وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب و اللغة العربية

الإيقاع في قصيدة "المنفرجة"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية

تخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
– سعاد غيابة

إشراف الأستاذ الدكتور:
– صالح مفقودة

السنة الجامعية: 1434/1433 ه

2012 /2013 م

شكر وامتنان

أرى أنه من الواجب عليّ قبل المضي قدما في عرض هذا البحث الأدبي أن أوجه الشكر لكل الأساتذة الشرفاء، العاملين على خدمة اللغة العربية وإخراجها من الظلمات إلى النور، وأخـــــــــــــــــــــــــص منهم بالذكر الأستـــــــاذ المـــــشرف الدكـــــــــتور " **صـــــــــــــــــــــالح مـــــــــــفـــــــــــــــــقـــــودة** " الذي أنار لي طريق البحث عن الحقيقة، والذي كان لي نعم العون والمرشد في إنجاز هذه الرسالة، ولم يبخل علي بتوجيهاته السديدة، وملاحظاته الدقيقة التي أثـــــرت هذه الرسالة.

وأجـــــــــــــــــــــــــــــــــــمل شكري وامتناني إلى أعضاء لجنة المناقشة على عناء قراءة هذا البحث المتواضع.

مقدمة

مقدمة

يعد الإيقاع ملازما للشعر قديمه وحديثه، وهو ميزة جوهرية من مميزاته، ولا يمكن تصور وجود شعر دون وجود إيقاع له، فالإيقاع الشعري ظاهرة فنية تكتسي الكثير من الأهمية لكونه المسبب الرئيسي لأحاسيس الطرب التي تحدث لدى المتلقي أثناء قراءته للشعر، وقد أولى الباحثون عنايتهم بالإيقاع فتتبعوا مظاهره في شتى العلوم مثل العروض والبلاغة والصوتيات وغيرها من العلوم الأخرى، وتأتي أهمية هاته الدراسة أنها تبرز ظواهر الإيقاع الشعري المتواجد في القصيدة، ومدى ارتباطه بنفسية الشاعر ابن النحوي.

واختيارنا للموضوع يعود إلى عدة أسباب ذاتية وموضوعية يمكن أن تدرج في النقاط الآتية:

- إعجابنا الشديد بالقصيدة التي هي عبارة عن دعاء لله عز وجل، وبما أنها عبارة عن تضرع فبتأكيد سيكون الإيقاع المتواجد فيها مختلف عن غيرها من القصائد.
- عدم وجود دراسة إيقاعية وعروضية لهاته القصيدة على حد علمنا.
- دراسة القديم في كنف الجديد، فالقصيدة قيلت في عصر قديم، و الإيقاع كعلم قائم بذاته ظهر حديثا، فبتالي أردنا إحياء القديم وإعطائه حلة جديدة.
- لم يحظ الإيقاع بدراسة كبيرة والذي هو بحاجة إلى جهد كبير ودراسات مكثفة خاصة في الجانب التطبيقي.

وكما هو معلوم فإن أي دراسة لا تبدأ من العدم، إذ لابد من وجود إشكالية تحدد مسيرتها لفك اللبس عنها وعليه فالأسئلة التي يمكن أن نطرحها حول هذا البحث هي:

كيف يتجسد الإيقاع على أرض الأثر الأدبي (القصيدة)؟ وماهو الدور الذي لعبه الإيقاع بنوعيه (الداخلي والخارجي) في تشكيل القصيدة؟ وما مدى ملائمة الإيقاع لحالة الشاعر النفسية؟

ولمعالجة الموضوع، اعتمدنا على خطة مكونة من مدخل نظري، وفصلين تطبيقيين و خاتمة.

عنونا المدخل بـــ " **مفهوم الإيقاع** " تحدثنا فيه عن تعريف الإيقاع لغة ثم اصطلاحا وتابعنا التعريف الاصطلاحي له عند الغرب والعرب القدامى، ثم عند المحدثين (الغرب والعرب)، ثم حاولنا تبيين الفرق بين الوزن والإيقاع وبعدها تطرقنا إلى أقسام الإيقاع (الداخلي والخارجي) وفي الأخير بينا أهمية الإيقاع.

في الفصل الأول والذي عنوانه " **الإيقاع الشعري الخارجي (الثابت) في القصيدة**" عالجنا فيه مضمون القصيدة، وكل المظاهر الإيقاعية المرتبطة بعلم العروض، فأدرجنا فيه الإيقاع الوزني، وتم فيه تقطيع القصيدة ومعرفة بحرها، وبَينا الزحافات والعلل التي اعترت القصيدة، وبعدها تكلمنا عن إيقاع القافية، فبدأنا بتعريف القافية ثم ألقابها وحروفها وطبقنا كل هذا على قافية القصيدة .

أما الفصل الثاني الموسوم بـــ " **الإيقاع الشعري الداخلي (المتحرك) في القصيدة**" ففيه عالجنا إيقاع الموازنات الصوتية، وبينا من خلال القصيدة العناصر الإيقاعية ذات البعد الصوتي الجرسي التي تضمنها توازن الكلمة المفردة، وتوازن بعض الظواهر البديعية ذات التوازن الصوتي كالجناس، ورد العجز عن الصدر، وكذا التوازن الصوتي الذي يخلق من التكرار، أما إيقاع الدلالة حاولنا من خلاله أن نبرز الإيقاع الذي تتركه حركة المعنى سواء من خلال الإيحاء، أو من خلال الدلالة المباشرة فسلطنا الضوء على إيقاع الحروف سواء المجهورة ،أم المهموسة، أو الانفجارية ،والتأثيرات التي تركتها في إيقاع القصيدة ثم انتقلنا إلى إيقاع اللفظة من حيث المعنى

فدرسنا فيه الطباق والمعجم وختمنا الفصل بإيقاع التركيب الذي تناولنا فيه الوصل والفصل، وفي نهاية البحث خرجنا ببعض الملاحظات، جمعناها في الخاتمة.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن نستعمل المنهج الوصفي الذي يمكن أن نصل به إلى العمق الإيقاعي، وكذلك المنهج الإحصائي الذي كان له أهمية كبيرة في ضبط المعطيات والنتائج.

ومن بين الكتب التي نهل منها بحثنا نذكر:

- أحمد بن محمد أبو رزاق: المنفرجة.
- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي.
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر.
- مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات أثناء إنجاز هذا البحث وهي عدم توفر بعض الكتب إلى جانب هذا هو اختلاف الباحثين في طرق دراستهم للإيقاع وتطبيقه على الشعر العربي.

وأخير الحمد لله على إعانته لنا في إنجاز هذا البحث، ومنه وحده نستمد التوفيق.

مـدخل

مـــــدخـــــل: مفهـــــــــوم الإيقـــــــــاع

-أولا: تعريــف الإيقـــــــــاع:

1: لغـــــــــــــة

2: اصطلاحا:

أ. الإيقـــاع عنـــد القـــدامى

ب.الإيقـــاع عند المحدثيـــن

-ثانيا: الفرق بيـــن الوزن والإيقـــــاع

-ثالثا: أقسام الإيقـــــاع

-رابعا: أهميـــة الإيقـــــــاع.

تمهيد:

يعتبر الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر، فهو يبعث الروح في القصيدة، ويشخصها ويجعلها تتغلغل وتتناغم في أعماق النفس الإنسانية، ويجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى قلب المتلقي.

وسنبدأ بتعريف الإيقاع لغة واصطلاحا، ثم نتناول الإيقاع عند القدماء والمحدثين ونحاول معرفة الفرق بينه وبين الوزن وأقسامه وروافد أقسامه، وبيان أهميته، حتى ننطلق في دراسته على بينة ووضوح، ليسهل تطبيقه على قصيدة " المنفرجة" لابن النحوي*.

أولا: تعريف الإيقاع

1.لغة

ورد في لسان العرب أن: " الإيقاعُ من إيقاع اللَّحن والغناء وهو أن يُوقِعَ الألحان ويبينها"[1]، وهكذا هو في اللِّسان و العُبابِ وفي بعض النسخ " ويُبِينَها من البناءِ وسمى الخليل– رحمه الله تعالى– كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب (الإيقاع) [2].

وجاء في معجم المرام في المعاني والكلام أن " الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة باتفاق مع الأصوات والألحان"[3].

---

* هو أبو الفضل يوسف بن محمد بن يوسف المعروف بابن النحوي من شعراء المغرب الأوسط، أصله من توزر، واستوطن قلعة بني حماد ولد سنة (433 هـــ) وقيل (434 هـــ)، وكان عالما بالفقه وأصول الدين وعالما بالنحو واللغة العربية يجيد نظم الشعر، توجه إلى مكة لأداء فريضة الحج وملاقاة أولي العلم والأدب بها وبغيرها من بلاد المشرق وخاصة مصر توفي سنة (513 هـــ).

[1] أبي الفضل ابن منظور: لسان العرب، مج1، مادة (وقع)، دار صادر، (د ط)، بيروت، لبنان، (د ت)، ص 408.

[2] محمد الدين الواسطي الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شتيري، مج11، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، مصر، 2008م، ص 16.

[3] مؤنس رشاد الدين: المرام في المعاني والكلام، القاموس الكامل (عربي، عربي)، دار الراتب، (د ط)، بيروت، لبنان ص150.

ونقل ابن سيدا للخليل بن أحمد الفراهيدي(170ه) أن الإيقاع " حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"[4].

ومما سبق ذكره نجد أن كل هذه المعاجم تجعل الإيقاع بمعنى البيان والتوضيح يؤدي إلى عملية إحداث اللحون والغناء.

2.اصطلاحا:

لا يوجد للإيقاع في الاصطلاح الفني عند النقاد تعريف جامع مانع بل تعددت التعريفات حسب ثقافة المعرف وخبراته، ويمكننا تتبع تاريخ هذا المصطلح على النحو التالي[1]:

2 .1 الإيقاع عند القدامى

1.1.2. عند الغرب:

الإيقاع في الفرنسية وفي غيرها من اللغات الأوروبية مشتق من اللفظة الإغريقية (Ruthmos) التي تعني: الحركة والانسياب[2]، والمقصود بالإيقاع عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي، الصوت والصمت، أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء[3].

---

[4] أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة: المخصص، مج:1،السفر (3)، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت، لبنان (د ت)، ص 145.

[1] محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، مصر، 2008م ص16.

[2] رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (د ط)، أربد، الأردن، (د ت) ص 21.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984م
ص 71.

ولم يُفرق بين الإيقاع والقافية (Rime) للظن بأنهما من أصل واحد، ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم (Rythmus) وبقي الاختلاط سائدا بين المصطلحين "الإيقاع والقافية" إلى غاية القرن السادس عشر حيث تم التفريق بين المصطلحين، وأصبح لكل منهما دلالته ومعناه[4].

أما عن التعريف الاصطلاحي للإيقاع فإننا نجده في كتب الخطابة اليونانية بمعنى " تناسب صوت الخطيب مع المعنى والموقف الذي يتحدث فيه"[1]، وما نلاحظه من هذا التعريف أن الكتب اليونانية اهتمت بالتأثير الذي يحدثه الإيقاع الصوتي الذي يصدره الخطيب للتأثير في المتلقي.

2.1.2 عند العرب:

لم يتبين لعلمائنا القدماء جوهر الإيقاع الشعري لأنهم ربطوه بالوزن والموسيقى " إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية، فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي،لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى، ومن هنا ركزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه وأهملت الحركة، ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري، مع أنه كان من أوضح مظاهر فني العمارة والزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي"[2].

وانطلاقا من هذا المفهوم نجد أن هناك علاقة بين الإيقاع الشعري والموسيقي، وهي علاقة عضوية* فتفعيلات الشعر تتطابق مع أنغام الموسيقى السبع، فكما لا يخرج الشعر عن تفعيلات معينة تظل تتردد وتتكرر فكذلك الشأن في الموسيقى التي لا تخرج

---

[4] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر 2003م، ص80

[1] منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، مصر، 2000م، ص175.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، (د ط)، القاهرة مصر، 1412هـ/ 1992م، ص 221.

* علاقة عضوية: أي لا يمكن الفصل بينهما فهما مثل الجسد الواحد.

في إيقاعها عن هذه المنغومات التي تظل تتردد وتتكرر، فالتفعيلة إذن تكون للشعر والمنغومة للموسيقى مثل المادة الزيتية التي تكون للرسم وعدسة التصوير للسينما[3]، كما أن الباحثين القدامى "أكدوا من خلال تعريفهم للشعر على الجدلية القائمة بين الموسيقى: الشكل والصياغة على المستوى الصوتي، وبين المستوى المعنوي أو الدلالي : التخييل وهي عناصر أساسية في تمييز الشعر عن غيره من الأشكال اللغوية والأدبية[1].

ومن هنا وضع ابن سينا(428هـ) تعريفه للإيقاع ويرى أن هناك تناسب بين الإيقاع الموسيقي وبين الإيقاع الشعري يقول " الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا"[2]. وهو بهذا ربط الإيقاع الموسيقي بالنقرات المنغمة واللحن، أما الإيقاع الشعري فقد ربطه بالحروف التي تكون الكلام.

ونفس الرأي ذهب إليه الفارابي(339هـ) حيث يعرف الإيقاع بأنه " نقلة منظمة على النغم ذات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت والوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة ولا يكون ذلك بحروف ساكنة"[3].

أما من ناحية ارتباط الإيقاع الموسيقي بالوزن فإننا نجد الجاحظ (255هـ) يؤكد في إحدى رسائله أن وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى، وأن "كتاب العروض من

---

[3] عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار الهومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط) الجزائر،2005، ص 209.

[1] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1997م ص 153.

[2] ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ذكره جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، مصر، 1995م، ص 247.

[3] الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، ذكره أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1985م، ص 20.

كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدّ النفوس، لا تحده الألسن بحد مقنع، قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[4].

ويؤكد ابن فارس(395هـ) هذه الفكرة بقوله " أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[1]. وابن فارس من خلال قوله يهمل الحركة الإيقاعية ويركز على الزمن الإيقاعي، فهو يرى أنه لا فرق بين العروض والإيقاع إلا أن الأول يقسم الزمان بالنغم والثاني يقسم الزمان بالحروف.

وإذا انتقلنا إلى ابن طباطبا(322هـ) نجد لديه إحساسا واضحا بوجود الإيقاع دون أن يميزه كعنصر مستقل فقد أورد لفظ الإيقاع في وصف الشعر الموزون (المتزن) قال " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فَصَفَا مسموعه و معقوله من الكدر تم قبوله، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[2] يمكننا القول أن الإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالوزن أو بالأحرى بالشعر الموزون، والإيقاع هو الذي يحدد لنا جيد الشعر من رديئه، وهذا يرجع إلى إدراك حسن التركيب وصحة المعنى وفي حالة اختلال جزء من أجزائه وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ هنا يقل الفهم وتتأثر الصورة الإيقاعية.

---

[4] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة القيان، ذكرته: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار العلم العربي، ط1، حلب، سورية، 1418هـ/ 1997م، ص 27.

[1] أبي الحسين أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطباع مكتبة المعارف، ط1، بيروت، لبنان، 1414هـ/1993م، ص 267.

[2] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر: تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق سورية، 2005م، ص27.

أما حازم القرطجني(684هـــ) فتعد محاولته في تعريف الإيقاع الأكثر دقة ضمن المحاولات التي قامت على دراسة الإيقاع، فحازم استطاع أن يدرك الفرق بين التناسب الزمني في الموسيقى والتناسب الزمني في الشعر، إذ نجده ربط الإيقاع بالتخييل وهذا في تعريفه للشعر يقول:" إن الشعر يتألف من التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل مستحبة وأكيدة، وهي تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل

الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم"[1] ، فالشعر عند القرطجني يتكون من تخاييل ضرورية تتمثل في المعاني، وتخاييل ليست ضرورية ولكنها مستحبة وأكيدة وهي تخاييل اللفظ والأسلوب، وهو هنا يضع فارقا بين الوزن والنظم الذي يتمثل عنده في الخصائص الصوتية والإيقاعية المنتظمة، ويرى أن لمعرفة الوزن الشعري لابد من " معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة "[2].

ويقر حازم ضرورة دراسة الوزن الذي " تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية ويشهد به الذوق الصحيح والسماع الشائع عند فصحاء العرب"[3].

وهذا يوضح لنا مدى إحساس حازم بتأثير الإيقاع على روح العمل الشعري، واستطاع أن يسلك سبيلا بينا ابتعد به عما وقع فيه القدماء حين التبس عليهم معنى الوزن العروضي بمعنى ترتيب الألفاظ والمقاطع " حتى أصبحت كلمة الموزون تعني المنظم

---

[1] أبي الحسن حازم القرطجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ، (د ط)، بيروت، لبنان، 1986م، ص 123.

[2] المصدر نفسه، ص 226.

[3] المصدر نفسه ،ص 258.

والمرتب، وهذا غير صحيح لأن التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن ندل عليه بكلمة (نظم)، أما كلمة وزن وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة"[4].

ونجد أن حازم القرطجني يستخدم مصطلح المسموعات بدل الإيقاع، فالمسموع عنده هو الشعر المنشد وهو الإيقاع الجيد وهو الغناء الجيد يقول " وتناسب المسموعات وتناسب انتظامها، وترتيباتها، جزء يدخل في تركيب الجملة"[5].

ومجمل ما يمكن أن نقوله هو أن النقاد القدماء أحسوا بالإيقاع وفعله الذي يتجسد في حركة اللغة ولكنهم استعملوه بمعنى به شيء من الاستعارية الجامحة.

2.2 الإيقاع عند المحدثين:

بما أن الإيقاع يمثل ركيزة أساسية في البناء الشعري فإن الاهتمام به زاد، وكثر استخدام هذا المصطلح عند المحدثين وأصبح علما قائما بذات

1.2.2.عند الغرب:

يعتبر هنري ميشونيك من أبرز المفكرين الذين كتبوا في الإيقاع، فالإيقاع كمصطلح قائم بذاته أو بالأحرى كعلم ظهر على يده، فلقد خصص هنري ميشونيك في كتابه " نقد الإيقاع" بابا كاملا استعرض فيه عامة التعريفات النظرية للإيقاع"[1] يقول هنري " إن الإيقاع هو المعنى"[2] وعلى هذا الأساس يتبين لنا أن الإيقاع هو الركيزة الأساسية التي يفهم بها الخطاب.

---

[4] ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 32.

[5] أبي الحسن حازم القرطجني :منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 126.

[1] عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي،ص 81.

[2] محمد بنيس:الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها،ج1الشعر الحديث،دار توبقال للنشر،ط2،الدار البيضاء،المغرب ،2001م،ص 178

ومن بين الذين عرفوا الإيقاع نجد الباحثين لورنس جيمس ومارسيل كريسوت (Marcel Cressot –Laurance james) حيث نظر للإيقاع نظرة شمولية فهو لا يختص بالشعر وحده بل يتعداه إلى النثر فهو " حدث فيزيائي يتعدى إطار الإحساسات السمعية وما يسري على البيت الشعري من قوانين، يجب أن يسري–على الأقل نظريا– على النثر الذي كون لنفسه نظاما خاصا به لا يختلط مع نظام البيت ولا يلتبس معه[3]

ويعرفه ريتشاردز (Richards) أنه "[1] هذا النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع" والإيقاع وفقا لهذا التعريف لا يعد شيئًا

ذاتياً في الكلام بل يعتبر نشاطا نفسيا لدى المتلقي.

