وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء
كلية التربية للعلوم الإنسانيّة
قسم اللغة العربية

البِنْيَةُ الإيقاعيَّةُ
في شِعْرِ الأحوصِ الأنصاري

رسالةٌ تقدَّمَ بها الطَّالبُ:

علي حميد شاكر عويز

إلى مجلس كُليَّةِ التَّربيةِ للعلوم الإنسانيَّةِ في جامعة كربلاء
وهي جزءٌ من متطلَّباتِ نيلِ شهادةِ الماجستير
في اللغةِ العربيَّةِ وآدابِها

إشراف:

الأستاذ الدكتور

حسن حبيب عزر الكريطي

١٤٤٤هـ ٢٠٢٢م

بِسْمِ اللهِ الرَّحمنِ الرَّحيمِ

{لا الشَّمسُ يَنْبغي لها أنْ تُدركَ القَمَرَ ولا الَّيلُ سَابقُ النَّهارِ وكُلٌّ في فَلَكٍ يَسْبحُونَ}[1]

صدَقَ اللهُ العلـيُّ العظيمُ

---

[1] سورة يس: ٤٠.

الإهداء

إلى أكفٍّ لم تزلْ تدعو لي، وقلبٍ يغمرُني حُبَّاً وحناناً...أُمّي

إلى ذلك الَّذي لمْ يَجنِ عليَّ قط، بل كان السَّببَ في كُلِّ نعمةٍ منحني اللهُ إيَّاها...أبي

إلى مَنْ رافقتني صبراً وتشجيعاً...زوجتي

إلى مُقْلَتيَّ...مُحمَّد وخولة

إلى سِواهم من أفرادِ أسرتي الَّتي ساندتني طيلةَ مدَّةِ الدِّراسة...

أُهدي ثمرةَ جُهدي هذا لهم

إقرار المشرف

أشهد ان إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(**البِنْيةُ الإيقاعيَّةُ في شِعْرِ الأحوصِ الأنصاري**) التي تقدم بها الطالب (**علي حميد شاكر عويز الموسوي**) جرت تحت إشرافي بمراحلها كافة في قسم اللغة العربية ، كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة كربلاء ، وأرشحها للمناقشة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ فرع الأدب .

التوقيع:

أ.د. حسن حبيب عزر الكريطي

التاريخ : / / ٢٠٢٢م

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع:

أ.د. ليث قابل الوائلي

التاريخ : / / ٢٠٢٢م

رئيس قسم اللغة العربية

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أنّنا قد اطّلعنا على الرسالة الموسومة بـ(**البِنْيَةُ الإيقاعيَّةُ في شِعْرِ الأحوصِ الأنصاري**) التي تقدم بها الطالب (**علي حميد شاكر عويز الموسوي**)، وقد ناقشناه في محتوياتها وفي كلّ ماله علاقة بها، ونرى أنَّها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير ( ).

الإمضاء:

الاسم :أ.د. هناء ماضل الاسم:

رئيس اللجنة

التاريخ: / /

الإمضاء:

الاسم : أ.م.د. تغريد عبد لامر مرصوص

عضواً

التاريخ: ٨ / ١٢ / ٢٠٢٢

الإمضاء:

أ.م.د. عبد نوري داود عمران

عضواً

التاريخ: ١٠ / ١ / ٢٠٢٣

الإمضاء:

الاسم: أ.د. حسن حبيب عزر الكريطي

عضواً ومشرفاً

التاريخ: ١٠ / ١ / ٢٠٢٣

صدّقها مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية

الإمضاء:

الاسم : أ.د. حسن حبيب عزر الكريطي

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة كربلاء

التاريخ: ١٥ / ١ / ٢٠٢٣

شكرٌ وعرفانٌ

الحمدُ للهِ على عظيمِ منِّهِ، وأشكرُهُ على ما أولاني بهِ مِنْ نِعَمِهِ، أتقدَّمُ بأسمى آياتِ الشُكرِ والامتنان إلى مَنْ كان لَهُمُ الفضْلُ بَعْدَ اللهِ تعالى في إتمامِ هذا الجُهْدِ المتواضعِ، وهم:

- عمادةُ كليَّةِ التَّربيةِ للعلومِ الإنسانيَّةِ في جامعة كربلاء، وهم كُلٌّ من الأستاذ الدكتور حسن حبيب عزر الكريطي عميد الكليَّةِ ومُعاونيهِ المُحْتَرَمين.
- رئاسةُ قسم اللغة العربيَّةِ المتمثِّلةِ بالأستاذ الدكتور ليث قابل الوائلي المحترم.
- أساتذتي في كُليَّةِ التَّربيةِ للعلومِ الإنسانيَّةِ في جامعةِ كربلاء؛ لما بذلوهُ من جهودٍ مباركةٍ في مرحلة البكالوريوس والمرحلة التَّحضيريَّةِ.
- استاذي المشرف الدكتور حسن حبيب الكريطي؛ لتفضُّلِهِ عليَّ بقبولِ الإشرافِ واقتراحِ عنوان الرِّسالةِ.
- زملائي الأعزَّاءِ في مرحلةِ البكالوريوس والماجستير.
- والدايَّ اللَّذانِ كانت دعواتهم لي قناديلَ مضيئةً في طريقي كلمَّا حَلَكَ.
- زوجتي وفِلذَّتا كبدي (محمَّد، وخولة) شُكري لهم ممزوجٌ بالاعتذارِ؛ لتقصيري وانشغالي عنهم طيلةَ أوقاتِ الدِّراسةِ.
- العاملون على المكتبات، لاسيَّما موظَّفي مكتبة كُليَّةِ التَّربيةِ للعلومِ الإنسانيَّةِ، وموظَّفي المكتبة المركزيَّة في جامعة كربلاء، كما لا يفوتني أنْ اشكرَ العاملينَ على مكتبتي الرَّوضتينِ المُطهَّرتينِ الحُسينيَّةِ والعبَّاسيَّةِ؛ لجهودهم المباركة، فُشُكري لِمَنْ ذكرتُ جميعاً مع الودِّ.

الموضوع	الصفحة
المقدِّمة	**أ-ث**
التّمهيد: مداخل تعريفيّة	**١ - ٢١**
أوَّلاً: في مفهوم بِنْيَة الإيقاع	**٢ - ١١**
ثانياً: إضاءاتٌ حولَ الشّاعر	**١١ - ٢١**
الفصْلُ الأوَّل: الأداء الموسيقيِّ في بِنْيةِ الإيقاعِ الخارجي في شعر الأحوص	**٢٢ - ٧٠**
توطئة	**٢٣ ــ ٢٦**
المبحث الأوَّل: الأداء الموسيقيُّ في بِنْيةِ البحور الممزوجة	**٢٧ ــ ٤٤**
أوَّلاً: بحر الطّويل	**٢٨ ــ ٣٣**
ثانياً: بحر البسيط	**٣٣ ــ ٣٧**
ثالثاً: بحر الخفيف	**٣٧ ــ ٤١**
رابعاً: بحر المنسرح	**٤١ ــ ٤٤**
المبحث الثاني: الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْية البحورِ الصَّافية	**٤٥ ــ ٥٩**
أولاً: بحر الكامل	**٤٦ ــ ٥٠**
ثانياً: بحر الوافر	**٥٠ ــ ٥٤**
ثالثاً: بحر الرَّمل	**٥٤ ــ ٥٦**
رابعاً: بحر المتقارب	**٥٦ ــ ٥٩**
المبحثُ الثالث: التّدوير في شِعرِ الأحوصِ	**٦٠ ــ ٧٠**
الفصل الثاني: الأداءُ الموسيقيُّ في بِنيةِ القوافي في شِعر الأحوصِ	**٧١ ــ ١١٤**
توطئة	**٧٢**
المبحثُ الأوَّل: في مفهوم القافية: (حدُّها-حروفها وحركاتها-أهميَّتها)	**٧٣ ــ ٨٣**
المبحث الثاني: الأداءُ الموسيقيّ في بِنْيةِ القوافي وأنواعها في شِعرِ الأحوصِ	**٨٤ ــ ١٠٥**
أولاً: أنواع القوافي	**٨٥ ــ ٩١**
ثانياً: الرَّوي	**٩١ ــ ١٠٥**
المبحث الثالث: عيوب القافية	**١٠٦ ــ ١١٤**
أولاً: التّضمين	**١٠٧ ــ ١١١**
ثانياً الإيطاء	**١١١ ــ ١١٤**

الفصلُ الثّالث: الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيةِ الإيقاعِ الدَّاخلي في شعر الأحوص	١١٥ ــ ١٦٣
توطئة	١١٦ ــ ١١٨
المبحثُ الأوَّل: إيقاعُ التّكرار وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيِّ	١١٩ ــ ١٣٥
أولاً: إيقاع تكرار الحروف	١٢٢ ــ ١٢٩
ثانياً: إيقاع تكرار اللفظة	١٢٩ ــ ١٣٣
ثالثاً: إيقاع تكرار العبارة	١٣٣ ــ ١٣٥
المبحث الثاني: إيقاعُ التّجنيسِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقي	١٣٦ ــ ١٥١
أوَّلاً: التّجنيس المُحرَّف	١٣٩ ــ ١٤١
ثانياً: التّجنيس النّاقص	١٤١ ــ ١٤٢
ثالثاً: التّجنيس المضارع	١٤٢ ــ ١٤٤
رابعاً: التّجنيس المُصحَّف	١٤٤ ــ ١٤٥
خامساً: التّجنيس اللاحق	١٤٥ ــ ١٤٧
سادساً: التّجنيس المقلوب	١٤٧ ــ ١٤٨
سابعاً: التّجنيس الاشتقاقي	١٤٨ ــ ١٥١
المبحث الثالث: إيقاع الطباق وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقي	١٥٢ ــ ١٦٣
أوَّلاً: طباق الاسم مع الاسم	١٥٦ ــ ١٥٧
ثانياً: طباق الفعل مع الفعل	١٥٧ ــ ١٥٨
ثالثاً: طباق الاسم مع الفعل	١٥٨ ــ ١٦٠
رابعاً: طباق الإيجاب والسَّلب	١٦٠ ــ ١٦٢
خامساً: المقابلة	١٦٢ ــ ١٦٣
الخاتمة	١٦٤ ــ ١٦٨
المصادر والمراجع	١٦٩ - ١٨٣

المُقدِّمةُ

المُقدِّمةُ

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحَمْدُ للهِ الَّذي جَعَلَ الحمْدَ مِفتاحاً لِذِكْرِهِ، وسبباً لِلمَزيدِ مِنْ فَضْلِهِ، ودَليلاً على آلائِهِ وعَظَمَتِهِ، والصَّلاةُ والسَّلامُ على سيِّدِ الأنبياءِ والرُّسُلِ النَّبيِّ الأكرمِ أبي القاسمِ محمَّد، وعلى آلِهِ الأطهارِ، نورِ الأنوارِ أئمَّةِ الهُدى وسادةِ التُّقى، وعلى مَنْ سارَ على نَهجِهِ وعَمِلَ بهدْيِهِ من الصَّحابةِ الأخيارِ. وبعد:

فإنَّ الإيقاعَ ظاهرةٌ منتشرةٌ في مختلفِ مجالاتِ الحياةِ؛ إذ يُمكنُ للإنسانِ ملاحظتُهُا في تركيبهِ العضويِ مثلاً، أو في فنَّيِّ العمارةِ والزَّخرفةِ، أو في المجالِ الكوني المحيطِ به أيضاً، فضلاً عن توافرِ هذهِ الظاهرةِ في الفنونِ الإبداعيَّةِ كالنحتِ والرَّسمِ والموسيقى والغناءِ أيضاً؛ بوصفِها ظاهرةً تقومُ على التَّناسقِ والتَّرتيبِ المُنتظمِ، أمَّا في ميدانِ الشِعرِ فالإيقاعُ يُعدُّ من أبرزِ العناصرِ الَّتي ينمازُ بها الشِعرُ من الفنونِ القوليَّةِ الأخرى، بل هو ركنُهُ الرَّئيسُ الَّذي يقومُ عليهِ، فهو انعكاسٌ لانفعالاتِ الشَّاعرِ المبدعِ وتجاربهِ الشُّعوريَّةِ المختلفةِ، وبهِ يُعبِّرُ الشَّاعرُ عن عواطفِهِ الدَّاخليَّةِ وكُلِّ ما يجولُ في نفسِهِ، مُحاكياً عِبْرَهُ ذلك الصَّوتَ الخفيَّ الَّذي تضجُّ بهِ أعماقُهُ، ومِنْ هنا تبرزُ أهميَّةُ هذه الدِّراسةِ الَّتي تهدفُ إلى كَشْفِ السِّتارِ عن الطَّاقةِ الإبداعيَّةِ والتأثيريَّةِ الَّتي يتَّصفُ بها عنصرُ الإيقاعِ في شِعرِ الأحوصِ، فضلاً عن كونهِ مكمناً جماليَّاً في نصوصِهِ الشعريَّةِ عموماً، وقد اختيرَ الأحوصُ الأنصاريُّ، ليكونَ شِعرُهُ ميداناً تطبيقيَّاً لهذه الدِّراسةِ؛ بوصفِهِ شاعراً بارعاً من أبرزِ شُعراءِ العصرِ الأمويِّ، أهَّلَهُ إبداعُهُ الشِعريُّ لنيلِ مكانةٍ أدبيَّةٍ مرموقةٍ عندَ النُّقَّادِ القدماءِ والمُحدثينَ أيضاً، على الرَّغمِ من مجايلتهِ لكبارِ الشُّعراءِ آنذاك من أمثالِ عبيد الله بن قيس الرُّقيَّاتِ وعمر بن أبي ربيعةِ والفرزدقِ، حتَّى أنَّ ابنَ سلَّامٍ الجُمحيّ قد عدَّهُ من ضمنِ فحولِ الشُّعراءِ ووضَعَهُ في الطَّبقةِ السَّادسةِ من الطَّبقاتِ الإسلاميَّةِ، وكان ترتيبُهُ الثَّانيَ فيها؛ لذا جاءتْ الدِّراسةُ موسومةً بعنوان **"البِنْيَةُ الإيقاعيَّةُ في شِعْرِ الأحوصِ الأنصاريِّ"** في محاولةٍ منها لتسليطِ الضَّوءِ على تراثِ الشِعرِ العربي، وإبرازِ مكامنِ الإبداعِ والجَّمالِ فيه، وقد اقتضَتْ طبيعتُها أنْ تُقسَّمَ على ثلاثةِ فصولٍ يتقدَّمُها تمهيدٌ، وتلحقُ بها خاتمةٌ تضمَّنتْ أهمَّ النتائجِ الَّتي توصَّل إليها البحثُ، تضمَّنَ التَّمهيدُ الَّذي حملَ عنوان **"مداخل تعريفيَّة"** محورينِ، تحدَّثَ الباحثُ في المحورِ الأوَّلِ عن مفهومِ بِنْيَةِ الإيقاعِ في اللغةِ والاصطلاحِ، كذلك فتَّشَ عن مصطلحَ الإيقاعِ الشِعري في الدِّراساتِ العروضيَّةِ والنَّقديَّةِ القديمةِ، متتبِّعاً إيَّاهُ وصولاً إلى الدراساتِ الحديثةِ، فيما تطرَّقَ في المحورِ الثَّاني الَّذي جاءَ بعنوان **"إضاءاتٌ حولَ الشَّاعرِ"** إلى ولادةِ الشَّاعرِ ونَسَبهِ وأسرتِهِ، وكذلك مكانتِهِ الشِعريَّةِ بين الشُّعراءِ المعاصرينَ له، فضلاً عن النُّقَّادِ القدماءِ والمحدثين أيضاً، أمَّا الأوَّلُ

الموسومُ بـ**"الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيةِ الإيقاعِ الخارجي في شِعرِ الأحوصِ"** فقد تضمَّنَ ثلاثةَ مباحث، درسَ الباحثُ في المبحثِ الأوَّلِ الَّذي حملَ عنوان **"الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيةِ البحورِ الممزوجةِ"** الأوزانَ الشِعريَّةَ ذاتَ التَّفعيلتينِ المختلفتينِ، الَّتي استعملها الشَّاعرُ في نَظمِ نصوصِهِ الشِّعريَّةِ، فيما درسَ في المبحثِ الثَّاني الموسومِ بـ**"الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيَةِ البحورِ الصَّافيةِ"** الأوزانَ الصَّافيةَ ذات التَّفعيلةِ الواحدةِ المتكرِّرَةِ المُستعملَةِ من لدن الشَّاعرِ، وقد حاول الباحثُ في المبحثينِ المذكورينِ أنْ يقفَ على علاقةِ كُلِّ بحرٍ استعملَهُ الشَّاعرُ بالحالةِ الانفعاليَّةِ والتَّجربةِ الذَّاتيَّةِ الَّتي دَفَعتْ بالشَّاعرِ إلى استعمال كُلِّ وزنٍ من تلك الأوزانِ؛ بما يُلائمُ عواطفَهُ وانفعالاتهُ، فيما تضمَّنَ المبحثُ الثَّالثُ الموسومُ بـ**"التَّدويرُ في شِعرِ الأحوصِ"** دراسةَ ظاهرةٍ شِعريَّةٍ إيقاعيَّةٍ تضمَّنتها نصوصُ الشَّاعرِ والشُّعراءِ الآخرين أيضاً، ألا وهي ظاهرةُ التَّدويرِ وما لها من فاعليَّةٍ مؤثِّرةٍ في تلاحمِ أجزاءِ النَّصِّ وتماسُكِهِ، وكذلك الدِّلالاتِ الموسيقيَّةِ والمعنويَّةِ الَّتي تُفضي إليها هذه الظَّاهرة.

أمَّا الفصلُ الثَّاني فقد حمل عنوان**"الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيةِ القوافي في شِعرِ الأحوصِ"** وتضمَّن ثلاثةَ مباحثٍ، دُرِسَ في المبحثِ الأوَّلِ الموسومِ بعنوان بـ**"في مفهومِ القافيةِ"** معنى القافيةِ في اللغة والاصطلاح، وحدُّها عند علماءِ العروضِ، فضلاً عن تبيانِ أجزائِها كافّةٍ: حروفها وحركاتها، فيما اشتملَ المبحثُ الثَّاني الَّذي وسِمَ بـ**"الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيَةِ القوافي وأنواعِها في شِعرِ الأحوصِ"** على دراسةِ القوافي الَّتي استعملها الشَّاعرُ في نصوصِهِ وبيانِ أنواعِها ونسبتها المئويَّةِ، فضلاً عن دراسةِ حرفَ الرَّويِّ الَّذي يُعدُّ من أهمِّ الأجزاءِ في القافيةِ، فضلاً عن الدِّلالاتِ الَّتي يَدلُّ عليها كُلُّ حرفٍ من حروفِ الهجاءِ إذا ما استُعْمِلَ رويَّاً، كما تضمَّن المبحثُ الثَّالثُ دراسةَ المآخذِ القافويَّةِ والسَّقطاتِ الَّتي وقعَ فيها الشَّاعرُ عند بناءِ قوافيهِ، وقد حملَ عنوان **"عيوبُ القافية"**.

أمَّا الفصْلُ الثَّالثُ فقد خُصِّصَ لدراسةِ الإيقاعِ الدَّاخليِّ، وجاءَ موسوماً بعنوان **"الأداءُ الموسيقيُّ في بنيةِ الإيقاعِ الدَّاخليِّ في شِعْرِ الأحوصِ"**، وتضمَّن ثلاثةَ مباحث، دُرِسَ في كُلِّ مبحثٍ منهُ فنٌّ بلاغيٌّ معيَّنٌ، من بين أبرزِ الفنونِ الَّتي تشكَّلتْ عِبْرها موسيقى التَّكوين الدَّاخليِّ للنصوصِ الشِعريَّةِ، فاشتمل المبحثُ الأوَّلُ الَّذي حملَ عنوان**"إيقاعُ التَّكرارِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيِّ"** على دراسةِ فنِّ التَّكرارِ بمُستوياتٍ ثلاثةٍ: (إيقاعُ تكرار الحروف-إيقاعُ تكرار اللفظة- إيقاعُ تكرار العبارة)، فيما تضمَّنَ المبحثُ الثَّاني الَّذي حملَ عنوان **"إيقاعُ التَّجنيسِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيِّ"** دراسةَ فنِّ التَّجنيسِ بأنواعهِ الَّتي توافرت في نصوصِ الشَّاعرِ، أمَّا المبحثُ الثَّالثُ الموسومُ بعنوان **"إيقاعُ الطِّباقِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيِّ"** فقد خُصِّصَ لدراسةِ فنِّ الطِّباقِ بأنواعهِ الَّتي رصَدَها البحثُ في النَّصوصِ الشِعريَّةِ

للشَّاعرِ، والَّتي من ضمنها المقابلةُ الَّتي تلحقُ بالطِّباقِ، لتأتي بعد ذلك خاتمةُ الدِّراسةِ والَّتي تضمَّنت أبرزَ النتائج الَّتي توصَّل إليها الباحثُ.

بعد هذا العرضِ السَّريعِ لأجزاءِ الدِّراسةِ، يودُّ الباحثُ الإشارةَ إلى المنهجِ المُتَّبَعِ في هذه الدِّراسةِ، فقد تمَّ الاعتمادُ على المنهجِ الوصفي التَّحليلي في عرْضِ الظَّواهرِ العروضيَّةِ أو الإيقاعيَّةِ في شِعرِ الأحوصِ ودراستها، كما أفادَ الباحثُ في بعضِ المواضعِ من البحثِ من المنهجِ الإحصائيِّ؛ وذلك في إحصاءِ الأوزانِ مثلاً أو القوافي أو حروفِ الرَّويِّ الَّتي استعملها الشَّاعرُ في بناءِ نصوصِهِ؛ بغيةَ الوصولِ إلى نتائجَ بحثيَّةٍ دقيقةٍ، فضلاً عن استعمالِهِ لآليَّاتِ المنهجِ التاريخي؛ في بعضِ المواضعِ الَّتي استدعتْ ذلك؛ في دراسةِ وتتبُّعِ بعضِ الظَّواهرِ مثلاً.

اعتمدَ الباحثُ في دراستهِ لشِعرِ الأحوصِ المجموعِ على نسخةِ الدكتورِ عادل سليمان جمال؛ بوصفِها نسخةً قيِّمةً تتَّسمُ بالدقَّةِ والرَّصانةِ في إيرادِ النَّصوصِ الشِعريَّةِ وتخريجها تخريجاً منهجيَّاً، نالَ على إثرها درجة الماجستير في اللغةِ العربيَّةِ وآدابها بعد أنْ خضعتْ لمناقشةٍ علميَّةٍ دقيقةٍ وذلك في عام ١٩٦٤م في جامعة القاهرة بمصر، إذ قسَّمَ الدكتور عادل سليمان شِعْرَ الأحوصِ الَّذي قامَ بجمْعِهِ على ثلاثةِ أقسام: جعلَ القسمَ الأوَّلَ مُخصَّصاً للأشعارِ الَّتي تثبَّتَ من صحَّةِ نَسَبها للأحوصِ، أمَّا القسمُ الثَّاني فجَعَلَهُ للأشعارِ المشكوكِ بصحَّةِ نَسَبِها للأحوصِ، فيما خصَّصَ القسمَ الثَّالثَ للأشعارِ المنحولةِ على الأحوصِ، وقد اكتفتِ الدِّراسةُ بالاعتمادِ على القسمِ الأوَّلِ فقط من شِعرِ الأحوصِ، وهذا ما أشارَ به الأستاذُ المشرفُ على الباحثِ، وسيطلقُ الباحثُ في دراستهِ مصطلحَ -الديوان-؛ تجوُّزاً، عند الإحالةِ إلى شِعرِ الأحوصِ.

كما أفادَ الباحثُ أيضاً مِنْ مصادرَ ومراجعَ نقديَّةٍ وعروضيَّةٍ وبلاغيَّةٍ عديدةٍ، فمن كُتبِ الأدبِ والنَّقدِ القديمةِ الَّتي اعتمدها الباحثُ، كتابُ (فحولة الشُعراءِ) للأصمعي، و(طبقات فحول الشعراءِ) لابن سلَّام الجُمحي، و(البيان والتَّبيين) للجاحظِ، و(نقد الشِعر) لقدامة بن جعفر، و(الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني، و(العمدة) لابن رشيق القيرواني، ومن كُتُبِ البلاغةِ (أساس البلاغة) للزمخشري، و(الإيضاح) للخطيب القزويني، ومن كُتبِ العروضِ كتابُ (القوافي) للأخفش، وكتاب (العروض) لابن جنّي، و(الجامع في العروض والقوافي) لأبي أحمد العروضي، (ومعيار النُّظَّار في علوم الأشعار) لعبد الوهاب الزنجاني، ومن المراجعِ (حديث الأربعاء) لطه حسين، (والشعر والغناء في المدينة ومكة) لشوقي ضيف، و(موسيقى الشعر) لإبراهيم أنيس، و(موسيقى الشعر العربي دراسة فنِّية وعروضيَّة) لحسني عبد الجليل يوسف، و(المرشد إلى فهم أشعار العرب) لعبد الله الطَّيب، و(فن التقطيع الشعري) لصفاء خلّوصي، وكُتُبَ لُغويَّةٍ ككتاب (العين) للفراهيدي و(لسان العرب) لابن منظور، وتاريخيَّةٍ ككتاب (أُسْدُ الغابةِ) لابن الأثير وغيرها من الكتبِ الَّتي اعتمدها الباحثُ، ومن الرسائل والأطاريحِ الجَّامعيَّةِ: (البنيةُ

الإيقاعيَّةُ في شِعرِ الجَّواهري) اطروحة دكتوراه لعبد نور داود، جامعة الكوفة ٢٠٠٨م، و(البنيةُ الإيقاعيَّةُ في شِعر أحمد مطر) رسالة ماجستير لزهراء عبد الكاظم محمد، جامعة البصرة ٢٠١٥م، و(البنيةُ الإيقاعيَّةُ في شِعر مصطفى جمال الدين) رسالة ماجستير لفرح مهدي سهيل، جامعة كربلاء ٢٠٢٠م، وغيرها من الرَّسائل والأطاريح الأخرى.

وفيما يخصُّ المعوِّقاتِ والمشاكلَ الَّتي لاقتني في مسيرةِ البحثِ، فإنَّ كرمَ الباري ولُطفَهُ الغامرَ لي في مساعدتي على انجازِ هذا العملِ المتواضعِ، يُحتِّمانِ عليَّ الإعراضَ عن ذكرِ ذلك، فلهُ الفضلُ والحمدُ دائماً وأبداً، وأخيراً لا يسعني المقامُ إلَّا أنْ أتقدَّمَ بجزيل الشُكرِ ووافرِ الاحترام والتَّقدير إلى أستاذي الفاضل ومُعلِّمي الحصيفِ الأستاذ الدكتور حسن حبيب عزر الكريطي عميد كليَّة التَّربية للعلومِ الإنسانيةِ؛ لتفضُلِهِ بالإشرافِ على البحثِ أوَّلاً، ولما قدَّمَ لي من ملاحظَ سديدةٍ وتوجيهاتٍ صائبةٍ طيلةَ مسيرةِ البحثِ، فلمْ يدَّخرْ معي جُهداً، وقد رافقني مرافقةَ الأبِ لابنهِ والمُعلِّمِ الحريصِ لتلميذه، حتّى أُخرِجتْ الرِّسالةُ على هذا الوجهِ، وسأظلُّ مديناً له ما حييتُ، لذا أسألُ العليَ القديرَ أن يَحفَّهُ بحفظهِ ولُطفِهِ، وأنْ يُبقيَهُ مناراً مُشعَّاً يهتدي بنورِ فيضِهِ طُلَّابُ العلمِ والمعرفةِ، إنَّهُ سميعٌ مجيبٌ.

في الختامِ أقولُ: حسبي أنِّي اجتهدتُ وبذلتُ ما بوسعي، فـ{لا يُكلِّفُ اللهُ نفساً إلَّا وسعَها}[1] فإنْ أصبتُ فذلك فضلٌ من اللهِ ورحمةٌ، وإنْ أخطأتُ فمن نفسي، وعليَّ وحدي يكون وزرُ ذلك، والحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ والصَّلاةُ والسَّلامُ على نبيِّهِ محمَّدٍ الأمين وعلى آلهِ الطَّيبين الطاَّهرين.

الباحثُ

[1] سورة البقرة: ٢٨٦.

التَّمهيدُ
(مداخلُ تعريفيّةُ)

أولاً: في مفهومِ بِنيةِ الإيقاعِ

ثانياً: إضاءاتٌ حول الشاعرِ

التَّمهيدُ: مداخل تعريفية

أولاً: بِنْيةُ الإيقاع

يُعدُّ الجانبُ الموسيقيُّ والإيقاعيُّ في الشعر العربي من أهمّ ما تميّز به الشّعرُ منذ نشأته، الى عصرنا الحاضر، سواء أكان ذلك التميّزُ في قبالِ الآدابِ العالميةِ بشكلٍ عام، أم إزاء النثر العربي تحديداً، فالبناءُ الإيقاعيّ جعل الشعرَ العربي يزدادُ ألقاً وجمالاً، ويكون أكثر وقعاً وتأثيراً في نفوس المتلقّين، عِبْرَ تطريب مسامعهم وشدّهم نحوه؛ بما يتميّز به من السمات الغنائية والموسيقية التي يُضفيها على البناء الشعري، فالصوت والموسيقى هما من أكثر المؤثّرات عمقاً في الذّاتِ الإنسانية؛ فهما يُعبّرانِ عن تجربة الشاعر وما يختلج في نفسه من مشاعرَ جيّاشةٍ، فضلاً عن دورهما في إحداثِ عملية التخييل اللازم لدى المتلقّي؛ قصد إثارة انفعال النفس عنده. فالشعرُ يفقدُ خاصيّةَ تأثيرهِ من دون البنى الإيقاعية والنّغم الموسيقي.

لمّا كان الشعرُ كذلك، صار ألصقَ تعلّقاً في مسامع النّاس، وأشدّ حفظاً في صدورهم من النثر، الأمر الذي أسهم في حفظ الشعر العربي من الضياع والاندثار، بخلافِ النَّثرِ الذي ضاع أكثرُهُ، لذا قال الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) : "وما تكلّمت به العربُ من جيّد المنثور، أكثر مما تكلّمت به من جيّد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عُشرُه، ولا ضاع من الموزون عُشرُه "[١].

ولتبيانِ مفهومِ بنيةِ الإيقاعِ ورَصْدِ دلالتهِ اللُّغويةِ في المعاجمِ العربيةِ، فقد جاءت البنيةُ بمعنى البناء وهو نقيضُ الهَدْمِ، وهي مأخوذةٌ من "بنى البَنَّاءُ البناءَ بَنْياً وبناءً وبنىً، مقصورٌ، وبُنْياناً وبِنْيةً وبنايةً وابْتناهُ وبنَّاهُ...والبِنْيةُ والبُنْيةُ: مابَنَيتَهُ، وهو البِنَى والبُنى"[٢]، وقد وردت في المعجم الوسيط من البُنْيان:" البُنْيةُ والبِنْيةُ، وجمعُها: بُنَىً أو بِنَىً، وهيئةُ البناء، ومنه بِنْية الكلمة: أي صيغتها، وفلانٌ صحيح البِنْية"[٣].

وقد ذكر قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) لفظة بِنْية مرّتينِ في كتابه نقد الشّعر: الأولى في معرض حديثهِ عن التّسجيع والتّقفيةِ، إذ يقول: "لأنَّ بِنْية الشّعرِ إنّما هو

---

[١] البيان والتبيين، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٩٨م: ٢٨٧/١.

[٢] لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي ابن منظور الأنصاري الأفريقي (ت٧١١هـ)، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف-القاهرة، مادة (بنى)، مج١: ٣٦٥/٥.

[٣] المعجم الوسيط، الصادر عن مجمع اللغة العربية-القاهرة، بتوجيهٍ وتكليفٍ من لدن د. شوقي ضيف، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م، مادة (بنى): ٧٢.

التَّسجيعُ والتقفية"[١]، والثانية في حديثه عن عيوب الوزن قائلاً :"إنَّ من عيوبه التخليعَ، وهو أن يكون قبيحُ الوزن قد أفرط قائله في تزحيفه وجعل ذلك بِنية للشعر كله"[٢]، وذكر أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) بـ"أنَّ البنية من التأليف يجري في استعمال المتكلمين...وأهل اللغة يُجرونها على البناء يقولون: بِنْية وبُنْية وقال: بنى بنية من البناء، وبنية من المجد"[٣]، وجعل ابنُ رشيق القيرواني(ت ٤٥٦هـ) البِناءَ في الشعر كالبناءِ في الأبنيةِ أو البيوت، وذلك في معرض كلامه عن حدِّ الشِعْرِ وبنيته، فشبّه بيت الشِعرِ في القصيدة بالبيت الذي يبنيه الإنسان، إذ يقول:" والبيتُ من الشِعرِ كالبيت من الأبنية...وصارت الأعاريضُ والقوافي كالموازين والأمثلةِ للأبنية، أو كالأواخيِّ والأوتادِ للأخبية"[٤].

أمّا اصطلاحاً فلفظة بنية مشتقّةٌ من التعبير اللاتيني "strucre" التي يراد بها الهيأة، أو البنية، أو البناء، فهي حالةٌ تكون فيها العناصر المختلفةُ لأيّةِ مجموعةٍ محسوسةٍ أو مجرّدةٍ، مُنظَّمةً فيما بينها، بحيث لا يمكن أن يتحددَ لها معنىً معيّنٌ في ذاتها، إلّا عِبْرَ المجموعة التي تنتظمُها [٥]، أو هي" تلك العلاقات الداخليَّةُ الثابتةُ التي تُميّز مجموعةً ما، بحيث تُكوّن أسبقيةً منطقيةً للكل على الأجزاء، أي أن كل عنصرٍ من البنية لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة"[٦] وهذا ما يمكن ملاحظته حقاً في البناء الإيقاعي الكلّي في الشعر من حيث أسبقيته على بقية العناصر المكوّنة له؛ بغيةَ تحديد المعنى العام للنص.

ويرى د. صلاح فضل في مصطلحِ البِنيةِ أنّه من أهمِّ المصطلحاتِ الُّلغويةِ الحديثة، على الرغم من استعمال كثيرٍ من الباحثين له، بمفاهيمَ مختلفةٍ[٧]، ولم ترد كلمةُ بِنية في القرآن الكريم بلفظها هذا، لكنَّها جاءت بمعنى البناء والبنيان

---

[١] نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، الناشر: مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٣م: ٦٠.

[٢] نقد الشعر: ٢٠٦.

[٣] الفروق في اللغة، أبو هلال العسكري، تح: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة - بيروت، ط٤، ١٩٨٠م: ١٣٧-١٣٨.

[٤] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط ٥، ١٩٨١م: ١٢١/١.

[٥] ينظر: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية الى الألسنية، يوسف وغليسي، رابطة ابداع الثقافية، د ط، ٢٠٠٢م: ١١٩.

[٦] الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، دار ابن كثير-دمشق، ط١، ١٩٩٨م: ٨.

[٧] ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، ط١، ١٩٩٨م: ١١٤.

والمبنى[١]، كقوله تعالى:**{والسَّماءَ بنيناها بأيدٍ وإنّا لَمُوسِعُون}**[٢]، وذَكَرَ تعريفاتٍ لها لعددٍ من الباحثين، لكنَّه يرى التَّعريفَ الأبسطَ الذي يمكن عِبْره التقدّم لتحليل خصائص هذا المصطلح، هو عدُّها ذلك الكلُّ المكوَّنُ من مجموعة ظواهر متماسكةٍ، بحيث يتوقّف كلٌّ منها على ما عداه، فلا يمكن أن يكون معنىً لأيٍّ منها إلّا بفضلِ علاقته بما عداه[٣].

إذن فالبِنْية بمعناها الاصطلاحي هذا لا تختلف كثيراً عمّا أشار إليه عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) في نظرية النظم، إذ رأى أنَّ للّفظة المفردة معنيينِ: أحدهما معجميٌّ، والآخر سياقي، فاللفظة المفردة لا يمكن أن يُحدد لها معنىً معين ما لم تأتِ في سياقٍ تربطها في ضمنه علاقةٌ مع الألفاظ المجاورة لها، التي يتم عِبْرَ هذه العلاقة تحديد المعنى السّياقي ككل، والذي تكوّن نتيجة البناء المتواشج للألفاظ داخل النص[٤].

وقد جعل الجرجاني النظم على ضربين، الأوّل: نظم الحروف، والآخر نظم الكَلِم، وفصّل القول في كلٍّ منهما، قائلاً إن: "نظم الحروف هو تواليها في النُطق، وليس نظمُها بمقتضىً عن معنى...وأمّا نظمُ الكَلِم فليس الأمرُ فيه كذلك لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وتُرتِّبُها على حسب ترتّب المعاني في النفس، فهو إذن نظمٌ [يُعتبر] فيه حال المنظوم بعضه مع بعض"[٥].

لقد انتفع البنيويّون من أبحاثِ الجرجانيِّ اللُّغويَّةِ المتمثّلةِ بنظريةِ النظمِ في دراساتهم اللغوية كثيراً، فهو يرى أن الكلمة المفردة لا قيمة لها في ذاتها، بل بتواشجها في التراكيب اللغوية[٦]، وفي ما يتعلّقُ بالبِنْية فقد جعلها جان بياجيه[٧]، تقومُ على أُسسٍ ثلاثة وهي: (الشمولية، التحوّل، التحكّم الذاتي) ويراد بالشمولية:

---

[١] ينظر: م، ن: ١٢٠.
[٢] سورة الذاريات: ٤٧.
[٣] ينظر: نظرية البنائية: ١٢١.
[٤] ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة ودار المدني، ط٣، ١٩٩٢م: ٤٥-٦٣.
[٥] م، ن: ٤٩.
[٦] ينظر: عبد القاهر الجرجاني وإرهاصات المنهج البنيوي (بحث)، د. عبد العليم محمد اسماعيل، مجلة الجزيرة للعلوم التربوية والإنسانية، السودان، ٢٠١٣م، مج: ١٠، ع: ٢.
[٧] عالم نفس وفيلسوف سويسري، ولد عام ١٨٩٦م، وتوفي عام ١٩٨٠م، أنشأ في جنيف مركز نظرية المعرفة عام ١٩٦٥م، كما يُعد رائد المدرسة البنائية في علم النفس، نُشر على الموقع الإلكتروني: https://snaccooperative.orj/ark:/٩٩١٦٦/w٦pc٣h٠٥ "jean piaet"

التماسك الداخلي للبنية، فتكون كاملةً في ذاتها، وليست تشكيلاً لعناصر متفرّقةٍ؛ لأنها كالخلية، فهي تنبض بقوانينها الخاصة التي تُشكّل طبيعتها وطبيعة المكونات الجوهرية، والتي تعطي مجتمعةً، الخصائص الكلية والشاملة للبنية، أما التحوّل: فهو عملية توليدٍ وإثراءٍ لجمل جديدةٍ، من الجمل الأساسية، شريطة أن لا يكون هناك تجاوز لحدود البنية الداخلية، وأما التحكّم الذاتي: فيُقصد به أن تكون البنية مكتفيةً بذاتها، فهي تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي، ونتيجةً لهذا التحكّم الذاتي يحدث التحوّل الذي أُشيرَ إليه سلفاً[١].

الإيقاع

إنَّ الإيقاعَ ظاهرةٌ قديمةٌ عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة أو المتآلفة كما في حركةِ الفصولِ الأربعةِ وفي مداري الشَّمسِ والقمرِ وصولاً إلى جوفِهِ وتجلِّيها في الدَّورةِ الدَّمويَّةِ ودقَّاتِ القلبِ بداخلهِ[٢]، وقد أدركها في حركة المخلوقات من حوله، قبل أن يدرك ذلك في تكوينه العضوي، وقد توصّل إلى أنَّ هذه الظاهرةَ هي الأساسُ الذي يقوم عليه هذا البناءُ الكوني، بما يتضمّنه من حركةِ الظَّواهرِ الماديَّةِ، القائمةِ على التَّوازنِ والتَّناسبِ والنظام[٣].

والإيقاعُ من المصطلحات الموسيقية، فهو مشتقٌّ من الفعل وَقَعَ أو وقَّعَ، أي من الوقْعِ أو التوقيعِ، وقد جاء في معجم العين "الوقْعُ: وقْعةُ الضَّربِ بالشّيء، ووقْعُ المطرِ، ووقْعُ حوافر الدّابّةِ، يعني: ما يُسمَعُ من وقْعهِ. ويُقال للطير إذا كان على أرضٍ أو شجرٍ: هنّ وقوعٌ أو وقَّعٌ...والميقعةُ: المكان الذي يقعُ عليه الطائر...والميقعةُ أيضاً: خشبةُ القصّارين يدقُّ عليها الثياب بعد غسلها"[٤]، ويُقال: "وقعَ الشيءُ على الأرضِ وقوعاً. وأوقعتهُ إيقاعاً. ووقعَ الطائرُ على الشجرةِ. ويُقال: هذه ميقعةُ البازي: لكُنْدُرتهِ"[٥] والإيقاعُ: "من إيقاع اللَّحنِ والغناءِ وهو أنْ

---

[١] ينظر: النقد الجزائري، يوسف وغليسي: ١١٩.

[٢] ينظر: الإيقاع في شِعر الحداثة (دراسة تطبيقيّة على دواوين فاروق شوشة-إبراهيم أبو سنة-حسن طلب-رفعت سلام)، د. محمد علوان سالمان، مطبعة الجلال، العامرية، إسكندرية-مصر، الناشر: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨م: ١٤.

[٣] ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب-سورية، ط ١، ١٩٩٧م: ١٧

[٤] كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٠هـ)، تح: د. عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، مادة (وقع):٣٩٢/٤-٣٩٣.

[٥] الميقعةُ أو الكُندرة: مكانٌ مرتفع عن الأرض أو يكون من الخشب يحطُّ عليه البازيُّ، وهو نوعٌ من الصقور، ينظر: أساس البلاغة، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد

يُوقِعَ الألحانَ ويُبيّنَها، وسمّى الخليلُ، رحمه الله، كتاباً من كتبهِ في ذلك المعنى، كتاب الإيقاعِ "[1].

وبناءً على ما تقدّم من تعريفاتٍ لُغويّةٍ للإيقاع، يتّضحُ أنَّ ما يُراد منه هو الاشارةُ إلى عمليةِ إحداثِ الصَّوتِ أو الأصواتِ المختلفةِ التي تُنتَجُ من الضّرْبِ، أو سقوط المطر، أو السيرِ، أو الحركةِ والسكون، أو العزف على الآلات، والتي يكون لها أثرٌ ووقعٌ في النفس، وتحديداً تلك الأصوات التي ترتبط بالموسيقى أو الغناء أو الشعر.

أمّا الدلالة الاصطلاحية للإيقاع فقد ظلّت محتفظةً بعلاقتها مع الموسيقى، والتي تُمثّل الموطن الأصلي الذي وفد منه هذا المصطلح، ونستدلُّ على ذلك عِبْرَ ما سَيتمُّ ذكرُهُ من تعريفاتٍ وردتْ في المصادر القديمة عنه، فلم يلحظِ القدماءُ هذا المصطلحَ إلا عِبْرَ الموسيقى ومنْ ثَمَّ الوزن الشعري، على الرغم من تجلّيهِ في فنّي العمارة والزخرفة الإسلاميين[2]؛ ويُعزا هذا الأمرُ إلى طبيعةِ العربِ القدماءِ وعلاقة الشعر بالموسيقى لديهم ومدى تواشج الإثنين معاً؛ فإذا نبغَ شاعرٌ في قبيلةٍ ما في الجاهليةِ، تعالتِ الأصواتُ بهجةً بحلوله، ودُقَّتِ الطَّبولُ تهليلاً بنبوغهِ، ويبدؤون بالغناء والإنشاد فرحاً به؛ بوصفهِ محامياً عن القبيلةِ وذائداً عنها[3]، لذا فإنَّ الشِّعرَ لم يكنْ بمعزلٍ عن الغناءِ ألبتة، فالشعرُ الجاهلي الَّذي يُمثِّلُ باكورةَ الشِّعر العربي هو في أصلِهِ غنائيٌّ كما يذهب إلى ذلك د. شوقي ضيف[4]، فيقولُ: "ومعنى كُلِّ ما قدَّمنا أنَّ الشِعرَ في الجَّاهليَّةِ كان يُصْحَبُ بالغناءِ والموسيقى، فهو شِعرٌ غنائيٌّ تامٌ"[5]، حتَّى أنَّ حسّانَ بن ثابت ينشدُ في ذلك، إذ يقول:

[من البسيط]

تغنَّ في كلِّ شِعرٍ أنت قائلَهُ إنَّ الغِناءَ لهذا الشِعر مضمارُ

الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٨م، مادة (وقع): ٣٤٩/٢.

[1] لسان العرب، ابن منظور، مادة (وقع) مج ٦: ٤٨٩٧/٥٤.

[2] ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة-، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط ٣، ١٩٧٤م: ٢٢٣-٢٣٥.

[3] ينظر: العمدة: ٦٥/١. والمزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، تح: محمد أحمد جاد المولى بك، وعلي محمد البجاوي، ومحمد ابو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة-مصر، ط٣: ٤٧٣/٢.

[4] ينظر: تاريخ الأدب العربي –العصر الجاهلي-، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٢٤، ٢٠٠٣م: ١٩٠.

[5] م، ن: ١٩٣.

يَميزُ مكفأهُ عنه ويــعزلَهُ كما تميزُ خبيثَ الفضّةِ النّارُ [١]

وربّما كان ذلك هو السبب الذي أوقع النقّادَ القدماءَ في خلطٍ في أثناء تفريقهم بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري، فضلاً عن عدم تفريقهم بين الإيقاع والوزن بشكلٍ دقيق، ومهما يكن من أمرٍ فيمكن القول بأنّ الإيقاع هو الأساس الذي قامت عليه الدراسات النقدية[٢].

وقد عرَّف الخوارزميُّ(ت٢٣٢هـ) الإيقاعَ بأنَّه: "النقلة على النّغمِ في أزمنةٍ محدودةِ المقادير"[٣]، فهو يُعدُّ من أوائل علماء العرب الذين أشاروا إلى هذا المصطلح، ويرى الكندي (ت ٢٥٦هـ) أنَّهُ "قولٌ عدديٌّ متناسب، نقيٌّ من الأغراض المفسدة، وبأزمانٍ متساوية الأركان، متشابهة النِّسب"[٤].

أمّا الفارابي (ت ٣٣٩هـ) فيذكر مصطلح الإيقاع بشكلٍ مستفيضٍ، إلّا أنه يريد من ذلك، الإيقاع الموسيقي المتعلّق بنظم الألحان والدوائر الزمنية، لا الإيقاع الشعري، فمفهوم الإيقاع عنده" يختصّ بنظم اللحن في طرائقَ ضابطةٍ لأجزائهِ على أزمنةٍ معيّنةٍ تُقاس عليها الأصوات في مواضع الشدّة واللين، وتُفصّلُ الإيقاعاتُ أجناساً في دوائر زمنية، تُسمّى الأصول، أصغرها ثنائي الحركات"[٥]، ويرى أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) في مَنْ فضَّلَ الشِعرَ على النَّثرِ أنَّ "الألحان التي هي أهنأُ للذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصَّافيةِ والأنفسِ اللطيفةِ، لا يتهيّأ صنعتها إلا على كل منظومٍ من الشِعرِ"[٦]، وبهذا فهو قد ربط بين "فنَّي الشعرِ والموسيقى في إبداعِ الغناءِ الّذي يقوم أساساً على الإيقاعِ النغمي اللفظي"[٧]، وجاء في رسالة نصر الدين

---

[١] ديوان حسّان بن ثابت، تح: د. وليد عرفات، دار صادر- بيروت، ٢٠٠٦م: ٤٢٠/١.

[٢] ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، مسعود وقّاد، اطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر-باتنة، الجزائر، ٢٠١١م: ١٣.

[٣] مفاتيح العلوم، أبو عبد الله محمد بن موسى الخوارزمي، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط ٢، ١٩٨٩م: ٢٦٦.

[٤] رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، أبو يوسف يعقوب بن اسحاق الكندي (١٨٥هـ - ٢٥٦هـ)، تح: د. يوسف شوقي، مطبوعات دار الكتب-القاهرة، ١٩٦٩م: ١١١.

[٥] الموسيقى الكبير، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: د. محمد أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة – مصر: ٢٣.

[٦] كتاب الصِّناعتينِ -الكتابة والشعر-، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشُركاءه، ط ١، ١٩٥٢م: ١٣٨.

[٧] ينظر: الإيقاع في شعر الحداثة: ١٩.

الطوسي (ت ٦٧٢هـ) في علم الموسيقى أنَّ الإيقاعَ: "هو النظامُ الواقعُ بين أزمنةِ السكوناتِ المتخلِّلةِ بين النقراتِ والنغماتِ، ومنه أوزانُ الشِّعرِ"[١].

ويُلحظُ عِبْرَ ما تقدَّم ذكرُهُ أنَّ جُلَّ علماءِ العربِ القدماء قد نظروا إلى الإيقاعِ وعرّفوهُ عِبْرَ الحقلِ الموسيقيِّ، فهو يقومُ عندهم على أساسِ الحركةِ والزَّمنِ بِنَسقٍ مُطّردٍ يعتمدُ على سماتٍ ثلاث: التَّناسب، الانتظام، التَّكرار.

ويزعمُ الباحثُ أنَّ أغلب المصادر العروضية القديمة التي وقعت بين يديهِ تكاد تخلو من تعريفٍ مُتّفقٍ عليه لمصطلح "الإيقاع الشعري"، ومن أبرز تلك المصادر: (كتاب القوافي) للأخفش (ت ٢١٥هـ)، (وكتاب العروض) لابن جني (ت٣٩٢هـ) و(الكافي في علم العروض والقوافي) للتبريزي (ت ٥٠٢هـ) و(القسطاس في علم العروض) للزمخشري (ت ٥٣٨هـ) و (القوافي) لأبي الحسن الإربلي (ت ٦٧٠هـ) و(نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب) لجمال الدين الأسنوي (ت ٧٧٢هـ)، و (العروض والقوافي) لأبي اسماعيل المقرّي (ت ٨٣٧هـ).

وبذلك يمكن القول بإنَّ مصطلح الإيقاع عند علماء العربية القدماء كان ألصق بالموسيقى منه بالشعر، بدليلِ ما ذهب اليه ابنُ فارس(ت٣٩٥هـ) إذ يقول: "إنَّ أهلَ العروضِ مُجمِعونَ على أنَّهُ لا فَرْقَ بين صناعةِ العروضِ وصناعةِ الإيقاعِ، إلّا أنّ صناعةَ الإيقاعِ تُقسِّمُ الزَّمانَ بالنّغمِ، وصناعةَ العروضِ تُقسّمُ الزَّمانَ بالحروفِ المسموعةِ"[٢]. لذلك فَهُم اكتفوا بتعريفِ عِلْمِ العروضِ وبعض المصطلحاتِ المتعلّقةِ به وتعريف بحورهِ وأجزائها، وتعريف القوافي وأنواعها، من دون أنْ يتطرّقوا لمصطلح الإيقاع في الشعر، وعلى الرَّغمِ من الفرقِ الذي أشارَ إليهِ ابنُ فارس بين الإيقاع والعروض من حيث النَّغمِ والحروفِ في معرض كلامه عنهما، إلّا أنَّهُ هو الآخرُ لمْ يُشِرْ لمصطلح الإيقاع في الشعر، بل عبّر عنه بـ"صناعة العروض"، فضلاً عمَّا تقدَّمَ فإنَّ القدماءَ لمْ يُفرّقوا أيضاً بين الوزنِ والإيقاع، ونظروا إلى الإثنين على أنّهما شيءٌ واحد، والذي يُؤكّدُ هذا الأمرَ، ما ذهبَ إليه بعضُ المُحْدَثينَ، من أمثال كمال أبو ديب الذي رأى بأنَّ: "العروضيين العرب بعد الخليل، العقلِ الفذِّ، أخفقوا في التَّفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع، وكان حديثهم كلّه حديثاً عن

---

[١] رسالة نصر الدين الطوسي في علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، دار القلم – القاهرة، ١٩٦٤م: ١٢.

[٢] الصَّاحبي في فقهِ اللغة العربية ومسائلها وسُنَنِ العرب في كلامها، أحمد بن فارس بن زكريا، علّق عليه ووضع هوامشه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط ١، ١٩٩٧م: ٢١٢.

الأوَّلِ، وبفعلِهم هذا أكّدوا أنّهم لم يفهموا البُعْدَ الحقيقيَّ الجذريَّ لعملِ الخليل، وحوّلوا العروضَ العربيَّ الى عروضٍ كمّي"[١].

لذلك أرادَ المحدثون التأصيلَ لمصطلح الإيقاع في الشعرِ في أبحاثهم النقديَّةِ، وتمييزَهُ من الوزنِ الشعري، فالدكتور عزّ الدين اسماعيل يرى بأنَّ الإيقاعَ غير الوزن، وكثيراً ما يتعارضُ مع الوزنِ، ونتيجةً لهذا التعارضِ يُمكنُ أنْ تُجرى على الوزنِ بعضُ التغييرات[٢]، فالإيقاعُ عنده هو حركةُ الأصواتِ الدَّاخليَّةِ التي لا تعتمدُ على تقطيعاتِ البحرِ أو التَّفاعيلِ العروضيَّةِ، وتوفيرُهُ أشقُّ بكثيرٍ من توفير الوزن؛ لأن الإيقاعَ يختلفُ باختلافِ اللُّغةِ والألفاظِ المُستعمَلَةِ ذاتِها، في حين لا يتأثّر الوزنُ بالألفاظِ الموضوعةِ فيهِ، فإنّك تقول: "عين" وترفعها وتضع مكانها "بئر" مثلاً، فأنت في مأمنٍ من عثرة الوزن؛ لأنَّ الإيقاع هو تلوينٌ صوتيٌّ يصدرُ عن الألفاظِ المُستعمَلَةِ ذاتها، كما يصدر أيضاً عن الموضوع نفسهِ، في حين يُفرضُ الوزنُ على الموضوعِ، هذا من الدَّاخلِ، وهذا من الخارجِ[٣].

ولم يختلف د. محمد مندور عن عزّ الدين اسماعيل كثيراً، ففرّق بين الوزنِ والإيقاعِ على أساسِ الكمِّ والنَّبرِ، وعبّرَ عن الوزنِ بكمِّ التفاعيلِ، فالوزنُ يستقيمُ عندهُ إذا كانت التفاعيلُ متساويةً، ويرى أنَّ كلَّ أنواعِ الشِّعرِ لابُدّ أنْ يكون البيتُ فيها مُقسّماً على تلك الوحداتِ "التفاعيل"، فضلاً عن ذلك فهو يرى بأنَّ الإيقاعَ هو تلكَ الظاهرةُ الصَّوتيَّةُ الراجعةُ، والتي تكون على مسافاتٍ زمنيةٍ متساويةٍ، فهو يتولَّدُ من النقراتِ المتواليةِ، أو أحياناً من الصمت الذي يلي تلك النقرات[٤].

لكنَّ الدكتور شكري عيّاد لم يُفرّق بينهما كثيراً، ورأى بأنَّ الوزنَ أو الإيقاعَ يُعرَّفُ اجمالاً بأنّهُ حركةٌ منتظمةٌ، والتئامُ أجزاءِ الحركةِ في مجموعةٍ متساويةٍ ومتشابهةٍ في تكوينها شرطٌ لهذا النظام، وتَميّزُ بعضِ الأجزاء من بعضٍ في كل مجموعةٍ شرطٌ آخر[٥]، فالاثنان بما يحملانه من نظامٍ والتئامٍ فَهُما يُعطيانِ للشّعرِ قانوناً يُميّزُهُ من النَّثرِ، ويعزو عدم تفريقهِ بين الاثنينِ إلى عدمِ القُدرةِ على فَهْمِ أحدِهما دون الآخر، فإذا جُرِّدَ معنى الكمِّ -أي الوزن-، والنّبرِ –أي الإيقاع- فلا نسلم

---

[١] في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط ١، ١٩٧٤م: ٢٣٠.

[٢] ينظر: الأسس الجمالية، عز الدين اسماعيل: ٣٦٤.

[٣] ينظر: الأسس الجمالية، عز الدين اسماعيل: ٣٧٦.

[٤] ينظر: في الميزان الجديد، د. محمد مندور، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط ١، ١٩٨٨م: ٢٥٧.

[٥] ينظر: موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، ط ٢، ١٩٧٨م: ٥٧.

أبداً من الوقوع في الخطأ بينهما[١]؛ لأن الإيقاعَ هو الفضاءُ الأوسعُ بالنسبةِ للوزن، وما الوزنُ إلّا نوعٌ منه أو تجلٍّيٌ من تجلّياتهِ فيقول: "إنَّ الإيقاعَ أسمُ جنسٍ، والوزن نوعٌ منه، ولذلك يُستعملُ أحياناً للدلالةِ على وجود التّناسبِ مطلقاً، وأحياناً أخرى لإبراز هذا التّناسب وتحقيق وجوده"[٢]، أمّا د. كمال ابو ديب فقد ميّزَ بين الوزن والإيقاع تمييزاً دقيقاً، ويرى بأنَّ التركيبَ الوزني للشعرِ هو "التتابعُ الذي تكوِّنهُ العناصرُ الأوَّليَّةُ المكوِّنةُ للكلماتِ، وتشكُّلُ هذا التتابعِ في كتلةٍ مستقلةٍ فيزيائياً...ويمكن للكتلة هنا أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة)، كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيبِ عددٍ من الوحداتِ الصغرى (الشطر)"[٣]، أمَّا الإيقاعُ عنده فهو شيءٌ آخرُ تماماً، ويُعرِّفه بأنّهُ:" الفاعليةُ التي تَنقلُ الى المُتلقِّي ذي الحسَّاسيَّةِ المُرهفةِ الشعورَ بوجودِ حركةٍ داخليةٍ ذاتِ حيويةٍ متناميةٍ، تمنحُ التتابعَ الحركيَّ وحدةً نغميةً عميقةً عن طريق إضفاءِ خصائصَ معينةٍ على عناصرِ الكتلةِ الحركيَّةِ، وتختلفُ تبعاً لعواملَ مُعقّدةٍ"[٤].

وليسَ بعيداً عن هذا السِّجالِ يذهبُ الدكتور مصطفى جمال الدين إلى رأيٍ يفيدُ بانَّ من الممكنِ أنْ يوزنَ النَّثرُ كما يوزن الشِّعرُ، إلّا أنّهُ ثمّة فرقٌ يكمنُ في الشّعر؛ فهو قد نُظِمِ على أساسِ الإيقاعِ في الموسيقى، إذ يقول:" فكما يكون الإيقاعُ في الموسيقى: جماعة نقراتٍ تتخلّلُها أزمنةٌ محدودةُ المقادير، على نِسَبٍ وأوضاعٍ مخصوصةٍ، ويكون لها أدوارٌ متساويةٌ. كذلك الشِّعرُ فهو: كلامٌ يستغرقُ التلفّظُ به مُدَداً من الزَّمنِ متساوية الكميّةِ"[٥].

ويتّضح مما تقدّم أنَّ المحدثينَ العربَ قد فرَّقوا بين الإيقاعِ الموسيقيِّ والإيقاعِ في الشّعرِ، وإنْ كان هذا المصطلحُ في حقيقتِهِ وافداً مِنَ الموسيقى الى الشِّعرِ كما أسلفَ الباحثُ، كما أنَّهم استطاعوا أيضاً التفريق بين الوزنِ والإيقاعِ، ولمْ تكنْ دراساتُهم النَّقديةُ بمعزلٍ عن الدَّرسِ النَّقديِّ عند الغَرْبِ؛ فقدِ اطّلعوا على ما كَتَبَهُ النُّقّادُ الغَرْبيّون في هذا المجالِ، الّذين كان لهم دورٌ مهمٌ لا يُمكن اغفالُهُ في تحديدِ ماهيَّةِ هذا المصطلح، فلفظةُ الإيقاعِ عندهم أو كما يعرف بـ (rhythm) هو مصطلحٌ انجليزيٌ مشتقٌّ من اللغة اليونانية، الذي يدلّ في معناه على الجريانِ والتَّدفقِ، ومع مرور الزمن تطوّر معنى هذا المصطلحِ من قبيل التّطورِ الدِّلالي

---

[١] ينظر: م، ن: ٦٢.

[٢] موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد: ٦٣.

[٣] في البنية الإيقاعية، كمال أبو ديب: ٢٣٠

[٤] م، ن: ٢٣٠-٢٣١.

[٥] الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٧٠م: ١٠.

الذي يُصيبُ أغلبَ الألفاظِ والمصطلحاتِ، فصارَ يدلُّ على (measure) الفرنسيةِ، التي تعني المسافةَ الموسيقيَّةَ، أو الميزانَ الموسيقيَّ، أو الوزنَ الشِّعريَّ[١]، والذي نلحظُه هو أنَّ الصّوتَ والزَّمنَ هما أمرانِ رئيسانِ فيما سَبَقَ ذكرُهُ، ويرى سوريو[٢] أنَّ الإيقاعَ: هو ذلك التنظيمُ المتوالي لمجموعةِ عناصر متغيِّرةٍ كيفيَّاً في خطٍّ واحدٍ، بصرفِ النَّظرِ عن اختلافها الصوتي[٣]، أو هو ذلك التواترُ المتتابعُ الذي يكونُ بين حالتي الصَّوتِ والصَّمتِ، أو الحركةِ والسكونِ، أو القوَّةِ والضَّعفِ، أو الضَّغطِ واللِّينِ، أو القِصَرِ والطّولِ، أو الإسراع والإبطاء... إلخ، ويتجلّى الإيقاعُ دائماً في الموسيقى والشعرِ والنَّثرِ الفنيِّ والرَّقصِ وغيره[٤].

وهناك تعريفاتٌ كثيرةٌ لمفهوم الإيقاع، يقول (بول فاليري paul valery): أنه قد قرأ أكثر من عشرين تعريفاً للإيقاع دون أن يعتمد أيّاً منها[٥]، ولذلك يرى (بينفينيست benveniste)[٦] بأنَّ صعوبةَ الإيقاعِ مرتبطةٌ بمفهومهِ فقط، فعند الانتقال إلى المجال التطبيقي له، نجده شيئاً بديهيّاً يمكن للجميع إعطاءهُ المفهوم المناسب له[٧].

ثانياً: إضاءاتٌ حول الشاعرِ

حفلَ الأدبُ العربيُّ على مرِّ عصورِهِ بأسماءٍ شعريةٍ لامعةٍ لشعراءَ كبارٍ استطاعوا التَّعبيرَ عن تجاربِهم الفكريَّةِ والعاطفيَّةِ بِصُوَرٍ مُتباينةٍ، وقد بَرَعَ هؤلاءُ الشعراءُ بِنظمِ الشِّعرِ وصياغتهِ، حتى عُدُّوا من الفُحولِ، فكانت أشعارُهم سبباً في ذيوعِ شاعريَّتهم ولَمَعانِ نجمِهم ، فضلاً عن كونها المسوّغَ الأبرزَ في تقديمِ النُّقّادِ

---

[١] ينظر: الأسس الجمالية، ابتسام حمدان: ٢١.

[٢] إتيان سوريو: فيلسوف واستاذ جامعي فرنسي(١٨٩٢-١٩٧٩م) اشتهر بعمله في علم الجمال، نُشر على الموقع الإلكتروني ويكيبيديا.

[٣] ينظر: الأسس الجمالية، عز الدين اسماعيل:١٢٢.

[٤] ينظر: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، علية عزت عياد، المكتبة الأكاديمية، ط ١، ١٩٩٤م: ١٦٢.

[٥] ينظر: البنية الإيقاعية في شعر ابن دراج القسطلي، بيومدين تواتي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة-الجزائر، ٢٠١٠م: ٦. نقلاً عن Lucie Bourassa, rythme et sens,les édition Balzac,١٩٩٣:٢٢.

[٦] إيميل بينفينيست: لسانيٌّ وسيميائيٌّ فرنسي(١٩٠٢-١٩٧٦م) اشتهر بأعماله المُنصبّة على اللغات الهندوأوربية، ينظر: الموقع الإلكتروني: http://www.aibl.fr/membres/academiciens-depuis-١٦٦٣/article/emile-benveniste.

[٧] ينظر: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر، عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٣م: ٩١.

لهم، وقد حَفَرَ هؤلاءُ الشعراءُ أسماءَهم في ذاكرةِ الذائقةِ الأدبيَّةِ إلى يومنا هذا، ومَنْ يقرأ الأدبَ العربيَّ ولاسيما في عصرِ صدرِ الإسلامِ، و العصرِ الأمويِّ تحديداً، سيلحظ حتماً شاعراً حجازيَّاً مُقدَّماً، له إسهامةٌ بارزةٌ في قضيةِ التجديدِ في الشِّعرِ، ولاسيّما الغزليّ والغنائيّ، ويُمكنُ أنْ تُعدَّ هذه الإسهامةُ، النهضةَ التجديديَّةَ الأولى في شِعرِ المدينة المنوَّرة[١]، ألا وهو الشاعرُ الأحوصُ الأنصاريُّ، إذ كان من أبرزِ الشعراءِ الّذين نضجتْ على أيديهم وألسنتهم مسألةُ الغناءِ الجديدةُ في المدينةِ، فكانت أشعارُهُ من أكثر ما يتمُّ غناؤهُ في تلك المُدَّةِ[٢].

اسمهُ ونسبُهُ:

هو عبد الله بن محمد بن عبد الله بن عاصم بن ثابت بن أبي الأقلح، وأبو الأقلح هو قيس بن عُصَيمة بن النعمان بن أمية بن ضُبيعة بن زيد بن مالك بن عوف بن عمرو بن عوف بن مالك بن الأوس، فهو أنصاريٌّ من قبيلة الأوس العدنانية[٣].

والأحوصُ هو لقبٌ له مأخوذٌ من الحَوصِ، أي ضِيقٍ يكون في مؤخّرةِ العينينِ، أو في إحداهما[٤]، وكنيتُهُ أبو محمَّد وكان أحمرَ أحوصَ العينينِ[٥]، وقيل: كان يُكنّى بأبي عاصم الأنصاري الأوسي[٦]، إلّا أنَّ أغلب الرُّواةِ والأدباءِ ذكروا بأنَّ كنيتَه الأشهرَ أبو محمَّد[٧].

---

[١] ينظر: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط ٣ منقّحة:١٣٦.

[٢] ينظر: لغة شِعر الأحوص الأنصاري، ميساء صلاح ودَّاي السلامي، (رسالة ماجستير)، كليَّة التربية للبنات-جامعة الكوفة، ٢٠٠٠م: ٥.

[٣] ينظر: كُنى الشعراء ومن غلبت كنيتُه على اسمه، أبو جعفر محمد بن حبيب البغدادي (ت ٢٤٥هـ)، تح: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط ١، ٢٠٠١م: ٩٧. والأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ)، تح: د. إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت – لبنان، ط ٣، ٢٠٠٨م: ٤/ ١٦١. وجمهرة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٥، ١٩٦٢م: ٣٣٣.

[٤] ينظر: خزانة الأدب ولبّ لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي (ت ١٠٩٣هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط ٤، ١٩٩٧م: ١٦/٢.

[٥] ينظر: الأغاني: ١٦٤/٤.

[٦] ينظر: كُنى الشعراء: ٩٧.

[٧] ينظر: الأحوص بن محمد الأنصاري-حياته وشعره-، محمد علي سعد، كلية الآداب-الجامعة اللبنانية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م: ٩٧.

ولِدَ الأحوصُ بقريةٍ من قرى المدينةِ المُنوَّرةِ تُدعى قُبَاء[١]، و قد حكى الحمويُّ (ت ٦٢٦هـ): قُبَاءَ، بضمِّ القافِ وفتحِ الباء[٢]، وتبعدُ هذه القريةُ قرابةَ ميلينِ عن المدينةِ، وتقعُ على جهةِ اليسارِ بالنِّسبةِ للمُسافرِ من المدينةِ الى مكَّةَ[٣]، وكانت قباءُ موضعَ سكنٍ لبني عمرو بن عوف، قومِ الأحوصِ ورهطِهِ[٤]، الّذين نَزَلَ عندهم النبيُّ الأكرمُ (صلَّى اللهُ عليه وآله) في هجرتِهِ المُباركة[٥]، وكانت نشأتُهُ الأولى على ربوعِها، وفيها قضى مراحلَ من حياتِهِ، أمّا تاريخُ ولادتِهِ فمجهولٌ، إذ لمْ تذكرْ كتبُ الأدبِ والتاريخ سنةَ ولادتِهِ بالتحديد، شأنُهُ في ذلك شأنُ كثيرٍ ممَّن لمْ تذكرْ أو تُحدِّدْ كُتُبُ السِّيَرِ و التَّراجُمِ سنواتَ ولادتِهم أو وفيّاتِهم، وقد اكتنفَ الغموضُ والضَّياعُ سنةَ وفاتِهِ أيضاً، لكنَّ جامعَ شِعْرِه ومحقّقَهُ د. عادل سليمان جمال يُرجّحُ أنْ تكونَ ولادتُهُ في حدود سنة ٤٠ للهجرة، معتمداً في ذلك على أمرين، أحدُهما: الأبياتُ التي نَسَبها المسعوديُّ للأحوصِ، والتي قال عنها: إنَّها قيلت في يزيد بن معاوية[٦]، والصَّوابُ أنَّ الأحوصَ قد نَظَمَها في رثاءِ معاوية بن أبي سفيان[٧]، والآخرُ: القصَّةُ التي أوردَها البغداديُّ في خزانتِهِ، والتي يذكرُ فيها وفادةَ الأحوصِ مع أبيهِ على معاويةَ بن أبي سفيان أيَّامَ خلافتِهِ، فيقول:" فوثب أبوه ليخطب، فكفَّه، وقال: يا إيّاك قد كفيتُك"[٨].

ولم يَجِدِ الباحثُ في المصادرِ التاريخيَّةِ والأدبيةِ التي عاد إليها شيئاً عن أبيهِ، سوى القِصَّةِ التي ذُكِرَتْ سَلَفاً في وفادتِهِ على معاويةَ[٩]، كما لم تُشرِ المصادرُ الى أُمِّهِ بتعريفٍ مُفصَّلٍ باستثناءِ ما ذكرَهُ أبو الفرج الأصفهانيُّ، فقال:" وأمُّهُ أُثيلةُ بنتُ عُمير بن مخشيٍّ..."[١٠].

---

[١] ينظر: فحولة الشعراء، الأصمعي، تح: ش. تورّي، قدّم له: د صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط ١، ١٩٧١م: ٢٠.

[٢] ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر بيروت، ١٩٧٧م: ٣٠٢/٤.

[٣] ينظر: معجم البلدان: ٣٠٢/٤.

[٤] ينظر: جمهرة أنساب العرب، ابن حزم: ٣٣٣.

[٥] ينظر: فتوح البلدان، أبو العباس أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري (ت ٢٧٩هـ)، تح: عبد الله أنيس الطبّاع، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٨٧م: ٨.

[٦] ينظر: مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن بن علي المسعودي (ت٣٤٦هـ)، تح: كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط ١، ٢٠٠٥م: ٦٢/٣.

[٧] ينظر: شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق: عادل سليمان جمال، قدّم له: د. شوقي ضيف، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط ٢مزيدة ومنقَّحة، ١٩٩٠م: ٤٢.

[٨] خزانة الأدب: ١٤١/٢.

[٩] ينظر: الأحوص بن محمد الأنصاري، محمد علي سعد: ٩٢.

[١٠] الأغاني: ١٦٤/٤.

وكان جدُّهُ عاصمُ بنُ ثابت من خِيارِ الأنصارِ الذائدينَ عن الإسلامِ، حتى اسْتُشهِدَ في سبيل الدَّعوةِ الإسلاميةِ، ولُقِّبَ بـ (حميّ الدَّبْرِ)[١]، وكان ذلك في يومِ الرَّجيعِ سنة ٣ للهجرة، عندما بَعَثَهُ رسولُ الله (صلَّى اللهُ عليهِ وآله) مع نفرٍ من أصحابهِ الى عضل والقارة -وهما قبيلتانِ من بني الهون بن خزيمة المُضريَّةِ العدنانيةِ-؛ يُفقِّهونَهم في الدِّينِ ويُقرِّئونَهم القرآنَ الكريمَ، عندما سألوهم ذلك، فغدروا بهم وقتلوهم، وكان عاصمُ قد عاهدَ اللهَ بأنْ لا يمسَّ مشركاً أبداً ولا يَمسُّهُ مشركٌ[٢]، ولمّا أرادَ المشركون أنْ يُمثِّلوا بهِ بعد استشهادِهِ، بَعَثَ اللهُ تعالى النَّحلَ فَحَمَتْ جثمانَهُ وحالتْ بينَهُ وبين المشركين[٣]، ويفخرُ الأحوصُ بذلك، إذ يقولُ:

[من الخفيف]

فأنا ابنُ الذي حَمتْ لحمَه الدَّبـ ـرُ قتيلِ اللّحيانِ يومَ الرَّجيعِ[٤]

وأمّا خالُهُ الذي افتخرَ به أيضاً، هو حنظلةُ بنُ أبي عامر، فهو خالُ عاصم بن ثابت؛ لأنَّ الشموسَ – والدةَ عاصم – وبنتَ أبي عامر، هي أختُ حنظلةَ الغسيلِ، فقد وردَ في الأثرِ أنَّ رسولَ اللهِ (صلّى اللهُ عليه وآله) قال لأصحابهِ: "إنَّ صاحبَكم تُغسّلُهُ الملائكةُ"[٥] وذلك عقبَ استشهادِهِ (رضوانُ اللهِ عليه) في أُحُد؛ لأنَّهُ عندما سَمعَ الهائعةَ، خَرَجَ الى الحربِ وهو جَنبٌ، ولم يلحقْ أنْ يغتسلَ، وكان ذلك في صبيحةِ الليلةِ التي تزوّجَ فيها من جميلة بنتِ عبد الله بن أُبَي بن سلول، فلُقِّبَ بعد ذلك بـ "غسيل الملائكة"[٦]، ويُنشدُ الأحوصُ مُفتخراً بذلك، إذ يقول:

[من الخفيف]

غَسَّلتْ خاليَ الملائكة الأبـ ـرارُ ميْتاً طوبى له من صريعِ[٧]

---

[١] الدَّبْر بفتح الدال المشددة وسكون الباء: جماعة النحل والزنابير، ينظر: لسان العرب، مادة(دبر): مج٢/ ١٣٢١-١٣٢٢، وخزانة الأدب: ١٦/٢.

[٢] ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة – مصر، ط ٢، ١٩٥٨م: ١/ ٥٠٩.

[٣] ينظر: الإصابة في تمييز الصحابة، شهاب الدين أبو الفضل أحمد ابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ)، تح: د. طه محمد الزيني، مكتبة ابن تيمية، القاهرة – مصر، ١٩٩٣م: ٢٦٧/٥.

[٤] الديوان: ٢٠٠.

[٥] المستدرك على الصحيحين، أبو عبد الله الحاكم النيسابوري (ت ٤٠٥هـ) ، دار الحرمين للطباعة والنشر والتوزيع-مصر، ط ١، ١٩٩٧م [ح ٤٩٨٣]: ٢٤٥/٣.

[٦] ينظر: أُسْدُ الغابة في معرفة الصحابة، عز الدين ابن الأثير (ت ٦٣٠هـ)، تح: علي محمد معوّض، وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان: ٨٥/٢-٨٦.

[٧] الديوان: ٢٠٠.

وفيما يتعلَّقُ بزوجهِ وأبنائهِ، فقد نقل صاحبُ الأغاني خبراً يُفيدُ بأنَّ الأحوصَ قد قَدِمَ البصرةَ ونزلَ على رجلٍ من بني تميم؛ يخطبُ ابنتَهُ، بعد أنْ عرَّفه حَسَبه ونَسَبه، فاشترط التميميُّ على الأحوصِ أنْ يأتيَهُ بِمَنْ يشهد له بأنَّ حميَّ الدَّبْرِ جدُّهُ حقّاً؛ لكي يقبلَ، فجاءَهُ بِمَنْ يشهد لهُ على ذلك، وزوّجَه إيّاها[١]، ويظهرُ أنَّ الأحوصَ قد تزوّج امرأةً في المدينةِ، قبل قدومهِ البصرةَ وزواجِهِ من التميميَّةِ[٢]، وقد تكونُ هي أُمُّ أبنائهِ الَّذين قد ذكر الأصفهاني أحدَهم[٣]، وأبناؤهُ من زوجتهِ الأولى هم: محمد، وعاصم، وأوس[٤]، أمّا التميميَّةُ فقد أنجبتْ له بنتاً واحدةً قبل وفاتهِ بقليل[٥].

وفاتُهُ:

لقد أغفلتْ أغلبُ المصادرِ الأدبيَّةِ والتاريخيَّةِ –كما أشرنا سابقاً-وفاةَ الشاعرِ، ولمْ يذكرْ مُصنِّفوها سنةَ وفاتهِ تحديداً، وكُلُّ ما تمَّ ذكرُهُ من لَدُن الأدباءِ والباحثينَ حولَ وفاتهِ، هي تواريخُ تقريبيَّةٌ، اعتمدوا فيها على جملةٍ من القَصَصِ التي ارتبطتْ بسيرةِ الشَّاعرِ وحياتهِ، فهناك مَنْ جعلَها في السَّنةِ العاشرةِ بعد المئةِ من الهجرة المباركة [٦]، وهناك من جَعَلَها في السنةِ الخامسةِ بعد المئة من الهجرة- وهو المرجَّحُ عند الأكثر- ومن بينهم جامعُ شِعره ومحقِّقُهُ[٧].

منزلتُهُ الشِعريةُ:

نالَ الأحوصُ منزلةً شِعريّةً مرموقةً عند النُّقَّادِ والشُّعراءِ؛ بما انماز به من جودةِ السْبكِ وحُسنِ النّظمِ ورقّةِ الألفاظِ ورصانةِ المعاني، فاستطاعَ بذلك كُلِّهِ أنْ يلفتَ الأنظارَ اليهِ ويشدَّ الأسماعَ الى شِعرهِ، على الرَّغمِ من معاصرتِهِ لشعراءَ كبارٍ وبارزينَ آنذاك، الأمرُ الَّذي جعلَ بعضاً منهم يمتعضُ من ذلك، ورُبَّما يَصِلُ به الحالُ، أنْ يعيبَ عليهِ ما ينظمُهُ، ويُوجّهُ سهامَ نَقدِهِ صوبَ أشعارِهِ؛ بدافعِ الغيرةِ والحسدِ، فيُنْقَلُ أنَّ عبيدَ الله بنَ قيسِ الرُّقيّاتِ (ت ٨٥هـ) قد اجتمعَ مع الأحوصِ في

---

[١] ينظر: الأغاني: ٢٠٠/١٥.

[٢] ينظر: الأحوص بن محمد الأنصاري، محمد علي سعد: ٩٨.

[٣] ينظر: الأغاني: ١٨٣/٤.

[٤] ينظر: الأحوص بن محمد الأنصاري، سعد: ٩٧.

[٥] ينظر: م، ن: ٩٨.

[٦] ينظر: زهرُ الآدابِ وثمرُ الألبابِ، أبو اسحاق الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) تح: د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية-بيروت، ط ١، ٢٠٠١م: ٢٠٧/١.

[٧] ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي (ت ١٣١٠هـ)، دار العلم للملايين، ط ١٥، ٢٠٠٢م: ١١٦/٤. وشعر الأحوص، عادل سليمان جمال: ٤١. والأحوص بن محمد الأنصاري: محمد علي سعد: ١٩٩. ومعجم الشعراء المخضرمين والأمويين، د. عزيزة فوال بابتي، دار صادر، بيروت-لبنان، ط ١، ١٩٩٨م: ١١.

بيتِ جاريةٍ من اللواتي اشتهرنَ بالغناءِ وكانت تُدعى سلّامةَ القِس، وهي جاريةُ يزيد بن عبد الملك، وقد أنشداها شِعراً، فاستحسنتْ أبياتَ الأحوصِ التي يقول فيها:

[من الكامل]

أسَلامُ هل لمُتيّمٍ تنويلُ أم هل صرمتِ وغالَ ودَّكِ غولُ
لا تصرفي عنّي دلالكِ إنّه حَسنٌ لديَّ وإنْ بخلتِ جميلُ
أزَعمتي أنَّ صبابتي أكذوبة يوماً وأنّ زيارتي تعليلُ[1]

فأثار استحسانُ سلّامة حفيظةَ ابنِ الرقيّات، حتى صار يسبُّهُ؛ حَسَداً، فقال لها: وأظُنُّكِ عاشقةً لهذا الحَلَقيِّ[2].

كما يُنقلُ عن عمر بن أبي ربيعة (ت ٩٣هـ) أنَّه قد لَقِيَ الأحوصَ وهو عائدٌ من عندِ عبلة –إحدى جواري المدينة-، فاستنشدَهُ عمّا نظمَهُ فيها، فقال الأحوصُ:

[من الوافر]

ألا يا عبلَ قد طال اشتياقي إليكِ وشفّني خوفُ الفراقِ
وبتَّ مُخامراً أشكو بلائي لِما قد غالني ولِما ألاقي
... ...
لأنتِ إلى الفؤادِ أشدُّ حُبّاً من الصادي إلى الكأسِ الدِّهاقِ[3]

فقال له عمر: ما تركتَ لي شيئاً، ولقد أغرقتَ في شِعْرِكَ، فقال الأحوصُ: كيف أغرقتُ في شعري وأنت الذي تقول:

[من الطويل]

إذا خَدَرتْ رجلي أبوحُ بذكرِها ليذهبَ عن رجلي الخدورُ فيذهبُ[4]

فقال عمر: الخدورُ يذهبُ والعَطشُ لا يذهبُ[5]، ومن ذلك يُمكنُ أنْ تُستجلى منزلتُهُ بين أقرانهِ الشعراءُ، وكيف كانوا يُجلّونَهُ ويغبطونَهُ عليها، بل تَصِلُ حدَّ الحَسَدِ في

---

[1] الديوان: ٢١٧-٢١٨.
[2] الحَلَقيُّ: داءٌ يُصيبُ الدَّوابَ، وتحديداً أُنثى الحمار: الأتان، ينظر: لسان العرب، مادَّة(حلق): ٩٧٠/١١. والأغاني: ٢٤٢/٨-٢٤٣.
[3] الديوان: ٢٠٦-٢٠٧.
[4] ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدَّمَ له ووضعَ هوامشَهُ وفهارسهُ: د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط ٢، ١٩٩٦م: ٣٩.
[5] ينظر: الموشّح مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر، أبو عبيد الله المرزباني، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: ٢٩٤-٢٩٥.

بعضِ الأحايينِ، ويوجِّهونَ نَقدَهم اللاذعَ في أحايينَ أخرى، ويُروى أنَّ كُثيّرَ عَزَّةِ (ت١٠٥هـ) قد سَألَ أصحابَهُ ذاتَ يومٍ عن السَّببِ الَّذي دفعَ جماعةً بأنْ يُعطوا للأحوصِ عشرةَ آلافِ ديناراً، فقالوا له: في قولِهِ فيهم:

[من الطويل]

وما كان مالي طارفاً من تجارةٍ وما كان ميراثاً من المالِ مُتلدا
ولكن عطايا من إمامٍ مباركٍ مَلا الأرضَ معروفاً وعدلاً وسؤددا[١]

فقال كُثيّرُ: إنّه لضِرعٌ قبَّحهُ اللهُ، ألا قال كما قلتُ[٢]:

[من المنسرح]

دعْ عنكَ سلمى إذ فات مطلبُها واذكر خليليكَ من بني الحَكمِ
ما أعطياني ولا سألتُهما إلّا وإنّي لحاجزي كَرَمِ
إنّي متى لا يكن نوالُهما عندي بما قد فعلتُ احتشمِ[٣]

ويظهرُ أنَّ الغيرةَ والحسدَ قد تملّكا كُثيّرَ حتى قال عنه ذلك.

