الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم علوم اللسان

أثر الوزن في دلالة الشعر:

دراسة مقارنة: بين الشعر العربي الفصيح والشعر البدوي الجزائري

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

تخصص: الدراسات الدلالية والتداولية وتحليل الخطاب.

إعداد الطالب: **إشراف الدكتور:**

عبد الرزاق بعلي **جمال موسى**

السنة الجامعية 2020/2019

مقدمة

مقدمة:

كان **الشعر** ولازال يحظى بالمنزلة الرّفيعة والمكانة المثلى عند أصحاب اللغة والأدب والفكر والفلسفة، والعلم والمعرفة، ومن جميع الثقافات العالمية، ووسط ضوضاء الازدحام والتسارع الذي يشهده العالم اليوم جراء التطور التكنولوجي والتقني، والتواصل الاجتماعي الذي طغت عليه المادية في أحيان كثيرة، صار الواحد منّا يبحث عن نفسه وعن روحه بل وعن إنسانيته ولا يكاد يجد ريحها وسطَ عالمِ حُطامِ المادة والآلة، المادةُ والآلة التي كانت مجرّد وسيلة فصارت غاية عند الكثير من البشر، وسط كلّ هذا ينبري **الشعر** ليكون المتنفس والشاهد على هذه الدائرة من الألم واللذّة معا.

كان الشعر عند العرب لسان حالهم وأنيسهم وذاكرتهم على مرّ الأجيال، فقد اختزن الشعر أحاسيسهم، وسجل انفعالاتهم ومواقفهم ويومياتهم، وبه أرّخوا للذّات وللآخر، وللمكان والزمان.

كان العرب يتكلمون لغة سليمة ويطبقون بالفطرة قواعد النحو والإعراب والصرف قبل بروز النحويين، وعند قولهم الشعر لم ينتظروا الخليل لاستعمال الوافر والكامل والبسيط والرجز، بل **هم المخترعون الأوائل للأوزان.**

وتميّز العرب **بملكة شعرية** حاضرة، حوت بين طيّاتها ملكة اللغة وملكة البلاغة **وملكة الإحساس بالوزن وإدراكه والقدرة على تطويع اللغة له.**

غير أنّ الوزن لم يأت بصفة عشوائية، وإنّما جاء ليحاكي أغراضا معينة، فعند الفلاسفة والموسيقيين من الاغريق والعرب وفلاسفة وموسيقي عصر النهضة وما بعده جاء الوزن ليحاكي أحوالا نفسية، وأوضاعا اجتماعية، وقد أشار إلى ذلك حازم القرطاجني فتحدّث عن محاكاة الأوزان للأغراض، ومن قبله ابن سينا في "تخييل الأغراض بالأوزان"، ودراسة الوزن ليست دراسة عقيمة فهي **تمكّننا من معرفة ما يجري داخلنا.**

إنّ اشتغالي بمجال الإنشاد والتغنّي بالقصيدة العربية الفصيحة والشعر الشعبي البدوي الجزائري، جعلني مهتما بكل ماله صلة بموضوع **علاقة اللغة بالموسيقى،** وبعد استشارة

علمية وعملية مع **الأستاذ الدكتور مصطفى حركات** المتخصص في العروض والإيقاع وصاحب نظرية الوزن والإيقاع، اقترح عليّ توجيه بحثي العلمي نحو الشعر وأوزانه من خلال دراسة أثر الوزن في دلالة الشعر، واستقر الخيار على موضوع البحث الموسوم بـ: **أثر الوزن في دلالة الشعر: دراسة مقارنة بين الشعر العربي الفصيح والشعر البدوي الجزائري**، وكمدونة للبحث عمدنا إلى **ديـــوان الشاعر الشعبي البدوي الجزائري عبد الله بن كـــريو**، الذي اشتهر بالقصائد البدوية المغنّاة على طريقة الأيّاي، في مقارنة بينه وبين الشعر العربي العمودي الفصيح.

إنّ الأفكار والدوافع السابقة الذكر هي من شكّلت لنا منطلقا من أجل إثارة الإشكالية المطروحة للدراسة من خلال هذا البحث.

ولعلَّ الإشكالية الرئيسية التي نود إثارتها من خلال هذا البحث هي:

هل للوزن أثر في دلالة الشعر؟ وماهي تمظهراته وآلياته؟

وتنضوي تحتها إشكالات فرعية أهمها:

-المعنى واستقلالية البيت الشعري.

- -توزيع المعاني على الأبيات.

-مطابقة الوزن للمعنى.

-حدود الكلمة والتفعيلة

ولتناول هذه الإشكالية والوقوف عليها قمنا بإتباع المنهج الوصفي المقارن، حيث تناولت الوزن بالوصف لأشكاله وتراكيبه، وبالتحليل لمكوناته مقارنا بين الشعر الفصيح والشعر البدوي لأقف على المعاني المكثفة والناجمة من تناسبها وتوافقها مع معاني الأقاويل وأغراضها، مستعينين أحيانا بالإحصاء فيما بدى لنا أنَّه يضبط ويرصد ذلك الأثر واستخلاصه من خلال تحليل الملاحظات التي نتجت عن تلك الإحصائيات.

وقد قُسِّم البحث إلى فصول ومباحث **على النحو التالي:**

قسمنا البحث إلى ثلاثة فصول تسبقها مقدمة وفصل تمهيدي وانتهاء بخاتمة للبحث.

تناولنا في الفصل التمهيدي: الإطار النظري لأثر الوزن في دلالة الشعر، وعرضنا لأثر الوزن عند الفلاسفة، وعند النقاد القدماء والمعاصرين.

ثمَّ الفصل الأول وتحدثنا فيه عن الدراسات العروضية بين الشعر الفصيح والشعر البدوي الجزائري، وجاء فيه مدخل مفاهيمي تناول مفاهيم الشعر وعلم العروض والعروض والضرب والوزن والأسباب والأوتاد، التفاعيل، البحر، الإنشاد، النبر، الأعاريض في غير العربية، وعرجنا إلى عروض الملحون وتناولنا فيه المصطلحات المرتبطة بالشعر، وبالشاعر، وبأوزان الشعر، وقدَّمنا مقارنة طريفة في فنِّ عروض الملحون بين الأستاذ الفاسي وبين الأستاذ حركات، من خلال قراءة في إنتاجيهما العلمي: المعلمة والهادي.

أمّا الفصل الثاني فجاء الحديث فيه عن جاذبية الوزن والقافية وأثرهما في ترميم البيت الشعري:

من خلال توظيف آليات لترميم في حشو الوزن مثل: آلية الحشو والتتميم والاعتراض أو الاستدراك والالتفات، وأخرى في القافية مثل: آلية الاستدعاء، وآلية الإيغال، مع ذكر الشواهد الشعرية في الشعر العربي الفصيح والشعر البدوي الجزائري، واضعين في آخر الفصل ما اصطلحنا على تسميه بمعادلة التوازن.

وفي الفصل الثالث حيث العلاقة بين الوحدة النظمية والوحدة الدلالية بين الاتساق والتضمين، بدء بالعلاقة بين الأبيات في الشعر الفصيح، فعلاقة الوحدة النظمية والدلالية في الشعر البدوي، مرورا بإيقاع النحو وإيقاع الوزن في الشعر البدوي العشاري.

وتناولنا بعدها العلاقة بين الأبيات في الشعر البدوي الجزائري، من حيث العلاقة بين أشطار القصيدة التَّخَيَّة في الوزن البدوي العشري، انتهاء إلى الأوزان البدوية التي وردت في مدونة ديوان عبد الله بن كريو.

ثم **خلصت** الدراسة إلى نتائج وملاحظات حول أثر الوزن في دلالة الشعر بين الفصيح والبدوي فقائمة المراجع التي أفدت منها في موضوع البحث، وفي مقدمتها كتب وأبحاث

الأستاذ الدكتور مصطفى حركات، والأستاذ محمد الفاسي، والأستاذ عباس الجراري، والأستاذ محمد العمري.

وقد واجهت صعوبات في البحث تمثلت في ندرة الدراسات والأبحاث المباشرة لمثل هذا الموضوع، باستثناء ما تناثر منها بين جنبات الكتب والدراسات القديمة منها والحديثة، فكانت مسؤولية التنقيب والفرز والاختيار كبيرة ومجهدة.

غير أنّ الذي كان سببا في تذليل تلك المصاعب، بتحفيزي ورعايتي وتوجيهي وتزويدي بمفاتيح مغاليق تلك الأبواب المعرفية، هو الأب الفاضل القدير، والعالم المنظّرُ الجليل الأستاذ الدكتور مصطفى حركات، وكيف لا؟ وهو الذي لا يُفتى في حضرته في علم العروض ونحو الأوزان والإيقاع، فلم يبخل عليَّ بعلمه وكتبه ونصائحه وإشاراته ولطائفه وأفكاره الإبداعية النيِّرة، فحفظه الله وأطال عمره ورزقه الصحة وموفور العافية، وجزاه عن طلبته كل خير، والشكر موصول للرجل الفاضل الأستاذ الدكتور عبد المجيد سالمي الذي وسعنا حلمه وحسن معاملته ودماثة خلقه، ولم يعيَ بطلابه في قسم علوم اللسان، فكان لنا الوالد الحاني والمرشد الأمين، ولولاه لم أحصل على هذا الفضل العظيم من الإشراف الأول للأستاذ مصطفى حركات على أطروحتي، وقد تفضل مشكورا بتولي الإشراف بعده الدكتور جمال موسى فله منّي فائق التقدير والامتنان، ولا أنسى طاقم إدارة القسم والكلية أساتذة وإداريين وعمال المكتبة، وكل من ساهم في هذا النتاج المعرفي ولو بكلمة أو ابتسامة، ألف شكر.

الفصل التمهيدي

الإطار النظري لأثر الوزن

في دلالة الشعر

توطئة:

إنّ **تاريخ** البحث في موضوع أثر **الوزن في دلالة الشعر**، لم يكن حديث اليوم فحسب، فلقد تعرض لهذا الموضوع بعض الباحثين في دراساتهم السابقة، بدء من آراء قدماء الفلاسفة والنقاد مرورا بالدراسات الحديثة، وإن كان البعض منها لا يتعدّى حدّ الإشارات المقتضبة.

لقد **تناول** الدارسون موضوع **أثر الوزن في دلالة الشعر** ضمن موضوعات متنوعة وباصطلاحات متعددة لعل أبرزها:

- الوزن والمحاكاة والتخييل.
- ائتلاف الوزن والمعنى.
- عيوب ائتلاف الوزن والمعنى.
- الضرورات الشعرية
- علاقة الوزن والإيقاع بالمعنى والمحتوى
- الوزن والعاطفة.
- الإطار الموسيقي والمحتوى.
- التركيب اللغوي والعروضي.
- موسيقى الشعر ومعناه.
- التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي.
- البنية الموسيقية والتشكيل الدلالي.
- علاقة الشكل الشعري بالتجربة.

كلها مواضيع واصطلاحات تشي بقاسمها المشترك الأكبر وهو **الوزن**، وتدور رحاها حول موضوع واحد هو **علاقة الوزن بدلالة الشعر.** وسنتناول ما وقفنا عليه من آراء الباحثين والدارسين حول موضوع هذا البحث.

1- ملامح الدراسة عند الفلاسفة

1-1 الوزن ومشاكلة الأغراض الشعرية

لقد تدارس الفلاسفة وتناولوا موضوع **علاقة الوزن بدلالة الشعر**، ونظروا فيها إلى الوزن نظرة خاصة فيرى **ابن سينا وابن رشد، الوزن** في الشعر " وسيلة من وسائل التخييل أو المحاكاة، مثله مثل التشبيه أو الاستعارة". [1]، وممَّا يشار إليه أن قضية **علاقة الوزن بالمعنى** صارت تلقى اهتماما من الباحثين المحدثين أيضا والمهتمين بالوزن والعروض في الشعر، فيرى بعضهم أن العروض في الشعر بنية رمزية مثله مثل الاستعارة، فعند فلاسفتنا لا يصبح **الوزن** فيها عنصرا خارجا أو مستقلا عن **المعنى**.

ينطلق مفهوم الوزن عند الفلاسفة من نظرتهم الموسيقية إلى الوزن الشعري واشتراك الوزن والموسيقى في جذر إيقاعي واحد هو **تعاقب الحركة والسكون**، فكل وزن له خصائصه الصوتية الذاتية التي تجعله **مشاكلا لغرض شعري** دون آخر أو لانفعال دون انفعال، وانطلاقا من هذه النظرة، يرى **ابن سينا** " أن الأوزان منها ما يطيش، ومنها ما يوقر."[2]

وممّا أشار **ابن سينا** إليه وكان لافتا للنظر أنَّ من الأمور التي تجعل القول مخيَّلا أمورا تتعلق بالمسموع من القول وأخرى تتردد بين المسموع والمفهوم من القول، وهو يقصد بها الخصائص الصوتية الإيقاعية للألفاظ المستخدمة في لغة الشعر -على نحو خاص -وما يمكن أن تحققه من موسيقى كألفاظ مفردة أو كألفاظ في تراكيب، لكنَّه على الرغم من ذلك عزل كل هذه الأمور المختلفة التي تتعلق بالمسموع أو تترد بين المسموع والمفهوم على الوزن، بحيث أصبح لا علاقة لها بالمستوى الصوتي الذي يحققه الوزن [3].

لقد ميَّز الفلاسفة بين **إيقاع الشعر** وبين إيقاع **الموسيقى**، فالحروف والكلمات مادة الشعر، والأنغام هي مادة الموسيقى، " لكنَّ تصورهم **للوزن الشعري** لم يكن يستند إلى كون الشعر لغة، وأنَّ موسيقى الشعر قد تنبع من اللغة نفسها، إمَّا كألفاظ مفردة لكل منها شخصيته الإيقاعية أو طرازها الخاص، وإمَّا

---

[1]- فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق: محمد سليم سالم، دار المعارف العمومية، القاهرة،1954، ص168.

[2]-Gross, Harvery: Sound and Form in Modern Poetry The University of Michigan Press,USA,1964,P18.

[3]- فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق: محمد سليم سالم، ص163.

كألفاظ تراكيب، حيث تحدّد الوظيفة النحوية لكلمة ما إذا كانت منبورة أو غير منبورة فضلا عن أن البنية المعنوية للغة قد تشكل الإيقاع والوزن أيضا." [1]

إنَّ الشعراء اليونانيين قد حددوا وزنا شعريا لكل غرض من أغراض أشعارهم بحسب تصور الفلاسفة هذا التصور الذي قام على تصور آخر مخصوص **للوزن** المبني على الأساس الموسيقي **وعلاقته بالمعنى**، لا على سوء فهمهم للنَّص الأرسطي.

لقد ذهب **الفارابي** إلى " أن اليونانيين وحدهم دون غيرهم من شعراء الأمم الأخرى هم الذين خصَّصوا لكل نوع من أنواع الشعر وزنا خاصا به، فجعلوا أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، كما رأى الفارابي –وفقا لهذا التصور –أن ذلك هو المعيار الصحيح لاستخدام الوزن في الشعر الذي ينبغي أن يلتزم به شعراء الأمم الأخرى الذين لم يخصصوا لكل نوع شعرى وزنا بعينه."[2]

ووافقه في ذلك **ابن سينا** بقوله ":واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة فيها يقولون الشعر، وكانوا يخضعون كل غرض لوزن على حده، وكانوا يسمُّون كلَّ وزن باسم على حده. [3]

وقد أحصى **الفارابي** ما تناهى إلى علمه من أصناف الشعر اليوناني وأنواعه موضحا أن لكل نوع من هذه الأنواع وزنه الخاص الذي يليق به: " **فطراغوذيا** مثلا، نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة ...أما **ديثر مبي** فهو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن **طراغوذيا** ...وأما **قوموذيا** فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة".[4]

وقد نقل **ابن سينا** عن **الفارابي** إحصاءه لأصناف الشعر اليونانى مشيرا إلى اختصاص كل نوع شعري منها بوزن يناسبه [5]، بالإضافة أنَّه " قد نسب إلى **الفارابى** معرفته بأصناف الأشعار اليونانية إلى ما وصل إليه من أقاويل نسبت إلى أرسطو **وثامسطيوس** وغيرهما."[6]

---

[1]–Gross¸ Harvery: Sound and Form in Modern Poetry¸ P22.

[2]– Ibid ¸P18.

[3]– الحكمة العروضية، ابن سينا، تحقيق: د. محسن صالح، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2007.

[4]– فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق: محمد سليم سالم، دار المعارف العمومية، القاهرة،1954، ص152.

[5]– المرجع السابق، ص166.

[6]–المرجع السابق، ص115.

ويرى **أرسطو علاقة الوزن بالحركة** ولم يتحدّث عن **علاقة الوزن بالمعنى أو الغرض الشعري أو الموضوع**، ونلخص رؤيته في الملاحظات التالية:

- لم يقصد أرسطو **مناسبة الوزن للموضوع أو الغرض الشعري أو حتى النوع الأدبي** عندما تحدث عن مناسبة الوزن السداسي –أو الملحمي للقصيدة الروائية دون غيرها، ومناسبة الوزن **الأيامبي** للرقص **والتروخاني** للعمل لأنهما وزنان تشيع منهما الحركة. [1]

- قصد **أرسطو مناسبة الوزن لحركة الجسد** (كما هو في الرقص أو العمل) التي يؤدي معها الشعر.

- لم يقصد أن هناك من المعاني والتخييلات ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة كما يذهب إلى ذلك ابن رشد وابن سينا. [2]

- قصد أرسطو أن وزنا مثل السداسي الملحمي يناسب القصائد السردية الطويلة، لأن حركة هذا الوزن حركة رزينة تناسب أداء مثل هذا اللون الشعري، ولا تلائم حركة العمل أو الرقص.

لقد تعلق تصور الفلاسفة **بتناسب الوزن مع الموضوع الشعري**، فهذا الفيلسوف **ابن رشد** يرى أنه "من تمام الوزن أن يكون مناسبا للغرض، فرب وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرضا آخر." [3]

ويرى **ابن رشد أسبقية المعنى على الوزن**، فالشاعر يقوم بكساء المعاني المخيَّلة ما يناسبها من الأوزان، ويقول أنَّ:" أول أجزاء صناعة المديح الشعري في العمل هو أن تحصى المعانى الشريفة التي بها يكون التخييل، ثم تكسى تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه." [4]

وعلى الرغم من أن هذا القول لابن رشد جاء في معرض شرحه لأحد نصوص أرسطو من كتاب الشعر فإنَّه ينحو منحى آخر مخالف لما ذهب إليه أرسطو، فهو لم يشر إلى أن الوزن يجيء لاحقا على المعنى وإنما كان يشير إلى أوَّلية أجزاء التراجيديا التي تتم بواسطتها المحاكاة، فجعل المشاهد سابقة على الغناء ونظم الأوزان [5].

---

[1]– فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت–لبنان،1973، ص136.

[2]– تلخيص كتاب أرسطو وطاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، لجنة التراث العربي، القاهرة،1971، ص129.

[3]– المرجع السابق، ص83.

[4]– المرجع السابق، ص77.

[5]– فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق: محمد سليم سالم، 1954، ص50.

وتناول **ابن سينا** نفس فكرة ابن رشد بقوله:" فأول أجزاء طراغوذيا هو المقصود من المعاني المتخيلة والوجيهة ذات الرونق، ثم يبنى عليها اللحن والقول، فإنَّهم إنَّما يحاكون باجتماع هذه ومعنى القولِ اللفظَ الموزون، وأمَّا معنى اللحن فالقوة التي تظهر بها كيفية ما للشعر كلِّه من المعنى." [1]

يمكن القول إذن أنَّ الوزن لاحق على المعنى، وأنَّه يأتي لتأكيد المعنى وتقويته من حيث أنَّه معنى مخيل بشرط أن يكون هو الآخر مخيلا –في نفسه –لذات المعنى.

1–2 علاقة الأوزان بالانفعالات النفسية

إنَّ الوزن مثله مثل اللحن أو النغم عند الفلاسفة حيث **ربطوا بين الانفعال والنغم**، وجعلوا لكل انفعال نغما يدل عليه بناء على استقلال كل نوع من أنواع الإيقاع بخصائص صوتية ذاتية.

إنَّ الفيلسوف **الكندي** يرى في التأليف الموسيقي إمَّا " أن يكون من النوع الذي يسمَّى **البسطي** وإمَّا من النوع الذي يسمَّى **القبضي**، وإمَّا من النوع الذي يسمَّى **المعتدل**، أمَّا القبضيُ فالنوع المحزن، وأمَّا البسطيُ فالمحرك المطرب، وأمَّا المعتدل فالمحرك الجلالة والكرم والمدح الجميل المُستَمجَد". [2]

فبإمكان الألحان المجردة أن تثير الانفعالات الإنسانية من رحمة وقساوة وحزن وخوف وطرب وغضب ولذة وأذى، حيث يختص كل لحن بإثارة أحد هذه الانفعالات.

وقد رأى **الفارابي** أن" **فصول النغم التي بها تكسب انفعالات النفس** ... تشتق أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات، فلذلك يجب أن تعدد الانفعالات، ثم نجعل أسماء هذه الفصول من فصول النغم مأخوذة عن أسماء تلك، فيسمَّى ما يكسب الحزن إمَّا **المحزن**، وإمَّا الحزني، وإما التحزين ... وما يكسب الأسف يسمَّى **أسفيًّا**، وما يكسب الجزع **جزعيا**، وما يكسب العزاء والسلوى معزيا أو مسليا، وما يكسب المحبة أو البغضة مَحَبِّيًّا أو غَضَبِيًّا." [3]

وقد صنَّف الفارابي هذه الأنغام الانفعالية في أصناف ثلاثة، فـ " منها ما يكسب الانفعالات التي تنسب إلى قوة النفس، مثل العداوة والقساوة والغضب والتهور، وما جانس ذلك، ومنها التي تكسب

---

[1]– المرجع السابق، ص177.

[2]– رسالة في خبر صناعة التأليف، الكندي، تحقيق: زكرياء يوسف، بغداد،1962، ص65.

[3]– الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة،1967، ص1178.

الانفعالات التي تنسب إلى ضعف النفس، وذلك مثل الخوف والرحمة والجبن ... ومنها التي تكسب المخلوط من كل واحد من هذين الصنفين وهو **التوسط.**" [1]

فتصير الألحان الكاملة عنده ثلاثة مثلما هي للكندي، فـ " منها الألحان المقوية، ومنها الألحان الملينة، ومنها الألحان المعدّلة، وبعض القدماء كان يسمّي الألحان المعدّلة الألحان **الإستقرارية** كأنَّها تكسب النفس استقرارا وهدوا." [2]

ونرى **ابن سينا** يربط أيضا بين الألحان والانفعالات إذ " الانتقال إلى النغم الحادة يحكي شمائل الحرب، وإلى النغم الثقيلة يحكي شمائل...الحلم والاعتذار، والانتقالات التي تبنى على هبوط متدارك بالصعود الراجع، تعطي النفس هيئة شريفة نبوية حكيمة مع شجًى وتجلٍّ، وضدُّها يعطي هيئة لذيذة تميل إلى الخفَّة مع شجًى أثيث." [3]

ويقسم أجناس الأنغام تبعا لمن سبقوه إلى ثلاثة: قوية ورخوة ومعتدلة، وتسمَّى الألحان الرخوة ملونةً وتأليفية، وتسمّى المعتدلة راسمة أمَّا القوية تسمَّى قوية. [4]

لقد **ربط الفلاسفة بين الألحان الموسيقية والانفعالات النفسانية الإنسانية،** ومن **أَوْثَقَ** هذه الرابطة ذلك التناسب الذي يقوم على أساسه الإيقاع الشعري والإيقاع اللحني، فقد أقرَّ الكندي علاقة المشاكلة بقوله : إنَّ **الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للشجن والحزن،** والخفيفة المتقاربة مشاكلة للطرب وشدة الحركة والتبسط ، والمعتدلة مشاكلة للمعتدل، وكذلك أوزان الأقوال العددية المشابهة للنسب، فينبغي أن توضع لنحو من هذه الثلاثة أنحاء، فإن يكمل ذلك يكون تكميل حركة النفس في النوع الذي قد يكون تحريكها فيه من الأنحاء الثلاثة وأقسامها." [5]

كما نجد **إخوان الصفا** وابن سينا يشيرون إلى أهمية القول الموزون أو الأبيات الموزونة لما تقوم به من **استثارة تخييلية للمتلقي،** فيرى **إخوان الصفا** أن " الأبيات الموزونة تثير الأحقاد الكامنة وتحرك النفوس الساكنة وتلهب نيران الغضب» على نحو مماثل لما تفعله الألحان الموسيقية." [6]

---

[1]– المرجع السابق، ص1179.

[2]– الموسيقى الكبير، الفارابي، ص 1180،1181.

[3]– جوامع علم الموسيقى، ابن سينا، تحقيق: زكرياء يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة،1956، ص75.

[4]– المرجع السابق، ص75.

[5]– مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق: زكريا يوسف، بغداد، 1992، ص65.

[6]– رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، تحقيق: فوزي علوي، دار صادر، بيروت، 1957، ص133.

كما خصَّ **ابن سينا** الوزن في الشعر بدور مهمٍّ في تحقيق **الاستثارة التخييلية** التي يحدثها الشعر في المتلقي وما ينتج عنها من ردود أفعال وسلوكات.

ونخلص بالقول أنَّ الفلاسفة تناولوا قضية علاقة الوزن بدلالة الشعر، من ناحية التأكيد على فكرة **تطابق كل وزن من الأوزان لمعنى من المعاني أو انفعال من الانفعالات،** وكان من بينهم فلاسفة العرب المسلمين، فأكَّد الفكرة **الكنديُّ،** كما ألحَّ عليها **الفارابي وابن رشد وابن سينا،** وقيام ذلك **التطابق** على أساس مشابهة الأوزان الشعرية للألحان الموسيقية من ناحية أخرى، حيث يتحدان في النهاية، ليحدثا تأثيرا سلوكيا من حيث توجيه الأفعال الإنسانية.

2- ملامح الدراسة عند النقاد القدماء:

إنّ من جملة الإشارات التي تناولها **القدماء** حول علاقة أوزان الشعر بمعانيه، ما جاء في العمدة **لابن رشيق** راويا عن **الزجاج** في معرض حديثه عن **علة تسمية بحور الشعر** قوله: " ذكر الزجاج أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال : سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض : لم سميت الطويل طويلا ؟ قال : لأنه طال بتمام أجزائه ، قلت : فالبسيط ؟ قال : لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فَعِلُن وآخره فَعِلُن، قلت : فالمديد ؟ قال : لتمدُّد سباعيه حول خماسيه، قلت: فالوافر؟ قال: لوفور أجزائه وتدا بوتد، قلت: فالكامل؟ قال: لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، قلت: فالهَزَجُ ؟ قال : لأنه يضطرب ؛ شُبه بهزج الصوت، قلت: فالرجز؟ قال: لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام، قلت: فالرمل؟ قال: لأنه شُبِه برمل الحصير لضمِّ بعضه إلى بعض قلت: فالسريع؟ قال : لأنه يسرع على اللسان، قلت: فالمنسرح ؟ قال : لانسراحه وسهولته ، قلت: فالخفيف ؟ قال : لأنه أخف السباعيات، قلت: فالمقتضب؟ قال: لأنه اقتضب من السريع، قلت : فالمضارع ؟ قال : لأنه ضَارَعَ المقتضب، قلت: فالمجتثُّ؟ قال: لأنه اجتُثَّ، أي: قطع من طويل دائرته قلت : فالمتقارب ؟ قال : لتقارب أجزائه ؛ لأنها خماسية كلها، يشبه بعضها بعضا. "[1]

ولعل قول الخليل الذي نقله ابن رشيق عن الزجاج " لا يخرج عن الوصف الظاهرى للأصوات التي يتألف منها كل بحر، فقد كان العروضيون علماء لغة همهم البحث في الأشكال اللغوية لا في المعاني التي تؤديها، أو علاقتها بتلك المعاني." [2]

كما نقف عند إشارة **لأبي هلال العسكري** صاحب كتاب الصناعتين عندما قام بنصح المبتدئ في **صناعة الشعر** بقوله: " وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو يكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك، ولَأَن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق، خير من أن يَعْلُوَك فيجيء كزّاً فجًّا ومتجعِّدا جَلْفًا." [3]

---

[1]–العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل القاهرة، ط1، 1981، ج1، ص136.

[2]–موسيقى الشعر، شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ج1، ص149.

[3]– كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة،1952 ص139.

وعن خصائص الشعر الذي يختصّ بها دون غيره، يطلعنا **أبو هلال العسكري** " أنّ الإنسان إذا أراد مديح نفسه، فأنشأ رسالة في ذلك أو عمل خطبة فيه، جاء في غاية القباحة، وإن عمل في ذلك **أبياتاً** من الشعر احتمل، ومن ذلك أنّ صاحب الرياسة والأبّهة لو خطب بذكر عشيق له، ووصف وجده به وحنينه إليه، وشهرته في حبّه، وبكاءه من أجله، لاستهجن منه ذلك، وتنقّص به فيه، ولو قال في ذلك شعراً لكان حسناً." [1]

2-1 حازم القرطاجني وطبائع الأوزان (*)

تناول النقاد القدماء مسألة الأوزان الشعرية ووصفوها بأوصاف متنوعة، فكان منهم من سلّط الضوء على مدى علاقة الوزن بالمحتوى والغرض الشعري، كما أظهر ذلك الإحساس الخاص للمتلقي تجاه الأوزان الشعرية وتنوعاتها.

وكان ابن حزم أحد النقاد المميّزين في نقد الشعر من حيث طريقة الطرح والتناول، وذلك بإضفاء البعد البلاغي على الدراسة العروضية للشعر، وكان أكثر النقاد تناولا لقضية **علاقة الوزن بالمعنى**، بالرغم من إشارات سابقيه لهذه القضية، إلا أنّه يعدّ أكثرهم إثارة للجدل.

يقول ابن حزم:" وأوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة، وبين الشدة واللين وهي أحسنها. والسبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات، والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء، وأعني بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة. والمعتدلة هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزأين، أو ساكنان في جزء. والقوية هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على وتد أو سببين، ويكون طرفاه التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد، ويكون طرفاه قابلين للتغيير. وإذا تركب الضعيف مع القوي فربما غطى على ضعفه، وخصوصا إذا حدثت في التركيب جعودة كالحال في الخفيف. فإن تركب الضعيف مع معتدل لم يخف معه ضعفه كالحال في المديد." [2]

---

[1]- المرجع نفسه، ص139.

(*) هو أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني كان شاعرًا وأديبًا وناقدا، قدم إلى تونس (مدينة)، له مؤلفات منها: منهاج البلغاء وسراج الأدباء في البلاغة. كان من أهل قرطاجنة (شرق الأندلس) تعلم بها وبمرسية وأخذ عن علماء غرناطة وأشبيلية، ثم هاجر إلى مراكش، ومنها إلى تونس وتوفي بها عام 684 هـ1386 م.

[2]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد حبيب الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس،1966 ص200.

ويعرج ابن حزم فيه الحديث عن **أغراض الشعر** وعلاقتها بالأوزان قائلا: " ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرَّشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرّصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد. وكانت شعراء اليونان تلزم لكل غرض وزنا يليق به، ولا تتعدّاه إلى غيره." [1]

ثمّ يفيض في شرح هذه النقطة بالذات بقوله: " فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين، كانا أليق بالرثاء، وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر." [2]

ومن تتبع آراء حازم القرطاجني في **علاقة الوزن بدلالة الشعر**، والتي يرى بعض النقاد أنه قد بالغ في توصيف ارتباط الوزن بالغرض والمعنى، ولعل السبب وراء حكم **حازم القرطاجني** راجع إلى استقراءه للشعر، واستيعابه لنماذج كثيرة منه –حسب اعتقاده–وتأثره بآراء بعض الفلاسفة **كابن سينا** كما رأينا سابقا، أدّى به إلى تعميم في الحكم، فكانت أوصاف **حازم** للبحور الشعرية أقرب إلى الانطباعية والذوقية، وأبعد ما تكون عن الموضوعية.

2-2 علاقة الوزن بالدلالة بين حازم القرطاجني والدكتور عبد الله الطيب

أقام **الدكتور شكري عيَّاد** مقارنة بين أذواق **حازم القرطاجني** في وصفة لطبائع الأوزان وبين أذواق الناقد المعاصر **الدكتور عبد الله الطيب** الذي أفاض في الموضوع نفسه في كتابه المرشد [3] وسأعرض ملخصا عن بعض طبائع الأوزان عندهما:

- **وجه التشابه:** تلاقي الأذواق.

---

[1]– المرجع السابق، ص 266.

[2]– المرجع السابق، ص 269.

[3]– موسيقى الشعر، شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ج1، ص151.

من ذلك أنهما يجمعان بين الطويل والبسيط، و يتقاربان في الحكم على كل منهما، فالطويل عند **حـازم** " تجد فيه أبدا بهاء وفرة ، وتجد البسيط سباطة وطلاوة ،"[1] وعند **الدكتور عبد الله الطيب** " والطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي، وأعظمها، أبهة وجلالة"[2]، ولعل هذا التلاقي والتقاطع دليل على أن **الأحكام الذوقية** القائمة على قراءة واسعة وحسٍّ مُدرَّب، يغلب أن تتقارب، على أنها لا تخلو قطُّ من شائبة **الذاتية** التي تدفعها في أحيان أخرى إلى أطراف شديدة التباعد، بالرغم من تقاربهما في الحكم على وزن الرمل المشابه للمديد في اللين والضعف، فإنّهما اختلفا في الحكم على بعض الأوزان.

- **وجه الاختلاف:** تناقض الأحكام:

- حكم **حازم القرطاجني** على المديد أنَّ فيه لينا وضعفا كالرمل، أمَّا **الدكتور عبد الله الطيب** فيرى في المديد رأيا مناقضا، حيث حكم أن هذا البحر "فيه صلابة ووحشية وعنف" [3]
- حكم **حازم القرطاجني** على الهزج أنَّ "مع سذاجته حدة زائدة"[4].

أمَّا **الدكتور عبد الله الطيب** فيرى أنَّ " نغمة الهزج تطلب قولا مرسلا طيِّعا، تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنى بها الشاعر في غير تدقيق وتحقيق وتعقيد والتفاف ... ويصلح للقصص الخفيف الذي يراد منه الإمتاع "[5].

- حكم **حازم القرطاجني** على وزن المنسرح بقولـه: " ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا [6]"، أمّا **الدكتور عبد الله الطيب** فعدّه من البحور الغنائية الخفيفة إذ "وجد فيه الإسلاميون الحجازيون بحرا يلائم مذاهبهم اللينة الغنائية...فأكثروا منه". [7]

نخلص من هذه المقارنة بين **حازم القرطاجني** و**الدكتور عبد الله الطيب**، أنّ **علاقة الوزن بالمعنى والغرض** عندهما لم تتجاوز عتبة **الذَّوق والأحكام الذّاتية**، وربّما اكتسى الوزن الواحد حلّة معنى وغرض

---

[1]– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد حبيب الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس،1966 ص269.

[2]– المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الفكر، بيروت،1970 ص362.

[3]– المرجع السابق، ص73.

[4]–منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص270.

[5]– المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الفكر، بيروت،1970، ج1، ص137.

[6]–منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، 1966 ص270.

[7]– المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ج1، ص183.

وحيد، ظلّ أسيره بسبب هذه النظرة التي لا ترى للوزن إلا لونا واحدا،" طالما بقي الكلام على الأوزان منحصرا في القشرة السطحية للتفاعل، غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الغني المكوَّن من أصوات لها قيمها اللغوية، ولها في الوقت نفسه قيمها الموسيقية." [1]

ليخفت بعدها صوت الحديث عن موضوع بحثنا عند النقاد العرب القدماء بعد **حازم القرطاجني**، فلا تكاد تجد لهم كلاما عن **العلاقة بين الأوزان والمعاني**، رغم انشغالهم بالجدل القائم حول قضية اللفظ والمعنى، وما انجرَّ عنه من خلافات أدّت إلى الانقسام والتعصب.

غير أنّنا وجدنا **قدامة ابن جعفر**، قد تعرّض في كتابه **نقد الشعر** إلى **ائتلاف المعنى والوزن وائتلاف المعنى والقافية**، مشيرا إلى" أن الشعر الجيد يجب ألا يحتاج في إقامة وزنه أو الاهتداء إلى قافيته إلى استجلاب معنى خارج عن غرضه، وحتى أن **ابن سنان الخفاجي**، الذي تستأثر المناقشات الصوتية بجانب كبير من عنايته في كتابه **سر الفصاحة**، لا يعرج بشيء على حديث الأوزان، و تفسير ذلك في رأينا أن **قضية اللفظ والمعنى** ارتبطت بالأسلوب النثري عند المتكلمين في الإعجاز وارتبطت بالصورة الشعرية عند المعتركين حول أبي تمام والشعر الفلسفي، فلم يكن لمناقشة **الصلة بين الوزن الشعري والمعنى** محل فيها". [2]

---

[1]– موسيقى الشعر، شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ج1، ص150.

[2]– المرجع نفسه، ص151.

3- ملامح الدراسة النظرية عند النقاد المحدثين والمعاصرين:

لقد نال موضوع **تأثير النظم في المعنى** حيِّزا مهما من النقاش في الدراسات الحديثة، ويعود مرجع ذلك لعوامل منها:

- **ظهور حركة الشعر الحر:** فلقد صاحب هذا الظهور اهتمام النقاد الأوروبيين بالدرس **العروضي.**

- **بروز مشكلة القيم الجمالية:** حيث تناولوا مشكلة أساسية من مشكلات فلسفة الفن المعاصرة وهي مدى استقلال هذه القيم الجمالية عن سائر القيم.

- **تطور وازدهار الدراسات الطبيعية للإيقاع:** وصولا إلى معالجة مباحثها بالتحليل الفيزيائي مستخدمين أجهزة القياس المختلفة.

ولقد أثار هذا الأخير جدلا ونقاشا واسعا حول **الإيقاع الشعري** وأهميته بدون النظر إلى المعنى، أشبه ما يكون في كثير من جوانبه بمعركة النقاد العرب القدماء حول اللفظ والمعنى، فانقسموا بذلك إلى قسمين:

- **أنصار اللفظ هم الإيقاعيون الطبيعيون.**

-**أنصار المعنى هم نقاد الإيقاع الطبيعي.**

3-1 الإيقاعيون الطبيعيون

يرون أن الوزن مستقل في جوهره عن المعنى فإنَّ لنا أن نحاول تمثيل البناء الوزني لأي بيت منفصلا عن معناه. وجمل هذا الفريق من الدارسين موقفه في أننا يجب أن ننظر إلى الشعر كما ينظر إليه أجنبي يستمع إلى النظم ولا علم له باللغة. [1]*

3-2 نقاد الإيقاع الطبيعي

يخالفون أصحاب الرأي الأول، ويحتجون بانطماس الفروق الجمالية بين بيت وبيت، ومن الإجحاف أن تكون المزيّة بينهما فقط، كونهما قد استقاما في الوزن.

---

[1] -Rene Wellek & Austin Warren:Theory of Literature, New York,1649,P172

*الفصل الخاص بالانسجام والإيقاع والوزن: Euphony,Rhythem & Meter

3-3 العلاقة بين الإيقاع والمعنى عند رتشارد (1893) I A Richareds (*)

ويبرز ناقد في هذا الفريق هو علم ذاع صيته في عالم النقد الأدبي، يدعى الناقد الكبير **رتشارد** وكان من دعاة ربط الإيقاع بالمعنى عند عملية التحليل والتفسير، ففي معرض مساجلاته مع خصومه أصحاب **الإيقاع الطبيعي**، حيث نسج أبياتا موزونة المقاطع على شاكلة أبيات مشهورة للشاعر **ملتون** لكن لا معنى لها ولا توحي بأيّة دلالة.

وقد أحرج **رتشارد** أصحاب **الإيقاع الطبيعي** بهذه الطريقة " إما أن يقول إنَّ هذا **النَّظم** (الذي لا معنى له) ذو قيمة، وعندئذ نضرع إليه أن يتناول قلمه على الفور ويثري العالم بأبيات كثيرة أخرى من هذا النوع فليس ثمة شيء أيسر من ذلك؛ وإمَّا أن يقول بأن الاختلاف الصوتي (تأكيد الكلمة من عند **رتشارد)** بين هذه الدمية الخالصة و بين الأصل هو الذي يجرِّد الدمية من القيمة الشعرية ، وهنا يكون عليه أن يفسر هذه الحقيقة الغريبة : حقيقة أن هذه التغييرات التي تجعل للصوت قيمته، هي نفسها التي تعطي القطعة ذلك المعنى وذلك الشعور اللذين نجدهما عند **ملتون**. إنها لمصادفة مذهلة، إلا أن يكون **المعنى وثيق الصلة بالتأثير الذي للشكل** "[1]

ولا يقلّل **رتشارد** من جمالية الصوت بل يؤكد عليها بقوله:" إنَّ هذا لا يعني التقليل من قدرة الصوت -أي الإيقاع الذي تشتمل عليه القطعة نفسها -عندما يعمل متآزرا مع المعنى والشعور... وإنَّ خطأ إهمال الصوت إهمالا تامًّا ليأتي تاليا لخرافات استقامة الوزن واستقلاله من بين أسباب القراءة الرديئة."[2] ونقف على موقفه من قيمة البحث عن **خصائص الإيقاعات الشعرية** حيث يرى: ".... أنَّ **العلاقات بين الإيقاع و بين المعنى** – في أشكاله المتعددة – هي التي تعني دارس الشعر، لا خصائص الإيقاعات المتحدث عنها من هذا الاعتبار أو ذاك، ومع أنه يمكن استشعار هذه العلاقات (فهي بالطبع علاقات نفسية ، أو تقابلات بين نظم مختلفة من النشاط النفسي) ولا تخلو قراءة جيدة للشعر من شعور مستمر بها، فمن الصعب أن نرى كيف يمكن لأي وصف يعطيه **العروضيون** عن خصائص الإيقاعات أن

(*) إيفور آرمسترونغ رتشارد I. A. Richards فيفري 1893 –، ناقد أدبي وعالم بلاغة. تلقى تعليمه في الكلية المجدلية في كامبردج، أثرت كتبه في توجهات النقد الجديد ككتاب "معنى المعنى" و "مبادئ النقد الأدبي" و "النقد العملي" و "فلسفة البلاغة". قاد مبدأ "النقد العملي إلى تطبيقات "القراءة الوثيقة" التي يعتقد أنها أسست لبدايات النقد الأدبي الحديث. يعتبر ريتشاردز أحد مؤسسي دراسات الأدب الإنجليزي المعاصرة.

[1]– موسيقى الشعر، شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ج1، ص153.

[2] – I A Richareds, Criticism,Harvest Books ed,P220-1

يساعد أي مساعدة في ذلك، وفي اعتقادي أنه من الإسراف في التفاؤل أن نفترض أننا نستطيع في وقت ما أن نلاحظ بطريقة عقلية **العلاقة بين الإيقاع والمعنى** في أي مثال ذي قيمة شعرية، وبالدرجة المطلوبة من الدقة لتكون ملاحظاتنا نافعة، أو تهيئ أساسا لتعميم علمي. فليست الصعوبة مقصورة على قياس الإيقاع، بل إن علينا أيضا أن نقيس المعنى بطريقة ما". [1]

نلمس من خلال هذا الموقف للناقد **ريتشارد**، أنَّه لا قيمة للبحث الإيقاعي بمعزل عن المعنى فهي في نظره محاولة مشكوك في قيمتها، بما أن المعنى هو بلا شك العامل المهيمن في اختيار الشاعر للمؤثرات الإيقاعية التي يحدّدها، رغم تأكيده على وجود تأثيرات عامة للإيقاعات، ويرى أنّ للعروض وظيفة لا تنكر بوصفه وسيلة لإعلام الأشخاص الغائبين كيف يمكن أن تقرأ أبيات معينة، ومع ذلك فإنَّ هذه الوظيفة قد تغدو مهجورة بفضل استخدام آلات التسجيل، وإذا كان للعروض وسيلة لتوجيه انتباه القارئ إلى السمات الشكلية للنظم – لا أكثر – فمن الواضح أنه قد وصل منذ عهد بعيد إلى مرحلة من التطور كافية لأداء هذا الغرض ، فلا حاجة بنا إلى أبحاث أخرى، إلا إذا كان يبحث في إثبات نوع من **الترابط بين الوزن ودلالة الشعر**.

3-4 علاقة التناسب بين إيقاع الوزن وإيقاع التجربة

يعتقد **ريتشارد** أنَّه عند توصيف **الوزن** بأنه ذلك المخدر أو المهيِّج أو الجليل أو التأملي أو المرح " دليل على قدره الوزن على التحكم في الانفعال على نحو مباشر، بيد أنَّ الآثار العامَّة للوزن أهم من ذلك فالوزن يكسب الكلام مظهر الصنعة، وبذلك يكون له أثر **الإطار** فيعزل التجربة الشعرية عمَّا في الحياة اليومية من أحداث عارضة دخيلة". [2]

كما يرى أنَّ الوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي ألَّا يقتصر تصورنا له كونه الكلمات ذاتها أو في نقر الطبول " فليس الوزن في المنبِّه وإنَّما في الاستجابة التي نقوم بها، فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألَّف منها الإيقاع نسقا أو نمطا زمنيا معينا، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطا في شيء ما خارجنا، وإنَّما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنسَّقنا على نحو خاص، فكلُّ ضربة من

---

1 – Ibid، P220-1

2– مبادئ النقد الأدبي، رتشارد، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، مصر، ص20.

ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقُّع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب."[1]

ومن هنا يتبين ذلك الأثر الخاص للوزن في العمل الشعري، فنلحظ علاقة تناسبية واستلزاما من الطرفين بين إيقاع الوزن وبين إيقاع التجربة.

إيقاع التجربة ⟺ **إيقاع الوزن.**
تأثروتأثير

ويمكن توسيع هذه المعادلة إلى الأثر المتعدّي من وإلى اللغة الشعرية، فتصير على النحو التالي:

إيقاع الوزن ⟺ **إيقاع اللغة.**
تأثروتأثير

والنتيجة: تأثر **إيقاع الوزن** بتأثير **إيقاع التجربة** مثلما يتأثر **إيقاع اللغة** بتأثير **إيقاع الوزن.**

إنَّ معنى ذلك "أنَّ كلًّا من الوزن والتجربة يصبغ الآخر بلونه الخاص، فضلا عن أنَّ التجربة تتأطّر –أي تأخذ إطارها–من خلال الوزن، مثلما **ينتقل الوزن من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل** من خلال التجربة بعد أن تتشكل شعرا، أي من خلال التشكيل الذي يجمع بين الوزن والصوت والمعنى." [2]

ويرى **جون كوين** أنَّ **الوزن** " وسيلة لجعل اللغة شعرا، وينبغي أن نحدِّد هنا، أنَّنا عندما نصنِّف الوزن من قبل، فالوزن لا وجود له إلا باعتباره **علاقة بين المعنى والصوت**، وهو إذا **بناء صوتي معنوي**، ومن هنا فإنَّه أحيانا يتميز من بعض فقط." [3]

يعتبر الوزن والإيقاع والتشكيل الصوتي إلى جانب وسائل التشكيل الأخرى كالتصوير والتعبير، عناصر تكسب التجربة الشعرية شعريَّتها، ويبقى **الوزن وأثره في دلالة الشعر**، العنصر الأبرز وهذا ما نحاول تسليط الضوء عليه في موضوع بحثنا.

إنَّ **حركة الوزن تساير مستويات التجربة وأبعادها**، فالدكتور **جابر عصفور** يرى " أنَّ الشاعر يفكر في مستويات التجربة وأبعادها تفكيرا آنيًّا لا انفصام بين عناصره ، وحركة خياله داخل التجربة حركة موحدَّةٌ قد نفصل بينها نظريا، ولكنَّها لا تنفصل في الواقع بأي حال، فالوزن في ذاته صورة مجردَّة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى، والتناسب الذي يمكن أن يتميَّز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة،

---

[1]– المرجع السابق، ص195.

[2]– التمثيل الصوتي للمعاني، حسني عبد الجليل يوسف، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة،1998، ص46.

[3]– بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، ط3، دار المعارف، القاهرة،1993، ص66.

ذلك لأنَّ لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرَّد عناصر صوتية مجرَّدة، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال." [1]

يستمد الوزن الشعري فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى، إذ يكتسب بذلك كل وزن خصائصه داخل التجربة، فلا **خصائص سابقة للوزن** إذ نجد قصائدَ متعددة من نفس الوزن، ولكن كلَّ قصيدة تفرض على الوزن خصائص ليست له في غيرها من القصائد، ومردُّ ذلك إلى العلاقات المتميزة التي تشكل القصيدة في حدِّ ذاتها.

ويفترض **جابر عصفور** " أنَّ النظام الإيقاعي للقصيدة متميز عن الوزن المجرد، وأن نفترض – بالمثل–أنَّ **الوزن المجرد** لكل بحر محض تصوُّر ذهني شبيه **بمفهوم الجوهر** عند الفلاسفة، لا نواجهه في القصيدة، بل نواجه **عرضًا** أو أكثر من أعراضه فحسب، إنَّه شيء غير موجود بالفعل وان كان موجودا بالقوة". [2]

ويضيف بقوله: " إنَّ الوزن الواحد يشكِّل أساسا عاما –ومجردا–يصلح معه الوزن لتجارب متعددة، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلا متفردا يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها، ويميز إيقاع مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع في آن واحد."[3]

ويؤكد أنَّ " القضية ليست قضية الوزن منفصل عن المعنى، بل الوزن باعتباره طرفا داخلا في علاقات متعددة، ولا يمكن فهمه مستقلا عنها داخل سياق أيِّ قصيدة." [4]

ويمكن تلخيص آراء جابر عصفور حول قضية **علاقة الوزن بالتجربة الشعرية** في العناصر التالية:

- أنَّ هناك علاقة بين التجربة الشعرية والوزن الشعري.
- أنَّ الإيقاع يميز التجربة بعد أن تتشكَّل لا قبل التشكيل.

---

[1]– مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الدكتور: جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،1978، ص401، 411.

[2]– مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الدكتور: جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،1978، ص413.

[3]– المرجع السابق، ص414.

[4]– مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الدكتور: جابر عصفور، ص417.

- أنَّ الوزن إذا كان يكتسب خصائصه داخل التجربة فإنَّ هذه الخصائص تصبح داخلة في نسيج التجربة وبنيتها الشعرية.
- أنَّ هناك قاسما مشتركا بين إيقاع البحر الواحد يعطي التجارب المتباينة خصائص متشابهة.