2.2.2 عند العرب:

اختلف الباحثون العرب في تناول الإيقاع الشعري وهذا راجع لتنوع ثقافتهم واختلاف اتجاهاتهم ولاسيما بعد الاحتكاك والتواصل مع الثقافات الغربية فكثيرون هم من تعرضوا لمسألة الإيقاع لكن بصيغة مغايرة تماما ومن بينهم إبراهيم أنيس الذي لم يأت على ذكر مصطلح الإيقاع بصراحة، بل استعمل مصطلح "موسيقى الشعر"، وجعل

---

[3] بن القايد صادق: البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني، شعر المدح والغزل أنموذجا، إشراف العربي دحو، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص علوم الأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011/2010م،(مخطوط)، ص 19.

[1] تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سورية، 1983م ص62.

من الإيقاع العنصر الموسيقي الذي لم يدرس دراسة كافية وأهمله الشعراء المحدثين، ويرى أن الإيقاع في الشعر ليس إلا " زيادة في ضغط المنبور من كلمات الشطر"[2]. وهو من يطابق بين الإيقاع والنبر هذا الأخير الذي يبين لنا طول أو قصر المقطع المنبور في الشعر.

أما سيد بحراوي فقد عرف الإيقاع الصوتي بأنه " هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد"[3] وقد أقام دراسته للإيقاع الصوتي على أساس عناصر ثلاثة وهي:(المدى الزمني"المقاطع"duration، والنبر stress،ثم التنغيم intonation)

فالمدى الزمني: "هو المدة التي يستغرقها الصوت في النطق" والنبر:"هو ارتفاع في علو الصوت" ، ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين" أما التنغيم :"فهو توالي نغمات الأصوات في الجملة" فالمدى الزمني والنبر مرتبطان بعلو الصوت، أما الصفة الثالثة (التنغيم) فقد أهملوها لأنها لا تؤثر في الإيقاع ما دامت القصيدة من نتاج شخص واحد رجلا كان أم امرأة، طفلا أم عجوز.

أما إذا ذهبنا إلى ناقد آخر وهو كمال أبوديب فنجد أن صلته بالإيقاع تعد قوية فهو يعرف الإيقاع بأنه"الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إخفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية" والإيقاع وفق هذا التعريف يأخذ صفة الفاعلية أي الحركة الداخلية التي تبعث فيه الحيوية والنماء وهذا عن طريق التتابع الحركي الذي يخلق وحدة نغمية.

---

[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1952م، ص 166.

[3] سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، مصر، 1993م، ص 112.

أما محمد غنيمي هلال فجاء تعريفه للإيقاع على النحو التالي " ويقصد به وحدة النغمة التي تكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"[1] فالإيقاع هنا هو عبارة عن نغمة موسيقية تتكرر في الشعر أو النثر.

ويعرف محمد مندور الإيقاع قائلا " هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات"[2] فالإيقاع ملازم للصوت وفق مسافات زمنية محددة ومتجاوبة ويتولد من خلال النقرات.

وبعد طرحنا لآراء المحدثين حول مفهوم الإيقاع توصلنا إلى أن الإيقاع عندهم قد توسعت دلالته ومجالاته فوصل إلى الصوت والمعنى وارتبط بالمشاعر والأحاسيس وصولا إلى المتلقي والسامع.

ثانيا: الفرق بين الوزن والإيقاع

إن من أقدم التعريفات للشعر عند العرب أنه الكلام الموزون والمقفى، هذا التعريف انتقل من أديب عربي إلى آخر، حتى عصرنا الحالي، وانطلاقا من تعريفهم للشعر يتبين لنا مدى اهتمامهم بالوزن وجعله في المرتبة الأولى، ونظرا لهاته المكانة التي يحتلها في الشعر فقد كان محل دراسة العديد من النقاد والباحثين سواء القدماء أم المحدثين.

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، مصر، أكتوبر، 1997م ص 435.

[2] محمد مندور: في الميزان الجديد، مؤسسات ع بن عبد الله للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 1988م، ص 259.

ومن بين النقاد القدماء العرب الذين اهتموا به نجد ابن رشيق القيرواني يعرفه في قوله " الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة "[1].

أما ابن سنان الخفاجي فيعرف الوزن بأنه " التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، أما الذوق فلأمر يرجع إلى الحس، وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما علمت العرب من الأوزان"[2] ففي تعريفه هذا نجد أنه تكلم عن: الذوق والوزن فالأول يتعلق بالحس والشعور، أما الثاني فيرتبط بعلم العروض وهو العلم الذي أسسه الخليل بن أحمد الفراهيدي والمبني على التفاعيل.

أما الوزن من وجهة نظر حديثه فهو " تعاقب الحركة والسكون الذين يشكلان الأسباب والأوتاد، والتي تتشكل منها التفاعيل التي تكون البيت الشعري"[3].

ويعرفه علوي الهاشمي على النحو الآتي "الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية الممتدة والمتجاورة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى"[1] فالوزن وفق هذا التعريف هو كم التفاعيل المتجاورة في البيت الشعري المنتهي بقافية.

والوزن عند الغربيين القدامى وكما يراه أفلاطون "الوزن عنصر عرضي في الشعر، بينما الانسجام والإيقاع عنصر جوهري، وفي هذا دليل على الارتباط

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ج (1-2)، تح: محمد عبد القادر وأحمد عطا، دار الكتب العلمية ط1، بيروت، لبنان، 1422هـ/2001م، ص 141.

[2] ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تح: إبراهيم شمس الدين، كتاب ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1413هـ/2010م ص245.

[3] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر 1998م، ص 177.

[1] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2006م ص 21.

الضروري بين الشعر والموسيقى" فأفلاطون يرى أن الانسجام والإيقاع عنصران أساسيان في الشعر مردهما إلى النزعة الطبيعية في الإنسان[2].

وهو عند المحدثين الغربيين " العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر "[3]. في هذا التعريف نجد أن الوزن يختص بعناصر الشعر المتمثلة في المقاطع والتوازنات الصوتية والقافية، هاته العناصر هي التي تمنح للشعر شكله الخاص به والذي يميزه عن النثر.

والوزن عند جون كوهين يقوم على علاقة بين الصوت والمعنى " فهو إذا بناء صوتي معنوي، فهناك صوت يستدعي دلالة أو يستدعي معنى "[4].

وبعد أن قدمنا جملة من الآراء والمفاهيم التي تخص الوزن عند الدارسين المحدثين والقدماء أدركنا أن الوزن عنصر هام من عناصر الشعر ودعامة من دعائمه ولأساسية الوزن في الشعر أدى هذا إلى الخلط بينه وبين الإيقاع، وبرزت لنا إشكالية العلاقة بينهما مما أدى بالباحثين إلى وضع تفرقة بين المصطلحين ومن هنا كانت مبادرة محمد مندور رائدة في سياق تلك الحركة حيث وضع تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع فقال " أما الكم (الوزن) فقُصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما على تلك الوحدات وهي قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول، التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا... أما الإيقاع: فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[1]. فالوزن عند مندور يتخذ

---

[2] رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 21.

[3] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر 2003م، ص 80.

[4] جون كوين: النظرية الشعرية، ج1 (بناء لغة الشعر)، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة مصر، 2000م، ص 73.

[1] محمد مندور: في الميزان الجديد، ص 259.

الطابع الكمي (كم التفاعيل) ويتجسد في شكل مجموعة من المقاطع المتساوية التي تتكرر بانتظام أما الإيقاع فهو ملازم للصوت.

كذلك نجد كمال أبو ديب يضع تفرقة بين الوزن والإيقاع، فالوزن عنده " التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتَشَكُّلُ هذا التتابع في كتلة مستقلة، فيزيائيا لها حدان واضحان: البدء والنهاية"[2]

في حين أن الإيقاع لديه لا يرتبط "بالقيمة الكمية للكتلة الوزنية ولا بالقيمة الكمية للوحدات الوزنية التي يمكن أن تنقسم إليها الكتلة وإنما بحيوية داخلية أعمق وهي النبر الذي يضعه الشاعر على نوى معينة من البيت "[3]. فالوزن عند أبوديب مرتبط بالصوت المكون للكلمة أما الإيقاع فهو مرتبط بالنبر.

أما الباحثة إليزابيث درو فهي تضع تفرقة بين الوزن والإيقاع حيث ترى أن الإيقاع أشمل من الوزن تقول " ليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع "[4].

ونفس الرأي ذهب إليه أحد الباحثين حيث يرى " أن الوزن ظاهرة إيقاعية خاصة بالشعر فهو يقوم من الإيقاع مقام الجزء من الكل "[5].

وما نلاحظه من الآراء السابقة أم جميعها يصب في قالب واحد وهي أن الإيقاع أشمل من الوزن وعليه فإن العلاقة بين الوزن والإيقاع هي صلة الأصل بالفرع والكل بالجزء.

---

[2] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 230.

[3] المرجع نفسه، ص 239.

[4] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 21.

[5] مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة ناشرون وموزعون، ط1، عمان، الأردن، 2010م، ص 49.

ثالثا: أقســـام الإيقـــاع

أ. الإيقاع الخارجي والداخلي

اختلف الدارسون وتباينوا بخصوص انتقاء المصطلح فقد استعمل بعض الباحثين تسمية الإيقاع الداخلي للدلالة على جرس اللفظ المفرد أو الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من انسجام حروف وبعد عن التنافر وهو يدخل –عند البلاغيين القدامى– في مبحث فصاحة اللفظ في حين خص الإيقاع الناشئ عن ارتباط الألفاظ وتآلفها وتناسقها بتسمية الإيقاع الخارجي[1].

أما صلاح فضل فيرى أن " درجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي والمتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهرموني الكامل للنص الشعري "[2].

وعليه فالإيقاع الخارجي يتمثل في شكل القصيدة الخارجي وهو يشمل علم العروض والقافية.

أما الإيقاع الداخلي يتمثل في بناء القصيدة من الداخل والمتمثل في الأصوات، والمحسنات البديعية والتكرار والموازنات الصوتية وغيرها

ب. روافد تكوين الإيقاع الداخلي والخارجي

والإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي من روافد الإبداع الشعري والعناصر المهمة في بناء العمل الشعري، ولأن العمل الشعري أصلا تعبير عن انفعال والانفعال له

---

[1] مقداد محمد شكر قاسم :البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 43-44.

[2] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (د، ط)، القاهرة، مصر، 1998م ص29.

إيقاعه الصوتي حتى في الحياة اليومية، إنها حقيقة إنسانية مطردة، فكلام الإنسان الحزين يأخذ في حديثه العادي الإيقاع البطيء وصياح الغاضب الثائر فيه من الإيقاع الثائر ما فيه، وكذلك الحال في التعبير الأدبي، فالعاطفة تلبس ثوبها الملائم لها من الإيقاع، من هنا كانت القاعدة النقدية الصادقة التي تعتمد على هذه الحقيقة في مجال التعبير عن العواطف الإنسانية المختلفة من حيث الملائمة بين نوعية العاطفة، ونوعية الإيقاع إذ لا انفصام بين الشعور وبين إيقاع الألفاظ المعبرة عن هذا الشعور في الإبداع الشعري الحق[1].

رابعا: أهمية الإيقـــاع

للإيقاع أهمية كبيرة في إبراز القيمة الجمالية والتعبيرية للنص الشعري، يمكن أن نلخصها فيما يلي:

1. يكسب الإيقاع النص تأشيرة اقتحام الذات المتلقية حيث تُحدث موسيقاه حركة انفعالية قوية لدى المتلقي[2].

2. إن جمالية الإيقاع مستوى فاعل من مستويات بناء النص الشعري تتحقق به الوظيفة التأثيرية والوظيفة الجمالية[3].

3. للإيقاع سمات مميزة من خلال طول وقصر المقاطع والحركات وكذا الجمل والصيغ وألوان التصرف فيها[1].

---

[1] ينظر: محمد السيوفي: موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط1، القاهرة، مصر، 2010م/2011م، ص 45.

[2] محمد سعيدي: التشاكل الإيقاعي والدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط) بن عكنون، الجزائر، 2009، ص 6.

[3] سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، أربد، عمان، 1431هـ/2010م، ص 1.

[1] ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، (د ط)، الإسكندرية، مصر، 1994م، ص18.

4. يتضمن الإيقاع بالإضافة إلى تناسب الحركات والسكنات أجزاء الكلام وتناسب الوقفات[2].

ومن خلال كل ما عرضناه سابقا، توصلنا إلى أن الإيقاع مصطلح متشعب حيث لم يحدد له تعريف دقيق لا في القديم ولا في الحديث وهذا راجع إلى أنه في القديم كان وثيق الصلة بالموسيقى والوزن، أما في الحديث فقد تعددت مجالاته وأصبح يخص جميع العلوم والميادين.

[2] مبارك حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية نموذج الوقف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1431هـ/2010م، ص 51-52.

الفصل الأول

الفصل الأول :الإيقاع الشعري الخارجي (الثابت) في القصيدة.

-أولا: في أكنـــــــاف القــصيدة.

-ثانيا: الإيـــــقاع الوزني.

-ثالثا: إيـــــقاع القــافية.

تمهيـــد:

يعتبر الإيقاع الخارجي، شكل القصيدة من الخارج يحكمها علم العروض والقافية وما يتفرع عنهما ،وعليه فإن علاقة الإيقاع بالعروض هي علاقة تـــداخل باعتبـــار أن الوحدات الإيقاعية التي يمكن أن تُجزئ البيت الشعري على أساسها هـــي التفعـــيلات، ولهذا جاز القول أن العروض هو إيقاع التفعيلات والقافية في انصهارهما مـــع الحالـــة الشعورية للشاعر.

وبما أن لعلم العروض قواعد يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربي من فاسدها لذلك فما أحوجنا إلى معرفة هذا العلم ودراسته، وهذا ما سنحاول التعرض له في هذا الفصل حيث سنقوم بدراسة الوزن والقافية لأهميتهما في إثراء الإيقاع الشعري، وسنطبقهما في قصيـــدة " المنفرجة " للشاعر الفقيه يوسف أبو الفضل المعروف بابن النحوي.

أولا: في أكنـــــــاف القصيدة

1.قصيدة " المنفرجة " لابن النحوي:

1. إشـــــتَدَّي أزمَـــــةُ تَنفَرِجـــــي قَـــــد آذَنَ لَيلُـــــكِ بِـــــالبَلَجِ
2. وظَـــلامُ اللَّيـــلِ لَـــهُ سُـــرُجٌ حَتّـــي يَغشَـــاهُ أَبُـــو السُـــرُجِ
3. سَـــحَابُ الخَيـــرِ لَهَـــا مَطَـــرٌ فَـــإِذَا جَـــاءَ الإِبّـــانُ تَجـــي
4. وَفَوائِـــدُ مَولانـــا جُمَـــلٌ لِسُـــرُوحِ الأَنفُـــسِ والمُهَـــجِ
5. ولَهـــا أَرَجٌ مُحـــي أَبَـــدا فَاقصُـــد مَحيَـــا ذاكَ الأَرَجِ
6. فَلَرُبَّتَمَـــا فَـــاضَ المحيَـــا بِبِحُـــورِ المَـــوجِ مِـــنَ اللُّجَـــجِ
7. وَالخَلـــقُ جَميعـــاً فـــي يَـــدِهِ فَـــذَوُو سِـــعَةٍ وَذَوُو حـــوَجِ
8. وَنَـــزُولهُمُ وَطُلُـــوعُهُمُ فَـــإِلى دَرَكٍ وَإِلَـــى دَرَجِ
9. وَمَعايشُـــهُم وَعَـــواقِبُهُم لَيسَـــت فـــي المَشـــي عَلـــى عِـــوَجِ
10. حِكَـــمٌ نُسِـــجَت بِيَـــدٍ حَكَمَـــت ثُـــمَّ انتَسَـــجَتُ بِالمُنتَسَـــجِ
11. فَـــإِذا اقتَصَـــدت ثُـــم انعَرَجَـــت فَبِمقتَصِـــدٍ وبِمُنعَـــرِجِ
12. شَـــهِدتَ لِعَجائِبِهـــا حُجَـــجٌ قامَـــت بِـــالأَمرِ عَلـــى الحِجَـــجِ
13. وَرِضـــىً بِقَضَـــاءِ اللَـــهِ حَجـــاً فَعَلَـــى مَـــر كُوزَتِـــهِ فَعُـــجِ
14. وَإِذا انفَتَحَـــت أَبـــوَابُ هُـــدًى فاعجِـــل لِخَزائِنِهـــا ولِـــجِ
15. وَإِذا حاوَلـــتَ نِهايَتَهـــا فاحـــذَر إِذ ذاكَ مِـــنَ العَـــرَجِ
16. لِتَكُـــونَ مِـــنَ السُـــبَاقِ إِذا مـــا جِئـــتَ إِلـــى تِلـــكَ الفُـــرَجِ
17. فَهُنَـــاكَ العَـــيشُ وَبَهجَتُـــهُ فَلِمُبـــتَهِجٍ وَلِمُنـــتَهِجِ
18. فَهـــجِ الأَعمَـــالَ إِذا رَكَـــدَت فَـــإِذا مـــا هِجـــتَ إِذاً تَهِـــجِ
19. وَمَعاصِـــي اللَـــهِ سَـــماجَتُها تَـــزدَانُ لِـــذِي الخُلُـــقِ السَـــمِجِ
20. وَلِطَاعَتِـــهِ وَصَـــباحَتِها أَنـــوَارُ صَـــبَاحٍ مُنـــبَلِجِ

21. مَـــن يَخطِـــب حُـــورَ الخُلـــدِ بِهـــا يَضـــــفَر بِـــــالحُور وبَـــــالغُنجِ[1]
22. فَكُـــنِ المَرضِـــيَّ لَهَـــا بِتُقـــىً تَرضَـــاهُ غَـــداً وتَكُـــونُ نَـــجِ
23.واتـــلُ القُـــرآنَ بِقَلـــبٍ ذِي حَـــرقٍ وبِصَـــوتٍ فيـــهِ شَـــجِ
24. وصَـــلاةُ اللَّيـــلِ مَســـافَتُها فاذهَـــب فِيهَـــا بِـــالفَهمِ وَجِ
25. وتَأَمَّلهـــا ومَعانِيهَـــا تـــأتِ الفَـــردَوسَ تَنفَـــرجِ
26. وَاشـــرَب تَســـنيمَ مَفجَّرِهـــا لا مُمتزِجـــاً وبِممتـــزِجِ
27. مُـــدِحَ العَقـــلُ الآتِيـــهِ هُـــدىً وهَـــوىً مُتَـــولٍّ عَنـــهُ هُـــجِ
28. وكِتَـــابُ اللَـــهِ رِياضَـــتُهُ لِعقُـــول الخلـــق بِمُنـــدَرِجِ
29. وَخِيـــارُ الخَلـــق هُـــداتُهُمُ وَسِـــوَاهُم مِـــن هَمَـــجِ الهَمَـــجِ
30. واذا كُنـــتَ المِقـــدَامُ فَـــلا تجـــزَع فـــي الحَـــربِ مِـــنَ الـــرَّهَجِ
31. وَإِذا أَبصَـــرت مَنَـــا رَهُـــدىً فـــاظهَر فَـــرداً فَـــوقَ الشَـــبَجِ
32. إِذا اشـــتاقَت نَفـــسٌ وَجَـــدَت أَلمـــاً بالشَّـــوق المُعـــتَلِجِ
33. وَثَنايـــا الحَســـنا ضـــاحِكَةٌ وَتَمـــامُ الضَّـــحكِ عَلـــى الفَلَـــجِ
34. وَعِيـــابُ السِّـــرِّ قَـــدِ اجتَمَعَـــت بِأَمانَتِهـــا تحـــتَ الشَّـــرَجِ
35. والرِّفـــقُ يَـــدُومُ لِصَـــاحِبِهِ وَالخَـــرقُ يَصـــيرُ إِلـــى الهَـــرَجِ
36.صَـــلوَاتُ اللَـــهِ عَلـــى المَهـــدِي الهَـــادِي النـــاسِ إِلـــي الـــنَّهَجِ
37.وَأَبـــي بكـــرٍ فـــي سِـــيرَتِهِ وَلِسَـــانِ مَقَالَتِـــهِ اللَهَـــجِ
38.وَأَبـــي حَفـــصٍ وَكَرَامَتِـــهِ فـــي قِصَّـــةِ ســـارِيَةِ الخُلُـــجِ
39.وَأَبـــي عَمـــرٍو ذِي النُّـــورَينِ المسُـــتَحيَا المســـتَحيَا الـــبَهِجِ
40.وَأَبـــي حَسَـــنٍ فـــي العِلـــمِ إِذا وافـــى بِسَـــحائِبِهِ الخُلُـــجِ[1]

[1] أحمد بن محمد أبورزاق: المنفرجة، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د، ط)، الجزائر، 1984، ص 40/22.

