الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات عربية

المـــــوضـــوع:

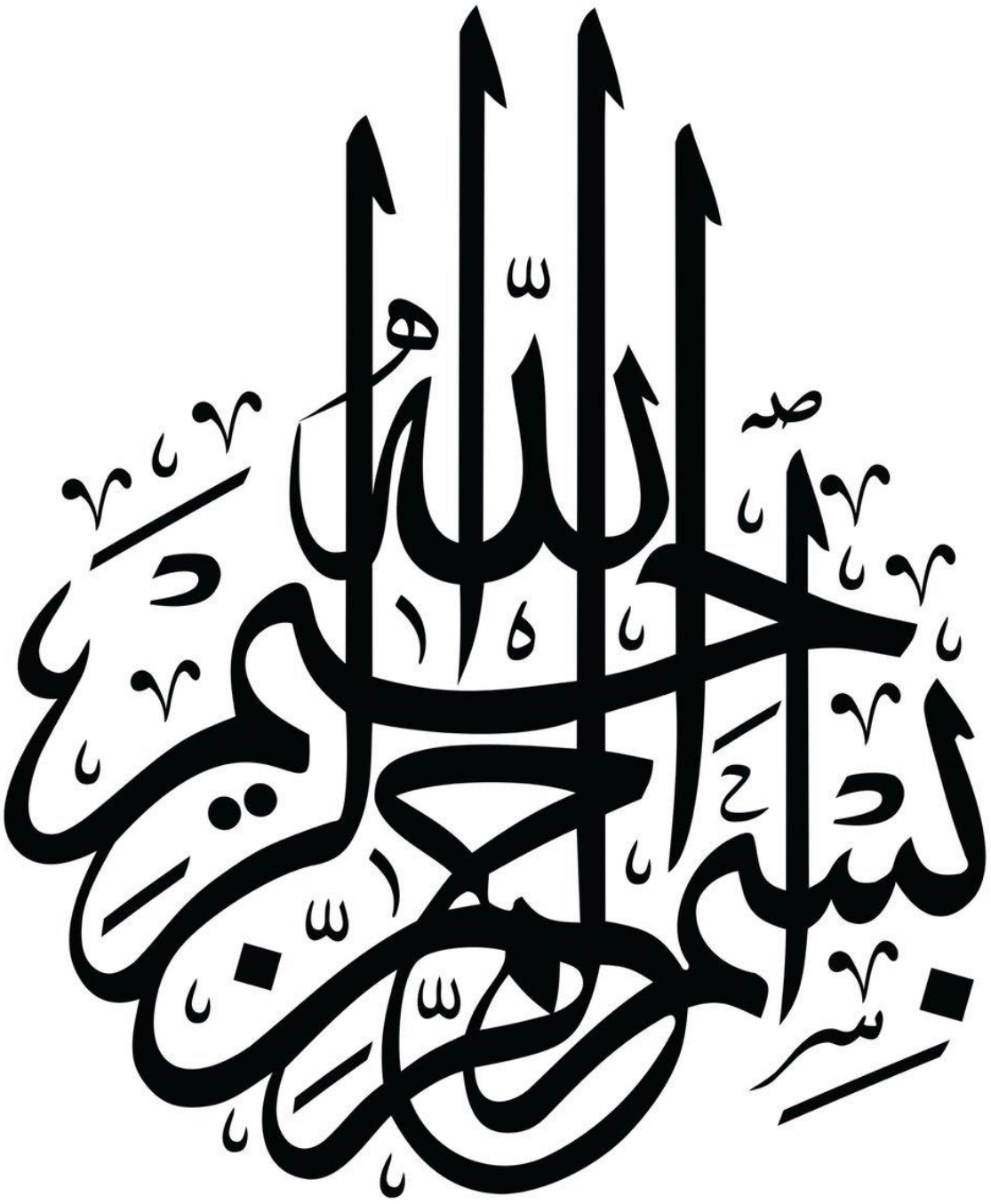
شواهد ابن عقيل الشّعرية (مقاربة إيقاعية)

إعداد الطالبة:
مريم بوزوينة

إشـــراف:
الدكتورة: ليلى رحماني

لجنة المناقشة		
الدكتور	أحمد قريش	رئيسا
الدكتورة	فاطمة بور	ممتحنا
الدكتورة	ليلى رحماني	مشرفا مقررا

العام الجامعي : 1440- 1441هـ / 2019-2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع إلى:

- نفسي التي ثـابـرت
- روح جدتي التي تغمدها الله برحمته الواسعة
- والداي: أمي وأبي حفظهما الله وأبقاهما
- أختي حنان وزوجها محمد وابنتيها رميساء ومنال وأخي عبد القادر
- عائلة أنقادي أخوالي وخالاتي وأزواجهم وأزواجهن
- زميلاتي اللواتي آزرنني في دراستي

مـــقدمـــــة

مقدمة:

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على من أعطي جوامع الكلام، فكان أفصح من نطق بالضاد وأبلغ من قال أنا عربي من العباد.

الشعر عرفه الإنسان منذ القدم، ورفعه فوق كل الفنون، فأنشده متغنيا به واتخذه وسيلة لحفظ أنسابه وتخليد مآثره ومفاخره وتعلم لغته، إذ يعد ديوان العرب وخزان حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها.

ويعمل القول الشعري على إلزامية الموسيقى، التي هي جوهر العملية الشعرية ولا يمكن تصور وجود شعر دون وجود موسيقى، فكانت الإضاءة الهامة الأولى على هذه الموسيقى بدءً بالبحث عن وظائف ما عرفت بعلمي العروض والقوافي إضافة إلى ذلك محاولات اللغويين في دراسة الأصوات اللغوية ومستوياتها الإيقاعية.

والإيقاع مكون قار في الشاهد الشعري لا يستغني عن فنيته ووظائفه أي قول إبداعي شعري على تعدد أشكاله وأنواعه من إيقاع خارجي وداخلي.

والذي دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع هو القيمة الإيقاعية للشواهد الشعرية من جهة ومن جهة أخرى كون الإيقاع لم يحظ بدراسات تخص هذا المجال خاصة من الجانب التطبيقي، فكل ما جيء في شواهد ابن عقيل تدعيم القواعد النحوية إذن **فما هي الظواهر الإيقاعية التي امتازت بها شواهد ابن عقيل ؟**

- **ما موقف الدارسين العرب قديما وحديثا؟**

- **ما هي الأوزان التي نظم عليها الشعراء شعرهم؟**
- **وما هي القوافي المستعملة من حيث شيوع حرف الروي واستعماله؟**
- **وما هي العناصر الإيقاعية المكونة للإيقاع الداخلي؟**

وللإجابة عن هذه الأسئلة شرعنا في التنقيب عن مجموعة المصادر والمراجع التي تحتوي هذا الموضوع، فكان ملاذ المراجع هو التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل في ضوء شرحي الجرجاوي والعدوي لمحمد خليفة الدناع (الجزء الأول)، إضافة له ببعض كتب اللغة والنقد والبلاغة والعروض القديمة منها والحديثة، نخص بالذكر العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني الذي أفادنا كثيرا ومن الكتب الحديثة: إبراهيم أنيس في مؤلَّفه موسيقى الشعر العربي الذي كان أهم سند لنا، ومحمد مندور في مؤلَّفه في الميزان الجديد، نازك الملائكة في مؤلَّفها قضايا الشعر المعاصر، شكري عياد في مؤلَّفه موسيقى الشعر العربي، هذا إلى جانب بعض الكتب العروضية والتي كان أوفرها في الدراسة الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي وكتاب المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة لرضوان محمد حسين النجار.

ولتحقيق الأهداف التي تصبو إليها الدراسة تتبعنا المنهج الوصفي التحليلي من خلال استنباط القيم الخارجية والداخلية والإحصائي من خلال إحصاء عدد

البحور التي نظمت عليها هذه الشواهد الشعرية والمنهج التاريخي من خلال تتبع تاريخ الإيقاع.

وأما خطة البحث، فقد اشتمل بحثنا على مدخل وفصلين تسبقهما مقدمة.

حيث ينطلق المدخل بكشف الغطاء عن كنه الشاهد، تعريفه، أنواعه، أقسامه ثم جعلنا فيه رابطا منافيا أنَّ الشواهد لم تستعمل فقط في تدعيم القواعد النحوية، بل تعدينا إلى دراسة موسيقاها التي تمتاز بها وإيقاعاتها ومنه ينطوي عنوان الفصل الأول على الإيقاع الشعري فقد افتتحناه بكيفية تلمسه في مظاهر الكون والطبيعة، ثم رصدنا تعريفه في المعاجم العربية ووضحنا نظرة القدامى سواء أكانوا نقادا أم بلاغيين إلى هذا المصطلح، وهل استمرت هذه النظرة لدى العرب المحدثين؟

وجاء الفصل الثاني بعنوان الإيقاع في شواهد ابن عقيل الشعرية وهو الجانب التطبيقي وقد قسمناه إلى مبحثين:

أولا: الإيقاع الخارجي في شواهد ابن عقيل تناولنا فيه إيقاع الوزن الذي يتمثل في الأوزان التي جاء بها الخليل وما تعتريهما من زحاف وعلة وكذلك إيقاع القافية الذي يضفي على الشاهد الشعري جمالا ورونقا وأحصينا الشواهد وفق قاعدة إبراهيم أنيس من حيث شيوع واستعمال حرف الروي في القافية ثم عرضنا أمثلة من الشواهد المستخدمة من حيث التقييدُ والإطلاقُ.

أما المبحث الثاني فقد خصصناه للإيقاع الداخلي في شواهد ابن عقيل وسعينا إلى استنباط الظواهر الأسلوبية البلاغية على المسار الإيقاعي ففي مفتتحها نجد التكرار بأشكاله، ومنه تكرار الحرف واللفظ والعبارة ثم الجناس بنوعيه التَّام وغير التَّام فالتّصريع وختمناه بالتدوير لما لهم من وظائف في إحداث تنوعات إيقاعية.

وذّيلنا البحث بخاتمة وجعلناها محصّلة لأهم النّتائج التي توصّلنا إليها وأوردنا قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في إنجاز هذا البحث المتواضع وأتبعناه بملحق يتضمّن ترجمة ابن عقيل ثم فهرس الموضوعات.

ومن الصّعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا:

- كيفيّة التعامل مع المادّة الشّعرية لأنَّها في بعض الأحيان تجتمع جملة من الخصائص الإيقاعية في الشّاهد الشِّعري الواحد.
- غلق مكتبات الجامعات هذا ما أودى بنا للّجوء إلى الكتب المصفّحة إلكترونيا وعدم توفّرها جميعا.

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلا أن أتقدم بجزيل شكري وعظيم امتناني إلى أستاذتي المشرفة **ليلى رحماني** لما أحاطتني من عناية وبما أسدت إلي من توجيهات قيّمة.

كما لا يفوتني أن أتوجه بوفير الشكر إلى كل أعضاء اللّجنة الّذين سيتفضّلون بقراءة هذا البحث وتقويمه.

والله أسأل أن يجازي الجميع خير الجزاء، إنه نعم المولى ونعم النّصير.

10 سبتمبر 2020م

مريم بوزوينة

مدخل: الشّـــاهد

تمهيد

1. تعريف الشّاهد
2. أنواع الشّاهد
3. أقسام الشّاهد

لقد أطلق العديد من الباحثين على الشواهد باسم الخزآن والذّاكرة "التي تختزن السّيرة على امتداد التّاريخ كما تعكس حمولة الشّاهد المعرفيّة كلَّما تعلّق بالحياة الدّينية والثقافية والسيّاسية والاجتماعيّة للأمّة، والشواهد هي ركائز أساسية وضع عليها علماء اللغة قواعدهم سواء أكانت من القرآن الكريم أم الحديث النبوي الشريف أم من كلام العرب، فالشاهد هو حجتهم في إثبات صحة القضايا أو خطئها وكان الرواة يحفظون الشواهد"[1] فها هو محمد بن القاسم الأنباري كان يحفظ ثلاث مائة (300) ألف بيت من الشعر شاهدا في القرآن وكان يملي من حفظه لا من كتاب"[2] وكان أبو مسحّل الأعرابي قد "حضر من البادية إلى بغداد وأخذ النحو والقرآن من الكسائي وروى عن علي بن المبارك أربعين ألف بيت شاهدا على النّحو".[3]

وتدلّ هذه الأقوال على اهتمام العلماء بالشّواهد خاصة الشّعرية منها، ومن ذلك شرح ابن عقيل للألفية الذي ضمّنه بالشّواهد الشّعرية التّي كانت أساسا مهما يدعّم بها شرحه ويبيّن بها القاعدة، وقبل أن نتعرف على هذه الشّواهد لابد من كشف الغطاء عن كنه الشّاهد; تعريفه، أنواعه، أقسامه.

[1] مليكة بن عطاء الله، الاستشهاد والاحتجاج، مجلة الذاكرة، العدد 10 يناير، 2018، ورقلة، ص1.

[2] السيوطي (عبد الرحمان بن أبي بكر)، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج2، المكتبة العصرية، لبنان، ص123.

[3] محمد عيد، رواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث، عالم الكتب، سنة 1988، ص116.

1. تعريف الشّاهد:

- **لغة:** جاء في الصّحاح في مادّة (ش، هـ، د) ما يلي: "شهادة خبر قاطع تقول منه، شهد الرجل على كذا، وربما شهْد الرجل بسكون الهاء للتخفيف عن الأخفش، وقولهم اشهد بكذا، أي احلف والمشاهدة: المعاينة وشهده شهودا، أي حضره، فهو شاهد وقوم " شهود أي حضور وهو في الأصل مصدر، وشهد أيضا مثل راكع وركع وشهد له بكذا أي أدّى ما عنده من الشهادة... وامرأة مُشهِد، إذا حضر زوجها وأشهدني إملاكه أي أحضرني، والمشهد محضر الناس والشهيد القتيل في سبيل الله... ويقال شهود الناقة: آثار موضع منتجها من دم أو سلا"[1].

ولقد ورد في اللسان " الشاهد هو العالم الذي يبين ما علمه... وشهد الله بمعنى بين وأظهر وشهد الشاهد عند الحاكم أي بين ما يعلمه وأظهره"[2].

وأما في الوسيط " فالشاهد هو من يؤدي الشهادة والشاهد الدليل"[3].

ويرى الدكتور يحي جبر أن الشاهد " الحاضر الماثل مطلقا أو خصوصا في أثناء وقوع الحادث أو نحوه، فهو يقف على حقائقه كلِّها أو طائفة منها"[4].

---

[1] الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد)، الصحاح، ط4، ج2، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م، ص494، مادة شهد.

[2] ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي بن أحمد بن حقبة الأنصاري)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثالث، ط3، ج1، ص240، مادة شهد.

[3] مجمع اللغة العربية، الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، ص497، مادة شهد.

[4] جبر يحي عبد الرؤوف، الشواهد اللغوية، مجلة الأبحاث للنجاح، 1992، ص256.

ومجموع هذه التعريفات تعمد إلى كون الشاهد آثرا دالا على حقيقة الشيء أو وجوده، وهي التي تقودنا إلى تعريف الشاهد اللغوي في اصطلاح اللغويين والنّحاة.

- **اصطلاحا:**

ارتكز العلماء في وضعهم لقواعد اللغة العربية على دلائل ساعدتهم على إثبات صحة هذه القواعد وسمّوْا هذه الدلائل بالشواهد التي تضم مصادر سماعيّة منها القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب، الذي قيل في زمن الفصاحة[1].

وقال أبو هلال العسكري في سياق حديثه عن الشواهد الشعرية " هو أن تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول والحجة على صحتها"[2].

فالشاهد دليل على المعنى وموضح له على حد تعبير الناقد.

ويرى الدكتور سعيد الأفغاني أنّ الاحتجاج الذي هو في حقيقته الاستشهاد معناه "إثبات صحة قاعدة أو استعمال كلمة أو تركيب بدليل نقلي صُحَّ سنده إلى عربي فصيح سليم السليقة"[3]. فالاستشهاد يقصد به نقل كلام أو قول عن عربي

[1] سميرة جداين، الشاهد النحوي لدى نحاة الأندلس (دكتوراه)، 2015م، جامعة تلمسان، ص36 بتصرف.

[2] العسكري (أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل)، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989م، ص470.

[3] الأفغاني (سعيد بن محمد بن أحمد) من تاريخ النحو العربي، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، ص17.

فصيح سليم اللسان انطبقت عليه شروط الاحتجاج زمانا ومكانا، والتي حددها العلماء من أجل الاستدلال بهذا القول أو قضية ما من قضايا اللغة العربية.

2. أنواع الشّاهد:

تُصنَّف الشواهد إلى أنواع عدة وذلك بالنظر إلى اعتبارات مختلفة:

- **الاعتبار الأول:** والذي يتمثل في المعيار الزمني فالشواهد إما أن تكون جاهليّةً أو إسلاميّةً أو غير ذلك وهو ما يضبط الفصاحة في الشواهد على اختلافها.
- **الاعتبار الثاني:** والذي ينطوي تحت سند رواية الشاهد، فهذا الأخير إما أن يكون مجهول النسب، أو منسوبا لقائله أو مرويا من قبل أحد العلماء الرواة.
- **الاعتبار الثالث:** هو المجال المعرفي الذي يعطي للشاهد صفته فيكون إما شاهدا نحويا أو شاهدا شعريا.
- **الاعتبار الرابع:** ويكون بالنظر إلى الوظائف التي تؤديها هذه الشواهد داخل السِّياق ومن تلك الوظائف النفي والإثبات[1] – أي إثبات قاعدة أو نفيها – ومثال ذلك ما جاء في قول عبد الله بن قيس الرُّقيات في كتاب الإنصاف في

[1] مليكة بن عطاء الله، الاستشهاد ذو الاحتجاج، مرجع سابق، ص274 بتصرف.

مسائل الخلاف: رَحِمَ الله أعْظُمًا دَفَنُوها بِسِجِسْتَانَ طَلْحَةَ الطّلَحَاتِ [1] فهذا البيت الشعري جاء به البصريون لإثبات أنّ الإِسم الذي هو على وزن فَعْلَة ومختوم بتاء مربوطة يجمع جمعا مؤنثا.

3. أقسام الشاهد:

- **من القرآن الكريم:** هو يمثل اللغة الأدبية المشتركة ويُعّد أعلى درجات الفصاحة لذا وقفوا منه موقفا موحّدًا فاستشهدوا به وقبلوا كل ما جاء فيه، والقرآن يقصد به هو النّص القرآني المدون في المصحف، الذي نزل أولا بلسان قريش ومن جاورهم من العرب الفصحاء، ثم أُبِيح للعرب أن يقرأوه بلغتهم، ولم يكلف أحد منهم الانتقال من لغته إلى لغة أخرى للمشقة، ولما جاء عثمان وأراد جمع القرآن في المصاحف ونسخها اقتصر من سائر اللغات على لغة قريش[2].

- **من الحديث النبوي الشريف:** "إذا كان النحاة القدامى قد اتفقوا على الأخذ بالشواهد من القرآن الكريم وبينوا موقفهم من كلام العرب الفصحاء ونثروه في مصنّفاتهم، فإنّهم سكتوا في موقفهم في الأخذ بالشواهد الحديثية والدليل على ذلك لم

[1] الأنباري (أبو البركات عبد الرحمان بن محمد بن عبيد الله الأنصاري)، الإنصاف في مسائل الخلاف، المكتبة العصرية، ط1، 2003م، ج1، ص36.

[2] عبد العالي بشير: مادة البحث اللغوي، محاضرات في مقياس تعليمية النص المدرسي، 2019م، جامعة تلمسان، ص2.

يكثروا من إيرادها في مؤلفاتهم على عكس ما فعله نحاة الأندلس"[1] فلم يناقشوا مبدأ الاحتجاج بالحديث وبالتالي لم يُصرّحوا برفض الاستشهاد به وإنما هو استنتاج من المتأخرين، فبنوا عليه أنهم يرفضون الاستشهاد به ثم حاولوا تعليل ذلك لسبب من أنَّ الرُّواة جوَّزوا النَّقل بالمعنى وأنه وقع اللحن كثيرا فيما روي من الحديث لأن كثير الرواة كانوا غير العرب بالطبع.[2]

- **من كلام العرب:** والذي ينقسم إلى قسمين أساسيّين:

الكلام المنثور: هو الكلام الذي لم ينظم في أوزان وقوافي وهو نوعان: النوع الأول هو النثر العادي الذي يقال في لغة التخاطب، وليس له قيمةً أدبيةً إلا ما يجري فيه أحيانا من أمثال وحكم، أما النّوع الثاني فهو النَّثر الذي يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن ومهارة وبلاغة، وهذا النوع هو الذي يعنى النقاد في اللغات المختلفة ببحثه ودرسه وبيان تطوره والاستشهاد به.[3]

الكلام المنظوم (الشعر): " وهو أدب العرب المأثور وديوان علمها المشهور"[4] الذي استشهد به العلماء استشهادا كبيرا وذلك بعد جمع فصيحه من القبائل التي تتّسم

[1] سميرة جداين: الشاهد النحوي لدى نحاة الأندلس، مرجع سابق، ص39.

[2] عبد العالي بشير: مادة البحث اللغوي، مرجع سابق، ص3.

[3] ينظر محمد العكي، المختار في الأدب والقراءة، إعداد حسين عيوب وآخرون، س2 ثانوي، د ت، فرع علمي، ص21.

[4] عبد الكريم النهاشي القيرواني، الممتع في علم الشعر وعمله، تح: منجى الكعبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978م، ص24.

بالفصاحة وتحديد الشعراء الذين يؤخذ بشعرهم فكان "الشعر حجة فيما أشكل من غريب كتاب الله جل ثناؤه، وغريب حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وحديث صحابته التابعين"[1].

وكما يورد أبو حيّان التوّحيدي في الامتاع والمؤانسة آراء بعض المنتصرين للشعر قال ابن نباتة "من فضل النَّظم أنَّ الشّواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تُؤْخذ إلا منه، أعني أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: (قال الشاعر) و(هذا كثير في الشعر) و(الشعر قد أتى به) فعلى هذا الشاعر هو صاحب الحجة، والشعر هو الحجة"[2].

ولا تنحصر دراسة الشّواهد الشّعرية في إثبات أو نفي مسألة نحوية بل تتعدَّاه إلى دراسة الإيقاعات والموسيقى التي يتميز بها الشّعر " إذ يعد أحد الأساليب الإبلاغية وأهم الفنون القولية لأنّ مادّته الأصوات اللغوية التي إذا اتّحدت في صورة ما وفي انتظام معين، نتج من ذلك جرس خفي يعضِد الدلالة ويقوي الأثر، ولذا كان الشعر موسيقا ومضمونا ذا طبيعة خاصة"[3].

---

[1] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق أحمد حسين بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م، ص212.

[2] التوحيدي (أبو حيان)، الإمتاع والمؤانسة، تح أحمد أمين وأحمد الزين، د ط، ج2، د ت، ص331.

[3] نقلا ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، حسين نصار: القافية في العروض والأدب، عالم الكتب، إربد، الأردن، 2011م، ص9.

