةٍ غير معهودة في نطق اللّغة »[1]، ومن هذا الإشباع المُستساغ مدُّ الهاء في كلمة (منه) في قول أبي الرّبيع من السّريع:

يا كعبةً شاط دمي عندها وما على القاتلِ منهُ دَرَكْ[2]

/0//0 فَاعِلُنْ(طي+كسف)

وكذلك مدّ الهاء في قوله من البحر نفسه:

بل يكتمُ الأوّل عنهُ فَإِنْ أتيت بالثّاني إليه وشَى[3]

/0//0 فَاعِلُنْ(طي+كسف)

فإذا كان الزّحاف قبيحًا، وكان المدُّ غيرَ مُؤثّر على بنيةِ الكلمة، فالأولى الاستنادُ إلى المدّ، كقول أبي الرّبيع:

تعروهمُ إن أبصروهُ رعدةٌ مثل البغاث إذا بصُرن الأجدلا[4]

/0//0/0 متْفاعلن(إضمار)

وكذلك قوله:

فلقد كسوتَ الدِّينَ عزًّا شامخًا ولبست منه أنت ما لا يُخلَعُ[5]

/0//0/0 متْفاعلن(إضمار)

---

(1)- أحمد كشك، الزحاف والعلة، ص367.
(2)- أبو الربيع، الديوان، ص101.
(3)- المصدر نفسه، ص113.
(4)- المصدر نفسه، ص38.
(5)- المصدر نفسه، ص21.

فقد أحال المدُّ التَّغييرَ الطارئَ على(متفاعلن) من تغييرٍ قبيحٍ هو الوقص، إلى تغييرٍ حسنٍ هو الإضمار، كما ضمِن للجزء(مفاعيلن) في الطّويل السّلامة من القبض بمطِّ الهاء في قوله:

هلمّ ليوم- دع أخاك-ومثله عديم الشّبيه لا يمرُّ ولا ندرِي[1]

//0/0/0 مفاعيلن(صحّة)

وقوله كذلك:

وأيّة حربٍ فيك بين جوانحي تُكنُّ الضّلوع، ما تُبيح المدامعُ[2]

//0/ 0/0 مفاعيلن(صحّة)

والسّلامةَ من الكفّ بمدّ الهاء كذلك في قوله:

فمـا شكرَ الأيامَ إلا بقدر ما تولّـت لياليه فـذمَّ اللـياليَا[3]

//0/0/0 مفاعيلن(صحّة)

وقد يُتيح المطُّ للشّاعر أكثر من إمكانيّةٍ للتَّعويضِ، وجبرِ الثّقل في الوزن، يقول أبو الرّبيع:

وفي الثّناءِ جزَاْءُ مَاْ نظمْتُ ولوْ لم يُنظَم المدحُ في الأشعار لم يسرِ[4]

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

مُتَفْعِـلن(خبن)

فالسّامع يُحسّ ثقلا في وسط الصّدر مصدره خبن(مستفعلن)[5] يُخفيه الإنشاد بإطالة مدّ الألف في كلمة(جزاء)، أو بإطالة زمن إشباع الهمزة فيها.

ويأتي المطُّ بديلا للتَّغييرات المُزدوجة كالنّقص في الوافر، ومنه قول أبي الرّبيع:

رزيناه جميعًا أيّ رزءٍ كبيرُ القوم يُرزَء بالكبيرِ[6]

//0/0/0 مفاعلْتن(عصب)

و كذلك الخزل في الكامل، يقول أبو الرّبيع:

يهنيك يا خير الخلائف غزوةٌ كشفت عنِ الدّينِ بها الآواءُ[7]

/0//0/0 متْفاعلن(إضمار)

---

(1)- أبو الربيع، الديوان،، ص108.
(2)- المصدر نفسه، ص105.
(3)- المصدر نفسه، ص31.
(4)- المصدر نفسه، ص71.
(5)- للاستزادة يُنظر: علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص204.
(6)- أبو الربيع، الديوان، ص44.
(7)- المصدر نفسه، ص25.

فقد أغنى المدّ كما بدا في هذه الدّراسة عن الكثير من التّغييرات القبيحة كقبض سباعي الطّويل، وكفّه، والنّقص في الجزء(مفاعلتن) في الوافر، والوقص، والخزل في الكامل، وكلّها تغييراتٌ قبيحةٌ، يقول موسى الأحمدي:« والزّحاف المُركّب كلّه قبيحٌ، مُستكرَه، أمّا الزّحاف المفرد، فمنه ما هو حسنٌ، ومنه ما هو قريب من الحسن، ومنه ما هو قبيحٌ، كالوقص في(متفاعلن) في الكامل، والعقل في (مفاعلتن) في الوافر، والقبض، والكفّ في (مفاعيلن) في الطّويل »[1].

ويكتسب المطُّ صفة الوجوب إذا كان في تركه إخلالٌ بالإيقاع بنقصٍ يطرأ على البنية الوتديّة، يقول أبو الرّبيع:

وأسمرَ وسنانٍ تخال بجفنهِ سقامًا ولم يُلمم بأجفانِهِ سُقمُ[2]

//0/0/0 مفاعيلن(صحّة)

فإنّ عدم مدّ الهاء في كلمة(أجفانه) يمسُّ ساكن الوتد، ويُحيل على بنيةٍ سببيّة وتديّة غير مقبولة في الطّويل هي(0/0////). ويُحيل تركه في المُتقارب على البنية(0///)، وهي ليست ممّا يقبله هذا البحر، يقول أبو الرَّبيع:

لئنْ غاب من نظمهِ دُرُّهُ لقد غاب من دُرِّه الأنفَسُ[3]

//0/0 فعولن(صحّة)

كما يُخلّ تركُه ببنيةِ بالوتد في مُخلّع البسيط، يقول أبو الرّبيع:

لم يبق فيها سوى ذماءٍ تُسلَبُــه إنْ يكنْ إيابُ[4]

/0///0 مستْعِلن(طــيّ)

فإنّ عــدم مطّ الهاء في(يسلبه) يُحيل على المساس بساكنِ الوتد المجموع، ويُفضي إلى بنيةٍ لا يقبلها البسيط(//0///) لأنّها تُخلّ بإيقاعه، يقول أحمد كشك:« الإنشاد يتّخذ هذا الإشباع وسيلةً لإحداث توازنٍ مكان المحذوف، هذا التّوازن قــد يكون مكان المزاحفة، وهنا يكون الإشباع أمرا اختياريا، وقد يكون أساسا للوحدة، ومن هنا يلزم إيجاده »[5].

(1)- موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، ص32.
(2)- أبو الربيع، الديوان، ص102.
(3)- المصدر نفسه، ص39.
(4)- المصدر نفسه، ص35.
(5)- أحمد كشك، الزحاف والعلة، ص367.

2- الاختلال الإيقاعي القافوي:

1.2- السّنادُ: و يُطلقه العروضيون على كلّ ما طال بنيةَ القافية من الاختلاف في الحروف، والحركات قبل الرّوي، و من صوّر هذا السّناد في شعر أبي الرّبيع سنادُ التّأسيس حيث يقول في مطلع إحدى قصائده:

مَررت على مغنى الحبيب فهاجني وذكّرني منه الذي كنت آلفُ[1]

فالقافية في البيت هي(آلف /0//0)، فالألف الثّانية تأسيس، واللام دخيل، والفاء رويٌّ غير أنّ هذه البنية لم تُلتزَم في جميع أبيات القصيدة الباقية، يقول أبو الرّبيع في البيت الذي يليه:

وقد حلّ فيه غيرُه فجهلتُه وأنكرتُ من مرآه ما كنتُ أعرف

والقافية هنا هي(أعرف)، وهي خاليةٌ من الدّخيل، ومن ألف التّأسيس، أي أنّ التّركيب القافوي اختلف بين البيتين لكون القافيةِ في البيت الأوّل مُؤسّسة بينما جآءت في البيت الثّاني مُجرّدةً من التّأسيس، وهو ما أنشأ خللا إيقاعيا بيّنًا بينهما.

ولعل الشّاعر نظم البيت في لغةٍ ليس فيها تأسيس، وذلك باعتماد الهمز في إلقاء الشّعر، وإنشاده، فيقول:

مررتُ على مغنى الحبيب فهاجني وذكّرني منه الذي كنت أَأْلَفُ

فتخرج الألفُ بذلك عن مدّ التّأسيس إلى حرف صامتٍ يجعلُ من القصيدة مُطلقةً، مُجرّدةً، ويُزيل ما بين هذا البيت، وسائرَ أبياتِ القصيدة من الخلل الإيقاعي.

و مثلُ هذا قولُ العجّاج:

ألا يا دارَ سلمى يا اسلمي، ثمّ اسلمي فخِنْدِف هامةُ هذا العالمِ

فإنّ الألف في كلمة(عالم) إذا عُدَّت مدًّا كان ذلك سنادًا، وإن هُمِزت انتفى سنادُ التَّأسيس، وصارت القافيةُ مُجرّدةً، يقول ابن منظور:« فأسّس هذا البيت، وسائرُ أبيات القصيدة غيرٌ مُؤسَّسٍ، فعابَ رؤبةُ على أبيه ذلك، فقيل له: قد ذهب عنك أَبا الجحَّاف ما في هذه، إنّ أَباك كان يهمز العالمَ والخاتمَ، يذهب إلى أَن الهمز هاهنا يُخرجه من التّأسيس إذ لا يكونُ التّأسيس إلا بالألف الهوائيّة »[2].

---

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص47.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج10، مادة (علم)، ص265.

وقد ساند الشّاعر في نماذج شعريّة أخرى، وبنوعٍ آخر هو سناد التّوجيه حيث يقول في إحدى المقطوعات:

ألا أيّها الحَبْرُ ما طائرٌ قصير الجناح طويل الذَّنَبْ[1]

يُقلِّب عينين في رأسه كنقطتيَ الزِّئبــقِ المُنشعِبْ

فأتى بالتّوجيه فتحةً في البيت الأوّل، ثم جعله كسرة في البيت الثّاني، والفتحة لا تجتمع مع غيرها لما فيها من وضوح صوتيٍّ، فأحدث ذلك خللا مصدره عدم التّماثل في بُنية القافية في البيتين.

وفي المقطوعة الثّانية جمع بين الفتح، والكسر كذلك في التّوجيه، فقال:

لــها ولــدُ ليس من جنسها وما قطُّ جآءت بطفلٍ ذَكَرْ[2]

إذا أطعمته مضى معرضًا ويمشي الهُوينا وما يستقِرْ

وإلى جانب اختلاف الوضوح الصّوتي بين الأبيات عند اختلاف التّوجيه يطرح إبراهيم أنيس قضيّة هَامّة تتمثَّل في قلّة بروز القافية لقلّة أصواتها ومدودها، أو انعدامها، يقول:« ولعل السرّ في هذا أنّه إذا لم تُلتزَم الحركةُ القصيرة قبل الرّوي في القافية المُقيّدة، ترتّب على ذلك أن تصبح القافية في أقصر صورّها، وأن تصبح الأصوات المُتكرّرة قليلةً جدّا لا تكاد تزيد على الرّوي، وفي هذا من ضعف المُوسيقى ما فيه »[3]. أمّا الموضع الثّالث لهذا السّناد ففي نُتفةٍ يقول فيها:

أحاجيك ما ذكرٌ في الصغرْ وأنثى يصير إذا مــا كبُرْ[4]

كــثير اللّزوم لمَن قد غدا يُصاحبُــه وكثيرُ الضررَْ

وقد ساند بفتحٍ وضمّ ممّا أضعف الإيقاعَ في البيتين خاصّةً أنّ جانبَ التّكرار الذي هو عمادُ الإيقاع شبهُ مُنعدمٍ في القافية، فلا توجد حركة مُتكرّرة، ولا حرفٌ إلاّ الرّوي، وهو ما يُقلّل الشّعور بالجانب المُوسيقي فيها، يقول إبراهيم أنيس:« ولخيرٌ للشّاعر أن تقلَّ أبيات قصيدته مِن أن تشتملَ مع طولها، على مثل هذا العيب المُوسيقي »[5]. ومن المُهمّ القول أنّ السّناد لم يقع عند الشّاعر إلا في باب الألغاز ممّا يعضُد الفكرة التي قرّرها البحث في دراسة الأوزان، وهي أنّه لم يعتنِ بهذه الأشعار لأنّها في باب ترويض العقل، وتسلية النّفس، ومُنادمة الصاحب ممّا قد يكون فيه خروجٌ عن ضبط الأوزان، وإحكام القوافي.

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص122.

(2)- المصدر نفسه، ص126.

(3)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص297.

(4)- أبو الربيع، الديوان، ص129.

(5)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص298.

