الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللغة والأدب العربي.

البنية الإيقاعية في يائية مالك بن الريب

"رثاء النّفس"

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات نقدية

إعداد الطالبتين :

- رنان يمينة
- مزراق إلهام

إشراف الأستاذة:

لوصيف غنية

لجنة المناقشة:

- .....رئيسا.
- أ/ لوصيف غنية نيابة عنها (أحمد حيدوش).....مشرفا ومقررا
- .....مناقشا.

السنة الجامعية : 2017/2016

كلمة شكر

إلى التي يعجز اللّسان أن يوفيها شكرها

إلى المشرفة التي أعانتنا في إنجاز

مذكرتنا الأستاذة "لوصيف"

إلى كل من وضع ثقته فينا وعلى رأسهم

البروفيسور "أحمد حيدوش"

إ هـــــــــــــد ا ء

إلى معلمتي الأولى في مدرسة الحياة

... أمـــي

إلى السّند الصارم الحنون

... أبـــي

إلى كل الأهل والأصدقاء

إلى طلبة العلم

أهدي ثمرة جهدي

أ مـيـنـة

إ هـــــــــــــد ا ء

إلى نبع الحنان والرّأفة

... أمـــي

إلى الغالي

... أبـــي

إلى جميع من أحبّني وتمنى لي النّجاح

وخاصة صديقاتي المقرّبات

إلى طلبة العلم

أهدي ثمرة نجاحي

إ لـــهـــا م

مقدمة

يعدّ الإيقاع ميزة وركيزة أساسيّة تميز الشّعر عن النّثر، وهو خصيصة جوهريّة من خصائصه، وقد احتل الإيقاع أهمية كبيرة لا بل وخطيرة في مجال البحوث والدّراسات بمختلف فروعها كالبلاغة، والعروض والصوتيات وغيرها، وغرض هذه الدّراسات إبراز خصائص الإيقاع وضروبه ودلالته على نفسية الشّاعر أولا باعتباره مبدعا والمتلقي باعتباره كاتبا ثان.

رغبة منا في ولوج عالم الإيقاع والتّعرف أكثر على سماته وآلياته جاء بحثنا موسوما بـ" البنية الإيقاعيّة في قصيدة مالك بن الريب" ولعل اختيارنا لهذه القصيدة نابع من تأثرنا بها، وهو صادر عن عاطفة كبيرة صقلها الحزن الّذي يعتري المرء حين يشعر بدنو الأجل طارحين الإشكال الآتي: كيف يتجسد الإيقاع في القصيدة؟ وما هو الدّور الّذي لعبه الإيقاع بنوعيه (الدّاخلي والخارجي) في تشكيل القصيدة، وما مدى ملاءمته لحالة الشّاعر وذاته النّفسية؟

وبفضل مقروئيتنا البسيطة قسمنا بحثنا في خطة بدأناها بمقدمة وذيلناها بخاتمة، يتوسطها فصلان جمعنا فيهما بين النظريّ و التطبيقي، أمّا الأول فوسمناه « الإيقاع والإيقاع الخارجي" وتحدثنا فيه عن مفهوم الإيقاع، لغة واصطلاحا، أمّا المحطة الثّانية فخصصناها لمفهوم الإيقاع الخارجيّ و مكوناته كالوزن والقافية والرّوي، وجاء فصلنا الثّاني موسوما بالإيقاع الداخلي وتحدثنا فيه عن التكرار والطباق والجناس، وآخر بحثنا خاتمة أدرجنا فيها أهم النّتائج.

أمّا المنهج الّذي اعتمدناه في بحثنا فهو الأسلوبيّ باعتباره الأليق في عملية البحث عن دلالات الإيقاع في القصيدة، أمّا عن الدّراسات السّابقة فقد كانت هناك بعض الدراسات والتي لم نعتمدها حتى لا نقع في خطأ تقليدها وتضيع شخصية بحثنا في ثناياها، وقد اعتمدنا جملة من المصادر والمراجع منها:

- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشّعر العربي.
- مصطفى حركات، نظرية الوزن، الشعر العربي وعروضه.
- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشّعر الربي المعاصر.

وفي ختام مقدمتنا نشير إلى أنّ البحث في مسألة الإيقاع لم يكن هينا، إنّما نعترف بصعوبة المغامرة في هذه المدونة، كما نعترف بأنّ الخلاص من تلك الصعوبة لم يكن ليتحقق لولا مساعدة أساتذتي الأفاضل على رأسهم الأستاذة لوصيف

الفصل الأول: الإيقاع والإيقاع الخارجي.

1. **مفهوم الايقاع**

1-1- لغة

1-2-اصطلاحا

2. **مفهوم الإيقاع الخارجي**

3. **مكونات الإيقاع الخارجي**

3-1- الوزن

3-2- القافية

3-4- الروي

1. مفهوم الإيقاع:

1-1- لغة:

ورد في لسان العرب تعريف للإيقاع بأنّه:

« من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها »[1]، وعرّفه " **فيروز أبادي**" في القاموس المحيط بقوله: « والإيقاع إيقاع الألحان، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها»[2] نلاحظ من خلال هذين التّعريفين أنّ مفهوم الإيقاع في اللّغة لم يخرج عن نطاق الألحان.

1-2- اصطلاحا:

إنّ الإيقاع من أميز المصطلحات عسرا على الضّبط والتّحديث، ولا جرم إن كان الدّارسون والنّقاد في التّجربة الشّعريّة العربيّة قد اختلفوا في تقديم مفهوم ثابت لإيقاع البيت الشّعريّ، ويكون التّغيّر والتّحوّل من أهمّ ميزاته.

وقد تطرق إليه "**رجاء عبيد**" في قوله: « الإيقاع حاجة فيسيولوجيّة في كينونة الإنسان، وإنّه يكاد يكون نتاج ردّ فل منعكس شرطيّ في الجسم البشريّ، والإيقاع ظاهرة طبيعيّة في الكون والطبيعة، مثلما تتساقط حبّات المطر أو يتتابع حفيف الشّجر، وليس الإيقاع عنصرا محدّدا، بل هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السيمات المميّزة تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية الخارجيّة أحيانا، ومن التّقنيات الداخليّة بواسطة التّناسق الصّوتيّ بين الأحرف السّاكنة والمتحرّكة..»[3] هذا يعني أنّ الإيقاع ظاهرة ملازمة للإنسان، فهو يسمعه في زقزقة

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر للطباعة والنّشر، ط4، بيروت، 2005، ص263.

[2] – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج8، دار الجيل، دط، بيروت، دت، ص100.

[3] – ابراهيم أمين الزّرزموني، الصّورة الفنيّة في شعر علي الجازم، دار قباء، القاهرة، 2000، ص288.

العصافير، خرير المياه، فكلّ ردّ فعل فيزيولوجي من الإنسان نحو مثير ما يعدّ إيقاعا" والتصفيق" أثناء جلسة ما أدلّ شيء على ذلك، ومنه فالإيقاع ليس منفصلا عن البيت الشّعريّ، بل هو مكوّن أساسيّ من مكوناته.

وعرّفه "**جبور عبد النّور**" بأنّه « فنّ من إحداث إحساس مستحبّ بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وبسواها من الوسائل الموسيقيّة الصّائتة»[1]، وهذا ما يبيّن أنّ الإيقاع هو الفنّ الّذي يولّد لنا جرس الألفاظ، تناغم العبارات، واستخدام الأسجاع وغيرها من الأشكال الموسيقيّة الأخرى.

لقد ارتبط الشّعر منذ بداياته الأولى بالإيقاع، فالإيقاع يدخل في مفهوم الشّعر عند الإنسانيّة جمعاء، كما أجمعت الدّراسات الأنثروبولوجيا على أنّ العلاقة قائمة تاريخيّا بينهما، كون كلام الشّعراء كان عبارة عن أناشيد نمت مع نموّ الشّعر الّذي لم يفارقه النّغم الموسيقيّ، فيعمل الشّعر إذن، من خلال العناصر المكوّنة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتّوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العامّ بالانسجام[2].

2. مفهوم الإيقاع الخارجيّ:

لا يمكن لأيّ شاعر أن ينظم قصيدته دون إيقاع خارجيّ يتشكّل بفعل الوزن والقافيّة والرّوي، بحيث يعدّ عنصرا أساسيّا لا يمكن الاستغناء عنه « ويقصد به الموسيقى المتأتيّة من نظام الوزن العروضيّ والقوافي الّذي يشكّل قواعد أصليّة عامّة يخضع لها جميع الشّعراء في

---

[1] - جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص232.

[2] - المرجع نفسه، ص245.