ولعل ذلك هو الذي حمل القدامى وكذلك المحدثين على اشتراط الوزن في القول الشعري أو الشاهد الشعري، فجعلوا الوزن من ألزم الأركان التي ينماز بها.[1]

وفي هذا السياق نجد ابن خلدون يرى أن الشعر قوامه الوزن والموسيقى إذ يقول: "هو كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن متحدّة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية"[2].

فعلى هذا الأساس نعت ناصر لوحيشي موسيقى الشعر "بالمحل الأسمى... حين تتآزر تلك الموسيقى مع العناصر الأخرى في التّشكيل الشعري، فإن التعبير يبلغ مقصده ومرماه وينتهي إلى وجدان المتلقي، فيملك الحواس كلّها ولعلّ هذه القيمة الفنية هي التي أعانت على حفظ الشّعر وتناقله، وكشف الجوانب الجمالية فيه"[3].

إذن نجمل القول أنَّ لولا الوزن لما استطعنا التّفريق بين النّثر والشّعر هذا ما يؤكده ابن طباطبا "هو كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم"[4].

---

[1] ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م، ج1، ص120.

[2] عبد الرحمان المغربي: تاريخ العلامة ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، م1، ج2، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ص1097 – 1098.

[3] ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، مرجع سابق، ص10.

[4] ابن طباطبا (أبو الحسن العلوي)، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص6.

فالسؤال الذي يتبادر إلى ذهننا الآن: ما المقصود بالإيقاع هذا ؟ الذي يجعل الشعر قوليا لا يدخل في تصنيفات الكلام المنثور.

الفصل الأوّل: الإيقاع الشّعري

1. في المعاجم العربية
2. لدى العرب القدامى
3. لدى العرب المحدثين

الفصل الأول: الإيقاع الشعري

إن الإيقاع كمصطلح ومفهوم لا زال يتصف بالغموض والإبهام في القديم والحديث.

فهناك من وجدناه يربطه بالفلسفة لأنه يشمل كل مناحي الحياة "فالإيقاع في حقيقة أمره إيقاعات مختلفة حيث نُلفيه يتسلّط من الوجهة الفلسفيّة الخالصة على كل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على الرّتابة المتجدِّدة حركتها كاللّيل والنّهار والصّبح والمّساء، وتعاقب الفصول، وتعاود النّور والظّلام"[1].

ومنهم من ينظر إليه بأنه ظاهرة مألوفة عند الإنسان "إن الإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه فبين ضربات القلب انتظام وبين وحدات التّنفس انتظام وبين النّوم واليقضة انتظام وهكذا..."[2].

ومنهم من ينظر إليه بنظرة واسعة إذ يقول "إن الإيقاع هو المبدأ الذي أقرّه الخالق سبحانه وتعالى أساس لبقاء الكون ودوامه ويتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس وهي الحركة لو اختلفت لاختلّ النّظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة"[3].

---

[1] مرتاض عبد الملك، الأدب الجزائري القديم، دار هومه، الجزائر، ط 2009، ص200.

[2] زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1979م، ص22.

[3] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1986م، ص41.

وعليه أضحى المفهوم مرتبطا بالحركة الكونية المنتظمة المتعاودة المتكررة والمنسجمة والمتآلفة لما فيه من ظواهر ومظاهر طبيعية.

1. الإيقاع في المعاجم العربية:

- جاء في لسان العرب: "أن الإيقاع مأخوذ من المادّة المعجميّة (و. ق. ع) يقع وقوعا بمعنى سقط... ومنه الوقع السّحاب الرقيق وأهل الكوفة يُسمُّون الفعل المتعدّي واقعا... ومنه أوقع بمعنى بيّن وأوضح والإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقّع الألحان ويُبيّنِها وسَمَّى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[1].
- وفي القاموس المحيط: "إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[2].
- أما في الوسيط: "الإيقاع اِتِّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[3]

إذن نجمل القول ممَّا جاء في المعاجم العربية فيما يخصّ الإيقاع بأنَّ له علاقة وثيقة بالطّرب والغناء واللّحن.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة و ق ع.

[2] الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج2 ط1، مادة وقع.

[3] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، من إخراج إبراهيم أنيس وآخرون، ج2، مادة وقع.

وهذا يأخذنا إلى التعريف في الاصطلاح الموسيقي الصِّرف إذ قال الخوارزمي: "هو النّقلة على النّغم في أزمنة محدودة المقادير"[1].

وقال عنه الفرابي: "نقلة منتظمة على النّغم ذوات فواصل ووزن الشّعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"[2].

وبما أنَّ الإيقاع ضرب من الموسيقى (الغناء) وهو في الوقت ذاته خاصيّة لصيقة بالشعر فلابد أن يكون بين الشعر والموسيقى أي الغناء علاقة وطيدة يوضحها أحمد محمد الحوفي بقوله: "ارتبط الشعر والغناء في النشأة الأولى ارتباطا وثيقا والغرابة في ذلك لأنهما تصدران عن العاطفة ويعبران عنها، فبواعث الغناء هي بواعث الشّعر، ثم إنَّ الموسيقى أساسا فيهما معا ففي الغناء موسيقى النّغمات والألحان في الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان"[3].

فالشعر في حقيقته كلام غنائي وهذا ما يؤكده صاحب العقد الفريد في كتاب الياقوتة في علم الأحيان واختلاف الناس فيه يقول: "وإنّما جعلت العرب الشعر موزونا لمّد الصوت فيه والدندنة ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور".[4]

---

[1] الخوارزمي: (محمد أمين بن يوسف)، مفاتيح العلوم، الباب السابع، الفصل الثالث تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط2، 1989م، ص266.

[2] الفارابي: (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان)، الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة مراجعة محمود أحمد الجفني، دار الكتاب العربي القاهرة، ص1085.

[3] أحمد محمد الحوفي، الحياة العربية في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة، القاهرة، ط2، ص127.

[4] ابن عبد ربه، (أبو عمرو شهاب الدين)، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج7، ص8.

وخير دليل على تلك العلاقة ما قاله حسان بن ثابت:

" تَغَنّ بِالشِّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرُ مِضْمَارُ"[1].

2. الإيقاع لدى العرب القدامى:

لقد تفطّن العرب القدامى إلى الإيقاع في الشعر العربي فهو الذي يرسم معالم الصّورة الّتي يتغنّى بها الخطاب الشّعري فإذا خلا ذلك الخطاب من الإيقاع "ذهب حسنه وسقط موضع التعجب".[2]

وكان إلحاحهم على هذا الاقتران مرتبط بسعيهم في تحقيق جماليات بناء النص الشعري[3].

وإذا رجعنا إلى تراثنا العربي القديم وجدنا أوّلَ من تحدّث عن الإيقاع هو النّاقد ابن طباطبا في عيَّار الشعر: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة وزن المعنى وعذوبة اللّفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مرجع سابق، ج2، ص313.

[2] الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء الليثي)، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية بيروت، ج1، ط2، 1424هـ، ص53.

[3] ينظر ليلى رحماني، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا (دكتوراه)، جامعة تلمسان، 2015م، تلمسان، ص25.

واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه".[1]

ونفهم مما سبق ذكره أنَّ سرَّ الطرب الموجود في الشعر يرجع إلى الإيقاع والوزن اللّذان يؤثّران تأثيرا مباشرا على المعنى الّذي يتضمّنه النّص الشّعري.

أما السّجلماسي: فقد أورد الإيقاع في سياق حديثه عن الشعر يقول: " الشعر هو الكلام المخيّل المؤلَّف من أقوال موزونة ومتساوية، وعند العرب مقفاة ومعنى كونها متساوية وهو أن يكون كل قول منها مؤلَّفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحد"[2].

فالسّجلماسي هنا يشترط التساوي في عدد الأوزان والاتحاد في القوافي لتحقُّق الإيقاع في الشعر إضافة إلى التّخييل، ولا يكاد حازم القرطاجني يميل عن هذه الرُّؤْية للشّعر إذ يقول: "إنَّ الشّعر يتألّف من التّخاييل الضّرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللّفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنّظم وآكد كذلك تخييل الأسلوب"[3].

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص21.

[2] السجلماسي: (أبو محمد القاسم)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980م، ص122.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م، ص89.

فالشعر عند حازم هو كلام مخيل موزون يقع على أربعة أضرب، تخييل في اللفظ، تخييل في المعنى، تخييل في الأسلوب، وتخييل في النّظم والوزن.

ويرى ابن سيده، أن "الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية واللّحن صوت ينتقل من نغمة إلى نغمة أشد وأحط"[1].

ونستنتج من هذا القول أنَّ الإيقاع هو عبارة عن مجموعة من الألحان التي هي في الأساس أصوات نتجت عن انتقال الوحدات التي تتمثل في تفعيلات مكررة على مستوى البيت الشعري[2].

وذهب المرزوقي إلى وصف ما يحدثه الكلام المنغّم من أثر على النفس يقول: "تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمزجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه"[3].

ويشاركه أبو هلال العسكري الرأي أن الشعر لذة على الأنفس إذ يقول: "وممّا يفضّل به الشعر أن الألحان التي هي أهنأ اللّذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية

[1] ابن سيده: (أبو الحسن علي بن إسماعيل سيده المرسي)، المخصص (باب الملاهي والغناء)، تح: خليل إبراهيم جفال، ط1، 1996م، ج4، ص9.

[2] ينظر ليلى رحماني، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، مرجع سابق، ص29.

[3] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، كتب حواشيه وفهارسه غريد الشيخ وإبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص11.

والأنفس اللّطيفة، لا يتهيّأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادّة القابلة لصورتها الشريفة"[1].

ونخلص مما ورد أن مصطلح الإيقاع لدى العرب القدامى ارتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى كما خُلِطَ بينه وبين الوزن، فعبّروا بالوزن عن الإيقاع وغرضهم في ذلك "الإيقاع" مع أن الوزن ليس إلا جزءً من الإيقاع وإن كانا يشتركان الأوصاف نفسها ففي كليهما تكرار وانتظام.

3. الإيقاع لدى العرب المحدثين:

لما تشعّبت المعارف وتعدّدت المجالات برزت مجموعة من الباحثين والعلماء اللّذين أولوا اهتماما خاصا بالإيقاع وفصّلوا فيه تفصيلا غير التّفصيل الحاصل لدى القدامى ومن بين اللذين خاضوا في هذا الموضوع على سبيل المثال إبراهيم أنيس في: **(موسيقى الشعر العربي)**، محمد مندور **(الميزان الجديد)**، كمال أبو ديب **(البنية الإيقاعية للشعر العربي)**.

فيعد بحث محمد مندور أول من سعى إلى فهم الإيقاع وأبعاده إذ ذهب إلى أنَّ الإيقاع والكمَّ عنصران أساسيَّان في العمل الفني الأدبي إذ يقصد بالكمِّ هنا الوزن الذي نتج عن توالي المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة إذ يقول: "كمُّ التّفاعيل الّتي

[1] العسكري: الصناعتين، مصدر سابق، تح: علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت 19، ج1، ص138.

يستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسّما إلى تلك الوحدات وهي بعد قد تكون متساوية كالرَّجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبةً كالطّويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا"[1].

ثم استدرك قائلا: "ولكن هذا الكمَّ يسمى في الموسيقى mesure لا يكفي لكي نحس بمفاصل الشعر، فلابد من أن ينضاف إليه الإيقاع المسمى rythme"[2].

وقد نجده اشترط واعتمد في ذلك عنصرا آخرا إلى جانب الكمِّ وهو الاِرتكاز (النّبر) إذ يقول: "لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لابد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل ويعود في نفس الموضع على التفعيل وهكذا"[3].

ومع كل هذا فقد قدم تعريفا شافيا بيّن فيه وحدّد دور الإيقاع بدقة إذ يقول: "هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكرّرت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولّد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات"[4].

---

[1] محمد مندور في الميزان الجديد، دار نهضت القاهرة، مصر، ط1، 1988م، ص257.

[2] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3] م، ن، ص261.

[4] م، ن، ص257.

أن الباحث قد تردد في أن الكمَّ هو العنصر الفعال الذي يقوم عليه الشعر العربي في حين أضاف عنصرا آخرا وهو الإِرتكاز.

أما بحث إبراهيم أنيس فقد جعل من الإيقاع عنصرا مهمّا مهملا، إذ لم يوله الإِهتمام البالغ بل هو ما يراه فقط في إنشاد الشعر إذ يقول "حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة".[1]

فقد أجمع على كلام محمد مندور بأن الكم ليس هو العامل الفعال الذي يمد الشعر العربي بموسيقاه التي تميزه عن الكلام العادي أو بما يُسمَّى النثر بل ثمة عامل آخر ينضاف إليه ولكن ليس الإِرتكاز (النبر) بل بمزجه بالنغمة الموسيقية وهذا ليس كافي بل لابد من مراعاة الإنشاد لما يحدثان من أثر على النفوس والدليل على ذلك ما قاله: "الإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتصل اتصالا وثيقا يلي الصعود والهبوط".[2]

فهي سمة صوتية أساسية أخرى يراها الباحث في موسيقى الشعر العربي والتي عن طريقها تتم عملية الانتقال من الكلام العادي (النثر) إلى الكلام المنظوم (الشعر) "فليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التي يتكون بها النظم بل لابد معها من الإنشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصة intonation"[3].

---

[1] ليلى رحماني، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، مرجع سابق، ص38.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، مطبعة لجان البيان العربي، ط2، 1952م، ص166.

[3] المرجع نفسه، ص149.

وعلى الرغم من هذا إلا أنه لا يقر بأساسية النبر خاصة في اللغة العربية وبعد فاعليته إذ يقول: "لا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالاتها باختلاف موضع النبر".[1]

إلاّ أنّنا نجد أن هناك العديد من الباحثين لهم وجهة نظر أخرى فمن بينهم محمد النُوَيْهِي الذي درس النّبر بصفة عميقة ووجده عاملا مهما صالحا للنظام الإيقاعي الجديد في الشعر العربي وكذلك جعله أحسن من النظام الكمّي إذ يقول: "والحقيقة البالغة الأهمية التي تتجلى لنا من هذا كلِّه، والتي لا أضننا في حاجة إلى الإلحاح فيها بعد كل ما تقدم، هي أن شعرنا الجديد وإن يكن لا يزال مرتبطا بالأساس الكمي التقليدي، فقد خطا خطوة لاشك في طبيعتها نحو إدخال النظام النبري في إيقاعه"[2].

وعن طريق هذا كذلك نألف بحث شكري عياد مخالفا بالتّمام للعروض الخليلي إذ قد جاء وسيطًا بين أنيس والنويهي فيقول: " بأن الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما"[3].

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،مطبعة نهضة،مصر ،دت،ص 99.

[2] محمد النويهي: قضية الشعر الجديد منتدى سور الأزكيةwww.bookhalnet ، ص245.

[3] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة ، القاهرة، ط2، نوفمبر 1928، ص60.

مع طغيان صفات على صفات أخرى، فيوضح الكم باعتبار "اللغة العربية لغة كمية، للدّور الهام الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى، وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال".[1]

في حين يبين دور النبر وقيمته في موسيقى الشعر العربي إذ يقول: "إنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع، أو بتعبير أكثر تحديدا، أنه يمكن للشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التّوافق والتّنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معا موسيقية الشعر"[2].

وقد ميّز كذلك الباحث في بحثه بين الإيقاع الشِّعري والإيقاع الموسيقي على أساس النَّبر "فالنَّبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدَّور الرَّئيسي لأنّ الموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم –الرقص وغيره– من الشِّعر فطبيعي أن تحتفظ بالأساس الفيسيولوجي لهذه الحركة وهو تتابع الحركات القوَّية والضَّعيفة بنظام، وبما أنَّ هذا التَّتابع يتضمَّن عنصر الزَّمن فإنَّ انتظام النِّسب الزَّمنية بين الحركات يصبح ضروريًّا أيضا، كانتظام النَّبر، أما الإيقاع الشِّعري ألاَّ ننس أنه يتبع خصائص اللغة الَّتي يقال فيها الشِّعر".[3]

[1] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص50.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص53.

[3] المرجع نفسه، ص62 – 63.

ثمَّ لمسنا أنَّه ذكر بعض المصطلحات وقام بتوضيحها: "فالتَّنغيم يساعد على إظهار حالات التَّكلم، من إخبار أو استفهام أو تعجب...الخ، والنَّبر يساعد على إبراز ما يعتبر المتكلِّم أنَّه الجزء الأهمُّ في الكلمة أو الجملة بل إنَّ النَّبر بنوعيه نبر العلو ونبر الشِّدة، له صلة بطول المقطع".[1]

ونخلص أن شكري عيَّاد: امتاز بحثه بالوصفيَّة الخاصَّة للإيقاع بعيدا عن التّحليل والتّفسير إذ حاول الكشف عن عناصر أخرى لم يشملها العروض التَّقليدي.

أما كمال "أبو ديب" فجاء مناقضا لما سبقوه حيث اعتمد في بحثه على اللِّسانيات وأخرج عنوانا جديدا أكثر دقَّة وشمول: نحو بديل جذري لعروض الخليل إذ وصف الإيقاع بمصطلح آخر وهو الفاعليَّة[2]، إذ يقول: "هو الفاعليَّة التي تنتقل إلى المتلقِّي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخليَّة ذات حيويَّة متناميَّة تمنح التَّتابع الحركي وحدةً نغميةً عميقةً عن طريق إضفاء خصائص معيَّنة على عناصر الكتلة الحركيَّة تختلف تبعا لعوامل معقَّدة".[3]

فنفهم من خلال هذا القول أنَّه يركِّز على الحركة الداخليَّة إذا أرجع للمتلقِّي قيمته وليس متلقٍ أيًّا كان وإنَّما ذو الحساسيَّة المرهفة ليعبِّر عن إحساساته ومشاعره

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص37.

[2] ينظر ليلى رحماني، البيئة الإيقاعية في اللهب المقدس، مرجع سابق، ص42.

[3] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري، العروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت ط1، 1974م، ص230 – 231.

قصد بالكتلة هنا الوحدة الوزنيَّة وهي "التَّفعيلة" التي تنشأ من تركيب عدد من الوحدات الصُّغرى كالشَّطر – البيت، وبعد هذا قد عرفت دراسته نوعا من التّطور إذ ربط الإيقاع بالنَّبر وفرَّق بين نوعيه أي النَّبر اللُّغوي والنَّبر الشِّعري وهذا الأخير هو الذي أولاه أهمية بالغة لأنه كان يغوص في حدود الفاعلية "هو الفاعلية الجذرية في خلق الاِنتظام والتّناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية وهو النبر الذي يحدد التجاوب الإيقاعي ويقيم التعادل بين وحدة وأخرى، ويخلق في النهاية شخصية التشكل الإيقاعي ونمطه".[1]

فمن خلال دراستنا للإيقاع وتتبعنا للمعرفة الجديدة خرجنا بخلاصة مفادها أن العرب القدامى، ينحصر عندهم مصطلح الإيقاع في الوزن والموسيقى بينما المحدثين فقد تلاشت عندهم المسألة التقليدية وأبلدوها بمصطلحات حديثة وهي الكم، النبر، التنغيم.

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري، العروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، مرجع سابق، ص312.

الفصل الثّاني: الإيقاع في شواهد ابن عقيل الشعرية

المبحث الأوّل: الإيقاع الخارجي.

1. الوزن.
2. القافية.

المبحث الثّاني: الإيقاع الداخلي.

1. التّكرار.
2. الجناس.
3. التّصريع.
4. التّدوير.

الفصل الثاني: الإيقاع في شواهد ابن عقيل الشعرية

يعد الإيقاع صورة التشكيل لأي خطاب شعري وهذا يتجلى في الوظائف الجمالية الصوتية من حيث تناسق حركاته وسكناته واعتدال أوزانه والتي تمثل الإيقاع الخارجي وتناسب حروفه وألفاظه ومعانيه والتي تمثل الإيقاع الداخلي.

فالإيقاع لا يعمل إلا مشتمل على هذين الركنين الأساسيين لكننا سنرتئي تقسيمه إلى إيقاع خارجي وداخلي وهذا ما سنتتبعه ما يلي:

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي.

ونعني بالإيقاع الخارجي البنية العروضية التي قام عليها الشعراء شعرهم إذ وسمها الخليل بعلم العروض الذي هو "ميزان الشعر بها، يُعرَف صحيحه من مكسورِه".[1]. وكذلك علم القافية الذي بواسطته نعرف أحوال أواخر الأبيات الشعرية لما يتصل بها من حروف وحركات.

ومنه نستشف أن الإيقاع الخارجي يعتمد على ركنين أساسيين هما:

[1] الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح: فخر الدين قباوة، تمهيد: عمر يحي، دار الفكر، سورية، ص29.

1. الوزن:

اِهتم العرب منذ القدم بالوزن، لأنه يشمل جمال الصّورة الخارجيّة للشّاهد الشعري أو القصيدة ولعل أول ناقد قدّم تعريفا للشعر هو قدامة بن جعفر إذ يقول "أنه موزون مقفى".[1]

إذ يظهر الناقد أن الوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا والذي بغيره لا يكون الكلام شعرا وهو خاص بالشعر فقط.

وعلى هذا الأساس عده ابن رشيق القيرواني من أعظم أركان الشعر ويقدم المبنى على المعنى في تمييز الشعر فيقول: "الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية".[2]

ويركز ابن طباطبا على ضرورة انتقاء الوزن في قوله: "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخص المعنى الذي يريد بناء الشعر، والوزن الذي سلس القول عليه"[3].

إذن نستطيع أن نجمل القول بأن العرب أولوا الوزن عناية فائقة لما له من إيقاع تطرب له الأسماع بتفعيلاته المتوالية في فترات زمنية منتظمة مشكلة بذلك

---

[1] قدامة بن جعفر (أبو الفرج)، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسنطينة، ط1، 1302، ص3.

[2] ابن رشيق، العمدة في محاسب الشعر وآدابه، مصدر سابق، ص134.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص8.

إيقاعات مؤثرة في النفس لأنه في تعريف العروضيين عبارة عن "مجموعة من التفعيلات الذي يتألف منها البيت بكيفية معينة وترتيب معين"[1].

أما الوزن لدى المحدثين فقد حظي تعريفا لم يبعد تعريف القدامى فمن بين هذه التعريفات هو تعريف عبد الرحمان آلوجي إذ قال بأن: الإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر وأهم مقوماته فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر"[2].

وكذلك قد أكد محمد سلطاني على ضرورة الموسيقى في الشعر العربي لما لها من مقادير وزنية محكمة فيقول: "فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها إيقاعاتها خف تأثيره، واقترب من مرتبة النثر"[3].

وعرفه مصطفى حركات بأنه هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة من مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات، الشطران، التفاعيل الأسباب والأوتاد"[4].

وكذلك عرفه غنيمي هلال بأنه "هو مجموع التّفعيلات التي يتألّف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[5].

---

[1] سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص35.

[2] عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ماجستر في علوم اللغة، ط1، 1989م، ص50.

[3] محمد علي سلطاني، العروض وموسيقى الشعر، جامعة دمشق 82، ص7 نقلا عن الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص50.

[4] مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998م، ص7.

[5] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، دار نهضت مصر، 1997م، ص432.