[1] أحمد بن محمد عبد الرزاق:المنفرجة، ص 40- 64.

الظرف التاريخي للقصيدة

أنشد أبو الفضل ابن النحوي قصيدة " المنفرجة" عندما نزلت به شدة، فهو عند ذهابه إلى المشرق وبقائه فيها طويلا، وانقطاع أخباره، استغل والي توزر غيابه، فتملك رباعه اغتصابا، وعندما علم الشاعر بما حصل في غيابه توجه إلى الجزائر وأقام بمسجد في قلعة بني حماد، ونظم القصيدة، وابتهل بها إلى الله عز وجل، بعد أن دعاه متضرعًا إليه في تهجده بقوله:

لَبِسْتُ ثَوب الرَجَــا والنَّــاسَ قَــدْ رقَــدُوا فَقُمتُ أَشْكُو إِلَــى مَولَــايَ مَــا أَجِــدُ
وَقُلْتُ: يَــا سَــيدِي يَــا مُنْتَهَــى أَمَلِــي يَامَن عَلَيْــهِ بِكَشْــفِ الضُّــرِ أَعْتَمِــدُ
أَشْــكُو إِلَيــكَ أُمُــورًا أَنْــتَ تَعْلَمُهَــا مَالَي عَلَــى حَمْلِهَــا صَــبرٌ ولاَ جَلَــدُ
وَقَــد مَــدَدْتُ يَــدِي بِالضُّــرِ مُشْــتكياً إِلَيكَ يَا خَيَــر مَــنْ مُــدَتْ إِليــهِ يَــدُ

فرأى الوالي الباغي رؤيا أفزعته، فاستيقظ مذعورا وكف عن ظلمه معترفا بذنبه وكتب له بإعادة أملاكه لأنه رأى في منامه النبي صلى الله عليه وسلم، وهو يقول له: ابعث لأبي الفضل ابن النحوي في المسجد المعروف بكذا من بلد الجزائر من يأتيك به ويقضي مآربه، فوجه الخليفة عنه فلما حضر بين يديه قال له: ما حاجتك يا أبا الفضل؟ فأخبره بأمره، فكتب له بإعادة جميع ما أخبره به، ثم قال له: ما وسيلتك عند رسول الله، فأخبره بنظم هذه القصيدة[1].

2.شرح القصيدة

القصيدة هي عبارة عن دعاء تضرع به الشاعر إلى الله عز وجل، جراء أزمة حلت به خاطب فيها الشاعر الضيق والظلمات ووعدها بالانفراج لأن الشدة لا محالة لها بالفرج الذي يزيلها، فهي كالليل المظلم الذي جعل الله فيه الكواكب يقل بها ظلامه

[1] ينظر: أحمد بن محمد أبورزاق: المنفرجة، ص8، 9.

ويخف قبضه حتى يأتي النهار وتنشرح النفس بتمام النور واستكمال الضوء وما علينا إلا بالصبر أمام الشدة لأنها مفتاح الفرج الذي لا يأتي إلا في زمانه، فهو مثل السحاب الخصب الذي له وقت محدد ينزل المطر فيه، وأن لا تيأس من الشدائد لأن لها فوائد، وهاته الفوائد لها أسباب توصل إليها هي طاعة الله والتوكل عليه وبهذا الصنيع نجد الله معنا في أوقات الشدة واعتراء الكرب، ويغمرنا فضله في الدارين (الدنيا والآخرة)، فالخلائق كلهم في نفوذ قدرة الله تعالى بما أراد فمنه العطاء والمنع والنفع والضر والسعة والضيق، فإذا توكلنا على الله وعملنا عملا صالحا، وسلمنا لأمره في كل الأمور فإن هذا يؤدي بنا إلى طلوع درج الجنة، وضد هذه الأعمال فإنها تؤدي بنا إلى النزول في درك جهنم، والله هو وحده الذي يتصرف في عباده كما يشاء فهي قدرة أزلية بحكمة إلهية، فليس في الكون ذرة إلا وهي شاهدة بلسان الحال بتفرد ذي الجلال بالخلق والإبداع والتدبير والاختراع، وأبواب هدى الله واسعة فإذا انفتحت أمامك فعليك بالإسراع لدخول خزائنها وبالتزامك حسن الأدب تظفر بالمطلوب وتصل إلى [1] المرغوب وما حسن الحياة إلا في قطع الفُرج والوصول إلى النعيم وكمال الأعمال الصالحة المقبولة بقراءة القرآن وقيام الليل بالصلاة وتلاوة القرآن وتكرار آياته والتدبر للظفر بالنجاة وتستريح من كدرات الدنيا وتفز بالآخرة وتدخل جنة الفردوس، ويجب عليك أن تتبع هدى الرسول صلى الله عليه وسلم في السنة النبوية الشريفة بالجد في العلم والعمل، فالمناهج العرفية المتلقاة من الملة المحمدية بينة لا لبس فيها وكمال وضوحها إنما هو لوضوح أصلها وإحكام وضعها فمن سلك تلك المناهج اهتدى وهدى، ومن تحيز عنها بجهله ظل وأضل.

ولكي تكتمل مناهج معرفتك الشرعية لابد لنا أن تتبع خطى الخلفاء الراشدين في سيرتهم فأبوبكر كان مثابرا على الشيء الوالع به، وكان مداوما على الصدق في نصرة

---

[1] ينظر: علي بن يوسف البصري: شرح المنفرجة، معهد الثقافة والدراسات الشرقية، (د ط) جامعة طوكيو، اليابان، (د ت)، ص 09- 82.

النبي عليه الصلاة والسلام وعمر بن الخطاب الذي سار في خلافته بالمسلمين أحسن سيرة، وعثمان بن عفان ذي النورين والذي كانت الملائكة تستحي منه لحيائه وكان ذا خلق حسن وعلي بن أبي طالب الذي أتى بعلومه النقلية والعقلية الكثيرة النفع لأهل الإسلام[1].

3.العلاقة بين ذات الشاعر وجسد القصيدة

إن " المنفرجة " باعتبارها نموذجا شعريا تتجسد فيها الصور على اختلافها، ويقدم فضاءً غنيا يستدعي بل يفرض نفسه على القارئ ويصنع منهجا لقراءته وتقدم هاته القراءة التداخلات بمختلف مستوياتها تنطلق من الائتلاف والاختلاف في التعبير، وترصد العلاقة بين الذات الوجودية للشاعر في جسد القصيدة الشعرية باعتبارها حيزا تتجسد فيه كل الفضاءات بمختلف أنواعها.

والشاعر باعتباره الذات الفاعلة للأثر الأدبي والشعري بشكل مخصص، فإن هاته الوجودية لا تنعزل عن القصيدة بل تتفاعل معها لتخرج في الأخير ككائن حي بجسد وروح، روح الشاعر (حالته النفسية) وجسد القصيدة وهنا يظهر التداخل بين الرؤيا والتشكيل، فالشاعر هنا بنى قصيدته على بيان سلوك مناهج الآخرة بتصفية القلب ورياضة النفس بالأعمال الصالحة لحسن العاقبة، وهذا تماشيا مع حالته النفسية المضطربة، فالشاعر كان في حالة حزن وجزع عندما نظم هاته القصيدة وبالتالي في حالة انفعال نفسي وهذا يتمثل بوضوح من أول بيت في القصيدة يقول:

اشـــــتَدَّي أزمَـــــةُ تَنفَرِجـــــي قَـــــد آذَنَ لَيلُـــــكِ بِـــــالبَلَجِ

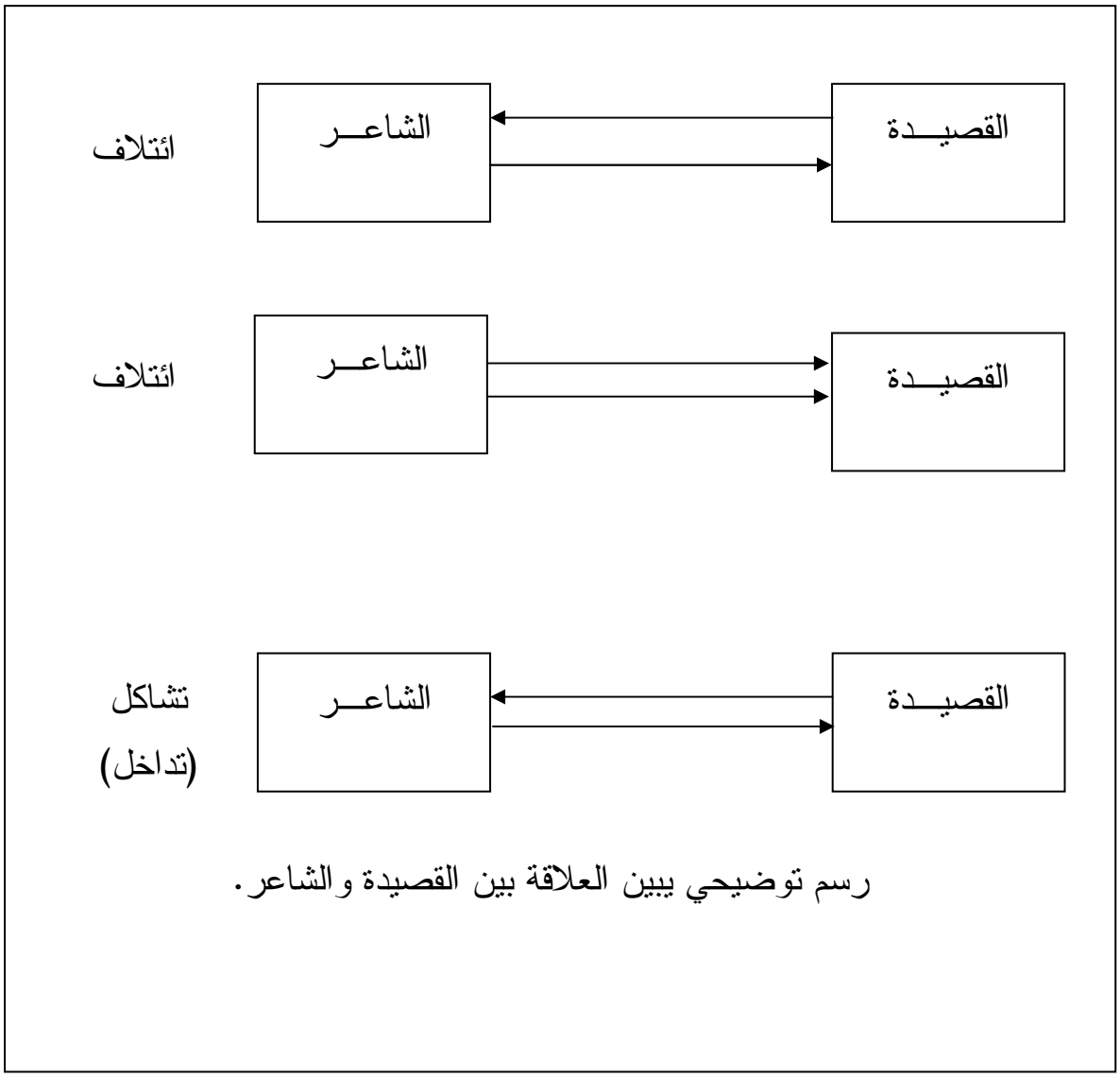
فقد استهل قصيدته بفعل أمر " **اشتَدَّي**" وهذا الاستهلال نابع من اضطرابه النفسي، وطلبه من الأزمة الاشتداد لأنها سبب للفرج، فكما اشتدت الأزمة فلا محالة أن ورائها فرج يذهبها ويمحيها.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 83-100.

فبلغ الانفعال عند الشاعر أوجه حتى نظم هذه القصيدة الطويلة التي حدثنا فيها عن الأزمات التي تصيب الإنسان في حياته، وعليه أن يعالجها بالصبر والتوكل على الله سبحانه وتعالى، والاقتداء بخير خلقه الرسول صلى الله عليه وسلم في سيرته وبالخلفاء الراشدين أيضا، وبالتالي فلا غرابة أن يكثر الشاعر في قصيدته المعجم الديني المستوحى من كتاب الله والسنة النبوية الشريفة، فابن النحوي قبل أن يكون شاعرا فهو فقيه وعالم بأمور الدين ومتشبع بالثقافة الدينية، وقد ضمن ثقافته تلك أبيات القصيدة من أولها إلى آخرها، فلا تكاد تجد بيتا إلا فيه اقتباس سواء من الكتاب أو السنة حيث ظهر جليا تأثره في أسلوبه، وقد اتخذ من قصص الخلفاء وسيلة لعرض قضيته أو بالأحرى أزمته.

فالشاعر من خلال قصيدته دل على علمه بأصول الفقه حيث يعد النص سواء أكان من القرآن أم من السنة الشريفة أقوى مصادر التشريع وعليه فالقصيدة أكدت على صدق التجربة الشعرية، فالشاعر هو إنسان عالم بأصول الفقه وبسبب الأزمة التي حلت به انفعل نفسيا هذا الانفعال إلى جانب التفقه في الدين ولد لنا قصيدة المنفرجة التي هي عبارة عن روح الشاعر. وعليه فالعلاقة بين القصيدة والشاعر هي علاقة ترابط وائتلاف لأن قصيدة المنفرجة هي عبارة عن تجسيد لروح الشاعر، وإذا ما أردنا أن نوضح هذه العلاقة برؤية شكلية لكان هذا الشكل الناطق يعبر عن تلك التدخلات بمختلف صورها ويمكن تمثيله بالرسم التالي:



رسم توضيحي يبين العلاقة بين القصيدة والشاعر.

ثانيا: الإيقاع الــوزني:

نُظم الشعر ليسمع، وقد كان يشترط استمتاع الأذن بموسيقاه قبل الاستمتاع بالمعاني والمرامي، وعليه تكون دراية البحر ضوءًا يكشف العلاقة بين موسيقى البحر والمعاني فتبدو الموسيقى عنصرًا مهمًا في تجسيد الإحساس الكامل في طبيعة العمل الشعري الذي يحوي إيقاعات تناسبهُ.

1.التقطيع العروضي للقصيدة:

1) اشْــتَدي أَزْمَةُ تَنفَرِجْيْ ✦ قَدْ آذَنَ لَيْلُكْ بِالبَلَجِ

اشْتَــــدِدي أَزْمَةُ تَنْفَرِجِــــــــــــيْ ✦ قَدْ أَذْنَ لَيْــــــلُــكْ بِلْبَلَجِــيْ

0/// 0/// 0/0/ 0/0/ ✦ 0 /// 0/0/ 0/// 0/0/

فِعْلُن فِعْلُن فَعِلُن فَعِلُنْ ✦ فِعْلُنْ فَعِلِنْ فِعْلُنْ فَعِلِنْ.

2) وَظَلامُ لْلَيْلِ لَهُوْ سُرُجُنْ ✦ حَتَتَىْ يَغْشَاهُ أَبُ سْتُرُجي

0/// 0/// 0/0/ 0/// ✦ 0/// 0/// 0/0/ 0/0/

فَعِلُن فِعْلُن فَعِلُنْ فَعِلِن ✦ فَعِلِنْ فَعْلن فَعِلُن فَعِلِن

3) وَسَحابُ لْخَيْرِ لَهَا مَطَرُنْ ✦ فإذا جاء لْإِبْبَانُ تَجيْ

0/// 0/// 0/0/ 0/// ✦ 0/// 0/0/ 0//0/ 0///

فَعِلُنْ فَعْلن فَعِلُنْ فَعِلِن ✦ فَعِلُنْ فَعْلُن فَعْلن فَعِلِن

4) وَفَوَائِدٌ مَولَانَاْ جُمَلُنْ ✦ لسُروحِ لْأَنفُــسِ وَلْمُهَجِيْ

0/// 0/// 0/0/ 0/// ✦ 0/// 0/0/ 0/// 0///

فَعِلُن فَعِلُن فَعْلُن فَعِلُن ✦ فَعِلُن فَعْلن فَعِلُن فَعِلُن

5) وَلَهَاْ أَرَجُنْ مُحْيِنْ أَبَدَاْ ✦ فَقْــــــصِدْ مَحْيَا ذَاْكَ لْأَرَجِيْ.

0/// 0/0/ 0/// 0///
فَعِلُن فَعِلنْ فعِلُن فَعِلُن

0/0/ 0/0/ 0/0/ 0///
فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ

6) فَلَرُبْبمَاْ فاضَ لْمَحْيَاْ ✦ بِبُحُورِ لْمَوْجِ من لْلُجَجِيْء

0/0/ 0 /0/ 0/// 0///
فَعِلُن فَعِلُن فِعْلُن فِعْلُن

///0 /0/0/ / //0 ///0.
فَعِلُن فِعْلُن فَعِلُن فَعِلُن

7) وَلْخَلْقُ جَمِيعَنْ فِيْ يَدِهِيْ ✦ فَذَوُوْ سِعَتِنْ وَذوُوْ حَوَجِيْ

0/0/ / 0// 0/0/ // 0/
فِعْلُن فَعِلُن فِعْلُنْ فَعِلُنْ

///0 ///0 ///0 ///0.
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

8) وَنُزُولَهُمُوْ وَطُلُـــــــــــوْعَهُمُووْ ✦ فإلَى دَرَكِنْ وإلَى دَرجِنْ

///0 ///0 ///0 0///
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

// /0 // /0 // / // 0/
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

9) وَمَعَايِشُـــــهُمْ وَعَـــــوَاقِبُثهُمْ ✦ لَيْسَتْ فِلْمَشْيِ عَلَى عِوَجِيْ

// /0 // 0/ 0/// 0///
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

0/0/ //0 / 0// // 0/
فِعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

10)حِكَمُنْ نُسِجتْ بِيَدِنْ حكَمَتْ ✦ ثُمْ نْتَسِجتْ بلمُنْتَسِجِيْ

0/// 0/// 0/// 0///
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

/0/ 0 ///0 /0/0/ /// 0/
فِعْلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ.

11) فَإِذَ قْتَصَدَتْ ثُمْ نْعَرَجَتْ ✦ فبِمُقْتَصِدِنْ وَبِمُنْعَـــــرِجِيْ

/// 0 ///0 /0/0/ / 0///
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ

///0 ///0 ///0 ///0
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

12) شَهِدَتْ لِعَجَائِبِهَا حُجَجُنْ ✦ قَامَتْ بِلْأَمْرِ عَلَلْحِجَجِيْ

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

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ

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

فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ.