نظم قصائدهم، فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النّصّ الشّعريّ» [1]، كما يمكن حصره في الأوزان العروضيّة « وزن محدّد... وبثبات الأوّل واستحضاره كحق بلغة العقل ومدلولاته» [2]؛ أي أنّ الضّرب من الإيقاع وسيلة يصل من خلالها الشّاعر إلى غايته.

3. مكوّنات الإيقاع الخارجيّ في القصيدة:

3-1- الوزن:

أورد صاحب لمنجد في اللّغة والأعلام ما يلي، الوزن« من وزن، يزن وزنا، وزنة الشّيء، زان ثقله وخفّته وامتحنه بما يعادله ليعرف وزنه، يقال"هذا يزن رطلا"، أي يعدل رطلا وله الدّراهم وغيرها: أعطاه إيّاها بالوزن والشّعر: قطعه ونظمه موافقا للميزان»[3] يقال:« وزنت فلانا ووزنت لفلان، وهذا يزن درهما ودرهم وازن، وأوزان العرب: ما بنت عليه أشعاره، وقد وزن الشّعر وزنا واتّزن»[4]، ويحدّد الوزن بأنّه: « ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدّراهم، ويقال وزن الشّيء إذا قدره، ووزن ثمر النّخل إذا خرصه» [5].

هذا ما ورد من تعريفات عنه في أصل اللّغة، أمّا ما يجتاح هذا المصطلح من تعريف في أصل الإصلاح:

---

[1]- بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، ط1، 2008، ص 126.

[2]- العربي عميش، خصائص الإيقاع الشّعري (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر)، دار الأديب، وهران الجزائر، 2005، ص58.

[3]- لويس معلوف، المنجد في اللّغة والإعلام، دار المشرق، ط39، بيروت، 2002، ص799.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، 1992، ص447- 448.

[5]- الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج4، دار الكتب العلميّة، دط، بيروت، 2003، ص141.

فقد اعتبره ابن رشيق القيرواني: « أعظم أركان الشّعر وأولى به خصوصيّة وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة »[1]، بمعنى أنّ الوزن أساس كلّ عمل شعريّ وهو بالنّسبة له كالشّعاع يعبر عنه من أوّله إلى آخره.

وقد وضع " **مصطفى حركات**" في كتابه نظريّة الوزن علاقة بين بنية الوزن وبنية اللّغة للوصول إلى مفهوم الوزن في الشّعر« بنية الوزن شبيه إلى حدّ كبير ببنية اللّغة... فكلّ لغة تتكوّن من وحدات صوتيّة هي الحروف، وهذه الحروف تجمع لتكون كلمات والكلمات بإضافة لعض تكوّن جملا، والجمل بتجاوزها تنشأ النّصوص، أصغر مكوّنات الوزن هي السّواكن والمتحركات، وتجمع السّواكن والمتحركات إلى أسباب و أوتاد، ومن هذه الأسباب والأوتاد تتكوّن التّفاعيل، يعطينا وزن الشّطر، والشّطران يؤلّفان البيت والأبيات تنشئ القصيدة»[2]، فكذا ارتبط مفهوم الشّعر بالوزن، الّذي اعتبر معيارا أساسيّا في الحكم على القصيدة.

فالنّقاد الّذين تمسكوا بالوزن ورأوا فيه ضرورة شعريّة، فالوزن عندهم بمثابة بؤرة الّتي يتجمّع فيه النّور، ومن منظور هؤلاء أنّ ليس هناك ما يمنع الشّعراء المحدثين من تنويع داخل القصيدة مع التزامهم بالوزن، فهذا الأخير أداة ضروريّة من الأدوات المشاركة في العمليّة الشّعريّة، حيث يؤمن كثير من النّقاد أنّ الشّكل في الشّعر لا يمكن أن يكون إلاّ موزونا، ويرجع السّبب في ذلك إلى الأوزان العربيّة الّتي تتميّز تميّزا لا يعادل كثرتها وتنوّعها، وإمكانيّة استخدام البحور الخليليّة الستّة عشر، وما يتفرّع عنها، الاستغناء عنها يعتبر خسارة لإمكانات من التّنوع الموسيقيّ.

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، دار صادر، ط1، بيروت، 2003، ص141.

[2]- مصطفى حركات، نظريّة الشّعر العربي وعروضه، دار الآفاق، دط، الجزائر، ص59.

كما أنّ السّبب يكمن في التّخوف من التّخلي عنها نهائيّا إذ للحفاظ عليها يجب ربطها بالشّعر كضرورة فيه.

ويخصّص نويهي فصلا في كتابه قضيّة الشّعر الجديد عن الوحدة الضّروريّة بين الشّعر والوزن [1]، ولذا فإنّ تحطيم هذا العنصر الأساسيّ من عناصر الشّعر يؤدي حتما إلى تشويه معالم هذا الفنّ وطمس لأهمّ خصائصه الفنيّة.

وبعد إحاطتنا بهذه الآراء النّظريّة، اتجهنا صوب الجنب التّحليليّ، فقمنا بتحديد بحر القصيدة وأوزانها ورويّها وقافيتها، فجاءت تحليلاتها كالآتي:

- ألا ليت شعري هل أبين ليلة *** بوادي الغضى أزجي القلاص النواجيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- فليت الغضى لم يقطع الرّكب عرضه*** وليت الغضى ماشى الرّكاب لياليا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

- ألم ترني بعت الضّلالة بالهدى *** وأصبحت في جيش ابن عفّان غازيا

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

[1]- ينظر: عثمان موافي، في نظريّة الأدب (من قضايا الشّر والنّثر في النّقد العربيّ)، دار المعرفة الجامعيّة، ط3 2000، ص45.

- وأصبحت في أرض الأعاديّ بعدما *** أراني عن أرض الآعاديّ قاصيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- دعاني الهوى من أهل أود وصحبتي*** بذي (الطّبسين) فالتفتّ ورائيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعلن

- أجبت الهوى لمّا دعاني بزفرة *** تقنّعت منها أن ألام ردائيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

- أقول وقد حالت قرى الكرد بيننا *** جزى اللّه عمرا خير ما كان جازيا

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- إنِ اللّه يرجعني من لغزو لا أرى *** وإن قلّ مالي طالبا ما ورائيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- تقول ابنتي لمّا رأت طول رحلتي *** سفارك هذا تاركي لا أباليا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

لعمري لئن غالت خراسان هامتي *** لقد كنت عن بابي خراسان نائيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- فان أنج من بابي خراسان لا أعد *** إليها وإن منيتموني الأمانيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- فلله دري يوم أترك طائعا *** بنيّ بأعلى الرّقمتين وماليا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن -

- ودرّ الظّباء السانحات عشيّة *** يخبّرن أنّي هالك من ورائيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- ودرّ كبيريّ اللّذين كلاهما *** عليّ شفيق ناصح لو نهائيا

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

- ودرّ الرّجال الشّاهدين تفتّكي *** بأمري ألاّ يقصروا من وثاقيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- ودرّ الهوى من حيث يدعو صحابتي *** ودرّ لحاجتي ودرّ انتهائيّا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن

- تذكّرت من يبكي عليّ فلم أجد *** سوى السّيف والرّمح الرّدينيّ باكيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- وأشقرّ محبوكا يجرّ عنانه *** إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- ولكن بأكناف السّمينة نسوة *** عزيز عليهن العشيّة ما بيا

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

فعولن مفاعلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

- صريع على أيدي الرّجال بقفزة *** يسوّون لحدي حيث حمّ قضائيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- ولمّا تراءت عند مرو منيّتي *** وخلّ بها جسمي، وحانت وفاتيا

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

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- أقول لأصحابي ارفعوني فإنّه *** يقرّ بعيني أن (سهيل) بدا ليا

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- فيا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا *** برابية إنّي مقيم ليالي

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- أقيما عليّ اليوم أو بعض ليلة *** ولا تعجلاني قد تبيّن شانيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلين فعول مفاعلن

- وقوما إذا ما استل روحي فهيّئا *** لي السّدر والأكفان عند فنائيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

- وخطا بأطراف الأسنّة مضجعي *** وردّا على عينيّ فضل ردائي

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

- ولا تحسداني بارك الله فيكما *** من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- خذاني فجرّاني بثوبي إليكما *** فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- وقد كنت عطّافا إذا الخيل أدبرت *** سريعا لدى الهيجا إلى من دعانيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- وقد كنت صبّارا على القرن في الوغى*** وعن شتمي ابن العمّ والجار وانيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- فطورا تراني في ظلال ونعمة *** وطورا تراني والعتاق ركابيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

- ويوما تراني في رحا مستديرة *** تخرّق أطراف الرّماح ثيابيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

- وقوما على بئر السّمينة أسمعا *** بها الغرّ والبيض الحسان الرّوانيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- بأنّكما خلفتماني بقفرة *** تهيل عليّ الرّيح فيها السّوافيا