2.2- الإيطاء: وقد ورد متفاوتًا في إخلاله بالقافية حسب نسبة تقاربِ البيتين، أو تباعــدِهما. فمــن أشدّها إخلالا ما لم يُفصَل فيه بين البيتين بفاصل، وهذا كقوله:

كــأنَّ قضيبَ الآس لونًا ونعمةً قوامُكَ إذ تخطو بمُخضرّة البرُد[1]

قضيبٌ لو المأمونُ أبصر مثلَه لفاداك حسنًا بالقضيب، وبالبرُد

فكرّر كلمة(البُرد)، وهي جامد ذاتٍ لفظا، ومعنى، فجاءت موافقةً لنظيرتها حتّى في القالب الصّرفي. ويوجد هذا التّماثل التّام بين الكلمتين في قوله كذلك:

بحيث شدى[2]الكِنديُّ[3]قبلك إلفَه "أَ جأرتنا إنّ الخطوب تنوبُ"[4]

شدوتُ أبــانا غبطةً بجـــواره أَ سيّدنا إنّ الخطــوبَ تنوب

فقد تشارك عجُزا البيتين في أكثر من كلمة، وإن كان هذا الإيطاء مشفوعا بالاقتباس تأكيدًا من الشّاعر على مُشابهة حاله لحال امرىء القيس، فالشّاعر المُقتدِرُ« إذا كرّر كلمة، فإنّ هذا التّكرار يأتي إضافةً للمعنى، وتقويةً له، ولا يأتي لضرورة »[5].

وقال في موضع آخر:

يكفيك منه ضياءُ غُرّة وجــهه مهــما[6] تبسمَّ للنّدى وتهلّلا[7]

ألفَ السّماحةَ والنّدى فلذاك ما تلقـــاه إلا ضاحكًا مُتهلِّلا

فقد جمع بين صيغتين صرفيتين هما الفعل، واسم الفاعل، وهو أمرُ لا يخرجه عن إعادة الكلمة بلفظها ومعناها، ويماثل هذا قوله:

نطوف فلا ندنو كأنَّا حوائـــم جواذرُ همّــت بــالوقوع بمشربِ[8]

وفي عرفات اليوم للنَّاس مطلبٌ وليس كحجّي في الدّيار ومشربي

حيث كرّر كلمة(مشرب) مرتين، فجآءتا مُتَّفقين لفظًا، ومعنى، ومختلفتين في النّوع الصّرفى إذِ الأولى اسم مكان، والثّانية مصدر ميمي. ويماثلُ هذا قولُه:

والطيرُ تشدو في الغصون فصيحةً نغمــاتهنَّ بكــلِّ صوت مُطربِ[9]

فــاعلم بــأنّ العمرَ خطفةُ بارق وانعم بعيشك-لا عدمتك-واطرب

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص98.
(2)- [شدى] كذا في الديوان، ص41. والأصح: شدا.
(3)- يُشير إلى امرئ القيس، وفي هذا دليلٌ على إطلاع، ودراية بأشعار الماضين.
(4)- أبو الربيع، الديوان، ص41.
(5)- حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص146.
(6)- يستعمل الشاعر(مهما) بمعنى (إذا) في أكثر المواضع في الديوان.
(7)- أبو الربيع، الديوان، ص38.
(8)- المصدر نفسه، ص88.
(9)- المصدر نفسه، ص102.

فجمع بين صيغتين صرفيتين هما فعل الأمر، واسم الفاعل. وفي موضع آخر كرّر الفعل مع تغييرِ الضَّمير المنسوب إليه، يقول:

فديتك مـــا شيءٌ لغير جريمةٍ ولا خطأ يـــأتي يُمَـــدُّ ويُضرَبُ[1]

ولا هو من فرط النّكال بقائلٍ على أيِّ شيءٍ يا مواليَّ أُضرَبُ

وكذلك قوله:

وَرُبَّ خليل لا يفارقُ مضجعي ولا يسأم التِّسيارَ حيث أسيرُ[2]

فطورًا أمامي دون دفع مضرّةٍ وطورًا يُحاذي منكبي فيسيرُ

فقد انتقل بالفعل(سار) من الإسناد لضمير الغائب(هو) إلى الإسناد لضمير المُتكلّم(أنا) فـــي النَّمـــوذج الأوّل، وغيّر إسناده من المُتكلّم إلى الغائب في النَّموذج الثَّاني. ومن هذا النَّوع وقوله:

ولازال معمورُ المعاهد آهلا بمثل الأُلَى بانوا كمَا كنت أعـــلمُ[3]

معاهدُ كانت لي أشتَّ قطينَها صـــروفُ زمان بالتَّشتُّت يعلـــمُ

فقد انتقل في الإسناد من المُتكلِّم إلى الغائب غير أنّ هذا النَّموذج أكثرُ اختلالا لأنّه طرفٌ في إيطـــاءٍ آخر، إذ أورد الشّاعر كلمة(أعلم) في القصيدة نفسها قبل ثلاثة أبيات، يقول:

فلم ترَ عيني منظرًا مثل حُسنِه ولم تر إلْفاً كالّـــذي كنت أعلمُ

والإيطاء في النَّماذج السابقة كلها أبينُ قُبحًا، وأكثرُ إخلالا بالقافية لما فيها من القرب بين الكلمة، وصُوَرِها المكررة يقول التبريزي:« وإذا قَرُب الإيطاء كان أقبح، وإذا تباعد كان أحسن »[4].

ومن الإيطاء الذي جاء فيه البيتيان مُنفصلين عن بعضهما ببيت واحد قول أبي الرّبيع:

وانشُد فؤادَك إن عرفت مكانَه بين العتاب وما إخالك تعرفُ[5]

ثم قال بعد بيت واحد:

نفسي الفداءُ لها وإن لم تُبق لي قـــلبًا يُذكّرني بها و يُعرِّفُ

فأورد الفعلين (تعرِف، يُعرّفُ) مختلفين من حيث الإسناد، ومن حيث التّجريـــد، والزّيـــادة، وكـــان الإيطاءُ أخفَّ من السّابق لوجود فاصل بين البيتين، ومن هذا النَّوع قوله:

فأتتك تنفح في الرُّبى لم يثنها حرُّ الهجيرة في الفـــلاة الفدفدِ[6]

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص125.
(2)- المصدر نفسه، ص128.
(3)- المصدر نفسه، ص104.
(4)- التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص163.
(5)- أبو الربيع، الديوان، ص92.
(6)- المصدر نفسه، ص94.

ثم قال بعد بيت واحد:

فينانـــةٌ فرعاءُ تحسب عقدهـــا بـــالمُرزمين وقرطها بالفدفد[1]

وأكثر من هذا خفَّةً ما كان الفاصلُ فيه بيتين كقول أبي الرّبيع:

للـــّه يـــوَمٌ وجـــهُ متهلّـــلٌ مـــلأ القلـــوبَ محبّـــةً وسُـــرورَا[2]

ثم قال بعد بيتين:

فأُدالُ[3]من سُمر الحُداة[4]حديثَه وأُدالُ من شجوي[5]الطّويل سرورَا

وأخفّ من هذا نماذج شعريّة جاء الفاصل فيها ثلاثة أبيات، وهي قوله:

استبشرَ الفُـــلْك الأثيرُ تيقُّنًا أنَّ الأمورَ إلى مرادِك ترجعُ[6]

ثم قال بعد ثلاثة أبيات:

وكتائبٍ منصورةٍ يحدو بها عـــــزمٌ إذا أمضيته لا يرجعُ

وقال في قصيدة أخرى:

فهـــلا أدلتِ القتل بالوصل علَّه يُبرّد ما يلقاه من جاحم[7]الجمرِ[8]

وبعد ثلاثة أبيات قال:

وإنّي وإنْ برَّدتُ بالدّمع غُلّتي[9] لَكالمُطفىءِ الجمرَ المؤجّجَ بالجمرِ

وأقلُّ هذه النّماذج الشّعرية اختلالا، قول أبي الرَّبيع:

عـــلّمني حبُّك حبَّ الـــنّفارْ وصار من هجركِ ألاّ فرارْ[10]

ثم قال بعد أربعة أبيات:

حتّى طوتْ ليلَ السُّرى دونهم كأنّ من نهواه عنه الفرارْ

ويرجع ذلك إلى أن الفاصل بين البيتين بلغ أربعة أبيات مما يُخفّف الشُّعور باستعادة صورةِ القافيـــة كاملةً من نموذج وزنيٍّ قريب.

---

(1)- الفينانة: حسنة الشعر، طويلته. الفرعاء: طويلة الشعر، غزيرته. المرزمين: نجمان. الفدفد: الفلاة التي لا شيء فيها، والأرض الغليظة المملوءة بالحصى.
(2)- أبو الربيع، الديوان، ص85.
(3)- أدالَ: جعل الأمر متداولا، والمعنى، أستبدل شَمَر الحداة بحديثه، و أستعيض عن حزني لفراقه بالفرح بقربه.
(4)- الحُداة : ج. الحادي : كلّ من يُرجّع الغناء، ويردّده، ليسوق به الإبل، ويستحثّها على السير.
(5)- الشّجو: الهمّ.
(6)- أبو الربيع، الديوان، ص20.
(7)- جاحم: شديد الحرّ.
(8)- أبو الربيع، الديوان، ص73.
(9)- الغُلّة: شدّة العطش.
(10)- أبو الربيع، الديوان، ص99.

3.2- الإصراف: وقد قلّ هذا الخللُ في شعر أبي الرَّبيع فلم يرِد منه في الدِّيوان إلا بيتان اختلف فيهما المجرى فتحا وضمًّا، يقول أبو الرَّبيع:

ألم تعلمي ياغابة النّخل أنَّه لنا منك في تلك الخميلة ربربُ[1]

وأنّ لِنفسي والهوى يبعثُ الهوى على إثره منهنّ شخص[2]مُحبّبُ

فأتى بالمجرى في البيت الأخير منصوبا رغم استحقاقه الرفعَ، وهو أمرٌ قد لا ينتبه السّامع إليه بسبب بُعد(أنّ) التي تصدّرت البيت عن معمولِها، ونعتِه(شخصٌ محبّبُ) اللّذين وردا في آخره، وبسبب تواتر الرّفع في الأبيات، وقد فسّر بعضُ الدّارسين وقوعَ الشّعراء في اختلاف حركة المجرى بالإصراف إلى الإنشاد حيث يعمدون إلى الوقف على الرّوي بالسّكون، فلا يحسّون بهذا الخلل الإيقاعي في القافية، يقول محمد حماسة عبد اللّطيف:« ولعلّ هذه الأبيات التي قيل عنها إنّ فيها إصرافًا كانت تُنشَد كلُّها بتقييد حرف الرّوي، أي بإسكانه حتى إذا أدّى ذلك إلى أنواع من الأضرب غير المُستعمَلة أو المشهورة في الشّعر، ولكنّ الرّواة أطلقوا هذه القوافي المُقيّدة، فظهر ما سُمّيَ الإصراف، أو الإسراف »[3].

4.2- التّضمين: ورد في مواضعَ كثيرة من الدّيوان إلا أنّه من النّوع المقبول الذي لا يُستقبَح فيه التّعلُّق بين البيتين لأنّه لا يخلّ بالمعنى إخلالا يُؤثِّر على الفهم، ويجعل البيت الأوّل مبتورًا بيِّنَ الحاجة إلى البيت الثّاني، يقول التّبريزي:« ومِن التّضمين ضربٌ آخر يكون البيت الأوّل منه قائمًا بنفسه يدلّ على جُمَلٍ غير مُفسَّرةٍ، ويكون في البيت الثّاني تفسيرُ تلك الجُمل ... فهذا ليس بعيبٍ »[4].

ومن هذا التّضمين قول أبي الرّبيع:

ولمّا ألحّ البينُ بيني وبينكم بعثت إليكم من سلامي على قصْدِ[5]

فعل+فاعل فاصل

تحيّةَ مشتاقٍ تنوب منابَه لديكم فمُنّوا بالسّلام وبالرّدِّ

مفعول به

فعلّق معنى الجملة الفعلية(بعثتُ) بالبيت الثّاني لأنّه أخّر المفعول به(تحيّةَ)، وهو أحد أركانها إلاّ أنَّ السّامع لا يُحسُّ لهذا التّعلُّق نبوًّا في المعنى، أو خللا في السّمع لأنّ الشّاعرَ خفّف من وطأته بين

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص99.
(2)- الأصلُ أن يقول: شخصًا محبّبًا، على اعتبار اسم (أنّ)، وصفته.
(3)- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص235.
(4)- التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص166-167.
(5)- أبو الربيع، الديوان، ص93.