وفي السياق نفسه قال عز الدين إسماعيل: "صورة البيت الشعري التقليدي تتكون من وحدتين موسيقيتين أحدهما تكرار للأخرى أي أنها تساويها زمنيا في حركاتها وسكناتها"[1].

ومنه نستنتج أن الوزن كان نقطة اهتمام القدامى والمحدثين، لأنه ذلك النظام الذي يحقق للشعر أنغاما واضحة ومتناسقة ويكسبه جمالا وسحرا وموسيقى عذبة مما يجعله سهلا على اللسان وسهلا للحفظ وأقرب للقلب من توالي الحركات والسكنات في نسق معين مما يؤدي إلى تشكيل وحدة نغمية هي "التفعيلة" وهي عند الخليل عشر: فاعلن، فعولن، مستفعلن، فاعلاتن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات، مستفع لن وفاع لاتن وعدد التفعيلات يجب أن يكون متساويا في البيت، كما يكون عددها في الصدر يجب أن يكون في العجز، ولا يجوز أن يزيد العدد في أحدهما عن الآخر.

فمنها استنبط الخليل بحوره الشعرية فمنها ما يتكرر ست مرات كالرَّجز أو خمس مرات كالمتقارب كما جعلها مفردة ومركّبة فالمفرد ما تركّب من تفعيلة تتكرر دون غيرها، خماسية كالمتقارب أو سباعية كالهزج والرجز والرمل، الوافر، الكامل.

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4، د ت، ص 71-72.

أما المركب ما تركب من تفعيلتين مختلفتين إحداهما خماسية والأخرى سباعية كالطويل والمديد والبسيط، أو من سباعيتين مختلفتين كالسريع والمنسرح والخفيف والمجتث والمقتضب والمضارع.

فزاد عليه تلميذه – الأخفش – البحر السادس عشر وسمّاه بالمتدارك، وهو بحر شبه نادر لدى العرب من حيث الاستعمالُ وسُمِّي بهذا الاسم لأنه: "تدارك به الأخفش على الخليل".[1]

ومن الملاحظ كذلك أن التفعيلات التي وضعها العروضيون التي تتألف منها جميع أوزان البحور الشعرية قد تستعمل بصيغتها وشكلها الذين وضعت فيها أصلا كما أنه قد يصيبها بعض التغيير عن طريق حذف بعض الحروف الساكنة أو تسكين بعض الحروف المتحركة وفق ما تسمح به القواعد العروضية ولابد من معرفة هذه التغييرات حيث وضع كل منها مصطلحا وأهمها "الزحاف والعلة".

1.1 الزحاف: "هو الذي يدخل ثواني الأسباب، أي سواء أكانت سببا خفيفا أم ثقيلا بلا لزوم وهو قسمان:

- **الزّحاف المفرد:** وهو ما كان ناشئا عن تغيير واحد في التفعيلة.
- **الزّحاف المزدوج:** وهو ما كان ناشئا عن اجتماع تغييرين فيها.[2]

[1] محمد حسين النجار، المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة، ط1، الجزائر، مطبعة برصالي، تلمسان، ص325.

[2] المرجع نفسه، ص111.

2.1 أما العلة: "هي تغيير غير مختص بثواني الأسباب، ويقع بالأصالة في العروض (الجزء الأخير من الشطر الأول) والضرب (الجزء الأخير من الشطر الثاني) مع اللزوم"[1]. وهي كذلك نوعان:

- **عِلَّةٌ بالنقص:** وهي ما كان بالحذف والجزم.
- **عِلَّةٌ بالزّيادة:** وهي ما كانت بزيادة حرف أو حرفين على التفعيلة.

وفيما يلي سنحاول استعراض أهم البحور التي نظمت عليها الأبيات الشعرية التي جعلها "ابن عقيل" كشواهد تدعم وتعزز قواعده النحوية مع التعريف بكل بحر والتزام ترتيب البحور وفق ماتقتضيه الدوائر وإبراز كل تغيير يطرأ على العروض والضرب.

1) **بحر الطّويل:** وهو بحر مزدوج التفعيلة، ولم يستعمله العرب إلا تاما يشارك المديد والبسيط في دائرة المختلف وهو مبني على الشكل الآتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

سماه الخليل بالطويل "لأنه طال بتمام أجزائه"[2].

وقيل "سمي طويلا لمعنيين:

أحدهما: أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره.

[1] النجار، المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة، مرجع سابق، ص110.

[2] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص136.

والثاني: أن الطويل يقع في أوائل أبياته، الأوتاد والأسباب وبعد ذلك والوتد أطول من السبب فسمي بذلك طويلا".[1]

والطويل من أهم بحور الشعر العربي وأكثرها تواترا، فله أعلى نسبة تواتر في الشعر العربي، ولقد نوه إبراهيم أنيس "إلى أنه ليس بين بحور الشعر ما يضارع الطويل في نسبة شيوعه" فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم، في هذا الوزن"[2].

ولقد ضمن بهاء الدين المكنى **بابن عقيل** الألفية بأربعة وسبعين (74) شاهدا منظوما على بنية إيقاع الطويل، فمنها ما يتراوح ما بين العروض المقبوضة والضرب الصحيح، والعروض والضرب المقبوضان والعروض المقبوضة والضرب المحذوف، والعروض المقطوعة والضرب المقبوض، والعروض والضرب المحذوفان، والآن سنذكر بعض النماذج منها:

أ) فمن أمثلة العروض المقبوضة والضرب الصحيح.

قول امرئ القيس:[3]

تَنَوْرَتُهَا مِنْ أَذْرُعَاتٍ وأَهْلُهَا بِيَثْرِبَ، أَدْنَى دَارِهَا نَظَرٌ عَالِي

–∪–∪/––∪/–––∪/∪–∪ ∪–∪/∪–∪/–––∪/∪–∪/–––∪

فعول /مفاعيلن /فعولن /مفاعلن فعول /مفاعيلن /فعول /مفاعيلن

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة، مرجع سابق، ص37.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص57.

[3] محمد خليفة الدناع، التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل في ضوء شرحي الجرجاوي والعدوي، ط1 1997م، ج1، دار النهضة العربية، بيروت، ص36.

وقول أبي ذؤيب خويلد الهذلي[1]

وتَبْلَى الأُلى يسْتَلئِمُونَ علَى الألى تَرَاهُنَّ يَومَ الرّوع كَالحِدَإِ القُبْلِ

–∪–∪/∪–∪/–––∪/––∪ ––∪/∪–∪/–––∪/–––

فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعولن /مفاعيلن/ فعول /مفاعيلن

وقوله أيضا:[2]

فإنْ تَزْعُمِيني كُنْتُ أجْهَلُ فيكُمُ فإنّي شَرِيتُ الحِلْمَ بَعْدَكِ بالجَهْلِ

–∪–∪/∪–∪/–––∪/––∪ ––∪/∪–∪/–––∪/–––

فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعلين

وقول رشيد بن شهاب الشكري:[3]

رأيتُك لَمَّا أنْ عَرَفْتَ وُجُوهَنَا صَدَدْتَ وطِبْتَ النّفْسَ يَا قَيْسُ عَنْ عَمْرو

–∪–∪/∪–∪/–––∪/∪–∪ ∪–∪/ ∪–––∪ /–– ∪ /– – –∪

فعول /مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعول /مفاعيلن / فعولن /مفاعيلن

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص70.

[2] المرجع نفسه، ص236.

[3] م، ن، ص90.

وقول الرمة غيلان بن عقبة:[1]

أَلاَ يا اسْلَمي يَا دَارميّ عَلَى البِلَى وَلاَزَالَ مُنْهَلاً بِجَرْعَائِكِ القَطْرُ

–∪–∪/∪–∪/–––∪/––∪ ––∪/––∪/–∪–∪/–––

فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعولن /مفاعلن /فعولن /مفاعيلن

وقول زياد بن سيار بن عمر بن جابر:[2]

تعلّمْ شِفَاءَ النّفْسِ قَهْرَ عَدُوّهَا فَبَالِغْ بِلُطفٍ في التّحَيُّلِ والمَكْرِ

–∪–∪/∪–∪/–––∪/––∪ ––∪/–––∪/∪–∪/–––

فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعيلن

ب) وأمثلة العروض والضرب المقبوضة* والضرب المقبوض.

قول طرفه بن عبد البكري:[3]

رَأيتُ بني غَبرَاءَ لا يُنْكِرُونَنِي ولا أهْلُ هذَاكِ الطِّرَافِ المُمَدّدِ

–∪–∪/––∪/–––∪/∪–∪ ∪––/–––∪/––∪/–∪–

فعول /مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

* القبض: حذف الخامس الساكن.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص135.

[2] م، ن، ص232.

[3] م، ن، ص64.

وقول عنترة ابن شداد:[1]

وقَدْ كُنْتَ تُخفِي حُبَّ سَمْراءَ حِقْبَةً فَبُحُ لآنَ منها بالّذي أنْتَ بَائِحُ

–∪–∪/––∪/–––∪/––∪ –∪–∪/––∪ /–––∪/––∪ –∪–∪/––∪/–––∪/––∪

فعولن /مفاعيلن /فعولن /مفاعلن فعولن /مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

وقول أحد الرجال من الطائيين:[2]

خَبِيرٌ بَنُو لِهْبٍ فَلاَ تَكُ مُلغِيًا مَقَالةَ لهبّي إذا الطّيرُ مرّتِ

–∪–∪/∪–∪/–––∪/––∪ –∪–∪–/–∪∪/––∪/∪–∪ –∪–∪/––∪/–––∪/––∪

فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعول /مفاعيل/ فعولن/ مفاعلن

وقول الفرزدق:

إلى ملك ما أمّه مِنُ مُحاربٍ أبُوهُ وَلاَ كانَتْ كُلَيْبُ تُصَاهِرُهْ[3]

–∪–∪/∪–∪/–––∪/––∪ –∪–∪/––∪/–––∪/∪–∪ –∪–∪/∪–∪/–––∪/––∪

فعول /مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن / مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن

وقوله أيضا:

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص85.

[2] م، ن، ص100.

[3] م، ن، ص113.

بَنُونَا، بَنُو أَبْنَائِنَا، وَبَنَاتِنَا بَنُوهُنّ أَبْنَاءَ الرّجَالِ الأَبَاعِدِ[1]

–∪–∪/––∪/–––∪/––∪ –∪–∪/∪–∪/–––∪/––∪

فعولن /مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن فعولن /مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

ت) ومن أمثلة العروض المقبوضة والضرب المحذوف*.

قال حميد بن ثور الهلالي:

عَلَى أُحْوذِيّين استقلّتْ عَشَيّةً فَمَا هِيَ إلاَّ لَمْحَةٌ وتَغِيبُ[2]

∪––∪/∪–∪/–––∪/∪–∪ –∪–∪/––∪/–––∪/––∪

فعولن /مفاعيلن /فعولن /مفاعلن فعول /مفاعيلن /فعول /مفاعي=> فعولن

وقال عبد الله بن قيس الرقيات في رثاء مصعب بن الزبير بن العوام:

تولّى قِتَالَ المارِقينَ بنفْسِهِ وَقَدْ أسْلَمَاه مُبْعَدٌ وَحَمِيمُ[3]

∪––∪/∪–∪/–––∪/––∪ –∪–∪/∪–∪/–––∪/––∪

فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعولن /مفاعيلن/ فعول /مفاعي => فعولن

* الحذف: إسقاط السبب الأخير من التفعيلة.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ص115.

[2] م، ن، ص33.

[3] م، ن، ص267.

وقال رجل من بني جناب بن بلقين:

فجَأْءتْ بِهِ سَبْطَ العظَامِ كأنّما عِمَامَتُهُ بَيْنَ الرّجَالِ لِوَاءُ[1]

∪−−/∪−∪/−−−∪/∪−∪ −∪−∪/∪−∪/−−−∪/−−∪

فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعول /مفاعيلن /فعول /مفاعي => فعولن

وقال طلحة بن خويلد الأسدي:

فإنْ تَكُ أذْوادٌ أصِبْنَ وَنِسْوَةٌ فَلَنْ تَذْهَبُواْ فَرْغًا بقَتْلِ حِبَالِ[2]

∪−∪/∪−∪/−−−∪/−−∪ −∪−∪/∪−∪/−−−∪/∪−∪

فعول /مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعولن /مفاعيلن/ فعول /مفاعي => فعولن

وهناك قول إما لكثير عزة أو عروة بن حزام العذري:

لئن كَانَ بَرْدُ هَيْمَانَ صَادِيًا إلىّ حبيبًا إنّهَا لَحَبيبُ[3]

∪−−/∪−−/−−∪/∪−∪ −∪−∪/−−∪/−−−∪/∪−∪

فعولن /مفاعيلن /فعولن/ مفاعلن فعول /مفاعيلن /فعول /مفاعي => فعولن

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص341.

[2] م، ن، ص353.

[3] م، ن، ص352.

وكذلك هذا القول إما للمخبل السعدي أو أعشى الهمدان أو لقيس بن المنوح:

أَتَهْجُرُ لَيْلَى بالفراقِ حَبيبَهَا وَمَا كَانَ نَفْسًا بِالفِرَاقِ تَطِيبُ[1]

–∪–∪/∪–∪/–––∪/∪–∪ –∪–∪/∪–∪/–––∪/––∪

فعول /مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعولن /مفاعيلن/ فعول/ مفاعي=> فعولن

أَلاَ عُمْرَ وَلّى مُسْتطَاعٌ رُجُوعَهُ فَيَرْأَبَ ما أَثْأَتْ يَدُ الغفَلاَتِ[2]

–∪–∪/––∪/–––∪/∪–∪ –∪–∪/––∪/–––∪/––∪

فعولن /مفاعيلن /فعولن /مفاعلن فعول /مفاعيلن/ فعول /مفاعي => فعولن

دُرِيتَ الوَفّي العَهْدُ يا عُرْوَ فاغْتَبِطْ فإنَّ اغْتِبَاطًا بِالوَفَاءِ حَميدُ[3]

–∪–∪/– –∪ /–––∪/––∪ –∪–∪/––∪/–––∪/––∪

فعولن /مفاعيلن/ فعولن /مفاعلن فعولن /مفاعيلن/فعول/مفاعي => فعولن

ث)ومن أمثلة العروض المقطوعة* والضرب المقبوض.

قال ذو الرمة:

* القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص364.

[2] م، ن، ص223.

[3] م، ن، ص231.

فَلَمْ يدْرِ إلاّ الله مَا هَيْجَتْ لَنَا عَشِيَة آنَاء الدِيَارِ وِشَامُهَا[1]

–∪–∪/∪–∪/–––∪/∪–∪ –∪–/––∪/–––∪/––∪

فعولن /مفاعيلن /فعولن /مفْعلن فعول /مفاعيلن/ فعول /مفاعلن

ج) ومن أمثلة العروض والضرب المحذوفان:

قول السموأل بن عاديا حين خطب امرأة وخطبها آخر فمالت للآخر فخاطبها بهذا البيت:

سلِي إنْ جهِلْتِ النَّاسَ عَنَّا وعَنْهُمْ فَلَيْسَ سَوَاءً عَالِمٌ وَجَهُولُ[2]

––∪/∪–∪/–––∪/∪–∪ ––∪/– –∪/–––∪/– –∪

فعولن /مفاعيلن /فعولن / فعولن فعول /مفاعيلن/فعول/ مفاعي => فعولن

إذن نلمس أن لبحر الطويل غنائية موسيقية عذبة بارزة من خلال تكرار (فعولن–مفاعيلن) بالتعاقب في الصدر والعجز من كل بيت فيساعدان الشعراء مع الزحافات التي تعتريهما على الإنشاد والإفاضة في المعنى فتمنح التشويق وتشد السامع إليها صانعة ألفة إيقاعية بين كل شاعر ومتلقي.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص273.

[2] م، ن، ص139.

2) **بحر المديد:** وهو بحر مزدوج التفعيلة مبني على الشكل الآتي:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

لكنه لم يأت على هذا الشكل فوجب إسقاط تفعيلتين واحدة في الصدر والأخرى في العجز.

وسمي المديد مديدا "لأن الأسباب امتدت في أجزائه السباعية فصار أحدهما في أول الجزء والآخر في آخره، فلما امتدت الأسباب في أجزائه السباعية والخماسية سمي مديدا".[1]

فلقد ورد في الألفية إلا شاهدا واحدا منظوما على المديد وهو للحسن بن هاني بن عبد الأول الحكمي أبي نواس يقول:

غَيْرُ مَأْسُوفٍ عَلَى زَمَنٍ يَنْقَضِي بالهمّ وَالحزَنِ

−∪∪/−∪−/−−∪− −∪∪/−∪−/−−∪−

فاعلاتن /فاعلن /فعلن فاعلاتن /فاعلن /فعلن

[1] النجار، المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة، مرجع سابق، ص134.

إذ ما نلاحظ أن العروض قد أصابها الخبن والتي كانت أصل التفعيلة (فاعلاتن) فمن المفروض تصبح فعلاتن ثم كذلك طرأ عليها الحذف فأصبحت فعلاتن (فعلا) ثم حولت إلى (فعلن).

3) **بحر البسيط:** وهو بحر مزدوج التفعيلة مبني على الشكل الآتي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

يشارك الطويل والمديد في دائرة المختلف

سماه الخليل بالبسيط: "لأنه انبسط عند مدى الطويل".[1]

وقيل سمي بسيطا "لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان".[2]

فلقد أتى **ابن عقيل** بثلاثين بيتا (30) منظوما على بحر البسيط مختلفا من شكل إلى آخر.

أ) فمن أمثلة العروض الصحيحة والضرب المقطوع.

قول مجهول:

[1] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

[2] الخطيب التبريزي، (أبو زكريا يحي بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني)، الوافي في العروض والقوافي وضع فهارسه، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص30.

قَوْمي ذُرَا المَجْدِ بَانُوهَا وَقَدْ عَلِمَتْ بِكُنْهِ ذلكَ عدْنَانٌ وقحطانُ[1]

−−/−∪−−/−∪∪/−∪−∪ −∪∪/−∪−−/−∪−/−∪−−

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعلن مستفعلن فَعْلُنْ

ب) ومن أمثلة العروض والضرب المخبونان*:

قال حسان بن ثابت:

قَدْ ثَكِلَتْ أمُّهُ مَنْ كُنْتَ وَاحِدَهُ وَبَاتَ مُنْتَشِيًا فِي بُرْثُنِ الأَسَد[2]

−∪∪/−∪−−/−∪∪/−∪−∪ −∪∪/−∪−−/−∪−/−∪∪−

مستفعلن/فاعلن/ مستفعلن/ فعِلُن متفعلن /فعلن /مستفعلن/ فعِلُن

وقال العباس بن مرادس السلمي الصحابي من المؤلفة قلوبهم:

أَبَا خُرَاشَةَ أمَّا أَنْتَ ذَا نَفَرٍ فَإنّ قَوْمِيَ لَمْ تَأْكُلْهُمُ الضّبُعْ[3]

−∪∪/−∪−−/−∪∪/−∪−∪ −∪∪/−∪−−/−∪∪/−∪−∪

متفعلن /فعلن /مستفعلن /فعلن متفعلن /فعلن /مستفعلن/ فعلن

وقال بعض بني فزارة:

* الخبن: حذف الثاني الساكن.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، ص101.

[2] م، ن، ص112.

[3] م، ن، ص153.

كذاك أَدّبْتُ حَتَّى صَارَ مِنْ خُلُقِي أَنِّي وَجَدْتُ مِلاكُ الشّيمة الأدَبُ[1]

–∪∪/–∪––/–∪–/–∪–∪ ––∪–/∪∪–/–∪––/–∪–

متفعلن /فاعلن /مستفعلن/ فعلن مستفعلن /فعلن /مستفعلن /فعلن

وقيل أيضا:

عَلِمْتُكَ البَاذِلَ المَعْرُوفَ فانْبَعَثَتْ إليك بي واجِفَاتُ الشَوْقِ والأمَل[2]

–∪∪/–∪––/–∪–/–∪–∪ ∪–∪–/–∪––/–∪–/–∪–

متفعلن /فاعلن /مستفعلن /فعلن متفعلن /فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

وقيل:

ضَيّعْتُ حَزْمِيَ فِي إِبْعَادِيَ الأمَلَا وَما ارْعَوَيْتُ وَشِيبًا رَأْسِيَ اشْتَعَلَا[3]

––∪–/–∪––/–∪∪/–∪–– ∪–∪–/–∪––/–∪∪/–∪–

مستفعلن /فعلن /مستفعلن /فعلن متفعلن /فعلن /مستفعلن/ فعلن

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص247.

[2] م، ن، ص230.

[3] م، ن، ص365.

ت)ومن أمثلة العروض المخبونة والضرب المقطوع:

قال الفرزدق:

بالبَاعِثِ الوَارِثِ الأمْوَاتِ قَدْ ضَمِنَتْ إيَاهُمُ الأرْضُ في دَهر الدّهَارير[1]

– ∪∪/–∪––/–∪–/–∪–– ––/–∪––/–∪–/–∪––/––

مستفعلن /فاعلن /مستفعلن/ فَعِلن مستفعلن /فاعلن/ مستفعلن/ فَعْلن

وقال الفرزدق أيضا:

حَاشَا قُرَيْشًا فإنّ الله فَضّلَهُمْ عَلَى البَرِيّةِ بِالإسْلاَمِ والدّين[2]

–∪∪/–∪––/–∪–/–∪–– –∪–/–∪∪/–∪–∪/––/––

مستفعلن /فاعلن /مستفعلن/ فَعِلُن متفعلن /فعلن /مستفعلن /فَعْلُنْ

وقالت جنوب أخت عمر ذي الكلب بن عجلان:

بأنّ ذَا الكلْبِ عَمْرًا خَيْرَهُمْ حَسَبَا بِبَطْن شِرْيَانَ يعوي حَوْلَهُ الذّيبُ[3]

–∪∪/–∪––/–∪–/–∪–∪ ∪–∪–/–∪–/––/––

متفعلن /فاعلن /مستفعلن /فَعِلُن متفعلن / فاعلن /مستفعلن/ فَعْلُنْ

وقال حميد بن ثور الأرقط:

---

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص44.

[2] م، ن، ص335.

[3] م، ن، ص59.

فأصْبَحُوا وَالنّوى عَالِي مُعرَّسِهِمْ وَلَيْسَ كُلّ النّوى تُلْقِي المَسَاكِينُ[1]

–∪∪/–∪––/–∪–/–∪–∪ ∪–∪–/–∪––/–∪–/––

متفعلن /فاعلن /مستفعلن /فَعِلُن متفعلن /فاعلن /مستفعلن/ فَعْلُنْ

وقال النعمان بن المنذر في الربيع بن زياد العبسي:

قَدْ قِيلَ مَا قِيلَ إِنْ صِدْقًا وإِنْ كذِبَا فَمَا اعْتِذَارُكَ مِنْ قَوْلٍ إذا قِيلاَ[2]

––∪–/–∪––/–∪–/–∪–– –∪∪/–∪––/–∪–∪–/––

مستفعلن /فاعلن /مستفعلن/ فعلن متفعلن /فعلن /مستفعلن/ فَعْلُنْ

وقال سلامة بن جندل السعدي:

إنّ الشَبَابَ الذّي مَجْدٌ عَوَاقِبُهُ فِيهِ نَلذّ وَلا لذّات للشّيب[3]

––∪–/–∪––/–∪–/–∪–– –∪∪/–∪––/––∪–/––

مستفعلن /فاعلن /مستفعلن/ فعِلُن مستفعلن /فعلن /مستفعلن / فَعْلُنْ

ويقال أيضا:

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص144.

