قراءة في جماليات النص القديم

الأستاذة : فاطمة دخية
قسم الآداب و اللغة العربية
كلية الآداب و اللغات
جامعة محمد خيضر–بسكرة (الجزائر)

ملخص:

يمتاز النتاج الشعري الذي ظهر في فترة مبكرة من حياة العرب ، بجماليات عميقة ألقت بظلالها على النص القديم ،فعد مدونة تاريخية وفكرية وأدبية لايستهان بها. هذا المقال يتطرق الى التشكيل الموسيقي لهذه الأشعار القديمة بدراسة الهيكل الخارجي للقصيدة من بحر وقافية وتصريع وتجنيس ، والتي أعطت موسيقى مؤثرة ، وذلك بخلق جو وجداني نابع من ذوق رفيع لدى الشعراء القدامى خالية من التكلف والتصنع مرتبطة بنفسية الشاعر وتجربته الشعرية .

Résumé:

Cet article s'organise autour d'une étude pratique sur un corpus pris de la littérature traditionnelle. Il a pour objet l'analyse des constituants de l'œuvre poétique du point de vue du rythme , la rime , les homonymes ,les paronymes

فاتحة:

يمتاز النِتاج الشعري الذي ظهر في فترة مبكرة من حياة العرب بجماليات عميقة ألقت بظلالها على النص القديم؛ فعُد بحق مدونة تاريخية، وفكرية، وأدبية لا يستهان بها، ومن ثم كان اهتمام العرب به يدفعهم إلى صقل ألفاظه وتقوية عباراته وتجلية صوره لأنه مسلك وعر لا يقوى على خوض غماره إلا من أوتي موهبة قوية وطبعا سليما، وكان لابن رشيق دور كبير في الإشارة إلى هذه الصعوبة وتجلى ذلك في قوله: «إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهون ما يكون على العالم [....]» [1]. وقد أكد نقاد الشعر العربي على أن أهم عنصر يعتمد عليه في صُنع الشعر هو "الوزن"؛ لأنه يُعَد بمثابة الأرضية الخصبة التي تنغرس على أديمها «بقية العناصر والمكونات الإيقاعية» [2]، ومن ثم كان خلو الملفوظ الشعري منه «بطل أن يكون شعرا»[3].

وعليه؛ فقراءتنا لهذه الجماليات حتمت علينا تسليط الضوء على واحدة من المدونات التي رصعت تلك الحقبة وهي مدونة ابن العباس احمد بن علي.

1. الإيقاع الشعري

يعتبر الإيقاع «القاسم المشترك بين الشعر والموسيقى والرقص، بل هو يتسع لأن يستحوذ على أنساق فنية متباينة تَعَرف عليها القدماء عبر مختلف

الحضارات» [4]. وهذا يعني أن الإيقاع ليس بالضرورة هو الوزن، إنما هو يتسع ليكون أشمل منه كون الوزن يشكل أحد عناصر الإيقاع، وتعد الموسيقى بالنسبة للشعر من مقوماته الأساسية التي بفقدها يفقد الشعر موسيقاه؛ وكما أن للشعر موسيقاه فإن للنثر موسيقاه أيضا، ولكن مع وجود اختلاف بين موسيقى البنية الشعرية وموسيقى البنية النثرية. فالعلماء العرب انتبهوا لهذه الحقيقة وذلك عند تحديدهم لمفهوم الشعر الذي ربطوه بخصائص صوتية بحتة، فعرفوا الشعر بأنه «كلام موزون مقفى دال على معنى»[5]، وهذا يعني أنهم ركزوا اهتمامهم على عنصرين أساسيين في الشعر هما الوزن والقافية؛ «والتأكيد على الوزن والقافية في الشعر يشير إلى تميزه إيقاعيا عن غيره من أضرب الكلام الأخرى»[6].

فالإيقاع يعد بمثابة العنصر الحاسم في بناء القصيدة بما يوحي إليه من دلالات ويمثل صدى لمعناها، وقد يؤكد المعنى الذي يوحي بصورة مباشرة عن الصراع داخل بنية القصيدة ويطرح معان وتفسيرات؛ فالإيقاع من أهم عناصر الشعر؛ حيث «تنتظم فيه الأصوات وفقا لأنساق إيقاعية مطردة من القيم وهو ما يميزه عن الكلام النثري»[7].

ويجمع النقاد على أن الوزن والقافية يشكلان معلما أساسيا، وحدا فاصلا بين الشعر والنثر، وما من ناقد تصدى لتعريف الشعر إلا وجعل من هذين الركنين جوهره وقوامه؛ فابن طباطبا يعرفه بأنه: «كلام منظوم، بائن

عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص من النظم الذي إن عدل عن جهته ناجته الأسماع، وفسد عن الذوق»[8].

أما معاصره قدامة بن جعفر فيعرف الشعر بقوله: «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[9]، ثم يضيف في باب نعت القوافي مؤكدا أن إقامة الحد بين الشعر والنثر يعود إلى ما يختص به من عنصر الموسيقى، وهذا انطلاقا من ربطه لبنية الشعر بالتسجيع والتقفية «لأن بنية الشعر بالتسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»[10]. أما حازم القرطاجني فهو لم يستخدم مصطلح الإيقاع صراحة، ولكنه تناوله من باب الشيء المعروف بين الموسيقيين والعروضيين والشعراء، وهو يجمع بين حسن الكلام في الشعر وتوفر التناسب في النغم فيقول: «لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلاهما، اختص كلاهما بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف المجاري الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها»[11].