13) وَرِضَنْ بِقَضَاءِ لْلاَهِ حِجَنْ ✦ فَعَلَى مَرْكُووْز تِهِيْ فَعُجِيْ

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

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فِعِلُنْ فَعِلُنْ

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

فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

14) وَإِذَا نْفَتَحَتْ أَبْوَابُ هُدَنْ ✦ فَعَجِلْ لْخَزَائِنِهَاْ وَلْجِيْ

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

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ

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

فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

15) وَإِذَا حَاوَلْتَ نِهَايَتَهَاْ ✦ فَحْذَرْ إِنْ ذَاكَ مِـــــنَ لْعَرَجِي

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

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

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

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ.

16) لِتَكُوْنَ منَ لْسُبْبَاْقِ إِذَا ✦ مَاجِئْتَ إلى تِلْكَ لْفُرُجِيُ

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

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ

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

فِعْلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ.

17) وَهُنَاْكَ لْعَيْشُ وَبَجتهْتُو ✦ فَلِمُتْنَهجِنْ ولمنْتَهجِيْ

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

فَعِلُنْ فَعْلُن فَعِلُنْ فَعِلُنْ

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

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

18) فَهِجْ لْأَعْمَالَ إذا رَكَدَتْ ✦ فإذا مَا هِجْتَ إِذَنْ تَهِجِيْ

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

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

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

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

19) وَمَا مِنْ لْلَاْهَ سَمَاْجَتُهَاْ ✦ تَزْدَانُ لِذ لْخُلُقِ سْسَمِجِيْء

0/// 0/// 0/0/ 0///
فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

0/// 0/// 0/// 0/0/.
فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

20) وَلِطَاعَتِيْ وَصَبَاحَتُهَا ✦ أَنْوَارُ صَبَاحِنْ مُنْبَلِجِيْ

0/// 0/// 0/// 0///
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

0/// 0/0/ 0/// 0/0/
فِعْلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ.

21) مَنْ يَخْطُبْ حُورَ لْخُلْدِ بِهَا ✦ يَظْفَرْ بِلْحُورِ وبِلْغُنُجِيْ

0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/
فِعْلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ

0/0/ 0/0/ 0/// 0///
فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

22) فَكُنِ لْمَرْضِيْيَ لَهَا بِتُقَنْ ✦ ترضَاهُ غَدَنْ وَتَكُونَ نَجِيْ

/// 0 /0/0 / //0 ///0
فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

0/0/ 0/// 0/// 0///
فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

23) وَتْلُ لْقُرْأَنْ بِقَلْـــــــبِنْ ذِيْ ✦ حُرْقِنْ وَبِصَوْتِـــــــنْ فِيْهِ شَجِيْ

0/0/0///0/0/ 0/0/
فعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ

/// 0/// 0/0/ 0///
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

24) وَصَلَاةُ لْلَيْلِ مَسَافَتُهَا ✦ فَذْهَبْ فِيهَا بِلْفَهْمِ وجِيْ

/// 0/0 / 0/// 0///
فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

0/0/ 0/0/ 0/0/ 0///
فِعْلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُن فَعِلُنْ.

25) وَشْرَبْ تَسْنِيمَ مُفَجْرِهَا ✦ لاَ مُمْتَزِجَنْ وَبُـــمِمْتزِجِيْ

0/0/ 0/0/ / //0/ 0///
فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

0/0/ 0/// 0/// 0///
فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

26) مُدِحَ لَعَقْلُ لْأَ اْتِيْهِ هُدَنْ ✦ وَهَوَىْ مُتَوَلِّلِنْ عَنْهُ هُجِيْ

0/// 0/0/ 0/0/ 0/// ✦ 0/// 0/0/ 0/// 0///

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ ✦ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ.

27) وَكِـــتَابُ لْلاْهِ رِيَاضَتُهُو ✦ لِعُقُوْلِ لْخَلْقِ بِمُنْدَرِجِيْ

0/// 0/// 0/0/ 0/// ✦ 0/// 0/// 0/0/ /0///

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ ✦ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

28) وَخيارُ لْخَلْقِ هُدَاْ تُهُمُوْ ✦ وَسِوَاْهُمْ مِنْ هَمَجِ لْهُمَجِي

0/// 0/// 0/0/ 0/// ✦ 0/// 0// / 0/ 0 / 0/ / /

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ. ✦ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

29) وَإِذَا كُنْتَ لِمِقْدَامَ فَلاَ ✦ تَجْزَعْ فِلْحَرْبِ مِنَ رْرَهَجِيْ

0/// 0/0/ 0/0/ 0/// ✦ 0/0/ 0/0/ 0/// 0///

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ ✦ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

✦

30) وَإِذَا أَبْصَرْتَ مَنَارَ هُدَنْ ✦ فَظْهَرْ فَرْدَنْ فَوْقَ شْشَبَجِيْ

0// /0 // / 0/0/ 0/// ✦ 0/0/ 0/0/ /0/ 0 0///

فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ ✦ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ.

31) وَإِذَا شْتَاقَتْ نَفْسُنْ وَجَدَتْ ✦ أَلَمَنْ بِشْشَوْقِ لْمُعْتَلِجِيْ

0/// 0/0/ 0/0/ 0/// ✦ 0/// 0/0/ 0/0/ 0///

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ ✦ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

32) وَثَنَا يَلْحَسْنَا ضَاحِكَتُنْ ✦ وتَمَامُ ضْضَحْكِ عَلَلْفَلَجِيْ

0/// 0/0/ 0/0/ 0///
فَعِلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ

0/// 0/// 0/0/ 0///
فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

33) وَعِيَابُ سِسْرِرِ قَدِ جْتَمَعَتْ ✦ بأمانَتِهَا تَحْتَ شْشَسَرَجِيْ.

0/// 0/// 0/0/ 0///
فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

0/// 0/0/ 0/// 0///
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ.

34) ورْرِفْقُ يَدُومُ لِصَاحِبِهِيْ ✦ يَصْبِرُ إِلَلْهَرَجِيْ

0/0/ / 0// / 0/// 0/
فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

0/0/ / / 0/ / / 0/ / / 0/
فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

35) صَلَوَاتُ لْلَاْهِ عَلَلْمَهْدِي ✦ اَلْهَادِ نْنَاْسَ إِلأَنْنَهَهَجِيْ

0/// / 0/0 / 0// 0/ 0/
فَعِلُن فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ

0/0/ / 0/0 / 0// / 0///
فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

36) وَأَبِيْ بَكْرِنْ في سِيْرَتِهِيْ ✦ وَلِسَانُ مَقَـــــــــالَتِهِ لْلهجِيْ

0/// / 0/0 / 0// 0/ 0/
فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ

0/0/ / 0/0 / 0// / 0///
فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

37) وأبي حَفْصِنْ و كَرَامَتِهِيْ ✦ في قصْصَةِ سَارِيَةَ لْخُلُجِيْ

0/// 0/// 0/0/ 0///
فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

0/0/ / / 0/ 0/// 0///
فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

38) وأبي عَمْرِنْ ذي نُورَيْنِيْ مُسْتَحْيِ لْمُستَحْيَ لْبَهَجِيْ

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

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

فَعِلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

39) وَأَبِـــيْ حَسَنِنْ فِلْـعِلْمِ إِذَا وَافَى بِسَحَائِبِـــــهِ لْخُلُجِيْ

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

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

من خلال تقطيعنا لأبيات القصيدة، وجدنا أن الشاعر وظف بحر المتدارك هذا البحر الذي وضعه الأخفش سعيد بن مسعدة (213هـ/215هـ) وقد تدارك به على الخليل الفراهيدي، والمتدارك: " بحر صاف بسيط، تفعيلته فاعلن تتكون من سبب خفيف* ووتد مجموع* وهي تفعيلة فرعية "[1].

وقد كثرت أسامي هذا البحر فسمي بـ المحدث أو المخترع، و العروضيون سموا ما جاء مخبونا في كل أجزائه بـ (الخبب) لشبهه بخبب الخيل...

مفتاحه: ضبط صفي الدين الحلي وزن (المحدث) أو المتدارك بقوله:

حَرَكَـــــاتُ المُحـــــدَث تَنْتَقِـــــلُ فَعِلُـــــــنْ فَعِلُـــــــنْ فَعِلُـــــــنْ

ويأتي هذا البحر تاما ومجزوءا أو مشطورا.

أ) فالتام له نمط واحد وهو:

فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلُنْ فَـــاعلُنْ فَـــاعلُنْ فَـــاعلُنْ

ب) والمجزوء: له ثلاثة أنماط وهي نادرة.

-فَـــاعِلُنْ فَـــاعلُنْ فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلاتُن فَـــاعلُنْ فَـــاعلُنْ فَـــاعلاتُنْ

---

* السبب الخفيف: مقطع عروضي يتكون من حرفين أولهما متحرك والثاني ساكن (/0)

* وتد مجموع: يتألف من مقطعين متحركين فساكن (//O)

[1] ينظر: لوحشي ناصر: الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، (د،ط)، بن عكنون، الجزائر، 2007م، ص 139.

-فَـــــاعلُنْ فَـــــاعلُنْ فَـــــاعلُنْ فَـــــاعلُنْ فَـــــاعلُنْ فَـــــاعلُنْ

-فَـــــاعلُنْ فَـــــاعلُنْ فَـــــاعلُنْ فَـــــاعلُنْ فَـــــاعِلاَنْ

ج) المشطور: وقد أشار المحدثون إلى نمط منه ورد عند البارودي وشوقي ووزنه:

فَـــــــــــاعلُنْ فَعِـــــــــــلْ فَـــــــــــاعلُنْ فَعِـــــــــــلْ[2]

ويعود سبب استخدام الشاعر لهذا البحر لأنه تناسب مع عواطفه وحالته النفسية لأنه كان في حالة اضطراب وانفعال عند نظمه للقصيدة، وقد أحسن الشاعر في اختيار هذا البحر لأن ثمة تجانس بين عواطف الشاعر وبين أجزاء وزن هذا البحر، فلائمة القصيدة بحر الخبب الذي اعترته الزحافات والعلل.

2.إيقاع الزحافات والعلل

لا يكاد يخلو بيت من أبيات قصيدة ما، من زحاف وعلل تعتري أجزائه فالشاعر لا يستطيع أن ينظم أبيات قصيدته وفق تفعيلات صحيحة وسليمة بصفة مطلقة فهو يضطر أن يدخل الزحافات والعلل، دون أن يشعر لأن كتابة الشعر هي عملية إبداعية فنية تعتمد على الذوق الفني وتوخي الإيقاع.

وعليه فإن دخول الزحافات والعلل على القصيدة أمر ليس بعيب، والقصيدة التي هي بين أيدينا تمتلئ أو إن صح التعبير كلها زحافات وعلل، فالزحاف الذي هو " تعبير مختص بثواني الأسباب بلا لزوم "[1] جاء في تفعيلات القصيدة متمثلا في الخبن الذي هو " إسقاط ثاني التفعيلة الساكن "[2].

---

[2] حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، مصر، 1989م، ص 119-120.

[1] الدوكالي محمد نصر: جامع الدروس العروضية والقافية، منشورات Elga، (د، ط)، فالتيا، مالطا، 2001م، ص 24.

[2] موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، الجزائر، 1983م، ص 35.

فجاءت أغلب الأسطر الشعرية في القصيدة مزاحفة بالخبن، فالتفعيلة الأصلية لبحر المتدارك هي فَاعِلُنْ المتكونة من سبب خفيف(/O) ووتد مجموع (//O) فعند دخول الخبن عليها أصبحت التفعيلة فَعِلُنْ فالحرف الثاني المتمثل في الألف الساكنة (اْ) حُذف من التفعيلة الأصلية (فَاعِلنْ) وأصبحت مخبونه (فَعِلُن) ويتجلى الخبن في القصيدة واضحا من خلال البيت التالي:

8) وَنُزُولَهُمُوْ وَطُلُـــــــــــوْعَهُمُووْ ✦ فإلَى دَرَكِنْ وإلَى دَرجِنْ

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

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

والواضح من هذا البيت أن كل تفعيلاته مخبون،ة والخبن في القصيدة ككل عمل على تقليص الزمن داخل بنية البحر كلية، فأسطر القصيدة التي هي مخبونة نجدها سريعة وهذا ما تماشى مع حالة الشاعر النفسية لأنه في حالة حزن وانفعال جراء الأزمة التي أصابته المتمثلة في الاستيلاء على ممتلكاته من طرف الوالي الغاصب.

إلى جانب الزحاف نجد العلة التي هي " التغير الحادث بسبب الزيادة أو النقص "[1] والمتمثلة في القطع " وهو حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله "[2].

فالتفعيلة (فَاعِلُن) عندما دخلت عليها علة القطع* أصبحت التفعيلة (فَاعِلْ) هنا حذف النون التي هي ساكن الوتد المجموع، وتسكين الذي قبلها وهو اللام وتنقل التفعيلة فَاعِلْ إلى (فَعْلُنْ) ومثاله في القصيدة نذكر البيت التالي:

21) مَنْ يَخْطُبْ حُورَ لْخُلْدِ بِهَا ـ يَظْفَرْ بِلْحُورِ وبِلْغُنُجِيْ

---

[1] عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، ط1، بيروت 1407هـ/1987م، ص14.

[2] الدوكالي محمد نصر: جامع الدروس العروضية والقافية، ص 34.

* وفي بعض كتب العروض يذكر (التشعيث) تارة وهو حذف أول الوتد المجموع أو (الإضمار) بعد الخبن تارة أخرى، والأحسن ذكر (القطع) لأنه من العلل التي تدخل العروض والضرب معا.

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

فِعْلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ فِعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ.

وكثرت القطع في القصيدة يفسر لنا الاستجابة المباشرة لما يحدث من انفعالات في نفس المتكلم، فالشاعر من خلال هذا البيت يوجه كلامه للقارئ ويبين له أنه من أراد أن يفوز بِحُور الجنة فعليه بطاعة الله والعمل الصالح في الدنيا لنيل الآخرة.

ولا يخفى علينا الدور الذي تلعبه كل من الزحافات والعلل في سير الإيقاع إلى منحى السرعة أو البطء فالتشكيلة الوزنية لبحر المتدارك تعددت بفعل الزحافات والعلل ولكل واحدة منها منطلقها الزمني الخاص بها فالتفعيلة الأولى مخبونة (فَعِلُن) والثانية دخل عليها القطع (فَعْلُن) وهاته التشكيلة الزمنية أدت بالقصيدة إلى السرعة مما أدى إلى قتل رتابة الوزن بتفاعيله الصحيحة (فَاعِلُن).

وسرعة الإيقاع التي أحدثها وزن المتدارك (الخبب) الذي جاءت أجزائه مخبونه ومقطوعة، استحباب لرغبة الشاعر الملحة للتعبير والبحث عن جوهرة يمكنها القيام بذلك التجديد، وهذا ما يوضح لنا استدعاء الشخصية الدينية (الخلفاء الراشدين) في الأبيات الربع الأخيرة من القصيدة وذلك بغية الوصول إلى زمن المعجزات الذي بلغ فيه العدل أوجه ولم يعد يحظى بمكان في زمان الشاعر.

وإذا ما نظرنا إلى مدى ملائمة الترخيصات العروضية للحالة النفسية للشاعر وكذلك لعواطف القصيدة فنجد أنها أدت إلى التنويع الإيقاعي مما أدى بدوره إلى تغيير الجو النفسي العام للقصيدة، فالزحافات والعلل نقلت الإيقاع في القصيدة من البطء إلى السرعة وهذا تماشيا مع التجربة الشعرية توترا وهدوءا فكلما تنوع الجو النفسي العام للنص زاد عدد التفعيلات المخبونة والمقطوعة (القطع)، إذ كلما اشتد التوتر النفسي ازداد الأداء اللغوي والإيقاعي سرعة، وهذا ما لاحظناه في جميع أبيات القصيدة، إذ عمد فيها الشاعر إلى الاستعانة بالزحافات والعلل التي أدت إلى حذف الثاني من السبب

الخفيف الذي هو حذف الساكن إضافة إلى حذف ثاني الوتد المجموع مما أدى إلى " اختصار في عدد

الأحرف وتقليص في عدد المتحركات أي أنه من ناحية الأداء الصوتي سيعمل إلى اختصار الزمن ولهذا فهو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة"[1].

ولتوضيح نسبة الترخيصات العروضية في القصيدة ندرج الجدول الآتي:

التفعيلة الأصلية	الزحاف	العلة
فَاعِلُـــــنْ	الخبن	القطع
	فَعِلُنْ O///	فَعْـلُــنْ O/O/
المجمـــوع	205	108
المجموع الكلي للتفاعيل	313	
النسبة المئوية	%65,46 (خبن)	%34,50 (قطع)
النسبة الإجمالية	%100	

توضيح: طريقة حساب النسبة المئوية

$$\frac{\text{عدد التفاعيل التي دخل عليها زحاف أو علة} \times 100}{\text{المجموع الكلي للتفاعيل}}$$

$$\text{الخبن} = \frac{205 \times 100}{313} = \%65,49$$

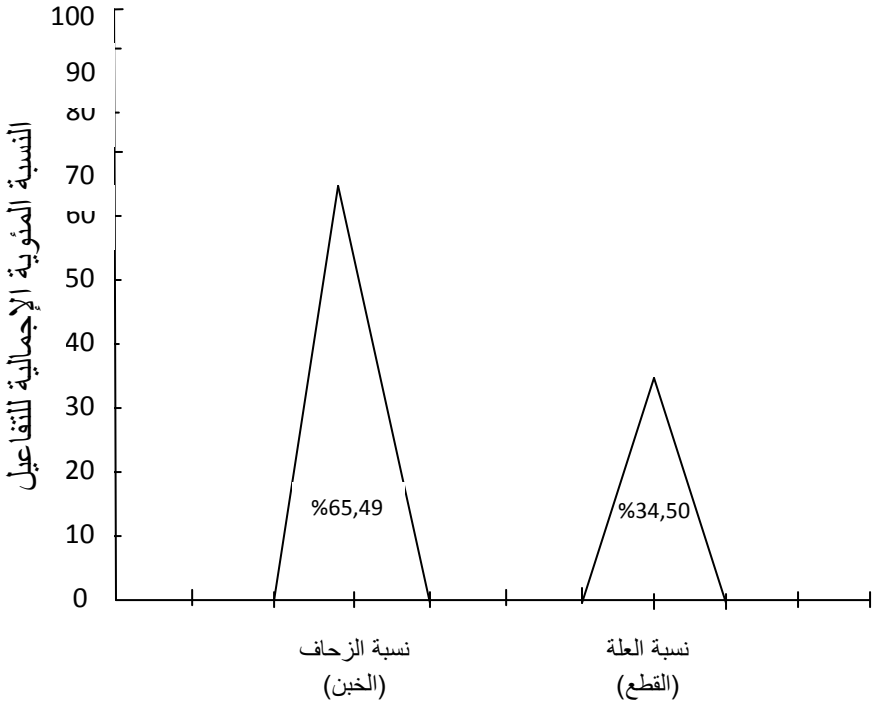
النسبة المئوية للخبن : الخبن = %65,49

$$\text{القطع} = \frac{108 \times 100}{313} = \% 34,50$$

النسبة المئوية للقطع: القطع = % 34,50

يجسد هذا الجدول نسبة التفعيلات التي دخل عليها زحاف الخبن وعلة القطع في القصيدة وقد بينت لنا هاته النسبة التوتر الحادث في نفس المتكلم في القصيدة

وانطلاقا من الجدول الذي أدرجت فيه نسبة التفعيلات المخبونة والمعلولة في القصيدة نستطيع رسم مخطط هرمي لنسبة التوتر الانفعالي في القصيدة.