[2] م، ن، ص150.

[3] م، ن، ص215.

مرّوا عُجَالَى فَقَالُوا كَيْفَ سيّدكُم فَقَالَ مَنْ سُئِلوا أَمْسَى لَمَجْهُودَا[1]

–∪∪/–∪––/–∪–/–∪–– ∪–∪–/–∪∪/–∪––/––

مستفعلن /فاعلن /مستفعلن/ فعلن متفعلن /فعلن /مستفعلن/ فَعْلُنْ

وكذلك يقال:

نجّيْتَ يَا ربَّ نُوحًا واسْتَجَبْتَ لَهُ فِي فُلْكٍ مَاخِرٍ فِي اليمّ مَشحونَا[2]

–∪∪/–∪––/–∪–/–∪–– –∪∪–/–∪–/––/––

مستفعلن /فاعلن/ مستفعلن/ فعلن مُتْفَعِلُنْ /فاعلن /مستفعلن/ فَعْلُنْ

إذن نقول أن جميع الشعراء الذين سبق وأن ذكرناهم نظموا أبياتهم وفق هذا البحر – بحر البسيط– من خلال تكرار تفعيلتي (مستفعلن – فاعلن) الذي يمنح الأبيات سهولة البسط في الأضرب فأوجد الشعراء هدفهم من خلاله.

4) **بحر الوافر:** وهو بحر مزدوج التفعيلة، استعمله العرب تاما ومجزوءً ينتمي إلى الدائرة الثانية (دائرة المؤتلف) مناصفا فيها الكامل وهو مبني على الشكل الآتي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفَاعلَتُن

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص199.

[2] م، ن، ص346.

وهذه التشكيلة لم ينظم عليها أحد من العرب مما دفع بالعروضيين إلى أن يستعملوا علة القطف وهي مؤلفة من علة الحذف; إسقاط السبب الخفيف وزحاف العصب; وإسكان اللام، فصارت تفعيلته الثالثة مفاعلتن (مفاعيل) وتحول إلى (فعولن) لذلك قالوا إن هذا النوع التام من الوافر مقطوف العروض والضرب فكان شكل استعماله

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

أما عن تسميته بالوافر، فقيل إن الخليل سماه وافرا "لوفور أجزائه وتدًا بوتد"[1].

وقيل: "لتوفير حركاته لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن وما يُفكّ منه وهو متفاعلن"[2].

فقد جاء ابن عقيل بخمسة وعشرين بيتا لتدعيم القواعد النحوية منظوما على بحر الوافر، ففي بعض الأحيان وجدنا زحاف العصب قد تفشى في بعض الأبيات وهو إسكان الخامس المتحرك فتصبح (مفاعلتن) وتنقل إلى (مفاعيلن).

ومنه قال جرير بن عطية الخطفي أحد شعراء النقائض في عصر بني أمية:

[1] ابن رشيق: العمدة، مصدر سابق، ج1، ص136.

[2] التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص38.

أقلّي اللَّوْمَ عاذلَ والعتَابَنْ وقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَنْ[1]

--∪/-∪∪-∪/---∪ --∪/-∪∪-∪/---∪

مفاعيلن /مفاعلتن /فعولن مفاعيلن /مفاعلتن /فعولن

وقال أيضا:

عَرَفْنَا جَعْفَرًا وَبني أبيهِ وأَنْكَرْنَا زَعَانفَ آخَرِينِ[2]

--∪/-∪∪-∪/---∪ --∪/-∪∪-∪/---∪

مفاعيلن /مفاعلتن /فعولن مفاعيلن /مفاعلتن /فعولن

وقال أيضا:

تمرّونَ الدِيَارَ وَلَمْ تَعُوجُوا كَلَامُكُمْ علَيّ إِذًا حَرَامُ[3]

--∪/-∪∪-∪/∪∪∪-∪ --∪/-∪∪-∪/---∪

مفاعيلن /مفاعلتن /فعولن مفاعلتُ /مفاعلتن /فعولن

وقال سحيم بن وثيل الرباحي:

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، ص13.

[2] م، ن، ص30.

[3] م، ن، ص297.

وماذا تبتَغِي الشّعراء منّي وَقَدْ جَاوَزْتُ حَدّ الأَرْبَعِينِ[1]

--∪/---∪/---∪ --∪/-∪∪-∪/---∪

مفاعيلن /مفاعلتن /فعولن مفاعيلن /مفاعيلن /فعولن

وقال حسيم بن طارق:

إذا قَالَتْ حذامِ فصدّقُوهَا فَإنّ القَوْلَ مَا قالَتْ حَذَامِ[2]

--∪/---∪/---∪ --∪/-∪∪-∪/---∪

مفاعيلن /مفاعلتن /فعولن مفاعيلن /مفاعيلن /فعولن

وقال زيد الخير الطائي:

كمُنْيَةِ جَابِرٍ إذْ قَالَ: لَيْتِي أُصَادِفُهُ وأَتْلِفُ جُلَّ مَا لِي[3]

--∪/---∪/-∪∪-∪ --∪/-∪∪-∪/-∪∪-∪

مفاعلتن /مفاعيلن /فعولن مفاعلتن /مفاعلتن /فعولن

5) **بحر الكامل:** وهو بحر موحد التفعيلة، جاء في شعرنا تاما ومجزوءً وهو يتألف من: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهو من (دائرة المؤتلف) التي تضم الوافر.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ص32.

[2] م، ن، ص46.

[3] م، ن، ص49.

سماه الخليل كاملا: "لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر".[1]

و"قيل سمي كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة وليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره".[2]

استنبط **ابن عقيل** سبعة عشر بيتا من مختلف الأشعار مبنيا على هذا الشكل فقد ألفناه تاما ومجزوءً نذكر أمثلة منه.

فمن أمثلة الكامل التام:

- **العروض الصحيحة والضرب الصحيح:**

قال زياد بن معاوية المشهور بالنابغة الذبياني:

أزَفَ الـتّـرحُـلُ غَـيْرَ أَنّ رِكَـابـنـا لَمّـا تَـزُلْ بِـرِحَـالِـنَا وكَأنْ قَدِنْ[3]

–∪–∪∪/–∪–∪∪–∪–∪∪ –∪–∪∪/–∪–∪∪–∪––

متفاعلن متفاعلن

وقالت عاتكة بنت زيد بنت عمرو بن نفيل القرشية العدوية في رثاء زوجها الزبير بن العوام حين قتله عمرو بن جرمون:

---

[1] ابن رشيق: العمدة، مصدر سابق، ج1، ص136.

[2] التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص43.

[3] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل في ضوء شرحي الجرجاوي والعدوي، مرجع سابق، ص15.

شلّتْ يَمِينُكَ إنْ قَتَلْتَ لَمُسْلِمًا حَلّتْ عَلَيْكَ عُقُوبَةُ المتعَمّدِ[1]

–∪–∪∪/–∪–∪∪–∪– –∪–∪∪/–∪–∪∪–∪–

متفاعلن متفاعلن

وقالت ضمرة بن ضمرة من قصيدة عمر بن الغوث بن طي:[2]

هَذَا لَعَمْرُكُمْ الصّغَارَ بِعَيْنِهِ لاَ أُمَّ إنْ كَانَ ذَاكَ ولاَ أَبُ

–∪–∪∪/–∪––∪–– –∪–∪∪/–∪–∪∪–∪––

متفاعلن متفاعلن

- **العروض الصحيحة والضرب المضمر*:**

قول غير معروف ولكن أنشده أبو زيد وابن جني

وَلَقَدْ جَنَيْتُكَ أُكْمُؤًا وَعَسَاقِلًا وَلَقَدْ تَهَيْتُكَ عَنْ بَنَاتِ الأَوْبَرِ[3]

–∪–∪∪/–∪–∪∪–∪–∪∪ –∪––/–∪–∪∪–∪–∪∪

متفاعلن متْفاعلن

- **العروض المضمرة والضرب الصحيح:**

* الإضمار: هو تسكين الحرف الثاني المتحرك.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق ، ص204.

[2] م، ن، ص218.

[3] م، ن، ص89.

قال النمر بن تولب:

لاَ تَجْزَعِي إِنْ مُنْفِسُ أَهْلَكَتْهُ فإذا هَلَكْتُ فعِنْدَ ذَلكَ فَاجْزَعِي[1]

–∪––/–∪–––∪–– –∪–∪∪/–∪–∪∪–∪–∪∪–

متْفاعلن متفاعلن

- **العروض الصحيحة والضرب المقطوع:**

أي تصبح التفعيلة متفاعلن (متَفاعِلْ) وتحول إلى (فعلاتن) وقد جيء بهذا القطع ليقطع تلك الرتابة المتكررة في التفعيلة الواحدة (متفاعلن)

قال الفرزدق: كَمْ عمَةٌ لَكَ يَا جَرِيرُ وخَالَةٌ فَدُعَاءُ قَدْ حَلَبَتْ عَلَيّ عِشَارِي[2]

– – ∪ – ∪ – ∪ /– ∪ – ∪ ∪ – ∪ – –∪ –∪ ∪ /– ∪ –∪∪–∪––

متفاعلن فعلاتن

ومن أمثلة الكامل الناقص المجزوء:

العروض المضمرة المذيلة والضرب المرفل: أي تصح تفعيلة العروض متفاعلن (مُتْفَاعِلانْ)، أي زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، والضرب المرفل زيادة سبب

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق ، ص291.

[2] م، ن، ص110.

خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصبح (متفاعلاتن)، ومنه قول عاتكة بنت عبد المطلب عمة الرسول صلى الله عليه وسلم:

بِعَكُاظَ بَعْشِي النّاظِرَيْنْ إذَا هُمُ لَمَحُوا شْعَاعُهْ[1]

O–∪––/–∪–∪∪ ––∪–∪∪/∪∪–∪ ––

متْفاعلانْ متفاعلاتُن

- **العروض والضرب المرفلان:**

قال الأعشي:

يَا جَارَتَا مَا أنْتِ جَارَهْ بَانَتْ لَتَحْزُنَنَا عَفَارَهْ[2]

––∪––/–∪–– ––∪–∪∪/–∪–– ––

متْفاعلاتن متفاعلاتن

6) **بحر الهزج:** وهو بحر موحد التفعيلة يدرج ضمن دائرة المؤتلف وتفعيلاته

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

*الكف: حذف السابع الساكن من التفعيلة.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق ، ص303.

[2] م، ن، ص363.

إلا أنه لم يأت على هذه التشكيلة، فوجب أن يأتي مجزوءً سماه الخليل بالهزج "لأنه يضطرب شبه لهزج الصوت".[1]

وقيل سمي هزجا "لتردد الصوت فيه، والتهزج تردد الصوت، يقال هذا يهزج في نفسي، فلما كان الصوت يتردد في هذا النوع من الشعر سمي هزجا".[2]

فلقد ألفنا في شواهد **ابن عقيل** إلا بيتين منظومين على بحر الهزج واحدهما تفعيلاته صحيحة من حيث العروض والضرب.

كقول الفند الزماني (شهن بن شيبان):

ولَمْ يَبْقَ سِوَى العُدْوَا نِ دِنّاهُمْ كمَا دَانوا[3]

∪--∪/---∪ ---∪/---∪

مفاعيلن مفاعيلن

لكن الثاني العروض مكفوفة والضرب صحيح.

إذ يقال:

[1] ابن رشيق: العمدة، مصدر سابق، ج1، ص136.

[2] النجار: المنظومة، مرجع سابق، ص214.

[3] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص330.

وصَدْرٍ مُشْرِقٍ النَحْرِ كَأَنْ ثَدْيَيْهِ حُقّانِ[1]

∪--/∪---∪ ---∪/---∪---

مفاعيلن / مفاعيل مفاعيلن / مفاعيلن

7) **بحر الرجز**: وهو كذلك بحر موحد التفعيلة مبني على الشكل الآتي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يشارك الهزج والرمل في دائرة المؤتلف.

سماه الخليل بالرجز لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام".[2]

وقيل سمي رجزا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير إن شدت إحدى يديه فبقي على ثلاث قوائم، وأجود منه أن يقال مأخوذ من قولهم ناقة رجزاء إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزا تشبيها بذلك".[3]

فلقد جاء **ابن عقيل** بواحد وعشرين بيتا كشاهد منظوم على إيقاع الرجز فمنه عشرون بيتا منظوما على الرجز الكامل وواحد منه مشطور، فمن أمثلة الرجز الكامل.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ص210.

[2] ابن رشيق: العمدة، مرجع سابق، ج1، ص136.

[3] التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص57.

- **العرض الصحيحة والضرب المخبون:**

كقول رؤبة بن العجاج:[1]

بِأَبِهِ اقْتَدَى عدّيٌ فِي الكرَمْ وَمَنْ يُشَابِهْ أَبَهُ فَمَا ظَلَمْ

–∪–∪/–∪∪––∪–∪ –∪––/–∪–––∪∪∪

متفعلن مستفعلن

- **العروض والضرب المخبونان المقطوعان:**

كقول رؤبة بن العجاج:[2]

إنّ أبَاهَا وأبَا أَبَاهَا قَدْ بَلَغَا فِي المجْدِ غَايَتاها

––∪/–∪–––∪∪– ––∪/–∪∪––∪∪–

فعولن فعولن

- **العروض الصحيحة والضرب المقطوع:**

كقول شاعر غير معروف:

عَلَفْتُهَا تِبْنًا وَمَاءً بَارِدًا حَتَى غَدَتْ هَمَّالَةً عِنْيَاهَا[3]

–∪–∪–––∪–∪ –∪––/–∪–––∪–– ––––/–∪–––∪––

مفعولن مستفعلن

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ص25.

[2] م، ن، ص27.

[3] م، ن، ص319.

- **العروض والضرب المطويان:**

كقول شاعر مجهول النسب:

مَالَكَ مِنْ شَنْجِكَ إلاّ عَمَلُهْ إلاّ رَسِيمُهُ وإلاّ رَمَلُهْ[1]

–∪∪–/–∪–∪–∪–– –∪∪–/–∪∪––∪∪–

مسْتعلن مسْتعلن

ومن أمثلة الرجز المشطور والناقص

قول رؤبة العجاج:

وقَاتِمِ الأَعْمَاقِ خَاوِي المُخْتَرَقْنْ مُشْتَبَهٍ الأَعْلاَمَ لَمَّاعِ الخَفَقْنْ

O–∪––/–∪–∪–––∪–∪ O–∪––/–∪–––∪∪–

مستفعلان مستفعلان

وما نلاحظه أن التفعيلة أصابها علة التذييل، وهي زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع.

8) **بحر الرمل:** وهو بحر كذلك موحد التفعيلة مبني على الشكل الآتي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ص326.

وسماه الخليل بالرمل "لأنه شبه برمل الحصير لضم بعض إلى بعض".[1]

و"قيل سمي رملا لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فسمي بذلك، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج".[2]

فلقد أورد ابن عقيل ثلاثة أبيات منظومة على هذا الوزن:

إذ يقول علقمة بن عبدة:

فَارِسًا مَا غَدَرُوهُ مُلْحَمًا غَيْرُ زُمَّيَلٍ وَلاَ نِكْسٍ وَكِلْ[3]

–∪–/––∪∪––∪– –∪–/––∪–∪∪–∪–

فاعلن فاعلن

ويقال أيضا:

لَقِي ابني أَخويْه خَائفًا مُنْجِدَيْهِ، فَأَصَابُوا مَغْنَمَا[4]

–∪–/––∪∪––∪∪ –∪–/––∪∪––∪–

فاعلن فاعلن

ويقال أيضا:

[1] ابن رشيق: العمدة، مصدر سابق، ج1، ص136.

[2] التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص61.

[3] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص292.

[4] م، ن، ص356.

أيُّها السّائِل عَنْهُمْ وَعَنِي لَسْتُ مِنْ قَيْسَ وَلا قَيْسُ منّي[1]

–∪∪/––∪∪––∪– –∪∪/––∪∪––∪–

فعلن فعولن

أي ما نلاحظه أنه طرأ على عروض وضرب البيت الأول والثاني علة الحذف; وهي إسقاط السبب الخفيف من التفعيلة التي أصلها فاعلاتن أما عروض البيت الثالث قد دخل علها زحاف الخبن + علة الحذف أما الضرب.

9) **بحر السريع:** وهو بحر مزدوج التفعيلة، ولا يرد إلا تاما، أدخله العروضيون في دائرة المشتبه أصله:

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

لكن من حيث الاستعمال لا يرد على هذا الشكل وإنما على شكل آخر وهو كالتالي:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

سماه الخليل سريعا لأنه "يسرع على اللسان".[2]

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص52.

[2] ابن رشيق: العمدة، مصدر سابق، ج1، ص136.

وقيل سمي سريعا لسرعته في الذوق والتقطيع لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب لأن الوتد المفروق أول لفظه سبب والسبب أسرع في اللفظ من الوتد، فلهذا المعنى سمي سريعا".[1]

فلقد وُجِد في الأبيات التي استشهد بها **ابن عقيل** إلا بيتا واحدا منظوما على إيقاع السريع مع تأتيه زحاف الطي في حشو الصدر والعجز.

إذ يقول أنس بن العباس بن مرادس ويقال لأبي عامر جد العباس:

لا نَسَبَ اليَوْمَ ولاَ خُلّةً اِتّسَعَ الخُرْقُ عَلَى الرّاقِعِ[2]

-∪-/-∪∪-/-∪∪- -∪-/-∪∪-/-∪∪-

مستعلن /مستعلن /فاعلن مستعلن /مستعلن /فاعلن

10) **بحر المنسرح:** وهو بحر مزدوج التفعيلة، يتوسط الدائرة الثالثة (دائرة المشتبه) وهو مبني على الشكل الآتي:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

سماه الخليل بالمنسرح "لانسِرَاحِهِ وسهولته".[3]

[1] التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص68.

[2] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل في ضوء شرحي الجرجاوي والعدوي، مرجع سابق، ص216

[3] ابن رشيق: العمدة، مصدر سابق، ج1، ص136.

"وقيل سمي منسرحا لانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه وذلك أن مستفعلن متى وقعت ضربا فلا مانع يمنع من مجيئها على أصلها، ومتى وقعت مستفعلن في ضرب لم تجئ على أصلها لكنها جاءت مطوية، فلانسراحه مما يكون في أشكاله سمي منسرحا".[1]

فلقد أتى ابن عقيل بأربعة أبيات كشاهد –لتدعيم قواعده النحوية– منظومة على إيقاع المنسرح.

إذ يقول قيس بن الخطيم الأوسي:

نَحْنُ بمَا عِنْدَنَا وأنْتَ بِمَا عِنْدَكَ رَاضٍ والرّأْي مُخْتَلِفُ[2]

–∪∪–/∪–∪–/–∪∪– –∪∪–/∪–––/–∪∪–

مستعلن /مفعلات /مستعلن مستعلن /مفعولات /مستعلن

ويقول كثير عزة:

مَا أعْطيَانِي وَلاَ سَألْتُهُمَا إلاَّ وإنّي لَحَاجزي كرمِي[3]

–∪∪–/∪–∪–/–∪–– ––∪–/–∪–/–∪–

مستفعلن /مفعلات /مستعلن مستفعلن /مفعلات /مستعلن

[1] التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص73.

[2] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص221.

[3] م، ن، ص192.

ما نلمسه أن العروض والضرب في كل البيتين أصابهما زحاف الطي; وهو حذف الرابع الساكن إضافة إلى ذلك طرأ زحاف الطي على التفعيلة الثانية من حشو صدر البيت الأول وحشو البيت الثاني التي كانت أصلها (مفعولات) وأصبحت (مفعلات).

ويقول أمية بن أبي الصلت الثقفي:

يوشِكُ مَنْ فَرّ مِنْ مَنِيتِهِ فِي بَعض غرّاتِه يُوَافقهما[1]

–∪∪–/∪–∪–/–∪∪– –∪––/∪–∪–/–∪––

مستعلن /مفعلات /مستعلن مستفعلن /مفعلات /مستفعلن

ويقال أيضا:

إنْ هُوَ مُسْتَوْلِيًا عَلى أَحَدٍ إلاّ عَلَى أَضْعَفِ المَجانينِ [2]

–∪∪–/∪–∪–/–∪∪– –∪––/∪–∪–/–––

مستعلن /مفعلات /مستعلن مستفعلن /مفعلات /مفعولن

ما نلاحظه أن زحاف الطي قد أصاب بعض حشو البيتين إضافة إلى أن عروضيهما التفعيلة (مسْتفعلْ) ثم تنقل إلى (مفعولن)

11) **بحر الخفيف:** وهو بحر مزدوج التفعيلة ورد في شعرنا العربي تاما ومجزوءً

وأصله: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق ، ص181.

[2] م، ن، ص166.

سماه الخليل بالخفيف "لأنه أخف السباعيات".[1]

"وقيل سمي خفيفا لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات لأسباب فخفت وقيل سمي خفيفا لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد".[2]

وهو يجتمع مع السريع والمنسرح والمضارع والمقتضب في تكوين دائرة المشتبه.

فلقد أتى **ابن عقيل** بستة أبيات منظومة على إيقاع الخفيف حيث تتنوع العروض والضرب من حيث الزحاف والعلة وهذا على حسب كل شاعر نظم بيته وفق وزن قصيدته وموسيقيته التي ترفد المعنى التي صب فيه دفقه فمن بين هذه الأبيات:

قول الحارث بن حلزة الشكري رافعا مكانة وشرف بني تغلب:

أوْ مَنَعْتُمْ مَا تُسْأَلُونَ فَمَنْ حُدِّ ثَتمُوهُ لَهُ عَلَيْنَا الوَلاَءُ[3]

∪−−∪∪/−∪−−/−−∪− −−∪−/−∪−∪/−−∪∪

فاعلاتن /مستفع لن/ فعلاتانِ فعلاتن /متفع لن /فاعلاتن

صحيحة

وقول شاعر مجهول النسب:

---

[1] ابن رشيق: العمدة، المرجع السابق، ج1، ص136.

[2] التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص77.

[3] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ص261.

صَاح شمّرْ وَلاَ تَزَالْ ذَاكِرَ المَوْ تِ فنِسْيَانُه ضَلَالٌ مُبِينُ[1]

––∪–/–∪–∪/––∪– ––∪––/∪–∪–/––

فاعلاتن /متفع لن /فاعلاتن فعلاتن /متفع لن /فاعلاتن

صحيحة صحيحة

وقول كحلبة اليربوعي حيث سمع أحدا بأن محبوبته غاضبة عليه:

كرَبَ القَلْبُ مِنْ جَوَاهُ يَذُوبُ حِينَ قَالَ الوُشَاةُ هِنْدٌ غَضُوبْ[2]

––∪–/–∪–∪/––∪– ––∪––/∪–∪–/––

فعلاتن /متفع لن /فاعلاتن فاعلاتن /متفع لن /فاعلاتن

صحيحة صحيحة

12) **بحر المتقارب:** وهو بحر موحد التفعيلة، ينتمي مع المتدارك إلى الدائرة الأخيرة وهي (دائرة المتفق) يعتمد على تكرير تفعيلة واحدة ثمان مرات في البيت الواحد:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

سماه الخليل متقاربا "لتقاب أجزائه، لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا".[3]

---

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ص133.