البيتين بحشدِ فواصلَ كثيرة بين الفعل، ومفعوله استندت عليها الجملة الفعليّة، فلم تأت موالية للوقف، ولا شكّ أنّ التعلُّق يكونُ معيبًا لو غابت هذه الفواصلُ، وذلك كأنْ يقول:

ولـــمّا ألحّ البينُ بيني وبينكم إليكم من سلامي على قصدِ بعثتُ

تـــحيّةَ مشتاقٍ تنوب منابـــَه لـــديكم فمـــنُّوا بـــالسّلام وبـــالرّد

وهذه الفواصل تُنسي السّامع ما نقُص من الأركان حتّى لا يكاد يشعر بوجوده في البيت المُوالي، أمّا إذا كان الرّكنان متتاليين في بيتين مختلفين، فذلك يُؤدّي إلى الإحساس بحاجة البيت الأوّل إلى الثّاني، ويُفضي إلى استثقال الوقف في البيت الأوّل إذ أنّ كمال المعنى يقتضي ذكـــر ثانيـــه، يقـــول علـــي يونس:« ولا يُقبَل الوقف بين حرف الجر، والاسم المجرور به، ولا بين المضاف، والمضاف إليـــه، ولا بين الاسم الموصول وجملة الصّلة، ولا يُقبل كذلك بين ركني الجملة إذا جاء إحدهما تاليا للآخر دون فاصل »[1]. ومن تعليق معنى البيت الأول على(المفعول به) في البيت الثّاني قولُ أبي الرّبيع في موضعٍ آخر:

يـــالَقومي بالهوى أنشدكم هـــل رأيتم قطُّ فيما سلفـــَا[2]

فعل+فاعل

مُـــدنِـــفا[3] يبكي شجاه فإذا ما اشتفى بالدّمع قيل انتزفا

مفعول به

فمعنى البيت الأول استند على كلمة(مُدنف) غير أنَّ ذلك لم يُفسد المعنى، لأن المفعول به لـــم يـــأت مُواليًا لفعله، وفاعله(رأيتم)، فلم يكن الوقف عليهما، وإنّما على الكلمات التي تلتهما، وفصلتهما عـــن المفعول به.

وهذا أقربُ الشّواهد فصلا، فقد جاء التّضمين فيه عجزًا لصدرٍ. أمّا سائر الشّواهد فقـــد حـــرص الشّاعر أن يكون المُتعالقان في بداية كل صدر، وهو ما يطيل الفاصلَ، ويخفي عيب التعلُّق المعنوي بين الأبيات.

ومن هذا النّوع من التّضمين قول أبي الرّبيع في موضع آخر:

تقول اذا ما صحتُ آهٍ تحرُّقا من الوجد، أو لوَّيتُ ظهري تَوجُّعَا[4]

جملة فعلية فاصل

---

(1)- علي يونس، جماليات الصوت اللغوى، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2002، ص58.

(2)- أبو الربيع، الديوان، ص52.

(3)- المُدنف: المريض الذي براه المرض حتّى قرّبه من الموت.

(4)- أبو الربيع، الديوان، ص62.

أَ لانَ تهيّبت الهوى ولطالــما أتيتَــه مُنقــادَ الإبــاءةِ طيِّعـــا

مفعول به

ولا يختلف هذا عن النّموذجين السّابقين إلا في ورود المفعول به جملةً فعلية (ألانَ تهيّبت الهوى...). وقد ورد التّضمين في الجملة الإسميّة، و ذلك في قول أبي الرّبيع:

سلامٌ كعرفِ المسك أو هو أطيبُ وكالوصل بعد الهجرِ أو هو أعذبُ[1]

مبتدأ فاصل

علي نازحٍ إن كان أحسنَ منظرًا من الــنّجم في عينيّ فالنّجم أقربُ

خبر

فعلّق معنى البيت الأوّل على الخبر(على نازح) الذي تصدّر البيت الثّاني، فأتى التعلُّق مقبولا لا يكادُ السّامع يحسُّ به لأنّ المبتدأ جاء في صدر البيت الأوّل، فلم يكن موضعَ وقفٍ، ثمّ أنّه تُلــيَ بكلمــاتٍ كثيرة فصلته عن خبره. وقد يتعلّق معنى البيت على شبه الجملة المُفسّرة للمعنى، وذلك كقوله:

فأنتك تنفح في الرّبى لم يُثنها حرّ الهجيرة في الفــلاة الفدفدِ[2]

جملة فعلية فاصل

بأغرَّ كالغصن الرّطيب قوامُه وأغنَّ كالــظّبي الغريرِ الأغيد

شبه جملة

فإنّ بداية البيت الأوّل(أنتك) مُتعلّقة ببداية البيت الثّاني(أغرّ)، وجاء ما بقي من كلماتِ البيت الأوّل فاصلا بينهما، مُخفِّفًا من وضوح التعلُّق، وشدّة حاجة الأوّل للثّاني في تمام المعنى.

وقد يكون التعلُّق بين الظّرف الدّال على الزّمان أو المكان، وجوابه، فمنَ الأوّل قول أبي الرّبيع:

ولــما ثنينــا للّــقاء ركــابَنا وقام على أعجازنا الشّوق حاديَا[3]

جملة الظرف فاصل

طوت مارأت من مَهمهٍ ومفازةٍ وقطّعتِ الــبيداءَ هضبًــا ووديا

جواب الظّرف المُتضمّن للشّرط

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص99.
(2)- المصدر نفسه، ص94-95.
(3)- المصدر نفسه، ص93.

فإنّما تمّ معنى قوله(ولمّا ثنينا) بالفعل(طوت)، ولم يظهر عيب التّضمين في هذا الموضع كذلك لعدم توالي ما بينهما، ويبدو الشّاعر حريصا على التّضمين بين الظرف(لمّا) المُتضمِّن معنى الشّرط وجوابه، إذ يقول في موضعٍ آخر:

فلما قضينا مـــا نُرجِّي ثوابـــَه ولم يبق بعد الورد شيءٌ سوى الصّدر[1]

جملة الظرف فاصل

ثنينا عنانَ الشّوق نحو دياركم وليس لنـــا حـــادٍ وهادٍ سوى الذّكـــر

جواب الظرف المُتضمّن للشّرط

ويقول كذلك:

لمّا حدا الحادي بهم في سحرة ومضى يحثُّ ركـــابَهم قصدَا[2]

جملة الظرف فاصل

أهـــديتهم نفسي ليُولوا نـــظرةً ومن العجائبِ مُهجـــةٌ تهدى

جواب الظرف المُتضمّن للشّرط

فقد أتى التّضمين في كلّ هذه الأبيات بين الظّرف المُتضمّن للشّرط الدّال على الزّمان وجوابه اللّذين تصدّرا البيتين، فكان ما بقي من البيت الأوّل فاصلا يُخفّف هذا التعلُّق، ويُقلِّل من إخلاله بالمعنى.

وقد يدلُّ الظّرفُ على المكان، وذلك كقول أبي الرّبيع:

بحيث شدى الكِنديُّ قبلك إلفَه "أَ جـــأرتنا إنّ الخطوب تنوبُ"[3]

جملة الظرف فاصل

شدوتُ أبـــانا غبطةً بجـــواره أَ سيّدنـــا إنّ الخطـــوب تنوب

جواب الظرف المتضمن للشرط

فظرف المكان(حيث) المُتضمّن للشّرط تصدّر البيت الأوّل، وتصدّر جوابُه(شدوت) البيتَ الثّاني، فكان هذا البُعد بينهما سببًا في قَبول التعلُّق سمعًا دون إخلالٍ، أو استثقال.

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص97.
(2)- المصدر نفسه، ص53.
(3)- المصدر نفسه، ص41.

ومن التّضمين كذلك ما يقع بين النّداء، وما يلزمُه من كلام يتمُّ المعنى، وقد كثُر هذا النّوع مع اختلاف في المُتعلِّق بالنداء، فقد يستند النّداءُ على جملة خبريّة كاستناده على الجملة الفعليّة(يقولون)، كما في قول أبي الرّبيع:

فيـــا عُمرَ الأدنى إليّ وقبرُه تـــكلُّ شمالٌ دونـــه وجـــنوبُ[1]

النّداء فاصل

يقولون لي صبرًا ونارُ تلهُّفي لها بين أحنـــاءِ الضّلوع وجيب

جملة خبرية

فإنّ النّداء في قوله(يا عُمر) لا يكتملُ إلا بما يقتضيه الإصغاء وهو قوله(يقولون) الذي جاء في بداية البيت الثّاني، فكانت هذه الفواصلُ من كلمات البيت الأوّل تَحدُّ من قبح التعلُّق، وتُضفي على الكلام قَبولا لدى السّامع، وقد يتعلَّق النّداء بجملةٍ إنشائيّة، فمن ذلك تعلُّقه بالأمر كما في قول أبي الرّبيع:

يـــا مَن يُفنّدني لِفرط صبابتي ويقول لي حتّى متى الإسراءُ[2]

النداء فاصل

أقصرْ فلو ذُقت الذي قد ذقتُه مـــا كان منك لـــلائمٍ إصغاءُ

جملة إنشائية أمرية

وكذلك قوله:

فيا خير من يُدعَى لكل مُلمّة وأَكرَم من يُرجَى لنيل الرّغائبِ[3]

النّداء فاصل

أقـــلْ عثرتى إنّى أتيتُك تائبا ولـــيس مُقيمٌ في الذّنوب كتائب

جملة إنشائية أمرية

فاستند النّداء في هذين النّموذجين على فعل الأمر(أقصرْ، أقلْ)، وقد ورد كلٌّ منهما مُتصدّرًا للبيت الثّاني، ومنَ الاستناد على جملة إنشائيةٍ إقامةُ التعلُّق على التّعجب، ومن هذا قولُ أبي الرّبيع:

يا نائمًا ليلَه والعمرُ ينصرم مستغرقًا في الكرى يلهو به الحلمُ[4]

النّداء فاصل

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص41.
(2)- المصدر نفسه، ص85.
(3)- المصدر نفسه، ص151.
(4)- المصدر نفسه، ص156.

كم ذا تنامُ وأقوامٌ قد اكتحلوا كُحل السّهاد أطار الخوفُ نومهم

جملة إنشائية تعجبية

فتعلّق المعنى في النّداء(يا نائما) الوارد في صدر البيت الأوّل بجملة إنشائية(كم ذا تنام) الواردة في صدر البيت الثّاني، وجاء ما بقيَ البيت الأوّل فاصلا بين النّداء والتّعجب.

وقال أبو الرّبيع في موضع آخر:

يـــا غافـــلا عن ذكر مولاه وذاهـــلا عن شكرِ نعماهُ[1]

النداء فاصل

و راتـــعا في غيـــّه لاهيـــا قـــد كُحّلت بالـــنّوم عيناه

فاصل فاصل

كم تصحب الغفلةَ عن ذكره وكـــم يـــراعيك وتنســـاه

جملة إنشائية تعجبية

فالتّضمين في هذا النّموذج أكثر خفاءً، والتّعلق أقلّ وضوحا، وذلك لكثرة ما فصل بين المُتعالقين من الكلام فقد ورد النّداء في صدر البيت الأوّل(يـــا غافـــلا)، ولم يرد التّعجب الذي يتمّ المعنى إلا في صدر البيت الثّالث، وهو قوله(كم تصحب)، وهذا النّموذج أطول شواهد التّضمين فاصلا، وأكثرها بُعدًا بين المُتعالقين. وقد يتعلّق النّداء بالتّمني، ومنه قول أبي الرّبيع:

يـــا نـــازحًا حنّـــت ركائبُ بينِـــه لـــم يُثنهـــا منّي أسى وتـــلهُّفُ[2]

النّداء فاصل

ليت الذين نأوا بشخصك قد ونَوا وعلى جفانك ليتهم لـــم يوجفوا

جملة إنشائية للتّمني

فاستند النّداءُ على جملة إنشائيّة طلبيّة يُمثّلها التّمني في قوله(ليت)، وأتى بالمتعالقين مُتصدّرين للبيت كما رأينا في النّماذج السّابقة حرصًا على تخفيف التعالُق بين البيتين، وتقليل حدّة هذا العيب الإيقاعي.

فهذه النّماذج الوزنية كلهّا تميّزت بعدم توالي المُتعالقين في التّضمين، وجاء فيها الفاصل ضرورة للحدّ من الخلل النّاتج عن حاجة البيت الأوّل في تمام المعنى للبيت الثّاني.

---

[1]- أبو الربيع، الديوان، ص151.

[2]- المصدر نفسه، ص92.

وفي هذا المقام تجدرُ الإشارة إلى فكرة مُهمّة أوردها علي يونس تتعلَّق بإمكان قَبول التّضمين دون فاصل في مواضعَ، وعدم قبوله في مواضع أخرى، يقول:« إنّ الشّاعر إذا خرج على التّقاليد وكسر القواعد، فقد يصدمنا مسلكُه هذا، وقد ننفر منه ونعدُّه نُقصا أو قبحا، إذا أحسسنا أنه فعل ذلك بسبب السّهو والغفلة، أو الإهمال والافتقار إلى العناية والإتقان، أو لضعف شاعريته....أمّا إذا أحسسنا أنّه خرج على التّقاليد، وكسر القواعد بإرادته واختياره، مع تمكُّنه وقدرته على مراعاة التّقاليد والنُّظُم، فربّما تساءلنا عن هدفه ودوافعه، وربّما قبِلنا منه ذلك، بل ربّما لقيَ منّا الاستحسانَ والإعجاب »[1].

فالخللُ منبعُه الاحساسُ بخضوع الشّاعر لبنية الوزن، والقافية ممّا يدلّ على ضعف وقلّةِ تمكّنٍ، فإذا كان التّضمين بوعي، واختيار من الشّاعر، وليس ضرورة ألجأته إليها مقتضياتُ الوزن، والقافية، فإنّه يكون مقبولا في السّمع، موصوفًا بالحُسنَ.