ويرى أبو هلال العسكري في الشعر: «أن الألحان التي أهنأ اللذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصاغية، والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر»[12].

والإيقاع ينقسم إلى نوعين: الإيقاع العام، وهو الذي يحدده البحر العروضي، والإيقاع الخاص، وهو ما تعلق بكل وحدة لغوية، أو هو «الجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت وتوالي هذه الحروف في الكلمات المستعملة»[13].

فالإيقاع على هذا النحو يعد عنصرا جوهريا لا يستهان به في بناء الصرح الشعري أو لنقل إنه: «من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري، لأنه يقوم على دعامة توازي بين المحورين الصوتي والدلالي»[14]، ويساعد على إيجاد نوع التنظيم والانسجام فعده بعضهم عنصرا مؤسسا، وفي الوقت ذاته فاعلا يبعث في الكلمات سحرا يخرجها «من يبسها إلى انبعاث ابتهاجها ونشوتها»[15].

وانطلاقا من هذا الأساس ارتأينا فك قيود الشعر الجزائري القديم وإطلاق صوته من ذلك الإيقاع الدفين، ولتكن أول بنية نقف عندها هي الأوزان الشعرية.

2.الـــــــــــوزن:

يُعدُ الوزن في مفهوم الخليل من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر، كما يقترن الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن، على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن في الشعر، والوزن الشعري يتمثل في

«تعاقب الحركة والسكون اللذان يشكلان الأسباب والأوتاد والتي تتشكل منها التفاعيل التي تكون البيت الشعري»[16].

إن الوزن كان ولا يزال حتى بعد ظهور حركة التجديد من أهم أركان الشعر وأولاه خصوصية؛ فالقصيدة إذا فقدت الوزن الشعري «تخرج عن دائرة الشعر إلى دائرة الفن النثري»[17]، ومن قبل أكد ابن الرشيق هذا الحكم بإعلانه أن «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاه به خصوصية»[18].

فالوزن ليس صورة موسيقية فُرضت عليه فرضا لتكون حلية تزينه؛ بل إنه ظاهرة طبيعية تصور ارتقاء العاطفة، وهذا ما يقودنا للبحث عن الأوزان التي استخدمت في القصيدة، وما مدى ارتباطها بنفسية هؤلاء الشعراء، وبالموضوعات التي حاولوا (رسمها) وتجسيدها في واقعهم المعيش، ولمعرفتها كان لزاما علينا إخضاع الأبيات الشعرية الموجودة في كتاب ، التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية، لمحمد بن ميمون.

للتقطيع العروضي لاستخراج البحور الخليلية التي استعملها الشعراء في بناء صرحهم الشعري، وخلصنا أخيرا إلى عدد محصور من البحور يوضحها الجدول الآتي:

البحر وعدد النصوص	التفعيلات
الطويل (07)	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلــن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلــن
الكامل (10)	متفاعلــن متفاعلــن متفاعلــن متفاعلــن متفاعلــن متفاعلــن
البسيط (04)	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلــن مستفعلن فعلن
الرجز (02)	مستفعلن مستفعلــن مستفعلــن مستفعلــن مستفعلــن مستفعلــن

– جدول يوضح الأوزان الشعرية –

إن قراءتنا لهذا الجدول تمكننا من استنتاج بأن هذه القصائد الموجودة في التحفة المرضية زاوجت بين البحور البسيطة الصافية والبحور المركبة، والمقصود بالبحور البسيطة الصافية ذات الأوزان الشعرية البسيطة التي يتشكل وحدة إيقاعها من تكرار تفعيلة معينة لإضفاء لون من الطواعية على بنية التعبير الشعري»[19].

والبحر الذي ورد في هذه القصائد هو الكامل وتفعيلاته كالآتي: متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

أما البحور المركبة فهي التي يتولد إيقاعها من تكرار تفعيلتين[20]، ومن هذه البحور البسيط، الطويل، السريع. ويلحظ المتأمل في الجدول السابق أن أكثر البحور تكرارا في هذه النصوص هو «الكامل» الذي ورد عشرة مرات.

فالشعراء اختاروا بحر الكامل ليكون رائدا في أعمالهم الشعرية باعتباره من البحور الصافية، والذي يقوم على تفعيلة واحدة هي «متفاعلن» مكررة ثلاث مرات: متفاعلن متفاعلن متفاعلن وسريعة الإيقاع ذلك لقدرته على ضبط المعاني وترويضها؛ وبالتالي نقلها إلى أبلغ صورها وأعظم دلالاتها، إلا أن هذه القدرات لا يوفرها البحر وحده؛ «بل هي كذلك متوقفة على قدرة الذي يبرز مهارة خاصة في تطويع البحور لطبيعة مضامينه»[21].