[2] م، ن، ص182.

[3] ابن رشيق: العمدة، المصدر السابق، ج1، ص136.

"وقيل سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سببا واحد فتتقارب الأوتاد".[1]

فلقد ألفنا في شواهد ابن عقيل الشعرية تسعة أبيات منظومة على إيقاع المتقارب:

يقول امرؤ القيس أو ربيعة بن جشم واصفا حالة رجوعه من عند محبوبته:

فَأَقْبَلَتْ زَحْفًا عَلَى الرّكبَتَينِ فَثَوْبٌ لَبِسْتُ وثَوْبٌ أَجُرْ[2]

∪–∪/––∪/––∪/––∪ –∪/––∪/∪–∪/––∪–

فعولن /فعولن /فعولن /فعول فعولن /فعول /فعولن /فَعَلْ

ويقول أبو سهم الهذلي واصفا أرضه:

فَمُوشِكَةٌ أَرْضُنَا أَنْ تَعُودَا خِلاَفَ الأنِيس وُحُوشًا يَبَابَا[3]

––∪/––∪/––∪/∪–∪ ––∪/––∪/∪–∪/––∪––

فعول /فعولن /فعولن /فعولن فعولن /فعول /فعولن /فعولن

ويقول غسان بن وعلة أحد شعراء بني مرة بن عباد:

إذا مَا لَقيتَ بَني مَالِكٍ فَسَلّمْ عَلَى أيُّهُمْ أَفْضَلُ[4]

–∪/––∪/––∪/––∪ ∪––/∪–∪/––∪–

[1] التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص89.

[2] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ص104.

[3] م، ن، ص185.

[4] م، ن، ص82.

فعولن /فعول /فعولن /فعَلْ فعولن /فعولن /فعولن /فعَلْ

ويقول أمية:

يلومونني في اشْتِرَاء النّخِي لِ أَهْلِي فَكُلُّهُمْ يَعْدِل[1]

-∪/--∪/--∪/--∪ -∪/--/∪-∪/--∪

فعولن /فعولن /فعولن /فعَلْ فعولن /فعول /فَعْلُنْ /فعَلْ

فالبيت الأول عروضه مقبوضة وضربه محذوف أما البيت الثاني فهو صحيح العروض والضرب أي ما تبقى من الأبيات الأخيرة فقد طرأت علة الحذف، وهي إسقاط البيت الخفيف على العروض والضرب.

ولا شك أن التغيير الذي حصل في التفعيلة السالمة "فعولن" يتجه بها للسرعة والحركة الإيقاعية المتموجة، فالبيت الذي طغت عليه التفعيلة السالمة يعد بطيئا.

وبعد عرضنا للشواهد الشعرية ننهي كلامنا بملاحظات رئيسية خصصت بتوظيف البحور الخليلية في هذه الشواهد الشعرية لعل أهمها.

- تتنوع البحور الموظفة في الشواهد، غير أن هذا التنوع لا يرقى إلى درجة استعمال البحور جميعها، فهناك بحور ليس لها نصيب من الشواهد الشعرية.
- إيجاد خليط من البحور الصافية والبحور المزدوجة.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ص268.

- الهيمنة البارزة والواضحة لبحر الطويل حيث بلغ نسقه في شواهد ابن عقيل حوالي أربعة وسبعين (74) لأنه يعد "الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولاسيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن وهو لكثرة مقاطعه يتناسب، وخلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة تلك عني بها الجاهلون عناية كبيرة".[1]

- ثم يليه البسيط الوافر حيث وصفهما إبراهيم أنيس "بالبحور التي ظلت موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم منها وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية".[2]

- ثم احتل الرجز المرتبة الرابعة من حيث الشواهد ثم يليه مباشرة الكامل حيث بلغ عدده سبعة عشر (17)، وبعده المتقارب، الخفيف المنسرح والرمل.

- وقد شغل السريع والمديد مساحة شعرية ضئيلة حيث بلغ كل منهما واحدا فقط.

أما من ناحية الزحاف والعلة فقد تطرق لهما الشعراء وهذا راجع إلى حسن طبعهم وسلامة ذوقهم واستجابة غريزتهم فعولوا على تعديل هذه الأوزان لتقريب هذه الشواهد

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، المرجع السابق، ج1، ص189.

[2] م، ن، ج1، ص190.

الشعرية من النغم الإيقاعي والغناء والأصوات، معنى كون الزحاف يضفي على الأبيات الشعرية سرعة وخفة.

2. القافية:

وهو علم من علوم الشعر العربي بعد علم العروض، إذ يعد ركيزة أساسية في بناء الإيقاع الشعري واضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي وهو علم "يتعلق بأواخر الأبيات الشعرية لما تتعرض له في حركات وسكنات وصحة وعلة".[1]

والآن سنسترسل تعريف القافية، حروفها، أنواعها وألقابها.

1.2 تعريف القافية:

- **لغة:**

لقد وردت لفظة "القافية" "في الصحاح للجوهري، وفي تاج العروس للزبيدي وفي القاموس المحيط للفيروز أبادي وفي أساس البلاغة للزمخشري، وفي اللسان لابن منظور في مادة القاف والفاء والواو (ق،ف،و) قفا يقفو = قَفْوًا وقُفُوًا، آثر فلان إذا تبعه لقوله تعالى: ((**ولاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ**)) والقافية هنا هو الاتباع،

[1] النجار: المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة، مرجع سابق، ص331.

* سورة الإسراء: بعض الآية الكريمة ص36.

* سورة المائدة: الآية 64.

والقافية من الشعر ما يقفوا البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت ولأن بعضها يتبع بأثر بعض وإذا زدنا لهذا الفعل حرف من نفس الجنس يصبح مضعف قفى يُقفى تقفية به على أثره واقتفاه اقتفاءا واستقفاه استقفاء إذا اتبعه وهذا ما جاء في قوله تعالى: ((**ثُمّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِم برُسُلِنَا**))".[1]

- **اصطلاحا:**

أما حسب العروضيين وقد اختلفت الآراء في تحديد ماهية القافية وسنعرض أهمها:

حيث ذهب وعلى رأسهم الخليل إلى "أنها آخر حرف في البيت الأول إلى أول ساكن يليه مع الحرف المتحرك الذي قبله".[2]

وعلنا ألفينا من خلال التعريف أن القافية لها ثلاثة أشكال اتفق عليها الباحثون في دراساتهم نذكرها كالآتي:

"قد تكون القافية بعض كلمة" مثل قول الشاعر:

وقوفها بِهَا صَحبِي عَلي مطيّهم يَقُولُونَ لا تَهْلكْ أَسًى وَتَحَمَّلِ

هي من الحاء إلى الياء (حَمْمَلِي).

[1] زبير دراقي ومساعدة عبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص99.

[2] ابن رشيق: العمدة، مصدر سابق، ج1، ص151.

وقد تكون كلمة واحدة مثل قول الشاعر:

وفَاضَتْ دمُوعُ مِنّي صَبَابةً عَلَى النَّحْرِ حَتَى بَلْ دَمْعِي مَحْمَلِي

هي من الميم إلى الياء (مَحْمِلِي).

وقد تكون كلمة وبعض أخرى كقوله: وبَارِحٌ تَرِبُ

أي من الحاء المنونة إلى الواو (حُنْ تَرِبُو)

وقد تكون كلمتين كقوله:

مكرّ مِفرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطّهُ السَّيْل مِنْ عَلِ

هي من الميم إلى الياء (مِنْ عَلِي).[1]

أما القافية عند أبي الحسن الأخفش: إلى أنها آخر كلمة في البيت، وذهب أبو علي قطرب وأبو العباس ثعلب إلى أنها حرف الروي، وقال بعضهم القافية ما لزم الشاعر إعادته".[2]

[1] النجار: المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة، مرجع سابق، ص332.

[2] م، ن، والصفحة نفسها.

ولقد ذهب كذلك الأزهري إلى "أن العرب تسمي البيت من الشعر قافية وكذلك قد يسمون القصيدة قافية".[1]

والحق أن تعريف الخليل للقافية هو التعريف الصحيح، الدقيق والأرجح، حيث يقول ابن جني: "والذي يثبت عندي صحته من هذه الأقوال هو قول الخليل".[2]

ومثال ذلك ما جاء في قول كعب بن زهير:[3]

أُنْبِئْتُ أَنَ رَسُولَ اللهِ أَوْعَدَنِي والعَفْو عِنْدَ رَسُولِ الله مَأْمُول

القافية هنا مُولُو.

والباحثين المحدين كذلك لهم رؤيتهم حول أهمية القافية فهذا إبراهيم أنيس يقول: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن".[4]

[1] ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة قفو.

[2] م، ن.

[3] أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح: علي محمد البجاوي، نهضت مصر للطباعة والنشر، ص638.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص244.

أما أحمد كشك فيرى بأن "القافية تاج الإيقاع الشعري وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينقصم منه، إذ تمثل جزءً من بنية الوزن الكامل تُفَسَّرُ من خلاله وتُفَسِّرُهُ".[1]

2.2 حروف القافية: وهي ستة:

"وقد نظمها صفي الدين الحلي (750هـ) في قوله:

مَجْرَى القَوَافِي فِي حُرُوف سِتَة كَالشَمْسِ تَجْرِي فِي عُلو بُروجها

تَأْسِيسِهَا، وَدخلِهَا مَعَ رَدْفِها وَرَويها، مَعَ وَصْلِهَا، وخُرُوجِهَا

وكذلك يشير شمس الدين النواجي (849هـ) وقيل (859) في قوله:

ألاَ جُدْ بِرَشْفٍ يَا رَوِيّ رُضَا به فَتأسِيسُ جِسْمِي فِي هَوَاكَ عَلِيلُ

ويَا رِدْفَ عَجَلْ بِالخُرُوجِ لِوَصْلِهِ فَمَا أَنَا فِي دَعْوَى الغَرَامِ دَخِيلُ[2]

أ) **الروي:** إذ يعد هو الحرف الأساسي الذي يلزم تكراره في نهاية كل بيت وإليه تنسب القصيدة، فيقال لامية الشنفرى سينية البحتري ورائية الخنساء فحروف اللغة

[1] أحمد كشك، تاج الإيقاع الشعري، نقلا مباركة خمقاني، عروض الشعر وموسيقاه، 2017م، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص103.

[2] النجار: المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة، مرجع سابق، ص333.

العربية جميعها تصلح أن تكون رويا ولكن بنسب متفاوتة وهذا راجع للجرس الموسيقي.

ولذا فإن نسبة شيوع الحروف تختلف في شواهد **ابن عقيل** الشعرية من حرف إلى آخر ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن كثرة شيوع حروف أو قلتها لا تعزى إلى ثقل الأصوات أو خفتها بقدر ما تعزى إلىنسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة.[1]

ولذا فهو يقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها في الأدب العربي.

- "حروف ترد رويا بكثرة وهي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.
- حروف متوسطة الشيوع: وتلك هي السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء،الياء، الجيم والتاء.
- حروف قليلة الشيوع: وهي الضاد والطاء والهاء.
- حروف نادرة في مجيئها رويا: وهي الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء والواو.[2]

[1] ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص246.

[2] أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005 – 2006، ص275.

ونحن نعمل بالإجماع فيما يخص الأبيات التي رفدها **ابن عقيل** وجعلها شاهدا على القاعدة وفق قاعدة إبراهيم أنيس حيث قدر عدد الحروف التي وردت رويا بكثرة حوالي مائة وأربع وأربعين (144).

فمنها بلغ حرف الباء تسعة عشر (19) ومثال ذلك:

قول حميد بن ثور الهلالي (الطويل):[1]

علَى أحْوَذِيّينَ اِسْتَقَلّتْ عَشِيَةً فَمَا هِيَ إلاّ لَمْحَةٌ وتَغِيبُ **(ب)**

وبلغ حرف اللام تسعة وعشرين (29) ومثال ذلك:

قول عمرو بن رباق الشنفري الأزدي (الطويل):[2]

وإنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إلى الزّاد لَمْ أَكُنْ بأَعْجَلِهم إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَل

وبلغ حرف الميم أربعة وعشرين (24) ومثال ذلك:

قول حسان بن ثابت (الطويل):[3]

وَلَوْ أَنَّ مَجْدًا أَخْلَدَ الدَهْرَ وَاحِدًا مِنَ النَاسِ أَبْقَى مَجْدُهُ الدّهْرَ مُطْعَمَا

[1] الدناع: التطبيقيات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص33.

[2] م، ن، ص160.

[3] م، ن، ص278.

وبلغ حرف النون اثنتي وعشرين (22) ومثال ذلك:

قول الحكم بن حكيم (الطرماح) (الطويل):[1]

ونحْنُ أَبَاةُ الضّيْمِ مِنْ آلِ مَالِكٍ وإِنْ مَالِكٌ كَانَتْ كِرَامَ المَعَادِنِ

وبلغ حرف الدال خمسة وعشرين (25) ومثال ذلك:

قول عاتكة بنت زيد بن عمرو بن نفيل القرشية العدوية (الكامل):[2]

شلّتْ يَمِينُكَ إنْ قَتَلْتَ لَمُسْلِمًا حَلّتْ عَلَيْكَ عُقُوبَةُ المتعَمّدِ

وبلغ عدد الراء خمسة وعشرين (25) ومثال ذلك:

قول شاعر مجهول النسب (الطويل):[3]

أَعُوذُ بربّ العَرْشِ مِنْ فئةٍ بَغَتْ عَلَيَّ; فَمَا لِي عَوْضُ إلاّهُ نَاصِرُ

أما الحروف التي توسطت من حيث الشيوع والاستعمال بلغ عددها أربعين (40):

- حيث بلغ عدد الياء ستة (6) ومثال ذلك:

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ج1، ص202.

[2] م، ن، ص204.

[3] م، ن، ص41.

قول منظور ابن سحيم الفقعسي (الطويل):[1]

فإمّا كِرَامٌ مُوسِرُونَ لَقِيتَهُمْ فَحَسْبِيَ منْ ذُو عِندهم ما كفانِيا

وبلغ عدد العين أحد عشر (11) ومثال ذلك:

قول الخطيئة (الوافر):[2]

أطوّفُ مَا أَطوّفُ ثُمّ آوِي إلَى بَيْتٍ قَعِيدَتُه لَكَاعِ

وبلغ عدد التاء، الكاف، الهمزة خمسة عشر (15) لكل واحدة خمسة (5):

فمثال ذلك عن "التاء" قول رجل من الطائيين (الطويل):[3]

خَبِيرٌ بَنُو لِهْبٍ فلا تَكُ مُلْغِيًا مَقَالَةَ لِهْبِيَّ إذَا الطّيْرُ مَرَّتِ

فهنا أهل العروض يقدمون ملاحظة "أن التاء يحسن فيها ألا تكون تاء تأنيث وذلك بأن تكون أصلا من أصول الكلمة أو جزءا من بنيتها لا تفترق عنها... غير أن الشعراء قد ساتساغوا وقوع تاء التأنيث رويا حين تستبق بألف مد".[4]

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ج1، ص23.

[2] م، ن، ج1، ص69.

[3] م، ن، ص100.

[4] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، المرجع السابق، ص247.

"أما تاء التأنيث التي لا تسبق بألف مد فقد عدها الشعراء رويا ضعيفا بنفسه، ولابد من تقويته بإشراك حرف آخر مع "التاء" حتى لا يكون ما يتكرر في أواخر الأبيات مقصورا عليها، وقد كان القدماء يلتزمون مع التاء حرفا آخر في غالب الأحيان يتكرر معها في كل أبيات القصيدة".[1]

فهذا يعد من الشعراء الذين التزموا مع التاء حرفا مشددا وهو الراء.

ومثال ذلك عن لكاف قول عبد الله ابن همام السلولي (المتقارب):[2]

فَقُلْتُ: أَجِرْنِي أبَا مَالِكٍ وإلاّ فَهَبْنِي اِمْرَأً هَالِكَا

ومثال ذلك عن الهمزة قول أبي حزام العكلي –غالب بن الحارث– (الوافر):[3]

وأَعْلَمُ إِنَ تَسْلِيمًا وتَرْكًا لَلاَ مُتَشَابِهَانِ وَلاَ سَوَاءُ

وبلغ عدد الحاء والقاف ستة (6) لكل منهما ثلاثة (3):

فمثال ذلك عن الحاء قول ابن حرب (الرجز):[4]

نَحنُ اللّذُون صَبَّحُوا الصَبَاحَا يَوْمَ النّخيل غَارَةٌ ملحَاحًا

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، المرجع السابق، ص248.

[2] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ص240.

[3] م، ن، ص201.

[4] م، ن، ص72.

ومثال القاف قول الشاعر مجهول (الطويل):[1]

لَدَيْكَ كَفِيلٌ بِالمُنَى لَمؤمِّلِ وإِنْ سِوَاكَ مَنْ يُؤَمِّلْهُ يَشْقَى

وبلغ عدد السين والفاء إثنان (2) لكل منهما واحدة فقط.

ومن قول رؤبة ابن العجاج (الرجز):[2]

عَدَدْتُ قَوْمِي كَعديد الطّيسِ إذْ ذَهَبَ القَوْمِ الكرام لَيْسِي

وقول قيس بن الخطيم الأوسي (المنسرح):[3]

نَحْنُ بِمَا عِنْدَنَا وأَنْتَ بِمَا عِنْدَكَ رَاضٍ والرّأْيُ مُخْتَلِفُ

أما الحروف القليلة من حيث الاستعمال لم نجد للضاد والطاء أي أثر في شواهد ابن عقيل بينما الهاء بلغ أحد عشر (11)

ومثال ذلك قول نصيب بن رباح الأكبر (الطويل):[4]

أَهَابُكِ إِجْلاَلاً وَمَا بِكِ قُدْرَةٌ عَلَيّ وَلَكِنْ مِلْءَ عين حبيبُهَا

ب)**الوصل:** يلي مباشرة حرف الروي وهو نوعان:

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ص331.

[2] م، ن، ص48.

[3] م، ن، ص121.

[4] م، ن، ص119.

- حرف مد ينشأ عن إشباع الحركة في روي مطلق، فيكون ألفًا أو واوًا أو ياءً.

- هاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي.

فمثال "الألف" بإشباع "الفتحة" ففي قول امرئ القيس (المتقارب):[1]

مُرَسَّعَةٌ بَيْنَ أَرْسَاغِهِ بِهِ عَسَمٌ يَبْتَغِي أَرْنَبَا

فالباء هي "الروي" والألف هي "الوصل".

ومثال "الواو" بإشباع "الضمة" في قول شاعر مجهول النسب (البسيط):[2]

قُومِي ذُرَا المَجْدِ بَانُوهَا وَقَدْ عَلِمَتْ بِكُنْهِ ذَلكَ عَدْنَانُ وَقَحْطَانُ

فالنون هي "الروي" والواو هي "الوصل".

ومثال الياء بإشباع الكسرة في قول أفلح بن يسار وقيل لمرزوق أبي عطاء السندي (البسيط):[3]

لَوْلاَ أَبُوكَ وَلَوْلاَ قَبْلَهُ عُمَرٌ أَلْقَتْ إِلَيْكَ مَعَدٌ بِالمقَالِيدِ

فالدال هي "الروي" والكسرة هي "الوصل"

[1] الدناع، التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ج1، ص107.

[2] م، ن، ص101.

[3] م، ن، ص122.

أما الوصل (بالهاء الساكنة) التي تلي حرف الروي فمثاله قول إما لرؤبة بن العجاج أو لعنترة بن عروس (الرجز)[1]

أُمُّ الحُلَيْسِ لَعَجُوزٌ شَهْرَبَهْ تَرْضَى مِنَ اللَّحْمِ بِعَظْمِ الرَّقَبَهْ

فالوصل هو "الهاء الساكنة" والروي هو "الباء"

والوصل بالهاء المتحركة كقول الشاعر اختلف في نسبته إذ ذكر الجوهري بأنه لأبي النجم العجلي وقيل لرؤبة بن العجاج، أو لبعض أهل اليمن (الرجز)[2]

إنّ أَبَاهَا وأَبَا أَبَاهَا قَدْ بَلَغَا فِي المجْدِ غَايَتاها

ت)**الخروج:** وهو حرف مد يلي هاء الوصل الناشئ عن إشباع حركاتها فهو إما واو بعد ضم، وإما ياء بعد كسر، وإما ألف بعد فتح "وإنما سمي خروجا لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي".[3]

فمثال الخروج "بالألف" قول شاعر مجهول (الكامل):[4]

أَبْنَاؤهَا مُتَكَنِّفُوا آبَائِهم حَنِقُوا الصّدورِ وَمَا هُمْ أَوْلَادُهَا

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، المرجع السابق، ج1، ص200.

[2] م، ن، ص27.

[3] التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص109.

[4] الدناع: التطبقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص157.

ومثال الخروج "بالواو" كقول شاعر مجهول النسب (الطويل):[1]

فلاَ تَلَحْنِي فِيهَا فَإنَ بِحُبّهَا أَخَاكَ مُصَابُ القَلْبِ جَرّمَ بَلاَبِلُهُ

ث)**التأسيس:** هو ألف بينه وبين الروي حرف صحيح واحد على أن يكون في كلمة الروي نفسها ووسم بهذا الاسم "لأن الألف هنا للملاحظة عليها كأنها أسّ للقافية"[2] ومثال قول سواد بن قارب السدسي الصحابي بها رسول الله صلى الله عليه وسلم (الطويل):[3]

فَكُنْ لِي شَفِيعًا يَوْمَ لاَ ذُو شَفَاعَةٍ بِمُغْنٍ فَتِيلاَ عَنْ سَوَادِ بْنِ قَارِبِ

ج) **الدخيل:** وهو الحرف المتحرك الفاصل بين الروي وألف التأسيس وسمي دخيلا "كأنه دخيل في القافية".[4]

ومثال ذلك في قول كثير عزة (الطويل):[5]

أَمُوتُ أَسًى يَوْمَ الرّجام وإنَنِي يَقِينا لَرَهْنٌ بِالذّي أنَا كَائدُ

فالألف تأسيس و الدال روي والهمزة بينهما دخيل.

---

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص191.

[2] النجار: المنظومة في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص339.

[3] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص158.

[4] النجار: المنظومة في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص339.

[5] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص186.

ح) **الردف:** هو حرف مد أو علة (واو، ألف، ياء) قبل الروي مباشرة من غير فاصل وسمي بالردف "لأنه ملحق في التزامه وتحمل مراعاته بالروي فجرى مجرى الردف للراكب، لأنه يليه وملحق به".[1]

فالألف كقول تميم بن أبي مقبل (البسيط):[2]

فَقَدْ كُنْتُ أَحْجُو أَبَا عَمْر أَخًا ثِقَةً حَتّى أَلَمّتْ بنا يَوْمًا مُلمّاتُ

ومثال الواو كقول خداش بن زهير بن ربيعة (الوافر):[3]

رَأَيْتُ الله أَكْبَرَ كُلَ شيءٍ مُحَاوَلَةً وأَكْثَرَهُمُ جُنُودَا

ومثال الياء قول شاعر غير معروف (الطويل):[4]

فَلَوْ أَنَكِ فِي يَوْمِ الرّخَاءِ سَأَلْتِنِي طَلاَقَكَ لَمْ أبْخَلْ وَأَنْتِ صَديقُ

3.2 حركات القافية:

أ) **المجرى:** وهو حركة حرف الروي المطلق الناتج من أحد أحرف المد كالألف (الفتحة)، الواو (الضمة)، الياء (الكسرة).