مخطط هرمي يوضح نسبة الزحافات والعلل في القصيدة

والذي يتضح لنا من خلال المخطط هو ارتفاع نسبة الزحافات 65,49% مقارنة بالعلل ويرجع سبب كثرتها في القصيدة إلى الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فكلما كان الانفعال شديدا زاد عدد التفعيلات الزاحفة، كذلك لا يخفى علينا الدور الذي تلعبه كل من السواكن والمتحركات في تحديد نسبة الزحاف في القصيدة، حيث إن الشاعر عندما يريد التقليل من السواكن فإنه يكثر من زحاف الخبن، وهو ما يتضح في القصيدة فمعظم تفعيلاتها مخبونة، ويبلغ عدد السواكن في قصيدة "المنفرجة" (430) إلى جانب

المتحركات التي يبلغ عددها (851) أي السواكن نسبتها 33,65% وهي النسبة التي يكون عندها الإيقاع مناسبا بعيدا عن التقطع، فكلما قلت السواكن، قل التقطع وتوالت المتحركات في حركة متسلسلة يبرزها التوزيع الجيد للسواكن القليلة المتباعدة.

إذن فكثرة زحاف الخبن في القصيدة، قد قام بمهمة جمالية وذلك بتقليله عدد الأحرف الساكنة كما لا نغفل عن الدور الذي لعبته العلة التي كانت نسبتها 34,50% من مجموع التفاعيل، فالقطع كان له دورا فعالا في إغناء الإيقاع، فهو عمل على تغيير التفعيلة الأصلية فَاعِلُنْ إلى فَعْـلُـنْ وبهذا يسلم البحر العروضي مما قد يكون فيه من ثقل في الإيقاع الناجم عن تكرار التفعيلة السالمة.

ومن خلال ما سبق ذكره تبين الدور الذي يلعبه الوزن الشعري في إبراز وتوضيح المعنى الذي تكتمه أنفاس الذات المبدعة الكثيرة الاهتزاز فهو

" ليس مجرد شكل خارجي لكسب الشعر زينة ورونقا بل إنه يختص بالشعر المرتبط بالعاطفة الإنسانية"[1].

فالإيقاع العروضي في القصيدة كان متماشيا مع الإيقاع النفسي الذي شكلته طبيعة التجربة ذاتها.

وبعد أن أنهينا الدراسة المتعلقة بالوزن نتطرق إلى عنصر لا يقل أهمية عنه ألا وهو القافية.

ثالثا: إيقاع القافية

تحتل القافية بوصفها بعدا إيقاعيا ثابتا مكانة سامية في الفن الشعري وقد أفاض الدارسون قديما وحديثا في الإعلاء من شأنها والثناء على قيمتها الإيقاعية بوجه خاص.

[1] ينظر: يوسف حسن بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص 160.

1.تعريفها

أ) لغة: جاء في معجم العين أن القافية من " قَفَا يقفوا وهو أن يَتبعَ شيئا وقَفَوتُهُ أَقْفُوهُ قَفْوًا وتَقَفَيتُهُ أي اتَبَعتُه، وسميت القافية قافية لأنها تقفوا البيت وهي خلف البيت كله "[2].

وجاء في الكتاب العزيز { وَلاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ }[3] أي لا تتبع ما لا تعلم.

ب) اصطلاحا:

يرى الخليل أن القافية " هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن "[1].

أما إبراهيم أنيس فالقافية عنده " ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها

ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن "[2].

2.ألقابها

1.المترادف: أن يجتمع ساكنا القافية بلا فاصل بينهما (/OO).

2.المتواتر: أن يقع بين ساكني القافية حرف واحد متحرك(O/O).

3.المتدارك: كل قافية وقع متحركان متواليان بين ساكنيها(O//O)

4.المتراكب: اجتماع ثلاث حركات بين ساكني القافية(O///O)

---

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح عبد الحميد هنداوي، ج3، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1424 هـ /2003م، ص 420.

(3) الآية 36 من سورة الإسراء.

(1) أبي يعقوب بن يوسف السكاكي: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1420هـ/2000م، ص 688.

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 246.

5.المتكاوس: توالي أربع حركات بين ساكني القافية(O////O) [3]

3.حروف القافية

وحروف القافية هي الحروف التي إذا عرض أحدها في أول أبيات القصيدة، لزم مجيئه في سائر أبيات القصيدة وهي:

أ) الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار الأبيات.

ب) الوصل: هو الحرف الذي يلي حرف الروي المتحرك.

ج) الخروج: هو حرف مد (ألف/واو/ياء) يكون بإشباع حركة هاء الوصل.

د) الردف: هو حرف من حروف المد (الألف، الواو، الياء) بعد حركة مجانسة (فتحة، ضمة، كسرة) أو حرف من حروف اللين (الواو/ الياء).

هـ) التأسيس: هو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف واحد متحرك.

و) الدخيل: هو الحرف المتحرك بعد ألف التأسيس وقبل حرف الروي[1].

وبقراءة متأنية لأبيات القصيدة وجدنا أن قافيتها موحدة في جميع الأبيات على النحو التالي:

البيت الشعري	القافية	حركتها	البيت الشعري	القافية	حركتها
01	بِلْبَلَجِيْ	O///O/	21	بلغنجي	O///O/
02	بُسْسَرُجِيْ	O///O/	22	كون نجي	O///O/
03	بَأْنُ تَجِيْ	O///O/	23	فيه شجي	O///O/
04	وَلْمُهَجِيْ	O///O/	24	فهم وحي	O///O/

[3] محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، (د ط)، حلب سورية، 1416هـ/1996م ، ص 148 -14.

[1] زين كامل الخويسكي، محمد مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة، ج2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (د ط)، الإسكندرية، 2002م، ص 17، 20.

05	كَلأَرَجِيْ	O///O/	25	تتفرجي	O///O/
06	نَلْلُهَجِيْ	O///O/	26	ممتزجي	O///O/
07	ووحوجي	O///O/	27	عنه هجي	O///O/
08	لي درجي	O///O/	28	مندرجي	O///O/
09	لى عوجي	O///O/	29	ج لهمجي	O///O/
10	منتسجي	O///O/	30	نررهجي	O///O/
11	منعرجي	O///O/	31	قششبجي	O///O/
12	للحججي	O///O/	32	معتلجي	O///O/
13	هي فعجي	O///O/	33	للفرجي	O///O/
14	ها ولجي	O///O/	34	تششرجي	O///O/
15	نلعرجي	O///O/	35	للهرجي	O///O/
16	كلفرجي	O///O/	36	لننهجي	O///O/
17	بمنتسجي	O///O/	37	هللهجي	O///O/
18	ذن تهجي	O///O/	38	لخلجي	O///O/
19	قسسمجي	O///O/	39	بلنهجي	O///O/
20	منبلجي	O///O/	40	هلخلجي	O///O/

وقافية القصيدة هي مطلقة (متحركة أي المتحرك رويها) من المتراكب (O///O/) ورويها الجيم وهو " الحرف الخامس من حروف الهجاء، حرف مجهور"[1] ويعود سبب استعمال الشاعر لهذا الروي لأنه يعبر عما يختلج في نفسه من مكبونات وأحاسيس مؤلمة أطبقت على صدره فخرجت مجهورة متفجرة وهذا تجلى في

[1] فهد زايد خليل: الحروف، معانيها، مخارجها وأصواتها في لغتنا العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008م، ص 120.

تكرار حرف الجيم في جميع أواخر أبيات القصيدة، وهذا التكرار يبين لنا معاناة وحزن الشاعر التي تكررت في كل مرة وهذا ما يؤدي إلى وصولها حارة ومؤثرة إلى المتلقي.

ولقد أتى حرف الروي مكسور الحركة فالكسرة عادة ما نجدها تكثر في اللين والرقة وتوحي بالألم والانكسار، فحركة الروي هنا هي عبارة عن رمز لبعض الدلالات والحالات النفسية فهي فسرت لنا الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر.

وبالنظر إلى كلمات القافية توضح لنا أنها وردت كلمة وبعض كلمة مثل: بَاْنُ تَجِيْ ، نَلْلَهَجِيْ، هِيْ فَعُجِيْ...

أما بالنسبة لحروف القافية يمكن القول أن الشاعر اختار حروفا بعيدة المخارج عن حرف الروي، وبالتالي لا يوجد ثقلا بين حروف القافية لأنها ليست من نفس مخرج حرف الروي وهو (الجيم).

وقد أتت حروفها على النحو الآتي:

قافية البيت السابع : وَوْحِوَجِيْ

O///O/

فالروي هو حرف الجيم، والوصل:هو حرف الياء الناتج عن إشباع كسرة نون الروي، والردف: يتمثل في حرف الواو.

وقافية البيت الثالث والعشرون: فَهْمُ وَجِيْ

O// /O/

فالروي هو حرف الجيم، والوصل هو حرف الياء ،والردف هو حرف الواو.

أما قافية البيت الأول بـــلَبْجِـــيْ

O///O/

فتشتمل على الروي وهو حرف الجيم والوصل وهو: الياء

وما نلاحظه في حروف القافية هو الغياب التام لكل من: التأسيس والدخيل والخروج، ولعل استغناء الشاعر على هاته الحروف هو تنظيم شكل المقاطع في القافية، فتكونت كل القوافي من ثلاث مقاطع طويلة (/O+//+O) وهذا التنظيم للمقاطع أدى إلى صنع إيقاع خاص للقافية وهذا بفرض قالبه الموسيقي عليها.

وإذا ما نظرنا إلى التجانس الصوتي بين كلمات القافية فلا نرى هناك اختلافا بين بعض القوافي إلا في حرفين أو ثلاث، مثلا:

لِلْفَـــــرَجِيْ و تَتْفـــــــــــــــرَجِيْ

O///O/ O///O/

بالنظر إلى التجانس الصوتي العمودي للقافيتين نجد أنهما تختلفان في ثلاث حروف فقط (اللام والتاء والنون) كذلك قافيتي البيت الواحد والثلاثين والرابع والثلاثين فإنها لا تختلف إلا في أربعة أحرف (القاف والتاء والياء والراء) وهي

تَشْشَرَجِيْ و قَشْشَبجِيْ

O///O/ O///O/

وهذا التجانس الصوتي العمودي زاد في تلاحم القافية وانسجامها، مما زاد في جمالية إيقاع القافية.

أما بالنسبة لألفاظ القافية فهي على تقارب كبير سواء على مستوى المعنى أم على مستوى الصوت فهي تصف لنا حزن وألم الشاعر وتحليه بالصبر،فالألفاظ خلقت لنا تقارب صوتي ومعنوي زاد في إثراء الجانب الإيقاعي لقافية القصيدة.

وفي العموم فالقافية باعتبارها ترنيمة إيقاعية أضافت للوزن طاقة متجددة، ومما زاد في جمالها الموسيقي هو التخيير الحسن لحرف الروي من قبل الشاعر، وأدى هذا التخيير إلى إثراء العناصر الموسيقية وتشكيل إيقاعها.

الفصل الأول

الفصـــــل الثـــــاني :الإيقـــــاع الشعري الداخلي (المتحرك) في القصيدة

-أولا: إيقـــاع الموازنات الصوتية.

-ثانيا: إيقـــاع الدلالـــة.

تمهيـــد

إذا كان الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية هو الجانب الذي يمكن أن يشترك في استخدامه كل الشعراء على الرغم من خصوصية استخدامهم له فإن الإيقاع الداخلي يبقى الطابع الخاص الذي يميز أسلوب شاعر عن آخر فهو البصمة التي تطبع القصيدة بطابع الشاعر المميز الذي لا يمكن أن يشترك معه شاعر آخر، فهو يقوم على تنوع القيم الصوتية سواء أكانت جملة أم كلمة أو مجموعة من الحروف ذات الجرس المميز.

أولا: إيقاع الموازنات الصوتية

للموازنات الصوتية دور هام في تكوين الإيقاع لذا أولاها دارسو الإيقاع عناية كبيرة فهي إحدى ركائز أو أعمدة الإيقاع الداخلي لما لها من مردود صوتي وفاعلية في إغناء الإيقاع " فهي كل ما له علاقة بمستوى البديع ويعمل على توازن الأصوات اللغوية في الجملة النحوية أو في البيت الشعري بنوعيه التقليدي والحر "[1] فالتوازن يقوم في الأساس على "اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة "[2]، وللموازنات الصوتية حضور كبير في قصيدة "المنفرجة " زادت في جمالية الإيقاع الداخلي.

1. الموازنة الصوتية المفردة

وهي من أبسط صور الموازنات الصوتية " وهي المعقودة بين لفظين متشابهين في البنية المقطعية لكل منهما "[3]

وتتجلى في قول الشاعر:

8. ونَـــــــزُولهُمُ وَطُلُـــــــوعُهُمُ فَـــــــإلى دَرَكٍ وإلَـــــــى دَرَجِ

فالموازنة هنا بين (نزولهم وطلوعهم) وبين (درك ودرج)، فالشاعر قد وازن بين الكلمتين في الصدر وكذلك في العجز من البيت الشعري دون أن يضعهما في موقعين مختلفين من البيت مما زاد الإيقاع انسجاما.

ويظهر التوازن كذلك في قوله:

9. وَمَعايشُـــــــهُم وَعَـــــــواقِبُهُم لَيسَـــت فـــي المَشـــي علَـــى عِـــوَجِ

10. حِكَـــمٌ نُسِـــجَت بِيَـــدٍ حَكَمَـــت ثُـــــمَّ انتَسَـــــجَتُ بِالمُنتَســـــجِ

11. فَـــإذا اقتَصَـــدت ثُـــم انعَرَجَـــت فَبِمقتَصِـــــــــدٍ وبِمُنعَـــــــــرِجِ

---

(1) عبد الرحمن تبرماسين: التوازنات الصوتية، التوازي، البديع ،التكرار، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع1، 2004م، ص 109.

(2) محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، أفريقيا الشرق، (د،ط) الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص 11.

(3) ينظر: محمد مقداد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 206.

فقد وازن في البيت الأول بين (معايشهم وعواقبهم) أما في البيت الثاني فنجد الموازنة بين (نسجت وحكمت) والملاحظ أن الكلمتين في صدر البيت الأول تناظرا في موقعهما الكلمتين المتوازيتين في صدر البيت الثاني وهذا ما أحدث صورة إيقاعية متكافئة في كلا الصدرين.

أما في البيت الثالث فنجد البيت كله عبارة عن توازن صوتي بين الكلمات، ففي الصدر تتوازن كلمتا (اقتصدت وانعرجت) أما في العجز فالتوازن بين (بمقتصد وبمنعرج) غير أن التوازن المتواجد في العجز نجد أن الشاعر فيه قد وازن بين كلمة القافية (منعرج) وبين الكلمة التي قبلها (مقتصد) فهاته الكلمة الأخيرة وكأنها الممهد الإيقاعي للقافية، فخلق الشاعر بهذا ضربا من التلاؤم الإيقاعي.

ومن بين الموازنات ذات الأهمية في إبراز بناء الإيقاع نذكر البيت الآتي:

مَــنْ يَخْطُــبْ حُــورَ الخُلْــدِ بِهَــا يَظْفَــرْ بِالخُلْــدِ وَبِــالغُنُجِ

فكلمة (يخطب) و (يظفر) من نفس الميزان الصوتي وهذا أدى إلى إقامة نظام إيقاعي واضح في بداية الأشطر (الصدر + العجز).

وفي قول الشاعر:

فَهِــجِ الأَعمَــالَ إذا ركَــدَت فَــإذا مــا هِجــتَ إذاً تَهِــجِ

فالكلمة الأولى من البيت الشعري (فهج) تتوازن مع الكلمة الأخيرة (تهج)، فخلق لنا هذا جرسا موسيقيا إيقاعيا من أول كلمة في البيت إلى آخر كلمة فيه، بحيث تشكل رابط صوتي بين طرفي البيت مما يجعل الجانبين-بداية الصدر ونهاية العجز- متعادلان إيقاعيا.

أما بالنسبة للتوازن الصوتي العمودي فيتضح في قول الشاعر:

وَأَبِــي بَكْــرٍ فِــي سِــيرَتِهِ وَلِسَــانِ مَقَالَتِــهِ اللَّهَــجِ

وَأَبِــي حَفْــصٍ وَكَرَامَتِــهِ فِــي قِصَّــةِ ســارِيَةِ الخُلُــجِ

وَأَبـــــي عَمـــــرٍو ذِي النُّـــــورَين المسُـــــتَحي المســـــتَحيَا الـــــبَهِجِ

وَأَبـــــي حَسَـــــنٍ فـــــي العِلـــــمِ إذا وافَـــــى بِسَـــــحائِبِهِ الخُلُـــــجِ

فكل من كلمات (أبي بكر، أبي حفص، أبي عمر، أبي حسن) جاءت متوازنة في موقع محدد على الأبيات المفردة، فهي متوازنة على المستوى العمودي، وهذا يقوي الرابطة الإيقاعية بين الأبيات الأربعة.

وما لاحظناه هو أن الموازنات الصوتية المفردة كانت دقيقة وفـــــــــــــــــــــــــــعالة في صنع بِنية الإيقاع، فأبيات القصيدة التي احتوت على هذا النوع من الموازنات الصوتية حوت على كم كبير من الموسيقى، وهذا بفضل الوقع الصوتي الذي ضاعف الكم النغمي ونتجت أنغاما موسيقية تعبر عما تمتلئ به نفس الشاعر من العواطف مما يجعل القارئ يتفاعل مع معاني الأبيات.

2. الجنـــاس

يعتبر الجناس من المقومات المهمة التي يقوم عليها الإيقاع الداخلي في الشعر و "الجناس بين اللفظين هو تشابههما في اللفظ "[1].

وقد استعان ابن النحوي بفن الجناس بغية خلق إيقاع يكسو القصيدة جمالا ورونقا يقول:

ولَهـــــا أَرَجٌ مُحـــــي أَبَـــــدا فَاقصُـــــد مَحيَـــــا ذاكَ الأَرجِ

والجناس هنا واقع بين كلمتي (محي، محيا) وهو جناس ناقص " وهو أن تختلف الكلمتان في أشياء أربعة: 1-نوع الحروف، 2-في الشكل، 3-في العدد، 4- في الترتيب "[2]

---

[1] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت، لبنان، (د ت)، ص 393.

[2] فهد زايد خليل: البلاغة بين البيان والبديع، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2009م، ص 185.

فالجناس شكل تموجاً موسيقيا خلقه التماثل الصوتي للألفاظ مع اختلافها في المعنى، فتكررت معظم الحروف بين الكلمتين وأدى هذا التكرار إلى إحداث جرس موسيقي بين الأصوات و إبراز التفاعل بين الكلمتين.

ومن الجناس الحاضن للطباق في القصيدة نجد قوله:

وَنَـــــــــزُولهُمُ وَطُلُّـــــــــوعُهُمُ فَـــــــــإلى دَرَكٍ وَإلَـــــــــى دَرَجِ

فالجناس هنا بين (درك ودرج) وهو جناس ناقص يحمل بين طياته طباق، فالكلمتين مختلفتين في المعنى ،فالدرك بمعنى القعر ويطلق على جهنم يقال درك جهنم أما الدرج فهو الأعلى ويطلق على الجنة يقال درج الجنة، فالإيقاع يبدو واضحا في هذا البيت وجاء لاعتماد الشاعر على أكثر من لون بديعي فاعتمد على الجناس والطباق في آن واحد ،وهذا يظهر إبداع الشاعر من خلال التآلف بين اللونين البديعيين وبذلك جاء الإيقاع رتيبا متناغما .