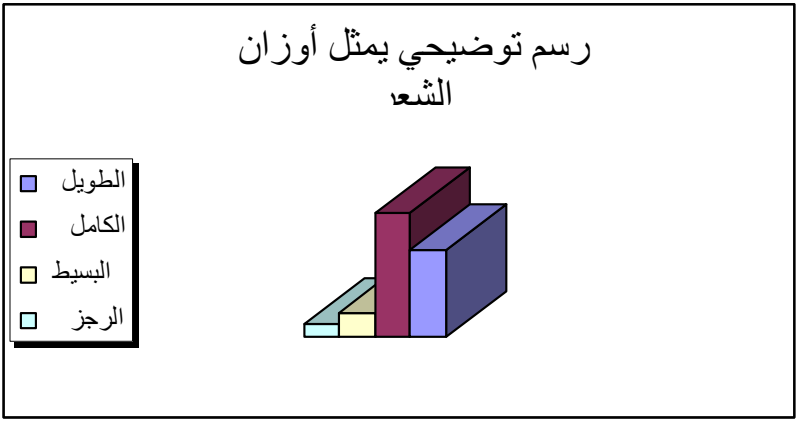
والبحر الكامل قد استأثرت به القصيدة بنصيب وافر، وركبه غالبية الشعراء لما فيه من قدرة تقنية عالية تصلح لكافة أغراض الشعر وليونة في الاستخدام وسمي بالكامل «لكماله في الحركات ولأنه أكثر الشعر حركات لاشتمال البيت التام منه على ثلاثين حركة، وليس في البحور ما هو كذلك»[22].

والوزن الكامل صورة من الصور التي مارسها الشعراء في قصائدهم فهم يبثون لواعج الحسرة والألم، بما يحمله من إيقاع شعري ولغوي يتناسب

بشكل متناسق مع مضمون القصائد، وهذه بعض الأمثلة على هذا البحر من قصائد مختلفة

البحر	عدد الأبيات	عـــــــــدد النصوص	النسبة المئوية (%)
الطويل	99 بيت	07	6.99
الكامل		10	10,1
البسيط		02	2
الرجز		02	2

جدول أوزان الشعر



إن قراءتنا لنسب استعمال البحور وعدد النصوص الشعرية التي قيلت في البحر اتضح لنا أن الكامل يتبوأ المرتبة الأولى ثم يليه الطويل ثم البسيط

والرجز.

وهذا ما يؤكد ما ذهب إليه الدارسون من أن: «حظ البحر من التواتر مرتبط بحظه من الطول، فكلما كثرت مقاطعه، كبر حظه من الاستعمال»[23]؛ وهو «مرتبط من ناحية ثانية بمدى التركيب في تفاعيله؛ فالمركب حظه من الاستخدام أكبر من حظ البسيط»[24].

إن أجمل المشاعر التي يحملها الإنسان في حبه لوطنه وبلده، هذه المشاعر النبيلة التي تنبع من عمق الذات وتتسم بصدق العاطفة؛ فالشاعر يجسد هنا صورة وهران التي توارت عن الأنظار بسبب الكفار الذين داسوا بأقدامهم كل مقدساتها؛ وهي صرخة مدوية صريحة في وجه العدو الغاشم، وهي أصدق تعبيرا عن الحالة النفسية للشاعر.

لقد أحس الشاعر محمد بن المهدي بلهيب في صدره وهو يتفحص مدينته (وهران) المكبلة بقيود وسلاسل المستعمر، فأراد تغيير هذا الواقع المؤلم من خلال صرخاته ونداءاته المتتالية لتحقيق الفتح المبين. فقام بعملية إسقاط لمشاعره وأحاسيسه على بحر الكامل، لتأتي هذه الأبيات حُبلى بمعاني الألم والخوف «فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية» [25].

وإذا كانت هذه خصوصيات بحر الكامل وسماته في القصيدة ، فما ذا عن باقي البحور؟

البحر الطويل، ثاني البحور ورودا، وجاء تكراره سبع مرات (07 مرات).

يرى الدارسون أن بحر الطويل «يقع على الأذن وقعا بطيئا متباينا؛ لأن كل شطر فيه يتكون من أربع مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة»[26]، فهو إذن يتماشى ونفسية الشاعر التي تشوبها غبطة هادئة بعيدة عن كل صخب؛ فالبحر الطويل يعد أنسب الأوزان لتجسيد مثل تلك المشاعر، وحالة الشاعر «في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور بسرعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حيث يستولي عليها الهم والجزع»[27]. سُئل الخليل بن أحمد الفراهيدي، يوما عن سبب تسمية بحر الطويل، فأورد عنه ابن رشيق قوله: « لأنه أطال بتمام أجزائه»[28]، وهذا يدل على براعة الشعراء وطول نفسهم؛ فالخليل عندما ذكر مميزات بحر الطويل فكأنه أشار إلى مميزات الشاعر الكفء.

ومن خصوصيات بحر الطويل كذلك أنه يصلح لغالبية الموضوعات والأغراض مثل: المدح، ثم يأتي بحر البسيط في المرتبة الثالثة؛ حيث ورد خمس (05) مرات، ونبدأ حديثنا عن هذا البحر بما جاء في العمدة قول الخليل بن أحمد الفراهيدي من أنه «انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخر فعلن»[29].