ويختلف الأمرُ تماماً عند جرير والفرزدق(ت١١٠هـ) في تفضيلِهما له، فهما قد أفردا له منزلةً شعريّةً رفيعةً جداً عندما سُئِلا عنه؛ فالأحوصُ عندهما أنسبُ الناسِ، وكانا لا يُقدِّمانِ عليه أحداً في النَّسيبِ[٤].

وكذا الحال عند كثيرٍ من الأدباء والنقّاد في تقديمهم له على غيره، فلم تكن مكانتُهُ الشعريةُ المميّزةُ عند الشعراءِ فحسب، بل فضّلَهُ كثيرٌ من النُّقَّادِ على سائرِ الشعراءِ، إذ كان حمّادُ الرّاويةُ (ت ١٥٦هـ) -وهو العالمُ الحاذقُ بالشِعرِ - يُقدِّمُهُ على الشعراءِ جميعِهم في النَّسيب[٥]، وعندما سألَ أبو حاتم السجستاني الأصمعي (ت ٢١٦هـ) عن الأحوصِ، في معرض أسئلتهِ عن الشعراء، أجابه الأصمعيُّ بقوله: "والأحوصُ مُوَّلدٌ نبتَ بقباءِ حتى هَرِم "[٦]، وليس الأصمعيُّ مَنْ يجهل

---

[١] الديوان: ١٢٢.
[٢] ينظر: الأغاني: ٨/٩.
[٣] ديوان كُثيِّر عزَّة، قدَّم له وشرحهُ: مجيد طرَّاد، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط ١، ١٩٩٣م: ٢١٩-٢٢٠.
[٤] ينظر: الأغاني: ١٨٠/٤-١٨٢.
[٥] ينظر: م، ن: ١٨٤/٤.
[٦] فحولة الشعراء، الأصمعي: ٢٠.

الأحوصَ أو يُخطئ فيه حتى يقول عنه ذلك؛ وهو من ألمعِ أئمّة اللغة والأدب، والعارفُ الحاذقُ بأنسابِ العرب وقبائلهم وأيَّامِهم، والحافظُ والرَّاوي لأكثر شعرِهم، وأغلبُ الظنِّ أنّهُ قد وقَعَ سقْطٌ أو خطأٌ أو تحريفٌ للعبارة هذه، في أثناءِ نسخِ الكتاب أو طباعتِهِ[١]، وإلّا فإنَّ الأدباءَ والرُّواةَ وعلماءَ الأنسابِ والمؤرِّخين يعلمونَ بأنَّ الأحوصَ هو من أقحاحِ العربِ من قبيلة الأوسِ العدنانية وأنّهُ ليس بِمُوَلَّدٍ، وكُلُّهم يُجمِعون على ذلك، وربّما تكونُ قولةُ الأصمعي هكذا: والأحوصُ ولِدَ ونبت بقباء حتى هرم، واللهُ أعلم، ولم يقل عنه الأصمعيُّ أنّه فحلٌ أو غيرُ فحلٍ.

في حين جعلَهُ ابنُ سلّام الجُمحيُّ (ت٢٣١هـ) في ضمنِ طبقاتِ الفحولِ من الشُّعراءِ الاسلاميينَ، وكان ترتيبُهُ في الطَّبقةِ السادسةِ، الثانيَ بعد عُبيدِ اللهِ بنِ قيسِ الرُّقيّاتِ، ليكون بعدهُ جميلُ بنُ مُعمّر، ثمّ نُصيبُ بنُ رباح، وكُلُّ شعراءِ هذه الطبقةِ حجازيّون، وقد ترجمَ له ابنُ سلّام وعرَّفَ به وبنَسبهِ ومكانتِهِ[٢].

ويذكرُ الجاحظُ (ت ٢٥٥هـ) الأحوصَ بشكلٍ سريعٍ وموجزٍ في قصّةِ قدومهِ البصرة ونزولِهِ على عمرو بنِ عبيدٍ الأنصاريّ، ولقائِهِ بالفرزدقِ بعد ذلك[٣].

وقد ترجمَ له ابنُ قتيبةَ (ت ٢٧٦هـ) واستشهدَ ببَعضٍ من أشعارِهِ، ممَّا تُحبُّ النَّاسُ سماعَهَ وترديدَهُ، فقال: "ويُستحسنُ من شعرِهِ قولُهُ"[٤]:

[من الطويل]

ألا لا تلُمْهُ اليومَ أنْ يَتبلّدا فقد غُلِبَ المحزونُ أنْ يتجلّدا
وما العيشُ إلّا ما تلذُ وتشتهي وإنْ لامَ فيه ذو الشنّان وفنّدا[٥]

فقد أُعجِبوا بها غاية الإعجاب، وكثيراً ما كانوا يردّدونها على ألسنتِهم؛ لعذوبةِ ألفاظها، وجمال معانيها، وملامستها شَّغَاف القلوب، ولذا استشهد المبرّد (ت ٢٨٦هـ) بكثيرٍ منها، وفي مواضعَ متفرّقةٍ من كتابه (الكامل في اللغة والأدب)[١].

---

[١] ينظر: مقدِّمة الديوان: ٤٠.

[٢] ينظر: طبقات فحول الشعراء، محمد ابن سلّام الجمحي، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٨٠م: ٦٤٨/٢.

[٣] البُرصان والعُرجان والعُميان والحولان، عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٠م: ١٩٣-١٩٤.

[٤] الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ٥١٠.

[٥] هكذا أوردَ ابنُ قتيبة البيتينِ، إلَّا أنَّ عادل سليمان جمال قد أوردهما مع اختلافٍ طفيفٍ عمَّا ذكرَهُ ابنُ قُتيبة، والبيتان عنده:

ألا لا تلمْــهُ اليــومَ أنْ يتبلَّدا فقد مُنِعَ المحزونُ أنْ يتجلَّدا
هلِ العيشُ إلَّا ما تلذُ وتشتهي وإنْ لامَ فيهِ ذو الشَّنانِ وفنَّدا

الديوان: ١١٧-١٢٢.

وذكر ابن عبد ربّه الأندلسي (ت ٣٢٨هـ) الأحوصَ مرّةً واحدةً في (العقد الفريد) في قصّةٍ أوردها مع شخصٍ من بني مخزومٍ قد سأله عن معرفته بقائل البيت[٢]:

[من الكامل]

ذهبتْ قريشٌ بالمكارمِ كلِّها والذّلُّ تحت عمائمِ الأنصارِ[٣]

فأجابه الأحوصُ عن عدم معرفته به، ولكّنه يعرف الذي يقول:

[من الكامل]

النّاسُ كنّوه أبا حكمٍ واللهُ كنّـــاهُ أبـــا جهـــلِ
أبقتْ رياستُه لأسرتهِ لُؤمَ الفروعِ ورقّة الأصلِ [٤]

ومن الذين ترجموا للأحوص أبو الفرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ) في أغانيه، فقد أطالَ الوقوفَ عنده، وأسهبَ كثيراً في الكلامِ عنه؛ لأنَّه يراهُ ذا منزلةٍ رفيعةٍ وذا طبعٍ سمحٍ، وهو المُقدَّمُ عنده على سائرِ شُعراءِ الحجازِ، لولا بعضُ ما نُقِلَ عنه من دناءةٍ في أخلاقه، وكثرةِ هجائهِ للناسِ، الأمرُ الَّذي أخَّرَ رتبتَهُ عن أقرانِهِ الشُّعراءِ بعضَ الشيءِ، كوضعِ ابن سلّامٍ له في الطبقةِ السادسةِ من الشُّعراءِ الاسلاميين، بينما يرى الأصفهانيُّ أنَّهُ حقيقٌ بأنْ يكونَ في الطبقاتِ الأولى عند ابنِ سلّامٍ؛ لولا ما قيل في طِباعهِ، فالأصفهانيُّ قد قرنَ سلوكَهُ الأخلاقي بِمنزلتِهِ الشِّعريَّةِ، وشأنُهُ في ذلك شأنُ كثيرٍ من النُّقّادِ القُدماءِ الَّذينَ ربطوا بين الاثنينِ، من أمثالِ الأصمعيِّ وغيرِهِ، ولذا فإنَّهُ يقولُ عنه: "والأحوصُ، لو لا ما وَضَعَ نفسَهُ من دنيءِ الأخلاقِ

---

[١] ينظر: الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس المبرّد، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي-القاهرة، ط ٣، ١٩٩٧م: ٧٠/١، ١٤٤، ١١٦/٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ٨٦/٤.

[٢] ينظر: العقد الفريد-كتاب العسجدة -، ابن عبد ربّه الأندلسي، تح: محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٣م: ١١٦/٤.

[٣] البيت من شعر الأخطل ووجدتُه هكذا: ذهبت قريشٌ بالمكارم والعُلا...، في مقطوعةٍ يهجو بها رجلاً يدعى عبد الرحمن بن حسّان والأنصار، ينظر: شِعر الأخطل، صنعة السّكري وروايتُه عن أبي جعفر محمد بن حبيب، تح: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط ٤، ١٩٩٦م: ٣٢٧.

[٤] البيتان من شعر حسّان بن ثابت، ولكن بعد الرجوع الى ديوانه وجدتُهما هكذا:

سمَّاهُ معشرُهُ أبا حكمٍ واللهِ سمَّـــاهُ أبـــا جهلِ
أبقتْ رياستُهُ لِمعشرِهِ غضبَ الإلهِ وذِلَّةِ الأصلِ

ينظر: شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاري، عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ١٩٨٠م: ٤٠٠-٤٠١، وديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تح: عبد الله سنرة، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط ١، ٢٠٠٦م: ٢١٨-٢١٩. وديوان حسّان بن ثابت، تح: د. وليد عرفات: ٢٦١/١.

والفِعالِ، أشدُّ تقدُّماً منهم عندَ جماعةِ أهلِ الحجازِ وأكثرِ الرُّواةِ؛ وهو أسمحُ طبعاً، وأسهلُ كلاماً، وأصحُّ معنىً منهم، ولشعرِهِ رونقٌ وديباجةٌ صافيةٌ وحلاوةٌ وعذوبةُ ألفاظٍ ليس لواحدٍ منهم"[١].

وأمّا الآمديُّ (ت٣٧٠هـ) فهو عندَهُ ذلك الشاعرُ المشهورُ، والمُحسنُ في الشِعرِ والمُجيدُ لأغراضهِ، مثل الغزلِ والفخرِ والمدحِ، فيقول: "وقد ذكرتُ أشياءً من أخبارِهِ، ونُتفاً من شِعرِهِ مختارةً، في كتابِ المشهورينَ، وفي أشعارِ الأوسِ والخزرجِ، وهو القائلُ"[٢]:

[من الكامل]

إنّي إذا خَفِيَ الرجالُ وجدتني كالشمسِ لا تخفى بكلِّ مكانِ[٣]

وقد استشهد المرزبانيُّ (ت ٣٨٤هـ) ببعضٍ من أشعارِهِ في مواضعَ متفرّقةٍ من كتابهِ (الموشّح) وأوردَ ذِكرَهُ فيها[٤]، أمّا الثعالبيّ (ت ٤٢٩هـ) فقد وَصَفَ أشعارَهُ بـ "القلائد" ويَذكرُ لهُ بيتينِ من شِعرِهِ يقول فيهما[٥]:

[من الكامل]

يا بيتَ عاتكة الذي أتعزّلُ حَذْرَ العِدى وبه الفؤادُ مُوكّلُ
إنّي لأمنَحُكِ الصّدودَ وإنّني قَسَماً إليكِ مع الصّدودِ لأميلُ[٦]

وذهبَ ابنُ خلدون (ت ٨٠٨هـ) في تفضيلِه الأحوصِ إلى أبعد من ذلك بكثير، فقد فضَّلهُ مع رهطٍ من الشُّعراءِ معه، على شُعراءِ الجَّاهليَّةِ، فيقول: "إنَّ كلامَ الإسلاميين من العربِ أعلى طبقةً في البلاغةِ وأذواقِها من كلامِ الجاهليَّةِ في منثورِهم ومنظومِهم، فإنّا نَجِدُ شِعرَ حسّان بنِ ثابتٍ وعمر بنِ أبي ربيعة والحُطيئة وجرير والفرزدقِ ونُصيّب وغيلان ذي الرُّمةِ والأحوصِ وبشّارٍ...أرفعَ طبقةً في البلاغةِ من شِعرِ النابغةِ وعنترة وابن كلثوم وزهير وعلقمة بن عبدة وطَرَفةِ بن

---

[١] الأغاني: ١٦٥/٤.

[٢] المؤتلف والمختلف، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦١م: ٥٩.

[٣] الديوان: ٢٥٧.

[٤] ينظر: الموشّح: ٢٠٩، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢٤٣.

[٥] الإعجاز والإيجاز، أبو منصور الثعالبي، تح: إبراهيم صالح، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط ١، ٢٠٠١م: ١٩٥.

[٦] أثبتَ مُحققُ الديوانِ مطلعَ البيتِ الثاني بقولهِ: أصبحتُ أمنحُكَ الصّدودَ وإنَّني... ينظر: الديوان: ٢٠٧-٢٠٩.

العبد..."[١]، عازياً ذلك إلى أنَّ هؤلاءِ الإسلاميين قد سمعوا الطبقةَ العاليةَ من البلاغةِ والفصاحةِ في القرآنِ الكريم والحديثِ النبويِّ الشريفِ، فتشرَّبتْ نفوسُهم منهما، واستقتْ قرائحُهم من جميلِ ألفاظِهما، وروعةِ معانيهما، الأمرُ الذي انعكس إبداعاً وجمالاً في شعرهم، وهذا مالمْ يتأتّى للشعراءِ الجاهليين، من سماعِهم للقرآنِ الكريمِ والحديثِ النَّبويِّ الشَّريفِ، حسبما أشارَ.

وقال البغداديُّ(ت١٠٩٣هـ) في خزانتِهِ:" والأحوصُ مُقدَّمٌ عند أهلِ الحجاز وأكثر الرُّواةِ، لولا أفعالهُ الدنيئة؛ لأنَّهُ أسمحُهم طبعاً، وأسلسُهم كلاماً، وأصحُّهم معنىً، ولشِعرِه رونقٌ وحلاوةٌ وعذوبةُ ألفاظٍ ليس لأحدٍ، وهو محسنٌ في الغزل والفخر والمدح. وكان يشبّب بنساءِ أشراف المدينة"[٢].

وحديثاً عقدَ له د. طه حسين فصلاً كاملاً، تحدّثَ فيهِ عن الجوِّ العام الَّذي كان يسودُ المدينةَ ومكَّةَ، سياسياً واجتماعيّاً؛ لِفَهمِ شخصيةِ الأحوصِ، وكيف تكوّنتْ، وبمَ تأثّرتْ آنذاك، في (حديث الأربعاء) ووقفَ عندهُ مليّاً وفصَّلَ القولَ فيهِ، مُحلِّلاً بذلك شخصيَّتَهُ، كاشفاً عمَّا كانتْ تُقاسيهِ نفسُهُ، فقال عنه: "أنّه كان شديدَ الكبرياء مزهوّاً على الناس، مزدرياً لهم جميعاً، يهجوهم ويُسرفُ في هجائهم، لا يُفرّقُ في ذلك بين قومهِ الأنصار وقريش وغير قريش"[٣]، أمّا شاعريتُهُ فقد أشادَ بها أيّما إشادةٍ، ووصفَها بالعظيمةِ جداً، والَّتي لا يُمكنُ لأحدٍ أن يُنكرَها عليهِ، وقال عنه أيضاً: "كان حلوَ اللفظِ متينَهُ، قويَّ الأسلوبِ رصينَهُ، يبلغُ الإجادةَ اللفظيَّةَ في غيرِ تكلّفٍ ولا مَشقَّةٍ، ولمْ يكنْ كغيرِهِ مِنَ الغزليينَ المكيّينَ يُعنى بالمعنى ويستخفُّ بالألفاظِ، وإنّما كان حريصاً على التَّجويدِ في لَفظهِ ومعناه جميعاً "[٤]، فكما كان يرى بعمر بن أبي ربيعة زعيمَ الغزليين في مكَّةَ، كان يرى في الأحوصِ زعيمَ الغزليينَ في المدينةِ.

وقد ذكرَ الدكتور شوقي ضيف شيئاً من أخبارِهِ وأسرتِهِ، وبَعضَ القَصَصِ التي حدثتْ معهُ، والأغراضَ التي نَظَمَ فيها مُستشهداً على ذلك ببعضٍ من أشعارِهِ، فلمْ يكنِ الأحوصُ عندَهُ ذلك الشاعرَ التقليديَّ؛ لأنَّ أشعارَهُ تختلفُ – من بعضِ الوجوهِ - عن أشعارِ جريرِ أو الفرزدقِ، ولاسيما في مدائحِهِ وأهاجيهِ، فلمْ يكنْ مُقلِّداً لهما؛ لأنَّ

---

[١] تاريخ ابن خلدون، المُسمَّى: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر-المقدّمة-، عبد الرحمن بن خلدون، تح: خليل شحّادة، مراجعة: د. سهيل زكار، دار الفكر العربي، بيرت-لبنان، ٢٠٠١م: ٧٩٨/١.

[٢] خزانة الأدب، البغدادي: ١٦/٢.

[٣] حديث الاربعاء، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، ٢٠١٢م: ٢٧٥.

[٤] م، ن: ٢٨٠.

لغتَهُ وموسيقاهُ تختلفانِ عنهما، فهو يَميلُ إلى استعمالِ اللُّغةِ السَّهلةِ الخاليةِ من اللفظِ الغريبِ، كما استعملَ الأوزانَ المجزوءةَ والمعدَّلةَ في أشعارِهِ[١].

وذهبَ الدكتور جبرائيل جبّور إلى أنَّ حياةَ المدينةِ المنوَّرةِ في العصرِ الأمويِّ قد تميّزتْ بالمرحِ واللّهوِ، وتفشّى المجونُ فيها، وظلّتْ مسرحاً للغناءِ وللسَّمر والأنسِ، فكان شِعرُها مُعبِّراً عن طبيعةِ هذه الحياةِ، وكان على رأس شعرائها وزعيمهم الأحوصُ الأنصاري[٢].

ويرى الدكتور عمر فروخ أنَّهُ على الرَّغمِ من طبعِهِ السّمْحِ، وميلِهِ لاستعمالِ السّهلِ في شِعرِه، فإنَّه كان ذا معنىً صحيحٍ، وتركيبٍ متينٍ، ومع ذلك كلِّه فهو لم يأخذِ الشُّهرةَ التي تستحقُّها شاعريتُه[٣]، فقد ظلَّ شِعرُهُ مُتفرِّقاً في بطونِ المصادرِ التاريخيةِ والأدبيةِ، التي نَقَلَتْ حياتَهُ وشِعرَهُ، حتى شَرَعَ د. عادل سليمان جمال إلى جمْعِ وتحقيقِ شعرِه في رسالةٍ نال على إثرها درجةَ الماجستير في الآدابِ في جامعة القاهرة عام ١٩٦٤م، وقامت الهيئةُ المصريَّةُ بطباعتِهِ ونشرِهِ عام ١٩٧٠م، وقدَّم له حينها الدكتور شوقي ضيف، فضلاً عن ذلك فقد قام الدكتور إبراهيم السامرائي بصنيعٍ مشابهٍ لما قام به عادل سليمان من جمْعٍ وتحقيقٍ لشعر الأحوصِ، وطُبِعَ ونُشِرَ في مكتبة الأندلس ببغداد عام ١٩٦٩م[٤]، ومما تجدر الإشارةُ به أنّهُ قد وقعتْ مناكفةٌ بين الجامِعَينِ ووصلتْ الى حدِّ التخاصمِ[٥]؛ حول أسبقيَّةِ كلٍّ منهما إلى ذلك، ومَنْ يُراجعُ تأريخي كتابيهما بتتبُّعٍ ودِقَّةٍ، سيُدركُ بأنَّ عادل سليمان كان له قصبُ السَّبقِ في ذلك، وهو المُتقدِّمُ على السامرائيِّ في جمعِه وتحقيقِهِ.

---

[١] ينظر: الشعر والغناء في المدينة ومكة، شوقي ضيف: ١٣٦.

[٢] ينظر: عمر بن أبي ربيعة –عصره وحياته وشعره-، جبرائيل سليمان جبّور، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣٥م: ١٨٩/١.

[٣] ينظر: تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، دار العلم للملايين، ط ٤، ١٩٨١م: ٦٣٨/١.

[٤] ينظر: الأحوص الأنصاري، محمد علي سعد: ٢٠٣.

[٥] ينظر: الديوان: ١٦-١٧.

الفصلُ الأوَّلُ

(الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيةِ الإيقاعِ الخارجي في شِعْرِ الأحوصِ)

توطئة:

المبحثُ الأول: الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيةِ البحورِ الممزوجةِ

المبحثُ الثاني: الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيةِ البحورِ الصَّافيةِ

المبحثُ الثالث: التَّدويرُ في شِعْرِ الأحوصِ

توطئةٌ

يرتكزُ البناءُ العروضيُّ في الشِّعرِ العربيِّ على أساسٍ موسيقيٍّ متناسبٍ، إذ ينظمُ الشعراءُ مدوَّناتَهم الشِّعريَّةَ بصورةٍ تعتمدُ بشكلٍ دائمٍ على النغمِ الموسيقيِّ والسِّمةِ الغنائيَّةِ، فالموسيقيُّ والشاعرُ كلاهما يعتمدانِ في عملِهما على الأداءِ الصَّوتيِّ[١]، بما يتخلّلُهُ من نقراتٍ ووقفاتٍ، أو حركاتٍ وسكناتٍ، هذا في تلحينِهِ، وهذا في نظمِهِ، فَصِلةُ الشِّعرِ بالموسيقى "صِلةٌ مصيريةٌ وغيرُ قابلةٍ للفصلِ مطلقاً، وهي صِلةٌ قديمةٌ تمتدُّ إلى الجذورِ الأولى لنشأةِ كلمةِ شِعرٍ بمعناها الأوَّليِّ البسيطِ"[٢]، وبَقِيَتْ هذه الصِّلةُ ملازمةً لهما وتطوَّرتْ مع مراحلَ تطوّرِ الفنِّ الشِّعريِّ، حتى أصبحَ النِّظامُ العموديُّ فيما بعدُ نظاماً محكوماً بهندسةٍ موسيقيّةٍ لا يعتريها الخللُ[٣]، "فلا يُوجدُ شِعرٌ بدون موسيقى، وهي فيهِ تقومُ مقامَ الألوانِ في الصورةِ، فكما أنَّهُ لا توجدُ صورةٌ بدون ألوانٍ كذلك لا يُوجدُ شِعرٌ بدونِ موسيقى وأوزانٍ وأنغامٍ"[٤]، لذا كان الجاحظُ (ت ٢٥٥هـ) يرى بـ "أنَّ وزنَ الشِعرِ من جنسِ وزنِ الغناءِ، وكتابَ العروضِ من كتابِ الموسيقى"[٥]، وعلى هذا الأساس بنى الشعراءُ نصوصَهم الشّعريَّةَ منذُ أنْ وجِدَ الشِّعْرُ، وعِبرَ الانسجامِ والتَّلوينِ الصَّوتيِّ اللذَينِ أحدثا لحناً في أُذُنِ الفراهيديِّ (ت١٧٥هـ) عند سماعِهِ شيخاً كبيراً في المدينةِ وهو يُعلِّمُ الأولادَ أنْ يقولوا:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

الَّذي كان يعُرفُ بالتَّنعيمِ، اهتدى الخليلُ لوضعِ عِلْمِ العروضِ وتقعيدِهِ [٦]، فوضعَ تلك الوحداتِ الوزنيَّةَ المسمّاةَ بـ "التفاعيل" التي تتشكّلُ عِبْرها البحورُ الخليليَّةُ الخمسة عشر، فضلاً عن "المتدارك" البحر السادس عشر الَّذي أضافهُ الأخفشُ الأوسطُ (ت ٢١٥هـ)[٧] ، فتُنظمُ أبياتُ الشِّعرِ على هذا الأساسِ ويكونُ البيتُ الواحدُ –الَّذي يُعدُّ نواةُ القصيدةِ -ناشئاً عن تواشجِ مجموعةٍ من كلماتٍ صحيحةِ التراكيب، موزونةٍ حسب قواعد علم العروض، مطابقةٍ لأحدِ بحورِهِ، فتكوِّنُ بذلك وحدةً موسيقيّةً داخلَ القصيدةِ، مقابلةً لعددٍ من التفعيلاتِ، ويُسمَّى الوزنُ الشِعريُّ بحراً؛

---

[١] ينظر: علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧م: ١٢.

[٢] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ. د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م: ٦١.

[٣] ينظر: م، ن: ٦١.

[٤] في النَّقدِ الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط ٩، ١٩٨٣م: ٩٧.

[٥] رسائل الجاحظ –الرسائل الكلامية-، الجاحظ، قدّم لها وبوّبها وشرحها: د. علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط الأخيرة، ٢٠٠٢م: ٧٣-٧٤.

[٦] ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلّوصي، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط ٥، مزيدة ومنقّحة، ١٩٧٧م: ١٠-١١.

[٧] ينظر: م، ن: ١١.

لكثرةِ الأمثلةِ الَّتي يمكنُ أنْ تردَ عليهِ ولا تنتهي، وذلك تشبيهاً لهُ بالبحرِ الَّذي لا ينفد ماؤهُ مهما أُخِذَ منه[١]، ويُقسَّمُ البيتُ الشعريُّ على أجزاءٍ معيّنةٍ تكونُ بمقدارٍ متساوٍ لتلكَ التفعيلاتِ الموجودةِ في البحورِ من حيثُ عددِ الحروفِ والحركاتِ والسَّكناتِ، فيُنسبُ البيتُ حينها الى البحرِ الَّذي نُظِمَ عليهِ، وهذا ما يعرفُ بفنِّ التَّقطيعِ الشعريِّ أو الكتابةِ العروضيَّةِ[٢]، وهكذا يبقى الوزنُ الشعريُّ ذلك الرُّكنُ الموسيقيُّ المُهمُّ الَّذي ينمازُ به الشِّعرُ إلى جانبِ القوافي، والذي يَرى فيهِ الأُدباءُ وعُلماءُ العروضِ رُكناً ضروريَّاً لا يمكنُ الاستغناءُ عنهُ في ميدانِ الشِّعرِ، وفي ذلك يقولُ عزيزُ أباظة: "إنَّ الوزنَ يمنحُ ألفاظَ الشعرِ من الجِرْسِ والإيحاءِ والتأثيرِ ما لا يتأتّى لسائرِ ألوانِ الفنِّ على إطلاقها؛ ذلك لأنَّ تتابعَ الإيقاعِ عن طبيعةِ الكونِ والحياةِ، والنّفسُ من شأنِها أنْ تستجيبَ للإيقاعِ المُنظَّمِ بوحيٍ من فطرتِها"[٣] ويتّفقُ ذلك مع ما كُتِبَ في علمِ النَّفسِ الموسيقيِّ فيما يخصُّ النفسَ الإنسانيَّةَ وكيفيَّة تعلُّقها وميلِها للمقاطعِ الموسيقيَّةِ، فإنَّ شعورَ المرءِ بنغمِ الكلامِ وميلَهُ لذلك أمرٌ غريزيٌّ بداخلهِ[٤]، ومردُّ ذلك حقيقةً الى ما ينمازُ بهِ الوزنُ من قدرةٍ ساحرةٍ وتأثيرٍ قويٍّ في المُتلقّي حينما يُبدعُ الشَّاعرُ في تفريغِ وصبِّ ما يَختلجُ في نَفسهِ داخلَ القوالبِ الخليليَّةِ.

وفيما يتعلَّقُ بمسألةِ اختيارِ الشَّاعرِ للوزنِ، انقسمَ النُّقادُ على فريقينِ: فريقٌ يرى أنّهُ بمقدورِ الشاعرِ أنْ يختارَ الوزنَ الشعريَّ الملائمَ لغَرَضِهِ ويُحدِّدَهُ سلفاً، ومِنَ الذين ذهبوا إلى هذا الرأيِّ ابنُ طباطبا العلويُّ وأبو هلال العسكريُّ[٥]، وآخرٌ يرى بأنَّ الشاعرَ لا يتخيّرَ أوزانَهُ، ولا حولَ له أو طاقةَ في هذا الأمرِ؛ فالشَّاعرُ المطبوعُ لا يحتاجُ إلى ذلك؛ فهو ينظمُ بالاعتمادِ على سجيَّتِهِ السَّليمةِ وموهبتِهِ الشِّعريَّةِ، وفي ذلك يقولُ ابنُ رشيقٍ القيروانيّ: "والمطبوعُ مُستغنٍ بطبعِهِ عن معرفةِ الأوزانِ وأسمائِها وعِلَلِها؛ لنبوِّ ذوقهِ عن المزاحفِ منها والمُستكرهِ، والضَّعيفُ محتاجٌ إلى معرفةِ شيءٍ من ذلك يُعينُهُ على ما يُحاولُهُ في هذا الشَّأنِ"[٦].

وخلاصةُ القولِ في ذلك، يرى الباحثُ أنّهُ لا يمكن البتُّ في هذا الأمرِ بشكلٍ قطعيٍّ، كما لا يمكن ترجيحُ رأيٍ على آخر؛ فالرَّأيانِ يحتملانِ الصَّحةَ؛ وأنَّنا لو بحثنا عن مصداقٍ لرأي الفريقِ الأوَّلِ، لوجدنا أصحابَ الحوليّاتِ خيرَ دليلٍ على

---

[١] ينظر: المُرشدُ الوافي في العروضِ والقوافي، د. محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط ١، ٢٠٠٤م: ٤٣.

[٢] ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٦-٢٩.

[٣] الشعر بين الجمود والتطوّر، الأستاذ العوضي الوكيل، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م: ٣٣.

[٤] ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية-مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م: ٩.

[٥] ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، د. يوسف حسين بكّار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ١٩٨٢م: ١٦٠.

[٦] العمدة: ١٣٤/١.

ذلك، كما أنّ قضيةَ الارتجالِ في قولِ الشِّعرِ لدى الشُّعراءِ، أفضلُ ما يمكنُ أنْ يُدلَّلَ بهِ على صحَّةِ الرأي الثاني، وعموماً تبقى الحالُ النَّفسيَّةُ للشَّاعرِ هي الَّتي تفرضُ عليهِ وزناً شِعريَّاً معيَّناً دون الأوزانِ الأخرى، تبعاً لطبيعةِ التَّجربةِ الذَّاتيَّةِ والانفعاليَّةِ الَّتي يمرُّ بها الشَّاعرُ.

وللوقوفِ على الأوزانِ الشِّعريَّةِ الَّتي استعملَها الأحوصُ الأنصاريُّ في أشعارِهِ ولتبيانِها وأنواعِها وعددِها، قامَ الباحثُ بعمليةٍ إحصائيةٍ دقيقةٍ على نُصوصهِ التي جمعَها الدكتور عادل سليمان في ديوانٍ خاصٍ بالشاعرِ، وتبيَّنَ له أنَّ الشاعرَ قد صبَّ أشعارَهُ البالغ عددُ أبياتِها أربعةَ عشرَ وتسعمائة بيتاً في القوالبِ الخليليَّةِ المعروفةِ، مستعملاً منها ثمانيةَ أوزانٍ شعريَّةٍ، وكان بحرُ الطويلِ في طليعةِ تلك الأوزانِ المُستَعمَلَةِ، مُحتلّاً المرتبة الأولى منها بنسبة ٤٨% تقريباً من تلك الأشعارِ، وجاء بالمرتبةِ الثانيةِ بحرُ البسيطِ بنسبةِ ١٩% تقريباً منها، ثم بحرُ الكاملِ ثالثاً بنسبة ١٣% تقريباً، ثم بحرُ الوافرِ رابعاً بنسبةِ ٦% تقريباً، ثم بحرُ الخفيفِ خامساً بنسبةِ ٤% تقريباً، وجاء بالمرتبةِ السادسةِ بحرُ المنسرحِ بنسبةِ ٤% تقريباً، ثم الرّملُ سابعاً بنسبةِ ١,٨٥% تقريباً منها، ليأتي المتقاربُ في ذيل تلك الأوزانِ بنسبةِ ١% تقريباً من مجموع أشعارِهِ، وقد نَظَمَ الأحوصُ على الأوزانِ التَّامّةِ منها والمجزوءةِ أيضاً، وتنوّعتْ أشعارُهُ ما بين قصائدَ ومقطّعاتٍ ونُتَفٍ وأبياتٍ يتيمةٍ ومشطورةٍ، وكانت دراسةُ الأوزانِ في هذا الفصلِ تسيرُ بشكلٍ تنازليٍّ، فتبدأُ بالأكثرِ استعمالاً لدى الشاعرِ وتنتهي بالأقلِّ.

المبحثُ الأوَّلُ
الأداء الموسيقي في بِنيةِ البحور الممزوجة

أوَّلاً: بحر الطَّويل

ثانياً: بحر البسيط

ثالثاً: بحر الخفيف

رابعاً: بحر المنسرح

المبحث الأول

(الأداء الموسيقي في بِنيةِ البحور الممزوجة)

أولاً: بحرُ الطَّويلِ

يُنسبُ الطويلُ الى الدائرةِ العروضيَّةِ الأولى وهو أوَّلُ البحورِ فيها، وتُسمّى بالمختلفةِ؛ لاختلافِ أوزانِ التفاعيلِ فيها ما بين الخُماسيِّ والسُباعيِّ[١]، وقيل: إنَّ الخليلَ سمّاهُ بالطَّويلِ؛ لأنَّهُ طالَ بتمامِ أجزائِهِ[٢]، وقيل: لأنَّ حروفَهُ بَلَغَتْ الثمانيةَ والأربعين حرفاً في حالة التَّصريعِ، فَلَيسَ مِنْ بينِ بُحورِ الشِّعرِ في شاكلتِهِ على هذا الطرازِ، كما لا يأتي مجزوءاً أو مشطوراً ولا منهوكاً[٣]، فهو من البحورِ الممزوجةِ التي تُبنى على تفعيلتينِ مُختلفتينِ: إحداهُما خُماسيّةٌ "فعولن"، والأخرى سُباعيةٌ "مفاعيلن" وتتكرَّرُ هاتان التفعيلتانِ مرّتينِ في كُلِّ شطرٍ، فَيَصبحُ وزنُهُ:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وغالباً ما تأتي عروضُ الطويلِ –أي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول-مقبوضةً[٤] "مفاعلن" ما لم تكنْ مُصرَّعةً[٥]، أمّا ضربُهُ –التفعيلةُ الأخيرةُ من الشطرِ الثاني- فيكون على أشكالٍ ثلاثةٍ[٦]: صحيحٌ: مفاعيلن، ومقبوضٌ: مفاعلن، ومحذوفٌ: مفاعي التي تُقلبُ الى فعولن[٧]، وينماز بحرُ الطويل بالقوّةِ والبهاءِ الدائمينِ؛ فأوزانُهُ فخمةٌ باهيةٌ رصينةٌ، يَلجأُ الشَّاعرُ إليها إذا قَصَدَ في نِظْمِهِ الجَدَّ والبهاءَ والرَّصانةَ، فإذا كان مُفتخراً مزهوَّاً مُستعملاً للألفاظِ القويَّةِ المتينةِ حاكى أوزانَهُ؛ لأنّ الافتنانَ فيها أعلى درجةً قياساً ببقيةِ الأوزانِ الأخرى[٨]، وقد نُظِمَ على هذا البحرِ أكثرَ من ثُلُثِ الشِّعرِ العربيِّ، قديمه وحديثه، إلّا أنّه قَلَّ بعضَ الشيءِ عند الشُّعراءِ المُولَّدينَ؛

---

[١] ينظر: القسطاس في علم العروض، جار الله الزمخشري(ت٥٣٨هـ)، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، ط٢ المُجدّدة، ١٩٨٩م:٥٢.

[٢] ينظر: العمدة، القيرواني: ١٣٦/١.

[٣] ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٣.

[٤] القبض: هو حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة. ينظر: بحور الشعر العربي – عروض الخليل-، د. غازي يموت، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط ٢، ١٩٩٢م: ٢٧.

[٥] والتصريع: يعني مماثلة العروضِ للضرب من حيث عدد الحروف والوزن والتقفية. ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٣.

[٦] ينظر: كتاب العروض، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)، تح: أحمد فوزي لهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط ٢ منقّحة، ١٩٨٩م: ٦٣.

[٧] ينظر: الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢هـ)، تح: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط ٤، ١٩٨٦م: ٣٩.

[٨] ينظر: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ)، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦م: ٢٦٦-٢٦٩.

لأنَّهُ في العادةِ يُستعملُ في الفَخرِ والحماسةِ والقَصَصِ، وهذا ما حاد عنهُ المولَّدونَ في نَظمِهم[١]. ويُعدُّ الطويلُ من البحورِ الأكثر استعمالاً في شِعرِ الأحوصِ، فنَظمَ عليه أربعةً وسبعين نصّاً، تجلّتْ جميعُها في ثلاثةٍ وأربعين وأربعمائة بيتاً، على أنواعِ الطويلِ المختلفة، وهي:

١- الطويل التام الصحيح، ووزنه:
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

هذا النوع تكونُ عروضُهُ مقبوضةً وجوباً، وضربُهُ صحيحاً[٢]، كما في قولِ الأحوص[٣]:

شَرُّ الحِزاميِّينَ ذَو السِّنِّ منْهُمُ وخَيْرُ الحِزاميِّينَ يَعْدِلُهُ الكلْـــبُ
/o/o //o/o //o/o/o //o/o o/o/o// /o// o/o/o// o/o// o/o/o//
عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعيلن
فَإنْ جِئْتَ شَيخاً من حِزامٍ وَجَدْتَه مِنَ النّوكِ والتّقصيرِ، ليسَ لهُ قَلْبُ
//o/o //o/o //o/o/o //o/o o/o/o// /o// o/o/o// o/o// o/o/o//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعيلن
فَلوْ سَبَّني عَوْنٌ إذاً لَسَبَبْتُهُ بِشعْريَ، أوْ بَعضُ الأولَى جَدَّهمْ كَعْبُ
//o/o //o/o //o/o/o //o/o o/o/o// o/o// o/o/o// /o// o/o/o//
فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن
أولئكَ أكْفاءٌ لِبيتي بُيُوتُهُمْ ولا تَستَوي الأعْلاثَ والأقْدُحُ القَضْبُ[٤]
//o/o //o/o //o/o/o //o/o o/o/o// o/o// o/o/o// /o// o/o/o//
فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

نَظمَ الشاعرُ هذه الأبياتَ في هجاءِ بني حرامٍ من بني أسد[٥]، ونلحظُ أنَّهُ قد بدأ البيتَ الأوَّلَ بالخَرْمِ[٦]، في التفعيلةِ الأولى منهُ "فعولن" فأصبحتْ "عولن"، ثم تُنقلُ

---

[١] ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٣-٤٤.
[٢] ينظر: م، ن: ٤٥.
[٣] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٤٣، ٤٤، ٧٥، ٧٦، ١٤٣، ١٤٤، ١٥٢).
[٤] الديوان: ٨٩-٩٠.
[٥] ذكر أبو الفرجِ: أنَّ الأحوصَ قد نظمَ هذه الأبياتَ في هجاء بني حرام، وليس بني حزام؛ لأنَّه لم تكن له عداوةٌ مع بني حزام، وذهب مع هذا الرأي الدكتور عادل سليمان، ومحمد علي سعد، وأثبت الأخيرُ بداية البيت الأول بالواو: "وشرُّ..."، في حين أورد أبو الفرج البيتَ مخروماً:" شرُّ..." وتَبِعَه في ذلك عادل سليمان. ينظر: الأغاني: ١٦٩/٤، والديوان: ٨٩-٩٠، والأحوص الأنصاري –حياته وشعره-: ١١٧.
[٦] الخرْمُ: هو حذفُ أول متحرِّك من الوتد المجموع في أول البيت، ويكون في فعولن ومفاعيلن ومفاعلتن. ينظر: الوافي، التبريزي: ٤١.

بعد ذلك الى "فَعْلُنْ"، ويُسمَّى حينها أثلم[١]، والخُرْمُ من الزحافات المستقبحةِ في الشعرِ؛ ففيه يُحذفُ حرفٌ متحرِّكٌ من التفعيلةِ، وهذا ما يُسبِّبُ بُطأً في الأداءِ الموسيقيِّ للبيتِ، وتدلُّكَ تسميتُهُ أيضاً على قُبحهِ، فالخرمُ في اللغةِ: شقٌّ في الأنفِ، والثَّلمُ: كسرٌ يُصيبُ الأسنانَ[٢]، وجاءتْ أبياتُ الشَّاعرِ على وزنِ الطويلِ؛ لأنَّ أوزانَهُ قويَّةٌ متينةٌ تُلائمُ غَرضَهُ الجاد: الهجاءَ، كما أنَّ الشَّاعرَ قد أقرنَ هذا العيبَ العروضيَّ في مطلعِ الأبياتِ مع غرضِ النَّصِّ الشِعريِّ؛ مُقوِّياً بذلك دلالاتِ الأبياتِ في الذَّمِ والانتقاصِ ممَّن يقصدُهم الشَّاعرُ، فضلاً عن ذلك فأنَّ هذا الوزنَ فيهِ من السِّعةِ ما تُتيحُ للشاعرِ التَّعبيرَ عن عواطِفِهِ وتجربتهِ بفُسحةٍ وارتياحٍ أكثر، وبدا هذا الأمرُ جليَّاً عندما انتقل الشاعرُ في الأبياتِ الأخيرةِ إلى غرضِ الفخرِ، بيد أنَّ "لغةَ الأحوصِ في فن الفخر حضريَّةٌ ذات بعدٍ انفعاليٍّ، تأثَّر الشاعرُ فيها بنسبهِ الأصيلِ معتمداً حسنَ اختيارهِ للألفاظِ، وقوَّةَ التَّعبيرِ، وأصالةَ النسج"[٣]، وعلى الرَّغمِ من المساحةِ العروضيَّةِ الواسعةِ الَّتي يمنحُها للشاعرِ في التَّعبيرِ عمّا بداخلهِ، فإنَّ هذا الطولَ الَّذي أوجدتْهُ التفعيلاتُ المتكرِّرةُ يُحدثُ ثُقلاً في أُذُنِ السامعِ؛ لكثرةِ تكرارِ الأحرفِ الساكنةِ فيهِ، وتحديداً في ضربِ البيتِ الذي جاء صحيحاً "مفاعيلن" بخلافِ عروضِهِ المقبوضةِ، وحتى يُعالجُ الشاعرُ هذا الأمرَ ويتلافاهُ، عَمَدَ إلى استعمالِ الزحافاتِ التي تُقلِّلُ من وجودِ السَّواكِنِ في أبياتِهِ، فدخولُ زحافِ القبضِ وتكرُّرهِ خمسَ مرَّاتٍ، ومجيءُ العروضِ مقبوضةً، يُسهمُ معاً في شدِّ السامعِ وإخراجهِ من دائرةِ الرَّتابةِ والمَللِ، وذلك عِبرَ تقليصِ الوقَفاتِ المتكرِّرةِ وتقليلِها، الأمرُ الذي يُفضي إلى إحداثِ حيويّةٍ أكثر وسرعةٍ في الأداءِ الموسيقيِّ للأبيات، فضلاً عن ذلك، فإنَّنا نلاحظُ خلوَّ الأبياتِ من دخولِ زحافِ الكفِّ عليها، على الرَّغمِ من جوازِهِ لكنَّهُ ممجوجٌ[٤] .

٢- الطويل التام المقبوض، ووزنه:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

في هذا النوعِ تأتي العروضُ مقبوضةً والضربُ مقبوضاً أيضاً[٥]، كما في قول الأحوص[٦]:

رأيْتُكَ مَزْهوَّاً كأنَّ أباكُمُ صُهيْبَة أمْسى خَيْرَ عَوْفٍ مُرَكّبا

---

[١] ينظر: المعجم المفصّل في عِلم العَروضِ والقافية وفنون الشِعر، د. اميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩١م: ٢٢٣.
[٢] ينظر: العمدة: ١٤١/١.
[٣] لغة شعر الأحوص الأنصاري: ٧٨.
[٤] ينظر: العروض، ابن جنِّي: ٦٦.
[٥] ينظر: أهدى سبيل: ٣٨.
[٦] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (٤، ٥، ١٣، ١٦، ١٧، ١٨، ٢٥، ٣٤، ٥٠، ٨٥، ٩٣، ١٠٥، ١٠٧، ١١٦، ١٣٢، ١٣٣، ١٤٦، ١٤٧).

o//o// /o// o/o/o// /o//	o//o// /o// o/o/o// /o//
فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن	فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن
تُقِرُّ بِكم كُوثى إذا ما نُسِبْتُمُ	**وتُنْكِرَكم عَمْرو بنُ عَوْفِ بنِ جَحْجَبى**
o//o// o/o// o/o/o// /o//	o//o// o/o// o/o/o// /o//
فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن
وأقْصِرْ فَلَا يذهبْ بِكَ التّيهُ مذْهَبَا(١)	**عَليكَ بأدنى الخَطْبِ إنْ أنتَ نِلْتَهُ**
o//o// o/o// o/o/o// o/o//	o//o// o/o// o/o/o// /o//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

هجا الأحوصُ قومَهُ الأنصارَ وأكثرَ فيهم الهجاءَ؛ لِجفائِهم له، ومعاملتِهم القاسيةِ معهُ؛ لأسبابٍ عِدَّةٍ منها: ما عُرِفَ عنهُ من غزلٍ ماجنٍ وتشبيبٍ بالنِّساءِ، وقضايا أخرى، فأقبلَ ذاتَ يومٍ على مَعنْ بن حُمَيد الأنصاريِّ، من بني عمرو بن عوف بنِ جحْجَبى(٢)، وأنشدَ ساخِراً هذه الأبياتَ في هجائِهِ، وبما أنّه قَصَدَ الهجاءَ والسُّخريةَ فهو بحاجةٍ إلى أنْ يُفصَّلَ كلامَهُ ويتوسّعَ فيه "ولمَّا كان البحرُ الطويلُ رحيبَ الصّدرِ طويلَ النَّفَسِ فإنَّ العربَ قد وَجَدَتْ فيه مجالاً أوسعَ للتفصيلِ"(٣)؛ في الشِّعرِ عن الأفكارِ التي يُريدُ الشاعرُ التَّعبيرَ عنها، ونستشعرُ بأَلمِ الشاعرِ وحزنهِ المبثوثينِ داخلَ أبياتهِ عبْرَ ألفِ الإطلاق التي يختمُ بها كُلَّ بيتٍ، وتسمَّى هذه الألفُ بـ "الوَصل"(٤)، فاستعملَ الشاعرُ وزنَ الطويلِ الذي يتَّسمُ بإيقاعٍ ممدودٍ بطيءٍ يتناغمُ مع حالتِهِ الشُّعوريَّةِ الَّتي تحتاجُ الى نَفَسٍ طويلٍ في التَّعبيرِ، كما يوفِّرُ له هذا الوزنُ عِبْرَ تفعيلاتِهِ الخُماسيّةِ والسُباعيَّة المتكرِّرةِ في كلِّ شطرٍ جملةً شعريَّةً طويلةً تستوعبُ ما يختلجُ في صدرِهِ، وكي لا يسأمَ السامعُ من هذه الإطالةِ التي تولِّدُها الوحداتُ الوزنيةُ للطويل، يُعالجُ الشاعرُ هذا الأمرَ بزحافِ القبضِ الذي يُدخلُهُ على الأبياتِ؛ قصْدَ بثِّ الحركةِ فيها وزيادةِ سرعةِ موسيقاها، عِبْرَ ما تمَّ حذفُهُ من أحرفٍ ساكنةٍ من التفعيلاتِ، فعلى الرّغمِ من مجيءِ عروضِ الأبياتِ وضربِها مقبوضينِ فقد دَخَلَ القبضُ أيضاً على تفعيلَة "فعولن" ستَّ مرَّات على مدارِ الأبياتِ؛ قصْدَ تنويعِ المقاطعِ الموسيقيَّةِ المتكرِّرةِ وتسريعِها، فدخولُ القبضِ كثيرٌ في الطويل ومُحبَّبٌ أيضاً(٥).

٣- الطويل التام المحذوف، ووزنُه:

---

(١) الديوان: ٩٩.
(٢) ينظر: الأغاني: ١٧٠/٤.
(٣) المُرشد إلى فَهمِ أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيِّب، دار الآثار الإسلامية-وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٩٨٩م: ٤٥٢/١.
(٤) ينظر: الوافي، التبريزي: ٢٠٢.
(٥) ينظر: فن التقطيع الشعري: ٤٧.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

وعروضُ هذا النوعِ مقبوضةٌ، وضربُهُ محذوفٌ: مفاعي، ثم تُنقَلُ إلى فعولن[١]، كما في قول الأحوص[٢]:

فإنْ زُرْتُ ليلى بَعدَ طَولِ تَجَنّبٍ	**تَأَبَّضَ منقَوصُ اليَدَينِ غَيُورُ**
//o//o /o// o/o/o// /o//	o/o// /o// o/o/o// /o//
فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلـن	فعولُ مفاعيلن فعولُ فـعولن
يَرى حسْرةَ أنْ تَصقبَ الدَّارُ مرَّةً	**ولو حال بابٌ دونَها وسُتُورُ**
//o//o /o// o/o/o// o/o//	o/o// /o// o/o/o// o/o//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلـن	فعولن مفاعيلن فعولُ فـعولن
هَجَرْتُ فقالَ النّاسُ: ما بالُ هَجْرِها	**وزُرْتُ فقالوا: ما يزالُ يَـزورُ[٣]**
//o//o /o// o/o/o// /o//	o/o// /o// o/o/o// /o//
فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلـن	فعولُ مفاعيلن فعولُ فعولـن

وهذه أبياتٌ من قصيدةٍ طويلةٍ، بَلَغَ عددُ أبياتها ستّةً وأربعين بيتاً، نَظَمَها الشاعرُ مُتغزِّلاً بامرأةٍ من الأنصارِ تُدعى أُمّ جعفرٍ، وقد شبَّبَ بها وذَكَرَها كثيراً في أشعارهِ[٤]، فما كان منها إلّا أنْ تُنكرَ عليه حبَّه لها، وهيامَه بها، ولم تُبادلْهُ شيئاً غير الصدِّ والجفاءِ، ولا يمنعُهُ ذلك الجفاءُ من حُبِّها فهو يقتربُ من دارِها أو يزورُ الدّورَ القريبةَ منها؛ علَّهُ يحظى بنظرةٍ منها، تروي عطشَ عِشْقهِ وتشفي صبابة فؤادِهِ، لكنَّ هناك من يُنغِّصُ عليه تلك المحاولةَ، ويَصِفُهُ الشَّاعرُ بمنقوصِ اليدينِ في البيت الأول، فالشاعرُ يعيشُ تجربةً قاسيةً يمتزجُ فيها حزنُهُ مع حُبِّهِ وهيامِهِ، وهذا الامتزاجُ يُفضي الى اضطرابٍ وتَموُّرٍ في المشاعرِ، فجاءُ وزنُ الطويلِ المحذوفِ مُعبِّراً عن ذلك الاضطرابِ والاحتدامِ في العواطف، وبدا ذلك التّباينُ في الأداءِ الموسيقيِّ واضحاً في أعجازِ الأبياتِ أكثر من صدورِها، مُتجلِّياً في تفعيلةِ الضَّربِ التي أصابها الحذفُ فانتقَلَتْ إلى "فعولن"، بخلافِ ما جاءتْ عليهِ عروضُ البيتِ المقبوضةُ، لذلك حاولَ الشَّاعرُ أنْ يعالجَ هذا الاضطرابَ والتّباينَ الموسيقيَّ ما بين صدرِ البيتِ وعجزِهِ عِبْرَ إدخالِ زُحافِ القبضِ على الحشوِ؛ ليَخلُقَ تنويعاً موسيقيّاً ماتعاً، نائياً بالمُتلقّي عن المَلَلِ والرَّتابةِ الّذينِ أحدثهما زحافُ الحذفِ، فَضلاً عن مَجيءِ التفعيلةِ الّتي تسبقُ الضَّربَ المحذوفَ مقبوضةً، وهذا ما يُعرَفُ

---

[١] ينظر: الوافي، التبريزي: ٣٩.
[٢] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (٨، ٩، ٦٣، ٦٤، ١٦٢).
[٣] الديوان: ١٥٦.
[٤] ينظر: الأغاني: ١٧٩/٦.

بـ"الاعتماد"[١]، فأصابَ القبضُ تفعيلةَ "فعولن" سبعَ مرَّاتٍ في هذه الأبيات، وهذا ما أضافَ طاقةً حركيَّةً أكثر للنَّصِّ.

ثانياً: بحرُ البسيط

وهو البحرُ الثَّالثُ في الدائرةِ العروضيَّةِ الأولى بعد الطويل والمديد[٢]، وسُمّيَ بسيطاً؛ لأنّه انبسطَ عن مدى الطويلِ وجاءَ وسطُهُ فَعِلُن وآخرُهُ فَعِلُن[٣]، وقيل لانبساطِ أسبابِهِ (أو مقاطعه الطويلة) أي تكونُ متواليةً في مستهلِّ تفعيلاتِهِ السُباعيَّةِ[٤]، فيأتي في بدايةِ كُلِّ جزءٍ من أجزائِهِ السُّباعيَّةِ سببانِ خفيفانِ، وقيل: لانبساطِ الحركاتِ في العروضِ والضربِ إذا أصابهما الخبنُ، فتتوالى في كلٍّ منهما ثلاثُ حركاتٍ[٥]، وقيل لكثرةِ أجزائِهِ، وهو مأخوذٌ من البسطةِ أي السِّعةِ، أو لكثرة استعمالِهِ وشهرتِهِ[٦]، ويُبنى على ثمانِ تفعيلاتٍ، بعد أنْ تتكرَّرَ تفعيلتا "مستفعلن، فاعلن" مرّتينِ في كلِّ شطرٍ، فيصبحُ وزنُهُ:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ويُستعملُ البسيطُ تامَّاً ومجزوءاً، وغالباً ما تأتي عروضُهُ وضربُهُ في التّامِّ مخبونتينِ، أي يحذفُ منها الثاني الساكنُ فتكون"فَعِلُن"، ولا يأتيانِ صحيحينِ إلّا شذوذاً[٧]، أمّا مجزوءُهُ فهو على أنواعٍ عِدَّةٍ، ومنه مخلع البسيط[٨]، والبسيطُ من الأوزانِ الفخمةِ الرَّصينةِ، فهو والطويلُ على درجةٍ عاليةٍ من الافتنانِ، ورأى حازمُ القرطاجنيُّ أنَّ في البسيطِ سباطةً وطلاوة، ويُقصدُ بالسباطةُ: هو توالي ثلاثةُ متحرّكاتٍ، ويُراد بالطلاوة: البهجة والرونق والعذوبة[٩]، فهو قريبٌ من الطويل إلّا أنّه لا يتّسعُ لأغراضٍ كثيرةٍ مثله، ويفضّلُه كثيرٌ من الشعراءِ عليهِ، من حيثُ رقّتِهِ وعذوبتِهِ، ولذا كان أكثرَ حضوراً في شعرِ المولَّدين قياساً بالشعر الجاهليِّ كما يذهب على ذلك د. صفاء خلّوصي [١٠]، وفي الحقيقةِ أنَّ هذا الرَّأيَ نسبيٌّ وغيرُ مطلقٍ، فهو بحاجةٍ إلى استقراءٍ تامٍّ للشعر الجَّاهليِّ كُلِّهِ؛ حتَّى يتمُّ الرّكونُ إليهِ، أمَّا عند الأحوصِ

---

[١] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٤٩.
[٢] ينظر: القسطاس، الزمخشري: ٥٢.
[٣] ينظر: العمدة: ١٣٦/١.
[٤] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٦٧.
[٥] ينظر: بحور الشعر العربي، غازي يموت: ٦٤.
[٦] ينظر: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، جمال الدين الأسنوي الشافعي (ت ٧٧٢هـ)، تح: د. شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٨٩م: ١٦٥.
[٧] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٦٧.
[٨] ينظر: موسيقى الشعر، أنيس: ٦٩.
[٩] ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٠-٢٦٩.
[١٠] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٦٨.

فقد احتلَ بحرُ البسيطِ المرتبةَ الثانيةَ من الأوزانِ الممزوجةِ المُستعملةِ عندهُ، بنسبة ١٩% تقريباً من أشعارِه، إذ تجلّى في تسعةٍ وثلاثينَ نصّاً، ثمانيةٌ وثلاثين منها تامّة، وواحدٌ مشطورٌ، بأبياتٍ بَلَغَ عددُها مئةَ وثمانينَ بيتاً.

١- البسيط التام المخبون، ووزنه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن[١]

تأتي العروضُ فيه مخبونةٌ، وضربُهُ مخبوناً أيضاً، كما في قول الأحوص[٢]:

والقائِلُونَ بِفَصْلِ القولِ إنْ نَطَقوا	**عِندَ العَزائمِ والموفُونَ إنْ عَهِدوا**
o/// o//o/o/ o/// o//o/o/	o/// o//o/o/ o/// o//o/o/
مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعِلُن	مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعِلُن
مَنْ تُمْسِ أفْعالُهُ عاراً فإنّهُمُ	**قَومٌ إذَا ذُكِرَتْ أفعالُهُم حُمِدُوا**
o/// o//o/o/ o//o/ o//o/o/	o/// o//o/o/ o/// o//o/o/
مستفعلن فَاعِلُن مستفعلن فَعِلُن	مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعِلُن
قَومٌ إذَا انتَسَبوا ألفَيْتَ مجدَهُمُ	**مِنْ أوَّلِ الدَّهرِ حتّى يَنْفَدَ الأبَدُ**
o/// o//o/o/ o//o/ o//o/o/	o/// o//o/o/ o/// o//o/o/
مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعِلُن	مستفعلن فَاعِلُن مستفعلن فَعِلُن
إذَا قَريشٌ تَسامتْ كانَ بَيْتُهُمُ	**منها إليهِ يَصيرُ المجدُ والعَدَدُ**[٣]
o/// o//o/o/ o//o/ o//o//	o/// o//o/o/ o//o/ o//o/o/
متفعلن فَاعِلُن مستفعلن فَعِلُن	مستفعلن فَاعِلُن مستفعلن فَعِلُن

نَظَمَ الشاعرُ هذه القصيدةَ في مديحِ عبدِ العزيزِ بنِ مروانَ وأهلِهِ، وهو والدُ عُمَرَ ابنِ عبدِ العزيز، وهي قصيدةٌ طويلةٌ بلغَ عددُ أبياتها تسعةً وأربعينَ بيتاً، ووزنُ البسيطِ "أخو الطويلِ في الجلالةِ والرَّوعةِ"[٤]، إلّا أنّه يفوقُ الطويلَ من حيثُ الرِّقّةِ والجَّزالةِ[٥]؛ لذا جاءتْ القصيدةُ على وزنِ البسيطِ، ملائمةً لغرضِ المديحِ؛ فالشاعرُ يُريدُ أنْ يُضْفي على ممدوحهِ صفاتَ التفخيمِ والإجلالِ والسؤددِ، وهذا ما يحتاجُ فيهِ الى مساحةٍ تعبيريةٍ واسعةٍ يستطيعُ عِبْرها تصويرَ انفعلاتهِ وأفكارهِ المتعلّقةِ بممدوحهِ برويَّةٍ وتفكُّرٍ، مستفيداً من طولِ الجملةِ الشّعريةِ التي يُولِّدُها البناء الوزني للبسيط؛ لذلك نحلظُ مجيءَ تفعيلةِ "مستفعلن" خمسَ عشرة مرَّةً سالمةً، ومرَّةً واحدةً

---

[١] فن التقطيع الشعري: ٦٥.

[٢] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٩٠، ٩١، ٩٩، ١٠٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٦٠).

[٣] الديوان: ١١٥.

[٤] المرشدُ إلى فَهمِ أشعارِ العرب: ٥٠٧/١.

[٥] ينظر: الإلياذة، هوميروس، تر: سليمان البستاني، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة-مصر، ٢٠١١م: ٨٢.

مخبونةً في صدر البيتِ الأخيرِ، وهو أمرٌ جائزٌ في حشو البسيطِ[١]، فهو يريدُ بهذا المدِّ الموسيقيّ عِبرَ استعمالهِ تفعيلة "مستفعلن" سالمةً، أنْ يجعلَ الصفاتَ التي وصفَ بها ممدوحَهُ من امتلاكهِ قول الفصلِ في الكلامِ ووفائهِ بالعهودِ وظَفَرِهِ بالمجدِ، تَتَرَا إلى أُذُنِ السامعِ ببطءٍ؛ ليكونَ لها وقعٌ أكثرَ عندَهُ، وليسمعَها بهدوءٍ ورويَّةٍ حتَّى تَعلقَ في ذهنهِ، كما أنَّهُ لا يغفلُ عن الجانبِ الآخر الذي يمكنُ أنْ يُحدِثَهُ هذا التباطؤ في الأداءِ الموسيقيِّ، والذي ربَّما ينتقلُ بالسَّامعِ من دائرةِ المُتعةِ واللذّةِ الى السَّأمِ والملَلِ، ففضلاً عن مجيءِ أعاريض الأبياتِ مخبونةً، فقد أَدخلَ الشَّاعرُ الخبنَ على الأضربِ أيضاً، كما جعلَهُ يدخلُ على الحشوِ في سائر الأبياتِ؛ قصدَ التنويعِ في التَّنغيمِ وزيادةٍ في سرعةِ الأداءِ الموسيقيِّ.

٢- البسيط التام المقطوع، ووزنُه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ[٢]

وتأتي عروضُ هذا النوعِ مخبونةً فَعِلُن، أمّا ضربُهُ فمقطوعٌ، والقطعُ علّةٌ تعني سقوطَ ساكنِ الوتدِ المجموعِ من آخرِ التفعيلةِ مع تسكينِ ما قبلَهُ، فتصبحُ فاعلن= فاعلْ[٣]، نحو قول الأحوص[٤]:

أهوَى أميَّةَ إنْ شَطَتْ وإنْ قَرُبَتْ يَوماً وأهدي لَهَا نُصْحي وأشْعاري
/o/// /o//o/o/ /o/// /o//o/o/
o/o/ o//o/o/ o//o/ o//o/o/
مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ
ولَو ورَدتُ عليها الفَيضَ ما حَفَلَتْ ولا شَفَتْ عَطَشي مِنْ مائهِ الجاري
/o/// /o//o/o/ /o/// /o//o//
o/o/ o//o/o/ o/// o//o/ o/o/
متفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعِلُن متفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلْ
لا تأوَينَّ لِحَزميٍّ رأيتَ بهِ ضُرّاً ولو طَرِحَ الحزميُّ في النّارِ
/o/// /o//o/o/ /o/// /o//o/o/
o/o/ o//o/o/ o/// o//o/o/ o/o/
مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلْ
النّاخِسينَ بِمروانٍ بذي خُشُبٍ والمُقحِمينَ على عثمانَ في الدّارِ[٥]
/o/// /o//o/o/ /o/// /o//o/o/
o/o/ o//o/o/ o/// o//o/o/ o/o/
مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلْ

---

[١] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٧٠.
[٢] فن التقطيع الشعري: ٦٥.
[٣] م، ن: ٧١.
[٤] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (٤١، ٥٧، ٥٨، ٦٦، ٦٧، ٧٩، ٨٠، ١٣٥، ١٥٩، ١٦٤).
[٥] م، ن: ١٦٦-١٦٧.

يبدأُ الشاعرُ أبياتَهُ بمَدْحِ آلِ أُميَّةَ، ويَستَهلُّ بيتَهُ الأوَّلَ بإعلانِ حُبِّهِ لهم وتقرّبِهِ منهُمْ بقولهِ "أهوى أُميَّةَ" ويواصلُ تمجيدَهُم حتَّى البيت الثاني، ثُمَّ يَنتقلُ بعد ذلك في البيتِ الثالثِ من غَرَضِ المديحِ إلى غَرَضِ الهجاءِ، فهو كثيرُ الهجاءِ لآلِ حزمٍ في أشعارِهِ، ويظهرُ عِبْرَ ما جاء في البيتِ الثالثِ والرَّابعِ مدى بُغضِهِ لهم، وتحاملِهِ عليهم؛ لِمَا ألحقَهُ ابنُ حزمٍ من أذىً نفسيٍّ وجَسَديٍّ في الشَّاعرِ، وذلك حينما جَلَدَهُ في المدينة ذات مرَّةٍ[١]، ولعلَّ الإشارةَ إلى القصَّتينِ في البيتِ الثالثِ جعلتْ المعنى أكثرَ استقامةً وملاءمةً مع الوزنِ، ولا سيما إنْ كان في القَصَصِ نوعٌ من العُنفِ كما يرى الدكتور عبد الله الطَّيّب في معرضِ كلامهِ عن علاقةِ الوزنِ بالغرضِ أو مضمونِ النَّصِّ، فيقول: "والقصصُ الَّذي يستقيمُ في البسيطِ هو ما يكونُ فيهِ لونٌ من عنفٍ أو لينٍ"[٢] وهذا ما لحظناهُ في النَّصِّ أعلاه، فالقصَّتانِ اللَّتانِ أشارَ إليهما الشَّاعرُ يتضمَّنانِ معنى القسوةِ والعُنفِ، فضلاً عن ذلك فأنَّ الانتقالَ من غرضٍ إلى آخر يُظهرُ لنا اضطراباً في عواطفِ الشاعرِ وانفعالاتهِ، إذ إنَّ وزنَ البسيطِ الَّذي نُظِمتْ عليه الأبياتُ أظهرَ لنا ذلك، فمجيءُ التفعيلةِ السباعيةِ "مستفعلن" سالمةً أربعَ عشرةَ مرَّةً يُظهرُ لنا برودةَ المشاعرِ لديهِ وعدمَ انفعالهِ بقوَّةٍ، وذلك عِبْرَ تكرارِ الأحرف الساكنةِ في صيغتها السالمة، كما أنَّ المديحَ "ليسَ من الموضوعاتِ التي تنفعلُ لها النفوسُ، وتضطربُ لها القلوبُ"[٣]، وأمَّا استعمالَهُ لِعلَّةِ القطعِ في الضَّربِ والخبنِ في الحشوِ فقد أظهرَ الحالةَ الشّعوريَّةَ المقابِلَةَ لبرودةِ المشاعرِ وعدمِ الانفعالِ بقوَّةٍ عند الشَّاعرِ، فالبسيطُ إذن من البحورِ الطويلةِ التي تتناغمُ مع الحالة الشعوريّةِ والانفعاليةِ التي يعيشها الشاعرُ فهو لا يحتاجُ إلى خِفَّةٍ في بنائهِ الإيقاعيِّ وسُرعةٍ في أدائِهِ الموسيقيِّ، ومع ذلك فقد عَمَدَ الى إحداثِ نوعٍ من التوازنِ الإيقاعيِّ في موسيقى الأبياتِ وذلك عبْرَ إدخالهِ علّةَ القطعِ اللازمةِ على الضَّربِ، فضلاً عن دخول زحاف الخبنِ تسعَ مرَّاتٍ على الحشوِ في سائر الأبيات، وهو حَسَنٌ[٤].

ثالثاً: بحر الخفيف

هو من الدائرةِ العروضيَّةِ الرابعةِ[٥]، وهناك من العروضيينَ من يطلقُ عليها "دائرة المجتلب"[٦]، وقيل إنّها سُمّيت بذلك؛ لأنّ تفعيلاتَها اجتُلِبَتْ من الدَّائرةِ

---

[١] ينظر: الأغاني: ١٦٨/٤.
[٢] ينظر: المرشدُ إلى فَهمِ أشعار العرب: ٥٠٩/١.
[٣] موسيقى الشعر، أنيس: ١٧٦.
[٤] ينظر: موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري: ٦٣.
[٥] ينظر: العمدة، القيرواني: ١٣٥/١. ومعيار النّظّار في علوم الأشعار، عبد الوهاب بن إبراهيم الزنجاني (ت٦٦٠هـ)، تح: د. محمد علي رزق الخفاجي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ١٩٩١م: ٧٨.
[٦] ينظر: كتاب العروض، ابن جنّي: ١٤٧. والوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي: ١٥. والقسطاس، الزمخشري: ٥٢،

الأولى[١]، أو لكثرةِ بحورها، لأنّ الجلْبَ في اللغةِ يعني: الكثرةَ[٢]، وهناك من يُسمّيها بـ "دائرة المشتبه"[٣]؛ لتشابهِ تفعيلتي "مستفع لن و فاع لاتن" مفروقتي الوتد بمجموعتي الوتد "مستفعلن و فاعلاتن"[٤]، ويأتي الخفيفُ ثالثاً في هذه الدائرةِ، وقد سمَّاهُ الخليلُ بالخفيفِ؛ لأنّهُ أخفَّ السُّباعياتِ[٥]، وقيل لأنَّ الوتدَ المفروقَ فيه اتّصلتْ حركتُهُ الأخيرةُ بحركاتِ الأسبابِ فخفَّت، أو لِخفَّتِهِ في الذَّوقِ والتَّقطيعِ، أو لتوالي ثلاثةِ أسبابٍ فيه، والأسبابُ أخفُّ من الأوتادِ[٦]، و يشبهُ الوافرَ من حيثُ الخفّةِ واللّينِ، لكنَّهُ أسهلُ منهُ[٧]، وإذا جادَ نظمُهُ تجدهُ سهلاً ممتنعاً؛ لقُربِ المُنظومِ فيهِ من القولِ المنثورِ، وممَّا ينمازُ به أيضاً صحتُّهُ للتَّصرّفِ على المعاني المُختلفةِ، وهذا مالمْ يكن في أغلبِ البحورِ الأخرى[٨]، فهو من البحورِ المُتَّسمةِ بالجزالةِ والرَّشاقةِ[٩]، ويُبنى الخفيفُ على تفعيلتين:" فاعلاتن، مستفع لن" فتأتي "فاعلاتن" مرتين في كلِّ شطرٍ بينما تأتي"مستفع لن" مرّة واحدة في ذلك، فيكون وزنُه:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ويجيءُ تاماً سُداسياً، ومجزوءاً رباعياً، وله ثلاثُ أعاريضٍ وخمسةُ أضربٍ[١٠]، وقد شغل وزنُ الخفيفِ نسبةَ ٤% تقريباً من شعرِ الأحوصِ، مُتجلِّياً في واحدٍ وأربعين بيتاً من شِعرِهِ، توزّعتْ على خمسة عشر نصّاً تامّاً؛ فلمْ يستعملِ الشاعرُ منه إلا نوعاً واحداً، وهو التامُّ الصحيح.

- الخفيفُ التامُ الصَّحيحُ، ووزنُهُ:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن[١١]

وأصلُ العروضِ والضَّربِ فيهِ أنْ يأتيا صحيحينِ فاعلاتن، ولكن في بعضِ الأحايين يدخلُ عليهما الخبنُ، وهو زحافٌ وليس بعلةٍ لازمةِ التَّكرارِ في القصيدة[١]، كما في قول الأحوص[٢]:

---

[١] ينظر: القسطاس: ٥٢.
[٢] ينظر: الوافي، التبريزي: ١٥.
[٣] ينظر: العقد الفريد: ٢٥١/٦. ونهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، الشافعي: ٣٢٠. وفن التقطيع الشعري: ١٧٨-١٧٩. وبحور الشعر العربي، غازي يموت: ٢٣٤.
[٤] ينظر: نهاية الراغب: ٣٢٠.
[٥] ينظر: العمدة: ١٣٦/١.
[٦] ينظر: الوافي: ١٣٩.
[٧] ينظر: فن التقطيع الشعري: ١٥٩.
[٨] ينظر: بحور الشعر العربي، يموت: ١٦١.
[٩] ينظر: منهاج البلغاء: القرطاجني: ٢٦٩.
[١٠] ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل –العروض والقافية-، محمود مصطفى، تح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط ١، ١٩٩٦م: ٧٩.
[١١] فن التقطيع الشعري: ١٥٩.

أكْرَعُ الكرْعة الرَّويَّة منها	**ثَمَّ أصحو وما شَفَيْتُ غَليلي**
o/o/// o//o// o/o//o/	o/o/// o//o// o/o//o/
فاعلاتن مُتَفْعِ لن فَعِلاتن	فاعلاتن مُتَفْعِ لن فَعِلاتن
كَمْ أتى دُونَ عَهْدِ أمِّ جَميلٍ	**مِنْ إنَى حَاجةٍ ولبْثٍ طويلِ**
o/o/// o//o// o/o//o/	o/o//o/ o//o// o/o//o/
فاعلاتن مُتَفْعِ لن فَعِلاتن	فاعلاتن مُتَفْعِ لن فَاعِلاتن
وَصِياحُ الغُرابِ أنْ سِرْ فأسرعْ	**سَوفَ تحظى بِنائلٍ وقبولِ**[٣]
o/o/// o//o// o/o//o/	o/o//o/ o//o// o/o///
فَعِلاتن مُتَفْعِ لن فَاعِلاتن	فاعلاتن مُتَفْعِ لن فَعِلاتن

الأحوصُ شاعرٌ عُرِفَ عنه حُبُّ النساءِ وكثرةُ تغزُّلِهِ بهنَّ، فهو ليّنُ الجانبِ لهنَّ، ونفسُهُ ميَّالةٌ للهوِ والطَّرَبِ والسَّمرِ معهُنَّ[٤]، فمنهنَّ من تُبادلُهُ الحُبَّ والمشاعرَ مِنَ الجواري والمُغنِّياتِ، ومنهنَّ من تمتنعُ عن ذلك؛ ولكي يُصبِّرَ نفسَهُ عمَّنْ تُجافيهِ، يلجأُ إلى المُدامةِ؛ علَّها تشفي غليلَه وتُهوِّنُ عليهِ صبابتَهُ، فهو لا يحتسيها احتساءً، بل يكرعُها كرعاً؛ لشدِّةِ ما ألَمَّ بهِ من جفاءٍ وامتناعٍ، ولمّا كان كذلك من حالةٍ انفعاليَّةٍ وشعوريَّةٍ يعيشها، فهو لا تنفعهُ الأوزانُ الطَّويلةُ ذَات الجُملِ الشعريَّةِ المُمتدَّةِ والأداءِ البطيءِ، بل هو بحاجةٍ إلى أوزانٍ خفيفةٍ راقصةٍ تُصوِّرُ انفعلاتَهُ وما يختلجُ في نفسِهِ بأسلوبٍ مُعبِّرٍ عمَّا يشعرُ به ويعيشُهُ، فجاءتْ أبياتُهُ على وزنِ الخفيفِ الذي ينمازُ بالليونةِ والخِفَّةِ الموسيقيّةِ، إذ عندَما تدفعُ به حالتُهُ الشّعوريَّةُ لاختيارِ مثلِ هذه الأوزانِ السَّريعةِ يكونُ الشِّعرُ عندَهُ "أسهلَ تناولاً في الألحانِ والغناءِ، وأيسرَ حفظاً على المُغنِّينَ والسَّامعينَ"[٥]؛ لاختصارِهِ الزَّمنَ عِبْرَ دخولِ زحافِ الخبنِ على تفعيلتي العروضِ والضربِ في البيتِ الأوَّلِ، وعلى عروضِ البيتِ الثاني وضربِ البيت الثالث، فضلاً عن دخولِهِ في حشو الأبياتِ أيضاً، فتفعيلةُ "مستفع لن" لم تأتِ سالمةً عندَهُ أَبَداً، فقد أصابَها الخبنُ ستَّ مرَّاتٍ، أمَّا "فاعلاتن" التي في الحشوِ، فقد أُدخلَ عليها الخبنُ مرَّةً واحدةً في صدرِ البيتِ الثَّالثِ، وهذا ما يجعلُ الأبياتَ أكثرَ انسيابيَّةً وسهولةً في أدائِها الموسيقيِّ، عِبْرَ تقليلِ الوقفاتِ وذلك بعد أنْ تُحذفَ الأحرفُ السَّاكنةُ من التَّفعيلاتِ.

---

[١] ينظر: م، ن: ١٦٠.

[٢] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (١، ٣، ٢٠، ٥٩، ٦٠، ٦٢، ٨٢، ٨٣، ١٠٢، ١٢٧، ١٣٤، ١٦٥، ١٦٨).

[٣] الديوان: ٢٣٤.

[٤] ينظر: لغة شعر الأحوص الأنصاري: ٤٩.

[٥] الأحوص الأنصاري –حياته وشعره-: ٣٠٤.

وقد تأتي عروضُ الخفيفِ التامِّ مخبونةً: فَعِلاتن، وضربُهُ مشعّثاً: فالاتن، بحذفِ أوَّلِ الوتدِ المجموعِ المُتوسِّطِ، وفيهِ يكونُ التَّشعيثُ غيرَ لازمِ التَّكرارِ في القصيدةِ؛ لأنَّهُ علَّةٌ غيرُ لازمةٍ[١]، كما في قول الأحوص:

ضوءُ نارٍ بَدَا لِعينَيكَ أمْ شُبْـ	**ـبَتْ بِذي الأثْلِ منْ سَلامة نارُ**
o/o//o/ o//o// o/o//o/	o/o/// o//o// o/o//o/
فاعلاتن مُتَفْعِ لن فاعلاتن	فاعلاتن مُتَفْعِ لن فَعِلَاتن
تِلْكَ بينَ الرِّياضِ والأثلِ والبا	**ناتِ مِنّا ومِنْ سلامة دارُ**
o/o//o/ o//o// o/o//o/	o/o/// o//o// o/o//o/
فاعلاتن مُتَفْعِ لن فاعلاتن	فاعلاتن مُتَفْعِ لن فَعِلَاتن
تِلكَ دارُ الغَضَاةِ وَحْشَاً وقدْ يَأ	**لَفَها المُجْتَدونَ والـزّوَّارُ[٢]**
o/o//o/ o//o// o/o///	o/o/o/ o//o// o/o///
فاعلاتن مُتَفْعِ لن فاعلاتن	فَعِلاتن مُتَفْعِ لن فالاتن
أصْبَحَتْ دِمْنَة تَلُوحُ بِمَتْنٍ	**تَعْتَفِيها الرِّياحُ والأمطارُ**
o/o/// o//o// o/o//o/	o/o/o/ o//o// o/o//o/
فاعلاتن مُتَفْعِ لن فعلاتن	فَاعِلاتن مُتَفْعِ لن فالاتن
وكذَاكَ الزّمانُ يَذْهبُ بالنّا	**سِ وتبقى الدِّيارُ والآثارُ[٣]**
o/o/// o//o// o/o///	o/o/o/ o//o// o/o///
فَعِلاتن مُتَفْعِ لن فَعِلاتن	فَعِلاتـن مُتَفْعِ لن فالاتن

أحبَّ الأحوصُ سلّامةَ المُغنّية حُبّاً جمّاً؛ لحُسنِ طلعتِها وجمالِ وجهِها، ورِقَّةِ صوتها، وقد نَظَمَ في حُبِّها أشعاراً كثيرةً[٤]، وفي هذه الأبياتِ تحديداً يبدو على الشاعرِ التوتّرُ النَّفسيُّ والانفعالُ العاطفيُّ وذلك عِبْرَ السؤالِ الذي يطرحُهُ مستفهماً فيهِ عن مصدرِ الضَّوءِ أو النّورِ الَّذي بانَ لهُ من بعيد، ثُمَّ يُفصِّلُ في الاجابةِ والتَّعليلِ في البيتِ الثاني والثالثِ، فمصدرُ الضوءِ هو دارُ سلّامةَ التي عفتْ عليها الأيّامُ والرِّياحُ والأمطارُ، ويُلاحظُ في هذه الأبياتِ بروزُ المونولوجِ الدَّاخلي لدى الشَّاعرِ، فالقدماءُ من الشُّعراءِ غالباً ما استعملوا وزنَ الخفيفِ لإبرازِ الحوارِ الدَّاخليِّ الذي

---

[١] ينظر: فن التقطيع الشعري: ١٦٠.

[٢] أورد جامعُ الديوان ومحقِّقُه كلمة "الغَضاة" التي هي نوعٌ من الشجر يكثرُ في نجدٍ، بسقط التاء: الغَضا، وقد أثبتنا الكلمة بالتاء؛ ليستقيم الوزنُ بشكلٍ صحيح، وكذلك لعدم وجود زحافٍ مركّبٍ معلومٍ في علم العروض يُفضي إلى حذف الثاني الساكن والخامس المتحرّك معاً من تفعيلةِ "مستفعلن". ينظر: لسان العرب، مادة (غَضَا): ٣٢٦٩/٣٦. وميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ط١ المُحقَّقة، ١٩٩٧م: ١٦.

[٣] الديوان: ١٥٣-١٥٤.

[٤] ينظر: في خبر الأحوصِ مع سلّامة القس: الأغاني: ٢٤٠/٨-٢٥٠.

يجري في أعماقِهم[١]، إذا ما أرادوا التَّعبيرَ عن تجاربِهم الشَّخصيَّةِ، سواءُ أكانت تلك التجاربُ في الفرحِ أو الحُزنِ، فمعَ حُبِّ الأحوصِ يمتزجُ حُزناً موجعاً بداخلِهِ على فراقِ سلّامةَ، وهذا ما يدفعُ بالشَّاعرِ إلى استعمالِ أوزانٍ قصيرةٍ يَصبُّ في قوالِبها أشجانَهُ وآلامَهُ، لذا نجدهُ قد أدخلَ الخبنَ على تفعيلةِ "متفع لن" في الحشوِ عشرَ مرّاتٍ، وعلى العروضِ مرّتينِ، فضلاً عن مجيءِ الضّربِ مخبوناً مرّتينِ، ومشعّثاً ثلاثَ مرّاتٍ، وهذا ما يعكسُ لنا حُزنَ الشاعرِ وتوتُّرَهُ وانفعالَهُ، متمثّلاً في رغبتِهِ بتقليلِ وجودِ الأحرف الساكنةِ، كما أنَّ دخولَ التَّشعيثِ على تفعيلةِ الضَّربِ يجعلُها متساويةَ الأجزاءِ "فالاتن" متكوِّنةً من ثلاثةِ أسبابٍ خفيفةٍ، فتُزدادُ سرعتُها، ويَحسنُ وقعُها في الآذانِ وتستريحُ لها الأسماعُ[٢]، وهذا ما يستثمرهُ الشاعرُ؛ للتنفيسِ عن نفسهِ بسرعةٍ أكبر، فضلاً عن ذلك فأنَّ انتهاءَ الصَّدرِ بتفعيلةِ "فاعلاتن" وابتداءَ العجزِ بـ "فاعلاتن" أيضاً يزيدُ من انسابيَّةِ البيتِ وسرعةِ أدائهِ المُوسيقيِّ، لذا نجدُ الشاعرَ ليس بمقدورِهِ التَّوقّفَ عنِد نهايةِ الصَّدرِ، بل يواصلُ نظمَه باستمرارٍ وتدفّقٍ؛ لانعدامِ الحدِّ الذي يُمكنُ أنْ يرتكزَ عليه في نهايةِ الشطر الأوَّلِ، الأمرُ الذي دَفَعَ بهِ إلى تدويرِ البيتِ الشعريِّ؛ ليُتمّمَ معناهُ، وليواصلَ ضخَّ دُفقاتهِ الشُّعوريَّةِ، كما هو واضحٌ في البيتِ الأول والثاني والثالث والخامس[٣].