إنَّ **ربط إيقاع الوزن بالمعنى** يمكنِّنا من الحديث عن علاقة هذا المعنى بالإيقاع حين تبرز هذه العلاقة وتتأكد على صعيد البنية الشعرية، والمتصدِّرُ لقضية علاقة الوزن بالمعنى، في نظر الدكتور شكري عيَّاد لا يمكنه أن يكتفي من بحث الوزن الشعري بمعرفة الارتباط العام بين الوزن و التعبير الشعري، أو بين الطرق المختلفة في استخدام الوزن والقافية وبين الأشكال الشعرية المختلفة فحسب بل لا بدَّ له " أن يعرف من **أسرار استخدام الصوت في العمق الشعري**، ما هو مناط الجودة في الأعمال الشعرية الجيِّدة، وهذا يستدعي ألَّا يقف عند التأثيرات العامة للإيقاع الشعري، بل يتجاوزها إلى القمَّة الخاصة لكل إيقاع على حدة، وقد تضيق دائرة التخصيص شيئا حتى نصل إلى الإيقاع الخاص بقصيدة معينة، وهذا يتطلب بحث عروضيا مستمرا في خصائص الإيقاعات، حتى يضع يده على الأدوات الكثيرة التي يمتلكها الشاعر، ويستخدم ما هو في حاجه إليه منها في كل حالة وإن لم يع كيفية هذا الاستخدام كاملا".[1]

ويعتبر شكري عياد " البحث الطبيعي في الإيقاع كما يقول **لانس** من شأنه أن يبيِّن ما يتألف منه الإيقاع وليس من شأنه أن يفسِّر الإيقاع، فهو إذن كالعروض التقليدي سواء بسواء، إلَّا أن يحاول أن يكشف عناصر لم تعرف معرفة صحيحة، ومن ثم فهو يساعد الناقد الأدبي على أن تكون عملية الاستبطان التي يقوم بها شاملة لأنواع من التأثيرات لم يكن يدخلها في حسابه حين كان العروض التقليدي هو عماده الوحيد." [2]

ويسعى الدكتور **شكري عياد** إلى معرفة دقيقة وعميقة بخصائص **الصوت في البناء الشعري** ويرى " أن خير ما يفعله الباحث أن يستعين بكل ما يتيسر له من الوسائل ويأخذ كل ما يمكن أن تعطيه من ملاحظات عن طبيعة الوزن... وإذا كانت هذه الملاحظات على شيء من الصدق فإنها ستكشف له عن **مناسبة هذا الوزن لمواقف وأحوال نفسية خاصة**، وبذلك يمكن للباحث أن يقارن بين عنصر الوزن في العمل الشعري وبين سائر عناصره." [3]

---

[1]– موسيقى الشعر، شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ج1، ص161،162.

[2]– موسيقى الشعر، شكري محمد عيّاد، ص164.

[3]– التمثيل الصوتي للمعاني، حسني عبد الجليل يوسف، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة،1998، ص50.

ونجد **الأستاذ مصطفى حركات** صاحب نظرية الوزن والإيقاع، كعادته يبتعد عن الوصف العام، بل يستخدم لغة علمية بعيدة عن التعقيد شديدة الوضوح والإيجاز، في تناول علمي لساني رياضي لمختلف قضايا علم العروض وفي دراسته المستفيضة للشعر العربي وأوزانه بمستوييه الفصيح والعامي، نجده يشير إلى قضية **علاقة الشكل الشعري بالتجربة**، من خلال نماذج القصائد، إذ يرى أنَّ الشاعر" يعيش تجربة يجسدها في قافية يختارها أو تفرض عليه، وفي وزن مناسب تقولب فيه الكلمات وتتناسق معه الجمل ونستطيع القول بأنَّ **التجربة دلالية صورية**"[1]، ونجده في حديثه عن نموذج القصيدة يقرُّ بأنَّ القافية مرتبطة بالمعجم والصرف والنحو، وهي تؤثر على بنية الجمل، وكذلك الشأن بالنسبة للوزن،والشاعر الذي يعيد بناء قصائده مستعملا نفس الروي والبحر ونمط القافية، يجد نفسه يكرِّرُ الكلمات والبنى النَّحوية وحتَّى المعاني، وأضف إلى ذلك أنّ لكل مبدع رغبة في التجديد وذلك حتَّى في العصر الجاهلي"[2].

ويمكننا أن نخلص هنا إلى مجموعة من الملاحظات هي:

- وجود علاقة ما بين التجربة الشعرية وبين الوزن والإيقاع.
- لا يمكن القول بمعيارية هذه العلاقة أو أسبقيتها على التشكيل.
- لا يمكن القول بالقيم المطلقة للوزن والإيقاع أو للصوت اللغوي.
- وجود علاقة ما بين الوزن والإيقاع والصوت اللغوي والمحتوى الشعري.
- يمكن وصف هذه العلاقة على صعيد البنية الشعرية.
- تأثير الوزن والقافية واقع على مستوى الجملة والصورة الشعرية.

[1]– القافية، مصطفى حركات، دار الآفاق، الجزائر،2016، ص80.

[2]– المرجع السابق، ص80.

4- بيوغرافيا الإطار النظري أثر الوزن في دلالة الشعر:

*بيوغرافيا ملامح الدراسة النظرية عند الفلاسفة حول أثر الوزن في دلالة الشعر

الرقم	المرجع [1] / المؤلف	الفكرة الموضوعية		الفئة
01	جمهورية أفلاطون (347ق.م)	علاقة الوزن والإيقاع بالحركة		الفلاسفة اليونان
02	فن الشعر/أرسطو (322 ق.م)	غريزة المحاكاة والتقليد + غريزة الموسيقى والإحساس بالنغم		
03	رسالة في خبر صناعة التأليف/ الكندي (252 هـ)	الأوزان ومشابهتها للألحان وعلاقتها بالانفعالات النفسية	أثر الفلسفة اليونانية + حركة الترجمة + المحاكاة وتخييل الأوزان.	الفلاسفة المسلمون
04	الموسيقى الكبير/الفارابي (339 هـ)	علاقة الوزن بالغرض الشعري والموضوع		
05	فن الشعر من كتاب الشفاء ابن سينا (427 هـ)	علاقة الوزن والنغم بالاستثارة التخييلية وأثرها على سلوك المتلقي.		
06	جمهورية أفلاطون/ ابن رشد (595 هـ)			
07	رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا/ إخوان الصفا			

*-المعلومات المتعلقة بكل مرجع مثبتة في الهوامش السابقة، إضافة إلى قائمة المراجع.

***بيوغرافيا الدراسة النظرية عند النقاد القدماء [1]**

الرقم	المرجع/المؤلف	الفكرة الموضوعية	التصنيف
01	العروض/ الخليل بن أحمد (175هـ)	إشارة في باب علَّة تسمية البحور، مع ابتعاده عن النظرة الجمالية للوزن والإيقاع	النقاد القدماء
02	الحيوان/ رسالة القيان /الجاحظ (255 هـ)	ميزة الأشكال والقوالب الشعرية، وإقامة الوزن	
03	الشعر والشعراء/ ابن قتيبة (276هـ)	الوزن والإيقاع من الطرب الدافع للإبداع الشعري	
04	عيار الشعر/ ابن طباطبا العلوي (322هـ)	تجاوز التشكيل النظمي إلى الأثر النفسي	
05	نقد الشعر/قدامة ابن جعفر (337 هـ)	ائتلاف الوزن والمعنى+ ائتلاف القافية والمعنى	
06	كتاب الوساطة/ القاضي الجرجاني (392 هـ)	علاقة الصوت بالصورة والإيقاع وأثره في النفس	
07	كتاب الصناعتين/ أبو هلال العسكري (395هـ)	العلاقة بين الأوزان والمعاني / تأثير النظم في المعنى	
08	شرح ديوان الحماسة /المرزوقي (421 هـ)	إلتحام أجزاء النظم على لذيذ الوزن المتخيَّر، مع طرب الطبع لإيقاعه.	
09	رسالة الغفران/ أبو العلاء المعري (449 هـ)	علاقة الوزن بالغريزة الشعرية وأثر ذلك في بنية النص الشعري	
10	العمدة في محاسن الشعر/ ابن رشيق القيرواني (456 هـ)	منطلق أثر الوزن من مقصديَّته، وقيام الشعر على الحسّ والشعور.	
11	سر الفصاحة/ ابن سنان الخفَّاجي (466 هـ)	تأليف الأوزان ومرتبط بالذوق ومقدَّم على العروض	
12	مفتاح العلوم/ السكاكي(626هـ)	القصد في الوزن ابتداء، والتكلم مراعاة له، فالمعاني لاحقة به.	
13	منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ حازم القرطاجني (684 هـ)	طبوع الأوزان، وآراؤه الذوقية والعلمية حول ارتباط الأوزان بالأغراض الشعرية	
14	المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع/ السجلماسي (704 هـ)	تخييل الأوزان الشعرية	
15	مقدمة في صناعة النظم والنثر/شمس الدين النواجي (859 هـ)	إعادة قول ابن رشيق وشرحه حول القصد في الوزن ابتداء	

*–المعلومات المتعلقة بكل مرجع مثبتة في الهوامش السابقة، إضافة إلى قائمة المراجع.

***بيوغرافيا الدراسة النظرية عند النقاد في العصر الحديث والمعاصر [1]**

الرقم	المرجع والمؤلف	الفكرة الموضوعية	التصنيف
01	صموئيل كولردج (1772–1834)	سيطرة الوزن على العاطفة وهيمنته على شعور الشاعر وإحساسه	
02	توماس إليوت (1888–1965)	الحس بالقدرة الموسيقية والقدرة على استحداثها، والوزن يؤثر بالحركة قبل إدراك تحليل العقل	
03	مبادئ النقد الأدبي/ إيفور ريتشارد(1893)	دراسة الإيقاع بمعزل عن المعنى لا قيمة لها	
04	بنية اللغة الشعرية / جون كوهن	علاقة الصوت بالمعنى، والنظم بنية صوتية دلالية	
05	الأسلوب والأسلوبية/ بيار جيرو	تناسب الشكل اللغوي المعبّر عن المعنى، مع الشكل العروضي المعبّر عن التناغم	
06	The Appereclation of poetry / جاري	التأثيرات الصوتية وارتباطها بالمعنى والفكرة والتخييل والإيقاع	
06	أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، رومان ياكبسون(1896–1982)	علاقة الجانب الصوتي الخارجي للغة وجانبها الداخلي المعنى، وبروزها في اللغة الشعرية	
07	الشكلانيون الروس	الإيقاع يعتبر حافزا لانتظام المكونات اللسانية في البناء الشعري	
09	ازر باوند	علاقة الانفعال بالإيقاع	
10	لانس	أصحاب البحث الطبيعي الوصفي لا التفسيري في الإيقاع.	
11	في البنية الإيقاعية للشعر العربي/ كمال أبو ديب	إمكانية الربط بين النبر والمعنى، وتأكيد تلك العلاقة العضوية التي تنبع من علاقة الكلمات والدلالات المعنوية	

*–المعلومات المتعلقة بكل مرجع مثبتة في الهوامش السابقة، إضافة إلى قائمة المراجع.

12	التفسير النفسي للأدب/ عزالدين إسماعيل	الأثر الممتع للإيقاع: عقلي، وجمالي، نفسي.	**النقاد المعاصرون**
13	مفهوم الشعر /جابر عصفور	علاقة الوزن بالتجربة	
14	موسيقى الشعر/شكري عياد	العلاقة بين الوزن والصوت اللغوي والمحتوى الشعري.	
15	ملحمة هوميروس/ سليمان البستاني	بين ترجمة المعاني والأوزان الشعرية، ارتباط اللغة بالوزن	
16	المرشد في فهم أشعار العرب/ عبد الله الطيب	طبائع الأوزان، وموافقة حازم في هذه النقطة.	
17	موسيقى الشعر/ إبراهيم أنيس	العاطفة والوزن	
19	حسني عبد الجليل يوسف	مشكلة الوزن والمعنى	
20	محمود شاكر	نمط صعب، وعلاقة البحر بدلالة الشعر	
22	الجملة في الشعر العربي / محمد عبد اللطيف حماسة	علاقة التركيب النحوي بالتركيب العروضي، وأثر الوزن في بناء لغة الشعر.	
23	نظرية الوزن، نظرية القافية/ مصطفى حركات	نموذج القصيدة وعلاقة الشكل بالتجربة.	

الفصل الأول

الدراسات العروضية

بين الشعر الفصيح والشعر البدوي

مدخل مفاهيمي:

نظرا لتشعب هذا العلم وكثرة المصطلحات فيه وتعقيدها أحيانا من ناحية العرض والتحليل، فقد اعتمدنا على أعمال الأستاذ مصطفى حركات في هذا المجال وذلك بعد اطلاع واسع على مختلف الدراسات العروضية القديمة والحديثة، فوجدنا الأستاذ حركات قد أحاط بها علما فكفانا مئونة التكرار واجترار المجترِّ في هذا العلم، بل وجدناه مساهما في تنقيح هذا العلم وتصحيح بعض مفاهيمه وتبسيط مصطلحاته واستحداث بعض المصطلحات القريبة المأخذ السهلة الفهم خاصة في ميدان تعليمية العروض للطلبة ومنها:

-الشعر:

يعدُّ الشعر موضوع دراسة العروض إذْ: "هو إنتاج أدبي خضع في القديم إلى الوزن وما زالت حتى الآن أصناف منه تخضع لهذا الوزن بصفة تقليدية أو مجددة."[1]

-العروض:

هو ميزان الشعر الذي يعرف به صحيح الشعر من سقيمه، وكثرت التعريفات الاصطلاحية للعروض في الأبحاث القديمة والحديثة، ونقف عند حركات معرِّفا له بقوله: " العروض هو العلم الذي يدرس أوزان الشعر... أما الدراسة فإنّها تهدف قبل كل شيء إلى خلق نماذج يمكن بواسطتها إنتاج سلاسل وزنية مقبولة، أو تحليل السلاسل المستخلصة من الواقع الشعري... في الحالة الأولى يكون النموذج منتجا أو تحويليا، وفي الحالة الثانية يكون تحليليا".[2]

[1] مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر،2005، ص41.

[2] مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، 2008 ص94.

-العروض والضرب:

معروف على أنّهما التفعيلتان اللّتان تنهيان شطر البيت، غير أن الأستاذ أحالنا إلى معنى آخر "لم يحدده العروضيون، ولكن بإمكاننا أن نستخلصه من التعابير الآتية التي آخذناها من الكتب القديمة:

(عروض الرجز الثاني مجزوءة ولها ضرب واحد مثلها)

(العروض الثالثة مشطورة جاءت على ثلاثة أجزاء)

(الشعر كله أربعة وثلاثون عروضا وثلاثة وستون ضربا) فالتفعيلة قد تكون مخبونة أو مطوية أو محذوفة أو حذاء، ولكنها لا تستطيع أن تكون مجزوءة لأنَّ التجزيء، هو ذهاب آخر تفعيلة في كل شطر، يخص البيت أو الشطر، وإنّما المقصود هنا بالعروض هو الشطر، وهذا ما يؤكده القول: (العروض جاءت على ثلاثة أجزاء) أي على ثلاثة تفاعيل وبما أن نمط البيت تحدده الثنائية المكونة من شكل العروض والضرب فإنّهم ربطوا هذا النمط بآخر تفعيلة من كل شطر."[1]

-الوزن:

يُعرَّف:" الوزن العروضي لنص هو سلسلة المتحركات والسواكن التي نقرنها به."[2] وله عدّة وظائف هامّة: "الوظيفة الموسيقية، التي تجعل الشعر يغنّى، والوظيفة التعليمية الواردة في القصائد العلمية التربوية، وظيفة الحِفْظِ، فالوزن يعطي الشعر شكلا مستقرا يمنعه من التحريف، والوظيفة الجمالية المرتبطة بالإنشاد"[3].

[1] مصطفى حركات، المعجم، ص92 -93.

[2] مصطفى حركات، نظرية الوزن، ص46.

[3] مصطفى حركات، المعجم، ص129.

-بنية الوزن:

يرى بأنّها شبيهة إلى حدّ كبير ببنية اللّغة، فكل لغة تتكون من وحدات صوتية هي الحروف التي تتجمع لتكوّن الكلمات، وتتجمّع الكلمات لتكوّن جملا، وتتجاور الجمل كي تنشئ النصوص، وتتكون بنية الوزن من خمسة مستويات:

-مستوى الحروف.

-مستوى الأسباب والأوتاد.

-مستوى التفاعيل.

-مستوى البيت.

- مستوى القصيدة.[1]

-الأسباب والأوتاد:

بالإضافة إلى التعريفات المعروفة للأسباب والأوتاد، أضاف الأستاذ حركات عنصرين جديدين: السبب المزاحف: وهو متحرك واحد (س)، والوتد المقطوع: وهو متحرك يتلوه ساكن (و) ومسوغ ذلك، كما مرّ بنا، هو أنّ التعريف القديم لا يصلح إلا على مستوى النموذج، أمّا في الواقع الشعري، وبعد دخول الزّاحف والعلّة لا يمكن تجزيء البيت إلى أسباب وأوتاد بمفهومهما النّظري، ف(فعِلن) في عروض البسيط ليست سببين متجاورين، وإنّما أصلها سبب مزاحف يليه وتد مجموع.[2]

-التفاعيل:

التفعيلة كما يراها الأستاذ حركات هي وحدة مكونة من أسباب وأوتاد، تحتوي على وتد واحد وسبب أو سببين.

والتفاعيل كما أقرّها الخليل عشرة، لكن الأستاذ حركات تساءل: هل (فعلن، متفعلن، مفاعيل...) تفاعيل أم لا؟ وإن كانت هذه الوحدات تفاعيلا، فالتفاعيل ليست عشرة، وإذا لم

[1] مصطفى حركات، نظرية الوزن، ص 59 60.

[2] المرجع نفسه، ص65.

تكن كذلك، فما عسى أن تكون؟ وتكمن الإجابة في وجوب التمييز بين التفعيلات التي هي على المستوى النظري، والتفعيلات التي هي على مستوى التحقيق، وما التفاعيل المزاحفة إلا تنوعات أو مفردات عروضية للتفاعيل الأصلية.

وبعض التفاعيل تتجاور في البيت الواحد، والبعض ينفر من هذا التّجاور، والخليل لم يفصح عن علّة ذلك، والقاعدة التي تنظم التجاور بينهما هي ما اكتشفه حركات، وسمّاه مبدأ التعليم حيث تُعَلَّمُ التفعيلة بموقع الوتد فيها، فلا تتجاور التفاعيل إلا إذا كانت تحمل الوتد في رتب متجانسة.[1]

-البحر:

تواتر في بعض كتب الأستاذ حركات ما معناه أنَّ أغلب تعريفات البحر، التي صادفها لم تكن مقنعة، والسبب حسب رأيه هو عدم التمييز بين نموذج البيت وبين مثال البيت، والنموذج هو الجزء النظري من الوزن، ومثال البيت هو الوزن المحقق الذي نستنتجه من بيت مكتوب فعلا، وعلى هذا الأساس يكون تعريف البحر:

-البحر هو مجموعة من الأضرب.

-البحر هو مجموعة من نماذج القصائد.[2]

والذي يبدو من هذا التعريف وغيره من بعض المفاهيم أنّ الأستاذ حركات يضع الواقع الشعري دائما نصب عينيه، وبهذا تميز عن غيره، فلا فائدة من التعقيد إذ لم يكن في خدمة ما هو موجود فعلا من إنتاج شعري، ويتخذ منه أساسا في الوقت ذاته، لأنّ الشعراء أسبق من تنظيره العروضي. [3]

[1] مصطفى حركات، المعجم، ص37 -38.

[2] مصطفى حركات، المعجم، ص 24.

[3] صادق بلقايد، إيقاع وعروض الشعر في أعمال مصطفى حركات، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2016-2017، ص 100.

-الإنشاد:

من المفاهيم الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع الشعري، والأستاذ حركات يرى أن إلقاء الشعر يتأرجح بين قطبين: الدلالة والوزن، والإلقاء الدلالي هو إلقاء جمالي انطباعي يهتم ببلاغة اللغة وشاعريتها، وبإبراز حدود الكلمات والتراكيب والجمل، أما الإلقاء الإيقاعي فإنه لا يملك معنى يوصله فهو إذن جمالي بحت، وسنسمي إنشادا هذا الإلقاء الإيقاعي الذي يبرز الوزن ومكوناته.[1]

والفصل بين هذين النوعين من الإلقاء صعب عند إنشاد الشعر، لأنّ الإلقاء هو " الأداء المتعلق بمخارج الحروف وتكييف الصوت حسب المقامات، وإنطاق الإشارة بالمعنى أي تجسيده فيها"[2]. وما الأداء إلا "إعطاء العبارة حقها لتفي بإظهار المعنى على الوجه الموافق من الفصاحة والبلاغة"[3]، وعزل أثر المعنى أثناء القراءة، هو عزل للمشاعر والأحاسيس، مما يضفي على العملية صفة الآلية.

-النبر:

النبر من المفاهيم الأساسية التي ينبغي تحديدها وتحديد وظيفتها، لأنّ بعض الباحثين حاولوا بناء العروض العربي على أساسه كما هو معلوم، ويرى الأستاذ حركات أنّه لم يتوصل أحدُ من" هؤلاء إلى بناء أي نموذج يصف أوزان شعرنا، وذلك للأسباب التالية:

- في بعض اللغات يلعب النبر دورا هاما فيمكن الناطقين بهذه اللغات من تمييز كلمات عن الأخرى، ويكون الشعر في هذه الحالة مبنيا على النبر، لكن العربية لا تعرف هذا الدور التمييزي للنبر، وشعرها لا يمكن أن يكون مبنيا على النبر.
- في اللغة العربية طول أو قصر الصوائت له دور تمييزي، فأنت تميز بين: كاتبَ،

[1] المرجع نفسه، ص 9.

[2] حامد هلال عبد الغفار، أصوات اللغة العربية، مكتبة وهبة، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص68.

[3] رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 97.

كَتَبَ، كَتَبَا، وذلك فقط بمدّ أو عدم مدّ الحركات، وينتج عن هذا أنّ النظام العروضي بني في العربية على الطول والقصر للمصوتات. [1]

ففي بيت المعري:

وإني جوادٌ لم يُحلّ لجامه ونضوٌ يمانيٌّ أهملته الصياقل

لو عوضنا كلمة (يماني) بكلمة (يمني) لتكسر الوزن، مما يدل على لزوم الطول في موقعه والقصر في موقعه.

- قد يربط البعض النبر بالكلمات، ولكن هذه الكلمات لا تأخذ أي موقع معين من البيت وبإمكان حدودها أن تنتقل من بداية البيت إلى آخره، وينتقل مع هذه الكلمات هذا النبر، ولا يأخذ موقعا معينا، ولا يكون إذن ذا دلالة.
- ويربط البعض النبر بالتفعيلة، وقد يكون هذا صحيحا، ولكن النبر يكون في هذه الحالة خاصا بالأداء وليس باللغة.

ونتيجة لهذا فمن أي جهة نظرنا إلى النبر، فإننا لا نجد له ما يبرر انشغال بعض نقادنا به."[2]

إن هذا التفسير المنطقي يلغي بصفة قاطعة المزاعم القائلة بنبرية الشعر العربي فعندما يُحدد موقع النبر من التفعيلة لا توجد ضمانة على تطابق النبر في الكلمة التي تغطي هذه التفعيلة، وبخاصة إذا اشتركت أكثر من كلمة في التفعيلة الواحدة. [3]

- **الأعاريض غير العربية:**

للتعرف وكذا المقارنة بين العروض العربي والأعاريض غير العربية، بحثا عن نقاط تقاطع بينها، كما هو الحال مثلا بين الخبب والأنابست، واليامب والرجز:

***الأنابست:**

[1] صادق بلقايد، إيقاع وعروض الشعر في أعمال مصطفى حركات، ص100.

[2] مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص 137.

[3] صادق بلقايد، إيقاع وعروض الشعر في أعمال مصطفى حركات، ص101.

هو وزن عروضي يوناني الأصل، وارد في الكثير من الأعاريض العالمية الأخرى ويتكون مما يكافئ عند العرب (0111) أي الفاصلة الكبرى.

-الأنابست هو الخبب بعينه، بتكرار (فعلن).

- أضربه تابعة لعدد التفاعيل في كل بيت.

-زحافاته هي زحافات الخبب، إذ يجوز استبدال المقطعين القصيرين في بداية التفعيلة بمقطع طويل، بما يعادل الإضمار في الكامل، ويجوز فيه ورود التفعيل (فاعل)، ويمنع تجاورها مع (فعلن)، لتفادي تراكم المتحركات، وهو قانون يشبه المعاقبة عندنا.

-يناسب هذا البحر السير العسكري، وكتبت منه أناشيد حماسية تغنى بها جنود مدينة (سبارت)، كما استُعمل التراجيديا والكوميديا.[1]

***اليامب:**

من أكثر البحور اليونانية شعبية، وزنه الأكثر استعمالا هو: (ط ط ق ط/ ط ط ق ط)، أي (مستفعلن مستفعلن) وهو الرجز عندنا، وله ضربان مشهوران: المربع اليامبي والمثلث اليامبي، والمربع منه يوافق مجزوء الرجز.

-يجوز فيه ما يشبه الخبن وهو تغيير المقطع الطويل الأول من التفعيلة بمقطع قصير.

-يجوز في الرجز الطي ولا يجوز في اليامب.

-توقيعه يشبه توقيع الكامل.

-من زحافاته استبدال مقطع طويل بمقطعين قصيرين.

-استعمل فيه اليونانيون الكثير من الجوازات كثرة الأبيات في الملاحم والمسرح.[2]

[1] مصطفى حركات، المعجم، ص14-15.

[2] مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، ص126 127.

***الداكتيل:**

كلمة الداكتيل تعني في الأصل الأصبع المكونة من ثلاثة أجزاء، وشبه الوزن به لتكوينه من ثلاثة مقاطع، وهو مقلوب الأنابست، لأي مبني على التفعيلة: (ط ق ق)، وبهذا فانه يمكن وضع هذين البحرين في دائرة واحدة، ويعمم هذا التصنيف على بقية البحور اليونانية مثلما على بحور الشعر العربي.

-إيقاع الداكتيل يخالف إيقاع الأنابست، فالزمان القوي يكون في بداية التفعيلة وليس في نهايتها.

- من أضربه المشهورة الداكتيل المسدس:

فاعل فاعل فاعل فاعل فاعل فاعل

-الداكتيل مهمل في العربية لأنّ التفاعل عندنا-حتى وإن دخلها الزاحف- لا تنتهي بمتحركين.[1]

***الألكسندران:**

هو أشهر البحور الفرنسية، وجاءت كثرة استعماله نتيجة طوله (12 مقطعا) وإمكانية تقسيم البيت إلى شطرين متناسبين، وتوافق عدد مقاطع البيت مع عدد المقاطع في الكلمة الفرنسية. ويحتوي كل شطر منه على ستة مقاطع، ويجب أن يكون المقطع السادس من البيت قويا، ومنتهيا بكلمة على الأقل. وداخل كل شطر من الشطرين، لدينا وقفات قصيرة تجزيء البيت إلى قطع ايقاعية تنتهي كلها بموقع قوي، وغالبا ما يجزئ هذا التقطيع البيت إلى أربع وحدات، يمكننا أن نسميها تفاعيل لشبهها بوحدات عروضنا. مثال:

Au dessus / des étangs/// au dessus/ des vallées

هذا البيت يحتوي على أربعة أجزاء إيقاعية تشبه إلى حد كبير تفاعيل الخبب:

فعلن فعلن فعلن فعلن

[1] مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، ص128 130.

غير أن هذه التفاعيل متكافئة هنا بصفة عرضية، ففي البيت الموالي يتغير الإيقاع بتغير تقسيم الشطر، وهذا هو الفرق الأساسي بين العروض العربي والعروض الفرنسي حيث يتقيد الشاعر العربي بإيقاع واحد متكرر، والشاعر الفرنسي يستعمل إيقاعاً حرًّا على مستوى ما يمكن تسميته بالتفاعيل.[1]

إنَّ المصطلح في **نحو الأوزان** لابد منه، " والنقاد الذين يعتقدون أنّ علماءنا عقدوا الأمور، لا يعرفون شيئا عن العروض في لغات قديمة أخرى كاليونانية، فالمصطلحات في عروض هذه اللغة معقدة تعقيدا بالغا، فهم يمنحون مثلا لكل تفعيلة وكل مكون منها ولكل وزن اِسْمًا خاصّا...أمّا في نظرية الخليل فإنّ قانون الزحافات والعلل والذي يقود إلى الأشكال المستعملة، وهو أخف بكثير من النظام اليوناني. إلا أن بعض العروضيين المتأخرين غالوا في التسميات، فانظر إلى هذا الخرم الذي هو شاذ إلى حد عدم الوجود، فإنهم صنفوه إلى أصناف غريبة وكأنها جاءت من تلاعب في الألفاظ، ففي الوافر الجزء (مفاعلتن) إن خرم وهو سالم سمي الأعضب، وإن خرم وهو منقوص سمي الأقصم. ويقرن هذا الخرم النادر بزحافات أخرى، فيأخذ اسم العقص، والجمم، وكل هذا لا لزوم له. لأن التسمية مرتبط بالشيوع... والشاذ النادر لا حاجة لتسميته."[2] معلِّلا ذلك بقوله: "فلا داعي لكل هذه المصطلحات، فالمبدأ الذي يعرف الزحاف بأنه تغير يخص الحرف الثاني من السبب يكفي لوصف التغيرات الاختيارية، وهذا المبدأ هو الذي يعطينا الأشكال التي تؤول إليها التفاعيل بعد الزحاف."[3]

وفي جانب تجديد المصطلح يرى حركات بأنَّنا " اليوم في عصر يختلف من حيث تحصيل العلوم عن العصور السابقة، فالمعارف كثرت وأصبحت الذاكرة لا تقوى على استيعاب كل هذه المفاهيم التي تنصب من كل النواحي على الدارس، ثم إن الذاكرة باكتفائها

[1] مصطفى حركات، المعجم، ص13.

[2] مصطفى حركات، نظرية القافية، ص 201.

[3] مصطفى حركات، نظرية الوزن، ص 99.

اليوم بالمكتوب، أصبحت خاملة، كسولة، لا تؤدي الدور الذي كانت تؤديه زمان غلبة المنطوق على المكتوب. ولذا فإن قانون الزحافات والعلل يمكن تبسيطه تبسيطا نهائيا وذلك بذكر خواصه، كأن نقول:

- إسقاط الثاني بدلا من الخبن.
- وإسقاط الخامس الساكن بدلا من القبض.
- وحذف متحرك الوتد المجموع بدل القطع.
- وإسقاط الوتد بدل الحذذ.

وقد نهجنا هذا المنهج منذ سنوات، فاتسم تدريسنا بالبساطة واستحسن الباحثون والشعراء مؤلفاتنا"[1].

واقترح إلغاء الزحاف المزدوجة على سبيل التخفيف والتبسيط، بحجة إمكانية استعمال المصطلحين معا، وإدراج الخرم–على ندرته–في باب قطع الوتد. كما رأى إمكانية دمج بعض العلل في بعضها، كإدخال الحذذ في الحذف بحيث يصبح تعريف الحذف كما يلي:

الحذف هو ذهاب سبب أو وتد من آخر التفعيلة.

أو دمج التسبيغ في التذييل فيصبح تعريفه:

التذييل هو زيادة حرف ساكن في آخر التفعيلة.[2]

1- عروض الملحون

قبل الولوج إلى الحديث عن الدراسة العروضية عند المغاربة بوجه عام، نودُّ أن نطرِّز هذا المبحث ببعض المصطلحات التي ارتبطت بالملحون عند المغاربة، والتي تعتبر إرثا ثقافيا شعبيا، حريٌّ بنا المحافظة عليه ضمن الذاكرة الجماعية للموروث الثقافي المغاربي ودون الدخول في جدل التعريفات بالشعر الملحون، فلا نراها تخدم البحث من ناحية عروض

[1] مصطفى حركات، نظرية القافية، ص 202.

[2] مصطفى حركات، نظرية الوزن، ص 104.

الملحون، ونعرض لهذه المصطلحات المعروفة عند شعراء ودارسي الملحون على النحو التالي:

1-1 المصطلحات المرتبطة بالشعر

" القصيد أو القصيدة"، "الموهوب" و "السُّجية" و "الشعر" و "النظم أو النِّظام" و "القريض" و "لوزان" و "اللُّغا" و "العلم الرقيق" و "الگريحة". ولعل أبرزها جميعاً مصطلح "لَكْلام" الدال بقوة على عدم التَّغني.

1-2 المصطلحات المرتبطة بالشاعر

"الحفَّاظ" و"السَّجَّاي"، ويقال عند أهل الملحون: "السَّجَّاي يولَّدْ والحفَّاظ تَرَبِّي"؛ أي أن الشاعر يلد والحفاظ يُربِّي ذلك الشعر ويصونه وينشره، "السُّرادة" و"شيخ لگريحة" و"شيخ النِّشاد" و"شيخ السِّيجة" و"شيخ النِّظام" والمقصود به الشاعر.

1-3 المصطلحات المرتبطة بأوزان الشعر:

يطلق على الوزن بالعامية: "لوزان" و"ميزان" و "القياس"، ويمكننا أن نستفيد من بحث الأستاذ حشلاف في معرض حديثه عن أشكال كلمات الأغنية الشعبية لنستشفَّ تلك المصطلحات المتواترة لدى شعراء الملحون في الجزائر خاصة ويتقاسمها معهم بعض أشقاءهم المغاربة، وسندرجها في شكل جدول على النحو التالي:

مصطلحات الشعر الملحون الجزائري			
ما تعلق بعدد الأجناس	**ما تعلق بالنوع والشكل**	**ما تعلق بالموقع في البيت الشعري**	**ما تعلق بالنوع والموقع معا**
– الثنائي – الثلاثي	– العشاري – المربوع	– الزريعة – الخماسة	– رحلة عشارية – فراش رباعي

– الرباعي – الخماسي – المسدس – السباعي	– الفردي – المردوف – الواحد ونص – العريض – الـقاصف – القائدي – الملقوط – الاعرج – الطويل – بوايديدة – المقوص – زوج بزوج – المشرقي – العروبي – الشاظروان	– الرحلة – الخرجة – المطلع – البيت – القسم – الكعبة – الصياح – الفراش – الغطاء – التوريدة – الهدة – الركاب – الزغواية – الريشة – الريال – لغصان	– فراش سداسي – بوستَّه – بيت ملقوط –بيت مردوف – ريال زوج بزوج .....

2- عروض الملحون بين الفاسي وحركات، قراءة في المعلمة والهادي

عند الحديث عن عروض الشعر الملحون المغاربي خاصة، يستوقفنا علم من أعلام الدراسة الأكاديمية في الشعر الملحون المغاربي، وهو الأستاذ محمد الفاسي، فقد قام بعمل هام وجهد مضنٍ في سبيل التعريف بالأدب الشعبي المغربي وأصوله ونشأته بالإضافة لتلميذه عباس الجراري، فقد قام الفاسي بتدوين ما جمعه من الشعر الشعبي المغربي، في موسوعة شعبية تعتبر أضخم عمل وأثراه من ناحية العرض والتقديم في مجال التأليف في الشعر الشعبي وهي الموسومة بمعلمة الشعر الملحون لمحمد الفاسي المغربي، فهي بمثابة كتاب الأغاني للأصفهاني في الشعر الشعبي المغربي، فقد درسَ الشعر الملحون المغربي وحاول رصد عروضه وتحديد أوزانه وقواعده ووضع أسسه، ونلخِّص مجمل ملاحظاته في ميدان عروض الشعر الملحون فيما يلي:

– تنقسم كل قصيدة إلى عدة أقسام، ولكل قصيدة حربة، أي لازمة، وإنما تعرف القصائد بحرباتها، وشرطها أن تعاد بعد كل مقطع، كما هي الحال في الموشحات.

وهم ينظمون الشعر الملحون دون أن يعلموا أن قياس القصيدة الفلانية (أي بحرها) هو كذا وكذا وإنما يصدرون عن قرائحهم بسجية مرسلة، ودون تكلف.

– للملحون عند الفاسي خمسة بحور هي: المبيت، ومكسور الجناح، والمشتب والسوسي، والمزلوق، والذكر. [1]

– أضاف نوعا آخر من الملحون يطلق عليه اسم السّرابة، ليس من القصائد الطويلة الرصينة، وإنَّما سميت به لأن المنشد يسرع في إنشادها، وهي أقرب إلى الأغاني الشعبية منها إلى الملحون، وتمتاز عن قصائد الملحون بعفويتها، وصدورها عن مفاجآت وعواطف جيّاشة، وتتصف بالحزن العميق، والقصر، وأنها لا لازمة فيها، ولا يذكر فيها

[1] محمد الفاسي، معلمة الشعر الملحون، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ص 135.

الشاعر اسمه على العكس من القصائد، ويمكن حصر نظامها العروضي في أربعة أنواع رئيسة هي:

الأول: ويتركب من سوارح وردمة، أو كراسي أو قسم وردمة.

الثاني: يتركب من قسم وسوارح.

الثالث: يتركب من قسم وناعورة.

الرابع: يتركب من ناعورة وسوارح.

أما السوارح فهي فقرة صغيرة لا يلتزم فيها ميزان ولا قافية، وإن وقع فيها شيء من ذلك فإنه يكون عفويا تلقائيا.

والردمة عبارة عن فقرات قصيرة تأتي في آخر السرابة، ويتراوح عددها ما بين واحدة إلى ست، ولا تخلو منها سرابة، وهي علامتها الفارقة، وتمثل القفل في التوشيح، وسميت ردمة لأنَّها تنزل في آخر الإنشاد كالردم، بعد توقف خفيف يلي الإسراع في تأدية السرابة.

أما القسم، فهو مثله من القصيدة، وكذلك الناعورة، ومعنى القسم، الجزء من اللازمة (الحربة) إلى التي تليها قسم، وذلك ليرتاح عند نهايته المنشدون، والناعورة قطعة شعرية تجعل في كثير من بحور المبيت بين الأقسام، وغالبا ما تكون أبياتها من شطرين.

وسار على دربه تلميذه عباس الجراري في كتابه القصيدة، فتناول عروض الملحون وكان مكونًا عنده من ثلاثة أجزاء:

2-1 البحور

ناقش فيه أول الأمر ما يقال من أن بحور القصيدة الزجلية غير محدودة وما يقال كذلك من أنها محدودة في نطاق عروض الخليل، وانتهى إلى أن هذه القصيدة لا تسير على تفعيلات هذا العروض في تناسقها المعروف ولا تخضع لأوزانه، وإن كانت لا تبتعد عن إيقاعه.

ثم فصلنا القول في البحور التي تعارف عليها الزجالون، وهي:

أ – **المبيت:** وينقسم إلى المثنى والثلاثي والرباعي والخماسي.

ب – مكسور الجناح.

ج – المشتب.

د – السوسي.

2-2 بناء القصيدة

ويتكون من:

– مقدمة يطلق عليها السرابة، وأجزاء القصيدة، وهي:

*الدخول.

*الحربة (أي اللازمة) .

* الأقسام (من حيث عددها وعدد الأبيات داخل كل قسم)

– مقدمات الأقسام، وتتمثل في:

*العروبي.

*النواعر.

– القسم الأخير: ويضمنه الشاعر اسمه – تصريحا أو رمزا بالحروف والأرقام – وتاريخ النظم وإهداء السلام والصلاة والدعاء وهجاء الخصوم.

– الدريدكة: وتتضمن – حين توجد – ما يتضمنه القسم الأخير في العادة.

وختمنا هذا الجزء بنموذجين يوضحان البناء: أحدهما من المبيت والثاني من مكسور الجناح.

3 –نظام القافية [1]:

تناول فيها:

– براعة الشاعر في التقفية، وتتمثل في نظم القصيدة كلها بقافية واحدة وفي استعمال قوافي داخلية في الأبيات.

– القافية في الأقسام حيث تتبع نظامها في مختلف البحور.

– القافية في المقدمات.

– القافية في الدريدكة.

– عيوب القافية، وتتمثل في:

*القوافي الصيادية وهي التي لا تستوحي حرفها من موضوع القصيدة.

* اتخاذ الهمزة قافية.

* الخلط بين الحروف المتشابهة المخرج.

لقد نوَّهنا سابقا إلى أنَّ الفاسي قد أفرد بابا خاصا في المعلمة أورد فيه مصطلحات عروض الملحون، مثل: المقاطع، الشطر، البيت، القصيدة، بحور الشعر (المبيت ومكسور الجناح والمشتب والسوسي الملوك والذكر)، ونقف هنا عند أحد أقواله التي تمثل ركيزة عمله ونظرته لعروض الملحون، لنجعلها مدخلا للمقارنة بينه وبين آراء الأستاذ مصطفى حركات وهي قوله في كتابه المعلمة " وكان من أهمِّ ما اتجهت إليه ... معرفة قواعد العروض التي يتبعها أهل الملحون في نظم قصائدهم. وقد هالني ما فيها من تنوع في النظم وفي عدد أشطار الأبيات وفي أشكال القوافي وفي كيفية تقسيم القصيدة ، نحاول أولا أن نرى هل هناك شبه بأساليب عروض الشعر الفصيح ، وتبين لي أن لا علاقة مطلقا للملحون ببحور الخليل بن أحمد"[2]، وهنا يكمن وجه الاختلاف بينه وبين الأستاذ **مصطفى حركات** حين يقرِّرُ الأستاذ تأصيلا وتفصيلا من خلال عمله العلمي الأكاديمي المتمثل في كتاب **الهادي إلى أوزان**

[1] عباس الجراري، القصيدة، ص 7–10.

[2] محمد الفاسي، معلمة الشعر الملحون، ص 135.

الشعر الشعبي، أنَّ الشعر الشعبي مستلّ من الشعر الفصيح، وبلغة دقيقة علمية تقوم على مفردات علم الرياضيات، يصوغ الاستنتاج التالي: " لدينا تشاكل داخلي من البنية الإيقاعية للغة نحو البنية العروضية في الشعر الشعبي، هذا التشاكل يجعل الشعر العامي ينحدر من الفصيح مثلما تنحدر العامية بصفة واضحة من الفصحى"[1]، فالعربية مرتبطة بعاميتها وبفصحاها فلو سقطت العامية لأصبحت الفصحى كاللاتينية بالنسبة للناطقين بالعربية أي لغة ميتة، إذًا العربية هي حية بشقيها الفصيح والعامي فهو يرى أنّه لا يمكن دراسة الشعر الشعبي دون التطرق إلى عاميته وعروضه.

يعتبر الأستاذ مصطفى حركات أحد الدارسين والباحثين الذين تصدّوا لقضية الدراسة العروضية للشعر الشعبي المغاربي عموما والجزائري خصوصا، تقعيدا وتنظيرا لهذا الشعر الملحون، بعد أن قدّم نظرية متكاملة في الوزن والإيقاع في الشعر الفصيح، ومن خلال نظريته في أوزان الشعر الشعبي والتي طرحها في كتابه الموسوم بـ الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، وقف الأستاذ على جهد الدارسين السابقين فثمّنه واعتبره مسايرا للميدان والواقع الشعري، لكنَّه في الوقت نفسه أشار إلى اللاحقين من الدارسين للشعر الشعبي ووصف حلولهم المقترحة في دراسة عروض الملحون بغير الواقعية، فـ "البعض لجأ إلى نبر وهمي والأخر اكتفى بنظريه العد"[2]، مستثنيا موقف الأستاذ احمد الطاهر، الذي خالف هذا الاتجاه ليسجل رأيه من خلال كتابه الشعر الملحون الجزائري والذي كتبه باللغة الفرنسية، أنّ المقاطع المتزايدة الطول تلعب دورا هاما في دراسة الشعر الشعبي الجزائري، "وصنّف الأوزان على هذا الأساس".[3]

ويرى الأستاذ مصطفى حركات أن نظرية العدّ من أبسط النظريات بل وأكثرها سذاجة فهي تقتصر على تعداد المقاطع ووصف البيت الشعري بهذا العدد، ثمّ يقوم التصنيف وفقها

[1] مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص29.
[2] مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص13.
[3] مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص29.

بتسميات منها: ذو الشطرين السباعي، عشري، وغيرها من المصطلحات الشعرية الشعبية، واقتصرت الأبحاث في معظمها لاسيّما عند الشعراء الشعبين والشيوخ والحفظة والمطربين على المشافهة بعيدا عن الكتابة والتوثيق، حتى جاء بعض الدارسين المتأخرين وأشهرهم محمد الفاسي المغربي، وعباس الجراري.

لقد غاص الأستاذ مصطفى حركات عميقا في دراسته لعروض الملحون حيث وقف على لغة الشعر الملحون، وإيقاع لغته، محللا المقاطع بأنواعها، القصيرة والطويلة والمتزايدة الطول، ومواقعها، وعددها وطولها والنبر فيها وحدود الكلمات والنحو والصرف والإنشاد وتطرق حتى لمستقبل الشعر الملحون وتطوره.

لقد وضع الأستاذ **مصطفى حركات** نموذجا كاملا يمتاز بالدقة واليسر موظفا في دراسته للشعر الملحون وعروضه روافد عديدة، متجاوزا تمظهرات الشكل لاجئا إلى حسّه الفني الإيقاعي، فربط الأشعار بالألحان التي لحنت عليها، وبالإلقاء الإيقاعي، ولم يثبت وزنا إلا وكان مقتنعا بطريقة إنشاده، كي يقف في الأخير على تأسيس وتأصيل علمي دقيق لنظريته في أوزان الشعر الشعبي.

ومن الكتب التي عالجت قضايا الوزن نذكر كتاب أحمد الطاهر باللغة الفرنسية: أوزان الشعر الشعبي في الجزائر، وكتاب محمد عيلان: إيقاعات الشعر الشعبي في الجزائر، بالإضافة إلى بعض المقالات المتفرقة أو فصول من كتب تتناول الشعر الشعبي عموما، وقد أراد كل باحث أن يضع قانونا ينظم أوزان هذه الأشعار، فكان منطلق أحمد الطاهر من أوزان الخليل وتفعيلاته واستخلص سبعة بحور هي: العتيق، المتوازن، المترادف، المتوسط المتعاقب، الممدود، المبسوط، وهي بحور تتصل –بعد إجراء بعض التغييرات– بمجموعة من بحور الخليل كالرمل والوافر والطويل والمتدارك والمجتث والكامل، على أن هذا العمل لم يكن من الدقة بما يرفعه إلى مرتبة التنظير، فـ"لما حاولنا تطبيق التفعيلات التي اعتمدها

على الأبيات التي اختارها كنماذج تبين لنا أن هذه التفعيلات لا تطابق الأبيات المنتخبة وعلى سبيل المثال فقد أورد هذه النماذج على هذه الصورة:

والشفَرْ يكسرْ بالخزرة توالى يا عذابي نينه نينه

ويعطيها التفعيلات التالية:

فاعيلاتن فاعيلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن

ولكن حركات البيت وسكناته نلقاها بعد التقطيع كالآتي:

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

وهي إلى المتدارك أقرب منها إلى تفعيلة الخفيف فاعلاتن"[1].

وقد أشار (مصطفى حركات) إلى عمل أحمد الطاهر في معرض حديثه عن نظرية العدّ التي تبناها بعض المستشرقين أمثال ديسبارمي desparmet، وشوتان chouttin ودرمنغيم dermenghem بالإضافة إلى ابن شنب، وتكتفي هذه النظرية بعدّ المقاطع ووصف البيت بهذا العدد، ووجد أنّ **(أحمد الطاهر)** لاحظ الدور الهام الذي تلعبه المقاطع المتزايدة الطول في تصنيف الأوزان، ولكن عمله لم يُفد الدارسين كثيرا لأنه كُتب بالفرنسية[2].

كما نذكر **محمد عيلان** الذي بنى كتابه على نتائج جولات ميدانية جمع من خلالها التراث الشعبي، ولم يُدخل الخليل في أوزانه وصنفها تصنيفا آخر يتصل تارة بالموضوع وبالشكل الخارجي، وتارة أخرى بتموقع القافية، وكانت تصنيفاته كالآتي:

-**النجوعي:** ويتم فيه وصف البادية والحياة فيها من الارتحال والشوق إلى الوطن والحبيب وقد تأتي كل أربعة أبيات على روي مختلف.

-**القسيم:** وهو مشابه للشعر الفصيح في الشكل، مع اتحاد الأشطر الأولى في الروي وتنظم فيه المواضيع الذاتية كالشكوى والصبر على المكاره.

[1] العربي دحو، الشعر الشعبي في الجزائر، دار نوميديا، قسنطينة، ط3، 2015، ص317-318.

[2] مصطفى حركات، الهادي ص13.

-**الطرق:** وهو إيقاع يتطرق الشاعر فيه إلى مواضيع الغزل والفخر، والتغني بالبطولة وأصحابها، وتكون كلماته خفيفة يسهل حفظها وتلحينها.

-**المرجوح:** ويتكون عادة من مجموعة من المقاطع التي يتراوح طولها بين الثلاثين والخمسين بيتا، وكل مقطع يتناول موضوعا محددا وتنتهي كلها بلازمة واحدة، ولا يثبت فيه الشاعر في نظام التقفية.

-**المردوف:** إيقاع يستخدم فيه الشاعر كلمات تشترك في عدد كبير من الحروف، ولا يُنظم فيه إلا القصار من المطوعات التي لا تتعدى الخمسة عشر بيتا، ويتحد فيه الروي في الأعجاز والصدور.

-**المربوع:** وسمي كذلك لأن البيت فيه يتكون من أربعة أقسام، الثلاثة الأولى تتحد في القافية أما القسم الرابع فينفرد بقافية مختلفة، ولا ينظم عليه إلا فحول الشعراء من ذوي الباع اللغوي.

-**المثلث:** ويتكون من شطرين وثالث يكون بمثابة القفل، وقد يتّحدُ الروي في كل الأقطار وقد يختلف، بأن يكون الشطران الأولان على روي، والثالث على روي مختلف.

-**الملغوز:** يطرح فيه الشاعر لغزا يتطلب حلا، ولا يكون ذلك إلا بين الشعراء.

-**ديوان الصالحين:** وهو إيقاع يتكون من اللازمة المعروفة:

يا ديوان الصالحين ياديوان الصالحين

يا ديوان الصالحين على ربي متعملين

تتكرر إثر كلِّ بيتين يكون روي صدريهما على حرف وروي عجزيهما على حرف مختلف، وكأنّ لهذا الإيقاع دور كبير في الثورة التحريرية، إذ كان المجاهدون ينشرون بواسطته أخبار الثورة في الأسواق والتجمعات العامة، وهو إيقاع خفيف ابتعد عنه الشعراء بعد الاستقلال[1].

[1] محمد عيلان، إيقاعات الشعر الشعبي في الجزائر، دراسة ميدانية، ج1، جامعة باجي مختار، عنابة، من ص7 إلى 18.

وأول ما يُلاحظ على هذا التقسيم هو تفادي الحديث عن **البنية الوزنية الداخلية** من خلال أنواع المقاطع الصوتية، أو المقادير التي يصنعها توالي السواكن والمتحركات، وهذا ما حاول الأستاذ حركات تقنينه، وإيجاد نظرية تحصر كل أوزان الشعر الشعبي المستعملة، دون إهمال العناصر الفنية الأخرى التي تبناها غيره من الباحثين.