وهذا يدل على «مقاربة البسيط للطويل، من حيث تعدد المقاطع، فيضم أربعة مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة، وهو يتميز بالرقة والعذوبة، وامتداد النفس، والقدرة على استيعاب الدلالات واحتضان المدلولات»[30]، وهو يعد من البحور المأثورة عند الشعراء القدامى

لقد وَلَّدَ الشاعر من هذا الوزن أروع الموسيقى وأشدها أسرا في صور تكاد تنطق، راسما أوجه الحياة بوهران كيف كانت وكيف أصبحت بهذا الواقع الأليم مذكرا بفضائح العدو وجرائمه.

ولا تتجلى طبيعة الأوزان موسيقيا أو نغميا إلا بعد إخراجها شعرا، ولا يظهر تأثيرها وفاعليتها الموسيقية، إلا من خلال توحدها مع التجربة الشعرية، ثم تأخذ أبعادها الفنية ودلالاتها الجمالية في سياق القصيدة، فتكون لكل قصيدة نغمتها الخاصة التي تتفق وحالة الشاعر النفسية

3.**القافيـــــــــة:**

لغة:وهي من «قفا يقفو (تبع الأثر)إذا تبع لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينتظم بها» [31].

كما وردت الكلمة في القرآن الكريم في قوله :ثُمَ قَفَيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ برُسُلِنَا [32]، ومنها قوافي الشعر لأن بعضه يتبع بعض.

أما في الاصطلاح وردت تعاريف عديدة للقافية بعد اختلاف القدماء في تحديد مفهوم واحد متفق عليه، وتبيان دورها الصوتي والدلالي.

وربما يعد ما توصل إليه الخليل أقرب إلى الإلمام ببنية القافية؛ حيث أورد صاحب العمدة عن الخليل أن القافية هي: «آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح، تكون مرة بعض كلمة، وتكون كلمة، وتكون كلمة وبعض كلمة وتكون كلمتين»[33].

ويذهب إلى مثل هذا التعريف حازم القرطاجني حيث يقول: «القافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى»[34].

ومن المحدثين العرب د/إبراهيم أنيس الذي يقول: «ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءً هاما من الموسيقى الشعرية؛ فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن»[35].

والقافية هي الركن الثاني في بناء موسيقى القصيدة الخارجية، والشريك الهام إلى جانب الوزن في استكمال الشعر لصفته الشعرية، والتي بموجبها

يتميز عن النثر، «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[36].

وانطلاقا من هذه التعاريف، فإن «القافية قد تطول أو تقصر، بحسب موقع الساكن الذي يلي روي القصيدة من قبله، وانطلاقا من هذا الأساس، تحددت ألقاب القافية وهي خمسة أنواع.

* المتكاوس: وهو أكبر الأنواع وأطولها، يتكون من مقطعين طويلين بينهما ثلاثة مقاطع قصيرة (/0////0).

* المتراكب: يأتي في الرتبة الثانية، وهو من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران (/0///0).

*المتدارك: يتألف من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير (/0//0).

* المترادف: وهو مقطع طويل يتلوه ساكن، أو ما يعرف بالمقطع شديد الطول، وهو نادر الوجود (/00)» [37].

وعلى هذا تكون القافية كلمتين أو كلمة أو جزء من كلمة أو كلمة وجزء من الكلمة، أما القيمة الجمالية للقافية بوصفها شكلا إيقاعيا تتجسد فيه خاصة التناسب والانسجام، وهي خاصية تجعل منها عنصر تطريب، يهز النفس ويثير فيها قدرا من التعجب واللذة.

وبتفحص مجموع القصائد التي شكلت مجال هذه الدراسة؛ فنشير بداية إلى أن الدراسة انتهجت الإحصاء سعيا إلى رصد هذه الظاهرة أولا؛ ثم محاولة تفسيرها انطلاقا مما يتوفر من المعطيات.

ونقدم فيما يلي جدولا إحصائيا للقوافي الواردة في الأشعار

اسم القافية	شكلهـا	عدد الأبيات	نسبتها (%)
متدارك	0//0/	68	67.3
متواتر	0/0/	35	34.6
متراكب	0///0/	03	2.9
متكاوس	0////0/	00	0
مترادف	00/	00	0

- جدول أوزان القافية –

ملاحظة : النسبة المئوية= عدد الأبيات × عدد النصوص / 100

نلاحظ قافية المتكاوس غير واردة لتوالي أربع حركات فيها مما

يجعلها ثقيلة، كما أن قافية المترادف غير واردة أيضا، لهذا نستنتج أن هؤلاء الشعراء يفضلون القوافي القليلة الحركات عن كثيرتها أو عديمتها.

قراءتنا لهذا الجدول تبين أن القافية مثلت عنصرا فعالا في بنية التوازي، كونها تدخل في تشكيل الجانب الإيقاعي، فاختيار الشعراء لتلك القوافي يصدر عن نفسيتهم المتوترة التي ترغب في الأمن والاستقرار؛ وهذا يعني أن «العلاقة بين الفكرة والقافية مرتبطة ارتباطا باطنيا خفيا لا يظهر للعيان، إلا أن خَفَاءَه هذا واستتاره لا يمكن أن يلغي وجوده»[38].