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

فعول مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- ولا تنسيا عهدي خليليّ بعدما *** تقطّع أوصالي وتبلى عظاميا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- ولن يعدم الوالون بثّا يصيبهم *** ولن يعدم الميراث منّي المواليا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- يقولون: لا تبعد وهم يدفنونني *** وأين مكان البعد إلّا مكانيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- غداة غد يا لهف نفسي على غد *** إذا أدلجُوا عنّي وأصبحت ثاوياً

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- وأصبح مالي من طريف وتالد *** لغيري ، وكان المال بالأمس ماليا

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- فيا ليت شعري هل تغيّرت الرّحا *** رحا المثل أو أمست بفلوج كما هي

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

فعولن مفاعيلن فغولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- إذا الحيّ حلوها جميعا وأنزلوا *** بها بقرا حمّ العيون سواجيا

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

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

- رعين وقد كاد الظّلام يجنّها *** يسفن الخزامى مرة والأقاحيا

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- وهل أترك العيس العوالي بالضّحى *** بركبانها تعلو المتان الفيافيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- إذا عصب الرّكبان بين عنيزة *** وبولان عاجوا المبقيات النّواجيا

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- فيا ليت شعري هل بكت أمّ مالك *** كما كنت لو عالوا نعيك باكيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

- إذا متّ فاعتادي القبور وسلّمي *** على الرّمس أسقيت السّحاب الغواديا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- على جدث قد جرت الرّيح فوقه *** ترابا كسحق المرنباني هابيا

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- رهينة أحجار وترب تضمّنت *** قرارتها منها العظام البواليا

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- فيا صاحبا إما عرضت فبلغن *** بني مازن والرّيب أن لا تلاقيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- وعرّ قلوصي في الرّكاب فإنّها *** ستلفق أكبادا وتبكي بواكيا

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- وأبصرت نار (المازنيّات)موهنا *** بعلياء يثنى دونها الطّرف رانيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- يعود النجوج أضاء وقودها *** مها في ظلال السّدر حورا جوازيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- غريب بعيد الدّار ثاو بقفزة *** يد الدهر معروفا بأن لا تدانيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- أقلب طرفي حول رحلي فلا أرى *** به من عيون المؤنسات مراعيا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- وبالرّمل منا نسوة لو شهدنني بكين وفدين الطبيب المداويا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- فمنهن أمي وابنتاي وخالتي *** وباكية أخرى تهيج البواكيا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- وما كان عهد الرمل عندي وأهله ذميما ولا ودّعت بالرّمل قاليا[1]

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

وبعد تقسيمنا لأبيات القصيدة تبين أنّها منسوجة على بحر الطويل.

بحر القصيدة:

القصيدة من البحر الطّويل:

- **مفتاحه:** طويل له دون البحور فضائل.
- **تفعيلاته:** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.

والقصائد الّتي تأتي على الوزن الطّويل تأتي على الأشكال التّاليّة:

1. فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
2. فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
3. فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن[2]

- **فالطّويل الأوّل:** عروضه محذوفة الخامس، شكلها مفاعلن، وهي ثابتة والضّرب سالم من الزّحاف، شكله مفاعيلن، وهو ثابت.
- **الطّويل الثّاني:** عروضه مفاعلن ثابتة والضّرب مثل العروض.

---

[1]- مالك بن الريب، ديوان مالك بن الريب، تح: الدكتور نوري حمودي القيسي، مجلة المخطوطات العربية، مج 15، ج1، دت، ص 82، 96.

[2]- مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، ط1، الجزائر، 2005، ص 109.

- **الطّويل الثّالث:** عروضه مفاعلن ثابتة وضربه فعولن ثابت، وفعولن نتجت عن مفاعيلن بحذف السّبب الأخير، فصارت مفاعل ونقلت إلى فعولن[1]، والقصيدة من البحر الطّويل الثّاني وهو الأكثر شيوعا في القصائد العربيّة على ما يقول "مصطفى حركات"

جدول إحصائي لتوضيح السّوالم والمقبوضات في القصيدة:

رقم البيت	فعولن		مفاعيلن		فعولن		مفاعيلن	
01	س	س	س	م	س	س	س	م
02	س	س	س	م	س	م	س	م
03	س	س	س	م	س	س	س	م
04	س	س	س	م	س	س	س	م
05	س	س	س	م	م	س	س	م
06	س	س	س	م	س	م	م	م
07	س	س	س	م	س	م	س	م
08	م	س	س	م	س	س	س	م
09	س	س	س	م	س	س	س	م
10	س	س	س	م	م	س	س	م
11	س	س	س	م	س	س	س	م

[1]- مصطفى حركات، نظرية الوزن، ص 109.

12	س	س	س	م	س	س	س	م
13	س	م	س	م	م	م	س	م
14	س	م	س	م	س	س	س	م
15	م	م	س	م	م	س	س	م
16	س	م	س	م	م	س	س	م
17	س	س	س	م	م	س	م	م
18	س	م	س	م	س	س	س	م
19	م	م	س	م	س	س	س	م
20	س	م	م	م	س	م	س	م
21	س	م	س	م	س	س	س	م
22	س	س	س	م	م	س	س	م
23	م	س	س	م	م	س	س	م
24	س	س	س	م	م	س	س	م
25	س	س	س	م	س	م	س	م
26	س	س	س	م	س	م	س	م
27	س	م	س	م	س	م	س	م
28	س	س	س	م	س	س	س	م
29	س	س	س	م	س	س	س	م

30	س	س	س	م	س	س	س	م
31	س	س	س	م	س	س	س	م
32	س	س	س	م	س	م	س	م
33	س	س	س	م	م	م	س	م
34	س	م	س	م	س	س	س	م
35	م	س	م	م	م	س	س	م
36	س	س	س	م	م	س	س	م
37	س	س	س	م	س	س	س	م
38	س	س	س	م	م	س	س	م
39	م	س	س	م	س	س	س	م
40	م	س	س	م	س	س	س	م
41	س	م	س	م	س	س	س	م
42	س	س	م	م	م	م	س	م
43	م	م	س	م	س	س	س	م
44	س	م	س	م	س	س	س	م
45	م	م	س	م	س	س	س	م
46	س	س	س	م	س	م	س	م
47	س	م	س	م	س	س	س	م

48	م	س	س	م	س	س	س	م
49	م	س	س	م	س	س	س	م
50	س	م	س	س	س	س	س	م
51	م	م	س	م	م	س	س	م
52	س	س	س	م	س	س	س	م
53	س	م	س	م	س	س	س	م
54	س	س	س	م	س	س	س	م
55	م	س	س	م	س	م	س	م
56	س	س	س	م	م	س	س	م
57	س	م	س	م	م	س	س	م
58	س	س	س	م	س	س	س	م

- **نسب التّفعيلات السّالمة والمقبوضة:**

1- فعولن

✓ عددها في القصيدة 232.

✓ السّالمة: 165.

✓ المقبوضة: 67.

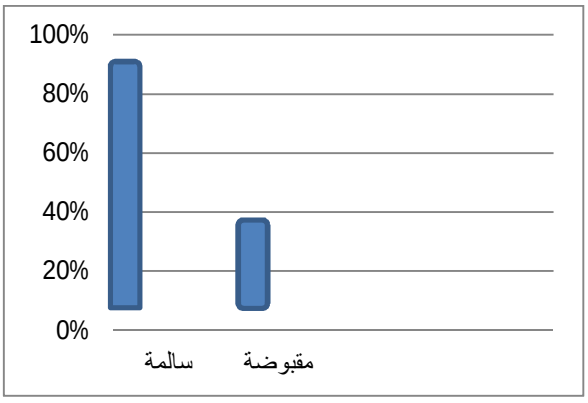
ويتبين من هذه الإحصائيات أنّ الأبيات تنوعت بين السالمة والمقبوضة، ولكن تغلب السالمة عمومًا.

- النّسبة المئويّة:

وبعد عملية إحصائية للنسب المئوية كانت النتيجة كالتالي:

✓ السّالمة: 71.21%

✓ المقبوضة:28.87%



2- مفاعيلن:

✓ عددها في القصيدة: 232.