وفي غمرة البحث عن مقارنة عروضية جادَّة وعملية بعيدة عن كثرة المصطلحات وتعقيدها **بين العروض الفصيح والعروض الملحون**، لم نشعر خلال تزاحم المعلومات والأطروحات إلَّا وقد رست سفينة التقصي العلمي على أعتاب كتاب الهادي في أوزان الشعر الشعبي، فمن خلال قراءة عميقة لمختلف مباحثه، استنبطنا حقيقة مفادها أنَّ الباحث **مصطفى حركات** قد جعل من عروض الفصيح منطلقا لوصف عروض الملحون، مع عَقْدِهِ لمقارنة بينهما في مختلف أجزاء الدراسة العروضية من أصواتها وحركاتها وسكناتها، إلى أسبابها وأوتادها مرورا بالتفاعيل فالأشطر فالأبيات، واصفا التغيرات التي تطرأ عليها من زحافات وعلل. وكان في كلِّ مرَّة يضعنا أثناء تحليله لأوزان الشعر الشعبي في مقابلة بين الفصيح والملحون، فيستنتج حكم الخاص من حكم العام، مستعينا بخلفيته الواسعة والعميقة بعلمي العروض والأصوات.

وسنعرض لمجمل ما جاء في الدراسة العروضية للأوزان الشعرية الشعبية من منظور الأستاذ **مصطفى حركات** من خلال كتابه الهادي لأوزان الشعر الشعبي.

وبعد **التعريفات** يمضي في التمهيد لنظريته ببعض الأساسيات:

1-التذكير بأنواع المقاطع الصوتية: المقطع القصير والطويل والمتزايد الطول، الذي سماه: الممدود، وإيضاح الطرق الثلاثة لمد المقطع الطويل:

-إضافة ساكن لحرف مد مثل: قالْ.

-إضافة ساكن لساكن مثل: خرَجْتْ.

-التوقف على الحرف المدغم مثل: سرُّ.

2-الإشارة إلى قواعد عناصر الإيقاع في الفصحى كعدم الابتداء بالساكن، وعدم التقاء الساكنين إلا في حالات خاصة.... ومقارنتها بمثيلتها في اللهجة العامية المغاربية:

-كلما اجتمع متحركان في العامية المغاربية أسكن أحدهما.

-كل متحرك متبوع بساكن أو ساكنين.

-العامية المغاربية لا تقبل إلا المقاطع الطويلة، أو الممدودة.

-أشار الأستاذ حركات إلى عدم اطراد هذه القواعد، وإنّما هي اتجاه لإيقاع العامية المغاربية[1].

4-الكتابة العروضية للشعر الملحون

4-1 تحديد السواكن والمتحركات

ويكون مرتبطا بالسياق الصرفي داخل الكلمة، فيقول مثلا: يَتْمَنَّى بدلا من يَتَمَنَّى، إلا إذا اقتضى الوزن غير ذلك. أما في نهاية الكلمة فيكون تحديد الحركة والسكون وفق ما يلي:

-إذا انتهت كلمة بساكن وتبعتها كلمة تبدأ بمتحرك، فالساكن يبقى على حاله، مثل: يا مَنْ فَضْلَكْ موجود.

-إذا انتهت كلمة بساكن وتبعتها كلمة تبدأ بساكن، فالساكن الأول يُحرك ما لم يكن حرف مد، مثل: عارْ عْليكم تصبح: عارَ عْليكم.

-الساكن الذي ينهي الكلمة إذا كان حرف مد فإنه يبقى على حاله، فإن تبعه متحرك فهو نهاية مقطع طويل مثل: فَرْحي لِلناسْ. وإن تبعه ساكن فهو جزء من مقطع طويل ممدود مثل: وَيْنْ حْبَابِي مْعَ صْحابي: وَيْ/نَحْ/بَا/بِيمْ/عَاصْ/حا/بي.

[1] المرجع نفسه، من ص 21 إلى25.

4-2 قضية الشدة

يفك الإدغام في الشعر الفصيح تلقائيا، ويعد ساكنا متبوعا بحركة، أما في الملحون فالمدغم إما في وضع شبيه بالفصيح وإما في وضع خاص[1]:

-إذا كان الحرف المضاعف متبوعا بساكن فهو يعد حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك، مثل: أيَّام =أيْ+يَام.

-إذا كان الحرف المضاعف متبوعا بمتحرك فهو يعتبر ساكنين مثل:

خَدَّها =خدْدْ+ها

-وفي حالة التقاء حرفين مضاعفين يُنظر إلى الحرف الذي يتلو ثاني الحرفين، فإن كان ساكنا يفك الإدغام مثل: قَدّ الدَّار = قَدْ+دَدْ+دَارْ، وإن كان متحركا لا يُفك إلا الأول مثل: حَطّْ جْرَادْ = حَطْ+طجْ+رَادْ.

4-3 أسبقية الوزن

الوزن هو سيد الموقف، فإن وقع تردد في قراءة كلمة بين ما هو فصيح وما هو عامي، فالوزن هو الحكم، وأرجع التذبذب في قراءة النص إلى الأسباب الآتية:

-فقدان إملاء موحد خاص بالعامية.

-التشكيل الضعيف الوارد في الكتب.

-طبيعة اللغة الشعرية التي تمزج بين العامي والفصيح[2].

4-4 تحديد المقاطع

وهو ضروري برأي الأستاذ حركات، ويتم "بإتباع القواعد الآتية:

-الساكن غير المتبوع بساكن هو نهاية المقطع.

---

[1] صادق بلقايد، إيقاع وعروض الشعر في أعمال مصطفى حركات ص101.

[2] مصطفى حركات، الهادي، ص31-33.

-01 تقنينه س.

-001 تقنينه ط"[1].

4-5 في حالة تجاوز المتحركين يعد أولهما مقطعا قصيرا

مثل:

يا ويْحْ مَنْ خانَ احْبيبُو

يا/ويح/من/خا/نح/بي/بو

.01/01/01/01/01/001/01

س ط س س س س س[2].

4-5-1 الأسباب والأوتاد

التي تستخدم في الشعر الشعبي هي:

-السبب الخفيف: س=01.

-الوتد المجموع: و=011 ويتحول إما بمد المتحرك فيصبح مكونا من مقطعين طويلين: و=0101 أو يسكن أحد متحركيه فيصبح: و=010 أو 001[3].

4-5-2 التفاعيل

صنفها حسب بنيتها إلى:

- تفاعيل رتيبة أو حيادية:

فِعْلُنْ =0101 س س.

-مفعولن= 010101 س س س

[1] مصطفى حركات، الهادي، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص34.

[3] المرجع السابق، ص35.

-مفعولاتن= 0101011 س س س س.

4-5-3 تفاعيل معلمة أو إيقاعية (مختزلة) تحمل المقطع الطويل الممدود

فاعْ لُنْ = 01001= ط س.

ما فْعولن = 0101001= ط س س.

مستفْعَ لن = 0100101 = س ط س.

هذه التفاعيل الست هي التفاعيل الأساسية، وتُمد أحيانا في نهايتها فيصبح سببها الأخير عبارة عن مقطع متزايد الطول:

فِعْلان = 00101 = س ط.

مفعولان = 0010101 = س س ط.

مفعولاتان = 001010101 = س س س ط.

فاعْلانْ = 001001 = ط ط.

مافْعولانْ = 00101001 = ط س ط.

مستفْعْ لانْ = 00100101 = س ط ط"[1].

4-5-4 تجاور التفاعيل

تتجاور التفاعيل في الشعر الفصيح حسب مواقع الأوتاد فيها، أما في الملحون فقد وضع (حركات) المبدأ الآتي: "تتجاور التفعيلة المختزلة مع التفعيلة الرتيبة أو مع أخرى من جنسها"[2]، ومَثّل لذلك ببيت لابن مسايب:

بسم العظيم الدايم نبدا بالمُعين منشـي العوالـم القهَار

بس/ملْ/عَ/ظي/مَدْ/دا/يم/نبْ/دا/بلْ/مُ/عينْ من/شِلْ/عَ/وا/لي/ملْ/قَهْ/هارْ

[1] مصطفى حركات، الهادي، ص 35-36.

[2] المرجع نفسه، ص39.

(0110101)(01010101)(00110101) (0110101)(001010101)

مستفعِلن مفعولاتن مستفعلان مستفعلن مفعولاتان[1].

4-5-5 التغيرات

للشعر الشعبي زحافات وعلل وهي:

-**العلل:** هي أساسا الحذف والتجزيء.

فالحذف هو حذف سبب من آخر التفعيلة.

والتجزيء هو حذف تفعيلة من آخر الشطر.

-**الزحافات** وهي ثلاثة:

إسكان المتحرك ويخص الحرف الأول من الوتد.

إشباع الوتد وهو إضافة ساكن إلى أوله.

مد التفعيلة وهو إضافة ساكن إلى آخرها[2].

بعض الأبيات قد تحتوي على سلسلة من المقاطع الطويلة على شاكلة الخبب، ويمكن إخضاعها لتراكيب عديدة للتفاعيل مثل قصيدة ابن خلوف الشهيرة:

نبدا قولي بالأليف والطف بنا يا لطيف

الأبيات في هذه القصيدة خاضعة عموما للوزن:

س س س س س س س س س س س س

وفي بعض الأحيان يمد المقطع الأخير من الشطر ليصبح **ط**، ويقول الأستاذ حركات: "إذا تأملنا البيت الأول فإننا نرى أن (بالأليف) جاءت على وزن (فاعلان) مثل (يالطيف)، وفي البيت:

الباء باسم الله ابديتْ وعلى محمدْ صلّيتْ

[1] مصطفى حركات، الهادي، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص39.

00101011010101 (0110101)(0010101)

الشطر الثاني يبتدئ بـ(مستفعلن)، وهذا يجعلنا نقارنه بالبسيط فنقترح له الوزن:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

011010110101 011010110101

وبما أن حركة العين في التفعيلتين ممدودة في معظم الحالات فالوزن السائد سيكون:

مستفعيلن فاعيلن مستفعيلن فاعيلن

أو: مفعولاتن مفعولن مفعولاتن مفعولن

ونكون بهذا قد جزأنا كل شطر إلى قطعتين: قطعة رباعية وقطعة خماسية[1]:

(س س س س) (س س س) (س س س س)(س س س)

وإذا قارنا بين صنفي الشعر المذكورين فإننا نلاحظ أن:

-في الصنف الأول الذي تمثله قصيدة ابن مسايب (نجم الدجى عساس) التفاعيل واقع لا يمكن تجاهله، وهو جلي في بنية المقاطع نفسها.

-أما في الصنف الثاني فإن التقسيم آت من الإنشاد قبل كل شيء"[2].

4-5-6 النقرات

يمكن استعمال نقرات مشابهة لنقرات الشعر الفصيح وهي طريقة: داني أو مالي بحيث:

المقطع الطويل = دا أو ني

المقطع المتزايد الطول = دان.

وبالإمكان القول إن ضبط التفعيلات والتغيرات التي تصيبها يعد الحجر الأساس في بناء النظرية، ذلك لأنها السبيل الوحيد الذي يربط بين مستوى السواكن والمتحركات ومستوى الشطر أو البيت، لأن أغلب الباحثين اكتفوا بالنظر إلى الشطر على أنه نموذج أو وحدة

[1] صادق بلقايد، إيقاع وعروض الشعر في أعمال مصطفى حركات ص100.

[2] مصطفى حركات، الهادي، ص137-138.

غير قابلة للتجزيء[1]، أو تبنوا مبدأ عد المقاطع، كقول أحدهم: "وقد اتضح لنا من بحثنا أن الزجل يخضع غالبا إلى قواعد عروضية ولكن مع تساهل كبير في احترام تلك القواعد...أما الحوزي فإنه لا يخضع لنظام التفعيلة، بل لا يراعي فيه إلا عدد الحركات"[2].

5-الشطر في الشعر الشعبي

يرى الأستاذ حركات أن نظام العد ليس كافيا لتحديد الوزن، واستدل على ذلك بالشعر الفصيح، فمجزوء الرجز مثلا يتكون من ستة عشر مقطعا، فهل كل وزن يحتوي على هذا العدد من المقاطع يعد من الرجز؟ الهزج كذلك له نفس عدد المقاطع، والفرق واضح بينهما إنما يكون التميز في التضاد بين طول المقاطع[3].

وكذلك الحال مع الشعر الشعبي، لنتأمل الأشطر الآتية:

1-ياربي يا خالقي وانتَ تعلمْ

0101101010010101010101

س س س س ط س س س س س

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

2-نار ولفي شعْلت وقداتْ في اكْناني

0101001001010101010101001

ط س س س س س ط ط س س

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

3-القلبْ باتْ سالي والخاطرْ فارحْ

0101010101010100100101

س ط ط س س س س س س س

[1] صادق بلقايد، إيقاع وعروض الشعر في أعمال مصطفى حركات ص101.

[2] أبو مدين شعيب، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تح عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974، ص18.

[3] مصطفى حركات، الهادي، ص130-131.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

كل هذه الأشطر ذات عشرة مقاطع ولكنها مختلفة في الإيقاع، فلننظر إلى مواقع المقطع الممدود (ط) في كل منها:

الشطر الأول يحمل الموقع ط في الرتبة الخامسة.

الشطر الثاني يحمل الموقع ط في الرتبة الأولى والسابعة والثامنة.

الثالث يحمل المقطع الممدود في الرتبة الثانية والثالثة.

والدليل على الاختلاف أن اللحن الذي يصلح لأحدها قد لا يصلح للآخر. ومنه نقول إن الشعر الشعبي مبني على ثبات عدد المقاطع ولكن أيضا على التمييز بين المقاطع الطويلة والمتزايدة الطول[1].

وبذلك تكون وظيفة المقطع الممدود هي أن "يعلم الشطر أي يضع له علامة، وهذه العلامة من وظائفها إحداث وقفة في الشطر أو تعيين تركيز في الإنشاد"[2].

5-1 الفرق بين الوزن والإيقاع

تكون الأشطر الواقعة في أماكن متماثلة من القصيدة من وزن واحد، أي تتفق في الطول ومواضع التعليم، أما الأشطر الأخرى فقد تنتمي إلى هذا الوزن أو قد تخالفه، إليك البيت التالي للأخضر بن خلوف:

لله الحمْدْ زادْ فِيَّا	**نمْلاَ حمْلي ثْقيلْ صافي زِيَّاني**
س س س ط ط س س	س س س ط ط س س س س س
7 6 5 4 3 2 1	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

[3].

[1] مصطفى حركات، الهادي، ص131-132.

[2] المرجع نفسه، ص41.

[3] مصطفى حركات، الهادي، ص42.

نلاحظ أن "كل الأشطر التي جاءت في المرتبة الأولى من البيت أي في الصدر هي ذات سبعة مقاطع معلمة أي ممدودة في رابعها وخامسها، وكل الأشطر التي هي في العجز عشرية معلمة في الرابع والخامس، ويمكننا أن نكتب البيت على الشكل:

7 (4،5) + 10(4،5).

الشطران متكافئان من ناحية الوزن ولا يختلفان إلا في الطول، نقول في هذه الحالة: أنهما من إيقاع واحد. ويمكننا في هذه الحالة أن نعرف الإيقاع كما يلي:

تعريف: الإيقاع هو مجموعة الأوزان المتفقة في التعليم"[1].

5-2 بحور الشعر الشعبي

الأستاذ حركات في كتابه الهادي يقدّم بعض المبادئ المتصلة بمفهوم البحر في الشعر الشعبي قبل الخوض في أصناف البحور، تم اختصارها فيما يلي[2]:

-يتكون البيت في الشعر الشعبي من شطر أو شطرين أو أكثر، وذو الشطرين أكثر تداولا، وهو ما ستقتصر عليه الدراسة.

-المتداول في الشعر الشعبي هو السباعي والعشري، وعليهما تبنى باقي الأوزان.

-أصناف الأبيات أربعة:

-أبيات يتساوى فيها الشطران في الوزن.

-أبيات يتساوى فيها الشطران من ناحية الإيقاع ولكنهما يختلفان في عدد المقاطع، وقد يكون الشطر الأول أطول من الثاني، أو العكس.

-أبيات ذات وزن واحد جزئ إلى قسمين.

-أبيات يختلف فيها الشطران من ناحية الإيقاع، وهو نادر.

[1] المرجع السابق، ص43.

[2] صادق بلقايد، إيقاع وعروض الشعر في أعمال مصطفى حركات ص100.

في القصائد العمودية يكون نموذج البيت هو نموذج القصيدة، وفي حالة قصائد الفقرات في الشعر الشعبي يكون لكل جزء نموذج يمثله بيت.

ويمكننا تسجيل ملاحظة مفادها الإضافة التي قدَّمها الأستاذ حركات حول استحداثه لتسميات بحور الملحون في إشارة لامتدادها واتصالها بالبحور الخليلية عكس ما ذهب إليه الفاسي ومن نحى نحوه ومنها:

5-2-1 ملحون الرجز الثاني

سماه الأستاذ حركات بهذا الاسم لأن تفعيلته الإيقاعية منقلبة عن تفعيلة الرجز (مستفعلن) بإسكان الخامس، ولأن التفعيلة الرجزية جاءت في الرتبة الثانية. ولم يشتهر هذا الوزن باسم إنما اكتفى الدَّارسون بتصنيفه من خلال عد مقاطعه أو القصائد الشهيرة التي ألفت فيه، وأحمد الطاهر هو الباحث الوحيد الذي انتبه إلى أصناف المقاطع الواردة فيه، وسماه: المتعاقب، ولكنه لم يربط بينه وبين الأصل الفصيح الذي يندرج منه، وقد قام حركات بجمع كل النماذج التي تكون ممدودة في السادس والسابع، فوجد أن هذه الأضرب تحمل في بدايتها تفعيلتين الأولى رباعية المقاطع ساذجة، والثانية إيقاعية: مستَفعْ لانْ: (س س ط) [1].

- وزنه:

العشري: مفعولاتن مستفعلان مستفعلان مفعولاتن مستفعلان مستفعلان

(س س س س)(س ط ط)(س ط ط) (س س س س)(س ط ط)(س ط ط).

السباعي: مفعولاتن مستفعلان مفعولاتن مستفعلان

(س س س س)(س ط ط) (س س س س)(س ط ط)

- نماذجه الشائعة:

1-(س س س س)(س ط ط)(س ط ط) (س س س س)(س ط ط)(س ط ط).

2-(س س س س)(س ط ط)(س ط ط) (س س س س)(س ط ط)(س ط)

3-(س س س س)(س ط ط)(س ط) (س س س س)(س ط ط)(س ط)

[1] مصطفى حركات، الهادي، ص59.

4-(س س س ط)(س ط ط) (س س س ط)(س ط ط)(س ط ط)

5-(س س س ط)(س ط ط) (س س س ط)(س ط)

6-(س س س ط)(س ط ط) (س س س ط)(س ط)

إذا وصفنا هذه النماذج كما صنفها الخليل فإننا نقول إن لهذا البحر ثلاثة أعاريض وسبعة أضرب موزعة على هذه الأعاريض"[1].

5-2-2 ملحون الرجز الأول

سمي ملحون الرجز لأن تفعيلته الأولى (س ط ط) منقلبة عن تفعيلة الرجز مستفعلن بإسكان الخامس، وسمي الأول لأن التفعيلة الإيقاعية تتصدر البيت، ووزنه:

(س ط ط)(س س س س)(س ط ط)في كل شطر

- نماذجه:

1-(س ط ط)(س س س س)(س ط ط) (س ط ط)(س س س س)(س ط ط)

2-(س ط ط)(س س س س)(س ط ط) (س ط ط)(س س س س)(س ط)

3-(س ط ط)(س س س س)(س ط ط) (س ط ط)(س س س س)

4-(س ط ط)(س س س س)(س ط) (س ط ط)(س س س س)(س ط)

5-(س ط ط)(س س س س) (س ط ط)(س س س س)(س ط ط)

6-(س ط ط)(س س س س) (س ط ط)(س س س س)

7-(س ط ط)(س س) (س ط ط (س س)

5-2-3 ملحون المتدارك

سمّي كذلك لابتدائه بالتفعيلة: فاعلان المنقلبة عن: فاعلن التي هي أساس المتدارك، وهو كل وزن مُدَّ فيه المقطعان الأول والثاني، ويكون عشريا أو سباعيا.

[1] مصطفى حركات، الهادي، ص60.

العشري: فاعْلاتْ مفعولنْ فعلاتْ مفعولنْ ومثلها

(ط ط)(س س س)(س ط)(س س س) ومثلها

السباعي: فاعْلاتْ مفعولن فِعْلاتْ فاعْلاتْ مفعولنْ فعلاتْ

(ط ط)(س س س)(س ط) (ط ط)(س س س)(س ط)

- نماذجه:

1-(ط ط)(س س س)(س ط)(س س س) ومثلها

2-(ط ط)(س س س)(س ط)(س س س) (ط ط)(س س س)(س ط)

3-(ط ط)(س س س)(س ط) (ط ط)(س س س)(س ط)

5-2-4 ملحون البسيط

سماه الأستاذ حركات ملحون البسيط لأن " اشباع وتد البسيط في مستفعلن فاعلن يعطينا /مستفعيلن فاعيلن/ أي: /مفعولاتن مفعولن/ وهي بنية السباعي والعشاري منه شبيه بمجزوء البسيط"[1] ووزنه:

مفعولاتن مفعولان مفعولاتن مفعولاتن مفعولان مفعولاتن

(س س س س) (س س ط) (س س س س) (س س س س)((س س ط) (س س س س)

نماذجه:

1-(س س س س)((س س ط) (س س س س) (س س س س)((س س ط) (س س س س)

2-(س س س س)((س س ط) (س س س س) (س س س س)((س س ط)

3-(س س س س)((س س ط) (س س ط) (س س س س)(س س ط) (س س ط)

4-(س س س س)((س س ط) (س س س س)((س س ط) (س س س س)

5-(س س س س)((س س ط) (س س س س)((س س ط)

[1] مصطفى حركات، الهادي، ص88.

5-2-5 ملحون الخبب البسيط

سمّي كذلك " لأنَّه مبني على تكرار فِعْلُنْ (س س)، فلو مددنا سببها الثاني لتحصلنا على فِعْلان: (س ط) وهو يشبه ملحون المتقارب الذي يبتدئ بالتفعيلة فاعْلان= ط ط، وهو من البحور البسيطة التعليم"[1]

السباعي: فَعْلانْ مفعولن فِعْلانْ فَعْلانْ مفعولن فِعْلانْ

(س ط)(س س)(س س ط) (س ط)(س س)(س س ط)

ومدَّ فيه الثاني والسادس وذلك لإظهار الوزن.

- **نماذجه:**

1- (س ط)(س س) (س س ط) (س ط)(س س) (س س ط)

2-(س ط)(س س س)(س س) (س ط)(س س س)(س س)

3-(س ط)(س س)(س س) (س ط)(س س ط)

كما أبقى الأستاذ حركات على التسميات التي لها صفة الشيوع بين دَارسي وشعراء الملحون منها:

5-2-6 المشرقي

سمّي بالمشرقي من طرف المغاربة لأنه جاء من حدودهم الشرقية (الجزائر)، ويُلقب التساعي منه بالتلمساني، وصنفه أحمد الطاهر مع ملحون الرجز الأول في بحر سماه العتيق، بعد أن كان الباحثون يكتفون بعد مقاطعه، أما حركات فأبقى على التسمية ولكنه لم يقتصر على العشري منه، بل أدخل فيه كل وزن ممدود في أوله وسابعه، أو أوله وسابعه وثامنه. [2]

العشري: مافعولن مفعولتان مافعولن مافعولن مفعولتان مافعولن

[1] مصطفى حركات، الهادي، ص97.

[2] صادق بلقايد، إيقاع وعروض الشعر في أعمال مصطفى حركات ص101.

(ط س س)(س س س ط)(ط س س) (ط س س)(س س س ط)(ط س س)

السباعي: مافعولن مفعولاتان مافعولن مفعولاتان

(ط س س)(س س س ط) (ط س س)(س س س ط)

- نماذجه:

1-(ط س س)(س س س ط)(ط س س) (ط س س)(س س س ط)(ط س س)

2-(ط س س)(س س س ط)(ط س س) (ط س س)(س س س ط)(ط س)

3-(ط س س)(س س س ط)(ط س) (ط س س)(س س س ط)(ط س)

4-(ط س س)(س س س ط)(ط س) (ط س)(س س س ط)

5-(ط س س)(س س س ط) (ط س س)(س س س ط)(ط س س)

6-(ط س س)(س س س ط) (ط س س)(س س ط)

7-(ط س س)(س س س ط) (ط س س)(س س ط)

8-(ط س س)(س س) (ط س س)(س س)

5-2-7 شبه العروبي

ذكر الأستاذ حركات سبب تسميته بهذا الاسم قائلا: "لأنه مبني على مقطعين خماسيين:

(س س س س ط) و(ط س س س س)

أولهما وارد في العروبي والبدوي والثاني ممدود في أوله"[1].

ويدخل في هذا البحر كل وزن ممدود في خامسه وسادسه.

العشري: مفعولن فعْلانْ فاعْلنْ مفعولنْ مفعولن فعْلان فاعْلن مفعولنْ

(س س س)(س ط) (ط س)(س س س) (س س س)(س ط) (ط س)(س س س)

السباعي: مفعولن فعْلانْ فاعْلن مفعولن فعْلان فاعْلن

[1] المرجع نفسه، ص67.

(س س س)(س ط)(ط س) (س س س)(س ط)(ط س)

- **نماذجه:**

1-(س س س)(س ط)(ط س)(س س س)(س ط) ومثلها.

2-(س س س)(س ط)(ط س)(س س س س) ومثلها

3-(س س س)(س ط)(ط س)(س س س) ومثلها

4-(س س س)(س ط)(ط س)(س س س) (س س س)(س ط)(ط س)

5-(س س س)(س ط)(س س) (س س س)(س ط)(س س)

6-(س س س)(س ط)(ط س) (س س س)(س ط)(ط س)

5-2-8 العروبي

هو وزن أصحاب البادية (الأعراب)، واشتهر منه العشري الممدود في رابعه وخامسه، وقد يدخل الشعراء فقرات منه على وزن المشرقي للقرابة بينهما في الدائرة كما سنرى لاحقا، وأغلب الباحثين اكتفوا بعد مقاطعه إلا أحمد الطاهر الذي سماه: المتوسط.

وأدخل (حركات) كل وزن ممدود في الرابع والخامس في هذا البحر مهما كان عدد مقاطعه.

العشري: مفعولاتان مافعولن مفعولن (س س س ط)(ط س س)(س س س)

السباعي: مفعولاتان مافعولن (س س س ط)(ط س س)

- **نماذجه:**

1-(س س س ط)(ط س س) (س س س)(س س) ومثلها.

2-(س س س ط)(ط س س) (س س س س) ومثلها

3-(س س س ط)(ط س س)(س س ط) (س س س ط)(ط س س)(س س ط)

4-(س س س ط)(ط س س)(س س ط) (س س س ط)(ط س س)

5-(س س س ط)(ط س س)(س س) (س س س ط)(ط س س)(س س س)

6-(س س س ط)(ط س س) (س س س ط)(ط س س)(س س س)

7-(س س س ط)(ط س س س) (س س س ط)(ط س س)

8-(س س س ط)(ط س س س) (س س س ط)(ط س)

9-(س س س ط)(ط س) (س س س ط)(ط س س)(س س س)

10-(س س س ط)(ط س) (س س س ط)(ط س س)

كما تعرَّض الأستاذ حركات إلى أوزان أخرى، في مباحث حول الأوزان الخالية من المدِّ والأوزان البينية والأوزان الممزوجة وعيوب الوزن والقافية وبنية القصيدة الشعبية. [1]

ويمكننا أن نخلص إلى أنَّ مصطفى حركات كان أكثر إلماما بجوانب عروض الملحون حيث غاص في مفاصل التركيبة الوزنية للشعر الملحون ووصف جميع أجزاءها ابتداء من الحركة والسكون مرورا بالأسباب والأوتاد إلى التفاعيل فالأشطر والأبيات انتهاء بالقصيدة في عمل مؤسس على قواعد علمية مضبوطة مبسَّطة تساعد الطلبة على فهم وتحليل أوزان الشعر الملحون المغاربي عموما والجزائري خصوصا.

[1] ينظر إلى الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، من ص99 إلى ص123.

الفصل الثاني

جاذبية الوزن والقافية وأثرهما في ترميم البيت الشعري

مدخل

إذا ما تمّ التّركيب اللغوي معنى ومبنى، دون إطار الوزن الشعري، فيعتبر ذلك في منظومة الشعر العمودي أحد الاختلالات والاضطرابات الخطيرة، والخروج فيه عن النَّظم والنظام السّاري في البيت والقصيدة، يعتبر بمثابة إعلان لحالة طوارئ حرجة، تستدعي درجة استنفارِ قصوى، تتطلب تدخل أركان الشعر على الفور، وفي مقدمتهم الوزن والقافية، فيرسل الوزن إنذارا واضحا وتنبيها سريعا للشاعر، كي يتخذ الإجراءات والتدابير اللازمة لمنع وقوع ذلك الخلل وقمع الفوضى وتدارك النقص، وتغطية الشغور الحاصل في السلسلة المقطعية داخل البيت،وبالمقابل يوفر الوزن الشعري للشاعر صلاحية الجذب والجلب، للعناصر اللغوية التي تساهم في ترميم البيت الشعري والخروج من حالة الاضطراب إلى حالة التوازن.

إنَّ هذا الوضع غير المستقر على مستوى البيت الشعري، يلزم الشاعر ويدفعه للقيام بتغييرات لغوية بحثا عن الانسجام، والتوافق المطلوب بين الوزن الشعري والتركيب اللغوي.

ولعل هذه التغييرات اللغوية قد تناولها الدّارسون العرب القدامى عبر مسمّيات مختلفة هي :الإيجاز والإطناب والمساواة، ويمكن أن نكتفي بحدِّ الإشارة إليها في هذا الموضع دون تعمق أو استفاضة.

فالإيجاز كما يرى القزويني "هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عباراتِ مُتعارَفِ الأوساط، والإطناب هو أداؤه بأكثر من عبارته، سواء كانت القلَّة أو الكثرة راجعة إلى الجمل، أو غير الجمل ... والمساواة أن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد، لا زائد عليه بنحو تكرير أو تتميم أو اعتراض" [1].

ويرى ابن الأثير أن الإيجاز: أن يزيد عليه، ومنه إيجاز بالحذف ومنه ما لا يحذف منه وهو ضربان :

---

[1]– القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص381/380.

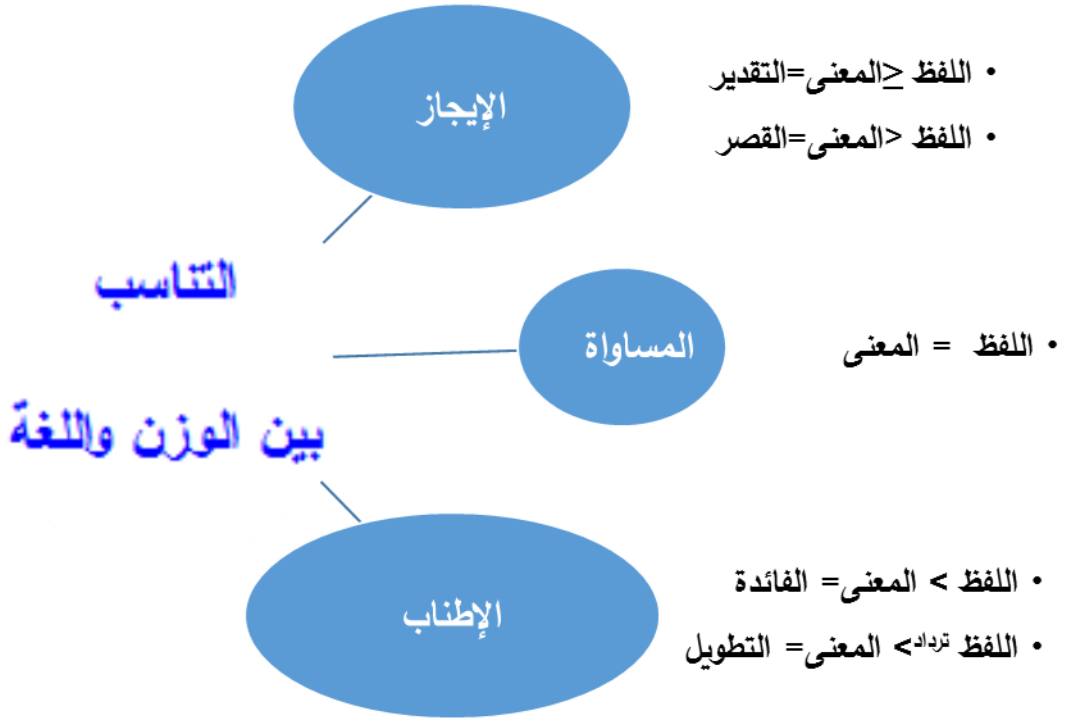
أحدهما :ما ساوى لفظه معناه ويسمى التقدير.

والآخر: ما زاد معناه على لفظه ويسمى القصر [1] .

والإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، فهذا حده الذي يميزه عن التطويل، والتطويل هو زيادة اللفظ عن المعنى مردَّدا، ومنه ما يأتي لفائدة، ومنه ما يأتي لغير فائدة [2].

فيرى ابن الأثير أن كل ما ليس بإطناب أو تكرار أو تطويل فهو إيجاز.

ويمكن تلخيص المصطلحات الثلاثة في هذا المخطط في الشكل رقم1:



الشكل رقم1

سنقف على مختلف ميكانزمات تشكُّل الوحدة اللغوية وفق وعاء الوحدة النظمية، وتحت تأثير قانون جاذبية الوزن والقافية، الذي يقوم على توزيع آليات التدخل الخاصة لإصلاح

[1]– ابن الأثير، المثل السَّائر، ص355،359،364.

[2]– المرجع نفسه، ص344/345.

الخلل، وتكميل النَّقص، فيوجه قسما من هذه الآليات لتتواجد على مستوى الحشو: كالتتميم وما يجري في حكمه كالاعتراض والالتفات، ويوجِّه القسم الآخر ليتواجد على مستوى القافية: كالإيغال وما جرى في حكمه كالاستدعاء، وسنتناولها بشيء من التفصيل والتمثيل في الصفحات التّالية.

1- جاذبية الوزن وآليات ترميم البيت الشعري

قد يتمُّ البناء اللغوي بجملة أو بجمل موزّعة في إطار البيت قبل تمام البناء الوزني للبحر الشعري المختار لنظم القصيدة ، فوجب على الشاعر في هذه الحالة استيفاء طول محدَّد بعدد المقاطع والتفاعيل المتواجدة على طول السلسلة المقطعية لأبيات قصيدته العمودية ذات الشطرين، ولهذا فإنه يأتي بلفظة أو أكثر على حسب الشغور ليتمّم البيت ويكمّله، وهنا يظهر تفاوت الشعراء ومدى مراسهم وتحكمهم في أدوات صناعة الشعر، وإلى ذخيرتهم اللغوية التي تستحضرها التجربة الشعرية لحظة إبداعهم الشعري، فإن كانت زيادة الكلمات والألفاظ المستحضرة لتدارك الوزن مفيدة للمعنى، جاز لنا أن نسمِّيها تتميما أو إيغالا ، وإن لم نجد لهذه الزيادة في الكلمات فائدة آلية، فهي بمنزلة الحشو، وهذا ما قال به أصحاب البلاغة واللغة العرب قديما.

وحتى نبحث عن آلية تمدُّد البنية اللغوية في البيت والقصيدة، والوقوف على آلية جذب وجلب الألفاظ التي تتوافق والبنية المقطعية للبيت، تأتي الألفاظ الملائمة في تمفصلها اللغوي والدلالي للتقطيع النظمي خاضعة لقانون جاذبية الوزن الذي يضعها في مكانها المناسب.

لا بدَّ أن نتعرَّف على المصطلحات التراثية التي دُرِسَت من خلالها هذه الظواهر في الشعر العمودي ومنها:

1-1 آلية الحشو

قد يطلق بعض النقاد على هذه الآلية أيضا تسمية الاتِّكاء، وذلك أن يكون في داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد معنى، وإنَّما أدخله الشاعر لإقامة الوزن" [1].

ويرى القزويني أن " الحشو ما يتعين أنَّه الزَّائد. وهو ضربان :

أحدهما :ما يفسد المعنى، كقول أبي الطيب المتنبي:

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص69.

ولا فضل فيها للشجاعة والندى وصبر الفتى، لولا لقاء شعوب

فإن لفظ " (النَّدى)، فيه حشو يفسد المعنى، لأن المعنى :أنَّه لا فضل في الدنيا للشجاعة والصبر والندى لولا الموت، وهذا الحكم صحيح في الشَّجاعة دون الندى" [1] فالحشو عند البلاغيين يطلق على ما لا فائدة فيه. [2].

ويردُّ الدكتور حسني عبد الجليل يوسف بقوله: " وهم يعملون المنطق في تحليل النصوص وفي قليل من الشواهد نراهم يحاولون أن يجدوا تبريرا للَّفظ الزَّائد، أو الذي يفترضون أنه زائد"[3].

بالرغم من أنَّ القزويني يعقِّب على الشَرح السابق قائلا: " وأجيب عنه: بأنَّ المراد بالنَّدى في البيت بذل النفس، لا بذل المال" [4]. فنجد القزويني يقدم تعليلا لغويا لما جعله من الحشو المفسد للمعنى في البيت السابق، وبالمقابل لا يجعل في بعض النماذج التي قدمها من صور للحشو مقررا أنها ليست بمفسدة للمعنى دون تعليل لذلك .

ليست كلُّ الشواهد التي تناولت آلية الحشو وقدَّمها كلٌّ من: ابن رشيق في العمدة وابن الأثير في المثل السائر، والقزويني في الإيضاح، والعسكري في الصناعتين وقدامه بن جعفر في نقد الشعر، من قبيل زيادة لفظ أو أكثر، فقد تُحمل على وجه يمكن رده إليه، في ضوء خصوصية الدلالة وإصابة المعنى.

وتعتبر آلية الحشو في الشعر العمودي ناتجة من أثر الوزن في لغة الشعر، فالوزن يستدعي آليات لترميم البيت الشعري، رافضا توقف المعنى وانتهاءه وسط البيت قبل الوصول

---

[1]– القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص282.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص69.

[3]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي: دراسة عروضية فنية، الهيئة المصرية للطباعة والكتاب،1989، ص200.

[4]– القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص283.

إلى مستقره حيث القافية، ولعلَّ بعض القرَّاء " لم يتنبهوا إلى أن الوزن حركة متصلة من أول البيت إلى آخره" [1].

1-1-1 آلية الحشو عند قدامة بن جعفر والقزويني

ومما يراه قدامة من حشو قول أبي عدي العبشمي:

نحن الرؤوس وما الرؤوس إذا سمت في المجد للأقوام كالأذناب

فقوله " (للأقوام)، حشو لا منفعة فيه" [2]، وقد يُعدُّ حذفا تحييدُ لفظة للأقوام، ولو" قال: رؤوس القوم لما كان في ذلك زيادة غير مفيدة، وتخصيص حقيقة اختلاف الرؤوس عن الأذناب للأقوام ليس زيادة لأن صفة القوم لا تكون لأي جماعة من الناس لا تربطهم رابطة وإنما هـي من مدلــول جمعها لمن تربطهم روابط الدم أو القرابة ولن يتميزون بالقوة والغلـبة " [3] .

ومما يراه حشوا قول مصقلة بن هبيرة:

أَلَكْنَى إلى أهل العراق رِسَالَةً وَخصَّ بها –حُييت –بكرين وائل

فقوله: (حييت) حشو لا منفعة فيه. [4]

وليس في البيت حشو وإنَّما يبدو فيه الحذف والإيجاز فالمعنى: حييت إن فعلت، وهو اعتراض بين الفاعل والمفعول به بكرين وائل، وهو اعتراض أضاف معنى جديدا.

ويعتبر القزويني أيضا من الدَّارسين القدماء الذين رأوا في الحشو زيادة لا فائدة منها، وفيه مفسدة للمعنى، فلقد رأى حشوا في قول زهير:

وأعلم عِلْمَ اليوم والأمس قبله ولكنَّني عن عِلْمِ ما في غدٍ عَمِ

---

[1]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص201.

[2]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 206.

[3]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص201.

[4]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 206.

فإن قوله (قبله) مستغنى عنه غير مفسد. [1]

1-1-2 آلية الحشو عند ابن رشيق

ويستشهد ابن رشيق في عرضه لآلية الحشو بقول أبي صفوان الأسدي يذكر بازيا:

يرى الطير والوحش من خوفه حواجز منه إذا ما اعتدى

حيث يرى أن قوله (منه) بعد قوله (من خوفه) حشو لا فائدة فيه، ولا معنى له [2]

إنَّ منه أعطت خصوصية المعنى،" حيث إن احتجار أو اختباء الطير والوحش ليس من خوف البازي بصفة عامة وإنما من البازي إذا ما اعتدى، أي في حال اعتدائه، فهي نوع من التخصيص والتوكيد للخوف مقترنة بالحال" [3] .

ويواصل ابن رشيق نقده لقول أبي تمام:

خذها ابنة الفكرِ المُهَذَّبِ في الدُّجى والليل أسود حالك الجلباب

فيقول: إن الدجى، حشو، لأن في القسم الثاني ما يدل عليه من زيادة [4].

يحتمل أكثر من وجه ولو لم يقل الدجى مع الليل لما كان يحتمل غير وجه واحد، فقد تكون في الدجى حالا للفكر، في حين تكون جملة (والليل أسود) ...حالا للضمير (ها) لمتصل بفعل الأمر .

وقد يكونان معا حالا للضمير أو حالا للفكر وهذه الأوجه لا تكون لو لم يذكر إلا الليل أو الدجى فضلا عن أن الدجى هو حالة من حالات الليل فيقال دَجَا الليل: أي هَدَأَ وَسَكَنَ وَأَظْلَم .

---

[1]- القزويني، الإيضاح، ص281.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ص70.

[3]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص202.

[4]- ابن رشيق، العمدة، ص70

وفي قول أبي الطيب المتنبي [1]

إذا اعتل سيف الدولة اعتلت الأرض ومن فوقها والبأس والكرم المحض

فقوله (والبأس) حشو؛ لأن قوله ومن فوقها دال على الإنس والجن جميعا، والبأس والكرم جميعا. [2]

لكنَّه عاد ليقول: " إلا أن يحمله على تأويلهم في قول الله تعالى:﴿ فِيهَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ﴾[3]، فأعاد ذكرهما وهما من الفاكهة لفضلهما ... فإنّ هذا شائع وليس بحشو حينئذ " [4]، فلا يبرر ذكر الكلِّ عدم ذكر الجزء على وجه التفصيل أو التفسير أو التخصيص.

من الأمثلة السابقة، يتبيّن لنا عدم ثبات حكم النقاد على آلية الحشو، وتأرجح رؤيتهم للألفاظ الزائدة عن المعنى الأصلي كزيادة مفسدة للمعنى أو العكس، أي خادمة للمعنى الأصلي وموسعة له تفصيلا أو تخصيصا في إطار الوزن الشعري الذي يراعي حسن النظم ومقبوليته.

1-1-3 معايير الزيادة والتكرار في إطار الوزن الشعري

لقد تحدَّثنا عن مفهوم الحشو وهو الزيادة بوجهيها المحمود والمذموم، فمن أشكاله التِّكرار، وهو آلية تلعب دورا بارزا في الموازنات الصوتية والإيقاعية، وهو ركن ركين في مفهوم الوزن الشعري، الذي يلقي بإيحاءاته الدلالية لتشكيل نسيج مقطعي دلالي يقوى على وصف ومحاكاة التجربة الشعرية.

---

[1]- المرجع نفسه، ص71

[2]- المرجع نفسه، ص71.

[3]- سورة الرحمان، الآية 11.

[4]- ابن رشيق، العمدة، ص71

لقد منع النقاد أي زيادة أو تكرار غير مبرّرٍ في النَّظم ونثروا معاييرهم في شكل ملاحظات وتنبيهات على الشعراء الأخذ بها والتزامها، ونشير إليها في هذا الموضع على النحو التالي:

– عدم تكرار اللفظ أو القسم أو الإشارة: ينصح الشاعر بتركه ما لم يكن لتكرار اللفظ مزية وحسن.

مثال: نقد ابن رشيق لقول شاعر:

يقول أرى زيدا، وقد كان مُعدَما أراه لعمرى قد تموَّل واقتنى

ويرى ابن رشيق أن قوله (أراه لعمري) حشو واستراحة يستغني عنها بقوله و (أرى زيدا). [1]

ويمكن أن يحمل قوله (أراه لعمري) على محمل حال الرؤية أنه إذْ رأى زيدا حال عدمه، وبعد مدَّة رآه (قد تمول واقتنى)، فـ" التكرار استحضار للحدث، والقسم توكيد، والتوكيد يزيد من خصوصية المعنى، وليست زيادته غير مفيدة" [2] .

– عدم تكرار الشاعر للحروف، أو الأسماء، أو الأفعال.

مثال: نقد ابن رشيق لقول ابن الحداديه:

إنَّ الفؤاد قد أمسى هائما كلفا قد شفَّه ذكر سلمى اليوم فانتكسا

لحشوه (قد) في موضعين. [3]

جاءت (قد) الأولى مؤكدة للفظة (أمسى)، والثانية أكدت الفعل (شفَّ).

وممَّا يعيبون على جميل قوله [4]:

وما ذكرتك النفس يا بثن مرة من الدهر إلا كادت النفس تتلف

---

[1]– المرجع نفسه، ص71.

[2]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص204.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ص71

[4]– ابن رشيق، العمدة، ص72.

فتكرير النفس، ليس له وجه ههنا [1]

لا شكَّ أنَّ هذا القول يناقض آراء القدماء والمحدثين عن التكرار، فتكرار لفظ النفس يبرز إحساس الشاعر بهذه النفس التي عذَّبها وعذَّبته، والتي عذبتها محبوبته، حتى كادت تصاب بالتلف .

إنَّ التكرار يحدث نوعا من المفارقه المعنوية ومن التوازن في بناء الجملة [2].

والأمثلة على هذه الآلية تكثر في كتب البلاغة والنقد والشعر ومن ذلك قول الأعشى:

أنتِ سَلْمَى همُّ نَفسِي فَاعْلَمِي سَلْمُ لا يوجد للنَّفس ثَمَنْ

وتكرار الشاعر للفظة النفس في الشطرين، له وجه من القبول والاستحسان.

وللأعشى بيت آخر يقول فيه:

فرميت غفلة قلبه عن شاته فأصبت حبة قلبها وطحالها

ويعارض ابن رشيق الحاتمي عندما عاب على الأعشى تكراره للفظ القلب بقوله: " إن تكرير (القلب) عنده حشو لا فائدة فيه، وهذا تعسف من الحاتمي لأن (قلبه) غير (قلبها)، فإنَّما كرَّر اللفظ دون المعنى" [3]

1-1-4 آلية الحشو عند ابن الأثير وسلطة الوزن

وينبري ابن الأثير معطيا نماذج شعرية لآلية الحشو، ومدليا برأيه المنتصر للوزن على حساب المعنى، من خلال نقده قول الشاعر العجيز السلولى:

طُلوع الثَّنايا بالمطايا وسابق إلى غاية مَن يَبْتَدِرها يُقَدَّمِ

---

[1]- هذا التعليق أورده ابن رشيق عن بعضهم، العمدة، ص71

[2]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص205.

[3]- ابن رشيق، العمدة، ص72.

بقولــه: " فصدر هذا البيت فيه تطويــل لا حاجة إليه، وعجــزه من محاسن الكلام المتواصفة، وموضع التطويل من صدره أنه قال:

(طلوع الثنايا بالمطايا)، فإن لفظة (بالمطايا) فضلة لا حاجة إليها" [1]

ويعرض نموذجا ثانيا للحشو في نقده لأبي تمَّام شعره:

أقروا –لعمري –لحكم السيوف وكانت أحقَّ بفصل القضاء

فلفظة (لعمري) يراها حشوا في الكلام لا فائدة فيه. وحجَّته " أن هذا البيت الشعري لا يفتقر إلى توكيد قسمي إذ لا شك في أن السيوف حاكمة، وأن كل أحد يقر لحكمها، ويذعن لطاعتها" [2] وزيادة لا حاجة للمعنى إليها غير إصلاح الوزن .

ويعزِّزُ ابن الأثير عرضه بنموذج ثالث في نقده لأبي تمَّام قولَه:

إذا أنا لَم أَلُمْ عَثَرَاتِ دَهْرٍ بليت به الغداة فَمَنْ أَلُومُ

ويعلِّق ابن الأثير على هذا بقوله: " إن قوله (الغداة) زيادة لا حاجة للمعنى إليها، لأنه يتم بدونها، لأن عثرات الدهر لم تنله الغداة ولا العشي، وإنما نالته، ونيلها إيَّاه لابد وأن يقع في زمن من الأزمنة كائنا ما كان، ولا حاجة إلى تعيينه بالذكر" [3]

ليستشهد ابن الأثير على الحشو بنموذج رابع في نقده للبحتري حين قال:

ما أحسن الأيام إلا أنَّها يا صاحبي إذا مضت لم ترجع

فإيراد لفظة يا (صاحبي) " زيادة لا حاجة للمعنى إليها، إلا أنَّها وردت لتصحيح الوزن لا غير "[4].

---

[1]– ابن الأثير، المثل السائر، ص260.

[2]– المرجع السابق، ص261.

[3]– المرجع السابق، ص262.

[4]– المرجع السابق، ص262.

ونخلص في معرض الحديث عن آلية الحشو، أنَّ النُّقاد والدَّارسين قد تناولوا هذه الآلية بوصفها أثرا للوزن في دلالة الشعر، وتواترت أحكامهم في وجود هذه الآلية اضطرارا وحاجة لإقامة وتصحيح وإصلاح الوزن، غير أنَّ هذا لا يعني أننا " نرى الناقد يفرض على النص إطارا ضيقا لا يتناسب وطبيعة الآلية الإبداعية ولا يتصل اتصالا جوهريا بخصوصية المعنى...إنَّ الشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين المبنى والمعنى ، وأن يقدم شعرا جيدا حتى لو اضطره الوزن إلى أن يأتي بكلمة قد تبدو أنها جاءت لإقامة الوزن...وتحليل البنية اللغوية يجب أن يتم في ضوء خصوصية الدلالة ، وإصابة المعنى لا بمعيار خارج النص [1] ونجد ذلك في آلية التتميم وهي الوجه الحسن من الحشو كما يقول النقاد.

1-2 آلية التتميم

ويعرف التتميم بـ " أن يأتي الشاعر بلفظة أو تركيب يتم به الوزن فيزداد المعنى تماما واكتمالا. "[2]

1-2-1 آلية التتميم عند ابن رشيق

إذا حاول الشاعر معنى، فلم يدع شيئا يتم به حسنه إلا أورده وأتى به: إمَّا مبالغة، وإما احتياطا واحتراسا من التقصير، فهو التتميم عند ابن رشيق على نحو بيت طرفة :

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمني

لأن " قوله (غير مفسدها) تتميم للمعنى واحتراس للديار بكثرة المطر"[3]، ولذا يعتبر التتميم عند ابن رشيق هو الوجه الحسن من الحشو، وما أجيز منه فكان عنده جيِّدا، وعند

[1]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص207.