القافية هي الصوت الآخر لشاعر أو هي الترجيع النفسي الذي يتلاحم مع المعنى في جو إيقاعي يوحي بالعمق والقوة.

ونلحظ أن جل القصائد جاءت مطلقة* القوافي غير مقيدة* مقترنة بحال هؤلاء الشعراء، وكان «أجود الشعر في القديم ما لم يُقيَّد»[39]، لأنه يكتسي طابعا جماليا يُنِم عن براعة الشاعر.

اتفق العروضيون على معنى واحد للقافية المقيدة؛ إذ يعرفها صاحب المفتاح بأنها« [...] ما كان رويا ساكنا»[40]، وكذلك بالنسبة لمصطفى حركات الذي يقول: «القافية المطلقة هي ما تحرك رويها»[41].

وتكرار القافية يضاعف النغم ويزيد من إيقاعية الأبيات فتطرب الآذان لسماعها، فيتأثر المتلقي من خلال النغم فتنتقل الشحنة العاطفية والانفعالية من النص وإليه.

فلعله هنا يقصد أن يضخم جرسه ويُفخم من موسيقاه، لأنهما يمثلان واقعا فنيا معيشا بالنسبة إليه، فخَص هذه الصيغ لتكون خاتمة لأبياته، وكأننا به يريد إثارة السامع وترسيخ هذه الكلمات بانفعالاتها حتى يعيش المتلقي الأجواء التي عاشها الشاعر.

ويتضح لنا أن للقافية سحرٌ على السامع المتلقي، وتكون بذلك حرفا له بريقا وإيماضا، كما أنها تشكل ركنا أساسيا من أركان القصيدة في البنية الموسيقية للشعر العربي بصفة خاصة باعتبارها لازمة إيقاعية منظمة تتكرر في نهاية أبيات القصيدة و«اللغة العربية لا يصلح شعرها بدون قافية، لأنها لغة قياسية رنانة يجب أن يراعى فيها القياس الرنة»[42] وهذا الرأي يتوافق مع الشعر القديم لا غير.

4.التصـــــــــريـــــع:

يعد التصريع ميزة بلاغية لا تحاكي النص الشعري فحسب؛ بل «هي شيء جوهري يساعد في نسج النظام العام للقصيدة» [43]؛ مبرزا مفاتنها المكنونة التي لا تظهر إلا للناقد المتوسم، وهذا ما جعل البلاغة القديمة تولي اهتماما كبيرا بهندسة البيت الشعري والمطالع على وجه الخصوص فالبيت

الأول من كل قصيدة هو المفتاح الإجرائي أو العتبة الأولى التي ندلف من خلالها إلى بهو النص، وهذا ما يعادل العنوان في القصيدة المعاصرة.

وهو عند ابن الرشيق:«ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»[44].

فالتصريع في مطلع القصائد ذو أهمية بالغة، ولعل حازما من بين القدماء الذين أشاروا إلى جمالية التصريع بما له من طلاوة وأثر على النفوس؛ قال: « فإن التصريع في أول القصائد طلاوة، وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعهما، لا تحصل لها دون ذلك»[45].

ومطالع القصائد جلها مصرعة مما يؤكد القيمة الموسيقية للتصريع، فهو بمثابة ضبط الآلة على الأنغام المرادة لتعزف على الإيقاع الخاص.

ومن هذا المنطلق؛ قد يكون التصريع بمثابة المقياس، أو هو «دليل على نباغة الشاعر ومدى تحكمه في بلاغته وسعة فصاحته، والتخلي عن هذه الظاهرة في نظرهم ينقص من قيمة النص الشعري»[46].

والواقع أننا نشعر بانسجام كبير في موسيقى هذه القصائد؛ بل نحس بنشوة السماع والإلقاء ونحن ننشد الأبيات المصروعة.

إن هناك مستوى آخر له أهمية أيضا في إثراء العنصر النغمي وإمداده بشيء من التنوع، تصنعه الكلمة، سواء في صورتها المفردة أو المركبة ويتعلق تحديدا بالبديع ودوره في تشكيل الموسيقى.

5. الـــــــــــــروي:

هو «حرف يفرض نفسه في كل أبيات القصيدة ويتمركز في آخر القافية ولا «يكون الشعر مقفى إلا إذا اشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات»[47].

كما أنه الحرف الذي «تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه» فيقال مثلا: سينية البحتري، ولامية الشنفرى» [48].

يحقق الروي القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يُكَونها البيت، فكأن المتلقي ينتظر وقعا إيقاعيا بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت، كما أنه شديد الوقع، وذلك من خلال التناغم الذي يحدثه ذلك الصوت تفاعلا مع نفسية الشاعر وتموجاتها.