كذلك نجد الشاعر قد جانس بين كلمة القافية والكلمة التي قبلها فخلق لنا بذلك إيقاعا منسجما يقول:

وَخِيـــــــارُ الخَلَـــــــق هُـــــــداتُهُمُ وَسِـــــوَاهُم مِـــــن هَمَـــــجِ الهَمَـــــجِ

فالجناس هنا بين (همج، الهمج) وهو جناس ناقص قائم على اختلاف المعنى فالكلمة الأولى تعني: الناس الجهال، والثانية وهي نوع من الذباب الصغير، فالكلمتين جاءتا في موقع متميز في الوزن (القافية وما قبلها) مما أثرى الإيقاع بتوافقه الصوتي المتوازن.

وعموما فالشاعر استطاع من خلال الجناس أن يوجد تآلفا في إيقاع الحروف داخل الكلمات، فجاءت مشكلة حركة واحدة زادت في جمال إيقاع القصيدة.

3. رد العجز عن الصدر

وله قيمة صوتية في تشكيل الإيقاع وهو كما ذكره ابن المعتز في باب رد أعجاز الكلام على ما تقدمها يقول " وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه "[1].

ومن أمثلته في القصيدة قول الشاعر:

فَهِـــــجِ الأَعمَـــــالَ إِذا ركَـــــدَت فَـــــإِذا مـــــا هِجـــــتَ إِذن تَهِـــــجِ

فالكلمة في بداية صدر البيت تتفق وتوازي آخر كلمة في عجز البيت وهي القافية، وبالتالي فإن البيت الشعري أصبح وكأنه حلقة مغلقة يرتبط أول الكلام بآخره مما خلق إيقاعا خاصا به زاد في إثراء إيقاع القصيدة وهذا تماشيا مع الحالة الانفعالية للشاعر التي تتجلى بوضوح في استعمال الشاعر لصيغة الأمر (فعل الأمر) وهذا دليل على فورة انفعالية اعترت نفس الشاعر فقادته إلى تأليف إثاري مرتكز على صيغة الأمر.

ونجده في قوله:

وَظَـــــلامُ اللَّيـــــلِ لَـــــهُ سُـــــرُجٌ حَتَّـــــى يَغشَـــــاهُ أَبُـــــو السُـــــرُجِ

ففي هذا المثال، رد الشاعر كلمة القافية عن طريق الجناس على آخر كلمة من صدر البيت والشاعر هنا اعتمد على أكثر من لون بديعي مما زاد جمالا في الإيقاع الموسيقي للقصيدة وهذا يدل على شاعرية تتسم بالعبقرية والقدرة على استحضار الصور وربط بعضها ببعض.

---

[1] عبد الله بن المعتز :كتاب البديع ،دار المسيرة ،ط3،بيروت،1402هـ/1983م،ص47-48 .

4. التكـــرار

من أهم المعالم التي شكلت الموسيقى الداخلية في القصيدة والتكرار هو "دلالة اللفظ على المعنى مرددا "[1] وهذا بعني أن التكرار هو ذكر الشيء مرتين فصاعدا والتكرار قسمان"تكرار اللفظ والمعنى جميعا وتكرار المعنى دون اللفظ وكل منهما مفيد وغير مفيد"[2] والملاحظ في القصيدة أنها تخلو من التكرار المعنوي أما التكرار اللفظي فنجده بشكل مكثف ومن أنواعه:

أ. تكرار الحروف

إن تكرار الحروف في النص الشعري يعتبر المنطلق الأول في الإيقاع المتحرك، فتكرار حرف بعينه يوفر إمتاعا لأذن المتلقي ويؤدي إلى جمال الإيقاع، وشواهد ذلك في القصيدة كثيرة نجد منها تكرار لحرف الميم في قوله:

فَلَرُبَّتَمَـــــا فـــــاضَ المحيَـــــا بِبِحُـــورِ المَـــوجِ مِـــنَ اللُّجَـــجِ

فالشاعر كرر هذا الحرف تكرارا متساويا حرفين لكل شطر والراء هو صوت شفوي أنفي مجهور وهذا ما تلاءم مع حالة الشاعر النفسية، فبواسطة حرف الميم جهر الشاعر عما يضيق به صدره، فحرف الميم أنسب الحروف للمعاني الهادئة حيث تبعث منه موسيقى خفيفة لا تكاد تسمعها الأذن حتى تمسك به الأحاسيس.

ومثل ذلك تكراره لحرف الباء يقول:

---

[1] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، دار النهضة للطباعة والنشر، (د ط)، مصر، (د ت) ص345.

[2] نهيل فتحي أحمد كتانه: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، إشراف خليل عودة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، قسم اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 1999م-2000م،(مخطوط)، ص 168

مَـــن يَخْطُـــب حُـــورَ الخُلْـــدِ بِهـــا يَظْفَـــــر بِـــــالحُور وَبـــــالغُنُجِ

والباء صوت انفجاري يتميز بإطباق الشفتين عند النطق به، والواقع أن توظيف الشاعر لهذا الصوت في قصيدته يأتي منسجما مع حالة التوتر والغضب التي تخيم على الشاعر.

ومثل ذلك تكراره لحرف الراء بالهيئة نفسها يقول:

وَإِذا أَبصَـــــرت مَنَـــــارَ هُـــــدىً فـــــاظهَر فَـــــرداً فَـــــوقَ الشَـــــبَجِ

والراء صوت تكراري مجهور، يوحي بالتوتر الذي يتلاءم مع جو الحزن الذي يشجعه الشاعر في قصيدته.

ونجد في القصيدة كذلك أن الشاعر كرر الصوت ضمن البيت تكرارا غير منتظم (حرا) أي أنه يكرر حرفا في الصدر بعدد يخالف تكراره في العجز من ذلك تكراره لحرف التاء يقول:

حِكَـــمٌ نُسِـــجَت بِيَـــدٍ حكَمَـــت ثُـــمَّ انتَسَـــــجَتُ بِالمُنتَســـــجِ

فقد كرر الحرف مرتين في صدر البيت وثلاث مرات في عجز البيت الشعري.

وكرر حرف الميم بالهيئة نفسها يقول:

وَاشـــــرَب تَســـــنيمَ مَفُجَّرِهـــــا لا مُمتزِجـــــــاً وَبممتـــــــزِجِ

فتكرر حرف الميم في الشطر الأول مرتين بينما في الشطر الثاني تكرر أربع مرات.

ونفس الشيء بالنسبة لحرف اللام الذي جاء تكراره غير منتظم بالنسبة لشطري البيت الشعري يقول الشاعر:

وَظَـــلامُ اللَّيـــلِ لَـــهُ سُـــرُجٌ حتَّـــى يَغشَـــاهُ أَبُـــو السُـــرُجِ

حيث كرر هذا الحرف خمس مرات في الصدر ومرة واحدة في العجز، ولعل هذا التكرار الغير منتظم للحروف السابقة الذكر يوحي لنا بالثورة الانفعالية التي سيطرت على نفسية الشاعر فعبر عنها من خلال التكرار الغير منتظم للحروف.

وما نلاحظه في تكرار أصوات القصيدة أن الشاعر يميل إلى تكرار صوت اللام وهذا راجع إلى الطاقات النغمية العالية لهذا الصوت فهو صوت أسناني لثوي مجهور، وتكراره أدى إلى خلق توازن إيقاعي ولا يقتصر تكرار حرف اللام في بيت واحد فقد كرره الشاعر في بيتين متواليين في قوله:

صَـــلوَاتُ اللَـــهِ عَلـــى المَهـــدِيِّ الهـــادِي النـــاسِ إِلـــي الـــنَّهَجِ

وَأَبـــي بكـــرٍ فـــي سِـــيرَتِهِ وَلِسَـــانِ مَقَالَتِـــهِ اللَّهَـــجِ

فقد أدى تكرار حرف اللام في البيتين إلى إحداث تناغم، وقد بلغ التكرار الصوتي لهذا الحرف ذروته عن طريق تضعيف الصوت الذي قصد به الشاعر التنفيس عن انفعاله جراء الحزن الذي ألم به. ويبدو واضحا في البيتين من خلال استحضار الشخصية الدينية التي لها مكانة سامية في قلب الشاعر، وليس لها وجود في الواقع أو بالأحرى في المجتمع الذي يعيش فيه.

إلى جانب هذا نجد تكرار لحرف الروي في قوله

شَـــهِدتَ لعَجائِبَهـــا حُجَـــجٌ قامَـــت بِـــالأَمرِ عَلـــى الحِجَـــجِ

وهذا التكرار لحرف الروي وهو الجيم زاد من تقوية إيقاع حرف الروي، فقد ضمنه الشاعر في حشو الأبيات مما زاد في توطيد الإيقاع العام في القصيدة.

وما نلاحظه من تكرار صوت واحد مرات عديدة أنه توفر على درجة عالية من التناغم الإيقاعي " فإذا ما تكرر صوت الحرف كان كأنه نقرة تتبع أخرى على وتر واحد فيتميز الرنين ويقوي باعث الإيقاظ والتأثير، وقل ضعف ذلك إذا تكرر حرفان "[1]، وهذا ما نجده في القصيدة حيث كرر الشاعر صوتين معا في بيت شعري واحد من ذلك قوله:

وَمَعايشُـــــــهُم وَعَـــــــواقِبُهُم لَيسَـــت فـــي المَشـــيِ عَلـــى عِـــوَجِ

---

[1] ينظر: محمد مقداد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 174.

فالشاعر كرر حرفي (الميم والعين) وهما صوتان جهريان يمتازان بقوة الوضوح السمعي مما وفر لنا تناغما إيقاعيا تحسه الأذن.

وكذلك كرر حرف الجر " إلى " وذلك في قوله:

وَنَـــــــــزُولهُمُ وَطُلُـــــــــوعُهُمُ فَـــــــــإلى دَرَكٍ وإلَـــــــــى دَرَجِ

فتكرار حرف الجر زاد من تزيين وقع الإيقاع وزاد من تقوية الدلالة بتكراره فالشاعر هنا يبرز لنا أن التوكل على الله سبحانه وتعالى يؤدي إلى درج الجنة وعكس ذلك يؤدي إلى درك جهنم فحرف الجر زاد في تأكيد المعنى.

ب. تكرار حرف المد

من المعروف أن حروف المد (أ، و، ي) تحتاج زمنا أطول من الحروف الأخرى عند النطق بها " وهذا الأمر يعطيها قدرة فائقة على التلوين الموسيقي بحيث تمنح المتلقي لحونا مختلفة، وتأثيرات نفسية متنوعة، وتخلق نوعا من الانسجام بين الموسيقى والحالة النفسية للمبدع "[1].

ومن أمثلة حروف المد في القصيدة نذكر حرف الألف في قول الشاعر:

وَسَـــحَابُ الخَيـــرِ لَهَـــا مَطَـــرٌ فَـــإِذَا جَـــاءَ الإِبّـــانُ تَـــــــج

وَفَوائِـــــدُ مَولانـــــا جُمَـــــلٌ لِسُـــــرُوحِ الأَنفُـــــسِ والمُهَـــــجِ

وَلَهـــــا أَرَجٌ مُحـــــي أَبَـــــدا فَاقصُـــــد مَحيَـــــا ذاكَ الأَرجِ

وكذلك كان لحرف الياء حضور لافت في القصيدة من ذلك قول الشاعر:

وَأَبـــــي حَفـــــصٍ وكَرَامَتِـــــهِ فـــــي قِصَّـــــةِ ســـــارِيَةِ الخُلُـــــجِ

وَأَبـــــي عَمـــــرٍو ذِي النُّـــــورَين المُسْـــــتَحي المســـــتَحيَا الـــــبَهِجِ

فالشاعر كرر صوت الياء وقد ساهمت في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة .

ويقول مكررا حرف المد الواو:

---

[1] كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1، لبنان، 1998م ص 286.

وَفَوائِـــــدُ مَولاَنَـــــا جُمَـــــلٌ لِسُـــــرُوحِ الأَنفُـــــسِ والمُهَـــــجِ

وكذلك في قوله:

وَالخَلْـــقُ جَميعـــاً فـــي يَـــدِهِ فَـــذَوُو سِـــعَةٍ وَذَوُو حَـــرَجِ

وما نلاحظه من تكرار حروف المد في الأبيات السابقة أن توزيعها على مستوى البيت كان غير منتظم وهذا ما يؤكد لنا اضطراب الحالة النفسية للشاعر.

وعلى العموم فحروف المد كان لها حضور مكثف في القصيدة، وتكرارها بوجه الخصوص عمل على عزف معزوفة الحزن والألم التي قصد الشاعر أن يبينها في القصيدة، وقد كان النصيب الأوفر لحرف الألف من تكرار حروف المد على مستوى القصيدة، فقد كان هذا الصوت الأكثر تكرارا ودورانا في قصيدة ابن النحوي ويبدوا أنه الصوت الأقدر على التعبير عن مشاعر الألم والحزن وتصويرها من خلال موسيقاه والتي تسمح للضغط النفسي أن يتسرب ويتسلل إلى الخارج وإطلاق صراح المكبوتات والضغوطات النفسية التي كانت حبيسة في صدر الشاعر.

وما نستنتجه من تكرار الحروف ككل هو أن الشاعر كان يترنم به لتأكيد المعنى من جهة ولتأكيد الموسيقى الداخلية من جهة أخرى.

ج. تكرار الكلمات

يعد تكرار الكلمات إيقاعا مؤثرا في النص وهو مظهر ذو قابلية عالية على إغناء الإيقاع "فالشاعر حين يعمد إلى كلمة ويكررها في سياق النص، إنما يريد أن يؤكد حقيقة ما ويجعلها بارزة أكثر من سواها "[1].

وهذا النوع من التكرار تجده في القصيدة في قول الشاعر:

مَـــن يَخطِـــب حُـــورَ الخُلْـــدِ بِهـــا يَضـــــفَر بِـــــالحُور وَبـــــالغُنجِ

فالشاعر كرر كلمة (الحور) في صدر البيت وفي عجزه وهو تكرار قائم على اتفاق المعنى، فكلا الكلمتين يدلان على نساء الجنة، وقد اختار الشاعر هاته الكلمة يكررها

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العالم الملايين، (د ط)، بيروت، لبنان، (د ت) ، ص 276.

بما فيها من قوة في أداء المعنى، لأن حور الجنة لا يفوز بهن إلا من طاع ربه ودخل الجنة.

ونجد تكرار الكلمة في قوله:

وَالخَلـــقُ جَميعـــاً فـــي يَـــدِهِ فَـــذَوُو سِـــعَةٍ وَذَوُو حَـــوَجِ

فالكلمة المكررة في هذا البيت هي (ذوو) ودلت في عجز البيت على الأناس الذين هم في سعة الرزق والأناس الذين هم في ضيق الرزق،وهكذا فإن تكرار كلمة (ذوو) بهذا الإيقاع المنتظم يشيع في القصيدة جوا من إثبات قدرة الله عز وجل في التحكم في جميع الأمور التي تصيب الإنسان زادت من تقوية المعنى وتأكيده فأدى هذا إلى جمال الإيقاع.

كذلك نجد في القصيدة أن الشاعر كرر الكلمة تكرارا عموديا على مستوى أبيات متعددة منها قوله:

وَأَبـــي بكـــرٍ فـــي سِـــيرَتِهِ وَلِسَـــانِ مَقَالَتِـــهِ اللَهَـــجِ

وَأَبـــي حَفـــصٍ وَكَرَامَتِـــهِ فـــي قِصـــةِ ســـارِيَةِ الخُلُـــجِ

وَأَبـــي عَمـــرٍ وَذِي النُّـــورَين المسُـــتَحي المســـتَحيَا الـــبَهِجِ

وَأَبـــي حَسَـــنٍ فـــي العِلـــمِ إذا وافـــى بِسَـــحائِبِهِ الخُلُـــجِ

ففي هاته الأبيات تم تكرار كلمة (أبي) تكرارا عموديا في بداية كل بيت، وهذا التكرار ينبع من كون الكلمة تأتي لتعيد للأذهان مثيلتها مما زاد في جمالية الإيقاع، وإيقاع كلمة (أبي) متردد من ثلاث حروف الألف وهو حرف لين مخرجه حلقي والباء حرف شفوي انفجاري، والياء حرف حنكي مجهور، فهذا الاختلاف بين الحروف من ناحية المخرج، زاد الإيقاع وضوحا بين حلقي وشفوي وحنكي.

ومجمل ما يمكن أن نقوله أن التكرار* سواء أكان حرف أم كلمة قد لعب دورا هاما في نسج خيوط موسيقى القصيدة، ورفع مستواها الشعوري، وثراء إيقاعها.

وما لاحظناه من خلال الموازنات الصوتية البديعية المتواجدة في القصيدة (الجناس و رد العجز عن الصدر) أنها تدخل تحت التكرار،فالجناس هو عبارة عن تكرار لحروف الكلمة كلها أو بعضها،أما رد العجز عن الصدر فهو تكرار للكلمة نفسها

ثانيا:إيقاع الدلالـــة

إن العلاقة بين الإيقاع والدلالة سواء على المستوى الصوتي أو اللفظي أو التركيبي من أبرز عوامل التجربة الشعرية الناجحة، وهذا ما أكده إليوت من خلال المحاضرة التي ألقاها سنة 1942 يقول " أن موسيقى الشعر ليست شيئا يوجد منفصلا عن المعنى، والمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له "[1]، وهناك بعض الباحثين يسمون هذا النوع من الإيقاع بالموسيقى الخفية يقول أبو السعود سلامة أو السعود " والموسيقى الخفية تستخدم الألفاظ المنتقاة، وتنظر في مدى ملاءمتها للمعنى وفيما تضيفه من دلالات موحية تتناغم مع أعماق النفس الإنسانية، فهي تحدث حسن الأداء وتربط الأفكار وجمال التصوير على العمل الأدبي مما يجعله يصل إلى حبات القلوب "[1].

وانطلاقا مما سبق سنحاول تسليط الضوء على دلالة الصوت (الحرف) ودلالة اللفظ

---

* وما لاحظناه في القصيدة هو الغياب التام لتكرار العبارات والتكرار المعنوي، وهذا يرجع إلى بعد الشاعر عن التكلف والتصنع.

[1] ابتسام أحمد حمدان :الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ،ص222.

[1] أبو السعود سلامة أبو السعود:الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة، (د ط)، الإسكندرية، مصر، (د ت) ص103.

(الكلمة) ودلالة التركيب (العبارة) من حيث ارتباطها مع نفسية الشاعر أثناء تفاعلها مع الموضوع.

1. إيقاع الحـــرف (الصوت)

يعتبر الصوت أصغر وحدة في بنية الكلمة فهي عبارة عن المادة الخام للكلام الإنساني " وليس يخفى علينا أن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته، إنما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرجه فيه مدا أو غنة أولينا أو شدة "[2]، وانطلاقا من تقسيم علماء اللغة للحروف العربية إلى أنواع سنركز على دراسة الحروف المهموسة والمجهورة والانفجارية والاحتكاكية وكيف كان توظيفها في دعم المعاني، وسنبدأ مع:

أ. الأصوات المهموسة

والصوت المهموس هو الذي " لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وهي اثنا عشر: التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء القاف، الكاف، الهاء "[3].

وبإحصاء للحروف المهموسة على مستوى القصيدة وجدناها كالآتي:

الأصوات المهموسة	تواترها	نسبتها المئوية
ت	66	%21,35
ث	01	%0,32
ح	26	%8,41

(2) مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الصبح، ط1، بيروت، لبنان، 1428هـ/2007م ص204

(3) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط)، مصر، 1999م، ص 22.