ويُمكن إسقاط هذا الكلام على النّماذج الوزنية السّابقة لأبي الرّبيع فقد ورد منها قوله:

يا لقومي بالهوى أنشدُكم هــل رأيتم قطُّ فيما سلفــَا[2]

مــُدنفا يبكي شجاه فإذا ما اشتفى بالدّمع قيل انتزفا

فقد كان بإمكان الشّاعر تجنُّب التّضمين، وإيراد المفعول به(مــُدنفا) في البيت الأوّل، والدّليل على ذلك بيِّنٌ إذ أنَّ هذه الكلمةَ موافقةٌ للقافية في القصيدة في جميع لوزامها، كما أنّها لم ترد في بيت من الأبيات مما يستبعد تخوّفَ الشّاعر من الوقوع في الإيطاء، ولذلك، فقد كان بإمكانه أن يقول:

يا لقومي بالهوى أنشدُكم هــل رأيتم قطُّ صبًّا مدنفا

مُغرمًا يبكي شجاه فإذا ما اشتفى بالدّمع قيل انتزفا

وهذا يُؤكّد أنّه أتى بالتّضمين هنا بإرادته واختياره، وهو ما ينأى بهذه الأبيات عن الاضــطراب البيّن، والخلل القبيح « فالتّضمينُ قد عُدّ عيبًا في الشّعر العربي لأنّه خروجٌ على أَحد نُظم النّثر التي أبقى عليها الشّعر العمودي، وهو نظامُ الوقف، ولكنّه قد يُقبَل إذا أحسسنا أنّ الــشّاعر أقــــدم عليــه واعيًا لغرضٍ فنّي »[3].

---

[1]- علي يونس، جماليات الصوت اللغوى، ص62.

[2]- أبو الربيع، الديوان، ص52.

[3]- علي يونس، جماليات الصوت اللغوى، ص64.

3- الاختلال الإيقاعي اللّغوي:

قد يلحق الخللُ الشّعري بالبنية الإيقاعيّة اللّغوية، وذلك بما يكون فيها من العيوب في مبانيها، ومعانيها ممّا يترك لدى السّامع أثرًا بالاستهجان، والاستثقال. وللاختلال الإيقاعيّ اللّغوي في شعر أبي الرّبيع صورٌ تَطال اللّفظَ، وأخرى تطال المعنى:

1.3- الاختلال الإيقاعي في المبنى:

1.1.3- التّكرار المُستهجَن: ويكون التّكرار عنصرًا إيقاعيا مُهمًّا إذا حسن وضعُه، وخفَّ إيراده وأضفى على المعنى جمالا، وفائدة، ويُستقبَح إذا كان مُخلا به، أو خَلا من الحُسن، والفائدة، يقول أبو الرَّبيع:

أخليفـــةَ الله الرَّضيّ هنيئتَه فتحًـــا يُمَـــدُّ بمثـــله، ويُشفَّعُ[1]

وليهن هذا الفتحَ أنْك فتحته وبحسبه منك النصيب المُقتنع

وقد سبّب توالي البيتين في إظهار الثّقل المُتمثّل في إعادة لفظ الـــدّعاء(ولـــيهن، هنيئتـــه)، وتكـــرار مادة(فتح).

ومن هذا التّكرار قوله:

نصلُ الذّميل[2] إلى الذّميل كأنّما من طول ما نصلُ الذّميلَ حروف[3]

فتكرار كلمة(الذّميل) أثقل البيت، وكان في تراكيب اللغة، وكلماتها ما يُغني عن ذلك.

ومن التّكرار المُستهجَن تكرار مادة(ضرب) في أبيات مُتتالية، يقول أبو الرّبيع:

فديتك مـــا شيءٌ لغير جريمة ولا خطأ يأتي يُمـــدّ ويُضربُ[4]

ولا هو من فرط النّكال بقائل على أي ذنبٍ يا مواليّ أضربُ

ولا ضاربوه مُعتبوه وإنْ شكا ففي ضربه نفعٌ وإنْ كان يعتِب

فهذا تكرار يحسُّ السّامع بقبحه لخلوّه من الفائدة خاصّة بوقوع بعضه في القافية التي يكون فيها العيبُ أبينَ وأظهرَ باعتبارها نهاية المقدار الوزني، ومن هذا التّكرار الذي لا يُوافق وجه الحُسن قوله:

ولـــكنّه للمقـــام العزيـــــز فما العذر إن قيل لي يحضرُ[5]

ولـــو غير ذا العذر وجّهتُه وما كنت أعصي الذي تأمر

وعـــذريَ عنـــه لـــكم بيّنٌ ومثـــلُك في مثـــلـــه يعـــذِر

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص21.

(2)- الذميل: ضربٌ من سير الإبل.

(3)- أبو الربيع، الديوان، ص59.

(4)- المصدر نفسه، ص125.

(5)- المصدر نفسه، ص147.

فقد أكثر الشّاعر من إيراد كلمة(عذر) في أبيات مُتوالية فجآءت نابيةً عن الجمال، ثقيلة على الــسّمع، ويُلتمَس العذر للشّاعر في شيء من هذا الشّعر، فإنّ ورودَه في باب الألغاز، ومفاكهة الإخوان يجعله منظومًا للمتعة، والتندّر، فلا يكون الشّاعر فيه حريصا على إحكام النّظم، وإجادةِ الشّعر، وقد ســبق القول أنّ كثيرا من الهنات في شعره إنّما كانت في هذا الباب.

ويُستثقَل تكرار بعض الأصوات التي يصعب نطقُها إذا تجاورت، ومن هذا قول أبي الرَّبيع:

قــد كان أحمدُ عمر المرء أطولَه فاليوم أقصرُ عمر المرء أحمدُه[1]

وكذلك قوله:

أغفى على غير وعــدٍ من منبّهه مع الصّباح ويوم الحشر موعدُه

فإن في اجتماع(الحاء، والعين) في قوله(أحمد عمر) و(عمر المرء أحمده) عُسرًا في النّطق لكونها من مخرج واحد، وكذلك تعاقبُ العين، والغين في صدر البيت الثّاني، وتجاور الحاء والعين في عجزه.

فإذا اجتمعت حروف الحلق مع حروف أقصى اللسان(ق، ك) أو حروف الإطباق(ص، ض، ط، ظ) كان الاستثقال أشدَّ، ويعلّل إبراهيم أنيس ذلك بكون هذه الحروف تحتاج جُهدًا عضليا أثناء النّطق بها، وفي تبيينه لأثر تجاورها في الكلام يقول:« فإذا تكرّر حرفٌ من هذه الحروف السّابقة في بيــتٍ، أو شطر منه استطعنا أن نحكم على ثقله في النّطق، ثمّ نفورِ الأذن منه، ويتبــع هــذا رداءةُ الموســيقى اللّفظية »[2].

وقد أدّى التّكرار في بعض الأبيات إلى فقدان التّماثل الصّوتي بين أشطرها، يقول أبو الرّبيع:

لا غرو أن صرع الكميَّ مقرطَقٌ إن سَل أبتر سل جفنا أحورَا[3]

فإذا انساب العجز على اللّسان لتردّد السّين واللام فيه، فإنّ الصّدر جاء ثقيلا لاحتوائه على حــروف مُجهدة للنطق(ع، غ، ك، ق، ط) من جهة، ولوجود كلمة(مقرطق) الخالية مــن أيّ جــرس صــوتي يقرّبها من كلمات العجز، وإن اقتصر التّكرار هنا على اختلافٍ في التّماثل الصّوتي فقط، فإنّــه قــد يتعدّى هذا إلى إيحاءٍ باختلاف الوزن بين شطري البيت الواحد، كما في قول أبي الرّبيع:

فالقلب في حُرق والجفن في أرقٍ وللبلابــل إصــدارٌ وإيــرادُ[4]

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص155.
(2)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص43.
(3)- أبو الربيع، الديوان، ص77.
(4)- المصدر نفسه، ص66.

فإنّ تكرار حروف المدّ في العجز يجعله بطيئا في الإنشاد فيما يرد الصّدر سريعا لخلوّه منها حتى يظنّ السّامع أنّهما من بحرين مُختلفين، ولكنّ البيت وإن كان فيه خلل من هذا الجانب فإنَّ فيه مكامن للجمال سبق الكلام عنها في فصل المُوازنات الصّوتيّة.

2.1.3- مخالفةُ القياس اللّغوي: إنّ الخروج عن قواعد اللّغة في النّظم يكسر انسياب الإيقاع، ويخلُّ به، وإن كان في بعض أحواله مُعلَّلا بالضرورات الشعرية، ومن صوّر هذا الخروج عنها قول أبي الرّبيع:

يا أمَّ حفصة والمطيُّ بنا على قربٍ من العذب الشَّهيّ المورِدِ[1]

فالشّاعر قدّم النعوت على المنعوت، والقياس تأخيرها عنه، وممّا يزيد من استثقال ذلك شعورُ السّامع أن مقتضيات الوزن، والقافية هي التي فرضت على الشّاعر هذا الخروج، وليس جنوحًا إلى فائدة بلاغية تُضفي جمالا على التّركيب، ومن صوّره كذلك عودة الضمير على متأخّر عنه في الرّتبة، يقول أبو الرّبيع:

فبكلِّ أرضٍ يضربون قبابَهم لا تُنكرنَّ قريشَها البطحاءُ[2]

فإنه لا يُوقَف على معنى الهاء إلا باكتمال البيت، وذكر كلمة(البطحاء)، فيكون تفسير الضّمير بما بعده، وهذا نظيرُ قوله:

عيل صبري لهمومٍ لا تطاقْ شرّدت نومهُما عنّي المآقْ[3]

فإنّ الضّمير(هما) عائدٌ على المآقي، وهو يليه رتبةً.

3.1.3- التّعقيد اللّفظي: إنّ إحكام الكلام والتحام أجزائه يكون له وقع في الأسماع، وقبول في الأذواق، ويَقلُّ هذا الأثر بميله إلى التّعقد، والتّفكك، يقول أبو الرّبيع:

مكانٌ بسيفي للقراع وليتَه فلول بخدي للدّموع ندوب[4]

وقد تسبّب هذا التّركيب اللّفظي في غموض المعنى، خاصّة بعدم تعويض كلمة(مكان) بكلمة(فكانَ) كما جاء في إحدى نسخ الدّيوان، والمعنى الذي أراده الشّاعر هو تمنّيه أن يكون بخدّه ندوبٌ للدُّموع من أثر الحزن تُماثل الفلولَ التي أصابت سيفَه من أثر القراع، لكنَّ فصلَه بين اسم كان، وخبرها، وتأخيره للاسم جعل المعنى مُعقَّدًا، غامضا.

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص94.
(2)- المصدر نفسه، ص24.
(3)- المصدر نفسه، ص148.
(4)- المصدر نفسه، ص41.

ومن تعقيد اللّفظ كذلك الإيجاز المُخلُّ بالمعنى، وعدم مراعاة مواضع الوصل، والفصل فيه، يقول أبو الرَّبيع:

يا زهرةً أذوت الأيّامُ نُظرتَها إنِّي رثيتك دهرًا كنت أمتدحُ[1]

وإنّما أراد أنّه صار يرثيه بعد أن كان يمدحه، فكأنّما شقّ عليه الرّثاء بعد أن كان يرى ممدوحه ويتنعّم بلقائه، ويلهج بمناقبه، ومآثره لكنّه لم يربط أجزاءَ الكلام على نحوٍ يُوضِّح المعنى كأنْ يقول(إنّي رثيتك دهرا وقد كنت أمتدح) مع مراعاة ما يتغيّر من الكلام جريًا على الوزن، وقد وصف المُحقِّق هذه العبارة من البيت بأنّها عبارة قلقة[2] لِما يكتنفها من تفكُّكٍ بين أجزاء الكلام.

ومن ضعف التّأليف استعماله للفعل(أرى) في غير موضعه، ولعلّ هذا الاستعمال كان مألوفًا في ذلك العهد لتكرار وروده في قصائد الشّاعر، يقول أبو الرّبيع:

كتبت إليها أشتكي ألمَ الهوى لعلّي أرى يومًا إليَّ كتابَها[3]

ويقول في موضع آخر:

وعُلِّقتُها طفلا صغيرًا ويافعًا فما إنْ أرى عنها حياتي لأنزعَا[4]

2.3- اختلال المعنى: وورد في الدّيوان أبيات شابَها غموضٌ في المعنى مما يحدُّ من قبول السّامع لها، وإحساسه بوقعها، فالإيقاع لا يستقيم إلا بالوفاء باللفّظ، والمعنى معًا، يقول شكري عيّاد:« قد يكون للايقاع بمفرده تأثيرٌ، ولكنَّ هذا التّأثير لا يُسمَّى فنّيا، أو غير فنّي حتى يلتقي الإيقاع مع المعنى لقاءً يقوم على التّوافق والطّباق معًا »[5].

ومن هذه الأبيات قول أبي الرَّبيع:

وفرّ فرار الدّال لما لقيتَه لأكثر مما كان منك تلاقيا[6]

فورد عجز البيت غامضا لم يُضف إلى صدره شيئا.