وتعد «معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها»[49] وفيها استثناءات كحروف المد مثلا أي حروف العلة، فالقصائد التي بين أيدينا تضمنت أهم حروف الروي وهي (الميم، الراء، السين، اللام، الهاء، الباء، التاء، النون) وهو يتوزع كما يأتي:

حروف الروي	عدد الأبيات	نسبته (%)
الميم	19	19,1
الراء	23	23,2
السين	03	3
اللام	31	31,1
الهاء	14	14,1
الباء	04	4
النون	03	3
التاء	02	2
المجموع		% 99.5

– جدول توزيع حرف الروي في القصيدة –

حظي روي اللام بعدد كبير من الأبيات بلغت واحد وثلاثين (31) بيتا لأنه سهل ينتمي إلى القوافي الذلل كما يقول أبو العلاء المعري التناول وله وقع موسيقي؛ أما باقي الأصوات فتأتي على النحو الآتي:

الحرف	عدد الأبيات
حرف الراء	(23) بيتا
حرف الميم	(19) بيتا
حرف الهاء	(14) بيتا
حرف الباء	(04) أبيات
حرف النون	ثلاثة (03)
حرف السين	(03) أبيات

- جدول تكرار حرف الروي في القصيدة -

ولم يستخدم الشاعر هذه الأصوات رويا: (الجيم، الخاء، الذال، الزي، الضاد، الغين والصاد) كونها حروف ثقيلة المخرج.

تعد حروف الروي المستخدمة في القصيدة مناسبة للحالة النفسية والشعورية لكل شاعر، كما تعد من الحروف المستعملة والأكثر شيوعا في أشعار العرب.

وعلى ضوء ما تقدم ومن خلال قراءتنا لهذه القصائد يمكننا القول أن التنويع في حرف الروي ساهم في تجديد نغم القصيدة مبرزا قيمتها الجمالية ودلالاتها المعنوية.

6. تشكيل التجنيس

لقد عني البلاغيون والنقاد العرب بدراسته باعتباره احد أبواب البديع في البلاغة العربية، فساقوا مصطلحات عدة دالة عليه رغم عدم اختلاف الجمهور في مفهومه فسموه: مزاوجة، محاذاة، مشاكلة، مقابلة، مجاوزة، مزدوجا، مكررا، مرددا، ترجيعا، متشابها، تشابه الأطراف، رد العجز على الصدر، تصديران مناسبة، مطابقا. كل هذه المصطلحات دالة على معنى واحد هو حسبما يراه «ابن المعتز» «نوع من تشابه الحروف في التأليف بين كلمتين متجانستين وهو أن تجئ كلمة تجانس أخرى في بيت شعر ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»(50).

فابن المعتز قصد بالتجنيس اشتراك لفظين في الحروف واختلافهما في المعنى، وهو المفهوم السائد في البلاغة العربية. فتعريفه يتطابق مع مفهوم « *Les homonymes* » الذي ساقته ميشال أكيان في الشعرية الفرنسية حيث «تكمن في مجموع التماثلات الصوتية بين كلمتين مختلفتين سواء على مستوى الشكل أو المعنى»(51).

والجناس هو من أكثر الألوان البديعية أهمية في مجال التشكيل الموسيقي والمعنوي على السواء؛ إذ يحقق لهما قدرا كبيرا من الثراء والخصوبة؛ من حيث كونه مجانسة صوتية بين كلمتين مع اختلاف في المعنى، وتكمن أهميته في القيمة النغمية الحاصلة من التشابه بين الكلمتين على مستوى الحرف والحركة بكيفية معينة توفر خاصية التناسب فتضفي

على الشعر قيمة جمالية خاصة؛ يعرفه ابن رشيق بقوله: «أن تكون اللفظة الواحدة، باختلاف المعنى»[52]، وهذا ما يسمى بتجنيس المماثلة، أما التجنيس المحقق هو «ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن، رجع إلى الاشتقاق أو لم يرجع»[53].

وإذا كنا نعلم أن الجناس من حيث عناصر تكوينه إما تام أو ناقص، فإن التناسب الكلي يكون مع النوع الأول، وبالتالي فإن له أهميته القصوى في توفير الانسجام الموسيقي، على أن يوظف باعتدال، فإن الإكثار منه لاشك يوقع الشاعر في ضرب من الرتابة الموسيقية، وبالتالي يتحول الجناس، من عنصر تطريب وتنويع إلى مصدر للسآمة والملل.

والجناس الناقص في القصيدة لا يخرج عن الجناس اللاحق والاشتقاق كما اصطلح عليه البلاغيون. أما الجناس اللاحق وهو «ما كان فيه الحرفين متباعدين في المخرج سواء كان في أول اللفظ أو في الوسط أو في الآخر»[54].

أما النموذج الثاني لإيقاع التجنيس في القصيدة هو ما يسميه البلاغيون «جناس الاشتقاق» «يقوم هذا التجنيس على كثرة استعمال المشتقات ذات الأصل الواحد في البيت»، فيكون لها نغم موسيقي مطرب، قريب من النغم المنبعث من تكرار كلمة بعينها»[55]، ويبدو أن القيمة

الأساسية لهذا اللون من الإيقاع تكمن في إلحاح الشاعر على المادة التي اشتق منها اللفظين المتجانسين.