[2]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص209.

[3]- ابن رشيق، العمدة، ص50.

انتقاده لآلية الحشو استثنى التتميم بقوله: " وقد يأتي في حشو البيت ما هو زيادة حسنة وتقوية لمعناه، كالذي تقدم من التتميم... ومن ذلك قول عبد الله بن المعتز يصف خيلا:

صَبَبْنَا عَلَيْهَا ظَالِمِين سِيَاطَنَا فَطَارَتْ بِهَا أَيْدٍ سِرَاعٌ وأرجلُ

فقوله (ظالمين) حشو أقام به الوزن، وبالغ في المعنى أشد مبالغة من جهته، حتى علمنا ضرورة أن إتيانه بهذه اللفظة التي هي حشو في ظاهر الأمر أفضل من تركها، وهذا شبيه بالتتميم "[1]

1-2-2 الاستثناء في دائرة التتميم

ويرى ابن رشيق أنَّ الاستثناء ضرب من التتميم مثل قول محكان السعدي عندما قدِّم للقتل:

ولستُ وإن كَانتْ إليَّ حبيبةٌ بِبَاكٍ على الدنيا إذا ما تولت

ويعلِّل ابن رشيق جواز التتميم بقوله: " فاستثنى (وإن كانت إليَّ حبيبة) استثناء مليحا، ونوى التقديم والتأخير، فلذلك جاز له أن يأتي بالضمير مقدما على مظهره، هكذا قال فيه أبو العباس المبرد. "[2] .

ويستشهد بقول امرئ القيس:

على هيكل يعطيك قبل سؤاله أفانين جرى غير كَزٍّ ولا وَانِي

ويراه ابن رشيق من التتميم الحسن لمَّا أتبعها بقوله أفانين جرى.

[1]- ابن رشيق، العمدة، ص69.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ص52.

1-2-3 آلية التتميم عند العسكري وقدامة والقزويني

ويرى أبو هلال العسكري أن التتميم أو التكميل هو " أن توفي المعنى حظه من الجودة، وتعطيه نصيبه من الصحة، ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده، أو لفظا يكون فيه توكيده إلا تذكره"[1].

ويورد قول عمر بن براق:

فَلَا تَأْمَنَّنَ الدَّهْرَ حُرًّا ظَلَمْتَهُ فَمَا لَيْلُ مَظْلُومٍ كَرِيمٍ بِنَائِمِ

فقوله (كريم) تتميم؛ " لأنَّ اللئيم يغضى على العار، وينام عن الثأر، ولا يكون منه دون المظالم تكبر [2].

وجاءت الصفة هنا لتتميم المعنى، وليس تمام المعنى من قبيل الزيادة أو التحسين.

ومن الشواهد الشعرية لآلية التتميم عند ابن رشيق قول النمر بن تولب:

لقد أصبح البيض الغواني كأنّما بَرَيْنَ إِذَا مَا كُنتُ فِيهِنَ أَجْرَبَا

وكـــــــــنت إذا لَاقَيْتُهُنَّ بِبَلْدَةٍ يَقُلْنَ عَلَى النُّكَرَاءِ أَهْلَا وَمَرْحَبَا

ويرى العسكري أنّ قوله: " (على النكراء) تتميم ... ولو كانت بينه وبينهن معرفة لم ينكر له منهن أهل ومرحب"[3].

كما يرى قدامة بن جعفر أنَّ ذكر الشاعر المعنى دون أن يترك من الأحوال التي تكمل بها صحته وتتمُّ بها جودته شيئا إلا أتى به، هو التتميم والتكميل، وفي ذلك يقول نافع بن خليفة الغنوي:

رجال إذا لم يقبل الحق منهم ويعطوه، عاذوا بالسيوف القواطع

فما تمت جودة المعنى إلا بقوله: (يعطوه) وإلا كان المعنى منقوص الصحة"[1].

---

[1]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص210.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص308.

[3]- المرجع نفسه، ص309.

إنَّ الوزن الشعري يقتضي بزيادة اللفظ زيادة في المعنى الذي لا تخرج عن الإطار العام للقصيدة.

في حين يرى القزويني أن التتميم هو: أن يؤتى في كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضله تفيد نكته كالمبالغة [2]، ومنه قول الشاعر:

إنِّي على مَا تَرَيْنَ مِن كِبَرِي أعْرف مِن أين تُؤكل الكَتِفُ

ويعتبر البلاغيون هم من سجلوا بدقَّة علمية، هذه الظواهر الصوتية والدلالية، والتي تندرج في اهتمامات الدراسات اللغوية الحديثة، وأدرجوها في علم الشعر والبديع، وتشهد لهم طريقة طرحهم بالعناية بحسن اختيار شواهدهم الشعرية التي لا يختلف عليها أهل الذوق والنقد.

لقد اعتبروا آلية التتميم من المظاهر التي يفرضها الوزن الشعري لتحقيق عملية الترميم داخل البيت، وتعويض تخلف البناء اللغوي عن إتمام التقطيع النظمي، لكنَّها في نفس الوقت تحرص على زيادة المعنى تماما وإصابة وخصوصية .

فالتتميم " هو الوجه الحسن للحشو أو هو مقابله، إذا سلمنا أن بعض الشعراء غير المجيدين يمكن أن يقعوا فيما يسمى بالحشو... ومن جهة أخرى يثبت خاصية إمكانية التجويد والإبداع في إطار الأوزان الشعرية فالتتميم يعني تمام المعنى وكماله مع تمام الوزن أو هو المساواة في اكتمال الوزن والمعنى"[3].

---

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص144.

[2]– القزويني، الإيضاح، ص313.

[3]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص211.

1-3 آلية الاعتراض أو الاستدراك:

ويعرِّف ابن رشيق آلية الاعتراض بأنَّها " اعتراض كلام في كلام لم يتم .. ثم يرجع إليه فيتمّه"[1].

وفي ذلك يقول كثير عزة:

لو أنَّ البَاخِلينَ –وأنتَ مِنهُم – رَأَوْكَ تَعَلَّمُوا مِنكَ المِطَالَا

فقوله وأنت منهم اعتراض كلام في كلام. [2]

ونرى شاهدا آخر في قول النَّابغة الجعدي:

ألا زَعَمَتْ بَنُو عَبْسٍ بأنَّى – ألا كذبوا –كبير السِّنِ فاني

فلفظة (ألا كذبوا) يمكن أن يقوم المعنى بدونها –إسنادا – فهي نحويا جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب قد فصلت بين اسم إنّ وخبرها، فهي لم تدخل بأي صفة غير الاعتراض في بناء الجملة، لكنّها من الجانب الدلالي الذي عبر عنه الشاعر فإنها أفادت خصوصية في المعنى.

1-3-1 تلون الصيغ في آلية الاعتراض

وقد يأتي الاعتراض في صيغ مختلفة، تحقِّق رغبة الوزن في اجتماعه مع اللغة مع تمام المعنى.

وهو عند القزويني من باب الإطناب مثل " أن يؤتى في أثناء الكلام، أو بين كلامين متصلين معنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكتة سوى ما ذُكِرَ في التكميل [3].

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص45.

[2]– المرجع نفسه، ص45.

[3]– القزويني، الإيضاح، ص313.

1-3-2 صيغة الدعاء

كقول المتنبي:

وتحتقر الدنيا احتقار مُجَرِّبِ يرى كلَّ ما فيها -وحاشاك -فَانِيا

فإن لفظة (وحاشاك) صيغة دعاء حسن في سياقه.

1-3-3 صيغة التنبيه

في قول الشاعر:

واعلَمْ -فَعِلْمُ المَرْءِ يَنْفَعُهُ- أن سوف يأتي كلّ ما قدرا

فزيادة جملة (فعلم المرء ينفعه) جاءت لاعتراض يفيد التنبيه والتعليل للطلب.

1-3-4 صيغة المطابقة مع الاستعطاف

في قول المتنبي:

وخُفُوقُ قَلْبٍ لَو رأيتِ لَهِيبَهُ - يا جنَّتي-لرأيتِ فيه جَهنَّما

فلفظة (يا جنَّتي) مطابقة لفظ (جهنَّم) وهو اعتراض يفيد الاستعطاف .

1-3-5 صيغة الاستغراب

في قول الشاعر:

فلا هَجرُه يبدو وفي اليأسِ راحةٌ ولا وَصْلَهُ يَبْدُو لَنَا فَنُكَارِمُه

فإن قوله: (فلا هجره يبدو) " يشعر بأن هجر الحبيب أحد مطلوبَيْهِ، وغريب أن يكون هجر الحبيب مطلوبا للمحبِّ، فقال وفي اليأس راحة لينبه على سببه. [1].

ويمكننا أن نخلص إلى ملاحظة هامَّة نستشفُّها من خلال الشَّواهد السابقة الذِكر، أنَّ آلية الاعتراض تأتي في حشو البيت لتُتِمَّ المبنى بزيادة ألفاظ تفيد أيضا زيادة في المعنى، وهي بذلك تتشابه مع آلية التتميم.

[1]- القزويني، الإيضاح، ص315.

1-4 آلية الالتفات

ويُعرَّفُ الالتفات بـ " أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد أن يُجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره [1]، وقد يأتي الالتفات في عجز البيت كما يأتي في حشوه.

1-4-1 الالتفات في عجز البيت

ويُستشهد بقول جرير [2]:

أتنسَى إذا تودَّعنا سُلْيمى بعود بشَامَةٍ سَقْيَ البشَامِ

فقد التفت بالدعاء للبشام بعد أن انتهى من جملته.

وكذلك قول الشاعر [3]:

طَرِبَ الحَمَامُ بِذي الأراكِ فَشَاقَني لا زلتُ في عِللٍ وأيكِ ناضرٍ

فالشطر الثاني التفات دعا فيه الشاعر للحمام .

وفي قول شاعر آخر [4]:

لقد قتلتُ بني بكرٍ بربهمْ حتى بَكَيْتُ وما يبكي لهم أحد

فقوله (وما يبكي لهم أحد) التفات.

1-4-2 الالتفات في حشو البيت

وفي هذا يقول حسان [5]:

إنَّ التي ناولتنى فرَدَدْتُها قُتِلَتْ قُتِلْتَ فليتهَا لم تُقتلِ

---

[1]- أبوهلال العسكري، الصناعتين، ص310.

[2]- المرجع السابق، ص311.

[3]- المرجع السابق، ص311.

[4]- المرجع السابق، ص311.

[5]- المرجع السابق، ص311.

لقد وردت لفظة(قُتِلْتَ) التفاتا في حشو البيت .

وقد يكون الشاعر آخذا في معنى فيبدو في ريب أو شك، أو كأنَّ سائلا يسأله عن سببه، أو خُيِّل إليه أنَّ أحدهم يراجعه في كلامه، فيقفل راجعا إلى ما قاله آنفا، مؤكِّدا أو شارحا، أو موضِّحا.

وعلى نحوه يقول المعطل الهذلي [1]:

تَبِينُ صلاة الحرب منَّا ومنهم إذا ما الْتْقَينَا والمُسَالِمُ بَادِنُ

فقوله (والمُسَالِمُ بَادِنُ) يعدُّ رجوعا عن المعنى الذي قدمه. مؤكدا أنَّ سمة المسالم البدانة، وسمة المحارب ضدُّها فكأنّه يعيب على المسالم التقاعس والدَّعة.

ومنه قول حدير بن ريعان [2]:

معازيل في الهيجاء ليسوا بزادة مجازيع عند البأس، والحُرُّ يصبر

فجملة (الحر يصبر) جاءت التفاتا وهو تتمَّة لبناء البيت فزاد المعنى بزيادة اللفظ واستقام الوزن الشعري.

ونخلص إلى ملاحظة تخص آلية الالتفات هي كونها شقيقة آلية الاعتراض فكلاهما يجنِّدان أبنية لغوية تضاف إلى السلسلة النظمية، كي تلحق الوحدة اللغوية المتخلفة بالوحدة الوزنية ويتطابقا دون أن يتجاوزا حدود القافية.

[1]- المرجع السابق، ص311.

[2]- أبوهلال العسكري، الصناعتين، ص312.

2- جاذبية القافية وآليات ترميم البيت الشعري

2-1 آلية الاستدعاء

يرى ابن رشيق أنَّ الاستدعاء أحد عيوب الشعر وهو " ألا يكون للقافية فائدة لكونها قافية فقط فتخلو حينئذ من المعنى."[1]

وقد أورده قدامة بن جعفر في إطار عيوب ائتلاف المعنى والقافية ويرى: أن تكون القافية مستدعاة قد تكلف في طلبها فاستعمل معنى سائر البيت .

كقول أبي تمام الطائي:

كالظبية الأدماء صافت فارتعت زهر القرار الغض والجثجاثا

فوجه الاستدعاء هنا عند قدامة " أن جميع هذا البيت مبني على طلب هذه القافية وإلا فليس في وصف الظبية كثير فائدة، لأنَّه إنَّما توصف الظبية بأنَّها ترتعي الجثجاث إذا قصد نعتها بأحسن أحوالها ... لأنها حينئذ تكون رافعة رأسها "[2].

ويلاحظ في أحكام ابن رشيق وقدامة، روح المنطق الطّاغية، والبحث عن وجه من الوجوه للتَّبرير والتفسير، وإلا ردَّ القول على صاحبه، وفق نظرة نموذجية للشعر، وهذا مالا ينطبق على الشعراء المبدعين الذي رأوا في ذلك صورة من صور تضييق الأفق الشاعري الذي يأبى مَنْطَقَةَ كلِّ نفسٍ يتنفسه الشَّاعر قديما وحديثا.

ومن الاستدعاء أن يؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع، لا لأنَّ لها فائدة في معنى البيت ومنه قول أبي عدي القرشي :[3]

ووقيت الحُتوفَ من وارثٍ والٍ وأبقاك صالحا ربُّ هود

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ص73.

[2]- ابن قدامة، نقد الشعر، ص210.

[3]- المرجع السابق، ص211.

فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنه رب هود أجود من نسبته إلى أنه رب نوح، ولكن القافية كانت دالية فأتى بذلك السجع لا لإفادة معنى بما أتى به منه [1].

وشاهد آخر للشاعر علي بن محمد صاحب البصرة: [2]:

وسابغة الأذيال زعف مفاضة تكنَّفَها منِّي البجاد المخطط

يقول: " فليس لأن يكون هذا البجاد مخططاً، صنع في صفه الدروع وتجويد نعتها، ولكنَّه أتى به من أجل السجع." [3]

ويعتمد ابن رشيق في نقده لآلية الاستدعاء على الشاهد الشعري نفسه فيعلِّق فيقول: " فلا أدري معنى هذا الشاعر في تخطيط البجاد، وهذا أقل ما يقال في تكلف القوافي الشاردة إذا ركبها غير فارسها، وراضها غير سائسها." [4]

ويرى أحد الدَّارسين المحدثين معلِّقا على نقد ابن رشيق في هذا الشاهد الشعري " أن صورة البجاد المخطط قد وردت إلى ذهن الشاعر متراكبة، وليس بالضرورة أن يجيء وصف الشاعر صورة مطابقة للواقع، فالصفة قد تغني ولكن الموصوف لا يغني عن الصفة، ووصف المشبه به هنا –وفي غير ذلك من الشواهد –يمثل نوعا من تحقيق الصورة "[5].

والملاحظ من خلال الشَّواهد الشعرية التي استشهد بها ابن رشيق وقدامة، في نقدهما لآلية الاستدعاء، أنَّها لا تتَّسمُ بالشيوع ولا بالتواتر، ونجدها شواهد معادة ومكرَّرة عند كلٍّ منهما ويتناقلها النَّاسخون من بعدهم، وأين هذه الشواهد في بحر الشعراء المجيدين على اختلاف عصورهم؟

---

[1]– المرجع السابق، ص211.

[2]– المرجع السابق، ص211.

[3]– المرجع السابق، ص211.

[4]– ابن رشيق، العمدة، ص73.

[5]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص209.

إنَّنا لا زلنا نرى لورود اللفظة في القافية مزية دلالية وأخرى جمالية، وإن كانت زائدة عن المعنى الأصلي للبيت الشعري من قبيل ما سنراه في آلية الإيغال.

2-2 آلية الإيغال

إذا كان التتميم يعتبر عند النقَّاد والبلاغيين هو الوجه الحسن للحشو، فآلية الإيغال هي الوجه الحسن لآلية الاستدعاء .

لقد قدَّم العسكري تعريفا للإيغال بقوله:" هو أن يستوفي الشاعر معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه... ثم يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخر به وضوحا وشرحا وتوكيدا وحسنا ... وأصل الكلمة من قولهم أوغل في الأمر إذا أبعد الذهاب فيه "[1].

بينما يرى قدامة بن جعفر أن الإيغال: هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تامًّا من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت كما في قول امرئ القيس:

كأنَّ عيونَ الوحشِ حول خِبائنا وأرحلنا الجذع الذي لم يثقب

فقد أتى على التشبيه كاملا قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيهة به .

ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكده"[2].

وقد ورد الإيغال عند قدامة ابن جعفر في إطار (نعت ائتلاف القافية والمعنى)، وهو مع ما يدل عليه سائر البيت أن تكون القافية متعلقة بما تقدَّم من معنى البيت، تعلقٌ نظمٍ له وملاءمةٍ لما مرَّ فيه. "[3].

وقدَّم ابن رشيق شواهد لآلية الإيغال وهو عنده " ضرب من المبالغة إلا أنه في القوافي خاصة لا يَعْدُوها. "[1]، ويستشهد في ذلك بقول ذي الرمّة :

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص301.

[2]- ابن قدامه، نقد الشعر، ص168.

[3]- المرجع السابق، ص167

قف العيسَ في أطلالِ ميةَ واسألِ رُسوما كأخلاقِ الرداءِ المُسلسلِ

ويرى ابن رشيق والعسكري أنَّ كلام الشَّاعر قد اكتمل معناه " ثمَّ احتاج إلى القافية فقال (المسلسل) فزاد شيئا فيه. "[2] كما يرى القزويني: " أن الإيغال هو ختم البيت بما يفيد نكته يتم المعني بدونها "[3]، وهذا لا يلغي التوسع في المعنى الذي أضفته تلك الزيادة في القافية.

لقد لعبت آلية الإيغال دورا بارزا في تجسيد الاتِّساق والتَّوافق بين الوحدة النَّظمية والوحدة اللُّغوية داخل البيت الشعري، ونقترح بعض النَّماذج الشِّعرية الواردة في الجدول التالي:

[1]– ابن رشيق، العمدة.ص57.

[2]– المرجع السابق، ج2، ص57.

[3]– القزويني، الإيضاح.ص305.

الشواهد الشعرية لآلية الإيغال في الشعر العربي الفصيح والشعر البدوي الجزائري:

الشواهد الشعرية في الشعر الفصيح والشعر البدوي الجزائري	اتِّجاه الوزن والقافية	الوحدة اللغوية والنظمية	الأثر الدلالي
قول الخنساء: – بحر البسيط الثاني، والقافية رائيَّةٌ مطلقة مردفة بالألف: وإنَّ صخرا لتأتمُّ الهداة به | كأنَّه عَلَمٌ، في رأسه نارُ مُتَفْعِلُنْ فاعلن مستفعلن فَعِلُ | مُتَفْعِلُ فعلن مستفعل فَعَلُ	الاتِّساق وإشباع الوزن	الوحدة اللغوية = في رأسه نارُ الوحدة النظمية = مُسْتَفْعِلُ فَعِل	بزيادة اللفظ تمَّ الوزن واكتمل المحتوى الشعري اكتمالا حسنا وتحققت الصورة واستغرقت عناصرها ولم يحدث تدافع بين البنية اللغوية وبين الوزن والمحتوى الشعرى، لأن إتمام الوزن يسير متوازيا مع إتمام المعنى.
قول عبد الله بن كريو [1]: – بحر البدوي العشري الثاني، والقافية متناوبة هائية مقيَّدة مردفة بالياء، ولاميّة مطلقة موصولة بالياء: يا امهبلني جيت للمرسم شاكيه | ما جاوبني، ما اصَّنَّت لسوالي مفعولن فعلان مفعولن فعلان | مفعولن فعـلان مفعولن فعْلن		و. اللغوية = اصَّنَّت لسوالي و. النظمية = مفعولن فعْلن	

[1]–ديوان ابن كريو، ص206.

الشواهد الشعرية في الشعر العربي الفصيح والشعر البدوي الجزائري	اتِّجاه الوزن والقافية	الوحدة اللغوية والنظمية	الأثر الدلالي
قول مسلم بن الوليد: – بحر الطَّويل الأوَّل، والقافية لاميَّة مجرَّدة: إذا مـــا علـــت منـــا ذُؤابَـــةُ شـــارب | تمَشَتْ بِه مَشْيَ المُقيَّد في الوحْل فعـــولن مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلن | فعولن مفاعيل، فعولُ مفاعيلُ	الاتِّساق وإشباع الوزن	و. اللغوية = المُقيَّدِ في الوحْلِ و. النظمية = فعولُ مفـاعيلُ	– زيادة في اللفظ وتوسع في الدلالة. –استحضار للصورة الشعرية. توافق الوزن والمعنى
– قول عبد الله بن كريو [1]: – بحر البدوي العشري، والقافية متناوبة هائية مقيَّدة مردفة بالياء، ولاميّة مطلقة موصولة بالياء: سَال على محبوب، قلبي سَال عليه | سَال عليها سَال، شطَّانة حالي مفعولن فعلان مفعولن فعلان | مفعولن فعلان مفعولن فعْلن		و. اللغوية = شطَّانة حالي و. النظمية = مفعولن فعْلن	

[1]–ديوان ابن كريو، ص206.

الشواهد الشعرية في الشعر العربي الفصيح والشعر البدوي الجزائري	اتِّجاه الوزن والقافية	الوحدة اللغوية والنظمية	الأثر الدلالي
قول الأعشى [1]: – بحر البسيط الثاني، والقافية لاميَّة مجرَّدة: كنـــاطحٍ صـــخرةٍ يومـــا ليُوهِنَهَـــا | فلم يَضِـــرْها، وأوهى قرنَهُ الوعْلُ مُـــتَفْعِلُنْ فـــاعلن مســـتفعلن فَعِلُـــن | مُتَفْعِلُنْ فاعـلن مستفـــــعلن فَعْلُ	الاتِّساق وإشباع الوزن	و. اللغوية = وأوهى قرنَهُ الوعْل و. النظمية = مُسْتَفـــــــعِلُن فَعْلُ	– زيادة في اللفظ وتوسع في الدلالة. –استحضار للصورة الشعرية. توافق الوزن والمعنى
– قول عبد الله بن كريو [2]: – بحر البدوي العشري، والقافية متناوبة هائية مقيَّدة مردفة بالياء، ولاميّة مطلقة موصولة بالياء: جاوبني دمعي عْلى الرَّسم يبكيه | هزمتني الآثار، كي جات قْبالي مفعولن فعلان مفعولن فعلان | مفعولن فعلان مفعولن فعْلن		و. اللغوية = كي جات قْبالي و. النظمية = مفعولن فعْلن	

[1]–ديوان الأعشى، ص105.

[2]–ديوان ابن كريو، ص206.

الشواهد الشعرية في الشعر العربي الفصيح والشعر البدوي الجزائري		اتِّجاه الوزن والقافية	الوحدة اللغوية والنظمية	الأثر الدلالي
قول امرئ القيس: – بحر الطَّويل الأوَّل، والقافية بائيَّة مردفة مطلقة: إذا ما جرى شأوين وابتلَّ عَطْفُهُ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلُ	تقول هزيز الريح، مَرَّت بآثَاب فعول مفاعيلن فـعولن، مفاعيلُ	الاتِّساق وإشباع الوزن	و. اللغوية = مَرَّت بآثَابِ و. النظمية = ـعولن، مفاعيلُ	– زيادة في اللفظ وتوسع في الدلالة. –استحضار للصورة الشعرية. توافق الوزن والمعنى
– قول عبد الله بن كريو [1]: – بحر البدوي العشري، والقافية متناوبة هائية مقيَّدة مردفة بالياء، ولاميّة مطلقة موصولة بالياء: الحبَّ اللِّي ماكنْ قْليبي لاذيه مفعولن فعلان مفعولن فعلان	يتوزَّع بيناتنا نَا وغزالي مفعولن فعلان مفعولن فعْلن		و. اللغوية = نَا وغزالي و. النظمية = ـعولن فعْلن	

[1]–ديوان ابن كريو، ص206.

الشواهد الشعرية في الشعر العربي الفصيح والشعر البدوي الجزائري		اتِّجاه الوزن والقافية	الوحدة اللغوية والنظمية	الأثر الدلالي
قول ذي الرمَّة: – بحر الطَّويل الثاني، والقافية لاميَّة مجرَّدة: أظنُّ الذي يجدى عليك سؤالها | دموعا كتبديد الجمان المفصَّل فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن | فعولن مفاعيلن فعولن،مفاعلُ		الاتِّساق وإشباع الوزن	و. اللغوية = المفصَّلُ و. النظمية = مفاعلُ	– زيادة في اللفظ وتوسع في الدلالة. –استحضار للصورة الشعرية. – توافق الوزن والمعنى
– قول عبد الله بن كريو [1]: – بحر البدوي العشري، والقافية متناوبة هائية مقيَّدة مردفة بالياء، ولاميّة مطلقة موصولة بالياء: يا تَهْوَاسي خاطري واش ينَسِيه | اعلى ريما كان، وين امْسَى فالي مفعولن فعلان مفعولن فعلان | مفعولن فعلان مفعولن فعْلن			و. اللغوية = فالي و. النظمية = فعْلن	

[1]–ديوان ابن كريو، ص206.

الشواهد الشعرية في الشعر العربي الفصيح والشعر البدوي الجزائري	اتِّجاه الوزن والقافية	الوحدة اللغوية والنظمية	الأثر الدلالي
قول الطرماح العقيلي: – بحر البسيط الثَّاني، والقافية بائيَّة مجرَّدة: لا يكـــتم الربـــو إلا ريـــث يخرجـــهُ | من منخر كوجار الثعلب الخربُ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلُ | مستفعلن فعِلن مستفعلن فعلُ	الاتِّساق وإشباع الوزن	و. اللغوية = الخربُ و. النظمية = فعلُ	– زيادة في اللفظ وتوسع في الدلالة. –استحضار للصورة الشعرية. – توافق الوزن والمعنى
– قول عبد الله بن كريو [1]: – بحر البدوي العشري، والقافية متناوبة هائية مقيَّدة مردفة بالياء، ولاميّة مطلقة موصولة بالياء: نبات نقسَّم في الليالي ننظرْ ليه | يفرقني منُّو الحذَّار الـتَّالي مفعولن فعلان مفعولن فعلان | مفعولن فعلان مفعولن فعْلن		و. اللغوية = التَّالي و. النظمية = فعْلن	

[1]–ديوان ابن كريو، ص205.

الشواهد الشعرية في الشعر العربي الفصيح والشعر البدوي الجزائري	اتّجاه الوزن والقافية	الوحدة اللغوية والنظمية	الأثر الدلالي
قول جرير: – بحر البسيط الثَّاني، والقافية بائيَّة مجرَّدة: غـــرَّاءُ فرعـــاءُ مصـــقولٌ عوارضـــها | تمشي الهوينا كما يمشي الوجى الوحلُ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلُن | مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعلُ	الاتِّساق وإشباع الوزن	و. اللغوية = الوحْلُ و. النظمية = فعلُ	– زيادة في اللفظ وتوسع في الدلالة. –استحضار للصورة الشعرية. – توافق الوزن والمعنى
قول عبد الله بن كريو [1]: بحر البدوي العشري، والقافية متناوبة هائية مقيَّدة مردفة بالياء، ولاميّة مطلقة موصولة بالياء: يا سايل عن خاطري واش مجنِّيه | مع الرِّيم الِّي جْلى قلبي جالي مفعولن فعلان مفعولن فعلان | مفعولن فعلان مفعولن فعْلن		و. اللغوية = جالي و. النظمية = فعْلن	

[1]–ديوان ابن كريو، ص205.

من خلال هذه الشواهد الشعرية لآلية الإيغال في الشعر العربي الفصيح، والشعر البدوي الجزائري نقف على **الملاحظات التالية:**

- تواجد الزيادات اللفظية في موقع قوافي أعجاز الأبيات، في كلا الشعريين الفصيح والبدوي الجزائري
- تكرُّر عبارة الزيادة في اللفظ والزيادة في المعنى في جدول الشَّواهد.
- اقتران الزيادة اللفظية باكتمال المحتوى الشعري عبر تمام الوزن، في كلا الشعريين الفصيح والبدوي الجزائري
- بوجود الزيادة اللفظية على المعنى الأساسي للبيت مع استقرار القافية، أدَّى إلى استحضار الحدث واكتمال الصورة الشعرية.

ويمكننا أيضا وضع معادلة التوازن التي فرضها كلٌّ من الوزن والقافية على البيت الشعري في حالة عدم التوازن والاضطراب، بإدخال عامل الإيغال–وهو حشو وتتميم على مستوى القافية–على البناء اللغوي، فيقوم بالترميم وإرجاع البيت إلى حالة التوازن والاستقرار على النحو التَّالي:

2–3 آلية التتميم والإيغال ومعادلة التوازن

2–3–1 معادلة حالة التوازن في البيت الشعري

الوحدة اللغوية = الوحدة النظمية ـــــــــ كلام + وزن+ قافية +معنى

2–3–2 معادلة حالة لا توازن في البيت الشعري

الوحدة اللغوية > الوحدة النظمية ـــــ كلام + وزن + قافية+ معنى – لفظ.

2–3–3 تدخل آلية التتميم والإيغال لإعادة التوازن للمعادلة

بزيادة (لفظ + معنى) على النحو التالي:

الوحدة اللغوية < الوحدة النظمية+ (تتميم وإيغال) ـــــ كلام + وزن + قافية+ معنى – لفظ+ (لفظ + معنى)

الوحدة اللغوية = الوحدة النظمية+ معنى ـــــ كلام + وزن + قافية+ معنى + معنى

وتصبح المعادلة في شكلها الختامي، والتي تبين مكانة آلية التتميم والإيغال وأثرها الدلالي على هذا النحو:

البيت الشعري في حالة لا توازن+ (تتميم وإيغال) = البيت الشعري في حالة التوازن + معنى.

وإذا كان الإيغال يشبه الالتفات في أنه تميم في أواخر الأبيات، فإن الإيغال يتصل ببناء الجملة التي جاء تميما لها اتصالا شبه معنوى، أما الالتفات فإنه يشبه الاعتراض من حيث إنه قد يأتي استدراكا أو تعليلا أو بيانا لمفارقة معنوية، أما الإيغال فإنه يأتي وصفا أو تحقيقا أو تكميلا للمعنى السابق .

وسنعقد **مقارنة** بين قصيدتين كاملتين، لنبيِّن أنَّ هذه الظاهرة ليست في الأبيات آحادا بل هي في كامل القصيدة، وعلى حسب خيارات الشاعر والبدائل اللغوية النظمية المطروحة أمامه، وسنعرض لنموذج شعري من الفصيح يتمثّل في قصيدة لعمرو بن قميئة الشاعر الجاهلي، ويقابله نموذج شعري من البدوي الجزائري يتمثّل في قصيدة للشاعر عبد الله بن كريو، تبدو فيهما بعض الظواهر السابقة من تتميم وإيغال.

يقول الشاعر الجاهلي عمرو بن قميئة في قصيدة من بحر المتقارب التَّام، وقافية لاميَّة مردفة ومطلقة[76]:

1–نأتـــــك أمامـــــة إلا ســـــؤالا وإلاَّ خيـــــالاً يـــــوافي خيـــــالا

2–يـــوافي مـــعَ الليـــلِ ميعادَهـــا ويـــأبَى مـــع الصـــبحِ إلاَّ زِيـــالا

3–فـــذلكَ تبـــذلُ مـــنْ ودهـــا ولـــو شـــهدتْ لـــم تـــواتِ النـــوالا

[76]– ديوان عمر بن قميئة، ص116/106.

4-وقدْ ريْعَ قلبيَ إذْ أعلنوا وقيـــلَ أجـــدَّ الخلـــيطُ احتمـــالا

5-وحـــثَّ بهـــا الحاديـــانِ النجـــاءَ مـــع الصـــبحِ لمـــا اســـتثارُوا الجمـــالا

6- بـــوازِلُ تحـــدَى بأحـــداجِها ويحـــذينَ بعـــدَ نعـــالٍ نعـــالا

7-فلمـــا نَـــأوا ســـبقتْ عبرتـــي وأذرتْ لهـــا بعـــدَ ســـجلٍ ســـجالا

8- تراهـــا إذا احتثَّهـــا الحاديـــانِ بالخبـــتِ يـــرقلنَ ســـيراً عجـــالا

9- فبالظـــلِّ بـــدلنَ بعـــدَ الهجيـــرِ وبعـــدَ الحجـــالِ ألفـــنَ الرحـــالا

10- وفـــيهنَّ خولـــةُ زيـــنُ النســـاءِ زادتْ علـــى النـــاسِ طـــراً جمـــالا

11- لهـــا عـــينُ حـــوراءَ فـــي روضـــةٍ وتقـــرُو مـــع النبـــتِ أرطـــى طـــوالا

12- وتجـــري الســـواكَ علـــى بـــاردٍ يخـــالُ الســـيالَ لـــيسَ الســـيالا

13- كـــأنَّ المُـــدامَ بعَيْـــدَ المنـــامِ علتهـــا وتســـقيك عـــذباً زُلالا

14- كـــأنَّ الـــذَّوائِبَ فـــي فَرعِهـــا حبَـــالٌ توصـــلُ منهـــا حبَـــالا

15- ووجـــهٌ يحـــارُ لـــه النـــاظرُونَ يخـــالونهم قـــدْ أهلـــوا هـــلالا

16- إلــى كفــلٍ مثــل دعــصِ النقــا وكـــــفٍّ تقلـــــبُ بيضـــــاً طفـــــالا

17- فبانــتْ ومــا نلــتُ مــن ودّهــا قبـــــالاً ومـــــاذا يُســـــاوِي قبـــــالا

18- وكيــف تبتــينَ حبــلَ الصــفاءِ مـــــنْ ماجـــــدٍ لا يريـــــدُ اعتـــــزالا

19- فتًــى يبتنــي المجــدَ مثــل الحسَــا م أخلصـــــهُ القـــــينُ يومـــــاً صـــــقالا

وقد جاء التتميم والإيغال كأثر وزني للبحث عن المساواة بين بنية اللغة وبينة الوزن موزّعا على النحو المبيّن في الجدول التَّالي:

البيت	ظواهر اكتمال البينة اللغوية قبل البنية الوزنية			
	الوزن الشَّاغر	الكلمات	التّتميم	الإيغال
01	فعولن فعولن	يُوَافِي خَيَالًا	+	+
04	ـنْ فعولن	احْتِمَالًا	–	+
05	ـعولن فعولن فعولن	لَمَّا اسْتَثَارُوا الْحِمَالَا	+	+
06	ـعولـ(ـن) فعولن	بَعْدَ نِعَالٍ	+	+
07	لن فعولن	بَعْدَ سَجْلٍ	+	+
08	ـعولن فعولن	سَيْرًا عِجَالَا	+	+
10	فعولن فعولن	عَلَى النَّاسِ طُرًّا	+	–
11	ـعولن/ فعولن	في رو(ضَةٍ)/ طِوَالَا	+	+
12	فعولن فعولن	وَلَيْسَ السِّيَالَا	+	+

13	فعولن	زلالا	−	+
14	فـعولـ(ـن) فعولن فعولن	توصل فيها حبالا	+	+
15	فعولن	هِلَالَا	−	+
16	فعولن	طِفَالَا	−	+
17	فعولن فعولن فعولن	وَلَا مَا يُسَاوِي قِبَالَا	+	+
18	لن فعولن فعولن	لَا يُرِيدُ اعْتِزَالَا	+	+
19	ـعولن فعولن	يَوْمًا صِقَالَا	+	+

ملاحظات:

من خلال ملاحظة الجدول الذي يبيّن توزيع ظواهر التتميم والإيغال في قصيدة الشاعر الجاهلي عمر بن قمئه، يمكننا استنتاج النسب التالية:

مجموع الأبيات=19.

عدد الأبيات التي تمَّ فيها التتميم فقط=01 بنسبة 5.26%

عدد الأبيات التي تمَّ فيها الإيغال فقط=04 بنسبة 21.05%

عدد الأبيات التي تمَّ فيها التتميم +الإيغال=11 بنسبة 57.90%.

ويمكن قراءة هذه النتائج في النقاط التالية:

- أنَّ الشَّاعر استعمل التتميم والإيغال في أغلب أبيات قصيدته، في حين جاءت الأبيات الأخرى تامّة المعنى مع تمام الوزن واستقرار القافية.
- أنَّ الشَّاعر عمر بن قميئة في قصيدته المتناولة بالدِّراسة يستخدم في الغالب الأعمِّ التتميم والإيغال معا وفي آن واحد، عند إنجاز المساواة في اكتمال الوزن والمعنى.

– توافق البنية اللغوية والبينة الوزنية في الشطر الأول من مطلع القصيدة، وهو المنوال والقالب المقطعي الذي سيصبُّ فيه المادّة اللغوية ويلتزم بهذا الشَّكل العروضي في كافَّة أبيات القصيدة.

وبالمقابل يطالعنا الشاعر البدوي الجزائري عبد الله بن كريو في قصيدته الشهيرة قمر الليل من وزن البدوي العشري الثاني، وقافية متناوبة هائية مقيَّدة، ولاميَّة مطلقة موصولة بالياء[77]:

نبَاتْ نقَسَّم فـي الليـالي نُنظـر ليـه يفَرَقْنِـــي منـــو الحَـــذّار التَّـــالي

خَـايف لا بعـض السَّحابَاتْ تغَطِّيـه ويـــذا غَـــاب ضْـــياه يتْغَيْثَـــر حَـــالي

يـا تشْـطاني خـاطري واش يْدَاويـه ويــن الطُّــب الِّــي نْصِــيبُه لَعْلاِلِــي

ضُـرَّ مْعَاشَـرْ كَبّـدْتِي وَاَنَـا خَافِيـه صَـــابَرْ لَلْحُمَّـــى الشْـــدِيدَه مَـــا ذَالِـــي

يَـا سَـايِلْ عَـنْ خَـاطْرِي وَاشَ مْجَنِّيـه مْـــعَ الـــرِّيمِ اللِّـــي جْلَـــى قَلْبِـــي جَـــالِي

يَـا تِهْوَاسِـــي خَـــاطْرِي وَاشِ يْنَسِـــيِّه أَعْلَـــى رِيمًـــا كَـــانْ وَيْـــنَ امْسَـــى فَـــالِي

بَعَينِـي للشُّـبَّاك لُحْـتَ نْطـالعْ فيـه نْـرَادَف فـي الاَصْـوَات لا مَـن لَاقـى لـي

يا مْهَبَلْني جِيت للمَرْسَمْ شَاكِيه مـــا جَـــاوبْني مَـــا اصـــنَّتْ لَسْـــوَالي

77– ديوان بن كريو، ص202.

جَـاوبني دَمعـي عْلـى الرَّسَـم يَبكيـه هَزمَتْنـي الآثـار كـي جَـاتْ قْبَـالي

هَـذا المَرْسَـم كانـتَ الْخَداعَـه فيـه مَسْـبوغَةْ لَنجَـالْ خَلاتـو خَـالي

مرَسَـمْ وَلْفـي كـي خْلَـى واعْـلاه نْجِيـه نَتْفكَّـر مَـا فَـات يَثْقَـبْ مَشْـعَالي

يـا مَرسُـولي سِـير بَجْـوابي وادِّيـه يَـتمَكَّن بيـدَ الظِّريفـه واعْنَـى لِـي

هـاتَ اخبـارَ الْخير لـيَّ كُـون نْبِيـه والمَـارة الـي بَينَّـا ورِّيهَـالي

سَـال علـى محبـوب قَلبـي سَـال عليـه سَـال عليهـا سَـال شـطَّانة حَـالي

كِـي يخطفنِـي حُبهـا نسـهى ونتيـه نتلفَّـت شَـوْر الـوَكَر مَـن تَهْـوَالي

وبعينـي كـي نْصُـدْ للمَرْسَم نَخْطيـه يتفلَّـت منِّـي المَيْـزُ ويغـدى لـي

صَـحَّ مْنَامَـكْ بِـالوْفَقْ كِيمَـا قُلْتِيـه تَفْسِـيرُه مَـا بَيْنَنَـا ظَـاهَرْ جَـالِي

يـا عـالي الْعُلْيَـا الْبَـالِينِي تَبْلِيـه تَجْعَـلْ حَالُـه فِـي الْمْحَبَّـه كِـي حَـالِي

انزيلَـف قلـبَ الحبيبـة وتكويـه وتثَقَـبْ مشـعالها كـي مَشْـعَالي

الحُـب الِّـي مـاكن قليبـي لاذِيـه يتـوزَّع بيناتنـا نَـا واغزالِـي

ادِّيـرُو شَـطرين ع الـنُّص تْسَـاويه قَسْـمَه تَـدِّيها والُاخْـرى تبقـى لـي

2-4 ظواهر اكتمال البنية اللغوية قبل البنية الوزنية

نوردها في الجدول التالي:

البيت	ظواهر اكتمال البنية اللغوية قبل البنية الوزنية			
	الوزن الشَّاغر	الكلمات	التّتميم	الإيغال
03	ـولن فعلان مفعو/ فعلن	نقسَّم في اللّيالي / التَّالي	+	+
04	لن فعلن مفعولن	لا بعض السحابات	+	−
05	لن فعلن	لعلالي	−	+
06	ـعولن فعلان مفـ / لن فعلن	معاشر كبدتي / ماذا لي	+	+
07	فعلن	جالي	−	+
08	فعلن	فالي	−	+
09	مفعـ	لحت	+	−
10	ـلانْ مفعولن فعلن	ماصَّنَّتْ لَسْوالي	+	+
11	مفعولن فعلن	كي جات اقبالي	+	+
12	ـفعولن فعـ	الخدَّاعه	+	−
13	ـلان مفـ /	كي خْلا	+	−
14	لن فعلن	واعنى لي	−	+
16	لن فعلان/	سال عليه / شطَّانة	+	+

	مفعولن فعلن	حالي		
27	فعلان	ونتيه	−	+
28	ـولن فعلن	ويغدى لي	+	+
32	ـلان مفـ / فعلن	بالوفق / جالي	+	+
33	ـلانْ مفعو	في المحبَّه	+	−
34	لن فعلان	وتكويه	+	+
35	ـعولن فعلن	نا واغزالي	+	+
36	مفعولن فعلان	عَ النُّص تْساويه	+	+

من خلال **ملاحظة** الجدول الذي يبيّن توزيع ظواهر التتميم والإيغال في قصيدة قمر الليل للشاعر البدوي الشعبي عبد الله بن كريو يمكننا استنتاج النسب التالية:

مجموع الأبيات=39.

عدد الأبيات التي تمَّ فيها التتميم فقط=05 بنسبة 12.82%

عدد الأبيات التي تمَّ فيها الإيغال فقط=05 بنسبة 12.82%

عدد الأبيات التي تمَّ فيها التتميم +الإيغال=10 بنسبة 25.64%.

ويمكن قراءة هذه النتائج في النقاط التالية:

- أنَّ الشَّاعر استعمل التتميم والإيغال بما يعادل ربع القصيدة، في حين جاءت ثلاثة أرباع الأبيات الأخرى تامّة المعنى مع تمام الوزن واستقرار القافية، وهذا يعكس قدرة الشاعر الفائقة على الاستحضار والتوظيف الفطري السليم للكلمات التي تتناسب مع المعنى والوزن معا، وهذا لا يكون إلا لفحول الشعر.

- أنَّ الشَّاعر بن كريو في قصيدته المتناولة بالدِّراسة استخدم التتميم والإيغال بنسب متساوية متعادلة، عند إنجاز المساواة في اكتمال الوزن والمعنى.

– توافق البنية اللغوية والبينة الوزنية في الشطر الأول من مطلع القصيدة، وهو المنوال والقالب المقطعي الذي سيصبُّ فيه المادّة اللغوية ويلتزم بهذا الشَّكل العروضي في كافَّة أبيات القصيدة.

2-5 مواطن الاتفاق والاختلاف

الشاعر	أوجه التوافق	أوجه الاختلاف
الشاعر الجاهلي عمرو ابن قميئة	–توافق البنية اللغوية والبنية الوزنية في الشطر الأول من مطلع القصيدة، وهو المنوال والقالب المقطعي الذي سيصبُّ فيه المادّة اللغوية ويلتزم بهذا الشَّكل العروضي في كافَّة أبيات القصيدة. –أنَّ الشَّاعرين لم يستعملا التتميم والإيغال في كل أبيات القصيدة، وجاءت الأبيات تامّة المعنى مع تمام الوزن واستقرار القافية.	–يستخدم في الغالب الأعمِّ التتميم والإيغال معا وفي آن واحد. –نسبة فاقت نصف الأبيات في استخدام الإيغال والتتميم
الشاعر البدوي الجزائري عبد الله بن كريو		–استخدم التتميم والإيغال بنسب متساوية متعادلة، عند إنجاز المساواة في اكتمال الوزن والمعنى. –نسبة استخدام الإيغال والتتميم يعادل ربع القصيدة فقط.

نخلص من خلال هذه المقارنة أنَّ النسبة القليلة لاستخدام الإيغال والتتميم في القصيدة البدوية الجزائرية مقارنة بالقصيدة العربية الفصيحة، تعكس تحاشي الشاعر للحشو واعتماده على السليقة وحرصه على الاستحضار والتوظيف الطبيعي للكلمات التي تتناسب مع المعنى والوزن معا.

الفصل الثالث

العلاقة بين الوحدة النظمية والوحدة الدلالية بين الاتساق والتضمين

مدخل:

تناول الدَّارسون ومن بينهم محمد العمري مفهوم الاتّساق والتضمين في كتابه البنية الصوتية في الشعر، وميَّز بين التضمين الداخلي الذي يهتم بترابط الشطرين، والخارجي الذي يهتم بترابط الأبيات، وقد لاحظ أنّ التّضمين الدّاخلي يلعب دورا مُشَعْرِنًا في الشعر العربي يقتضي تتبعه وكشف فعالياته، واعتبر الاتساق نقيض التضمين، فالاتِّساق تطابق التقطيع النّظمي الصوتي مع التمفصل الدلالي.

وقد أشار العمري إلى مواقف البلاغيين والنقاد العرب من الاتساق والتضمين التي تمتد من موقف أبي العباس ثعلب الذي يرى مثله الأعلى في استقلال الوحدات الإيقاعية نظميا ودلاليا، إلى موقف ابن طباطبا وابن الأثير اللذين يحبذان ترابط أجزاء الكلام[1].

1 محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، إفريقيا الشرق، المغرب، 1990، ص206.

1- صور وأنماط مختلفة من الاتساق والتضمين

1-1 العلاقة بين الأبيات

1-1-1 علاقة الأبيات ببعضها عند الشاعر امرئ القيس

كان أبو العباس ثعلب ينطلق في شواهده من الأبيات وتصنيفها على فحول الشعراء الجاهليين ونلحظ أنّ شعر امرئ القيس قد جسَّد آراء ثعلب، من خلال ملاحظات على ديوان أشعاره:

-العلاقة بين الأبيات في ديوان امرئ القيس هي في الغالب علاقة اقتضاء واستقلال فلا ترتبط الأبيات فيما بينها إلا برابطة الضمير، وعودة الكلام على متقدم، أو برابطة العطف وغير ذلك من الروابط المعنوية المفترض وجودها في كلام يدور حول موضوع معين؛ روابط مرجعية أساسا، والحالات التي تقوم على ترابط نحوي ملموس، أي تخترق جملا متماسكة حالات محدودة في كل الديوان... وهي من نوع ما ورد في المعلقة: "فقلت له لما تمطى.../ألا أيها..." ومن صورها قوله:

ومَجْر كغُلان الأنيْعم بالغ ديار العدو ذي زهاء وأركان

مَطوتُ بهم حتى تكل مطيهم وحتى الجياد ما يقدن بأرسان

وهذا تضمين ضعيف لبعد ما بين الطرفين، من جهة، ولإمكانية استغناء البيت الأول بنفسه، بشيء من التأويل.

-**استقلال** الشطر الأول عن الثاني، وافتقار الثاني إلى الأول في غالب الأحيان وقيامه بنفسه في حالات قليلة، هي العلاقة الأساسية بين الأشطر في ديوان امرئ القيس، إذ يكون الشطر الثاني في الغالب تكميلا لمعنى الأول، أو تدعيما له أو توسيعا لجانب من جوانبه.

بل يمكن في حالات كثيرة الاكتفاء بالأشطر الأولى من القصيدة دون أن يختل المعنى، غير أنه لن يسمو إلى مستوى ما يصير إليه عند قراءة الشطرين، حيث يكون ذلك أكفى.

إنّ أهم وسيلة للربط بين الشطرين عند أمرئ القيس هي التشبيه المقرون بالتوكيد "كأن" إذ قلما اكتفى هذا التشبيه بشطر واحد لما يصاحبه من حيثيات. وتمثل هذه الحالة وحدها 08/17 من حالات التضمين في المعلقة، أي حوالي النصف. وتكون حوالي 21 من مجموع حالات التضمين في العينة المعتمدة هنا. ثم هناك الفصل بين "رب" وما يقتضيه مدخولها من خبر أو فعل ويثير الانتباه إليها تكرارها القصدي أحيانا[1].

وهناك بشكل أقلَّ ورودا الفصل بين الفاعل والمفعول به، وبين المبتدأ والخبر، وبين الفعل اللازم وحرف الجر الذي يعديه...إلخ. وهي حالات تكاد تكون معدودة، إذا استثنينا بعض القصائد المنظومة في بحور قصيرة أو مجزوءة مثل قصيدته بعد قتل ثعلب بن مالك وهي من المتقارب، وعدد أبياتها 43 بيتا، وفيها 20 تضمينا داخليا، منها 13 إدماجا.

ويؤدي الفصل بين طرفي التضمين، وبُعدهما عن القافية إلى كسر حدة التضمين عند امرئ القيس، ومن المعلوم أن التضمين في مثل هذه الحالة اعتبر تضمينا زائفا2، وذلك مثل قوله3:

فَصَبَّحَهُ عند الشُرُوقِ غُدَيَةً، كِلابُ ابنِ مُرء أو كلابُ ابن سِنْبِسِ

وباتَ إلى أرطاةِ حِقْفٍ، كأنها إذا ألتقتْها غَبْيةً، بَيْتُ مُعْرِسِ

1 محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ص221.

2 ديوان امرئ القيس، ص 154-167، وفي الديوان قصيدة أخرى من المتقارب فيها إدماج (ص185).