---

[1] الخطيب التريزي، الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص109.

[2] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص239.

[3] م، ن، ص229.

[4] م، ن، ص205.

وسمي بهذا "لأن الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الوصل منه"[1]

فمثال ذلك قول عبد الله بن همام السلولي (المتقارب)[2]

فَلَمّا خَشِيتُ أظَافِيرَهُمْ نَجَوْتُ وَأَرْهَنُهُمُ مَالِكَا

فالمجرى في هذا البيت الفتحة على الروي (الكاف)، وهو أيضا الضمة على (الباء) في قول إما لكثير عزة أو عروة بن حزام العذري (الطويل):[3]

لَئِنْ كَانَ بَرْدُ المَاءِ هَيْمَانَ صَاديًا إليّ حبيبًا إنّها لَحَبِيبُ

وكذلك الكسرة على (الميم) في قول قطري بن الفجاءة الخارجي – معونة– (الكامل)[4]

لا يَرْكُنَنْ أَحَدٌ إلى الإِحْجَامِ يَوْمَ الوَغَى مُتَخَوفًا لِحِمَامِ

ب) النفاذ: وهو حركة هاء الوصل سواء أكانت فتحة أم ضمة أم كسرة، مثال ذلك فتحة الهاء في قول أبي ذؤيب خويلد بن خالد الهذلي (الطويل):[5]

هَلِ الدّهْرُ إلاّ لَيْلَةٌ وَنَهَارُهَا وإلاّ طُلُوعُ الشّمْسِ ثُمّ غِيَابُهَا

[1] الخطيب التريزي، الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص112.

[2] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص359.

[3] م، ن، ج1، ص352.

[4] م، ن، ج1، ص351.

[5] م، ن، ج1، ص325.

والنفاذ بالضم كقول شاعر مجهول النسب (الطويل):[1]

فَلاَ تَلْحَنِي فِيهَا فَإنّ بِحُبّهَا أَخَاكَ مُصَابُ القَلْبِ بَلاَبِلُهُ

ث)**الحذو**: وهو حركة الحرف الذي قبل الردف إما فتحة أو ضمة أو كسرة وسمي بذلك لأن الألف لا تكون إلا تابعة للفتحة أو صلة لها ومحتذاة على جنسها، وكذلك الواو والياء في هذا الباب لأنهما لا تكونان ردفين إلا إذا انكسر ما قبل الياء وانضم ما قبل الواو في الأعم الأكثر".[2]

فإن كان الردف ألفا فالحذو فتحة ومثاله قول شاعر مجهول (الطويل):[3]

ألاَ عُمْرَ وَلىَ مُسْتَطَاعٌ رُجوعَه فَيَرْأَبَ مَا أَثْأَتْ يَدُ الغَفَلاَتِ

وما كان حذوه ضمة ففي قول كحلبة اليربوعي (الخفيف):[4]

كَرَبَ القَلْبُ مَنْ جَوَاهُ يَذُوبُ حِينَ قَالَ الوُشَاةُ هِنْدٌ غَضُوبُ

وما كان حذوه كسرة ففي قول أمية بن أبي الصلت (الوافر):[5]

فَلاَ لَغْوٌ وَلاَ تَأْثِيمَ فِيهَا وَمَا فَاهُوا بِهِ أَبَدًا مُقِيمُ

---

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص191.

[2] الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص209.

[3] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص223.

[4] م، ن، ج1، ص182.

[5] م، ن، ج1، ص219.

ج) **الإشباع:** وهو حركة الدخيل فتحة كانت أو ضمة أو كسرة.

وسمي بهذا الإِسم "لأنه ليس قبل الروي حرف مسمى إلا ساكنا، يعني التأسيس والردف، فلما جاء الدخيل متحركا مخالفا للتأسيس صارت الحركة فيه كالإشباع له وذلك لزيادة المتحرك على الساكن لاعتماده بالحركة وتمكنه بها".[1]

ومثاله كسرة (القاف) في قول لبيد بن ربيعة العامري (الطويل):[2]

حَسِبْتُ التُّقَى والجُودَ خَيْرُ تِجَارَةٍ رَبَاحًا إذا مَا المرْءُ أَصْبَحَ ثَاقِلاَ

ح) **الرس:** هو حركة الحرف الذي قبل ألف التأسيس ومثاله حركة الراء في قول أنس بن العباس بن مرادس (السريع):[3]

لاَ نَسَبَ اليَوْمَ ولاَ خُلَةً اتّسَعَ الخُرْقُ عَلَى الرَاقِعِ

فحركة الراء هي الرس، والألف تأسيسه، والقاف دخيل، والعين روي، والواو وصل.

خ) **التوجيه:** وهو حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد الخالي من الردف والتأسيس، ويكون إما فتحة، ضمة، كسرة.

[1] الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص210.

[2] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص235.

[3] م، ن، ج1، ص216.

فمثال الفتحة قول رؤبة بن العجاج في مدح عدي بن حاتم الطائي (الرجز):[1]

بِأَبِهِ اقْتَدَى عدّيٌ فِي الكرَمْ وَمَنْ يُشَابِهْ أَبَهُ فَمَا ظَلَمْ

والملاحظ أنه لا يجوز اجتماع الردف والحذو مع التأسيس ولا التوجيه مع الروي المتحرك.[2]

مردوفة موصولة بحرف ليس ألفًا كانت أو واوًا أو ياءً.

فمثال الألف قول أبي حزام العكلي غالب بن الحارث (الوافر):[3]

وأعلم إن تسليمًا وتركًا بَلاَ متَشَابِهَانِ ولا سَوَاءُ

ومثال المردوفة بالواو قول رجل جاهلي من بني نبيت (البسيط):[4]

إذَا اللّقَاح غَدَتْ مُلْقَى أَصِرَّتُهَا وَلاَ كريم مِنَ الوِلدَانِ مصْبُوحُ

ومثال المردوفة الياء قول شاعر مجهول النسب (الطويل):[5]

فَلَوْ أَنَكِ فِي يَوْمِ الرَخَاءِ سَألْتَنِي طَلاَقكَ لَمْ أَبْخَلْ وأنْتِ صَدِيق

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص25.

[2] زبير دراقي ومساعده عبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص106.

[3] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص201.

[4] م، ن، ج1، ص225.

[5] م، ن، ج1، ص205.

مردوفة موصولة بهاء: فمثال المردوفة بالواو الموصولة بالهاء المفتوحة قول العوام بن عقبة بن كعب بن زهير (الطويل):[1]

وخُبِّرتُ سِوْدَاءَ الغمِيمِ مَرِيضَةً فأَقْبَلْتُ من أَهْلِي بمِصْرَ أَعُودُهَا

4.2 أنواع القافية: صنف العروضيون القافية حسب رويها إلى نوعين:

- **قافية مطلقة:** ذات روي متحرك ينتهي بحرف إشباع.

- **قافية مقيدة:** ذات روي ساكن.

أ) القافية المطلقة: وهي ستة أنواع:

* مجردة في التأسيس والردف موصولة بحرف لين أو مد: ألفًا كان أو واوًا أو ياءً.

فمثال الألف قول امرئ القيس (المتقارب)[2]

مُرَسَّعَةٌ بَيْنَ أرساغِهِ بِهِ عَسْمٌ يَبتغِي أَرْنبَا

ومثال الواو قول غسان بن وعلة (المتقارب)[3]

إذا مَا لَقيتَ بَني مَالِكٍ فَسَلّمْ عَلَى أيُّهُمْ أَفْضُلُ

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص263.

[2] م، ن، ج1، ص107.

[3] م، ن، ج1، ص82.

ومثال الياء قول حميد بن مالك الأرقط –أبو نخيلة– (الرجز)[1]

قَدْنِي مِن نَصْرِ الخُبَيْبَيْنِ قَدِي لَيْسَ الإِمَامُ بِالشَحِيح المُلْحِدِ

* مجردة من التأسيس والردف موصولة بهاء متحركة أو ساكنة فمثال الساكنة قول رؤبة بن العجاج أو عنترة بن عروس (الرجز):[2]

أُمُّ الحُلَيْسِ لَعَجُوزٌ شَهْرَبَهْ تَرْضَى مِنَ اللَّحْمِ بِعَظْمِ الرَّقَبَهْ

* ومثال المردوفة بالألف الموصولة بالهاء المفتوحة قول شاعر مجهول النسب (الكامل):[3]

أَبْنَاؤهَا مُتَكَنّفُوا آبَائِهم حَنِقُوا الصّدورِ وَمَا هُمْ أَوْلَادُهَا

* ومثال المردوفة بالياء الموصولة بالهاء المفتوحة قول نصيب بن رباح الأكبر (الطويل):[4]

أَهَابُكِ إِجْلاَلاً وَمَا بِكِ قُدْرَةٌ علقي ولكِنْ مِلْءُ عين حبيبُهَا

* مؤسسة موصولة بحرف اللين ألف كانت أو واوًا أو ياءً.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص53.

[2] م، ن، ج1، ص200.

[3] م، ن، ج1، ص157.

[4] م، ن، ج1، ص119.

فمثال الألف قول لبيد بن ربيعة العامري (الطويل):[1]

حَسِبْتُ التُّقَى والجُودَ خَيْرَ تِجَارةٍ رَبَاحًا إذَا ما المَرْءُ أَصْبَحَ ثَاقِلا

ومثال المؤسسة الموصولة بحرف الواو قول كثير عزة (الطويل):[2]

أمُوتُ أَسَى يَوْمَ الرّجامِ وإنَّنِي يَقِينَا لَرهْنٌ بالذِي أنا كَائِدُ

ومثال المؤسسة الموصولة بالياء قول شاعر مجهول النسب (الطويل):[3]

وكُنْتُ أُرَى زَيْدًا كَمَا قِيلَ سَيِدَا إذا أَنَّهُ عَبْدُ القَفَا واللَّهَازِمِ

* مؤسسة موصولة بالهاء سواء كانت مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة أو ساكنة.

فمثال الهاء المفتوحة قول ذي الرمة (الطويل):[4]

فلمْ يَدْرِ إلاّ الله مَا هَيْجَتْ لنَا عَشِيَةَ آنَاءِ الدِّيَارِ وشَامُها

ب) القافية المقيدة: وهي على ثلاثة أنواع كلها خالية من الوصل.

*مجردة من الردف والتأسيس كقول امرئ القيس بن حجر الكندي (المتقارب):[5]

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص235.

[2] م، ن، ج1، ص186.

[3] م، ن، ج1، ص193.

[4] م، ن، ج1، ص273.

[5] م، ن، ج1، ص104.

فأقبلتُ زَحْفًا على الركبتينِ فَثوبٌ لبستُ وثوبٌ أجُرْ

مردوفة بالألف أو الواو أو الياء مثل: زحام، سليم...الخ.

مؤسسة مثل: وائل، عاجز.

5.2 ألقاب القافية:

أ) المتكاوس: وهو ما كان بين ساكنها أربعة أحرف يقول أمية بن أبي الصلت الثقفي (المنسرح):[1]

يُوشِكَ مَنْ فَرَّ مِنْ منِيتِهِ فِي بعض غِرَّاتِهِ يُوافِقهما

ب) المتراكب: وهو ما كان بين ساكنها ثلاثة أحرف كقول الحسن بن هانئ بن عبد الأول الحكمي أبي نواس (المديد):[2]

غَيْرَ مَأسُوفٍ عَلَى زَمَنٍ يَنقَضِي بِالهم والحَزَنِي

ج) المتدارك: وهو ما كان بين ساكنها حرفان متحركان كقول عنترة بن شداد العسبي (الطويل):[3]

وَقَدْ كُنْتَ تَخْفِي حُبَّ سَمرة حَقْبَةً فَبُحْ لأَنَ مِنها بِالذي أنتَ بَائِحُ

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص181.

[2] م، ن، ج1، ص97.

[3] م، ن، ج1، ص85.

د) المتواز: وهو ما كان بين ساكنها حرف متحرك كقول الفرزدق (الكامل):[1]

كم عمَّت لكَ يَا جَرِيرٌ وخَالَةٌ فَدْعَاءُ قَدْ حَلَبَت عَلي عشاري

هـ) المترادف: وهو اجتماع ساكني القافية من غير فاصل.

وبألقاب القافية ينتهي حديثنا عن إيقاع القافية الذي استقطب اهتمام الكثير من علمائنا القدامى والمحدثين.

والحق أن القافية شيء أساسي في الشعر وهي شريكة الوزن في الاختصاص به أي وجود علاقة وثيقة متلاحمة منسجمة بينهما – الوزن والقافية – أو بصيغة أخرى يمكن أن نقول أنهما يعملان كوجهين لعملة واحدة وهذا ما أطلق عليهما باسم "**الإيقاع الخارجي**".

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص110.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

لا يقتصر الشعر على دراسة الأوزان والقوافي وإنما يلجأ إلى دراسة ظاهرة أسلوبية موسيقية وهي الإيقاع الداخلي فإن لفظة داخلي لا تعني بها موقع ذلك الإيقاع وإنما مقصودها هو الفصل والتمييز بينه وبين الإيقاع الخارجي[1] وهذا ما أدلى به الكثير من العلماء وأكدوا على أهميته ومكانته وهذا راجع للجانب التذوقي والطاقة اللفظية الداخلية وقدرتها على استيعاب الذبذبات والإيحاءات الشعورية والنغمية فبفضله يصح اللفظ والتركيب منسابا فيه، فهو عبارة عن موسيقى منتظمة جميلة يبعث عن طريقها تجاوبا متماوجا فيعرف عبد الرحمان آلوجي بقوله: "الموسيقى الداخلية هو ذلك الإيقاع الهامس الذي تصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبمالها من رهافة ودقة وتأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر وتقارب المخارج"[2] وله عناصر مهمة نذكرها كالآتي: التكرار، الجناس، التصريع، التدوير، وسنحاول الوقوف هنا على بعض الشواهد الشعرية لرصد تأثير هذه الظواهر الأسلوبية البلاغية على المسار الإيقاعي.

[1] ينظر ليلى رحماني، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، مرجع سابق، ص176.

[2] عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص74.

1. التكرار:

تعد ظاهرة التكرار قضية من القضايا التي تناولها اللغويون والمفسرون منذ القدم فهذا ما أثبته ابن فارس في كتابه: "ومن سنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية".[1]

وكذلك قد لمح السيوطي إلى دلالته وأهميته إذ يقول: "واعلم أن التكرير أبلغ من التأكيد لأنه وقع في تكرار التأسيس وهو أبلغ من التأكيد".[2]

ونفهم من خلال ما ذكرناه أن التكرار ظاهرة أسلوبية درجتها أعلى من التأكيد والإثبات إلا أنها لا تقتصر عليهما بل تخرج عن هذا الغرض وتصبوا إلى غرض آخر وهو التحذير أو التنبيه.

إذن نستطيع القول إن اللفظة يحكمها السياق، هذا ما أورده ابن معصوم في كتابه أنوار الربيع في أنواع البديع بأن تكرار الكلمة أو اللقطة أكثر من مرة في سياق واحد إما للتوكيد أو زيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو اللذة[3]، وأما نازك الملائكة فترى أن التكرار لون من ألوان التجديد في الشعر، لأن أسلوب التكرار يحمل من

---

[1] ابن فارس، الصاحبي، مرجع سابق، ص158.

[2] السيوطي، عبد الرحمان جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعه، شرحه محمد أحمد المولهبك وآخرون، محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1987م، ص332.

[3] ينظر علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنواع الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكري، ط1، 1969م، مطبعة النعمان، ص345.

الإمكانات التعبيرية ما لا يحمله أسلوب آخر إذ يلفت الانتباه ويغني المعنى ويرفعه إلى أعلى مستوى الذي يخلق عن طريقه اهتزازا أو أثرا نفسيا إيقاعيا[1].

وعليه نفهم أن التكرار لا يعد لعثمة أو تعملا بقدر ما هو مسلك فني حضاري "يرمي إلى بلوغ المطلق وكشف مكنون الذات، وهو أسلوب فني تعبيري يصور حركات الذات الشعورية ويكشف تصاعد الانفعال فهو حافز صوتي ومثير يعتمد على الحروف التي تكون الكلمة وعلى حركاتها، ومن ثم فإنه يحقق القيمتين معا الجمالية والتفعيلة، وذلك باستغلال فضاء القصيدة مبنى ومعنى وتشكيلا وتوزيعا فينتج الإيقاع من خلال ذلك ويحفظ الشاعر توازنه ورؤاه".[2]

وهو أنواع نذكرها كالآتي:

1.1 تكرار الحرف: ويعد وسيلة من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في البيت أو مزاوجة حرفين أو أكثر وتكرار ذلك يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحروف ليؤدي وظيفة التنغيم إلى المعنى.

ولقد ألفنا في بعض النماذج الشعرية تكرار الحرف ويتنوع من حروف الجر، العطف، التحقيق، الإستثناء، وحروف الإمتناع التي تتضمن معنى الشرط.

[1] ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، د ت، د ط، ص270.

[2] ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، ط1، 1432هـ -2011م، جامعة الأمير عبد القادر قسطنطينية، الجزائر، ص227.

فمن أمثلة تكرار حرف الجر: على، عن، من.

فالمثال عن "على" كقوله مبينا أن هذا الرجل ليس له ولاية إلا على من أقل منه في القوة (المنسرح).[1]

إن هُوَ مُسْتَوْلِيًا عَلَى أَحَدٍ إلاّ عَلَى أَضْعَفِ المَجَانِينَ

حيث على ترددت في الشطر الأول والشطر الثاني إذ تمثل إضاءة للسامع أو القارئ لغرض ما يتقصده الشاعر.

والمثال عن "عن" في قول شاعر غير معروف موضحا أن السائل ليس من قبيلة قيس ولا قيس منه:

أيُّها السّائِل عَنْهُمْ وَعَنِي لَسْتُ مِنْ قَيْسَ وَلا قَيْسُ منّي[2]

ومنه قول السموآل بن عاديا في تكرار "عن" مخاطبا امرأة حين خطبها وخطبها آخر فمالت للآخر:

سلِي إنْ جهِلْتِ النَّاسَ عَنَّا وعَنْهُمْ فَلَيْسَ سَوَاءً عَالِمٌ وَجَهُولُ[3]

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص166.

[2] م، ن، ج1، ص52.

[3] م، ن، ج1، ص139.

ومن تكرار "من" في الشطر الأول والثاني قد أحدث ألفة واطمئنانا إلى استقرار البيت إذ تهتز أذن المتلقي.

مَا حُمَّ مِنْ مَوْتٍ حِمَى وَاقِيًا[1] ولاَ تُرَى مِنْ أَحَدٍ بَاقِيًا

ومن أمثلة تكرار العطف قول جرير بن عطية الخطفي[2]

أقلّي اللَّوم عَادل وَالعَتابن وَقُولي إنْ أُصِبْتُ لَقْد أَصَابن

وقوله أيضا:[3]

عَرَفْنَا جَعْفَرًا وَبَنِي أَبِيهِ وَأَنْكَرْنَا زَعَانِفَ آخَرِين

وقول رجل من بني ضبة:[4]

أَعْرِفُ مِنْهَا الجَيدَ وَالْعَيْنَانَا وَمَنْخِرَيْنِ أَشْبَهَا ظَبْيَانَا

ومن أمثلة تكرار حروف الاستثناء: كقول أبي ذويب خويلد بن خالد الهذلي (الطويل)[5]

هَلِّ الدَّهْرُ إلاَ لَيْلَة وَنَهارُهَا وإلاَّ طُلُوعُ الشَّمْسِ ثُمَ غِيَابُهَا

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص348.

[2] م، ن، ج1، ص13.

[3] م، ن، ج1، ص30.

[4] م، ن، ج1، ص34.

[5] م، ن، ج1، ص325.

ويقال أيضا:[1]

مَالَكَ مِنْ شَنْجِكَ إِلاَّ عَمَلُهُ إِلاَّ رَسِيمُهُ وَإِلاَّ رَمْلُهُ

ومن تكرار حرف الامتناع لوجود كقول أفلح بن يسار:[2]

لَوْلاَ أَبُوكَ وَلَوْلاَ قَبْلَهُ عُمر أَلْقَتَ إِلَيْكَ مُعْدُ بِالمَقَالِيدْ

ومن تكرار حرف التحقيق " قد" وهي اسم فعل بمعنى حسبي قول حميد بن مالك الأرقط:[3]

قَدْنِي مِن نَصْرِ الخُبَيْبَيْنِ قَدِي لَيْسَ الإِمَامُ بِالشَحِيح المُلْحِدِ

2.1 تكرار الكلمة أو اللفظة: بما أن تكرار الحرف أو الصوت وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها تلك النغمة والجرس اللذان ينعكسان على جمال الصورة نجد أن تكرار اللفظة في المعنى اللغوي لا يمنح النغم فقط بل الانفعال والتلاحم،[4] ويعد من أبسط أنماط التكرار وأكثرها شيوعا، وسنتناولها في شواهد **ابن عقيل** الشعرية لما لها من تكرار الإسم، الفعل، الأسلوب، الظروف.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص326.

[2] م، ن، ج1، ص122.

[3] م، ن، ج1، ص53.

[4] ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص236.

1.2.1 تكرار الإسم: وهو إما اسم علم أو مكان أو اسم شيء ومثال ذلك في تكرار "الأب" كقول رؤية بن العجاج (الرجز):[1]

بِأَبِهِ اقْتَدَى عدّيٌ فِي الكرَمْ وَمَنْ يُشَابِهْ أَبَهُ فَمَا ظَلَمْ

فهذا يتمثل في خلق إيقاع موسيقي الذي يزيد من تجييش المتلقي بأن عديا جعل أباه قدوة فاقتفى أثره فما ظلم أباه حيث لم يضيع الشبه عليه أو ما ظلم أمه لأنه بذلك الشبه دفع عنها الرتيبة.

وكذلك قول شاعر مختلف فيه (الرجز):[2]

إنّ أَبَاهَا وأَبَا أَبَاهَا قَدْ بَلَغَا فِي المجْدِ غَايَتاها

فهذا يمكن اعتباره تكرار وجناسا تاما أو تتابعا للألفاظ يقصد به الشاعر تعظيم منزلة الأب والجد فعلى هذا نتج جرس موسيقي جميل يلفت أذن السامع.

ومنه قول ذؤيب الهذلي في تكرار لفظة "الألى" (الطويل):[3]

وتَبْلَى الألَى يَسْتَلْئِمُونَ عَلَى الأُلَى تَرَاهُنّ يَوْمَ الرَّوْعِ في الحِذْإِ القُبْلِ

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص25.

[2] م، ن، ج1، ص27.

[3] م، ن، ج1، ص70.

وفي هذا الشاهد تشبيه لهؤلاء الذين يلبسون الذروع بهذه الحدإ وهي الطير الخبيثة ووجه الشبه هو خفة السير وشدة العدو، وهذا ما خلق صورة شعرية مصورة.