رابعاً: بحر المنسرح

وهو البحرُ الثاني بعد السريعِ في الدَّائرةِ العروضيَّةِ الرَّابعةِ[٤]، وسُمِّيَ مُنسرحاً؛ لانسراحِهِ وسهولتِهِ على اللسانِ[٥]، وقيل: الانسراحُ هنا المُفارقةُ عمّا يَحصلُ بأمثالِهِ، إذ لا مانعَ من مجيءِ "مستفعلن" ذاتِ الوتدِ المجموعِ سالمةً في الضّربِ إلّا في المنسرِح، فإنَّهُ امتنعَ أنْ تأتي في ضربِهِ إلّا مطويَّةً[٦]، ويُبنى على تفعيلتينِ سُباعيّتينِ "مستفعلن ومفعولاتُ" فيكونُ وزنُهُ:

مُسْتفْعِلُن مفْعولاتُ مُسْتفْعِلُن مُسْتفْعِلُن مفْعولاتُ مُسْتفْعِلُن

ويأتي سُداسياً أي تامّاً، وثنائيّاً أي منهوكاً[٧]، وله أعاريضٌ ثلاثٌ، وأضربٌ ثلاثةٌ، فتأتي عروضُهُ سالمةً وضربُهُ سالماً أيضاً، وتأتي عروضُهُ منهوكةً[٨]

---

[١] ينظر: تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، ١٩٧٥م: ٢٣٧.
[٢] ينظر: موسيقى الشعر: أنيس: ٧٦.
[٣] ينظر: م، ن: ٢٣٦.
[٤] ينظر: الوافي في العروض والقوافي، التبريزي: ١٥.
[٥] العمدة: ١٣٦/١.
[٦] فن التقطيع الشعري والقافية: ١٥١-١٥٢.
[٧] ينظر: القسطاس: ١١٢.
[٨] المنهوك: هو البيت الذي حُذِفَ ثُلثاه. ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل: ٧٩.

موقوفةً[١]، والعروضُ هو الضَّربُ، وتأتي أيضاً مكشوفةً[٢] منهوكةً، والعروضُ هي الضربُ أيضاً، ويذكرُ التَّبريزيُّ ضرباً آخرَ، وزنُهُ "مفعولن"، ويرى بأنَّ الخليلَ لم يذكرْهُ[٣]، وقد يُصيبُ الخبنُ والطيُّ والخبلُ "مستفعلن"[٤] في الحشوِ، ويُصيبُ مثلُ ذلك أيضاً "مفعولات" وهو جائزٌ[٥].

ولحازم القرطاجنّي رأيٌ يفيدُ بأنَّهُ على الرَّغم من جزالةِ الكلامِ المُنظومِ على هذا الوزنِ، إلّا أنَّ فيه اضطراباً وتقلقلاً، ولمْ يَطَّردِ النَّظمُ عليهِ قديماً[٦]، فهو من البحورِ الَّتي قلَّ استعمالُ الشُّعراءِ القدماءِ لها؛ لأنَّ وزنَهُ يكادُ يخلو من التأثيرِ الإيقاعيِّ في نفوسِ مُتلقّيهِ، بل تجدُ في بعضِ الشَّواهدِ عليهِ، ما يدلُّ على النَّثريَّةِ المقيتةِ؛ لذلك لمْ يُكثروا مِنَ النَّظمِ عليهِ، أمّا المحدثون منهم فقد كانوا أشدَّ نفوراً مِنَ الَّذينَ سبقوهم ابتعاداً عنه[٧]، ولعلَّ مجيئَهُ بنسبةِ ٤% تقريباً من شعرِ الأحوصِ– موضوع الدراسة - دليلٌ على قلّةِ استعمالِهِ بين القدماءِ، حيثُ نَظَمَ عليهِ قصيدةً واحدةً بسبعةٍ وثلاثين بيتاً ونتفةً واحدةً أيضاً، وبهذا يكونُ عددُ الأبياتِ الشعريَّةِ المنظومةِ عنده على هذا الوزنِ تسعةً وثلاثين بيتاً.

ولمْ يستعملِ الأحوصُ من وزنِ المُنسرحِ إلّا نوعَهُ الأوَّلَ: التامَّ، والَّذي غالباً ما تأتي عروضُهُ مطويَّةً، وضربُهُ كذلك، مستفعلن/ مستعلن والتي تُنقلُ بعد ذلك إلى مفْتَعِلُن[٨]، ويدخلُ الطيُّ حشوَهُ أيضاً، فتصبحُ مفعولاتُ/ مفعِلاتُ[٩]، كما في قول الأحوص:

كأنَّ مَنْ لامَني لأصْرِمَها	**كانوا لِلْبَنى ببَينهم شَفَعوا**
o///o/ /o//o/ o//o//	o///o/ /o//o/ o//o/o/
مُتَفْعِلُن مفْعلاتُ مُفْتَعِلُن	مُسْتَفْعِلُن مفْعلاتُ مُفْتَعِلُن
أعْطي لُبَيْنى مِنّي وإنْ نَزَحتْ	**صَفواً مِنَ الودِّ خالِقٌ صَنَعُ**
o///o/ /o/o/o/ o//o/o/	o///o/ /o//o/ o//o/o/
مُستَفْعِلُن مفْعولاتُ مُفْتَعِلُن	مُستَفْعِلُن مفْعلاتُ مُفْتَعِلُن

---

[١] الوقف: هو تسكين السابع المتحرك. ينظر: م، ن: ٢٨

[٢] الكشفُ: هو حذف السابع المتحرك. ينظر: م، ن: ٢٩.

[٣] ينظر: الوافي، التبريزي: ١٣٥.

[٤] والخبنُ: هو حذف الثاني الساكن، والطيُّ هو حذفُ الرابع الساكن، وأمّا الخبْلُ فيعني اجتماع الخبنُ مع الطيّ.
ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل: ٢٠-٢٢.

[٥] ينظر: الوافي: ١٣٦.

[٦] ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٨.

[٧] ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه –دراسةٌ وتطبيقٌ في شعر الشطرين والشعر الحر–، د. عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ط ١، ١٩٩٧م: ١٦١.

[٨] ينظر: أهدى سبيل: ٧٧.

[٩] ينظر: فن التقطيع الشعري: ١٥٢.

فاللهُ بَيني وبَينَ قَيِّمها	**يَفرُّ مِنِّي بها وأتّبعُ[1]**
o///o/ /o//o/ o//o/o/	o///o/ /o//o/ o//o//
مُستَفْعِلن مفْعلاتُ مُفْتَعِلُن	مُتَفْعِلُن مفْعلاتُ مُفْتَعِلُن
كأنَّ لُبنى صَبيرُ غادية	**أو دُمْية زُيِّنَتْ بِها البِيَعُ[2]**
o///o/ /o//o/ o//o//	o///o/ /o//o/ o//o/o/
مُتَفْعِلُن مفْعلاتُ مُفْتَعِلُن	مُستَفْعِلُن مفْعِلاتُ مُفْتَعِلُن

كانَ الأحوصُ رقيقَ المشاعرِ مُرهفَ الاحساسِ ليِّنَ الجانب مع النساء، وقد تعدَّدتْ تجاربُ الحُبِّ لديه وكثُرتْ صاحباتُهُ، وبوصفِهِ شاعرَ غزلٍ فقد صوَّرَ لنا تلكَ التجاربَ بأشعارِهِ الغزليَّةِ التي نَظَمَها، وهذه القصيدةُ من بينِ تلك الأشعارِ التي نُظِمتْ في هذا المضمارِ، قالها في لُبنى ـ إحدى صاحباتِهِ ـ وبلَغَ عددُ أبياتِها سبعةً وثلاثين بيتاً عبَّر فيها عن لواعجَ حُبِّهِ وألَمَ فراقهِ وملامَةَ مَنْ لامَهُ؛ ليكفَّ عنها وينقطعَ عن وصالِها، لكنَّ ذلك اللَّومَ الَّذي وُجِّهَ إليه في حُبِّها، كان يُمثِّلُ للشاعرِ تحدّياً وحافزاً وسبباً لوصالِها، حتّى وإنْ بعُدتْ عنهُ فلا يمنعُهُ ذلك البعدُ أو النزوحُ أنْ يمنحَها ودَّاً صافياً، وعِبْرَ هذه الأبياتِ نلحظُ الانفعالَ العاطفيَّ، والاضطرابَ النفسيَّ عنده؛ بسببِ الفراقِ الذي يعيشُهُ، والعَذْلِ الَّذي يتلقَّاهُ ممَّنْ حَوْلهُ، فكان وزنُ المنسرحِ ذو الايقاعِ المُضطربِ ملائماً لحالةِ الشَّاعرِ ومُعبِّراً عنها، فمجيءُ "مفعولاتُ" متحرِّكةُ الآخرِ بين تفعيلتي "مستفعلن" المُتكرِّرَةِ، يولِّدُ نوعاً من الاضطرابِ الايقاعيِّ وبُطأً في موسيقيَّةِ الأبيات، وهذا ما تستثقلُهُ الآذانُ وتمجُّهُ الأسماعُ، لذا حادَ أغلبُ الشعراءِ عنه؛ فالنظمُ عليه يولِّدُ مشقَّةً وعناءً بالنسبةِ للشاعرِ، بل حتّى السامعُ أو القارئُ لا يكادُ يشعرُ بانسجامٍ في موسيقاه[3]، ومن يُنعمُ النظرَ في الأبياتِ أعلاه، سيجدُ أنَّ الشاعرَ قد أكثرَ من إدخالِ الزحافاتِ على تفعيلاتِهِ، قصْدَ معالجةِ هذا الجمودِ أو الثقلِ الموسيقيِّ الذي تُنتجُهُ تفعيلاتُهُ؛ ليجعلَها أكثرَ تناسقاً وانسجاماً، فتفعيلتا العروضِ والضَّربِ قد أُدخِلَ عليهما الطيُّ في الأبياتِ جميعِها، كما أُدخِلَ على تفعيلةِ "مفعولاتُ" سبعَ مرَّاتٍ في أحاشي الأبياتِ، ولم تأتِ سالمةً إلَّا مرَّةً واحدةً في صدرِ البيتِ الثاني، وجاءتْ "مستفعلن" التي في بدايةِ الأشطرِ، سالمةً خمسَ مرَّاتٍ ومطويَّةً ثلاثَ مرَّاتٍ؛ ليزيدَ الشاعرُ من حركةِ الأبياتِ وحيويَّتِها، عِبْرَ تقليلِ وجودِ السواكنِ في أجزاءِ التفاعيل، وأرى أنَّ طبيعةَ وزنِ المنسرحِ المُستثقلةَ وحالةَ البُطءِ الموسيقيِّ التي يتَّسمُ بها تمثِّلُ دعوةَ اللائمين للشاعرِ الذينَ طالبوه بالكفِّ عن وصالِ حبيبتهِ، وأن يحدَّ من حركتهِ ومشاعرهِ الجائشةِ

---

[1] قيِّمِها: الشَّخصُ الملازمُ لها والمحافظُ عليها، ولذا جاءَ في قولهِ تعالى: {الرِّجالُ قوَّامون على النِّساءِ}. سورة النِّساء: ٣٤. ينظر: لسان العرب، مادّة (قوم): ٣٧٨١/٤٢.

[2] الديوان: ١٧٩. والبِيعُ جمعٌ وفردُها بِيعةٌ بكسر الباءِ، والبِيعةُ: كنيسةُ النَّصارى، وقيل: اليهود، وقد وردَتْ في قولِهِ تعالى: {وبِيَعٌ وصلَوَاتٌ ومساجدُ...}. سورة الحج: ٤٠. ينظر: لسان العرب، مادَّة (بيع): ٤٠٢/٥.

[3] ينظر: موسيقى الشعر: أنيس: ٩٢.

إزائها، في حين تمثِّلُ لنا كثرةُ الزحافاتِ التي أدخلها الشاعرُ على أبياتهِ ردَّةَ فعلِ الشاعرِ إزاءهم، والمتمثّلة برفضهِ لدعواهم في الكفِّ عنها، والاصرارِ على وصالِها، والاستمرارِ في إعطائها ذلك الحُبَّ العذْبَ والوِدَّ الصافيَ.

ولمّا كان الأحوصُ من شعراءِ الفخامةِ والجزالةِ والفحولةِ، لمْ يتعاطَ هذا الوزنَ كثيراً في أشعارِهِ؛ لأنَّهُ يشبهُ "صورةَ الراقصِ المُتكسّرِ أو المغنّي المُخنَّثِ"[1] قياساً ببقيةِ الأوزانِ الغنائية الأخرى، فيقولُ في نُتفةٍ له:

لا بائحٌ بالّذي كَتمْتُ ولا	**ذو مَلَلٍ إنْ نَأيْتُهُ مَذِقُ**[2]
o///o/ /o//o/ o//o/o/	o///o/ /o//o/ o///o/
مستفعلن مفْعلاتُ مفْتَعِلُن	مفْتَعِلُن مفعلاتُ مفْتَعِلُن
يقْطَعُ للأحدَثِ القَدِيم فَلا	**تبقى لَهُ خُلّة ولا خُلُقُ**[3]
o///o/ /o/o/o/ o///o/	o///o/ /o//o/ o//o/o/ o///o/
مُتْفَعِلُن مفْعولاتُ مفْتَعِلُن	مستفعلن مفْعلاتُ مفْتَعِلُن

فالشاعرُ يفخرُ بنفسهِ التي تحملُ تلك السجايا الأصيلةَ المتمثِّلةُ بكتمانِها على ما استُودِعتْ، وكتمانُ السّرِّ والمحافظةُ عليه من الخِصالِ المحمودةِ عند العربِ، وهذا ما ينمازُ به على الصاحبِ الذي لا وفاءَ لهُ، ويقطعُ صداقاتَهُ القديمةَ ويتخلّى عنها؛ لأجلِ الصاحبِ الأحدثِ، فلا تبقى له خِلَّةٌ ولا أخلاقٌ ولا وفاءٌ، ويظهرُ عِبرَ البيتينِ آنفاً أنَّ الشاعرَ قد تعرّضَ لخيانةٍ من أحَدِ أصدقائهِ، فنفسُهُ متألِّمةٌ لذلك، منفعِلةٌ جرَّاءَ ما أُذيعَ من أسرارِها، لذا ظَهَرَ لنا هذا الألمُ والانفعالُ والاضطرابُ عِبرَ إيقاعِ البيتينِ المُستثقلِ، وحتّى يُخفي الشاعرُ هذه الغُصّةَ وهذا التوتّرَ الذي بداخلِهِ، عَمَدَ إلى إدخالِ زحافِ الطيِّ تسعَ مرّاتٍ على البيتينِ، خمسَ مرّاتٍ في الحشوِ، وأربعَ مرّاتٍ في العروضِ والضّربِ، ليجعلَ أداءَهما الموسيقيَّ أكثرَ انسيابيّةً وسرعةً، خافياً بذلك ما تُعانيهِ نفسُهُ، لكنَّهُ لم يُدخلِ الطيَّ على "مفعولاتُ" في صدرِ البيتِ الثاني ولا على "مستفعلن" في بداية عجز البيت الثاني؛ ليعبِّرَ بثقلِهما عن مدى سماجةِ صاحبِهِ.

وفي خِتامِ المبحثِ نخلصُ إلى نتيجةٍ نستطيعُ القولَ فيها: أنَّ الشَّاعرَ قد استعملَ الأوزانَ الممزوجةَ ذاتَ التَّفعيلتينِ المختلفتينِ، فنظمَ على الأوزانِ الّتي شاعَ استعمالُها عند العربِ، بأنواعِها المختلفةِ، كالطَّويلِ مثلاً أو البسيط أو الخفيف، كما نظمَ بنسبةٍ أقلَّ على الأوزانِ المُستثقلةِ وغيرِ المُحبَّذةِ عند العربِ؛ لثقلِها، كالمنسرحِ مثلاً، وهو بذلك لمْ يُخالفْ عادةَ الشُّعراءِ العربِ الَّذينَ سبقوا الشَّاعرَ أو عاصروهُ.

---

[1] المرشدُ إلى فَهمِ أشعارِ العرب:١/ ٢١٩.

[2] المذقُ في اللغةِ: يعني مزج اللَّبنِ بالماءِ، وهذا التَّعبيرُ يُطلقُ على الشَّخصِ إذا كان متلوِّناً أو غيرَ صادقٍ، أو غيرَ خالصٍ في الودِّ. ينظر: لسان العرب، مادَّة (مذق): ٤١٦٣/٤٦.

[3] الديوان: ٢٠٤.

المبحثُ الأوَّلُ: الأداء الموسيقي في بِنيةِ البحور الممزوجة

المبحث الثاني
الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيَةِ البحورِ الصافيةِ

أوَّلاً: بحر الكامل

ثانياً: بحر الوافر

ثالثاً: بحر الرَّمل

رابعاً: بحر المتقارب

المبحث الثاني

(الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيةِ البحورِ الصَّافيةِ)

أولاً: بحرُ الكامل

من الدائرةِ العروضيَّة الثانيةِ "دائرة المؤتلف"[١]، فهو من البحورِ الصافيةِ الّتي تُبنى على تفعيلةٍ واحدةٍ وهي "مُتَفَاعِلُن" وتتكرَّرُ هذه التفعيلةُ ثلاثَ مرّاتٍ في كلِّ شطرٍ منه، فيكون وزنُهُ:

مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن

سُمّيَ بهذا الاسمِ؛ لأنَّ فيه ثلاثينَ حركةً لم تجتمعْ في غيرِهِ من بحورِ الشِّعرِ[٢]، وقيل إنّه سُمّي بذلك لأنّ أضربَهُ أكثرُ مِن أضربِ بقيةِ البحورِ الأخرى؛ فليس من بينِ البحورِ من له تسعةُ أضربٍ كالكامل، وقيل لأنّهُ كملَ عن الوافرِ الَّذي هو أصلُ دائرتِهِ العروضيَّةِ[٣]، ولعلَّ أبرزَ ما ينمازُ بحرُ الكاملِ هو ملاءمتُهُ لأغراضِ الشِّعرِ جميعِها؛ لذا فإنَّنا نجدهُ بكثرةٍ عند قدماءِ الشُّعراءِ ومُحدثيِهم، فأكثروا من استعمالِهِ، والنَّظمِ عليه[٤]؛ وذلك للمساحةِ الواسعةِ التي ينمازُ بها في ضمِّ واستيعابِ كثيرٍ مِنَ الألفاظِ والمعاني التي يُرادُ التَّعبيرُ عنها، الأمرُ الَّذي يَجعلُ الشُّعراءَ في فضاءٍ واسعٍ من فسحةِ التَّعبيرِ، وحريّةٍ في تخيّرِ الألفاظِ واستبدالِها، وهذا طبعاً ما يحبّذُهُ الشاعرُ ويستحسنُهُ في نَظمِهِ، فالكاملُ أجودُ في الخبرِ منهُ في الإنشاءِ، وأقربُ إلى الشدَّةِ منهُ إلى الرِّقّةِ، أمّا إذا أصابَهُ الحذذُ[٥] فيجودُ نَظمُهُ، ويصيرُ أكثرَ طرباً ومرقصاً، كما تصبحُ لهُ نغمةٌ تهيجُ لها ما خَلَجَ في الصدورِ من مشاعرَ وعواطفَ مختلفةٍ[٦].

واستطاعَ وزنُ الكاملِ بطبيعةِ تفعيلاتهِ الطويلةِ المُتكرّرةِ ستّ مرّاتٍ، وملاءمتِهِ لمختلفِ الأغراضِ الشعريّةِ، أنْ يُحافظَ على رونقهِ وحضورِهِ المُستمرِ عند المحدثينَ أيضاً، بل تفوّقَ على بحرِ الطَّويلِ وأنزَلَهُ من علیائِهِ محتلاً مكانَ الصَّدارةِ بدلاً عنهُ[٧]، وعوداً على بدءٍ فوزنُ الكاملِ قد شغلَ ما يقاربُ ١٣% من نسبة شِعرِ الأحوصِ، إذ نَظَمَ عليهِ ستةَ عشر نصّاً، تنوَّعتْ بين قصائدَ ومقطّعاتٍ ونُتفٍ وأبياتٍ يتيمةٍ، وبَلَغَ عددُ أبياتِ هذه النصوصِ أربعةً وعشرين ومئة بيتاً، نُظِمت على الكامل التام بأنواعه، وهي:

---

[١] ينظر: الوافي: التبريزي: ٦٧.
[٢] ينظر: العمدة: ١٣٦/١.
[٣] ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٩٥.
[٤] ينظر: م، ن: ٩٥.
[٥] الحذذ: علّة نقصٍ تصيب الوتد المجموع فيحذف كلُّه من التفعيلة، مثل: مُتَفَاعِلُن تصبح مُتَفَا، ينظر: ميزان الذهب، الهاشمي: ١٨.
[٦] ينظر: بحور الشعر العربي غازي يموت، دار الفكر اللبناني: ٩١.
[٧] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٩٧.

١- الكامل التام الصحيح، ووزنه:

مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن

وتأتي عروضُهُ صحيحةً، وضربُهُ صحيحاً مثلها[١]، كما في قولِ الأحوص[٢]:

أسَلامُ إنّكِ قد مَلَكْتِ فأسجحي	**قَدْ يَملِكُ الحرُّ الكريمُ فَيُسجِحُ**
o//o/// o//o/// o//o///	o//o/// o//o/o/ o//o/o/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
مُنّي على عانٍ أطلّتِ عَناءَهُ	**في الغُلِّ عِندكِ والعُناةُ تُسرَّحُ**
o//o/// o//o/o/ o//o/o/	o//o/// o//o/// o//o/o/
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
إنّي لأنصَحُكُمْ وأعلمُ أنّهُ	**سِيَّانِ عِنْدَكِ من يَغشُّ ويَنصحُ**
o//o/// o//o/// o//o/o/	o//o/// o//o/// o//o/o/
مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
وإذا شكوتُ إلى سلامة حُبَّها	**قالتْ: أجِدٌّ منْكَ ذا أم تَمزحُ[٣]**
o//o/// o//o/// o//o///	o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

عَشقَ الأحوصُ سلّامةَ المغنّيةَ كثيراً وشَغِفَ بها حُبَّاً[٤]، وشأنُهُ في ذلك شأنُ كثيرٍ ممَّنْ رَأَوْها وأُغرِموا بها؛ لجمالِها، لكنَّ هيامَ الأحوصِ فيها ربَّما يختلفُ عن الآخرين؛ فهو هيامٌ حقيقيٌ نابعٌ من أعماقِ قلبِهِ، ينمازُ بصِدقِ العاطفةِ ورهافةِ الاحساسِ ورِقَّةِ المشاعرِ، وهذا ما تُظهرُهُ لنا أبياتُهُ هذه، فهو يُصوِّرُ نفسَه كالعبدِ المملوكِ لها أو كالأسيرِ المقيَّدِ في حُبِّها، ويطلُبُ منها بأنْ تفكَّ أسرَهُ وتُحرِّرَهُ من الأغلالِ التي أوجدَها تعلُّقُهُ بها، ويُفصِّلُ لها القولَ عِبْرَ مقاربةٍ يُشبِّهُ فيها معشوقتَهُ بالشخصِ الحُرِّ، لتعفوَ عنه؛ لأنَّ ذلك من خصالِ المرءِ الحُرِّ، فهو لا يُريدُ العفوَ بمعنى الخلاصِ من حُبِّها والافلاتِ منه، بل يَطلبُ منها أنْ تُبادِلَهُ الحُبَّ والمشاعرَ، وهذا ما يحتاجُ فيهِ الشاعرُ إلى مساحةٍ عروضيَّةٍ كبيرةٍ يصبُّ فيها دُفقاتَهُ الشعوريّةِ بتريّثٍ وسِعةٍ من الفكرِ[٥]، بأوزانٍ راقصةٍ تصلحُ للغناءِ والانشادِ، وهذا ما يوفِّرَه الكاملُ التامُ للشاعرِ، بتفعيلاتهِ السباعيَّةِ ذات المتحرِّكاتِ الخمسةِ التي تخلقُ تلاحقاً حركيَّاً وإيقاعيَّاً، فتكرارُ "مُتَفاعِلُن" ستّةَ مرّاتٍ فيهِ، يمكِّنُ الشاعرَ من صياغةِ جملةٍ شِعْريَّةٍ طويلةٍ ذاتِ إيقاعٍ متحرِّكٍ راقصٍ، يُصبُّ فيها أفكارَهُ ومشاعرَهُ المحتدمةَ

---

[١] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٩٩.

[٢] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (٦، ٣٥، ٧٤، ١٠٩، ١١٤، ١٣٠)

[٣] الديوان: ١٠٨-١٠٩.

[٤] ينظر: الأغاني: ٢٤٣/٨.

[٥] ينظر: البنيةُ الإيقاعيّةُ في شعر الجواهري (اطروحة دكتوراه)، عبد نور داود عمران، كلّيَّة الآداب-جامعة الكوفة، ٢٠٠٨م: ٧٤.

بانسيابيَّةٍ ورِقَّةٍ عاليتين، غيرَ أنَّ هذا الطولَ في الجملةِ الشعريَّةِ وتكرارَ التفعيلةِ نفسِها، ربّما يُولِّدُ نوعاً من الرَّتابةِ والملَلِ، وللحدِّ من ذلكَ عَمَدَ الشاعرُ الى إدخالِ زحافَ الاضمارِ على أبياتهِ تسعَ مرَّاتٍ على الحشوِ ومرَّةً واحدةً على الضَّربِ في البيت الأخير، وعلى الرَّغمِ من كون الاضمارُ يزيدُ من وجودِ الأحرفِ الساكنةِ، عِبْرَ تسكين الثاني المُتحرِّكِ إلَّا أنَّه يُقلِّلُ من رتابةِ الايقاعِ ويجعلهُ أكثرَ انسيابيَّةً وقبولاً لدى السامع، فضلاً عن كونِه مستساغاً فيه[١].

٢- الكامل التام المقطوع[٢]، ووزنُه:

مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلْ

تأتي عروضُ هذا النوع تامةً صحيحةً وضربهُ مقطوعاً، وقد يُصيبُهُ الاضمارُ أيضاً[٣]، كما جاء في قول الأحوص[٤]:

أسَلامُ هَلْ لِمُتَيَّمٍ تنويلُ	**أمْ هلْ صَرَمتِ وغَالَ ودَّكِ غُولُ**
o/o/o/ o//o/// o//o///	o/o/// o//o/// o//o/o/
مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتْفَاعِلْ	مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلْ
لا تَصْرِفِي عنّي دَلالَكِ إنّهُ	**حَسَنٌ لَدَيَّ وإنْ بَخِلْتِ جَميلُ**
o//o/// o//o/o/ o//o/o/	o/o/// o//o/// o//o///
مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن	مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلْ
أزَعَمْتِ أنَّ صَبابتي أكذوبةٌ	**يوماً وأنَّ زِيارتي تَعليلُ[٥]**
o//o/o/ o//o/// o//o/o/	o/o/o/ o//o/// o//o/o/
مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن	مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتْفَاعِلْ

بَقِيَ الأحوصُ يتغزَّلُ بسلّامةَ المُغنّيةِ في أشعارهِ التي ينظمُها بحُبِّها وتُغنِّيها هي في مجالسِ السَّمرِ والغناءِ التي تُعْقَدُ في منزلِها[٦]، آمِلاً بذلك حنانَ قلبِها عليهِ، عسى أن تمنحَهُ ودَّاً ودَلالاً منها، حتّى وإنْ كان ذلك نَزْراً يسيراً، فزيارتُهُ لها اشتياقٌ لرؤيتِها، نابعٌ من حُبٍّ صادقٍ لها، وليس كما تزعمُ هي، ونلحظُ أنَّ الانفعالَ العاطفيَّ والاضطرابَ الشعوريَّ الناتجَينِ عن حُبِّهِ الحقيقي مرَّةً، وعن تكذيبِ ذلكَ الحُبِّ من لُدن معشوقتهِ بمزاعمَ لا أصلَ لها مرَّةً أخرى، قد انعكسا على موسيقى الأبياتِ وبنائِها الإيقاعي، فجاءتْ عروضُ البيتِ الأولِ مقطوعةً بخلافِ الأصلِ الذي تـأتي

---

[١] ينظر: فن التقطيع الشعري: ١٠٠.
[٢] القطعُ: هو حذفُ ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، مثل: مُتَفَاعِلُن= مُتَفَاعِلْ. ينظر: ميزان الذهب: ١٨.
[٣] ينظر: فن التقطيع الشعري: ١٠٠.
[٤] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٦١).
[٥] الديوان: ٢١٧-٢١٨.
[٦] ينظر: الأغاني: ٢٤٣/٨.

عليه صحيحةً، فَدَخلَ عليها القطعُ؛ لِأَجلِ التّصريعِ، وهو تصريعٌ بالنقصِ، وهو جائزٌ[١]، وقد لَجأ الشاعرُ إلى تصريعِ بيتِهِ الأوّلِ؛ للفتِ انتباهِ حبيبتِهِ وشدِّها إليهِ، عِبْرَ الأداءِ الموسيقيِّ الذي سيولِّدُهُ التصريعُ، وكي لا تهيمن على أبياتهِ أجواءٌ موسيقيَّةٌ رتيبةٌ ناتجةٌ عن تكرارِ تفعيلةِ "مُفَاعَلَتُن"، فقد أدخلَ زحافَ الإضمارِ على حشوِ الأبياتِ أربعَ مرَّاتٍ، وعلى تفعيلةِ العروضِ مرَّتينِ: مرَّة في عروضِ البيتِ الأوَّلِ المقطوعِ المصرَّعِ، ومرَّة في عروضِ البيتِ الثالثِ، فضلاً عن مجيءِ ضربِ هذا البيتِ مضمراً أيضاً، أما أضربُ الأبياتِ فقد أدخل عليها عِلَّةَ القطعِ؛ قصْدَ التّنويعِ في الأداءِ الموسيقيِّ أوَّلاً، ولمعالجةِ نمطيَّةِ الإيقاعِ التي أوجدتَها صدورُ الأبياتِ ثانياً، كما أنَّ استعمالَهُ لتفعيلةِ الضَّربِ مقطوعةً "متفاعلْ" تُعبِّرُ عن حالةِ الودِّ الَّذي قُطِعَ عنه وحُرِمَ منه، الَّذي هو السببُ الرئيسُ في معاناةِ الشَّاعرِ؛ لذلك يَطلبُ منها في البيت الثاني بأنْ لا تقطعَ دلالها، حتَّى وإنْ قَلَّ ذلك.

٣- الكاملُ التامُّ الأحذ المضمر[٢]، ووزنُه:

مَتَفَاعِلُن مَتَفَاعِلُن مُتَفَا مَتَفَاعِلُن مَتَفَاعِلُن مُتْفَا

تكون عروضُهُ حذّاءَ، وضربُهُ أحذَّ مضمراً أيضاً[٣]، نحو قول الأحوصِ[٤]:

وَلَوَ أنّها إذْ مَرَّ مَوْكِبُها	**يَوْمَ الكَديدِ أطَاعَني صَحْبي[٥]**
o/// o//o/o/ o//o///	o/o/ o//o/// o//o/o/
مُتَفَاعِلُنْ مَتْفَاعِلُن مُتَـفَا	مُتْفَاعِلُنْ مَتَفَاعِلُن مُتْـفَا
قَلْنا لَهَا: حُيِّيتِ مِنْ شَجَنٍ	**وَلِرَكْبِها: حُيِّيتَ مِنْ رَكبِ**
o/// o//o/o/ o//o/o/	o/o/ o//o/o/ o//o///
مُتْفَاعِلُنْ مَتْفَاعِلُن مُتَـفَا	مُتَفَاعِلُنْ مَتْفَاعِلُن مُتْـفَا
والشّوقُ أقتُلُهُ بِرؤيتِها	**قَتْلَ الظّما بِالبارِدِ العذْبِ**
o/// o//o/// o//o/o/	o/o/ o//o/o/ o//o/o/
مُتْفَاعِلُنْ مَتَفَاعِلُن مُتَـفَا	مُتْفَاعِلُنْ مَتْفَاعِلُن مُتْـفَا
والنّاسُ إنْ حَلّوا جميعُهُمُ	**شِعْبَاً سَلامُ وأنتِ في شِعْبِ[٦]**
o/// o//o/o/ o//o/o/	o/o/ o//o/// o//o/o/
مُتْفَاعِلُنْ مَتْفَـاعِلُن مُتَـفَا	مُتْفَاعِلُنْ مَتَفَاعِلُن مُتْـفَا

---

[١] ينظر: فن التقطيع الشعري: ١٠١

[٢] الحذذ: هي علةُ نقصٍ تعني حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، مثل مُتَفَاعلن تصبح: مُتَفَا. ينظر: ميزان الذهب: ١٨.

[٣] ينظر: فن التقطيع الشعري: ١٠٢.

[٤] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (٤٢، ١٠٦).

[٥] قال ياقوتُ الحمويُّ عن الكديدِ: "وهو موضعٌ بالحجازِ، ويومُ الكديد من أيَّامِ العرب، وهو موضعٌ على اثنينِ وأربعين ميلاً من مكَّة". معجم البلدان: ٤٤٢/٤.

[٦] الديوان: ١٠٣.

يُمَنِّي الشاعرُ نفسَهُ بلقاءِ معشوقتِهِ عند مرورِ موكبِها، حتّى وإنْ كان ذلك اللقاءُ مجرَّدَ نظرةٍ عابرةٍ يرى فيها سلّامةَ، وهي تسيرُ مع رَكبِها، فيُحيِّيها ويُحيِّي ركبَها؛ عَلَّ ذلك يشفي صبابتَه ولهفتَهُ، فقلبُهُ ظَمِأٌ شوقاً لها، ولا يرتوي إلّا برؤيتِها، إذ أنَّ النَّاسَ جميعَهم عندَ الشاعرِ في شِعْبٍ، وسَلّامةَ وحدَها شِعْبٌ بالنسبةِ إليه، والأبياتُ تظهرُ لنا حالةَ التّوترِ العاطفيِّ التي يعيشُها الشاعرُ، فمشاعرُهُ ثائرةٌ وعواطفُهُ محتدمةٌ في صَدرِهِ، وهو بهذه الحالةِ الشعوريّةِ بحاجةٍ إلى أوزانٍ راقصةٍ ليِّنَةٍ تمنحُهُ القدرةَ على التّعبيرِ عمّا بداخلِهِ بدقّةٍ، وتخلقُ لهُ حالةً من التنفيسِ والترويحِ لنفسهِ، وهذا ما يوفِّرُهُ لهُ وزنُ الكاملِ الأحذِ المُضمرِ، فهو "من أوزانِ اللين والترقيقِ، وبحسْبِكَ أنَّهُ أوَّلُ وزنٍ صِيغَ فيهِ الغِناءُ المتقنُ بالحجازِ"[١] وهذا ما يسعى إليهِ الشاعرُ؛ لأنَّهُ لا يُريدُ وزناً بطيئاً أو رتيباً كالكاملِ التامِ مثلاً، لكنَّه عند دخولِ الحذذِ عليهِ "يصبحُ مُرقِصاً تنتظمُهُ نبرةٌ تُثيرُ العاطفةَ"[٢]؛ فحالةُ العِشقِ والاشتياقِ تُحتِّمُ على الشاعرِ التعبيرَ بانسيابيَّةٍ وسرعةٍ، لذا جاءَ بالعروضِ والضَّربِ الأحذَّينِ الّذينِ يُحقِّقانِ تلاحقاً حركيّاً وتدفّقاً موسيقيّاً أكثرَ في الأداءِ الموسيقيِّ للأبياتِ، كما أدخلَ الاضمارَ على أضربِ الأبياتِ –وهو لازمٌ فيها- بخلافِ أعاريضِها التي جاءتْ حذَّاءَ فقط، قاصداً بذلك التنويعَ بموسيقى الأبياتِ والابتعادَ عن الرّتابةِ التي يخلقُها تكرارُ التفعيلةِ الواحدةِ نفسِها في البناءِ الإيقاعيِّ للبيتِ، فضلاً عن ذلك فقد أدخلَ الاضمارَ على حشوِ الأبياتِ عشرَ مرَّاتٍ؛ ليُحافظَ على دِيناميَّةِ الأبياتِ وحيويَّتها، فإبداعُ الشاعرُ يكمنُ في تغليبِ الحركاتِ على السَّكناتِ مرَّةً، أو تغليبَ السَّكناتِ على الحركاتِ مرَّةً أخرى، ومن ثَمَّ الموازنةُ بين الأمرينِ، عِبْرَ إدخالِ بعض الزُّحافاتِ والعِللِ على تفاعيل الأبياتِ[٣].

ثانياً: بحر الوافر

هو قرينُ بحر الكاملِ والمُقدَّمُ عليهِ في الدَّائرةِ العروضيَّةِ الثانية"المؤتلف"[٤]، وسُمّاهُ الخليلُ وافراً؛ لوفورِ أجزائهِ، وقيل: لتوفّرِ حركاتِهِ[٥]، فَلَيسَ في التَّفاعيلِ المُختلفةِ أكثرُ حركاتٍ من مُفَاعَلَتُن، على الرَّغمِ من كثرةِ حركاتِ "مُتَفاعِلُن" في بحرِ الكاملِ في شكلِهِ التَّطبيقيِّ، الذي يُستخرجُ مِنَ الدائرةِ نفسها[٦]، فهو من البحورِ الصافيةِ الَّتي تُبنى على تفعيلةٍ واحدةٍ متكرّرةٍ ستّ مرّاتٍ، كلُّ ثلاثةِ أجزاءٍ في شطرٍ، فأصلُ وزنِهِ:

مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن مُفاعَلَتُن

---

[١] المُرشدُ إلى فَهْمِ أشعارِ العَرَبِ: ٢٠٢/١.
[٢] فن التقطيع الشعري: ٩٦.
[٣] ينظر: المُرشدُ إلى فَهمِ أشعارِ العَرَبِ: ٣١٩/١.
[٤] ينظر: الوافي، التبريزي: ٦٧.
[٥] ينظر: العمدة: ١٣٦/١.
[٦] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٨٤.

إلّا أنَّ عروضَهُ وضَرْبَهُ لا يأتيانِ على هذه الصيغةِ الصحيحةِ أَبداً؛ لِدخولِ عِلّةِ القَطفِ عليهما دائماً، فيُحذفُ السَّببُ الخَفيفُ مِنَ الجُزءِ الأخيرِ من "مُفَاعَلَتُن"، وتُسكَّنُ اللّامُ منها فتصبحُ "مُفاعلْ"، ثُمَّ تُحوَّل بعد ذلك إلى"فَعُولُنْ" كتابةً ونطقاً، والتي تتطابقُ معها من حيثُ عددِ الحروفِ والحَرَكاتِ والسَّكناتِ، ولا يكون ذلك إلا في التّامِ منهُ[١]، وللوافرِ مِنَ الافتنانِ ما يتلو به الطويلَ والكاملَ، فالشاعرُ القويُّ المتينُ الكلامِ إذا نَظَمَ على الوافرِ اعتدلَ كلامُهُ، وفي ذلك يرى حازمُ القرطاجنِّيُّ أنَّ المعرّيَّ إذا سلكَ طريقَ الطويلِ تعثّرَ في أغلبِ نظمِهِ، أمّا إذا سَلَكَ الوافرَ اعتدلَ كلامُهُ وزالَ عنهُ التوعّرُ[٢]، وفي الحقيقةِ أُبدي بعضَ التَّحفّظِ على رأيِ حازمِ القرطاجنيِّ فيما يتعلَّقُ بالمعرِّي وتعثُّرِهِ عندما ينظمُ على الطَّويلِ، فهذا قولٌ بحاجةٍ إلى تأنٍ وتأمّلٍ أكثر.

ويُستعملُ الوافرُ تامّاً بستةِ أجزاءٍ ومجزوءاً بأربعةِ أجزاءٍ[٣]، وله عروضانِ وثلاثةُ أضرُبٍ: فعروضُهُ الأولى مقطوفةٌ "فعولن"، وضربُها مقطوفٌ مثلُها، وعروضُهُ الثانيةُ مجزوءةٌ "مفاعلَتُن"، وضربُها الأوَّلُ مثلُها، أمّا الضربُ الثاني فمعصوبٌ[٤] " مفاعيلن"[٥]، ويدخلُ العصبُ الحشوَ في مجزوئِهِ، فيقعُ اللّبسُ أحياناً والخلطُ بين مجزوءِ الوافرِ والهزجِ، ولذلك أرادَ العروضيّون أنْ يضعوا حدّاً فاصلاً بينَ الاثنينِ، يُمْكِنُ للقارئِ عِبْرَه التّمييزَ بينهما، فلم يستطيعوا ذلك[٦]، فاضطُروا للذهابِ إلى أمرٍ معيَّنٍ، وهو إنْ لم تأتِ في بقيةِ أبياتِ القصيدةِ تفعيلةٌ واحدةٌ محرّكةُ اللّامِ، يجدرُ بناً حينها أنْ نُنسبَها إلى بحرِ الهزجِ[٧]، ويرى إبراهيم أنيس أنَّ الهزجَ هو تطوّرٌ لمجزوءِ الوافر، وقد شاعَ وانتشرَ في أيّامِ الغناءِ أبان مدّةِ حُكمِ العبّاسيّينَ، ولمْ يكنْ شائعاً أيّامَ الجاهليين، إلّا أنّهُ استُحسِنَ في العصرِ الحديثِ، وأكثرَ الشعراءُ من النَّظمِ عليهِ، وإذا ما أردنا التفريقَ بين الهزجِ ومجزوءِ الوافرِ، فثمّةُ أمرٌ يمكنُ اعتمادُهُ في ذلك، وهو أنَّ "مفاعيلن" في الهزجِ يجوز أنْ تصبحَ "مفاعيلُ" وهذا ما استقبحَهُ العروضيّون في مجزوءِ الوافر ولم يُسوِّغوهُ[٨].

نظمَ الأحوصُ على وزنِ الوافرِ خمسةَ عشرَ نصّاً، عشرةُ نصوصٍ تامّةٌ، وخمسةُ نصوصٍ مجزوءةٌ، وقد بلغَ عددُ الأبياتِ الكلّي عليهِ ستّينَ بيتاً، شاغلاً ما يقارب ٦% من نسبة أشعارِهِ الكلّيةِ.

---

[١] ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل: ٤٩
[٢] ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٨-٢٦٩.
[٣] ينظر: القسطاس، الزمخشري: ٨٤.
[٤] العصبُ: هو تسكين الخامس المتحرك، فتصبح مفاعلَتن"مفاعلْتن"، ثم تُنقل إلى مفاعيلن. ينظر: ميزان الذهب: ١٤.
[٥] ينظر: كتاب العروض، ابن جني: ٨٤-٨٥.
[٦] ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ١١١.
[٧] ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ٨٣.
[٨] ينظر: موسيقى الشعر، أنيس: ١٠٨-١٠٩.

١- الوافرُ التامُّ المقطوف، ووزنُه:

مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فعولن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فعولن

وتأتي عروضُهُ مقطوفةً، وضربُهُ كذلك، وقد يُصيبُ العصبُ حشوَهُ[١]، كما في قولِ الأحوص[٢]:

طَرَبْتَ وأنتَ مَعْنيٌّ كئيبُ	**وَقَدْ يَشتاقُ ذو الحَزَنِ الغَريبُ**
o/o// o/o/o// o///o//	o/o// o/o/o// o///o//
مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلْتُن فَعُولُن	مُفَاعَلْتُن مُفَاعَلَتُن فَعُولُن
وَشاقَكَ بالموقرِ أهلُ خَاخٍ	**فَلَا أمَمٌ هُناكَ ولا قَريبُ**
o/o// o///o// o///o//	o/o// o///o// o///o//
مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فَعُولُن	مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فَعُولُن
وَكَمْ لَكَ دُونها مِنْ عُرْضِ أرضٍ	**كأنَّ سَرابَها الجَاري سَبيبُ**
o/o// o/o/o// o///o//	o/o// o/o/o// o///o//
مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلْتُن فَعُولُن	مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلْتُن فَعُولُن
لَعَمْرِيَ إنّني بِرَقِيمِ أرضٍ	**وجارةِ أهلِها لَأنا الحَريبُ**[٣]
o/o// o///o// o///o//	o/o// o///o// o///o//
مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فَعُولُن	مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فَعُولُن

يُناجي الشاعرُ قلبَهُ ويُحدِّثُه؛ قصْدَ تسليتِهِ وتخفيفِ ما ألمَّ بهِ من حزنٍ وعناءٍ؛ نتيجةً لِما خلَّفتُه تجاربُ الحُبِّ في نفسِ الشاعرِ، التي غالباً ما تنتهي بالبُعدِ عن الحبيبةِ وفراقِها وانصرامِ الوصلِ بينهما، وهذا ما يُسمَّى بالمونولوج الداخلي للشاعرِ، فيقولُ لقلبهِ: على الرّغمِ ممَّا فيكَ من عناءٍ وكآبةٍ إلّا أنَّكَ طربْتَ، فلا يمنع الحزنُ الفتى من الحنينِ والاشتياقِ، وابتداؤهُ بعبارةِ "طَرَبْتَ" متناغمٌ جداً مع حالتهِ الشعوريَّةِ ومتلائمٌ مع طبيعةِ وزنِ الوافرِ، فهو من الأوزانِ الرقيقةِ "ذات الإيقاعِ الغنائيِّ الذي ينسابُ في الأسماعِ"[٤] وتستحسنُه الأذواقُ، فالشاعرُ بحاجةٍ الى أوزانٍ سريعةٍ متلاحقةٍ تُمكِّنُه منَ التَّعبيرِ عمَّا يشعرُ به وما يعيشُهُ، فَيصبُّ انفعالاتَهُ وعواطفَهُ الثائرةَ في قوالبِها؛ لِيُخفِّفَ عن نفسهِ أَلَمها، ويجلوَ عن قلبِهِ ما اعتراه من حزنٍ وشوقٍ معاً، وهذا ما يلحقُ بالمرءِ العاشقِ دائماً.

---

[١] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٨٦.

[٢] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (٦٨، ٨١، ١١٣، ١١٨، ١٣٦، ١٤٠، ١٤٩، ١٦٦،١٦٧).

[٣] الديوان: ٩٨.

[٤] العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٧٨م: ٤٢٨.

بدَءَ الشاعرُ بيتَهُ الأوَّلَ بتفعيلةِ "مُفاعَلَتُن" السالمة، دون أن يُدخِلَ عليها الخرمُ – وهو جائزٌ فيه-[١]؛ لرغبتهِ في التَّعبيرِ بسرعةٍ وانسيابيَّةٍ عِبْرَ زيادةِ الأحرفِ المتحرِّكةِ في التفعيلةِ التي تؤدِّي إلى سرعةٍ في الأداءِ الموسيقيِّ للبيتِ، وبما أنَّ الوافرَ وزنٌ ذو تفعيلةٍ واحدة، أدخلَ الشاعرُ زحافَ العَصْبِ أربعَ مرَّاتٍ على "مَفَاعَلَتُن" في الحشوِ؛ للتنويعِ في إيقاعِ الأبياتِ؛ خِشْيَةَ حدوثِ رتابةٍ في الأداءِ الموسيقي فيشعرُ السامعُ حينها بالملَلِ، كما أنَّ مجيءَ العروضِ والضّربِ مقطوفينِ يُحدثُ تدفّقاً وانسيابيّةً في موسيقى البيت، فيجعلُ عجزَ البيتِ "سريع اللحاقِ بصدره، حتّى أنَ السامعَ لا يكادُ يفرغُ من سماعِ الصَّدرِ حتَّى يهجمِ عليه العجزُ"[٢] ففيه من الخفَّةِ والغنائيَّةِ ما تدفعُ بالشاعرِ إلى السرعةِ في التَعبيرِ والنَّظمِ.

٢- الوافر المجزوءُ الصحيح، ووزنُه:

مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن[٣]

فيأتي كُلٌّ من العروضِ والضربِ فيه صحيحينِ، أو تأتي عروضُهُ معصوبةً في بعضِ الأحايين، نحو قول الأحوصِ[٤]:

سَرَى ذا الهَمُّ بلْ طَرَقَا	**فَبُتَّ مُسهَّداً قَلِقَا**
o///o// o/o/o//	o///o// o///o//
مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن	مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن
كذاكَ الحُبُّ مِمَّا يُحْـ	**ـدِثُ التّسهيدَ والأرَقا**
o/o/o// o/o/o//	o/o/o// o///o//
مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن	مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن
قَطَوفُ المَشْيِ إذْ تَمْشي	**تَرَى في مَشْيِها خَرَقَا**
o/o/o// o/o/o//	o///o// o/o/o//
مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن	مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن
و[ثَتقِلُها][٥] عَجِيزَتُها	**إذا ولّتْ لِتَنطَلِقا[٦]**
o///o// o///o//	o///o// o/o/o//
مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن	مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن

---

[١] ينظر: المُرشدُ إلى فَهمِ أشعارِ العَرَبِ: ٤٠٥/١.
[٢] م، ن: ٤٠٦/١.
[٣] أهدى سبيل: ٥٠.
[٤] ينظر: الديوان: على سبيل المثال: ق (٣٩، ٤٠، ٧٧، ١١١).
[٥] وردتْ في طبعة المحقق تُثْقِلُها، وأغلبُ الظنِّ أنّ ذلك خطأٌ طباعيٌّ؛ لأنَّ الصوابَ هو: وتُثْقِلُها؛ وبهذه الصيغة يكون معناها صحيحاً ومتلائماً أكثر مع المعنى العام للبيت. الديوان: ٢٠٥
[٦] م، ن: ٢٠٤-٢٠٥.

يشكو الشاعرُ في هذه الأبياتِ نفسَه المتعبةَ التي أعياها الحُبُّ وما خلَّفَهُ مِنْ آثارٍ قاسيةٍ في نفسهِ، حتَّى باتَ معبَّئاً بالهمومِ والأحزانِ، مسهَّداً لا يبرحُ عنه القلقُ، فهو مشغولُ البالِ يفكِّرُ بحبيبتهِ ويتأمَّلُ في مشْيها وخطواتِها البطيئةِ المتمايلةِ حتى تبدو كأنَّها حيرانةٌ خَجِلَةٌ، وحتَّى يُصوِّرُ لنا حالتَهُ الشعوريَّةَ وما ألمَّ به من نَصَبٍ ووجدٍ عَمَدَ إلى استعمالِ وزنِ الوافرِ المجزوءِ؛ فنفسُهُ متعبةٌ لا تقوى على التَّروّي والإطالةِ في الكلامِ، وهو بحاجةٍ إلى أوزانٍ قصيرةٍ راقصةٍ يبثُّ فيها لواعجَ حُبِّه ومشاعرَه المرهقةَ بانسيابيَّةٍ وسرعةٍ عاليتينِ، فاستعملَ مجزوءَ الوافرِ مستفيداً من صغرِ المساحةِ العروضيَّةِ فيه، التي لا تحتاجُ إلى جُهدٍ كبيرٍ ولا إلى جملةٍ شِعريَّةٍ طويلةٍ؛ للتَّعبير عن الحالةِ الشعوريَّةِ، فالوافرُ يُعدُّ من "ألينِ البحورِ، يشتدُّ إذا شددتَهُ، ويرقُّ إذا رقّقتَهُ"[١] وهذا ما فَعَلَهُ الشاعرُ من ترقيقٍ في هذه الأبياتِ، فاستطاعَ أن يتحكَّمَ في موسيقى الأبياتِ ويُنوِّع فيها عِبْرَ ادخالِ زحافِ العَصْبِ على العروضِ مرَّتينِ في البيت الثاني والثالثِ، وعلى الحشوِ ستَّ مرَّاتٍ، محقِّقاً بذلك سرعةً في الأداءِ الموسيقي، فضلاً عن مجيءِ البيتِ الثاني مُدوَّراً، الذي يخلقُ بدورهِ تلاحقاً معنويَّاً وحركيَّاً بين صدرِ البيتِ وعجزِهِ، كما نلحظُ قافيةَ الأبياتِ جاءتْ مختومةً بألف الإطلاقِ؛ دلالةً على الشَّوقِ المستمرِ والألمِ الذي مازالَ يُعانيه، إذ أنَّ توظيفَ ألفِ الاطلاقِ هنا يُظهرُ لنا رغبةَ الشَّاعرِ في نقلِ مشاعرِهِ وأحاسيسهِ إلى أبعد مدى ممكن؛ ليسمعهُ الآخرون، ولا سيما أنَّ حديثَهُ كان عن الشكوى.

ثالثاً: بحرُ الرَّملِ

من أوزانِ الخليلِ التي وضِعَتْ في الدائرةِ العروضيّةِ الثالثةِ "المشتبه"[٢] أو التي يُسمّيها بعضُ العروضيّينَ "المُجتلب"[٣]، وقد أشرنا في موضعٍ سابقٍ إلى مسألةِ الاختلافِ حول تسميةِ الدائرةِ الثالثةِ والرابعةِ[٤]، وكان ترتيبُهُ الثالثَ فيها، وسمّاهُ الخليلُ بالرَّملِ؛ لأنّهُ" شُبِّهَ برملِ الحصيرِ لِضَمِّ بعضهِ إلى بعضٍ[٥]، أي: مثلُ رَمْلِ الحصيرِ أي: نَسْجهُ، وقيل سُمّيَ بذلك؛ لأنّ الرَّملَ نوعٌ من الغناءِ، يتولّدُ من هذا الوزنِ، أو لدخولِ الأوتادِ فيهِ بين الأسبابِ[٦]، أو لسرعةِ النّطقِ به؛ وذلك بتتابعِ فاعلاتن فيه، لأنّهُ في اللُّغةِ يعني الإسراعَ في المشْيِ، ومن ذلك الرَّملُ المعروفُ في الطَّوافِ[٧]، ويُبنى الرَّملُ على تفعيلةٍ سباعيّةٍ واحدةٍ تتكرّرُ ستَّ مرّاتٍ، فيصبحُ وزنُهُ العام:

---

[١] الإلياذة، هوميروس، تر: البستاني: ٨٣.
[٢] ينظر: الوافي: ١١٨-١٢١.والقسطاس: ٥٢.
[٣] ينظر: العروض: ابن جني: ٤١. ونهاية الراغب: ٢٥٤.
[٤] ينظر: بحر الخفيف من هذا الفصل: ٣٦.
[٥] العمدة: ١٣٦/١.
[٦] ينظر: الوافي: ١٠٩.
[٧] ينظر: لسان العرب، مادَّة (رمل): ١٧٣٤/٢٠. وفن التقطيع الشعري: ١٣٣.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويأتي في البناءِ تامّاً سُداسيَّاً، ومجزوءاً رُباعياً، وله عروضانِ وستّةُ أضربٍ، فعروضُهُ الأولى لا تأتي في التامِ إلا محذوفةً، أي بإسقاطِ السَّببِ الخفيفِ عن آخرِها فتصبحُ فاعلا، ثُمّ تُنقلُ إلى فاعلن، ولها ثلاثةُ أضربٍ: سالمٌ فاعلاتن، ومقصورٌ فاعلاتْ وتُنقلُ الى فاعلانْ، ومحذوفٌ فاعلن مثلُ عروضه، والعروضُ الثانية مجزوءة وتأتي سالمةً فاعلاتن، وأضربُها: مُسبّخٌ[١] فاعلاتان، وسالمٌ فاعلاتن، ومحذوفٌ فاعلنْ[٢]، ويدخلُ حشوَ الرّمل الخبنُ فتصبحُ فاعلاتن"فعِلاتن"[٣]، لذا كثيراً ما يقعُ التشابُهُ بينَهُ وبينَ المديدِ.

والرّملُ من الأوزانِ السَّهلةِ الليّنةِ، فقد قلَّ عند الشعراءِ القدامى وعدّوهُ مُبتذلاً؛ لأنَّهُ أشبهُ بالتصفيقةِ الشعبيةِ، فلم يردْ عند الجاهليينَ كثيراً[٤]، حتّى أنَّ المُتنبّي تحاشاهُ في نظمهِ[٥] ولمْ يستعملْهُ كثيراً[٦]، ويرى القرطاجنيُّ أنّهُ أليقُ بالرِّثاءِ[٧]، ، ومع ما تقدَّمَ، فإنَّ كثرةَ دخولِ الخبنِ عليه ساعَدَهُ على الابتعادِ عَنِ الرَّتابةِ ومَلَلِ التَّكرارِ، فكان من بحورِ الطَّربِ الغنائيَّةِ التي من شأنها إثارةُ النشوةِ لدى المتلقّي[٨]، ومِنَ الباحثينَ مَنْ رأى بأنّه قد كثُرَ بالحجازِ، وأنَّ أهلَ المدينةِ استقبلوا النبي (صلّى الله عليه وآله) بالأناشيدِ على هذا الوزنِ، فالغنائيّاتُ كانت منتشرةً في تلك المُدَّةِ وما تلتها، وخصوصاً تلكَ التي عاش فيها الأحوصُ وعمر بن أبي ربيعة[٩]، وعلى الرَّغمِ من تباينِ الآراءِ حولَ الرَّملِ عند القرطاجنيِّ وعند د. عبد الله الطيّب، إلا أنَّ وزنَهُ يصلحُ للغناءِ والإنشادِ والفرحِ، بل حتى يصلحُ في حالاتِ الحزنِ والرِّثاءِ؛ قصدَ الترويحِ عن النفسِ وتخفيفِ حزنها، ومع ذلك لَمْ يَصِلْ إلينا من شعرِ الأحوصِ المجموعِ والمُحقَّقِ الذي نُظمَ على وزن الرّملِ غيرُ ثلاثةِ نصوصٍ مجزوءةٍ فقط، شَغَلَتْ ما يُقارب ١,٨٥% من نسبة أشعاره الكليّة، بأبياتٍ بلغ مجموعُها سبعة عشر

---

[١] التسبيخ: من علل الزيادة التي تعني زيادة حرفٍ ساكن على التفعيلة التي تنتهي بسببٍ خفيف. ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل: ٢٧.

[٢] ينظر: الوافي: ١٠٩-١١٣.

[٣] ينظر: بحور الشعر العربي: يموت: ١٣٤.

[٤] فن التقطيع الشعري: ١٣٧.

[٥] ينظر: م، ن: ١٣٧.

[٦] بعد استقراءِ شِعرِ المُتنبي تبيَّن للباحثِ فعلاً أنَّ أبا الطَّيب لم يُكثرْ من استعمالِ وزنِ الرَّملِ والنَّظمِ عليهِ بكثرة. ينظر: ديوان أبي الطيب المُتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المُسمى بالتبيان في شرح الديوان، تح: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٣٦م: ٣٠٤/٤-٣٠٨.

[٧] ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٩.

[٨] ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ٩١.

[٩] ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب:١/ ١٤٨-١٥٠

بيتاً، وهي نسبةٌ قليلةٌ قياساً ببقيةِ الأوزانِ الأخرى، وقد نُظِمَتْ هذه النصوصُ على وزنِ المجزوء الصحيح[١]، فيقولُ في مُقطَّعةٍ له:

إنّما الذّلفاءُ هَمِّي	**فَلْيَدَعْني مَنْ يَلُومُ**
o/o//o/ o/o//o/	o/o//o/ o/o//o/
فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن	فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن
أحْسَنُ النّاسِ جَميعاً	**حِينَ تَمْشي وَتَقومُ**
o/o/// o/o//o/	o/o/// o/o//o/
فَاعِلاتُن فَعِلاتُن	فَاعِلاتُن فَعِلاتُن
حَبَّبَ الذّلفاءَ عِندي	**مَنْطِقٌ مِنْها رَخِيمُ**
o/o//o/ o/o//o/	o/o//o/ o/o//o/
فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن	فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن
أصِلُ الحَبْلَ لِتَرْضى	**وهْيَ لِلحَبْلِ صَرُومُ**
o/o/// o/o//o/	o/o/// o/o///
فَعِلاتُن فَاعِلاتُن	فَعِلاتُن فَعِلاتُن
حُبُّها في القلبِ داءٌ	**مُستكنٌّ لا يَريمُ[٢]**
o/o//o/ o/o//o/	o/o//o/ o/o//o/
فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن	فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن

كان الأحوصُ كثيرَ التردّدِ على مجالسِ السَّمرِ والغناءِ التي كانت تُعقدُ في دورِ النساءِ المُغنِّياتِ في المدينةِ، ولمَّا كانتْ نفسُهُ خصْبةً رقيقةً مع النساءِ، كان كثيرَ الميلِ لهنَّ، شديدَ التَّعلُّقِ بهنَّ، فأحبَّ غير واحدةٍ، ومن بين تلك اللواتي أُغرِمَ بهنَّ، الذَّلفاءُ المُغنِّيةُ؛ لجمالِها وجمالِ منطقِها[٣]، ومع ذلك فالحالُ كما هي عند الشاعرِ، فهو قد أحبَّها وهامَ بها عِشْقاً وحاولُ أن يَصِلَها، لكن دونما فائدة، فهي لم تُبادلْهُ ذلك الحبَّ والمشاعرَ، بل أنَّها كثيرةُ الصدِّ والجفاءِ له؛ بدليلِ أنَّ الشاعرَ قد وصفَها بقولهِ: "صروم" على صيغةِ المبالغةِ فعول، فجاءتْ الأبياتُ على وزنِ الرَّملِ المجزوءِ الملائمِ لحالةِ الشاعرِ ونفسهِ المتألِّمةِ التي ليس بوسعِها الإطالةُ والاسهابُ، فضلاً عن ملاءمتِها للمكانِ الذي يجمعُهم، مجلسِ الطَّربِ والغناءِ؛ فالرَّملُ القصيرُ ذو نغمةٍ خفيفةٍ وتفعيلاتُه مرِنَةٌ للغاية[٤]، وهذا ما يتلاءمُ مع نفسِ الشاعرِ المُثقلةِ بالحُبِّ والهمومِ، ففي هذه المساحةِ العروضيَّةِ القصيرةِ أرادَ الشاعرُ التَّعبيرَ عن عواطفهِ وانفعالاتهِ بسرعةٍ وانسيابيَّةٍ في بناءٍ موسيقيٍّ متلاحقٍ وخفيفٍ، وعلى الرَّغمِ من مجيءِ أغلبِ التفعيلاتِ سالمةً "فاعِلَاتُن" وما يُحدِثُهُ الوتدُ المجموعُ فيها من بطءٍ في

---

[١] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق(١٠١،٧٣).
[٢] م، ن: ٢٣٩-٢٤٠.
[٣] ينظر: م، ن: ٢٣٩. هامش: ١.
[٤] ينظر: المُرشدِ إلى فهمِ أشعارِ العربِ: ١٤٨/١.

الحركةِ؛ لتوسُّطِهِ سببين خفيفين، إلَّا أنَّ مجيئَها هذا "حسنٌ جيّدٌ تميلُ الآذانُ إليه وتستريحُ إلى موسيقاه"[١]، ومع ذلك فقد أَدخلَ الشاعرُ زحافَ الخبنِ خمسَ مرَّاتٍ في أبياتهِ، مرَّتينِ على عروضِ وضربِ البيت الثاني، ومرَّتينِ على عروضِ وضربِ البيت الرابع، فضلاً عن دخولهِ مرَّةً واحدةً على التفعيلةِ الأولى من حشو البيت الرابع أيضاً؛ وذلك لزيادةِ الزَّخمِ الحركيِّ في أبياتهِ، ولِتكونَ أكثرَ خِفَّةً وتدفّقاً؛ لأنَّ أصلَ التكوينِ المقطعي للرَّملِ لا يجعلهُ سريعاً، لولا كثرةُ الزحافاتِ التي تُصيبهُ، فتزيدُ من سرعتِهِ وترنُّمِهِ.[٢]

رابعاً: بحرُ المُتقارَب

هو الوزنُ الأخيرُ من أوزانِ الخليلِ الخمسةِ عشرَ، جَعَلَهُ الخليلُ مفرداً في الدائرةِ العروضيَّةِ الخامسةِ "دائرة المتّفق"[٣]وسُمّيتْ بذلك؛ لاتّفاقِ أجزائِها[٤]، وقد سمّاهُ الخليلُ متقارباً؛ لتقاربِ أجزائِهِ، فكلُّها خماسيّةٌ ويشبهُ بعضُها بعضاً[٥]، وقيل: لأنَّ أوتادَهُ متقاربةٌ، فَيَصِلُ بين كلِّ وَتَدَينِ سببٌ واحدٌ، فتتقاربُ فيما بينها الأوتادُ[٦]، وأُلحِقَ بالمتقارَبِ بحرُ المتدارِكِ أو الخببِ، بعد أنْ استدرَكَهُ الأخفشُ بعد استاذِهِ الخليلِ، وصارَ في دائرةِ المُتقاربِ "المتّفق" ويعلّلُ ابنُ رشيقٍ ذلك بقوله: "والمتدارِكُ الَّذي ذكرَهُ الجَوهريُّ مقلوبٌ من دائرةِ المتقاربِ، وذلك أنَّ فعولن يخلفُهُ فاعلن ويُخْبَنُ فيصيرُ فَعِلُنْ"[٧]، فهو إذن من البحورِ الصافيةِ التي تُبنى على تفعيلةٍ واحدةٍ "فعولن" التي تتكرّرُ فيه ثماني مرّاتٍ، فيصبحُ وزنُهُ العام:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

هو على نوعينِ: سالمٌ مثمّنٌ، ومجزوءٌ مسدسٌ[٨]، وله عروضانِ وستةُ أضربٍ، ويدخلُ أضربَهُ القصرُ والحذف والبترُ[٩]، والمتقاربُ من الأوزانِ الرَّتيبة الَّتي لا تُحدِثُ تَنغيمَاً موسيقياً متنوّعاً في الشِّعرِ؛ لتكرُّرِ"فعولن" ثماني مرّاتٍ، ولذا يرى القرطاجنّيُّ أنّهُ على الرَّغمِ من حُسنِ اطّرادِ الكلامِ فيهِ، إلَّا أنَّه مِنَ الأوزانِ الساذجةِ المتكرَّرةِ الأجزاءِ، فيُستحسنُ من الأوزانِ ما تنوّعَ شكلُها وتلاءمَ تركيبُها[١٠]، فيما

---

[١] موسيقى الشعر، أنيس: ١٢٢.
[٢] ينظر: العروضُ وإيقاعُ الشعر العربي، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م: ٤٢.
[٣] ينظر: العقد الفريد: ٢٥٣/٦.
[٤] نهاية الراغب:٣٣٨.
[٥] ينظر: العمدة: ١٣٦/١.
[٦] ينظر الوافي، التبريزي: ١٦٧.
[٧] العمدة: ١٣٧/١.
[٨] ينظر: القسطاس: ١٢٤.
[٩] ينظر: الوافي: ١٦٧-١٧٣.
[١٠] ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٨.

رأى آخرونَ من النُّقَّادِ أنَّ وزنَ المتقارب من الأوزان التي يستطيعُ أيُّ ناظمٍ مُتعلِّمٍ أنْ يألفها؛ لسلاسةِ الإيقاعِ المُتكرّرِ فيه، ولكن لا يجيدُ نَظمَهُ ويتقنُهُ إلّا الحاذقُ المتمرّسُ؛ لأنَّ سهولتَهُ توقِعُ البعضَ في رتابتهِ المُعتمدةِ على التَّكرارِ، ويركبُهم بدلاً مِنْ أنْ يركبوهُ، فكبارُ الشُّعراءِ يتحامونَهُ ولا يُكثرونَ منهُ؛ حتى لا يقعوا في حبائِهِ؛ لذلك قلَّ عند قدامى الشعراءِ ولمْ يقربْهُ منهم إلّا مَنْ كان قادراً على ترويضِهِ[١].

ولم يُكثرِ الأحوصُ من استعمالِهِ في نظمهِ، فقد شغلَ هذا الوزنُ ما يقاربُ ١% من نسبة أشعارِهِ، مُتجلِّياً عندَهُ في أربعةِ نصوصٍ بلغَ مجموعُ أبياتها عشرةَ أبياتٍ، وجاءتْ هذه النصّوصُ على نوعٍ واحدٍ من المتقاربِ، وهو المتقاربُ التامُّ المحذوفُ[٢]، أي: أنَّ عروضَهُ وضربَهُ قد دخلَ عليهما الحذفُ، فتصبحُ فعولن=فعو، بعد حذف السبب الخفيف منها[٣]، كما في قول الأحوص:

شَأَتْكَ المَنَازِلُ بالأبْرَقِ	**دَوَارِسَ كالعَينِ في المُهْرَقِ**
o// o/o// /o// o/o//	o// o/o// /o// o/o//
فعولن فعولُ فعولن فعو	فعولُ فعولن فعولن فعو
لِآلِ جَميلة قَدْ أخْلَقَتْ	**ومَهْما يَطَلْ عَهْدُهُ يُخْلِقِ**
o// o/o// /o// /o//	o// o/o// o/o// o/o//
فعولُ فعولُ فعولن فعو	فعولن فعولن فعولن فعو
فإنْ يَقَلِ النّاسُ لِي عَاشِقٌ	**فأينَ الّذي هوَ لَمْ يَعْشَقِ**
o// o/o// o/o// /o//	o// o/o// /o// o/o//
فعولُ فعولن فعولن فعو	فعولن فعولُ فعولن فعو
ولَمْ يَبْكِ نُؤياً على عَبْرَةٍ	**بِداءِ الصَّبابةِ والمَعْلَقِ[٤]**
o// o/o// o/o// o/o//	o// o/o// /o// o/o//
فعولن فعولن فعولن فعو	فعولن فعولُ فعولن فعو

نَظَمَ الأحوصُ هذه الأبياتَ بحقِّ جميلةَ المُغنِّيةِ، التي طالما تردَّدَ على منزلِها؛ لحضورِ مجالس الغناءِ والشَّرابِ فيه، وهذه هي الأخرى التي أحبَّها الأحوصُ وتعلَّقَ بها، والتي لمْ تُبادلْهُ الحُبَّ أيضاً[٥]، ويبدو أنَّ الشاعرَ لم يكنْ لهُ حظٌّ وافرٌ مع النساءِ؛ فأغلبُ اللائي أحبَّهنَ لم يُبادلْنهُ الحُبَّ، وهذا ما أرادتْ أن تُصوّره لنا ذاتُه الشاعرةُ في أبياته، فهو يتحدَّثُ مع قلبِهِ بحزنٍ وأَلَمٍ، بعدَ الفِراق الذي حلَّ بِهِ، فيقفُ على أطلالِ ألِ جميلة الدَّوارسِ الَّتي غادر أهلُها وابتعدوا عنها، مشيراً إلى ابتعادِ جميلةَ وجفائها عنهُ، فانصبَّتْ عواطِفُهُ ولواعجُ حُبِّهِ واشتياقِهِ في قالبٍ وزنيٍّ ذي مساحةٍ

---

[١] ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ١٠٢.
[٢] ينظر: الديوان: على سبيل المثال أيضاً: ق (٤٩، ٨٩، ١٥١.).
[٣] ينظر: فن التقطيع الشعري: ١٨٨-١٨٩.
[٤] الديوان: ٢٠٦.
[٥] ينظر: الأحوص الأنصاري –حياته وشِعره-: ٢٢٦-٢٢٧.

عروضيَّةٍ طويلةٍ وهو المتقارَبُ التامُّ، إذ أنَّ هذا النوعَ من المُتقارَبِ يُتيحُ للشَّاعرِ النَّظمَ بأسلوبِ الحوارِ والسَّردِ عِبرَ تكرارِ تفعيلةِ "فعولن" أربعَ مرَّاتٍ في كلِّ شطْرٍ، فهو يُحاورُ قلبَهُ ويُواصلُ سردَهُ باستمرارٍ، مستفيداً من رَنَّةِ أجزائهِ ونغمتهِ المطربةِ[١]، فبدَأَ الشاعرُ بيتَهُ الأوَّلُ بتفعيلةِ "فعولن" السالمةِ دونَ أن يُدخِلَ عليها الخرْمَ -وهو جائزٌ فيه-[٢]؛ لئلّا يختلَّ وزنُ البيتِ وكذلك رغبةً منهُ في زيادةِ الزَّخمِ الحركيِّ الَّذي يُسهمُ في خِفَّةِ وتسريعِ موسيقى الأبياتِ، وهذا ممَّا يتَّسمُ به وزنُ المتقاربِ فهو "بحرٌ يُغري الشاعرَ بالرَّكضِ معه والقفزِ من أسبابه (لن) للحاقِ بأوتادهِ المجموعة (فعو)"[٣] حتَّى تستمرَ الحركيَّةُ فيه، وليتجنَّب الشاعرُ الرَّتابةَ في أبياتهِ؛ بسببِ تكرارِ نغمةٍ واحدةٍ فيها، أدخلَ زحافَ القبضِ على حشوِ الأبياتِ سبعَ مرَّاتٍ؛ قصدَ خلقِ حالةٍ من التنويع الموسيقيِّ، فزحافُ القبضِ يُحدِثُ انزياحاً في إيقاعِ الأبياتِ، فضلاً عن ذلك فقد جاءت تفعيلتا العروضِ والضَّربِ محذوفتينِ، أي: أصابهما الحذفُ، الأمرُ الذي يجعلَ الأداءَ الموسيقيَّ أكثرَ انسيابيّةً وخفَّةً، فحذفُ السببِ الخفيف من آخر التفعيلةِ يختصرُ الزَّمنَ ويحقِّقُ تلاحقاً حركيَّاً أكثر. ويظَهرُ عِبْرَ ما تمَّ عرضُهُ ودراستُهُ في المبحثينِ أنَّ الشَّاعرَ قد استعملَ الأوزانَ الَّتي شاعَ استعمالُها عند شُعراءِ العربِ المُتقدِّمينَ عليه كالطَّويلِ والبسيطِ مثلاً، فضلاً عن ذلك فقد استعملَ الأوزانَ الخفيفةَ والمجزوءَةَ أيضاً، والجَّدولُ الآتي يُبيِّنُ ذلك بشكلٍ أوضحٍ وأكثر دقَّةٍ:

البحر	تام	مجزوء	القصائد	المقطعات	النّتف	اليتيم	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١-الطويل	٧٣	—	١٧	١١	١٨	٢٨	٤٤٣	%٤٨,٤٦
٢-البسيط	٣٨	—	٦	١٦	٧	١٠	١٨٠	%١٩,٦٩
٣-الكامل	١٦	—	٤	٦	٣	٣	١٢٤	%١٣,٥٦
٤-الوافر	١٠	٥	٢	٨	٢	٣	٦٠	%٦,٥٦
٥-الخفيف	١٥	—	١	٥	٥	٤	٤١	%٤,٤٨
٦-المنسرح	٢	—	١	—	١	—	٣٩	%٤,٢٦
٧-الرَّمل	—	٣	—	٣	—	—	١٧	%١,٨٥
٨-المتقارب	٤	—	—	١	٣	—	١٠	%١,١
المجموع	١٥٨	٨	٣١	٥٠	٣٩	٤٨	٩١٤	%٩٩,٩٦

[١] ينظر: الإلياذة: ٨٤.
[٢] ينظر: المُرشد إلى فهم أشعار العربِ: ٣٨٢/١.
[٣] تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق: ٣٠٢.

المبحثُ الثَّالثُ
التّدويرُ في شِعرِ الأحوصِ

المبحث الثالث

(التّدويرُ في شِعرِ الأحوصِ)

يُعدُّ التّدويرُ من المُصطلحاتِ العروضيّةِ الجديدةِ في الدّراساتِ النَّقديةِ الحديثةِ ولاسيما في الجانبِ الموسيقيِّ للشّعرِ، ويُقصدُ به: اشتراكُ شطري البيتِ الشعريّ بكلمةٍ واحدةٍ، فيكون جزءٌ منها في نهاية الشطر الأول من البيت، وتتمّتها في بداية الشطر الثاني منه[١]، ولم يُعرف التّدويرُ -بهذه التَّسميةِ- عند قدماءِ أهلِ العروضِ والنقّادِ العرب، فقد سمّاه ابنُ رشيق بـ"المداخَل أو المُدمَج"[٢]، و قد أشارت أغلبُ الدِّراساتِ الَّتي وقَعَت بين أيدينا إلى أنَّ ابنَ رشيقٍ القيرواني (ت٤٥٦هـ) هو في طليعةِ النّقّادِ القدماءِ الذين أشاروا إلى هذا الفنِّ[٣]، مُستندةً بذلك إلى قولهِ: "والمداخَلُ من الأبيات: ما كان قسيمُهُ متّصلاً بالآخرِ، غيرُ منفصلٍ منه، وقد جَمَعْتُهما كلمةٌ واحدةٌ، وهو المُدمَجُ أيضاً، وأكثرُ ما يقعُ ذلك في عروضِ الخفيف"[٤]، غيرَ أنَّ الباحثَ قد وجدَ نصَّاً سابقاً لنصِّ القيرواني ينقلُهُ أبو الحسنِ أحمدَ العروضي (ت ٣٤٢هـ) عن الأخفشِ سعيدِ بن مسعدة، يُشيرُ فيه الأخيرُ إلى البيتِ المُدوَّرِ أو المُدْمَجِ في الشِعرِ بشكلٍ سريعٍ دونَ أنْ يَقفَ عليهِ، فيقول فيما رُويَ الخليلِ: "وإنَّما ضَعُفَ الخرمُ عند الخليلِ في النصفِ الأخير، قال: لأنَّ الكلمةَ قد تقعَ في نصفِ البيتِ فيكونُ بعضُها في النصفِ الأوَّلِ وبعضُها مُتَّصلٌ بالنصفِ الثاني، ولا تكونُ بينهما سكتةٌ"[٥] وهذه إشارةٌ واضحةٌ للتدويرِ على الرَّغمِ من مجيئها في سياقِ الحديثِ عن الخَرْمِ، وقد جعلَ الخطيبُ التبريزي التَّدويرَ في ضمنِ أقسامِ التنصيفِ السبعةِ عنده، وأطلق عليه: "تنصيف الادماج" والذي يُرادُ به ذلك اللفظُ الموضوعُ الذي تكونُ لامُ التعريف فيه، في النّصْفِ الأول من البيت، والمُعرَّفُ في النّصْفِ الثاني منه[٦]، فضلاً عن ذلك فقد أشار إليه الأربلي (ت٦٧٠هـ) أيضاً وسمّاهُ المُدمَج[٧].

---

[١] ينظر: المُعجمُ المُفصَّلُ في علم العروضِ والقافية: ١٧٣.

[٢] ينظر: العمدة: ١٧٧/١.

[٣] ينظر: على سبيل المثال: موسيقى الشعر العربي دراسة فنّية وعروضيَّة: ٢٣٥/١. والبنية الإيقاعيَّةُ في شعر الأمير أبي الرَّبيع سليمان بن عبد الله الموحّد (رسالة ماجستير)، الود الود، كليَّة الآداب واللغات-جامعة الحاج لخضر -باتنة- الجزائر، ٢٠١١م: ٥٢. والتَّدوير في شِعرِ الأعشى –دراسة عروضيّة إحصائية تحليلية-، عبد الرحمن بن ناصر السَّعيد، (بحث)، مجلَّة كليَّة دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد ٥٦، ٢٠١٢م: ٥.

[٤] م، ن: ١/ ١٧٧-١٧٨.

[٥] الجامعُ في العروضِ والقوافي، أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، تح: د. زهير غازي زاهد، و أ. هلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م: ١٧٤.

[٦] ينظر: المُوضِح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، الخطيب التبريزي(ت٥٠٢هـ)، تح: د. خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، ط ١، ٢٠٠٢م: ٣/ ٦٧.

[٧] ينظر: كتاب القوافي، أبو الحسن علي بن عثمان الأربلي، تح: د. عبد المحسن فرّاج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧م: ٦٠.

المبحثُ الثَّالثُ: التّدويرُ في شِعرِ الأحوصِ

وممّا تجدرُ الإشارةُ إليه، أنَّ الباحثَ قد عادَ إلى عددٍ من المصادرِ العروضيّةِ والنَّقديَّةِ القديمةِ -من الّتي وقعتْ بين يديهِ-، فلمْ يجدْها قد تضمَّنتْ شرْحاً مفصَّلاً عَنِ التَّدويرِ في الشِّعْرِ[1]، باستثناءِ ما أُشيرَ إليهِ من المصادرِ سلفاً، والّتي تضمَّتْ إشاراتٍ لهذا المصطلحِ ولكنْ بتسمياتٍ أخرى كما ذُكِرَ، فلمْ يحظَ التّدويرُ قديماً بذلك الاهتمامِ من لَدُن النّقّادِ؛ وأزعمُ أنَّ مردَّ ذلك يعودُ إلى الرّؤيَةِ النَّقديةِ الّتي كانت سائدةً بين أغلَبِ النُّقّادِ قديماً والمُتمثّلةِ برغبتِهم وميلِهم إلى أنْ يكونَ البيتُ الشعريُّ الواحدُ مُستغنياً بنفسهِ، مُستقلاً عن غيرِهِ، لا يحتاجُ إلى بيتٍ آخر يُتمِّمُ معناهُ، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك، فقد فضّلوا استقلالَ كلِّ شطرٍ من البيت عن الشطر الآخر، فالشطرُ الذي يؤدّي غرضَهُ ويُتمُّ معناهُ مُستغنياً عمّاً يقابلُهُ في إيصالِ المعنى، محبّذٌ عندَهم وحسنٌ، وهذا ما يتنافى مع طبيعةِ التّدويرِ كتِقانةٍ صوتيةٍ إيقاعيَّةٍ تجعلُ مِنَ الشَّطرِ الأوَّلِ منصبَّاً في الشطرِ الثاني ومُمْتَزِجاً معهُ، ويُروى في هذا الشّأنِ أنَّ معاوية بن بكر الباهلي قد سألَ حمّادَ الراوية عن سببِ تفضيلِهِ للنابغة فأجابَ: باكتفائِكَ بالبيتِ الواحدِ من شِعْرِهِ، لا بل بنصفِ بيتٍ، لا بل بربعِ بيتٍ[2].

أمّا حديثاً، فقد تغيّرتْ النَّظرةُ النّقديةُ إزاءَ التّدويرِ؛ تماشياً مع التطوّرِ الّذي حَدَثَ في مُختَلفِ مجالاتِ الانسانِ، وتحديداً في مجالِ الشِّعْرِ، ومع كثرةِ الآراءِ الدَّاعيةِ إلى تحريرِ القصيدةِ العربيةِ مِنَ القيودِ القديمةِ والخروجِ بها عن نظامِ البيتِ العموديِّ أو الأشطرِ المُتعددةِ، صارَ للتدويرِ فضلٌ في زيادةِ الوحدةِ العضويَّةِ للقصيدةِ الحديثةِ، وبذلك أصبحَ النّصُّ الشعريُّ أكثرَ تماسكاً وارتباطاً، وأدقَّ تعبيراً عن خيالِ الشاعرِ وعواطفِهِ ورغباتِهِ النَّفسيَّةِ، سواء أكان النّصُّ حُرّاً أم عموديّاً، ولكي تتحققَ الفائدةُ الشكليَّةُ والمعنويَّةُ المزدوجةُ والمرجوّةُ من التَّدويرِ يجبُ أنْ يتحققَ الترابطُ العضويُّ بين الإيقاعِ ومضمونِ النَّصِّ في انسجامٍ تامٍّ؛ لأنّهُ وفي بعضِ الأحايين عندما يُؤجَّلُ جزءٌ من الكلامِ بسببِ الوقفةِ الّتي تكونُ في نهايةِ الشَّطرِ، فإنَّ جزءاً من المعنى سوف يغيبُ لبعضِ الوقتِ، ويكونُ ذهنُ المُتلقّي حينها مشغولاً بالشطرِ الأوَّلِ، ولتلافي هذا الأمر يعمدُ الشّاعرُ إلى استعمالِ التّدويرِ رغبةً منهُ في خَلقِ جوٍّ متكاملٍ وممتدٍ دون توقّفٍ مشحونٍ بكمٍّ من المشاعرِ والانفعالاتِ والدِّلالاتِ، ولا يمكن أنْ يكونَ ذلك صادراً عن الشّاعرِ عَبثاً أو من دون قصدٍ، فثمّةَ فلسفةٌ شعريّةٌ

---

[1] ومن بين تلك المصادر: كتاب القوافي، أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت٢١٥هـ)، تح: د. عزّة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، دمشق-سورية، ١٩٧٠م. وكتاب العروض لابن جنّي(ت٣٩٢هـ)، وكتاب الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي (ت٥٠٢هـ) وكتاب القسطاس في علم العروض للزمخشري (ت٥٣٨هـ)، ومن الكُتب التي أُلّفتْ في نقد الشعر: عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ)، تح: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م. ونقد الشعر لقدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ).