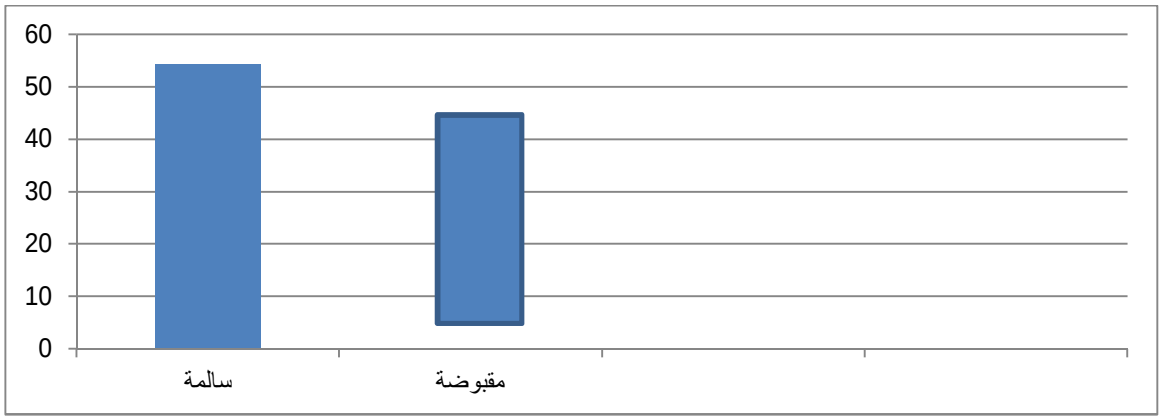
✓ السالمة: 106.

✓ المقبوضة: 126.

- النّسب المئويّة:

✓ سالمة: 54.31%

✓ مقبوضة: 45.86%



3-2- القافية:

أ. لغة:

ورد في العين« سميت قافية الشّعر قافية، لأنّها تقفوا البيت وهي خلف البيت كلّه»[1]، أي تتبع بيت لآخر، والقافية « مأخوذة من قفا يقفوا، أي يتّبع أثره، إذا ما تبع ما بعدها من البيت وينظم بها، قافية كلّ شيء آخره»[2]، وسميت القافية قافية لانّها تقفوا أخواتها.

بمعنى أنّ القافية تتّبع كلّ بيت، كتتبّع أثار معينة للوصول إلى الهدف المرجوّ يحيث يتحقّق انتظام البيت وتشكيل الإيقاع في القصيدة.

ب. إصطلاحا:

يتحدّد في الاصطلاح مفهوم القافية من خلال التّناغم الموسيقيّ وانصهارها وأحاسيس الشّاعر، فهي اشتراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير[3].

---

[1]- الخليل ابن احمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة قفا، بيروت، 2003، ص420.

[2]- عبد الرّحمن تبرماسين، العروض والإيقاع في الشّعر العربي، دار الفجر، ط1، القاهرة، 2003، ص35.

[3]- ينظر: أبو السعود سلامة سعود، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء، ط1، 2008، ص97.

بمعنى أنّ القافية إفصاح عن تجربة وإحساس الشّاعر من خلال أبياته وتكمن فائدتها في أنّها« تضبط الإيقاع حتّى نرسم النّسق الّذي رسم للشّعر والانفعال الّذي يلائم بين القافية وموضوع القصيدة ويأخذ" أبو سعود سلامة" مثالا من قصيدة "غربة وحنين" لشوقي يقول فيها:

اختلاف اللّيل والنّهار ينسي *** أذكر لي الصّبا وأيام أنسي.

نجده يختار حرف الرّوي السّين المكسورة، وهو حرف يتّسم بالصّفير، يتلاءم والكسر مع الغحساس بالألم، وقد تتسبّب القصيدة في نقل الموسيقى مثل: قصيدة" صخرة الملتقى" لدّكتور "إبراهيم ناجي": يقول فيها:

سألتك يا صخرة الملتقى *** متى يجمع الدّهر ما فرقا.

تحمل الأبيات إجابة صريحة بأنّ« القافية يجب أن تكون ملائمة لموضوع القصيدة ولعاطفة الشّاعر، الّتي يجب أن تتلاءم ونفسيّة الشّاعر» [1]، بمعنى أنّ القافية مخرج يروح فيه الشّاعر عن نفسه ويعكس من خلاله مكنوناته النّفسيّة.

وقد عرّفها العرضيون بأنّها الحروف الّتي تبدأ بمتحرّك قبل أوّل ساكنين في آخر البيت الشّعريّ، وقد تكون القافية كلمة واحدة، كما قد تتعدى الكلمة الواحدة، بحيث يرى الخليل« أنّها آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الّذي قبله ساكن» [2]

ليست القافية في الشّعر العربيّ سوى تكرير لأصوات لغويّة محدّدة، تشمل الحركات أو الصّوائت الّتي تأتي بعدد محدّد يتراوح بين واحد وأربعة، يتلوها صوت صائت، وقد لا يليه، وإنّ

---

[1]- ينظر: أبو السعود سلامة سعود، الإيقاع في الشّعر العربي، ص 97.

[2]- السّكاكي أبي يعقوب بن يوسف، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلميّة، ط1، لبنان 2000، ص688.

تكرار هذه الأصوات اللّغويّة يعزي إحداث النّغم في سائر القصيدة، ولم يعرف العرب من مواقف القافية سوى أواخر الأبيات[1].

تعلب القافية دورا مهمّا في منح النّصّ الشّعريّ بعده الإيقاعيّ وتعزّز العناصر الأخرى وما تخلقه من تأثيرات إيقاعيّة.

أمّا "**ابراهيم أنيس**" فالقافية عنده ليست إلاّ« عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشّعريّة فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة الّتي يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التّردد الّذي يطرب الأذن في فترات زمنيّة منتظمة، وبعدد معيّن من المقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن»[2].

وللقافية ألقاب نذكرها:

« **المترادف:** يجتمع ساكنا القافية بلا فاصل بينهما (/00)

المتواتر: أن يقع بين ساكن القافية حرف واحد متحرّك(/0/0)

المتدارك: كل قافية وقع متحركان متواليان بين ساكنيها(/0//0)

المتراكب: إجتماع ثلاث حركات بين ساكني القافية(/0///0)

المتكاوس: توالي أربع حركات بين ساكني القافية(/0////0) » [3]

يتبين من هذا أنّ للقافية ألقاب متعددة.

---

[1]- ينظر: محمد عوني عبد الرّؤوف، القافية والأصوات اللّغويّة، الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعي، مكتبة دار المعرفة، ط2، القاهرة، 2006، ص25.

[2]- ابراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط2، مصر، 1952، ص246.

[3]- محمود فاخوري، موسيقى الشّعر، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، دط، سوريا، 1996، ص148.

- **حروف القافية:**

وحروف القافية هي الّتي إذا ما عرض أحدها في أوّل أبيات القصيدة، أوجب مجيئه في سائر أبيات القصيدة.

(أ):« **الرّوي**: هو الحرف الّذي تبنى عليه القصيدة ويتكرّر بتكرار الأبيات.

(**ب**): **الوصل**: هو الحرف الّذي يلي حرف الرّويّ المتحرك

(**ج**): **الخروج**: هو حرف مد(ألف_ واو_ ياء) ويكون الوصل باشباع حركة الهاء.

(**د**): **الزحف** : هو حرف من حروف المدّ(الألف، الواو، الياء) بعد حركة متجانسة (فتحة ضمّة، كسرة) أو حرفا من حروف اللّين(الواو، الياء).

(**هـ**): **التأسيس**: هو ألف يفصل بينها وبين الرّوي حرف واحد متحرّك.

(**و**): **الدّخيل**: هو الحرف المتحرّك بعد ألف التّأسيس وقبل حرف الرّوي» [1]

وهذه العناصر تمثل حروف القافية ونحن درسنا منها الرّوي فقط.

- **أنواع القافية:**

1- **القافية المقيدة**: « تكون القافية مقيدة لزوما في بعض الأضرب وهي الّتي ينتهي البيت فيها بساكنين، وذلك مثل مجزوء الكامل والّذي ينتهي بيته بمتفاعلان، وثاني الرّمل الّذي ضربه

[1]- زين كامل الخويسكي، محمد مصطفى أبو شوارب، العروض العربي صياغة جديدة، ج2، دار الوفاء، دط مصر 2002، ص17.

فاعلان، وأوّل السّريع الّذي آخر بيته فاعلان، وفي هذه الأضرب يلزم الرّدف، أي أنّ الرّويّ يكون مسبوقا بحرف مدّ» [2].

وهذا مالم نجده في قصيدتنا بحيث لم تكن القافية مقيّدة وتنوعت من بيت لآخر.

2- **القافية المطلقة**: « هي ما يتحرك رويّها، ويكون حرف الرّويّ متبوعا:

إمّا بحرف هو الألف أو الواو أو الياء.إمّا بهاء وتكون ساكنة أو متحرّكة فيتبعها حرف مدّ والحرف الّذي يتلو يسمّى وصلا»[1].

وبالتّالي نستنتج انّ القصيدة الّتي بين أيدينا قافيتها مطلقة لكون حرف الرّوي جاء متحركا، وللدّلالة على ذلك نورد مايلي:

ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة *** بجنب الغضى أجزي القلاص النّواجيا

فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه*** وليت الغضى ماشي الرّكاب لياليا[2]

كما أنّها متداركة كون وقع متحرّكاها متواليان بين ساكنيها.