وكذلك تكرير "سرب القطا" في قول العباس ابن الأحنف (الطويل):[1]

بَكَيْتُ عَلَى سرْبِ القطا إِذْ مَرَرْنَ بِي فَقُلْتُ وَمِثْلِي بِالبُكَاءِ جَدِيرُ

أسرْبَ القطا هَلْ مَنْ يُعِيرُ جَناحَهُ لَعَليّ إلى مَنْ قَدْ هَوَيْتُ أَطِيرُ

فذكر كلمة "سرب القطا" وهي اسم معرف بالإضافة في الشطر الأول من البيت الأول وكررها في الشطر الأول من البيت الثاني قد أفاد هذا التكرار في إيصال قوة النغمة واستمراريتها لدى السامع.

وكذلك تكررت لفظة "خال" في قول شاعر ما (الكامل):[2]

خَالِي لأَنْتَ وَمَنْ جَرِيرٌ خَالُهُ يَنَلِ العَلاَءَ وَيَكْرُمِ الأَخْوَالاَ

ومنه تكرار لفظة "النوى" في قول حميد بن ثور الأرقط (البسيط):[3]

فَأَصْبَحُوا وَالنّوَى عَالِي مُعَرَّسِهِمْ وَلَيْسَ كُلُّ النَّوى تُلقِي المَسَاكِينُ

وهذا التكرار لم يحصل هجنة ولا ملل عند سماعها فغاية ذلك التأكيد.

---

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص74.

[2] م، ن، ج1، ص117.

[3] م، ن، ج1، ص144.

ومثله مثل قول عمر بن براق الشنفرى الأزدي في تكرار لفظة "أعجل" (الطويل):[1]

وإنْ مُدَّتِ الأَيْدِي إلىَ الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بِأَعْجَلِهِم إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ

ويقال في تكرير "الحب" (الطويل):[2]

يَلُومُونَنِي فِي حُبِّ لَيْلَى عَوَاذِلِي وَلَكِنّنِي مِنْ حُبِهَا لَعَمِيدُ

ومنه تكرار لفظة " قاسم" في قول هدبة بن حشرم العذري (الرجز):[3]

مَتَى تَقُولُ القُلْصَ الرَّوَاسِيمَا يَحْمِلْنَ أُمَّ قَاسِمٍ وَقَاسِمَا

ومنه تكرار لفظة "حلم" في الشطر الأول و"الندى" في الشطر الثاني من نفس البيت إذ يقال (الطويل):[4]

كَسَا حِلْمُهُ ذَا الحِلْم أثوابًا سُؤْدَهِ وَرَقَّى نَدَاهُ ذَا النَّدَى فِي ذَرى المجْدِ

وتكرار "مذهب" في قول الكميت بن زيد الأسدي (الطويل):[5]

وَمَا لى إلاَّ آل أَحْمَدَ شِيعَةٌ وَمَا لى إلاّ مذهب الحقّ مذهَب

---

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص160.

[2] م، ن، ج1، ص197.

[3] م، ن، ج1، ص253.

[4] م، ن، ج1، ص277.

[5] م، ن، ج1، ص323.

وكذلك تكرار "الأبناء والبنات" في قول الفرزدق (الطويل):[1]

بَنُونَا بَنُو أَبْنَائِنَا وبَنَاتُنَا بَنُوهُنَّ أَبْنَاءَ الرِّجَالِ الأَبَاعِدِ

فيبدو أن الشاعر أراد أن يؤكد أن الأحفاد من البنين ينتسبون إلى قبيلة الشاعر أما الأحفاد من البنات فإنهم ينتسبون إلى رجال غيرهم، وفي هذا المعنى تفضيل للذكور على الإناث وهو الأمر الذي كان سائدا في العصر الجاهلي.

2.2.1 تكرار الفعل: لقد ورد في شواهد ابن عقيل تكرار الفعل وفق ما يتقضيه السياق قصد تكثيف المعنى سواء أكان ذلك في الماضي، المضارع، الأمر.

ومن تكرار الفعل الماضي "أصاب" ما جاء في قول جرير بن عطية بن الخطفي (الوافر):[2]

أَقلّي اللَّوْمَ عاذلَ والعتَابَنْ وقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَنْ

حيث تعود الأولى على الضمير "أنا" أما الثانية أصابن تعود على ضمير "هو".

وقول النعمان بن المنذر (البسيط):[3]

قَدْ قِيلَ مَا قِيلَ إِنْ صِدْقًا وإِنْ كذِبَا فَمَا اعْتِذَارُكَ مِنْ قَوْلٍ إذا قِيلاَ

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص115.

[2] م، ن، ج1، ص13.

[3] م، ن، ج1، ص150.

فمن خلال تكرار قيل خلق تتابعا موسيقيا متجاوبا

ومن تكرار نفس الفعل إذ يقال (البسيط):[1]

مَرُّوا عُجَالى فَقَالُوا كَيْفَ سَيّدُكُمْ فَقَالَ مَنْ سُئِلُوا أَمْسَى لَمَجْهُودَا

ومن تكرار المضارع قول الحطيئة (الوافر):[2]

أَطوّفُ مَا أطوّف ثمَّ آوِي إلَى بَيْتٍ قَعِيدَتُهُ لَكَاعِ

وهذا تأكيد على كثرة الطواف والسعي والذهاب فجاء هذا على وزن أفَعِلُ ليزيد من معنى الطواف، فهذا ما نتج من خلاله جرس موسيقي وسلاسة وتلقائية.

ومن تكرار المضارع المبني للمعلوم والماضي في بيت واحد إذ يقال (الرجز):[3]

أَكْثَرْتَ فِي العَذْلِ مُلِحًّا دَائِمَا لاَ تُكْثِرْنَ إنّي عَسَيْتُ صَائِمَا

إذ أن الشاعر يترجى في الكف عن العدل واللوم والإلحاح المستمر

ومن قول قيس بن الملوح في اشتياقه لسلمى (البسيط):[4]

ألاَ اصْطبَارَ لِسَلْمَى أَمْ لَهَا جَلَدٌ إِذْ أَلاقي الّذي لاقَاه أمْثَالِي

---

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص199.

[2] م، ن، ج1، ص69.

[3] م، ن، ج1، ص173.

[4] م، ن، ج1، ص222.

ومن تكرار المضارع المبني للمجهول والماضي قول سليط بن سعد مفتخرا بأولاده لما جزوه (البسيط):[1]

جَزَى بَنُو أَبَا الغَيلانِ عَنْ كِبَرٍ وَحُسْنِ فِعْلٍ كَمَا يُجْزَى سِنِمَّارُ

3.2.1 تكرار الأسلوب: كالاستفهام، النفي، النداء.

فمن أمثلة الاستفهام كقول الكميت بن زيد الأسدي (الطويل):[2]

فَيَا رَبُ هَلْ إلاّ بِكَ النّصْرُ يُرْتَجَى عَلَيْهم وهَلْ إِلاّ عَلَيْكَ المعَوَّل

ومن أمثلة النفي كقول قيس بن عبد الله النابغة الجعدي (الطويل):[3]

وَحَلَّتْ سَوَادَ القَلْبِ لاَ أَنَا بَاغيَا سِوَاهَا وَلاَ عَنْ حُبِّهَا مُتَرَاخِيَا

ومنه قول أنيس بن العباس (السريع):[4]

لا نَسَبَ اليَوْمَ ولاَ خُلّةً اِتّسَعَ الخُرْقُ عَلَى الرّاقِعِ

ومن أمثلة النداء كقول ذي الرمة غيلان بن عقبة (الطويل):[5]

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص280.

[2] م، ن، ج1، ص116.

[3] م، ن، ج1، ص164.

[4] م، ن، ج1، ص216.

[5] م، ن، ج1، ص135.

أَلاَ يَا اسْلَمي يَا دَار مَيّ عَلَى البِلَى وَلاَ زَالَ مُنْهَلاً بِجَرْعَائِكِ القَطْرُ

وقول الكميت بن زيد الأسدي (الطويل):[1]

بِأَيّ كِتَابٍ أَمْ بِأَيّةِ سُنَّةٍ تَرَى حُبَّهُمْ عَارًا عَلَيّ وَتَحْسَبُ

إذن نقول أن التكرار يعد إحدى الأدوات الجميلة التي تساعد أي شاعر على التعبير عن مواقفه وهذا عن طريق ما تحدثه اللفظة حين تتردد داخل الشاهد الشعري من انفعالات في نفسية القارئ أو المستمع.

3.1 تكرار الجملة:

لا يقاس قدرة أي شاعر على التشكيل الموسيقي "باختياره الحرف أو اللفظ الذي يحمل دلالات نغمية فحسب، بل إن القيمة الحقيقية تنبع من تآلف مجموع هذه الألفاظ في جمل متناسقة التراكيب، وهو ما نسميه بموسيقى العبارة حيث تنتظم العلاقات الصوتية".[2]

وهذا النوع من التكرار في الشعر أكثر أهمية وهنا ما يؤكده عبد الملك مرتاض بقوله: "وعلى أن الإيقاع الأغنى هو الذي يقوم على تكرار عبارات بذاتها"[3].

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص250.

[2] ليلى رحماني، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، مرجع سابق، ص196-197.

[3] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، مرجع سابق، ص228.

إلا أننا لم نألفه في شواهد **ابن عقيل** إلا في أربعة أبيات ومثال ذلك قول دسم بن طارق (الوافر):[1]

إِذَا قَالَتْ حَذَامِ فَصِدّقْوهَا فَإِنّ القَوْلَ مَا قَالَتْ حَذَامِ

أما الأولى فتحمل معنى الشرط والثانية صلة الموصول وهو تأكيد على صدق قول حذام التي يقال أنها زرقاء اليمامة وهذا البيت مثل سائر.

وقول النعمان بن بشير الصحابي الخزرجي في تكرار "المولى شريكك" (الطويل):[2]

فَلاَ تَعْدُدِ المَوْلَى شَرِيكَكَ فِي الغِنَى ولكنّمَا المَوْلَى شَرِيكُكَ فِي العُدْمِ

وقول عبد الله بن الزبير (الوافر):[3]

فَرَدَّ شُعُورَهُنَّ السُّودَ بيضَا وَرَدّ وُجُوهَهُنَّ البِيضَ سُودَا

وقول حسان بن ثابت (الطويل):[4]

وَلَوْ أَنَّ مَجْدًا أَخْلَدَ الدَّهْرَ وَاحِدًا مِنَ النَّاسِ أَبْقَى مَجْدُهُ الدَّهْرَ مُطْعِمَا

إذن نخلص إلى أن التكرار قد تباين في هذه الشواهد الشعرية من حيث النوعُ –نوع الجملة– أي البيت الأول تكررت الجملة الفعلية (قالت حذام) وينطبق هذا النوع من

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص46.

[2] م، ن، ج1، ص238.

[3] م، ن، ج1، ص243.

[4] م، ن، ج1، ص278.

الجمل على البيت الثالث لكن ما نلحظه أنه لم يلتزم الشاعر بالترتيب بعيدا عن الإخلال بالتركيب والنحو والإعراب، أما البيتين الثاني والرابع تكررت فيهما الجملة الإسمية.

وعليه نقول أن الشعراء عملوا على التنويع وهذا ما يؤدي إلى إحداث أنغام وإيقاعات موسيقية ومنه يقول مقداد محمد شكري قاسم: "فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية أكبر بفعل اتساع رقعتها الصوتية"[1].

2. **الجناس:** هو نوع من أنواع البديع، ويعد وسيلة فنية في تشكيل البيت الشعري لما ينطوي عليه من درجة عالية من التماثل الصوتي والتخالف الدلالي محدثا إيقاعا داخليا تأثر له النفس وتطرب له الأسماع.

حيث يعرفه ابن المعتز: "هو أن تجيئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام أي أنها تشبهها في تأليف حروفها".[2]

ويقول عنه ابن الأثير: "حقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا".[3]

[1] مقداد محمد شكري قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط1، 2010، ص190.

[2] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، د ت، د ط، ص195.

[3] م، ن، ص196.

إذن هو اشتراك كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى، وأي شاعر لا يلجأ إلى التجنيس لإقامة تناغم صوتي فحسب وإنما ليخلق نوعا من الغموض والإبهام الدلالي الذي يوقظ ذهن السامع ويلفت الانتباه.

ولقد تعددت صوره وأشكاله وأنواعه لدى البلاغيين، فهناك من جعله اثني عشر قسما وهناك من جعله قسمين وعلى رأسهم **الخطيب القزويني** حيث نصفه إلى نصفين وهما الجناس التام والجناس غير التام.

فقد ألفناه في الأبيات التي رفدها **ابن عقيل** بنوعيه: التام وغير التام.

فعلى هذا الأساس يقول منير سلطاني: "إن الجناس بتكوينه وتشكيله وتوظيفه وغيره من فنون الوفاء والإيقاع بحاجة إلى شاعر مدرب خبير بخبايا اللغة وطاقاتها المتنوعة ومدرك إنه يلعب على أوتار فن إما أن يصل به على درجة الإبداع والتفرد وإما أن يهبط إلى درك الإسفاف والبرود".[1]

[1] منير سلطاني، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000، ص250.

1.2 الجناس التام:

هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها وهذا هو أكمل الجناس إبداعا وأسماها رتبة".[1]

1.1.2 الجناس المماثل:

وهذا النوع ينقسم إلى عدة أقسام: وهو ماكان فيه اللفظان من نوع واحد من أنواع الكلمة بمعنى أن يكون اسمين، فعلين، حرفين ومثال **الاسم** قول شاعر مجهول النسب:[2]

أيُهَا السَّائِلُ عَنْهُمْ وَعَنِي لَسْتُ مِنْ قَيْسَ ولا قَيْسُ مِنِي

فالجناس هنا بين اسمين متماثلين في كل شيء هما "قيس" و"قيس" الأولى بمعنى القبيلة والثانية بمعنى الاسم.

وكذلك قول خداش بن زهير:[3]

وَأَبْرَحُ مَا أَدَامَ اللهُ قَوْمِي بِحَمْدِ الله منتطقًا مجيدًا

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع، مرجع سابق، ص197.

[2] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص52.

[3] م، ن، ص131.

والجناس هنا بيت (الله) وهو اسم الجلالة أما (الله) الثانية فهي تعني الحمد والثناء الذي يقدمه الله للقوم.

ومثال ذلك قول الحكم بن حكيم – الطرماح – [1]

ونَحْنُ أَبَاةُ الضّيم مِن آلِ مَالِك وإِنَ مَالكٌ كَانت كِرام المَعادن

فالأولى اسم القبيلة والثانية اسم شخص.

وقول المخبل السعدي:[2]

أتهجُرُ لَيلُى بِالفِرَاقِ حَبِيبًا وَمَا كَانَ نَفسًا بِالفِرَاقِ تَطِيبُ

فالجناس قائم في لفظة (الفراق) فالأولى تعني الهجرة والتباعد. أما الثانية فمعناها عدم الانبساط والانشراح.

ومثال **الحرف** قول منظور بن سحيم الفقعسي:[3]

فإمَّا كِرَامٌ مُوسِرُونَ لقيتُهُمْ فَحسبيَ مِن ذو عندهم مَا كَفانِيَا

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص22.

[2] م، ن، ص364.

[3] م، ن، ص23.

فالفاء الأولى المقترنة بإما تدل على العطف أما الفاء الثانية المقترنة بحسبي تدل على الفصاحة لأنها أفصحت عن شرط مقدر مبني على الفتح لا محل له من الإعراب.

وينطبق هذا المثال على البيت الذي قاله امرؤ القيس: [1]

فَـأَقْبَلتُ زَحْفًا عَلَى الرّكبَتَينِ فَـثَوْبٌ لَبِسْتُ وثَوْبٌ أَجُرْ

العطف الفصيحة

وقول شاعر مجهول النسب:[2]

مرُّوا عُجَاليَ فَقَالُوا كَيْفَ سَيّدُكُمْ فَقَالَ مَنْ سُئِلُوا أَمْسَى لَمَجْهُودَا

فالفاء الأولى للعطف أما الثانية سببية.

ويقال أيضا:[3]

مَا الله مُوليكَ فَاحْمَدْنَهُ بِهِ فَمَا لَدَى غَيْرِهِ نَفْعٌ ولا ضَرَرُ

ويقال كذلك:[4]

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص105.

[2] م، ن، ص199.

[3] م، ن، ص83.

[4] م، ن، ص231.

دُريتَ الوَفيَّ العَهدُ يَا عُرْوَ فَاغْتَبِطْ فَإنَّ اغتِبَاطًا بِالوفاءِ حَمِيدٌ

فالفاء الموجودة في الشطر الأول من البيت الأول والثاني تضع في جواب شرط مقدر أما الفاء الثانية التي تقع في عجزهما تفيد التعليل.

ومثال الجناس الواقع في حرف الواو قول نصيب بن رباح:[1]

أهَابكِ إْجلاَلاً وَمَا بِكِ قُدْرَةٌ عَليَّ وَلَكِنْ مُلْءَ عَيْنٌ حَبيبُهَا

وقول ثابت بن جابر بن سفيان تأبط شوا:[2]

فَأبتُ إلى فهمٍ وَمَا كِدْتُ آئِبًا وَكَمْ مِثلهَا فَارقتهَا وَهيَ تَصْفِرُ

فالواوان الواقعتان في صدر البيتين تفيدان الحال، أما الواوان الواقعتان في العجز تفيدان العطف.

وسنأتي بثلاثة أمثلة الواو الأولى تفيد العطف في صدر البيت الأول والثاني والثالث، وتفيد الحال في عجز هذه الأبيات وهي نذكرها كالآتي:

قول قيس بن خطيم الأوسي:[3]

نَحْنُ بِمَا عِنْدَنَا وأنْتَ بِمَا عِنْدَكَ رَاضٍ والرَأْيُ مُخْتَلفُ

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص119.

[2] م، ن، ص174.

[3] م، ن، ص121.

وقول كثير عزة:[1]

مَا أَعْطيَانِي وَلاَ سَأَلْتُهُمَا وَقَدْ جَاوَزتُ حَدّ الأربعينِ

وقول سحيم بن وثيل الرباحي:[2]

وَمَاذَا تَبْتَغِي الشُّعراء منِّي وَقَدْ جَاوَزتُ حَدّ الأربعينِ

وكذلك قول شاعر مجهول:[3]

قَوْمِي ذُرَ المجْدِ بانُوهَا وقَدْ عَلِمَتْ بِكُنْهِ ذَلكَ عَدْنَانُ وَقحطانُ

فالواو الأولى حرف قسم وجر أما الواو الثانية حرف عطف.

ومثال ذلك في حرف الباء قول حميد بن ثور الهلالي:[4]

يَنَامُ بِإِحْدَى مُقْلَتَيْهِ وَيَتَّقِي بِأُخْرَى المَنَايَا فَهُوَ يَقْظَانُ نائِمُ

فالباء الأولى تعني الاستعانة أما الثانية تعني "في".

ومثال ذلك في حرف أن قول شاعر:[5]

---

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص192.

[2] م، ن، ج1، ص32.

[3] م، ن، ج1، ص101.

[4] م، ن، ج1، ص127.

[5] م، ن، ج1، ص208.

عَلِمُوا أنْ يؤَمَّلُونَ فَجَادُوا قَبْلَ أَنْ يَسْأَلُوا بأَعْظَمِ سُؤَلِ

فالأولى مخففة من الثقيلة وهي حرف شبيه بالفعل أي أكدت، أما الثانية فهي حرف مصدر ونصب واستقبال.

ومثال ذلك في حرف لا قول أمية بن أبي الصلت:[1]

فَلاَ لَغْوٌ ولاَ تَأْثِيمَ فِيهَا وَمَا فَاهُوا بِهِ أَبَدَا مُقِيمُ

فالأولى نافية ملغاة أما الثانية نافية للجنس تعمل عمل إنَّ.

2.1.2 الجناس المستوفى:

هو ما كان لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، بأن يكون أحدهما اسم والآخر فعل أو بأن يكون أحدهما حرف والآخر اسما أو فعلا.

ومن أمثلة الاسم والحرف:

قول شاعر مجهول:[2]

وَمَا لاَمَ نَفْسِي مثلها لِي لاَئِمُ وَلَا سَندُ فقْري مثل مَا مَلكَتْ يَدِي

فما الأولى حرف نفي أما (ما) الثانية اسم موصول بمعنى الذي.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص219.

[2] م، ن، ج1، ص345.

وقول شاعر آخر:[1]

مِن القَوْمِ الرَّسُولِ الله منهم لَهُمْ دَانَتْ رِقَابُ بني معدّ

فالألف واللام (ال) المقترنة بالقوم ما هي إلا مجرد ال التعريف أما الألف واللام (ال) المقترنة بالرسول هي اسم موصول بمعنى اللذين وهي صفة للقوم.

وقول مرار بن سلامة العجلي:[2]

ولاَ يَنْطِقُ الفَحْشَاءَ مَنْ كلّ مِنْهُم إِذَا جَلَسُوا منّ ولا مِن سوائِنَا

فمن الأولى اسم بمعنى الذي أما من الثانية حرف جر.

ما نلمسه أنه وقع جناس بين الاسم والحرف "ما – ما" و "ال–ال" و"من–من" كل منهما متفقة في صورة الرسم البياني، مختلفة في المعنى.

وكذلك قول رؤية بن العجاج:[3]

لَيْتَ وَهَلْ يَنْفَعُ شَيْئًا لَيْتُ لَيْتَ شبابًا بُوعَ فَاشْتَرَيتُ

فليت الأولى حرف شبيه بالفعل بمعنى تمنيت أما الثانية فاعل بمعنى اسم.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص79.

[2] م، ن، ج1، ص327.

[3] م، ن، ج1، ص286.

2.2 الجناس غير التام:

"وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها".[1]

1.2.2 الجناس الناقص: هذا الجناس حصل فيه اختلاف في عدد الحروف وذلك لنقصان حرف أحد اللفظين عن الآخر وهو يأتي على نوعين:

* **الجناس المطرف:** وهو الذي تكون فيه الزيادة بحرف واحد حيث نقرأ هذا النوع في قول رجل من الطائيين:[2]

خبيرٌ بَنُو لَهْبٍ فَلاَ تَكُ مُلْغِيًا مَقَالَةَ لِهْبي إذَا الطّيْرُ مَرتِ

وقول رؤبة بن العجاج:[3]

مَنْ يَكُ ذَابتٍ فَهذَا بَنّي مُقَيّظٌ مصّيفٌ مُشَتِي

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع، مرجع سابق، ج1، ص205.

[2] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص100.

[3] م، ن، ج1، ص125.

وقول شاعر مجهول:[1]

نَصَرْتُكَ إِذْ لا صَاحِبٌ غَيْرُ خَاذِلٍ فَبوّئت حِصْنًا بالكُمَاةِ حَصِنا

فالأولى "حصن" اسم والثانية "حصينا" صفة الموصوف.