[2] ينظر: الأغاني: ٨/١١.

من ورائهِ يمكن أن تُسمّى بفلسفةِ الحالةِ[١]، بيد أنَّنا نلحظُهُ عندَ الشُّعراءِ القدماءِ في البيتِ الواحدِ أو البيتينِ أو أكثر من ذلك في القصيدةِ الواحدةِ، أما في العصر الحديث وعلى الرَّغمِ من كونِهِ غيرَ مألوفٍ في المراحلِ الأولى لشكلِ الشعرِ الجديدِ، إلّا أنّهُ انتشرَ بعد ذلك داخلَ القصيدةِ الحديثةِ بشكلٍ واسعٍ وصار يشملُ القصيدة كلَّها أو يشملُ أجزاءً كبيرةً منها[٢]؛ ولذلك عدَّهُ بعضُ المُحدثينَ منجزاً كبيراً في بنيةِ القصيدةِ الحديثةِ تمخّضَ عن التّطورِ الكبيرِ الّذي حدث معها، وأنَّ نواةَ هذا المنجزِ كانت كامنةً في صلبِ القصيدةِ العموديةِ القديمةِ، لكنَّ القصيدةَ الحديثةَ هي من استطاعَتْ أنْ تُفجِّرَ هذه النواةَ بأسلوبٍ خلّاقٍ عميق[٣].

وترى نازك الملائكة أنَّ ثمّة فائدةٌ شعريّةٌ للتدويرِ تكمنُ فيه، وليس اضطراراً يلجأُ إليهِ الشاعرُ في نَظمِهِ؛ فهو يُسبغُ على البيتِ سمةً غنائيّةً وليونةً ويمدّهُ ويُسهمُ في إطالةِ نغماتهِ، ويسوغُ في كُلِّ شطْرٍ تنتهي عروضُهُ بسببٍ خفيفٍ مثل:(فعولن)، في حين يكونُ مُستثقَلاً وممجوجاً في البحورِ الّتي تنتهي عروضُها بوتدٍ مثل:(فاعلن) أو(مستفعلن)[٤]؛ ولذلك يعسرُ على بعضِ الشعراءِ التّدويرُ إذا ما نَظَموا قصائدَهم على الأبحرِ الطّويلةِ التّامةِ، كالطّويلِ أو الكاملِ مثلاً، بينما يسهلُ عليهم إذا نَظَموا على مجزوءِ الكاملِ أو الخفيفِ أو الرَّملِ[٥]؛ بوصفهِ - المجزوء - وزناً قصيراً ولا يعسرُ فيه[٦].

فيما يرى آخرونَ مِنَ النّقّادِ ثمّة ضروراتٌ فنّيةٌ أو موضوعيَّةٌ تجعلُ هذه الظاهرةَ منبثقةً في النّصوصِ الشّعريَّةِ، فهو ملائمٌ لأسلوبِ السَّردِ والاسترسالِ في الشّعرِ، مُحقّقاً بذلك أداءً موسيقياً متّسماً بالتتابعِ المستمرِّ والخِفّةِ والتلاحقِ الإيقاعيِّ الذي يُعبّرُ عن الأحداثِ المتلاحقةِ[٧]، وبفعلِ الترابطِ الّذي يُحقّقُهُ بينَ الشّطرينِ، بعد أنْ يجعلَ البيتَ في قالبٍ واحدٍ بعد رفْعِ حاجز الوقف الصوتي والإيقاعي بين شطريه، يمكن القولُ بأنَّ التّدويرَ يُسهمُ إسهاماً كبيراً في خلقِ نصٍّ أدبيٍّ ثالثٍ لدى الأديب، ليس بالنثري؛ لأنّه موزونٌ مقفىً، ولا بالشعريّ، لأنّه خرجَ عن نظامِ الشّطرينِ وجعلهما شطراً واحداً.

ومع ذلك كلِّهِ فهناكَ مواضعُ يمتنعُ فيها التَّدويرُ في الشعرِ العموديِّ ولا يستسيغُه الذوقُ السَّليمُ، كالمواضعِ الّتي يبدو فيها ناشزاً، أو تلك التي تستثقلُهُ الأسماعُ عندها،

---

[١] ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ١٦٨.
[٢] ينظر: م، ن: ١٦٧.
[٣] ينظر: م، ن: ١٦٩
[٤] ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط ٢، ١٩٦٥م: ٩١-٩٣.
[٥] ينظر: العمدة: ١٧٨/١.
[٦] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٩٥.
[٧] ينظر: دير الملاك –دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر-، د. محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية (سلسلة دراسات)، ١٩٨٢م: ٣٣٠-٣٣١.

وقد ذَكَرَتْ نازكُ الملائكةُ جملةً مِنَ الأبياتِ الشِّعريَّةِ مِنَ التُراثِ العربي مثالاً على ذلك[١]. وثمّة فرْقٌ قد حصل بين استعمالِ التَّدويرِ قديماً وحديثاً لابُدَّ من الإشارة إليه، ففي السابقِ كان التّدويرُ يتحقّقُ عِبرَ انقسامِ الكلمةِ الواحدةِ على الشطرينِ، وتكونُ حينها تفعيلاتُ كُلِّ شطرٍ من البيت قد تمّتْ كما هي، أمّا حديثاً فقد اختلفَ الأمرُ، إذ صارتْ التفعيلةُ هي من تُقسمُ بين الشطرينِ، ويتجلّى هذا الأمرُ لنا في شعرِ التّفعيلةِ أو الشعرِ الحرِّ، ولهذا السببِ رفضتْ نازكُ الملائكة وقوعَ التَّدويرِ في الشعر الحر رفضاً قاطعاً؛ لأنّهُ شِعرٌ ذو شطرٍ واحدٍ أو كما يُسمّى بالسَّطرِ الشعريِّ الّذي يحقُّ للشاعر فيهِ أن يُطيلَ في سَطرهِ أو يقصرَ كيفما أرادَ، في حين وجِدَ التَّدويرُ في نظامِ الشطرينِ، فلا يمكنُ للشاعرِ أن يبتدأ السطرَ بنصفِ كلمةٍ أو بنصفِ تفعيلةٍ[٢].

وعِبْرَ ما تقدَّمَ يُمكنُ القولُ: إنَّ التّدويرَ كان له حضورٌ واسعٌ وملحوظٌ في أشعارِ القدماءِ، بشكلٍ يمكنُ رصدُهُ والوقوفُ عليهِ، فقد عَمَدَ كثيرٌ من الشّعراءِ القدماءِ إلى استعمالِهِ في نظمِهم، وأكثرَ بعضُهم من ذلك حتى عُدَّ ظاهرةً في شعرِهِ، كالأعشى مثلاً[٣]، حتّى وإنْ لمْ يَكنِ اهتمامُ النّقّادِ القدماءِ مُنصبّاً عليهِ، أمّا الأحوصُ فهو الآخرُ من بينِ القُدماءِ الّذينَ وردَ في شعرِهم فنُّ التَّدويرِ، فقد تجلّى في شعره في سبعةٍ وعشرين بيتاً شعرياً نُظِمتْ في أغراضٍ عدّة[٤]، تنوَّعتْ بينَ الغزلِ والفخرِ والمديح والهجاءِ، إذ يقولُ في أحدِ نصوصهِ متغزّلاً بجاريةٍ من جواري المدينة:

[الخفيف]

رَامَ قَلْبي السُّلْوَ عَنْ أسماءَ ... وتَعزّى وما بِهِ مِنْ عَزَاءِ
سُخْنَة في الشّتاءِ باردةَ الصَّيـ ... ـفِ سِراجٌ في اللّيلةِ الظّلْماءِ[٥]

يُعلنُ الشاعرُ صراحةً هنا عن محاولتِهِ الفاشلةِ بالابتعادِ عن أسماءَ ونسيانِها، ومن ثَمَّ التّصبّر على ذلك، ويُفتّشُ عن بقايا عزاءٍ في قلبِهِ؛ ليقوى بها على ما رامَهُ، لكن دون جدوى، فليسَ في قلبهِ أيُّ صبرٍ يسعفُهُ على ذلك، وحتى يُعلّلَ أو يُبرّرَ لنا سببَ نفادِ عزائهِ يذكرُ لنا في البيت الثاني جملةً من الصفاتِ الجميلة التي تتّصفُ بها أسماءُ، فهي بالنسبةِ إليه تمثّلُ الدفءَ الذي يلجأُ إليه في بَردِ الشتاءِ القارسِ، والمكانَ الندِيَّ الباردَ الذي يقصدُهُ؛ هَرَبَاً من حرارةِ الصَّيف، ولا يكتفي بذلك فحسب، بل يواصلُ ذكرَ محاسنِها، فهي بمثابةِ السِّراجِ الّذي يستضيءُ به في الليالي الحالكةِ؛

---

[١] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٩٢-٩٤.
[٢] ينظر: م، ن: ٩٦.
[٣] ينظر: التدوير في شعر الأعشى قصيدة ما بكاء الكبير في الأطلال إنموذجاً- دراسة الدلالي في الإيقاعي -، أ. م. د بتول حمدي البستاني، كلية التربية، جامعة الموصل، (بحثٌ)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج ٩/ع١، ٢٠٠٩م: ٢٠٥.
[٤] ينظر على سبيل المثال: الديوان: ٩١ مق: ٣، البيت (٢)، ١٥٣-١٥٤ مق: ٦١، البيت (١، ٢، ٣، ٥).
[٥] الديوان: ٨٧.

لجمالِ وجهِها ونظارتِهِ، وحتى يستطيعَ الشاعرُ التَّعبيرَ عن مشاعرِهِ الجائشةِ وعواطِفِهِ المُحتدمةِ، لَجَأَ إلى جعلِ البيت الثاني مدوَّراً؛ لكي يستوعبَ هذه الصفاتَ المذكورةَ فيها، ولتأتي عواطفُه متدفّقةً متواصلةً دون توقّفٍ، مُعبِّراً عن حالةِ هيامِهِ أوَّلاً، ومُبرِّرَاً للآخرينَ عن سببِ فَشَلِهِ بالابتعادِ عنها؛ لِخُلوِّ قلبِهِ من الصَّبرِ ثانياً، وهذا ما لا ينفعُهُ لو أنَّهُ توقّفَ عندَ الشَّطرِ الأوَّلِ، ومِنْ ثَمَّ يستأنفُ الحديثَ مُجدَّداً؛ لأنَّهُ بحاجةٍ ماسّةٍ إلى مواصلةِ كلامِهِ باستمرارٍ من دون توقّفٍ، فحقَّقَ الشَّاعرُ تلاحقاً موسيقيَّاً ودلاليَّاً بعد استثمرَ فاعليَّةَ فنِّ التَّدويرِ، وكذا الحالُ في قولِهِ الذي يصفُ فيهِ الخمرَةَ المُعتَّقةَ، إذ يقولُ:

[مجزوء الوافر]

كَأنَّ مُدَامةً مِمَّا حَوَى الحَانوتُ مِنْ مَقَدِ
يُصَفَّقُ صَفْوُها بالمِسْـ ـكِ والكافورِ والشّهَدِ[1]

عُدَّ وصفُ الخمرةِ أو الحديثُ عنها من لَوازِمِ قولِ الشّعرِ غالباً بالنسبةِ للشاعرِ، قديماً كان أم حديثاً، فعَمدَ الشعراءُ إلى وصفِها ووصفِ ألوانِها وكؤوسِها ووصفِ مَنْ يسقيها مِنَ الجواري أو الغلمانِ[2]، حتى حلَّتِ المقدّمةُ الخمريَّةُ فيما بعدُ في العصرِ العباسيِّ مَحلَّ المُقدِّمةِ الطَّلليَّةِ[3]، لذلك كان يتوجّبُ على الشَّاعرِ ذكرُها في شِعرِهِ حتّى وإنْ لمْ يكنْ يقربُ الخمْرَ في حقيقتِهِ، إذ لابُدَّ له من التطرُّقِ لها؛ حتّى لايُتَّهمُ بعدمِ اكتمالِ أدواتِ الشِّعرِ لديهِ، فكيف إذا كان الشَّاعرُ هو الأحوصُ الذي عُرِفَ عنه عدمُ التّورُّعِ في مثل هذه الأمورِ: كاحتسائهِ للخمرِ وكثرةِ تردّدِهِ على الحاناتِ ومجالسِ السَّمرِ والغناء؟ فإنَّهُ حتماً سيُبْدِعُ في وصفِها، والحديثِ عنها، ونستجلي حبَّهُ وولعَه بها عِبرَ طريقةِ وصْفِهِ ومدى انتشائِهِ فيها حينِ يصفُ صفوَها بعدما مُزِجَتْ بالمسْكِ والكافورِ والشَّهدِ، فهو في حالةِ انتشاءٍ ولذَّةٍ كبيرتينِ، ولا مجالَ للتوقُّفِ عندَهُ أو السكونِ، لذلك جعلَ البيتَ الثاني المُتضمّنَ لهذهِ الأوصافِ المَعطوفةِ على بعضِها مُدوَّراً، وهو مناسبٌ تماماً للحالةِ التي يعيشُها ويشعرُ بها الشاعرُ وهو مستمتعٌ معها، كما أنَّ مجيءَ الأبياتِ على وزنِ مجزوءِ الرَّملِ متلائمٌ جداً مع غَرَضهِ ومع أسلوبِ التَّدويرِ الّذي يختصرُ الزَّمنَ أيضاً؛ لِما فيهِ من سُرعةٍ وغنائيّةٍ وخِفّةٍ، وكذا الحالُ هي إذا كان الشاعرُ في حالةِ عِشقٍ وهِيامٍ فإنّنا نجدهُ جائشاً ثائرَ المشاعرِ، قلّما تلازمُهُ السكينةُ والهدوءُ إذا ما تعلّقَ الأمرُ بحبيبتِهِ، فينشدُ الشَّاعرُ في وصفِ جسمِها، إذ يقول:

---

[1] الديوان: ١٣٧.

[2] ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي: ٧٠.

[3] ينظر: الأدب في العصر العباسي، د. ناظم رشيد، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٩م: ٦٢-٦٦. والبنية التركيبيَّة في الخطاب الشعري –قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين- العصر المملوكي، د. يوسف إسماعيل، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ٢٠١٢م: ٩٦.

[الخفيف]

غَادةٌ تَغْرِثُ الوِشاحَ ولا يَغْـ ـرَثُ مِنها الخَلخالُ والإسوارُ[1]

فحبيبتُه غادةٌ أي: ناعمةٌ ليّنةٌ ممشوقةُ القوامِ، نحيفةَ الخصرِ، مملوءةُ السَّاقينِ والذِّراعينِ، فلا يُسْمَعُ لِحليِّها صوتٌ، لذا جاءَ البيتُ مُدوَّراً مُعبِّراً عن افتتانِ الشاعرِ بحبيبتهِ، مشحوناً بهذا الكمِّ الهائلِ مِنَ الحُبِّ والاعجابِ بها، فَرَبَطتْ كلمةُ "يَغرثُ" الّتي تعني: يجوع -عِبر انشطارها -بين صدرِ البيتِ وعجزِهِ، مُحقّقةً بذلك الانقسامِ حالةً من التواشجِ على مستوى النَّحوِ والدِّلالةِ والإيقاعِ أيضاً[2]، فوزنُ الخفيفِ من الأوزانِ التي يُستساغُ فيها التّدويرُ؛ لما فيه من سرعةٍ وغنائيّةٍ وخِفّةٍ، وبما أنَّهُ يُعدُّ خرقاً شكلياً واضحاً للبناءِ التقليديِّ للقصيدةِ العربيةِ فيمكنُ القولُ بأنَّهُ انزياحٌ صوتيٌّ أو إيقاعيٌّ يُمكِّنُ الشّطرَ الأوَّلَ من الانصهارِ مع الشطرِ الثاني الذي يقابلُهُ، خالقاً بينهما تواشجاً من حيثُ الدِّلالةِ والنحو والإيقاعِ، ويكون بذلك مُتَّسقاً معهُ مُنساباً فيهِ من غيرِ توقّفٍ في النُطقِ أو الإنشادِ[3]، ويظهرُ ذلك في قولِ الشاعر ايضاً:

[الخفيف]

مَنْ يكنْ سائـلاً فإنَّ يَزيداً مَلِكٌ مِنْ عَطائهِ الإكثارُ
عَمَّ مَعْروفُهُ، فَعَزّ بهِ الدِّيـ ـنُ وذَلّـتْ لِمُلْكِهِ الكُفّارُ
وأقامَ الصِّراطَ فابتَهَجَ الحَقـ ـقُ مُنيراً كما أنارَ النّهارُ [4]

يمدحُ الشَّاعرُ في هذه الأبياتِ يزيدَ بنَ عبدِ الملكِ بعدَ أن بعثَ الأخيرُ في طَلَبِهِ لمَّا وَلِيَ الخلافةَ[5]، وحتَّى يكونَ موفَّقاً في إبداعهِ، لابُدَّ لِشِعْرِهِ من أنْ يرتقي لِمقامِ الخليفةِ مخترقاً الحواجزَ كُلَّها ملامِساً لشغافِ قَلبِهِ؛ لِيَجزِلَ لهُ العطاءَ، فأضفى على ممدوحهِ صفاتَ التَّفخيمِ والتَّبجيلِ والرِّفعةِ في شِعرِهِ، وكي يجعلَ مدحَهُ متواصلاً مستمرَّاً، لَجَأ إلى تدويرِ البيتينِ الّذينِ تضمَّنا صفاتَ المدحِ والتعظيمِ، ليتمكَّنَ مِنْ جعْلِ هذه الصفاتِ تَتَرا إلى أُذنِ السَّامعِ بتدفّقٍ، فهو لا يريدُ التوقُّفَ عندَ نهايةِ كُلِّ شطرٍ ومِنْ ثَمَّ يستأنفَ نظمَهُ مُجدَّداً، بل يسعى لتحقيقِ تلاحقٍ موسيقيٍّ وحركيٍّ في إنشادِهِ، فضلاً عن تحقيقِ التواشجِ المعنويِّ في البيتِ الواحدِ، بعد أنْ أزالَ الشاعرُ حاجزَ التوقّفِ بين شطري البيتِ، حتى بدا كأنَّه بيتٌ واحدٌ، ومثلُ ذلك في قولهِ أيضاً:

[الخفيف]

---

[1] الديوان: ١٥٤.
[2] ينظر: التدوير في الشعر، -دراسة في النحو والمعنى والإيقاع-، د. أحمد كشك، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م: ٦.
[3] ينظر: م، ن: ٨-٣٨.
[4] الديوان: ١٥٢.
[5] ينظر: الأغاني: ١٧٧/٤.

لاحَ بالدَّيرِ مِنْ أمامة نارُ لِمُحِبٍّ لَهُ بِيَثربَ دارُ
قد تراها ولو تَشاءُ مِنَ القَر بِ لأغناكَ عن نَدَاها السِّرارُ [1]

إذ جاءتْ كلمةُ (القُرب) في البيت الثاني منشطرةً بين صدرِ البيتِ وعجزِهِ، رابطةً بين الإثنينِ، ولمَّا أرادَ الشاعرُ التَّعبيرَ عن شِدَّةِ القربِ الماديِّ والمعنويّ بينَهُ وبينَ حبيبتهِ، جعلَ البيتَ الثاني مُدوَّراً؛ لأنَّ من سماتِ التَّدويرِ اختصارَ الزَّمنِ وتقريبَ المسافةِ بينَ صدرِ البيتِ وعجزِهِ، وهذا ما يتلاءمُ مع المعنى الذي ينشدهُ الشاعرُ.

ولمَّا كانتِ السُّرعةُ والتلاحقُ من ضمنِ الخصائصِ الَّتي يتميَّزُ بها فنُّ التَّدويرِ في النصوصِ الشِّعريَّةِ؛ فقد صار أكثرَ ملاءمةً وتجاوباً مع فنِّ الغناءِ الَّذي يحتاجُ المُغنّي فيهِ غالباً إلى الخفَّةِ والتَّلاحقِ؛ ليُطربَ منْ حولَهُ ويشدَّهم نحوهُ، خصوصاً وإنْ كانت الأبياتُ الَّتي يُغنِّيها قد نُظِمَتْ على وزنٍ طَرَبيٍّ سريعٍ كمجزوءِ الرَّملِ مثلاً، كما يظهر ذلك في قولِ الشَّاعر:

[مجزوء الرمل]

صاحَ هَلْ ابْصَرتَ بالخبـ ـتينِ مِنْ أسماءَ نارا
مُوهناً شُبَّتْ لِعيْنيـ ـكَ فلَمْ تُوقَدْ نهارا
كتلالي البرقِ في العا رضِ ذي المُزْنِ استطارا
أذكرتْني الوصلَ منْ سَلـ ـمى وأيَّاماً قِصارا
لَمْ تُثِبْ بالوصلِ سلمى جارها إذ كان جارا
عاشِقاً أفنى طَوالَ الدَّهـ ـرِ خوْفاً واستِتارا[2]

نَظَمَ الشَّاعرُ هذه الأبياتَ وقد غُنِّيَتْ في إحدى مجالسِ السَّمرِ والغناءِ[3] ونلحظُ أنَّهُ قد كَّثفَ وجودَ بِنيَةِ التَّدويرِ في هذا النَّصِّ؛ إذ جاءتْ الأبياتُ جميعُها مدوَّرةً ما عدا البيتِ الخامسِ فقط، فأسَهمَ ذلك بتوليدِ حالةٍ من التَّماسكِ النَّصِّي؛ إذ تواشجت صدورِ الأبياتِ مع أعجازِها بشكلٍ ملحوظٍ يمنحُ للشَّاعرِ مجالاً في التَّعبيرِ عمَّا يجولُ بداخلِهِ بتواصلٍ واستمرارٍ دونما يتوقَّفُ، وكذا الحالُ مع مَنْ يُغنِّيها أيضاً؛ فبِنْيَةُ التَّدويرِ الَّتي تُحقِّقُ تلاحقاً وسرعةً في الأداءِ الموسيقي للنَّصِّ تُسمحُ للمُغنِّيّ أيضاً أداءَ أُغنيتَهُ بخفَّةٍ وسرعةٍ أكثر، وهذا ما يُنتَجُ عنهُ جوٌّ إيقاعيٌّ طربيٌّ سريعٌ، ولمَّا كان التَّدويرُ وسيلةً يستعملُها الشَّاعرُ لإبرازِ بعضِ المعاني الَّتي تدلُّ على التَّواصلِ والتَّلاحقِ والاندماجِ، إذنْ لمْ يستعملِ الأحوصُ بِنْيَةَ التَّدويرِ في البيتِ الخامسِ من هذا النَّصِّ؛ ولعلَّ السَّببَ في ذلك هو أنَّ معنى البيتِ قد أشارَ إلى حالِ

---

[1] الديوان: ١٥٢.
[2] م، ن: ١٦٣-١٦٤.
[3] ينظر: م، ن: ١٦٣، مق: ٧٣، هامش: ١.

القطيعةِ والجَّفاءِ الَّتي كانت عليها سلمى، فأدركَ الشَّاعرُ أنَّهُ ثمَّة تباينٌ سوفَ يحدثُ ما بين دلالةِ التَّدويرِ إذا ما استعملَهُ و بين معنى البيتِ الَّذي أرادَ الشَّاعرُ عِبْرَهُ تصويرَ حالِ حبيبتهِ معهُ، وهو عَدمُ وَصْلِها له، فكانت تلك التفاتةً ذكيَّةً من لدنِ الشَّاعرِ في استعمالِ وتوظيفِ بِنيةِ التَّدويرِ في الموضعِ المناسبِ له من النَّصِّ.

ولمْ يكنْ التَّدويرُ مقتَصَراً عند الشاعرِ على غرضٍ دون آخر، فهو فحلٌ تتأتّى له الأفكارُ والمعاني والألفاظُ طوعاً، ويتحكَّمُ فيها ويصوغُها كيفما شاءَ، فنجدهُ مفتخراً في إحدى مقطّعاتِهِ إذ يقولُ:

[الخفيف]

فَخَرَتْ وانتَمتْ فَقلتُ: ذريني ... لَيسَ جَهْلٌ أتَيتهِ ببديعِ
فأنا ابنُ الّذي حَمَتْ لَحْمَهُ الدَّبْـ ... ـرُ قَتيلِ اللحيانِ يومَ الرَّجيعِ
غسَّلتْ خاليَ الملائكة الأبْـ ... ـرارُ مَيْتاً طوبَى لَهُ مِنْ صَريعِ[1]

أرادَ الشاعرُ هنا أن يُبيّنَ المستوى المرموقَ والجليلَ لِنَسَبِه ولنسبِ عائلتِهِ، الّذي يُمكِّنُهُ مِنَ الارتقاءِ إلى منزلةِ مَنْ كان يُقابلُهُ ويفتخرُ عليهِ، فقيل: إنَّ سكينةَ بنتَ الحسينِ (عليهما السلامُ) سَمِعتْ المؤذّنَ ذاتَ يومٍ وهو يؤذّنُ، ففخرتْ بنَسبِها وقربِها من رسول الله (صلّى الله عليه وآله) حينما ذكرَهُ المُؤذّنُ، فَسَمِعَ الأحوصُ تفاخُرَها هذا[2]، وأرادَ أن يفخرَ هو الآخرُ بِنَسَبه ويتباهى بهِ أيضاً، فأنشدَ هذه الأبياتَ مُفتخِراً بجدِّهِ حميِّ الدَّبرِ عاصمِ بنِ ثابت وخالهِ غسيلِ الملائكةِ حنظلةَ الَّذينِ مضى ذكرُهما في موضعٍ سابقٍ من البَحثِ [3]، وحتّى يُكوِّنَ صورةً ناصعةً له ولنسبِهِ الّذي يتفاخرُ به، أشار إلى قصّتينِ سابقتينِ لأسلافهِ معتمداً في ذكرِهما على فنِّ التّدويرِ الّذي يُفضي إلى اختصارِ الزّمنِ، فهو يعلمُ تماماً مَن الّتي أمامَهُ، وما منزلتُها، لذلك عَمَدَ إلى توظيفِ التّدويرِ؛ الذي من سماته اختصارُ الزّمنِ، فأرادَ استحضارَ الحادثتينِ أمامَ ذِهنِ المتلقّي بشكلٍ سريعٍ، وكذلك ليواصلَ ذكرَ مفاخرهِ دون توقّفٍ عند كلِّ شطرٍ، فَجَعَلتْ كلمتا: الدَّبر، والأبرار شطري كلِّ بيتٍ وَرَدَتَا فيهِ، مترابطينِ متماسكينِ كأنّهما شطرٌ واحدٌ متلاحمٌ، فضلاً عن ذلك فأنَّ اسلوبَ التّدويرِ غالباً ما يصلحُ للأداءِ القصصيِّ المُشابهِ لموضعِ الشَّاهد، إذ يكون الأداءُ الموسيقيُّ فيه غالباً ما يتَّصِفُ بالتتابعِ المستمرِّ والتلاحقِ الإيقاعيِّ، الّذي يُعبّرُ بشكلٍ رائعٍ عن الأحداثِ المتلاحقةِ[4] فَجَاءت هذه الأبياتُ على وزنِ الخفيفِ الذي يُتلائمُ دائماً مع ظاهرةِ التّدويرِ في الشِّعْرِ. ومن الشَّواهدِ الأخرى على التَّدويرِ في شِعرِهِ، قولُهُ أيضاً:

[مجزوء الوافر]

---

[1] الديوان: ١٩٩-٢٠٠.
[2] ينظر: الأغاني: ١٦٦/٤.
[3] ينظر: التمهيد: ١٣ من هذه الرسالة.
[4] ينظر: دير الملاك: ٣٣١.

لِمَنْ رَبْعٌ بِذاتِ الجَيْـ ـشِ أمسى دارِساً خَلَقا
وقَفتُ بِهِ أسائلُهُ وَمَرَّتْ عِيسُهُمْ حِزَقا[1]
عَلَوا بِكَ ظاهِرَ البيدا ءِ والمحزونُ قد قَلِقا[2]

يسيرُ الشاعرُ في هذه الأبياتِ على عادةِ مَنْ سَبَقَهُ مِنَ شُعراءِ العربِ القدماءِ، فهو يقفُ على الأطلالِ وينظرُ إلى آثارِ مَنْ مضى من أحبابِهِ، مُخاطباً مواضعَ سكنِهِم وإقامتِهم سابقاً، والحزنُ يعصفُ به من كلِّ جانبٍ، فتعودُ به الذكرياتُ إلى أيّامِهم السالفةِ، وللتعبيرِ عن صبابتِه وحنينهِ الّذينِ يَملآنِ قلبَهُ لَجَأَ إلى استعمالِ التّدويرِ في البيتِ الأوَّلِ والثالثِ، والتّدويرُ هنا يُدلّلُ على أمرينِ في ذاتِ الشاعرِ وهو يقفُ ويخاطبُ الرّبعَ بلوعةٍ واشتياقٍ: الأوَّل: أنَّ اشتراكَ الشطرينِ في كلمةٍ واحدةٍ واتّصالهما معاً يُعبِّرُ عن الاتّصال الروحي للشاعرِ بأحبابهِ ومدى تعلّقِهِ بهم حتى وإنْ تباعدا، والأمرُ الآخرُ: هو أنَّ انقسامَ الكلمةِ بين الشطرينِ وابتعادَ كلِّ جزءٍ منها عن الآخرِ في كلِّ شطرٍ، يُعبِّرُ عن حالةِ الفراقِ المادّي الّذي حَصَلَ بينَهُ وبينَ مَنْ يَهوى، وكيف أنَّ القدرَ قد قطّعَ أوصالَ القربِ بينهما، فكان التدّويرُ هنا مؤدّياً غرَضَهُ بكلِّ دقّةٍ وجمالٍ، فضلاً عن مجيءِ الأبياتِ على وزنٍ مُلائمٍ جداً لظاهرةِ التَّدويرِ، وهو مجزوءُ الوافر، ومن الأوزانِ المستعملةِ عندهُ، والّتي تجلّى معها التَّدويرُ أيضاً، المتقاربُ، إذ يقولُ:

[المتقارب]

تَعَرَّضُ سَلماكَ لمَّا حَرَمْـ ـتَ ضَلَّ ضَلالَكَ مِنْ مُحْرِم
تُرِيدُ بِهِ البِرَّ يا لَيتَهُ كَفَافاً مِنَ البِرِّ والمَأثَمِ[3]

إذ أشركتْ كلمةُ "حَرَمْتَ" الواردةُ في البيتِ الأوَّلِ شطري البيتِ مع بعضِهما عِبْرَ انشطارها بينهما، وأرى عِبْرَ هذا الانشطارِ الخارقِ لقواعد اللغةِ قد صوَّرَ الشاعرُ حالةَ المفارقةِ أو التناقضِ الّتي كان عليها، فمع كونه مُحْرِماً، إلّا أنَّهُ لمْ يستطعْ كبحَ جماحَ نفسهِ والتّغلُّبَ على نَزَواتهِ، وبما أنَّ المُتقاربَ من الأوزانِ الصافيةِ الناتجةِ عن تكرارِ "فعولن" ثماني مرّاتٍ، فهو من المواضعِ التي يُستساغُ فيها التّدويرُ، كما ترى ذلك نازكُ الملائكة[4]؛ لانتهاءِ عروضهِ بسببٍ خفيف.

خلاصةُ الحديثِ عن التَّدويرِ نستطيعُ القولَ بأنَّ التَّدويرَ ظاهرةٌ فنِّيَّةٌ وإيقاعيَّةٌ في الشِّعرِ، أشارَ إليها النُّقَّادُ القدماءُ في دراساتهمِ النَّقديَّةِ، حتَّى وإنْ لَمْ يقفوا عليها كثيراً، وقد عُرِفَت عندهم بمُسمَّياتٍ أخرى كالمُدمجِ والمُداخلِ مثلاً؛ لأنَّ التَّدويرَ مصطلحٌ

---

[1] الحِزَقةُ: الجماعةُ من كُلِّ شيءٍ، يقال: تتابعوا كأنَّهم حِزَقُ الجَراد. ينظر: المعجم الوسيط، مادَّة (حزق): ١٧٠.
[2] الديوان: ٢٠٥.
[3] م، ن: ٢٥٢.
[4] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٩٢.

المبحثُ الثَّالثُ: التّدويرُ في شِعرِ الأحوصِ

حديثٌ، وقد استطاعَ البحثُ أنْ يقفَ على الإشاراتِ الأولى لهذهِ الظَّاهرةِ في الدِّراساتِ النَّقديَّةِ القديمةِ الَّتي سبقت ابنَ رشيقِ القيرواني، الَّتي نُقِلَتْ عن الأخفشِ سعيد بن مسعدة، وفيما يتعلَّقُ بالأحوصِ فقد شكَّلتْ هذه الظَّاهرةُ حضوراً لافتاً في شِعرِهِ، يمكنُ للمُتلقّي ملاحظتُها والوقوفُ عليها؛ فقد وظَّفَ الشَّاعرُ هذا الفنَّ في بعضِ نصوصهِ؛ للتعبيرِ عن بعضِ التَّجاربِ الانفعاليَّةِ المختلفةِ الَّتي يمرُّ بها الشَّاعرُ؛ فيُحقِّقُ بذلك معانٍ مختلفةً في نفسهِ؛ إذ أنَّ للتَّدويرِ أثراً موسيقيَّاً ودلاليَّاً واضحاً إذا ما أجادَ الشَّاعرُ استعمالَهُ وتوظيفَهُ في بناءِ النَّصِّ الشعريِّ.

الفصلُ الثاني
(الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيةِ القوافي في شِعرِ الأحوصِ)

توطئة:

المبحث الأول: في مفهوم القافية: (حدُّها ـ حروفُها وحركاتُها ـ أهميّتُها)

المبحث الثاني: الأداء الموسيقي في بنية القوافي وأنواعِها في شِعرِ الأحوصِ

المبحث الثالث: عيوبُ القافيةِ

توطئة

هذا الفصْلُ مُتمِّمٌ لدراسةِ الأداءِ الموسيقيِّ في بِنْيةِ الإيقاعِ الخارجي، ويتضمَّنُ دراسةَ القافيةِ وما يتعلّقُ بها؛ بوصفِها ركناً بارزاً ومُهمّاً في عمليةِ البِناءِ الإيقاعيِّ في الشّعْرِ العربي، فهي إلى جانبِ الوزنِ تُسهمُ إسهاماً كبيراً في خلقِ الجوِّ العامِ للقصيدةِ الكلاسيكيّةِ، سواء أكان ذلك الجوُّ هادئاً رقيقاً أم صاخباً جائشاً، فضلاً عن الجوانبِ الأخرى في الشِّعْرِ كالأسلوبِ والصورِ واللُّغةِ الّتي يعمدُ الشُّعراءُ إلى استعمالِها وتوظيفِها؛ لذلك عُني النّقّادُ القدماءُ عنايةً بالغةً في رَصدِ القافيةِ ودراستِها عند الشعراءِ، وأولوها اهتماماً كبيراً؛ بوصفِها عنصراً فاعلاً في عمليةِ الإبداعِ الشِّعريِّ المُعبّرِ عن انفعالاتِ الشّاعرِ المُتعدِّدَةِ والمُتضمّنِ للمعاني الّتي يقصدُها، كما أشارَ إلى ذلك النُّقّادُ القدماءُ كحازمِ القرطاجنّيِّ[1]، والمحدثون أيضاً[2]، الّذين رَأوا بأنَّ ثمّة علاقةٌ بين القافيةِ والغرضِ الّذي يُنظَمُ الشِّعرُ من أجلِهِ، فضلاً عن تأثيرِها الدائمِ في المُتلقّي المُتمثّلِ بإثارةِ كُلِّ ما يختلجُ في نفسهِ مِنْ عواطفَ ومشاعرَ جيّاشةٍ، مُحقّقَةً بذلك نوعاً من التواصلِ الّذي يكون بين المُتلقّي والشّاعرِ.

ولمّا كانت كذلك عدَّها بعضُ النّقادِ القدماءِ عِلْمَاً مستقلاً يُدرسُ بذاتهِ، وعدَّها بعضٌ آخرُ منهم -وهم الأغلبُ- عِلْمَاً لاحقاً بعلمِ العروضِ مُتمِّمَاً له، وفي هذا المضمارِ انطلقَ علماءُ العروضِ والنّقادُ في الدراسةِ والتأليفِ من بعد الخليلِ – رحمه اللهُ- وتمثّلت جهودُهم الأدبيةُ والنّقديةُ بما ألّفوا من كُتبٍ ومصنّفاتٍ في هذا المجالِ، وجاءتْ جُلُّ مُصنّفاتِهم موسومةً بِعلْمِ القافيةِ، أو عِلْمِ العروضِ والقوافي، أو القوافي أو ما شابَهَ ذلك، ونذكرُ بعضاً منها على سبيلِ الذّكرِ لا الحصر: كتاب القوافي للأخفش، ومختصر القوافي لإبن جنّي، وكتاب القوافي للقاضي أبي يعلى، والوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، وكتاب الكافي في علم القوافي لأبي بكر الشنتريني، وكتاب العروض والقوافي لأبي اسماعيل المقرّي، وغيرها من الكُتبِ والمصنّفات.

وكانت خُطَّةُ البحثِ في هذا الفصلِ منصبَّةً على دراسةِ القوافي وأنواعِها، وحروفِ الهجاءِ المُسْتعمَلَةِ رويَّاً في شِعرِ الأحوصِ، مع الأخْذِ بعينِ الاعتبار مبدأ الكثرةِ والقِلَّةِ، حيثُ تبدأُ بدراسةِ الظّاهرةِ بشكلٍ تنازليٍّ من الأعلى إلى الأدنى، فضلاً عن ذلك فقد تضمَّنت دراسةَ العيوبِ الّتي ورَدَتْ في شِعْرِهِ.

---

[1] ينظر: منهاج البلغاء: ٢٧٤-٢٧٥.

[2] ينظر: بِنْيةُ اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٦م: ٧٤.

المبحث الأول
في مفهومِ القافيـة
(حدُّها ـ حروفُها
وحركاتُها ـ أهميّتُها)

المبحث الأول
في مفهومِ القافية
(حدُّها ـ حروفُها وحركاتُها ـ أهميّتُها)

مفهومُ القافية:

تُعدُّ لفظةُ القافيةِ مِنَ الألفاظِ المنقولةِ مِنَ العمومِ إلى الخصوصِ[١]، فهي مشتقَّةٌ من القَفْوِ مصدرِ الفعْلِ الثلاثي قفا يقفو، والمُرادُ به اتّباعُ الشّيءِ، فإنَّكَ تقولُ: قَفَوْتُهُ أقْفوهُ قفْواً، وتَقَفَّيْتُهُ، أي اتَّبعتُهُ[٢]، وجاءَ في كتابِ اللهِ العزيزِ قولُهُ تعالى: {ولَقَدْ ءاتَينا مُوسى الكِتٰبَ وَقَفَّينا مِنْ بَعْدِهِ بالرُّسُلِ...}[٣]، وقولُهُ أيضاً: {وَقَفَّينا علىٰ ءاثٰرِهِم بعيسى ابنِ مَرْيَمَ}[٤]، وقولُهُ جلَّ عُلاهُ: {ولا تَقْفُ ما لَيسَ لكَ بهِ عِلْمٌ...}[٥]، فمِنْ ذلك نفهمُ أنَّ ورودَ اللَّفظةِ في السِّياقِ القرآنيِّ جاءَ بمعنى التّتابعِ أو الإتِّباع، وقولُنا: قافيةُ الرَّأسِ، بمعنى مُؤخَّرة الرَّأسِ أي: قفاه،[٦]، فاللَّفظةُ في مدلولِها اللُّغوي تعني الاتِّباعَ على الأثرِ نفسهِ، أو الإشارةَ إلى تكرارِ أمرٍ معيّنٍ على الوتيرةِ نفسِها، وهذا ما نجدهُ في شِعرِ الأحوصِ إذ يقولُ:

[الطويل]

رَأيناكَ لَمْ تَعدِلْ عنِ الحقِّ يَمنة ولا يَسْرةً فِعْلَ الظَلومِ المُجادلِ
ولكنْ أخذتَ القصدَ جُهْدَكَ كلّهُ وتقفو مِثالَ الصَّالحينَ الأوائلِ[٧]

فجاءتْ كلمةُ تقفو في عجز البيت الثاني بمعنى: تتَّبعُ، هذا في الجانب اللُّغوي، أمَّا المدلولُ الاصطلاحيُّ لها فيُعرِّفُها د. إبراهيم أنيس بقوله: "ليستْ القافيةُ إلّا عِدَّةِ أصواتٍ تتكوّنُ في أواخرِ الأشطرِ أو الأبياتِ من القصيدةِ، وتكرُّرُها هذا يُكوِّنُ جُزءاً هامَّاً من الموسيقى الشِّعريّة، فهي بمثابةِ الفواصلِ الموسيقيّة يتوقّعُ السَّامعُ

---

[١] ينظر: كتاب القوافي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي بن المُحسن التّنوخي (كان حيّاً في حدود عام ٤٨٧هـ)، تح: د. عوني عبد الرَؤف، مكتبة الخانجي بمصر، ط ٢، ١٩٧٨م: ٥٩.
[٢] ينظر: كتاب العين: ٢٢١/٥.
[٣] سورة البقرة: ٨٧.
[٤] سورة المائدة: ٤٦.
[٥] سورة الإسراء: ٣٦.
[٦] ينظر: كتاب القوافي، أبو يعلى: ٥٩.
[٧] الديوان: ٢٢٩.

تردّدَها، ويستمتعُ بمثلِ هذا التّردّدِ الّذي يطرقُ الآذانَ في فتراتٍ زمنيّةٍ منتظمةٍ"[١]، ولا يختلفُ معناها الاصطلاحيُّ كثيراً عن معناها اللُّغويِّ، فهو يُشيرُ أيضاً إلى عمليةِ التَّتابعِ والتَّكرارِ والتَّرديدِ المُنتظمِ لذلك الجزءِ الأخيرِ من أبياتِ القصيدةِ المسمّى بالقافيةِ.

أمّا تسميتُها؛ فقيل لأنَّ الشاعرَ يقفوها، أي: يتبعُها[٢]، وقيل: لأنّها فاعلةٌ أي: مفعولة، كما يُقال: راضيةٌ بمعنى مرضية[٣]، وقيل: لأنّها تقفو الكلامَ، أي: تجيءُ في آخره[٤].

حدُّها:

عُرِّفتْ القافيةُ بتعريفاتٍ عدّةٍ واختلفَ القدماءُ في تحديدِها، والمشهورُ من ذلك قولُ الخليلِ الذي رأى بأنَّ: القافيةَ من آخرِ حرْفٍ في البيتِ إلى أوَّلِ ساكنٍ يليهِ مِن قبلهِ، مع حركةِ الحرفِ الّذي قبل الساكنِ"[٥]، بينما جَعَلَها تلميذُهُ الأخفشُ الكلمةَ الأخيرةَ من البيتِ[٦]، وهناك مَنْ جَعَلَ البيتَ قافيةً، وسمّى بعضُهم القصيدةَ قافيةً، ومنهم مَنْ جعلَ حرفَ الرَّوي هو القافية[٧]، مثل: قُطرب والفرَّاء[٨]، وقد نَسَبَ أبو يعلى التنّوخي هذا الرَّأي لقطرب[٩]، في حين نَسَبَهُ أبو بكر الشنتريني إلى الفرَّاءِ ولمْ يُوافقْهُ فيهِ[١٠].

وذَهَبَ بعضُهم إلى أنَّ القافيةَ هي:" كُلُّ ما التزمَ الشاعرُ إعادتَهُ في سائرِ الأبياتِ من حرفٍ وحركةٍ"[١١]، وهذا مذهبُ أبي موسى الحامض الّذي علَّقَ عليهِ ابنُ رشيقٍ بقولِهِ:" وهذا كلامٌ مختصرٌ مليحُ الظاهرِ، إلّا أنّه إذا تأمّلتَهُ كلامَ الخليلِ بعينهِ لا زيادةٌ فيهِ ولا نقصانٌ"[١٢]، ووصَفَهُ ابو يعلى التنّوخي بالجيّد[١٣]، ويقتربُ من هذا

---

[١] موسيقى الشعر، أنيس: ٢٤٤.
[٢] ينظر: كتاب الكافي في علم القوافي، أبو بكر بن السّراج الشنتريني (ت ٥٤٩هـ)، تح: د. علاء محمد رأفت، دار الطّلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ٢٠٠٣م: ٣٣.
[٣] ينظر: كتاب القوافي، أبو يعلى التّنوخي: ٦٢.
[٤] الوافي، الخطيب التبريزي: ١٩٩.
[٥] العمدة، ابن رشيق: ١٥١/١.
[٦] ينظر: كتاب القوافي، أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، تح: د. عزّة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم في وزارة الثقافة والسياحة السورية، دمشق، ١٩٧٠م: ١.
[٧] ينظر: م، ن: ٣-٤.
[٨] ينظر: القافية في العروض والأدب، د. حسين نصّار، الناشر: مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد-مصر، ط ١، ٢٠٠١م: ٢٦.
[٩] ينظر: كتاب القوافي، أبو يعلى: ٦٦.
[١٠] ينظر: الكافي، الشنتريني: ٣٤.
[١١] م، ن: ٣٣.
[١٢] العمدة: ١٥٣/١.
[١٣] ينظر: كتاب القوافي، أبو يعلى: ٦٦.

الرَّأي ابنُ السّراجِ ولا يختلف معه كثيراً، وتبعهُم في ذلك الشنتريني[١]، ومع إشادةِ مَنْ أشادَ برأي أبي موسى الحامض على أساسِ أنّه لا يختلف كثيراً عن رأي الخليلِ، إلّا أنّه لمْ يُحدّدْ في ضمنِ هذا الرَّأي حدُّ أواخرِ الأبيات بشكلٍ دقيقٍ، وتُرِكَ الأمرُ عائماً دون الإشارةِ إلى عددِ الحروفِ والحركاتِ الّتي يتوجّب على الشاعرِ تكرارُها في كلِّ بيتٍ، والتي تتجلّى عِبرها القافية[٢]، فظاهرُ القولِ يُحيلُنا إلى رأي الفرَّاءِ في القافية أو يقتربُ منه، وهذا مالمْ يُوافقْ عليهِ أغلبُ الدَّارسين من جعلِ حرف الرَّويِّ الذي يتلزمُ الشاعرُ تكرارَهُ في شِعرهِ هو القافية[٣]، وبسببِ الغموضِ وعدمِ الدِّقةِ اللذَينِ يكتنفانِ هذا الرَّأيَ وبقيةَ الآراءِ الأخرى، فضّلَ أغلبُ النّقادِ ما ذهبَ إليه الخليلُ في حدِّهِ للقافية، وعدّوهُ المذهبَ الأوضحَ والأدقّ في تحديدِها والتعريفِ بها، فوافقَ ابنُ رشيقٍ القيرواني رأيَ الخليلِ وعدَّهُ المذهبَ الصحيحَ، وقال عن ذلك: "ورأيُ الخليلِ عندي أصوبُ، وميزانُهُ أرجحُ"[٤]، وبهذا فقد تكون القافيةُ كلمةً أو بعضَ كلمةٍ أو كلمتينِ[٥]،وبناءً على عددِ الحروفِ المتحرِّكةِ الّتي تأتي بين ساكِنَيْها، لُقِّبتِ القافيةُ بألقابٍ جمعَها صفيُّ الدين الحلّي ببيتِ شِعرٍ:

مُتكاوِسٌ مُتراكِبٌ متدارِكٌ مُتواتِرٌ من بَعدهِ المُترادِفُ[٦]

ـ ويقصدُ بالمتكاوسُ: هو أن تأتي أربعةُ حروفٍ متحرّكاتٍ بين ساكِني القافية، نحو: فَعِلَتُنْ.

ـ المتراكبُ: هو ما كان ثلاثةُ متحرّكاتٍ متوالية بين ساكنيها، نحو: مُفْتَعِلُنْ.

ـ المتداركُ: هو أن يأتي متحرّكانِ بين ساكنيها، نحو: فَاعِلُنْ.

ـ المتواترُ: هو مجيءُ حرفٍ متحرّكٍ واحدٍ بين الساكِنَيْنِ، نحو: مفَاعِيْلُنْ.

ـ المُترادفُ: هو اجتماعُ ساكِني القافية أحدهما مع الآخر، دون أن يفصلَ بينهما متحرّكٌ، نحو: مفَاعِلانْ.[٧]

حروفُها وحركاتُها:

[١] ينظر: الكافي، الشنتريني: ٣٣.
[٢] ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: ١٧١.
[٣] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٢١٣.
[٤] العمدة: ١٥٢/١.
[٥] ينظر: العمدة: ١٥١/١.
[٦] تحفةُ الأدب في ميزان أشعار العرب، محمد بن أبي شنب، مكتبة الأمريكا والشرق، ادريان ميزونف، باريس، ط ٣، ١٩٥٤م: ١٠٢.
[٧] ينظر: الجامع في العروضِ والقوافي: ٢٦٤-٢٦٥.

المبحث الأول: في مفهومِ القافية

تتشكّلُ القافيةُ من عددٍ من الحروفِ والحركاتِ، ولكُلٍّ واحدٍ منها اسمٌ معيّنٌ، فالحروفُ ستّة[١]، والحركاتُ كذلك، حيثُ تتآلفُ هذه الحروفُ والحركاتُ فيما بينها مكوّنةً القافيةَ، وهي ركنٌ رئيسٌ في القصيدةِ الكلاسيكية، وعُدَّتِ هذه الحروفُ والحركاتُ من لوازمِها[٢]، والحروفُ هي:

ـ الرّويُّ:

هو أهمُّ حروفِ القافيةِ؛ حيث تُبنى عليه القصيدةُ دائماً وتُنسبُ إليه، فيُقالُ: " سينية" أو" عينية" أو "رائية" أو "لامية"، ولا يجوزُ أن يكونَ أحدَ حروف المدِّ أو الهاء[٣]، إلّا إذا كانت حروفُ المدِّ "هي أصلٌ من أصولِ الكلماتِ وجزءٌ من بنيتِها"[٤] فيجوزُ مجيئُها رويّاً في الشعرِ، نحو قولِ الأحوصِ:

[الكامل]

أنْ تُقْبِلي نُقبلْ ونُنزِلَكُمْ مِنّا بِدارِ السَّهلِ والرُّحبِ[٥]

فحرفُ الباءِ في كلمةِ الرُّحبِ هو الرَّويُّ الذي بُنيَتْ عليهِ القصيدةُ، وتُسمَّى: بائية.

ـ الوصلُ:

هو حرفٌ ينشأُ بعد إشباعِ حرفِ الرّوي المطلقِ أو يكون أصلياً، ويأتي بعدَهُ[٦]، ويتجلّى بأربعةِ أحرفٍ سواكن، وهي: الألف والواو والياء والهاء، فإذا كان حرفُ الرّويِّ مضموماً، كان الوصلُ واواً، وإنْ كان مكسوراً، كان ياءً، وإن كان مفتوحاً، جاء بعدهُ ألِفٌ، كما تأتي هاءُ الضمير ساكنةً ومتحرّكةً[٧]، وسُمِّيَ وصلاً؛ لأنَّه وَصَلَ حركةَ حرفِ الرّويّ[٨]، كما في قولِ الأحوصِ:

[الوافر]

تموتُ تَشوُّقاً طَرَباً وتحْيَى وأنتَ جَوٍ بِدائِكَ مُستَهامُ[٩]

فكلمةُ (مُستَهامُ) تُكتبُ: مستهامو، بعدَ أنْ أُشبِعَ حرفُ الرَّويِّ: الميم المضمومة، فجاءَ الوصلُ هنا واواً.

---

[١] ينظر: مختصر القوافي، ابن جنّي، تح: د. حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ط ١، ١٩٧٥م: ٢٠.
[٢] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٢٣٣.
[٣] ينظر: أهدى سبيل الى علمي الخليل: ١١٣.
[٤] موسيقى الشعر، أنيس: ٢٥٤.
[٥] الديوان: ١٠٣.
[٦] ينظر: فن التقطيع الشعري:٢٤٠.
[٧] ينظر: الوافي: التبريزي: ٢٠٢.
[٨] م، ن: ٢٠٤.
[٩] الديوان: ٢٣٧.

ـ الخروج:

ويكون بثلاثةِ أحرفٍ، وهي: الألفُ والواو والياءُ السواكنُ اللواتي يتبعنَ هاءَ الضميرِ إذا كانت وصلاً[١]، مثل: الألف في كلمةِ "هبوبها"، والواو المشبعة في كلمة "أذكرهُ"، والياء المشبعة في كلمة "نعلهِ"[٢]، وسُمّي خروجاً؛ لبروزهِ وتجاوزهِ للوصلِ التابعِ للرويّ[٣]، نحو قولِ الأحوصِ:

[الطويل]

كَآبائِنا كُنّا وكُلُّ أرُومَةٍ على أصْلِها ما تُنْبِتَنَّ فُرُوعُها[٤]

فالعينُ في كلمةِ (فروعُها) روياً، هاءُ الضميرِ وصلاً، والألفُ خروجاً.

ـ الرّدف:

هو حرفُ المد الساكنُ الذي يكون قبل الرّوي ولا فاصل بينهما[٥]، مثل الواو الواقعة قبل اللام في كلمة "أقول" أو الياء الواقعة قبل الباء في كلمة "مشيب"، وسُمِّي ردفاً؛ لأنّه ملحقٌ في التزامه ومراعاته بالرّوي، فجرى مجرى الرّدفِ للراكب؛ لأنّه يليه وملحقٌ به[٦]، نحو قولِ الأحوصِ:

[الكامل]

فإنِ استطَعْتَ فَخُذْ بِشَيبِكَ فَضْلَة إنَّ العُقولَ يُرى لها تَفضِيلُ[٧]

فالياءُ في كلمةِ (تفضيلُ) هي ردفٌ.

ـ التأسيس:

هو الألف الواقع قبل حرف الرّوي ويكون بينهما حرفٌ، كالألفِ التي في كلمة "كواكب" وكلمة "منازل"[٨]، نحو قولِ الأحوصِ:

[الطويل]

وما طَمِعَ الحزميُّ في الجاهِ إلى أحدٍ مِنْ آلِ مروانَ عادلِ[٩]

---

[١] ينظر: مختصر القوافي: ٢٣.
[٢] ينظر: أهدى سبيل الى علمي الخليل: ١١٤.
[٣] الوافي: ٢٠٤.
[٤] الديوان: ١٩٢.
[٥] أهدى سبيل: ١١٥.
[٦] الوافي: ٢٠٥.
[٧] الديوان: ٢١٨.
[٨] ينظر: معيار النّظّار: ٩٥.
[٩] الديوان: ٢٢٦.

قَبْلَها

فالألفُ في كلمةِ (عادلِ) هو تأسيسٌ.

ـ الدّخيلُ:

وهو حرفٌ يكون بين ألف التأسيس وحرف الرّوي، مثل حرف الباء الثاني في كلمة "بلابل" فالألفُ تأسيسٌ، والباءُ دخيلٌ، واللامُ رويٌّ، ولا يُبالى أيّ الحروفِ كان الدخيل؛ لذا سُمّيَ دخيلاً؛ لأنّه يجيءُ مختلفاً عن ألف التأسيس السابق له[١]، كما في قولِ الأحوصِ:

[الطويل]

ألا رُبَّ مسرورٍ بنا سَيغِظَهُ لَدَى غِبِّ أمرٍ عَظّهُ بالأنامِلِ[٢]

فالميمُ الواقعةُ بين ألفِ التأسيسِ وحرفِ الرَّوي اللامِ في كلمةِ (الأنامل)هي الدخيلُ.

حركاتُها:

إنَّ لكُلِّ حرفٍ من حروفِ القافية -التي تُعدُّ من لوازمها –حَرَكةً معيّنةً، وقد سُمِّيتْ هذه الحركاتُ بأسماء وهي:

ـ المجْرَى: هي حركةُ حرف الرّوي، نحو كسرةِ لام "منزلِ"، وفتحةِ نون "نجمتنَا"، وضمّة ميم "الخيامُ"[٣]، وسُمِّيَت بذلك؛ لأنَّها مبدأ جريان الصوت في الوصل[٤].

ـ النّفاذُ: وهي حركة هاء الوصل الواقعة بعد الرّوي، مثل فتحة الهاء في "دموعهَا"[٥]، وسُمِّيت بذلك؛ لأنَّ حركة هاء الوصل نفذت الى حرف الخروج[٦].

ـ التوجيه: هي حركة ما قبل الرّوي المقيّد، مثل حركة الرّاء في كلمة "المخترَقْ"، وسُمّيت بذلك؛ لأنَّ حركة ما قبل الرّوي المقيّد كأنّها فيه، أي: كأنّ الرّويَ يحتملُ وجهين، وهذا قريبٌ من الإقواء[٧].

---

[١] ينظر: الوافي: ٢٠٧-٢٠٨.
[٢] الديوان: ٢٢٦.
[٣] ينظر: مختصر القوافي: ٢٨.
[٤] القافية في العروض والأدب: ٨١.
[٥] المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد بن حسن بن عثمان: ١٦٧.
[٦] الوافي، التبريزي: ٢٠٩.
[٧] الوافي، التبريزي : ٢١٠-٢١١.

ـ **الإشباع:** هي حركة الدخيل في الرّوي المطلق، مثل كسرة الباء في كلمة "الأصابِع"، وسُمِّيت بذلك؛ لأنّها أشبعت الدخيل وبلغته غاية ما يستحق من الحركة[١]، أو لمجيئه متحرّكاً مخالفاً للتأسيس والرّدف الساكنينِ.

ـ **الحذو:** هي حركة ما قبل الرّدف، مثل حركة التاء في كلمة "نتُوبُ"، وسُمِّيت بذلك؛ لأنّها غالباً ما تحاذي الرّدف الذي يأتي بعدها[٢].

ـ الرَّس: هي حركةُ الحرف الذي يسبق ألف التأسيس[٣]، ولا تكون إلّا فتحةً، مثل حركة الكاف في كلمة "مكَارِمُ"، وسُمِّيت بذلك؛ لأنّها مأخوذةٌ من قولهم: رسستُ الشيءَ، أي: ابتداءه على خفاء[٤].

أهميَّتُها:

لازمتْ القافيةُ الشعرَ العربي منذ نشأته قديماً[٥]، وظلّتْ مُتسيّدةً على النظامِ التقليديِّ فيه، ولمْ تنفكْ عنه أبداً إلّا في الأشكالِ الجديدةِ الّتي ظهرتْ في العصرِ الحديثِ، مثل الشعر الحر وقصيدةِ النثر، والّتي دعا فيها رُوَّادُها إلى التحرّرِ من القيودِ القديمةِ المُتمثّلةِ بالوزنِ والقافيةِ[٦]، الّتي طالما التزمَ بها الشاعرُ العربيُّ منذُ أوّلِ قصيدةٍ نُظِمتْ وحتى النصفِ الأوَّلِ من القرنِ المنصرمِ.

لذلك كانت القافيةُ من أهمِّ العواملِ الّتي ساعدتْ على استكمالِ البناءِ الموسيقيِّ للشعرِ العربي، وأَسَهَمتْ في سهولةِ حفظِهِ وروايتهِ عِبر العصور، فكانت من أبرزِ السِّماتِ الغنائيَّةِ والموسيقيَّةِ الَّتي احتفظ بها الشِعرُ وحفظَتْهُ أيضاً إلى يومنا هذا[٧]، وعلى هذا الأساسِ عدَّها النّقّادُ والأدباءُ بأنّها "قوامُ الشعرِ وملاكُهُ، وأظهرُ سماتِهِ، وأشرفُ أجزائهِ"[٨] فكرّسوا جُلَّ أبحاثِهم عليها وتناولوها دراسةً وشرحاً وتحليلاً، وقد وسِمَتْ أغلبُ الكُتبِ والمصنّفاتِ التي أُلِّفتْ في عِلْمِ العروض قديماً بالقافية، وعدَّها ابنُ طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) أساساً مهماً تقوم عليه صناعةُ الشعر، ويبني الشاعرُ قصيدته عليها بعد أن يتمخّضَ المعنى في فكرهِ نثراً، ويختارَ الألفاظَ والقوافي الّتي تلائمُ ذلك المعنى، فإذا "اتفق له بيتٌ يُشاكلُ المعنى الذي يرومهُ،

---

[١] القافية في العروض والأدب: ٧٩.
[٢] ينظر: المرشد الوافي: ١٦٧.
[٣] فن التقطيع الشعري: ٢٥٠.
[٤] ينظر: المرشد الوافي: ١٦٧.
[٥] القافية والأصوات اللّغويّة، د. محمد عوني عبد الرّؤف، مكتبة الخانجي بمصر: ٧٩.
[٦] ينظر: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر –دراسة في أصالة التراث النقدي عند العرب-، أ. د. عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر-مصر، ط٢، ٢٠٠٦م: ١٧٩-١٨٣.
[٧] ينظر: تاريخ الأدب العربي –العصر الجاهلي-، د. شوقي ضيف: ١٩٤.
[٨] الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٧م: ١١٣.

أثبتَهُ وأعملَ فِكرَهُ في شغلِ القوافي بما تقتضيهِ من المعاني"[١]، وجعلها قدامةُ بنُ جعفر من أبرزِ السماتِ الّتي يتّسمُ بها الشعرُ، وأهمِّ ما يتميّز به عن الكلامِ المنثور، في تعريفِهِ للشعرِ الذي يقول فيه: "إنّه قولٌ موزونٌ مقفّىً يَدلُّ على معنىً"[٢]، فهي عنده ركنٌ ثانٍ بعد الوزنِ وشرطٌ من الشروطِ الواجبِ تحقّقها لمعرفةِ حدِّ الشّعر عن سواه، وكذا الأمرُ عند ابنِ رشيقٍ الذي يرى بأنّها ركيزةٌ ضروريةٌ يقوم عليها النظامُ الإيقاعيُّ للقصيدةِ العربيةِ، وعدَّها شريكةً للوزنِ في ذلك، فلا يمكنُ أنْ يُسمّى الشِّعْرُ شِعْراً ما لمْ يكنْ له وزنٌ وقافيةٌ[٣]، وفصّلَ حازمُ القرطاجنّي القولَ فيها وأشارَ إلى ما يجبُ اعتمادهُ وتوخّيه عند وضعِها وتأصيلِها، وحدّدَ ذلك من جهاتٍ أربع، وهي: جهة التّمكّنِ، وجهة صحّةِ الوضعِ، وجهة كونها تامّةً أو غير تامّةٍ، والجهة الرابعة هو اعتناء النَّفسِ بما وقعَ في النّهايةِ؛ لأنَّ ذلك - بحسب ما يرى- هو مظنّةُ اشتهارِ الإحسانِ أو الإساءةِ، وبهذا فقد جعل حازمُ استحسانَ الشِّعْرِ وقبولَهُ، أو استكراهَهُ واستثقالَهُ أمرينِ مُتعلِّقينِ فيها، معتمدينِ أساساً على القوافي[٤]، حتى أنَّ بعضَ العَرَبِ قال لبنيه:" اطلبوا الرِّماحَ فإنّها قرونُ الخيلِ، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافرُ الشعر أي: عليها جريانُهُ واطّرادُهُ، وهي مواقفُهُ فإن صحّتْ استقامت جريّتُهُ وحسُنتْ مواقفُهُ ونهاياتُهُ"[٥]، ومن ذلك نخلصُ إلى أنَّ القافيةَ جزءٌ إيقاعيٌّ مهمٌّ في الشِّعر، ومتممٌ للوزنِ، فضلاً عن إسهامِهِ في ضبطِ نهاياتِ الأبياتِ ذات الشطرينِ، فلا يدخل الكلامُ في دائرةِ المنظومِ ما لمْ يكن موزوناً مقفّىً.

وفضلاً عن دورِها في تشكيلِ نهاياتِ الأبياتِ وترتيبِها فهي: "ترنيمةٌ إيقاعيّةٌ خارجيّة، تُضيفُ إلى الرصيدِ الوزني طاقةً جديدةً، وتعطيهِ نبراً، وقوّةَ جِرْسٍ، يصبُّ فيها الشاعرُ دفْقَهُ، حتّى إذا استعاد نَفَسَهُ بدأ من جديدٍ، كمن يجري إلى شوطٍ محدّدٍ، حتّى إذا بَلَغه، استراح قليلاً لينطلق من جديد"[٦] إذ يستثمرُ الشاعرُ هذه الوقفاتِ المتواليةِ في نظمهِ؛ ليُعبّرَ عن دفقاتٍ شعوريةٍ جديدةٍ مُتّخذاً من القافيةِ مواقعَ للتّرنّمِ والاستراحةِ والانطلاقِ؛ لذلك كانت لها هيمنتُها و سطوتُها على البيتِ الشعري كلِّهِ في القصيدةِ العربيةِ الكلاسيكيةِ؛ بحُكمِ موقعِها المواتي لها، الذي أَسهمَ بأنْ يكونَ لها "دورٌ كبيرٌ في تحديد بنيةِ البيتِ من حيثُ التَّركيبِ والإيقاعِ معاً"[٧].

---

[١] عيار الشعر: ١١.
[٢] نقد الشعر، قدامة بن جعفر: ١٥.
[٣] ينظر: العمدة: ١٥١/١.
[٤] ينظر: منهاج البُلغاء: ٢٧١.
[٥] م، ن: ٢٧١.
[٦] الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط ١، ١٩٨٩م: ٧١.
[٧] البناء العروضي للقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة- مصر، ط ١، ١٩٩٩م: ١٦٥.

ويُعدُّ القرطاجنيُّ من النّقّادِ الّذين رَبَطوا بين القوافي وأغراضِ الشِّعرِ وكذلك المعاني التي يقصدها الشاعرُ، فثمّةَ علاقةٌ تربطُ بين المعنى الذي يريد الشاعر التعبيرَ عنهُ وبين القافيةِ الّتي يختارُها لنظمِهِ؛ لذلك أوجَبَ على الشَّاعرِ بأنْ: "لا يُوقع فيها إلّا ما يكونُ له موقعٌ من النّفسِ بحسبِ الغرضِ، وأنْ يتباعدَ بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولا سيّما ما يقبح من جهةِ ما يتفاعلُ به"[١]، كما أشارَ إلى علاقةِ القافيةِ بطبيعةِ الإيقاعِ وما يتركُهُ من أثرٍ نفسيٍّ عند المتلقّي عِبْر المكان المؤثّر الذي تتموضعُ فيهِ عند نهايةِ كلّ بيتٍ شعريٍّ، فيصفُ ذلك بقوله: "فإنّها مقطعُ الكلامِ، وموضعُ تخلّي السامعِ وتفرّغهِ؛ لتفقُّدِ ما مرَّ على سمعِهِ مما وقع فيها، فالسّمعُ أقربُ عهداً به، وأشدُّ ارتساماً فيه"[٢].

وترى نازكُ الملائكة أنَّ القافيةَ واستعمالاتِها من أهمِّ الجوانبِ التي تُعبّرُ عن علاقةِ الشاعر باللغةِ، فالعربي القديم كان شديدَ الحرصِ على القافية في الشعر، وتحديداً القافية الموحّدة؛ لِمَا لها من رنينٍ متكررٍ وموسيقى عالية[٣]، وبقيتْ مسيطرةً على الشعر العربي القديم مُتجلِّيةً بحرص الشاعر العربي على استعمالها الدائم في أشعاره، حتى ظهور الموشّحات في الأندلس[٤]، وعلى الرَّغم من ذلك كُلِّهِ إلَّا أنَّها أضحتْ من أبرز أركان الشعر العربي التي استهدفتها حركةُ التجديد في العصر الحديث، ففي ذلك تقول نازك: "وجاءت [فترةٌ] من الزمن أقبل فيها الشعراءُ اقبالاً واضحاً على تنويع القوافي؛ تهرّباً من التصنّع والإرهاق والرتابة التي قد تُضفيها القافيةُ الموحّدةُ"[٥]، فهي من وجهةِ نظرِها قيدٌ أثقلَ كاهلَ الشاعرِ، لكنَّها عادتْ بعد ذلك وبَيَّنتْ دورَ القافيةِ الفاعلَ ومدى تأثيرِها في رَبطِ أجزاءِ القصيدةِ وجعلِها أكثر تماسكاً وانسجاماً، ورأتْ للقافيةِ "تأثيراً مباشراً في شدِّ القصيدةِ وجمعِها في وحدة متكاملةٍ حتى تكاد تكون هي الرابطُ الذي يُوحِّدُ الأشطرَ"[٦] ، وبهذا لا يُمكن عدُّها عنصراً تكميليَّاً في القصيدة العربية فحسب، بل هي"تاجُ الإيقاع الشعري، وهي لا تقفُ من هذا الإيقاعِ موقفَ الحِلْيةِ، بل هي جزءٌ لا ينفصمُ عنه، إذ تُمثِّلُ قضاياها جزءاً من بِنْيةِ الوزنِ الكاملِ، تُعبِّرُ من خلالهِ وتُفسِّرهُ، فهما وجهانِ لعملةٍ واحدةٍ" [٧]؛ وهي للشعر العربي بشكلٍ عام كالسجعةِ في الجملِ النثرية الموزونةِ، حيث تجعلُ المتلقّي يعيشُ في جوٍّ موسيقيٍّ مُتّسقٍ، واتّساقها هذا يشبهُ الى

---

[١] منهاج البلغاء: ٢٧٥-٢٧٦.
[٢] م، ن: ١٥١.
[٣] ينظر: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٨، يناير ٢٠٠٠م: ٥٠.
[٤] ينظر: م، ن: ٦٣.
[٥] م، ن: ٧١.
[٦] م، ن: ٧٨.
[٧] ينظر: القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م: ٥.

حدٌّ كبيرٍ اتّساقَ الوزنِ الذي يُولِّدُ شعوراً بوحدة الإيقاعِ الموائمةِ لوحدة المعنى[١]، فهي لم توضع عبثاً في نهاية الأبيات الشعرية؛ لأنّها تُعدُّ "كعلامةٍ من علامات الترقيم الموسيقي "[٢]، ولها من التأثير والقوّةِ ما يشبه قوّة التنويمِ المغناطيسي كما عبّرَ عن ذلك الدكتور صفاء خلوصي [٣].

[١] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٢٢٠.
[٢] فن التقطيع الشعري: ٢٢١.
[٣] ينظر: م، ن: ٢٢١.

المبحث الثاني

الأداءُ الموسيقيُّ في بِنيةِ القوافي وأنواعِها في شِعرِ الأحوصِ

أوَّلاً: أنواع القوافي

ثانياً: الرَّويُّ

المبحث الثاني

(الأداءُ الموسيقيُّ في بِنيةِ القوافي وأنواعِها في شِعر الأحوصِ)

أوّلاً: أنواع القوافي

قسّمَ العروضيّون القوافي من حيثُ حرفِ الرّويِّ على قسمينِ: مطلقةٌ ومقيّدةٌ، ويُقصدُ بالمطلقةِ: هو ما كان حرفُ الرّوي فيها متحرّكاً، والمُقيّدة: هي القوافي التي يكون فيها حرفُ الرّوي ساكناً[١]، وبعد قراءةِ ديوانِ الأحوصِ وإحصاءِ قصائدهِ ومقطّعاتِهِ، تبيّن لنا أنَّ القافيةَ المقيّدةَ لمْ تَرِدْ في أشعارِهِ ألبتّة، ولمْ يعمدِ الشاعرُ إلى استعمالِها في نظمهِ أبداً، بل اقتصرتْ أشعارُهُ على القافيةِ المطلقةِ ذاتِ الرّوي المُتحرّكِ فقط، ولعلَّ السببَ في ذلك يعودُ إلى طبيعةِ الشاعرِ الجائشةِ ونفسهِ المُحتدمةِ التي تأبى السكونَ، والتي تكوَّنت لديه نتيجةً الظروفِ المتغيّرةِ المحيطةِ به، والأحداثِ المتنوّعةِ التي عاشها، فنجده هاجياً مرّةً، ومادحاً مرّةً أخرى، أو متغزّلاً تارةً، ومفتخراً أخرى، ورُبَّ قائلٍ يقولُ: أنْ لا غرابةَ في ذلك؛ فهذه هي أغراضُ الشِعر المتعارَفةُ التي اعتاد الشّعراءُ النّظمَ عليها، لكن مَنْ يقرأ حياةَ الأحوصِ بدقّةٍ ويطّلعُ على المراحلِ التي عاشها و قاسى فيها ما قاساه، ويتتبّعُ مناسبةَ كُلِّ شعرٍ نَظَمَه، سيُدركُ حتماً حقيقةَ ما ذُكِرَ، فهو شاعرٌ يرفضُ القيودَ الَّتي تُفرضُ عليهِ من لدن المجتمعِ أو بعضِ الحُكَّامِ والولاةِ، ممَّا أوقعَهُ في خصامٍ دائمٍ مع بعضهم، كابن حزمٍ مثلاً[٢]، فانعكسَ ذلك في قوافيهِ.

وكذلك قُسِّمتِ القوافي المطلقةُ على أنواعٍ عِدَّةٍ، سنقفُ على كُلِّ نوعٍ منها، من التي وردتْ في شِعْرِهِ، وفيما يأتي جدولٌ بأنواعِ القوافي ونِسَبِها المئويةِ التي استعملها الأحوصُ في أشعارهِ:

أنواع القوافي	عدد النصوص	النسبة المئوية
١-مطلقة مجرَّدة	٩٦	%٥٧,١٤
٢-مطلقة مردوفة	٥٩	%٣٥,١١
٣-مطلقة مؤسسة	١٣	%٧,٧
المجموع	١٦٨	%٩٩,٩٥

كما قُسِّمَ العروضيّون هذا الأنواعَ الثلاثةَ على نوعينِ آخرينِ أيضاً، تبعاً لحرفِ الوصلِ الذي يلحقُ بالقافية[٣]، وهذه الأنواعُ هي:

---

[١] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٢١٧.
[٢] ينظر: الأغاني: ١٦٧/٤.
[٣] تحفةُ الأدب في ميزان أشعار العرب: ١٠٤.

١- مطلقةٌ مجرّدةٌ من التأسيسِ والرّدفِ، موصولةٌ بأحدِ أحرفِ اللّينِ، واواً كان، أو ألفاً، أو ياءً[١]، ويُعدُّ هذا النوعُ الأكثر استعمالاً في شعرِ الأحوصِ، حيثُ وردَ في خمسةٍ وتسعينَ نصّاً[٢]، ممثّلةً ما يقاربُ ٥٧% من مجموعِ أشعاره، وتنوَّعَت قوافيها بحسبِ حروفِ المدِّ أو اللين الثلاثة: الألف والواو والياء، فجاءتْ موصولةً بالياءِ خمساً وثلاثينَ مرَّةً، وهي الأعلى وروداً في القافية المجرَّدة، كما جاءت موصولةً بالواو أربعاً وثلاثين مرَّةً، وهي نسبةٌ مقاربةٌ للحرف الأول الياء، في حين جاءت موصولةً بالألفِ ستّاً وعشرينَ مرَّةً، من ذلك قولُ الأحوصِ:

[الطويل]

وإنِّـــي لَمُســـتَأنٍ ومُنتظـــرٌ بِكـــم ... وإنْ لم تقولوا فـي المُلمَّـاتِ دَعْ دَعِ

أَوَمِّـلُ فِـيكم أنْ تَـرَوا خَيْـرَ رَأيِكُـم ... وشـيكاً وكيمـا تنزعـوا خَيـرَ مَنْـزِعِ

وَقَد أبْقتِ الحَربُ العَوَانُ وعَضُّـها ... على خَـذلِكُم مِنِّـي فتـىً لَـمْ يُضَعْضَـعِ

فَعَانيتُ مـا بـي إذْ رأيـتُ عشيرتي ... بِمـرْأىً معاً مِمَّـا كَرِهتُ وَمسْمَعِ[٣]

فالقافيةُ في هذه الأبياتِ هي: (دَعِ دَعِ، منْزَعِ، ضَعْضَعِ، مَسْمَعِ) حيثُ جاءتْ مجرَّدةً من الرَّدفِ والتأسيسِ موصولةً بحرف المدِّ الياءِ، ويُلاحظُ أنَّ الأبياتَ بُنيتْ على حرفِ الرَّوي العين، الذي يتَّسمُ بجرْسٍ يُعبِّرُ عن حالاتِ الوجعِ والجزعِ والتألّمِ[٤]، التي يمكنُ أنْ يمرَّ بها الشاعرُ جرَّاءَ تجربةٍ شعوريَّةٍ قاسيةٍ كالّتي عانى منها الأحوصُ في أبياتِهِ هذه، وهي قسوةُ قومهِ وعشيرتِهِ عليه، ففي البيتِ الثالثِ يُصرِّحُ من خذلان قومِهِ له، ثمَّ يكشفُ في البيتِ الرابعِ عن معاناة نفسهِ في ذلك؛ لكراهةِ ما رآهُ وما سَمِعَهُ منهم، فحتَّى وإنْ ظَلَّ الشاعرُ مكابراً، محافظاً على اتزانهِ وعدمِ اكتراثهِ لِما حدثَ معه كما جاءَ في البيتِ الثالثِ، إلّا أنَّ مجيءَ الرَّويِّ مكسوراً يكشفُ لنا عن حالةِ الانكسارِ الداخليةِ في نفسِهِ، التي حاول اخفاءها والتَّغلُّبَ عليها، لكنَّ قافيةَ الأبياتِ كانت كفيلةً بحملِ تلك الشحناتِ من المشاعرِ والعواطفِ المنكسرةِ الحزينة لنا، عِبْرَ أدائِها الموسيقيِّ الذي زادَ من إيقاعِ الأبياتِ جمالاً وتأثيراً لدى المُتلقّي.

---

[١] المتَوسَّطُ الكافي في عِلمي العروض والقوافي، موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، ط ٤ منقّحة ومزيدة، ١٩٩٤م: ٣٧٦.

[٢] ينظر: الديوان: على سبيل المثال: (٢)، و(٣)، (٥)، (٦)، (١٢)، (١٣)، (١٤)، (١٥)، (١٦)، (١٧)، (١٨)، (١٩)، (٢١)، (٢٢)، (٢٤)، (٢٦)، (٢٨)، (٢٩)، (٣٠)، (٣١)، (٣٢)، (٣٣)، (٣٤)، (٣٥)، (٣٩)، (٤٣)، (٦٩)، (٧٥)، (١٠٠)، (١٢٥)، (١٤٦)، (١٥٥)، (١٦٠).

[٣] م، ن: ١٩٧.

[٤] ينظر: الشعر الجاهلي – منهجٌ في دراستهِ وتقويمهِ -، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعةِ والنشرِ، القاهرة: ٦٣/١.

٢- مُطلقةٌ مجرّدةٌ من الرّدفِ والتأسيسِ، موصولةٌ بالهاءِ الساكنةِ أو المتحرّكةِ[١]، وجاءَ هذا النوعُ من القافيةِ مرَّةً واحدةً في شِعرِ الأحوصِ، وكانت موصولةً بالهاءِ الساكنةِ في نُتفةٍ يقولُ فيها:

[الطويل]

فَما بَيضَةٌ بَاتَ الظَّليمُ يَحفَّهَا ... وَيَجْعَلَها بَينَ الجَّناحِ وحَوصَلَهْ
بأحسَنَ مِنْهَا يَومَ قالتْ تَدَلّلاً ... تَبَدَّلْ خَليلي إنّني مُتَبدِّلَه[٢]

فالقافيةُ في هذين البيتينِ هي: (حوْصَلَهْ، بَدِّلَهْ) وجاءتْ مجرَّدةً من الرِّدفِ والتأسيسِ
موصولةً بالهاءِ الساكنةِ، فالشاعرُ يُصوِّرُ لنا حالةَ الجمودِ العاطفي المُتمثِّلةَ ببرودِ المشاعرِ وتهافتها مع حبيبتهِ بعد ما اجتمعا معاً، ناقداً الحالَ التي هما عليها عِبْرَ المقاربةِ التي أوردها في البيت الأول، ويبدو أنَّهُ قد نَدِمَ على عَدَمِ وصلِهِ لحبيبتهِ، حتَّى أنَّ عبدَ الملكِ بن مروان قد استحمقَ الأحوصَ؛ لِعَدمِ دُنُوِّهِ من حبيبتهِ، إذ قال لجلسائه: "أَعلمْتم أنَّ الأحوصَ أحمقٌ لقولِهِ"[٣]هذا، وما يدلُّنا على ذلك قولُ أبي الهلال العسكري الذي استحسنَ فيهِ قولَ أبي تمَّام على حسابِ قولِ الأحوصِ، الذي يُخالِفُ فيهِ قولَ الأحوصِ وموقفَهُ معَ حبيبتهِ[٤]، إذ يقول:

[الكامل]

لا شيءَ أحسنَ منهُ ليلةَ وصْلِهِ ... وقَـدِ اتَّخذتُ مخدَّةً مِـنْ خدِّهِ[٥]

إذنْ فالأصواتُ القويَّةُ لا تُعبِّر عمَّا يُريدُ الأحوصُ توصيفَه، لذا جعلَ القافيةَ موصولةً بحرفِ الهاءِ الساكن الذي يُعدُّ من الأصواتِ المهموسةِ الرَّخوةِ التي لا يتحرَّك فيها الوترانِ الصوتيانِ عند النطقِ بها[٦]، فضلاً عن مجيءِ اللامِ رويَّاً للبيتينِ، وصوتُ اللامِ من الأصواتِ الرقيقةِ المتوسطةِ الشدَّةِ والرخاوةِ إذا ما رُقِّقَ[٧]، فهو مع صوتِ الهاءِ الساكنةِ يُحقِّقانِ أداءً موسيقيَّاً هادئاً غيرَ صاخبٍ متلائماً مع ما أرادَ الشاعرُ التَّعبيرَ عنه.

---

[١] ينظر: المُتوسَّطُ الكافي: ٣٧٧.
[٢] الديوان: ٢٢١.
[٣] كتاب الصِّناعتينِ: ١١٣.
[٤] ينظر: م، ن: ١١٣.
[٥] ديوان أبي تمَّام بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزَّام، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط٣: ١٩٣/٤.
[٦] ينظر: الأصوات اللغويَّة، د. إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر: ٧٦.
[٧] ينظر: م، ن: ٥٥.