فهي فعلا مهارة لغوية تبدو بوضوح في قدرة الشاعر على توظيف هذه الألفاظ وتطويعها لتجربته العاطفية في قليل من العمق والإحساس لقدرتها على الإيحاء عن طريق ذلك التوقيع الحرفي الذي استطاع الشاعر أن يشكل معه الفراغات الفاصلة بين الإيقاعات ضيقا واتساعا تشكيلا مقصودا لخدمة المعنى وتصوير الحالة الشعورية.

وهكذا نجد أن التكرار الاشتقاقي قد أدى دورا فعالا في تقوية النغم فكان الوتر المحرك «فالشاعر المبدع هو الذي يضع الحرف في الموضع المناسب له، ليحدث النغم المراد».

إذن فالتجنيس ظاهرة بلاغية جمالية، لها مواضع خاصة في الشعر، إذ إنك «لا تستحسن تجانس اللفظين، إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا»[56].

7.تشكيل الترصيع:

الترصيع (لغة) من قولهم: «رصعت العقد إذا فصلته» [57]، أما اصطلاحا: فقد عرفه قدامة بن جعفر بأنه: «نعت من نعوت الوزن الذي يتوخى فيه تصدير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به أو من جنس واحد في التصريف»[58].

جعل قدامة بن جعفر الترصيع يشكل ظاهرة مشابهة تماما للوزن، لتعزيز إيقاع البيت من خلال تطابق أواخر الأبيات بسجع أو ما يشبهه، حيث يحدث هزة في وجدان السامع فتصرفه لتذوق الخطاب والبحث في جمالياته.

فالشعراء يحاولون أن يوفروا لأشعارهم أقصى ما يمكن من الانسجام الإيقاعي، ومما يساعدهم في ذلك «الترصيع»: «وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، وكأن ذلك شبه بترصيع الجواهر بالحلي»[59]، أما الطرابلسي أضاف في دور الترصيع؛ إذ اعتبره مما يوفر نوعا من التقفية الداخلية « [...] التي تختلف مدًى وعمقا من مثال إلى آخر فتتوفر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة، كما تتوفر في بيتين متتاليين أو أكثر[...] ولكنها قد تلعب دورا كبيرا في إبراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقي»[60].

كما هو ضرب من التكرار القائم على ترديد بنية وزنية معينة داخل البيت الشعري، عده قدامة من نعوت الوزن معرفا إياه بقوله: «هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف»[61].

ومما يستفاد من تعريفه أن وظيفته فنية جمالية، بحيث يضفي على الشعر رونقا وجمالا يشعه الانسجام والتتابع الإيقاعي المنتظم، الصادر عن مفردات الترصيع المشكلة في صيغ وزنية متطابقة، بالإضافة إلى الصوت

المتكرر في أعقاب كل وحدة موسيقية، أو في نهاية الجملة الترصيعية مع ما يمكن أن يكون من تماثل في البنية الصرفية، كل هذا من شأنه أن يشكل وقعا جماليا يستثير السامع بما يوفر من تناسب موسيقي.

قسم قدامة بن جعفر الترصيع إلى ثلاثة أنواع هي: ترصيع السجع، ترصيع بما يشبه السجع وترصيع التصريف.

وما يستشف من قراءتنا لهذه القصائد أن النوع الأول (ترصيع السجع) هو الغالب على جل هذه النصوص.

فالقصيدة اصطبغت بهذا اللون البديعي لما وجد الشعراء فيها ما يحقق لشعرهم من أثر فني جمالي.

8.التكـــــــــــرار:

لغـــــــة: هو مصدر « «كرر» إذا ردد وأعاد يقال: كرر الشيء، تكريرا، وتكرارا، أعاده مرة بعد أخرى، فكان من معانيه «الرجوع، أو الترجيع والبعث والإحياء بعد الفناء»[62].

أما في اصطلاح البلاغيين فهو دلالة اللفظ على المعنى مرددا، وقد عرفه ابن الرشيق: «بأنه تكرار كلمة المعنى واللفظ، ويكون في الألفاظ أكثر من المعاني، بقية التشوق والاستعذاب أو التنويه أو التهويل»[63].

كما أدرك النقاد والبلاغيون العرب بحاستهم السمعية القوية القيمة الجمالية للتكرار «فاستحسنوا منه ما جاء مصاحبا لانفعال النفس محققا جانبا

كبيرا من حلاوة الجرس، فكان له من لوني الموسيقى الخارجية والداخلية نصيبه المرموق، كما أسقطوا بالنقد الجريء كثيرا من تكرار أفذاذ الشعر، الذي جانب تكرارهم هذا النمط»[64].

اعتبره ابن جني «احد وسائل التوكيد، وقسمه إلى نوعين دون الفصل بين أغراضه وحسنه وبذيئه»[65].

ومن بين النقاد الذين اهتموا بهذه الظاهرة أيضا في دراساتهم المعاصرة نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» نظرت فيه لهذه الظاهرة ووضعت لها الشروط، وهي ترى أن التكرار في ابسط أنواعه هو: «إلحاح على جهة هامة في العبارة ُعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[66].

والتكرار في الشعر أنماط عديدة، فقد يكون على مستوى الصوت الواحد أو على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة وذلك بإعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو متعدد، وما سنركز عليه في دراستنا هو تكرار الكلمة.