(0//0) ← لياليا (0//0/)

(0//0) ← واجيا (0//0/)

3- **القافية بتحديد الخليل:**

الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل السّاكن الأوّل منها نتبيّنها فيما يلي:

---

[2]- مصطفى حركات، نظريّة الوزن(الشّعر العربي وعروضه)، ص222.

[1]- مصطفى حركات، نظريّة الوزن(الشّعر العربي وعروضه)، ص 224.

[2]- مالك بن الريب، ديوان، ص 88.

رقم البيت	القافية
01	واجيا
02	ياليا
03	انيا
04	ازيا
05	احيا
06	رائيا
07	دائيا
08	جازيا
09	رائيا
10	باليا
11	نائيا
12	انيا
13	ماليا
14	رائيا
15	هانيا
16	ثاقيا
17	هائيا
18	بائيا

19	ساقيا
20	مابيا
21	ضائيا
22	فاتيا
23	داليا
24	ياليا
25	ثانيا
26	نائيا
27	دائيا
28	عاليا
29	ياديا
30	عانيا
31	وانيا
32	كابيا
33	يابيا
34	وانيا
35	وافيا
36	ظابيا
37	واليا

38	كانيا
39	ثاويا
40	ماليا
41	ماهيا
42	واجيا
43	قاحيا
44	يافيا
45	واجيا
46	باكيا
47	واديا
48	هابيا
49	واليا
50	لاقيا
51	واكيا
52	رانيا
53	وازيا
54	دانيا
55	راعيا
56	داويا

57	واكيا
58	قاليا

القافية	كلمة	أكثر من كلمة	أقل من كلمة
النّسبة المئويّة للتكرار	%1.72	%10.34	%87

وقد تكررت بعض كلمات وألفاظ القوافي على وفق ما يلي:

الكلمة	عدد تكرارها
ردائيا	مرتان
ورائيا	4 مرات
ماليا	مرتان

والملاحظ على هذه الكلمات صبّها في بوتقة واحدة مناطها الحنين إلى ما سبق(ورائيا) والبكاء والحزن على ما خلف وترك(ماليا)، وكذلك التّخوف و الكفن الّذي سيرتديه(ردائيا).

3-3 الرّوي:

أ. لغة:

يعرف الرّوي في اللّغة العربيّة بأنّه « سحابة عظيمة القطر شديدة الوقع» [1] وهو أيضا «الشّرب التّام» [2] وكلا المعنيين مرتبط بالماء والرّواء.

ب. اصطلاحا:

ونجد الرّويّ في المزدوجة متنوع بين أحرف مهموسة أو مجهورة، وهو من مظاهر الثّراء الموسيقيّ عند الشّاعر، لأنّه يشكّل في شعره عنصرا جماليّا في الكثير من السّياقات يشكّل وظيفة دلاليّة، متمثّلة للرؤيا الّتي يفرزها النّصّ الشعريّ[1]، وقد خضع الرويّ في القصيدة إلى مبدإ التّدرّج في الحروف والتّماثل الصّوتيّ من خلال الأصوات الألف والميم والياء.

وصيغة الرّويّ الزمنيّة قد تتطلّب السّرعة في الأبيات وتبطئ في أبيات أخرى وعند النّطق بالرّويّ قد يستغرق به زمنا، قد يكون قصيرا أو طويلا لأنّه مؤسّس من القوافي الياء وموصول بالألف، ويمكننا القول أنّ الرويّ« هو الحرف الّذي تبنى عليه القصيدة ويلزم تكراره في كلّ بيت منها في موقع واحد هو نهايته، وإليه تنسب القصيدة، فيقال لاميّة أو ميميّة أو غير ذلك، مثل قول المتنبّي:

يا أخت خير أخ *** يا بنت خير أب

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 14، ص

[2]- الفيروز ابادي، القاموس المحيط، ج4، ص

[1]- ينظر: حسن العزفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربيّ المعاصر، ص27.

كتب بهما عن أشرف النّسب، فالباء هو حرف الرّويّ، وقد التزمه الشّاعر في نهاية الأبيات الأخرى كلّها» [2]، وقد يكون متحرّكا فيطلق عليه "مطلق" وقد يكون ساكنا فكنّى (المقيّد)، ويأتي الرّوي مطلق في هذه اليائية ليوحي أبعاد درامية، ويساعد حرف الرّويّ على بناء القصيدة « ففي الكلمة العربيّة موسيقى باطنيّة عفويّة بلا تصنّع، قوامها التّرادف الفطريّ بين خصائص الحروف ومعانيها هي الّتي تتحكّم بموسيقاها طواعيّة، ذوق أدبيّ رفيع بلا حسر ولا تصنّع» [1]، وبما أنّ الياء هو حرف الرّويّ في القصيدة نجد أنّ هناك علاقة بين أصوات الحروف العربيّة وإيحاءاتها الحسيّة والشّعوريّة « فقد اعتمد العربيّ شعوره للاهتداء إلى أصوات حروفه واستخلاص معانيها، استيحاء من العالم الخارجيّ بروح فنيّة خالصة، وليس بملكة عقليّة هندسيّة»[1].

فالشّاعر اختار الحروف الّتي تتوافق أصواتها مع الحديث الّذي يريد التّعبير عنه فالياء هو حرف صائت ليّن، هوائيّ جوفيّ وكذا غابيّ النشأة [2]، والياء لينة جوفيّة « يشبه شكلها في السريانيّة صورة اليد، يقول عنها العلايلي :إنّها للإنفعال المؤثّر في البواطن وهو قريب من الواقع لكنّه قاصر، وصوت هذا الحرف يوحي بصور بصريّة تختلف إلى حدّ ما بحسب مواقعه من اللّفظة» [3]، وهي تعطي معنى الحفرة العميقة والوادي السّحيق وهي من ذلك تعبّر عن مشاعر "**مالك بن ريب**" في قصيدته من خلال النّظرة التشاؤميّة فهو يحسّ نفسه يهوي في واد سحيق ولا

---

[2]- حسين نصارة، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثّقافة الدينيّة، ط1، مصر، 2001، ص40.

[1]- حسن عبّاس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات اتّحاد العرب، دط، 1998، ص18.

[1]- المرجع نفسه، ص47.

[2]- المرجع نفسه، ص98.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يستطيع الخروج منه، فنجده يوحي بأنّه حزين كئيب، يبتغي تقلّب أحواله كمن يود لو يجد غصنا يتشبّث به لكي لا يهوي.

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي.

1. **مفهوم الايقاع الداخلي**

2. **مكونات الإيقاع الداخلي**

2-1- التكرار

2-2- الطباق

2-3- الجناس

2-4- التضمين

1. مفهوم الإيقاع الدّاخليّ:

هو ضرب إيقاعيّ يفصح عن تجربة الشّاعر ومختلجاته النّفسيّة، لا يتشكّل بتكلّف منه وإنّما تدعو إليه التّجربة الشّعوريّة: "ويقصد به ذلك النّظام الموسيقيّ الخاصّ الذي يبتكره الشّاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تجمله، وإنّما يبتدعه الشّاعر ويتخيّره ليناسب تجربته الخاصّة، فهو كلّ موسيقى تتألّف من غير الوزن العروضيّ أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضّده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزّز رؤيا الشّاعر"[1]، نجد في قصيدتنا نظام موسيقي ابتدعه الشاعر وجاء مناسبا لتجربته الشعورية المليئة بالحزن والألم.

2. مكونات الإيقاع الداخلي:

ومن أهمّ المعالم التي شكّلت الموسيقى الدّاخليّة في الشّعر العربيّ:

2-1- التّكرار:

أ- **لغة:** يعرّفه ابن منظور: أصله مأخوذ من الكرّ وهو الرّجوع... ويأتي بمعنى الإعادة والعطف، فكرّ الشّيء أي أعاده مرّة أخرى، الكرّ الرّجوع، ويقال كرّرت الشّيء تكريراً أو تكراراً"[2]، ويعني هذا أنّ التكرار هو إعادة الكرة أو الفعل أكثر من مرة.

ب- **اصطلاحاً:** إنّ التّكرار بنية أسلوبيّة مميّزة وخاصّيّة من خصائص الشّعر العربيّ، وقد حظي باهتمام البلاغيّين والنّقاد العرب قديماً لكونه سمة فنّيّة لا تكاد تفارق عنصرا من عناصر الشّعر أو العمل الأدبيّ، فالتّكرار يعني « ذكر الشّيء مرتين فصاعدا»[3]، كما نجد التّكرار مرافقا لكلّ عنصر من عناصر الشّعر أو العمل الأدبيّ، فأوزان الشّعر وأنغامه قائمة عن عنصر تكرار التّفاعيل والأبحر، وحتّى الزّحافات والعلل يلزم البعض منها التّكرار، كذلك القافية تتبع بالتّكرار.