٣- مُطلقةٌ مردوفةٌ موصولةٌ بأحدِ أحرفِ اللينِ أو المدِّ، سواء أكان الوصلُ واواً، أو ألفاً، أو ياءً[١]، وجاءَ هذا النوعُ مردوفاً في خمسةٍ وخمسينَ نصَّاً[٢]، حيثُ وردتِ القافيةُ المردفةُ موصولةً بالواوِ ستّاً وعشرين مرَّةً، وبالياءِ إحدى وعشرين مرَّةً، وبالألفِ ثمانَ مراتٍ، ومن ذلك قوله:

[الطويل]

كذلكَ صَرفُ الدَّهرِ فيهِ تَغَلّظَ ... مِراراً وفيهِ للمُحبِّ سُرُورُ
إذا سرَّ يوماً بالوصالِ فإنّهُ ... بِإسخاطهِ بَعدَ السُّرُورِ جَدِيرُ
لَعَمْرُ أبيها ما جزتنا بِودِّها ... ولا شَكَرتْهُ والكريمُ شَكورُ[٣]

القافيةُ في هذه الأبياتِ هي: (رُوْرُ، دِيْرُ، كُوْرُ) جاءتْ مردوفةً موصولةً بحرف المدِّ الواو، بعد أنْ يَتُمَّ إشباعُ حرفَ الرَّويِّ (الرَّاء المضموم)، غير أنَّنا نلحظُ اختلافاً في رِدفِ القافيةِ في هذه الأبياتِ، فجاءَ حرفُ الرِّدفِ واواً مضمومٌ ما قبلها في البيت الأوَّلِ، وياءً مكسورٌ ما قبلها في البيت الثاني، ثمَّ يعود واواً في البيت الثالث، وهذا أمرٌ أجازَه بعضُ العروضيّينَ ورفضَه بعضٌ آخر، فالأخفشُ سعيد بن مسعدة من الذين أجازوا تعاقبَ الواوِ المضمومِ ما قبلها مع الياءِ المكسور ما قبلها في القصيدةِ الواحدة في رِدفِ قوافيها، فيقولُ: "وإنَّما اجتمعتِ الواوُ والياءُ، وفارقتا الألفَ؛ لأنَّهما أُختانِ تُقْلَبُ كُلُّ واحدةٍ منهما إلى صاحبتها. وتُحذفانِ في الوقفِ وفي رؤوسِ الآيِ، والألفُ لا يُفعلُ ذلك بها"[٤]، وعلَّلَ إبراهيمُ أنيس هذا الأمرَ بالاعتمادِ على الصِّفاتِ الصَّوتيةِ التي تتكوَّنُ في الجهازِ الصوتي لدى الإنسانِ عند النُطقِ بِهذين الحرفينِ، فطريقةُ تكوِّنِهُما متشابهةٌ إلى حدٍّ كبيرٍ، حتى يكاد السامعُ يُخطِئُ في سماعهِ لواوِ المدِّ على أنَّها ياءٌ؛ لتشابهِ طبيعتِهما الصوتيَّة[٥]، ونُقِلَ عن الخليلِ أنَّه لمْ يُجزْ ذلك في القصيدةِ الهمزيَّةِ؛ لئلّا يُخفِّفَ الشاعرُ الهمزةَ فيختلفُ الرَّويُّ، ويُسبَّبُ حينها ضياعَاً للرِّدفِ[٦].

---

[١] ينظر: المُتوسَّطُ الكافي: ٣٧٩.
[٢] ينظر: الديوان: على سبيل المثال: (١)، (٩)، (١١)، (٢٠)، (٤١)، (٥٨)، (٧٤)، (٨٣)، (١١٣)، (١١٨)، (١٢١)، (١٢٧)، (١٣٥)، (١٤٠)، (١٤٩)، (١٦٢)، (١٦٤)، (١٦٦).
[٣] الديوان: ١٥٥.
[٤] القوافي، الأخفش: ١٥.
[٥] ينظر: موسيقى الشعر، أنيس: ٢٦٣-٢٦٤.
[٦] ينظر: القوافي: ١٥.

٤- مطلقةٌ مردوفةٌ موصولةٌ بالهاءِ الساكنة أو المتحرّكة[١]، ووردتِ القافيةُ على هذا النوعِ في أربعةِ نصوصٍ من شعرهِ، في مقطوعةٍ واحدة وثلاثةِ أبياتٍ يتيمةٍ[٢]، وكانت الهاءُ مفتوحةً في جميعِها، ومِنْ ذلكَ قولُ الأحوصِ:

[الطويل]

تَذَكّرْتَ أيَّاماً مَضَيْنَ مِنَ الصِّبا ... وهيْهَاتَ هيْهاتاً إليكَ رُجُوعُهَا
تُؤَمِّلُ نُعْمَى أنْ تَريعَ بِهَا ... ألا حبَّذا نُعْمَى وَسَوْفَ تَرِيعُهَا
لَعَمْري لَرَاعَتْنِي نَوائحُ غُدْوَةً ... فَصَدَّعَ قَلبي بالفِراقِ جَمِيعُهَا
فَظَلْتُ كأنِّي خَشْيَة الموتِ إذْ ... أخو جِنّةٍ لا يَستَبِلُّ صَرِيعُهَا[٣]

فالقافيةُ في هذه الأبياتِ هي: (جُوْعُهَا، رِيْعُهَا، مِيْعُهَا، رِيعُهَا) حيثُ جاءتْ موصولةً بالهاءِ المفتوحةِ مختومةً بحرفِ الخروج الألفِ، وجاءتْ الواو ردفاً فيها في البيت الأولِ والياءُ في الأبياتِ الأخرى، فالشاعرُ يخاطبُ قلبَه ونفسهَ متذكِّراً شبابَه وأيَّامَ صباه التي رحلتْ من غيرِ عودةٍ، فالحزنُ على ما مضى والوجعُ لِما حلَّ به يعصفانِ به من كُلِّ جانبٍ، والشاعرُ عادةً في مثلِ هذه الحالاتِ "يَتخيَّرُ قافيةً تحتوي على الامتدادِ النفسي والمساحةِ الإيقاعيَّةِ، ما يُتيحُ له احتواءَ المعاني التي يُريدُ إيصالها"[٤] ففي حالة التأوّهِ والحسرةِ تلعبُ الأصواتُ الصائتةُ دوراً بارزاً في التعبيرِ عن الحالةِ الشعوريَّةِ التي يمرُّ بها الشاعرُ، لذا نجدها قد تفشَّتْ بين أجزاء الأبياتِ جميعِها، كما في هذه المفردات: (أيَّاماً، الصِّبا، هيهات، هيهاتاً، نُعمَى، النَّوى، حبَّذا، لراعتني، نوائح، الفِراق، الموت، أنا، أخو)، وفضلاً عن ذلك كلِّهِ عمدَ إلى اختيار قافيةٍ مردوفةٍ مختومةٍ بألفِ الإطلاق، متَّخذاً منها وسيلةً تعبيريَّةً للتنفيسِ والترويحِ عن نفسه، مستثمراً الكثافةَ الموسيقيَّةَ التي يُولِّدها التنوعُ في المدِّ ما بين الواو والياءِ في الرّدفِ وما بينَ ألف الإطلاقِ في الخروج.

٥- مطلقةٌ مؤسسةٌ موصولةٌ بأحدِ أحرفِ المدِّ أو اللينِ، الألف، أو الواو، أو الياء[٥]، ووردتْ القافيةُ على هذا النوعِ في أحدَ عشرَ نصّاً[٦]، ومن ذلك قولُ الأحوصِ:

[الطويل]

---

[١] المتوسّطُ الكافي: ٣٨٠.
[٢] ينظر: الديوان: (٩٤)، (٩٥)، (٩٦)، (١٤٢).
[٣] الديوان: ١٩٢.
[٤] البِنيةُ الإيقاعيَّةُ في شِعرِ مصطفى جمال الدين (رسالة ماجستير)، فرح مهدي سهيل، جامعة كربلاء-كلية التربية للعلوم الإنسانية، ٢٠٢٠م: ٧٠.
[٥] ينظر: أهدى سبيل الى علمي الخليل: ١٢١.
[٦] ينظر: الديوان: (٥٠)، (٥١)، (٥٢)، (٥٣)، (٥٤)، (٩٣)، (١١٧)، (١٣١)، (١٣٢)، (١٣٣)، (١٥٧).

أصاحِ ألَمْ تَحْزُنْكَ رِيحٌ مَريضَةٌ وبَرْقٌ تلالا بالعقيقينِ لامِعُ
فإنَّ غَريبَ الدَّارِ مِمَّا يَشوقَهُ نَسِيمُ الرِّياحِ والبروقُ اللّوامِعُ
نَظَرْتُ على فوتٍ وأوفَى عَشِيَّةً بنا منْظرٌ مِنْ حِصْنِ عَمَّانَ يافِعُ
لِأبصِرَ أحياءً بِخاخِ تَضمَّنتْ مَنازِلَهُمْ مِنْها التَّلاعُ الدَّوافِعُ
ومِنْ دونِ ما أسمو بِطَرْفي مَعانٌ، ومُغْزٌ منَ البيدِ واسِعُ[١] لأرضِهِمْ

فالقافيةُ في هذه الأبياتِ هي: (لامِعُ، وَامِعُ، يَافِعُ، وافِعُ، واسِعُ) حيثُ جاءتْ متضمِّنةً ألفَ التأسيسِ موصولةً بحرفِ المدِّ الواو، ومجيءُ الألفِ اللينةِ تأسيساً يمنحُ القوافي امتداداً في أدائِها الموسيقي، بيد إنَّ الامتداد الزماني والمكاني هو من الخواصِ التي تُضفيها الألفُ إذا ما جيءَ بها في أواسطِ المصادر أو أواخرها[٢]، كما أنَّ صوتَ الواو في الوصلِ يدلُّ في أحدِ معانيهِ على وجعِ الشاعرِ ووجدِهِ، فالشاعرُ يعيشُ حالةَ بُعدٍ وفِراقٍ عن منازلِ الأحبَّةِ والخلَّانِ، فهو ينظرُ من بعيدٍ صوبَ تلك المنازلِ؛ لِما بهِ من شوقٍ وألمٍ بعد أنِ ابتعد عنها، فاختارتِ الذَّاتُ الشاعرةُ على سجيَّتِها صوتَ الواوِ نهايةً لقوافيها، وكانتْ مُتلائمةً إلى حدٍ كبيرٍ مع ما كان عليهِ الشاعرُ، متمثِّلةً بحالِ تطلُّعهِ ونَظَرِهِ صوبَ أحبَّتهِ لتكونَ وصلاً لقافيتهِ؛ فالواو من الحروفِ البصريَّةِ، وصوتُها يوحي بالبُعدِ إلى الأمامِ[٣].

٦- مطلقةٌ مؤسسةٌ موصولةٌ بالهاءِ المتحرّكة أو الساكنة[٤]، وهذا النوعُ من القافيةِ المُطلقةِ هو الأقلُّ وروداً في شِعْرِ الأحوصِ، حيث جاءتْ في مقطوعتينِ فقط، موصولةً بالهاءِ الساكنةِ[٥]، ومِنْ ذلك قولُهُ:

[الطويل]

ما لِجَديدِ الموتِ يا بِشْرُ لذَّةٌ وكُلُّ جَديدٍ تُسْتَلَذُ طرائفَهْ
فَلَا ضَيْرَ إنَّ اللهَ يا بِشْرُ ساقني إلى بَلَدٍ، جاورتُ، فِيهِ خَلائِفَهْ
فَلَسْتُ، وإنْ عَيْشٌ تَولّى بِجازِعٍ ولا أنا مِمَّا حَمَّ الموتُ خائِفَهْ[٦]

فالقافيةُ في هذه الأبياتِ هي: (رائِفَهْ، لائِفَهْ، خائِفَهْ) والفاءُ هو الرَّويُّ، والهمزةُ المكسورةُ هي الدَّخيلُ، والألفُ اللّيِّنةُ هي التأسيسُ فيها، ومجيءُ الألفُ اللّيِّنةُ وسطَ الكلمةِ يمنحُ القافيةَ امتداداً في أدائها الموسيقيِّ، فتُطلِقُ الذَّاتُ الشاعرةُ آهاتَها

---

[١] الديوان: ١٨٤.
[٢] ينظر: خصائصُ الحروفِ العربية ومعانيها -دراسة-، حسن عبّاس، منشورات اتّحاد الكُتَّاب العرب، ١٩٩٨م: ٩٥.
[٣] م، ن: ٩٦.
[٤] ينظر: أهدى سبيل: ١٢١.
[٥] ينظر: الديوان: ق: (٧)، (١٠٥).
[٦] م، ن: ٢٠١.

وتوجُّعَاتها عِبْرَها، كما أنَّ مجيءَ حرفِ الفاءِ رَويّاً في هذه الأبياتِ كان مُعبِّراً جداً عن الحالِ التي كان عليها الشاعرُ، فهو في لحظاتِهِ الأخيرةِ من الدُّنيا[١]، فما كان منه إلّا التَّسليمُ لهذه النهايةِ الحتميةِ التي لا مفرَّ منها، فكان حرفُ الفاءِ مُلائماً مع ما يمرُّ به؛ لأنَّه صوتٌ رقيقٌ رخوٌ مهموسٌ "يُضفي معنى الضَّعفِ والوهنِ على الألفاظِ التي يدخلُ في تراكيبها"[٢] وهذا ما كان عليه الشاعرُ فعلاً من مرضٍ وضعفٍ قد ألمَّا به، فضلاً عن ذلك فإنَّ من خصائصِ حرفِ الهاءِ الذي جاءَ وصلاً أنَّهُ يُعبِّرُ عن حالاتِ اليأسِ والبؤسِ والضياعِ التي يمكنُ أنْ يَمرَّ بها الإنسانُ، بعد أن تنقبضَ نفسُه وبدنُه فينطلقُ من جوفِ صدرِهِ ذلك النَّفَسُ الهيجاني المشحونُ بالآهاتِ مكوِّناً صوتَ الهاءِ[٣]، ولعلَّ مجيءَ الهاءِ ساكنةً يتناغمُ مع السكونِ الأبديِّ الذي شارفَ الشاعرُ على الانتقالِ إليهِ، والمُتمثِّلُ بالمصيرِ الحتمي الموت، وجعلَ د. صفاء خلّوصي هذا النوع من القافيةِ المطلقةِ في المرتبةِ ما قبل الأخيرةِ من السُلَّمِ الموسيقيِّ التصاعدي، بالنسبةِ لجمالِها ورونقِها الموسيقيِّ[٤].

ثانياً: الرَّويُّ

يُعدُّ حرفُ الرَّويُّ ركيزةً أساسيةً في النَّصِ الشِعري التقليدي، فبهِ تُعرفُ القصيدةُ العربيةُ وتكسبُ هُوِيَّتَها منه، وهو بمثابةِ حَجَرِ الزَّاويةِ للقافيةِ فيها، قياساً ببقيةِ حروفها الأخرى، بل ما تقعُ من حروفٍ قبلَهُ أو بعدَه في القافيةِ: (التأسيس، الرَّدف، الدَّخيل، الوصل، الخروج) لا تُعرفُ أو تُحدَّدُ إلّا عِبْرَ حرفِ الرَّويّ وبالاعتماد عليه، فضلاً عن القيمِ الجماليَّةِ التي يُضفيها على النصِّ الشعري، كما أنَّ لهُ صِلاتٍ دلاليَّةٍ مع العناصرِ الموسيقيَّةِ الأخرى[٥]، التي تتواشجُ فيما بينها لتنتُجَ لنا إيقاعاً موسيقيّاً مميَّزاً مشحوناً بعواطفِ الشاعرِ وانفعالاتهِ، والرَّويُّ في اللغةِ هو الحبْلُ الذي تُشدُّ بهِ الأمتعةُ فوقَ الناقةِ، أو هو من الرِّوايةِ التي بمعنى الجمعِ والحفظِ، أو من الارتواءِ، ولذا سُمِّيَ هذا الحرفُ بالرَّويِّ؛ لأنَّهُ يربطُ أبياتَ القصيدةِ بعضها مع البعضِ، ويحفظها من التشتتِ والضياعِ، وبهِ يتمُ البيتُ الشعري ويكونُ موضعَ الاكتفاءِ والارتواءِ[٦]، أمَّا في الاصطلاحِ فهو "الحرفُ الذي تُبنى عليهِ القصيدةُ، ويَلْزمُ في كلِّ بيتٍ منها في موضعٍ واحدٍ"[٧] وتسمَّى حينها القصيدةُ نسبةً

---

[١] نظمَ الأحوصُ هذه الابياتَ قبيل موتهِ عندما اشتدَّ عليهِ مرضُهُ، فوضع رأسَهُ في حِجرِ جاريةٍ كانت معهُ تُدعى بشرة وأنشدَ يقولُ: ما لجديدِ الموتِ... ينظر: مصارع العشَّاق: أبو محمَّد جعفر بن أحمد بن الحسين بن السَّراج القارئ (ت٥٠٠هـ)، دار صادر، بيروت-لبنان: ٢٨٤/٢.

[٢] خصائصُ الحروف العربية: ١٣٠.

[٣] ينظر: م، ن: ١٩٠.

[٤] ينظر: فن التقطيع الشعري: ٢٦٧.

[٥] ينظر: البِنيةُ الإيقاعيةُ في شعر مصطفى جمال الدين (رسالة ماجستير): ٧٩.

[٦] ينظر: المعجم الوسيط، مادَّة (روي): ٣٨٤. والمعجم المفصَّل في علم العروضِ: ٣٥٢.

[٧] القوافي: ١٠

إليهِ، فيقالُ: داليةً أو لاميَّةً أو ميميَّةً[١]؛ لأنَّ هذهِ النبرةَ أو هذه النَّغمةَ يُكرِّرُها الشاعرُ عند نهايةِ كلِّ بيتٍ ينتهي منه، وقد أولى النقَّادُ القدماءُ هذا الجزءَ من القافيةِ عنايةً كبيرةً، ففي ذلك يقول ابنُ جنِّي: "وآخرُ السَّجعةِ والقافيةِ أشرفُ عِندَهم من أوَّلِها، والعنايةُ بها أمسُّ والحشدُ عليها أوفى وأهمُّ، وكذلك كلَّما تطرَّفَ الحرفُ في القافيةِ ازدادوا عِنايةً بهِ ومُحافظةً على حُكمهِ"[٢] ويقصُدُ بذلك الرَّويَّ، وتصلحُ حروفُ الهجاءِ جميعُها لتكون رويَّاً، غيرَ أنَّ العروضيِّينَ قد استثنوا بعضاً منها، فالذي لا يصلحِ عندهم أنْ يكونَ رويَّاً هو: الألف والواو والياءِ والهاء إنْ لم تكنْ هذه الحروفُ أصليَّةً، أي: التي هي جزءٌ من الحروفِ الأصليةِ للكلمةِ، وكذلك التنوين بأنواعهِ ونون التوكيد الخفيفة أيضاً[٣]، ولمَّا كانَ لكلِّ حرفٍ من حروفِ الهجاءِ جرْسٌ صوتيٌّ خاص، فإنَّ الموسيقى العامةَ للنصِّ الشعريِّ تعتمدُ اعتماداً كبيراً على ذلك الجرْسِ الصوتي لحرفِ الرَّويِّ؛ بوصفِهِ نغمةً صوتيَّةً متكرِّرةً في نهايةِ كلِّ بيتٍ، وهذا ما يُضفي قيمةً جماليَّةً وموسيقيَّةً على النَّصِّ الشعري، فضلاً عن قيمتهِ الدِّلاليةِ التي يُثري بها النَّصَ؛ "لأنَّ موسيقى الشِعرِ لا تنفكّ عن معناه، وباختلافِ المعنى تتنوَّعُ موسيقى الانشاد"[٤].

قسَّمَ د. إبراهيم أنيس حروفَ الهجاءِ التي تأتي رويَّاً على أربعةِ أقسامٍ بحسب نسبةِ شيوعها ومجيئها في الشعر العربي، وهذه الأقسامُ هي:

١-الحروفُ التي تأتي رويَّاً بكثرةٍ، وإنْ اختلفتْ نسبةُ شيوعها من شاعرٍ لآخر هي: (الرَّاء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال).

٢-الحروفُ ذاتِ النسبةِ المتوسِّطة في المجيء وهي: (التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم).

٣-الحروفُ ذاتِ النسبةِ القليلة وهي: (الضاد، الطاء، الهاء).

٤-الحروفُ النادرةِ في مجيئها وهي: (الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو)[٥].

وبعدَ قراءة الديوانِ قام الباحثُ بإجراءِ عمليَّةٍ إحصائيَّةٍ دقيقةٍ على النصوصِ الشعريَّةِ فيه؛ قَصْدَ معرفةِ حروفِ الهجاءِ المُستعملَةِ رويَّاً والوقوف عليها، وفي الجدولِ الآتي أدناهُ يَتبيَّنُ ذلكَ بشكلٍ مفصَّلٍ:

---

[١] ينظر: البناء العروضي للقصيدةِ العربية: ١٨٦.
[٢] الخصائصُ، أبو الفتحِ بنُ جنِّي، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، ١٩٥٢م: ٨٤/١.
[٣] ينظر: أهدى سبيل: ١١٦-١١٧.
[٤] موسيقى الشعر العربي، فاخوري: ١٧٣.
[٥] ينظر: موسيقى الشعر، أنيس: ٢٤٦.

حرفُ الرَّويّ	نوعه	عدد النصوص	نسبتها	عدد الأبيات	نسبتها
١-الرَّاء	مجهور	٤٠	%٢٣,٨	١٦٢	%١٧,٧
٢-اللام	مجهور	٢٤	%١٤,٢	١٥٣	%١٦,٧
٣-الميم	مجهور	١٩	%١١,٣	١١٩	%١٣
٤-الباء	مجهور	١٩	%١١,٣	٧٨	%٨,٥
٥-العين	مجهور	١٨	%١٠,٧	١٧٣	%١٨,٩
٦-الدال	مجهور	١٨	%١٠,٧	١٤٩	%١٦,٣
٧-النون	مجهور	٩	%٥,٣	٢٠	%٢,١
٨-القاف	مهموس	٧	%٤,١	٢٩	%٣,١
٩-الفاء	مهموس	٤	%٢,٣	٨	%٠,٨
١٠-الهاء	مهموس	٣	%١,٧	٦	%٠,٦
١١-السين	مهموس	٢	%١،١	٣	%٠,٣
١٢-التاء	مهموس	٢	%١,١	٢	%٠,٢
١٣-الهمزة	---	١	%٠,٥٩	٧	%٠,٧
١٤-الحاء	مهموس	١	%٠,٥٩	٤	%٠,٤
١٥-الضاد	مجهور	١	%٠,٥٩	١	%٠,١
المجموع	١٥	١٦٨	%٩٩,٣٧	٩١٤	%٩٩,٥

ويتّضحُ لنا عِبْرَ الجدولِ آنفاً أنَّ الشاعرَ قد استعملَ في نظمهِ أكثرَ حروفِ الهجاءِ التي أشارتْ أغلبُ الدراساتِ إلى كثرةِ مجيئها رويَّاً في الشعر العربي، فضلاً عن قِلَّةِ استعمالهِ لتلك التي أُشيرَ إلى قِلَّةِ ورودها في الشعرِ، فقدَ ارتكزَ بناءُ نصوصهِ على خمسةَ عشرَ حرفاً من حُروفِ الهجاءِ، مستعملاً منها المجهورةِ والمهموسةِ أيضاً، وهو بذلك لمْ يُخالف السليقةَ العربيةَ عند الشعراءِ في نظمِهم، التي أُقيمتْ بالاعتمادِ عليها جُلُّ الأبحاثِ والدراساتِ الصّوتيَّةِ التي صنَّفتْ حروفَ المعجمِ العربي من حيث كثرةِ أو قلَّةِ استعمالِ الشعراءِ لها، ونلحظُ أنَّ التقسيمَ الذي أوجدَه إبراهيم أنيس للحروفِ المعجميَّةِ التي تجيءُ رويِّاً، مطابقٌ في غالبِهِ لشعرِ

الأحوصِ واستعمالاتهِ لحروفِ الهجاءِ في نصوصهِ[١]، فقد تصدَّر حرفُ الرَّاءِ تلك الحروف المستعملةِ رويَّاً عنده، ثم تلاهُ حرفُ اللامِ، ثمَّ حرفُ الميمِ، ثُمَّ حرفُ الباءِ، وهكذا بقيَّةِ الحروفِ الأخرى.

رويُّ الرَّاءِ ورويُّ اللام:

يُعدُّ صوتُ الرَّاءِ من الأصواتِ الصامتةِ المجهورةِ المتوسِّطةِ الشِّدَّةِ والرَّخاوةِ، ويشتركُ مع صوتِ اللامِ في مخرجٍ واحدٍ، لكنَّهُ يتميَّزُ من صوتِ اللامِ بوصفهِ صوتاً مُكرَّراً؛ فعند تكوِّنِهِ ونشوئهِ يضربُ اللسانُ اللثَّةَ ضَرَباتٍ متواليةٍ؛ لذا عُدَّ صوتاً مُركَّباً بالنسبةِ لصوتِ اللام[٢]، فضلاً عن ضيق موضعِ نطقهِ الذي يجعلَه صوتاً غيرَ ثابتٍ أو مستقرٍّ؛ لتردُّدهِ وتكرُّرهِ[٣]، وهذه الضرباتُ المتواليةُ المُتكرِّرةُ تُعدُّ "بمثابةِ انسداداتٍ (انغلاقات وانفجارات) صغيرةٍ متتاليةٍ يتخلَّلُها رَنينٌ صوتيٌّ، ويكون اللسانُ في هذه الحالةِ مسترخياً أمامَ الهواءِ المُندفعِ من الرِّئتينِ، هذا ويتذبذبُ الوترانِ الصوتيانِ حالةَ النُطقِ بهذا الصوتِ"[٤] لذا عُدَّ مجهوراً، ويرى د. حسن عباس أنَّ للغةِ العربيةِ حاجةً بالغةً إلى حرفِ أو صوتِ الرَّاءِ تشبهُ إلى حدٍ كبيرٍ حاجةَ الجسمِ إلى المفاصلِ، وهذا ما يجعلُ هذا الصَّوتَ يتمتَّعُ بخاصِّيَّةِ التمفصلِ في اللغة العربية، حتَّى إنَّنا نجدهُ في معظمِ أعضاء الجسمِ التي تتَّصلُ مع غيرها عِبرَ مفاصلَ غُضروفيَّةٍ، نحو: (الرّأس، الرَّقبة، المِرفق، الركبة، الرِّسغ، الورك...)؛ فأصواتُ اللغةِ تماثلُ أو تحاكي بعضَ أعضاءِ الجسم، ومن بينها صوتُ الرَّاءِ[٥].

وبالعودةِ إلى شِعرِ الأحوصِ واستقراء نصوصهِ المجموعةِ في الديوانِ، وجدَ الباحثُ حرفَ الرَّاءِ هو الأكثرُ استعمالاً عند الشاعرِ، حيثُ بنى عليهِ أربعينَ نصَّاً، تنوعَّت بين قصائدَ ومقطَّعاتٍ ونُتفٍ، وبلغَ مجموعُ أبياتِ هذه النصوصِ أربعةً وستّين بيتاً ومائة، شاغلاً ما يُقاربُ ١٧,٧% من نسبةِ أبياتهِ الكُلِّيةِ، موزَّعاً بين أغلبِ الأوزانِ الخليلِّيةِ، ومن ذلك قولُهُ:

[الطويل]

رَأيْتُ لَهَا ناراً تُشَبُّ ودونَها ... بَوَاطِنُ مِنْ ذي رَجْرَجٍ وظَواهرُ
فَخَفَضْتُ قَلبي بَعدَ ما قَلْتُ إنّهُ ... إلى نارِها مِنْ عاصفِ الشّوقِ طائرُ

---

[١] ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس: ٢٢.
[٢] ينظر: دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة: ٣٩٦.
[٣] ينظر: علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٨م: ٥٤.
[٤] علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية)، د. بسام بركة، مركز الإنماء القومي، بيروت-لبنان: ١٢٨.
[٥] ينظر: خصائصُ الحروف: ٨٢-٨٣.

فَقَلْتُ لِعَمرٍو: تِلْكَ يا عمْرُو دارها تُشَبُّ بها نارٌ فهل أنتَ ناظِرُ
تقادمَ مِنِّي العَهْدُ حتّى كأنّني لِذكرَتِها منْ طولِ ما مرَّ هاجِرُ[1]

نلحظُ عِبْرَ هذه الأبياتِ رغبةَ الشاعرِ بتصوير حالتِهِ الشعوريَّةِ التي يعيشها ونقلِها للمتلقّي (السامع والقارئ) قَصْدَ التفاعلِ معه، فالشوقُ للحبيبةِ يجتاحُ قلبَهُ وكيانَهُ، بعد أنْ أسرَ قلبَهُ حُبُّها، فثارتْ لواعجُ الحُبِّ في صدرهِ حتَّى صارَ ينظرُ صوبَ منزلِها رغمَ المسافاتِ البعيدةِ الحائلةِ بينهما، وتتراءى لناظريهِ نارٌ من جهتِها، وقد تكونُ تلك النَّارُ حقيقةً كالَّتي من عادةِ العرب قديماً إشعالُها؛ لتنبيه الضيف أو المُسافرِ[2]، أو مجازاً عنِ الصبابةِ ولوعةِ الحُبِّ، ولمَّا أرادَ الشاعرُ التعبيرَ عمَّا بداخلهِ، فقد عمد إلى استعمالِ صوتِ الرَّاءِ رويَّاً، ووجدَ فيهِ خيرَ أداةٍ يعبِّرُ بواسطتها عن حرارةِ الشوقِ ومرارةِ الفراقِ والرَّغبةِ في وصالِها ورؤيتها، وكما هو مُلاحظٌ فإنَّ هذه الألفاظَ (حرارة، ومرارة، فِراق، الرَّغبة، رؤية) التي أرادَ الشاعرُ التَّعبيرَ عنها، قد تضمَّنت حرفَ الرَّاءِ الذي بنى عليه قصيدتَهُ، فضلاً عن المفرداتِ المتضمِّنةِ لحرفِ الرَّاءِ والتي ذكرها الشاعرُ في سائر أبياتهِ، مثل: لفظة (رأيتُ) التي استهلَّ بها أبياتَهُ، ونارا، ورجرجٍ وهو موضعٌ، وعمرو التي ذُكِرَتْ مرَّتينِ، ودارها، وذكرتها، ومرَّ، فضلاً عن لفظةِ (نار) التي تكرَّرتْ ثلاثَ مرَّاتٍ في البيت الأوَّلِ والثاني والثالثِ، التي تُحاكي نارَ اشتياقهِ المستعرةِ بداخلهِ، فصوتُ الرَّاءِ المجهورِ في القافيةِ ذو وقعٍ موسيقيٍّ واضحٍ ومؤثِّرٍ في أُذنِ السَّامعِ، يُمكِّنُ السامعَ من تخيُّلِ ما أراد الشاعرُ تصويره، فالدكتور كمال بشر يرى أنَّ استعمالَ صوتِ الرَّاءِ واللام -وأصوات أخرى يذكرها- في رويِّ الأبياتِ دليلٌ على "امتيازها بقوَّةِ الإسماعِ الذي يزيدُ من روعةِ موسيقى الشعرِ ونغماتِ الإنشاد"[3]؛ فهي أصواتٌ تنمازُ بسهولةِ النُطقِ وخِفَّتهِ، فضلاً عن كثرةِ استعمالها وتوظيفها في اللغةِ[4]، يُضافُ إلى ذلك استعمالُ الشاعرُ لقافيةٍ مؤسَّسةٍ يُتيحُ له مساحةً موسيقيَّةً واسعةً ومدَّاً في إيقاعِ القافيةِ.

أمَّا صوتُ اللامِ فهو مجهورٌ متوسِّطُ الشدَّةِ أيضاً، يشتركُ مع صوت الرَّاءِ في المخرجِ ذاته[5]، و"يوحي بمزيجٍ من الليونةِ والمرونةِ والتَّماسكِ والالتصاقِ"[6]، فهو صوتٌ صامتٌ جانبيٌّ، أي عند النُطقِ به يتَّصلُ طرفُ اللسانِ مع نهايةِ الأسنانِ العُليا عند اللثَّةِ، فيمتنعُ بذلك مرورُ الهواءِ الخارجِ من الجوفِ من هذه النُقطَةِ بالتحديدِ، لكنَّه يتركُ منفذاً لخروجِ الهواءِ من جانبي اللسانِ أو من إحداهما؛ لذا سُمِّيَ

---

[1] الديوان: ١٤٦-١٤٧.
[2] ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي: ٦٨.
[3] علم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة،٢٠٠٠م: ٣٥٩.
[4] ينظر: م، ن: ٣٥٩.
[5] ينظر: دراسة الصوت اللغوي: ٣٩٦.
[6] خصائص الحروف: ٧٨.

جانبيَّاً، وفي حالةِ النُطقِ بهذا الصوتِ تُصيبُ الوترينِ الصوتيينِ حالةٌ من التذبذبِ والاهتزاز[١]، وذهبَ د. حسن عباس إلى أنَّ طريقةِ النُطقِ بصوتِ اللامِ تُماثلُ الأفعالَ التي يُستعانُ عليها باللسانِ كاللحسِ واللوكِ واللعقِ...إلخ، الأمرُ الذي جعلها ألصقُ بالذوقياتِ من غيرها، لذا صنَّفَها صوتاً ذوقياً[٢]، واللامُ نوعانِ: مرقَّقةٌ، ومفخَّمةٌ أو مُغلَّظةٌ، ويُفرَّقُ بين النوعينِ عِبْرَ وضعِ اللسانِ مع كُلٍّ منهما، فعند النُطقِ باللام المُرقَّقةِ تنخفضُ ناحيةُ الطبق في اللسانِ إلى قاعِ الفمِ، في حينِ ترتفعُ عند النُطقِ بالمُفخَّمةِ[٣]، ويتخذُ اللسانُ حينها شكلاً مُقعَّراً[٤].

احتل حرفُ اللامِ المرتبةَ الثانيةَ في شعرِ الأحوصِ من حيث التوظيفِ والاستعمالِ القافوي، فبنى الشاعرُ عليه أربعةً وعشرين نصَّاً من نصوصهِ الشعريَّةِ، جاءتْ على شكلِ قصائدَ ومقطَّعاتٍ ونُتفٍ، وبلغ مجموعِ الأبياتِ المبنيةِ على اللامِ رويَّاً ثلاثةً وخمسينَ ومائة بيتاً، شاغلةً ما يُقاربُ ١٦,٧% من مجموعِ أبيات الديوان، ومن ذلك قولُ الأحوصِ:

[البسيط]

قَدْ ودَّعتْكَ وداعَ الصَّارمِ القالي ... نَعَمْ، وداعَ تناءٍ غيْرَ إدلالِ
وعادَ ما أودعْتَني مِنْ مودَّتِهَا ... بَعْدَ المواثيقِ كالجاري منَ الآلِ
فَقَلْتُ لمَّا أتاني أنّها خَتَرَتْ ... وطاوعَتْ قولَ أعدائي وعُذّالي
إنْ تَصْرِمِ الحبْلَ أو تُرْضِ الوُشاةَ بنا ... أو تُمْسِ قَدْ رَضِيَتْ مِنّا بأبدالِ[٥]

تحملُ هذه الأبياتُ بينَ طيَّاتِها لوعةَ الشاعرِ وحزنَهُ؛ لجفاءِ حبيبتهِ له وصدودِها عنه، حيثُ بدأ أبياتَهُ بأسلوبِ الحوارِ موجِّهاً كلامَهُ إلى قلبِهِ المحزونِ؛ قصْدَ تصبيره، والتنفيسِ عن نفسهِ أيضاً، فاختارتِ الذَّاتُ الشاعرةُ دونَ وعيٍّ أو قصدٍ حرفَ اللامِ رويَّاً لهذه الأبياتِ؛ فهي تتناغمُ مع رغبتِها غيرِ المُعلَنةِ في الوصلِ والقُربِ من الحبيبةِ؛ لأنَّ من خصائصِ صوتِ اللام هي الدلالةِ على الالتصاقِ والارتباطِ، ويرى الدكتور حسن عباس أنَّ العربي قدِ استعمل اللام للتعبيرِ عن النسبةِ والتملُّكِ، حتَّى أنَّك تجدُ هذا الصوتِ في الأسماءِ الموصولةِ نحو: (الّذي، الّتي)[٦]، فهي بالنسبةِ إليهِ مِلكُ قلبهِ لولا الوشاةِ والأعداءِ الذينَ أوقعوا بينهم الضَّغينةَ والفِراقَ، ولمَّا كانَ المقصودُ من هذهِ الأبياتِ هو الحبيبةِ، فقد استعمل الشاعرُ اللامَ المُرقَّقةِ رويَّاً لقافيتهِ؛ فهي أليقُ مع الحبيبةِ وأكثرُ مناسبةً معها، فضلاً عمَّا ينمازُ به

---

[١] ينظر: علم الأصواتِ العام، بسام بركة: ١٢٦-١٢٨.
[٢] ينظر: خصائص الحروف: ٧٩.
[٣] ينظر: علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، دار الكتب العلمية-بغداد، ط ٣ جديدة ومنقَّحة، ٢٠٠٧م: ٧٠
[٤] ينظر: الأصواتُ اللغوية، أنيس: ٥٦.
[٥] الديوان: ٢٣٢-٢٣٣.
[٦] ينظر: خصائص الحروف: ٧٩.

صوتُ اللامِ من سهولةِ النُطقِ وخفَّتِه، والتأثيرِ والوضوحِ السمعي بالنسبةِ للمتُلقِّي[١]، كما أنَّه جَعَلَها مكسورةً؛ لتعكسَ حالةَ الانكسارِ الداخلي في نفسهِ، كما أنَّ الشاعرَ قد استعمل قافيةً مردوفةً بالألفِ؛ لِيَبُثَّ وجعَهُ وحزنَهُ عِبْرَها؛ فهي تمنحَهُ مساحةً واسعةً للتعبيرِ ومدَّاً إيقاعيَّاً ملائماً لحالتهِ الشعوريَّةِ والانفعاليَّةِ، وليس هذا فحسب، فقد جعل أحرفَ المدِّ أو الصوائتَ منتشرةً داخلَ أبياتهِ، مُستفيداً مِنَ المدِّ الإيقاعيِّ الذي تمنحُهُ له.

رويُّ الميمِ

والميمُ صوتٌ شفويٌّ أنفيٌّ مجهورٌ مرقَّقٌ[٢]، لا شديدٌ ولا رخو، بل هو من الأصواتِ المتوسِّطةِ[٣]، ووُصِفَ بالشَّفويِّ؛ لأنَّ الشَّفتينِ تنطبقانِ انطباقاً تامَّاً عند النُطقِ بهِ "فيُحبسُ الهواءُ خلفهما، وينخفضُ الطَّبقُ، فيندفِعُ الهواءُ نحو المجرى الأنفي؛ لذلك وُصِفَ بأنَّهُ أنفيٌّ"[٤]، وينمازُ حرفُ الميمِ بخفَّةٍ وسهولةِ نُطقهِ فهو من حروفِ (الذلاقة) أي تلك الحروفُ التي يُعتَمَدُ على ذلقِ اللسانِ عند النُطقِ بها، وذلقُ اللسانِ: طَرَفُهُ[٥]، كما تتذبذبُ الأوتارُ الصوتيَّةُ عند نُطقهِ، لذا قِيلَ مجهوراً، مع بقاء اللسانِ في وضعٍ مُحايدٍ دون أن ترتفع مؤخّرتُهُ؛ فصار مرقَّقاً[٦].

استعمل الأحوصُ حرفَ الميمِ رويَّاً في تسعةَ عشرَ نصَّاً، وبلغَ مجموعُ أبياتِ هذه النصوصِ مائة وتسعةَ عشرَ بيتاً، تنوَّعتْ هذه النصوصُ من حيث الأوزانِ والأغراضِ، إذ يقولُ في قصيدةٍ لهُ:

[الطويل]

فَدَعْهَا وأَخْلِفْ للخليفةِ مِدْحَةً ... تُزِلْ عَنْكَ بُؤسَى أو تُفِدْ لَكَ أَنْعُما
فإنَّ بِكفيهِ مفاتيحَ رحمةٍ ... وغيثَ حياً يحيى بهِ النّاسُ مُرْهِما
إمامٌ أتاهُ المُلْكُ ولَمْ يُصِبْ ... على مُلْكهِ ملاً حراماً ولا دما
تخيَّرَهُ ربُّ العِبادِ لِخَلْقِهِ ... وليَّاً وكان اللهُ بالناسِ أعلما[٧]

هذه أبياتٌ من قصيدةٍ طويلةٍ بلغَ عددُ أبياتِها سبعةً وثلاثين بيتاً يمدحُ فيها الوليدَ بن عبد الملكِ، ونلحظُ حُسْنَ تخلُّصِهِ من غرضِ الغزلِ الذي دبَّجَ به مطلعَ قصيدَتِهِ يتجلَّى في البيتِ الذي يقول فيه: (فدعْها...)، ثم ينتقلُ بعدَ ذلكَ إلى غَرَضِهِ الرئيسِ

---

[١] ينظر: علم الأصوات: د. كمال بشر: ٣٥٨-٣٥٩.
[٢] ينظر: علم الأصوات، حسام البهنساوي: ٦٣.
[٣] ينظر: الأصوات اللغويةِ، أنيس: ٤٨.
[٤] علم الأصوات اللغوية، الموسوي: ٥٣.
[٥] ينظر: علم الأصوات، كمال بشر: ٣٦١.
[٦] ينظر: علم الأصوات اللغوية: ٥٣.
[٧] الديوان: ٢٤٦-٢٤٧.

المدْحِ، ويذهبُ الشاعرُ في مدحِهِ حدَّ المُبالغةِ، فيجعلُ في كفَّيِّ ممدوحِهِ مفاتيحَ الرَّحمةِ ونزولَ الغيثِ وما إلى ذلك من صفاتٍ يُضفيها عليهِ؛ لينالَ بذلك رِضا الخليفةِ وجزيلَ عطاياهُ؛ لذلك بنى قافيتَهُ على حرفِ الميمِ المفتوحِ والموصولِ بألفِ الاطلاقِ؛ فصوتُ الميمِ مجهورٌ خفيفٌ في النُطقِ لا يجعلُ الشاعرَ يتكلَّفُ في إنشادِه، يسترسلُ في نَظمهِ بيُسرٍ وسهولةٍ، فهو صوتٌ مرقَّقٌ يقعُ في الأسماعِ بوضوحٍ وتأثير، ومن المعاني التي يدلُّ عليها صوتُ الميمِ "[1]المرونةُ والرِّقَّةُ والتَّماسكُ بما يتوافق مع إيحاءِ صوتِ الميم" فضلاً عن ألف الإطلاقِ التي ختم بها قافيتَهُ التي تمنحُ الشاعرَ مدَّاً موسيقيَّاً أكثر يُمكِّنهُ من الإطالةِ بالصوتِ والإنشادِ، وهذا ما يُحقِّقُ وقعاً وتأثيراً أكبر في أُذُنِ السامعِ، ويذكر الدكتور حسن عباس أنَّه وقفَ على سبعةَ عشرَ اسماً في اللغة العربيةِ يتضمَّنُ صوتَ الميمِ، وتدلُّ هذه المصادرُ في دلالتِها ومعانيها " على الجمعِ والضَّمِّ والكسبِ، بما يتوافق مع واقعةِ ضمِّ الشفةِ على الشفةِ بشيءٍ من الشدَّةِ"[2] وهذه الخصائصُ واقعاً تتطابقُ مع حال الشاعرِ في الحصولِ على الأموال والعطايا وكسبها وضمِّها إليه، فجاءُ صوتُ الميمِ في مدحيَّتِهِ هذه مُعبِّراً عن ذلك.

رويُّ الباءِ

للباءِ صوتٌ شَفويٌّ انفجاريٌ مجهورٌ مرقَّقٌ[3]، فعندَ نطقهِ يمرُّ الهواءُ في الحنجرةِ محرِّكاً الوترينِ الصوتيينِ، ثُمَّ بالحلقِ إلى الفَّمِ وصولاً عند الشَّفتينِ فينحبسُ هناك؛ نتيجةً لانطباقهما التامِّ، وحين تنفرجُ الشِّفتانِ ينطلقُ الهواءُ إلى الخارجِ، عندها نسمعُ صوتَ الباءِ[4].

بنى الأحوصُ على حرفِ الباءِ تسعةَ عشرَ نصَّاً، ضمَّتْ هذه النصوصُ قصائدَ ومقطَّعاتٍ ونُتَفٍ وأبياتٍ يتيمةٍ، بلغ مجموعُ أبياتها ثمانيةَ وسبعين بيتاً، شاغلةً ما يقاربُ ٨,٥% من نسبةِ أشعارهِ، إذ يقولُ في إحدى قصائدهِ:

[الكامل]

عُوجوا كذا نَذكرْ لِغانيةٍ ... بَعضَ الحديثِ مَطيَّكمْ صحبي
ونقَلْ لَهَا فِيمَ الصدودُ ولَمْ ... نُذنبْ بَلَ انت بدأتِ بالذَّنْبِ
إنْ تُقبلِي نُقبِلْ ونُنزِلَكُمْ ... منّا بِدارِ السَّهلِ والرُّحبِ
أو تَدْبِرِي تَكدُرْ معيشَتُنا ... وتُصَدِّعي مُتلائمَ الشّعْبِ[5]

---

[1] خصائصُ الحروف: ٧١.
[2] خصائص الحروف: ٧٢.
[3] ينظر: علم الأصواتِ، حسام البهنساوي: ٦٢.
[4] ينظر: الأصوات اللغوية: أنيس: ٤٧.
[5] الديوان: ١٠٣-١٠٤.

هذه أبياتٌ من قصيدةٍ بلغتْ أربعةَ عشرَ بيتاً، نظمها بحقِّ سلَّامةَ القسِّ، الغانية التي عشقها وتعلَّقَ بها كثيراً، فهو يطلبُ من صَحْبِهِ أنْ يحوِّلوا وِجهتَهم صوبَها؛ لرؤيتها أولاً، وليُعاتبها عِتابَ العاشقِ المحزون ثانياً، على صدودِها عنه، الذي جعلَ الشاعرَ في ألمٍ ولوعةٍ كبيرينِ، فبنى قصيدتَهُ على حرفِ الباءِ ذي الصوت الانفجاري المجهور المُرقَّقِ؛ فهو من الأصواتِ التي تتَّسمُ بالسهولةِ والخِفَّةِ، و "لا تحتاجُ إلى عناءٍ أو مجهودٍ يُذكر عند استخدامها في عمليةِ النُطُق"[١] لذا كثُرَ استعمالُهُ في الكلامِ العربي[٢]؛ فهو أوقعُ في الأسماعِ وأكثرُ تعبيراً من غيرهِ عن الحالةِ الشعوريَّةِ التي يعيشها الشاعرُ، فهو في حالةِ انقطاعٍ، وعلاقتُهُ مع حبيبتهِ مُتصدِّعةٌ، كما أنَّها تزدادُ تصدُّعَاً وتشتّتاً في حالٍ أدبرَتْ عنه، بدليل قولهِ في بيتهِ الأخيرِ، كما أنَّ من المعاني التي يدلُّ عليها صوتُ الباءِ هي: البعثرةُ والقطعُ والتبديدُ والتشتتُ والشدَّةُ والبتُّ والبترُ، حسبما يرى حسن عبَّاس[٣]، فضلاً عن ذلك فإنَّ صوتَ الكسرةِ يوحي بحالةِ الانكسار النفسي أو العاطفي التي كانت تُخيِّمُ على الشاعرِ.

رويُّ العينِ

العينُ مِنَ الأصواتِ الحلْقيةِ؛ لأنَّ نُطقَها يبدأ من الحلقِ[٤]، وقد عدَّ القدماءُ هذا الصوتَ مِنَ الأصواتِ المُتوسِّطةِ بين الشدَّةِ والرَّخاوةِ؛ وذلك لضعفِ حفيفِها إذا ما تمَّ مقارنتُها بصوتِ الغينِ، وما يعتريها من ضعفٍ يجعلُها تقتربُ من الميمِ والنون واللام، بل تقتربُ طبيعتُها حينها من طبيعة أصواتِ اللينِ[٥]، إذن فصوتُ العينِ "صوتٌ حلقيٌ رخوٌ مجهورٌ مرقَّقٌ، يتمُّ نُطقُهُ بتقريب جذرِ اللسانِ من الجدار الخلفي للحلق، بحث يُسمحُ للهواءِ بالمرور وحدوث احتكاكٍ بموضعِ التَّضييقِ مع ارتفاعِ الطَّبقِ ليسدَّ المجرى الأنفي مع تذبذب الأوتار الصوتيةِ عند النطق"[٦].

استعمل الأحوصُ حرفَ العينِ في ثمانيةَ عشرَ نصَّاً من شَعرهِ، وبلغَ مجموعُ أبياتِ النصوصِ المبنيَّةِ عليهِ ثلاثةً وسبعينَ ومائة بيتاً، شاغلةً ما يُقاربُ ١٨,٩% من نسبةِ أشعارهِ، وهي النسبةُ الأعلى من حيثُ عددِ الأبياتِ لا عدد النصوصِ، إذ يقولُ في إحدى مقطَّعاتهِ:

[مجزوء الرَّمل]

قَدْ لَعَمْري بُتَّ لَيلي كأخي الدَّاءِ الوجيعِ

---

[١] علم الأصوات، كمال بشر: ٣٦٧.
[٢] ينظر: م، ن: ٣٦٧.
[٣] ينظر: خصائص الحروف: ١٠٠-١٠١.
[٤] ينظر: علم الأصوات، حسام البهنساوي: ٤٥.
[٥] ينظر: الأصوات اللغويةِ، أنيس: ٧٥.
[٦] علم الأصوات اللغوية، الموسوي: ٨٤.

ونجيٌّ الهَمِّ مِنِّي باتَ أدنى من ضَجيعي
كُلّما أبصرتُ رَبْعاً خالياً فاضتْ دُمُوعي
لا تَلُمنا إنْ خشعْنا أو همَمْنا بالخُشُوعِ
للّذي حلَّ بِنا اليو مَ مِنَ الأمرِ الفظيعِ
إذ فَقَدنا سيِّداً كا نَ لنا غيرَ مُضيعِ[1]

نظمَ الأحوصُ هذه المقطَّعةَ في رِثاءِ يزيد بن عبد الملكِ عند وفاتِهِ، وقد غنَّتْ هذه الأبياتَ سلَّامةُ القِسِّ، واختارها أبو الفرج الأصفهاني من بين الأصواتِ المائةِ المُختارةِ في كتابِهِ، لجمالِها ورقَّةِ ألفاظها وعذوبةِ ألحانها[2]، وقد بنى الشاعرُ أبياتَهُ على حرفِ العينِ وجعلَهُ رويَّاً لها، فهو صوتٌ ينمازُ بالوضوحِ السمعي، و"يوحي بالفعَّاليَّةِ والإشراقِ والظهورِ والسموِّ"[3] وفيهِ من الصفاءِ والنَّقاءِ ما يجعلُ بينه وبينَ صوتِ الصادِ قرابةً ومماثلةً، ومن الفخامةِ ما يجعله يقتربُ من الضادِ، ويأخذُ من الزّاَي شِدَّةً وانفعاليَّةً، ومن الألفِ ليونةً ومرونةً، وهكذا فإنَّ حرفَ العينِ يتجمعُ فيه مزيجاً من خصائصِ الحروفِ الأخرى، حتَّى وُصِفَ بأنَّهُ حرفٌ ارستقراطيٌّ[4]، فكانَ حرفُ العينِ مؤدِّياً غرضَهُ بروعةٍ واتقانٍ بالتعبيرِ عمَّا كانَ يدورُ في خَلجِ الشاعرِ، كما جاءِ متلائماً مع الطبيعةِ الغنائيَّةِ لوزنِ مجزوءِ الرَّملِ، ويرى حسن عباس أنَّ الصوتَ الغنائي ذا الطابعِ العيني كان من أصلحِ الأصواتِ على مرِّ الزَّمانِ للتعبيرِ عن العواطفِ والانفعالاتِ الانسانيَّةِ المختلفةِ؛ فهو صوتٌ ذهبيٌّ مرنانٌ من مرونةٍ وعذوبةٍ وصفاءٍ وفخامةٍ[5]، فضلاً عن مجيئهِ مكسوراً؛ ليُحاكي حالةَ الحزنِ والانكسارِ التي كان عليها الشاعرُ.

رويُّ الدالِ ورويُّ التاءِ ورويُّ الضادِ

الذي يربطُ بينَ هذه الحروفِ أمرانِ هما: اتحادُ المخرجِ، والشدَّةُ[6]؛ لذا جَمَعَها الباحثُ في مكانٍ واحدٍ، فالدالُ "صوتٌ أسنانيٌّ لثويٌّ شديدٌ مجهورٌ مرقَّقٌ"[7]، والتاءُ "صوتٌ شَديدٌ مهموسٌ، لا فرقَ بينهَ وبين الدالِ سوى أنَّ التاءَ مهموسةٌ والدال نظيرها المجهور"[8]، والضَّادُ يشبهُ صوتَ الدَّالِ ولا يختلفُ عنهُ، إلَّا في الانطباقِ، فهو صوتٌ ينطبقُ معه اللسانُ على الحنكِ الأعلى عند النُطقِ بهِ[9]، فهو صوتٌ "شديدٌ مجهورٌ يتحرَّكُ معه الوترانِ الصوتيانِ، ثمَّ ينحبسُ الهواءُ عند التقاءِ طرفُ

---

(1) الديوان: ١٩٨-١٩٩.
(2) ينظر: الأغاني: ٢٣٩/٨.
(3) خصائص الحروفِ: ٢٠٩.
(4) ينظر: م، ن: ٢٠٩.
(5) ينظر: م، ن: ٢١٠.
(6) ينظر: الأصوات اللغويةِ، أنيس: ٥٠-٥١.
(7) علم الأصوات اللغوية، الموسوي: ٥٩.
(8) الأصوات اللغوية، أنيس: ٥٣.
(9) ينظر: م، ن: ٥١.

اللسانِ بأصولِ الثنايا العليا، فإذا انفصل اللسانُ عن أصولِ الثنايا سمعنا صوتاً انفجاريَّاً هو الضاد"[١].

استعملَ الأحوصُ الدالَ رويَّاً في ثمانيةَ عشرَ نصَّاً، بلغتْ أبياتُها تسعةً وأربعينَ ومائة بيتاً، واستعملَ التاءَ مرَّتينِ في بيتينِ يَتيمينِ[٢]، واستعملَ الضادَ مرَّةً واحدةً في بيتٍ يتيمٍ واحد[٣]. ومن الأمثلةِ على رويِّ الدالِ، قولُ الأحوصِ:

[البسيط]

لا شَكَّ أنَّ الذي بي سَوْفَ يقتُلُني ... أنْ كان أهلَكَ حُبٌّ قبلَهُ أحدَا
أحبَبتُها فَوَتغتُ الناسَ كُلّهُمُ ... يا ربِّ لا تَشْفِني منْ حُبِّها أبدَا
لو قاسَ عُروةَ والنّهديُّ وجدَهُما ... لكانَ وجدي بُسُعْدى فوقَ ما وَجَدا[٤]

تبرزُ في هذه الأبياتِ شكوى الشَّاعرُ ووجَعُهُ بشكلٍ ملحوظٍ، فهو يستشعرُ بأنَّ الحبَّ الَّذي بداخلهِ سوف يُودِي بهِ إلى الهلاكِ والموتِ، فهو كالمرضِ القاتل الَّذي يُصيبُ الإنسانَ، لكنَّ الأحوصَ لشَّدةِ حُبِّهِ ووفائهِ لحبيبتهِ يدعو اللهَ بأنْ لا يَبرأَ من داءِ العشقِ والهيام، وتظهرُ هذه القوَّةُ والصَّلابةُ في عِشقهِ عبرَ حرفِ الدَّال الَّذي اتَّخذ منهُ رويَّاً لأبياتهِ، وعلى الرَّغم من كونهِ حرفاً من أصلحِ الحروفِ "للتعبير عن معاني الشِّدَّةِ والفعاليَّةِ المادِّيتينِ"[٥] إلَّا أنَّ الشَّاعرَ ببراعتِهِ وإبداعهِ الشِّعريِّ قد عبَّرَ من خلالهِ على الشِّدَّةِ والفعالية المعنويَّتينِ، فضلاً عن ذلك فقد استدعى ألفَ الإطلاقِ؛ للتعبيرِ عن وجعِهِ وصبابتهِ بأبعد ما يمكنُ لهُ عِبرَ مدِّ الصَّوتِ؛ لِيصلَ إلى أبعد نقطةٍ ممكنةٍ.

رويُّ النون

النُّونُ صوتٌ لثويٌّ أنفيٌّ مجهورٌ مرقَّقٌ، فعند نُطقهِ يكونُ طرفُ اللسانِ مُتَّصِلاً باللثةِ، وينخفضُ الطبقُ؛ لفتحِ المجرى الأنفي، ويكونُ الهواءُ الخارجُ من الرِّئتينِ قد اتَّخذَ مجراه في الحلقِ، بعد ذبذبةِ الوترينِ الصوتيينِ، فيهبطُ الحنكُ الأعلى غالقاً فتحةَ الفمِ، فيتسرَّبُ الهواءُ حينها من التجويفِ الأنفي، لذا سُمِّيَ أنفياً[٦]، ويُعدُّ صوتُ النونِ من "أكثرِ الأصواتِ الساكنةِ شيوعاً في اللغة العربيةِ بعد صوتِ اللام"[٧]، وقد جعلها الدكتور إبراهيم أنيس في مجموعةٍ واحدةٍ مع اللام والرَّاءِ؛ لقُربِ مخارجِ هذه

---

[١] م، ن: ٥١.
[٢] ينظر: الديوان: مق (٢١)، (٢٢).
[٣] ينظر: م، ن: مق: (٨٤).
[٤] الديوان: ١٢٧.
[٥] خصائص الحروف: ٦٦.
[٦] ينظر: علم الأصوات اللغوية، الموسوي: ٧٤.
[٧] م، ن: ٧٤.

الحروفِ الثلاثة، الأمرُ الذي يجعلها تشتركُ في نِسبةِ الوضوحِ السمعي مع بعضها البعض، وقد عدَّها القدماءُ من الأصواتِ المتوسِّطةِ بين الشدَّةِ والرَّخاوةِ[١].

استعملَ الأحوصُ حرفَ النونِ رويَّاً في شِعْرِهِ تسعَ مرَّاتٍ في تسعةِ نصوصٍ، ولمْ يردْ بينَ تلك النصوصِ قصائدٌ طوالٌ، بل جاءت على ثلاثِ مُقطَّعاتٍ، وثلاثِ نُتفٍ، وأبياتٍ يتيمةٍ ثلاث[٢]، يقولُ في إحدى مقطَّعاتهِ:

[الكامل]

ما مِنْ مُصيبةِ نَكبةٍ أمنى بها إلّا تُعظِمُني وترفعُ شاني
وتزولُ حينَ تَزولُ عن مُتخمِّطٍ تُخْشى بوادرُهُ على الأقرانِ
إنِّي إذا خَفي اللئامُ وَجَدْتني كالشَّمسِ لا تخفى بِكُلِّ مكانِ[٣]

قال الأحوصُ هذه الأبياتَ حينَ جَلَدَهُ والي المدينةِ ابنُ حزمٍ مائة سوطاً وصبَّ فوقَ رأسهِ الزيتَ أمامَ النَّاسِ جميعاً[٤]، فآلمَ الأحوصَ هذا الفعلُ كثيراً وأحزنَهُ؛ لِما لَحِقَ بهِ مِنِ إهانةٍ وتوبيخٍ وضربٍ وتشهير، فاختارتْ ذاتُهُ الشاعرةُ على سجيَّتِها وفطرتِها حرفَ النونِ رويَّاً لقافيةِ هذه الأبياتِ، تعبيراً عن ألَمِهِ وحزنِهِ؛ لأنَّ هذا الصوتَ الرنَّانَ للنون فيهِ من الإيحاءاتِ الصوتيَّةِ ما تدلُّ على بطونِ الأشياءِ، فهو صوتٌ هيجانيٌّ يُعبِّرُ بالفطرةِ عن الألمِ العميقِ والخشوعِ[٥]، كما أنَّ استعمالَ الشاعرِ لقافيةٍ مردوفةٍ بالألفِ أتاحَ له التعبيرَ عن ذلك الألمِ بمساحةٍ موسيقيَّةٍ ممتدَّةٍ يطولُ عِبرها نَفَسُهُ الشعريِّ وأداؤهُ الموسيقيِّ، فضلاً عن أنَّ مجيءَ الرَّويِّ مكسوراً قد حاكى حالةَ انكسارِ الشاعرِ وحزنِهِ الكبيرينِ وتماثلَ معهما.

رويُّ القاف ورويُّ الفاء ورويُّ السين

يُعدُّ صوتُ القافِ من الأصواتِ التي طرأَ عليها التَّطوّرُ بمرورِ الوقتِ، ففي السابقِ عدَّها القُدماءُ من الأصواتِ المجهورةِ، أمَّا اليوم فعُدَّتْ صوتاً مهموساً -عند الأغلب- ولاسيما عند أصحابِ القراءاتِ القرآنيةِ[٦]، إذن هو "صوتٌ لهويٌّ، شديدٌ مهموسٌ، مرقَّقٌ، له بعضُ القيمِ التفخيميَّةِ أحياناً"[٧]، استعمله الأحوصُ رويَّاً سبعَ مرَّاتٍ، في قصيدةٍ واحدةٍ وخمسِ مُقطَّعاتٍ، ونُتفةٍ واحدةٍ، وبلغَ عددُ الأبياتِ في هذه النصوصِ تسعةً وعشرين بيتاً[٨]، وأمَّا الفاءُ فهو صوتٌ شفويٌّ أسنانيٌّ رخوٌ

---

[١] ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس: ٥٤-٥٥.
[٢] ينظر: الديوان: ٢٥٥-٢٥٩.
[٣] م، ن: ٢٥٦-٢٥٧.
[٤] ينظر: الأغاني: ١٦٧/٤.
[٥] ينظر: خصائص الحروف: ١٥٨.
[٦] ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس: ٧٢-٧٣.
[٧] علم الأصوات اللغوية، الموسوي: ٨٣.
[٨] ينظر: الديوان: ٢٠٢-٢٠٧.

مهموسٌ، وما يُميِّزُهُ بالرَّخاوةِ هو ذلك الحفيفُ الذي يُسمعُ عند النُطقِ بهِ[١]، وردَ عند الأحوصِ رويَّاً أربعَ مرَّاتٍ، في مُقطَّعةٍ واحدةٍ ونُتفتينِ وبيتِ يتيمٍ واحدٍ[٢]، وأما السينُ فهو "صوتٌ رخوٌ مهموسٌ مرقَّقٌ، وهو النظيرُ المهموسُ للزاي، أي أنَّهُ لا يختلفُ عن الزاي إلا في عدم اهتزاز الأوتار الصوتيَّةِ عند نُطقهِ"[٣]، استعمله الأحوصُ رويَّاً مرَّتينِ في نُتفةٍ وبيتٍ يتيمٍ واحدٍ، مُتجلِّياً في ثلاثةِ أبياتِ فقط[٤]، ومن الأمثلةِ على رويِّ القافِ في شعرهِ، قولُهُ:

[المنسرح]

لا بائحٌ بالذي كتمْتُ ولا ذو مَلَلٍ إنْ نأيتُهُ مَذِقُ
يقطعُ للأحدثِ القديمَ فلا تبقى لهُ خُلَّةٌ ولا خُلُقُ[٥]

ومن الأمثلةِ على رويِّ الفاءِ، قولُهُ:

[الكامل]

ذَهَبَ الذينَ أحبُّهم فَرَطَاً وَبَقيْتُ كالمقمورِ في خَلَفِ
مِنْ كُلِّ مطويٍّ على حَنَقٍ مُتَضجِّعٌ يُكفَى ولا يكفي[٦]

وعلى السينِ قولُهُ:

[الخفيف]

إنْ تَرَيني أقصرتُ عن تَبَعِ الغيْ ي ولاحتْ شَيْباً مَفَارِقَ راسي
فَبِما سَمَوتُ مُسْتبطِنَ السَّيْـ ـفِ هُدُوءاً في مُشْرِفٍ ذَي أواسِ[٧]

رويُّ الهمزةِ ورويُّ الهاءِ ورويُّ الحاءِ

وتقتربُ هذه الحروفُ الثلاثةُ من بعضِها من حيث مخرج أصواتها؛ فهي أصواتٌ حنجريَّةٌ[٨] حلقيةٌ[٩]، فالهمزةُ صوتٌ حنجريٌّ شديدٌ مُختَلفٌ فيه، وهو

---

[١] ينظر: الأصوات اللغوية: ٤٨
[٢] ينظر: الديوان: ٢٠٠-٢٠٢.
[٣] علم الأصوات اللغوية: ٦٧.
[٤] ينظر: الديوان: ١٧٠.
[٥] الديوان: ٢٠٤.
[٦] م، ن: ٢٠٢.
[٧] الديوان: ١٧٠.
[٨] ينظر: علم الأصوات اللغوية، الموسوي: ٨٦.
[٩] ينظر: خصائص الحروف: ٤٧.

مجهورٌ عند القدماءِ[١]، مهموسٌ عند المحدثينَ[٢]، أستعملَهُ الأحوصُ رويَّاً مرَّةً واحدةً في قصيدةٍ واحدةٍ من سبعةِ أبياتٍ، وأمَّا الهاءُ فهو صوتٌ رخوٌ مهموسٌ مرقَّقٌ، لا يتحرك الوترانِ الصوتيانِ عند النُطقِ بهِ، استعملَه رويَّاً ثلاثَ مرَّاتٍ، في مقطوعةٍ واحدةٍ ونتفةٍ واحدة، وبيتٍ يتيمٍ واحد[٣]، وأمَّا الحاءُ فهو حلقيٌّ رخوٌ مهموسٌ، مرقَّقٌ، وهو نظيرُ العينِ؛ لأنَّ مخرجهما واحدٌ ولا فرقَ بينهما، سوى أنَّ العينَ صوتٌ مجهور[٤]، ووردَ في الديوانِ رويَّاً مرَّةً واحدةً في مقطوعةٍ واحدة، وممَّا وردَ على رويِّ الهمزةِ قولُهُ:

[الخفيف]

رامَ قلبي السُّلْوَ عن أسماءِ ... وتَعزّى وما بهِ من عزاءِ
سُخنةٌ في الشِّتاءِ باردَةُ الصَّيْـ ... ـفِ سِراجٌ في الليلةِ الظَلماءِ[٥]

ومن الأمثلةِ على رويِّ الهاءِ قولُهُ:

[الوافر]

وقَدْ جِئتُ الطَبيبَ لِسُقم نَفسي ... لِيَشْفيَها الطَبيبُ فَمَا شَفاها
وكنتُ إذا سَمِعْتُ بِأرضِ سُعْدى ... شَفَانيِ مِنْ سَقامي أنْ أراها[٦]

ومن الأمثلةِ على رويِّ الحاءِ في شعرهِ، قولُهُ:

[الكامل]

أسَلامُ إنّكِ قدْ مَلكتِ فاسْجحي ... قدْ يَملِكُ الحُرُّ الكريمُ فَيُسْجِحُ
مُنّي على عانٍ أطَلّتِ عَنَاءَهُ ... في الغُلِّ عِنْدَكِ والعُناةَ تُسَرَّحُ[٧]

---

[١] ينظر: الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام محمد هارون، الناشر: مكتبة الخانجي-مصر، دار الرفاعي-الرياض، ط٢، ١٩٨٢م: ٤٣٤/٤. وسر صناعة الإعراب، ابن جنّي، تح: أحمد فريد أحمد، قدَّم له: د. فتحي عبد الرحمن حجازي، المكتبة التوفيقية، القاهرة: ٥٤/١-٥٧.

[٢] اختلف علماءُ الأصواتِ حولَ صوت الهمزةِ بوصفهِ صوتاً مجهوراً أم مهموساً، فمنهم من قال: أنَّه مجهورٌ ومنهم من قال مهموسٌ، ومنهم من قالَ: لا مجهورٌ ومهموس. ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس: ٧٧. علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي: ٤٨. علم الأصوات، كمال بشر: ١٧٥. خصائص الحروف: ٩٣. الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، الدار الثقافية للنشر-القاهرة، ط١، ١٩٩٨م: ٦٧.

[٣] ينظر: الديوان: ٢٥٩-٢٦٠.

[٤] ينظر: الأصوات اللغوية: ٧٦.

[٥] الديوان: ٨٧.

[٦] الديوان: ٢٥٩-٢٦٠.

[٧] م، ن: ١٠٨-١٠٩.

نلحظُ عِبرَ ما تقدَّمَ أنَّ الشاعرَ لم يستعملِ الرَّويَّ الساكنَ أو -القافيةَ المُقيَّدةَ-في شعرهِ بلِ اقتصرَ نظمُهُ على الرَّويِّ المُتحرِّكِ -القافية المُطلقة-فقط، وهذا أمرٌ "يُعدُّ انحرافاً عنِ المألوفِ في الشعرِ العربي، وظاهرةً اسلوبيَّةً لها أبعادُها الدِّلاليَّةُ"[١]، وبعد الإحصاءِ الدقيقِ الذي أُجريَ على شِعْرِهِ تبيَّنَ للباحثِ أنَّ الضَّمةَ قد تصدَّرتْ حركةَ الرَّويِّ (المجرى) في نصوصهِ، وتليها الكسرةُ ثانياً، ثمَّ الفتحةُ، وهذا ما يُظهرُ لنا طبيعةَ الشاعرِ الجائشةِ وعواطفَهُ المُحتدمةِ، ونفسَهُ المزهوَّةَ المُنفعلةَ التي تأبى السكونَ والاستسلامِ بسهولةٍ على الرَّغمِ من كُلِّ ما حلَّ بهِ، وقد وصَفَهُ الدكتور طه حسين بقولِهِ: "كان شديد الكبرياءِ مزهوّاً على الناسِ، مزدرياً لهم جميعاً، يهجوهم ويسرفُ في هجائهم، لا يفرِّقُ في ذلك بين قومهِ الأنصارِ وقريش وغير قريش"[٢]، والجدولُ الاتي أدناهُ يُبيِّنُ حركةَ المجرى ونِسبةِ استعمالِهِ لِكُلٍّ منها:

الحركة	عدد النصوص	نسبتها
الضمة	٧٤	%٤٤
الكسرة	٥٩	%٣٥
الفتحة	٣٥	%٢٠,٨
المجموع	١٦٨	%٩٩,٨

[١] شِعر الأحوص دراسة اسلوبية (رسالة ماجستير)، جمال فاضل فرحان مريشد المحمدي، جامعة الأنبار-كلية التربية للعلوم الإنسانية، ٢٠١٠م: ٤٣.
[٢] حديث الأربعاء: ٢٧٥.

المبحثُ الثَّالثُ
(عيوبُ القافيـة)

أوَّلاً: التَّضمين
ثانياً: الإيطاء

المبحث الثالث

(عيوبُ القافية)

توطئةٌ:

لا تكاد تخلو أيَّةُ مُدوَّنةٍ شِعريَّةٍ قديمةٍ أو حديثةٍ من بعضِ العيوبِ القافويَّةِ أو المآخذِ الشِّعريَّةِ عندَ الشُّعراءِ، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ بالنسبة للشاعرِ في ميدان الشعرِ، فلا يُعدُّ مثلبةً تحطُّ من منزلتهِ وتُقلِّلُ من قيمتهِ الابداعيةِ؛ فهو واردٌ عند كثيرٍ من كبارِ شعراءِ العربِ مثل النابغةِ أو المتنبّي أو غيرهم، وكثيراً ما وجِدَتْ في أشعارهم مثلُ هذه المسائل، ولأجلِ تشذيبِ الشعر العربي والحدِّ من هذه العيوبِ أو المآخذ، فقد أشارَ النقَّادُ القدماءُ والمحدثونَ إليها ووقفوا عندها وفصَّلوا القولَ فيها، وجُلُّ هذه العيوبِ تقعُ في نهايةِ الأبياتِ الشعريةِ، في القافيةِ، وفي ذلك يقولُ الأخفشُ: "وفي القوافي الإقواءُ والإكفاءُ والسِّنادُ والإيطاءُ"[١] فيقفُ عند كُلِّ واحدٍ منها شافعاً حديثَه عنها بأمثلةٍ يوردُها من الشِعرِ، ممَّا كانَ يُعابُ على الشُّعراءِ في بعضِ المواضعِ من شعرِهم، ويُبيِّنُ قدامةُ بنُ جعفر ذلك فيقول: "ولنذكر ممَّا وضِعَ فيها ما كانت القدماءُ تعيبُ به دون غيرهِ"[٢] ويذكرُ جملةً منها مع الأمثلةِ، ودعا ابنُ رشيقِ القيرواني إلى توخِّي ما أسماهُ بـ (عيوب الشعر) فهي عنده ممَّا يجبُ مراعاتُهُ في هذا المضمار، فضلاً عن العيوبِ اللغويةِ التي ذكرَها وجعلَها من ضمنِ عيوبِ الشعرِ مثل التضمين[٣].

والأحوصُ شاعرٌ فحلٌ ومُفْلِقٌ، إلَّا أنَّ شِعْرَهُ قد شابَه بعضٌ من تلك المعايبِ التي أُشيرَ لها، ولا غرابةَ؛ فشأنُهُ في ذلك شأنُ سائرِ الشعراءِ الفحول من الذين وردَتْ في شعرهم تلك المعايبِ، وعندَ قراءةِ ديوانِهِ استطاعَ الباحثُ أنْ يرصُدَ بعضاً ممَّا حذَّرَ النُّقادُ وعلماءُ العروضِ من الوقوعِ بهِ في الشِّعْرِ، وكانت هذه المآخذُ من ضمن عيوبِ الرَّويِّ التي حدَّدها النقّادُ وأهلُ العروضِ[٤]، متجلِّيةً بنوعينِ من تلك المعايبِ فقط، هما: التضمينُ والإيطاءُ، وارتأى الباحثُ تقديمَ التَّضمينِ على الإيطاءِ؛ لكثرتِهِ في شعرِ الأحوصِ قياساً بالإيطاءِ.

أولاً: التضمينُ

يُقصدُ بالتَّضمينِ تعلّقُ قافيةِ البيتِ الأوَّلِ بالبيت الثاني الذي يليهِ، فلا يستغني أو يستقلُ البيتُ الواحدُ منهما بالمعنى بنفسهِ، بل يبقىَ معنى البيتِ الأوَّلِ مرتبطاً بالبيتِ

---

[١] القوافي، الأخفش: ٤١.
[٢] نقد الشعر: ٢٠٩.
[٣] ينظر: العمدة: ١٦٤/١.
[٤] ينظر: موسيقى الشعر العربي، فاخوري: ١٥٦.

الثاني، ولا يُفهمُ معناهُ أو يَتمُّ إلَّا به[١]، وسُمِّيَ تضميناً؛ لأنَّ الشاعرَ قد ضمَّنَ في صدرِ البيت الثاني تتمَّةَ معنى البيتِ الأوَّلِ[٢]، كما في قولِ الأحوصِ:

[الخفيف]

ولَقَد قُلْتُ أيُّها القلبُ ذو الشّو ... قِ الّذي لا يُحبُّ حُبَّكَ حِبُّ
إنّهُ قد دنا فِرَاقُ سُليمى ... وغدا مطلبٌ مِنَ الوصلِ صَعْبُ[٣]

فعلَّقَ الشاعرُ معنى البيتِ الأوَّلِ بصدر البيت الثاني، عِبْرَ تتمَّةِ جملةِ مقول القولِ التي جعلها في البيت الثاني، والتي من دونها يكونُ معنى البيتِ الأوَّلِ مُجتزءاً وغيرَ تامٍّ، فَلَمْ يَتمْ إلّا بقراءةِ البيت الذي يليهِ، وكذلك قولُهُ:

[الطويل]

ألا إنَّ أهوى الناسِ قَرْباً ورُؤيَة ... وريحاً إذا ما الليلُ غارتْ كواكِبُه
ضَجيعٌ دنا مِنّي جَذِلْتُ بِقُرْبِهِ ... فباتَ يُمَنّيني وبِتَّ أعاتِبُه[٤]

فجعلَ الشاعرُ خبرَ إنَّ التي في صدر البيت الأوَّلِ، في بداية البيت الثاني، وهكذا جعلَ الثاني متضمِّناً لمعنى الأوَّلِ، وهذا النوعُ من التضمين هو الذي وصفَهُ علماءُ العروضِ بالقبيح، وهو الذي لا يتمُّ الكلامُ من دونهِ[٥]، مثل الخَبرِ كما في البيتينِ السابقينِ، أو الصِّلَةِ كما في قولهِ:

[الطويل]

أقولُ التِماسَ العُذْرِ لَمَّا ظَلَمتِني ... وحَمَّلْتِني ذنْباً وما كُنْتُ مُذْنِبا
هبيني امْرَأ إمَّا بَريئاً ظَلَمْتِهِ ... وإمَّا مُسيئاً قد أنابَ وأعتبا[٦]

فكانَ البيتُ الثاني متَّصلاً بالبيت الأوَّلِ بعد أنْ تضمَّنَ تمامَ معناه، عِبْرَ جملةِ مقولِ القولِ التي وردتْ فيه؛ لذلك عدَّهُ النُّقَّادُ القدماءُ عيباً قبيحاً في الشعرِ؛ لأنَّهم يُفضِّلونَ البيتَ الواحدَ الذي يتمُّ معناهُ بنفسهِ مُستغنياً عن غيرهِ، فالشاعرُ المُجيدُ المطبوعُ عند ابن قتيبة "من سَمَحَ بالشعرِ واقتدرَ على القوافي، وأراكَ في صِدرِ بيتهِ عَجُزَه، وفي فاتحتهِ قافيتَهُ"[٧] أي أنَّ البيتَ الجيِّدَ المُستحسنَ عندهم هو ما كان معناهُ محصوراً بين صدرهِ وعجزهِ فقط وهذا ما يُظهرُ براعةَ الشاعرِ ومقدرتَهُ، وكان

---

[١] ينظر: القافية في العروضِ والأدب:١١٢.
[٢] ينظر: موسيقى الشعر العربي، فاخوري: ١٥٧.
[٣] الديوان: ٩١.
[٤] م، ن: ٩٤.
[٥] ينظر: المرشد الوافي في العروضِ والقوافي: ١٨٢.
[٦] الديوان: ١٠٠.
[٧] الشعر والشعراء: ٩١/١.

للمرزُباني موقفانِ مختلفانِ فيما يتعلَّقُ بالتضمينِ، فمرَّةً لا يعدَّهُ عيباً، عندما عِيبَ على النابغةِ الذبياني قولَه:

[الوافر]

وهُم ورَدوا الجِفارَ على تميمٍ وهُم أصحابُ يومِ عُكاظ إنِّي
شَهِدْتُ لَهُمْ مواطنَ صالحاتٍ أتينهمُ بحُسْنِ الودِّ منِّي [1]*

فأغلبُ علماءِ العروضِ والشعرِ أوردوا بيتي النابغةِ هذينِ على أنَّ فيهما عيباً وهو التضمين، لكنَّ المرزباني عَلَّقُ عليهما بقولهِ: "فليسَ ذا بِمعيبٍ عندهم، وإنْ كانَ مُضمَّناً؛ لأنَّ التضمينَ لم يَحلُلْ قافيةِ البيتِ الأوَّلِ"[2]، غيرَ أنَّهُ قد عادَ في موضعٍ لاحقٍ من الكتابِ منتقداً بيتاً لأبي العتاهيةِ فيقولُ: "مضمَّنٌ، والمُضمَّنُ عيبٌ شديدٌ في الشعرِ، وخيرُ الشعرِ ما قامَ بنفسهِ، وخيرُ الأبياتِ عندهم ما كفى بعضُه دون بعضٍ"[3]. ومن شواهدِ التَّضمينِ الأخرى التي استطاع البحثُ رصدها في شِعرِ الأحوصِ[4]، قولُهُ:

[البسيط]

كأنَّ أوبَ يَديها بالفلاةِ إذا لاحتْ أماعِزُها والآلُ يَطَّردُ
أوبُ يَديْ سابحٍ في الآلِ يَهوي يُقحِّمُهُ ذو لَجَّةٍ زَبِدِ[5] **مُجتهدِ**

فتضمَّنَ البيتُ الثاني (أوْبُ) خبرَ كأنَّ في البيت الأوَّلِ، فلا يتمّ المعنى إلَّا بمواصلةِ قراءةِ البيتينِ معاً، ومن التضمينِ القبيحِ أيضاً أنْ يأتي الفعلُ في البيتِ الأوَّلِ وفاعلُهُ في البيت الثاني، كما في قولِ الأحوصِ:

[الطويل]

---

[1] الموشَّح: ٤١.
*أوردَ المرزُباني البيتَ الثاني بصيغتهِ التي أثبتها الباحثُ آنفاً، لكنَّ حمدو طمَّاس محققَ ديوانِ النَّابغةِ الذبياني وشارحَه أوردهَ هكذا:
شَهدتُ لهُم مواطنَ صادقاتٍ أتينَهُمُ بودِّ الصَّـدرِ منّـي
ديوان النابغة الذبياني، اعتنى به وشرحهُ: حمدو طمَّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م: ١٢٤.
[2] الموشّح: ٤١.
[3] م، ن: ٣٣٠.
[4] ينظر: الديوان على سبيل المثال أيضاً: ٨٨/ ب (٤-٥)، ١٢٣/ ب (٢٧-٢٨)، ١٣٣-١٣٤/ ب (٣-٤)، ١٣٧/ نتفة (٣٩)، ١٤٠/ ب (٢-٣)، ١٥٩/ ب (٣٥-٣٦)، ١٨٢/ ب (٢٨-٢٩)، ٢٠٣/ ب (٦-٧)، ٢١١/ ب (١٩-٢٠)، ٢٢١/ نتفة (١٢٤)، ٢٢٦/ ب (٧-٨)، ٢٥١/ مق: ١٤٩/ ب (٣-٤)، ٢٥٢/ نتفة (١٥٣).
[5] الديوان: ١١٤.