3 المرجع السابق، ص 104.102. وفي الديوان حالات يتصل فيها الطرفان اتصالا مباشرا مثل:

وتخرج منه لامعات كأنها أكف تلقى الفوز عند المفيض.

وفي القصيدة أمثلة أخرى (الديوان 72).

فهاتان حالتان تمثلان موقعين للتضمين عند امرئ القيس، وهما أكثر، شيوعا في الديوان. وهناك تشكيلات أقل شيوعا مثل[1]:

لمَّا سَما من بين أقْرُنَ فلا جبـال، قُلتُ: فِداؤُهُ أهلـي.

وبرغم التباعد بين الطرفين فإن توقف استقامة المعنى على القافية، كما في قوله[2]:

وأيقَنَ، إن لاقيْتَهُ أنَّ يومَهُ بذي الرمُثِ، إن ماوتنهُ، يومُ أنفُسِ

وعند ثعلب قد يكون هذا النموذج ضمن الشعر المعيب، أي في الأبيات المرجلة.

فهناك تضمين مركب في هذا البيت، فالجملة الأولى (أيقن) صارت أسيرة التضمين الذي أصاب الجملة التالية: "أن يومه...يوم". كما أن الجملة الثانية قد أوقفت بظرف وشرط فصار معنى البيت مفتقرا لقافيته، كما تقدم.

على أن في الديوان حالات يتصل فيها الطرفان الرئيسيان في التضمين اتصالا مباشرا، ولكنها استثناء بالنسبة للصناعة المعتمدة أصلا عند الشاعر، مثل ما جاء في قصيدة له جاء في أولها[3]:

1-أعني على برق، أراهُ وميض يضيءُ حبياً في شماريخَ بيضِ

2- ويهدأ تاراتٍ سناهُ، وتارة ينوء، كَتَعْتَابِ الكَسِيرِ المَهِيضِ

3- وتخرُجُ منهُ لامِعاتٌ كأنها أكف تلقَّى الفوز عند المُفِيضِ

4- قعَدْتُ له، وصُحبتي بين ضارج وبين تلَاع يَثْلَثٍ فالعَرِيضِ

1 الديوان 205.

2 الديوان 204.

3 الديوان 72-73. عدد أبيات القصيدة 22.

بعد هذه التقوية الملحوظة لوسط البيت، يعود الشاعر، فيما بقي من القصيدة إلى تقوية الشطر الأول باعتباره مركز الدلالة في البيت.

أما الوسيلة الثانية التي تقلل من أهمية التضمين في ديوان أمرئ القيس فهي إعطاء إمكانيات للتأويل، إذ لا يشعر القارئ بالتضمين إلا بعد قراءة الشطر الثاني، كأن يكون الفعل قابلا للزوم والتعدية، فيصبح الوقف ولا يصح الابتداء، حسب مفاهيم أصحاب القراءات، وقد يجوز أن نسمي أغلب ما ورد في شعر امرئ القيس من هذا "شبه التضمين" وهو وسيلة شعرية رفيعة تتيح تعددية القراءة والتأويل[1].

ويرى العمري أنّنا لو أردنا أن نستعمل نعوت ثعلب في وصف شعر امرئ القيس لصدقت عليه، ولأمكن القول إنّ شعر امرئ القيس ينتمي في أغلبه إلى الطبقة الثانية، أي إلى الأدبيات الغُر التي يستقل فيها الشطر الأول عن الثاني. وينتمي جانب منه قليل إلى الطبقة الأولى، أي استقلال الشطرين معا. في حين ينتمي أغلب أبياته المضمنة إلى الطبقة الثالثة، وينتمي أقلها إلى ما اعتبر رديئا أي إلى الطبقة الخامسة. [2]

أمّا **الطبقة الرابعة** فهي مزية وجدت في الطبقات الثلاث الأولى، لأن امرئ القيس يعمد في الغالب، إلى الترصيع في حدود الأشطر، سواء أوقع التقطيع الترصيعي على التقطيع العروضي، أو لم يلتزم ذلك، كما في قوله[3]:

فللسَّاقِ ألهُوبٌ / وللسَّوطِ دِرَّةٌ وللزَّجر منه، وقعُ أهْوَجَ مِنْعَبِ

فعولن مفاعيلن/ فعولن مفاعلن

1 محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص224.

2 محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص224

3 ديوان امرئ القيس، ص 51.

على أنه قد يعمد أحيانا إلى المخالفة بين التقطيعين، فيعمل الترصيع لتدعيم التضمين وتقوية إيقاع البيت المتضرر بفعل تضمين نفسه، كما في قوله[1]:

وأوتادُهُ مَاذيةٌ، | وعِمادُهُ ردينيةٌ، | فيها أسِنةُ قَعْضَبِ

ويعتقد العمري أنَّ هذه البنية التقطيعية هي بنية مترابطة، لا تلعب في ديوان امرئ القيس إلا دور المنشط، في حين يلعب النظام الأساسي عند امرئ القيس أي نظام الشطر، دورا ثانويا (دورا منشطا) عند زهير. ومن زاوية المنسق والمنشط، أو المؤالفة والمخالفة ويحاول العمري أن ينظر في نص بعينه من ديوان امرئ القيس، نص يعتبره من أشهر النصوص عند القدماء، ويعتقد أن بنيته قد سلمت –ولو نسبيا–من العبث، ويقصد لاميته التالية2:

1–ألا عِمْ صباحًا أيها الطللُ البالي وهل يَعِمَن من كان في العُصُرِ الخالي
2–وهل يَعِمَنْ إلا سعيدٌ مُخلدٌ قليلُ الهُموم ما يبيت بأوجال
3–وهل يعمن من كان أحدث عهده ثلاثين شهرا في ثلاثة أحوال
4–ديار لسلمى عافيات بذي خال ألح عليها كل أسحم هطالِ
5–وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا من الوحش أو بيْضا بيثاء مِحالِ
6–وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا بوادي الخزامى أو على رس أو عال
7–ليالي سلمى إذ تريك منصبا وجيدا كجيد الرتم ليس بمعطال
8–ألا زعمت بسباسة اليوم أنني كبرت وألا يُحمين اللهو أمثالي
9–كذبت، لقد أُصبي على المرء عِرسهُ وأمنع عِرسي أن يُزَنَّ بها الخالي
10–ويا رب يومٍ قد لهوتُ وليلةٍ بائسةٍ كأنها خط تمثال
11–يُضيء الفراش وجهها لضجيعها كمصباح زيتٍ في قناديل ذُبال
12–كأن على لباتِها جمر مُصطلٍ أصاب غضى جزلا وكف بأجذال

1 المرجع السابق، ص 53.

2 ديوان امرئ القيس، ص 27.

13-وهبت له ريحٌ بمُختلفِ الصُّوى صبا وشمالٌ في منازل قُفالِ
14-ومِثْلِكِ بيضاء العوارضِ طفلة لعوبٍ تنسيني، إذا قمتُ، سربالي
15-كحِقفِ النقا يمشي الوليدان فوقه بما احتسبا من لين مس وتسهال
16لطيفة على الكشح غير مقاضة إذا انفتلت مرتجة غير متفال
17-إذا ما الضجيج أبتزها من ثيابها تميل عليه هوفة غير مجيال
18-تنورتها من أذرعات وأهلها بيثرب أدنى دارها نظرٌ عالِ
19-نظرتُ إليها والنجومُ كأنها مصابيح رُهبانٍ تشبُ لِقُفَالِ
20-سموت إليها بعدما نام أهلها سُمُو حبابِ الماء حالا على حالِ
21-فقالت: سباك الله إنك فاضيحي، ألستَ ترى المسمار والناس أحوال؟
22-فقلت: يمين الله أبرحُ قاعدا ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي
23-حلفتُ لها بالله حلفةَ فاجر لناموا فما إن من حديث ولا صال
24-فلما تنازعنا الحديث وأسمَحَتْ هصرت بغصن ذي شماريخ ميالِ
25-وصرنا إلى الحُسنى ورق كلامُنا ورُضتُ فذلت صعبة، أي إذلال
26-فأصبحت معشوقا وأصبح بعلها عليه القتام سيء الظن والبال
27-يغطُ غطيطَ البكرِ شُد خناقُهُ ليقتلني، والمرء ليس بقتال
28-أيقتلني والمشرفي مُضاجعي ومسنونةٌ زُرقٌ كأنياب أغوال
29-وليس بذي رُمحٍ فيطعنني به وليس بذي سيف وليس بنبال
30-أيقتلني وقد شغفت فؤاده كما شغف المهنوءة الرجل الطالي
31-وقد علِمَتْ سلمى وإن كان بعلَها بأن الفتى يهدي وليس بفعال
32-وما ذا عليه أن ذَكَرْتُ أو أنِسا كغِزلانِ رملٍ في محاريب أقيال
33-وبيتِ عَذارى يوم دجْنٍ ولَجْتُهُ يُطِفْنَ بجماء المرافق مكسال
34-سبَاطِ البنانِ والعرانينَ والقنا لِطافِ الخصور في تمامٍ وإكمال
35-نواعم يُتبِعْنَ الهوى سُبُلَ الردى يقُلنَ لأهل الحلْم ضُلا بتِضلال
36-صرفتُ الهوى عنهُن من خشيةِ الردى ولستُ بمقلِيِّ الخلالِ ولا قالِ
37-كأني لم أركبْ جواداً للذةٍ ولم أتبطنْ كاعبا ذات خلخالِ
38-ولم أسبإ الزق الروِي ولم أقل لخيلي كري كَرَةً بعد إجفال
39-ولم أشهد الخيل المغيرة بالضحا على هيكل نهدِ الجُزارة جوال
40-سليم الشظى، عبل الشوى، شنج النسد له حجبات مشرقات على الفال

41-وصم صلاب ما يقين من الوجى كأن مكان الردفِ منه على رال
42-وقد أعتدي والطير في وكناتها لِغَيْثٍ من الوسَمي رائده خال
43-تحاماهُ أطراف الرماحِ تحاميا وجاد عليه كلُ اسحَمَ هطالِ
44-بعجيزة قد أترز الجريُ لحْمها كُمَيْتٍ كأنها هِراوةُ منوال
45-ذعرتُ بها سربا نقِيا جُلودُه وأكرُعُهُ وشي البُرود من الخال
46-كأن الصُوارَ إذا تجهد عدوهُ على جمرى خيل تجُول بأجلال
47-فجال الصوار واتقينَ بقَرهب طويل القرا والروقِ أخنس ذيال
48-فعادى عداء بين ثورٍ ونعجةٍ وكان عداء الوحش مِنى على بال
49-كأني بفتخاء الجناحَينِ لقْوَةٍ صيودٍ من العِقبان طأطأت شِمْلال
50-تخطفُ خِزانَ الشرية بالضُحا وقد حجرت منها ثعالبُ أورال
51-كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرِها العنابُ والحشَفُ البالي
52-فلو أن ما أسعى لأدنى معيشةٍ كفاني، ولم أطلب، قليل من المال
53-ولكنما أسعى لمجدٍ مؤثلٍ وقد يُدرك المَجدَ المُؤثلَ أمثالي
54-وما المرءُ ما دامت حُشاشةٌ نفسه بمُدرِكِ أطراف الخطوب ولا آلِ

تتكون القصيدة من 54 بيتا كما هو بين، فيها خمسة عشر تضمينا، موزعة توزيعا ملحوظا فهناك دفعتان كل واحدة منهما مكونة من ثلاث أبيات (3.3). الدفعة الأولى بعد سبعة عشر بيتا، من بداية القصيدة، والثانية بعد واحد وثلاثين من الدفعة الأولى. ويستعمل العمري كلمة دفعة لما يُحتمل أن تؤديه من معنى انفعالي، وبين هاتين الدفعتين هناك تضمينات مفردة ترد من حين لآخر لتكسير رتابة الاتساق، ونمثل ذلك بكتابة أرقام الأبيات مع إبراز المضمنة منها[1]:

1 .2 .**3** .4 .5 .6 .7 .**8** .9 .10 .11 .12 .13 .**14** .15 .16 .**17** .**18**
.**19** .20 .21 .22 .23 .**24** .25 .**26** .27 .28 .29 .30 .**31** .32 .33 .34 .35

1 محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص225.

36. 37. **38**. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. **46**. 47. 48. **49**. 50. 51. **52**. 53. **54**. [1].

ويمكن أن ندعم ما نذهب إليه من وجود نسق تتفاعل فيه مستويات الاتساق والتضمين بعرض مستويات الاتساق والتضمين في هذه القصيدة مع ما يمكن أن يثار في حالات قليلة منها من اختلاف في التأويل:

-**حالات استقلال الأشطر**: 1. 9. 21. 35. 36. 42. 53.

-**حالات استقلال الشطر الأول، واحتمال استقلال الثاني**: 2. 12. 25. 34. 37. 40. (43. 44. 45.) 48.

-**حالات استقلال الأول وافتقار الثاني**: (5. 6. 7) (10. 11) 13. (15. 16) 20. (22. 23) (27. 28). 30. (32-33) 39. 41. 47. 50.

-**حالات افتقار الشطرين (السابقة)**: 3. 8. 14. (17. 18. 19) 24. 26. 31. 38. 46. (49-50). (51-52). 54.

ويمكن إلحاق الحالة الثانية بالحالة الثالثة حسب القراءة التي يعتمدها القارئ، فهي حلقة وسطى بينهما.

كما يجب الانتباه إلى تعمد الشاعر الوقوف عند البنيات الجديدة التي ترد مخالفة للبناء السائد فهو يتوقف عادة ليُرددها عدة مرات.

ولنضف هنا مثالا لتوضيح هذه الظاهرة، ودعم رأينا فيها. لنأخذ قصيدته[2]:

---

1 يرى العمري أنّه يمكن إدخال الأبيات (49. 50. 51. 52. 53. 54) كلها ضمن تضمين مزدوج داخلي وخارجي ذلك أن الأبيات التي لوحظ خلوها من التضمين الداخلي (50. 53) مشدودة إلى ما قبلها تضمين خارجي. (الديوان 38-39).

2 الديوان 85.

لِمَنْ طَلَلٌ أبصرتُهُ فشَجاني كَخَط زَبُورٍ في عسيبٍ يَمَانِ

إذ نلاحظ أن الاتساق هو النظام المهيمن، في حين يتركز التضمين في الأبيات 4. 5. 7. (والبيت السادس امتدادا للخامس). ولا يظهر بعد ذلك إلا في البيتين 10. 15. أي على مسافات متقاربة: ...4–7...10...15... وبذلك يقسم التضمين القصيدة إلى أربعة أقسام كالتالي: (1–3) ...(8–9) ...(11–14) ...(16–17).

ويعتقد العمري أنَّ الشاعر إنَّما عدد أبيات التضمين في الدفعة الأولى (4–7) لملاءمة هذه البنية لانفعاله، وللبنية الفكرية المُعبرة عن ذلك الانفعال، وعدم إمكان استفراغها في بيت واحد[1]، والبنية المتميزة التي استهوت الشاعر هي[2]:

4–فإن أُمْسِ مكرُوباً، فيا رب بُهْمَةٍ كشَفْتُ، إذا ما اسْوَدَّ وجهُ الجَبان

5–وإن أمسِ مكْروبا، فيا رب قَيْنَةٍ مُنَعَّمـةٍ، أعملتُها بكران

6–لها مِزْهَر يعلو الخميسَ بصوته أجَشٌ، إذا ما حركتْه اليدانِ

7–وإن أمس مكروبا، فيا رب غارة شهدت، على أقب رخْوِ اللبَانِ

فقد كرر الشاعر نفس التركيبة في الأبيات: 4. 5. 7.

نخلص من نموذج قصيدة امرئ القيس، ميل الشاعر إلى تقديم المعنى كاملا في الشطر الأول، ثم توسيعه أو إغنائه أو المصادقة عليه في الشطر الثاني.

1 محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص 229.

2 المرجع السابق، ص 86.

1-1-2 علاقة الأبيات ببعضها عند الشاعر زهير ابن أبي سلمى

ونقف على نمط آخر لعلاقة الأبيات بعضها ببعض عند زهير ابن أبي سلمى حيث في الغالب أطراف المعنى أكثر تماسكا في الشطرين، وقد يندمج الشطران بفصلة أساسية في بناء المعنى، غير أن زهيرا يتحاشى بتر الكلمة خلاف ما سنرى عند غيره.

قام زهير بتعويض وحدة الشطر بوحدات جزئية قابلة للوقف دلاليا، وهو وقف مدعوم بقواف داخلية أو بتوازن كامل أو نسبي. وكثيرا ما لعب التنوين دور التقفية، وبذلك كونت الفصلات عنده قرائن، أي أنها تتمتع بقدر من الاتساق الذاتي. وبذلك يتدفق بيت زهير يحدوه الترابط الدلالي عبر عدد من الحواجز تكون القافية أقواها. وكثير من تلك الحواجز اختياري، ولكنه يقترح نفسه ويُعطي المنشد إمكانية حقيقية لتقديم هذا التمفصل أو ذاك، وعند قراءة قصيدة زهير يمكن تقديم الملاحظات التالية:

-تجاوز عدد حالات الترابط بين الشطرين الذي بلغ نصف الأبيات 17/33. (أما بين البيتين فنادر 03/33).

-عدم مصادفة مشطور البحر لوقف دلالي إلا في حالات نادرة لا تدخل في نسق ترصيعي ذي مردود إيقاعي.

فمن هنا يمكن القول بأن البنية الغالبة على النص هي بنية تضمينية بالنسبة للتمفصل العروضي. ومن الأكيد أن غلبة هذه البنية من شأنه أن يؤدي إلى إجراء إيقاعي تعويضي. وهذا الإجراء بارز من تقطيع الأبيات نفسها، فهي مركبة من وحدات ترصيعية غير ملحوظة، في الغالب، ولكنها موجودة. وهذه الوحدات مكونة من أنساق يمكن كشفها[1].

1 الموازنات الصوتية، محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص231.

الأنساق الترصيعية (عدد الوحدات)	عدد الأبيات التي ورد فيها كل نسق
4	13
5	10
3	6
2	3
6	1

هذا من حيث الكم، أما إذا نظرنا إلى الأنساق أو نظام هذه الوحدات فينبغي أن نقسم القصيدة حسب الموضوعات التي تتناولها لنرى فيما إذا كان هذا النظام وظيفيا:

الأبيات	الموضوع
1-6	رحيل الخليط، وحركة الرحلة في الصحراء
7-24	تساؤل الشاعر هل تبلغه الناقة. ووصفها وتشبيهها باقطاة...إلخ
25-33	الحديث عن العهد والجوار. والتهديد بالهجاء

الأنساق الإيقاعية في كل مجموعة:

1-6: 3. 5. (4. 4. 4. 4).5.

25-33: 3. 5. (4.4.4.4).5. (4.4.4).

7-24: 3. (5.5.5.5).4 3. 5. 2. 3. (4. 5. 6. 5. 4).3. (4.4).

يحتملُ. 5. يحتملُ 4

فيكون: (5.5.5.). (4.4.4.)

ما هي الدلالة التي يمكن أن نعطيها لهذه الأنساق، خاصة تطابق بنيتي المجموعتين (1-6) و(25-33)؟ هل يرجع التطابق إلى تشابه الحالتين:

المخالطة ثم البين–العهد والجوار ثم الغدر الموجب للتهديد.

يبدو هذا محتملا، إذا كان الأمر كذلك فيمكن القول بأنّ البنية الترصيعية غير الملحوظة، –الراجعة إلى تمفصل أبيات القصيدة تمفصلا دلاليا إيقاعيا مخالفا لتمفصل العروض–كانت تستجيب في نظامها الداخلي لحالة الشاعر النفسية، ولموضوعه. ولهذا البحث مجاله.

ونقف الآن **لملاحظة** الصراع بين آليتين: التضمين العروضي، والتقطيع الترصيعي. فالتضمين يحاول خلق حركة وسرعة داخل البيت، في حين يعمل الترصيع بتكثيره لفرص الوقف على إبطاء حركة القصيدة. إن النص يبدو وكأنه يتمفصل تمفصلا جُمَليا نثريا، ولكنه في الواقع، يحتفظ لوحداته بقدر خفي من التوازن، يمكن أن نلحظه بتقطيع أبيات من المعلقة تقطيعا يُراعي احتمالات مختلفة. فلنأخذ قوله:

وقال: سأقْضي حاجتي، ثم اتقي عدُوي، بألفٍ، من ورائي، مُلجَمِ

يمكن تقسيم البيت دلاليا إلى ثلاث وحدات:

وقال سأقضي حاجتي/ ثم أتقي عدوي بألف/ من ورائي ملجم. [1]

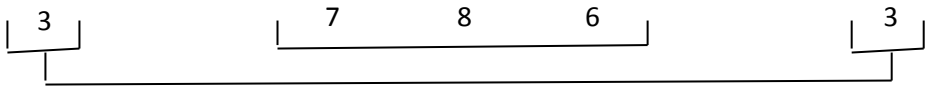
بين هذه الأجزاء أو الفصلات تناسب إيقاعي نسبي إذا نظرنا إلى كم المقاطع دون نظر إلى نسقها؛ ففيها من المقاطع الطوال: 5. 6. 4. ومن القصار 4–5–4 أي مجموع: 9. 11. 8.

وهناك إمكانيات تقسيم آخر يراعي جانبا من التمفصل الدلالي وجانبا من الترصيع أكبر تدعمه القوافي:

وقال: /سأقضي حاجتي، / ثم أتقي عدوي/، بألف من ورائي/ ملجم

1 الموازنات الصوتية، محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص233.

فيكون نسقه المقاطعي هو:



فالتقسيم العروضي قد تحول هنا إلى الخلف ليصير أرضية تمارس عليها لعبة اختلاف التمفصلين الدلالي والترصيعي أو ائتلافهما حسب إمكانية القراءة.

ويمكن إضافة مثال آخر لإبراز هذه الظاهرة، وليكن البيت الثاني من المعلقة:

ديار لها بالرقمتين، كأنها مراجعُ وشم في نواشر معصَم

فالتقطيع الترصيعي الدلالي الذي يساهم في التضمين يتجاوزه الوقف العروضي بين الشطرين هو:

ديار لها بالرقمتين/ كأنها مراجع وشم/ في نواشر معصم

المقاطع الطويلة لـ –الفصلات–القرائن هي: 6. 5. 4. والقصيرة 4.4.4. أي مجموع 10. 9. 8. وهذا التنازل في العدد الإجمالي للمقاطع نسبي لا يُخل بالتوازن العام ويتبع قاعدة ترصيعية تفضل أن يكون المتأخر أقصر من المتقدم.

ونخلص أن الشاعر زهيرا قوَّى بنظام الحلقات الترصيعية الصغيرة التي يرصفها فوق النظام العروضي، التضمين العروضي الداخلي، وهو النموذج الأمثل، حيث تشكل الفصلة المحورية حلقة قوية تلحم الشطرين. أو كان أكثر من ذلك. إلا أن الذي يجب تسجيله، مرة بعد مرة، هو أن التضمين، عند زهير، قد ركب الترصيع. ولذلك فبدل أن يصبح نقيضا للوزن يضيف وزنا جديدا تعويضيا.

وقد انتبه لهذه **اللعبة النظمية** علماء الشعر التي يعمد إليها الشعراء المقتدرين فيجمعون بين خطاطتين عروضيتين يرصفون واحدة فوق الأخرى، تظهر الأولى في الشعر الحر بالتمثيل البصري الذي يظهر عدم الاتساق، وتظهر الثانية من التجميع النحوي

للوحدات الإيقاعية المحسوسة. فيبقى الوعي الإنشادي موزعا بين نسقين"[1]. كما يبدو من التقطيع التالي لقصيدة زهير المذكورة:

2 -إدماج الشطرين

إن استعمالنا لكلمة إدماج هنا ينظر إلى قول ابن رشيق: "المُداخلُ من الأبيات، ما كان قسيمُه (أي شطرُه) متصلا بالآخر، غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المُدمج أيضا"[2].

وقد اخترنا الاقتراح للتسمية دون الأول لما يثيره هذا من لبس (مع المداخلة). ولأننا نسعى لاستعماله -كما يتبين من الحديث عن البنية التضمينية عند زهير-في معنى أوسع يهتم باندماج الشطرين في وحدة دلالية دون اشتراط جمعهما بكلمة. وإن كان بتْرُ كلمةٍ يُمثل المظهر المثالي لإدماج الشطرين.

ويبدو أن هذه الظاهرة ترتبط بإيقاع البحور، فهي أكثر شيوعا، بل ربما أخص وجودا، في البحور القصيرة، خاصة تلك التي تصاب عروضها بعلة من العلل تجعلها غير متوازنة مع أول الشطر توازنا ملحوظا ذا مردودية إيقاعية عند الوقف. كما هو الحال في السريع والمنسرح، بل والعروض الثانية من الكامل (فعلن) وفيما دونها من البحور غير أن وجوده الملحوظ والمحبب للشعراء هو في بحر الخفيف. وقد تنبه البلاغيون إلى ذلك وسجلوه، فذكر ابن رشيق، في سياق حديثه السابق، أن الإدماج كثير الوقوع "في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك"[3].

---

1 Mazaleyrat. Eléments P.131.

2 العمدة 177/1.

3 العمدة 177/1.

ولا شك أن هذا التفسير ذو قيمة كبيرة، فنحن لم نعثر، فيما راجعناه من شعر الجاهليين، على إدماج في البحور المعتبرة طويلة التي يقوم شطراها على توازن داخلي مثل الطويل والبسيط والكامل والوافر، إلا حين تصاب العروض بعلة تكسر توازنها مع التفعيلة الأخرى. غير أننا نعتقد أن كثافة هذا المقوم في قصيدة ما دون قصيدة من نفس البحر يُفسر بأسباب ذاتية، خاصة بالشاعر، أو موضوعية، ترجع إلى طبيعة الأفكار المتناولة، فيما إذا كانت معقدة أو ذات طبيعة فلسفية. ولعل الشعراء مالوا إلى البحور الخفيفة التي تسمح بالإدماج في العصور المتأخرة لهذا الغرض.

كما نسبنا البنيتين السابقتين لشاعرين كبيرين نجد ما يُبرر ميلنا لنسبة البنية الأخيرة لأبي العلاء المعري، إذ وجدنا قصيدته المشهورة في رثاء أبي حمزة أحسن مثال لهذه الظاهرة، فقد بلغ عدد الأبيات التي تقع القاسمة فيها وسط الكلمة 37 بيتا من مجموع 52 بيتا، هذا بالإضافة إلى حالات الافتقار التي تهيمن على بقية أبيات القصيدة. بل يصل ترابط الشطرين ومكافحة هذا الترابط للوقف إلى حد وقوع القاسمة على حرفين مُدغمين كما في قوله:

فالعراقيُّ، بعدهُ، للحجازيي، قليلُ الخِلاف، سهلُ القياد.

ولا يمكن القول بأن أبا العلاء هنا إنما يهتم بالمعنى وصياغة جملة في حدود البحر، دون إعارة اهتمام للتقطيع الداخلي، أي أن البيت يمكن أن يقرأ قراءة مرسلة لا تهتم إلا بالكم والقافية. بل إن البيت يضع معالم ينبغي الشعور والإشعار بها، وهي معالم ترصيعية: "فالعراقي" دون فك للإدغام تتجاوب مع "الحجازي"، فهما متوازنتان تقطيعيا وتقفية، بل فيهما عناصر تجنيسية داخلية:

ف..–	ل	ع...ر	ا	ق	ي
ل..	ل	ح...ج	ا	ز	ي

فالوقف التقطيعي الذي يسمح به الموقعان (نهاية التفعيلة ونهاية الشطر) يمسح بإشباع السكون قبل الإدغام وإظهار الحركة.

ثم إن تقطيع الشطر الثاني، بعد ذلك، إلى قرينتين متوازيتين تركيبيا متوازنتين صوتيا، كل واحدة منهما قائمة الذات دلاليا، يُشعر بأن البيت مكون، في الواقع من أربع وحدات هي: فالعراقي، للحجازي، قليل الخلاف، سهل القياد

وبرغم القيمة الدلالية الجوهرية لـ "بعده" في البيت فإن الإيقاع الرتيب يسعى لتنحيتها عن طريقه ليجعلها تضيع مع الوقت بين القرينتين. وقد يُضطر المُنشد الذي يحرص على دلالة النص إلى إيقاع نبرٍ قوي على "بعده" لإبرازها فيحدث بذلك نزوحا عن البنية الإيقاعية للبيت، فيكون بذلك عنصرا منشطا للإيقاع لا مفسدا له.

وإذ يستأنف أبو العلاء بعد فك الإدغام مباشرة مركبا جديدا أو فصلة جديدة فإنه يؤكد أن الأمر إنما يتعلق بضرورة التشديد على الكلمة المبتورة.

وهو مَن سُخِّرت له الإنس والجـ نُ بما صح من شهادة صاد

3 –اعتماد الشطر وحدة: الأراجيز

"فرق العلماء بين القصيد والرجز منذ القديم، ونظروا نظرة خاصة إلى الرجز والرجاز، انتقصوهم فيها، وجعلوهم دون باقي الشعراء، وأنزلوهم دون منازلهم. ومن الواقع أن الرجز قلما استعمله أكابرُ شعراء العرب منذ أيام الجاهلية"[1]. وعبر أبو العلاء عن هذه المنزلة في رسالة الغفران بأن جعل "أبيات" الرجاز دون "أبيات الجنة" سموقا، فقال ابن القارح حين مرَّ بها: "لقد صدق الحديث المروي، وإن الرجز لمن سفاسف القريض"[2].

1 عزة حسن. مقدمة ديوان العجاج 25.

2 رسالة الغفران 373–377.

فهل يرجع هذا الاستنقاص إلى سهولة هذا البحر كما ذهب إلى ذلك العروضيون؟ ومتى كانت السهولة والتعقيد مقياسا للشعرية؟ أم إن للرجز كبحر، ميزة إيقاعية دون ميزة البحور الأخرى؟ إن التشابه الشديد بين بنيته وبين بنية الكامل، خاصة حينما يشيع الخبنُ في الأخير، يدحضُ هذا الافتراض في نظري. ومع ذلك فليس ممكنا أن نستعمل مثل هذه الاعتبارات لنضع العَجاج في مصاف فحول القصيد مادام القدماء قد رفضوا ذلك.

إن الأمر يرجع في نظري إلى نزوع نثري، يتجلى في تغليب الجملة على البيت، خاصة في المشطور والمنهوك وما دونه، وقد انتبه بعض علماء الشعر إلى هذه الحقيقة ونازعهم فيها آخرون. فـ "المثلث عن الخليل، والمثنى عند الأخفش، والموحدُ عند الجميع، سوى ابن إسحاق، من قبيل الأسجاع، لا من قبيل الأشعار"[1].

ولمقاومة النثرية لجأ الرجاز إلى عدة إمكانيات أهمها مضاعفة القوافي بالتزامها في جميع الأشطر. كما قووا القافية بإجراءات أخرى. كالغرابة المُعجمية والصوتية. وهذا ما لم ينتبه إليه أبو العلاء حين عاب قوافي رؤية على لسان ابن القارح: "ما كان أكلفك بقوافٍ مُعجبة، تصنعُ رجزا على الطاء، وعلى الظاء وعلى غير ذلك من الحروف النافرة"[2]. إذ لم يُدرك الوظيفة التعويضية التي لعبتها القافية: تكسيرُ الجمل[3]. ولكن أبا العلاء انتبه إلى

ونقله الدكتور عزة حسن في المرجع السابق 21. أضف إلى ذلك أن ابن سلام رتب العجاج وابنه رؤية في الطبقة التاسعة من فحول الشعراء الإسلاميين. (طبقات فحول الشعراء 737/2).

1 السكاكي مفتاح العلوم 544 ويروى أن الخليل قال، حينما ردوا عليه: "لأحتجن عليهم بحجة إن لم يقروا بها كفروا". وهو يقصد كلام رسول الله الذي لم يقصد به أن يكون شعرا فخرج على مشطور السريع:

هل أنتِ إلا إصبعٌ دميت وفي سبيل الله ما لقيت نفسه.

وأنظر (إعجاز القرآن) للباقلاني ص56. وفيه:"وما الرجز فإنه يعرض في كلام العوام كثيرا وفيه أيضا: "إن الرجز بشعرٍ أصلا، لاسيما إذا كان منظورا أو منهوكا". (ص: 54).

2 رسالة الغفران 375.

3 من القوافي التي تثير الانتباه عند العجاج (ط) و(خ). الأولى في أرجوزة من 60 شطرا والثانية في أرجوزة من 41 شطرا. ولمقارنة أولية نظرت في ديوان فحل من المعاصرين للعجاج وهو جرير، فوجدت أن هذين الصوتين لم يردا عنده في القصيد، وكل ما هناك خمسة أشطر من الرجز على قافية (ط) وأربعة على قافية (خ). وهذا، في نظر العمري أمر ذو

جانب مهم متصل بالطبيعة النثرية للرجز حين قال: "ولم تكن صاحب مَثَّل مذكورٍ". والمثلُ، حسب ما مر من كلام ثعلب، هو النموذج المثالي للجملة النظمية في الشعر الكلاسيكي، إذا جاز أن نتحدث عن جملة نثرية، وجملة نظمية1. ولا يتعلق الأمر بعمق الفكرة فحسب، كما يتبادر إلى الذهن.

ونقدم هنا مثالا يُلاحظ فيه القارئ ابتداء بعض الأشطر بحرف الجر والظرف، وهو أمر قليل، إن لم يكن منعدما، في القصيد. كما يلاحظ تماسك الأشطر كسلسلة وثيقة الترابط2:

1–الحمْدُ لله الـذي استقلـتِ

2–بإذنـه السمـاءُ واطمأننـتِ

3–بإذنه الأرض ومـا تعتتِ

4–وحى لها القرار فاستقرتِ

5–وشدها بالراسيـات الثُبـتِ

6–ربُّ البلاد والعبـاد القنـتِ

7–والجاعل الغيثَ غياثَ المسنتِ

8–والجامعُ الناسَ ليوم الموقـتِ

9–بعد المماتِ، وهو مُحيي الموتِ

دلالة كبيرة (أنظر شرح ديوان جرير 332–333. 114). ويمكن أن نضيف إلى وسائل تجاوز النثرية الميل إلى الغريب. وخاصة في القوافي.

1 يبدو وكأن هذا الأمر صار مُلحاً، والواقع أننا نقاوم إغراء بإنجاز دراسة من هذا القبيل انطلاقا من ديوان العجاج.

2 ديوان العجاج 266.

10–يوم ترى النفوسُ ما أعدت

11–من نُزُلٍ إذا الأمورُ غُبتِ

12–مِن سعْي دنيا طالَ ما قدْ مُدتِ

13–حتى انقضى قضاؤها، فأدتِ

14–إلى الإلهِ خلقَه إذْ طمتِ...إلخ

لا نريد أن نخوض في تعبيرية هذا الترابط الذي يصور حركة الوجود الدائبة المتسارعة. فالذي يهمنا أن الراجز وضع حلقات بين الأشطر، أو هي موضوعة في الأصل بين مجموعة من الأفكار النثرية المسترسلة، ثم عمد هو إلى تكسيرها بالقوافي. فيمكن كتابة هذا الكلام حسب الجمل أو الفصلات على الشكل التالي[1]:

أ–1–الحمْدُ لله الذي استقلتِ (2) بإذنه السماءُ

ب–واطمأننتِ (3) بإذنه الأرض، وما تعتتِ

ج–4–وحي لها القرار فاستقرتِ

د–5–وشدها بالراسيات الثُبتِ (6) ربُّ البلاد والعباد القنتِ

هـ–7–والجاعل الغيثَ غياثَ المسنتِ

و–8–والجامعُ الناسَ ليوم الموقتِ (9) بعد المماتِ

ز–وهو مُحيي الموتِ (10) يوم ترى النفوسُ ما أعدتِ(11) من نُزُلٍ، إذا الأمورُ غُبتِ (12) مِن سعْي دنيا طالَ ما قدْ مُدتِ (13) حتى انقضى قضاؤها، فأدتِ (14) إلى الإلهِ خلقَه إذْ طمتِ (15) غاشية الناس التي...إلخ

1 نشير إلى الأشطر بالأرقام وإلى الجمل والمركبات بالأحرف.

فهناك سبع جمل على الأكثر تستوعبُ أربعة عشر شطرا. وإذا أمكن اتساق المتفصلين مرتين، فإن الجملة الأخيرة قد ضمت، وحدها، ستة أشطر، ولا تزال مفتوحة تستوعب السابع وما بعده[1].

ويمكن في حالات كثيرة مما أوردناه هنا الحديث عما أسماه علماء القراءات قُبحَ الابتداء، فهناك حالات قد يكون الوقف فيها ممكنا، والابتداء بعدها قبيح. خاصة الابتداء بحروف الجر، والظرف و"حتى"...إلخ من كل ما لا يستقل بمعناه فلا يجوز الابتداء (عند علماء القراءات) إلا بمستقل بالمعنى، موفٍ بالمقصود[2].

وقد يبدو للقارئ العادي أن الأرجوزة تعتمد في تقطيعها على القافية وحدها إذ لا نجد داخل الأبيات ترصيعا ملحوظا. والواقع أن هناك قوافي داخلية تعاكسُ هي الأخرى المسار النثري للأرجوزة. فبحر الرجز من البحور الصافية، ذات الطابع الرتيب، التي يمكن إلقاؤها إلقاءً عروضيًا دون عناء: الحمد لل/له الذي اس/تقلت

وهو في ذلك مثل الكامل، ولذلك قد يلجأ الراجز إلى تقفية هذه التفعيلات تقفية خفية إذ لا يسندها تمفصل تركيبي[3]. فلنلاحظ أن قوافي التفعيلات في الأشطر المسجلة هنا هي:

6 ل

5 م

5 ن

3 هـ

1 محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص243.

2 النشر 230.

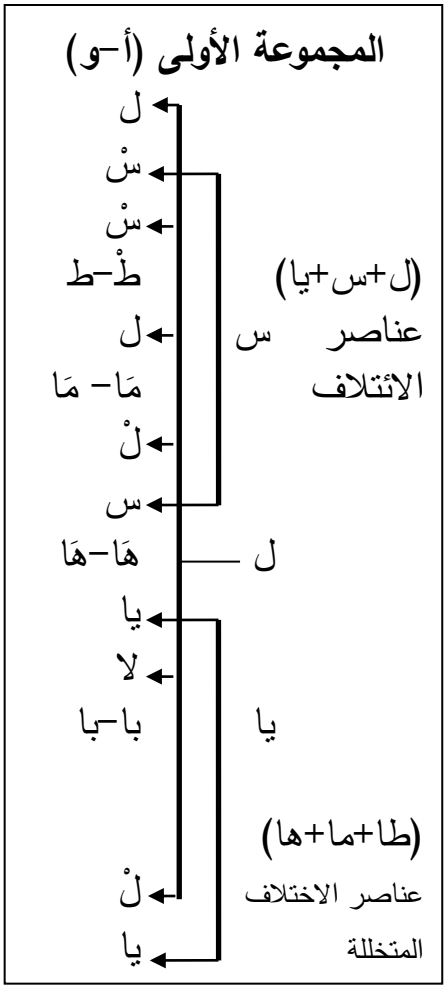
3 كما قد يعمد إلى إيقاع تمفصل تركيبي على التقطيع الوزني كما في قوله:
والرخو عن / جواره / كالمهتضم (ديوان العجاج 278).

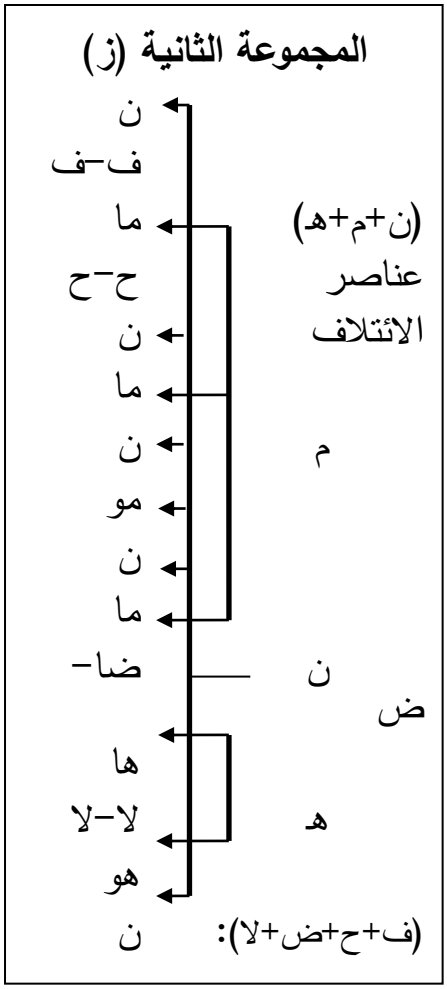
3 س

2 ي

5 مختلفة

نلاحظ من الناحية الكمية، أن هناك ثلاثة أصوات مهيمنة على تفعيلات هذه الأشطر غير أن هناك جانبا آخر له قيمته، وهو اختلاف بنيتي الوحدتين الدلاليتين. فالجمل الخمس الأوائل تدور حول قدرة الله عامة، والجملة السادسة الأطول تتحدث عن يوم الحشر، وهي تكون حركة ثانية في نمو الأرجوزة، ومع هذا الاختلاف الدلالي اختلاف البنية القافوية المذكورة.نشخص ذلك بما يلي، مع إهمال قوافي الأشطر[1]:





1 الموازنات الصوتية، محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص244.

يلجأ الراجز في مقاومة تمرُّد الجمل النثرية على قوانين النظم: الاتساق إلى عناصر التعويض الظاهرة والخفية.

هناك ظاهرة تتعلق تفصيل أوجه الكلام بتعداد الصفات والنعوت في الوصف والمدح والرثاء، ففي هذه الأحوال يكون التقسيم الدلالي (مجموعة من الصفات أو من الأحكام والأفكار) مواتيا لتقديم الكلام في وحدات توازنية متناسبة: إما أن تكون منفصلة في صيغ صرفية أو تقطيعية متوازنة، وإما أن تكون تراكيب نحوية متوازية[1].

ونجدها بشكل لافت في شعر البكائيات والرثاء مثل مراثي الخنساء، وهاشميات الكميت، كما جاء في ميمية للكميت في بني هاشم، وهي قصيدة تقوم أساسا على توازن الصيغ صرفيا وتقطيعيا، وتوازي التراكيب، مع دعم ذلك كله بالترديد والاشتقاق، ومنها2:

1–مَنْ لِقلْبٍ مُتيمٍ مستهام غير ما صبْوةٍ ولا أحلامِ

2–طارقاتٍ ولا أذكار عوانٍ واضحات الخدود كالأرامِ

3–بلْ هواي الذي أجُنُ وأبْدي لبَني هاشم فُروع الأنامِ

4–**للقريبين** من ندى، والبعيد ين من الجَورِ في عُرى الأحكامِ

5–**والمصيبين** بابَ ما أخطأ الناسُ ومُرسي قواعِد الإسلامِ

6–**والحُماةِ الكُفاة** في الحربِ إن لف ضيرام وقودهُ بضرامِ

7–والغيوث الذين إن أمْحَلَ الناس فمأوى حواضين الأيتامِ

8–**والولاةِ الكفاة** للأمرِ إن طرَ ق يتنا بمجهض أو تمامِ

1 أنظر 458. 11 Poétique وأنظر مقدمة
Molino (J) et Tamine (J). introduction à l'analyse linguistique de la poésie.
ومقدمة "بنية اللغة الشعرية" لـ جان كوهن.

2 هاشميات الكميت. 4–7.

9–**والأساة الشفاة** للداء ذي الريبة والمدركين بالأوغامِ

10–والرَوايا التي بها يحملُ الناسُ وسُوقَ **المُطبعَاتِ العظامِ**

11–والبحورِ التي بها تُكشف الجرة والداء من غليل الأوامِ

12–**لكثيرِنَ طيبين** من الناسِ **وبرين صادقينَ** كِرامِ

13–**للذُّرى فالذرى** من الحَسَبِ الثاقبِ بين **القمقام فالقمقامِ**

14–**واضحي أوجُهٍ** كرامٍ جُدُودٍ **واسطي نسبةٍ لهامِ فهامِ**

15–**راجحي الوزنِ كاملي العدلِ في** السيرة طبينَ بالأمورِ العظامِ

16–فضلوا الناس في الحديث، حديثاً وقديما في أول القُدامِ

17–**مستيدينَ متلفين مواهِبَ مطاعيمَ** غيرَ ما أبرامِ

18–**مستفيدينَ مُفْضلينَ مساميحَ مراجيح في الخميسِ اللُّهامِ**

19–**ومداريك** للذحولِ **متاريك**، وإن أُحفظوا، لعُور الكلامِ

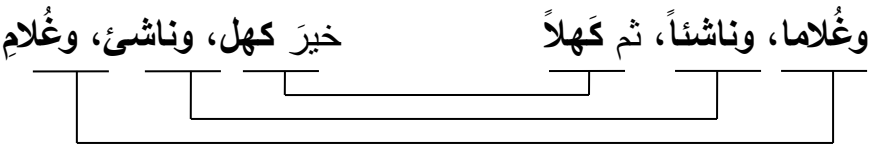
20–لا عُراهم تُحلُ للمنطق الشغبِ ولا **للطام** يوم **اللطامِ**

21–**أبطحيينَ أريحيين** كالأنجُمِ ذات الرجُومِ والأعلامِ

27–أسدُ حربٍ، **غُيوثُ جدْبٍ، بهاليلُ، مقاويلُ**، غيرَ ما أفْدامِ

وتسير القصيدة على هذه الوتيرة، بل يعمدُ الشاعر إلى تعقيد البنية الوزنية بالقلب في مثل قوله في الرسول:

49–خيْرَ مُسترضَعٍ وخيرَ فطيم وجنينٍ أُقِرَّ في الأرحامِ



يلاحظ في هذا البيت، كما في أبيات أخرى كثيرة من هذه القصيدة، فرطُ الإحساس بالتقطيع العروضي، يتجلى ذلك في محاولة مقابلة التفعيلات من صيغ صرفية أو مركبات[1]:

وغلاما وناشئا	ثم كهلاً		خير كهل وناشئٍ	،وغُلامِ	
فعلاتن مفاعلن	فاعلاتن		فاعلاتن مفاعلن	فعلاتن	

ومع ذلك فإن الحساسية الترصيعية قد تطغى على الإطار العروضي فتفرض نظامها التقطيعي، كما في البيت 18:

مُسعفين	مفضلين	مساميحُ مراجيحُ في الخميس		اللهامِ
فاعلات	فاعلات	مفاعيل مفاعيل فاعلاتن		فعولن

ولعل هذا ما جعل بشارا ينكر شاعرية الكميت[2] كما أنكرها حماد ونسبه إلى الخطابة[3]. فالحق أن الوزن لم يعد يتجاوز الإطار الخارجي الذي تملؤه الموازنات الترصيعية وتفرض عليه سلطتها.

وتذكرنا قصيدة الكميت بمجموعة من القصائد الرثائية القديمة المبنية على صيغ من هذا القبيل، من أقربها إليها، قصيدة أمية بن أبي الصلت في قتلى قريش يوم بدر، ومنها[4]:

8-شُمْط وشُبان بهاليل مغاويرُ وحاوحْ

1 محمد العمري، الموازنات الصوتية. ص 227.

2 الأغاني 219/3.

3 الموشح ،ص196.

4 ديوان أمية بن أبي الصلت، ص 246.

9–ألا ترون كما أرى ولقد أبانَ لكل لامحْ

10–أن قد تغير بطنُ مكة، فهي موحشة الأباطحْ

11–منْ كل بطريق لبطْريق، نفي الثوب واضحْ

12–دُعموصِ أبوابِ الملوكِ، وجائب للخرق فاتحْ

13–ومنَ السرامِطةِ الخلا جمة الملاوثةِ المناجحْ

14–القائلين الفاعلينَ الآمرين بكل صالحْ

15–المُطعمينَ الشحمَ فو قَ الخُبزِ، شحما كالأنافِحْ

16–نُقُلُ الجِفانِ مع الجِفا نِ إلى جفان كالمناضحْ

17–ليستْ بأصفار لمن يعقو، ولا رُح رحارحْ

18–للضيفِ ثمَ الضيفِ بعد الضيفِ والبُسطْ السلاطِحْ

19–وُهُبُ المئين من المئينَ إلى المئين منَ اللواقحْ

20–سوق المُؤبلِ للمؤبلِ صادرات عنْ بلادحْ

نلاحظ أنَّ الشاعر يحرص على تقفية التفعيلات تقفيات ممدودة تبتر الوحدات الدلالية الأكثر تماسكا، وتحاول أن تكون عقبات في سبيل تدفق المعنى المتدفق نحو القافية مُدمجا الشطرين. تأمل قوله:

13–ومن السرا/ مطة الخلا / جمة الملا / وثة المناجح

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

.....را .....لا .....لا

14–القائلي/ن الفاعلي/ن الآمري/ن بكل صالح

مستفعلن/ مستفعلن / مستفعلن / متفاعلاتن

لي/ .....لي/ .....ري

ويتخلل مراثي لبيد هذه الطريقة في موازنة الصيغ والتراكيب ومقابلتها بالتفعيلات وترديد الألفاظ ، فمن ذلك قوله (والشاهد معلم بخط) [1]:

1–إنما يحفظُ التُقى الأبرار وإلى الله يستقر القرارُ

2–وإلى الله ترجعُون وعند اللـه وردُ الأمورِ والإصدار

3–كل شيء أحْصى كتابا وعلما ولديه تجلتِ الأسرارُ

4–يومَ أرزاق من يُفضلُ عُم موسَقات/وحُفل/أبكارُ

5–فاخراتٌ/ضُرُعُها/ في ذراها وأناضَ العيدانُ والجبارُ

6–يوم لا يدل المدارس في الرحمة إلى براءة واعتذارُ

7–وحسانٌ/ أعدهن لإشها د، وغفر الذي هو الغفارُ

8–ومقام / أكرمْ بهِ/ منْ مقامِ وهوادٍ/ وسنةٍ/ ومشارُ

15–هلكتْ عامر فلم يبقَ منها برياضِ الأعراف إلا الديارُ

16–غير آل / وعُنةٍ / وعريش ذعذعتها الرياح والأمطارُ

17–وأرى آل عامرٍ ودعوني غيرَ قومٍ/أفراسهم/ أمهارُ

18–واقفيها/ بكل ثغر مخوفٍ هُمْ عليها/، لعمرُ جدي، نُضارُ

1 ديوان لبيد، ص 76–77.

لاشكَّ أنَّ هناك أثرا للوزن في دلالة الشعر في وجود رابط بين البنية اللغوية وبين البحور المختارة لها أو التي نستوعبها. ويبدو السريع والكامل ومجزوءه أكثر ملاءمة لهذه الكتابة التقطيعية التي لا نشكفي أن الترنم والنواح أو الغناء قد لعبا دورا أساسيا في تحديد القالب التوازني المناسب لها.