ويُعَدُّ في هذا السّياق قوله كذلك:

لم يُبق سيفك منهمُ من ينبئـــــــــــنَّ بقتلهم ولبيست الأنباءُ[7]

حاشا قليلٌ منهم لم يعلموا أنّ المنونَ من الفرار نجاءُ

---

(1)- أبو الربيع، الديوان، ص43.
(2)- المصدر نفسه، ص43.
(3)- المصدر نفسه، ص49.
(4)- المصدر نفسه، ص62.
(5)- شكري محمدعياد، موسيقى الشعر العربي، ص164.
(6)- أبو الربيع، الديوان، ص31.
(7)- المصدر نفسه،، ص25.

فالمعنى في عجز البيت الثّاني غامضٌ إذ كيف يكون الموت نجاةً من الفرار، ولعل ذلك خطأ في النّسخ، ويكون الصوابُ قوله:

حاشا قليلٌ منهم لم يعلموا أنّ الفرارَ من المنون نجاءُ

ومن هذا الاختلال المعنوي كذلك قول أبي الرّبيع:

شبيهين في الشّكل والفعل ما يُباين هــذا كذا في الحُلَى[1]

فالمعنى في العجز غامض، ولعلّ هذا أيضا من أخطاء النّسخ ويكون الأصوبُ أنَّه قال:

شبيهين في الشّكل والفعل ما يُباين هــذاك ذا في الحُلى

إنّ هذه الاختلالات العروضية، واللّغوية لا تُعدُّ شيئا بالنظر إلى هذا الكمّ الكبير من الأبيات التي لم يتنكّب فيها الشّاعر الإيقاعَ المحكمَ، فجاء شعرُه فيها سليمًا في أوزانه، وقوافيه، بديعا في ألفاظه، ومعانيه، يُبدي قوة في الشّاعرية، وتمكُّنا من القريض.

[1]- أبو الربيع، الديوان،، ص119.

خـــــاتمة

لم يَعُد الشّعر في الرّؤية الإيقاعية الحديثة مُقتصِرا على الوزن، والقافية بل صارت الدّارسة المُعمَّقة تقتضي الإحاطة بالجانب العروضي، وبالبنية اللّغوية المُتمثِّلة في المُوازنات الصوتيّة، وأصبحت الدّلالة تُساهم كذلك في تشكيل إيقاع القصيدة، ورصد الانفعالات والمشاعر التي يحسّ بها الشّاعر، فتكون دراسة القصيدة من هذه الزّاوية هي دراسة للشّاعر في حدّ ذاته من خلال شعره.

وقد توخّت هذه الدّراسة أحد شعراء المُوحّدين، وأمرائهم في سبيل الكشف عن الجوانب الإيقاعيّة في ديوانه، وقد خلُصت إلى جملة من النّتائج والتّوصيات:

1- المُدوّنة:

يتميّز ديوان الشّاعر بكمّ كبير من الأبيات بلغ ألفا وستمائة وسبعة وثلاثين بيتًا(1637) طرق من خلالها الشّاعر أغراضا مُختلفة، فشعرُه يضمُّ المديح، والرّثاء، والنّسيب، والألغاز، والتّشبيه، والزّهد. وللدّيوان أهميّة أدبيّة باعتباره من أقدم الدّواوين المغربيّة، كما أنّه ثابت النّسبة إلى صاحبه لكونه أمر بجمعه وتبويبه، وتمّ ذلك في حياته.

ويحتاج الدّيوان إلى الإخراج في صورة جديدة، لرداءة الطّبعة المُتداوَلة، وكثرة الأخطاء فيها، وإلى ترتيبٍ لأغراضه لاختلاطها، وخروج بعضها عن بابها، كتصنيف بعض قصائد التّشبيه في الألغاز.

2- الشّاعر:

جمع أبو الرّبيع بين الشّخصية السياسيّة، والشخصيّة الأدبيّة، فمن مظاهر الشخصيّة الأولى تقلّده إمارة ولايات كثيرة مثل بجاية، وسجلماسة، وتلمسان حيث واكب خلالها أحداثا كبرى في تاريخ الدّولة المُوحّدية، وقد دلّت على تبصُّر بأمور الحُكم اتّضح في تعامله مع الخوراج بالحكمة التي تظهرها رسائله، أو بالبطش الذي تداولته الأخبار عنه.

أمّا الشخصيّة الأدبيّة، فتبديها النّماذج النثريّة التي تركها، والتي حسُن أسلوبها، وراق سبك عباراتها، وإحكام توقيعاتها، ويُنبيء بها ما أُثر عنه من اشتغال بكتب الأدب كاختصار كتاب" الأغاني"، ويُظهرها هذا الدّيوان الذي تركه، والذي يشهد له بحُسن النظم، وبراعة القريض.

فقد أثبت أبو الرَّبيع تمكنه من الشّعر، وتميّزت قصائده بسلامة إيقاعها ماعدا في بعض المواضع التي لا يُعتدّ بها بالقياس إلى الكمّ الهائل من المنظوم من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ كثيرا من مواضع الخلل تعود إلى ارتباطها بالتّرف الشّعري في الألغاز، أو ترجع إلى أخطاء، وتصحيفات طالت الدّيوان من كاتبه، أو ناسخيه.

ورغم ما يقال عن نزول رتبة بعض أشعاره، فإن المُتأمّل في الدّيوان يجد الكثير من القصائد التي حازت الجودة، وجمال الصورة، وتأنّق الأسلوب، ودلّ بعضها على ثقافة واسعة، ومطالعات لفطاحلة الشّعر العربي في العصرين الجاهلي، والإسلامي لا سيما المتنبي.

3- الإيقاع:

ارتبطت كلمة الإيقاع بالموسيقى، واللّحن، فكان قائما على النّغمات التي تنطلق من الزّمان، مقابلا للإيقاع العروضي الذي يقوم على الحركات، والسّكنات، ومقاديرها في الزّمن، وقد عُرِف بهذا المعنى في التّراث العربي عند اللّغويين، والفلاسفة.

توسّع معنى الإيقاع في العصر الحديث، وإن ظلّ غامضًا لاختلاف زوايا النّظر إليه، وعدم وضع حدّ دقيق له يتّفق الدّارسون، والنّقاد عليه، غير أنّه في توسّعه صار شاملا للعروض، والقافية، وكذلك لأنواع بلاغية مُتعدّدة عُرفت في الدّراسات الحديثة بالموازنات الصوتيّة.

وقد ظلّت هذه الدّراسات مفتقرة إلى عروض الخليل، مُنطلقة منه رغم محاولات كثيرةٍ لطرح بدائل جديدة، وذلك لعدم وجود آلية واضحة للدّارسات النّبرية، أو المقطعيّة، وعدم توصّلها إلى نتائج تجعلها بديلا مقبولا لعروض الخليل ممّا جعل هذه الدّراسات التي بدأها المستشرقون، وتأثّر بها بعض الدّارسين العرب غير مناسبة إيقاعيّا للعروض العربي. ويقوم الإيقاع على الأصوات، والأسباب، والأوتاد، والفواصل، والمقاطع إلا أنّه لا يظهر إلا في مستويات أكبر هي الأجزاء، والوحدات الإيقاعيّة، والبحور. كما يظهر في القيم الإيقاعية التي تتيحها القوافي من خلال تكرر لوازمها، ووقع مدودها، وتمهيها مع مظاهر إيقاعية أخرى.

4- القِيم الإيقاعيّة في شعر أبي الرّبيع:

- أكثر النّظم على البحور الطّويلة بسبب ما اكتسبته هذه البحور عبر العصور من المكانة، فكانت نسبة شيوعها كبيرة، ومنها الطّويل، والكامل، والبسيط، والوافر.

- قلّة من النّظم على البحور المجزوءة لأنّه يميل إلى النّفَس الطّويل، وهو ما يُفسّر خُلوّ ديوانه من الهزج، وندرة المُجتث، ومجزوءات الوافر، والخفيف، والمُتقارب، إضافة إلى خُلوّ بعض الأغراض من هذه المجزوءات كالزّهد، وندرتها في أغراض أخرى كالنّسيب، والألغاز، والتّشبيه رغم الكمّ الكبير للنّماذج الشّعرية في هذه الأغراض. وندرة المجزوءات في الدّيوان يقابلها غيابٌ كامل للمنهوك، والمشطور، وهو يُؤكّد كلف الشّاعر بالبحور التّامة الطّويلة.

– قلّل من نسبة التّدوير لأنّه يقتضي الاستغناء عن الوقفة بين الشّطرين ممّا يُفضي إلى قراءة مُتّصلة للبيت، وللحفاظ على هذه الوقفة جعل الكلمة المُشترَكة تنتهي بحروف المدّ في جزئها الأوّل ممّا يسمح للمُنشِد بالوقوف دون الإخلال بمعنى الكلمة.

– مالَ الشّاعر إلى الإيقاع المُتوسّط الذي لا يتميّز بسرعةٍ، ولا بطءٍ في البحر، وذلك بإكثاره من البحور ذات الوحدة الثّنائية، والتي تتقارب فيها الحركات، والسّواكن كالطّويل، والبسيط، أمّا البحور التي تتّسم بالسّرعة في بدايتها كالكامل، أو في نهايتها كالوافر لاطّراد الحركات في الموضعين، فقد مال بها إلى التّوسط باستعمال نسبةٍ عالية من التّغييرات كالإضمار، والقطع في الكامل، والعصب في الوافر.

– توخّى مسلك الشّعراء في اجتناب بعض البحور التي قلّ نظمهم عليها لاستثقالهم لها حتّى أنكرها بعض العروضيين، واعتبروها مُخالفةً للذّوق العربي، وذلك ما يدلّ عليه خُلوّ الدّيوان من النّماذج الوزنيّة لبحري المُضارع، والمُقتضب.

– حرصَ الشّاعر على سلامة هذه البحور الطّويلة من التّغييرات التي وُسمت بالقبح رغم جوازها، وذلك ما يُفسّر ندرة القبض، والكفّ في سباعي الطّويل(مفاعيلن)، وهو أمرٌ يعزّز حرصه على التّوسط في السّرعة لأنّ هذه الجوازات تزيدها، وذلك بحذف السّواكن التي تُفضي إلى تجاور الحركات. وممّا يُثبت ذلك أيضًا قلّة نسبة ما ورد من الطّويل الثّالث المحذوف بالقياس إلى النّسبة العالية للضرب الأوّل الصّحيح، والضرب الثّاني المقبوض. ومن الجنوح إلى التّوسط في السّرعة قلّةُ إيراد الطّي الذي يُؤدّي إلى تتابعِ الحركات في البسيط. أمّا مُخلّع البسيط الذي يتميّز بالسّرعة لقِصر أبياته من جهة، ولكثرة ما جاء فيها من القطع، والخبن المُميّزين له من جهة أخرى، فإنّ الشّاعر قلّل من أبياته في الدّيوان. وكذلك الأمر في المُتدارك الأوّل الذي اتّسم بالسّرعة لقيامه على وحدة إيقاعيّة صغيرة الكمّ مُتكرّرة بانتظام(فعِلن)، فقد عمد الشّاعر إلى تشعيث عدّة أجزاء للحدّ من هذه السّرعة.

– حرصَ الشّاعر على التّخفيف من الرّتابة في البحور القائمة على وحدة إيقاعيّة أحاديّة مُتكرّرة بانتظام كما هو الحال في الكامل، والمُتقارب، وفي مجزوء الوافر المعصوب، ومجزوء الرّجز، ومجزوء الرّمل، وذلك بتنويع حالة الأجزاء، واستعمال ضروب من التّغييرات كالعصب في الوافر، الإضمار في الكامل، والحذف في المُتقارب.

وقد يعمد إلى التّقليل من الأبيات إذا طغت عليها الرّتابة كما هو الحال في الرّمل الخامس المجزوء الذي لم يُورد الشّاعر منه إلا مقطوعتين لرتابته النّاتجة عن تكرارٍ مُنتظَم لأجزاء سالمة. والرّمل عموما يتميّز بالبطء لذا خفّف الشّاعر منه برفع نسبة الخبن في الأجزاء.

أمّا عن القافية، فتميّزت بالتّنوع إذ أتى الشّاعر على كلّ أنواعها ما عدا القافية المطلقة المُؤسّسة الموصولة بالهاء المُتحرّكة ، والشّاعر يميل إلى القافية المُطلقة التي حازت على أكثر النّماذج الشّعرية في ديوانه وهي سمةٌ تميّز بها الشّعر العربي في مختلف عصوره لِما في الإطلاق من طول الإنشاد، ووضوحه النّاتج عن المدّ، كما تصدّرت القافية المُجرّدة في الدّيوان متلوة بالقافية المردوفة فالمُؤسّسة.

– تقاربت نسبة المُتواتر، والمُتدارك من القوافي لشيوعهما في النّثر، والشّعر، وتلاهما المُتراكب، فالمُترادف، وخلا الدّيوان من المُتكاوس لما فيه من الثّقل، وتُظهِر النّسبة القليلة للمُترادف، والغياب التّام للمُتكاوس حرص الشّاعر على تجنّب البطء في الأوّل، ومباعدة السّرعة في الثّاني ممّا يؤكّد ولعه بالتوسّط في القافية كذلك.