فَحَالَتْ لِطَرْفِ العينِ من دونِ وما أتّلي بالطَرفِ حتّى تردَّدا أرضِها
سُهُوبٌ وأعلامٌ، كأنَّ سرابَها إذا استنَّ يُغْشِيها المُلاءَ المُعضَّدا[1]

فكلمةُ (سُهوبٌ) هي فاعلٌ للفعلِ (فحالتْ) في البيتِ الأوَّلِ، و(أعلامٌ) معطوفةٌ عليها، والمشهورُ في التَّضمينِ يكونُ في بيتينِ، إلَّا أنَّه وردَ عند الأحوصِ في ثلاثةِ أبياتٍ، كما في قول الأحوصِ:

[البسيط]

أبقى لَهَا الدَّهرُ مِنْ وُدِّي الّذي عَهِدَتْ أمرينِ لمْ يَبْرَحا مِنِّي على بالِ
شوقاً إليها إذا بُتّتْ مناسِبُها يوماً وأبصَرْتُ منها رَسْمَ أطلالِ
وحِفْظَ ما استودعتْ عِندي وقد أنْ ليسَ يُحْسِنُ حِفْظَ السِّرِّ أمثالي[2] زَعَمَتْ

فكلمةُ (شوقاً) في البيت الثاني، و(حِفْظَ) في البيت الثالثِ هما بدلاً من المفعول بهِ (أمرينِ) في البيتِ الأوَّلِ، وبهذا فقد جعل الشاعرُ البيتَ الأوَّلَ مُتعلِّقاً بالبيت الثاني والثالثِ؛ فالسامعُ يَدفعه الفضولُ المعرفيُ لسماعِ ومعرفةِ الأمرينِ الَّذينِ أشارَ إليهما الشاعرُ في البيت الأوَّلِ من دونِ توضيحٍ؛ ليكتمل المعنى في ذهنهِ، وهذا ما ينمازُ به التَّضمينُ من خلْقِ حالةِ تشويقٍ ولهفةٍ لدى السامعِ، وعلى الرَّغمِ من نظرةِ النقَّادِ القدماءِ المُزدريةِ له، إلَّا أنَّه صارَ مُحبَّذاً في العصر الحديثِ، وتحديداً عند شُعراءِ التفعيلةِ، فَلمْ يَعُدْ يجزِّءُ معنى البيت الواحدِ ويُشتِّتهُ بين أبياتِ القصيدةِ الأخرى، بلْ صارَ لهُ تأثيرٌ فاعلٌ في زيادةِ الوحدةِ العضويَّةِ للقصيدةِ الحديثةِ وتواشجِ أجزائها وقوَّةِ تماسكِها، وصار يفرضُ نفسَهُ على النَّصِّ الشعري بما يشبه الحتميَّةَ الفنِّيَّةَ[3]؛ لذا يرى الدكتور يوسف بكّار أنَّ للتضمينِ أثَراً موسيقيَّاً مميَّزاً، فهو يجعلُ الأداءَ الموسيقيِّ العام للقصيدةِ يخضعُ لتصوّرٍ إنشادي، مُتخطِّياً التَّوقّفَ والسكوتِ عند نهايةِ البيتِ الواحدِ، فيجعلُ البيتينِ كُتلةً نُطقيَّةً واحدةً ما دام إحساسُ المُنشدِ ووضوحُ المعنى لديهِ يقودانهُ نحو ذلك، وهذا ما تُضفيهِ حرِّيّةُ الانشادِ على إيقاعِ القصيدةِ، حيثُ تجعلُ السامعَ متشوِّقاً مُتلهِّفاً لسماعِ البيت الثاني، نافيةً عنهُ حالةَ الأسْرِ التي يفرضها عليهِ البيتُ الواحدُ[4]، وقد أبدى الدكتور أحمد كشك استغرابَه من بعضِ

---

[1] الديوان: ١١٨.
[2] م، ن: ٢٣٣.
[3] ينظر: القافية في العروضِ والأدبِ: ١١٣.
[4] ينظر: البنيةُ الإيقاعيَّةُ في شِعرِ شعراء الطَّبقةِ الأولى الجاهليَّة (اطروحة دكتوراه) إياد إبراهيم فليح الباوي، جامعة بغداد-كلية الآداب، ٢٠٠٨م: ١٨١، نقلاً عن كتاب (في العروضِ والقافية) للدكتور يوسف بكَّار: ٤١.

النُّقَّادِ الذينَ عدّوا الترابطَ الذي يُحدثَهُ التَّضمينُ عيباً، فهو يرى أنَّ الشعر العربي يثبتُ في أكثرِهِ الترابطُ الذي يكونُ بينَ البيتِ والّذي يليهِ[١].

ومن الأمثلةِ أيضاً على تجلّي التَّضمينِ في ثلاثةِ أبياتٍ في شِعرِ الأحوصِ، قولُهُ:

[الطويل]

أقولُ لِعمْرو وهْوَ يَلْحى على الصِّبا ونَحْنُ بِأعلى السَّيِّرَينِ نَسيرُ
عَشيَّة لاَ حِلْمٌ يَردَّ عن الصِّبا ولا صاحبي فيما لَقيْتُ عذورُ
: لقد مَنَعتْ معْروفَها أمُّ جَعفرٍ وإنِّي إلى معروفِها لَفَقيرُ[٢]

حيثُ علَّقَ الشاعرُ معنى البيتِ الأوَّلِ بالبيتِ الثَّالثِ؛ وذلك بعد أنْ فصلَ بين فِعلِ القولِ الذي بَدَأَ بهِ البيتُ الأوَّلُ (أقولُ)، وجملةِ مقولِ القولِ التي تضمَّنها البيتُ الثالثُ، بعد أنْ جَعَلَ الشاعرُ بيتاً شِعريَّاً كاملاً يفصلُ بينهما، وعلى الرَّغمِ من استهجانِ النُّقَّادُ القدماءُ لهذا الأمرِ، إلَّا أنَّه عُدَّ حديثاً من أهمِّ الأواصرِ اللغويَّةِ التي تزيدُ من ترابطِ أجزاءِ القصيدةِ العربية، وتُحقِّقُ وحدتَها العضويَّة، فيعمدُ الشَّاعرُ مثلاً إلى جعْلِ العاملِ في اللغةِ في بيتٍ ومعمولِهِ في البيتِ الثاني، كما في قولِ الأحوصِ:

[الكامل]

إنَّ الشّبابَ وعيْشَنا اللّذْ الّذي كُنّا بهِ زَمَناً نُسرُّ ونَجْذَلُ
ذَهَبَتْ بشاشتُهُ وأصبحَ ذِكْرُهُ حَزَناً يُعلُّ بِهِ الفؤادُ ويَنْهَلُ [٣]

فجعل الشَّاعرُ إنَّ واسمَها في البيتِ الأوَّلِ، وجعلَ خبرَها الّذي جاء جملةً فعليَّةً في البيت الثاني، وبذلك يكون قد ربطَ بين البيتينِ وعلَّقَ معنى كُلٍّ منهما بالآخرِ.

ثانياً: الايطاءُ

الإيطاءُ في اللغةِ مأخوذٌ من وطءِ الإنسانِ للموضعِ نفسه أكثرَ من مرَّةٍ[٤]، أو من المواطأةِ، أي الموافقةِ[٥]، وجاء في قولهِ تعالى {...**لِيواطِئوا عِدَّةَ ما حرَّمَ اللهُ**...}[٦]، أمَّا في الاصطلاح فهو" تكرارُ كلمةِ الرَّويِّ بلفظها ومعناها من غيرِ فاصلٍ أقلَّه

---

[١] ينظر: التَّدوير في الشعر: ٨.
[٢] الديوان: ١٥٩.
[٣] م، ن: ٢١٠-٢١١.
[٤] ينظر: الوافي، التبريزي: ٢١٧.
[٥] ينظر: نقد الشعر: ٢١٢.
[٦] التوبة: ٣٧.

سبعة أبيات، وكلَّما قلَّ الفاصلُ زادَ الإيطاءُ قُبحاً"[١]وهو من العيوبِ اللغويةِ في القافية[٢]، وقد وردَ في شِعرِ الأحوصِ في أكثرِ من موضعٍ، ففي قصيدةٍ له يتغزَّلُ بها بأمِّ جعفرٍ إذ يقولُ:

[الطويل]

وإنَّي لَيَدعوني هوى أم جعفرٍ ... وجاراتِها مِنْ ساعةٍ فأَجيبُ
وإنَّي لآتي البيتَ ما إنْ أُحِبُّهُ ... وأكثِرُ هَجْرَ البيتِ وهْوَ حَبيبُ
تَطيبُ لِيَ الدُّنيا مِراراً وإنّها ... لَتخبُثُ حتّى ما تكادُ تَطيبُ
وإنَّي إذا ما جئتُكم مُتهلِّلاً ... بدا مِنْكُمُ وجْهٌ عَليَّ قَطُوبُ
وأغضي على أشياءَ مِنكم وأدعى إلى ما سَرَّكمْ فأجيبُ[٣] تَسوءُني

فذكرَ الشاعرُ كلمةَ (فأُجيبُ) في قافيةِ البيت الأولِ، ثُمَّ أعادَ تكرارها بلفظها ومعناها في قافيةِ البيت الخامسِ، وهذا ما لم يستسغْهُ النُّقَّادُ في الشعرِ؛ لأنَّ ما بينَ اللفظتينِ أقلُ من الحدِّ المُقرَّرِ سبعةِ أبياتٍ، ومن ذلك أيضاً قولُهُ:

[الطويل]

لَقَدْ بَخِلَتْ بالودِّ حتّى كأنّها ... خَليلُ صفاءٍ غيَّبتْهُ المقابرُ
فإنْ أكُ ودَّعتُها وهجرْتُها ... فَمَا عن تَقَالٍ كان ذاكَ التّهاجرُ
أَلا ليْتَ أنّا لَمْ نَكُنْ قَبْلُ جيرةً ... جميعاً ألا يا لَيْتَ دام التّجاورُ
إذا رُمْتُ عنها سَلوةً قال شافِعٌ: ... مِنَ الحُبِّ ميعادُ السُّلوِّ المقابرُ[٤]

نلحظُ أنَّ الشاعرَ قد كرَّر لفظةَ (المقابرُ) مرَّتينِ في أبياتهِ، وكان بين الموضعينِ ثلاثةُ أبياتٍ فقط، وهذا ما يستقبحُهُ الذوقُ السَّليمُ من تكرارٍ للمفرداتِ نفسها، دونَ أن يكونَ هناك داعٍ قويٌّ يفرضُ على الشاعرِ هذا الأمرَ[٥]، وهذا ما لا يجدهُ الباحثُ في أبياتِ الشاعرِ التي يقولُ فيها:

[الطويل]

وَقَدْ عَلِموا واسْتيقنوا أنَّ سُخطَهُمْ ... عليَّ جميعاً في رِضاكِ يَسيرُ
وَقد عَلِمَتْ أنْ لَنْ أطيعَ بِصُرْمِها ... مقالةَ واشٍ ما أقامَ ثَبيرُ
وأنْ لَيسَ للودِّ الذي كان بَيْننا ... ولو سَخِطَتْ أخرى المنونِ ظَهورُ

---

[١] المعجم المفصَّل: ٣٦٨.
[٢] ينظر: م، ن: ٣٦١.
[٣] الديوان: ٩٤-٩٥.
[٤] م، ن: ١٤٥.
[٥] ينظر: المرشدُ إلى فهم أشعار العرب: ٤٥/١.

لَعَمْرُ أبيها إنَّ كتمانَ سِرِّها لها في الذي عِندي لَهَا لَيَسيرُ[١]

فذكرَ الشاعرُ في قافيةِ البيتِ الأوَّلِ لفظةَ (يسيرُ) ثم أعادَ تكرارَها في قافيةِ البيتِ الرابع بقولهِ (لَيَسيرُ) بعد أنْ أدخلَ عليها اللامَ المزحلقة؛ للتوكيد، وجِيءَ بالمفردتينِ باللفظِ والمعنى نفسه في الموضعينِ، وهو اليُسْرُ والسهولةُ، فالقافيتانِ متساويتانِ حتى في عددِ الحروف (فاعلْ= /o/o)، فضلاً عن موقعيهما التركيبي نفسه، فاللفظتانِ جاءتا خبراً لحرف التوكيدِ (أنَّ) المفتوحةِ والمكسورة. وفضلاً عن عدمِ تجويزِ النُّقَّادِ لتكرار اللفظةِ مرَّتينِ فقد رفضَ قدامةُ بنُ جعفر تكرارَها ثلاثَ مرَّاتٍ أيضاً، بل عدَّهُ قبيحاً جداً فقال: "فإنْ زادتْ على اثنينِ فهو أسمجُ"[٢]، وعلى الرَّغمِ من استقباحِ جُلِّ النُّقَّادِ للإيطاءِ في الشعرِ، إلَّا أنَّ بعضَهم لم يَعدّهُ عيباً، وفي ذلك يقول ابنُ قتيبة: "وليسَ بعيبٍ عندهم كغيرهِ"[٣]، ولا أظنُّ رأيَ ابنِ قتيبة يصمدُ أمام بقيةِ الآراءِ النقديةِ فيما يتعلَّقُ بالإيطاءِ؛ لأنَّ الإيطاءَ يدلُّ على انحسارٍ لُغويٍّ قد يصيبُ الشاعرَ في لحظةٍ انفعاليَّةٍ ما، أو موقفٍ ما، وهذا ما قد يُؤاخذُ عليهِ الشاعرُ، ففي ذلك يقولُ الفرَّاءُ: "إنَّما يُواطئُ الشاعرُ من عِيٍّ"[٤]، ومن ذلك قولُ الأحوصِ:

[الطويل]

فَيا لَيتَ أنّا قَد تَعسَّفت الملا بنا قَلَصٌ يَلْحبنْ والفجرُ ساطِعُ
موارِقُ من أعناقِ ليلٍ كأنّها قَطاً قاربٌ ماءَ النّميرةِ ساطِعُ[٥]

فكرَّر الشاعرُ لفظةَ (ساطعُ) في البيتينِ وبالتتابع، باللفظ والمعنى نفسه، وهو الانتشارُ أو الارتفاعِ، وهذا مِمَّا لا يُحبَّذُ عند جمهور النُّقَّادِ، ومثلُ ذلك أيضاً قولُهُ:

[الطويل]

قَضَيْتَ قَضاءً في الخلافةِ لَمْ تَدَعْ لِذِي نخْوةٍ يرجو الخلافةَ مَرْغَما
رَضيتَ لَهُم ما قد رَضوا لِنُفوسِهم وأفلجْتَ منْ قَد كانَ بالحقِّ أعصما
وقد رامَ أقوامٌ رَداكَ فَعَالَجوا على رغمِهم أمراً مِنَ اللهِ مُحْكَما
قضى فَعَصوهُ رغبةً عن قضائهِ فَلَمْ يجدوا عمَّا أرادُكَ مَرْغَما[٦]

نلحظُ أنَّ الشاعرَ قد ظهرَ لديهِ التكرارُ في القافيةِ لفظاً ومعنىً في هذا النَّصِّ أيضاً، وذلك في البيتِ الأولِ والبيتِ الرابعِ بتكريرِ لفظة (مَرْغما) فيهما.

---

[١] الديوان: ١٥٧-١٥٨.
[٢] نقد الشعر: ٢١٢.
[٣] الشعر والشعراء: ٩٧/١.
[٤] العمدة: ١٧١/١.
[٥] الديوان: ١٨٦.
[٦] م، ن: ٢٤٩.

وفي خُلاصةِ هذا الفصلِ نقولُ: بعد الدراسةِ والبحث والإحصاءِ الدقيقِ في الرُّكنِ الثاني من أركانِ الإيقاعِ الخارجي -القافية- الواردةِ في نصوصِ الديوان، توصَّلَ البحثُ إلى نتائجَ أهمّها، أنَّ الشاعرَ لم يستعملِ القافيةَ المُقيَّدةَ في شعرهِ أبداً، وكان استعمالُهُ مُقتصراً على المُطلقَةِ منها فقط، فاستعمل المُجرَّدَةَ منها، والمردوفَةَ والمؤسَّسَةَ أيضاً، كما بنى الشاعرُ نصوصَهُ الشِعريةَ على خمسةَ عشرَ حرفاً من حروف الهجاءِ، مستعملاً المجهورِ منها والمهموسِ، ومن النتائجِ التي توصَّلَ لها البحثُ أيضاً هو خلوِّ شعرِهِ من العيوب الموسيقيَّةِ أو الإيقاعيَّةِ المُتمثِّلةِ بالإقواءِ أو سنادِ الرِّدفِ أو التأسيسِ أو التوجيهِ مثلاً، ويُستثنى من ذلك العيوبُ اللغويَّة، التي تمَّ رصدُها والوقوفُ عليها، والمتمثِّلة بالتضمين والإيطاءِ فقط.

الفصلُ الثّالث

(الأداءُ الموسيقيُّ في بِنْيَةِ الإيقاعِ الداخلي في شعرِ الأَحوصِ)

توطئة:

المبحث الأول: إيقاعُ التَّكرارِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيِّ

المبحث الثاني: إيقاعُ التَّجنيسِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيِّ

المبحث الثالث: إيقاعُ الطِّباقِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيِّ

توطئة:

بعدَ أنْ فرغنا من دراسةِ الأداءِ الموسيقيِّ في إيقاعِ الإطارِ في شعرِ الأحوصِ والمُتمثِّلةِ بدراسةِ إيقاعِ الأوزانِ وما يتعلَّقُ بها في الفصلِ الأوَّلِ، وإيقاعِ القوافي وما تتضمَّنهُ في الفصلِ الثّاني، سنحاولُ في هذا الفصلِ دراسةَ الأداءِ الموسيقيِّ في شعرِ الأحوصِ بُعمقٍ أكثرَ، وذلك عِبرَ الولوجِ إلى العالمِ الداخلي لموسيقى النسيجِ أو التكوينِ في نصوصهِ الشعريَّةِ، فالنصُّ الشعريُ بدايةً هو بناءٌ لُغويٌّ يتشكَّلُ من مجموعةِ أصواتٍ ومفرداتٍ وعِباراتٍ منسجمةٍ مع بعضِها البعض، وإلى جانبِ اللغةِ -المادَّةُ الرئيسةُ فيه- تتآلفُ مجموعةُ عناصرَ أخرى في البناءِ الشعري مثل الصورةِ والرمزِ والموسيقى، وتُعدُّ الموسيقى من أبرزِ تلك العناصرِ وأهمَّها في هذا الخَلْقِ الإبداعي؛ لِما لَها منْ علاقةٍ متينةٍ تربطها بالشعرِ، وصِلةٍ ملازمةٍ بينهما غيرِ قابلةٍ للانفكاكِ عنهُما البتّة[1]، بل هي أبرزُ ما يمكنُ أنْ يُميزَ الشِعْرَ من الفنونِ الأخرى.

ولمَّا كان إيقاعُ الإطارِ محدَّداً بِتلك القوالبِ التي وضعَها الخليلُ والعروضيُّون من بعدهِ المُتمثّلة بالأوزانِ والقوافي، بوصفهِ نظاماً صارماً في حدِّهِ، ثابتاً في قوانينهِ، سعى الشاعرُ العربيُ المُبدعُ إلى تحويلِ ذلك الإيقاعِ المعياري الثابتِ إلى "إيقاعٍ خاصٍ بهِ، يُلوِّنُهُ ويُنوِّعُ فيهِ تجربتَهُ الشّعوريَّةَ، بمعنى أنَّ الشاعرَ يُحافظُ على التفعيلاتِ ونِظامِها ولكنَّهُ يَتحرَّكُ بحُريَّةٍ ما بإطارِ هذه التفعيلاتِ بتنويعاتٍ إيقاعيَّةٍ خاصَّةٍ، سنطلقُ عليها: الموسيقى الداخليةِ أو الإيقاعِ الداخلي للقصيدةِ"[2] وفي هذا الجانبِ تحديداً تتحدَّدُ خاصيَّةُ الشاعرِ، ويتجلَّى أسلوبُهُ الخاص، وواقعاً هذا لا يعني أنَّ موسيقى الإطارِ أو الإيقاعَ الخارجي للنصِّ الشعريِّ مختلفٌ عن الإيقاعِ الداخلي فيهِ أو منفصلٌ عنه، فالاثنانِ شيءٌ واحدٌ، وأَحَدُهُما يُكمِّلُ الآخرَ، فهُما يُسهمانِ معاً في تكوينِ الموسيقى الشعريَّةِ العامَّةِ للنصِّ، وفي ذلك يقول الدكتور عبد نور داوود: "ولا أرى فرْقاً بينَ الإيقاعِ الخارجي والإيقاعِ الداخلي إلَّا في التقعيدِ"[3] أي: عندما قعَّدَ العروضيُّونَ للإيقاعِ الخارجي فقط، بِشِقَّيهِ: الأوزان والقوافي، دونما يجعلوا محدَّداتٍ خاصَّةً للإيقاعِ الداخلي، وهذا ما جعلَ منه فضاءً واسعاً من الحُريَّةِ في التعبيرِ بالنسبةِ للشاعرِ المُبدعِ أكثر من إيقاعِ الإطار المُقيَّدِ بوحداتٍ وزنيَّةٍ معيَّنةٍ، لكن ليس بمعزلٍ عنه، والذي يُعضِّدُ رأيَ الدكتور عبد نور، هو عندما نُحلِّلُ النغمةَ الشعريَّةَ فإنَّنا "نجدها مزيجاً من الإيقاعِ الخارجي الماثل في البحر الشعري والإيقاعِ الداخلي الذي لا يرتبطُ بالتفعيلةِ، وإنَّما بالكلمةِ ذاتِ المقاطعِ المخصوصةِ والتي يُحدِّدُ

---

[1] ينظر: القصيدة العربية الحديثة: ٦٦.
[2] الشعر الجاهلي قضاياهُ وظواهرهُ الفنيَّة، د. كريم الوائلي، دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع، عمَّان-الأردن، ط١، ٢٠٠٩م: ٣٢٤.
[3] البنية الإيقاعية في شعر الجواهري (اطروحة دكتوراه): ٢١٣.

نوعَها الموقفُ والجَرْسُ الصوتيُّ أو تردّدُ بعضِ الحروفِ تردّداً ملحوظاً"[١]، إذن فالموسيقى الداخليَّةُ تُمثِّلُ جانباً من الانسجامِ الصوتي والتوافق الموسيقي المنتظمِ داخل البناءِ الإيقاعي العام للشعر، فضلاً عن كونِها ميداناً ابداعيَّاً يعكسُ براعةَ الشاعرِ ومقدرتَهُ الفنيَّة على إيجادِ نغماتٍ موسيقيَّةٍ متجدِّدَةٍ داخل الإطار المعياري الثابت لنصِّهِ الشعري[٢].

وفيما يتعلَّقُ بالناقدِ أو المتذوِّقِ للشعرِ، فلا يمكنُ لَهما تحليلُ النَّصِ الشعري مالمْ يُسلِّطْ كُلٌّ منها الضَّوءَ عليهِ بشكلٍ كاملٍ، ويتابعُ حركتَه الممتدَّةَ والمتواصلةَ فيه بعنايةٍ ودقَّةٍ؛ لأنَّ الدراساتَ التي تستهدفُ البناءَ الإيقاعي في الشعرِ؛ بقصدِ استجلاءِ جمالِهِ تبقى ناقصةً إذا ما أهملتْ أو تغافلتْ عن الحركةِ الإيقاعيَّةِ الداخليَّةِ للنصِّ؛ بوصفِها الطَّاقةَ الكامنةَ و "المؤثرةَ في نشاطِ الإيقاعِ الخارجي على نحوٍ من الأنحاءِ، إذ أنَّها هي التي تمنحُهُ مذاقَهُ الخاصَّ الذي يُغيِّرُ تأثيرَ الوزنِ العروضيِّ الواحدِ في القصائدِ المختلفةِ"[٣]، فالحركةُ الداخليَّةُ بما تتضمَّنهُ من قِيَمٍ صوتيَّةٍ ذاتِ نسيجٍ مُتداخلٍ من العلاقاتِ، تُسهمُ في زيادةِ إيقاعِ النَّصِّ وتأثيرِهِ، وتجعلُ النبعَ الموسيقيَّ متدفِّقاً فيهِ، ونغماتَهُ الإيقاعيَّةَ خلَّابةً، وتتمظهرُ هذه الحركةُ في البناءِ الشعريّ عبْرَ ما يُوظِّفُه الشاعرُ من فنونٍ بلاغيَّةٍ في نصوصهِ، مثلَ "الجناسِ والطِّباقِ وسائر المُحسَّناتِ اللفظيَّةِ، مع تركيبِ الكلامِ، وترتيبِ الكلماتِ وتخيّرها، وكُلّ ما مِنْ شأنِهِ أنْ يُعينَ على تجويدِ البِنْيةِ والرَّنينِ في أبياتِ الشعرِ"[٤]، بما يُضْفيهِ من جِرْسٍ موسيقيٍّ عليها، فعناصرُ الإيقاعِ في الشعرِ العربي لم تكنْ مقصورةً على الأوزانِ والقوافي والتفعيلاتِ العروضيةِ فحسب، بل هناك عناصرُ أخرى تتعلَّقُ بالمجالِ الذَّوقي لدى السَّامعِ، ولا يُدركُها إلَّا "مَنْ كان ذا حسٍّ موسيقيٍّ نامٍ، وتمرَّسَ بالإيقاعاتِ المُنسجمةِ والترنيماتِ المُعبِّرةِ والأنغام الأصيلة، وكُلُّ ذلكَ ذو علاقةٍ بالفكرةِ والمعنى أيضاً، وبالصورة والشعور، فضلاً عن جِرْسِ الحروفِ والكلماتِ"[٥] ولهذهِ العناصرِ دورٌ فاعلٌ في زيادةِ تماسكِ أجزاءِ النَّصِّ، حيثُ تُسهمُ في إلغاءِ المسافاتِ التي تفصلُ بينَ شِكلِ النَّصِّ ومضمونهِ، وهذا ما يعكسُ لنا تلكَ العلاقة وذلك التَّواشجِ الوثيقِ ما بين اللغةِ والموسيقى[٦].

---

[١] البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، د. محمد إبراهيم شادي، شركة الرسالة الإسلامية للإنتاج والتوزيع والإعلان، القاهرة-الدّقي، ط١، ١٩٨٨م: ٥٦.
[٢] ينظر: البنيةُ الإيقاعيةُ في شعرِ شعراءِ الطبقةِ الأولى الجاهليَّة: ١٩٨.
[٣] الأسس الجماليّة، ابتسام حمدان: ١٣.
[٤] المرشد إلى فَهمِ أشعارِ العرب: ١٤/٢.
[٥] أوزان الألحانَ بلغة العروض وتوائم من القريض، د. أحمد رجائي، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، سورية-دمشق، ط ١، ١٩٩٩م: ١٤. تنويه: النص للدكتور محمود فاخوري في تقديمهِ لهذا الكتاب.
[٦] ينظر: البنية الإيقاعيَّة في شعر أحمد مطر (رسالة ماجستير)، زهراء عبد الكاظم محمد، جامعة البصرة-كلّيَّة الآداب، ٢٠١٥م: ١٢١.

وبعدَ قراءةِ شِعرِ الأحوصِ والوقوفِ على الفنونِ البلاغيَّةِ المُستعمَلَةِ من لَدنِّ الشاعرِ فيهِ، التي تتجلَّى عِبْرَها الموسيقى الداخليَّةُ لشِعْرِهِ، ستبدأُ خُطَّةُ هذا الفصلِ بدراسةِ إيقاعِ التَّكرارِ بمستوياتٍ ثلاثةٍ وهي: (تكرار الحرف-تكرار اللفظة-تكرار العبارة)، ثُمَّ إيقاعِ التَّجنيسِ بأنواعهِ الَّتي وردَتْ في شِعرِهِ، ومن ثَمَّ إيقاعُ الطِّباقِ والمقابلة أيضاً.

المبحثُ الأوَّل
(إيقاعُ التّكرارِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيّ)

أوَّلاً: إيقاعُ تكرار الحروف

ثانياً: إيقاعُ تكرار اللفظة

ثالثاً: إيقاع تكرار العبارة

المبحثُ الأوَّل

(إيقاعُ التّكرارِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيّ)

يُعدُّ التَّكرارُ مِنَ الخصائصِ التَّعبيريَّةِ والظواهرِ الأسلوبيةِ الشائعةِ والمُنتشرةِ في البناءِ الشعري بشكلٍ واسعٍ مُنذ أنْ وجِدَ الشّعرُ، حيثُ لازمَ التَّكرارُ أساليبَ الشُعراءِ وطُرُقَ نَظمِهم منذُ البداياتِ الأولى لنشوءِ الشعرِ وحتَّى عصرنا الحاضر[١]، ولمْ تكنْ تلكَ المُلازمةُ لعمليةِ البناءِ والنَّظمِ اعتباطيَّةٌ فحسب، بل ثمَّةَ بواعثُ فنيَّةٌ ودلاليَّةٌ ونفسيَّةٌ تدفعُ بالشعراءِ لتوظيفهِ واستعمالهِ في شِعْرِهم، سواءُ أكانَتِ الغايةُ جماليَّةً أم إيقاعيَّةً أم معنويَّة.

والتَّكرارُ في اللُغةِ هو مصدرُ الفعلِ كرَّرَ، فيُقالُ: "كرَّرتُ عليهِ الحديثَ وكركرتُهُ إذا ردَّدتُهُ عليهِ...والكرُّ: الرجوعُ على الشيءِ، ومنهُ التَّكرارُ"[٢] و "كرَّرَ الشيءَ تكريراً، وتكراراً: أعادهُ مرَّةً بعد أخرى"[٣].

أمَّا في الاصطلاح الأدبي فقد نظرَ القدماءُ إلى التَّكرارِ على إنَّهُ ضربٌ من الإطنابِ، واستعمالُهُ يكون لتوكيدِ المعنى عند السَّامعِ، فيقول أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) في مقاصدِ الفُصحاءِ وكيفيَّةِ استعمالهِم للإطنابِ والتَّكرارِ في كلامهم: هو "ليخرجَ السَّامعُ من شيءٍ إلى شيء، فيزداد نشاطُهُ وتتوفَّر رغبتُهُ، فيصرفوهُ في وجوهِ الكلامِ إيجازه وإطنابه، حتَّى استعملوا التَّكرارَ ليتوكَّدَ القولُ للسَّامعِ"[٤]، وكان اهتمامُ القدماءِ به اجمالاً؛ نابعاً من رغبتِهم في الوقوفِ على الألفاظِ المُتشابهةِ الواردةِ في القرآن الكريمِ وتحديدِ دِلالاتِها، إذ يقولُ الخطيبُ الإسكافي أبو عبد الله الأصبهاني (ت٤٢٠هـ): فيما يتعلَّقُ بالتَّكرارِ "تدعوني دواعٍ قويَّةٌ، يبعثُها نَظرٌ ورويَّةٌ، في الآياتِ المُتكرِّرةِ بالكلماتِ المُتَّفقةِ، والمختلفةِ، وحروفها المتشابهةِ المتعلِّقةِ...تطلُّباً لعلاماتٍ ترفعُ لبسَ إشكالِها، وتخصُّ الكلمةَ بآياتها دون أشكالِها...ففتقتُ من أكمامِ المعاني ما أوقعَ فرقاناً، وصار لِمبهمِ المُتشابهِ وتكرارِ المُتكرِّرِ تبياناً..."[٥]، أمَّا في ميدانِ الشِعْرِ فابنُ رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) رأى بأنَّ التَّكرارَ يحسنُ في مواضعَ ويقبحُ في أخرى، فلا يحقُّ للشاعرِ أنْ يُكرِّرَ اسماً ما لم يكن تكرارُهُ قد جِيءَ بهِ لمعنىً ما يقصدُهُ الشاعرُ في شعرهِ، كالتشوِّقِ والإستعذابِ

---

[١] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٣٠. والمرشد إلى فهم أشعار العرب: ٢/٥٩-٦٣. والسِّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، د. محمد بن يحي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط١، ٢٠١١م: ١٢٠-١٢٢.

[٢] لسان العرب، مادة (كرَّر):٤٣/٣٨٥١.

[٣] المعجم الوسيط: ٧٨٢.

[٤] كتاب الصِّناعتين: ١٩٣.

[٥] دُرَّةُ التنزيلِ وغُرَّةُ التأويلِ، أبو عبد الله محمد بن عبد الله الأصبهاني، تح: د. محمد مصطفى آيدين، وحدة علوم القرآن لجائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، ط١، ٢٠٠٩م: ١/٢١٣-٢١٤.

إذا كان في موضعِ غزلٍ أو نسيب مثلاً، أو للتنويهِ والإشارةِ إليهِ أو التفخيمِ إذا كان مادحاً، أو للتقريرِ والتوبيخِ أو التهديدِ والوعيدِ إذا كان معاتباً أو هاجياً، أو للتوجُّعِ والتأبينِ إذا كان في موضعِ رثاءٍ[١]، وغيرها من المعاني التي يُمكن للشاعرِ التعبيرِ عنها عِبْرَ توظِيفهِ لأسلوبِ التَّكرارِ.

ولمَّا كانَ الإطنابُ زيادةَ اللفظِ أو تكريرَهُ؛ لفائدةٍ ما، فقد حدَّهُ ابنُ الأثيرِ (ت٦٣٧هـ) بقولِهِ: "والذي يُحدُّ بهِ أنْ يُقالَ: هو زيادةُ اللفظِ على المعنى؛ لفائدةٍ، فهذا حدُّهُ الذي يُميِّزُهُ عن التَّطويلِ. إذ التَّطويلُ هو زيادةُ اللفظِ عن المعنى لغير فائدةٍ، وأمَّا (التّكريرُ) فإنَّهُ دلالةٌ للفظِ على المعنى مُردَّداً، كقولِكَ لِمَنْ تستدعيهِ: أسرعْ أسرعْ، فإنَّ المعنى مردَّداً واللفظُ واحداً..."[٢]، وجعلَ ابنُ الأثيرِ التكريرَ على ضربينِ، أحدهما: التكريرُ في اللفظِ والمعنى، نحو قولنا: أسرع أسرع، والآخر: التكريرُ في المعنى دون اللفظ، كمَنْ يقول: أطعني ولا تعصني، فالمعنى واحدٌ في الأمرِ والنَّهي، ويُقسمُ هذانِ الضَّربانِ على نوعينِ أيضاً: مفيدٌ وغيرُ مفيدٍ، فما كان مفيداً فهو جزءٌ من الإطنابِ، وما يأتي لغيرِ فائدةٍ فهو جزءٌ من التَّطويل[٣]، وهذا ما جعلَ التَّكرارَ يدخلُ في بابِ الإطنابِ[٤]؛ فالشاعرُ المبدعُ الذي يعمدُ إلى استعمالهِ في شعره؛ إنَّما يُشيرُ إلى معنىً معيَّنٍ في نفسهِ.

أمَّا المحدثون فقد عدّوا التَّكرارَ من أهم العناصرِ التي تدخلُ في بناءِ النَّصِ الشعري وهندستهِ وإثرائهِ بالسِّماتِ الدلاليَّةِ والجماليَّةِ؛ لِما لهُ من دورٍ بارزٍ في تشكيلِ إيقاعِ النَّصِّ؛ لذا عُدَّ من أبرزِ أساليبِ الشِعريةِ، بوصفهِ عنصراً أساساً مرتبطاً بالنظامِ الهارموني الكامل للنصوصِ الشعريةِ، وفاعلاً في تشكيل الإيقاعِ الداخلي لها، وشحنها بالنَّغماتِ الموسيقيَّةِ الخلَّابةِ[٥]، كما "يُمسكُ الشعرَ الغنائي عن التفكّكِ والانحلالِ كما يقول (شتايجر)"[٦]، وفضلاً عن ذلك يُمكنُ القولُ بأنَّ دورَ التَّكرارِ وتأثيرَهُ في الشِّعرِ لمْ يكنْ مُقتصَرَاً على موسيقى النسيجِ الداخليةِ للنصوصِ فحسب، إذ لولاهُ لمَا تكوَّنتِ موسيقى الإطارِ الخارجي للنَّصِّ الشعري؛ فالقوالبُ الشعريَّةُ -البحور- هي وحداتٌ وزنيةٌ مُتكرِّرةٌ -التفاعيل- وهذه الوحداتُ أيضاً لمْ تُنتَجْ إلَّا بعد أنْ تتكرَّرَ مقاطعُ ساكنةٌ ومُتحرِّكةٌ فيها، كما أنَّ القوافي لَمْ تُسمَّ بهذا

---

[١] ينظر: العمدة: ٧٣/٢-٧٦.

[٢] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدَّمه وعلَّق عليه: د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعةِ والنشر، ط٢: ٣٤٤/٢-٣٤٥.

[٣] ينظر: م، ن: ٣٤٥/٢.

[٤] ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦م: ٣٣٨/٢.

[٥] ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٥م: ٢٢. وتطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان: ٣١١. والمرشد إلى فهم أشعار العرب: ٥٩/٢.

[٦] أساليب الشعرية المعاصرة: ٢٢.

الإسم؛ إلَّا بعد تكرارِ الجزءِ الأخير من البيت الشعري المُسمَّى (قافية)، أمَّا بناءُ النَّصِّ الشعري فهو ناتجٌ عن تكرارِ الأبياتِ الشعريَّةِ تباعاً، حتَّى أنَّ القصيدةَ العربيَّةَ الكلاسيكيَّةَ لم تكتسبْ هويَّتيها (سينية أو لاميَّة أو عينيَّة مثلاً) لولا تكرارُ حرفِ الرَّويِّ فيها، وقد أشارتْ المعاجمُ وكتُبُ البلاغةِ إلى هذا الأمر، فجاءَ في معجمِ المصطلحاتِ العربيَّةِ التَّكرارُ هو "أساسُ الإيقاعِ بجميعِ صورهِ، فَنَجدهُ في الموسيقى بطبيعةِ الحالِ، كما نجدهُ أساساً لِنظريَّةِ القافيةِ في الشعرِ، وسرُّ نجاحِ الكثيرِ من المُحسَّناتِ البديعيَّةِ"[١] والتَّكرارُ كظاهرةٍ اسلوبيَّةٍ وعنصرٍ مؤثِّرٍ في بِنيةِ الإيقاعِ الداخلي يلحُّ الشعراءُ في توظيفهِ واستعمالهِ؛ بوصفهِ مكمناً جماليَّاً ودلاليَّاً يعملُ على توسيعِ المعنى وتكثيفِ الدِّلالةِ في النَّصِّ الشعري؛ لِذا يمكنُ دراستُهُ من عدَّةِ زوايا:

الأولى:

موسيقيَّة، ويُمكنُ القولُ عِبْرَها أنَّ للتكرارِ أثراً موسيقيَّاً، بصرف النَّظرِ عن شكلِهِ الذي يردُ فيهِ في النَّصِّ، فهو "يخلقُ مجموعةً من المحاورِ والمرتكزاتِ التي تُغيِّرُ من شكلِ التجربةِ...وقد يكونُ لهذا الأثر الذي يُحدِثُهُ التَّكرارُ دورٌ بنائيٌّ في بلورةِ التجربةِ وتكثيفها"[٢].

الثانية:

لفظيَّة؛ "لأنَّ تكرارَ كلماتٍ معيَّنةٍ له دورٌ في إضاءةِ التَّجربةِ وتعميقِها، إذ يُشيرُ الإلحاحُ على بعضِ الكلماتِ داخل تراكيبَ ثابتةٍ أو مُتغيِّرةٍ إلى أشياءَ لا تستطيعُ التجربةُ الشعريَّةُ الإيماءَ بها دونَ هذا التَّكرارِ"[٣].

الثالثة:

قاموسيَّة، وهذه الزاويةُ نجدها غالباً في القصيدةِ الحداثيةِ التي يميلُ شكلُ البناءِ فيها إلى التعقيدِ والتكثيفِ، عبْرَ تكرارِ الألفاظِ، بالاعتمادِ على توظيفِ الصورة واستعمالِها في الشعرِ؛ لتكونَ بِنيةً عضويَّةً لبناءِ التَّجربةِ الشعريَّة للشاعرِ[٤].

وللتَّكرارِ أنواعٌ ومستوياتٌ متعدِّدةٌ تَرِدُ في النّصوصِ الشعريَّةِ، كتكرارِ الحروفِ، وتكرار الألفاظِ، وتكرارِ العباراتِ، أو تكرار الأشطرِ، فهو يجلَّى إذنْ بمستويينِ في النصِّ الشّعري: أفقي، في البيت الواحد، وعمودي، في سائر أبياتِ القصيدةِ، وسيقفُ البحثُ على الأنواعِ المتوافرةِ للتَّكرارِ في شِعرِ الأحوصِ، وهي:

---

[١] معجمُ المصطلحاتِ العربيةِ في اللغةِ والأدبِ، مجدي وهبه، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط ٢ مزيدة ومُنقَّحة، ١٩٨٤م: ١١٧-١١٨.

[٢] دراسة اسلوبية لشعر بدر شاكر السيّاب (اطروحة دكتوراه)، إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، كليَّة الدراسات العليا-الجامعة الأردنية، ١٩٩٧م: ٢٩٧.

[٣] م، ن: ٢٩٧.

[٤] ينظر: م، ن: ٢٩٧.

أوَّلاً: إيقاعُ تكرارِ الحروف

تُعدُّ الحروفُ رموزاً معبِّرةً عن الأصواتِ اللغويَّةِ، فكلُّ حَرْفٍ من حروفِ الهجاءِ يرمزُ إلى صوتٍ معيَّنٍ، ولمَّا كان الحرفُ الواحدُ أصغرَ وحدةٍ لُغويَّةٍ أو صوتيَّةٍ (الفونيم)[١]؛ فيمكنُ القولُ بديهيَّاً بأنَّهُ الرُّكنُ الرَّئيسُ الذي تُبنى عليهِ النَّصوصُ الأدبيَّةُ أساساً وتنشأُ عِبْرَ تآلفِ مجموعةٍ منها، ولكلِّ صوتٍ من هذه الأصواتِ صفاتٌ معيَّنةٌ من حيثُ المخرجِ أو الجَّهر والهمْسِ أو الشِّدَّةِ والرَّخاوةِ[٢]، وبناءً على ذلك يكتسبُ الصَّوتُ هويَّتَهُ وطَبيعتهُ الدَّقيقةَ التي تميِّزهُ من غيرهِ.

وفي عمليَّةِ الخلْقِ الشّعري يقومُ الشَّاعرُ أحياناً بالتأكيدِ والالحاحِ على صوتٍ معيَّنٍ يستدعي حضورَهُ في بعضِ المواضعِ من نصِّهِ الشّعري، وليسَ بالضَّرورةِ أنْ يكونَ استدعاؤهُ هذا مقصوداً، بل قد يكونُ صادراً منهُ دونَ قصدٍ أو وعيٍ؛ نابعاً عفو الخاطرِ من سجيَّتهِ[٣]، تدفعُهُ إلى ذلك الحالةُ النَّفسيَّةُ التي يعيشُها؛ فتكرارُ الحروف "من أبسطِ أنواعِ التَّكرارِ وأقلَّها أهميَّةً في الدّلالة، وقد يَلجأُ إليهِ الشَّاعرُ بدوافعَ شعوريَّةٍ؛ لتعزيزِ الإيقاعِ"[٤] قصْدَ مُحاكاةِ حدثٍ ما، أو قصْدَ التَّعبيرِ عن حالةٍ شُعوريَّةٍ معيَّنةٍ قد مرَّ بها الشاعرُ، كما هو الحالُ في تكريرِ الأحوصِ لصوتِ اللَّامِ في قولهِ:

[الطويل]

وَيَرْكُدُ لَيْلٌ لا يزالُ تَطاولاً فقد كان يجلو اللّيلُ وهو قصيرُ[٥]

إذ كرَّرَ الشَّاعرُ صوتَ اللَّام عشرَ مرَّاتٍ في بيتٍ واحدٍ بشكلٍ أفقيٍّ؛ فهو يشكو من جفاءِ حبيبتهِ لهُ وعدمِ نَيلِ ما تصبو إليهِ نفسُهُ، فذاتُهُ الشاعرةُ تؤكِّدُ على مسألةِ اللَّيلِ وما يعانيهِ العشَّاقُ في هذا الوقتِ تحديداً، فإذا جنَّ اللَّيلُ تذكَّرَ كلُّ عاشقٍ معشوقتهِ، وتهيجُ صبابتُهُ وتُثارُ لواعجُ الحُبِّ لديهِ، وحتَّى يُصوِّرَ الأحوصُ هذه الحالةَ الانفعاليةَ للمُتلقّي ويتمكَّنَ من التأثيرِ بهِ ويجعلهُ متفاعلاً معهُ عند سماعِ هذا البيتِ أو قراءتهِ، عَمَدَ إلى إبرازِ صوتِ اللَّامِ بشكلٍ لافتٍ للانتباهِ بعدما كرَّرهُ عشْرَ

---

[١] أطلق دي سوسور على الوحدات الصوتيَّة الصغيرة تسمية (الفونيمات)، إذ إنَّ لهذه الفونيمات الفونيمات أثراً متبادلاً يكون ما بين الوحدات المنطوقة والوحدات السَّمعيّة، فالفونيم إذن هو"وحدة مركَّبة لها جذرٌ في السلسلة المنطوقة وآخر في السلسلة السمعية". علم اللغة العام، فرديناند دي سوسور، تر: د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: د. مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد-العراق، ط٣، ١٩٨٥م: ٥٨.

[٢] ينظر: الصَّوتيات والفونولوجيا: ١٥-١٧.

[٣] ينظر: الإيقاعات الرَّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي -رصدٌ لأحوالِ التَّكرارِ وتأصيلٌ لعناصر الإيقاع الدَّاخلي-(بحث)، د. مصلح عبد الفتَّاح النَّجار، أفنان عبد الفتَّاح النَّجار، مجلَّة جامعة دمشق، مج ٢٣، ع ١، ٢٠٠٧م: ١٣٧.

[٤] م، ن: ١٣٧.

[٥] الديوان: ١٥٥.

مرَّاتٍ في هذا الجزءِ تحديداً من القصيدةِ، فاللَّامُ من الأصواتِ المجهورةِ التي تأتي تارةً مرقَّقةً، وتارةً أخرى مغلَّظةً، وصوتُهُ اللّامِ بطبيعتهِ متوسّطٌ بين الشِّدَّةِ والرَّخاوةِ[١]، فتكرارُ الشَّاعرُ لهذا الصَّوتِ يُسهمُ إلى حدٍّ كبيرٍ في إضافةٍ إيقاعيَّةٍ مميَّزةٍ لموسيقى البيتِ بشكلٍ عام؛ عِبْرَ شحنهِ بنَّغماتٍ موسيقيَّةٍ متولِّدةٍ من تماثلِ صوتِ اللَّام المُتكرِّرِ والمنتشرِ بين أجزاءِ البيتِ الشّعري.

ومن الأصواتِ المجهورةِ المتوسّطةِ بين الشدَّةِ والرَّخاوة، التي برزُ تكرارُها أيضاً عند الشَّاعرِ صوتُ النّونِ في قولهِ:

[الطويل]

فَنَحنُ نُرَجّي نَفعَهُ ونَخافَهُ وكلْتاهُما مِنْهُ بِرِفْقٍ نُصانِعُ[٢]

وهذا البيتُ من قصيدةٍ طويلةٍ يمدحُ فيها الأحوصُ يزيدَ بنَ عبدِ الملك بن مروان، ويذكرُ فيها أيضاً يزيدَ بنَ المهلَّبِ[٣]، وعِبْرَ هذا البيتِ تتَّضِحُ لنا هيئةُ الشَّاعرِ وتظهرُ حالتُهُ الانفعاليَّةُ جليَّاً، فقد امتزجَتْ عندهُ حالةُ المدْحِ والمُلاطفةِ والتَّودّدِ التي يرجو التَّقرّبَ بها من ممدوحهِ مع حالةِ الخوفِ منَ الحاكمِ الَّذي أجبرهُ على هجاءِ يزيدِ بنِ المهلّب، وبما أنَّ الأصواتَ اللُّغويَّةَ دوالٌّ، فهي إذنْ تُحيلُ القارئَ أو السَّامعَ إلى مدلولاتٍ معيَّنةٍ، فتكرارُ الشاعرِ لصوتِ النَّونِ ثمان مرَّاتٍ أحدثَ رنَّةً موسيقيَّةً في أُذُنِ السَّامعِ ناتجةً عن الإيقاعِ الَّذي أضافهُ صوتُ النّونِ المتكرِّرِ في البيتِ، وهو صوتٌ مجهورٌ متوسِّطٌ بين الشَّدَّةِ والرَّخاوة[٤]، وقد أسهمَ هذا الصَّوتُ في تقويةِ الجرْسِ الموسيقي فيه، فضلاً عن كشفهِ عن الحالةِ الشعوريَّةِ الّتي يعيشها الشاعرُ؛ فصوتُ النَّونِ ـ كما يرى حسن عبَّاس ـ صوتٌ يعبِّرُ عن التَّوترِ والخوفِ والألمِ العميقِ والخشْيَةِ أو الخشوعِ[٥]، وهذا يمكنُ ملاحظتُهُ جليَّاً في البيتِ الشّعريّ أعلاه، فالشَّاعرُ قد صرَّحَ عَلَناً عن خوفهِ وخشيتهِ من الحاكم، إذ كيفما كان الحاكمُ، كان الشَّاعرُ مضطرَّاً إلى مسايرتهِ ومجاراتهِ؛ لِيَأمَنَ منه.

وقد يلْجأُ الشاعرُ أحياناً إلى تكرارِ أكثرِ من صوتٍ لُغويٍّ في البيت الشعريِّ الواحد، ويكون ذلك بدافعٍ نفسيٍّ أو معنويٍّ يضطرّهُ إلى هذا الأمرِ، كما في قولهِ:

[الطويل]

---

[١] ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس: ٥٥-٥٦.
[٢] الديوان: ١٨٨.
[٣] ينظر: كتاب جُمَل من أنساب الأشراف -بنو عبد شمس-، أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري(ت٢٧٩هـ)، تح: د. سهيل زكَّار، و د. رياض زركلي، بإشراف مكتب البحوث والدراسات في دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٦م: ٣٤٢/٨-٣٤٣.
[٤] ينظر: استخدامات الحروف: ١١٠.
[٥] ينظر: خصائص الحروف: ١٥٨.

لَعَمْرُكَ ما اسْتَوْدَعتُ سِرِّي وسِرِّها سِوَانا؛ حِذاراً أنْ تضيعَ السَّرائرُ[١]

فالشَّاعرُ قد استثمرَ الصَّوتَ اللّغويَّ بوصفهِ أحَدَ أهمِّ مكوِّناتِ النَّصِّ الشعري لتعميقِ وتوسيعِ المعنى الَّذي يريدُ إظهارهُ؛ فالبنيةُ الصَّوتيةُ تأخذُ بيدِ القارئِ الحاذقِ إلى بنيةٍ دلاليَّةٍ أعمق داخل النَّصِّ الشعري[٢]، إذ إنَّ "دراسة الإمكاناتِ الصَّوتيَّةِ في الشِّعرِ إنَّما هي بحثٌ في بنيةٍ صوتيَّةٍ – دلاليَّةٍ"[٣] معاً، ولذا لمَّا أرادَ الشَّاعرُ التأكيدَ على صونِ حبيبتهِ وحفظِ سرِّها، كرَّرَ صوتَ الرَّاءِ ثمان مرَّاتٍ وصوتَ السينِ ستَّ مرَّاتٍ، أو ربَّما دفعتهُ سجيتُهُ ونفسُهُ المنفعلةُ إلى توظيفِ ذلك من دون قصدٍ، فالرَّاءُ صوتٌ مجهورٌ مكرَّرٌ ينتجُ عن التقاءِ طرفِ اللسانِ عدَّة مرّاتٍ بحافَّةِ الحنكِ[٤]، وتكرارُهُ عندَ النُّطقِ بهِ أوَّلاً وفي بقيةِ أجزاءِ البيتِ ثانياً، جاءَ مناسباً مع رغبةِ الشَّاعرِ المتكرِّرة في حفظهِ للسّرِ وتأكيدهِ عليه، أمَّا صوتُ السّينِ فهو من الأصوات الأسلية أو الصَّفيريَّة، وهو رخوٌ مهموسٌ[٥]، "وصوتُه المتماسك النَّقي يوحي بإحساسٍ لمسيٍّ بينَ النعومة والملاسة"[٦] وهو بصفاتهِ هذه جاء متلائماً مع الحبيبةِ التي تنمازُ بالرَّقةِ واللطافةِ والغُنوجةِ، فضلاً عن الإشارةِ الّتي يتضمَّنُها هذا الصوتُ إلى السِّرِ والسَّريرةِ، فالصوتانِ معاً قد ولَّدا جوَّاً إيقاعيَّاً مميَّزاً ولافتاً للانتباهِ، مشحوناً بنغماتٍ موسيقيَّةٍ خلَّابةٍ تؤثِّرُ بالمتلقّي ما إنْ تتلقَّاها اسماعُهُ.

ومنَ الشَّواهدِ الأخرى الَّتي بَرَزَتْ فيها بنيةُ التَّكرارِ، قولُهُ الَّذي تكرَّرَ فيهِ صوتُ الباءِ، إذ يقولُ:

[الطويل]

ولولا الّذي بَيني وبَينَكِ لَمْ تَجُبْ مَسافة ما بينَ البويبِ ويَثْربِ[٧]

يوجِّهُ الشاعرُ خطابَهُ إلى محُبوبَتِهِ سلمى التي يذكرُها في البيتِ السابقِ لهذا البيتِ[٨]، ويتَّضِحُ عِبْرَ ذلكَ البُعْدُ المكانيُّ الَّذي يفصلُ بين الحبيبَينِ، فلولا حُبَّها الذي أسَرَ فؤادَهُ لمْ تُقطعْ مسافاتٌ بعيدةٌ كالمسافةِ ما بينَ البويبِ ويثْربِ، وهما موضعانِ بعيدانِ عن بعضِهما: الأوَّلُ في العراقِ أو مصر[٩]، والثاني في الحجازِ، وفي الواقعِ

---

[١] الديوان: ١٤٧.
[٢] ينظر: البنى الأسلوبية دراسة في (انشودة المطر) للسّياب، د. حسن ناظم، الناشر: المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء-المغرب، ط١، ٢٠٠٢م: ٩٧.
[٣] م، ن: ٩٧.
[٤] ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس: ٥٧.
[٥] ينظر: م، ن: ٦٧.
[٦] خصائص الحروف: ١٠٩.
[٧] الديوان: ١٠٦.
[٨] ينظر: م، ن: ١٠٦.
[٩] ينظر: معجم البلدان: ٥١٢/١.

فإنَّ المسافةَ بعيدةٌ بين الموضعينِ، ولمَّا كان الحالُ كذلك، نلحظُ بأنَّ الشاعرَ قد لَجَأَ إلى تكرارِ صوتَ الباءِ سبْعَ مرَّاتٍ في هذا البيتِ، وفضلاً عن كونِهِ صوتاً انفجاريَّاً مجهوراً[١]، فهو ملائمٌ للتعبيرِ عن الحالةِ الانفعاليةِ الَّتي يعيشُها الشَّاعرُ؛ فالمصادرُ التي تُعبِّرُ عن حالِ الشَّاعرِ مثل الحُبِّ، أو البَيْنِ، أو البُعادِ تتضمَّنُ صوتَ الباءِ الانفجاري، وليسَ ذلك فحسب، بل إنَّ اختيارَ الشَّاعرِ لهذينِ الموضعينِ دون غيرهما كان ذكيَّاً؛ بوصفهما لفظينِ مختومينِ بصوتِ الباءِ من شأنهما تقويةِ جِرْسِ البيتِ، لذا عَمَدَ الشَّاعرُ إلى إبرازِهِ بشكلٍ ملحوظٍ في البيتِ، فجاءَ مناسباً جدَّاً مع ما يريدُ الشَّاعرُ تصويرَهُ، إذ زادَ من إيقاعيَّةِ البيتِ وجعلَهُ أكثرَ تأثيراً في أُذُنِ المُتلقِّي، ويتجلَّى ذلك عبْرَ الأداءِ الموسيقيِّ للبيتِ الشّعريِّ بما تُضفيهِ الأصواتُ (الفونيمات) من تأثيرٍ نغميٍّ عليه، وقد آزارَ الشَّاعرُ صوتَ الباءِ بصوتِ الواوِ الَّذي كرَّرهُ خمسَ مرَّاتٍ في هذا البيت تعبيراً عن معانٍ عدَّةٍ؛ وذلك لِما يتَّصفُ بهِ هذا الصَّوتُ من طاقةٍ تعبيريَّةٍ عن الانفعال المؤثِّرِ في بعضِ الظَّواهر[٢]. ولا يُقتصرُ الأمرُ على الأصواتِ المجهورةِ فقط، بل حتَّى الأصوات الرَّخوة المهموسةِ أيضاً، ويتَّضحُ ذلك في قولهِ الذي يتكرَّرُ فيه صوتُ الفاءِ، إذ يقول:

[الطويل]

تَبَوَّأنَ بَيضاً في أفاحيصَ قفْرةٍ فَهُنَّ بِفَيفاءِ الفلاةِ ودائعُ[٣]

وفي هذا البيتِ نلحظُ دِقَّةَ الشَّاعرِ في الأصواتِ اللغويَّةِ الّتي يختارها في بناءِ نصِّهِ، فهو يصفُ دِقَّةَ تخيُّرِ المواضعِ، كما يفعلُ طَّائرُ القطاةِ الَّذي يتخيَّرُ المكانَ الَّذي يضعُ بيوضَهُ فيهِ والَّذي يُسمَّى بالأفحوصِ[٤]، فجاءَ صوتُ الفاءِ متلائماً مع طبيعةِ الطائرِ الخفيفةِ ورقَّتِهِ، وحذَرِهِ في اختيارِ موضعِ مبيضِهِ، لذا كرَّر الشاعرُ صوتَ الفاءِ الرَّخو المهموس[٥] في هذا البيت الشَّعريّ سبْعَ مرَّاتٍ ، مُعزِّزاً بذلك إيقاعَ البيتِ بإيقاعٍ مُتكرِّرٍ نابضٍ بالجَّمالِ والتأثيرِ في الأداءِ الموسيقي، الأمرُ الَّذي يُؤثِّرُ في المتلقِّي ويجعلهُ شريكاً في تحديد وتفسير المعنى الذي يرومُ الشَّاعرُ الإشارةَ إليهِ؛ وهذا ما تنمازُ به طبيعةُ البِنْيَةُ التَّكراريَّةُ "الّتي تتجاوز حدودَ الإمكاناتِ النَّحويَّةِ واللغَويَّةِ الصَّرف، لِتصْبحَ أداةً موسيقيَّةً – دلاليَّةً في آنٍ"[٦] معاً، وهذا ما نلحظُهُ بين قولِهِ الَّذي تكرَّرَ فيهِ صوتُ الباءِ سَبْعَ مرَّاتٍ، وقولِهِ الَّذي تكرَّرَ فيهِ صوتُ الفاءِ سبْعَ مرَّاتٍ أيضاً، إذ أنَّ الشَّاهدينِ متساويانِ في عددِ المرَّاتِ الَّتي تكرَّر فيهما الصَّوتانِ

---

[١] ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس: ٤٧.
[٢] ينظر: خصائص الحروف: ٩٥.
[٣] الديوان: ١٨٧.
[٤] ينظر: المعجم الوسيط: ٦٧٥.
[٥] ينظر: استخدامات الحروف العربية (مُعجميَّاً، صوتيَّاً، صرفيَّاً، نحويَّاً، كتابيَّاً)، سليمان فيَّاض، دار المرّيخ للنشر، الرياض-المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨م: ٩٣.
[٦] القصيدة العربية الحديثة: ٢٠٩.

المذكورانِ، فما الفرْقُ بين التَّكرارينِ؟ فالفرْقُ إذن يكمنُ في طبيعةِ الانفعالِ المتباينِ في كلا الحالينِ اللَّذين يعيشهما الشَّاعرُ، فعندما كان متغزِّلاً بحبيبتهِ تائقاً لها، كان محتدمَ المشاعرِ متوهِّجاً، لذا فرَضتْ عليهِ طبيعةُ الحالِ استدعاءَ صوتٍ انفجاريٍّ مجهورٍ، فكرَّرَ صوتَ الباءِ، على العكسِ من الحالِ الثَّانيةِ الَّتي يصفُ بها مواضِعَ مبيضِ القطاةِ، والَّتي فرَضَتْ عليهِ صوتاً رخواً مهموساً يتلاءمُ مع طبيعةِ الحالِ. ولهذا عُدَّ التَّكرارُ أداةً دلاليَّةً في النَّصِّ الأدبي.

وتبقى بِنْيةُ التَّكرارِ بوصفها بنيةً تعبيريَّةً أو اسلوبيَّةً، مميَّزةً عن سائرِ البِنَى الأخرى من حيثُ الأهميَّة والمتعة؛ لِمَا تحويهِ من امكاناتٍ تعبيريَّةٍ فاعلةٍ في الخطاب الشّعري[١]، ومؤثِّرةٍ في البناءِ الموسيقي الداخلي له، ويُلحظُ ذلك على سبيل المثالِ في قولِ الأحوصِ الَّذي تكرَّر فيه صوتُ التاءِ، إذ يقول:

[الطويل]

وقَدْ ثَبَتَتْ في القلبِ مِنْكِ مَودَّةٌ كما ثَبَتَتْ في الرَّاحتينِ الأصابعُ[٢]*

عمدَ الشاعرُ إلى إبرازِ صوتِ التاءِ، وذلك بعد أنْ كرَّرهُ ستَّ مرَّاتٍ في هذا البيت، وصوتُ التاءِ "صوتٌ شديدٌ مهموسٌ، لا فرْقَ بَينَهُ وبَينَ الدَّالِ سوى أنَّ التاءَ مهموسةٌ والدَّال نظيرَها المجهور"[٣]، ولكي يعبِّرَ الشاعرُ عن مدى حُبِّهِ لحبيبتهِ وتعلُّقِ فؤادهِ بها، شبَّهَ ثباتَ محبَّتِها في قلبهِ بثباتِ الأصابعِ براحةِ اليدينِ، وهو ثباتٌ لا ينفكُّ البتّة، فكرَّرَ صوتُ التاءِ الانفجاريِّ؛ بغيةَ تصويرِ حالته الشّعوريَّةِ وابراز عواطفهِ الدَّاخليةِ التي تجيشُ بصدره، فأضافَ بذلك ايقاعاً ماتعاً إلى إيقاعِ البيت مُدلِّلاً بهِ على معنىً في نفسه؛ "لأنَّ الإيقاعَ الّذي يُهيمنُ على الشَّاعرِ لحظةَ الإبداعِ هو إيقاعٌ مغرقٌ في الخصوصيَّةِ"[٤] يتناسبُ غالباً مع حالِ الشَّاعر، غيرَ أنَّ ذلك لا يمنعُ من أنْ ينحى الشاعرُ منحىً نمطيَّاً في عملية الإبداعِ والخلقِ الفنّي، إلَّا أنَّ صوتَ التَّاءِ هنا لَمْ يكنْ ملائماً لتجربتهِ الانفعاليَّةِ فحسب، بل جاءَ متلائماً حتَّى مع

---

[١] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٣٠.

[٢] الديوان: ١٨٦.

* اختُلِفَ في نِسْبةِ هذا البيت، فابنُ سلاَّم الجُمحي نسَبَهُ إلى الأحوصِ في قصيدةٍ أورَدها في طبقاتهِ، ذكر منها ثمانِيةَ عشرَ بيتاً، والبيت: وقد ثبتتْ في الصَّدر...، فضلاً عن جامعِ شِعرِ الأحوصِ ومحقِّقِه الدكتور عادل سليمان جمال الَّذي نَسَبَهُ إلى الأحوصِ في قصيدةٍ أوردَها بلغت أربعةَ وخمسين بيتاً، أمَّا أبو الفرج الأصفهاني فقد نسبَهُ إلى قيسِ بن المُلوّحِ في مُقطَّعةٍ من ثلاثةِ أبياتٍ، والبيت: لقد ثبتتْ في القلبِ...، كما نسبَه عبدُ السَّتار أحمد فرَّاج جامعُ شِعْرِ ابنِ الملوّحِ إلى قيسِ المجنون في مقطَّعةٍ من ستَّةِ أبياتٍ أوردها في شِعرهِ، والبيت: لقد ثَبَتَتْ في القَلبِ منكِ محبَّةٌ...، وأظنُّ أنَّ ذلك واقعٌ من قبيلِ التَّناصِ ما بين الشَّاعرينِ. ينظر: طبقات فحول الشُّعراءِ: ٦٦١/٢. والديوان ـ شعر الأحوص ـ: ١٨٦. الأغاني: ٣٠/٢. وديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح: عبد السَّتار أحمد فرَّاج، دار مصر للطباعة: ١٤٦.

[٣] الأصوات اللغوية، أنيس: ٥٣.

[٤] موسيقى الشعر العربي دراسة فنِّيَّة وعروضيّة: ٢٣/١.

المقاربةِ الّتي ساقها الشَّاعرُ؛ فقد صنَّفهُ حسن عبَّاس من ضمن الحروفِ اللَّمسيَّةِ؛ "لأنَّ صوتَهُ يوحي فعلاً بإحساسٍ لمسيٍّ مزيجٍ من الطَّراوةِ والليونة"[١] فحاسَّةُ اللّمسِ لا تتمُّ إلَّا عِبْرَ أصابعِ اليد، ومن هنا تتجلَّى عبقريةِ الشَّاعرِ ومقدرتهِ الفنّيَّةِ في التَّصوير والتَّعبيرِ، وهذا ما يزيدُ النسيجَ الدَّاخلي للنصِّ الشعري جمالاً وموسيقيَّةً وتأثيراً في المتلقّي.

وقد يأتي تكرارُ الصوتِ عموديَّاً كما في قولهِ الذي تكرَّرَ فيه صوتُ الهمزةِ في مفتتحِ كُلِّ بيتٍ، إذ يقول:

[البسيط]

يا معْمرٌ يا بنَ زَيدٍ حينَ تَنْكِحُها ... وَتَسْتبدُّ بأمرِ الغيِّ والرَّشَدِ*
أمَا تَذَكّرْتَ صَيْفيَّاً فَتَحْفَظَهُ ... أو عاصِمَاً أو قَتيلَ الشِّعْبِ مِنْ أحُدِ؟
أكُنتَ تَجْهَلُ حَزْمَاً حِيْنَ تَنْكِحُها ... أمْ خِفْتَ، لازِلْتَ فيها جائعَ الكَبِدِ؟
أبَعْدَ صِهْرِ بَني الخطّابِ تَجْعلُهُم ... صِهْراً، وبَعدَ بَني العوَّامِ مِنْ أسَدِ؟[٢]

نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قد أكثرَ مِنِ استعمالِ صوتِ الهمزةِ في أبياتهِ هذه، فاستهلَّ البيتَ الثانيَ، والثَّالثَ، والرَّابعَ، بصوتِ الهمزةِ، فضلاً عن استعمالهِ لهُ في حشوِ الأبياتِ، فوردَ في وسطِ كلمة (بأَمر) في عجْزِ البيت الأوَّلِ، وفي عجْزِ البيتِ الثاني في حرفِ (أو) مرَّتينِ، وفي كلمةِ (أُحُد)، وفي عجْزِ البيتِ الثَّالثِ في حرفِ (أم)، وفي كلمةِ (أَسَد) في عجْزِ البيتِ الرَّابعِ، ويتَّضِحُ عِبْرَ ذلك امتعاضُ الشَّاعرِ وغضبُهُ من مَعْمرَ بنِ عبدِ الله بن حنظلةِ؛ لأنَّهُ وافقَ على تزويجِ أختِهِ من رجلٍ من بني حزمٍ[٣]؛ فقد كانت بين الأحوصِ و بين بني حزمٍ عداوةٌ وبغضاءٌ[٤]، لذلك أخذَ بتوبيخِ معمرَ وتقريعهِ، عبْرَ الاستفهاماتِ التَّوبيخيَّةِ التَّقريريَّةِ المتتاليةِ في مفتتحِ الأبياتِ[٥]، ولأنَّ الهمزةَ صوتٌ شديدٌ يحدثُ باندفاعِ الهواءِ من الجوفِ وصولاً إلى فتحةِ المزمارِ في الحلقِ[٦]، فقد استعملهُ الشَّاعرُ تسْعَ مرَّاتٍ في أبياتهِ أعلاه، ثمانَ

---

[١] خصائص الحروف: ٥٥.

*إنَّ الاسمَ المنادى المفرد لا يُنوَّن، وهذا ما تواضع عليهِ علماءُ النحوِ، لكنَّ الشَّاعرَ في هذا البيتِ قد نوَّن الاسمَ المنادى: معمرٌ؛ للضرورةِ الشعريَّةِ؛ كي يستقيمَ الوزنُ، ويُسمَّى في مثل هذ الحالةِ تنوين الضَّرورة. ينظر: النحو العربي أحكامٌ ومعانٍ، د. محمد فاضل السامرَّائي، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٤م: ٣٤١/٢.

[٢] الديوان: ١٣٥.

[٣] ينظر: الأغاني: ٢٠١/١٥.

[٤] كان سببُ هذه العداوةِ أنَّ ابنَ حزمٍ قد جَلَدَ الأحوصَ ذات يومٍ وصبَّ فوقَ رأسهِ الزَّيتَ في المدينةِ على مرأىً ومسمعٍ من الناسِ، وهذا ما ولَّدَ حقداً وغضباً شديدينِ في نفسِ الشَّاعرِ على آلِ حزمٍ أجمع. ينظر: الأغاني: ١٦٧/٤.

[٥] ينظر: مغني اللَّبيبِ عن كُتُبِ الأعاريب، ابن هشام الأنصاري (ت٧٦١هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ١٩٩١م: ٢٤/١-٢٥.

[٦] ينظر: الأصوات اللغويَّة، أنيس: ٧٧.

مرَّاتٍ في بدايةِ الكلمةِ، ومرَّةً واحدةً في وسطِ كلمة (بأَمرٍ) في لبيت الأوَّلِ، ليبرزَ حالةَ الغضبِ والامتعاضِ الثائرةِ في نفسِ الشاعرِ، و يتمكَّنَ من استخراج آهاتهِ إلى العالم الخارجي المحيط به؛ لأنَّ من صفاتِ صوتِ الهمزةِ هو البروز إذا ما جاء في بدايةِ الكلمةِ، فبهِ يستطيعُ الشَّاعرُ لفتَ انتباهِ مَنْ حوْلهُ[١]، وبهذا فقد شحنَ أبياتَهُ بطاقةٍ صوتيَّةٍ مؤثِّرةٍ استطاعَ عِبْرَها إثراءَ الإيقاعِ الدَّاخلي للأبياتِ، وتعميقَ المعنى المُرادِ إيصاله؛ كُلُّ ذلك عِبْرَ تكرارهِ لصوتِ الهمزةِ الشَّديدِ.

وحينَ يُريدُ الأحوصُ التأكيدَ على سموِّ نَسبِهِ، والافتخارِ والتَّباهي به، عمدَ إلى تكرارِ صوتِ الواوِ في مُفتتحِ أبياتهِ، إذ يقول:

[الطويل]

وما أنَا بالمخْسوسِ في جِذْمِ مالكٍ ولا بالمُسمَّى ثَمَّ يَلتَزمُ الإسما
ولكنْ أبي لو قد سألتَ وَجَدْتَهُ توسَّطَ مِنها العِزّ والحَسَبَ الضَّخما
ولَسْتَ بِلاقٍ سَيِّداً سادَ مالِكَاً فَتَنْسُبُهُ إلّا أباً لِيَ أو عمَّا[٢]

لقد استهلَّ الشَّاعرُ أبياتَهُ بصوتِ الواوِ، وكرَّرَ استعمالَهُ حتى في أبياتٍ أخرى من القصيدة[٣]، فضلاً عن استعمالهِ له في حشو الأبياتِ؛ ليوسّعَ بذلك دائرةَ المعنى لدى المُتلقّي ويُرسِّخَهُ في ذهنهِ، عِبْرَ ابرازِ صوتِ الواو ثلاثَ مرَّاتٍ في بدايةِ الأبياتِ، وستَّ مرَّاتٍ في بقيَّةِ أجزاءِ الأبياتِ، وهذا التَّكرارُ لصوتِ الواو في مفتتحِ الأبياتِ يُثري الموسيقى الدَّاخليَّةِ للنَّصِّ، ويُحدثُ تلاحقاً إيقاعيَّاً ومعنويَّاً ودلاليَّاً في ذهن المُتلقّي، وصوتُ الواوِ مجهورٌ مُرقّقُ الحركاتِ، لذا يَعدُّهُ البعضُ بأنَّهُ شفويٌّ [٤]، وهناكَ مَنْ يرى بأنَّهُ مِنْ أصواتِ اللِّينِ الجَّوفيَّةِ التي تُستعملُ للانفعالِ المؤثّرِ في الظواهر[٥]، إذا ما أرادَ الشَّاعرُ ابرازَ معنىً معيَّنٍ في مخيَّلتهِ وإيصالَهُ للمتلقّي والتأثير به، فيعمدُ حينها إلى تكرارِ وحدةٍ صوتيَّةٍ معيَّنةٍ في نسيجهِ الشِّعري؛ فثمَّة "علاقةٌ دقيقةٌ بين التَّكرار الصَّوتي بشتَّى ضروبهِ وبين صوت الشَّاعرِ الدَّاخلي"[٦]، وقد يتجاوزُ ذلك الحدَّ فيُكرِّرُ وحداتٍ لُغويَّةً مكوَّنةً من مجموعةِ أصواتٍ متآلفة، فيتجلَّى ذلك في تكرارِ اللفظةِ في شِعرهِ، كما الحالُ في الفقرةِ الآتيةِ.

ثانياً: إيقاعُ تكرارِ اللّفظةِ

---

[١] ينظر: خصائص الحروف: ٩٣.
[٢] الديوان: ٢٤٣.
[٣] ينظر: م، ن: على سبيل المثال الأبيات: (٨-٩-١٠-١١-١٢): ٢٤٢-٢٤٣.
[٤] ينظر: استخدامات الحروف: ١١٧.
[٥] ينظر: خصائص الحروف: ٩٥.
[٦] موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية: ١٧/١.

إنَّ لهذا الضَّربِ من التَّكرارِ دوراً مهمَّاً ومؤثِّراً جداً في إثراءِ الموسيقى الدَّاخليَّةِ للنَّصِّ الشعري، إذا ما أرادَ الشَّاعرُ إحداثَ نوعٍ منَ التَّفاعلاتِ النَّفسيةِ التي تُسهمُ كثيراً في خلقِ حالةٍ تصوّريَّةٍ في ذهن المتلقّي، فتجذبهُ نحو النَّصِّ وتُثيرُ بعضَ التَّساؤلاتِ بداخلهِ، فيكونُ التَّكرارُ حينها قد أدَّى غرضَهُ في توسيع المعنى وترسيخهِ بأسلوبٍ جميلٍ ومؤثّرٍ؛ وقد أشارَ النَّقَّادُ إلى جملةٍ منَ المسوِّغاتِ التي تدفعُ بالشَّاعرِ إلى تكريرِ اسمٍ معيَّنٍ[1]، ففي البيت الَّذي يقولُ الأحوصُ فيهِ:

[الطويل]

أمِنْ آلِ سَلْمَى الطّارقُ المُتأوِّبُ إليَّ، وبِيشٌ دونَ سَلْمَى وكَبْكَبُ[2]

نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قدْ كرَّر اسمَ (سلمى) مرَّتينِ في البيتِ نفسهِ، ومنَ المؤكَّدِ أنَّهُ لمْ يكنْ تكراراً اعتباطيَّاً من لدُن الشاعرِ؛ إذْ أنَّ سلمى هي حبيبتُه التي ابتعد عنها، وحالتْ بينهما مواضعُ مثل (بيش وكبكبُ) وهما اسمانِ لموضعينِ بعيدينِ عن مكانِ الشَّاعرِ[3]، فدفعهُ شوقُهُ لها وهيامُهُ بها إلى تكرير اسمها؛ ليُقوّي بهِ نغمَ البيتِ ويُثري إيقاعَهُ بإيقاعٍ جديدٍ ناتجٍ عن تكرارِ الاسمِ المحبَّبِ في نفسِ الشَّاعرِ، فضلاً عن جذب انتباهِ المتلقّي نحو النَّصِّ، فكانَ تكرارُ الشَّاعرِ نابعاً من وَلَهٍ وشوقٍ في نفسهِ، كما عبَّرَ عن ذلك ابنُ رشيق القيرواني في قولهِ: "ولا يجب للشَّاعرِ أنْ يُكرِّرَ اسماً إلَّا على جهةِ التَّشوّقِ والاستعذاب، إذا كان في تغزّلٍ أو نسيبٍ"[4]، أو إنَّهُ يُريدُ التّأكيدَ على معنىً معيَّنٍ في نفسهِ، فيُكرِّرُ اللفظَ؛ لتنبيهِ المتلقّي إلى ذلك واستمالتهُ نحوه، كما في قولهِ:

[الطويل]

وأحبسُ عنْكِ النّفسَ، والنّفسُ بِقُرْبِكِ، والمَمْشَى إليكِ قريبُ[5] صبَّةُ

إذْ كرَّرَ لفظةَ (النَّفس) مرَّتينِ في صدر البيتِ وجعلَ اللَّفظتينِ متجاورتينِ؛ لشحنِ البيتِ الشَّعري بطاقةٍ شعوريَّةٍ وانفعاليَّةٍ تجعلُ من إيقاعهِ إيقاعاً نابضاً ومؤثّراً في أُذنِ المتلقّي، فضلاً عن إبرازِ المعنىَ الَّذي يجولُ في ذهنِ الشَّاعرِ، والذي يؤكِّدُ الشَّاعرُ على توسيعِهِ وتوصيلهِ للمتلقّي عِبْرَ إيقاعِ التكرارِ الَّذي أضافهُ، وتتجلَّى

---

[1] ينظر: العمدة: ٧٣/٢-٧٧. وقضايا الشعر المعاصر: ٢٤١-٢٤٣.

[2] الديوان: ٩٢.

[3] بِيش: بكسرِ الباءِ، موضعٌ باليمنِ، قريبٌ من دهلك، أمَّا كبكبُ: فهو ذاتُهُ الَّذي يُسمَّى نَجْدَ كبكب أو طريقَ كبكب، وهو جبلٌ يكونُ بظهرِ الشَّخصِ إذا وقفَ بِعَرفة. ينظر: معجم البلدان: ٥٢٨/١، و ٢٦٥/٥.

[4] ينظر: العمدة: ٧٤/٢.

[5] الديوان: ٩٥.

فاعليَّةُ التَّكرارِ في الإيقاعِ الدَّاخلي للنَّصِّ عِبْرَ تواشج الوظيفةِ الإيقاعيَّةِ مع الوظيفةِ الدّلاليَّةِ له، وواقعاً أنَّ هذا التَّواشجَ "يجعلُ منَ التَّكرارِ تقنيَّةً إيقاعيَّةً تؤكِّدُ دلالةِ النَّصِّ وترتبط بمعناه"[١]، ويبدو للمتلقّي أنَّ الفائدةَ من هذا التَّكرارِ؛ هو لاستجلاءِ تعلُّق نفسهِ بحبيبتهِ التي مهما حاول أنْ يحبسَ نفْسَهُ عنْها ويمنعَ فؤادَهُ منها، تتوقُ نفسُهُ إليها شوقاً وهياماً.

وقد يأتي التَّكرارُ "في الهجاءِ على سبيلِ الشُّهرةِ، وشِدَّةِ التَّوضيعِ بالمهجو"[٢]، كما في قولِ الشَّاعرِ:

[الوافر]

سلامُ اللهِ يا مطرٌ عليها وليسَ عليكَ يا مطرُ السَّلامُ[٣]

فالشَّاعرُ كرَّرَ اسمَ مَطَرٍ مرَّتينِ في هذا البيتِ، ومَطَرُ هو زوجُ أُختِ زوجةِ الأحوصِ، وقد ازدراهُ الأحوصُ وامتعضَ منهُ عندما رآهُ؛ لدمامةِ وجههِ، إذ لمْ يرَ فيه كفؤاً لزوجتهِ التَّميميَّةِ، حتَّى أنَّ مطراً همَّ بهِ ليقتلهُ لو لا أنْ حالتْ بين الاثنينِ زوجتاهما[٤]، لذلك كرَّرَ اسمَهُ مرَّتينِ؛ تنكيلاً بهِ وانتقاصاً منهُ، وهذا التَّكرارُ بطبيعتهِ سيولِّدُ قيمةً إيقاعيَّةً ودلاليَّةً تُضافُ إلى موسيقى البيت، من شأنِها استقطابُ ذهنِ المتلقّي وشدُّهُ نحو النَّصِّ.

وقد يُكرِّرُ الشَّاعرُ الفعلَ والاسمَ معاً في البيت الواحد، كما في قولهِ:

[البسيط]

طَافَ الخيالُ وطَافَ الهمُّ عِنْدَ الفِراشِ، فَباتَ الهمُّ مُحتضِرَا[٥] فاعتكرا

كرَّر الشَّاعرُ الفعل (طاف) مرَّتينِ، كما كرَّر الاسمَ(الهمُّ) الَّذي جاء فاعلاً مرَّتينِ أيضاً، وهذه التّكراراتُ تكشف لنا عن حالِ الشَّاعرِ المتعبِ والمثقلِ بالهمومِ، فضلاً عن ملازمةِ الأرقِ له وعدمِ قُدرتِهِ على النَّومِ، وهذا هو حالُ العشَّاقِ الهائمينَ في دروبِ العشقِ والغرامِ، فتكرارُ الفعلِ مع الاسمِ في بيتٍ واحدٍ يجذبُ انتباهَ القارئِ أو السَّامعِ نحو النَّصِّ ويُمكِّنهُ من تخيُّلِ حالةِ الاضطراب والقلقِ والانفعال العاطفي التي كانَ يعيشها الشَّاعرُ؛ بما أضافتْهُ بِنْيةُ التَّكرارِ من نغماتٍ وشحناتٍ ايقاعيَّةٍ إلى موسيقى التكوين الدَّاخلي للنَّصِ.

---

[١] فاعليَّة الإيقاعِ في التَّصويرِ الشّعري، د. علاء حسين البدراني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمَّان-الأردن، ٢٠١٤م: ٢٧٣.
[٢] العمدة: ٧٦/٢.
[٣] الديوان: ٢٣٧.
[٤] الأغاني: ٢٠٠/١٥.
[٥] الديوان: ١٦١.

وقد يأتي التَّكرارُ عموديّاً في النَّصِّ الشعري عندَ الشَّاعرِ، كما في قوله:

[البسيط]

أمْسَى شَبابُكَ عنّا الغَضُّ قد حَسَرا ... لَيْتَ الشّبابَ جَديدٌ كالّذي عَبَرَا
إنَّ الشّبابَ وأيّاماً لَهُ سَلَفَتْ ... ولّى، وَلَمْ أقْضِ مِنْ لَذّاتِهِ وَطَرَا
أوْدى الشّبابُ، وأمْسَتْ عَنْكَ جُمْلٌ، ... وبُتَّ جَديدُ الحَبْلِ فانْبَتَرَا[1] نازِحةً

فقد كرَّرَ الشَّاعرُ لفظةَ (الشَّباب) ثلاثَ مرَّاتٍ في هذه الأبياتِ، فضلاً عن المرَّةِ الرَّابعةِ الَّتي ذكرَ فيها اللفظةَ مجرَّدةً من " ال " التعريف، مضافةً إلى ضميرِ المُخاطبِ "الكاف" في صدرِ البيتِ الأوَّلِ، فأفادَ من بنيةِ التَّكرارِ الّتي استعملها نَدْبَ الشَّباب والتحسّرَ عليه، فهو يتوجَّعُ؛ لانقضاءِ هذه المرحلةِ المفعمةِ بالطاقةِ والحيويَّةِ من العُمْرِ، كما يتمنَّى أنْ تعودَ بهِ الأيَّامُ إلى صباه؛ ليقضي من لذَّاتهِ وطرَا، لكن دونما فائدةٍ، فجاءتْ بِنْيةُ التَّكرارِ لَدى الشَّاعرِ منسجمةً مع المُسوغاتِ الَّتي وضعها ابنُ رشيق القيرواني فيما بعد[2]، فضلاً عن ذلك فقد رفدَ الشَّاعرُ أبياتَهُ بطاقةٍ إيقاعيَّةٍ جديدةٍ تُضافُ إلى إيقاعِ النَّصِّ الدَّاخلي بعدما كرَّرَ لفظةَ (الشَّبابِ) أكثرَ من مرَّةٍ؛ لأنَّ التَّكرارَ "نوعٌ من التأكيدِ أو التكريسِ سواء أكان على مستوى البِنْيةِ اللّسانيَة أم التمثيل الدلالي الّذي يتمخَّضُ عنها"[3] فهو "إلحاحٌ على تصويرٍ معيَّنٍ، تصويرِ حالةٍ تنبثق -ابتداءً-بشكلٍ أكثر وضوحاً"[4].