هذا، ونجد منحى توازنيا شبيها بالأول في تقاليد وصف الناقة، فقد تناقل الشعراء الجاهليون مجموعة من الصفات صاغوها في صيغ صرفية وتراكيب تسند بعض هذه الصفات إلى بعض. ونعتقد أن كثيرا من هذه الصيغ والتراكيب قد آل إلى الشعراء المخضرمين وتردد في شعرهم دون إبداع أو إضافة. وأحسن خزان لذلك قصيدة كعب بن زهير "بانت سعاد".

إن وصف الناقة في هذه القصيدة (الأبيات 14–35) يحتوي عددا كبيرا من الصيغ الصرفية المتماثلة والمتضارعة التي تتجاوب أفقيا وعموديا خاصة إذا نظرنا إلى تجاوب الصيغ الصرفية في القافية حيث يتبادل الردف بالواو مع الردف بالياء. نورد هنا أبياتا منها[1]:

14–أمستْ سُعادُ بأرضٍ لا يُبَلغُها إلا العِتاقُ النجيباتُ المراسيلُ

15–ولن يُبلغُها إلا عُذا افرةٌ فيها على الأين، إرقالٌ وتبغيلُ

18–ضخمٌ مقلدُها، فعمٌ مقيدُها في خلقها عن بنات الفحل تفضيلُ

19–غلباءُ وجناءُ عُلكُومٌ مُذكرَةٌ في دفها سعَةٌ، قُدامَها ميلُ

1 شرح ديوان كعب بن زهير للسكري. الدار القومية، القاهرة 1950. ص: 9–10. وربما أثارت هذه التوازنات ريبة نقلة الشعر ومحققي الدواوين باعتبارها صنعة لا تلائم شعر الطبع، وربما أنزلوها إلى حاشية النسخ المحققة أو أخروها إلى الملحقات المشكوك فيها. وهذا مصير البيتين 18، 19 والبيت المشهور (في حاشية الديوان. ص6):

هيفاء مقبلة، عجزاء مدبرة لا يشتكي قصر منها ولا طول

4-علاقة الوحدة النظمية الدلالية في الشعر البدوي:

وكما وقفنا على العلاقة بين الأبيات والأشطر في الشعر الفصيح، فإنَّ للشعر البدوي الجزائري نصيب من هذه الدراسة وهذا ما ألفيناه عند الشاعر عبد الله بن كريو، حيث رصدنا مدى التشابه وأحيانا التطابق بين هذه الظواهر الصوتية الدلالية التي تعكس علاقة التشاكل بين الشعر الفصيح وأوزانه مع الشعر البدوي الجزائري وأوزانه، وهو ما أشار إليه الأستاذ حركات في كتابه الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي[1].

فكيف كانت علاقة الأبيات في الشعر البدوي الجزائري؟ وكيف وظَّف الشاعر تلك العلاقة في توسعة المعنى عبر أبيات القصيدة؟

وقبل أن نتناول تلك العلاقة بين الأبيات التي تقوم على حدود المعنى في الكلمة وحدود الوزن والبيت الشعري، لابد من الوقوف على إيقاع النحو في البيت البدوي.

4-1 إيقاع النحو وإيقاع الوزن في الشعر البدوي العشاري

يلتقي النحو مع الوزن على مستوى البيت الذي هو وحدة دلالية وصوتية، والنحو = صرف+ تراكيب... ويتمظهر في الوقفات[2].

وعند تتبع قضية توزع المعنى في البيت الشعري لابد أن نتطرَّق إلى قضية الإعراب بالمعنى الذي أشار إليه الأستاذ مصطفى حركات، والمرتبط بالوظيفة والرتبة لا بالحركة الإعرابية[3] وهذا ما سنقف عليه في قصيدة قمر الليل من الوزن البدوي العشاري لابن كريو على النحو التالي:

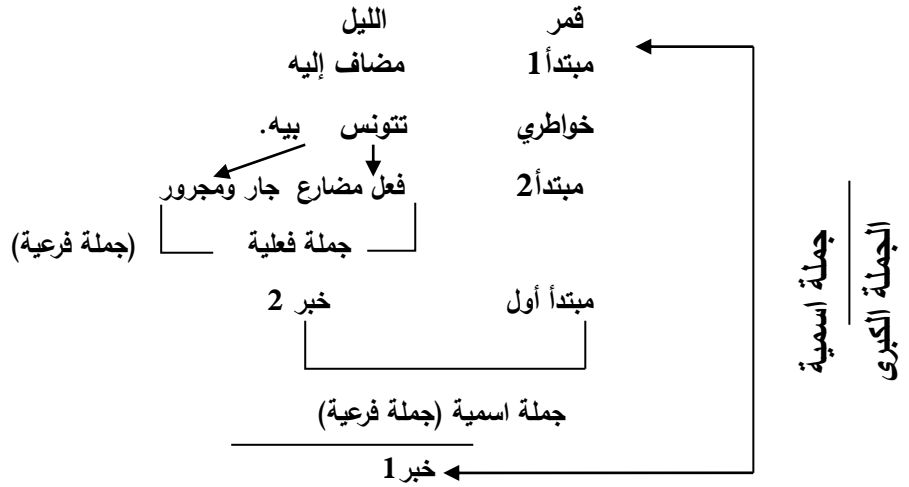
قمر اليل، خواطري تتونس بيه/ نلقى فيه أوصاف يرضاهم بالي

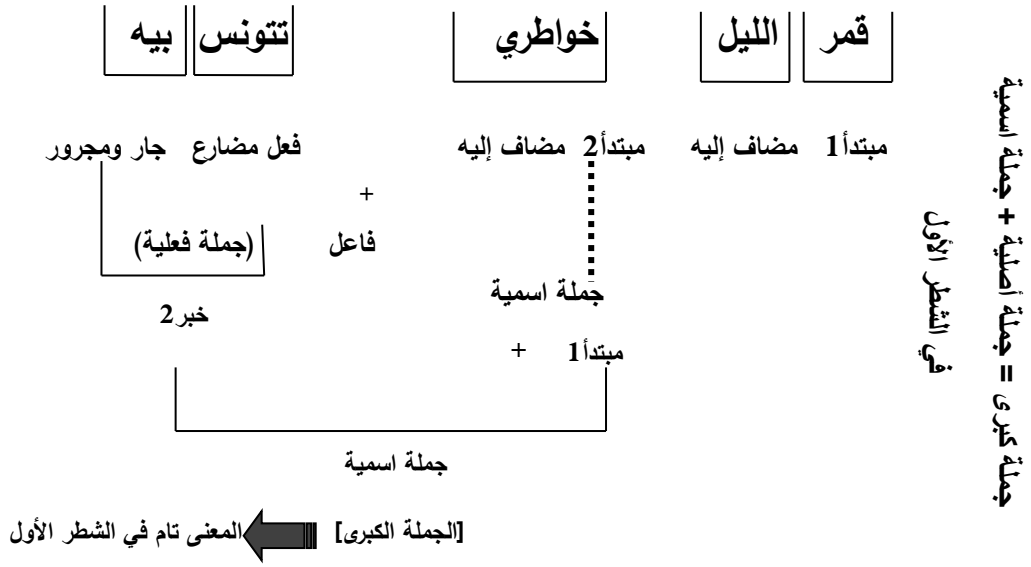
(س س س)(س ط) (س س س س ط) (س س س)(س ط) (س س س)(س س)

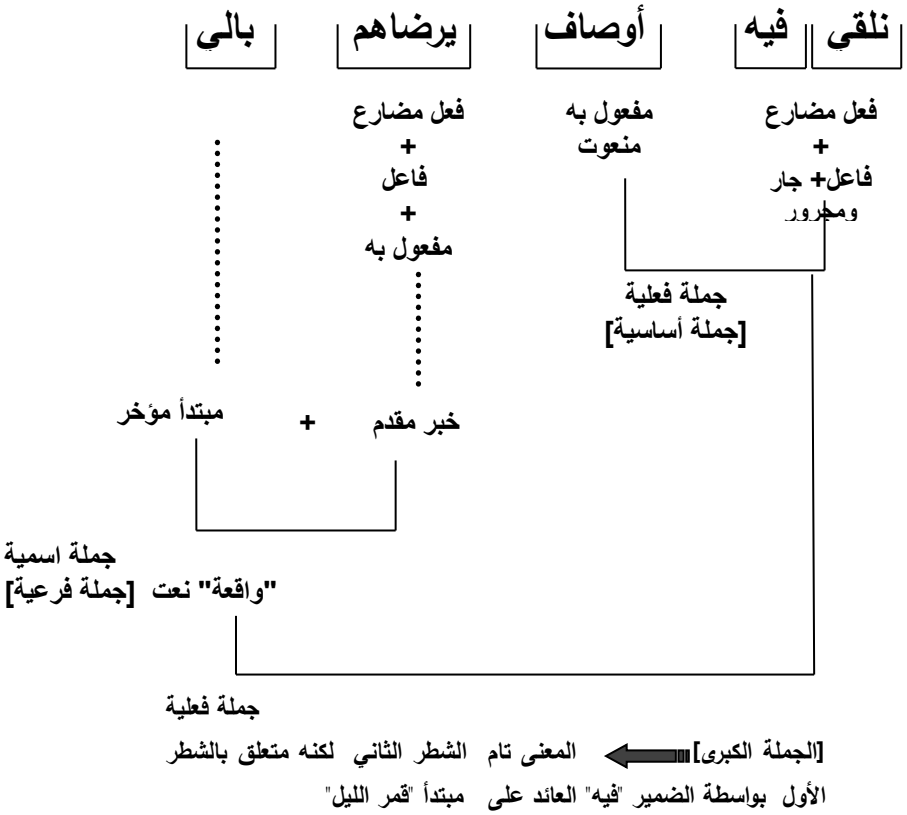
1 حركات مصطفى، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، الجزائر 2008، ص 15.

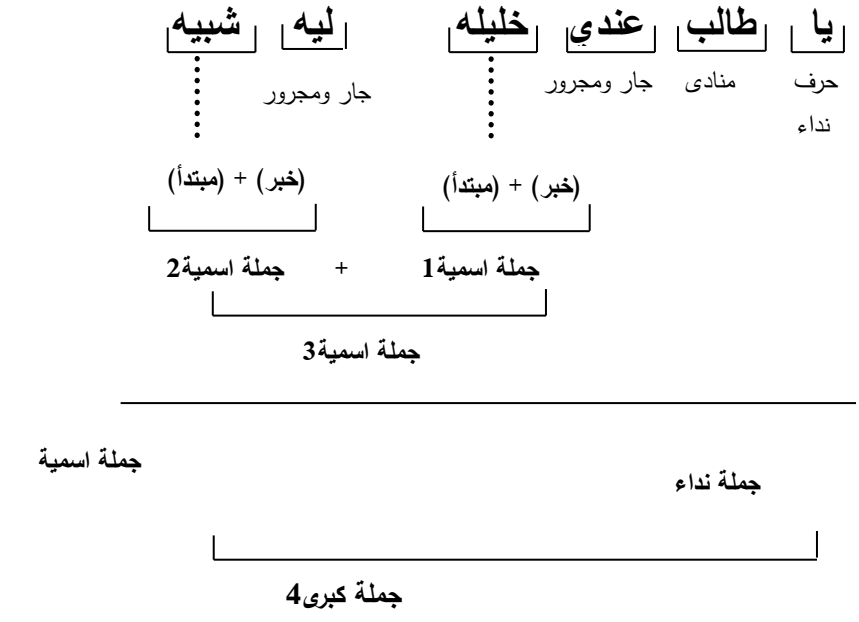
2 المرجع السابق، ص146.

3 حركات مصطفى، العربية بين البعد اللغوي والبعد الاجتماعي، دار الآفاق، الجزائر،2017، ص189.

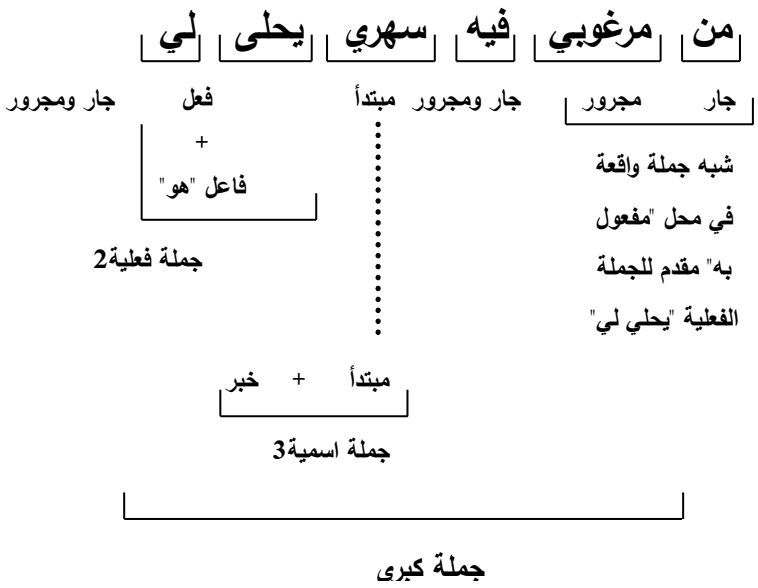

قمر
الليل
مبتدأ1
مضاف إليه
خواطري
تتونس
بيه.
مبتدأ2
فعل مضارع
جار ومجرور
جملة فعلية
(جملة فرعية)
مبتدأ أول
خبر 2
جملة اسمية (جملة فرعية)
خبر1
جملة اسمية
الجملة الكبرى


قمر
الليل
خواطري
تتونس
بيه
مبتدأ1 مضاف إليه
مبتدأ2 مضاف إليه
فعل مضارع جار ومجرور
+
فاعل
(جملة فعلية)
جملة اسمية
خبر2
مبتدأ1 +
جملة اسمية
[الجملة الكبرى] المعنى تام في الشطر الأول
جملة كبرى = جملة أصلية + جملة اسمية
في الشطر الأول

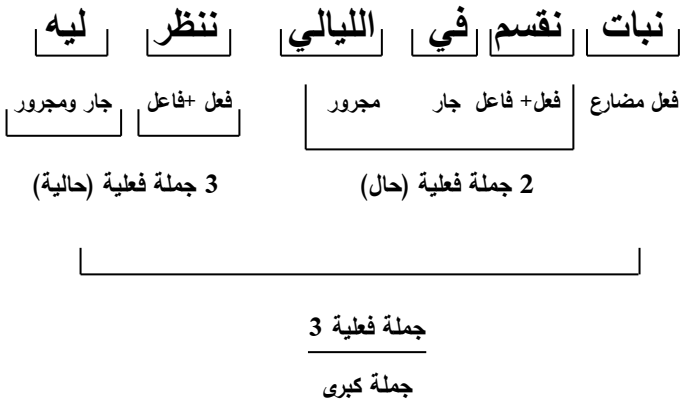




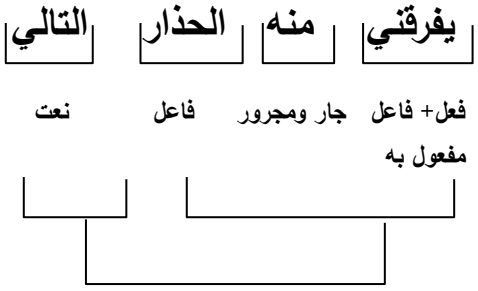
المعنى تام (غير ارتباطه بالشطر الأول "قمر الليل" بواسطة الضمير في كلمة ليه)



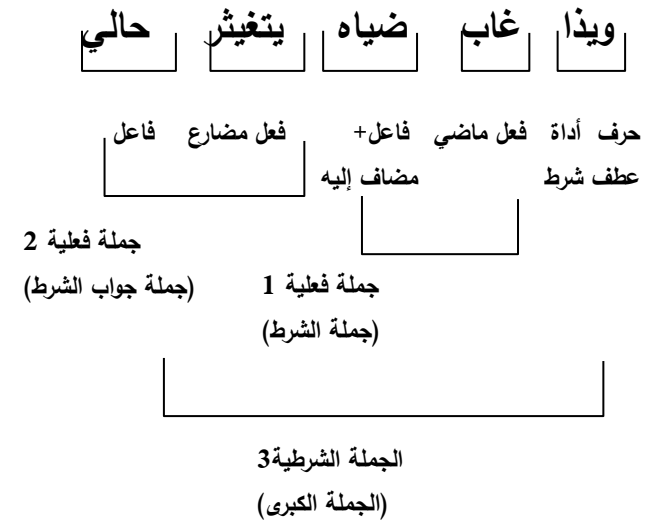
المعنى تام (غير ارتباطه بالشطر الأول "قمر الليل" بواسطة الضمير في كلمة فيه.)



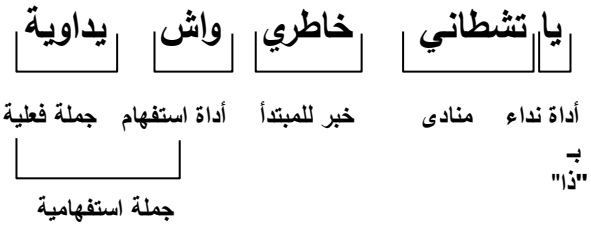
المعنى تام (غير ارتباطه بالشطر الأول "قمر الليل" بواسطة البيت الأول الضمير ليه.)

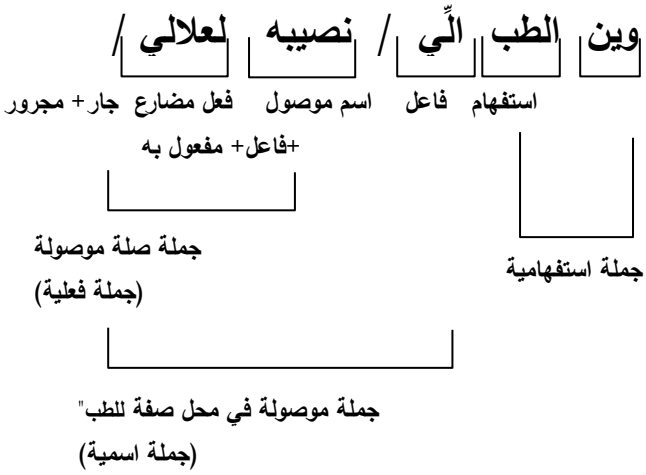


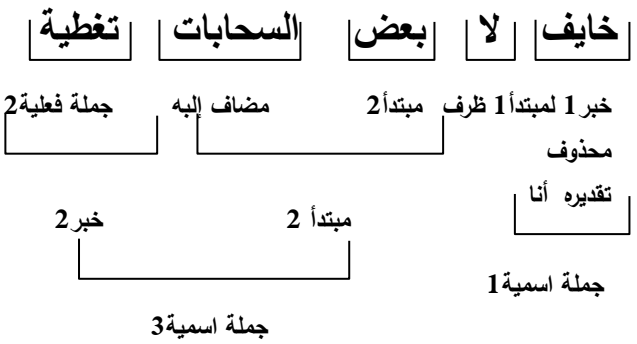
المعنى تام (غير ارتباطه بالشطر الأول "قمر الليل" بواسطة الضمير في كلمة ليه.)



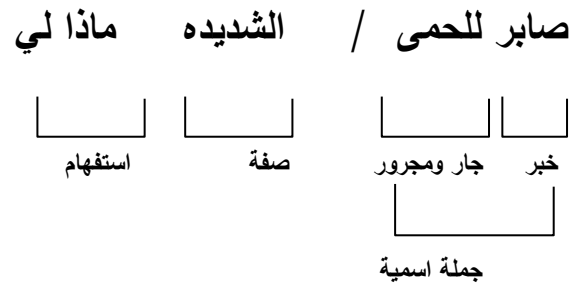
المعنى تام (غير ارتباطه بالشطر الأول "قمر الليل" بواسطة الضمير الهاء في ضياه.)

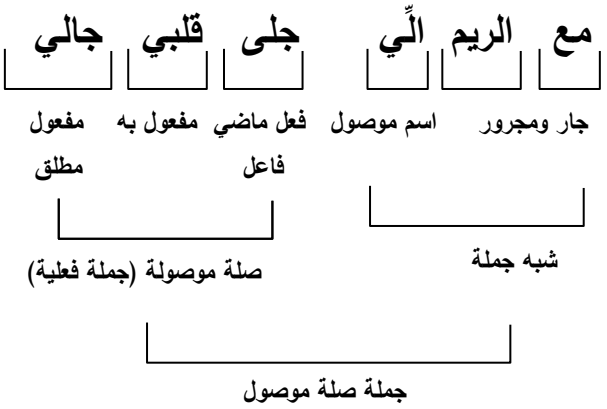






المعنى تام (غير ارتباطه بالشطر الأول "قمر الليل" بواسطة البيت الضمير تغطيه)





4-2 العلاقة بين أبيات القصيدة التَّخَيِّيَّة في الوزن البدوي العشري الثاني

المقطع الأول:

من البيت الأول إلى البيت الرابع، والمفردة المضيئة ← **الليل- الليالي-سهري**، **قمر -ضياه**

المقطع 01

يا تشطاني خاطري واش يداويه؟ (معنى مستمر)
وين الطب؟ (الّي نصيبه لعلالي) (معنى متمم)
ضر معاشر كبدتي... وانا خافيه (معنى مستمر)
صابر للحمى الشديدة ... ما ذالي (معنى متمم)

فالمعنى مستمر ولم يتم في الشطر الأول وتتمته في الشطر الثاني:
يا تشطاني "خاطري واش يدوايه؟ وين الطب؟ اللي تصيبه لعلالي، ويخبرنا بسبب بحثه عن الدواء والطب، في البيت الثاني **ضر معاشر كبدتي وأنا خافية، صابر للحمى الشديدة ماذا لي**، بمعنى طول مدة المعاناة.

المقطع 02

يا سايل عن خاطري واش مجنيه؟ المعنى مستمر
مع الريم (الّي جلى قلبي جالي) المعنى المتمم
يا تهواسي خاطري واش ينسيه؟ المعنى مستمر
اعلى ريما كان وين أمسى فالي؟ المعنى متمم

يستمر التساؤل عن سبب فزع خاطره في الشطر الأول ليلمّح عن هذا السبب في الشطر الثاني حين ذكر صحبة "الريم" وهو رمز للمحبوبة واصفا "الريم" أو "المحبوبة" بـ **(الّي جلى قلبي جالي)**.

ويستمرّ في التساؤل مرة أخرى "**يا تهواسي**" أي يا جنوني: مكررا ذاته متسائلا مستبعدا نسيان محبوبه، كيف لا وقد صار الريم بعيد المنال فبعد أن "**كان وين أمسى فالي**"

لقد استغرق المعنى في 04 أبيات معنى النداء بالشكوى والشرح.

المقطع الثاني:

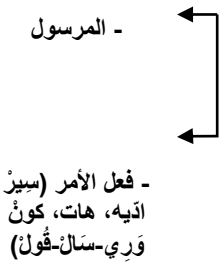
- البيت الخامس إلى البيت الثامن، والمفردة المضيئة والمفتاح خاطري، الريم.

المقطع الثالث:

- من البيت التاسع إلى البيت الثالث عشر، المفردة المضيئة والمفتاح، المرسم.

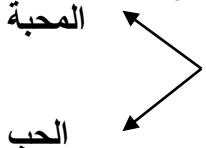
المقطع الرابع:

- من البيت الرابع إلى البيت الثامن عشر.



المقطع الخامس:

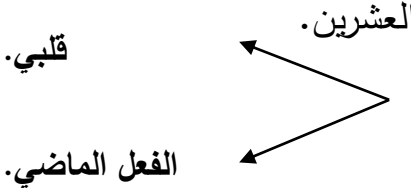
- من البيت التاسع عشر إلى البيت الواحد والعشرين.



[يذكرها بالعهد والحب الذي كان بينهما].

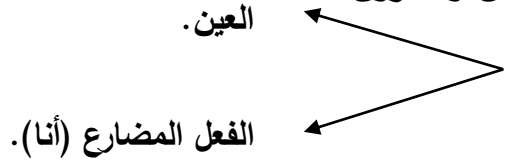
المقطع السادس:

- من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثالث والعشرين.



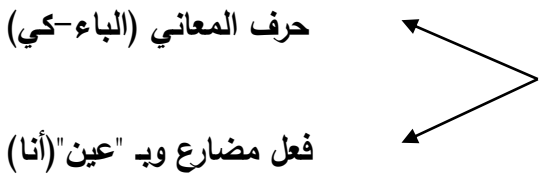
المقطع السابع:

- من البيت الرابع والعشرين إلى البيت الخامس وعشرون.



المقطع الثامن:

- من البيت السادس والعشرين إلى البيت التاسع والعشرين.

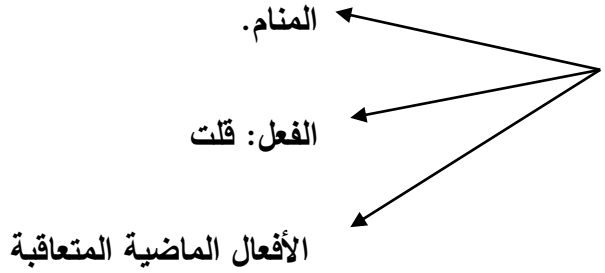


- **ملاحظة:**

من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثامن والعشرين، يمكن إعطاء قراءة أخرى لمفردته المضيئة نحو: ـــــــــــ البوهالي ـــــــ يتفلت منِّي المَيْز.

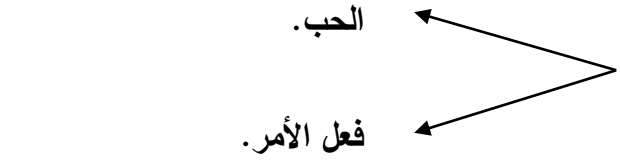
المقطع التاسع:

- من البيت الثلاثين إلى البيت الثاني والثلاثين.



المقطع العاشر:

- من البيت الثالث والثلاثين إلى البيت الثامن والثلاثين.



المقطع القفلة: البيت التاسع والثلاثون: يا نواية خاطري.

- **ملاحظة:**

قسّمت القصيدة حسب المعنى إلى 10 مقاطع، والوزن البدوي ممدود الخامس يقوم على 10 مقاطع، ولا نستطيع الجزم بمقصديتها أو عفويتها، إنّما هو إشارة لطيفة وقفنا عليها.

4-3 توزيع الجملة على أبيات قصيدة يا طالب جيتك من وزن ملحون البسيط[1]

-01

يا	طالب	جيتك	بجاه	عالي	العليا
حرف نداء منادي	فعل ماضي + فاعل+ مفعول به	جار ومجرور	مضاف	مضاف إليه	

بالبيت	و	قبر	النبي	وعرفه
جار ومجرور	حرف عطف	معطوف على المجرور	مضاف إليه	معطوف على مجرور

-02

تكتب	لي	لفظات	اليوم	هدفوا	ليا
فعل مضارع	جار ومجرور	مفعول به	مفعول فيه ظرف زمان	فعل ماضي	جار ومجرور

(جملة فعلية)

على لي	تسواهم	جاني	على	شفّه
جار ومجرور	مفعول به ثاني وضمير مقدم متصل في محل جر	فعل ماضي ومفعول به أول	حرف جر	مجرور

(جملة جار ومجرور)

جملة وصفية = الموصوف = مجهول يعرف من خلال أوصاف مسرودة تباعا

-03

جوني	ع الدّرّ	اللّي	ساكن	الكمّيه
فعل فاعل مفعول به	جار ومجرور	اسم موصول	مبني لمبتدأ محذوف تقديره "هو" وهو مضاف	مضاف إليه

(جملة فعلية)

ما	هو	شي	الدّرّ	الميزون	بالكفّه
النافية	مبتدأ	حرف جر	مجرور	صفة	جار ومجرور

(جملة اسمية منفية).

1 ديوان بن كريو، ص187.

04- ماهو شي الياقوت اللي يروح هديه **(جملة اسمية).**

تتهادى به الملوك بَعد الشفا **(جملة فعلية)**

05-يا قوتي ياقوت عباد وأهله حبه. (بداية فك التشبيه) **(جملة اسمية)**

ما مسُّوه يدين بعيد ع الشرفة **(جملة فعلية منفية)**

06-الياقوت الفايق ساخنة محضية **(جملة اسمية)**

ميزه عالي دارت بيه سيافه **(جملة اسمية)**

07-أعليه رواجين معجبته حربية **(جملة جار ومجرور).**

بسيوف القدرة للراس خذافه**(جملة جار ومجرور).**

08-يا دخة يا بنت الشيخ يا لالايه **(جملة نداء).**

أذراعك لحتيه على البنات وفى. **(كناية عن البذل والسخاء)**

*من خلال توزيع الجملة في الأبيات نقف على النتائج التالية:

الفعل= 9 أفعال

06 أفعال ماضية: حدث + ثبوت.

03 أفعال مضارعة (دلالة الحركة).

الجمل 07:

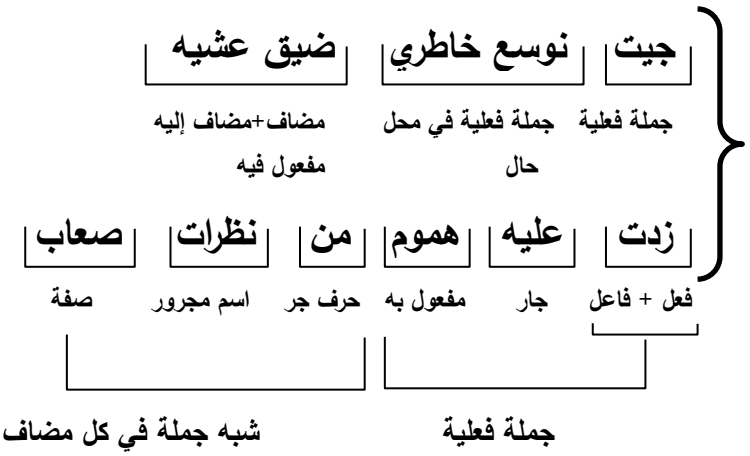
الأصلية التي ابتدئ بها البيت.

الجمل الاسمية: 05 [الثبات والاستقرار]

الجمل الفعلية: 05[دلالة الحركة والانفعال]

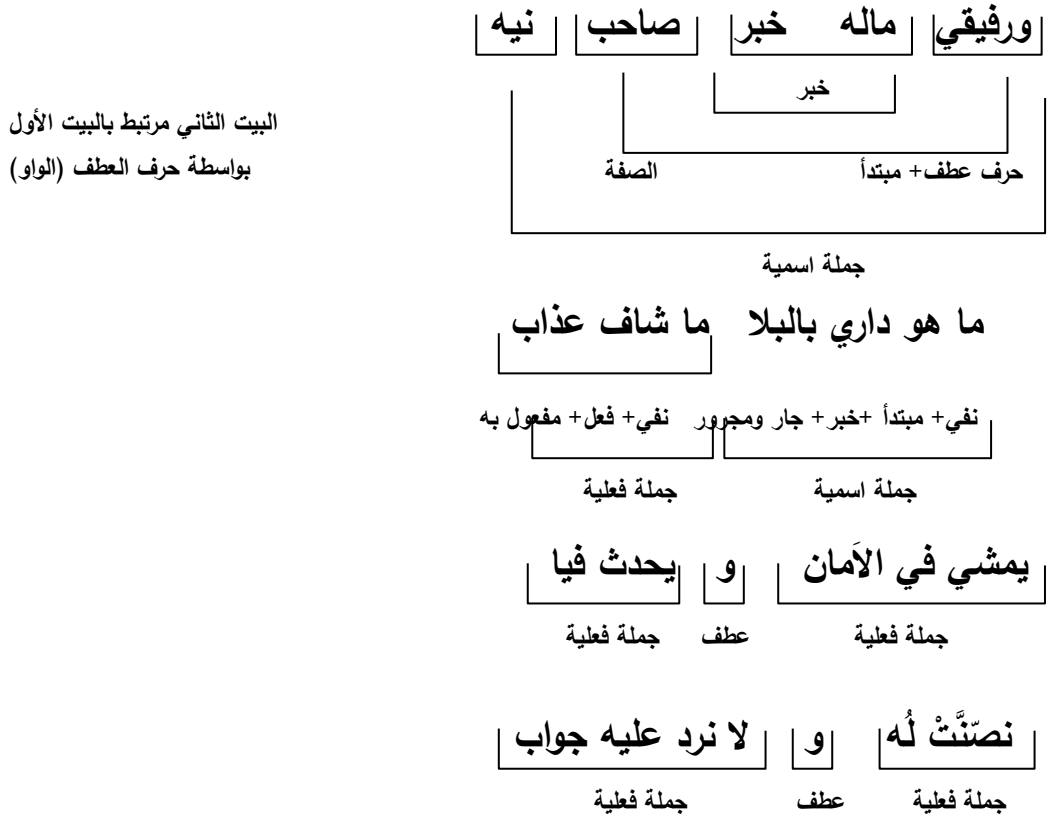
4-4 توزيع الجملة في قصيدة "جيت نوسع خاطري"

4-4-1 من البيت الأول إلى البيت الثاني (المقطع الأول).



- **المشهد الأول:** الشاعر يأخذ دور الرّاوي ويقدّم وصفا عاما مجملا يجمع الزمان الفيزيائي بالزمان النفسي.

4-4-1 من البيت الثاني إلى البيت الرابع (المقطع الثاني).



أتمهل في مشيته | و | نْظَرْ لِيا

جملة فعلية | عطف | جملة فعلية

(البيت الثاني مرتبط بالأول)

و | تحقق في حالتي | ما هيش صواب

عطف | جملة فعلية | جملة اسمية

يا | عبد الله | قال لي : **عيد عليا** (تقديم وتأخير).

الأصل: قال لي: يا عبد الله عيد عليا)

واش صرا ك (جملة استفهامية) **راك مفتون ولوّاب** (جملة اسمية+عطف)

(المعنى لم يكتمل في الشّطر الأوّل وقطعته بالقافية، فاضطر إلى إكماله في الشّطر الثاني).

-**المشهد الثاني:** لقد انقسمت المعاني وتوزعت في هذه الأبيات السابقة في شكل مشهد يصوّر الشاعر فيه ويصفُ حاله المهموم وحالة رفيقه الغافل عن حاله، لكنه يشير إلى أنّ هذا الرفيق قد انتبه إليه أخيرا واستوقفه ليسأل عن سبب غمّه وهمّه.

4-4-3 من البيت الخامس إلى البيت الثامن (المقطع الثالث).

راني عارف | مادريتش ما بيّا

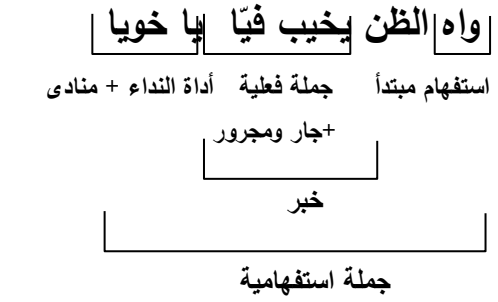
جملة اسمية | جملة فعلية منفية

واش | يجيب | الّي | مهنّي | للمصاب

استفهام | فعل | اسم موصول | خبر لمبتدأ | جار ومجرور

في محل فاعل

جملة موصولة في محل فاعل



(التقديم والتأخير والأصل: يا خويا ... واه الظن يخيب فيَّا)

وانا بحر عميق(جملة إسمية) **لَاسْرَارَكْ مُهَاب**(تركيب وصفي إضافي)

تشعر بمفردة **"مهاب"** في القافية وكأنّها مقحمة زائدة طلبا للقافية

- **المشهد الثالث:** يلاحظ أن هذا المشهد عبارة عن حوار دار بين الشاعر وصديقه (رفيقه) ويمكن **نثره** على النحو التالي:

5_ **الرفيق:** يا عبد الله قال لي: عيد عليا، واش صرالك، راك مفتون وثواب.

6_ **الشاعر:** راني عارف مادريتش بيا، واش يجيب اللّي مهنّي للمصاب.

7_ **الرفيق:** واه الظن يخيب فيَّا يا خويا، وأنا بحر عميق لَاسْرارك مُهاب

8_ **الشاعر:** ينجيك الحق من كل بليه، عند الخاوه هكذا ضَنَّةْ الاحْبَاب

4-4-4 من البيت التاسع إلى البيت الحادي عشر (المقطع الرابع).

نستحضر فيه (الكلمة المفتاح) والمفردة المضيئة وهي هنا أفعال الأمر: **أُسْتُرْ**_ ساعَفْ _ ثَبَّت_ اسْتَخْبَر) وسيخبِرُ الشاعر صديقه عن سبب ضيقِ خاطره.

4-4-5 من البيت الثاني عشر إلى البيت السابع والعشرين (المقطع الخامس).

باستعمال الرمز"**نجمة**" وهي المفردة المضيئة والكلمة المفتاح، وهي دلالة على المحبوب "**درة**"، وعلى مدار **15 بيتا** يصف الشاعر ***محبوبه*** باستخدام رمز النجم والدرة مُبرزا

قيمتها ومكانتها ومنعتها، وهي ليست في متناول أيٍّ كان، موظِّفًا عِلمَه بالفلك ومصطلحاته وبعض علوم الحياة، توظيفا يفضي إلى قدر المحبوب وأهميته وعلو شأنه.

4-4-6 من البيت الثامن والعشرين إلى البيت الواحد والثلاثين (المقطع السادس).

حتَّى قدَّرَ اللهُ أن يتجلى له المحبوب ويزولَ ما كان من موانعَ وحُجبٍ تحول دون رؤيته أو الاستئناس بصحبته. وفي البيت **الواحد والثلاثين،** يكشف أنّ **الدرة** رمزٌ يدلُّ على " **صَابَغْ العين والأهداب**" وهي **المحبوبة.**

- **ملاحظة:** يمكن أن يمتدَّ المعنى من البيت **12 _31** (نطاق أوسع للمعنى).

4-4-7 من البيت الثاني والثلاثين إلى البيت الثالث والثلاثين (المقطع السابع)

نجدُ الكلمة المفتاح والمفردة المضيئة هي **(الجرح)** موظِّفا أيضا بعض علمه بالطب.

4-4-8 من البيت الرابع والثلاثين إلى البيت السادس والثلاثين (المقطع الثامن)

الكلمة المفتاح والمفردة المضيئة هي **(قيس، جن، ليلى، معذب، العاشق، الفعل الماضي: قالو).**

4-4-9 من البيت السابع والثلاثين إلى البيت الثامن والثلاثين (المقطع التاسع)

الكلمة المفتاح والمفردة المضيئة (مُتْ، الدِّيَّة) وهو يعني أنه مسامح لمحبه رغم ما أصابه منه.

4-4-10 من البيت التاسع والثلاثين إلى البيت الأربعين (المقطع العاشر)

الكلمة المفتاح والمفردة المضيئة هي صيغة النّداء نحو **(يا ربي، يا خالقي، يا توَّاب، يا وهّاب، يا مولاي)** وفي أفعال الأمر بصيغة الطلب **(تُوب، اغْفَر، اسْمَحْ، تْسَهَّل، اَفْتَح)**

4-5 قوافي قصيدة "قمر الليل"

وقد أدرجناها في الجدول التّالي:

13	الشطر الأول	الشطر الثاني	رقم	الشطر الأول	الشطر الثاني
1	نس بيه	+ بالي	27	ونتيه +[1]	تهوالي
2	ـه شبيه	يحلى	28	تخطيه+	يغدي لي
3	طر ليه	التالي	29	نافيه	موالي
4	تغطيه	+ حالي	30	فيتيه	خيالي
5	كاوية	لتلالي	31	سريته	قلتيهالي
6	خافيه	+ حالي	32	قلتيه+	+ حالي
7	جنيه	+ حالي	33	تبليه+	+ حالي
8	نسيه	+فالي	34	كويه	مشعالي
9	لع فيه	ث قي لي	35	لا ذيه	تبقى لي
10	شاكيه+	لسوالي	36	ساويه	تبقى لي
11	يبكيه+	قبالي	37	واليه	مثالي
12	عه فيه	+ خالي	38	تخفيه	يحدد هالي
13	منجيه	مشعالي	39		+ حالي
14	أديه	واعنى لي		قصيدة عمودية: القافية متناوبة هائيه مقيدة مردفة بالياء ولامية مطلقة موصولة بالياء	القافية: **الي** الروي: هو **اللام** * **تكررت بعضها:** لي (06) جالي (03) حالي (03) بالي(02) خالي (01) فالي (01)
15	هـ نجيه	وريهالي			
16	ل عليه	+حالي			
17	تنسيه+	تسالي			
18	تتيه	+ حالي			
19	ويتيه	+ حالي			
20	سريته	ليا لي			
21	نشيته+	أحياتي			
22	يعنيه	واشغالي			
23	يضتيه	اندو هالي			
24	عانيه+	تخبالي			
25	سمتيه+	قبالي			
26	كايسيه+	اجبالي			

1 علامة (+) تعني توافق الكلمة مع التفعيلة (القافية = التفعيلة).

4-6 التفعيلة وقوافي قصيدة "جيت نوسع خاطري "

رقم البيت	الشطر الأول	الشطر الثاني	رقم	الشطر الأول	الشطر الثاني
1	عشيه	صعابْ	26	الموذيَّه	الانْيابْ
2	فيه	عذابْ	27	ليَّا	غابْ
3	فيَّا	جوابْ	28	الكميَّه	غابْ
4	ليا	صوابْ	29	غايه	كتابْ
5	علينا	توابْ	30	معنايا	الاهدابْ
6	يا خويا	مُهابْ	31	حكايه	صلتابْ
7	يليه	الاحبابْ	32	معنايا	عذابْ
8	العليا	عطابْ	33	حكايه	تنصابْ
9	معايا	الاعطابْ	34	الدنيا	الاعقابْ
10	الناحيه	الارقابْ	35	اللزميه	الانسابْ
11	صوابه	سحابْ	36	الدية	عْقابْ
12	المسميه	حسابْ	37	عليا	ثوابْ
13	الرؤيا	صابْ	38	مولايا	وهابْ
14	خفيه	لهابْ	قصيدة عمودية: قافية * متناوبة يائية مطلقة موصولة بالألف وبائية مقيدة مردفة بالألف.		
15	محضيه	غابْ			
16	تخفيه	شابْ			
17	مزيه	الألبابْ			
18	الكيميا	الأسبابْ			
19	الذكيه	حجابْ			
20	بوسيه	ينصابْ			
21	قويه	خيابْ			
22	روحانيه	طلَّابْ			
23	بيه	رهابْ			
24	طيه	ترابْ			
25	الذيه	باب			

*وظيفة القافية: تعليم الشطر(نهاية)وتقسِّم القصيدة إلى أبيات، وتربط بين الأشطر المتماثلة في الوزن.

5-العلاقة بين الأشطر

سنأخذ04 قصائد من وزن البدوي للشاعر عبد الله بن كريو وبنماذج مختلفة.

5-1 النموذج الثاني من وزن البدوي: قصيدة "قمر الليل"

- **البيت الأول:** الشطر الثاني متعلق بالشطر الأول بواسطة الضمير (فيه) العائد على "قمر الليل"

- **من البيت الثاني إلى البيت الرابع:** كل الأشطر أسيرة الضمير الغائب العائد على الشطر الأول من البيت الأول "قمر الليل".

- **البيت الخامس:** استقلال الشطرين معنىً وبنيةً عروضيةً.

- **البيت السادس:** استقلال الشطرين معنىً وبنيةً عروضيةً.

- **البيت السابع:** تعلق الشطر الثاني بالشطر الأول بواسطة حرف الجر "مع".

- **البيت الثامن:** تعلق الشطر الثاني بالشطر الأول بواسطة حرف الجر "على"

- **البيت التاسع:** استقلال الشطرين

- **البيت العاشر:** استقلال الشطر الأول وافتقار الثاني للأول.

- **البيت الحادي عشر:** استقلال الشطرين.

- **البيت الثاني عشر:** استقلال الشطر الأول وتعلق الشطر الثاني به، بواسطة الصفة المعرفة بالإضافة "**مصبوغة الانجال**" التابعة للموصوف الموجود في الشطر الأول " **الخدَّاعه**".

- **البيت الثالث عشر:** استقلال الشطرين.

- **البيت الرابع عشر:** استقلال الشطر الأول وافتقار الشطر الثاني للشطر الأول.

- **البيت الخامس عشر:** الشطر الأول مستقل، والشطر الثاني متعلق بالشطر الأول بواسطة حرف العطف **الواو** والمعنى مستمر.

- **البيت السادس عشر:** استقلال الشطرين.

- **البيت السابع عشر**: استقلال الشطر الأول وافتقار الثاني للأول: فهو تتمّة لمقول القول في الشطر الأول (المعنى مستمر في الشطرين).
- **البيت الثامن عشر**: استقلال الشطرين.
- **البيت التاسع عشر**: استقلال الشطرين.
- **البيت العشرون**: استقلال الشطر الأول وافتقار الثاني للأول فهو متعلق بالشطر الأول بواسطة ظرف الزمان "**بعد**"
- **البيت الواحد وعشرون**: استقلال الشطرين.
- **البيت الثاني وعشرون**: استقلال الشطرين.
- **البيت الثالث وعشرون**: استقلال الشطر الأول وافتقار الثاني للأول، متعلّقا به بالمفعول فيه "**يوم**" (ظرفية زمانية).
- **البيت الرابع وعشرون**: استقلال الشطرين.
- **البيت الخامس وعشرون**: استقلال الشطر الأول وافتقار الثاني للأول، وارتباطه به بواسطة حرف العطف "**الواو**".
- **البيت السادس وعشرون**: استقلال الشطر الأول وافتقار الثاني للشطر الأول لتعلّقه به بواسطة ضمير الغائب.
- **البيت السابع وعشرون**: استقلال الشطرين.
- **البيت الثامن وعشرون**: استقلال الشطرين.
- **البيت التاسع وعشرون**: استقلال الشطرين.
- **البيت الثلاثون**: استقلال الشطرين.
- **البيت الواحد والثلاثون**: استقلال الشطر الأول وافتقار الثاني للأول، وتعلّقه به بواسطة حرف العطف "**الواو**".
- **البيت الثاني والثلاثون**: استقلال الشطر الأول وافتقار الثاني للأول والرابط ضمير الغائب.

- **البيت الثالث والثلاثون:** استقلال الشطر الأول وافتقار الثاني للشطر الأول والرابط ضمير الغائب.

- **البيت الرابع والثلاثون:** استقلال الشطر الأول وافتقار الثاني للشطر الأول والرابط حرف العطف "الواو" وضمير الغائب.

البيت الخامس والثلاثون: افتقار الشطر الأول للشطر الثاني، وتتمّة معنى الشطر الأول في الشطر الثاني (المعنى مستمر).

- الجملة الاسمية في هذا البيت مقسمة بين الشطرين، **[الفصل بين الخبر والمبتدأ]** فالمبتدأ **(الحب)** في الشطر الأول، والخبر **(يتوزع...)** في الشطر الثاني، فلا يتمُّ معنى الشطر الأول إلا بالثاني.

- **البيت السادس والثلاثون:** افتقار الشطر الأول للثاني.

- الجملة الفعلية في هذا البيت مقسمة بين الشطرين: **[الفصل بين المفعول به وفعله وفاعله]**، فالفعل والفاعل في الشطر الأول، والمفعول به في الشطر الثاني.

- **البيت السابع والثلاثون:** استقلال الشطرين.

- **البيت الثامن والثلاثون:** استقلال الشطر الأول وارتباط الثاني بالأول بواسطة الرابط حرف العطف "**الواو**".

- **البيت التاسع والثلاثون:** استقلال الشطرين.

5-2 إحصائيات:

- **استقلال للشطرين:**

الأبيات بالأرقام:

5،6،9،11،13،16،18،19،21،22،24،27،28،29،30،37،39.

- **افتقار الشطر الأول للشطر الثاني وافتقار الشطر الثاني للشطر الأول:**

الأبيات بالأرقام:

35،36 [تضمين الإسناد] وهو عدم إكمال المعنى في الشطر الأول فيقطع المعنى بالقافية ليتمّه في الشطر الثاني.

- **استقلال الشطر الأول عن الشطر الثاني وافتقار الثاني للأول:**

الأبيات بالأرقام:

34،33،32،31،26،25،23،20،17،15،14،12،10،8،7،4،3،2،1.

- **التقابل الصرفي في نهاية كل شطرين:**

بالي –خالي–جالي–تطابق الوزن الصرفي مع الوزن العرضي.

نخلص إلى القول بأنَّ العلاقة بين أبيات القصيدة البدوية تطرأ عليها التغيرات نفسها في القصيدة الفصيحة، بين الاتساق والتضمين، وبين الوحدات النظمية والوحدات الدلالية في حالة التساوي وحالة التفاوت والتجاوز، غير أنَّ القصيدة البدوية العشرية عند بن كريو أكثر التزاما واتساقا من القصيدة الفصيحة غالبا. وهي تعكس دائما توجه الشاعر البدوي إلى الالتزام في إبداعه الشعري بالإطار الوزني دون تدافع مع اللغة الشعرية التي تؤطر التجربة الشعورية، فأبان الشاعر البدوي الجزائري من خلال نموذج بن كريو عن اقتداره وتمكنه من أدواته الشعرية و توجه واضح في التشبث بمعالم القصيدة العمودية.

6-التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي في الشعر العمودي

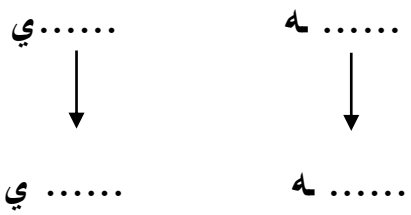
ونعني " بالتقطيع النظمي الوحدات التي تقسِّم النَّص تقسيما وزنيا وتوازنيا، وهي البيت والشطر والقرينة (الترصيعية)، أمَّا التمفصل الدلالي فيعني الوحدات التي تقسِّم النَّص دلاليا سواء كانت ذات استقلال كامل أو نسبيا، وهي: الجملة والفصلة والمركَّب (الناقص) وهذا التعريف لا يعني التقابل بالضرورة"1.

فمن خصائص الشعر العمودي هي نمطية المفاصل على مدار القصيدة في توالي مدارجها وهذه النمطية تنعكس على مستوى البيت بما قد يطلق عليه نسقيه التقطيع الصوتي.

لقد جاء الشعر الكلاسيكي محمَّلا ببعض الظواهر العروضية التي منها ما يعزز تلك النمطية، ومنها ما جاء لكسر اطراد البناء المفصلي للشعر دون الخروج على الهيكل المعماري للقصيدة العمودية (الاتساق والتطابق).

6-1 التصريع

وهي ظاهرة موجود بكثرة في الشعر الفصح العمودي، لكن نلحظ غيابها المبرر في الشعر البدوي الجزائري الملحون نظرا لأنّ هندسة الأقفال الصوتية في القصيدة الملحونة البدوية تقوم على ازدواجية القافية أو ما يطلق عليها مسمى (بوحرفين) أي أن كل شطر يلزم قافية واحدة موحدة إلى غاية نهاية القصيدة على الشكل التالي(*2):



1 التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي، محمد العمري، مجلة الدراسات اللسانية والسميائية، 1995. العدد 5،ص 48.