خ	12	%3,88
س	26	%8,41
ش	15	%4,85
ص	15	%4,85
ط	3	%0,97
ف	43	%13,91
ق	24	%7,76
ك	16	%5,17
هـــ	62	%20,06
المجموع	309	%100

يبين هذا الجدول تواتر الأصوات المهموسة الواردة في القصيدة ونسبتها المئوية من أحرف القصيدة ككل فقد أدت هاته الأصوات إلى إبراز البناء الموسيقي في القصيدة الذي شكل إيقاعا جميلا يتميز بعمق المعنى، وهذا بإبراز عواطف الشاعر بشكل واضح " فالأصوات المهموسة في كثير من الأحيان تتوافق مع الصوت المنخفض في النص الأدبي سواء أكان صاحب هذا الصوت المنخفض في النص سواء أكان صاحب هذا الصوت الراوي في النص الروائي أو الذات الشاعرة في القصيدة "[1].

وما نلاحظه من خلال الجدول هو غلبة حرف التاء من مجموع الحروف المهموسة بنسبة %21,35

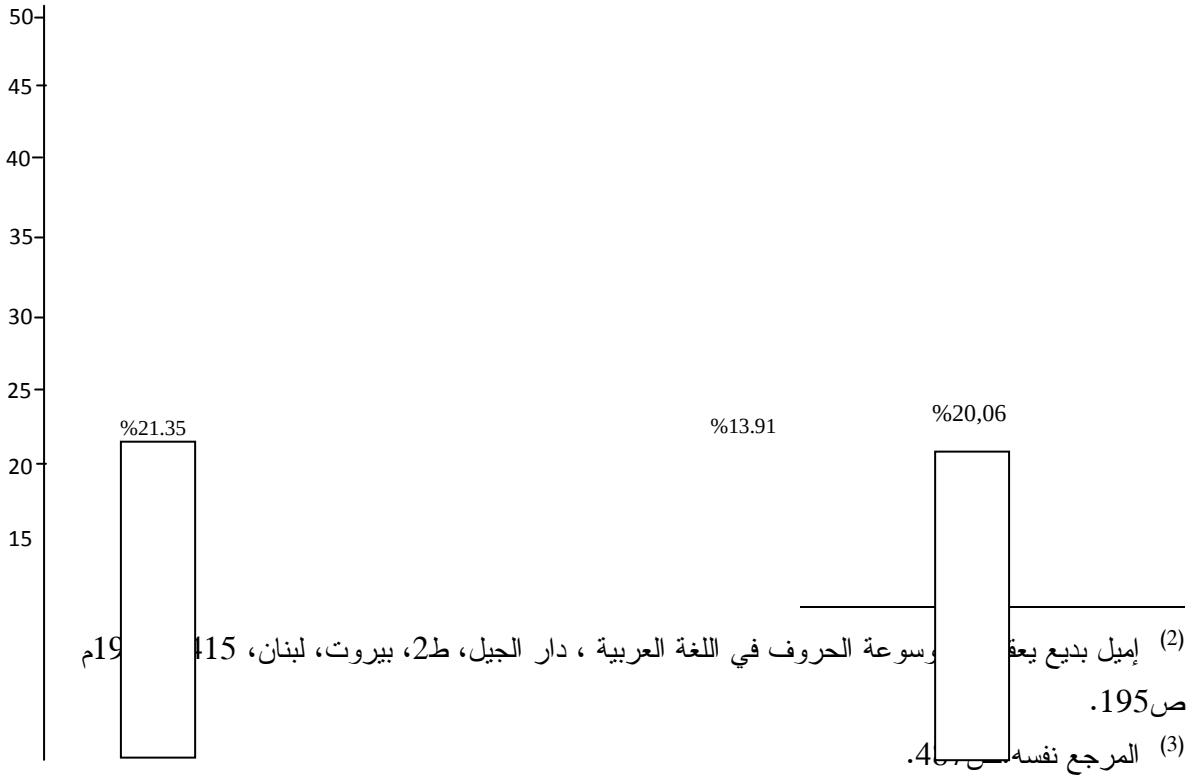
[1] مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص 50.

والتاء هو " حرف مهموس شديد مخرجه من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا"[2]، فابن النحوي تفاعل مع حرف التاء فأطلقه بإيقاع يسيطر عليه صوت يملؤه الحزن والأسى والفجيعة بما حل به من أزمة وبنفس الحضور لحرف التاء نجد حرف الهاء الذي تواتر بنسبة 20,06% والهاء " هي حرف مهموس رخو مخرجه من أقصى الحلق "[3]، فالتاء والهاء حرفان يتلاءمان مع الحالة النفسية للشاعر فهما حرفان بينا لنا الحزن والأسى الذي ألم بالشاعر.

فالحروف المهموسة في القصيدة مهما كانت نسبة تواترها قد تلاءمت مع نفسية الشاعر.

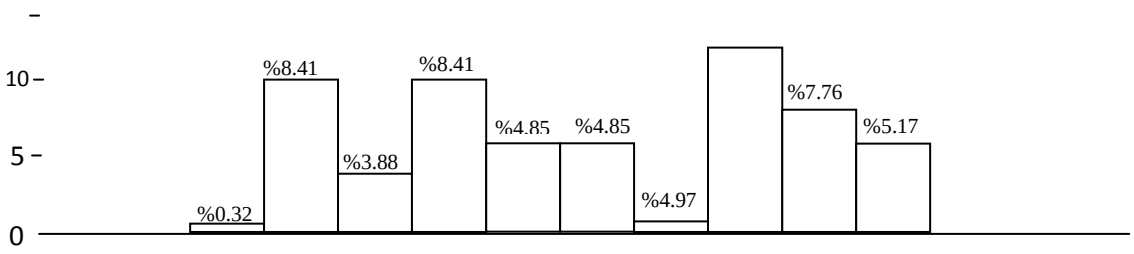
وانطلاقا من الجدول الذي أدرجت فيه نسبة تواتر الحروف المهموسة في القصيدة نستطيع أن نرسم أعمدة بيانية توضح نسبة كل حرف منها في القصيدة.

أعمدة بيانية تمثل نسبة الحروف المهموسة



(2) إميل بديع يعق[illegible]وسوعة الحروف في اللغة العربية ، دار الجيل، ط2، بيروت، لبنان، 415 19م ص195.

(3) المرجع نفسه ص.ن.



ب. الأصوات المجهورة

وهي كل صوت في العربية عدا الأصوات المهموسة " وهي الأصوات التي تهتز معها الأوتار الصوتية وتتمثل في (الباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الطاء، الظاء، الضاد، العين، الغين، اللام، الميم، القاف، النون الياء، الألف الواو "[1]، وقد أتت في القصيدة على النحو الآتي:

الأصوات المهموسة	تواترها	نسبتها المئوية
ب	51	%5,38
ج	68	%7,18
د	26	%2,74

[1] مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، ص 49.

ذ	17	%1,79
ر	56	%5,91
ز	6	%0,63
ط	3	%0,31
ظ	3	%0,31
ض	8	%0,84
ع	29	%3,06
غ	3	%0,31
ل	225	%23,75
م	64	%6,75
ق	24	%2,53
ن	43	%4,54
ي	39	%4,11
أ	209	%22,06
و	73	%7,70
المجمـــــوع	947	%100

والمتبين من الجدول هو غلبة حرف اللام من مجموع الحروف الجهرية واللام هي " صوت مجهور متوسط مخرجه من طرف اللسان ملتقيا بأصول الثنايا والرباعيات "[1]،فقد جاءت نسبتها في القصيدة 23,75%، واللام هي الحرف الطاغي على جميع حروف القصيدة، فالشاعر أراد من وراء تكرير حرف اللام في القصيدة أن

[1] إميل بديع يعقوب: موسوعة الحروف في اللغة العربية، ص 359.

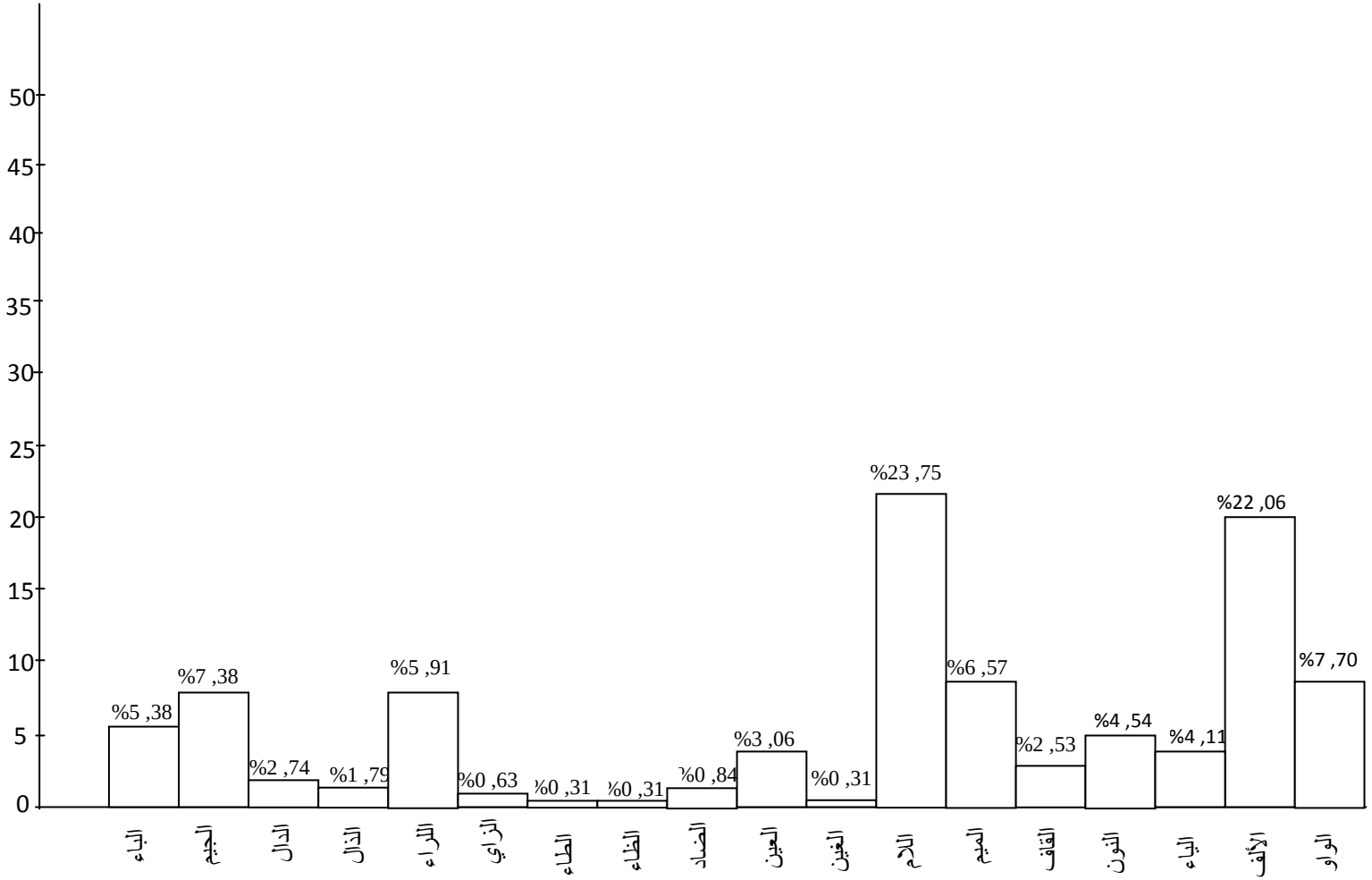
يبرز لنا أن الأزمات التي تصيب الإنسان هي عبارة عن امتحان من الله عز وجل لمدى صبرنا وعليه يجب أن نتقرب من الله في ظروف كهذه، فالشاعر عمد إلى استعمال حرف اللام للجهر بمكبوتاته، وكذلك لتناسبه مع موقف النصح والإرشاد لأن الشاعر قدم لنا من خلال القصيدة نصائح وإرشادات لنصلح ونفلح في حياتنا الدنيوية والآخرة.

فقد أشاع حرف اللام من خلال تكراره جوا موسيقيا مميزا لا يوجد في غيره من الأصوات.

ويلي حرف اللام، حرف الألف الذي جاءت نسبته، مقدرة بـــ 22,06%، فالشاعر أراد أن يطلق مكبوتاته ويجهرها إلى الخارج من خلاله، فاللام والألف يوحي جرسها الموسيقي في القصيدة بمعاني العظمة والحماسة من خلال الألفاظ التي توحي بالصرامة والشدة.

وما يمكن أن نستخلصه هو أن الأصوات المجهورة لعبت دورا كبيرا في جهر الشاعر بمكبوتاته، وقد شكلت بصفاتها الصوتية داعما هاما للإيقاع.

أعمدة بيانية تمثل نسبة الحروف الجـــــــــــــهرية



ج. الأصوات الانفجاريـــة

والأصوات الانفجارية كما عرفها علماء اللغة " هي التي يحبس فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا، وهذه الأصوات هي (الباء، التاء، الدال، الطاء، الضاد، الكاف، القاف، الجيم) [1].

وتواترها في القصيدة كالآتي:

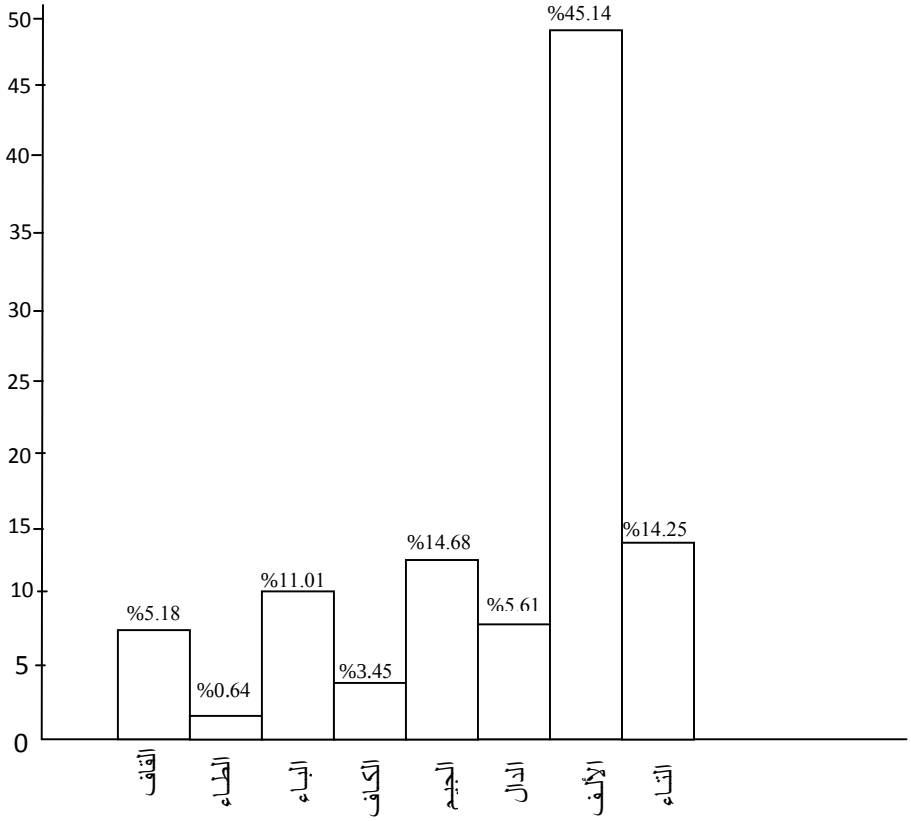
الأصوات الانفجارية	تواترها	نسبتها المئوية
ق	24	%5,18
ط	3	%0,64
ب	51	%11,01
ك	16	%3,45
ج	68	%14,68
د	26	%5,61
أ	209	%54,14
ت	66	%14,25
المجموع	463	%100

وما نلاحظه من تواتر الأصوات الانفجارية أن الحظ الأوفر منها كان لحرف اللام بنسبة 45,14%، ويليه حرف الجيم بنسبة 14,68% ويعود سبب

[1] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، ص 51.

مجيئها بهاته الوفرة، هو أن الشاعر عند من خلالهما إلى أن ينفس على جانب نفسي يؤرقه ويفرض سلطانه عليه، فأخرجه على شكل انبعاث وجداني متفجر زاد في جمال الإيقاع وتقوية المعنى.

ولتوضيح نسبة الأصوات الانفجارية ندرج رسما لأعمدة بيانية تبين نسبة كل حرف منها:



أعمدة بيانية تمثل نسبة الحروف الانفجارية

ومجمل القول أن ابن النحوي استطاع أن يجعل الحروف بصفاتها على توافق مع عواطفه أثناء تفاعلاتها مع الأحداث مما أعطى ثراء إيقاعي واضح يزيد في تقريب القصيدة إلى المتلقي ويسهل من تفاعله معها.

2. إيقاع اللفظة (الكلمة)

تلعب الكلمة دورا هاما في التعبير اللغوي، وخاصة إذا كانت الكلمة في نص شعري، فهي تعبر لنا عن تجربة الشاعر الإنسانية، التي يطلقها على شكل كلمة لغوية تصور لنا الأثر النفسي للشاعر من خلال شفرات دلالية.

أ. الطباق

إن الطباق هو " الجمع بين الشيء وضده في الكلام وهما قد يكونان اسمين، أو فعلين أو حرفين أو مختلفين وهو ضربان: طباق الإيجاب: وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا أو سلبا، أما طباق السلب: وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا و سلبا "[1].

ومن أمثلة الطباق المتواجد في القصيدة نجده في قول الشاعر:

اشـــــتَدَّي أزمَـــــةُ تَنفَرِجـــــي قَـــــد آذَنَ لَيلُـــــكِ بِـــــالبَلَجِ

فالطباق هنا بين (اشتدي ، تنفرجي) وهو طباق إيجاب أراد الشاعر من خلاله أن يبين لنا أن دوام الحال من المحال فليس هناك شيء ثابت في هاته الحياة، فالأزمات مهما اشتدت فلابد أن تنفرج يوما ما، فالعسر يعقبه اليسر والفجر

(1) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، لبنان، 1999م، ص303.

يبزغ من الظلام فالشاعر استطاع أن يعبر عن موقفه من خلال هذا اللون من البديع فالكلمتين على الرغم من تباين مدلولهما في الواقع فهما مختلفتان في المعنى لكنهما تتحدان في نفسية الشاعر فلولا الأزمة لما جاء الفرج.

ونجد الطباق أيضا في قوله:

وَالخَلْـــقُ جَميعـــاً فـــي يَـــدِهِ فَـــذَوُو سِـــعَةٍ وَذَوُو حَـــوج

فالطباق هنا بين (سعة، حوج) وهو طباق إيجابي أراد الشاعر من خلاله أن يبين لنا أن الخلائق كل واحد منهم كائن في قدرة الله تعالى، فمنهم من أعطاه رزقا كثير ومنهم من منع عليه، وهذا بأمره عز وجل،وقد أوحت مثل هذه العلاقة المتضادة بدلالات مثيرة أثرت النص في جانبه الإيقاعي.

كذلك نجد الطباق في قوله:

فَهِـــجِ الأَعمَـــالَ إذا ركَـــدَت فَـــإذا مـــا هِجـــتَ إذنْ تَهِـــجِ

فالطباق بين (فهج ، ركدت) فالشاعر بين لنا من خلال هذا الطباق أن الأعمال الصالحة إذا ركدت فيجب على المرء أن يحركها بطاعة الله عز وجل.

ويقول أيضا:

وَاشـــرَب تَســـنيمَ مَفُجَّرِهـــا لا مُمتزِجـــاً وَبممتـــزِجِ

الطباق هنا بين (ممتزجا ، لا ممتزجا) وهو طباق سلب، فالشاعر هنا بصدد التكلم عن شراب أهل الجنة الممتزج هو بغيره من الأشربة، وشراب آخر خالص لا امتزاج فيه ويدعو إلى الجمع بين اللذتين.