* **الجناس المذيل:** ما كانت فيه الزيادة واقعة في أحد اللفظين بأكثر من حرف مثل قول الفرزدق:[2]

بِالبَاعِثِ الوَارِثِ الأَمْوَاتِ قَدْ ضَمِنَتْ إِيَّاهُمُ الأَرْضِ فِي دَهْرِ الدَهَارِير

وقوله أيضا:[3]

مَا أَنْتَ بِالحَكمِ التُّرضَى حُكُومَتُهُ وَلاَ الأَصِيلِ وَلاَ ذِي الرَأْيِ وَالجَدَلِ

وقول سواد بن قارب:[4]

فَكُنْ لِي شَفِيعًا يَوْمَ لاَ ذُو شَفَاعَةٍ بِمُغْنٍ فَتِيلاً عَنْ سَوَادِ بْنِ قَارِبِ

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص162.

[2] م، ن، ج1، ص44.

[3] م، ن، ج1، ص77.

[4] م، ن، ج1، ص158.

* **جناس الاشتقاق:** وهو توافق اللفظين المتجانسين في الحروف والترتيب مع حصول اشتقاق بينهما كقول محمد بن عيسى التميمي:[1]

نَدِمَ البُغَاةُ وَلاَتَ سَاعَةَ مَنْدَمِ وَالبَغْيُ مَرْتَعُ مُبْتَغِيهِ وَخِيمُ

فاللفظان المتجانسان (ندم – مندم) فقد حصل اشتقاق في الفعل، إذ أن الاسم مرتبط بالفعل من حيث الاشتقاق.

وأمثلة هذا الجناس كثيرة الورود في شواهد **ابن عقيل** فلم يسعنا أن نذكر جميعها فنكتفي بثلاثة أمثلة فقط.

كقول الصمة بن عبد الله:[2]

دَعَانِي مِنْ نَجُدٍ فَإِنَ سِنِينَهُ لَعِبْنَ بِنَا شَيْبًا وَشَيْبَنَنَا مُرْدَا

وقول شاعر غير معروف:[3]

ومَا نُبَالِي إِذَا مَا كُنْتِ جَارَتَنَا أَنْ لاَ يُجَاوِرنَا إِلاَكِ دَيّارُ

وقول ابن حرب:[4]

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص169.

[2] م، ن، ج1، ص28.

[3] م، ن، ج1، ص42.

[4] م، ن، ج1، ص72.

نَحْنُ اللّذُونَ صَبّحُوا الصّبَاحَا يَوْمَ النَّخَيْلِ غَارَةً مِلْحَاحًا

وأخيرا نجمل قولنا بأن **ابن عقيل** قد ضمن ألفية بأبيات شعرية كثر فيها الجناس التام وغير التام لكن كليهما ظلا ناقصين أي نقص النوع الثالث من أنواع الجناس التام الذي وسم بجناس التركيب وكذلك النوع الأول والثاني اللذان يعدان قسمان من أقسام الجناس غير التام – الجناس المضارع والجناس اللاحق –.

وهذان الأخيران يوفران إيقاعا غنيا وجرسا متجاوبا ويحدثان توازنا صوتيا داخل الشاهد الشعري.

فعليه يمكننا أن نقول أن الجناس أداة فنية ذات طبيعة ترتكز على قاعدة صوتية إيقاعية تمتد إلى آفاق تعبيرية دلالية، هذا ما يؤكده منير سلطان بقول "ومالجانب الصَّوتي إلاَّ الإيقاع أو النَّغم أو التَّردد الموسيقي".[1]

3. **التَّصريع:** هو نوع من أنواع البديع اهتمَّ به الشُّعراء منذ القدم وهو يقوم على "توافق شرطي البيت الأول في مطلع القصيدة في الحرف الأخير".[2]

[1] منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشاة المعارف،مصر، ،1986ص82.

[2] حمدي الشيخ، الوافي في تسيير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د ط، 2004، ص54.

لقد أتى في العيون الغامرة هو "تبعية العروض للضرب قافية ووزنا وإعلالا وسمي البيت الذي له قافيتان مصرعا تشبيها له بمصراعي باب البيت".[1]

"والتصريع لا يقع أساسا إلا في مفتتح القصائد"[2] والآن سنذكر بعض النماذج من شواهد **ابن عقيل** الشعرية التي هي في الأصل مطالع قصائد.

ومثال ذلك قول جرير (الوافر):[3]

أَقَلِّي اللّوْمَ –عَاذِل– وَالعِتَابَنْ وَقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَنْ

فإذا ما قطعنا هذا البيت وجدناه من بحر الوافر الذي تفعيلاته

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فهل أخطأ الشاعر؟ الصواب أن الشاعر لم يخطئ وإنما لجأ إلى ظاهرة التصريع وهو توافق نهاية شطر البيت الأول مع نهاية شطر البيت الثاني (العتابن–أصابن)

[1] الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994م، ص139.

[2] قواجلية سعاد، البنية الإيقاعية في بائيات ابن حمديس الصقلي، ماستر، 2015م، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ص83.

[3] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص13.

فهذه النون التي اختتم بها الشاهد الشعري ما إلا مجرد "نون الترنم عوض ألف الإطلاق العتابا أصابا".[1]

وكذلك قوله (الرجز):[2]

وَقَاتِمِ الأعْمَاقِ خَاوِي المُخْتَرَقْنْ مُشْتَبَهِ الأَعْلاَمِ لَمَّاع الخَفَقْنْ

فما نلمسه أن مجيء قافية العروض على روي (القاف) موافقة لقافية البيت والتي رويها كذلك (القاف) هذا ما يطلق عليه باسم التصريع وأن النون التي وردت في آخر العروض والضرب ما هي إلا مجرد نون الترنم عوض ألفا الإطلاق

وكذلك قول محمد بن عبد الله بن مسلم المدني (الكامل):[3]

وإِذَا تُبَاعُ كَرِيمَةٌ أو تُشْتَرَى فَسِوَاكَ بَائِعِهَا وَأَنْتَ المُشْتَرِي

ومثله مثل قول الأعشى (الكامل):[4]

يَا جَارَتَا مَا أَنْتِ جَارَهْ بَانَتْ لَتَحْزُنَنَا عَفَارَهْ

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص15.

[2] م، ن، ج1، ص18.

[3] م، ن، ج1، ص328.

[4] م، ن، ج1، ص363.

إذن نجمل القول أن التصريع له أهمية كبيرة وهذا يكمن في الإعلان عن الوحدات الإيقاعية المتكررة التي يتضمنها النص الشعري من خلال ورود البيت الأول المصرع.

4. التدوير:

هو مصطلح عروضي شاع منذ القدم يقوم على تنصيف الكلمة حيث نصفها الأول في عروض البيت ونصفها الآخر في بداية حشو العجز هذا ما يعرفه ابن رشيق بقوله: "ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتها كلمة واحدة".[1]

وهو في تعريف العروضيين: "البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني كقول أبي العلاء المعري:

خَفِّفِ الوَطْـئَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْـ م أَرْضِ إِلاَّ مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ[2]

وقد وسم عند ابن رشيق باسم المداخل أو المعجم ويرمز له في وسط البيت بحرف (م).

[1] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ج1، ص177.

[2] أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، ط2، 1995م، ص25.

"فيلجأ الشاعر إلى امتداد البيت واندماجه ليخرق استقلالية الشطرين على المستويين الصوتي والدلالي، على حين يبقى كل شطر محتفظا بقيمته الوزنية بما يحتويه من عدد التفعيلات التي اقتضتها طبيعة البحر المنجز".[1]

فإذا ذهبنا إلى الأبيات التي رفضها **ابن عقيل** في الألفية فلم نألف إلا شاهدين برزت فيهما هذه الظاهرة وهي التدوير.

فمثال ذلك شاعر مجهول (الخفيف):[2]

صَاحِ شَمِّرْ وَلاَ تَزَلْ ذَاكِرَ الْمُو م تِ فَنِسْيَانُهُ ضلاَلٌ مُبِينُ

فكلمة الموت جاء نصفها في آخر الشطر الأول ونصفها في الشطر الثاني.

فقد انقسمت بين شطري البيت دون المساس بالتفعيلة (فاعلاتن) لأن البيت من بحر الخفيف المركب من تفعيلتين مختلفتين (فاعلاتن، متفع لن، فاعلات)

فقد أتاح هذا التدوير للشاعر المرونة في استعماله في البيت ليتضح التواصل والإنسجام بين الشطرين ووجد الشاعر في وزن الخفيف الحرية لدمج الشطرين مما زاد تلاؤم البيت من الناحية الموسيقية والدلالية.

[1] ليلى رحماني، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، مرجع سابق، ص239.

[2] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص133.

كذلك قول الفند الزماني شهل بن شيبان (الهزج):[1]

وَلَمْ يَبْقَ سِوَى العُدْوَا م نِ دِنَّاهُمْ كَمَا دَانُوا

والأمر كذلك بالنسبة للعدوان فقد انقسمت فبعضها في الشطر الأول وبعضها الآخر في الشطر الثاني دون أن يخل بالوزن والتفعيلة، هذا ما أضفى على البيت جمالا وخفة وليونة غنائية كما تقول نازك الملائكة، "وللتدوير في نظرنا فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ذلك لأنه يسبغ على البيت غنائية وليونة".[2]

إذن نجمل القول أن التدوير قد تم وجوده في البيتين المنظومين على الخفيف والهزج.

حيث الخفيف تفعيلة عروضه فاعلاتن تجاور التفعيلة الأولى من حشو عجزه فاعلاتن، فنحكم عليهما بأنهما تفعيلتان متماثلتان وهذا التماثل يجدي إلى نوع من الحرية والإبداع.

ويقاس هذا الكلام على البيت المنظوم على بحر الهزج الذي تفعيلاته مفاعيلن.

[1] الدناع: التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل، مرجع سابق، ج1، ص330.

[2] نازك ملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص91.

الخـــاتـمـة

الخاتمة:

وخلال هذا البحث العلمي الموسوم **بشواهد ابن عقيل الشعرية (مقاربة إيقاعية)** توصلنا إلى جملة من النتائج نحاول إجمالها فيما يلي:

1) أن الشواهد الشعرية تختلفة عن الشواهد النثرية وذلك يتمثل في الوزن والإيقاع

2) إجماع الباحثين على أن الإيقاع بمفهومه العام يعد من أكثر المفاهيم التي ظلت ضبابية في القديم والحديث لأنه لا زال يتصف بالشمولية. وهو ما أودى بنا إلى تتبع طبيعته.

3) فهو لدى بعض الدارسين مرتبط بالحركة الكونية المنتظمة المتعاودة والمنسجمة المتآلفة لما فيه من ظواهر ومظاهر طبيعية كتعاقب الفصول، دوران الكواكب، ضربات القلب...الخ.

4) وفي المعاجم العربية يبدوا له علاقة وثيقة بالطرب والغناء واللحن.

5) أما لدى العرب القدامى فقد ارتبط هذا المصطلح ارتباطا وثيقا بالموسيقى كما خلط بينه وبين الوزن، فعبروا بالوزن عن الإيقاع وغرضهم في ذلك "الإيقاع" مع أن الوزن ليس إلا جزءا من الإيقاع وإن كانا يشتركان الأوصاف نفسها ففي كليهما تكرار وانتظام.

6) ولقد ألفناه لدى العرب المحدثين مخالفا لوجهة القدامى حيث تلاشت عندهم المسألة التقليدية التي تحوي الوزن والقافية وأبدلوها بمصطلحات حديثة مغايرة وهي الكم، النبر، التنغيم.

7) لقد اعتمد ابن عقيل على شواهد احتج بها ودعم قواعده النحوية فكلها منظومة على البحور الخليلية والملاحظ أن البحور التي بني عليها هي خليط من البحور الصافية (الرجز، الكامل، الهزج، الرمل، المتقارب) والبحور الممزوجة (الخفيف، الطويل، البسيط، السريع، الوافر، المديد والمنسرح).

8) إن البحر الطويل هو البحر المتقدم في شواهد ابن عقيل من حيث الرتبة.

9) وبالنسبة للقافية فهي قد تم ترتيبها من حيث شيوع حرف الروي حسب قاعدة إبراهيم أنيس وهذه الأخيرة هي التي تعد شريكة الوزن في تحقيق الإيقاع الخارجي.

10) أما على المستوى الداخلي فقد عمد معظم الشعراء إلى أساليب عديدة ومتنوعة كالتكرار وأنواعه الذي يحدث تنوعا موسيقيا مرتبطا بالحالة النفسية لأي شاعر، والهدف من تكرار الألفة هو طلب الألفة واستقرار البيت وانسجام شطريه، وتكرار العبارة هو التركيز على المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي.

إضافة إلى ذلك اعتمادهم على المحسنات البديعية ونجد في مفتتحها الجناس بنوعيه الذي يعد أداة فنية ذات طبيعة ترتكز على قاعدة صوتية إيقاعية تمتد إلى آفاق

تعبيرية دلالية، لكنه ظل ناقصا من حيثيات عدم وجود جناس التركيب والجناس المضارع واللاحق.

11) الاعتماد على التصريح لما فيه من فائدة الذي يرد في البيت الأول ليعلن عن بدء وحدة إيقاعية مكررة على مستوى البيت.

12) وللتدوير دور هام في إثراء الإيقاع بالقيمة الصوتية الدلالية ويحدث هذا من خلال شق رتابة الشطرين.

وفي الأخير أرجو أن أكون قد وفقت ولو قليلا في الإلمام ببعض جوانب الموضوع، وأن أكون قد استطعت ولو بقدر قليل الكشف عن النتاج الإيقاعي في شواه ابن عقيل الشعرية.

الملحق

الملحق: ترجمة ابن عقيل.

هو الإمام بهاء الدين عبد الله بن عبد الرحمان ابن عقيل القرشي الهاشمي العقيلي المصري الهمذاني، ولد سنة 698هـ وتوفي سنة 729 هـ بالقاهرة، اشتغل بالعربية وبرع فيها، شرح ألفية ابن مالك وشرح كتاب التسهيل لابن مالك أيضا، وسماه المساعد، وبدأ في كتاب في الفقه، وتفسير القرآن سماه "التعليق الوجيز على الكتاب العزيز".

وشرح ابن عقيل لألفية ابن مالك من أجود شروحها، وأكثرها دقة، وشمولا وهو شرح يتميز بالاعتدال والتفصيل، بحيث يستفيد منه المعلم والمتعلم على السواء.

وقد لقي شرح ابن عقيل من الشهرة ما لم يلقه شرح آخر لألفية ابن مالك، وظل عبر القرون الكتاب الأساس في تدريس النحو العربي في جامعة الأزهر، وما زال المصدر الأساس للنحو في الجامعات العربية المتخصصين في اللغة العربية والمتخصصين في العلوم الشرعية"[1].

[1] حسني عبد الجليل يوسف: تسهيل شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك في النحو، مؤسسة المختار بالقاهرة، دار المعالم الثقافية، ص5.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، مطبعة أجان البيان العربي، 1952م.

2. ابن طباطبا: أبو الحسن العلوي، عبار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ت).

3. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م.

4. ابن منظور: محمد بن مكرم بن علي بن أحمد بن حقبة الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثالث، ط3 (د ت).

5. ابن سيده: أبو الحسن علي بن إسماعيل، المخصص (باب الملاهي والغناء)، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، ط1، 1996م.

6. أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر، (دت).

7. أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، ط2، 1995م.

8. أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005م.

9. أحمد محمد الحوفي، الحياة العربية في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة، القاهرة، ط2، (دت).

10. الأفغاني: سعيد بن محمد بن أحمد، من تاريخ النحو العربي، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د ط).

11. الأنباري: عبد الرحمان بن محمد أبو البركات بن عبيد الله الأنصاري، الإنصاف في مسائل الخلاف، المكتبة العصرية، ط1، 2003م.

12. التوحيدي: أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تح أحمد أمين وأحمد الزين، (د ط)، (د ت).

13. الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، الكتب العلمية بيروت، ج1، ط2، 1424هـ.

14. الجوهري: إسماعيل أبو نصر بن حماد، الصحاح، ط4، ج2، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م.

15. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م .

16. حمدي الشيخ، الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، (د ط)، 2004م.

17. الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحي بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني، الكافي في العروض والقوافي، وضع حواشيه وفهارسه، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

18. الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تح: فخر الدين قباوة، تمهيد: عمر يحي، دار الفكر، سورية، (دت).

19. الخوارزمي: محمد أمين بن يوسف، مفاتيح العلوم، الباب السابع، الفصل الثالث تحقيق إبراهيم الأنياري، دار الكتاب العربي، ط2، 1989م.

20. الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994م.

21. زبير دراقي ومساعده عبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دت).

22. زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1979م.

23. السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديعي في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980م.

24. سعاد قواجلية، البنية الإيقاعية في بائيات ابن حمديس الصقلي، ماستر، 2015م، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي.

25. سميرة جداين، الشاهد النحوي لدى نحاة الأندلس (دكتوراه)، 2015م، جامعة تلمسان.

26. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991م.

27. السيوطي: عبد الرحمان بن أبي بكر، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج2، المكتبة العصرية، (د ت).

28. السيوطي، عبد الرحمان جلال الدين، المزخر في علوم اللغة وأنواعه، شرحه محمد أحمد المولى بك وآخرون، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1987م.

29. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة ، القاهرة، ط2، نوفمبر 1928م.

30. صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط1، 1969م.

31. عبد الرحمان المغربي: تاريخ العلامة ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، م1، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، (د ت).

32. عبد الرحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ماجستر في علوم اللغة، ط1، 1989م.

33. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، (د ت)، (د ط).

34. عبد ربه، أبو عمرو شهاب الدين، العقد الفريد، دار الكتسب العلمية، بيروت، ط1، ج7، (دت).

35. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4، (د ت).

36. العسكري: الحسين بن عبد الله بن سهل أبو هلال، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989م.

37. الفارابي: أبو نصر محمد بن محمد بن طرحان، الموسيقى الكبير، تح غطاس عبد الملك خشبة مراجعة محمود أحمد الجفني، دار الكتاب العربي القاهرة، (دت).

38. الفيروز أبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج2 ط1، (دت).

39. قدامة بن جعفر، أبو الفرج، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسنطينة، ط1، 1302هـ.

40. القيرواني ابن رشيق: أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،ى ط5، 1981م.

41. القيرواني: عبد الكريم النهاشي، الممتع في علم الشعر وعمله، تحقيق: منجى الكعبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978م.

42. كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري، العروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت ط1، 1974م.

43. ليلى رحماني، البنية الإيقاعية في اللهب المقدم لمفدي زكرياء (دكتوراه)، جامعة تلمسان، 2015م، تلمسان.

44. مباركة خمقاني، عروض الشعر وموسيقاه، دار الخلدونية، الجزائر، ط 2017.

45. مجمع اللغة العربية، الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، (د ت).

46. محمد العكي، المختار في الأدب والقراءة، إعداد حسين عيوب وآخرون، س2 ثانوي، د ت، فرع علمي.

47. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1986م.

48. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد منتدى سور الأزكية www.bookhalnet، (د ط)، (دت).

49. محمد حسين النجار، المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة، ط1، الجزائر، مطبعة برصالي، تلمسان، (دت).

50. محمد خليفة الدناع، التطبيقات النحوية على شواهد ابن عقيل في ضوء شرحي الجرجاوي والعدوي ط1، 1998، ج1، دار النهضة العربية، بيروت.

51. محمد مندور، في الميزان الجديد، دار نهضة القاهرة، مصر، ط1، 1988م.

52. مرتاض عبد الملك، الأدب الجزائري القديم، دار هومه، الجزائر، ط 2009.

53. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، كتب حواشيه وفهارسه غريد الشيخ وإبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

54. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998م.

55. مقداد محمد شكري قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط1، 2010م.

56. منير سلطاني، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000م.

57. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (د ت)، (د ط).

58. ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، عالم الكتب، إربد، الأردن، 2011م.

المجلات:

59. مليكة بن عطاء الله، الاستشهاد والاحتجاج، مجلة الذاكرة، ورقلة، العدد 10 يناير 2018.

60. محمد عيد، رواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث، عالم الكتب، سنة 1988م.

61. جبر يحي عبد الرؤوف، الشواهد اللغوية، مجلة الأبحاث للنجاح، 1992م.

المحاضرات:

62. عبد العالي بشير، مادة البحث اللغوي، محاضرات في مقياس تعليمية النص المدرسي، جامعة تلمسان، 2019م.

فهرس الموضوعات:

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل: الشاهد

1 – تعريف الشاهد 2

2 – أنواع الشاهد 4

3 – أقسام الشاهد..... 5

الفصل الأول:الايقاع الشعري

1– الإيقاع في المعاجم العربية 12

2– الإيقاع لدى العرب القدامى..... 14

3– الإيقاع لدى العرب المحدثين 17

الفصل الثاني: الإيقاع في شواهد ابن عقيل الشعرية

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

1– الوزن 26

بحر الطويل..... 30

بحر المديد 39

بحر البسيط..... 40

بحر الوافر 45

بحر الكامل 48
بحر الهزج 52
بحر الرجز 53
بحر الرمل 56
بحر السريع 58
بحر المنسرح..... 59
بحر الخفيف 61
بحر المتقارب 63
2- القافية 67
تعريف القافية 67
حروف القافية 71
حركات القافية..... 81
أنواع القافية..... 86
ألقاب القافية..... 89
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي
1- التكرار 92
تكرار الحرف 93
تكرار اللفظة..... 96
تكرار الجملة 103

2- الجناس 105

الجناس التَّام 107

الجناس غير التَّام 114

3- التَّصريع 117

4- التَّدوير 120

الخاتمة.....124

الملحق 128

قائمة المصادر والمراجع 130

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى رصد الظواهر الإيقاعية في شواهد ابن عقيل الشعرية، ومفهوم الإيقاع فيه يرتكز على الإيقاع الخارجي الذي يقتصر على –الوزن والقافية – والداخلي – الذي يهتم باللفظ والمعنى بعيدا كل البعد عن دراسة الإيقاع من ناحية النبر والتنغيم فيتصل الخارج مع الداخل من أجل تشكيل التركيب الإيقاعي البديع، فإذا ارتبط التركيب الكلامي بالداخلي كان أقرب إلى النثر وإذا ارتبط بالإيقاع الخارجي كان أقرب إلى النظم بينما شواهد ابن عقيل الشعرية بصفة خاصة والشعر بصفة عامة يتظافر فيهما الإيقاعان الخارجي والداخلي.

الكلمات المفتاحية: الشَّاهد الشِّعريُّ، الإيقاع الخارجي، الوزن، القافيَّة، الإيقاع الدَّاخلي.

Résumé

Cette recherche dise à observer les phénomenes rythmiques dans les exemples poétiques d'IBN AKIL. Le concept de rythm ici est basé aussi bien sur le rythm externe qui se limite au metre et a la rime que celui interne qui lui conterne le mot et le sens loin étudier le rythme internes d'accent et dintonation. L'exterieur se connecte à l'interieure pour former une merveilleuse composition rythmique.

Mots Clés : Exemple poétique, ryhtme, externe, métre, rime, rythme interne.

Abstract:

This research aims to observe the rhythmic phenomena in the poetic exemple of IBN AKIL. The concept of rhythme there is based as well one the external ehythme which is limited to the mter and the rhyme as the internal one which concerns the word and the meaning far from studing the rhythm in terms of accent and intonation. The exterior connects to the interior to form a wonderful rhythmic composition.

Key Words: Poétic exampl, externl, rhythm, metrical weight, rhyme, internal rhythm.