(*)- نموذج المفصل عبد السلام المسدي: مجلة البيان، رقم238، 1يناير 1986، الكويت

في حين نجد في الشعر الفصيح أمثلة ونماذج كثيرة حول ظاهرة التصريع، الذي يجانس فيه الشاعر بين شطري البيت في قفلهما الصوتي، فتتطابق القافية في الشطرين وفق الشكل التالي:

..... ـه ..... ـه

..... ـه .... ـه

..... ي ..... ـه

6-2 الترصيع

ونلحظ غياب هذه الظاهرة في مدونة الدراسة قصيدة "قمر الليل" لعبد الله بن كريو وهي موجودة في الشعر العربي الفصيح.

فالترصيع هو أسلوب مزودج يتجمع فيه مبدأ الفك ومبدأ التجزئة، ثم يضاف إليه مبدأ التقفية الداخلية، فيتراكب التوزان المفصلي مع الإيقاع الصوتي والنغم المقطعي، ومن الترصيع قول المتنبي:

في تاجهِ قمرٌ، في توبهِ بشرٌ في درعه أسدٌ، تُدمي أظافرهُ.

وكقوله:

فنحن في جَذَلٍ، والرُّومُ في وَجَلٍ والبحرُ في خجلٍ، والبَرُّ في شُغلِ

كقول بعضهم:

كالبدر إن سفرت، والغصن إن خطرت والريم إن نظرت، معسولةُ الشَنَبِ.

تعتبر هذه الظاهرة داعمة للنموذج الوزني ذي الهندسة المعمارية العمودية، إلى درجة الشطط والمغالات أحيانا، على منوال "لزوم ما لا يلزم"، لكنَّ الشعر الخليليَ قد عرف منزعا مقابلا خرج به عن القالب النسقي المتصل بالمفاصل الأدائية خروجا بالاقتصاد على منوال التجوز بالتحرر من القيود الأولية، فكان الشاعر يخفِّف من تطابق البنية العروضية (الوزن) على البنية التركيبية (النحو) فيكسر أطراد البناء المفصلي.

وتجري العملية الشعرية في مستويي اللغة العربية معا: الصوتي والدلالي. ويدخل النظم، بوصفه أحد المقومات الشعرية، في تقسيمات الدرس والتحليل، ضمن المستوى الصوتي، إلا أنه لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى. وتتشكل هذه العلاقة من خط مناقض لما هي عليه في النثر؛ أي إن الشعر يقوم برصف سلاسل من الكلمات المختلفة صوتيا، غير أن العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية في حين تسير التماثلات الصوتية1، في النثر باطراد مع تقدم الفكرة، ويتحدد هذا على مستوى الشعر في أمرين:

الأول: التعارض بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية.

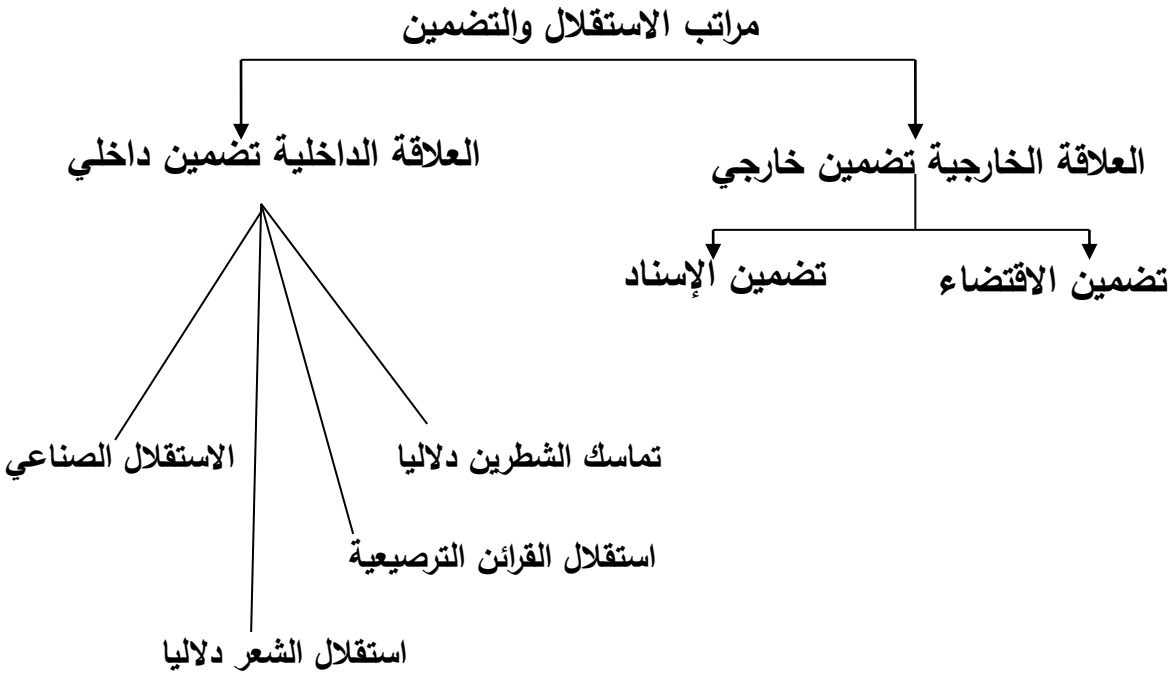
الثاني: التعارض بين مستويي الإنشاد: التعبيري (الدلالي) وغير التعبيري (الصوتي)؛ فالصوت بطبيعته الرجعية يخلق خللا في التوازي بين الصوت والمعنى، حيث يكون النظم معاكسا للمعنى في مساره، وهذا يعني إما إنشادا يأخذ بالمسار الطولي ويتعامل مع الوقفات الدلالية، وإما إنشادا يأخذ بالمسار الرجعي، الصوتي، ويتعامل مع الوقفات النظمية.

ذلك ما نسمّيه بالتقطيع النظمي والتمفصل الدلالي، وبشكل أوضح، إن التقطيع النظمي، هو: "الوحدات التي تقسم النص وزنيا أو توازنيا، وهي: البيت والشطر والقرينة الترصيعية. أما التمفصل الدلالي فيعني الوحدات التي ينقسم إليها النص دلاليا سواء كانت ذات استقلال كامل أو نسبي"[2].

1 بنية اللغة الشعرية 92.

2 تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر 228.

وقد تناول النقاد العرب ذلك تحت باب "التضمين" في مباحث ائتلاف المعنى مع الوزن وعيوب[1]:



إن العلاقتين: الخارجية والداخلية، تدخلان –على الرغم من افتراقهما درسيا– في إطار علاقة الاقتضاء والافتقار؛ لأن التضمين الداخلي علاقة بين قرينتين أو جملتين أو شطرين؛ فكل قسم يرتبط بالقسم الآخر بدرجة ما، ففي استقلال الشطرين، دلاليا نجد أن الشطر الأول مستقل عن الشطر الثاني، وبه يتم معنى البيت والوقوف عليه؛ إلا أنه يقتضي الثاني ويفتقر الثاني إليه. ونجد في تماسك الشطرين دلاليا افتقار أول البيت إلى قافيته. وهذا ينطوي تحت تضمين الإسناد الداخلي كما يشمل الاقتضاء الاستقلال الصناعي، من خلال مفهوم "الإيغال" حيث لا يمكن الوقوف قبل إشباع الوزن. وبذلك يكون في البيت اقتضاء بين الجملة التامة وما أُضيف إليها. وافتقار الجملة المضافة إلى الجملة التامة.

1 يوسف اسماعيل، التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي، مجلة التراث العربي، دمشق، 2005،ص11 .

6-3 العلاقة الخارجية

6-3-1 تضمين الاقتضاء

هو "أن يكون في الأول –أي البيت–اقتضاء للثاني، وفي الثاني افتقار إلى الأول"1. ويمثل لذلك بقول أمرئ القيس على الطويل2.

وتعرفُ فيه من أبيه شمائلا ومن خاله ومن يريد ومن حجر

سماحة داء وبِرِّ ذا ووفاء ذا ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر

إلا أن التبريزي "502هـ" عد العلاقة في الاتجاهين علاقة اقتضاء، فيكون الثاني يقتضي الأول كاقتضاء الأول للثاني"[3]. أي إن الأول يتطلب الثاني باعتباره زيادة مع إمكان الاستغناء عنه، فهو وحده كاف، وانضمام الثاني إليه أكف منه، والحال نفسه ينطبق على الثاني عند التبريزي.

إن العلاقة بين البيتين علاقة دلالية، إذ يقوم البيت الثاني بالشرح والتفصيل، دون أن يرتبط مع الأول برابط نحوي ظاهر، وإنما يرتبط به برابط معنوي في تفسير الشمائل التي يتصف بها كل من أبيه وخاله... إلخ. وهذا يعني أن البيت الأول يحتاج إلى البيت الثاني للتوضيح والتبيين، وليس للتأسيس، واستكمال الوحدة الدلالية، بينما يحتاج الثاني إلى الأول احتياج تأسيس وبناء يستقيم عليه، ولا شك أن الفارق بين الأمرين لا يسمح بوضعهما في خانة واحدة، ولذلك يبدو موقف التبريزي أقرب إلى الصواب.

1 الموشح 40-41.

2 الديوان 113.

3 الكافي في العروض والقوافي 166.

وعلى خلاف ذلك اتفق أصحاب الموقفين في تقويمهما لهذا المستوى من التضمين.

يقول ابن هارون تعقيبا على بيت أمرئ القيس: "فليس هذا بمعيب عندهم –أي العرب–وإن كان مضمنا؛ لأن التضمين لم يحلل قافية الأول، مثل قوله: "إني شهدت لهم"[1]. وقد يجوز أن يوقف على البيت الأول[2]. ويقول التبريزي: "ومن التضمين ضرب آخر، يكون البيت الأول منه قائما بنفسه، يدل على جمل غير مفسرة، ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني يقتضي الأول، كاقتضاء الأول له... فهذا ليس بمعيب[3].

يُعيد **العمري** ذلك الحسن إلى التوازن الإيقاعي الذي تخلقه بعض صور تضمين الاقتضاء، حيث ترجع المقابلة بين محتوى القرائن في الاقتضاء المؤدي إلى تقسيم نظمي ترجيعي لتلعب دور منشط للفاعلية الشعرية، كما أن التقسيم الدلالي الذي يلاحظ في الجمع مع التفريق والجمع مع التقسيم يؤدي أيضا إلى التوازن الإيقاعي. والصورتان نتاج تفاعل بين الموازنة الصوتية والمقابلة الدلالية بشتى صورها[4].

ينسجم هذا التعليل مع طبيعة التضمين، بوصفه علاقة بين التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي، أي علاقة إيقاعية في جوهرها، متناقضة مع السرد الدلالي الذي يفرضه النثر. وبذلك يدخل هذا المبحث في المستوى الإيقاعي، إلا أنه لا يسوغ وحده ذلك الاستحسان؛ لأن التوازن الإيقاعي ليس خاصية مرتبطة بهذا النوع من التضمين، وإنما موجود في ألوان بديعية أخرى، كما أنه صفة شعرية، يبحث عنها الشاعر، ولا يطلبها بمفردها، يضاف إلى ذلك أن النقد العربي القديم انطلق في معاييره النقدية من المعيار الأكبر الذي وضعه المرزوقي –أي عمود الشعر–ومن تصور النقاد لبناء القصيدة العربية، وعلاقة البيت بأخيه؛ فكانوا يستحسنون أن يكون كل بيت إذ لفرد قام بنفسه، وإذا اجتمع مع

1 من قول النابغة الليباني: (الوافر): الديوان 253.

2 الموشح 40–41.

3 الكافي في العروض والقوافي 166.

4 تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر 234.

محاوره زاد بهاء وحسنا[1]. وفي إطار ذلك الذوق الجمالي لم يعيبوا تضمين الاقتضاء، لأنه يربط الأول بالثاني برابط دلالي. ويجوز الوقف عليه، ويقوم بنفسه، وبالتالي فهو ستقل نسبيا عن القصيدة، لأن البيت فيه لا يقوم بنفسه لافتقاره إلى سابقه، كما أن علاقة الارتباط بين البيتين تكون دلالية ونحوية، وهذا ما يمنع أي استقلال نسبي يمكن أن يقدم للبيت خصوصية دلالية.

إن العلاقة الإيقاعية بين النظم والدلالة، التي تحكم التضمين، تلعب دورا هاما في الشعر بشكل عام، وعلى شاكلتها سار الشعر البدوي الجزائري.

6-3-2 تضمين الإسناد

عدّه ابن الأثير معيبا، وقال في تعريفه: "يقع في بيتين من الشعر أو فصلتين من الكلام المنشور على أن يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني"2. أي إن البيتين مرتبطان ارتباطا قويا على المستويين: الدلالي والنحوي وكل منهما يفتقر إلى الآخر، ولا يتم إلا به، وقد سماه قدامة "المبتور" وهو أن يطول المعنى عن "أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمه في البيت الثاني"3. وبذلك يتم الفصل بين المسند والمسند إليه في العلاقة النحوية، أي بين المضاف والمضاف إليه، وبين الفعل والفاعل، وبين اسم كان وخبرها، أو بين القسم وجوابه...إلخ.

إن تتبع مواطن التضمين الإسنادي في الشعر يبين لنا أن الوقف النظمي في آخر البيت يخترق أقوى درجات الارتباط النحوية.

1 تحرير التعبير 425.

2 المثل الساتر 201/3.

3 نقد الشعر 222.

ومن ذلك قول صفي الدين الحلي من بحر **الوافر**1:

لسَيري في الفَلا وَاللَيلُ داجٍ، وَكَرّي في الوَغى وَالنَقعُ داجِن

وَحَملي مُرهَفَ الحَدَّينِ ضامٍ لِحامِلِهِ وَجودَ النَصرِ ضامِن

وَهِزّي ذابِلاً لِلخَيلِ مارٍ، يُلينُ بِبَزِّهِ صَدراً وَمارِن[2].

وَخَطوي تَحتَ رايَةِ لَيثِ غابٍ، بِسَطوَتِهِ لِصَرفِ الدَهرِ غابِن

وَرَكضي أَدهَمَ الجِلبابِ صافٍ، خَفيفَ الجَريِ يَومَ السَلمِ صافِن

شَديدُ البَأسِ ذو أَمرٍ مُطاعٍ، مُضارِبُ كُلِّ قَرمٍ أَو مُطاعِن

أَحَبُّ إِلَيَّ مِن تَغريدِ شادٍ، وَكَأسِ مُدامَةٍ مِن كَفِّ شادِن

فصلت الأبيات بين المبتدأ والخبر بالحديث المفصل عن ماهية المحبب إلى نفس الشاعر، والتقدير: لسيري في الفلا والليل داج أحب إلى من تغريد شاد غير أن الجملة الداخلية ترتبط بالجملة الابتدائية بالعطف، على الشكل الآتي: سيري وكري وحملي وهزّي وخطوي وركضي أحب إليَّ من تغريد شاد لم يتضح المعنى إلا في البيت السابع.

كما أن المعاني الداخلية الناتجة من العطف ارتبطت دلاليا ونحويا بالبيت الأخير؛ مما جعل هذه الأبيات وحدة متماسكة، كأنها مفرغة إفراغا، وهذا يتناقض مع استقلال البيت ووحدته، ولكنه لا يعدم المؤيدين. فهذا ابن طباطبا يرى أن الشعر إذا أسس كفصول الرسائل القائمة بنفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه[3].

1 الديوان 52-53.

2 مار: من مرن يمرُن مرونة، وهي لين في صلابة. البز: السلاح. المارن: الأنف وقيل طرفه.

3 عيار الشعر 126.

ومما يجب الوقوف عنده في مثل هذا الترابط دخول الأبيات في توليد المعاني وارتباطها دلاليا بصيغة السرد، وفي هذا تتجاوز الجملة الدلالية إطار الوزن العروضي وحتى لا يقع الشاعر في النص ما فقده من جراء خرق التقطيع النظمي الوحيد الدلالية وضرورة الوقف وإتمام المعنى في نهاية البيت. ومن صور ذلك التعويض نتلمس صور الترصيع الصرفي الآتية:

- **أفقيا:** يتكون البيت الأول من تقابل صرفي وتواز نحوي؛ مما يخلق تجانسا إيقاعيا تعويضيا:

ل	**سيرى**	**في**	**الفلا**	**و**	**الليل**	**داج**
و	**كري**	**في**	**الوغي**	**و**	**النقع**	**داجن**
حرف	**مجرور**	**حرف**	**مجرور**	**حرف**	**مرفوع**	**وصف**

نلاحظ التقابل بين القرائن الصرفية جميعها في الشطر الأول والشطر الثاني، ويدعم ذلك التقابل التوازي النحوي في المواقع بين القرائن الصرفية وروابطها في الشطرين، كما نجد ذلك التقابل في نهاية كل شطر، مما يخلق **تصريعًا** مع القافية في كل بيت.

داج ⟵ داجن

ضام⟵ ضامن

مار ⟵ مارن

غاب⟵ غابن

صاف⟵ صافن

مطاع ⟵ مطاعن ⟵ وفي البيت مُطاع–مضارب–مطاعنْ

شاد ⟵ شادن

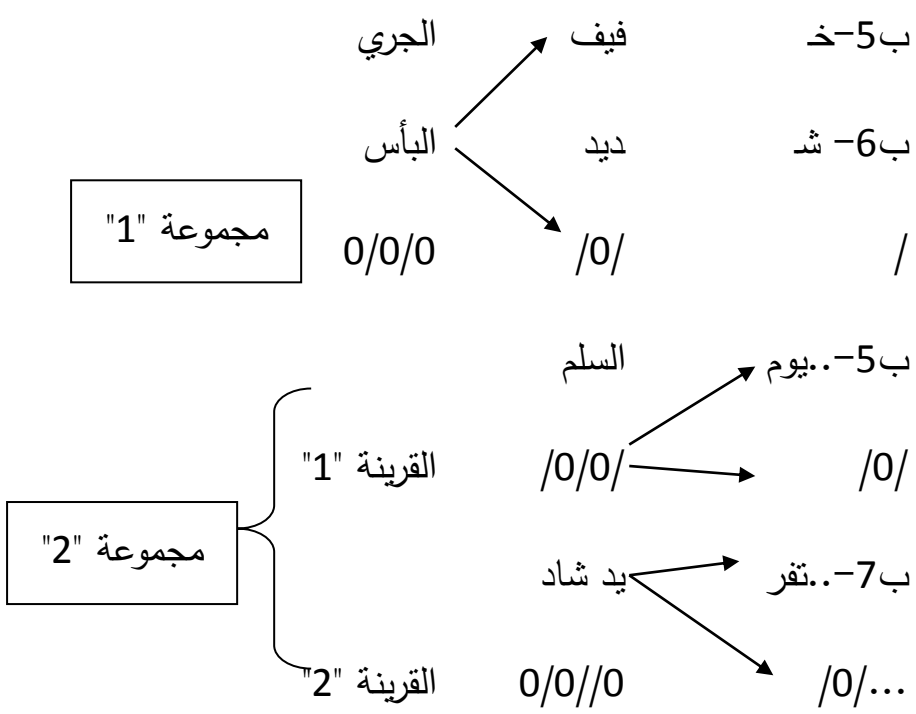
كما نجد هنا القرائن المتماثلة والمتقاربة:

- **التماثل:** ب 2–مر هف هدين

ب3–ذا بلا للخيل

ب5–أد هم الـ جلباب

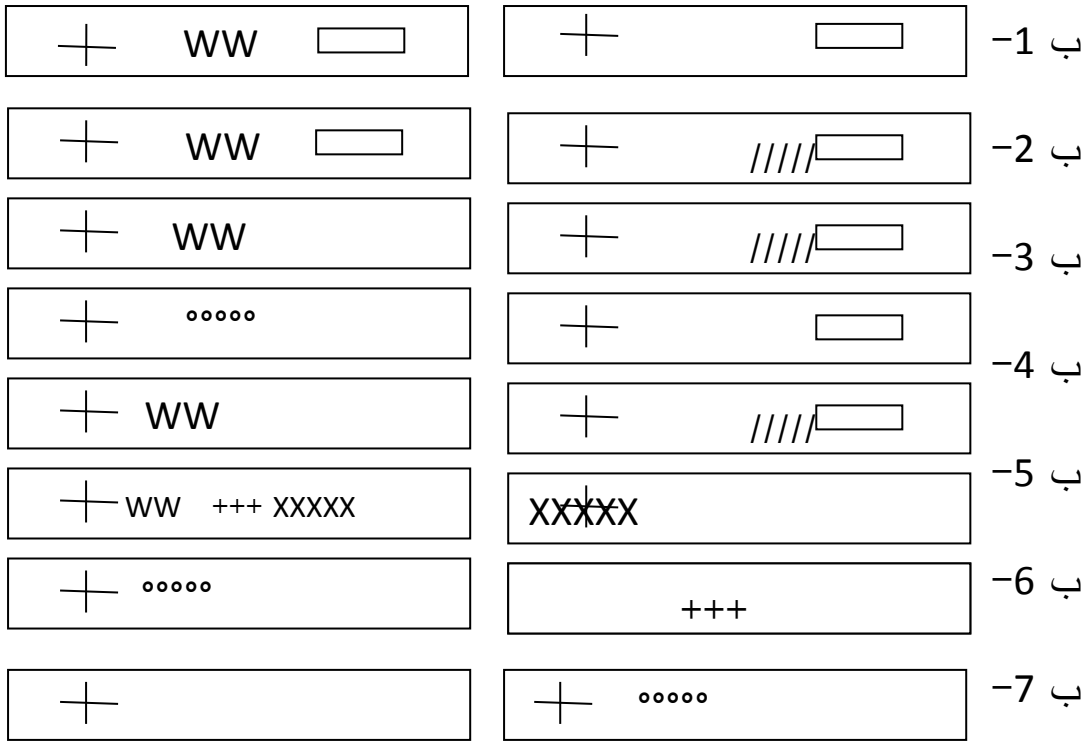
–المقاربة:



نلاحظ تماثلا في المجموعة "1" وهي في موقع المقاربة مع القرينة "1" على مستوى العدد، فهي تماثلها من حيث ترتيب الحركات والسكنات وتزيد عليها، من حيث العدد بحركة تمثلت في المجموعة "1" بالحرفين "ع.ش" وتقع المجموعة "1" في موقع المقاربة مع القرينة "2" على مستوى التدريب لانتقال الحركة الأولى في المجموعة إلى الموقع الرابع في القرينة.

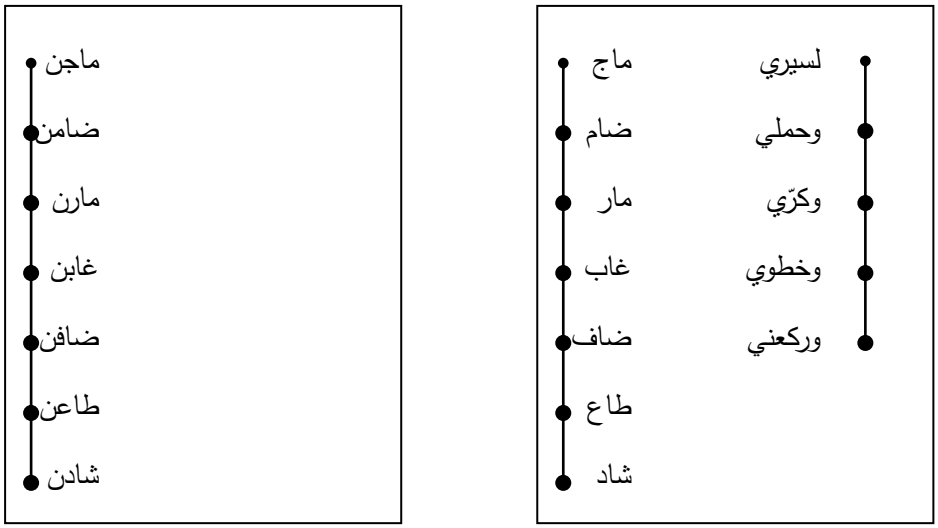
بتلك الموازنات الصوتية المتنوعة استطاع الشاعر أن يحول المقطع الشعري إلى قطع موسيقية يشدها التوازن أفقيا وعموديا، بما لا يسمح للتسلل الدلالي بتحطيم البنية الإيقاعية

للمقطع على الرغم من خرقه التقطيع ووحدة البيت الموسيقية. وفي الصورة الهيكلية الآتية ما يوضح ذلك:



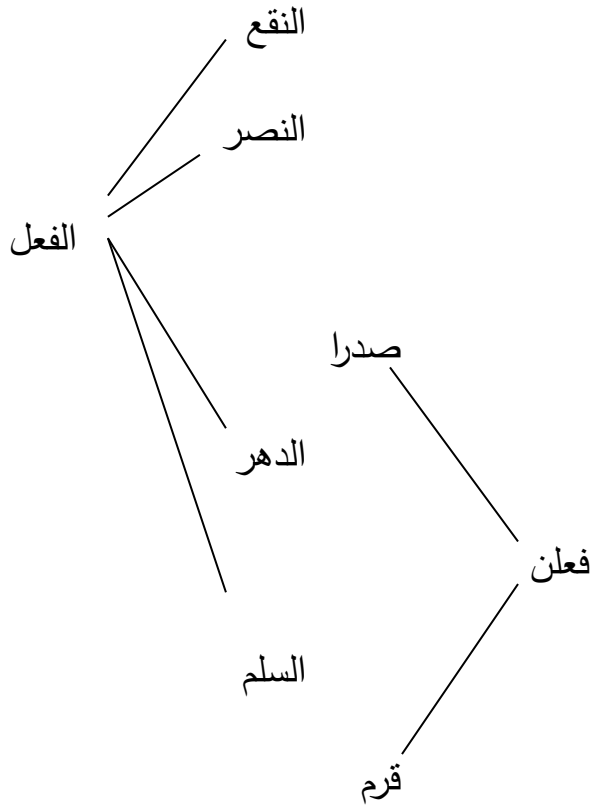
تشكل الخطوط الداخلية والإشارات ترصيعا وأشكالا أخرى من الموازنات الصوتية التي دخلت في جسد القصيدة، وجعلتها قطعة متلاحمة موسيقيا.

- **عموديا:** يوشح الترصيع أوائل الأشطر، ونهايتها، كما يوشح القافية بتطريز عام[1].



1 . يوسف إسماعيل، التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي، ص13.

وفي الحشو نجد **الترصيع** في الاتجاه العمودي في الأبيات "1-2-3-4-5-6".



يبين النقع والنصر والدهر والسلم **ترصيع صرفي**، لتقابل الصيغ الصرفية في المواقع. ويقع ترصيع تقطيعي بين "صدرا" و"قرم" على الصيغة الوزنية "فعلن".

6-4 العلاقة الداخلية

6-4-1 استقلال القرائن الترصيعية في الشعر العمودي الفصيح

إن البيت وحدة كبرى تحتوي على وحدات صغرى مستقلة استقلالا نسبيا، يتحقق في مستوى الترابطين: النحوي والدلالي. إذ يمكن أن تستقل كل قرينة بذاتها لتكون فصلة من جملة كبرى، رابطها معنوي، ويسمى ثعلب "-291 هـ" هذا النوع بـ "الأبيات الموضحة وهي ما استقلت أجزاؤها وتعاضدت فصولها، وكثرت فقرها، واعتدلت فصولها، فهي كالخيل

الموضحة1. ويُعرف قدامة **الترصيع** بشكل أكثر دقة، إذ يعده من نعوت الوزن وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو جنس واحد في التصريف[2]. والسجع وشبهه يتسعان للتقطيع النظمي والتساوي الكمي؛ لأن الذي يسجع هو القرائن المتساوية أو المتعادلة، وهي عند قدامة المتوازية صرفيا.

ويفرق قدامة بين الترصيع والتجنيس بالمادة الأساس التي تكوِّن كلا منهما: فالأول متماثل في الصورة؛ أي في الشكل، وهي عنده الصوائت، والثاني متماثل في المادة، أي الصوامت[3]، ويعني ذلك أن الترصيع هو تكرار الصوائت في الدرجة الأولى، بينما يقع التجنيس في تكرار الصوامت أساسا، ولا يتحقق ذلك إلا من الفضاء الذي يقع فيه الترصيع، أي من خلال التناظر والموقع وبروز الصيغة الوزنية.

ويتضح ارتباط الترصيع بالصوائت، كعنصر جوهري بشكل أوضح عند السجلماسي[4] فهو يفرق بين "التصريف" و"المعادلة" بالمادة؛ أي الصوامت، وبالصورة، أي الصوائت، يقول معرفا "المقاربة" التي يتفرع عنها التصريف والمعادلة: "المقاربة...إعادة اللفظ الواحد بالنوع مرتين فصاعدا... وهو جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما التصريف، والثاني: المعادلة، وذلك أنه إما أن يعيد لفظين فصاعدا، متلقي المادة فقط دون الصورة، وهذا هو التصريف، وإما أن يعيد لفظين متفقي الصورة، دون المادة، وهذه هي المعادلة5. ويدقق في تعريف المعادلة إذ يقول: هي "إعادة اللفظ الواحد بنوع الصورة فقط في القول بمادتين مختلفتي البناء

1 قواعد الشعر 57.

2 نقد الشعر 40.

3 نفسه 162-163.

4 هو أبو محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري السجلماسي، كان حيا في سنة 704 هـ وجهل تاريخ وفاته، أنظر: المنزع البديع، المقدمة 48.

5 المنزع البديع 498-499.

مرتين فصاعدا، وهذا النوع هو جنس متوسط تحته نوعان، أحدهما الترصيع، والثاني الموازنة[1]

يمكننا حصر النتائج بثلاثة مستويات ترصيعية:

- **التشطير الترصيعي:** يقول فيه العسكري: "هو أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد بنفسه، واستغنائه عن صاحبه2 ويتم فيه توازن الألفاظ والأبنية أي مقابلة كل لفظ بلفظ آخر. وأن تكون الألفاظ المتوازية موقعيا ذات صيغ متجانسة.

يقول البوصيري على الخفيف3:

ولحُكمٍ من الزمانِ انتهاءٌ ولحُكم من الزمانِ ابتداءُ

- **صور التقابل الموقعي:**

تقابل موقعي	و	ل	حكم	من	الزمان	انتهاء
	و	ل	حكم	من	الزمان	ابتداء
تواز نحوي	رابط	حرف	مجرور	حرف	مجرور	مرفوع

يتم بين الشطرين الاستقلال المعنوي والتقابل الترصيعي على مستوى الصيغ الصرفية، ويدعم ذلك التقابل التوازي النحوي بين الحروف والأسماء؛ كما يقوم التجنيس بفاعلية كبيرة في خلق التقابل بين الشطرين، على الرغم من عدم اشتراط النقاد الصنعة التجنيسية في الشطر.

1 نفسه 506.

2 الصناعتين 411

3 الديوان 16.

- **التجزئة:**

وهي أن يكون البيت مجزأً ثلاثة أجزاء أو أربعة1، ويقوم التقسيم على عدد تفعيلات البيت فإن كان سداسيا قسم إلى ثلاثة أقسام، وإن كان ثمانيا قسم إلى أربعة أقسام.

كقول الشاعر:

فلا كبدي تهدا ولا فيكِ رحمةٌ ولا عنكِ إقصارٌ، ولا فيك مطمعُ

أو كقول الشاعر:

وِصالُكُمُ صَرمٌ وَحُبُّكُمُ قِلىً وَعَطفُكُمُ صَدٌّ وَسِلمُكُمُ حَربُ

ونجد ظاهر **التجزئة** تلعب دورا فاعلا في غنائية البيت هنا، فدفعت بالشعر إلى التمفصل داخل البيت، لتحدث إيقاعا نغميا يضاف إلى الإطار الموسيقي ويدعم البناء المفصلي للشعر ويعتبره علماء للشعر نوعا من "الفك" المضاعف وأشاروا إلى إمكانية مجيء البيت إمّا على الفك وإمَّا على السبك وأوردوا ذكره في باب سموه باب الفك والسبك.

فقالوا: "أما الفك فهو أن ينفصل المصراع الأول من المصراع الثاني ولا يتحلق بشيء من معناه، أما السبك فهو أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره." [2]

كقول زهير:

يَطعَنُهُم ما اِرتَمَوا حَتّى إِذا اِطَّعَنوا ضارَبَ حَتّى إِذا ما ضارَبوا اِعتَنَقا

فظاهرة التجزئة ضرب من الايغال في مبدأ الفك، إذ تتضاعف ذلك فصل مصراعي البيت إلى فصل داخلي عند كل مصراع، ومن كل ذلك تتوطد أدلتيه الشعر إلقاء وتقبلا.

وتقع أحيانا الوحدات الترصيعية على الوحدات العروضية، يقول الحلي (على البسيط). [3]

ببارقٍ خَذِمٍ في مأزِقٍ أمَمِ أو سائقٍ عَرِمٍ في شاهقٍ عَلَمِ. [4]

---

1 البديع في نقد الشعر 62.

2 البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تح: أحمد بدوي، مصر 1960م، ص235.

3 الديوان 695.

4 علم: سريع. أمم: يسير.

قُسم البيت إلى أربعة أقسام:

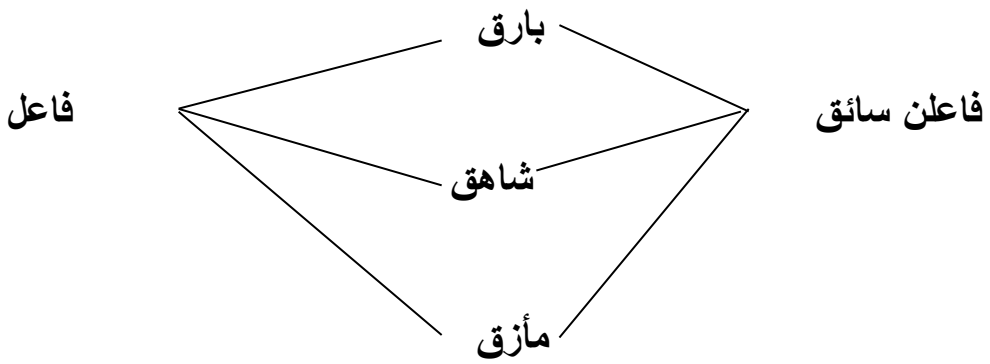
ببارق خذم ـــــــــــــ متفعلن فعلن

في مأزق أمم

أو سائق عَرِم ـــــــــــــ مستفعلن فعلن

في شاهق عَلَمِ

قابلت كل وحدة ترصيعية وحدة عروضية، وجاءت الوحدات الترصيعية على الشكل الآتي:



تتطابق الكلمات الثلاث في صيغة صوتية واحدة "فاعل" وتدخل مأزق معهما في الترصيع التقطيعي "فاعلن".

ويتضح الترصيع الصرفي في الجزء الثاني من القرائن على مستوى الوحدات الأربعة:

أمم

عرم ـــــــــــــ فعل تماثل بين الصيغ

علم

جذم ـــــــــــــ مضارعة مع الصيغ المتماثلة

ويتم التوازي الموقعي للترصيع الصرفي على مستوى البيت:

ببارق خدم	في مأزق أمم	أو سائق عرم،	في شاهق علم
1 2	3 4	5 6	7 8
أ	ب	ج	د

تتوازى المواقع "1–3–5–7" والمواقع "2–4–6–8".

ويترابط البيت بالتوازي النحوي، القوي للترابط الترصيعي:

ب	بارق	خدم	في	مأزق	أمم
أو	سائق	عرم	في	شاهق	علم
رابط	مجرور	صفة	حرف	مجرور	صفة

لا تختلف "سائق" عن "بارق" في الموقع النحوي باعتبار الجر، وإن اختلف إعرابها لفظا، إذ تكون اسما معطوفا على بارق، والمعطوف يتبع المعطوف عليه في الحركة والحالة الإعرابية، كما يرتبط البيت بالتوازن التجنيسي في خمسة مواقع:

ببارق خدم في مأزق أمم

أو سائق عرم في شاهق علم

- **المقطع:** يدل على تساوي القرينة مع التفعيلة، ويسميه ابن أبي الإصبع "–654هـ" ب "الموازنة"[1]. وذلك لتساوي الكلمات في التسجيع والتجزئة، يقول ابن الوردي على الكامل[2]:

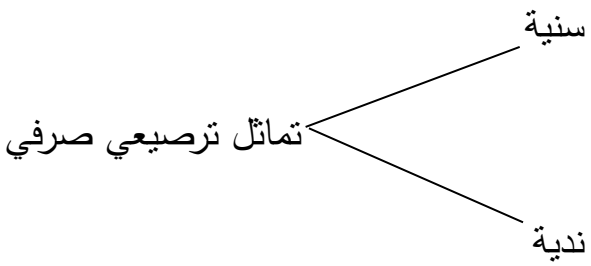
فضية وسنية وندية أرجاؤها ورياضها وقصورها

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

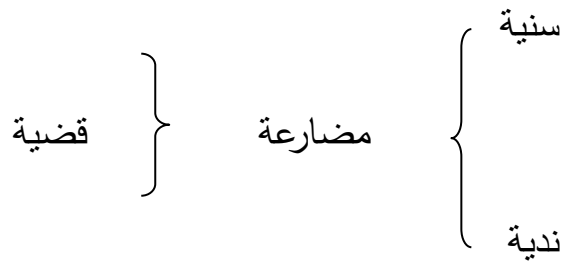
1 تحرير التعبير 386

2 الديوان 139.

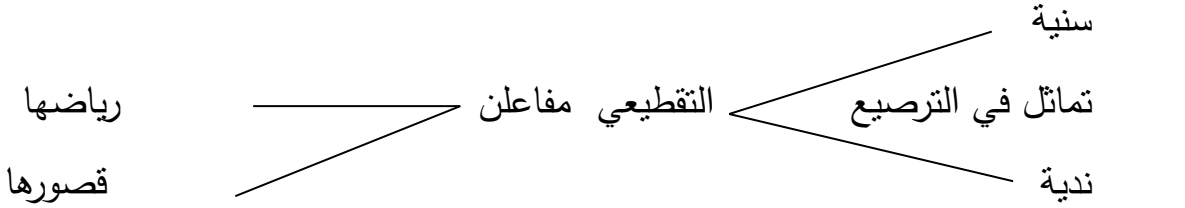
تساوت في البيت القرينة –وهي كلمة واحدة–مع التفعيلة، كما ارتبطت الكلمات بالتسجيع، وتعادلت القرائن بالترصيع الصرفي.



وبين "سنية" و"ندية" من جهة و"قضية" من جهة ثانية، مضارعة في الترصيع الصرفي:



وبين "سنية" و"ندية" من جهة، وبين "رياضها" و"قصورها من جهة ثانية، ترصيع تقطيعي:



وبين "قضية" و"أرجاؤها" تماثل في الترصيع التقطيعي أيضا:

قضية ← مستفعلن ← أرجاؤها

تشمل المستويات الثلاثة التشطير الترصيعي والتجزئة والمقطع صور الترصيع وتوازيها مع العناصر الشعرية الأخرى، ودرجات اتساقها مع المستوى العروضي.

6-4-2 استقلال القرائن الترصيعية في الشعر البدوي الجزائري

ونقف على وجود هذه المستويات في الشعر البدوي الجزائري عند قراءتنا لمدونة الدراسة في شعر عبد الله بن كريو الشاعر الفحل، في قصيدته المشهورة "**قمر الليل**".

- **الفك والتجزئة**

مواطن الفك والتجزئة تواجدت في أبيات قصيدة "**قمر الليل**" على النحو التالي:

- **فك وتجزئة على ثلاثة:**

الأبيات: 8،4،2،1ا، 10، 11، 12،13، 14، 15.

- **فك وتجزئة على أربعة:**

الأبيات: 9، 16، 17،18، 21، 29، 30، 36، 37، 38.

ففي أحد الأبيات المجزَّئة لابن كريو قُسّم البيت إلى أربعة أقسام على النحو التالي:

سال على محبوب قلبي سال عليه سال عليها سال شطَّانة حالي

سال على محبوب

قلبي سال عليه ——— مفعولن فعلان

سال عليها سال

شطَّانةْ حالي _____ مفعولن فعلن

- **الترصيع الصرفي العمودي في القصيدة البدوية الجزائرية**

يوشح الترصيع أوائل الأشطر ونهاياتها، كما يوشح القافية بتطريز عام في القصيدة التخيَّة على النحو التالي:

أوائل الأشطر	وسط الأشطر الحشو	القافية
يا طالب **يا تشطاني**	**واش مجنيه** **واش ينسيه**	**فالي** **حالي**

يا سايل يا تهواسي يا امهبلي يا مرسولي يا نواية يا سايل يا تهواسي	شقتيه وطوتيه وكسرتيه	جالي بالي
هات سال قول انشرت		

- **التقابل الصرفي المتوازي في القصيدة البدوية الجزائرية**

وتنوعت التقابلات الصرفية المتوازية عبر أبيات القصيدة البدوية بين اختلاف وتوافق تعزيزا للبنية الوزنية على النحو التالي:

البيت 2:

يا	طالب	عندي	حبيبه	ليه	شبيه
من	مرغوبي	فيه	سهري	يحلا	لي
✓	✓	✓	✓	X	X
حرف	اسم	جار ومجرور	اسم		

البيت 07:

يا	سايل	عن	خاطري	واش	مجنِّيه
مع	الريم	إلي	جلى	قلبي	جالي
✓	✓	✓	X	X	x
حرف	اسم	حرف			

البيت08:

يا	تهواسي	خاطري	واش	ينسيه	X
أعلى	ريما	كان	وين	أمسى	فالي
✓	✓	✓	✓	✓	
حرف	اسم	X	حرف	فعل	

البيت 11

جاوبني	دمعي	على	المرسم	يبكيه
هزمتني	الآثار	كي	جات	قبالي
فعل	اسم	حرف	X	X
✓	✓	✓		

- **الترصيع العروضي في القصيدة البدوية الجزائرية**

ورد هذا النوع من الترصيع في البيت 12 من القصيدة التّخيّة

هذا المرسم كانت الخذاعه فيه مصبوغة الانجال، خلاته خالي

ترصيع عروضي { مصبوغة الانجال / خلاته خالي

البيت 16:

سال	على محبوب	قلبي	سال	عليه
سال	عليها	سال	شطانة	حالي
فعل	جار ومجرور	X	X	X
توافق	توافق	اختلاف	اختلاف	اختلاف

البيت 34:

اتزيلف	**قلب الحبيبة**	**و**	**تكويه**
اتثقب	**مشعالها**	**كي**	**مشعالي**
فعل	**مفعول به مضاف + مضاف إليه**	**حرف**	**X**

6-5 تماسك الشطرين

يقع حيث لا يتم المعنى إلا بتمام عجز البيت وقافيته.

وشبه **ثعلب** هذه العلاقة بـ "النور يعقب الليل"1. فالنور تمام المعنى، وكماله يشرق مع القافية، لا يتعداها إلى ما بعدها.

ومن أوجه تناسل المعنى وتوليده، قول البوصيري (على الكامل): 2

لمْ تُصْغِ لِلْعُلَمَاءِ إِلَّا مِثْلَمَا أَصْغَى سُلَيْمَانٌ لِقَوْلِ الهُدْهُدِ

قطع الوقف النظمي التسلسل الدلالي في نهاية الشطر الأول، وكذا فعل في القرائن الداخلية على مستوى الشطر الواحد:

لم تصغ للْ/ علماء إلْ/ لَا مثلما؟

بُترت الوحدات المعجمية لمصلحة الوحدات العروضية، وأجبر المنشد على الوقف بين الوحدات العروضية الداخلية؛ لتبيين التقطيع النظمي في نهاية الشطر الأول، وانتهاء القسم الأول من البيت العروضي وبداية تكراره، أو مثيله في الشطر الثاني.

1 قواعد الشعر 71.

2 الديوان 80.

- خرق الوقف النظمي للوحدة المعجمية، مثل قول ابن نباتة على السريع1.

يا ملكاً أصبح في الدين والد نيا سعيدَ الجد والاجتهاد

قطع الوقف النظمي الترابط الدلالي بين الشطرين، فقسم الوحدة المعجمية "الدنيا" إلى قسمين، لاستكمال التوازي العروضي.

- خرق الوقف النظمي للتسلسل الدلالي والترابط النحوي، من ذلك قول العسقلاني (على البسيط): 2

طَوِّق بِحلي النَدى عُنقي يَكُن لَكَ مِن نظمي وَسَجعي عَلى الأَوراقِ تَغريدُ

دخل التقطيع النظمي بين الشطرين، وفصل بين الجار والمجرور "من نظمي" وبين الفعل والفاعل، بالإضافة إلى الترابطات النحوية والمعنوية الأخرى التي تكشف الخطاطة التالية عن خمسة ارتباطات هي:

1 الديوان 138.

2 الديوان 129.

1-طوق بحلي الندى عنقي (طلب)

(جواب الطلب) "بـ"

يكن لك من نظمي وسجعي على الأوراق تغريد

2-يكن لك من

نظمي "جار ومجرور" "ج"

3- وسجعي معطوف.

4- على الأوراق جار ومجرور بمعنى الظرفية "هـ".

5- تغريد (اسم كان).

تحمل الصورة الهيكلية خمس علاقات معنوية ونحوية تربط بين الشطرين، مما لا يسمح بإتمام المعنى إلا بنهاية الشطر الثاني، أي مع القافية. وبذلك يحقق التقطيع النظمي هيمنته على التمفصل الدلالي، إذ لا يمكن الوقف قبل القافية، أي انتهاء التشكيل الإيقاعي، ويسمح الشطر الأول بالوقف لمدة قصيرة إيذانا بانتهاء التقطيع النظمي الأول، للدخول في قسمه الثاني، ولا علاقة لذلك بالتمفصل الدلالي.

6-6 استقلال الشطر

يقول ثعلب: "ابلغ الشعر ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه، وتم بأيهما وقف عليه معناه"1، ويتميز عن التشطير الترصيعي بأن هذا الأخير يستوجب استقلال القرائن الترصيعية وتقابلها مع مثيلاتها في الشطر الثاني. أما ما نحن بصدده فيقوم على استقلال الشطر الأول، دون الثاني، أو الاثنين معا، دلاليا دون تقابل صرفي،

1 قواعد الشعر 63.

ومنه **(بحر الكامل)**: [1]

جمعتُ فنونَ الطيب في أفنائها وعلا على المسك الذكي عبيرُهاَ

يستقل كل شطر في البيت بنفسه دلاليا ونحويا، ولا يمثل البيت تمثيلا للتقابل الموقعي الترصيعي، وإن كان نلاحظ ترصيعا تقطيعيا بين:

جمعت
مماثلة "فعلن"
وعلا

وترصيعا صرفيا بين "الطيب" و"المسك" ومضارعة في مستوى الترصيع التقطيعي بين "أفنانها و"عبيرها".

وقد يستقل الشطر الأول عن الثاني، دون أن يستقل الثاني عن الأول. أي أن الأول يتم معناه بتمامه، بينما لا يُفهم معنى الثاني، دون العودة إلى الأول، إذ يرتبط به دلاليا في الدرجة الأولى، ونحويا في الدرجة الثانية، فمعناه يقوم على معنى الأول، ويشكل جسده الممتد في الطرف الأول، بينما لا يشكل هو جسد الأول، ولذلك فهو يقدم إلى الأول الإضافة المعنوية الهامشية لا الأساسية، يقول ابن نباتة **(على البسيط)**: [2]

يَمِمْ حماهُ تجدْ عفواً لمقترِفٍ مالاً لمفتقرِ جاهًا لمقترب

يمكن التوقف في نهاية الشطر الأول، ويتم معناه، دون حاجة إلى الشطر الثاني.

أما إذا استمرت المتابعة، فإن الشطر الثاني يزيد الأول توضيحا وتفصيلا، إلا أنه لا يمكننا البدء مع بداية الشطر الثاني، وإلا أصبح فارغا من المعنى. فهو مرتبط بالأول ارتباط

1 ديوان ابن الوردي 139.

2 الديوان 22.

تحقيق وجود، يقوم الأول بنفسه ويرتبط بالثاني ارتباط تفصيل، أي إن الأول يقتضي الثاني دون أن يتوقف فهمه عليه، بينما يفتقر الثاني إلى الأول، ويتوقف فهمه عليه.

يمّم حماهُ ـــــــــ تجد عفوا لمقترفٍ

ـــــــــ مالًا لمفتقر

ـــــــــ جاهًا لمقترب

إن الروابط النحوية بين الشطرين ضعيفة، ولا تقوم إلا بدور بسيط يربط الشطرين لقيام المعنى بوظيفته التواصلية، ومن ذلك حرف العطف في قول ابن الوردي (على البسيط): [1]

ناهيك من ديم في طيها رعب وزمجرات رعود ضمتها رهبُ

ثم يأتي الضمير في الدرجة الثانية، ومنه (على الطويل): [2]

محتها رياح للمتونِ عواصفٌ على أمها لا تتقّي حين تعصف

وتتعدد بقية مستويات الترابط، فمنها المعنوي الذي يفرضه السياق، ومن ذلك (من بحر الكامل): [3]

قومٌ تعوذت الهبات أكفُهم إنّ المكارم للكرام عوائدُ

ومنها حرف الاستفتاح، كقوله (على المسرح): [4]

أَمّا مَماتٌ وَذِكرُنا حَسَنٌ أَما حَياةٌ وَرَبعُنا حَرَمُ

1 الديوان 182.

2 ديوان الحلي 331.

3 نفسه 137.

4 نفسه 329.

أو حرف الاستئناف، ومن ذلك (على البسيط): [1]

ضمنْتُ مدحَ رسولِ اللهِ مبتهجاً والطيرُ تَعجبُ مني كيفَ لمْ أطرِ

أو أداة التشبيه، مثل قول ابن نباتة (على البسيط): [2]

يلقاك بالبشر تلوَ البرّ مبتسماً كالبرق تلوَ هتونِ المزن وطفاء

أو اسم الإشارة، كقول ابن الوردي (على الكامل): [3]

فغدوت أذكرُ للمناصب والعلا هذي فوائد صحبة الأعيانِ

6-7 الاستقلال الصناعي[4]

يقوم البيت الشعري على قطبين: الوحدة الدلالية والوحدة النظمية. الأولى متحركة تطول وتقسم وفق المعنى المطروح، والثانية ثابتة بعدد التفعيلات في البيت. والملاءمة بين الوحدتين لا تتحقق بشكل دائم، فإما أن يطول المعنى ويرتبط البيت بأخيه، وتضطر قافية البيت إلى خرق الوحدة الدلالية للوقف النظمي في نهاية البيت، وإما أن يقصر المعنى عن بلوغ نهاية الوحدة النظمية، فيضطر الشاعر إلى ترميم البيت للوصول بالوحدة الدلالية إلى نهاية الوحدة النظمية، وبذلك تصبح الملاءمة بين الوحدتين ملاءمة صناعية، يقوم بها الشاعر بأدوات إضافية ترمم الوحدة الدلالية.

وقد تقع تلك الإضافات في حشو البيت فيسمى "الحشو"5. وقد تقع في آخر البيت فيسمى "الإيغال والتكميل"[1].

1 نفسه 231.

2 الديوان 9.

3 الديوان 276.

4 محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص226.

5 تحرير الشعر 218.