كما جعلَ ابنُ رشيق القيرواني تكرارَ الاسمِ على جهةِ "الازدراءِ والتَّهكّمِ والتَّنقيصِ"[5] من ضمنِ المُسوّغاتِ الّتي يُسمحُ بها للشَّاعرِ تكريرُ اسمٍ معيَّنٍ، دونَ أنْ يكونَ تكرارُهُ مُستثقلاً أو ممجوجاً، كما في قولِ الأحوصِ:

[الكامل]

أعَجِبْتَ أنْ رَكِبَ ابنُ حزْمِ بَغْلة ... فَرُكُوبُهُ فَوْقَ المنابرِ أعْجَبُ
وَعَجِبْتَ أنْ جَعَلَ ابنُ حَزْمِ حَاجِباً ... سُبْحانَ من جَعَلَ ابنَ حزمِ يُحْجَبُ[6]

أفادَ الشَّاعرُ من بنيةِ التَّكرارِ في هذين البيتينِ تقريعَ ابنَ حزمٍ والتَّهكّمَ عليهِ والاستخفافَ به، فهو يزدري علَيهِ ارتقاءهُ المنابرَ[7]، أو أنْ يضعَ لهُ حاجِباً بينهُ

---

[1] الديوان: ١٦٢.
[2] ينظر: العمدة: ٧٦/٢.
[3] البنى الأسلوبية دراسة في شعر السيَّاب: ١٤٧.
[4] م، ن: ١٤٧.
[5] العمدة: ٧٦/٢.
[6] الديوان: ٩٣.
[7] كانت بين الشَّاعرِ وآلِ حزمٍ عداوةٌ شديدةٌ، وقد أشارَ البحثُ في موضعٍ سابقٍ إلى هذا الأمرِ. ينظر: ١٢٨ من البحث .

وبينَ عامَّةِ النَّاسِ، فهو يسخرُ منه، لذا عمدَ الشَّاعرُ إلى تكرير اسم (ابن حزمٍ) ثلاثَ مرَّاتٍ؛ لتنبيهِ السَّامعِ أو القارئِ إلى معنىً يودُّ الشَّاعرُ الافصاحَ عنهُ، وهو وضاعةُ قَدْرِ منْ ذكَرَهُ، بل ويؤكِّدُ على هذا الأمرِ، وهنا تبرزُ قيمةُ التَّكرارِ وفاعليَّتُهُ المؤثِّرةُ من "انتاجيَّتهِ التَّراكميَّةِ"[١] الّتي تشحنُ النَّصَّ وتُثريهِ موسيقيَّاً ودلاليَّاً أيضاً.

ثالثاً: إيقاعُ تكرار العبارة

يستعملُ الشُّعراءُ هذا النَّوعَ منَ التَّكرارِ في نصوصهِمِ الشِّعريَّةِ بشكلٍ واسعٍ وكبيرٍ؛ لِما لهُ منْ قيمةٍ موسيقيَّةٍ ودلاليَّةٍ يُضْفيها على النّصوصِ الشِّعريَّةِ، فضلاً عن كونهِ "أكثرَ وضوحاً من تكرارِ الأصواتِ، وأكثر فاعليَّةً في ترابطِ الأبياتِ وتماسكها، كما إنَّه يُعينُ على إبرازِ الفكرةِ أو الأفكار التي يلحُّ الشَّاعرُ على حضورها، والتَّعرفِ على الأحاسيسِ والمشاعرِ المُسيطرةِ عليهِ لحظةَ الإبداعِ الفنِّي"[٢]، ومنَ الأمثلةِ على هذا النَّوعِ، قولُ الأحوصِ:

[الطويل]

ومَا كانَ مالي طارِفَاً عَنْ تجارةٍ ومَا كانَ ميراثاً مِنَ المالِ مُتْلدَا
ولكنْ عطاءٌ مِنْ إمامٍ مُباركٍ مَلَا الأرضَ مَعْروفاً وسُؤدَدَا[٣]

وهذان البيتانِ من قصيدةٍ يمدحُ بها الشاعرُ يزيدَ بنَ عبدِ الملكِ[٤]، ويرجو منهُ بأنْ يغدقَ عليه الأموالَ ويُجزلَ لها العطاءَ، وحتَّى ينالَ الشَّاعرُ ما يصبو إليهِ ويرجوه، عمَدَ إلى تكرارِ عبارةِ (وما كان مالي) المتكوّنةِ من: حرف الواو + كان + اسمها المضاف؛ تأكيداً منه على مسألةِ المال، فذكرَها في صدرِ البيتِ الأوَّلِ، ثُمَّ أَعادَ تكرارَها في عجزِ البيتِ نفسه، حتَّى وإنْ لم يذكرْ لفظة (مالي) في الشَّطرِ الثَّاني، إلَّا إنَّها وردتْ ضميراً مستتراً فيه، اسماً لـ (كان)، والتقديرُ: وما كانَ مالي ميراثاً من المالِ مُتْلَداً، لكنَّ الشَّاعرَ رفعَها؛ ليستقيمَ وزنُ البيتِ؛ لذلكَ اعتمدَ الشَّاعرُ على بنيةِ التَّكرارِ في إبرازِ فكرتهِ ولفتِ انتباهِ الممدوحِ نحوه؛ عِبْرَ الشحنةِ الإيقاعيَّةِ التي أضافتْها بِنْيةُ التَّكرارِ إلى الإيقاعِ الرئيس للأبياتِ، وهذا أهمُّ ما تتميَّزُ بهِ بنْيةُ التَّكرارِ في فهمِ التَّجربةِ الشّعريَّةِ، فالعنصرُ المكرَّرُ جزءٌ فعَّالٌ في حركةِ النَّصِّ الدَّاخليَّةِ، وهو "أمرٌ لا يمكنُ التَّغاضي عنه، ولا سيما أنَّه يخلقُ نوعاً من التَّوقُّعِ الّذي

---

[١] البلاغة العربية قراءة أخرى: ٣٦٣.
[٢] الخصائص الأسلوبيَّة في شعر الحماسة بين أبي تمَّام والبحتري-شعر الحرب والفخر انموذجاً- (اطروحة دكتوراه)، أحمد صالح محمد النَّهمي، جامعة أم القرى-كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣م: ١٠٤.
[٣] الديوان: ١٢٣.
[٤] ينظر: طبقات فحول الشعراء: ٦٦٤/٢.

يُولّد المُتعةَ بما يُدْرك، بعد فترةٍ من الانتظار، وبذلك يستقطب التَّكرارُ وعيَ المتلقّي الَّذي يُشكِّلُ جزءاً هامَّاً من عمليَّةِ التَّذوقِ الفنِّي"[١].

وقد يأتي تكرارُ العبارة افقيّاً وعمودياً في النَّصِّ الشِّعري، كما في قوله:

[الطويل]

وإنِّي لَمكْرامٌ لِساداتِ مالكٍ وإنِّي لِنَوكى مالكٍ لَسَبُوبُ
وإنِّي على الحلْمِ الّذي من سجيَّتي لَحَمَّالُ أضعانٍ، لَهُنَّ طَلُوبُ[٢]

فعندما أرادَ الشَّاعرُ أنْ يفخرَ بنفسهِ الكبيرةِ وما تتحلَّى بها من قِيمٍ أخلاقيَّةٍ ساميةٍ وهِمَمٍ عاليةٍ، استعملَ بِنْيَةَ التَّكرارِ في أبياتهِ هذه؛ لإبرازِ تلك المعاني الرَّفيعةِ، وشَدِّ المُتلقِّي إليهِ؛ بما يخلقُهُ التَّكرارُ من إيقاعٍ ماتعٍ ورنَّةٍ في أُذُنِ السَّامعِ أو القارئِ؛ لينتبهَ إلى ما يودُّ الشَّاعرُ تبيانَهُ ويتفكَّرَ فيه مَلِيَّاً، لِذا كرَّرَ الشَّاعرُ عبارة (وإنِّي) المتكوِّنةِ من: الواو + حرف التوكيد إنَّ+ اسمها: الياء الضمير المتصَّلِ، فكرَّرَ هذه العبارةَ ثلاثَ مرَّاتٍ: مرَّتينِ في صدر البيتِ الأوَّلِ وعجزِهِ، ومرَّةً في صدر البيت الثاني، فكثَّف الشَّاعرُ معنى التوكيدِ في مضمونِ أبياتهِ من جهتينِ: الأولى استعماله لحرفِ التوكيدِ (إنَّ)، والثَّانيةِ استعمالهُ لبنْيةِ التكرَّارِ التي من دلالاتها إفادةُ التَّوكيد أيضاً، فإذا كانت "صيغُ المفرداتِ في العباراتِ متخيَّرةً دقيقةً، فإنَّها تُحْدِثُ قوَّةً في السَّبكِ وجمالاً في التَّناسقِ، فضلاً عمَّا تُحدثهُ من إيقاعٍ خاصٍّ ينسجم مع دلالةِ الجّملةِ والعبارة، ولا شكَّ أنَّ تناغمَ دلالةِ المفرداتِ يؤدِّي تلقائياً إلى تناغم صِيغ تلك المفردات عند من اختلطتْ بنفسِهِ فطْرَةُ اللّغةِ وأُوتيَ حظَّاً من ملكةِ حُسْنِ التَّعبيرِ"[٣].

ومن الأمثلةِ الأخرى على تكرارِ العبارةِ لدى الشَّاعرِ، قولُهُ:

[البسيط]

يَا مُوقِدَ النّارِ بالعلياءِ مِنْ إضَمِ أوقِدْ، فَقَدْ هِجْتَ شوقاً غيرَ مُنْصَرِمِ
يَا مُوقِدَ النّارِ أوقِدْها فإنَّ لَهَا سَنَاً يَهيجُ فُؤادَ العَاشِقِ السَّدَمِ[٤]

قال الشَّاعرُ هذه الأبياتَ في مديحِ يزيدِ بنِ عبدِ الملكِ، وقد أغدقَ عقِبها الأموالَ والعطايا عليه[٥]، ونلحظُ ذكاءَ الشَّاعرِ قد تجلَّى في أبياتهِ الّتي كرَّرَ فيها عبارةَ (يا موقدَ النَّارِ) والَّتي يقصدُ بها الممدوحَ يزيدَ بنَ عبْدِ الملكِ، فمن العاداتِ الَّتي كانت العربُ تعتزُّ وتفتخرُ بها هي إشعالُ النَّارِ ليلاً على جَبَلٍ أو مرتفعٍ من الأرضِ؛ تنبيهاً

---

[١] الأسس الجمالية، ابتسام حمدان: ١٤٤.
[٢] الديوان: ٩٧-٩٨.
[٣] البلاغة الصَّوتيّة في القرآن الكريم: ٥٩.
[٤] الديوان: ٢٥٤.
[٥] ينظر: م، ن: ٢٥٤. هامش: ١.

منهم للمسافر أو التائهِ ليلاً؛ لينزلَ عليهم؛ فيقوموا بضيافتهِ وإكرامهِ، و" كلَّما كان موضعُ النَّارِ أشدَّ ارتفاعاً، كان صاحبُها أجودَ وأمجدَ؛ لكثرةِ من يراها من البُعدِ"[١]، ويذكرُ أبو هلالِ العسكري: أنَّ "أوَّلَ من أوقدَ النَّار بالمزدلفةِ حتَّى يراها من يندفعُ من عرفة وهي توقدُ إلى الآن، قصي"[٢] بن كلاب بن مرّة، ونار القِرى هي إحدى نيرانِ العربِ الَّتي كانت توقدُ للأضيافِ[٣]، ومن هذا المعنى الجَّليلِ انطلقَ الأحوصُ في مخاطبةِ الخليفةِ، وهو ذكاءٌ من الشَّاعرِ؛ فقد ألزمهُ الحُجَّةَ ولم يدعْ له مجالاً يهربُ منه من العطاءِ، أو يتنصَّلُ عنه، لذا نجدُ الشَّاعرَ قد كرَّرَ عبارةَ (يا موقدَ النَّارِ) مرَّتينِ، والمتكوّنةُ من : حرف النداء يا + المنادى موقد الذي جاء مضافاً + النَّار التي جاءت مضافاً إليه، وقد أفادَ من تكرارِهِ هذا إغناءَ المقامِ إيقاعيَّاً ودلاليَّاً، عبْرَ الأنغامِ التي أضفاها أسلوبُ التَّكرارِ على النَّصِّ، والّتي من شَأنها إحداثُ رنَّةٍ في أُذُنِ المتلقّي؛ فيتنبَّهُ إلى الشَّاعرِ وينجذبُ نحو النَّصِّ الّذي زادَ التَّكرارُ من حركيَّتهِ الدَّاخليَّةِ، وتظلُّ لغةُ التَّكرارِ في الشِّعرِ "باعثاً نفسيَّاً يُهيّئهُ الشاعرُ بنغمةٍ تأخذُ السَّامعينَ بموسيقاها"[٤] بعد إلحاحِ الشَّاعرِ "على جهةٍ هامَّةٍ في العبارةِ، يُعنى بها الشَّاعرُ أكثر من عنايتهِ بسواها"[٥].

وخُلاصةُ القولِ في التَّكرارِ: أنَّ الشَّاعرَ قد استعملَ فنَّ التَّكرارِ بمُستوياتهِ الثَّلاثةِ في بناءِ نصوصهِ الشَّعريَّةِ، مستفيداً من فاعليَّةِ هذا الفنِّ وما يولِّدُهُ من إيقاعٍ مميَّزٍ في إبرازِ معانٍ مختلفةٍ في نفسهِ، فضلاً عن دورهِ المؤثِّرِ في تشكيلِ الموسيقى الدَّاخليَّةِ لتلك النّصوصِ.

---

[١] ينظر: البخلاء، الجَّاحظ، تح: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط٥: ٢٤٣.
[٢] الأوائل، أبو هلال العسكري، تح: د. محمد السيد الوكيل، دار البشير للثقافة والعلوم الاسلامية، مصر، ط١، ١٩٨٧م: ٣٥.
[٣] ينظر: الأوائل: ٤٠.
[٤] جرْس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م: ٢٤٠.
[٥] قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٢.

المبحثُ الثاني
(إيقاعُ التَّجنيسِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقي)

أوَّلاً: التَّجنيسُ المُحرَّف

ثانياً: التَّجنيسُ النَّاقص

ثالثاً: التَّجنيسُ المضارع

رابعاً: التجنيسُ المصحَّف

خامساً: التَّجنيسُ اللاحق

سادساً: التَّجنيسُ المقلوب

سابعاً: التَّجنيسُ الاشتقاقي

المبحثُ الثاني

(إيقاعُ التَّجنيسِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقي)

دأبَ الشاعرُ العربي القديم على استعمالِ الفنونِ البلاغيَّةِ المُتنوّعةِ فيما ينظمُ من شِعْرٍ بأسلوبٍ عفويٍّ فطريٍّ من دونِ تكلُّفٍ أو عناءٍ فيما يتعلَّقُ بالشَّاعرِ المُفلقِ المطبوعِ، بَيْدَ أنَّ أسلوبَهُ في استعمالِ الفنونِ البلاغيَّةِ وتوظيفها نابعٌ من فطرتِهِ السَّليمةِ وسليقتِهِ الشعريَّةِ، وكان ذلك شائعاً قبل أنْ يتمَّ التَّقعيدُ لتلك الفنونِ، أو قبلَ أن يصبحَ مذهباً شعريّاً معروفاً من حيثُ كثرةِ استعمالِ تلك الفنونِ في النَّظمِ والافراط فيها على يدِ بشَّارِ بنِ برد ومسلمِ بنِ الوليد وأبي نواس وأبي تمَّام[١]؛ فالشاعرُ بطبيعتهِ يهدفُ إلى جَعْلِ نصوصهِ الشِّعريَّةِ أكثرَ انعكاساً لتجاربهِ الشّعوريَّةِ الذَّاتيةِ وأدقَّ تصويراً وتعبيراً عن انفعالاتهِ وعواطفهِ الدَّاخليَّةِ، فضلاً عن تزيينِهِ لهذه النَّصوصِ وزخْرفَتِها بما يستعملُهُ من مُحسِّناتٍ لفظيَّةٍ أو معنويَّةٍ فيها؛ قصدَ إضفاء الجَّمالِ والإثارةِ عليها؛ لذا أُدْرِجتْ هذه المُحسِّناتُ فيما بعد تحت علمٍ "يُعرَفُ بهِ وجوه تحسينِ الكلامِ، بعد رعايةِ تطبيقهِ على مقتضى الحال ووضوحِ الدلالة"[٢] وهو علمُ البديعِ، وكان لهذه الفنونِ دورٌ بارزٌ وملحوظٌ في قصائدِهِ؛ فهي تُسهمُ في زيادةِ التأثيرِ والافتنانِ لدى المُتلقّي، فضلاً عن الدَّورِ الموسيقي المهمِّ الذي تؤدِّيهِ داخل النَّصِّ الشِّعري.

ويُعدُّ التَّجنيسُ واحداً من أهمِّ الفنونِ البديعيَّةِ البلاغيَّةِ التي كثُرَ استعمالُ الشُّعراءِ لها، وهو في اللّغةِ كما جاءَ في لِسانِ العربِ: "الجِنْسُ: الضَّربُ من كُلِّ نوعٍ، وهو من النَّاسِ ومن الطَّيرِ ومن حدودِ النَّحوِ والعَروضِ...والجمعُ أجناسٌ وجنوسٌ...والجِنْسُ أعمُّ منَ النَّوعِ، ومنهُ المُجانسةُ والتَّجنيسُ. ويُقالُ: هذا يُجانسُ هذا أيْ يُشاكِلُهُ"[٣]، أمَّا اصطلاحاً فقد عرَّفَهُ ابنُ المعتزِّ(ت٢٩٦هـ) بقولهِ: "وهو أنْ تَجيءَ الكلمةُ تُجانسَ أُخْرى في بيتِ شِعرٍ وكلامٍ، ومُجانستُها لها أنْ تُشبِهَهَا في تأليفِ حُرُوفِها على السَّبيلِ الذي ألَّفَ الأصمعيُّ كِتابَ الأجناسِ عليها"[٤]، فتتشابهُ اللَّفظتانِ في الكتابةِ والنُطقِ وتختلفُ في المعنى، ويُسمَّى حينها تامَّاً، كما في قول أبي الفتح البُستي (ت٤٠٠ أو ٤٠١هـ):

---

[١] ينظر: الأسس الجماليَّة، ابتسام حمدان: ٢٨٨. والبلاغة العربية - قراءة أخرى-، د. محمد عبد المُطَّلب، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، طُبِعَ في دار نوبار للطباعة، القاهرة-مصر، ط٢، ١٩٩٧م: ٣٤٧.

[٢] الإيضاح في علوم البلاغة -المعاني والبيان والبديع-، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت٧٣٩هـ)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٣م: ٢٥٥.

[٣] لسان العرب، ابن منظور، مادة (جنس): مج١: ٧٠٠/٨.

[٤] البديع، أبو العباس عبد الله بن المعتز، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٢م: ٣٦.

[الطويل]

أخٌ لي بَطيءُ السَّيرِ عَنّي وإنْ خانَ يوماً أو جفا الخِلَّ أوجفا وفاؤهُ
جفاني لمَّا أنْ تكدَّرَ مشْربي عَليَّ فلمَّا أنْ صفا الشّربُ أنصفا[1]

أو قد تكونُ الكلمةُ تُجانسُ أُختَها من حيث اللّفظِ أو اشتقاقِ معنىً منهما[2]، فتتشابهُ في بعضِ الحروفِ ـ زيادةً أو نقصاناً ـ وتختلف في بعضِها الآخر، ويُسمَّى حينها بالجِّناسِ الناقص أو غير التام، أو الاشتقاقي؛ إذا ما اشتركتِ اللفظتانِ في جذرٍ لُغويٍّ واحدٍ[3]، وقد اشترطَ عبدُ القاهر الجرجاني في مسألةِ استحسانِ التَّجنيسِ بينَ اللفظتينِ وقوعَ معنيهما موقعاً حميداً من العقلِ، حيثُ لا يكونُ مرمى الجامعِ بينهما بعيداً غيرَ مُستساغٍ[4]، وكان توخَّي الجرجاني لهذا الأمرِ وتأكيدُهُ عليه؛ نابعاً من الوظيفةِ الجَّليلةِ التي يؤدِّيها التَّجنيسُ في النّصوصِ الأدبيَّةِ بشكلٍ عام وفي النّصوصِ الشِّعريَّةِ منها على وجهِ الخصوصِ، عِبْرَ رفدِ النَّصِّ وتزويدِهِ بغريب اللغةِ، وذلك بما يستعملهُ الشاعرُ من ألفاظٍ مُتشابهةِ الحُروفِ والهيئةِ، مختلفةِ الدلالةِ والمعنى، فيبدو النَّصُّ بنظرِ القارئِ وكأنَّهُ مُعجماً للألفاظِ الغريبةِ، وفي ذلك ما يُدلِّلُ على براعةِ الشاعرِ ومقدرتهِ الإبداعيَّةِ والفنِّيَّةِ أوَّلاً، وعلى أهمِّيَّةِ التَّجنيسِ وما يؤدِّيهِ من دورٍ دلاليٍّ وموسيقيٍّ وجماليٍّ في النَّصِّ الأدبي ثانياً[5]، بوصفهِ مُنبِّهاً أسلوبيَّاً مهمَّاً في عمليةِ البناءِ الداخلي لموسيقى النَّصِّ الشعري؛ فالتَّجنيسُ يعتمدُ بطبيعتهِ على قِيمٍ صوتيَّةٍ محضةٍ، وهذه القِيَمُ الصَّوتيَّةُ تُغذّي الموسيقى الداخليَّةِ للنصِّ بإيقاعاتٍ خاصةٍ تُسهمُ بإثرائهِ بتناسبٍ صوتيٍّ ودلالي[6]، فإذا أحسنَ الأديبُ استعمالَهُ كان "من ألطفِ مجاري الكلامِ ومن محاسنِ مداخلِهِ، وهو من الكلامِ كالغُرَّةِ في وجْهِ الفرسِ"[7].

ولذلك يرى أربابُ البديعِ أنَّ التَّجنيسَ بأضرُبِهِ المُتعدّدةِ لا يُستحسنُ ما لم تُساعدِ الألفاظُ على معانيها، وتكون مُتَّسمةً بعذوبةِ الاصدار والإيرادِ، غيرَ ممجوجةٍ، سهلةَ

---

(1) ديوان أبي الفتح البُستي، تح الأستاذينِ: دريَّة الخطيب، ولطفي الصقَّال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٩م: ٢٧١. ويليه المُستدرك على الديوان للدكتور حاتم صالح الضّامن.

(2) ينظر: كتاب الصناعتينِ: ٣٣٠.

(3) ينظر: الطّرازِ المُتضمّن لأسرارِ البلاغةِ وعلومِ حقائقِ الأعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (ت٧٤٩هـ)، مطبعة المقتطف بمصر، دار الكتب الخديويَّة، ١٩١٤م: ٣٥٦/٢-٣٦٠.

(4) ينظر: أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، قرأه وعلَّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر: دار المدني بجدة: ٧.

(5) ينظر: علم لغة النص -النَّظرية والتطبيق-، د. عزة شبل محمد، تقديم: أ. د. سليمان العطار، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٩م: ١٣٠.

(6) ينظر: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة-مصر، ط ١، ١٩٩٥م: ١٣٦-١٣٧.

(7) الطّرازِ: ٣٥٥/٢.

المقادِ، فإذا أرادَ الشاعرُ الابتعادَ عن مواضع الاستكراه جَعَلَ المعاني مُرسلةً على سجيَّتِها، طالبةً الألفاظَ لنفسِها، ، فيكونُ حينها بمأمنٍ عن مزالقِ الخطر التي توقعُهُ في الخطأ[١]، لذا قال الشيخ شهاب الدين محمود: "إنَّما يحسنُ الجِّناسُ إذا أتى في الكلامِ عفواً من غيرِ كدٍّ، ولا بُعدٍ، ولا ميلٍ إلى جانبِ الرِّكَّةِ"[٢]، فالشاعرُ يعتمدُ -في إيجادِهِ- على مقاطعَ صوتيَّةٍ معيَّنةٍ يقومُ بتكرارِها بأسلوبٍ متناسبٍ منتظمٍ ذي بُعدينِ مُختلفينِ: أحدهُما ظاهريٌّ سطحيٌّ يتجلَّى بتوافقِ الكلمتينِ المُتجانستينِ في اللّفظِ فقط، ويُدرَكُ هذا البعدُ في حاسَّتي السَّمعِ والبصرِ: ففي الأولى عِبْرَ تتبُّعِ إيقاعِ المقاطعِ الصوتيَّةِ المُتجاورةِ الّتي تتشَّكلُ منها الكلمةُ، وفي الحاسَّةِ الثانيةِ عِبْرَ تتبُعِ رسمِ المقاطع -الحروف- وطُرُقِ تواشجها واتّصالها مع بعضها البعض، أمَّا البُعدُ الثاني فهو باطنيٌّ عميقٌ يتجلَّى باختلافِ الكلمتينِ في معنيهما ودلالتيهما وهذا البُعدُ يتمُّ إدراكُهُ عِبْرَ إعمالِ العقلِ وحركةِ الذّهنِ؛ لتحديدِ المعنى الدقيقِ للمفردةِ، وعلى هذا الأساسِ تتشكَّلُ بنيةُ التَّجنيسِ في النَّصِّ الأدبي[٣]، التي لها دورٌ فاعلٌ في خلقِ حالةٍ من التواشجِ والتَّماسكِ بين النَّصِّ والمُتلقّي؛ ذلك عندما يعمدُ الشاعرُ إلى خلقِ تجمّعاتٍ صوتيَّةٍ معيَّنةٍ داخلَ نصِّهِ الشعري، عِبْرَ مجانستهِ لمجموعةِ حروفٍ في كلماتٍ معيَّنةٍ مع حروفٍ في كلماتٍ أخرى، في أنساقٍ خاصَّةٍ يشدُّ بها المتلقّي نحوه؛ عِبْرَ ما تُضفيه بنيةُ هذا اللونِ البديعيِّ على موسيقى النَّصِّ الداخليَّةِ من جرْسٍ عذْبٍ ونغماتٍ خلَّابةٍ[٤].

وعند قراءةِ ديوانِ الأحوصِ وتتبّعِ نصوصهِ الشعريةِ وجدَ الباحثُ أنَّ التَّجنيسَ غير التَّامِّ هو الّذي توافر في شِعرهِ فقط، دونما يستعملُ الشّاعرُ التَّامَّ منه، وقد شكَّلَ حضوراً لافتاً داخلَ هذهِ النّصوصِ، بأنواعهِ المُتعدِّدةِ، ومِنْ هذه الأنواعِ الّتي رَصَدَها البحْثُ، هي:

أوَّلاً: التَّجنيسُ المُحرَّف[٥]

وهو أنْ تأتي اللّفظتانِ المتجانستانِ مُتباينتينِ، فتختلف إحداهُما عن الأخرى من حيثُ هيئةِ الحروفِ أو الحركةِ والسّكونِ أو التَّشديدِ والتَّخفيفِ[٦]، مع تساوي اللّفظتينِ في نوعِ الحروفِ وعددِها وترتيبها[٧]، وقد بدأَ الخطيبُ القزويني بالشَّرحِ

---

[١] ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت١١٢٠هـ)، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان-النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٨م: ٢٢٢/١. تنبيه: الكلامُ في أصلهِ قد نقلهُ ابنُ معصوم المدني عن أبي المكارم ناصر الدين المطرزي.

[٢] م، ن: ٢٢٥/١.

[٣] ينظر: البلاغة العربية -قراءة أخرى-: ٣٧٢-٣٧٤.

[٤] ينظر: دير الملاك: ٣٤١-٣٤٣.

[٥] وقد سمَّاهُ يحيى العلوي: المختلف. ينظر: الطِّراز: ٣٥٩/٢.

[٦] ينظر: الإيضاح: ٢٩٠.

[٧] ينظر: فن الجِّناس (بلاغة-أدب-نقد)، علي الجندي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد بمصر، ١٩٥٤م :٨٧.

والحديثِ عن هذا الضَّربِ من التَّجنيسِ بعدَ التَّامِّ تحديداً؛ لِقُرْبهِ من التّامِّ[١]، ومن الأمثلةِ الواردةِ في شِعرِ الأحوصِ على هذا النَّوعِ، قولهُ:

[الكامل]

أوْدَى الشّبابُ وَأخْلَقَتْ لَذّاتُهُ وأنا الحَزينُ على الشّبابِ المُعْوِلُ
يَبْكي لِمَا قَلَبَ الزّمانُ جَديدَهُ خَلَقاً وليسَ على الزّمانِ مُعَوَّلُ[٢]

نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قد جانسَ بين اللَّفظتينِ الواقعتينِ في نهايةِ كُلِّ بيتٍ وهما (المُعْوِلُ/مُعَوَّلُ) فجاءتْ اللفظةُ الأولى بمعنى الباكي وهي مأخوذةٌ من العويلِ أي: رفع الصَّوتِ بالبكاءِ والصِّياحِ، فيما جاءتْ اللفظةُ الثَّانيةُ بمعنى الاعتمادِ أو الاستعانةِ أو الاتِّكاءِ[٣]، وأمَّا بالنسبةِ إلى (ال) التعريف فهي لا تُعدُّ جزءاً رئيساً من الكلمةِ؛ "لأنَّها في حكمِ الانفصال؛ لزيادتها على الكلمةِ"[٤]، لِذا فقدْ عُدَّ التَّجنيسُ في هذا الشَّاهدِ مُحرَّفاً؛ لاختلافِ حركةِ حرفِ العينِ بين اللَّفظتينِ أوَّلاً، حيثُ وردتْ في اللفظةِ الأولى ساكنةً، وفي اللَّفظةِ الثَّانيةِ مفتوحةً، ولمجيءِ حرفِ الواوِ مخفَّفاً في الأولى ومُشدَّداً في الثَّانيةِ ثانياً، وهذا ما قدْ يُوهمُ السَّامعَ عندما ترنُّ اللَّفظتينِ في مسامعهِ على أنَّهما بمعنىً واحدٍ، لكنْ سرعان ما يُسعفهُ ذِهنُهُ فيتنبَّهُ إلى أنَّ المعنيينِ مختلفانِ، وهذا بطبيعةِ الحالِ بفعلِ ما يُضفيهِ التَّجنيسُ على النَّصِّ الشعري من إيقاعٍ صاعدٍ يسْحرُ المُتلقّي السَّامعَ أو القارئَ، بنغماتٍ موسيقيّةٍ مؤثّرةٍ فيه، ومثلُ ذلك قولُهُ أيضاً:

[الطويل]

فَلَو ماتَ إنسانٌ مِنَ الحُبِّ مُقْدِماً لَمُتَّ، ولكنْ سأمضي مُقدِّما[٥]

إذ جانسَ الشَّاعرُ ما بينَ لفظتي (مُقْدِماً) الَّتي جاءتْ في صدرِ البيتِ، و(مُقَدِّما) الَّتي جاءتْ في عجزِ البيت ذاتهِ، فلفظةُ (مُقْدِما) الأولى بمعنى أنَّ له صِدْقاً وثَّباتاً فيما عَزِمَ عليهِ[٦]، أمَّا اللفظةُ الثَّانيةُ (مُقدِّما) فهي بمعنى السَّبقِ والتَّقديمِ[٧]، فالشَّاعرُ يرى في نفسهِ أنَّهُ مقدَّمٌ حتّى على منْ يَمتْ صادقاً في حُبِّهِ لحبيبتهِ، فهو أصدقُ منهُ

---

[١] ينظر: فن الجناس: ٨٧.
[٢] الديوان: ٢١١.
[٣] اللفظُ مأخوذٌ من الفعلِ (عوَّل)، إذ يُقالُ للشَّخصِ: عوَّلنا عليك، أي: اعتمدنا واتَّكلنا. ينظر: المعجم الوسيط، مادَّة (عوَّل): ٦٣٧.
[٤] فن الجِّناس: ٦٢.
[٥] الديوان: ٢٥١.
[٦] قال ابنُ منظور: "القَدَمُ والقُدْمَةُ: السَّابقةُ في الأمرِ، يُقالُ: لفلانٍ قَدَمُ صِدقٍ أيْ أثَرَةٌ حَسَنَةٌ". لسان العرب، مادَّة (قدم): ٣٥٥٢/٣٩.
[٧] ذكرَ ابنُ منظور: أنَّه يجوزُ في هذه اللفظةِ الوجهانِ: أي فتحُ الدَّالِ وكسرُها، وقد استشهد ببيتِ الأحوصِ هذا؛ دلالةً على ذلك. ينظر: م، ن: ٣٥٥٤/٣٩.

ومُقدَّماً عليهِ، ولهذا فقد تجلَّى التَّجنيسُ المُحرَّفُ بين اللفظتينِ في هذا البيتِ؛ بعدَ أنْ وقعَ الاختلافُ في هيئةِ الحروفِ، ففي اللفظةِ الأولى جاءَ حرفُ القافِ ساكناً، وحرفُ الدَّالِ مخفَّفاً مكسوراً، في حين جيءَ بحرفِ القافِ في اللفظةِ الثَّانيَةِ مفتوحاً، فضلاً عن حرفِ الدَّالِ الَّذي وردَ مشَدَّداً مكسوراً، وهذا ما أنتجَ تبايُناً في دلالةِ اللفظتينِ، فالشَّاعرُ استطاعَ عِبْرَ فاعليَّةِ التَّجنيسِ الصَّوتيَّةِ والموسيقيَّةِ أنْ يُحدِثَ تلويناً في المعنى عند المُتلقّي الحاذقِ، بعدَ أنْ يُعملَ ذِهنَهُ؛ لاستجلاءِ المعنيينِ المختلفينِ والوقوفِ عليهما بدقَّةٍ، وقد يقعُ الاختلافُ بين اللَّفظتين في عددِ الحروف ويُسمَّى تَجنيساً ناقصاً.

ثانياً: التَّجنيسُ النَّاقصُ

ويُقصدُ بهِ مجيءُ الشَّاعرِ بلفظتينِ متجانستينِ، فتأتي إحداهُما مختلفةً عن الأخرى منْ حيثُ عددِ الحروفِ فقط، وقد يقعُ الاختلافُ إمَّا في بدايةِ الكلمةِ، وإمَّا في وسطِها، وإمَّا في آخرِها؛ وسُمِّيَ ناقصاً؛ "لأنَّ اختلافَ الرُّكنينِ في عددِ الحروفِ يلزمُ منه نقصان أحدهما عن الآخر لا محالة"[1]، ومن الأمثلةِ على ذلك قولُ الشَّاعرِ:

[الطويل]

رَجَا الصُّلْحَ مِنْي آلُ حزْمِ بن فَرتَني ... على دينِهم جَهْلاً ولَسْتَ بفاعلِ

ألا قَدْ يُرَجَّونَ الهَوَانَ فإنّهم ... بَنُو حَبِقٍ ناءٍ عن الخيرِ فائلِ[2]

يهجو الشَّاعرُ آلَ حزْمٍ؛ للعداوةِ القديمةِ بينهما، ويرفضُ الصُّلحَ معهم وهو غيرُ فاعلٍ لهذا الأمرِ، فعَمدَ إلى خلقِ نوعٍ من الإيقاعِ المؤثّرِ في المُتلقّي، والَّذي من شأنِهِ لفتُ انتباهِ المتلقّي وشدُّهُ نحوه؛ عبْرَ توظيفِ فنِّ التَّجنيسِ، عندما جانس بين لفظتي: (بفاعِل/فائل) والنُكتةُ في هاتين اللفظتينِ أنَّ الشَّاعرَ قد جمعَ فيهما نوعينِ من أنواعِ التَّجنيسِ، الأوَّل التَّجنيسُ النَّاقصُ ـ مدارُ الحديث ـ وذلك بزيادةِ حرفِ الباءِ في أوَّلِ لفظةِ (بفاعل) والَّذي يُسمَّى مردوفاً؛ لوقوعِ الزِّيادةِ في بدايةِ الكلمةِ[3]، والثَّاني: التَّجنيسُ المضارع ـ الّذي سيأتي الحديثُ عنه ـ؛ وذلك عِبْرَ مجانستهِ بين اللفظتينِ نفسِهما بعد أنْ وقعَ الاختلافُ فيهما بين حرفي : العين والهمزة واللَّذانِ يُعدَّانِ من الأصواتِ الحلقيَّةِ الَّتي تخرجُ من مخرجٍ صوتيٍّ واحدٍ[4]، وبهذا فقد أضافَ الشَّاعرُ قيمةً موسيقيَّةً إلى نصِّهِ الشعري، بعدَ أنْ شَحنَهُ بالأنغامِ الّتي ولَّدها فنُ التَّجنيسِ والّتي تؤثّرُ بالمُتلقّي "من خلالِ ما تُحدثُه الألفاظُ المتجانسةُ في التَّعبيرِ من إثارةٍ

---

[1] فن الجّناس: ٩٣.
[2] الديوان: ٢٢٦.
[3] ينظر: فن الجّناس: ٩٤.
[4] ينظر: الأصوات اللغويَّة، أنيس: ٧٤.

وخيالٍ لاستجلاء المعنى"[١] الَّذي قصَدَ الشَّاعرُ، إبرازُهُ. وأحياناً تقعُ الزِّيادةُ في آخرِ الكلمةِ، ويُسمَّى حينها بالمُطرَّفِ؛ "لتطرُّفِ الزِّيادةِ فيه"[٢] أو يُسمَّى مُذيَّلاً[٣]؛ "للمناسبةِ بين الاسم اللغوي والاصطلاحي؛ لأنَّ تلك الزّيادةَ في آخرِهِ كالذَّيل"[٤]، ومن الأمثلةِ على ذلك قولُ الشَّاعرِ:

[البسيط]

قَومٌ أبَى طَبَعَ الأخلاقِ أوَّلَهُمْ فَهُمْ على ذَاكَ مِنْ أخلاقِهِمْ طَبِعُوا[٥]

إذ جانسَ الشَّاعرُ بين لفظتي (طَبَعَ/طَبِعُوا) فاللَّفظةُ الأُولى جاءتْ اسماً: مفعولاً به مقدَّماً بمعنى العيب أو الدَّنسِ، في حين جاءتْ اللَّفظةُ الثَّانيةُ فعلاً ماضٍ مبنيَّاً للمجهولِ، فتجلَّى التَّجنيسُ المُذيَّلُ بزيادةِ حرفِ الواوِ في اللَّفظةِ الثَّانيةِ، وفيما يتعلَّقُ بألفِ واو الجَّماعةِ فهو حرفٌ يُكتبُ ولا يُنطْقُ فيُهملُ عروضيَّاً، فضلاً عن ذلك فقد تباينت هيأتا اللَّفظتينِ؛ وذلك باختلافِ حركاتِ كُلٍّ منهما، فحروفُ الطَّاءِ والباءِ والعينِ في اللَّفظةِ الأولى جاءتْ مفتوحةً كُلّها، أمَّا في اللَّفظِةِ الثّانيةِ (طُبِعوا) جاء الحرفُ الأوَّلُ والثَّالثُ مضمومينِ مكسوراً ما بينهما (الباء) وهذا ما يمُكنُ عدُّهُ جناساً محرَّفاً بالحركاتِ أيضاً، ويُدلّلُ ذلك كُلُّهُ على فاعليَّةِ التَّجنيسِ في النَّصِّ الشّعريِّ، فعَمَدَ الشَّاعرُ عِبْرَهُ على تكثيفِ الإيقاعِ وتغذيتِهِ، وعلى توسيعِ المعنى وتقويتِهِ، فهو في مقامِ ذَمٍّ وهجاءٍ لآلِ حزْمٍ لذا فهو بحاجةٍ إلى ما يشدُّ المتلقّي نحوهُ ويوسِّعُ دائرةَ المعنى في ذهنِهِ. وقد يقعُ التَّباينُ بين اللَّفظتينِ المُتجانستينِ عِبْرَ اختلاف حرفينِ متقاربينِ من حيثُ المخرجِ الصَّوتي، وهذا ما يُسمَّى بالمضارعِ.

ثالثاً: التَّجنيسُ المضارعُ

وسُمِّي مضارعاً لتشابهِ الحروفِ بين طرفي التَّجنيسِ[٦]، وفيهِ يؤتى بكلمتينِ متجانستينِ لا اختلافَ بينهما إلّا في حرفٍ واحدٍ من الحروفِ المُتَّحدةِ في المخرجِ الصَّوتيّ، أو المُتقاربةِ المخارجِ، دونَ أن تكونَ زيادةٌ في إحداهما على الأخرى كما

---

[١] جرْس الألفاظ: ٢٧٣.
[٢] فن الجِّناس: ٩٥.
[٣] ينظر: حسن التَّوسل إلى صناعة التَّرسّل، شهاب الدين محمود الحلبي (ت٧٢٥هـ)، تح: أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م: ١٨٧. جنان الجناس في علم البديع، صلاح الدين الصفدي (ت٧٦٤هـ)، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط١، ١٢٩٩هـ: ٢٨.
[٤] فن الجناس: ٩٧.
[٥] الديوان: ١٧٧.
[٦] ينظر: الطّراز: ٣٦٧/٢.

الحالُ في النَّاقصِ[١]، وقد تأتي الحروفِ المتباينة في أوَّلِ الكلمةِ كما في قول الشَّاعرِ:

[الخفيف]

لاحَ بالدَّيرِ مِنْ أَمَامَة نَارُ لِمُحِبٍّ لَهُ بِيَثْرِبَ دارُ[٢]

ويتجلّى التَّجنيسُ المضارعُ بين كلمتي (نار/دار)؛ إذ إنَّ حَرْفي النّونِ والدَّال من الحروفِ المتقاربة المخرج جداً؛ فالنُّونُ من الحروفِ الذَّلقية: أي الّتي تخرجُ من طرفِ اللسان عندما يلتقي بأصول الثنايا العليا[٣]، والدَّالُ من الحروف النطعيَّةِ: أي التي تخرج عند التقاء اللسان بمقدِّمةِ سقف الحنك الأعلى[٤]، فأفرزَ لنا هذا التَّقاربُ بالمخرجِ ما بينَ الحرفينِ نسَقاً موسيقيَّاً مميَّزاً أسهمَ بإغناءِ الحركَةِ الدَّاخليَةِ للنَّصِّ بنغماتٍ خلّابةٍ ينتشي معها المتلقّي عند سماعِها. وقد يأتي الاختلافُ في وسطِ الكلمةِ، كما في نحو قوله:

[الطويل]

أزُورُ بُيوتاً لاصِقاتٍ بِبَيْتِها ونَفْسي في البيتِ الّذي لا أزورُ
أدورُ ولولا أنْ أرَى أمَّ جَعفرٍ بِأبْياتِكُم ما دِرْتُ حيثُ أدُورُ[٥]

فنلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قد جانسَ ما بين لفظتي (أزور/أدور) تجنيساً مضارعاً، بعد جاءَ بحرفينِ مختلفينِ في وسطِ الكلمتينِ، وهذانِ الحرفانِ متقاربانِ من حيثُ المخرجِ الصَّوتي، فالزَّاي من الأصواتِ الأسليَّةِ التي تُحدِثُ صفيراً عند النُطقِ بها، فهو صوتٌ رخوٌ مجهورٌ يتَّخذُ مجراهُ الهوائيُّ من الحلْقِ إلى الفمِ "حتَّى يصلُ إلى المخرجِ وهو التقاءُ أوَّلُ اللّسان...بالثَّنايا السُّفلى أو العُليا"[٦]، لذلكَ فهو يقتربُ كثيراً مخرجِ صوتِ الدَّالِ المجهور الَّي يلتقي طرفُ اللّسانِ عند النُطقِ به بأصولِ الثنايا العليا أيضاً التقاءً محكماً[٧]، فاستطاعَ الشَّاعرُ عبْرَ هذا التَّجنيسِ وبواسطةِ هذين الصوتينِ المجهورينِ خَلْقَ جوٍّ موسيقيٍّ ماتعٍ يجذبُ المتلقّي نحوهُ ما إنْ يرنُّ هذان الصَّوتانِ في أُذُنِهِ. وكذلك يجعلُ الشَّاعرُ عِبْرَ سليقتهِ الشعريَّةِ السَّليمةِ ومقدرتهِ الفنِّيَّةِ المُتقَنَةِ الحَرْفينِ المختلفينِ في آخر الكلمتينِ المتجانستينِ، كما في قولهِ:

[الطويل]

---

[١] ينظر: فن الجناس: ١٣٢.
[٢] الديوان: ١٥٢.
[٣] ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس: ٥٨.
[٤] ينظر: خصائص الحروف: ٤٨.
[٥] الديوان: ١٦٠.
[٦] الأصوات اللغويَة، أنيس: ٦٨.
[٧] ينظر: م، ن: ٥١.

فما كُلُّ ما أمَّلتَهُ أنتَ مُدركٌ ولا كُلُّ ما حاذرتَهُ عنكَ يُدفَعُ
ولا كُلُّ ذي حرْصٍ يُزادُ ولا كُلُّ راجٍ نَفْعَهُ المرءُ ينفعُ بِحرْصِهِ
وكَمْ سائلٍ أمْنِيَّةٍ لَوْ يَنالُها لَظَلَّ بِسُوءِ القَوْلِ في القَوْمِ يَقْنَعُ[1]*

فالشَّاعرُ في مقامِ نُصْحٍ وتوجيهٍ، وحتَّى يعي مَنْ حوْلهُ المعنى الّذي يقصدُهُ الشَّاعرُ، عَمَدَ إلى استثمارِ فاعليَّةِ التَّجنيسِ في النَّصِّ أوَّلاً وفي المتلقّي ثانياً؛ لتنبيهِ مَنْ حوْلهُ وشدِّ ذهنِهِ إليه، فيَدخلُ المتلقّي في ضمن دائرةِ المعنى المقصودِ ويصبحُ عنصراً فاعلاً في توجيهِ النَّصِ وتفسيره، ويُحقِّقُ الشَّاعرُ بذلك هذه الصَّفَةَ العلائقيَّةَ ما بين (المنشئُ والمُتلقّي والنَّصِّ)، لذا نجدُهُ قد استدعى صوتينِ متقاربينِ من حيثُ المخرجِ في طرفي التَّجنيسِ، وذلك بين كلمتي (القول/القوم) في عجزِ البيت الثالثِ، فاللام من الأصواتِ الذَّلقيَّةِ، فهو "صوتٌ متوسِّطٌ بينَ الشِّدَّةِ والرَّخاوةِ، ومجهورٌ أيضاً"[2]، أمَّا الميمُ فهو صوتٌ متوسِّطٌ بين الشِّدَّةِ والرَّخاوةِ أيضاً، ومن الأصواتِ الشَّفويَّةِ التي تنشأُ عندما تنطبقُ الشَّفتينِ تمامَ الانطباقِ بعد أنْ يُحبسَ الهواءُ[3]، فالصَّوتانِ إذن متقاربانِ من حيثُ المخرجِ ومتشابهانِ من حيثُ الشِّدَّةِ والرَّخاوة، وبذلك أثرى الشَّاعرُ الموسيقى الدَّاخليَّةَ لأبياتهِ عِبْرَ الإضافةِ الإيقاعيَّةِ التي أضافها فنُّ التَّجنيسِ على النَّصِّ. وقد يأتي التَّجنيسُ مضارعاً ومُصحَّفاً في الوقتِ ذاتهِ، كما في قوله:

[البسيط]

يَبْني على مَجْدِ آباءٍ لَهُ سَلَفوا يَنْمي لِمَنْ وَلَدوا المَهْدَ الّذي مَهَدوا[4]

فطرفا التَّجنيسِ في هذا البيت هما لفظتا (يبني/ينمي) اللَّتانِ جاءتْ كُلُّ واحدةٍ منهما في بدايةِ الصَّدر والعجزِ، فتَّجنيسُ التَّصحيفُ ـ الَّذي سيأتي الحديثُ عنه فيما بعد ـ قد وقعَ بين حرفي الباء في (يبني) والنّون في (ينمي)، أمَّا التَّجنيسُ المضارعُ فتجلَّى بين اللّفظتينِ عِبْرَ تقاربِ مخرجِ صوتِ النّونِ في اللفظةِ الأولى مع مخرجِ صوتِ الميمِ في اللفظةِ الثَّانيَةِ، فالنّونُ صوتٌ ذَلقيٌّ[5]، والميمُ صوتٌ شفويٌّ[6]، فهما متقاربانِ من حيثُ المخرجِ الصَّوتي.

---

[1] الديوان: ١٧٣.
* يرى مُحقِّقُ الديوانِ الدكتور عادل سليمان جمال أنَّ كلمة (يقنع) في البيت الثالثِ غيرُ منسجمةٍ مع معنى البيت العام، واللفظة التي يتوقَّعُ صحَّتها هي (يقتعُ) بمعنى: يُقمَعُ أو يُذَلُّ وهي متلائمةٌ مع معنى البيت. ينظر: الديوان: ١٧٣ هامش: ٢٥. المعجم الوسيط مادة (قَتَعَ): ٧١٤.
[2] الأصوات اللغوية: ٥٥.
[3] ينظر: م، ن: ٤٨.
[4] الديوان: ١١٦.
[5] ينظر: الأصوات اللغويَّة، أنيس: ٥٤.
[6] ينظر: م، ن: ٤٨.

رابعاً: التجنيسُ المُصحَّف

ويُطلقُ عليهِ التصحيف أو تجنيسُ الخطِّ[١]؛ لتشابهِ طرفي التَّجنيسِ خطَّاً واختلافهما نطقاً؛ ويتأتَّى الاختلافُ بالنُّطقِ من اختلافِ النُّقَطِ بين الكلمتينِ؛ فالنُقطةُ من شأنها أنْ تقلبَ صوتَ الحاءِ خاءً مثلاً، أو الدَّالِ ذالاً، أو بحسبِ موقعها من الحَرْفِ كما في النُّونِ والباءِ، أو الياءِ والتَّاءِ[٢]، ومنَ الأمثلةِ الواردةِ في شِعْرِ الأحوصِ على هذا الضَّربِ منَ التَّجنيسِ، قولُهُ:

[الكامل]

فَعَكَفْنَ لَيْلَتَهُنَّ ناعِمَة ثَمَّ اسْتَفَقْنَ وقد بَدَا الفجْرُ
بِأشَمَّ مَعْسولٍ فكاهتُهُ غَضِّ الشّبابِ رداؤُهُ غَمْرُ
زَوْلٌ بعيدُ الصِّيتِ مُشْتَهِرٌ جَابَتْ لَهُ جَيْبَ الدَّجى عَمْرُ[٣]

إذ جانس الشَّاعرُ بين لفظتي (غَمْرُ/عَمْرُ) واللَّتانِ قد وقعتْ كُلُّ واحدةٍ منهما قافيةً للبيتِ الثاني والبيت الثَّالثِ، فالشَّاعرُ يصفُ حالَ النِّسوةِ الخمسةِ الآتي قضى معهنَّ ليلةً غنائيَّةً ماتعةً[٤]، وكذلك يصفُ حالَهُ بينهنَّ، وهو مزهوٌّ بنفسهِ الغضَّةِ الطَّريَّةِ المفعمةِ بالحيويَّةِ والعطاءِ، وحتَّى يُرسِّخُ هذا المعنى في آذانِهنَّ وفي أُذُنِ المتلقِّي أيضاً، عَمَدَ إلى استدعاءِ لفظتينِ لُغويَّتينِ متشابهتينِ من حيثُ الخطِّ، لا اختلافَ بينهما إلَّا بالنّقَطَةِ الَّتي جاءَتْ فوقَ حرفِ الغينِ في (غَمْرُ)، والَّتي تجرَّدتْ منها اللَّفظةُ الثَّانيةُ (عَمْرُ)؛ فانقَلَبَتْ بدايتُها من صوتِ الغينِ إلى صوتِ العين، وتَبِعَ هذا التَّحوِّلَ في النُطْقِ تحوُّلٌ في المعنى؛ فانقلبَ المعنى كُلِّيَّاً بنقطةٍ واحدةٍ، على الرَّغمِ من تشابهِ طرفيِ التَّجنيسِ بالحركاتِ أيضاً، فاللَّفظُةُ الأولى (غَمْرُ) جاءتْ خبراً لـ (رداؤهُ) وهي بمعنى السِّعة بالمعروفِ، في حينِ جاءتِ اللَّفظةُ الثَّانيَةُ اسمَ علمٍ لإحدى النِّساءِ الَّتي كان عِندها، وكانت تُدعى (عَمْرة)؛ لكنَّ الشَّاعرَ رخَّمَ اسمها عندَ مناداتهِ لها[٥]، لذلك أسهمَ فنُّ التَّجنيسِ كثيراً في هذه الأبياتِ بتوليدِ إيقاعٍ داخليٍّ للنَّصِّ، وكان لإيقاعِهِ هذا دورٌ فاعلٌ في إبرازِ المعنى المرجوِّ من لدن الشَّاعرِ والتأكيدِ عليه، وكذلك في إبرازِ انفعالاتِ الشَّاعرِ عواطفِهِ المُنسابةِ منه.

خامساً: التَّجنيسُ اللاحق

وهذا الضَّربُ من التَّجنيسِ لا يختلفُ عن التَّجنيسِ المضارعِ إلَّا من حيثُ اختلافِ أو تباعدِ مخرجيِ الحرفينِ المتباينينِ في طرفي التَّجنيسِ؛ فإذا كان

---

[١] ينظر: حسن التَّوسل: ١٩٢. وجنان الجناس: ٣٠.
[٢] ينظر: فن الجناس: ١٤٠.
[٣] الديوان: ١٤٠.
[٤] ينظر: الأغاني: ٢٥٢/١٧.
[٥] ينظر: الديوان: ١٤٠. هامش: ٦.

"الحرفانِ اللّذان وقع بينهما الاختلافُ متباينينِ سُمّيَ بذلك؛ لأنَّ أحدَ اللفظين ملحقٌ بالآخر في الجناس [باعتبار] جلّ الحروفِ"[١]، ومن الأمثلةِ على ذلك قولُهُ:

[البسيط]

لَا شَكَّ أنَّ الّذي بِي سَوْفَ يَقْتُلُني إنْ كانَ أهْلَكَ حُبٌّ قَبْلَهُ أحَدَا

أحْبَبْتُها فَوَتَغْتُ النّاسَ كُلّهُمُ يَا رَبِّ لا تَشْفِنِي مِنْ حُبِّها أبَدا[٢]

أو قوله:

[الطويل]

ألا لا تَلُمْهُ اليومَ أنْ يَتَبَلّدَا فَقَدْ مُنِعَ المَحزونُ أنْ يَتَجلّدا[٣]

ففي المثالِ الأوَّلِ نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قد جانسَ بين لفظتي (أحَدَا/أَبَدَا) وتجلَّى التَّجنيسُ اللاحقُ في الاختلافِ الواقعِ ما بين صوتِ الحاءِ في اللفظةِ الأولى، وصوتِ الباءِ في اللفظة الثانيةِ؛ فالحاءُ من الأصواتِ الحلْقيَّةِ المهموسةِ[٤]، أمَّا الباءُ فهو من الأصواتِ الشفويَّة الانفجاريَّةِ الشَّديدةِ المجهورة[٥]، وفضلاً عن تباعدِ مخرجِ كُلٍّ منها فهما مختلفانِ من حيثُ الجَّهْرِ والهمسِ أيضاً. أمَّا في المثالِ الثَّاني فقد تجلَّى التَّجنيسُ اللّاحقُ بين كلمتي (يتبلَّدا/يتجلَّدا) فالباءُ صوتٌ شفويٌّ ـ كما أسلفنا ـ، وأمَّا الجيمُ فهو صوتٌ حنكيٌّ يخرجُ عندما يلتقي وسطُ اللسان بوسطِ الحَنَكِ الأعلى، بعد اندفاعِ الهواءِ من الجَّوفِ[٦]، لذا فقد كان لهذه الدَّوالِّ الّتي استدعاها الشَّاعرُ في نصِّهِ "قيمةٌ صوتيَّةٌ وإيقاعيَّةٌ مثيرةٌ في بِنيةِ القصيدةِ والغرضِ الواردةِ فيه، فهي تستقطبُ القارئَ وتُثيرُ مشاعرَهُ"[٧]، فضلاً عن الشحنةِ الموسيقيَّةِ والمعنويَّةِ الّتي أضافها التَّضادُّ الواقعُ بينَ الفعلينِ المتضادَّينِ إلى النَّصِّ.

وفضلاً عن تباعدِ مخارجِ الحروفِ المختلفةِ في الدَّوالِ ذاتِها، إلَّا أنَّهُ قد تتباينُ هيئاتُها في رُكني التَّجنيسِ أيضاً، كما يظهرُ ذلك في قول الشَّاعر:

[البسيط]

إنِّي لَآمُلُ أنْ تَدنو وإنْ بَعُدَتْ والشّيءُ يُؤمَلُ أنْ يَدنو وإنْ

---

[١] فن الجناس: ١٣٦.
[٢] الديوان: ١٢٧
[٣] م، ن: ١١٧.
[٤] ينظر: الأصوات اللغويَّة، أنيس: ٧٤.
[٥] ينظر: م، ن: ٤٧
[٦] ينظر: الأصوات اللغوية: ٧٠.
[٧] تجلّيات الإيقاع الدَّاخلي في شِعرِ أبي الفتح البُستي (بحث)، أ. م. د. علي عبد الحسين جبير، مجلَّة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد ٢٢، العدد ١، ٢٠٢٢م: ١٠٧/١.

بَعُدَا

أبْغَضْتُ كُلَّ بِلادٍ كُنْتُ آلفَهَا فَمَا ألائمُ إلّا أرْضَها بَلَدَا[1]

لقد أثرى الشَّاعرُ في هذا المقامِ نصَّهُ الشِّعريَّ؛ بِما استعملَهُ من تقاناتٍ صوتيَّةٍ فاعلةٍ من شأنها أنْ تخْلُقَ جوَّاً موسيقيَّاً مؤثِّراً يعملُ على إيقاظِ ذِهنِ السَّامعِ وشدِّهِ نحوهَ، فضلاً عن إمتاعِهِ وترسيخِ المعنى ـ الَّذي يرمي إليهِ الشَّاعرُ ـ في ذهنهِ؛ وذلك بعد أنْ جانس بين كلمتي (بَعُدَا/بَلَدَا)، حيثُ تجلَّى التَّجنيسُ اللاحقُ في تباعدِ مخرجي الحرفينِ المُتباينينِ في الدَّالَّتينِ، فالعينُ الَّذي جاء في وسطِ الدَّالَّةِ الأولى صوتٌ حلْقيٌّ[2]، أمَّا اللّامُ الّذي جاء في وسَطِ الدَّالَّةِ الثَّانيةِ فهو صوتٌ ذلقيٌّ يخرجُ بعد أنْ "يتَّصلُ طرفُ اللسان بأصولِ الثَّنايا العليا"[3]، لذا فإنَّ المخرجينِ متباعدانِ، فضلاً عن ذلك فقد تباينتْ حركةُ الحرفينِ أيضاً: فالعينُ جاءتْ مضمومةً، واللامُ جاءتْ مفتوحةً، وهذا ما يُضفي على النَّصِّ الشعريِّ تلويناً صوتيَّاً وموسيقيَّاً يكون "توظيفُهُ مفضياً إلى تعدُّدٍ دلاليٍّ أسهم في صياغةِ المعنى وإحكامِ صنعةِ البيتِ الشعري"[4]، فاستثمرَ الشَّاعرُ ذلك في تغذيةِ إيقاعِ النَّصِّ وإثرائهِ، عِبْرَ الأنغامِ المُضافةِ إليهِ، الَّتي ولَّدها التَّجنيسُ .

سادساً: التَّجنيسُ المقلوبُ

ويُسمى أيضاً المخالف، أو المعكوس، أو جناس العكس، حيثُ يتَّفقُ فيهِ طرفا التَّجنيسِ "في نوع الحروفِ وعددِها وهيئتها وشكلِها، ويختلفا في التَّرتيب فقط"[5]،"من غير زيادةٍ ولا نقصانٍ"[6]، وقد وردَ على هذا النَّوعِ من التَّجنيسِ شاهدٌ واحدٌ في نصوصِ الشَّاعرِ الَّتي عرضنا لدرستِها، وذلك في قولهِ:

[الطويل]

عَفَتْ عَرَفاتٌ فَالمَصايفُ مِنْ هِنْدِ فأوْحَشَ ما بَيْنَ الجَّريبَينِ فالنّهدِ[7]

---

[1] الديوان: ١٢٦.
[2] ينظر: الأصوات اللغويَّة: ٧٥.
[3] م، ن: ٥٦.
[4] الجناس في شعر المتنبي: أنواعه ووظائفه البلاغية (بحث)، د. فيصل أبو الطُّفيل، مجلة قضايا الأدب المحكّمة، جامعة آكلي محند أولحاج البويرة-الجزائر،٦/٢٠/ ٢٠١٧م، العدد ٢: ١٩
[5] فن الجناس: ١٠١.
[6] مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني-علم البيان-علم البديع)، أ. د. يوسف مسلم أبو العدوس، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ط٣، ٢٠١٣م: ٢٧٩.
[7] الديوان: ١٣٠.

نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قد جانسَ بينَ اسمِ محبوبتهِ (هِنْد) وبينَ اسمِ موضعٍ من مواضعَ بلادِ نجدٍ في شبهِ جزيرةِ العرب يطلقُ عليه (النَّهدِ)[١] أو عينِ النَّهدِ[١]، فقد وقعَ التَّجنيسُ بين اللَّفظتين عِبْرَ قيامِ الشَّاعرِ بقلبِ بعضِ الحروفِ في اللَّفظتينِ، حيثُ قدَّمَ وأخَّرَ في حروفِهما، وهذا أحدُ أنواعِ التَّجنيسِ المقلوب والَّذي يُعرفُ بـ (قلب بعض)[٢]، أمَّا لامُ التعريف في اللفظةِ الثانية فهي لاتُعدُّ من أصلِ الكلمة[٣]، لذلك فقد استثمر الشَّاعرُ هذه الوحدات الصَّوتيَّةَ المُتكرِّرةِ؛ لإبرازِ عواطفهِ وانفعالاتهِ الدَّاخليَّةِ، فضلاً عن إبرازِ المعنى المقصودِ وترسيخهِ في ذهن المُتلقّي؛ لأنَّ من وظائفهِ ـ أي التَّجنيس ـ أنَّهُ "يعملُ على إغناءِ الإيقاعِ الدَّاخلي للبيتِ؛ بتكرارهِ للحروفِ ذاتها"[٤] ممَّا يؤدِّي ذلك إلى "تقويةِ نغماتِ الأبياتِ"[٥] عِبْرَ الشَّحناتِ الإيقاعيَّةِ والمعنويَّةِ الّتي يرفدُ بها النَّصَّ الشِّعريِ.

سابعاً: التَّجنيسُ الاشتقاقي

وفيه يعمدُ الأديبُ إلى المجانسةِ بين لفظينِ أو أكثرٍ يجمعُ بينهما جذرٌ لُغويٌّ واحدٌ في التَّصريفِ أو الاشتقاقِ[٦]، والاشتقاقُ هو "أخذُ لفظٍ من الآخرِ؛ لمناسبةٍ بينهما في المعنى"[٧] ومن الأمثلةِ الواردةِ في شعرِ الأحوصِ على هذا النَّوعِ من التَّجنيسِ قولُهُ:

[الطويل]

عَلَيْكَ بِأدْنَى الخَطْبِ إنْ أنتَ نِلْتَهُ وَأقْصِرْ، فَلا يَذْهبْ بِكَ التّيهُ مَذْهبا[٨]

وقولُهُ أيضاً:

---

[١] ينظر: معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع، الوزير الفقيه: أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري الاندلسي (ت ٤٨٧هـ)، تح: مصطفى السقّا، الناشر: عالم الكتب، بيروت لبنان، ط ٣، ١٩٨٣م: ٥٢/١.

[٢] ينظر: فن الجناس: ١٠٥.

[٣] ينظر: م، ن: ٦٢.

[٤] الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي(بحث)، م. د. غيداء أحمد سعدون شلاش، هدى مصطفى عبد الله، مجلّة أبحاث كليّة التربية الأساسية ـ جامعة الموصل، المجلد ١٠، ع ٤، ٢٠١١/٤/٢١م: ١٧٥.

[٥] م، ن: ١٧٥.

[٦] ينظر: مفتاح العلوم، الإمام أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكَّاكي (ت ٦٢٦هـ)، ضبطه وكتب هوامشه وعلَّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط ٢، ١٩٨٧م: ٤٣٠. وشرح عقود الجمان في المعاني والبيان، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت٩١١هـ)، تح: د. إبراهيم أحمد الحمداني، أمين لقمان الحبَّار، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١١م: ٣٣٥.

[٧] فن الجناس: ١١٤.

[٨] الديوان: ٩٩.

[البسيط]

ما سُمِّيَ القَلْبُ إلّا مِنْ تَقَلّبِهِ والرَّأيُ يُصْرَفُ، والأهواءُ أطْوارُ[1]

نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قد جانسَ بين لفظتي (يذهب/مذهبا) في المثال الأوَّلِ، فالأولى فعلٌ مضارعٌ، والثَّانية مفعولٌ مطلقٌ للتأكيدِ على معنى الفعل، واللَّفظتانِ يجمعُ بينهما جذرٌ لُغويٌّ واحدٌ (ذَهَبَ)، فالشَّاعرُ عندما أرادَ إبرازِ معنى التَّيهِ والضَّياعِ أو التَّشتُّتِ والتأكيدِ على الحذرِ منهُ لَجأَ إلى تكثيفِ وجودِ هذه القيمِ الصَّوتيَّةِ في البيتِ الشِّعري؛ لتنبيهِ المتلقّي السَّامعَ أو القارئَ، عِبْرَ المجانسةِ بين اللفظتينِ، والّتي تزيدُ من موسيقيَّةِ البيت وتمدُّهُ بطاقةٍ إيقاعيَّةٍ ومعنويَّةٍ جديدتينِ، بعد أن قام بتصريفِ الفعلِ؛ ليَدُلّلُ به على أكثرِ من معنىً، أمَّا في المثالِ الثَّاني عندما أرادَ الشَّاعرُ إبرازَ معنى التَّقلُّبِ وعدمِ الاستقرار أو الثَّبات الَّتي عليها القلبُ، عَمدَ إلى توظيفِ تجنيسِ الاشتقاقِ؛ لأجلِ ذلك، فجانسَ بس لفظتي (القلب/تقلُّبه) اللّتينِ يجمعُ بينهما أصلٌ واحدٌ في اللغةِ (قَلَبَ)، فجاءتِ اللفظةُ الأولى نائبَ فاعلٍ، في حين جاءتِ اللفظةُ الثَّانيةُ شُبهَ جُملةٍ من الجار والمجرور والمضاف والمضاف إليه، فولَّدَ ذلك جوَّاً إيقاعيَّاً خلَّاباً في البيت وزادَ من حركتهِ الدَّاخليَّةِ، وهذه بطبيعةِ الحال من سماتِ تَّجنيسِ الاشتقاقِ "الَّذي يرى فيهِ الشَّاعرُ وسيلةً وتقنيَّةً تمدُّهُ بذخيرةٍ لُغويَّةٍ ثريَّةٍ، إذ تمدّهُ بالألفاظِ المتجانسةِ والمتناسقةِ، ممَّا يكشفُ عن تمكُّنٍ عالٍ من اللغةِ وتصريفاتها، مع اتّفاقٍ وانسجامٍ بين الألفاظِ المُتجانسةِ صوتيَّاً ودلالياً"[2]، ومن الأمثلةِ الواردةِ أيضاً، قولُهُ:

[الطويل]

وجُمِّعْتَ مِنْ أشياءَ شَتّى خَبيثةٍ فَسُمِّيتَ لمَّا جِئتَ مِنها مُجَمِّعَا[3]

إنَّ الشَّاعرَ بطبيعتهِ عندما يريدُ مدْحَ شخصٍ أو هجائهِ يُحاولُ أنْ يلفتَ انتباهِ مَنْ حوله؛ عِبْرَ استعمالاتهِ اللُّغويَّةِ المميَّزةِ وتوظيفاتهِ الصّوتيَّةِ الذّكيَّةِ الَّتي تتجلّى بأسلوبهِ الفنِّيِّ في البناءِ الشِّعري، فالأحوصُ في هذا البيتِ يهجو شخصاً يُدعى مُجمِّعَ بنَ جاريةَ[4]، وعندما أرادَ المبالغةَ في هجائهِ وتبيانَ وضاعةِ قدْرهِ -كما يرى الشَّاعرُ-، عَمدَ إلى توظيفِ فنِّ التَّجنيسِ في بيتهِ هذا؛ ليكشفَ للآخرينَ أنَّ ثمَّةَ علاقةٌ وثيقةٌ بينَ اسمِ هذا الشَّخصِ وبين حقيقتهِ الّتي يلحُّ الشَّاعرُ على إظهارِها، وحتَّى يكونَ كلامُهُ أكثرَ تأثيراً بالآخرين واقناعاً لهم، ومنسجماً ومتماشياً مع المقولةِ القديمةِ الشَّائعةِ بين العربِ والّتي تفيدُ بأنَّ (لكُلِّ امرئٍ من اسمهِ نصيبٌ)، لَجَأَ إلى التَّجنيسِ ما بين لفظتي (جُمِّعتَ/مُجمِّعا) فالأولى جملةٌ فعليَّةٌ متكوِّنةٌ من الفعلِ

---

[1] م، ن: ١٤٨

[2] تجلّيات الإيقاع الدَّاخلي في شعر أبي الفتح البُستي: ١٠٨.

[3] الديوان: ١٩٣.

[4] ينظر: الأغاني: ١٧٢/٤.

الماضي المبني للمجهولِ + الضَّمير المتَّصل نائب الفاعل، أمَّا الثانيةُ فجاءتْ مفعولاً به ثانٍ، واللَّفظتانِ يجمعُ بينهما جذرٌ لُغويٌّ واحدٌ وهو الفعلُ الثلاثي (جَمَعَ) فوظَّفَ الشَّاعرُ هذا الأمرِ مستفيداً من الأنغامِ الإيقاعيَّةِ التّي يفرزُها فنُّ التَّجنيسِ، والتّي تؤدّي غرضاً موسيقيَّاً ودلاليَّاً في الوقتِ ذاتهِ.

وعندما يحاولُ الشَّاعرُ التَّقرُّبَ من حبيبتهِ واثباتَ حُبَّهُ لها؛ قصْدَ استمالةَ فؤادِها، نجدهُ متغزِّلاً ليس بها فحسب، وإنَّما بمنزلِها الّذي تسكنُ فيه، فيوجِّهُ خطابهُ نحو ذلك المنزلِ، ويجعلَهُ بمنزلةِ الحبيبةِ ذاتِها من قلبه، مُستعيناً بفنِّ التَّجنيسِ وما لهُ من أثرٍ فاعلٍ في تحسينِ النَّصِّ وتجميلهِ، فضلاً عن إبرازِ المعنى المنشودِ والتأكيدِ عليه، فيقول:

[الكامل]

وَلَقَدْ نَزَلْتَ مِنَ الفؤادِ ما كان غَيْرُكَ والأمانةِ يَنْزِلُ[1] بِمَنْزِلِ

فنلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قد كثَّفَ وجودَ أصواتٍ لُغويَّةٍ معيَّنةٍ في هذا البيت مثل صوتِ النّونِ الزَّاي واللَّامِ بعد أنْ جانسَ بين ثلاثةِ ألفاظٍ وهي (نزلتَ/بمنزلٍ/ينزلُ)، الأولى جملةٌ فعليَّةٌ متكوِّنة من الفعلِ الماضي + الضمير المتَّصل الفاعل، والثَّانيةُ شبهُ جملةٍ من الجار والمجرور، أمَّا اللفظةُ الثالثةُ فجاءتْ فعلاً مضارعاً، فاستثمرَ فاعليَّةَ التَّجنيسِ؛ ليستقطبَ ذهنَ المتلقّي عِبْرَ هذه الاشتقاقاتِ ويُعبِّرَ عن عواطفهِ الذَّاتيَّةِ وانفعالاتهِ الدَّاخليَّةِ، فالشاعرُ" في التَّجنيس يستغلُّ القوَّةَ التَّعبيريَّةَ في جِرْسِ الألفاظِ على توليد المعنى الَّذي تُهيئُهُ اللّغةُ في اشتقاقاتها"[2] وهذا بطبيعةِ الحالِ ما يعكسُ لنا الثَّراءَ اللُّغويَ لدى الشَّاعرِ ومقدرتَهُ الفنِّيَّةَ والابداعيَّةَ الكبيرةَ في التَّحكُّمِ باللغةِ والتَّصرُّفَ بألفاظِها بحرفيَّةٍ ومهارة، ونجدُ مثلَ ذلك في قولهِ أيضاً:

[الطويل]

فَقَدْ عَجَمَتْ مِنّي العَوَاجِمُ ماجِدَاً صَبوراً على عَضَّاتِ تِلْكَ التّلاتلِ[3]

إذ جانسَ الشَّاعرُ بين اللفظةِ الأولى (عَجَمَتْ) الَّتي جاءتْ فعلاً ماضياً، واللفظةِ الثَّانيةِ (العواجمُ) الَّتي جاءتْ فاعلاً، فكانتا بمعنى: قطعت منّي الحوادثُ؛ لأنَّ العَجمَ في اللغة هو العضُّ، والعواجمُ في الأصلِ هي الأسنان[4]، لكنَّ الشَّاعر في هذا البيتِ

---

[1] الديوان: ٢٠٩.
[2] جرْس الألفاظ: ٢٧٤.
[3] الديوان: ٢٢٧.
[4] ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، السيد مرتضى الحُسيني الزَّبيدي (ت١٢٠٥هـ)، تح: ابراهيم الترزي، مراجعة: د. محمد سلامة رحمة وآخرون، التراث العربي: سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-دولة الكويت، ط١، ٢٠٠٠م: ٣٣/٦٢-٦٤.

استعارها للحوادثِ أو الشَّدائدِ[١]، لذا جانسَ "بين هذه الألفاظِ ذات الأصل الاشتقاقي الواحد، مُقلّباً اللفظةَ الواحدةَ على وجوهٍ عِدَّة، ومُولِّداً عِبْرَ هذا التقليبِ دلالاتٍ جديدةً"[٢] بعد أنَّ غذَّى فنُّ التَّجنيس النَّصَّ بطاقةٍ إيقاعيَّةٍ جديدةٍ، قوَّتْ من الجِرْسِ الموسيقي للبيت، والّذي من شأنهِ إحداثُ رَنَّةٍ في أُذُنِ المتلقّي، فينشدُّ حين سماعهِ أو قراءتهِ تلقائيَّاً إلى النَّصِّ بعد أنْ هيَّأَ التَّجنيسُ له جوَّاً إيقاعيَّاً ماتعاً.

نخلصُ ممَّا تقدَّمَ ذِكرُهُ إلى أنَّ الشَّاعرَ لم يستعملِ التَّجنيسَ التامَّ في بناءِ نصوصهِ الشِّعريَّةِ الواردةِ في ديوانهِ -الَّتي عَرَضَتْها دراستُنا- وقد اكتفى باستعمالِ غيرِ التَّامِّ وما تنضوي تحتهُ من أنواعٍ متعدّدةٍ؛ ولعلَّ مردَّ ذلك إلى رَغبةِ الشَّاعرِ بالابتعادِ عن التَّكلُّفِ والتحذلُقِ في كلامهِ؛ فالنَّظمُ يجري على لسانهِ عفوَ الخاطرِ نابعاً من سجيَّتهِ المنسابةِ وطبعهِ السَّليمِ؛ بوصفهِ شاعراً مطبوعاً غير متصنِّعٍ، فضلاً عن ذلك فإنَّ التَّحكُّمَ بالألفاظِ والتَّلاعبَ بالمفرداتِ يدلُّ على مهارةِ الشَّاعرِ وثرائهِ اللُّغويِّ، وقدرتهِ على توليدِ المعاني المختلفةِ؛ عِبْرَ تصريفِ بعضِ الألفاظِ واشتقاقِها من ألفاظٍ أُخرى.

---

[١] ينظر: الديوان: ٢٢٧. هامش: ١٦.

[٢] الرَّسائلُ المشرقيَّةُ الفنِّيَّةُ في القرن الثامن للهجرة -دراسة اسلوبيّة - (اطروحة دكتوراه)، كريمة نوماس المدني، كليّة التَّربية للعلوم الإنسانية-جامعة كربلاء، ٢٠١٣م: ٨١.

المبحثُ الثَّالث
(إيقاعُ الطِّباقِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيِّ)

أوَّلاً: طباقُ الاسم مع الاسم

ثانياً: طباقُ الفعلِ مع الفعل

ثالثاً: طباق الاسم مع الفعل

رابعاً: طِباقُ الايجابِ والسَّلْبِ

خامساً: المقابلة

المبحثُ الثَّالث

(إيقاعُ الطِّباقِ وأثرُهُ في الأداءِ الموسيقيِّ)

الطّباقُ أو التَّضادُّ أو كما يُسمَّى (المقابلةُ)[١]واحدٌ من ألوانِ علمِ البديعِ المعنويَّةِ المعروفةِ التي يُحسِّنُ بها الأدباءُ نصوصَهم الأدبيةِ والتي من شأنِها إعمالُ العقلِ لدى المُتلقّي عند سماعهِ شيئاً ما، شعراً كان أم نثراً، فيُبادرُ ذهنُ المُتلقّي سريعاً بالتَّفكيرِ والبحثِ في ذاكرتهِ عن ضِدِّ ذلك الشيءِ أو ما يُقابلهُ[٢]، والطِّباقُ في اللغةِ مأخوذٌ من قولِهم: "طابقتُ بين الشَّيئينِ إذا جعلتُهما على حذوٍ واحدٍ... والسَّمٰواتُ الطِّباقُ: سُمِّيتْ بذلك؛ لمُطابقة بعضها بعضاً"[٣]، ووردَت في القرآن الكريمِ في قولِهِ: {الَّذي خَلَقَ سَبْعَ سمٰوٰتٍ طِباقاً ما ترَى في خَلْقِ الرَّحمٰنِ منْ تفٰوتٍ فارجعِ البَصَرَ هلْ تَرى من فُطُور}[٤]، لِذا يُقسِمُ الأحوصُ في شِعرهِ قائلاً:

[الوافر]

حَلَفْتُ لَكِ الغَداةَ فَصدّقيني ... بِرَبِّ البيتِ والسَّبعِ الطِّباقِ[٥]

ويُقالُ أيضاً: "مضى طَبقٌ من النَّهارِ وطَبقٌ من الليلِ...والمُطابقُ من الخيلِ والإبلِ: الّذي يَضعُ رِجْلَهُ موضعَ يَدَهُ"[٦]، لذلك أخذَ أربابُ البلاغةِ معنى الطِّباقِ كفنٍّ بلاغيٍّ من الحقلِ اللغويِّ؛ انطلاقاً من معنى التَّضادِّ الذي تضمَّنهُ المفهومُ اللُّغويُّ العامُّ له، على الرَّغمِ من بعضِ الاختلافاتِ التي شابت مفهومَ الطِّباقِ بين النُّقَّادِ والبلاغيينَ القدماءِ في تحديدِ المعنى الدقيقِ لهُ، التي تمثَّلت في آراءٍ متعددة[٧]، فابنُ رشيقٍ كان يرى المُطابقةَ عند جميعِ الناسِ هي: "جمْعُكَ بين الضِّدَّينِ في الكلامِ أو بيت شعرٍ"[٨]، وهو بقولهِ هذا لم يختلف كثيراً عمَّا قالهُ أبو هلال العسكري حين رأى الطِّباقَ هو الجمعُ بين الضدَّينِ في موضعٍ ما من مواضعَ الرسالةِ أو الخُطبةِ أو في بيتٍ من القصيدةِ، كاجتماعِ البياضِ والسَّوادِ، أو الليلِ والنَّهارِ، أو الحرِّ والبردِ[٩]، وقد أبدى ابنُ رشيقٍ استغرابَه وإنكارَهُ لخلطٍ قد وقعَ فيهِ قدامةُ والنَّحاسُ - حسبما يرى-؛ بعد أنْ جعلا كُلَّ اجتماعٍ لمعنيينِ اثنينِ في لفظةٍ واحدةٍ قد تكرَّرت في

---

[١] الطِّباق أو المقابلة: كان النُّقَّادُ والبلاغيّون القدماءُ يُطلقونَ على هاتينِ التسميتينِ اسمَ المُطابقةِ. ينظر: المرشدُ إلى فهمِ أشعار العرب: ٢٦٩/٢.
[٢] ينظر: البلاغة العربية -قراءة أخرى-: ٣٥٥-٣٥٦.
[٣] لسان العرب، مادَّة (طبق) مج١: ٢٦٣٦/٢٩.
[٤] سورة المُلْك: ٣.
[٥] الديوان: ٢٠٧.
[٦] لسان العرب: ٢٦٣٧/٢٩-٢٦٣٨.
[٧] ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٢٦٥/٢-٢٧٠.
[٨] العمدة: ٥/٢.
[٩] ينظر: كتاب الصناعتين: ٣٠٧.

الكلامِ طباقاً، وهذا خلافُ ما ذهبَ إليهِ ابنُ رشيقٍ وعدَّهُ من قَبيلِ الجِّناسِ، ويرى أنَّهما قد أطلاقا اسمَ التكافؤِ على ما يراهُ هو طباقاً[١]، ويتَّفقُ الباحثُ مع ما ذهب إليهِ ابنُ رشيقٍ في حدِّهِ للطباقِ؛ لأنَّ قدامةَ بنَ جعفرٍ يرى بأنَّ الطِّباقَ هو "ما يشتركُ في لفظةٍ واحدةٍ بعينها"[٢]، ويرى الباحثُ أنَّ وصفَ قدامةَ هذا أحقُّ أنْ يُطلقَ على الجِّناسِ، بل يتوافقُ مع الجِّناسِ إلى حدٍ ما[٣]؛ لأنَّ ليسَ كلُّ لفظةٍ احتملت معنيينِ يمكنُ أنْ يُطلقَ عليها طباقاً؛ لأنَّ من معاني الطباقِ هو التَّضادُّ في المعنى، وليس كُلُّ جناسٍ متضادٍّ في معناه، كما أنَّ قدامةَ قد نظرَ إلى الجّناسِ من زاويةِ الاشتقاقِ اللفظي فقط[٤]، ورأى ابنُ رشيقٍ أنَّ تعريفَ الرّمَّانيِّ للطباقِ الذي يقولُ فيه: "المُطابقةُ: مُساواةُ المقدارِ من غيرِ زيادةٍ ولا نقصانٍ"[٥] هو "أحسنُ تعريفٍ سمعَهُ، وأَجْمَعُهُ لفائدةٍ، وهو مُشتملٌ على أقوالِ الفريقينِ وقدامةَ جميعاً"[٦].

وفي اصطلاحِ المُحدثينَ ذُكِرَ التَّضادُّ بأنَّه: "ضِدُّ الشيءِ: خلافُهُ، وقد ضادَّهُ وهما مُتضادَّانِ، يُقالُ: ضادَّني فلانٌ إذا خالفكَ، فأَرَدْتُ طولاً وأرادَ قِصْراً، وأردْتُ ظُلمةً وأرادَ نوراً...والتَّضادُّ أن يجمعَ بينَ المُتضادينِ مع مُراعاةِ التَّقابل...والتَّضادُّ هو التَّطبيقُ والتكافؤ والطِّباقُ والمطابقةُ والمقاسمةُ"[٧]، وقد رأى البلاغيّونَ أنَّ الخطابَ الأدبي عموماً والشعري على وجهِ التحديدِ يحتوي على ظواهرَ صوتيَّةٍ ولُغويَّةٍ متنوّعةِ الوظائفِ والأشكالِ، وعند الوقوفِ على بعضِها وتحليلِها يمكنُ مُلاحظةُ معنى التَّخالفِ بين بعضِ الدَّوالِّ اللفظيةِ الواردةِ في النَّصِّ، التي تُحيلُ المتلقّي إلى التَّضادِّ المعنوي في مدلولِها أيضاً، ويطلقُ على مثلِ هذه الظواهرِ اللغويَّةِ في الخطاب الأدبي ببنيةِ التَّطابقِ أو التَّقابلِ[٨]، وهذه البِنْيةُ تُعدُّ "من أكثرِ البنى انتشاراً في الخطابِ اللُّغوي عموماً، والأدبيِّ خصوصاً، برغمِ اعتمادِها على التَّخالُفِ"[٩] فَتُسهمُ هذه البِنْيةُ مع بنىً أخرى في تشكيلِ الإيقاعِ الداخليُّ للنَّصِّ الأدبي.