– قلّل الشّاعر من ظاهرة التّدوير لأنّه عامل من عوامل السّرعة إذ يفضي إلى غياب الوقفة العروضيّة ممّا يقتضي وصل الشّطرين إنشادًا، لكنّ الشّاعر جعله عاملا لتخفيف الرّتابة، وجرّده من سمة الوصل التي تجعله عامل تسريع، وذلك باعتماده المدّ نهاية للجزء الأوّل من الكلمة المُشتركَة ممّا يُطيل الإنشاد، ويُتيح وقفة عروضية تُماثل سِمة الوقف في الأبيات غير المُدوّرة.

– مُقاربة الأبيات المُصرّعة، والمُقفاة لنسبة الأبيات الخالية من التّصريع، والتّقفية مع زيادة في نسبة الثّانية، ومردّ ذلك لكثرة النّوع الثّاني في باب الألغاز الذي لا يُولي الشّاعر فيه اهتماما للجانب الإيقاعي، ولا لإجادة الشّعر، وإحكامه.

– إخضاع الشّاعر البنية اللّغوية للبنية العروضيّة حرصًا على سلامة المُكونّ العروضي ممّا جعله يستعمل الضرورات الشّعرية بالزّيادة، أو النّقص، أو الإبدال التي درج الشّعراء على استعمالها.

وقد عضد الشّاعر الإيقاع العروضي بجُملة من المُوزانات الصوتيّة التي أغنت الفاعليّة الإيقاعيّة في ديوانه، ومن مظاهر ذلك:

– تكرار الصوائت المُتميّزة بدرجةٍ كبيرة من الوضوح الصّوتي، والتي ساهمت في الحدّ من السّرعة، والرّتابة باعتبارها مُرتكزات يطول فيها الصّوت خاصّة في البحور التي تطّرد فيها الحركات التي تقوم على وحدة إيقاعيّة أُحادية كالكامل، والوافر.

– تكرار الصّوامت التي أثّرت على الدّلالة بما تتميّز به هذه الحروف من صفاتٍ تنعكس على المعاني التي يُعبِّر عنها الشّاعر.

– تكرار الصّور البيانيّة خاصّة التّشبيه، وأنواعٍ من البديع كالطّباق، والمُقابلة ساهم في تعميق الدّلالة من خلال الجمع بين المُتضّادات.

– نشأ عن التّجنيس تقارب صوتيّ ناتجٌ عن التشابه اللّفظي بين المُتجانسات، وقد زاد وقعُه في أبيات كثيرة بسبب تمامه من جهة، وتداخله مع جماليات أخرى كالتّكرار، واللفّ، والنّشر.

وقد يرتبط بالقوافي فيُقوّي إيقاعها بإضفاء التّماثل الصّوتي على كلماتها في أبيات القصيدة الواحدة.

– أضفى توازي المقاطع، واعتدال الأقسام قيمةً إيقاعيّة على الأبيات تمثّلت في توافق الشّطرين في البيت الواحد، أو توافق أبياتٍ في قصيدة واحدة بتماثُلها الذي يدركه السّمع، ويطرب له، وذلك ما يعرف في الدّراسات الحديثة بالتّوازي.

– لم يستعمل الشّاعر التّرصيع الذي يقتضي اتّفاق المقاطع وزنا، وتقفية لكنّه أتى بنظائرَ إيقاعيّة له كالتّطريز، والقافية الداخليّة، أوعوّضه بالجناس المزدوج الذي يتيح جرسا إيقاعيا يقترب من الترصيع.

وقد وسمت هذه القيم الإيقاعية شعرَ أبي الربيع بالقوّة، والرصانة، والتنوّع العروضي، والغنى الإيقاعي، وأضفت عليه عمقا في الدلالة، وعذوبة، وحُسن وقعٍ في القلوب، والأسماع.

وفي الدّيوان مظاهر خرج فيها الشّاعر عن الإيقاع المُحكم وتمثّلت فيما يلي:

– الخروج من بحر إلى بحر كالتّداخل الواقع بين الرّمل، والمديد في أحد الأبيات لتشابههما في المُكوّنات رغم اختلافهما في الدّائرة.

– استعمال علّة التّذييل في الكامل التّام، وهي علّةٌ لا تُستخدَم إلا في مجزوءات البحور ممّا أحدث خلطًا بين تام الكامل، ومجزوئه.

– التّداخل بين الأضرب كالخروج من الضّرب الثّالث المحذوف للطّويل إلى الضّرب الأوّل الصحيح، وهو أمرٌ يُثبت ولعَ الشّاعر بالتطّويل باعتبار الضّرب الأوّل، أوفى التّحقيقات الوزنيّة للطّويل.

– الالتزام ببعض الزّحافات الجارية مجرى الزحاف كالخبن الوجوبي في البسيط في بيت، وتركها في بيت آخر ممّا يُنشئ خللا إيقاعيّا.

– وردت بعض الأبيات غامضة الوزن بسبب خللٍ في بعض أجزائها أبعدها عن الأضرب التي حدّدها الخليل، ولعلّ كثيرا من هذه الاختلالات راجعةٌ إلى عواملَ خارجةٍ عن الشّاعر تعود إلى أخطاء النُّساخ، والورّاقين.

– ثقلُ الوزن في بعض الأبيات التي طرأت عليها تغييراتٌ جائزة إلا أنّها مستقبحَةٌ كالكفّ في الطّويل، والوقص في الكامل.

– وجود بعض مظاهر الاختلال في القافية كالإيطاء، والإصراف، والتّضمين، وسناد التّأسيس، وسناد التّوجيه.

– في الدّيوان مظاهر للاختلال اللّغوي انعكست على المعنى كتقديم النّعوت على المنعوت، أو عودة الضّمير على متأخرٍ.

والواقع أنَّ هذه المظاهر لا تضع من مكانة أبي الرَّبيع، ولا تَحطّ من قيمة شعره لجودة منظومه، وكثرته، ولكونها مظاهرُ لم يخلُ منها ديوانٌ، ولا يسلم من الوقوع فيها حتّى الفحول المُتقدِّمون.

ملخص

يُعَدّ ديوان أبي الرّبيع سليمان بن عبد الله المُوحّد أقدم ديوانٍ شعريّ مغربيّ وصل إلينا، وقد دُوِّن في حياة الشّاعر وبأمرٍ منه حيث كلّف بذلك كاتبَه مُحمّد بن عبد الحقّ الغسّاني. ويبلغ عدد الأبيات في الدّيوان ألفا، وستمائة، وسبعة، وثلاثين بيتا(1637) مُوزّعَة على سبع وتسعين قصيدة(97) ومائة، وأربع مقطوعات(104) وستٍّ، وثلاثين نُتفة(36)، وقد بُوِّبت هذه النّماذج الشّعرية حسب الأغراض التي نظم الشّاعر فيها، فكانت في سبعة أبواب هي: المديح، الرّثاء، النّسيب، الألغاز، التّشبيه، العتاب، و الزّهد، وإن لم يكن هذا التبويب مُحكمًا، ففي الدّيوان أشعار وُضعت في غير بابها، وبلغ عدد الصفحات في طبعة الدّيوان التي نشرتها كلّية الآداب بجامعة محمد الخامس، وحقّقها عدد من الأساتذة مائةً وخمسة وسبعين صفحة، وتضمُّ إلى جانب المتن مُقدّمةً، وصفحات من بعض مخطوطات الدّيوان، وفهارس للأبيات، والقوافي، وموضوعات التّحقيق.

أمّا الشّاعر فقد وُلِد في حدود سنة خمسمائة، وثلاث وخمسين ببجاية حيث كان أبوه واليًا عليها، ثمّ انتقل بعد وفاة والده ليعيش في كنف عمّه أبي يعقوب يوسف بن عبد المُؤمن، وهي طفولةٌ مكّنته من معرفة شؤون السّياسة، وأحوال الحكم، وهيّأت له الإطّلاع على صنوف مختلفة من العلوم والفنون، وأهّلته ليكون شاعرًا مُتصدِّرا، وأميرًا لعدد من الأمصار كبجاية، وسجلماسة، وتلمسان، وقد كانت وفاته في سنة 604هـ.

وإذا كانت دراسة الدّيوان تُعنَى بالجانب الإيقاعي، فإنّ مقاربة الإيقاع مهمّةٌ، وقد دلَّ معناه اللّغوي على ارتباطه باللّحن، والموسيقى، والغناء، وانعكس هذا على مُفهومه الاصطلاحي عند اللّغويين العرب القُدامى، وفلاسفة المسلمين، غير أنّ معناه توسّع في الدّراسات الحديثة، فصار شاملا للعناصر التي تُحدِث في النص وقعًا، وتزيده جرسا كالأوزان والقوافي، والتّكرار، والتجنيس، والتّصريع، والتّوازي.

فأمّا إيقاع العروض، فإنّه وإن كان قائما على الأصوات، والمقاطع، والأسباب، والأوتاد فملامحُه لا تظهر إلا في مستويات أكبر هي الأجزاء، والوحدات الإيقاعيّة، والبحور في الدائرة، والاستعمال، وقد اتسم الإيقاع بالتّنوع، فقد طرق أبو الرّبيع الدّوائر الخليلية كلّها مع اختلاف في نسبة الأبيات في كل دائرة، واختلاف في نسبة ركوب كلِّ بحر، فحازت دائرة المختلف أكبر نسبة في ذلك متلوّةً بدائرة المؤتلف، وتصدّر الطّويل نسبة الشيوع متلوًّا بالكامل، والبسيط، والمُتقارب، والوافر، والرّمل، والسّريع، والمديد، والخفيف، والرّجز، والمُتدارك، والمُجتثّ، والمُنسرح على التّرتيب، وخلا ديوانُه من الهزج، والمُقتضب، والمُضارع، وقد تحرّى الشّاعر التّمام في هذه البحور، فقلّت عنده التّحقيقات

الوزنية للمجزوء، وقلّل من الزّحافات الدّاخلة عليها، ولم يُشكّل التّدوير ظاهرةً إيقاعيّة عند الشّاعر، فلم يرد في الدّيوان إلا ستة وعشرون بيتا مُدوّرا غير أنّها اطّردت في البحر الكامل تامًا، ومجزوءً، فحاز ستة عشر بيتا من مجموع الأبيات المُدوّرة.

كما أنّه لم يحرص على التّصريع، والتّقفية إذ تفوق الأبيات الخالية من التّصريع، والتّقفية نسبة مجموع الأبيات المُصرّعة، والمُقفاة غير أنّ ما رفع نسبتها كثرتُها في باب الألغاز، وهو باب من أبواب الشّعر لا يحفلُ الشّاعر فيه بالإجادة وعوامل الحسن التي من بينها التّصريع، والتقفية.

أمّا القوافي فقد غلب عليها الإطلاق من حيث اعتبار حركة الرَّوي، فحازت القافية المُطلقة أغلب النّماذج لأبي الرَّبيع.

وأمّا من حيث اعتبار لوازمها، فحظيت القافية المُجرّدة بأكثر من نصف النّماذج الشّعرية متلوّةً بالقافية المردوفة، ونالت القافية المُؤسّسة النسبةَ الأقل.

أمّا باعتبار عدد الحركات بين ساكني القافية، فقد أتى الشّاعر على كلِّ ألقاب القافية غير المُتكاوس، وتفوّقَ المُتواتر، ثم المُتدارك بنسبة مُتقاربة، وتلاهما المُتراكب ثمّ، المُترادف.

وقد استعان الشّاعر بالضرورات للحفاظ على المُكوّن العروضي سواء كانت بالزيادة، كتنوين غير المُنصرف، وتشديد غير المُشدّد، أو بالنّقص كقصر الممدود، أو بالإبدال كتغيير الحركة في بعض الكلمات.

وفي الدّيوان اهتمامٌ بالبُنية اللّغوية التي هي من عناصر الإيقاع بما ضمّه من موازنات صوتيّة تضفي جانبًا موسيقيّا يعضد ايقاع العروض، والقافية، ومن هذه المُوازنات التّكرار الذي طال الحروف، والألفاظ، ومن ملامحه المُميّزة تكرارُ الصّوائت، والصّوامت لِما يكون في هذه الحروف من تقابلٍ لصفاتها ممّا يُضفي قِيَّما إيقاعيّة على الشّعر منها السّرعة، والتّماثل الصّوتي بين الأشطر والأبيات، كما يحيل على جانب دلالي يُستشَفّ من دلالة صفاتها على المعاني التي يريدها الشّاعر.

وكذلك تكرار الألفاظ سواء كانت كلمات، أو محسّنات، أو صيغا، أو أساليبَ، أو صوّرًا، فإنّه يُغني الدّلالة، ويزيد فاعليّة الإيقاع.

ومن هذه المُوازنات التّجنيس الذي يمنح الشّعر إيقاعًا مصدره اختلاف المعاني، وائتلاف الألفاظ، وتختلف درجة حسنه، وقيمة وقعه باختلاف أنواعه، وبتداخله مع عناصر إيقاعيّة أخرى كالتّكرار.