9.تكرار الكلمة:

إنها تشكل «الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النص الشعري»[67].

وتكرار الكلمة غلب على أسلوب الشعراء القدامى والمحدثين باعتباره محاولة لخلق إيقاع مغاير في القصائد، بالإضافة إلى أنه يفيد التأكيد على المعنى المراد لتقويته وتثبيته في ذهن السامع، ولهذا ورد تعريفه عند القدماء لا يخرج عن هذا الإطار «قسموه إلى تكرار لفظي معنوي» (68).

من خلال قراءتنا نخلُص إلى أن الأشكال الموسيقية تجاوزت حدود العروض إلى الأدوات الفنية الأخرى، والتي أعطت موسيقى مؤثرة، وذلك بخلق جو وجداني نابع من ذوق رفيع لدى الشعراء خالية من التكلف والتصنع مرتبطة بنفسية الشاعر وتجربته الشعرية.

الهوامش والمراجع

1) بن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط:5، 1981، ص 117.

2) محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص 270.

3) الفارابي، رسالته المنشورة في مجلة شعر البيروتية، محسن مهدي، العدد 12، 1959، نقلا عن محمد لطفي اليوسفي،المصدر نفسه، ص 271.

4) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، الدار البيضاء للنشر، المغرب، ج: 1، د.ط، د.ت، ص 119.

5) الصاحبي، في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعرفة، بيروت، ط:1، 1993، ص 265

6) عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد الأدبي القديم، د.و.م.ج، الجزائر، ط:2، 1999، ص 221.

7) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، دار مجدلاوي، الأردن، ط:1، 2002، ص35.

8) ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام،منشأة المعارف، مصر،د.ط، د.ت، ص 41.

9) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 90 ، تح وتع:محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 64.

10) المصدر نفسه ، ص90.

11) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن

الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط:2، 1981، ص122.

12) أبو الهلال العسكري، الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1981، ص144.

13) حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:1، 1984، ص191.

14) حسين الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، إفريقيا الشرق، د.ط، 2001، ص06.

15) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، ص 119.

16) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط:1، 1998، ص177.

17) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط:3، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1993، ص18.

18) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:1، ص 134.

19) بتصرف: حسن الغرفي، حركية الإيقاع العربي المعاصر، ص 07.

20) المرجع نفسه، ص 07.

21) ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص 110.

22) أبو العرفان محمد ابن علي، شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية، تح: فتوح خليل، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط:1، 2000، ص 177.

23) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط: 5، 1981، ص 152-153. [البحور الكثيرة المقاطع هي: الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، الخفيف، الرمل، المتقارب، السريع، المنسرح، المديد، المتدارك].

24) ابن الشيخ، الإنشائية العربية، ص.ص 238-240، عن محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص34-35.

25) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 177- 178.

26) حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، ص 197.

27) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175.

28) ينظر: ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ص136.

29) المصدر نفسه ،ص 136.

30) عبد القادر عبد الجليل، المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 1998، ص 164.

31) ابن منظور، لسان العرب، ج: 15، مادة قفا.

32) سورة الحديد الآية (27).

33) ينظر: ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ص 136.

34) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 275.

35) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

36) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 151.

37) عبد الرؤوف محمد عوني، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، د.ط، 1977، ص 06.

38) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، ص

.74

39) ينظر ابن الرشيق: العمدة، ص 155-156

40) أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 1، د.ت، ص 103.

41) مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض، والقافية)، م.و.ن.ت، الجزائر، 1989، ص 204.

42) موسى ربابعة، قراءة في النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن، 1998، ص 148.

43) المصدر نفسه ص 130.

44) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ج:1، ص 173.

45) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 283.

46) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط:2، 1982، ص 74.

47) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 247.

48) أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1973، ص 114.

49) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 247.

50) عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تعليق أغناطيوس كراتشفوفسكي، دار السيرة، بيروت، 1982، ص 5.

51) Michèle Aquien:Dictionnaire de poétique,librairie générale,Française, petit larousse,édition Paris, 1989,P148

52) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج:1، ص 321.

53) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 323.

54) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني–البيان–البديع، دار النهضة، بيروت، د. ط، د. ت، ص 624.

55) محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري قراءة في أمالي القالي، ط:1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 185.

56) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح : محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية بيروت ، ط2، 1999،ص 8.

57) أبو الهلال العسكري ، الصناعتين ،ص 8.

58) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص80.

59) ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 1982 ، ص190.

60) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص80

61) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ،ص80.

62) ابن منظور ، لسان العرب ، مج :5، مادة كرر ، ص135.

63) ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج:2، ص ص 73–74.

64) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير ، دار الطباعة المحمدية بالأزهر ، القاهرة ، ط19781،1 ،ص 291

65) ابن جني ، الخصائص ، ص ص 211–213.

66) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط:6 ، 1981 ،ص 273

67) مراد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت الى النص "نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ،ص 73

68) عبد الرحمن تبرمسين ، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ط:1 دار الفجر للنشر والتوزيع ، مصر ،2003، ص197.