وثمَّةَ سؤالٌ يتبادرُ إلى ذّهنِ المُتلقّي هو: ما الفرقُ بينَ الطِّباقِ والتَّقابلِ من حيثُ دلالةِ كُلٍّ منهما في الحقلِ البلاغي؟ الجواب هو: عندما تأتي لفظتانِ اثنتانِ متضادَّتانِ

---

[١] ينظر: العمدة: ٥/٢.
[٢] نقد الشعر: ١٨٥.
[٣] ينظر: حسنُ التَّوسل: ١٩٩. وعلمُ البديع في البلاغة العربية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان: ٧٨-٧٩.
[٤] ينظر: نقد الشعر: ١٨٦.
[٥] العمدة: ٦/٢.
[٦] م، ن: ٧/٢.
[٧] معجمُ المصطلحاتِ البلاغيةِ وتطوّرُها، د. أحمد مطلوب: ٢٥٢/٢.
[٨] ينظر: البلاغة العربية -قراءة أخرى-: ٣٥٤.
[٩] م، ن: ٣٥٤.

في البيت الشعري، يُسمَّى ذلك طباقاً، نحو: ليل ونهار، سواد وبياض، حق وباطل...إلخ، أو كما جاء في قول المتنبّي:

[الكامل]

دونَ الحلاوةِ في الزّمانِ لا تُختطى إلّا على أهوالهِ مَرارةٌ[١]

فالطِّباقُ تجلَّى هنا بين (الحلاوة/مرارة)، أمَّا التَّقابلُ فهو أن تزدادُ طبيعةُ التَّكرارِ في الطِّباقِ، فتتعدَّدُ مفرداتُهُ وتكونُ بنْيَتهُ -أي الطِّباق-قد تشكَّلت من أكثر من طرفينِ مُتقابلينِ[٢]، كما في قولِ حافظ إبراهيم:

[الكامل]

العِلْمُ في البأساءِ مُزنة رحمةٍ والجَّهلُ في النّعماءِ سَوطَ عذابِ[٣]

فنلحظُ أنَّ بِنيةَ الطِّباقِ قد تكوَّنت من أكثرِ من طرفٍ مُتضادٍّ في بيتٍ واحدٍ كما في (العلم/الجهل، البأساء/النَّعماءِ، مزنة/سوط، رحمة/عذاب) وهذا ما يُطلقُ عليه التَّقابلُ.

ويرى جُلُّ البلاغيينَ أنَّ الطِّباقَ قد يتناسبُ سطحياً من حيثُ طبيعةِ اللفظِ الخارجيِّ أو صفةِ ذلك اللفظِ، ويتمظهرُ هذا التَّناسبُ في أشكالٍ هي[٤]:

١- أنْ يأتي الطَّرفانِ المتضادَّانِ اسْمَينِ، نحو قولهِ تعالى: **{وتحْسَبُهم أيقاظاً وهُم رقودٌ}**[٥].

٢- أو أنْ يأتيا فعلينِ، نحو قوله تعالى: **{...إذْ قال إبرٰهِيمُ ربّي الّذي يُحيِ ويُميتُ...}**[٦].

٣- أو يأتيا حرفينِ، كما في قولهِ تعالى: **{مِنها خلقنٰكُم وفيها نُعيدُكُم...}**[٧].

---

[١] شرح ديوان المُتنبّي، عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، ٢٠١٢م: ٩١٥.

[٢] ينظر: البلاغة العربية -قراءة أخرى-: ٣٥٦. وعلم البديع، عتيق: ٨٥-٨٦.

[٣] ديوان حافظ ابراهيم، ضبطهُ وصحَّحهُ وشرحهُ ورتَّبه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٧م: ١٥٧.

[٤] ينظر: البلاغة العربية -قراءة أخرى-: ٣٥٧-٣٥٨.

[٥] سورة الكهف: ١٨.

[٦] سورة البقرة: ٢٥٨.

[٧] سورة طه: ٥٥.

٤- أو يأتي أحدُهما فعلاً والآخرُ اسماً، نحو قولهِ تعالى: {**اعلموا أنَّ الله يُحيِ الأرضَ بعدَ موتِها...**}[١].

٥- أو يكون طَّرفا التَّضادِّ مُتعاكسينِ سلباً وإيجاباً في قولٍ واحد، نحو قول المتنبّي:

[الكامل]

فلَقدْ عُرِفْتَ وما عُرِفْتَ حقيقة ولَقَد جُهلْتَ وما جُهِلْتَ خُمُولا[٢]

وفي هذه الدراسةِ سيحاولُ الباحثُ الوقوفَ على تجلِّياتِ فنِّ الطِّباقِ في شِعرِ الأحوصِ، بما توافر من أشكالهِ التي أشار إليها البلاغيُّون، والّتي وردتْ في شِعرِهِ، وتبيانَ دورِهِ الإيقاعيِّ والدّلالي في تشكيلِ الموسيقى الدَّاخليَّةِ للنّصوصِ، وهذه الأشكالُ هي:

أولاً: طباقُ الاسم مع الاسم

أي يأتي طرفا الطِّباقِ اسمينِ، وقد اشترطَ أربابُ البلاغةِ المُناسبةَ والتَّقاربَ بين طرفي الطِّباقِ؛ كي لا يكونَ مستقبحاً ممجوجاً[٣]، ومن جميلِ ما طابقَ الأحوصُ بين الاسمين في شِعرهِ، قولُهُ:

[الطويل]

هَبيني امْرَأ إمَّا بَريئاً ظَلَمْتِهِ وإمَّا مُسيئاً مُذنباً فَيَتوبُ
فلا تتركي نفسي شَعَاعاً مِنَ الحُزنِ قد كادتْ عليكِ تذوبُ فإنَّها[٤]

ويظهرُ الطِّباقُ جَليَّاً في البيتِ الأوَّلِ بين كلمتي (بَريئاً/مُذنباً)، فالشَّاعرُ يُخاطبُ حبيبتَهُ ويرجو نوالَ حُبِّها ورضاها، وهذا ما دفعَ بهِ لتوظيفِ فنِّ الطِّباقِ في هذا البيتِ بعدَ أنْ طلبَ منها بأنْ تنظرَ إليهِ إمَّا من جهةِ البريءِ الَّذي لا ذنبَ له وقد وقعَ عليه الظُّلمُ من قِبَلِها، أو المُذنب الَّذي عزمَ على التَّوبةِ؛ لأجلِها، وهو بذلك لمْ يدعْ لها عُذرَاً أو سبيلاً لتتركهُ أو تتخلَّى عنهُ، ولذا فإنَّ الشَّاعرَ الَّذي يُحسِنُ استعمالَ وتوظيفَ الطِّباقِ في شِعرهِ فإنَّهُ حتماً سيُتقنُ صِنعةِ البيتِ، ويكونُ قد أدَّى غرَضَهُ وأتمَّ معناهُ على أكملِ وجهٍ، ومن الأمثلةِ على طباقِ الاسمينِ أيضاً، قولُهُ:

[البسيط]

---

[١] سورة الحديد: ١٧.
[٢] شرح ديوان المُتنبّي، البرقوقي: ٩٤٢.
[٣] ينظر: سِرُّ الفصاحةِ: ابو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت٤٦٦هـ)، تح: د. داود غطاشة الشوابكة، دار الفكر ناشرون وموزّعون، عمّان-الأردن، ط١، ٢٠٠٦م: ١٩٢.
[٤] الديوان: ٩٦.

يا بِشْرُ يا رُبَّ محزونٍ وشامتٍ جَذِلٍ ما مَسَّهُ الحَزَنُ[1] بِمْصرَعِنا

فطابقَ الشَّاعرُ بين كلمتي (محزون) في صدرِ البيت، و(جذل) في عجزِهِ، فأجادَ الشَّاعرُ رسمَ هذه الصُّورةِ الَّتي توضِحُ حالةَ التَّناقضِ في مَنْ حولهُ، ممَّن يحزن لموتهِ، ويشمت ويفرح بذلك، وكان ذلك باستعمالِ فنِّ الطِّباقِ الَّذي يعملُ على إثارةِ انتباهِ المُتلقّي وإعمالِ فكرهِ؛ لإدراكِ المعنى المقصودِ من لدن الشَّاعرِ، بوصفهِ مُحسِّناً من المُحسِّناتِ المعنويَّةِ في النَّصِّ الأدبي[2]، فضلاً عن دورهِ الفاعلِ في تشكيلِ الموسيقى الدَّاخليَّةِ للنَّصِّ، وفي تقويةِ المعنى وترسيخهِ في ذهنِ المتلقِّي، وعلى الرَّغمِ من كونهِ مُحسِّناً معنويَّاً في أصلِهِ، إلَّا أنَّ لهُ الدورُ المؤثِّرُ على المستوى الخارجي للنَّصِّ؛ فيُسهمُ في خلقِ حالةٍ من التلوينِ الصَّوتي أيضاً، كما في قولهِ أيضاً:

[الطويل]

عَطاءُ يَزيدٍ كُلُّ شيءٍ أحُوزُهُ مِنْ أبيضَ منْ مالٍ يُعدُّ وأسودا[3]

طابقَ الشَّاعرُ بين كلمتي (أبيضَ/أسودا) في عجزِ البيتِ، وهذا ما ولَّدَ تلويناً صوتيَّاً على المستوى الظَّاهري للبيتِ، فضلاً عن التلوينِ في المعنى، في المستوى العميقِ للبيتِ، فالشَّاعرُ يتقبَّلُ أيَّ شيءٍ من العطاءِ من الخليفةِ، صغيراً أكان ذلك العطاءُ أم كبيراً؛ فالعربُ كانت تُطلقُ على الأرضِ الجدباءِ ذاتِ الزرعِ القليلِ أو عديمةِ الزَّرعِ تسميةَ بيضاء، في حينِ تُطلقُ على الأرضِ المزروعةِ ذاتِ العطاءِ الوفيرِ: السَّوداء[4]، ولذا كان يُطلقُ على العراقِ أرضُ السَّوادِ؛ لكثرةِ الزروعِ والأشجارِ فيهِ[5]، فالشَّاعرُ إذن يريدُ لفتَ انتباهِ الخليفةِ إليهِ؛ لينالَ عطاءَهُ مهما كان؛ فوظَّفَ الطِّباقَ في هذا البيتِ لتقويةِ المعنى والتأكيدِ عليه.

ثانياً: طباقُ الفعلِ مع الفعل

أي يأتي طرفاه فعلينِ[6]، نحو قولهِ:

[الكامل]

إنِّي لأنْصَحُكُم وأعْلَمُ أنّهُ سِيَّانِ عِنْدَكِ مَنْ يَغشُّ

---

[1] الديوان: ٢٥٥.
[2] ينظر: مدخل إلى البلاغة العربية: ٢٣٨.
[3] الديوان: ١٢٣.
[4] ينظر: لسان العرب، مادة (بيض): ٣٩٧/٥.
[5] ينظر: معجم البلدان: ٢٧٢/٣.
[6] ينظر: الإيضاح: ٢٥٥.

ويَنْصحُ[١]

استطاعَ الشَّاعرُ أنْ يُعبِّرَ عن حالةِ الضَّجرِ والامتعاضِ الّتي يعيشُها؛ جرَّاءَ هَجْرِ حبيبتهِ سلَّامة له من جهةٍ، ورفضِها الاستماع إلى نصيحتهِ من جهةٍ أخرى، فالتَّضادُ بالمعنى بين الفعلينِ (يغشُّ/ينصحُ) جليٌّ قد صوَّر حالَ الشَّاعرِ المضطربةِ، وهذا التضادُّ بين الفعلينِ قد زادَ من إيقاعيَّةِ البيتِ؛ عبْرَ الشَّحناتِ الموسيقيَّةِ الّتي أضافها إلى البيتِ والمُتمثِّلةِ بالتلوينِ الظاهري الصَّوتي، وكذلك الشَّحناتِ المعنويَّةِ الَّتي قوَّتْ معنى البيتِ والمتمثِّلةِ بتضادِّ المعنيينِ على المستوى الباطني العميق، ممَّا خلقَ جوَّاً إيقاعيَّاً خلَّاباً يشدُّ المتلقِّي نحوهُ، ويظهرُ مثلُ ذلك في قولهِ أيضاً:

[البسيط]

يا لَلرِّجالِ لِمَقتولٍ بلا تِرَةٍ ... لا يَأخُذُونَ لَهُ عَقلاً ولا قَوَدَا
إنْ قَرُبَتْ لَمْ يُفِقْ عنها، وإنْ بَعُدَتْ ... تقطّعتْ نَفسُهُ مِنْ حُبِّها قِدَدا[٢]

إنَّ عدمَ الرَّاحةِ والاستقرارِ الّتي يُقاسيها الشَّاعرُ قد انعكستْ في البيتِ الثاني من شِعرهِ، فقد صوَّر الشَّاعرُ هذا الأمرِ بالاستفادةِ من فنِّ الطِّباقِ الَّذي تجلَّى بين عبارتي (إنْ قَرُبت/إنْ بَعُدَتْ) اللَّتانِ أتى بهما الشَّاعرُ في شطرٍ واحدٍ، وهذا ما يُمكنُ عِبْرَهُ استكناهُ حالَ الشَّاعرِ وإدراكُ حالتَهُ الانفعاليَّةِ الدَّاخليَّةِ، ولكن بعد أنْ يُعمِلَ المتلقّي فِكرَهُ في إدراكِ معنى البيتِ؛ لأنَّ للمطابقةِ "شُعَبٌ خفيَّةٌ، وفيها مكامنُ تَغْمضُ، وربَّما التبستْ بها أشياءُ لا تتميَّز إلَّا للنظرِ الثَّاقبِ، والذِّهنِ اللطيف، ولاستقصائِها موضعٌ هو أملكُ بهِ"[٣] لذا ففضلاً عن تصويرِها للحالةِ الشَّعوريَّةِ للشَّاعرِ فهي أيضاً تعكسُ مقدرتَهُ الفنِّيَّةَ والابداعيَّةَ في كيفيَّةِ استعمالهِ لهذه المُحسِّناتِ المعنويَّةِ الّتي تُسهمُ في خَلْقِ إيقاعٍ داخليٍّ دافئٍ ومؤثِّرٍ في المتلقِّي، سواءَ أكان المتلقّي الحبيبةَ أم غيرَها. وفي موضعٍ آخرَ من شِعرهِ، نجدُ التَّضادَّ بين الفعلينِ أيضاً، إذ يقولُ:

[الوافر]

تَموتُ تَشوُّقاً طَرَباً وتَحيى ... وأنتَ جَوٍ بِدائِكَ مُسْتَهامُ
كأنَّكَ مِنْ تذكّرِ أمِّ حفصٍ ... وحبْلُ وصالِها خَلَقٌ رِمامُ[٤]

---

[١] الديوان: ١٠٩.
[٢] الديوان: ١٢٦.
[٣] الوساطةُ بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٦٦هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الباب الحلبي وشركائه: ٤٤.
[٤] الديوان: ٢٣٧.

طابقَ الشَّاعرُ بينَ الفعلينِ المضارعينِ (تموتُ/تحيى) مستفيداً من فاعليَّةِ الطِّباقِ في تحسينِ المعنى المقصودِ وتقويتِهِ، فأضافَ بذلك طاقةً إيقاعيَّةً ومعنويَّةً جديدةً إلى إيقاعِ البيتِ العامِ، ممَّا زاد من حركيَّةِ البيتِ الدَّاخليَّةِ، فضلاً عن التَّوازي التركيبي بين العبارتينِ المتشكِّلتينِ من الفعلينِ المضارعينِ وفاعليهما المُستترينِ، الأمرُ الَّذي زادَ البيتَ جمالاً وتأثيراً.

ثالثاً: طباق الاسم مع الفعل

وقد يكونُ طرفا الطِّباقِ من نوعينِ مختلفينِ، فيأتيا اسماً مع فعلٍ مثلاً[١]، نحو قولِهِ:

[الخفيف]

إنّني والّذي تَحُجُّ قُريشٌ بَيْتَهُ سالِكينَ نَقْبَ كَدَاءِ
لَمُلِمٌّ بِها وإنْ أبْتُ مِنْها صادِراً كالّذي وَرَدْتُ بِداءِ[٢]

وقعَ الطِّباقُ في قولِ الشَّاعرِ بين لفظتي (صادراً) الَّتي جاءتْ حالاً و(وردتُ) الفعل المضارع، والصدرُ في اللغةِ هو "الانصرافُ عن الماءِ"[٣] وهو خلافُ الورودِ وهو الذِّهابُ إلى الماءِ أو السَّعي نحوهُ[٤]، فالمعنيانِ متضادَّانِ، والطِّباقُ بينهما يعكسُ لنا انفعالاتِ الشَّاعرِ وعواطفَهُ المضطربةَ، فضلاً عن تدليلِهِ على تمكُّنِ الشَّاعرِ فنِّيَّاً في التَّحكُّمِ بالألفاظِ المعجميَّةِ بأسلوبٍ ماتعٍ ومؤثِّرٍ. وفي موضعٍ آخر يقولُ:

[الكامل]

وإذَا شَكوتُ إلى سَلامة حُبَّها قالتْ: أجِدٌّ منكَ ذا أم تَمْزَحُ[٥]

إذ طابقَ الشَّاعرُ بين لفظةِ (أجِدٌ) الَّتي جاءتْ خبراً مقدَّماً وبين لفظةِ (تَمزحُ) الَّتي جاءتْ فعلاً مُضارعاً، فاللفظانِ متضادَّانِ في معنيهما، مختلفانِ في نوعهما، وكما هو معروفٌ فإنَّ الجِدَّ عكسُ المُزاحِ، لذا أرادَ الشَّاعرُ عِبْرَ هذا التَّضادِّ في المعنى وهذا الاختلافُ في النَّوعِ أنْ يُصوِّرَ لنا حالةَ التَّباينَ والاختلافِ ما بينَ شعورهِ اتّجاهها وشعورِها اتّجاهَهُ، فاستثمرَ فنَّ الطِّباقِ في ذلك بوصفهِ مصدراً للجمالِ والتَّأثيرِ بالمتلقّي " [من خلالِ] إثارةِ الانتباهِ إلى الفكرةِ، وإيقاظِ الشُّعورِ للموازنةِ بينَ الشيءِ وضِدِّهِ، وفي ذلك يتحقَّقُ الامتاعُ الفنِّيُّ، ويتمُّ إيضاحُ المعنى

---

[١] ينظر: الإيضاح: ٢٥٦.
[٢] الديوان: ٨٨.
[٣] المعجم الوسيط: ٥١٠.
[٤] ينظر: م، ن: ١٠٢٤.
[٥] الديوان: ١٠٩.

وتوكيده، ويستقرُّ في النّفوسِ، كما يزدادُ بهِ الأسلوبُ جمالاً ووضوحاً"[1]، فضلاً عن الحيويَّةِ والطَّاقةِ اللَّتينِ يرفدُ بهما الحركةَ الدَّاخليَّة للنَّصِّ.

أو يأتي المتضادَّانِ فعلاً مع اسمٍ، كما في قولهِ:

[مجزوء الرّمل]

حَبَّبَ الذلفاءَ عِندي مَنطِقٌ مِنْها رخيمُ
أصِلُ الحبْلَ لِترضى وَهْيَ لِلحبلِ صَرومُ[2]

وقعَ الطِّباقُ بين كلمة (أَصِلُ) الَّتي جاءتْ فِعلاً مضارعاً وبينَ كلمةِ (صرومُ) الَّتي جاءتْ خبراً، فطابقَ الشَّاعرُ بينَ الاثنينِ؛ ليُصوّرَ للمتلقّي الحالةَ الشُّعوريَّةَ الَّتي يعيشها، وكيف هو يصلُ حبيبتَه، وكيفَ تجازي هي ذلك الوصلَ بالقطيعةِ والصّدودِ عنه، بل حتّى أنَّ الشَّاعرَ قد جعلَ الطّرفَ الأوَّلَ للطباقِ في بدايةِ صدرِ البيتِ، في حين جعلَ الطَّرفَ الثَّاني في نهايةِ البيت ذاتهِ، وكأنَّ المسافةَ بين الطَّرفينِ إشارةٌ منه إلى حالةِ القطيعةِ والجَّفاءِ الواقعةِ بينهُ وبين حبيبتِهِ، لذا فإنَّ هذا التَّشكيلَ الإيقاعيَّ الَّذي أوجدَهُ فنُّ الطِّباقِ "تناسبت تنغيماتُهُ وموسيقاهُ مع ما يحملهُ الشَّاعرُ من أحاسيسَ حرصَ على إيصالِها [من خلالِ] ضَرباتٍ موسيقيَّةٍ أغنَتِ الإيقاعَ"[3] العامَّ للنَّصِّ؛ قصدَ التَّأثيرِ بالمتلقّي. وقد يتضادُّ في البيتِ الواحدِ الفعْلُ مع الفعْلِ، والاسمُ مع الاسمِ، كما جاءَ في قولِهِ:

[البسيط]

أضْمرتُ ذاكَ زماناً ثَمَّ بُحتُ بهِ فزَداني سَقَمَاً بوحي وإضماري[4]

نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قد تحكَّم بالألفاظِ المعجميَّةِ في هذا البيتِ بأسلوبٍ جميلٍ يدللُ على قدرةٍ وحرفيَّةٍ عاليتينِ يتمتَّعُ بهما الشَّاعرُ في إيجادِ التَّناسبِ بين هذه الألفاظِ المتضادَّةِ الَّتي تؤدِّي تحسيناً لفظيّاً رائعاً إلى جانب الدَّورِ الرَّئيسِ لها وهو تحسينُ معنى البيتِ وتقويتَهُ، حيثُ طابقَ في صدرِ البيتِ بين الفعلين (أضمرتُ/بُحتُ)، ثُمَّ طابقَ بين الاسمين: (بوحي) الَّذي جاءَ فاعلاً، و (إضماري) الَّذي جاء اسماً معطوفاً على الفاعلِ في عجزِ البيتِ، فأسهمتْ هذه المُطابَقاتُ في خلقِ جوٍّ إيقاعيٍّ يُحاكي انفعالاتِ الشَّاعرِ ونفسَهُ المضطربَةَ.

رابعاً: طِباقُ الايجابِ والسَّلْبِ

---

[1] التَّقابل البلاغي في شعر علي بن الجَّهم (بحث)، محمّد حسين عبد صكر، مجلَّة آداب الكوفة، العدد ٥٠، ٢٠٢١م: ٣١١/١-٣١٢.
[2] الديوان: ٢٤٠.
[3] البنية الإيقاعية في شعر أحمد مطر: ١٥١.
[4] الديوان: ١٦٨.

وطِباقُ الايجابِ هو ما كان فيهِ طرفا الطِّباقِ مختلفينِ لفظاً ومعنىً، كما في الشَّواهدِ المذكورة آنفاً، أمَّا طِباقُ السَّلْبِ فيأتي فيهِ اللفظُ الواحدُ مُثبتاً مرَّةً ومنفيَّاً مرَّةً أُخرى، ممَّا يُولِّدُ معنيينِ متضادَّينِ في الدلالةِ[١]، نحو قولِ الشَّاعرِ:

[البسيط]

لَقَدْ سَلَا كُلُّ صَبٍّ أو قَضَى وَطَرَاً ومَا سَلَوتُ وما قَضَّيتُ أوطاري[٢]

نلحظُ في هذا البيتِ نوعينِ من الطِّباقِ في آنٍ معاً، إذ طابقَ الشَّاعرُ ايجاباً بين عبارة (سلا كُلُّ صبٍّ) وبين عبارةِ (قضى وطَرَاً) في صدرِ البيتِ، فالفعلُ (سَلَا) في اللغةِ: يعني تَرْكُ الشيءِ أو الانشغال عنهُ أو هَجرهُ ونِسيانهُ[٣]، بمعنى الابتعاد عنه، أمَّا (قضى وَطَرَاً) فالوَطَرُ لغةً: يعني الحاجة أو المأرب، ويقال": قضى منه وَطَرَهُ: أي نال منهُ بُغيَتَهُ"[٤]، ومن هذينِ المعنيينِ اللُّغويينِ نلحظُ التَّضادَّ جليَّاً بينهما، لذا طابقَ الشَّاعرُ بين اللفظينِ بما يحملانهُ من معنىً متعاكسٍ ومختلفٍ، ثُمَّ طابقَ سلباً بين صدرِ البيتِ وعجزهِ، بين (سلا/وما سلوتُ)، و (قضى/وما قضيتُ) فتجلَّى طباقُ السَّلبِ واضحاً بينهما، وبذلك يكونُ قد غذَّى الشَّاعرُ البيتَ بنغماتٍ ايقاعيَّةٍ تحملُ معها عواطفهُ وأحاسيسهُ، تُضافُ إلى إيقاعِ البيت العام الّذي يستقطبُ انتباه المُتلقي بالتالي ويشدَهُ نحوه.

ومنَ الشَّواهدِ الأُخرى على طباقِ السَّلبِ أيضاً، قولُهُ الَّذي يمدحُ فيهِ عمرَ بن عبد العزيز[٥]، إذ يقول:

[الكامل]

وأراكَ تفعلُ ما تقولُ، وبعضُهُم مَذِقُ الحديثِ يقولُ ما لا يفعلُ[٦]

طابقَ الشَّاعرُ بينَ الفعلينِ المضارعينِ (تفعلُ) الَّذي جاءَ مثبتاً، و(لا يفعلُ) الَّذي جاءَ منفيَّاً مسبوقاً بلا النَّافية، إذ دلَّ كُلُّ فعلٍ على معنىً مختلفٍ عن الآخرِ في ضمنِ السِّياقِ الّذي ورَدَ فِيهِ كُلٌّ منهما؛ فالأوَّلُ جاءَ في سِياقِ مَدْحٍ أرادَ الشَّاعرُ عِبْرَهُ إظهارَ منزلةِ ممدوحِهِ الَّذي يتَّسمُ بالصِّدقِ والوفاءِ مع الآخرين قولاً وفعلاً، في حينِ جاءَ الفعلُ الثَّاني المنفي في سياقِ ذمٍّ، عَمَدَ الشَّاعرُ فيهِ على إبرازِ الصورةِ السيِّئةِ لأُولئكَ الَّذينَ لا عَهدَ لهم بالوفاءِ والإخلاصِ، فعبَّرَ عن ذلك بعبارةِ (مذقُ الحديثِ)

---

[١] ينظر: الإيضاح: ٢٥٧.
[٢] الديوان: ١٦٨.
[٣] ينظر: لسان العرب، مادّة (سلا): ٢٠٨٥/٢٣.
[٤] المعجم الوسيط، مادة (وَطَرُ): ١٠٤١.
[٥] ينظر: الأغاني: ٧٤/٢١.
[٦] الديوان: ٢١٤.

[1]، فضلاً عن دلالةِ الفِعْلِ المنفي المقترنِ بهم، ولهذا فقد كان للطِّباقِ دورٌ في إبرازِ تلك المعاني المتباينةِ أوَّلاً، وفي تقويّةِ الحركةِ الدَّاخليَّةِ للنَّصِّ ثانياً، الأمرُ الَّذي يُسْهِمُ في شَدِّ انتباه المتلقي نحو النَّصِّ وتأثُّرِهِ به، ومن الشَّواهدِ الأخرى على ذلك أيضاً، قولُهُ:

[الطويل]

ويَجْهَلُ أحياناً فلا يَسْتَخِفَني ولا أجْهَلُ العُتبى إذا راجَعَ الحِلْمَا[2]

يُلحظُ أنَّ طِباقَ السَّلبِ قد وقعَ بين لفظي (يَجْهلُ/لا أجْهلُ) فاللفظانَ ورَدَا بصيغةِ الفعلِ المضارعِ، إلَّا أنَّ معنى كُلٍّ منهما مختلفٌ عَنِ الآخرِ، وتجلَّى الاختلافُ بينهما بِفعْلِ فنِّ الطِّباقِ الَّذي استثمرَ الشَّاعرُ فاعليَّتَهُ لكشفِ ذلك التَّبايُنِ في الأخلاقِ والسَّجايا الواضحِ في ثنائيَّةِ الأنا الآخرِ الَّتي وردَتْ في هذا البيت، فالشَّاعرُ لا يجهلُ أو يتجاهلُ مَنْ يطلبُ رضاهُ أو مسامحتَهُ، إذا ما دفعَ الحِلْمُ بأحدِهم إلى ذلك، فهو على العكسِ من الآخرِ الَّذي يجهلُ هذا الأمرَ أحياناً، فالشَّاعرُ قد أظهرَ قدرتَهُ على خلقِ جوٍّ إيقاعيٍّ خلَّابٍ لهذا البيتِ، بعد أنْ وظَّفَ الطِّباقَ فيه؛ لإيجادِ نوعٍ من التَّوازنِ والتَّناسبِ بين المعاني والألفاظِ "فكُلَّما كان قادراً على ايجادِ التَّناسبِ والتَّوافقِ بين الكلماتِ أو العبارات القائمةِ على الازدواجِ الفنّي والَّتي تربطها علاقةٌ ما كالتَّضادِّ أو المخالفةِ أو غيرِها من فنونِ التَّقابلِ الأخرى كان شِعْرُهُ اكثرَ وقعاً في النّفوسِ وأدقَّها في إصابةِ المعنى"[3]، فضلاً عن دورِها الأهمِ والمتمثّلِ بتغذيتها للإيقاعِ الدَّاخلي للنَّصِّ الأدبيّ بتلك الشّحناتِ والنَّغماتِ الموسيقيَّةِ.

خامساً: المقابلةُ

وقد تتعدَّدُ أطرافُ الطِّباقِ بأكثرِ من عنصرينِ مُتضادَّينِ؛ ويُسمَّى حينها مقابلةً[4]، ومِنَ المقابلةِ الَّتي ورَدَتْ عنصرينِ بعنصرينِ[5] في شعرِهِ، قولُهُ:

[الطويل]

وإنِّي لَمِكْرَامٌ لِساداتِ مالكٍ وإنِّي لِنَوْكَى مالكٍ لَسَبُوبُ[6]

---

[1] المذقُ في اللغةِ: يعني مزج اللَّبنِ بالماءِ، وهذا التَّعبيرُ يُطلقُ على الشَّخصِ إذا كان متلوِّناً أو غيرَ صادقٍ، أو غيرَ خالصٍ في الودِّ. ينظر: لسان العرب، مادَّة (مذق): ٤١٦٣/٤٦.

[2] الديوان: ٢٤٢.

[3] التَّقابلُ في شِعر عليّ بنِ الجَّهمِّ: ٣١٢.

[4] ينظر: البلاغة العربية -قراءة أخرى-: ٣٥٦.

[5] ينظر: فنون بلاغيّة (البيان-البديع)، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلميَّة للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٧٥م: ٢٧٧.

[6] الديوان: ٩٧.

وقعتِ المقابلةُ بين عنصرينِ في صَدرِ البيتِ وعنصرينِ في عجزِهِ، إذ قابلَ الشَّاعرُ بين لفظي (لَمِكْرامٌ/لَسبُوبُ) واللفظانِ وردا بصيغةِ المبالغةِ، فالأوَّلُ يدلُّ على كثرةِ احترامِ وإكرامِ الشَّاعرِ لِمَنْ هو أهلٌ لذلك، أمَّا الثَّاني فيدلُّ على كثرةِ سُبابِ الشَّاعرِ وتوبيخِهِ لِمَنْ يستحقُّ ذلك، كما قابلَ الشَّاعرُ بين عبارتي (ساداتِ مالكٍ/نوكى مالكٍ) [١] فالأولى تدلُّ على سادةِ القومِ ووجهائِهِ وهي تختلفُ عن الثَّانيةِ الَّتي تدلُّ على حمقى القومِ ووضعائِهِ، لذا فقد استعانَ الشَّاعرُ بالمقابلةِ؛ لإبرازِ هذه المعاني وتقويتها بوصفِها عنصراً فاعلاً ومؤثِّراً في تغذيةِ الموسيقى الدَّاخليةِ للنَّصِّ، فهي "تُعطي الكلامَ نوعاً من القوَّةِ والتَّأثيرِ في النَّفسِ، وتُضفي على القولِ رونقاً وبهاءً، وتُوضِّحُ المرادَ منَ القولِ، وتجعلُ تلاحماً بين الألفاظِ وارتباطاً قويَّاً، حيث تستدعي المعاني بعضها بعضاً إمَّا استدعاءَ تشابهٍ أو استدعاءَ تضادٍّ"[٢].

ومن مُقابلةِ ثلاثةِ عناصرٍ بثلاثةٍ[٣]، قولُهُ:

[الخفيف]

رَامَ قلبي السُّلَوَّ عن أسماءِ سُخْنَة في الشِّتاءِ بارِدةَ الصَّيـ وتعزّى وما بهِ من عزاءِ ـفِ سِراجٌ في اللّيلةِ الظَّلماءِ[٤]

جاءَ الشَّاعرُ في هذا النَّصِّ الشعري بثلاثةِ عناصرٍ في صدر البيت الثاني ثمَّ قابلها بثلاثةٍ أُخَرٍ في عجزِ البيت، إذ تجلَّتِ المقابلةُ بين الألفاظِ الآتية: (سُخنةً/باردةً) و (الشِّتاءِ/الصَّيفِ) و (سِراجٌ/الظَّلماءِ)، فاتَّخذَ الشَّاعرُ من آليَّةِ المقابلةِ وسيلةً إيقاعيَّةً ودلاليَّةً وجماليَّةً مهمَّةً في بناءِ نصِّهِ، وقد استطاعَ عبْرَها محاكاةَ إيقاعِ تجربتِهِ الذَّاتيَّةِ وعواطفِهِ المُحتدمةِ، فعكستِ طبيعةُ الألفاظِ المتقابلةِ دلالاتٍ مختلفةً تجولُ في نفسِ الشَّاعرِ، فالجَمعُ بين الألفاظِ المتضادَّةِ "يضيفُ جماليَّةً في الأسلوبِ وروعةً في المعنى، فضلاً عن اعطاءِ النَّصِّ جاذبيَّةً فعَّالةً؛ لأنَّ جِرْسَ اللفظةِ المتضادَّةِ لَمُؤثِّرٌ في المستمعِ تأثيراً يكادُ يخطفُ القلوبَ، ويأخُذَ مسامعَهم"[٥] فينشدُّ المُتلقّي نحو النَّصِّ بشغفٍ وانتباه.

---

[١] نَوكى جَمْعٌ ومُفردُها الأنوكُ أي: الأحمقُ، والنُّوكُ: الحُمْقُ، والنَّواكةُ: الحَماقَةُ. ينظر: لسان العرب، مادَّة (نوك): ٤٥٨٢/٥١.

[٢] علم البديع في البلاغة العربية، د. محمود أحمد حسن المراغي، دار العلومِ العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩١م: ٧١-٧٢.

[٣] ينظر: حُسن التَّوسُّل: ٢٠٥.

[٤] الديوان: ٨٧.

[٥] الطِّباق في العربية (بحث)، أ. د رحيم جمعة الخزرجي، م. م هدى عبد الحميد السامرائي، مجلّة كلّيّة التربية الأساسية-الجامعة المستنصرية، العدد ٢٦، ٢٠١٢م: ١٨.

وفي الخُلاصةِ نستطيعُ القولَ: بأنَّ هذا الفصلَ قد استهدفَ دراسةَ أهمِّ العناصرِ الَّتي تشكَّلَ عِبْرها الإيقاعُ الدَّاخليُّ للنصوصِ الشِّعريَّةِ، والمتمثِّلةِ بالفنونِ البلاغية الَّتي استعملها الشَّاعرُ ووظَّفها في موسيقى التَّكوينِ الدَّاخليّ، وكانَ من أبرزِ تلك الفنونِ البديعيَّةِ الَّتي رصدَها البحثُ ووقف عليها محاولةً منه؛ لاستجلاءِ دورِها الإيقاعي والدِّلالي، هو التَّكرارُ بمُستوياتهِ الثَّلاثةِ، والتَّجنيسُ غير التَّام بأضربهِ المتعددِّةِ، والطِّباقُ بما توافرَ من أنواعهِ، فضلاً عن المقابلةِ الَّتي تلحقُ به، فكان لكُلِّ فنٍّ بلاغيٍّ إيقاعٌ خاصٌّ لهُ دورٌ فاعلٌ ومؤثِّرٌ في النَّسيجِ الدَّاخلي، حاولَ البحثُ استجلاءَهُ وتبيانَ دورهِ الموسيقيِّ والدِّلالي...

الخَاتِمَةُ

نتائجُ البحثِ:

بعدَ هذهِ الرِّحلَةِ العلميَّةِ الشِّيقةِ الّتي قضيناها مع الشَّاعرِ ومُدوَّنتهِ الشِّعريَّةِ، بِدْأً من المحطَّاتِ الَّتي سُلِّطَ الضَّوءُ عليها من حياتهِ وسيرتهِ، حتَّى الولوج إلى نصوصهِ الشِّعريَّةِ والبحثُ بينَ ثناياها، صار لِزاماً علينا أنْ نحطَّ الرِّحالَ عند المحطَّةِ الأخيرةِ من البحثِ وهي بمثابةِ وقفةِ استرجاعٍ لأهمِّ النَّتائجِ الَّتي توصَّل إليها البحثُ؛ إذ لابُدَّ لكُلِّ بحثٍ من نتائجَ يتمخَّضُ عنها، ومن بينِ تلكَ النَّتائج وأهمِّها هي:

- توصَّلَ البحثُ في المحورِ الأوَّلِ من مِهادِهِ النَّظريِّ، إلى عَدِمِ ذِكرِ النُّقَّادِ القدماءِ لمصطلحِ الإيقاعِ الشِّعريّ في دراساتهمِ النَّقديَّةِ والعروضيَّةِ، كما لم يُميِّزوا بينهُ وبينَ الوزنِ الشعري بشكلٍ دقيقٍ، فاهتمّوا بالإيقاعِ ونظروا إليهِ كمصطلحٍ موسيقيٍّ، الأمرُ الّذي أوقعَ أغلبَهم في خلطٍ بينَ مصطلحي الوزنِ والإيقاعِ في الشِّعرِ، حتّى عدَّوا الإثنينِ على أنَّهما واحدٌ، لكنَّ النُّقَّادَ المحدثينَ استطاعوا التفريقَ بينَ المصطلحينِ، وميَّزوا كُلَّ واحدٍ منهم عن الآخرِ، فتوصَّلوا إلى أنَّ الإيقاعَ ظاهرةٌ عامَّةٌ يُمكنُ للمرءِ إدراكُها في عالمهِ المحيطِ بهِ، كتعاقبِ الّليلِ والنَّهار مثلاً، أو في فنَّيِ الرَّسمِ والعمارةِ، أو في تناسبِ أعضاءِ جسمهِ، أمَّا في الشِّعرِ فالإيقاعُ هو فضاءٌ واسعٌ وظاهرةٌ عامَّةٌ وما الوزنُ إلّا أحدُ تجلِّياتِ تلك الظَّاهرةِ.
- أمَّا المحورُ الثَّاني فقد تبيَّن عِبَرَهُ نَسَبُ الشَّاعرِ وعائلتُهُ ومنزلتُهُ، فلمْ يكنِ الأحوصُ ذا قَدْرٍ قليلٍ؛ فهو سليلُ عائلةٍ ذات نَسَبٍ رفيعٍ ومجدٍ كبيرٍ من قبيلةِ الأوس؛ فجدُّهُ عاصمُ المُلقَّبُ بـ (حميُّ الدّبر) من خِيارِ الأنصارِ ومن أوائلِ المدافعينَ عن الإسلامِ حتى استشهادِهِ يومَ الرَّجيعِ، وأمَّا خالُهُ فهو حنظلةُ بن عامر المُلقَّبُ بـ (غسيلِ الملائكةِ).
- فيما كشفَ المحورُ الثَّاني عن مكانتهِ الأدبيَّةِ والإبداعيَّةِ؛ فالأحوصُ شاعرٌ مُفلقٌ لا يُشقُّ له غُبارٌ، انمازَ بسلامةِ الطَّبعِ وصفاءِ الدِّيباجةِ وجودةِ السَّبكِ وحُسنِ النَّظمِ، وألفاظُهُ رقيقةٌ بعيدةٌ عن التَّعقيدِ والغرابةِ، ومعانيهِ رصينةٌ متينةٌ، فاستطاعَ بذلك أنْ يلفتَ الانظارَ نحوه ويشدَّ الأسماعَ إليه، على الرَّغمِ من مجايلتهِ لكبار الشُّعراءِ آنذاك من أمثالِ الفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وابن الرُّقيَّاتِ، فكانت منزلتُهُ الشِّعريَّةُ الجليلةُ، سبباً في تفضيل النُّقَّادِ القدماءِ له وعدِّهِ من الفحولِ، حتَّى جعلَهُ ابنُ سلَّام الجُمَحيّ في الطَّبقةِ السَّادسةِ من الشعراءِ الإسلاميين وكان ترتيبُه الثَّاني فيها، أمَّا النُّقَّادُ المُحدثونَ من أمثالِ طه حسين وشوقي ضيف وعمر فرّوخ، فكان مقدَّماً عندهم، إذ جعلوهُ على رأسِ شعراءِ الغزلِ والغناءِ في المدينةِ، كما كان عمرُ بنُ أبي ربيعةِ على رأسِ شُعراءِ مكَّةَ وقتذاك.

- كشفَ الفصلُ الأوَّلُ عن مسألةِ اختيارِ الشَّاعرِ للوزنِ، الَّتي انقسمَ النُّقَّادُ حولها إلى فريقينِ، وكانَ للباحثِ رأيٌ ثالثٌ في ذلك، كما كشفَ عن أشكالِ النّصوصِ الشِّعريَّةِ للشَّاعرِ الَّتي وصلَتْ إلينا، إذ تنوَّعت نصوصُهُ بين قصائد ومقطَّعاتٍ ونُتفٍ وأبياتٍ يتيمةٍ، وكان ذلك في جدولٍ إحصائيٍّ دقيقٍ، وقد نُظِمَتْ هذه النُّصوصُ على أغلبِ أوزانِ الشّعرِ، مستعملاً الشَّاعرُ فيها الأوزانَ الممزوجةِ والصَّافيةَ، فصبَّ أشعارَهُ في قوالبَ كانت شائعةً لدى شعراءِ الَعربِ آنذاك، وتضمَّن المبحثُ الأوَّلُ الكشفَ عن الأوزانِ الممزوجةِ الَّتي استعملها الشَّاعرُ كالطويل والبسيط مثلاً، وكان ذلك؛ لحاجتهِ إلى أوزانٍ ذاتِ مساحةٍ إيقاعيَّةٍ واسعةٍ؛ يستطيعُ عِبْرَها الشَّاعرُ التَّعبيرَ عن تجاربهِ الذَّاتيَّةِ المختلفةِ وعواطفهِ المُحتدمةِ بحُرِّيَّةٍ وسلاسةٍ، و حتّى لا يكون طولُ الوزنِ الشِّعريِّ أو تكرارُ بعضِ التَّفعيلاتِ المتماثلةِ سبباً في توليدِ شعورٍ رتيبٍ عند المُتلقّي، عَمدَ إلى استعمالِ بعضِ الزّحافاتِ والعِللِ وإدخالِها على بعضِ التفعيلاتِ؛ لتلوينِ تلكَ الأوزانِ وتنويعها وجلاءِ الرَّتابةِ عنها، فضلاً عن رغبتهِ في دفعِ السَّأمِ والملَلِ عن المُتلقّي.
- فيما كشف المبحثُ الثَّاني عن مدى وكيفيَّةِ استعمالِ الشَّاعرِ للأوزانِ الصَّافيةِ كالكاملِ والوافرِ والمتقارب مثلاً، فضلاً عن استعمالِهِ للأوزانِ المجزوءةِ والخفيفةِ كمجزوءِ الوافرِ والرَّملِ، والَّتي تكونَ ذاتَ إيقاعٍ طَّربيٍّ سريعٍ، استعملها الشَّاعرُ؛ قصْدَ محاكاة روحِ العصرِ، ومُناغمة التَّطورِ الَّذي طرَأَ على الأصعدةِ السياسيَّةِ والاجتماعيَّةِ والأدبيَّةِ، فانسابتْ على لسانهِ مُلائِمةً للطَّربِ والغناءِ، بعد أنْ كان ملازماً لدورِ الغوانِ والقيانِ، خصوصاً وأنَّ أغلبَ قصائدهِ كانت تُغنِّيها أشهرُ المغنِّياتِ والجواري في ذلك الوقتِ من أمثالِ سلَّامةَ وحبابة وغيرهما، لذلك فقد عدَّ بعضُ النُّقادِ المُحدثينَ أسلوبَهُ في النَّظمِ وطريقتَهُ في تخيُّرِ الأوزانِ الَّلبنةَ الأولى لقضيةِ التَّجديدِ في الشِّعرِ العربي، والّتي تجلَّت واضحةً في العصر العباسي فيما بعد.
- كشفَ الفصلُ عن اهمالِ الشَّاعرِ لبعضِ الأوزانِ الَّتي قلَّ نظمُ الشُّعراءِ عليها، أو كان يتحاشاها بعضُهم، فلم يستعملها في نظمِ نصوصهِ، كالمديدِ مثلاً أو المضارعِ أو المجتثِ؛ لِثقلِها.
- فيما كان المبحثُ الثَّالثُ منصبَّاً على دراسةِ التَّدويرِ في شعر الأحوصِ، إذ كُشِفَ فيهِ عن عددٍ من النتائجِ المتعلِّقةِ بهذا الفنِّ بالشعر، وأهمّها هي: إنَّ أغلبَ البحوثِ والدِّراساتِ الّتي تطرَّقت إلى مفهومِ التَّدويرِ في الشِّعرِ، عند تأصيلِها لهذا الفنِّ، فإنَّها تُرجِّحُ أنَّ أوَّلَ من تحدَّث عنه وأشارَ إليهِ هو ابنُ رشيقِ القيرواني (ت٤٥٦هـ)، غيرَ أنَّ هذا البحثَ قد عثرَ على نصٍّ للأخفشِ يتحدَّثُ فيهِ عن البيتِ المُدوَّرِ أو المُدمجِ، وقد نقلَ هذا النَّصَّ أبو الحسنِ أحمدُ

بنُ محمَّدِ العروضيّ (ت٣٤٢هـ) في كتابه (الجامع في العروض والقوافي)، أي أكثر من مائة سنة قبل ابن رشيقٍ القيرواني.

- لَجَأَ الشَّاعرُ إلى استعمالِ فنِّ التَّدويرِ في شِعرِهِ، في بعضِ المواقفِ الّتي احتاجَ بها إلى التَّعبيرِ بسرعةٍ وانسيابيَّةٍ عن بعضِ التَّجاربِ؛ فالتَّدويرُ يُحقِّقُ تلاحقاً موسيقيّاً ودلاليَّاً، ويجعلُ المعاني متدفِّقةً من نفسهِ الشَّاعرةِ، لذلك تجلّى في عددٍ غير قليلٍ من أبياتهِ الشِّعريَّةِ.
- أمَّا الفصلُ الثَّاني فقد كشفَ المبحثُ الأولُ منه عن مفهومِ القافيةِ وحدِّ العلماءِ لها، فضلاً عن تبيانِ حروفِها وحركاتِها وأهمِّيَّتِها في الشِّعر، فيما كشفَ المبحثُ الثَّاني عن طبيعةِ استعمالِ الشَّاعرِ للقوافي في شِعرِهِ، فقد كان استعمالُهُ منصبَّاً على القوافي ذات المجرى المُتحرِّكِ فقط، والَّتي تُسمَّى مطلقةً، ولمْ يستعملِ المقيَّدةَ أبداً، ولعلَّ مردَّ ذلك إلى طبيعةِ الشَّاعرِ ونفسهِ الجَّائشةِ وعواطفهِ المُحتدمةِ دائماً، فهو يأبى السكونَ ويرفضُ القيودَ الَّتي تُفرضُ عليهِ من لدن المجتمعِ أو بعضِ الحُكَّامِ والولاةِ، ممَّا أوقعَهُ في خصامٍ دائم مع بعضهم، كابن حزمٍ مثلاً، فانعكسَ ذلك في قوافيهِ.
- كما كشفَ المبحثُ ذاتُهُ عن استعمالاتِ الشَّاعرِ لحروفِ الهجاءِ رويَّاً، فقد بنى نصوصَهُ الشِّعريَّةَ على أغلبِ حروفِ الهجاءِ، مستعملاً خمسةَ عشرَ حرفاً منها رويَّاً لقوافيهِ، وتنوَّعت هذه الحروفُ ما بين المجهورِ منها والمهموس؛ مُحاكياً بذلك انفعالاتَهُ وأصواتَهُ الدَّاخليَّةَ، وهذا ما يعكسُ خزيناً لُغويَّاً ثراً يتمتَّعُ به الشَّاعرُ، وكانَ حرفُ الرَّاءِ الأكثرَ استعمالاً عنده رويَّاً، في حينِ جاءَ حرفُ الضَّادِ في ذيلِ تلك الحروفِ.
- توصَّلَ المبحثُ الثَّالثُ إلى خلوّ قوافي الشَّاعرِ من العيوبِ الموسيقيَّةِ الَّتي لا يسلمُ من الوقوعِ بها جُلُّ الشُّعراءِ، وما رصدَهُ البحثُ من مآخذ قافويَّةٍ، كانت لُغويَّةً، تمثَّلتْ بالتَّضمينِ والإيطاءِ فقط، وهذا ما يميطُ اللثامَ عن قدرةِ الشَّاعرِ الإيقاعيَّةِ ومهارتهِ في صناعةِ قوافيهِ وتخيُّرها بعنايةٍ ودقَّةٍ.
- فيما جاء الفصلُ الثَّالثُ منصبَّاً على دراسةِ توظيفِ الشَّاعرُ لبعضِ الفنونِ البلاغيَّةِ البديعيَّةِ الّتي تُعدُّ من المُحسِّناتِ اللفظيَّةِ والمعنويَّةِ في تشكيلِ الإيقاعِ الدَّاخليِّ للنصوصِ الشعريَّةِ، مستجلياً بدراستهِ عن دورِها الموسيقيِّ والدِّلاليِّ في بناءِ موسيقى التَّكوينِ، وقد كشفَ المبحثُ الأوَّلُ عنِ استعمالِ الشَّاعرِ لفنِّ التَّكرارِ بمستوياتٍ ثلاثةٍ هي: تكرارُ الحروفِ، وتكرارُ اللفظةِ، وتكرارُ العبارةِ، فيما كشفَ المبحثُ الثَّاني عن توظيفِ الشَّاعرِ لفنِّ التَّجنيسِ في بناءِ نصوصهِ ودورهِ في الأداءِ الموسيقيِّ لتلك النّصوصِ، إذ استعملَ منه غيرَ التَّامِ فقط وما تنضوي تحته من أنواعٍ متعدِّدةٍ، فتجنيسُ الاشتقاقِ كان الأكثرَ استعمالاً عنده، في حينِ جاءَ المقلوبُ منه في شاهدٍ واحدٍ فقط، وهو الأقلُّ استعمالاً، أمَّا المبحثُ الثَّالثُ فقد أزاحَ السِّتارِ عن استعمالِ الشَّاعرِ لفنِّ

الطِّباقِ بأنواعٍ أربعةٍ، مع المقابلةِ الَّتي تلحقُ بهِ، والَّتي تجلَّتْ في نمطينِ فقط، فسلَّطَ البحثُ الضَّوءَ على كُلِّ واحدٍ من هذه الفنونِ، مُحلِّلاً الشَّواهدَ الَّتي تجلَّتْ فيها؛ لتبيانِ إيقاعِ كُلٍّ منها ودورهِ في تغذيةِ موسيقى التَّكوينِ، فضلاً عن الاثرِ الدِّلالي له في تلك النّصوصِ.

ختاماً أقولُ: أنَّ الأحوصَ الأنصاريَّ شاعرٌ فذٌّ، استطاعَ أن يجمعَ بين الحُسنيينِ في بنائهِ الإيقاعيِّ؛ فنظمَ على الأوزانِ الطويلةِ الَّتي اعتادَ الشُّعراءُ الكبارُ المتقدِّمين عليه النَّظمَ عليها، وكذلك نظمَ على الأوزانِ المجزوءةِ والخفيفةِ الملائمةِ للطَّربِ والغناءِ، وأجادَ في الإثنينِ غاية الإجادةِ، وهذا ما حاولتِ الدِّراسةُ في مسيرتِها تبيانهُ وإظهارهُ، لذا فإنّي أرجو أن أكون قد وفِّقتُ في عملي المتواضع هذا وقدّمتُ خدمةً لتراثنا العربي وأضفتُ شيئاً يسيراً لمكتبتنا الأدبيَّةَ، فإنْ أصبتُ فذلك فضلٌ من اللهِ ورحمةٌ، وإنْ أخطأتُ فحسبي أنِّي اجتهدتُ، وما توفيقي إلَّا بالله، والحمدُ للهِ ربِّ العالمين والصَّلاةُ والسَّلامُ على أشرفِ الأنبياءِ والمرسلينَ محمَّدٍ الأمينِ وعلى آلهِ الطَّيِّبينَ الطَّاهرينَ، ومَنْ تبِعَهم بإحسانٍ إلى يوم الدِّينِ.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**

١. الأدب في العصر العباسي، د. ناظم رشيد، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٩م.
٢. أساس البلاغة، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٨م.
٣. أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلا فضل، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٥م.
٤. استخدامات الحروف العربية (مُعجميَّاً، صوتيَّاً، صرفيَّاً، نحويَّاً، كتابيَّاً)، سليمان فيَّاض، دار المرّيخ للنشر، الرياض-المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨م.
٥. أُسْدُ الغابة في معرفة الصحابة، عز الدين ابن الأثير (ت ٦٣٠هـ)، تح: علي محمد معوّض، وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان.
٦. أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، قرأه وعلَّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر: دار المدني بجدة.
٧. الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة-، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط ٣، ١٩٧٤م.
٨. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب-سورية، ط ١، ١٩٩٧م.
٩. الإصابة في تمييز الصحابة، شهاب الدين أبو الفضل أحمد ابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ)، تح: د. طه محمد الزيني، مكتبة ابن تيمية، القاهرة – مصر، ١٩٩٣م.
١٠. الأصوات اللغويَّة، د. إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر.
١١. الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر –دراسة في أصالة التراث النقدي عند العرب-، أ. د. عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر-مصر، ط٢، ٢٠٠٦م.
١٢. الإعجاز والإيجاز، أبو منصور الثعالبي، تح: إبراهيم صالح، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط ١، ٢٠٠١م.
١٣. الأعلام، خير الدين الزركلي (ت ١٣١٠هـ)، دار العلم للملايين، ط ١٥، ٢٠٠٢م.

١٤. الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ)، تح: د. إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت – لبنان، ط ٣، ٢٠٠٨م.
١٥. الإلياذة، هوميروس، تر: سليمان البستاني، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة-مصر، ٢٠١١م.
١٦. أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت١١٢٠هـ)، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان-النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٨م.
١٧. أهدى سبيل إلى علمي الخليل –العروض والقافية-، محمود مصطفى، تح: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط ١، ١٩٩٦م.
١٨. الأوائل، أبو هلال العسكري، تح: د. محمد السيد الوكيل، دار البشير للثقافة والعلوم الاسلامية، مصر، ط١، ١٩٨٧م.
١٩. أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، د. أحمد رجائي، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، سورية-دمشق، ط ١، ١٩٩٩م.
٢٠. الإيضاح في علوم البلاغة -المعاني والبيان والبديع-، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت٧٣٩هـ)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
٢١. الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٧٠م.
٢٢. الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط ١، ١٩٨٩م.
٢٣. الإيقاع في شِعر الحداثة (دراسة تطبيقيّة على دواوين فاروق شوشة-إبراهيم أبو سنة-حسن طلب-رفعت سلام)، د. محمد علوان سالمان، مطبعة الجلال، العامرية، إسكندرية-مصر، الناشر: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨م.
٢٤. بحور الشعر العربي –عروض الخليل-، د. غازي يموت، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط ٢، ١٩٩٢م.
٢٥. البخلاء، الجَّاحظ، تح: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط٥.
٢٦. البديع، أبو العباس عبد الله بن المعتز، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
٢٧. البُرصان والعُرجان والعُميان والحولان، عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٠م.

٢٨. البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، د. محمد إبراهيم شادي، شركة الرسالة الإسلامية للإنتاج والتوزيع والإعلان، القاهرة-الدّقي، ط١، ١٩٨٨م.
٢٩. البلاغة العربية - قراءة أخرى-، د. محمد عبد المُطَّلب، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، طُبِعَ في دار نوبار للطباعة، القاهرة-مصر، ط٢، ١٩٩٧م.
٣٠. البناء العروضي للقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط ١، ١٩٩٩م.
٣١. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، د. يوسف حسين بكّار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ١٩٨٢م.
٣٢. البنى الأسلوبية دراسة في (انشودة المطر) للسّياب، د. حسن ناظم، الناشر: المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء-المغرب، ط١، ٢٠٠٢م.
٣٣. البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر، عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٣م.
٣٤. البنية التركيبيَّة في الخطاب الشعري –قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين- العصر المملوكي، د. يوسف إسماعيل، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ٢٠١٢م.
٣٥. بِنْيةُ اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٦م.
٣٦. البيان والتبيين، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٩٨م.
٣٧. تاج العروس من جواهر القاموس، السيد مرتضى الحُسيني الزَّبيدي (ت١٢٠٥هـ)، تح: ابراهيم الترزي، مراجعة: د. محمد سلامة رحمة وآخرون، التراث العربي: سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-دولة الكويت، ط١، ٢٠٠٠م.
٣٨. تاريخ ابن خلدون، المُسمَّى: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر-المقدّمة-، عبد الرحمن بن خلدون، تح: خليل شحّادة، مراجعة: د. سهيل زكار، دار الفكر العربي، بيرت-لبنان، ٢٠٠١م.
٣٩. تاريخ الأدب العربي –العصر الجاهلي-، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٢٤، ٢٠٠٣م.
٤٠. تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، دار العلم للملايين، ط ٤، ١٩٨١م.
٤١. تحفةُ الأدب في ميزان أشعار العرب، محمد بن أبي شنب، مكتبة الأمريكا والشرق، ادريان ميزونف، باريس، ط ٣، ١٩٥٤م.
٤٢. التدوير في الشعر، -دراسة في النحو والمعنى والإيقاع-، د. أحمد كشك، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.

٤٣. تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، ١٩٧٥م.
٤٤. الجامعُ في العروضِ والقوافي، أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، تح: د. زهير غازي زاهد، و أ. هلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م.
٤٥. جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة-مصر، ط ١، ١٩٩٥م.
٤٦. جرْس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.
٤٧. جُمَل من أنساب الأشراف -بنو عبد شمس-، أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري(ت٢٧٩هـ)، تح: د. سهيل زكَّار، و د. رياض زركلي، بإشراف مكتب البحوث والدراسات في دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٦م.
٤٨. جمهرة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٥، ١٩٦٢م.
٤٩. جنان الجناس في علم البديع، صلاح الدين الصفدي (ت٧٦٤هـ)، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط١، ١٢٩٩هـ.
٥٠. حديث الاربعاء، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، ٢٠١٢م.
٥١. حسن التَّوسل إلى صناعة التَّرسّل، شهاب الدين محمود الحلبي (ت٧٢٥هـ)، تح: أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.
٥٢. خزانة الأدب ولبّ لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي (ت ١٠٩٣هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط ٤، ١٩٩٧م.
٥٣. خصائصُ الحروفِ العربية ومعانيها -دراسة-، حسن عبّاس، منشورات اتّحاد الكُتَّاب العرب، ١٩٩٨م.
٥٤. الخصائصُ، أبو الفتحِ بنُ جنِّي، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، ١٩٥٢م.
٥٥. دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة.
٥٦. دُرَّةُ التنزيلِ وغُرَّةُ التأويلِ، أبو عبد الله محمد بن عبد الله الأصبهاني، تح: د. محمد مصطفى آيدين، وحدة علوم القرآن لجائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، ط١، ٢٠٠٩م.
٥٧. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة ودار المدني، ط٣، ١٩٩٢م.

٥٨. دير الملاك –دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر-، د. محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية (سلسلة دراسات)، ١٩٨٢م.
٥٩. ديوان أبي الطيب المُتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المُسمى بالتبيان في شرح الديوان، تح: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٣٦م.
٦٠. ديوان أبي الفتح البُستي، تح الأستاذينِ: دريَّة الخطيب، ولطفي الصقَّال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٩م: ٢٧١. ويليه المُستدرك على الديوان للدكتور حاتم صالح الضّامن.
٦١. ديوان أبي تمَّام بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزَّام، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط٣.
٦٢. ديوان النابغة الذبياني، اعتنى به وشرحهُ: حمدو طمَّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م.
٦٣. ديوان حافظ ابراهيم، ضبطهُ وصحَّحهُ وشرحهُ ورتَّبه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٧م.
٦٤. ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تح: عبد الله سنرة، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط ١، ٢٠٠٦م.
٦٥. ديوان حسّان بن ثابت، تح: د. وليد عرفات، دار صادر-بيروت، ٢٠٠٦م.
٦٦. ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدَّمَ له ووضعَ هوامشَهُ وفهارسهُ: د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط ٢، ١٩٩٦م.
٦٧. ديوان كُثيِّر عزَّة، قدَّم له وشرحهُ: مجيد طرَّاد، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط ١، ١٩٩٣م.
٦٨. ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح: عبد السَّتار أحمد فرَّاج، دار مصر للطباعة.
٦٩. رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، أبو يوسف يعقوب بن اسحاق الكندي (١٨٥هـ -٢٥٦هـ)، تح: د. يوسف شوقي، مطبوعات دار الكتب-القاهرة، ١٩٦٩م.
٧٠. رسالة نصر الدين الطوسي (ت ٦٧٢هـ) في علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، دار القلم – القاهرة، ١٩٦٤م.
٧١. رسائل الجاحظ –الرسائل الكلامية-، الجاحظ، قدّم لها وبوّبها وشرحها: د. علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط الأخيرة، ٢٠٠٢م.
٧٢. زهرُ الآدابِ وثمرُ الألبابِ، أبو اسحاق الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) تح: د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية-بيروت، ط ١، ٢٠٠١م.

٧٣. سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٨، يناير ٢٠٠٠م.
٧٤. سِرُّ الفصاحةِ: ابو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت٤٦٦هـ)، تح: د. داود غطاشة الشوابكة، دار الفكر ناشرون وموزّعون، عمّان-الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.
٧٥. سر صناعة الإعراب، ابن جنّي، تح: أحمد فريد أحمد، قدَّم له: د. فتحي عبد الرحمن حجازي، المكتبة التوفيقية، القاهرة.
٧٦. السِّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، د. محمد بن يحي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط١، ٢٠١١م.
٧٧. شرح ديوان المُتنبّي، عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، ٢٠١٢م.
٧٨. شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاري، عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ١٩٨٠م.
٧٩. شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت٩١١هـ)، تح: د. إبراهيم أحمد الحمداني، أمين لقمان الحبَّار، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١١م.
٨٠. شِعر الأحوص الأنصاري -الديوان-، جمع وتحقيق: عادل سليمان جمال، قدَّم له: د. شوقي ضيف، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط٢مزيدة ومنقَّحة، ١٩٩٠م.
٨١. شِعر الأخطل، صنعة السّكري وروايتُه عن أبي جعفر محمد بن حبيب، تح: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط ٤، ١٩٩٦م.
٨٢. الشعر الجاهلي – منهجٌ في دراستهِ وتقويمهِ -، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعةِ والنشرِ، القاهرة.
٨٣. الشعر الجاهلي قضاياهُ وظواهرهُ الفنيَّة، د. كريم الوائلي، دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع، عمَّان-الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.
٨٤. الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الأول الهجري، د. محمد مصطفى هدّارة، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٨١م.
٨٥. الشعر بين الجمود والتطوّر، الأستاذ العوضي الوكيل، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م.
٨٦. الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة – مصر، ط ٢، ١٩٥٨م.
٨٧. الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط ٣ منقّحة.
٨٨. الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٧م.

٨٩. الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، علّق عليه ووضع هوامشه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط ١، ١٩٩٧م.
٩٠. الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، الدار الثقافية للنشر-القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
٩١. طبقات فحول الشعراء، محمد ابن سلّام الجمحي، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٨٠م.
٩٢. الطّراز المُتضمّن لأسرارِ البلاغةِ وعلومِ حقائقِ الأعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (ت٧٤٩هـ)، مطبعة المقتطف بمصر، دار الكتب الخديويَّة، ١٩١٤م.
٩٣. العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٧٨م.
٩٤. العروضُ وإيقاعُ الشعر العربي، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٩٥. العروض، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)، تح: أحمد فوزي لهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط ٢ منقّحة، ١٩٨٩م.
٩٦. العقد الفريد-كتاب العسجدة -، ابن عبد ربّه الأندلسي، تح: محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٣م.
٩٧. علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية)، د. بسام بركة، مركز الإنماء القومي، بيروت-لبنان.
٩٨. علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، دار الكتب العلمية-بغداد، ط ٣ جديدة ومنقَّحة، ٢٠٠٧م.
٩٩. علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٨م.
١٠٠. علم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة،٢٠٠٠م.
١٠١. علمُ البديع في البلاغة العربية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان.
١٠٢. علم البديع في البلاغة العربية، د. محمود أحمد حسن المراغي، دار العلومِ العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩١م.
١٠٣. علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
١٠٤. علم اللغة العام، فرديناند دي سوسور، تر: د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: د. مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد-العراق، ط٣، ١٩٨٥م.

١٠٥. علم لغة النص -النَّظرية والتطبيق-، د. عزة شبل محمد، تقديم: أ. د. سليمان العطار، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٩م.
١٠٦. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط ٥، ١٩٨١م.
١٠٧. عمر بن أبي ربيعة –عصره وحياته وشعره-، جبرائيل سليمان جبّور، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣٥م.
١٠٨. عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ)، تح: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م.
١٠٩. العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٠هـ)، تح: د. عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
١١٠. فاعليَّة الإيقاعِ في التَّصويرِ الشّعري، د. علاء حسين البدراني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمَّان-الأردن، ٢٠١٤م.
١١١. فتوح البلدان، أبو العباس أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري (ت ٢٧٩هـ)، تح: عبد الله أنيس الطبّاع، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٨٧م.
١١٢. فحولة الشعراء، الأصمعي، تح: ش. تورّي، قدّم له: د صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط ١، ١٩٧١م.
١١٣. الفروق في اللغة، أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، تح: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة ـ بيروت، ط٤، ١٩٨٠م.
١١٤. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلّوصي، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط ٥، مزيدة ومنقّحة، ١٩٧٧م.
١١٥. فن الجِّناس (بلاغة-أدب-نقد)، علي الجندي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد بمصر، ١٩٥٤م.
١١٦. فنون بلاغيّة (البيان-البديع)، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلميَّة للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٧٥م.
١١٧. في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط ١، ١٩٧٤م.
١١٨. في الميزان الجديد، د. محمد مندور، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط ١، ١٩٨٨م.
١١٩. في النَّقدِ الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط ٩، ١٩٨٣م.

١٢٠. القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م.
١٢١. القافية في العروض والأدب، د. حسين نصّار، الناشر: مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد-مصر، ط ١، ٢٠٠١م.
١٢٢. القافية والأصوات اللُّغويّة، د. محمد عوني عبد الرّؤف، مكتبة الخانجي بالقاهرة-مصر.
١٢٣. القسطاس في علم العروض، جار الله الزمخشري(ت٥٣٨هـ)، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، ط٢ المُجدّدة، ١٩٨٩م.
١٢٤. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ. د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
١٢٥. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط ٢، ١٩٦٥م.
١٢٦. القوافي، أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت٢١٥هـ)، تح: د. عزّة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، دمشق-سورية، ١٩٧٠م.
١٢٧. القوافي، أبو الحسن علي بن عثمان الأربلي، تح: د. عبد المحسن فرّاج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧م.
١٢٨. القوافي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي بن المُحسن التّنوخي (كان حيّاً في حدود عام ٤٨٧هـ)، تح: د. عوني عبد الرَؤف، مكتبة الخانجي بمصر، ط ٢، ١٩٧٨م.
١٢٩. الكافي في علم القوافي، أبو بكر بن السّراج الشنتريني (ت ٥٤٩هـ)، تح: د. علاء محمد رأفت، دار الطّلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ٢٠٠٣م.
١٣٠. الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس المبرّد، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي-القاهرة، ط ٣، ١٩٩٧م.
١٣١. كتاب الصِّناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية- عيسى البابي الحلبي وشُركاؤه، ط١، ١٩٥٢م.
١٣٢. الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام محمد هارون، الناشر: مكتبة الخانجي-مصر، دار الرفاعي-الرياض، ط٢، ١٩٨٢م.
١٣٣. كُنى الشعراء ومن غلبت كنيتُه على اسمه، أبو جعفر محمد بن حبيب البغدادي (ت ٢٤٥هـ)، تح: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط ١، ٢٠٠١م.

١٣٤. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي ابن منظور الأنصاري الأفريقي (ت٧١١هـ)، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف-القاهرة.
١٣٥. المتَوسَّطُ الكافي في عِلمي العروض والقوافي، موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، ط ٤ منقّحة ومزيدة، ١٩٩٤م.
١٣٦. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، قدَّمه وعلَّق عليه: د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعةِ والنشر، ط٢.
١٣٧. مختصر القوافي، ابن جنّي، تح: د. حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ط ١، ١٩٧٥م.
١٣٨. مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني-علم البيان-علم البديع)، أ. د. يوسف مسلم أبو العدوس، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ط٣، ٢٠١٣م.
١٣٩. المُرشدُ الوافي في العروضِ والقوافي، د. محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط ١، ٢٠٠٤م.
١٤٠. المُرشد إلى فَهمِ أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيِّب، دار الآثار الإسلامية-وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٩٨٩م.
١٤١. مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن بن علي المسعودي (ت٣٤٦هـ)، تح: كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط ١، ٢٠٠٥م.
١٤٢. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، تح: محمد أحمد جاد المولى بك، وعلي محمد البجاوي، ومحمد ابو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة-مصر، ط٣.
١٤٣. المستدرك على الصحيحين، أبو عبد الله الحاكم النيسابوري (ت ٤٠٥هـ)، دار الحرمين للطباعة والنشر والتوزيع-مصر، ط ١، ١٩٩٧م.
١٤٤. مصارع العشَّاق، أبو محمَّد جعفر بن أحمد بن الحسين بن السَّراج القارئ (ت٥٠٠هـ)، دار صادر، بيروت-لبنان.
١٤٥. معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر بيروت، ١٩٧٧م.
١٤٦. معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، د. عزيزة فوال بابتي، دار صادر، بيروت-لبنان، ط ١، ١٩٩٨م.
١٤٧. معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦م.

١٤٨. معجمُ المصطلحاتِ العربيةِ في اللغةِ والأدبِ، مجدي وهبه، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط ٢ مزيدة ومُنقَّحة، ١٩٨٤م.
١٤٩. معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، علية عزت عياد، المكتبة الأكاديمية، ط ١، ١٩٩٤م.
١٥٠. المعجم المفصّل في عِلم العَروضِ والقافية وفنون الشِعر، د. اميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩١م.
١٥١. المعجم الوسيط، الصادر عن مجمع اللغة العربية-القاهرة، بتوجيهٍ وتكليفٍ من لدن د. شوقي ضيف، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م.
١٥٢. معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع، الوزير الفقيه: أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري الاندلسي (ت ٤٨٧هـ)، تح: مصطفى السقّا، الناشر: عالم الكتب، بيروت لبنان، ط ٣، ١٩٨٣م.
١٥٣. معيار النّظّار في علوم الأشعار، عبد الوهاب بن إبراهيم الزنجاني (ت٦٦٠هـ)، تح: د. محمد علي رزق الخفاجي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ١٩٩١م.
١٥٤. مغني اللَّبيبِ عن كُتُبِ الأعاريب، ابن هشام الأنصاري (ت٧٦١هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ١٩٩١م.
١٥٥. مفاتيح العلوم، أبو عبد الله محمد بن موسى الخوارزمي (ت٢٣٢هـ)، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط ٢، ١٩٨٩م.
١٥٦. مفتاح العلوم، الإمام أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكَّاكي (ت ٦٢٦هـ)، ضبطه وكتب هوامشه وعلَّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط ٢، ١٩٨٧م.
١٥٧. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ)، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦م.
١٥٨. المؤتلف والمختلف، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦١م.
١٥٩. موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب-كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ١٩٩٦م.
١٦٠. موسيقى الشعر العربي دراسة فنيّة وعروضيّة، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
١٦١. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه –دراسةٌ وتطبيقٌ في شعر الشطرين والشعر الحر-، د. عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ط ١، ١٩٩٧م.
١٦٢. موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، ط ٢، ١٩٧٨م.

١٦٣. موسيقى الشعر بين الاتِّباعِ والابتداعِ، د. شعبان صلاح، دار غريب للطباعةِ والنشر، القاهرة-مصر، ط ٤، ٢٠٠٥م.
١٦٤. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية-مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م.
١٦٥. الموسيقى الكبير، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي (ت٣٣٩هـ)، تح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: د. محمد أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة – مصر.
١٦٦. الموشّح مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر، أبو عبيد الله المرزباني، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
١٦٧. المُوضِح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، الخطيب التبريزي(ت٥٠٢هـ)، تح: د. خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، ط ١، ٢٠٠٢م.
١٦٨. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ط١ المُحقَّقة، ١٩٩٧م.
١٦٩. الميزان -علم العروضِ كما لم يُعرض من قبل-، محجوب موسى، مكتبة مدبولي، القاهرة-مصر، ط ١، ١٩٩٧م.
١٧٠. النحو العربي أحكامٌ ومعانٍ، د. محمد فاضل السامرَّائي، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٤م.
١٧١. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، ط١، ١٩٩٨م.
١٧٢. النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية الى الألسنية، يوسف وغليسي، رابطة ابداع الثقافية، د ط، ٢٠٠٢م.
١٧٣. نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، تح: كمال مصطفى، الناشر: مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٣م.
١٧٤. نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، جمال الدين الأسنوي الشافعي (ت ٧٧٢هـ)، تح: د. شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٨٩م.
١٧٥. الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢هـ)، تح: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط ٤، ١٩٨٦م.
١٧٦. الوساطةُ بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٦٦هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الباب الحلبي وشركائه.

الرَّسائل والأطاريح:

١. الأحوص بن محمد الأنصاري-حياته وشعره- (رسالة ماجستير)، محمد علي سعد، كلية الآداب-الجامعة اللبنانية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م.

٢. البنية الإيقاعية في شعر ابن دراج القسطلي، (رسالة ماجستير)، بيومدين تواتي، ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة-الجزائر، ٢٠١٠م.

٣. البنية الإيقاعيَّة في شعر أحمد مطر (رسالة ماجستير)، زهراء عبد الكاظم محمد، جامعة البصرة-كليَّة الآداب، ٢٠١٥م.

٤. البنية الإيقاعيَّةُ في شعر الأمير أبي الرَّبيع سليمان بن عبد الله الموحّد (رسالة ماجستير)، الود الود، كليَّة الآداب واللغات-جامعة الحاج لخضر -باتنة- الجزائر، ٢٠١١م.

٥. البنيةُ الإيقاعيّةُ في شعر الجواهري (اطروحة دكتوراه)، عبد نور داود عمران، كلّيَّة الآداب-جامعة الكوفة، ٢٠٠٨م.

٦. البنيةُ الإيقاعيَّةُ في شِعرِ شعراء الطَّبقةِ الأولى الجاهليَّة (اطروحة دكتوراه) إياد إبراهيم فليح الباوي، جامعة بغداد-كلية الآداب، ٢٠٠٨م.

٧. البِنيةُ الإيقاعيَّةُ في شِعرِ مصطفى جمال الدين (رسالة ماجستير)، فرح مهدي سهيل، جامعة كربلاء-كلية التربية للعلوم الإنسانية، ٢٠٢٠م.

٨. جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، مسعود وقّاد، (اطروحة دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر-باتنة، الجزائر، ٢٠١١م.

٩. الخصائص الأسلوبيَّة في شعر الحماسة بين أبي تمَّام والبحتري-شعر الحرب والفخر انموذجاً- (اطروحة دكتوراه)، أحمد صالح محمد النَّهمي، إشراف: أ. د محمد إبراهيم شادي، كلّيّة اللغة العربية-جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣م.

١٠. دراسة اسلوبية لشعر بدر شاكر السيّاب (اطروحة دكتوراه)، إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، كليَّة الدراسات العليا-الجامعة الأردنية، ١٩٩٧م.

١١. الرَّسائلُ المشرقيَّةُ الفنِّيَّةُ في القرن الثامن للهجرة -دراسة اسلوبيّة - (اطروحة دكتوراه)، كريمة نوماس المدني، كليّة التَّربية للعلوم الإنسانية- جامعة كربلاء، ٢٠١٣م.

١٢. شِعر الأحوص دراسة اسلوبية (رسالة ماجستير)، جمال فاضل فرحان مريشد المحمدي، جامعة الأنبار-كلية التربية للعلوم الإنسانية، ٢٠١٠م.

١٣. لغة شِعر الأحوص الأنصاري، ميساء صلاح ودَّاي السلامي، (رسالة ماجستير)، كليَّة التربية للبنات-جامعة الكوفة، ٢٠٠٠م.

البحوث والدّوريات:

١. الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي(بحث)، م. د. غيداء أحمد سعدون شلاش، هدى مصطفى عبد الله، مجلّة أبحاث كليّة التربية الأساسية ـ جامعة الموصل، المجلد ١٠، ع ٤، ٢٠١١/٤/٢١م.
٢. الإيقاعات الرَّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي -رصدٌ لأحوالِ التَّكرارِ وتأصيلٌ لعناصر الإيقاع الدَّاخلي-(بحث)، د. مصلح عبد الفتَّاح النَّجار، أفنان عبد الفتَّاح النَّجار، مجلَّة جامعة دمشق، مج ٢٣، ع ١، ٢٠٠٧م.
٣. تجلّيات الإيقاع الدَّاخلي في شِعرِ أبي الفتح البُستي، أ. م. د. علي عبد الحسين جبير، مجلَّة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد ٢٢، العدد ١، ٢٠٢٢م.
٤. التَّدوير في شِعر الأعشى –دراسة عروضيّة إحصائية تحليلية-، عبد الرحمن بن ناصر السَّعيد، مجلَّة كليَّة دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد ٥٦، ٢٠١٢م.
٥. التدوير في شعر الأعشى قصيدة ما بكاء الكبير في الأطلال إنموذجاً- دراسة الدلالي في الإيقاعي -، أ. م. د بتول حمدي البستاني، كلية التربية، جامعة الموصل، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج ٩/ع١، ٢٠٠٩م.
٦. التَّقابل البلاغي في شعر علي بن الجَّهم، محمّد حسين عبد صكر، مجلَّة آداب الكوفة، العدد ٥٠، ٢٠٢١م.
٧. الجناس في شعر المتنبي: أنواعه ووظائفه البلاغية، د. فيصل أبو الطُّفيل، مجلة قضايا الأدب المحكّمة، جامعة آكلي محند أولحاج البويرة-الجزائر،٢٠/٦/ ٢٠١٧م، العدد ٢.
٨. الطِّباق في العربية، أ. د رحيم جمعة الخزرجي، م. م هدى عبد الحميد السامرائي، مجلّة كلّيّة التربية الأساسية-الجامعة المستنصرية، العدد ٢٦، ٢٠١٢م.
٩. عبد القاهر الجرجاني وإرهاصات المنهج البنيوي، د. عبد العليم محمد اسماعيل علي، مجلة الجزيرة للعلوم التربوية والإنسانية، المجلد ١٠، العدد ٢، السودان، ٢٠١٣م.

المواقع الإلكترونيَّة:

- "jean piaet"https://snaccooperative.orj/ark:/٩٩١٦٦/w٦pc٣h٠٥ .
- http://www.aibl.fr/membres/academiciens-depuis-١٦٦٣/article/emile-benveniste.

Abstract:

Al Ahwas bin Mohammed Al Insari was a great poet and was one of Umayyad era who could through his poetic talent and his artistic and creative ability that admired rulers and sovereigns, and got high estimation and introducing from the side of the old and modern critiques and literary men in spite of his company with great poets at that time. For this purpose and others that led us to study his poems, we chose particularly to study the rhythmical construction that formed his poetic texts. Thus, rhyme as a main part that poetry stands on and which is distinguished it on other oral arts , it stimulate the poet's feelings and emotions that evoked the poet to tell poetry. It also reflects that hidden voice that springs from the internal poet's spirit; that's why we had this study which is entitles ' The Rhythmical construction in the Verse of Al Ahwas Al Insari '.

The research was divided into three chapters, each one has three sections , all these were preceded by a theoretical preface and followed by conclusion contained the most important results that the research reached. The preface has two axes. The first tackled the concept of rhythmical construction following it the old and modern and distinguishing between the musical rhythm and poetic rhythm from one side and between various aspects of the poet's life, his career, and his poetic prestige among literary men.

The first chapter also included studying the stable framework music represented by mixed rhymes and pure rhymes that the poet used. Besides, it also included studying a well-known rhythmical phenomenon,

it is the rotating phenomenon in the poetry taking his verse a field for this study.

The second chapter studied the second element of framework music that is the rhyme. The research tackled the rhymes that ended his line with, limited their type, and their musical and semantic impact in the poet's texts; in addition to studying their letters particularly " al rewi' letter with an accurate statistic procedure for the most important ' Hija' letters that the poet employed in his rhymes, as well. This chapter included the study of rhyme issues that were noticed in Al Ahwas verse represented by implication and tardiness only.

The third chapter focused on the most important factors that formed the internal formative music represented by the most prominent rhetorical and creative arts that the poet used, since they are described as a voice phenomenon that the poet used to express his stream emotions and his multiple experiences thus, the chapter studied repetition harmony with its three levels (repetition of letters, repetition of the word, and repetition of the phrase).

He also studied the sorting rhythm which is represented by the poet's use for the incomplete sorting with its several types; then, rhythm of antithesis and the opposite that attaches it showing the musical and semantic role for each art of these arts in forming the texts internal rhythm. The study ended with the conclusion containing the most important results that the research reached and uncovered them. This followed by a list of references and bibliographies that supplied the study.

Dr. Tawfeeq Mayeed

Abstract

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Kerbala University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

The Rhythmical Construction in the Verse of Al Ahwas Al Insari

by:

Ali Hemead Shakir Uwaiz Al Musewi

A Thesis Submitted to the Council of College of Education for Human Sciences / Kerbala University as a Partial Fulfillment for the Requirements of Master Degree in Arabic and its Literature

The supervisor:

Prof. Dr. Hassan Hebeeb Al Greati

٢٠٢٢ A.D.