وكخلاصة لقولنا هو أن الطباق في قصيدة "المنفرجة" لم يكن طباقا زخرفيا متكلف هدفه الزينة والتجميل وإنما كان طباقا فكريا يجمع بين الأضداد لتقوية المعنى خاصة أن الشاعر عايش أحداث متناقضة واستفاد منها فخرج لنا بهاته الأفكار المستمدة من تجاربه المؤلمة التي أدت إلى الحكمة التي يتميز بها الشاعر.

ب. المعجم الشعري (الحقول الدلالية)

تعد الوحدات الدلالية في النص عبارة عن حقول متباينة تقوم على أساس تنظيم الكلمات في مجالات عدة تجمع بينها علاقات دلالية، فالشاعر يختار ألفاظا معينة ليترجم أفكاره، والمتصفح لقصيدة " المنفرجة " أول حقل دلالي يكشفه هو:

- **الحقل الديني:** المتمثل في الألفاظ الآتية (الخير، المهج، الخلق، سعة، درج، حكم، قضاء الله، أبواب هدى، الفرج، معاصي الله، الخلد، حور الخلد، تسنيم كتاب الله، الهدى، صلوات الله، الهادي، قصة سارية...)، ولا عجب أن يستمد الشاعر ابن النحوي ألفاظه من القرآن والسنة لأنه عارف بأصول الفقه وهذا لكونه فقيها، وبما أن القصيدة هي عبارة عن دعاء ابتهل به شاعرنا إلى الله عز وجل فلا غرابة أن يسيطر عليها الحقل الديني، وعليه فاصطباغ ألفاظ الشعر بلون القرآن الكريم يشكل انزياحا إلى المعاني الواردة في القرآن وبالتالي تستعير القصيدة موسيقاها من الإيقاع القرآني.
- **الحقل النفسي:** والمتمثل في الألفاظ (اشتدي، الأزمة، حرق، تجزع، اشتاقت، الشوق، الضحك)، فهاته الألفاظ خلقت لنا جوا جماليا يتراوح ما بين

الاضطراب والهدوء، وهذا يرجع إلى ذات الشاعر التي جاءت منفعلة أحيانا وهادئة أحيانا أخرى، وربما هذا هو السر في جمال القصيدة ذات الطابع النفسي الانفعالي والهادئ والذي أدى بدوره إلى حدوث إيقاع منسجم.

- **الحقل الطبيعي:** اتخذ الشاعر الطبيعة منهلا يستقي منه الألفاظ التي تخدم القصيدة منها (الليل،أبو السرج، سحاب،بحور،الموج،الصباح،أنوار،الخلج) فالشاعر أراد أن يبرز خاصية في انتقاء الألفاظ من الطبيعة التي هي الأنسب لرسم الصور وحسن التعبير والإيحاء، فشاعرنا من بين اللذين يتخيرون لغتهم ويحسنون انتقاء ألفاظهم.
- **حقل الشخصيات الدينية:** وتتجسد في (المهدي، أبي بكر، أبي حفص، أبي عمر، أبي حسن)، فاستحضار شاعرنا للشخصيات الدينية ما هو إلا دليل قاطع على صدق حجته، فهو مر بأزمة مثلما مرت هاته الشخصيات التي ذكرها (الرسول صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الراشدون رضوان الله عليهم) بأزمات مثلها وصبروا وتوكلوا على الله فكان جزائهم جنة الفردوس فسلك شاعرنا طريقهم آملا في نيل الجنة.

وعليه فتنوع الحقول الدلالية يوحي بأن الشاعر من ذوي الإطلاع اللغوي الواسع، فقد أحسن توظيف الكلمات لتعطي لنا موسيقى دعمت الجانب الإيقاعي الدلالي للألفاظ.

ج. إيقاع التركيب (العبارة)

قد تحتاج الكلمة أحيانا إلى كلمات أخرى لتؤدي معها معنى واضح وهاته الكلمات تربطها علاقات ببعضها البعض، وهاته العلاقات لها موسيقى وإيقاع شعري ينتج من التركيب الدلالي.

- **الوصل والفصل**

للوصل والفصل دور كبير في النص الأدبي حيث يعملان على استمرار الإيقاع وتواصله.

" والوصل والفصل بمعنى معرفة المواطن التي تقتضي العطف أو تركه "[1].

ومن أمثلة الوصل في القصيدة نذكر:

وَظَـــلامُ اللَّيـــلِ لَـــهُ سُـــرُجٌ حتَّـــى يَغشَـــاهُ أبُـــو السُـــرُجِ

فالشاعر وصل بين جملة صدر البيت وجملة عجز البيت بواسطة حرف الواو، وهذا يرجع إلى أن الجملتين متناسبتين في المعنى ومتفقتين في الخبر فلا يوجد هناك ما يقتضي الفصل ومعنى البيت واضح فالشاعر هنا يبين لنا أن ظلام الليل جعل الله تعالى فيه الكواكب ليذهب ظلامه ويخفف قبضه حتى يأتي النهار فيزول ظلامه تماما.

كما نجد أن حرف الواو قد لعب دورا هاما في وصل الشطرين مما أحدث موسيقى في ذهن القارئ.

ونجد الوصل في قوله:

ونَـــــــزُولهُمُ وطُلُـــــــوعُهُمُ فَـــــــإلى دَرَكٍ وإلَـــــــى دَرَجِ

فالشاعر وصل بين الجملتين (صدر+عجز) بحرف الواو، وهذا راجع لاتفاقها في الخبر فالطلوع من خلال البيت يكون إلى الجنة، أما النزول فيكون إلى جهنم.

---

[1] صباح عبيد دراز: في البلاغة القرآنية أسرار الفصل والوصل، مطبعة الأمانة، ط1، مصر، 1406هـ/1986م، ص 9.

ويقول أيضا:

فَهُنَـــــاكَ العَـــــيشُ وَبَهجَتُـــــهُ فَلِمُبـــــــــتَهِجٍ وَلِمُنـــــــــــتَهِجِ

فَهِـــــجِ الأَعمَـــــالَ إِذا رَكَـــــدَت فَـــــإِذا مـــــا هِجـــــتَ إِذاً تَهِـــــجِ

فالشاعر وصل بحرف الفاء بين جملتي البيت الأول وكذلك جملتي البيت الثاني وكلا البيتين لهما توافق في المعنى، فالوصل من خلال الفاء أدى إلى سرعة الانتقال بين البيتين، فالشاعر يصور لنا طريقة عيش المبتهج والمنتهج الذين سلكا طريق الله ويأمرنا الشاعر أن نسلك طريقهما وذلك بتحريك الأعمال الصالحة، فتلاحق هذه الصور يؤدي إلى تسارع في الإيقاع، بينما يعمل حرف الفاء على الترتيب والتعقيب ليصل المعنى إلى المتلقي بهذا التنظيم والتسلسل.

وإذا ما انتقلنا إلى الفصل فنجده واضحا في قول الشاعر:

اشـــــتَدَّي أزمَـــــةُ تَنفَرِجـــــي قَـــــد آذَنَ لَيلُـــــكِ بِـــــالبَلَجِ

فالشاعر فصل بين الجملتين حيث إننا لا نجد أثرا لحروف الوصل (حروف العطف)، فالشاعر هنا فصل بين خبر الجملة الأولى والجملة الثانية ففي الأولى يقول أن الفرج يذهب الشدة والحزن وفي الثانية يقول أن النور والبلج يذهب الظلمة، فالجملتين متباينتين، وهذا لم يؤثر على مسار الإيقاع بل أدى على استمراره وامتداده مع موقف الشاعر.

ونجد الفصل كذلك في قوله:

صَـــلوَاتُ اللَـــهِ عَلَـــى المَهـــدِيِّ الهـــادِي النـــاسِ إِلـــي الـــنَّهَجِ

فالشاعر فصل بين جملة الصدر وجملة العجز غير أننا نلاحظ أن الشطر الأول يكمل الشطر الثاني من حيث الدلالة، فالشاعر يصلي على النبي صلى الله عليه وسلم ويستدعي له الرحمة من الله عز وجل (هذا في صدر البيت)، ثم يبين في عجز البيت أن (الرسول عليه الصلاة والسلام) أنه هو الهادي إلى الطريق الواضح والدين المستقيم.

وما نستنتجه من إيقاع الدلالة هو أن كل وحدة يمكن أن تتشكل منها اللغة (الحرف، الكلمة، العبارة) لها دور كبير في التأثير على بنية الإيقاع وهذا إما بدلالتها المباشرة أو بدلالة موقعها.

خاتمة

الخاتمة

أهم الملاحظات التي نخلص إليها في نهاية هذا البحث هي:

1. أن مصطلح الإيقاع هو مصطلح متشعب يشوبه الغموض وقد اختلف الباحثون في تحديده فكل باحث يعرفه على حسب ثقافته وخبرته.
2. الإيقاع الخارجي لعب دورا في نسج خيوط موسيقى القصيدة وثراء إيقاعها وجماله.
3. إيقاع الوزن الشعري أدى دور كبير في إبراز المعنى وتوضيح ما تكتمه أنفاس الذات المبدعة، فهو ليس شكل خارجي فقط.
4. إيقاع القافية أضاف ترنيمة ايقاعية أضافت للوزن طاقة متجددة.
5. الشاعر وفق في اختيار حرف الروي وأدى هذا التخيير إلى إثراء الإيقاع وجماله.
6. الإيقاع الداخلي له مردود وفاعلية في إغناء الإيقاع الشعري حيث يؤدي إلى انسجام ونظام إيقاعي واضح في القصيدة.
7. الشاعر أحسن استغلال الظواهر البديعية في تجميل موسيقى شعره من خلال التوازنات الصوتية التي تحملها.
8. التكرار بأنواعه ساهم في وسم النص بالترجيع والمعاودة التي تمثل احدى خصائص الإيقاع.
9. إيقاع الدلالة كان له دور هام في إبراز المعنى وربط الأفكار، فكل من إيقاع الحرف وإيقاع اللفظ وإيقاع التركيب كان له دلالة موحية خدمت الجانب الإيقاعي.

ومن خلال دراستنا للإيقاع المتواجد في قصيدة المنفرجة لاحظنا أن هناك انسجام بين إيقاع القصيدة والحالة النفسية للشاعر، فالشاعر من خلال هاته القصيدة استطاع أن يرينا نفسه بكل صدق، فعند قراءتنا للقصيدة يتضح لنا أن ابن النحوي الإنسان وهذه ميزة قلما توافرت لغيره من الشعراء في عصره.

ملحق

الرمــوز المستخدمة في المذكــرة:

تح: تحقيــق

ج: الجــزء

تر: ترجمة

ع: العــدد

مج: مجــلد

(د ت): دون تاريخ

(ط): الطبعــة

(د ط): دون طبعة

م: التاريخ الميلادي

هــ: التاريخ الهجري

قائمة المصادر و المراجع

قائـــــــــمة المـــــصادر والمـــــراجـــــع:

❖ المصحف الشريف برواية ورش عن نافع.

أولا:المصادر والمراجع

1.ابتسام أحمد حمدان:الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ،دار العلم العربي،ط1،حلب،سورية،1418هـ/1997م.

2.إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، ط2،مصر،1952م.

3._____

ـ:الأصوات اللغوية،مكتبة الأنجلو المصرية،(د ـط)،مصر،1999م.

4.أدونيس:الشعرية العربية،دار الآداب،ط1،بيروت،لبنان،(د ت)،1985م.

5.أحمد بن محمد أبو رزاق:المنفرجة،المؤسسة الوطنية للكتاب ، (د ط)، الجزائر، 1984م.

6.اميل بديع يعقوب: موسوعة الحروف في اللغة العربية، دار الجيل، ط2، بيروت، لبنان، 1415هـ/1995م.

7.ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج2، دار النهضة للطباعة والنشر، (د ط)، مصر،(د ت).

8.جابر عصفور:مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، مصر،1995م.

9.زين كامل الخويسكي ومحمد مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة ج2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (د ط) ،الاسكندرية مصر،2002م.

10.حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي(دراسة فنية وعروضية)،ج1 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،(د ط)، مصر،1989م.

11.أبو الحسين أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح:عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف ،ط1، بيروت، لبنان، 1414هـ/1993م.

12.أبو الحسن حازم القرطجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، (د ط)، بيروت، لبنان، 1986م.

13.ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر،تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د ط)، دمشق، سورية، 2005م.

14.يوسف حسين بكار:بناء القصيدة في النقد العربي القديم ،دار الأندلس، ط2، بيروت، لبنان، 1983م.

15.أبو يعقوب بن يوسف السكاكي: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي ،دار الكتب العلمية،ط1، بيروت، لبنان، 1420هـ/2000م.

16.كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين،ط1، بيروت، لبنان، ديسمبر/1974م.

17.كمال أحمد غنيم:عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر،مكتبة مدبولي، ط1 لبنان، 1998م.

18.لوحيشي ناصر: الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط) بن عكنون ،الجزائر، 2007م.

19.مبارك حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1413هـ/2010م.

20.موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، الجزائر، 1983م.

21.محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها،ج1(الشعر العربي الحديث) دار توبقال للنشر،ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

22.محمد مندور:في الميزان الجديد، مؤسسات بن عبد الله للنشر والتوزيع، ط1،تونس 1988م.

23.محمد نصر الدوكالي :جامع الدروس العروضية والقافية، منشورات elga، (د ط) فالتيا، مالطا،2001م.

24.محمد السيوفي: موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ط1، القاهرة، مصر، 2010م-2011م.

25.محمد سعيدي: التشاكل الإيقاعي والدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية،(د ط)، بن عكنون، الجزائر،2009م.

26.محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، (د ط)، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

27.محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،ط1، الإسكندرية، مصر، 2008م.

28.محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، مصر، أكتوبر/1997م.

29.محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب كلية الآداب، (د ط) حلب، سورية، 1416هـ/1996م.

30.ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية،(د ط) الإسكندرية، مصر، 1994م.

31.منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، مصر، 2000م.

32.مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الصبح،ط1،بيروت لبنان، 1428هـ/2007م.

33.مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة ناشرون وموزعون، ط1، عمان، الأردن، 2010م.

34.مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2002م.

35.نازك الملائكة: قضايا المعاصر، دار العالم للملايين، (د ط)، بيروت، لبنان،(د ت).

36.السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية،ط1 ،صيدا، لبنان،1999م.

37.سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د ط) مصر، 1993م.

38.سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، أربد، عمان، 1431هـ/2010م.

39.ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، تح: إبراهيم شمس الدين، كتاب ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1431هـ/2010م.

40.أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة،(د ط)

الإسكندرية، مصر، (د ت).

41.عبد الله بن المعتز:كتاب البديع، دار المسيرة، ط3، بيروت، 1402هـ/1983م.

42.عبد الملك مرتاض:الأدب الجزائري القديم(دراسة في الجذور)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، الجزائر، 2005م.

43.عبد العزيز نبوي: محاضرات في الشعر المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، الجزائر،1983م.

44.عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة، مصر، 2003م.

45.________________:البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2003م.

46.عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد،ط1 ،بيروت 1407هـ/1987م.

47.عز الدين إسماعيل:الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، (د ط)، القاهرة، مصر، 1412هـ/1992م.

48.علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، لبنان، 2006م.

49.علي بن يوسف البصري: شرح المنفرجة، معهد الثقافة والدراسات الشرقية،(د ط جامعة طوكيو، اليابان، (د ت).

50.فهد زايد خليل: الحروف معانيها ومخارجها وأصواتها في لغتنا العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،ط1،عمان، الأردن، 2008م.

51.____

________:البلاغة بين البيان والبديع، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2009م.

52.صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام للنشر و التوزيع، ط1، الجزائر، 1997م.

53.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط) القاهرة، مصر، 1998م.

54.رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية) ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 1998م.

55.رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (د ط)، أربد، الأردن، (د ت).

56.ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ج(1.2)، تح: محمد عبد القادر و أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1422هـ/2001م.

57.تامر سلوم: نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 اللاذقية، سورية، 1983م.

58.الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني و البيان و البديع)، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت ، لبنان، (د ت).

ثانيا: الكتب الترجمة

59.جون كوين: النظرية الشعرية، ج1(بناء لغة الشعر)، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة، مصر، 2000م.

ثالثا: المعاجم

60.مؤنس رشاد الدين: المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل(عربي،عربي)، دار الراتب،(د ط)، بيروت، (د ت).

61.مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984م.

62.محب الدين أبي فيض الواسطي الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: شتيري، مج11، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2008م.

63.أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، مج8، مادة (وقع)، دار صادر، (د ط)، بيروت، لبنان، (د ت).

64. أبو الحسن علي بن إسماعيل ابن سيدة: المخصص، مج1، السفر(3)، دار الكتب العلمية،(د ط) ، بيروت، لبنان، (د ت).

65.الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين ، تح:عبد الحميد هنداوي، ج3، دار الكتب العلمية، ط1،بيروت، لبنان، 1424هـ/2003م.

ثالثا:الرسائل الجامعية

66أحمد فتحي كتانة:دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني،إشراف:خليل عودة مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، قسم اللغة العربية، قسم اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 1999-2000م، (مخطوط).

67.صادق بلقايد:البنية الإيقاعية في شعر ابن رشيق القيرواني ،إشراف: العربي عميش مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص: علوم الأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر،2010م-2011م،(مخطوط).

رابعا:المجلات

68.مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،ع1، 2004م.

فهرس
الموضوعات

فـــهرس الموضـــوعات

المـــوضوع	الصفحة
مقدمة	**أ- ج**
مدخل	**9**
أولا:تعريف الإيقاع	**9**
1.لغة	**9**
2.اصطلاحا	**10**
1.2.الإيقاع عند القدامى	**10**
1.1.2.الغرب	**10**
2.1.2.العرب	**11**
2.2.الإيقاع عند المحدثين	**15**
1.2.2.الغرب	**15**
2.2.2.العرب	**16**
ثانيا:الفرق بين الوزن والإيقاع	**18**
ثالثا:أقسام الإيقاع	**21**
1.الإيقاع الداخلي والخارجي	**21**
2.روافد تكوين الإيقاع	**22**
رابعا:أهمية الإيقاع	**23**
الفصل الأول	**26**
أولا:في مضمون القصيدة	**27**
1.القصيدة	**27**
2.الظرف التاريخي للقصيدة	**29**
3.شرح القصيدة	**29**
4.العلاقة بين ذات الشاعر وجسد القصيدة	**31**
ثانيا:الإيقاع الوزني	**33**

1.التقطيع العروضي للقصيدة	**34**
2.إيقاع الزحافات والعلل	**41**
ثالثا:إيقاع القافية	**47**
1.تعريف القافية	**47**
2.ألقابها	**47**
3.حروفها	**48**
الفصل الثاني	**55**
أولا:إيقاع الموازنات الصوتية	**56**
1.الموازنة الصوتية المفردة	**56**
2.الجناس	**58**
3.رد العجز عن الصدر	**60**
4. التكرار	**61**
أ.تكرار الحروف	**61**
ب.تكرار الكلمات	**65**
ثانيا :إيقاع الدلالة	**67**
1.إيقاع الحرف	**68**
أ.الأصوات المهموسة	**68**
ب.الأصوات المجهورة	**71**
ج.الأصوات الانفجارية	**75**
2.إيقاع الألفاظ	**77**
أ.الطباق	**77**
ب.المعجم	**79**
3.إيقاع التركيب	**80**
.الوصل والفصل	**81**
خاتمة	**84**
ملحق	**86**

قائمة المصادر والمراجع	**88**
فهرس الموضوعات	**97**