---

(1) - بدر شاكر السّيّاب، دراسة أسلوبيّة لشعره، دار وائل للنّشر والتّوزيع، ط 01، 2008، ص 126.

(2) - ابن منظور، لسان العرب، مج 13، دار صادر، بيروت، لبنان، 2004، ص 46.

(3) - عبد النّور داود، البنية الإيقاعيّة، كليّة الأدب، قسم اللّغة، دط، العراق، 2008، ص174.

يعدّ التكرار أسلوبا من أساليب التّعبير الشّعريّ، يساعد في تشكيل النّصّ الشّعريّ ويسلّط « التّكرار الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشفها عند اهتمام المتكلّم بها»[1] فهو يستعمل لإثبات فكرة معيّنة أو تأكيدها.

تتجسّد الطّاقة الإيقاعيّة للتّكرار في الجرس الموسيقيّ الدّاخليّ، كما يضفي على النّصّ جماليّة وتتجلّى في الوحدات اللّغويّة المكرّرة، وإبراز ما تحمله من دلالة وإثباتها، فيتّضح لنا أنّ التكرار «هو أسلوب تعبيريّ يصوّر اضطراب النّفس ويدلّ على تصاعد انفعالات الشّاعر»[2]،فهو يعكس الدّلالة النّفسيّة وتأثيرها المباشر على الشّعر.

إنّ التكرار عنصر مؤسّس للوظيفة الشّعريّة ومهمّ في التّشكيل الفنيّ، بحيث يعتبره "فضل عباس" « إعادة اللفظ نفسه في سياق واحد»[3]، ومن هذا التّعريف للتكرار يتّضح أنّ تكرار كلمة في سياق النّصّ هو ما يؤكد حقيقة جعلها بارزة أكثر من سواها، فهو يعكس ويصوّر اضطراب النّفس ويدلّ على الانفعالات.

وقد عرّفه معجم النّقد الأدبيّ بأنّه « إعادة نفس الوحدة سواء كانت صوتا أو مورفاما، أو كليّة أو مجموعة كلمات أو بيتا شعريّا»[4] ، وهذا يعني أنّ نسيج البنى التكراريّة في النّصّ الأدبيّ تحتوي على عناصر مكرّرة حروف وكلمات وجمل وحتّى أبيات شعريّة ، وتكون الذّات المبدعة كامنة في تلك العناصر المكرّرة.

---

(1) - نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، القاهرة، (دط)، (دت)، ص276.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص276.

(3) - فضل عباس، القصص القرآنيّة إيماؤه ونفحاته، دار الفرقان، ط1، عمان، 1987، ص19.

(4) - سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قبّاني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص127.

أوّلا: تكرار الصّوت:

يأتي تكرار الصّوت في النّصّ الشّعريّ بشكل مكثّف ويعتبر المنطلق الأوّل في الإيقاع وتكرار حرف معيّن يوفر إمتاعا لأذن المتلقي، وما نلاحظه من تكرار صوت واحد مرات عديدة أنّه يتوفر على درجة عالية من التّناغم الإيقاعيّ «فإذا ما تكرّر صوت الحرف كان كأنّه نقرة تتبع الأخرى على وتر واحد، فيتميّز الرنين ويقوي باعث الإيقاع والتّأثير»[1]، وما نستنتجه من تكرار الحرف في القصيدة ككلّ هو أنّ الشّاعر كان يترنّم لتأكيد المعنى من جهة ولتأكيد الموسيقى الدّاخليّة من جهة أخرى.

ويعتبر الصّوت أصغر وحدة صوتيّة في بنية الكلمة وإنّ « مادة الصّوت هي مظهر الانفعال النّفسيّ وأنّ هذا الانفعال بطبيعته إنّما هو سبب في توزيع الصّوت لما يخرجه من مدّ أو غنّة أو لين أو شدّة»[2]، فالحرف يكون عنصرا صوتيّا ذا جرس موسيقيّ بنغمة تعزّز في المعنى، «المعاني الّتي تحدّد طبيعة الحروف الصّوتيّة وأنّها من تملي على الحروف والمعنى الّذي يستربط في دلالته»[3] وقد قمنا بإحصاء عدد الأصوات في قصيدة "مالك بن ريب" المعنونة بـ"رثاء النّفس" فوصل عدد أصواتها إلى 2052 صوت.

نتبيّن من خلال القصيدة غلبة ثلاثة أحرف هي الألف، الميم والياء وباستخدام نظام التّقليبات تنتج لنا هذه الأحرف كلمتين تتعانقان في حقل دلاليّ يملأه الحنين والبكاء، فالأمّ هي دائما ذلك النّبع الصّافي والقلب الحنون الّذي نفزع إليه إذا نابتنا نائبة من نوائب الدّنيا، والألم أداة قسم يؤكّد بها الشّاعر لا شعوريّا مواجعه وحاجته الشّديدة إلى سند.

---

(1) - محمد مقداد شكر قاسم، البنية الإيقاعيّة في الشّعر الجواهري، كلية التّربية للعلوم، قسم اللّغة العربيّة، ج1، العراق، 2007، ص174.

(2) - مصطفى صادق الرافعي، إعجاز البلاغة وبلاغة البنيوية، دار الصبح، ط1، لبنان،2007، ص204.

(3) - ينظر: حبيب مونسي، تواتر الإبداع الشّعري، المطبوعات الجامعيّة، دط، الجزائر، دت، ص49.

ثمّ إنّ النّاظر بهذه الأحرف بعيدا عن تراصها وتعانقها وتآخيها في حقل دلاليّ يجدها مسفرة عن جملة معان تتواشج ظاهريّا وباطنياّ مع المعنى العام والمقصد الأوّل من القصيدة.

حرف الألف: يحتل الصدارة بتعداد 405 بنسبة 19.73%، « فالألف جوفي مناطه إضفاء خاصيّة الامتداد في الزمان والمكان»[1]، وعلى هذا حمل صيتا وجدانيّا حقق موسيقى تتواءم والحالة الانفعاليّة للشّاعر، فكأنّه يصرخ بحرقته من أعماق جوفه ويريد بها الوصول إلى أقصى بقاع العالم وأقصى الأمكنة، كما له نوع من التّأثير الوجدانيّ حقق موسيقى تلازم الحالة النّفسيّة للشّاعر في أجله.

حرف الميم: تكرر حرف الميم في القصيدة بكثرة 162 مرّة بنسبة 7.89% وهو« حرف مجهور متوسط الشّدّة والرّخاوة، شكله في السريانية يشبه المطر، يوحي بالأحاسيس الّتي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعض من الليونة والمرونة والتّماسك مع شيء من الحرارة ويوحي بالجمع والضّم والكسب والرضاع، والحليّ والمص والاستخراج والهضم والمضغ... والتّوسع والامتداد والانفتاح أما إذا كان أخيرا فيه الانسداد والانغلاق»[2] ممّا يؤكد نظرتنا الأولى هي حنين الشّاعر إلى أمّه ورغبته في احتضانها قبيل وفاته وما يدلّ على هذا أنّ الشّاعر في حيرة وخوف من فقدان الحياة.

حرف الياء: تكرّر حرف الياء في القصيدة 258 مرة بنسبة 12.57% وهي لينة جوفيّة « يبدو في أول الكلمة وكأنّه يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد، وفي وسط الكلمة يكون معناه المطب الّذي يعترض: طيران، حيدان، غثيان، وإذا كانت مسكونة كانت للاستقرار»[3].

---

[1] - حبيب مونسي، تواترات الابداع الشّعري، ص43.

[2] - المرجع نفسه، ص41.

[3] – المرجع نفسه، ص43.

نجد الإيقاع جاء في هذه القصيدة في تباطؤ وجاء بالشّيء القليل بسبب غلبة أصوات الألف والميم والياء، وهذا ما نملكه من إيقاع إنسيابيّ لطيف فيه من الإنسجام والتّوازن بين هذه الأحرف الثّلاث (الميم، الألف، الياء) وهذا ما أحدث ثراءا إيقاعيّا ودلاليّا في القصيدة وأوسع من مداراتها الإيحائيّة.

كما يرتبط الحرف العربيّ إذن بمعنى أوليّ تتحد دلالته من خلال فحص المصادر الّتي يكون عنصرا في بنيتها، فلا اعتباطية بين الدّال والمدلول إذ يجعلنا الصّوت الواحد لدى قيامنا بتمحيص دلالته، نعتقد أنّ خصوصيّة العربيّة تنفي عن ساحتها مثل ذلك الإدعاء، بل تشترط في التّواضع أن يتم وفق حساسيّة الحرف[1] ولعل المتمعن على دال الحروف ومدلولها أي في رسمها ومعناها يجد في توليفة الألف العمود المستقيم، والياء تشبه النعش تعاشقا مع مدلول القصيدة كما سبق وبينا.