7-دلالة موقع ورتبة المفردة في السلسة اللغوية والوزنية في ديوان عبد الله بن كريو

وقفنا في البحث على مفردة يتكرَّر ويتواتر وجودها في نفس الموقع التسلسلي في الوزن البدوي العشري الثاني، وهي كلمة **خاطري** فما دلالة هذا التكرار؟ وهل هو أثر الوزن وسلطته التي اقتضت ذلك الموقع؟

7-1 موقع مفردة خاطري في قصيدة جيت نوسع خاطري ضيق عشيه

(البيت 01، الشطر الأول) ص155:

جيت نوسَّع خاطري ضيق عشيه

جِـ تـ وس / سع خاط / ري ضيق عشيّه

س س س / س ط / س س س س س

1 2 3 / 4 5 6 7 8 9 10

(البيت 23، الشطر الأول) ص198:

كنت نمثَّل خاطري طير يلوَّب

كنتن مثّ / ثَّل خاط ري / طير يلوْوَب

س س س / س ط س / س س س س

1 2 3 / 4 5 6 / 7 8 9 10

1 نفسه 170.

(البيت 36 ،الشطر الأول) ص192:

ما ينساكش خاطري ما يجنَّب

ما ينسا	كش خاطري	ما يجنَّب
س س س	س ط س	س س س س
1 2 3	4 5 6	7 8 9 10

(البيت 6 ،الشطر الثاني) ص211:

ما عرفوا شي ال خاطري واش اعلالُه

ما عرفو	شيل خاط ري	واش عـ لاله
س س س	س ط س	س س س ط
1 2 3	4 5 6	7 8 9

2-7 موقع مفردة خاطري في قصيدة قمر الليل

وردت صيغة "**خاطري**" مفردة في الديوان إلا في موضع واحد بصفة. فجاءت بصيغة جمع تكسير **خواطري** في البيت الأول من قصيدة "قمر الليل"

ولقد رصدناها في :

- **الأبيات الواردة في الصفحة 205 من الديوان:**

(ب1) قمر الليل **خواطري**$_{b}^{5}$ تتونس بيه

س س س س س س ط

(ب5) يا تشطاني **خاطري**$_{b}^{5}$ واش يداويه

س س س س س س ط

(ب7) يا سايل **عن خاطري**$_{b}^{5}$ واش مجنيه

س س س س س ط

(ب8) يا تهواسي **خاطري**$_{b}^{5}$ واش ينسيه

س س س س س ط

(ب39) يا نواية **خاطري** هذا حالي

س س س س ڤ س س س س ط

- **ملاحظة:** "**خاطري**" ذكرت 4 مرات في الشطر الأول بداية من أول بيت للقصيدة. وذكرت مرة واحدة في الشطر الثاني في آخر بيت للقصيدة (تعكس وحدة القصيدة ونفسية الشاعر المضطربة القلة).

- **الأبيات الواردة في الصفحة 217 من الديوان:**

كان مونس خاطري بايَّام سرور

كانمونـ	نس خاط ري	بايْيَام سرور
س س س	س ط س	س س س ط
1 2 3	4 5 6	7 8 9 10

- **الأبيات الواردة في الصفحة 279 من الديوان:**

محبوبة	في خاطري	دايم تشييك
س س س	س ط س	س س س ط
1 2 3	4 5 6	7 8 9 10

- **الأبيات الواردة في الصفحة 285 من الديوان:**

قلت نصبَّر	خاطري	ماذا بيا
س س س	**س ط س**	**س س س**
1 2 3	**4 5 6**	**7 8 9**

الشطر الأول من البيت الأول من القصيدة المنسوبة إليه

7-3 موقع مفردة خاطري في قصيدة لا تقنط يا خاطري

- **الأبيات الواردة في الصفحة 236 من الديوان:**

(ب1) لا تقنط يا **خاطري** ساعف الاقدار

س س س س ط س س ط س س
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(ب5) ما هناني **خاطري** خالف الأشوار

س س س س ط س س س ط س
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(ب27) يا عذابة خاطري حبك ما دار

س س س س ط س س س س
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

كما أنها وردت في الشطر الثاني من البيت 67 في خاتمة القصيدة.

(ب67) ويذا تصبر **خاطري** ماهنَّاني

س س س س ط س س س ط
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- إنّ لفظة "**خاطري**" ذكرت 03 مرات في الشطر الأول بداية من أول بيت للقصيدة، وذكرت مرة واحدة في آخر الشطر الثاني في آخر بيت للقصيدة، فأوحت بدلالة تماسك القصيدة وعكست نفسية الشاعر الدَّالَّة على الاضطراب والانفعال والتوتر.

- **ملاحظة01:**

(البيت5) ما هناني **خاطري** خالف الاشوار

(البيت7) ويذا نصبر **خاطري** ماهناني

يعدُّ **تكرارا تقابليا مقلوبا أو معكوسا** يساعد على إبراز الوحدة الوزنية مع الوحدة اللغوية **خاطري**.

- **ملاحظة02:**

ذكرت كلمة أو مفردة "**خاطري**" 17 مرة في ديوان بن كريو، ولفت انتباهي تواتر ذكرها في الشعر البدوي الجزائري في نفس الترتيب ونفس الموقع وهو **الموقع الخامس** حيث المقطع

المتزايد الطول (/00)= ط، فهو عبارة عن متحرك متبوع بساكنين، وقد يكون الساكن الأول(حرف من) مثل:

حيث نوسع خاطري ضيق اعشيه زدت عليه هموم من نظرات صعاب

وهو متسارع سهل النطق وقد يكون الساكنان من الصوامت مثل:

استر حالي يسترك عالي العليا راه ارفيقك مَكْنُه رَامِي عَطَّابْ

والموقع الخامس في الشطر الأول هو –**يست**– وفي الشطر الثاني هو –**رك**– وهذا النوع من المقطع يكون أحيانا صعبا النطق خصوصا عندما تكوين الحروف متنافرة.[1]

وفي علاقة المقطع الخامس بحدود الكلمات فقد يأتي المقطع الخامس في نهاية كلمة مثل:

اينَجِّيكْ الله / مِنْ كُلَّ بْلِيَّه

0101010101/00101010101

وفي هذه الحالة يكون تجزئي الشطر إلى قسمين واضحا، وذلك لأن تشطير الوزن، مدعم بواسطة حدود الكلمات، وقد يقع الموقع الخامس وسط كلمة مثل:

صاحب ظنّي صاب/ني مَهْمُوم حْزينْ

وفي هذه الحالة الشطر يكون **مدورا**، أي أن جزأيه تقاسما كلمة.[2]

البدوي: (س س س)(س ط)(س س س)(س ط)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان

(س س س)(س ط)(س س س)(س ط)

وقد وقفت على هذه المفردة إضافة إلى ديوان أشعار عبد الله بن كريو فوجدتها منتشرة في دواوين الشعر البدوي كديوان أشعار الشيخ السماتي وهو من فطاحلة الشعر الملحون الجزائري، حيث وردت لفظة "**خاطري**" تكررت في ديوان الشيخ السماتي المعنون بـ: "الديوان العاتي" 10 مرات على النحو التالي:

- الأبيات من قصيدة مريم: ص186:

1 مصطفى حركات، الهادي، ص 95.

2 المرجع نفسه، ص96.

(ب2) غديت نحوس جيت بجراح معدَّم

باش انوسع **خاطري** ولَّي هوزاش

ويبدو من هذا البيت للشيخ السماتي أنَّه متأثر بالشاعر عبد الله بن كريو حين يقول في مطلع بيت له: جيت نوسع خاطري ضيق عشيه....

(ب9) ما يضيَّل **خاطري** ولايهتم

لا يفزع من صيفْةُ صْيُودَه واوْحَاشْ

- **الأبيات من قصيدة أخيرة الصفحة 190:**

(ب8) قلبي فرْفرْ من الفريسَه وهْربْ لِيك

لوما حبك **خاطري** ما يشقا لك

- **الأبيات من قصيدة "يا قمري حيرتني" الصفحة 190:**

(ب2) هم الحبسْ وزاد ليَّ بالتفكار

وانت زدت **لخاطري** بعض علالو

(ب5) لو ما حتمي فيه ما نقعدش نهار

كي تغنيني **خاطري** ما يهنالوا

- **الأبيات من قصيدة "مُرْ عْلَى مَالَحْ" الصفحة 198:**

(ب13) كل ليلة عنِّي بقُومانُه غيَّار

وُقْتَا نَطْمَعْ **خاطري** يَتْهَنَّى لي

قصيدة "يا مرسولي" ص200:

(البيت1) يا مرسولي نحشمك في ذي المرَّه

أقصَبْ لِيَ **خاطري** ما جَاهَ النَّوم

(البيت22) يقولوا لك ريَّح وتنفَّس مَرَه

ضُرْك يجِيك مَن **خاطري** عنُّه مَقْسُومْ

- **الأبيات من قصيدة "أم النون" الصفحة 214:**

(البيت20) غَنِينَا يابَنْتَ لَجْوَادْ العُمْدَه

ذا الكلمة في **خاطرك** قَدِّيناك

- **الأبيات من قصيدة "يا قمري" الصفحة 220:**

(البيت2) ربيتك بالعز دايرلك سدَّه

من عزك في **خاطرك** واش مْكَافَاه[1]

كما وردت مفردة "**خاطري**"عند الشاعر محمد بن عزوز الخالدي

- **الأبيات من ديوانه الصفحة 191:**

(ب20) عين العارم عايشه ما دارت بيك

زادت ضُرْ **لخاطري** واش تسالك

(ب23) كان قبلت وصايتي منها خليك

تَمسى رايح **خاطرك** يتهنى لك

- **الأبيات من ديوانه الصفحة 192:**

(38) ظنِّيتي في **خاطرك** نغدى ونجيك

حسبتيني مشتاق شوفةْ اخْيالك

7-4 وزن البدوي العشري واختيار الكلمات:

لاحظنا استدعاء مفردات بعينها في نفس السلسلة الوزنية للتعبير عن تجربة الشاعر:

- تكررت صيغة "**خاطر**" بنفس عدد تكرار صيغة "**قلب**" في القصيدة:(خاطر05، قلب 05).

1- إبراهيم شعيب، الديوان العاتي للشيخ السماتي، خزانة التراث الشعبي، ط1، 2012.

– بعد تفحص مواطن "**قلب**" في قصيدة "قمر الليل" نجدها تقع في 03 مواطن في المقطع الخامس المتزايد الطول **(ط)**، ولم يتخلى على هذا الموقع إلا في موطنين رضيَ أن يجاور فيه **(المحبوب)** و **(الريم)**.

اتزيلف	قلب لـ	حبيبه وتكويه
/0/0/0/ /0	/0 0	/0/0/0/0/0/00
س س س س	ط	س س س س ط

(مقام الذكرى)

يتفكر	قـلبي زْ	مانا كنَّا فيه
/0/0/0/	/0 /00	/0/0/0/0/ /00
س س س	س ط	س س س س ط

مزَّقتِ قـــلبي	بْشفرة هَيَّضْتِيه
0//0/0/ /00	/00/0/0/0/0/00
س س س س ط	س س س س ط
1 2 3 4 5	6 7 8 9 10

الريم اللي	جْلى قـلبي	جالي
00/ 0/0/0// /0	/0/0 /0/0	/0/0
ط س س س س	س س س	س س
1 2 3 4 5	6 7 8	9 10

8-الأوزان البدوية التي وردت في مدونة ديوان عبد الله بن كريو

8-1 البدوي العشري الشطرين النموذج الثاني

وتفعيلاته على النحو التالي:

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

ويمثل هذا الوزن في الديوان القصائد التالية:

- قصيدة "**لَا تَقْنَطْ يَا خَاطْرِي**": **[ص 236 /67 بيتا]**

لَا تَقْنَطْ يَا خَاطْرِي سَاعَفْ لَقْدَارْ وَتْمَاهَلْ لَمْصَايْبَ الدَهْرَ الْفَانِي

(لَا تَقْنَطْ)(يَا خَاطْ) (رِي سَاعَفْ)(لَقْدَارْ) (وَتْمَاهَلْ)(لَمْصَايْ)(بَدَهْرَلْ)(فَانِي)

(س س س) (س ط)(س س س)(س ط)(س س س)(س ط)(س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

وقد ينتهي الشطر بفِعْلُنْ أو فِعْلَان وذلك جسب القافية التي يختارها الشاعر.

- قصيدة "**قمر الليل**" **[ص 205 /39 بيتا]**

قَمْرَ الْلِيلَ خْوَاطْرِي تَتْوَنَّسْ بِيهْ عَنْدِي فِيهَ اوْصَافْ يَرْضَاهُمْ بَالِي

(قَمْرَ لْلِيلِ)(لَخْوَاطْ)(رِي تَتْوَنْ)(نَسْ بِيهْ) (عَنْدِي فِيـ)(ـهَ وْ صَافْ)(يَرْضَاهُمْ)(بَالِي)

(س س س)(س ط)(س س س)(س ط) (س س س)(س ط)(س س س)(س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان

- قصيدة "**الجراد**" **[ص 175 /07 بيتا]**

وَبْعَثْنَا لَكْ يَا احْمَيْدَه ذَا الْكَادُو طَيْرَ مْرَبِي فِي زْنَادَقْ زَالَامِيتْ

((وَبْعَثْنَا)(لَكْ يَااحْ)(مَيْدَه ذَلْ)(كَادُو طَيْرَمْرَ)(بِي فِيزْ)(نَادَقْ زَا)(لَامِيتْ))

((س ط) (س س س) (س ط) (س س س س س)(س ط)(س س س)(س ط))

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

- قصيدة **فاطمة الزهرا فرحات [ص 177 /22 بيتا]**

وَالْلِي فَرْقَتْ فِي نْسَاوِينَ الذُّخْرَه بَعْدَ انْ سَوَّلْنَا النَّاسَ الْعَرَّافِينْ

((وَلْلِي فَرْ)(قَتْ فِينْ)(سَاوِينَذْ)(ذُخْرَه بَعْدَ نْ سَوْ) (وَلْنَانْ)(نَاسلْعَرْ)(رَافِينْ))

((س س س) (س ط) (س س س) (س سس س س)(س ط)(س س س)(س ط))

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

- قصيدة "**مدح الباشاغا جلول**" **[ص 182 /27 بيتا]**

مِنْ قَلْبَ الْلِي حَابْكُمْ بِكُمْ وَالَعْ مَبْرُوكَ الوِسَامْ يَا ثَمْرَةْ الَاجْوَادْ

((مِنْ قَلْبَلْ) (لِي حَابْ) (كُمْ بِكُمْ) (وَالَعْمَبْرُوكَ لْ) (وِسَامْ) (يَا ثَمْرَةْ) (لَجْوَادْ))

(س س س)(س ط)(س س س)(س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

- قصيدة "**يَا لَايَمْ**" **[ص 211 /30 بيتا]**

مَا دَرْكَكْ شِي ذَا الغْرَامُ ومَشْعَالُه يَا لَايَمْ فِي مَحْنْتِي مَا فَادَ الْلُومْ

((مَادَرْكَكْ)(شِي ذَلْغْ)(رَامُ وْمَشْ)(عَالُه يَا لَايَمْ)(فِي مَحْنْ)(تِي مَا فَا)(دَلْلُومْ))

(س س س)(س ط)(س س س)(س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

- قصيدة "**فراق فاطمه**" **[ص 217 /26 بيتا]**

وَالسَّاعِي فِيهَا نْزَايَه تَحْلَى لُه اَلدُّنْيَا وَايَّامْهَا لَا كَانَ مْرُورْ

((وَسْسَاعِي)(فِيهَانْ)(زَايَه تَحْ)(لَى لُه ادْدُنْيَا)(وَيْيَامْ)(هَالَا كَا)(نَمْرُورْ))

(س س س)(س ط)(س س س)(س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

- قصيدة "**صاحب ظَنِّي [ص 223 /12 بيتا]**

صَاحَبْ ظَنِّي صَابْنِي مَهْمُومَ حْزِينْ كَادُه هَمِّي عَادَ مْشَعَّبْ حَالُه

(صَاحَبْ ظَنْ)(نِي صَابْ)(نِي مَهْمُو)(مَحْ زِينْ) (كَادُه هَمْ)(مِي عَادْ) (امْشَعْعَبْ)(حَالُه)

(س س س)(س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

- قصيدة "**ياسايلني**" **[ص 230 /27 بيتا]**

يا سايلني قيلْني ربِّي يَهديكْ لا تَطْعَنْ شِي وَادْ جَاهَلْ يَتْلاطَمْ

(يا سايلْ) (ني قيلْ) (ني ربْبِي) (يَهْدِيكْ) (لا تطْعَنْ)(شي وَادْ)(جاهل يتْ)(لاطَمْ)

(س س س)(س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

- قصيدة "**جواب بلقاسم**" **[ص 234 /13 بيتا]**

يَامَا ابْرَكْ بَعْضَ الصْبَاحَاتَ رْضِيِّينْ تَتْنَسَمْ الَافْرَاحْ مَنْ وَقْتَ ضْيَاهُمْ

(يَا مَبرَكْ)(بَعْضَصدْ)(بَاحَاتَرْ)(ضِيْيِينْ) (تَتْنَسْمَ)(لَفْرَاحْ)(مَنْ وَقْتَضْ)(يَاهُمْ)

(س س س)(س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

- قصيدة "**عجبوني صبيان**" **[ص 252 /18 بيتا]**

عَجْبُونِي صَبْيَانْ مَنْزَلْهُمْ مَصْيُونْ وَالصَّبْيَانَ تْزِيدْ فِي الْحَوْشَ نْزَاهَه

(عَجْبُونِي)(صَبْيَانْ)(مَنْزَلْهُمْ)(مَصْيُونْ) (وَصْصَبْيَا)(نَ تْزِيدْ)(فِيلْ حُوشَ)(نْزَاهَه)

(س س س)(س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

- قصيدة "**لَا تَقْنَطْ يَا خَاطْرِي**": **[ص 155 /40 بيتا]**

جِيتَ نْوَسَّعْ خَاطْرِي ضِيقَ عْشِيَّه زَدْتَ عْلِيهِ هْمُومْ مَنْ نَظْرَاتَ صْعَابْ

(جِيتَنْوَسْ)(سَعْ خَاطْ)(رِي ضِيقَعْ)(شِيْيَه) (زِدْ تَعْلِيـ) (هَ هْمُومْ)(مَنْ نَظْرَا)(تَصْعَابْ)

(س س س) (س ط) (س س س) (س س) (س س س)(س ط)(س س س)(س ط)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

8-2 البدوي العشري الشطرين النموذج الثالث

وتفعيلاته على النحو التالي:

مفعولن فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان مفعولن فعلان

ويمثل هذا الوزن في الديوان القصائد التالية:

- قصيدة "**يا ما اوسع الاغواط**" **[ص 161 /11 بيتا]**

يَا مَا اوْسَعْ الَاغْوَاطْ وَاضْيَاقْ اعْلِيَا مَنْ فُرْقَةْ عَيْنَ الْمْكَنْبَلْ رَاسِي شَابْ

(يَامَوْسَعْ)(لَغْوَاطْ)(وَضْيَاقَعْ)(لِيْيَا) (مَنْ فُرْقَةْ)(عَيْنَلْمْ)(كَنْبَلْ رَا)(سِي شِابْ)

(س س س)(س ط)(س س س)(س س) (س س س)(س ط)(س س س)(س ط)

مفعولن فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان مفعولن فعلان

- قصيدة "**قاضي الحب**" **[ص 196 /52 بيتا]**

جِيتَكْ رَافَعْ دَعْوتِي يَا قَاضِي الْحُبْ وَتْغِيثَ الْمَضْيُومْ هَارَبْ تَحْتَ حْمَاكْ

(جِيتِكْ رَا)(فَعْ دَعْوْ)(تِي يَا قَا)(ضِلْحُبْ) (وَتْغِيثَلْ)(مَضْيُومْ)(هَارَبْ تَحْ)(تَحْمَاكْ)

(س س س)(س ط) (س س س) (س س) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط)

مفعولن فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان مفعولن فعلان

- قصيدة "**يا قلبي عيِّيتني**" **[ص 203 /09 بيتا]**

يَا قَلْبِي عَيِّيتْنِي مَا كَشْ نَادَمْ وَاتَّبَّعْ فِي الِّي صْعِيبَه وَاشَ لْزَاكْ

(يَا قَلْبِي)(عَيْيِيتْ)(نِي مَاكَشْ)(نَادَمْ) (وَتْتَبْبَعْ) (فِلْلِي صْ)(عِيبَه وَا)(شَلْزَاكْ)

(س س س)(س ط) (س س س) (س س) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط)

مفعولن فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان مفعولن فعلان

- قصيدة "**هَلَّكْنِي تَرَّاسْ**" **[ص 255 /33 بيتا]**

هَلَّكْنِي تَرَّاسْ جَا مَتْعَنِّينَا وَيْفَتَّشْ عَنْ نَسْبْتِي جَانِي سَوَّالْ

(هَلْلَكْنِي) (تَرْرَاسْ) (جَامَتْعَنْ) (نِينَا) (وَيْفَتْتَشْ) (عَنْ نَسْبْ) (تي جاني) (سوْوَال)

(س س س)(س ط) (س س س) (س س) (س س س) (س ط) (س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان مفعولن فعلان

- قصيدة "**الطوموبيل والاختراعات**" **[ص 246 /34 بيتا]**

هذيك الّي جَاتْ تَمْشِي بَكْيَاسَه مَنْ الَابْعَادَ مْكَلْفَه تَرْبِي الَاوْطَانْ

(هَذِيكَلْ)(لِي جَاتْ)(تَمْشِي بَكْ)(يَاسَه) (مَنْ لَبْعَا)(دَ مْكَلْفَه)(تَرْبِي)(الَاوْطَانْ)

(س س س)(س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان مفعولن فعلان

8-3 البدوي العشري الشطرين النموذج الرابع

ومفتاح هذا الوزن هذه التفعيلات:

مفعول فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلن مفعولن فعلن

ويمثل هذا الوزن في الديوان القصائد التالية:

- قصيدة "**الرِّيم**" **[ص 146 /09 بيتا]**

اعْلِيَّ الَاضْرَارْ طَالَتْ يَا حُزْنِي مَا نُرْقُدْشَ النَّوْمْ مَنْ عَيْنِي سَارَحْ

(اعْلِيْيَ)(لَضْرَارْ)(طَالَتْ يَا)(حُزْنِي) (مَا نُرْقُدْ)(شَنْنَوْمْ)(مَنْ عَيْنِي) (سَارَحْ)

(س س س)(س ط)(س س س)(س س) (س س س)(س ط)(س س س)(س س)

مفعول فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلن مفعولن فعلن

- قصيدة "**اعْلِيَّ الاضْرَارْ**" **[ص 255 /31 بيتا]**

الرِّيمَ الْلِي كَانَ مْضَيَّل مَنِّي آنَسْنِي بَعْدَ انْ شْرَدْ عَنْ مَلْقَايَا

(ارْرِيمَلْ)(لِي كَانْ)(امْضَيْيَلْ)(مَنْنِي) (آنَسْنِي)(بَعْدَنْ شْ)(رَدْ عَنْ مَلْ)(قَايَا)

(س س س)(س ط) (س س س) (س س) (س س س) (س ط) (س س س) (س س)

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

8-4 البدوي المجزوء الصدر، والعجر ثماني الشطرين

وتفعيلاته على النحو التالي:

مفعولن فعلان مفعولن مفعولن فعلان

ويمثل هذا الوزن في الديوان قصيدة واحدة:

- قصيدة "**يالحرَّات السكات**" **[ص 262 /20 بيتا]**

يالحرَّات السكات بركو الهدره يا يالحدَّثات

(يَلْحُرْرَا) (تَسْكَاتْ) (بَرْكُلْهَدْ) (رَه يَلْحَدْ) (دَاثَاتْ)

(س س س)(س ط) (س س س)(س س س) (س ط)

مفعولن فعلان مفعولن مفعولن فعلان

- **ملاحظة:**

- المجزوءات تمتاز بقلَّة المقاطع وقصر النفس، وذلك كونها تقال ارتجالا في لحظة الحدث.

- غياب النموذج الأول في البدوي العشري الشطرين في ديوان بن كريو.

مفعولن فعلان مفعولن مفعولن فعلن

مجموع قصائد ديوان كريو (31 قصيدا)، باحتساب القطع الشعرية:

- **من البدوي العشري[1] الشطرين النموذج الثاني: 11 قصيدة**

مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلن

- **من البدوي الشعري الشطرين النموذج الثالث: 06 قصائد**

مفعولن فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان مفعولن فعلان

[1] كثيرا ما يقابل شعراء الملحون بين وزن العشاري والبدوي وبين وزن الطويل في الشعر الفصيح دون أن أقف على تبرير منهم لهذا الرأي، لكن عند أداء وزن البدوي إنشادا وغناء وباستخدام الإيقاع الموسيقي وجدته يقابل أو يكافئ وزن الرمل: فعلاتن فاعلاتن فاعلات.

- **من البدوي العشري الشطرين النموذج الرابع: 02 قصيدتان**

مفعولن فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان نفعولن فعلن

- **من البدوي المجزوء الصدر والعجز ثماني الشطرين: 01 قصيدة**

مفعولن فعلان مفعولن مفعولن فعلان

خلاصة:

إنَّ العلاقة بين الأبيات والأشطر في الشعر بين الفصيح والبدوي الجزائري، يمكن أن نلخصها فيما يلي:

ينزع الشاعر البدوي في الغالب مقارنة بالشاعر الفصيح إلى تماسك الشطرين بنسبة كبيرة، وهذا يبين اتجاه الشاعر في تحقيق وحدة البيت واستقلاله، وخاصة أنه أهمل التضمين الخارجي وابتعد عنه.

كما لاحظنا في القصيدة البدوية ندرة للتضمين الداخلي، مقارنة بتماسك الشطرين، وانخفاض درجة الحشو والإيغال وهي إشارة إلى محاولة تحاشيه من طرف الشاعر.

ولا تشير نسب الترصيع واستقلال الشطر إلى درجات دنيا، ولكنها لا تصل إلى نسبة تماسك الشطرين أو الاقتراب منها وهي درجة وسطى لم يتحاشها الشعراء، ولكنها ليست وحيدة وارتفاعها عن معدل الحشو والإيغال يدل على إدراك الشعراء للطاقة الموسيقية التي يوفرها كل من الترصيع واستقلال الشطرين على صعيد الملائمة بين الوحدتين: الدلالية والنظمية، بينما يكون الحشو والإيغال محاولة لتحاشي الخلل بين الوحدتين.

كما لاحظنا اتفاقا وتشابها بين الشعر البدوي والشعر الفصيح في ورود التضمين وتجاوز البنية اللغوية للبنية الوزنية وإن كان بنسبة ضئيلة قياسا بنسبة الاتساق بشكل عام. وهذا ما دفع بشعراء البدوي والفصيح إلى التخلص من تلك النسبة على قلتها، واللجوء إلى محسنات جمالية ظهرت في تلك المواقع، ودخلت في باب المحسنات البديعية تحت صور متعددة.

خاتمة

خاتمة:

بعد تناولنا لأثر الوزن في دلالة الشعر دراسة مقارنة بين الشعر الفصيح والشعر البدوي الجزائري فقد تمخضت عن هذه الدراسة مجموعة من النتائج كخلاصة لهذا البحث أهمها:

– إنَّ الفلاسفة تناولوا قضية علاقة الوزن بدلالة الشعر، من ناحية التأكيد على فكرة تطابق كل وزن من الأوزان لمعنى من المعاني أو انفعال من الانفعالات، وكان من بينهم فلاسفة العرب المسلمين، فأكَّد الفكرة **الكنديُّ**، كما ألحَّ عليها **الفارابي وابن رشد وابن سينا**، مع التنويه لعلاقة **التطابق** على أساس مشابهة الأوزان الشعرية للألحان الموسيقية من ناحية أخرى، حيث يتحدان في النهاية، ليحدثا تأثيرا سلوكيا من حيث توجه الأفعال الإنسانية.

- وجود علاقة ما بين التجربة الشعرية وبين الوزن والإيقاع.
- لا يمكن القول بمعيارية هذه العلاقة أو أسبقيتها على التشكيل.
- لا يمكن القول بالقيم المطلقة للوزن والإيقاع أو للصوت اللغوي.
- وجود علاقة ما بين الوزن والإيقاع والصوت اللغوي والمحتوى الشعري.
- يمكن وصف هذه العلاقة على صعيد البنية الشعرية.
- تأثير الوزن والقافية واقع على مستوى الجملة والصورة الشعرية.

– نعتبر –في تقديرنا الخاص–أنَّ الأستاذ مصطفى حركات كان أكثر إلماما بجوانب العروض الفصيح والملحون حيث غاص في مفاصلهما التركيبة الوزنية للشعرين ووصف جميع أجزاءهما ابتداء من الحركة والسكون مرورا بالأسباب والأوتاد إلى التفاعيل فالأشطر والأبيات انتهاء بالقصيدة في عمل مؤسس على قواعد علمية مضبوطة مبسَّطة تساعد الطلبة على فهم وتحليل أوزان الشعر الفصيح والملحون المغاربي والجزائري خصوصا.

– إنَّ النُّقادَ والدَّارسين قد تناولوا آلية الحشو بوصفها أثرا للوزن في دلالة الشعر وتواترت أحكامهم في وجود هذه الآلية اضطرارا وحاجة لإقامة وتصحيح وإصلاح الوزن، غير أنَّ هذا لا يعني أننا نرى الناقد يفرض على النص إطارا ضيقا لا يتناسب وطبيعة الآلية الإبداعية ولا يتصل اتصالا جوهريا بخصوصية المعنى إنَّ الشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين المبنى والمعنى، وأن يقدم شعرا جيدا حتى لو اضطره الوزن إلى أن يأتي بكلمة قد تبدو أنها جاءت لإقامة الوزن وتحليل البنية اللغوية يجب أن يتم في ضوء خصوصية الدلالة ، وإصابة المعنى لا بمعيار خارج النص، ونجد ذلك في آلية التتميم وهي الوجه الحسن من الحشو كما يقول النقاد.

– نستشفُّ من خلال الشَّواهد الشعرية السابقة الذِكر، أنَّ آلية الاعتراض تأتي في حشو البيت لتُتِمَّ المبنى بزيادة ألفاظ تفيد أيضا زيادة في المعنى، وهي بذلك تتشابه مع آلية التتميم.

– آلية الالتفات شقيقة آلية الاعتراض فكلاهما يجنِّدان أبنية لغوية تضاف إلى السلسلة النظمية، كي تلحق الوحدة اللغوية المتخلفة بالوحدة الوزنية ويتطابقا دون أن يتجاوزا حدود القافية.

– من خلال المقارنة بين الشعرين الفصيح والملحون، نجد أنَّ نسبة استخدام الإيغال والتتميم في القصيدة البدوية الجزائرية **قليلةٌ** مقارنة بالقصيدة العربية الفصيحة، وهي تعكس تحاشيَ شاعرِ الملحون للحشو واعتماده على السليقة وحرصه على الاستحضار والتوظيف الطبيعي للكلمات التي تتناسب مع المعنى والوزن معا، وهذا لا يكون إلا لفحول الشعر.

– لاحظنا ميل الشاعر امرئ القيس إلى تقديم المعنى كاملا في الشطر الأول، ثم توسعته أو إغناءه أو المصادقة عليه في الشطر الثاني، أمَّا الشاعر زهير فقد قوَّى بنظام الحلقات الترصيعية الصغيرة التي يرصفها فوق النظام العروضي، التضمين العروضي الداخلي، حيث تشكل الفصلة المحورية حلقة قوية تلحم الشطرين أو كان أكثر من ذلك، إلا أن الذي يجب

تسجيله مرة بعد مرة هو أنَّ التضمين، عند زهير، قد ركب الترصيع. ولذلك فبدل أن يصبح نقيضا للوزن يضيف وزنا جديدا تعويضيا.

-إنَّ العلاقة بين أبيات القصيدة البدوية تطرأ عليها التغيرات نفسها في القصيدة الفصيحة، بين الاتساق والتضمين، وبين الوحدات النظمية والوحدات الدلالية في حالة التساوي وحالة التفاوت والتجاوز، غير أنَّ القصيدة البدوية العشرية غالبا عند بن كريو أكثر التزاما واتساقا وهي تعكس دائما توجه الشاعر البدوي إلى الالتزام في ابداعه الشعري بالإطار الوزني دون تدافع مع اللغة الشعرية التي تؤطر التجربة الشعورية، فأبان الشاعر البدوي الجزائري من خلال نموذج بن كريو عن اقتداره وتمكنه من أدواته الشعرية و توجه واضح في التشبث بمعالم القصيدة العمودية.

- ينزع الشاعر البدوي في الغالب مقارنة بالشاعر الفصيح إلى تماسك الشطرين بنسبة كبيرة، وهذا يبين اتجاه الشاعر في تحقيق وحدة البيت واستقلاله، وخاصة أنه أهمل التضمين الخارجي وابتعد عنه.

- لاحظنا في القصيدة البدوية ندرة للتضمين الداخلي، مقارنة بتماسك الشطرين، وانخفاض درجة الحشو والإيغال وهي إشارة إلى محاولة تحاشيه من طرف الشاعر، ولا تشير نسب الترصيع واستقلال الشطر إلى درجات دنيا، ولكنها لا تصل إلى نسبة تماسك الشطرين أو الاقتراب منها وهي درجة وسطى لم يتحاشها الشعراء ، ولكنها ليست وحيدة وارتفاعها عن معدل الحشو والايغال يدل على إدراك الشعراء للطاقة الموسيقية التي يوفرها كل من الترصيع واستقلال الشطرين على صعيد الملاءمة بين الوحدتين: الدلالية والنظمية، بينما يكون الحشو والايغال محاولة لتحاشي الخلل بين الوحدتين.

- لاحظنا اتفاقا وتشابها بين الشعر البدوي والشعر الفصيح في ورود التضمين وتجاوز البنية اللغوية للبنية الوزنية وإن كان بنسبة ضئيلة قياسا بنسبة الاتساق بشكل عام. وهذا ما دفع بشعراء البدوي والفصيح إلى التخلص من تلك النسبة على قلتها، واللجوء إلى محسنات جمالية ظهرت في تلك المواقع، ودخلت في باب المحسنات البديعية تحت صور متعددة.

خاتمة

إنّ الوزن ليس شكلا مجردا يمكن تحييده عن عملية التفسير والقراءة الشعرية، فهو الإطار الجامع لكل المكونات التي تنتظم الشعر، فله أن يحدث تغييرا في تركيب الجملة وسط البيت الشعري، وبالتوازي مع هذا التغيير ينتج عنه تغير و تحول في الدلالة، لكن هذا التغيير لا يكون اختياريا في بعض المواقف بل اضطراريا لإقامة الوزن واتمامه، والشاعر المُجيد قادر على مسايرة اللغة وتطويعها وفق الوزن الشعري، الذي ارتضاه لصياغة تجربته وبثّ عواطفه ومشاعره من خلال ذلك التعايش و التجاور بين الحركة والسكون والتفعيلة ومثيلاتها ويتخلّل ذلك انحرافات وانزياحات مصاحبة لهذا الحراك الوزني الدلالي في حوار هادئ تارة وتجاذب تارة أخرى، إنّه مدّ وجزر بين الوزن والدلالة وسط دائرة المؤتلف والمختلف.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم السامراني، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981، القاهرة.

3. ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنشر وبيان إعجاز القرآن الكريم، تح: حظي شرف، القاهرة 1963م.

4. ابن هجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شميتو، ط1، بيروت.

5. أبو محمد القاسم السجلماسي المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: تح علال الغازي، المغرب.

6. أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، 1980، الرباط.

7. أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر: تح: على البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مصر 1952م.

8. إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955، بيروت.

9. أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، 1983، القاهرة.

10. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985، بيروت.

11. أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد بدوي، مصر 1960م.

12. إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، 1982، بيروت.

13. أمين ألبرت الريحاني، مدار الكلمة –دراسات نقدية–دار الكتاب اللبناني–بيروت–دار الكتاب المصري–القاهرة، ط1، 1980.

14. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، 1984، تونس.

15. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحي، قواعد الشعر، تح: رمضان عبد التواب، ط1، القاهرة، 1966م.

16. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر، 1987، القاهرة.

17. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري. ط1، دار تويقال، المغرب 1986م.

18. حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد.

19. الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م.

20. خالدة سعيد، حركية الإبداع –دراسات في الأدب العربي الحديث –دار العودة، ط2، 1982، بيروت.

21. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: حسن عبد الله، القاهرة 1987م.

22. د.محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر، 1977، القاهرة.

23. د.يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، الرباط.

24. د.يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط2، 1983، بيروت.

25. روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، ط1، 1871، بيروت.

26. سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط –دراسة في حداثة مجلة "شعر" بنية ومشروعاً ونموذجاً–، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988، بغداد.

27. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، ط1، 1988، بيروت.

28. شكري محمد عياد، دائرة الإبداع –مقدمة في أصول النقد–، دار الياس العصرية، 1987، القاهرة.

29. صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، بيروت.

30. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات: مكتبة المثنى، ط5، 1977، بغداد.

31. صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، 1980، بغداد.

32. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، 1987، بغداد.

33. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة، 1939م.

34. طراد الكبيسي، الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، 1979، بغداد.

35. عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965، القاهرة.

36. عبد الرضا علي، العروض والقافية –دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر–، دار الكتابة للطباعة والنشر، 1989، الموصل.

37. عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، 1981، تونس.

38. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري مكتبة المنار، ط1،

1985، الزرقاء.

39. عبد الفتاح كيلطو، الأدب والغرابة –دراسات بنيوية في الأدب العربي–دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1982، بيروت.

40. عبد الله الغذامي، تشريح النص –مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة –دار الطليعة، ط1، 1987، بيروت.

41. عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب –الشاعر والقصيدة–، منشورات مكتبة التحرير، ط2، 1986، بغداد.

42. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–دار العودة ودار الثقافة، ط3، 1981، بيروت.

43. عزيز الحسين شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، ط1، 1987، بيروت – باريس.

44. علوي الهاشمي، قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد.

45. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 1978، القاهرة.

46. علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة.

47. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، كمال مصطفى، مصر، 1975م.

الكتب

48. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي –دراسات بنيوية في الشعر–دار العلم للملايين 1979، بيروت.

49. مجد محمد الباكير البرازي، في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديث، ط1، 1986، عمان.

50. محسن أطميشن، دير الملاك –دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982، بغداد.

51. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة والنشر والتوزيع، ط1، 1987، الدار البيضاء.

52. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر: الكثافة، الفضاء، التفاعل، ط1، المغرب 1990م.

53. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، 1976، تونس.

54. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط1، 1971، القاهرة.

55. محمد بن طباطنا العلوي، عيار الشعر، تحية عربية: طه الحاجري ومحمد زغلول سلال، القاهرة 1956م.

56. محمد بن عمران المرزباني، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، ط2، القاهرة 1985م.

57. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت، المركز الثقافي العربي–الدار البيضاء–، ط2، 1985.

58. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1987، القاهرة.

59. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، دار سراس للنشر، 1985، تونس.

60. محمد مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربية، 1958، القاهرة.

61. محمد ياسر شرف، النثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي بالرياض، 1981، الرياض.

62. مصطفى حركات:

* أوزان الشعر، دار الآفاق، 1998، الجزائر.

* نظرية الإيقاع، دار الآفاق، 2008، الجزائر.

*المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، 2008، الجزائر.

*الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق،2007، الجزائر.

*نظرية الوزن، دار الآفاق، السنة، الجزائر.

*العربية بين البعد اللغوي والبعد الاجتماعي، دار الآفاق،2017، الجزائر.

63. منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986، بغداد.

64. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط2، 1965، بغداد.

65. نجيب العوفي، جدل القراءة –ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر–دار النشر المغربية، 1983، الدار البيضاء.

الكتب المترجمة:

1. ارشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، 1963، بيروت.

2. ج.س. فريزر، الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (8)، دار الرشيد للنشر، 1980، بغداد.

3. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، الدار البيضاء.

4. جورج سانتانا، الإحساس بالجمال، ترجمة: د.محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

5. جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي. دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، 1965، دمشق.

6. رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، الرباط.

7. رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1979، بيروت.

8. رينيه ويليك واوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.

9. س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب، ط1، 1969، القاهرة.

10. سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد.

11. غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ترجمة: د.نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة "146"، 1990، الكويت.

12. ف.أ. ماثيسن، ت.س إليوت الشاعر والناقد، ترجمة: د.إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1965، بيروت –نيويورك.

13. كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د.شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد.

14. مارك شودر وآخرون، أسس النقد العربي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1966، دمشق.

15. مجموعة مؤلفين، الشعر بين نقاد ثلاثة، ترجمة: منح خوري، دار الثقافة، ط1، 1966، بيروت.

16. مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي –نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، بيروت.

17. هيغل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، 1981، بيروت.

الدواوين:

1. ديوان ابن الوردي، ط1، القسطنطينية 1300هـ

2. ديوان ابن نباتة المصري: دار إحياء التراث العربي، لبنان.

3. ديوان ابن هجر العسقلاني: أنس الحجر في أبيت ابن حجر: تح: شهاب الدين أبو عمر. ط2، دار الديان للتراث، بيروت، 1988م.

4. ديوان البوصيري، تح: محمد سيد الكيلاني، القاهرة 1955م.

5. ديوان الشاب الظريف: تح: شاكر هادي شاكر، ط1، مكتبة النهضة، بيروت 1985م.

6. ديوان النابغة الذبياني: شرح محمد الطاهر عاشور، تونس 1976م.

7. ديوان أمرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف، مصر.

8. ديوان صفي الدين الحلي: دار صادر، بيروت.

9. البشير بديار، ابن كريو حياته حبه وشعره، ط1، مطيعة بن سالم، الأغواط.

المجلات:

1. أحمد عبد المعطي حجازي، (مقابلة)، مجلة الدستور، العدد 391، 1985، لندن. أدونيس، مجلة الشعر، العدد، 14.

2. بارتون جونسون، مقال (دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر)، ترجمة: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد 25، السنة 1982.

3. حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، 1989، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد.

4. سعد مصلوح، مقال (المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي)، مجلة فصول، العدد 4، مجلد 6، 1986، القاهرة.

5. سلمى الخضراء الجيوسي، مقال (الشعر العربي المعاصر–تطوره ومستقبله)، مجلة عالم الفكر، المجلد 4، العدد 2، 1973، الكويت.

6. عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد.

7. عبد العزيز المقالح، مجلة الثقافة العربية (الليبية)، العدد 11، 1976.

8. علوي الهاشمي، مقال (جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي)، مجلة البيان، العدد 290، 1990، الكويت.

9. علي جعفر العلاق، مقال (الشعر خارج النظم –الشعر داخل اللغة–دراسة في قصيدة النثر)، مجلة الأقلام، العدد 11–12، 1989، بغداد.

10. عمران الكبيسي، مقال (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر)، مجلة الأقلام، العدد1، 1990، بغداد.

11. محمد صابر عبيد، مقال (موسيقى الشعر الحديث)، مجلة الآداب، العدد 6–4، السنة 38، 1990، بيروت.

12. محمد فتوح أحمد، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مجلة البيان، العدد 288، 1990، الكويت.

13. محمود أمين العالم، مجلة الآداب، يناير، 1955، بيروت.

14. مريد البرغوثي، مجلة لوتس، العدد 66/65، 1988، تونس.

15. مصطفى جوزو، مقال (في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي والمعنوي)، مجلة الفكر

العربي المعاصر، العدد 68-69، 1989، بيروت.

16. مقال (سردية النص وتداعي الأمكنة)، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 5-6، 1990، بغداد.

17. نازك الملائكة، مقال (القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث)، مجلة الأقلام، العدد 7، السنة 13، 1978.

18. يمنى العيد، مقال (خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة)، مجلة الكرمل، العدد4، 1981.

المعاجم والقواميس

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت.

2. أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، شرح نعيم الزرزور، بيروت 1983م.

3. عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، دار العلم للملايين، بيروت، 1968م.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة: .....أ

الفصل التمهيدي: الإطار النظري لأثر الوزن في دلالة الشعر

توطئة: 6

-1ملامح الدراسة عند الفلاسفة..... 7

1-1 الوزن ومشاكلة الأغراض الشعرية..... 7

1-2 علاقة الأوزان بالانفعالات النفسية..... 10

-2ملامح الدراسة عند النقاد القدماء:..... 13

2-1 حازم القرطاجني وطبائع الأوزان 14

2-2 علاقة الوزن بالدلالة بين حازم القرطاجني والدكتور عبد الله الطيب 15

3-ملامح الدراسة النظرية عند النقاد المحدثين والمعاصرين: 18

3-1 الإيقاعيون الطبيعيون..... 18

3-2 نقاد الإيقاع الطبيعي 18

3-3 العلاقة بين الإيقاع والمعنى عند رتشارد I A Richareds..... 19

3-4 علاقة التناسب بين إيقاع الوزن وإيقاع التجربة..... 20

4-بيوغرافيا الإطار النظري أثر الوزن في دلالة الشعر:..... 25

الفصل الأول: الدراسات العروضية بين الشعر الفصيح والشعر البدوي

مدخل مفاهيمي: 30

1-عروض الملحون..... 39

1-1 المصطلحات المرتبطة بالشعر 40

1-2 المصطلحات المرتبطة بالشاعر 40

1-3 المصطلحات المرتبطة بأوزان الشعر: 40

2-عروض الملحون بين الفاسي وحركات، قراءة في المعلمة والهادي 42

2-1 البحور 43

2-2 بناء القصيدة 44

3 -نظام القافية : 45

4-الكتابة العروضية للشعر الملحون 51

4-1 تحديد السواكن والمتحركات 51

4-2 قضية الشدة 52

4-3 أسبقية الوزن 52

4-4 تحديد المقاطع 52

4-5 في حالة تجاوز المتحركين يعد أولهما مقطعا قصيرا 53

4-5-1 الأسباب والأوتاد 53

4-5-2 التفاعيل 53

4-5-3 تفاعيل معلمة أو إيقاعية (مختزلة) تحمل المقطع الطويل الممدود 54

4-5-4 تجاور التفاعيل 54

4-5-5 التغيرات 55

4-5-6 النقرات 56

5-الشطر في الشعر الشعبي 57

5-1 الفرق بين الوزن والإيقاع 58

5-2 بحور الشعر الشعبي 59

5-2-2 ملحون الرجز الأول 61
5-2-3 ملحون المتدارك 61
5-2-4 ملحون البسيط 62
5-2-5 ملحون الخبب البسيط 63
5-2-6 المشرقي 63
5-2-7 شبه العروبي 64
5-2-8 العروبي 65

الفصل الثاني: جاذبية الوزن والقافية وأثرهما في ترميم البيت الشعري

مدخل 68
1-جاذبية الوزن وآليات ترميم البيت الشعري 71
1-1آلية الحشو 71
1-1-1 آلية الحشو عند قدامة بن جعفر والقزويني 73
1-1-2 آلية الحشو عند ابن رشيق 74
1-1-3 معايير الزيادة والتكرار في إطار الوزن الشعري 75
1-1-4 آلية الحشو عند ابن الأثير وسلطة الوزن 77
1-2 آلية التتميم 79
1-2-1 آلية التتميم عند ابن رشيق 79
1-2-2 الاستثناء في دائرة التتميم 80
1-2-3 آلية التتميم عند العسكري وقدامة والقزويني 81
1-3 آلية الاعتراض أو الاستدراك: 83
1-3-1 تلون الصيغ في آلية الاعتراض 83
1-4آلية الالتفات 85
1-4-1 الالتفات في عجز البيت 85
1-4-2 الالتفات في حشو البيت 85

2-جاذبية القافية وآليات ترميم البيت الشعري 87

2-1آلية الاستدعاء 87

2-2آلية الإيغال.....89

2-3آلية التتميم والإيغال ومعادلة التوازن 98

2-3-1 معادلة حالة التوازن في البيت الشعري 98

2-3-2 معادلة حالة لا توازن في البيت الشعري 98

2-3-3 تدخل آلية التتميم والإيغال لإعادة التوازن للمعادلة 98

2-4 ظواهر اكتمال البنية اللغوية قبل البنية الوزنية.....105

2-5 مواطن الاتفاق والاختلاف 107

الفصل الثالث: العلاقة بين الوحدة النظمية والوحدة الدلالية بين الاتساق والتضمين

مدخل:.....110

1-صور وأنماط مختلفة من الاتساق والتضمين 111

1-1 العلاقة بين الأبيات 111

1-1-1 علاقة الأبيات ببعضها عند الشاعر امرئ القيس.....111

1-1-2 علاقة الأبيات ببعضها عند الشاعر زهير ابن أبي سلمى.....120

2 -إدماج الشطرين.....124

3 -اعتماد الشطر وحدة: الأراجيز 126

4-علاقة الوحدة النظمية الدلالية في الشعر البدوي:.....138

4-1 إيقاع النحو وإيقاع الوزن في الشعر البدوي العشاري 138

4-2 العلاقة بين أبيات القصيدة التَّخَيَّة في الوزن البدوي العشري الثاني.....144

4-3 توزيع الجملة على أبيات قصيدة يا طالب جيتك من وزن ملحون البسيط.....147

4-4 توزيع الجملة في قصيدة "جيت نوسع خاطري".....149

4-5قوافي قصيدة "قمر الليل".....153

4-6 التفعيلة وقوافي قصيدة "جيت نوسع خاطري " 154

5-العلاقة بين الأشطر.....155

6-التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي في الشعر العمودي.....159

6-1 التصريع..... 159
6-2 الترصيع..... 160
6-3 العلاقة الخارجية 163
6-3-1 تضمين الاقتضاء 163
6-3-2 تضمين الإسناد 165
6-4 العلاقة الداخلية 170
6-4-1 استقلال القرائن الترصيعية في الشعر العمودي الفصيح 170
6-4-2 استقلال القرائن الترصيعية في الشعر البدوي الجزائري 177
6-5 تماسك الشطرين 180
6-6 استقلال الشطر 182
6-7 الاستقلال الصناعي 185
7-دلالة موقع ورتبة المفردة في السلسة اللغوية والوزنية في ديوان عبد الله بن كريو 186
7-1 موقع مفردة خاطري في قصيدة جيت نوسع خاطري ضيق عشيه 186
7-2 موقع مفردة خاطري في قصيدة قمر الليل 187
7-4 وزن البدوي العشري واختيار الكلمات: 192
8-الأوزان البدوية التي وردت في مدونة ديوان عبد الله بن كريو 194
8-1 البدوي العشري الشطرين النموذج الثاني 194
8-2 البدوي العشري الشطرين النموذج الثالث 198
8-3 البدوي العشري الشطرين النموذج الرابع 199
8-4 البدوي المجزوء الصدر، والعجز ثماني الشطرين 200
خلاصة: 202
خاتمة: 204
قائمة المصادر والمراجع: 209
فهرس الموضوعات 220