وتتبع قيمةٌ إيقاعيّة أخرى من التّوازي الذي يقوم على تعادل الأقسام، وتقابلها على مستوى البيت الواحد، أو مجموعة من الأبيات، وهذا ما يُكسبها تماثلا في التّركيب يطرب له السّامع.

أمّا التّرصيع، فلم يهتمّ الشاعر به إذ لا نجد في ديوانه أبياتًا قائمةً على أقسام متساوية وزنًا، وتقفية، وإن كان عوّض غيابه بألوانٍ بديعيّة تقترب من التّرصيع كالتّطريز، والقافية الدّاخلية.

ويصادف دارسُ الدّيوان بعض مظاهر الاختلال التي طالت الجانب الإيقاعي العروضي كالتّداخل بين البحور، أو الأضرب، أو بين التّام، والمجزوء، أو الخروج عن ضرب مُعيّن لمخالفة قاعدة من قواعد الوجوب. وقد يكون الاختلال راجعًا لغموضٍ في الوزن، أو استعمال بعض التّغييرات الجائزة الموصوفة بالقبح.

فأمّا القافية، فمظاهر الاختلال فيها راجعٌ لوجود بعض عيوبها كسناد التّأسيس، وسناد التّوجيه، وكذلك الإيطاء، والإصراف، والتّضمين، وهي مظاهرُ يرجع بعضها إلى أخطاء مُحتملة في النّسخ، و يرجع بعضها إلى عدم اهتمام الشّاعر بإجادتها خاصّة ما كان منها في باب الألغاز.

ومن مظاهر الخلل في الجانب اللّغوي مخالفة بعض القواعد، أو الجنوح إلى التّكرار الذي لا يُضفي على المعنى فائدةً، ولا على الإيقاع جمالا، أو يسمُ التّحقيق الوزني بالثّقل لتقارب حروف الكلمات المُكرّرة في مخارج الحروف.

غير أنّ هذه الاختلالات لا تقدح في شاعريّة أبي الرّبيع، فهي مُتواترة في دواوين الشّعراء من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ كثيرًا منها ورد في باب الألغاز الذي لا يحفل فيه الشّعراء بإحكام القريض لانصبابِ تركيزهم على مضمون اللّغز فيه، وعلى ما يكون في ذلك من الطّرافة، والتّندر. وإضافةً إلى كلّ هذه، فإنّ مظاهر الاختلال هذه لا تكاد تذكَر قياسا بكثرة ما نظمه الشّاعر، وبما ورد من شعره مُستجادًا، مُحكمَا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

- **القرآن الكريم(رواية ورش).**

(1) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الشعر العبّاسي، مر: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997.
(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972.
(3) ابن أبي زرع: الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك، وتاريخ مدينة فاس، دار المنصور، الرباط، د.ط، 1972.
(4) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، مر: محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.4، 2003.
(5) ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون، مر: خليل شحادة، وسهيل زكار، دار الفكر، بيروت، د.ط، 2000.
(6) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5 ،1981.
(7) ابن سعيد: الغصون اليانعة، تح: ابراهيم الأبياري، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت.
(8) ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، د.ت.
(9) ابن فارس: الصاحبي، تح: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993.
(10) أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي: الجامع في العروض، والقوافي، تح: زهير غازي زاهد و هلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996.
(11) أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري: شرح أشعار الهذليين، تح: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، د.ت.
(12) أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي وآخرون، مكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1987.
(13) أحمد بن محمد بن عبد ربه: العقد الفريد، ش: أحمد أمين و آخرون، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 1983.
(14) أحمد سليمان ياقوت: التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية، د،ط، 1999.
(15) أحمد كشك: التدوير في الشعر، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2004.
ـ الزحاف والعلة، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2005.
(16) أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993.
(17) ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1، 1983.
(18) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1983.
(19) التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.
(20) التنوخي: كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978.
(21) الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.
(22) حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1986.
(23) حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1989.
(24) الدماميني: العيون الغامزة، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.
(25) رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.
(26) السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور،دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.

(27) **سيد البحراوي:** العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993.
(28) **السيوطي:** الإتقان، ترتيب: محمد بن عمر بازمول، دار الهجرة، الرياض، ط1، 1992.
(29) **شكري محمد عياد:** موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
(30) **شوقي ضيف:** الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، د.ت.
(31) **صفاء خلوصي:** فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، بغداد، د.ط، 1962.
(32) **صلاح يوسف:** في العروض، والإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر، ط1، 96-97.
(33) **عبد الرحمن بن محمد الجيلالي:** تاريخ الجزائر العام، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1980.
(34) **عبد الرحمن حسن الميداني:** البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق والدار الشامية، بيروت، ط1، 1996.
(35) **عبد الرحمن آلوجي:** الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.
(36) **عبد العاطي غريب علام:** دراسات في البلاغة العربية، جامعة قان يونس، بنغازي، ط1 ،1997.
(37) **عبد القادر حسين:** فن البديع، دار الشرق، ط1، 1983.
(38) **عبد القاهر الجرجاني:** أسرار البلاغة، تح : محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط،1991.
(39) **عبد الله الطيّب:** المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط3، 1989.
(40) **عبد الله كنّون:** النبوغ المغربي، ط2، د.ت.
- ذكريات مشاهير رجال المغرب، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2010.
(41) **عبد الواحد حسن الشيخ:** البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999.
(42) **عبد الواحد المراكشي:** المعجب في تلخيص أخبار المغرب، و.ح: خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
(43) **عثمان موافي:** دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 2002.
(44) **عدنان حقّي:** المُفصّل في العروض، والقافية، وفنون الشعر، دار الرّشيد، بيروت، ط1، 1987.
(45) **عز الدين إسماعيل:** الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955.
(46) **عصام الدين عبد الرؤوف الفقي:** تاريخ المغرب و الأندلس، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د.ط، د.ت.
(47) **عصام نور الدين:** علم الأصوات اللغوية(الفونيتيكا)، دار الفكر اللبناني، ط1، 1992.
(48) **علوي الهاشمي:** فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للنشر، والتوزيع، بيروت، ط1، 2006.
(49) **علي الجندي:** فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر، د.ط، د.ت.
(50) **علي يونس:** نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993.
- جماليات الصوت اللغوى، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2002.
(51) **عمر فروخ:** تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1989.
(52) **عيسى علي العاكوب:** العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002.
- موسيقا الشعر العربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997.
(53) **القزويني:** الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.
(54) **كمال أبو ديب:** في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.
(55) **كمال بشر:** علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2000.
(56) **لخضر العرابي:** المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب، د.ط، د.ت.
(57) **المحلّي:** شفاء الغليل في علم الخليل، تح: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
(58) **محمد بن تاويت:** الوافي بالأدب المغربي في المغرب الأقصى، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982.

(59) محمد بن تاويت و **محمد الصادق عفيفي:** الأدب المغربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1969.
(60) محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.
(61) محمد العمري: الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، بيروت، د.ط،2001.
(62) محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت.
(63) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د.ط، 1976.
(64) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ط، 1986.
(65) محمد مندور: في الميزان الجديد، مؤسسات ع بن عبد الله، تونس، ط1، 1988.
(66) محمود عسران: موسيقي الشعر، مكتبة بستان المعرفة، د.ط، 2006.
(67) مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.
(68) المرزوقي أبو علي: شرح ديوان الحماسة، نش: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
(69) مصطفى حركات: كتاب العروض، موفم للنشر، الجزائر، 1986.
ـ نظريتي في تقطيع الشعر، دار الآفاق، الجزائر، د.ط، د.ت.
(70) المقرّي: نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، د.ط، 1988.
(71) ممدوح عبد الرحمن: المُؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، 1994،
(72) موسى بن محمد الأحمدي: المتوسط الكافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994.
(73) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981.

<u>الدواوين</u>:

(1) ابن زيدون: الديوان، جم: عبد الله سندة، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005.
(2) ابن المعتز: الديوان، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.
(3) أبو تمام: الديوان، ش: شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.
(4) أبو الرّبيع سليمان بن عبد الله المُوحّد: الديوان، تح: محمد بن تاويت الطنجي، وآخرون، منشورات كليّة الآداب، جامعة محمد الخامس، د.ط، د.ت.
(5) أبو العلاء المعري: ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، د.ط، 1957.
(6) أبو فراس: الديوان، رو: أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار بيروت للطباعة، بيروت، د.ط، 1979.
(7) امرئ القيس: الديوان، ش: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004.
(8) الحطيئة: الديوان، جم: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005.
(9) الخنساء: الديوان، جم: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004.
(10) ذو الرُّمة: الديوان، ش: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2006.
(11) طرفة: الديوان، ش: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003.
(12)علي بن أبي طالب: الديوان، جم: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2005.
(13) عمرو بن كلثوم: الديوان، تح: ايميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1996.
(14) كُشاجم: الديوان، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة المدني، القاهرة، ط1، 1997.
(15) لبيد: الديوان، جم: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2004.
(16) المتنبي: الديوان، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.
(17) النابغة: الديوان، جم: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005.

المعاجم:

(1) ابن فارس: مقاييس اللغة، تح:عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979.
(2) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005.
(3)الجوهري: الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990.
(4) الخليل بن أحمد: العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.
(5) الزبيدي: تاج العروس، تح: عبد الكريم العزباوي ، المجمع الوطني، للثقافة، الكويت، ط1، 2001.
(6) الزركلي: الأعلام، دار العلم، بيروت، ط7، 1986.
(7) عبد العزيز النجار و **آخرون:** المعجم الوسيط، مكتبة المعارف الدولية، ط4، 2004.
(8) الفيروزابادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، إش: محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005.
(9) مجدي وهبه و **كامل المهندس:** معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

الرسائل:

(1) رابح محوي: الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله المُوحّد،إش: عبد الرحمن تبرماسين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008-2009.
(2) عبد الإله بوشامة: بنية القصيدة الغزلية في شعر أبي الربيع سليمان المُوحّدي(بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا)، إش: عباس الجراري، جامعة محمد الخامس، الربا ط، 1988.
(3) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر(أطروحة لنيل درجة دكتوراه) إش: عبد الله العشي، جامعة بتانة، 2002.
(4) محمد خليفة: نظرية العروض، وموسيقى الشّعر في الفكر الفلسفي النقدي عند العرب قديما، وحديثا (رسالة دكتوراه)، إش: عبد القادر دامخي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004- 2005.

الفهارس

فهرس الآيات

حسب ورودها في البحث

السورة و الآية	الصفحة	السورة و الآية	الصفحة
التوبة(109)	17	القيامة(29- 30)	105
الحديد(27)	46	الهمزة(01)	105
الأنعام(26)	105	المدثر(03)	106
الروم(55)	105	النمل(22)	106

فهرس المواضع المترجَم لها

حسب ورودها في البحث

الموضع	الصفحة	الموضع	الصفحة
تيليت	12	الأرك	21
ايميلول	16	العقاب	21
غانة	17	عين وسيم	59

فهرس التراجم

حسب ورودها في البحث

صاحب الترجمة	الصفحة	صاحب الترجمة	الصفحة
أبو الحسن	12	غويار	27
ابن سعيد	13	امرئ القيس	47
علي بن غانية	15	لبيد	47
ابن المعز	16	ذو الرُّمة	48
ابن زريق	19	طرفة	47
أبو صخر الهذلي	19	الحطيئة	49
ابن سينا	21	الخنساء	49
كُشاجم	22	ابن زيدون	52
الكندي	23	أبو العتاهية	105
إخوان الصفا	24	أبوالعلاء	106
الفارابي	24	أبو فراس	106
ابن رشد	25	عمرو بن كلثوم	132
ريتشاردز	26	النابغة الذبياني	133
إليزابيت درو	27	علي بن أبي طالب	134
فايل	27		

فهرس المواد المشروحة

حسب ورودها في البحث

المـــادة	الصفحة	المـــادة	الصفحة
السرار	11	الغُدر	133
المعاقبة	39	الأمّة	133
المراقبة	39	لَصاف	133
المكانفة	39	ثَبرة	133
التّام	54	إلال	133
الوافي	54	الحرّ	133
المجزوء	56	النّصب	133
المشطور	56	الرِّز	133
المنهوك	56	الجفار	134
الحيا	64	الفينانة	153
الأكحل	72	الفرعاء	153
الأخيف	72	الفدفد	153
الجيد	80	المُرزمين	153
النّقا	80	أدالَ	153
رشأ	82	الحادي	153
شطّت	86	الشّجو	153
تلفّع	89	جاحم	153
مُقرطَق	113	الغُلّة	153
الجون	133	المُدنِف	155
غضون	133	الذميل	161