ثانيا: تكرار اللّفظ

يعدّ تكرار اللّفظ إيقاعا مؤثرا في النّصّ وهو مظهر ذو قابليّة عالية على إغناء الإيقاع، فالشّاعر حين يعمد إلى كلمة ويكرّرها في سياق النّصّ إنّما يريد أن يؤكد حقيقة ما يجعلها بارزة أكثر من سواها، ويقصد به تكرار كلمة مرات معينة في القصيدة، ويعد المظهر الثاني من مظاهر التكرار.

ألا ليـــت شـــعري هـــل أبيـــتن ليلـــة بـوادي الغضـــى أزجـي القِـلاص النواحيـا
فليـت الغضـــى لـم يقطـع الركـب عرضـه وليـــت الغضـــى ماشـــى الركـــاب لياليـــا
لقد كـان فـي أهل الغصـى لـو دنـا الغضـى مـــزارٌ ولكـــن الغضـــى لـــيس دانيـــا[2]

[1] - حبيب مونسي، تواترات الابداع الشّعري ، ص38.
[2] - مالك بن الريب، ديوان، ص 88.

تكررت هنا لفظة "ليت" ثلاث مرات وهي تعبّر عن تحسر الشاعر على ما مضى من حياته كما تكررت لفظة "الغضى" هي الأخرى ودلّت على ما دلّت سابقتها.

عرّفه ابن أبي الأصبع، حيث عرفه بقوله « هو أن يكرر المتكلم اللّفظ الواحد لتأكيد الوصف أو المدح أو التهويل أو الوعيد»[1] وهذا التّعريف فيه بسط لقول الصّاحبي الذي أجمل أغراض تكرار اللّفظ في قوله:« وسنن العرب التكرير والإعادة، إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر»[2]، بحيث أنّ التكرار يثبت المعنى في ذهن المتلقي.

ويعتمد الشّاعر في انتاج دلالته على توظيف أسلوب التّكرار الّذي يكرس النّمط التّراكبي المعبر عن وطأة الزّمن، أو التّاريخ القاسي الّذي يطحن القلب برحى الغربة، ويسحق النفس بفقدان الحياة. وقد رصدنا تكرار الكلمات في القصيدة كالتالي:

الكلمة	عدد تكرارها
الغضى	6 مرات
خرسان	3 مرات
در	مرتين
الطور	مرتين
غد	مرتين
الارض	مرتين
الأعادي	4 مرات
سمينة	مرتين

[1] - ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التعبير، تح: نفنى محمد شرف، دط، القاهرة، 1383، ص375.

[2] - أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللّغة لعربية، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، دت، ص158.

الهوى	3 مرات
أصبح	4 مرات

يظهر جليا تكرار بليغ الوقع، بحيث نلاحظ تكرار كلمة الغضى تكرارا أفقيا ورأسيا (ست مرات) في جسد النّصّ مطلبا تعريضا ناتجا من تفكك علاقة الشّاعر بالمكان الجديد، وإن دل ذلك على شيء فإنّه يدل على تأثّر "مالك بن الريب" بهذا الموضع، مما يجعل التكرار مركزا للثقل الشّعريّ.

يتمظهر جليا تكرار الكلمات الّتي أثارت شعور "مالك بن الريب" وأيقظت فيه ذكريات الماضي، فراح يسرد ما عاشه والخلان، وجعلها ثاوية في معجم تفاؤليّ ينضح بالحياة وانتظاره الغد، بحيث تكررت أصبح (أربع مرات) وغد (مرتين) والهوى (ثلاث مرات) وهي كلّها تنبثق من مستجدات الحياة وقاموسها وكأنّه يذكر أيامه الّتي كانت قبل وفاته ، فبالرغم من نبرته التّشاؤمية إلاّ أنّ تكراره لهذه الكلمات حمل حبه للأيام وجعل المتلقي يعيش معه وينفعل انفعاله لحظة الكتابة.

2-2- الجناس:

« هو أن يورد المتكلّم كلمتين كل منها صاحبتها في تأليف حروفها»[1]، وينقسم الجناس إلى قسمين كبيرين: الجناس التام، والجناس الناقص، « فالجناس التام هو ما اتفق ركناه في الأصوات في أنواعها وعددها وترتيبها وحركتها، وأمّا الجناس الناقص فهو ما اختلف فيه ركناه في واحد من الأربعة»[2].

وقبل أن نعاين الجناس في قصيدة مالك بن الريب التي يرثي فيها نفسه علينا أن نشير إلى أنّ الجناس إنما هو تزيين الألفاظ من حيث الجرس الموسيقي بالإضافة إلى تزيين

[1]- أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ط1، مطبعة محمود بك الأستانة، القاهرة، دت، ص 241.

[2]- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ط1، المركز الثقافي، بيروت، 1992، ص 157.

المعنى من حيث زيادة حسن أداء الكلام لمعناه بفضل الجرس الموسيقي من ترديد الأصوات المتماثلة مما يقوي رنين الألفاظ والجرس الموسيقي.

وقد يشكل الجناس الناقص عنصرًا موسيقيًا مميزًا، خلقه ذلك التماثل الصوتي للألفاظ والذي يسمح بتكثيف الدلالة، وإبراز جرس الأصوات، والتفاعل بين الكلمات، هذا التفاعل لا يتمّ بمعزل عن معنى، وذلك من خلال وروده في أجزاء كثيرة من القصيدة، ويظهر ذلك من خلال قوله:

فطـورًا تراني فـي ظـلال ونعمـة وطـورًا تراني والعتـاق ركابيـا[1]

تتجلى في هذا البيت قدرة الجناس على إبراز خفاياه بمصاحبة الإيقاع مما يظهر بهاءه وجماله.

ويظهر لنا جليًا أنّ الشاعر له القدرة على استخدام قدرات أصوات الحروف، ونعمات الألفاظ، والتنسيق بينها بحيث تترجم ما يعتمل في النّفس، وتجذب المخاطب إلى محيطها في أجوائها، ويظل في جنباتها لا ينفك في تجاوب متصل مع الشاعر ورسالته، فهو يريد هنا أن يخلق جوا حزينا في محاولة منه أن يصل إلى قلب المخاطب عن طريق الإيقاع الشجي فهو يقدم المعنى – ما حلّ به وكيف كان يعيش طورا وكيف عاش طورا ثان- في صورة دقيقة مصحوبة بالإيقاع المناسب.

والجناس هو أحد أبواب البلاغة التي يستثمرها الشاعر لأجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة، وللتجنيس أسماء عدّة منها "المجانسة، التجانس، المشاكلة" « والأنسب للجناس

[1]- مالك بن الريب، ديوان، ص 92.

والمتداول عند البلاغيين هو أن يتفق اللّفظان في النّطق ويختلفان في المعنى»[1].

وبالتالي فهو يعتمد على تكرار الدال والمدلول مما يحدث جرسا موسيقيا في أذن المتلقي، ويظهر من تعريفنا السابق أنّ الجناس هو طبيعة تكرارية مع الاختلاف في المعنى إذ أنّه يقوم على الاشتراك اللّفظي يفيد في تقوية جرس الألفاظ.

وقد يصل التطابق الجناسي إلى حد الاكتمال في اللفظ والوزن والحركة[2]، حيث تتراجع بعض أقسامه بافتقادها لبعض الأصوات أو باختلاف بعض الصوتيات أو تبذل في أصل الاشتقاق والقلب وغيره.

وتختلف أقسام الجناس في طبيعتها التكوينية وتشترك بصفة التكرار الكلي أو الجزئي، فضلا عن اتصافها بأنّ اللّفظ المذكر يخالف نظيره في المدلول مثل: قضائيا / وقائيا، الروانيا / الثوافيا.

وهنا يظهر تميز الجناس بإلقاء ظلاله على القصيدة من خلال الأمثلة الثابتة، وهكذا نلاحظ أنّ الشاعر قد كثّف استخدامه للجناس هذا اللون البديعي الذي له أثره الجمالي والموسيقي البارز في القصيدة فتواجده في ثناياها أحدث نغما موسيقيا يسترعي الآذان بتماثل أصواته، كما يسترعي القلوب، والعقول بمعانيه، خاصة وأنّ الشاعر يرثي نفسه بنفسه ويشير إلى حياته السابقة، فنضدّ المعاني وحشدها بطريقة فنيّة، بتردد صداها في القصيدة، فالموسيقى والجرس الصوتي يساعدان على التأثير في المتلقي، وقد عمل على إيصال

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 225.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 229.