فهرس قوافي أبي الربيع

القافية	الصفحة
* الهمـــزة *	
البرحاء	9
اقتضاؤه	58
الظلماء	67
الأنباء	164-91
الأدواء	93
رحماء	94
الأنباء	94
الأرجاء	97
سفراء	121
داء	144
إباء	144
الآواء	147
الإسراء	158
إصغاء	158
البطحاء	163
نجاء	165
* البـــــاء *	
نصيبي	9
ركابها	14
المصائب	19
العجائب	19
غضبى	57
جبوب	59
غروب	63
إيابي	66
تجيب	68
بهِ	69
يلتهب	91-81
يحتسب	82
وهبوا	129-82
مختضب	92
القلوب	138-110-94
كثب	95
السحب	95
غرب	95
العجيب	95
تصيب	95
الخطب	96
الغربا	98
قلبه	125-99
مصيب	110
تريب	121-110
الغريب	137-110
لبّى	111
ذنبا	111
العتبى	111
العجب	115
خطابها	115
خطوب	115
قلبا	126-122
ضرب	128-122
قضب	128-122
مهذّب	123
مذهّب	123
غريب	124
قلبه	125
فتصيب	127-125
يذوب	127
خابوا	145
إياب	148
الذّنب	150
المنشعب	150
تنوب	157-151
تنوب	157-151
بمشرب	151
ومشربي	151
مطرب	151
أطرب	151
يضرب	161-152
أضرب	161-152
ربرب	154

محبب	154		مقعد	95
أعذب	156		السّعد	97
أقرب	156		المورد	163-99
الرغائب	158		إيراد	162-128-109
كتائب	158		عندي	112
جنوب	158		عسجد	113
وجيب	158		الملد	118
يعتب	161		الرند	118
ندوب	163		القد	118
كتابها	164		البرد	151-118
*** التـــــــاء ***			الورد	119
وجناتها	97		رواد	122
لذاته	119		بعدي	123
وجناته	119		العهد	123
وشاته	119		بعد	123
*** الجـــــــيم ***			حساد	129-127
المروج	142		أعياد	129-127
السروج	142		إرعاد	128
*** الحـــــــاء ***			أحمده	162-128
مفتضح	61		مزاده	145
مصباحا	115		البرد	151
جناح	124		الفدفد	156-152
صاح	124		الفدفد	153
نجاح	124		قصد	154
جناح	124		الرّد	154
صلاح	138		الأغيد	156
صاح	139		قصدا	157
إفصاحا	141		تهدى	157
امتدح	164		موعده	162
*** الـــــــدال ***			*** الـــــــراء ***	
ميعاد	62		يرى	09
الودّا	67		نصيرا	09
الفرقد	68		البشر	10
لا تبعد	68		غير	10
فؤادي	78		القمر	11
مزيد	79		مفتر	96-64-55
أرشد	80		نكر	57
بعده	81		العمر	57
البعد	88		النحر	57
أضداده	88		الصدر	58
كبدي	90		القطر	145-143-58
يلحد	94		حذر	60

مزار	64		يحضر	161
النهار	98-64		تأمر	161
الخمر	65		يعذر	161
الديار	73		* السيـــــــن *	
خضره	75		كأسه	11
هجره	77		شمسه	81-11
البشر	80		أمسه	12
جوهر	80		نفسه	12
كدر	86		الأنفس	148
ساهره	87		* الشيـــــــن *	
مستبشره	88		وشى	146
مستنكرا	97		* الضـــــــاد *	
الجوذرا	97		أغراضا	76
الشجر	98		بياضا	76
هاجره	112		* العيـــــــن *	
ضمائره	112		دعه	90
العنبر	112		رجوع	59
أحورا	113		نجمعه	69
النضر	120		مكرع	114-74
صبري	120		صانع	86
الذكر	157-125-120		جموعه	87
يسار	121		المقنع	161-98
أسير	124		ينفع	114
خسور	125		يرتع	114
دار	126		ودعوا	114
سرور	138		شيعوا	114
مأمور	138		أودعوا	114
يسر	147		موضع	115
ندري	147		مدمع	115
الكبير	147		الأدمع	115
ذكر	150		تبع	116
يستقر	150		تجمع	117
كبر	150		تذيع	120
الضرر	150		دامع	121
أسير	152		نهجعا	126
يسير	152		يخلع	146
فرار	153		المدامع	147
الفرار	153		ترجع	153
الجمر	153		يرجع	153
الجمر	153		توجعا	155
سرورا	153		طيعا	156
سرورا	153		يشفع	161
الصدر	157		أنزعا	164

* الفـــــــاء *	
يوصف	120-66
مرهف	71
أخيفا	122-72
منعطفا	91
عفا	91
التأسف	98
الصفا	125-119
يكف	123
تقف	123
أهيفا	123
صفا	125
آلف	149
أعرف	149
تعرف	152
يعرّف	152
سلفا	160-155
انتزفا	160-155
تلهف	159
يوجفوا	159
حروف	161
* القـــــــاف *	
الأرقا	91-71
الخناق	71
العراق	71
حرق	91
المآق	163-69
محرقا	113
الوامق	116
الخافق	116
مفارق	116
صادق	116
الورقا	123
فرقا	123
ورقا	123
* الكـــــــاف *	
عقباك	62
النسك	74
هالك	77
تسفكا	92
أفتكا	121
المسك	122
إفك	126

درك	146
* الـــــــلام *	
طويل	60
عذلوا	62
أولا	65
تخجل	144-66
الأبطال	76
وصله	81
فعالك	85
غليلا	94
سؤالك	98
محلال	121-98
ذيولا	99
الأحوال	110
العلا	116
عليل	120
الكحل	127-122
متمهلا	128
أحول	136
الشمأل	143
الأجدلا	146
تهللا	151
متهللا	151
الحلى	165
* الميـــــــم *	
صميما	09
سئوما	13
يحرم	123-65
الظلام	72
ابتسام	73
المدام	85
السلام	111-87
الغمام	111
تنم	117
مزمزم	117
نُوّم	117
تسجم	117
أعلم	117
يحرم	123
النوما	128
المخذما	128
سقم	148
أعلم	152

يعلم	152		سلاني	128
أعلم	152		اليمينا	129
الحلم	158		زائرينا	129
نومهم	159		تخلفونا	129
*** النـــــــون ***			بقينا	129
تبينا	18		الوسن	140
أجمعينا	18		افتطن	140
الحسان	60		وثن	140
الشجن	61		زمن	140
أعني	68		*** الهـــــــاء ***	
أوان	72		كاتبه	86-74
لدينا	117-78		رحماه	75
لقينا	78		به	86
تفتنا	91		مبديه	99
عني	92		مشيها	123
أغني	95		وشيها	123
سوفني	96		يتنبها	125
كلمني	96		فيه	125
منن	97		دريه	125
مدن	97		نعماه	159
المغاني	97		عيناه	159
سناني	97		تنساه	159
الأذان	98		*** اليـــــــاء ***	
يقتلني	99		كافيا	115
كفاني	112		حاميا	116
رآني	112		الليالي	147
لساني	112		حاديا	156
إلينا	116		واديا	156
علينا	117		تلاقيا	164
أينا	117			
دينا	117			
رنا	118			
غصنا	118			
لينا	126-118			
يدينا	118			
الدنان	124			
الدهان	124			
اليمنا	127			
القنا	127			
لين	127			

فهرس القوافي لغير الشاعر

القافية	الصفحة
* الهمـــزة *	
دواءِ	105
البكاء	135
البلاء	135
* البـــــاء *	
التقلب	12
إياب	47
رطيب	49
تهذيبها	105
قواضب	106
نجيب	136
* الـــــدال *	
تزود	49-48
الشدائد	134
حاسد	134
مزود	135
الأسود	135
* الـــــراء *	
الدهر	19
الحرار	49
الشعر	106
جرار	107
حر	133
مستتر	133
الساري	133
الساري	133
تدور	135
* السيـــــن *	
القبس	12
* الصـــــاد *	
توصه	132
تقصه	132
* الضـــــاد *	
الرضا	20
* العيـــــن *	
رفعه	12
ندعه	12
تجمعه	19
الإيقاع	22
الأسماع	22
ساطع	47
طائع	133
التدافع	133
* الفـــــاء *	
أعترف	106
* الـــــلام *	
الأول	20
منزل	20
أمثالي	47
المحالا	48
مثالا	48
العسل	48
حال	106
السؤال	137
* الميـــــم *	
مدام	12
السلام	12
الكمام	12
الغمام	12
قدمه	49
معتصم	49
رجامها	55
يتندم	132
مراغم	132
الطعيم	135
العالم	149
* النـــــون *	
ترني	18
البيان	22
الزمان	22
تجافينا	52
رشاني	105

جونا 133

جرينا 133

إني 134

مني 134

هين 135

*** الهـــــاء ***

الله 105

فهرس المحتويات

كلمة شكـــر

الإهـــــــداء

مقدمة ..... أ

المـدخل : مفاهيم تمهيدية (المدونة ، الشاعر ، الإيقاع)

1- المدونة 09

2- الشاعر 14

3- الإيقاع 22

الفصل الأول : إيقاع العروض و القافية

تمهيد 33

1- الوزن 34

1.1- الوزن و مكوناته في المنظور الخليلي 35

1.1.1- الأصوات 35

2.1.1- الأسباب والأوتاد 37

3.1.1- الأجزاء 38

4.1.1- الوحدات الإيقاعية 40

5.1.1- الدوائر و أوزانها الافتراضية 41

6.1.1- الأوزان في الاستعمال 43

2- القافية 46

1.2- القافية باعتبار الروي 48

1.1.2- القافية المطلقة 48

2.1.2- القافية المُقيدة 48

2.2- القافية باعتبار الحركات بين ساكنيها..... 49

- حروف القافية..... 49

- حركات القافية..... 50

- قيمة الأوزان والقوافي 51

3- التدوير 52

4- التغييرات البنائية 54

5- التصريع والتّقفية..... 54

الجانب التطبيقي

1- الوزن 54

1.1- الدوائر، وأوزانها 54

2.1- الأوزان في الاستعمال 56
2- القافية 85
1.2- القافية المقيدة 85
1.1.2- القافية المقيدة المؤسسة 85
2.1.2- القافية المقيدة المردوفة 85
3.1.2- القافية المقيدة المجردة 86
2.2- القافية المطلقة 86
1.2.2- القافية المطلقة المؤسسة الموصولة بأحرف المد 86
2.2.2- القافية المطلقة المؤسسة الموصولة بالهاء الساكنة 87
3.2.2- القافية المطلقة المؤسسة الموصولة بأحرف المد 87
4.2.2- القافية المطلقة المردوفة الموصولة بالهاء الساكنة 87
5.2.2- القافية المطلقة المردوفة الموصولة بالهاء المتحركة 88
6.2.2- القافية المطلقة المجردة الموصولة بالمد 88
7.2.2- القافية المطلقة المجرّدة الموصولة بالهاء الساكنة 88
8.2.2- القافية المطلقة المجردة الموصولة بالهاء المتحركة 89
- القافية باعتبار الحركات بين ساكنيها 90
3- التدوير 91
4- التغييرات البنائية 96
5- التصريع والتّقفية 96
6- الضّرورات الشعرية 97

الفصل الثاني : إيقاع الموازنات الصوتية

تمهيد 101
1- التكرار 103
2- التجنيس 104
3- الترصيع 107
4- التوازي 108

الجانب التطبيقي

1- التكرار 109
1.1- التكرار الصوتي 109
2.1.1- تكرار الصوائت الطويلة 109
3.1.1- تكرار الصوامت 111
2.1- التكرار اللفظي 115
2- التجنيس 119
3- التوازي 126
4- الترصيع 128

الفصل الثالث : مظاهر الاختلال الإيقاعي

تمهيد 131

1- الاختلال الإيقاعي العروضي 131
2- الاختلال الإيقاعي القافوي 131
1.2- السناد 131
2.2- الإيطاء 133
3.2- التضمين 134
4.2- الإقواء 134
5.2- الإصراف 135
6.2- الإكفاء 135
7.2- الإجازة 135
3- الاختلال الإيقاعي اللغوي 136
الجانب التطبيقي
تمهيد 136
1- الاختلال الإيقاعي العروضي 136
1.1- التداخل في البحور 136
2.1- التداخل بين التام و المجزوء 137
3.1- التداخل بين الأضرب 138
4.1- غموض الوزن 140
5.1- مظاهر الجواز المُؤثرة في الإيقاع 142
6.1- النقص الوزني المُستدرَك بالمطّ 144
2- الاختلال الإيقاعي القافوي 149
1.2- السناد 149
2.2- الإيطاء 151
3.2- الإصراف 154
4.2- التضمين 154
3- الاختلال الإيقاعي اللغوي 161
1.3- الاختلال الإيقاعي في المبنى 161
1.1.3- التكرار المستهجن 161
2.1.3- مخالفة القياس اللغوي 163
3.1.3- التعقيد اللفظي 163
2.3- اختلال المعنى 164
خاتمة 167
ملخص 174
المصادر والمراجع 178
الفهارس 182
فهرس الآيات 183
فهرس المواضع المترجَمة 183

فهرس التراجـم 184
فهرس المـواد المشروحة 185
فهرس قوافي أبي الربيع 186
فهرس القوافي لغير الشاعر 191
فهرس المحتويات 193

تم بحمد الله