الرسالة إلى المتلقي في شكل قصيدة وليس في شكل نثري، لأنّ الشعر يفعل في النّفس ما لا يفعله النثر، فالمقام يقتضي هذا.

وهذا ما يؤكده "شكري عياد" في قوله: « فالقائل يراعي هذا الموقف، بأبعاده المختلفة حتى يستطيع أن يوصل المعنى إلى سامعه أو قارئه بطريقة مقنعة ومؤثرة»[1].

وهذا ما فعله "مالك بن الريب" بفضل الجناس في هذه القصيدة، ويشعر متلقي قصيدة "مالك بن الريب" بالطباق، بحيث أشعرنا ذلك الايقاع المتولد من التنافر بين صيغتين إلى حد الاختلاف التام في الدلالة فالتقابل بين الظلالة وبين الهدى، أحدث أثرا صوتيا خفيًا له قسمته في إيقاع الثابت القليل المرغوب فيه، في مقابل الكثير المرغوب عنه، وهذا الايقاع ما كان ليظهر ويثير فينا القبول ما أثاره لولا ظهور نقيضه وعموما فإنّ الأشياء بأضدادها تُعرف.

2-3- الطباق:

يعدّ الطباق خاصيّة من خصائص الكتابة وهو نوع من المحسنات البديعية، عرّف لغةً على أنّه:

« ضد الشيء خلافه، قد ضاده، وهما متضادان، يقال: ضادني فلان إذا خالفه»[2]، «والتضاد أن يجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل»[3]، ويظهر من خلال هذا الاقتباسين أنه يعتمد الأسلوب البديعي التركيبي في كشف العلاقات الدلالية والانفتاح على المعاني المضيئة والتداولية، فضلا على أنّ مفهوم هذا الفن (الطباق) ودراسته يمثل الوقوف على

---

[1]- شكري محمد عياد، مدخل لعلم الأسلوب، ط2، مكتبة الجيزة العامة،مصر، 1992م، ص 43.

[2]- ابن منظور، لسان لعرب، مادة (ضد)، ص

[3]- الجرجاني، التعريفات، القاهرة، 1938، ص 53.

آلية الحدس الفني، والاستدلالي، التي تربط الجمالية الفنيّة بمعادلها النفسي والموضوعي الذي يثير المتلقي، كما يولد الطباق موقفا معرفيا في دائرة التلقي، بحيث أنّه يقوم بكشف صور القيم التعبيرية في كافة مستوياتها خلال زيادة القدرة على الفهم.

وقد ورد في اللسان: « الموافقة، يقال طابقت الشيئين، جعلت أحدهما على حد سواء، ألزقتهما، والمطابقة: المشي في القيد، وهي أن يضع الفرس رجله في موضع يده[1]».

فضلا عن عدم وجود أدنى مناسبة بين الشخصية اللغوية والتسمية الاصطلاحية لأن المطابقة والطباق في اصطلاح رجال البديع هي الجمع بين الضدين.

ويعدّ الطباق تضاد اللفظ وهو ثلاثة ضروب:

1- **طباق السّلب**: مثاله من القصيدة لا يوجد.

2- **طباق معنوي**: مثاله من القصيدة:

فطـورًا ترانـي فـي ظـلال ونعمـة وطـــورا ترانـــي والعتـــاق ركابيـــا[2]

3- **طباق الإيجاب**: ونجد الطباق تمثلا في يائية مالك بن الريب:

ألـم ترنـي بعـتُ الضـلالة بالهـدى وأصـبحت فـي جـيش ابـن عفـان غازيـا[3]

وحُصر الطباق بين الهدى والضلالة.

الهدى: هو الأخذ بما أمره ربه، والابتعاد عن كل ما نهي عنه.

الضلالة: هي الابتعاد عن كل ما أمره ربه، وإتباع الشهوات والحرام.

---

[1]- لسان العرب، مادة (طبق)، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق لعبيدي، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط1، 1995م.

[2]- مالك بن الريب، ديوان، ص 92.

[3]- المصدر نفسه، ص 88.

وهذا التضاد خلق بنية نسقية تقابلية ثابتة مركبة من الهدى وما يرافقه من ثواب، ومن الضلالة، وما يصاحبها من عذاب، مما أدى إلى تحول كبير في القصيدة.

أعطى هذه المتضادة ومضة دلالية لها علاقات إيقاعية تتناغم مع حركة النفس الداخلية التي تقوم على المعنى الباطن الذي يولد المثير ويحقق الاستجابة عند المتلقي.

هذه المقارنة بين الشيء وضده، هي عملية توضيح لما كان الشاعر عليه و كيف أصبح، وإشارة إلى زيادة الحركة واضطرابها، ففي قوله: (بعت الضلالة بالهدى) إشارة إلى تحول كبير في حياته، والحركة الصاخبة حين انتقل من حالة إلى حالة مخالفة، ولعل التضاد الموجود في هذه القصيدة يعكس الصراع، فهي تدعم فعل الحياة لأنّ النبض قد تحرك فيها من البيت الأول حين تمنى أن تعود أيام الغضى.

في حين ترتفع قدرة القارئ على تمييز التشعيبات الدلالية التي أفرزها انفتاح النص، وتباين المعنى بين المتضادين.

2-4- التضمين:

يشكل التضمين أحد المقوّمات التي يتشكل من خلالها الإيقاع ذلك لأنّ دراسة الإيقاع في الشعر لا يتوقف على الوزن والقافية، بل تتعداها إلى ما هو أبعد من ذلك، وقد ورد في اللّسان ضَمَّنَ الشيء بمعنى تضمّنه، ومنهم أن تقول تضمّن الكتاب كذا وكذا[1]، هذا فيما يخص التضمين في المعجم اللّغوي.

والتضمين في العروض العربي أن تتعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه، وقد عُدّ ذلك عيبا من عيوب القافية ما لم يكن البيت الذي يليه تفسيرا أو وصفا أو مؤكدا أو بدلاً مما قبله،

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة ضمن، م9، ص 64.

وبذلك لا يعدّ التضمين عيبًا، لأنّ البيت الأوّل تمّ معناه دون الذي يليه، أو هو توقف البيت في تمام معناه على ما بعده[1]، هذا فيما يخص المعنى الاصطلاحي.

أمّا عروضيا فهو: « تعلّق قافية بيت بالبيت الذي يليه، وقد اشترط القدماء أن يكون الشعر تامًا بنفسه مستقلا عما قبله وبعده فإذا اتصل لفظيا عدّ ذلك عيبا»[2]، هذا قيم يخصّ القواعد العروضية في الشعر القديم أمّا الشعر الحديث وخاصّة "شعر التفعيلة" فقد عدّ، التضمين من بين الخصائص الجمالية التي تبرز شعريّة الإيقاع.

وقد جسّد ذلك "ابن الريب" في قصيدته من خلال قوله:

ألـم ترنـي بعـت الضـلالة بالهـدى وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا.

وأصبحت في أرض الأعادي بعد ما أرانـي عن أرض الأعادي قاصيا[3].

بحيث يلحظ متلقي هذه الأبيات أنّ معنى البيت الأول لا يكمل ولا يتم إلاّ بعد قراءة البيت الذي يليه وقد عملت "الواو" على ربط المعنى بين البيتين فحين يتحدّث "ابن الريب" عن بيعه الهدى واتجاهه للغزو فإنّ البيت الواحد لا يكفيه لإتمام المعاني التي تختلج في صدره بل يتعدّاه إلى ما بعده بحيث يكمل جملته الشعرية من خلاله بحيث « اتّسعت ظاهرة التضمين اتساعًا كبيرًا على مستوى الشيوع الكمّي أو على مستوى تعدد درجات اختراق التلاحم بين أجزاء الجملة»[4]، مما يدل على غنى القصيدة على المستوى الايقاعي.

---

[1]- ينظر: مجدي وهبة، معجم المصطلحات، ص 108.

[2]- عبد النّور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1979، ص 70.

[3]- مالك بن الريب، ديوان، ص 88.

[4]- جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 89.

ومن التضمين أيضًا « ما لم يتم الكلام إلا به كجواب الشرط والقسم والخبر وصلة الموصول»[1].

كقول "ابن الريب" في القسم:

فللـــه دري يـــوم أتـــرك طائعـــا بنـــيّ بـــأعلى الـــرّقمتين ومالـيـــا.

ودرّ الظبـــاء الســـائحات عشـــية يُخبـــرن أنـــي هالـــك مـــن ورائيـــا.

ودرّ كبيـــريّ اللـــذين كلاهمـــا علـيّ شـفيق ناصـح لـو نهانيـا[2].

ينطلق "ابن الريب" في مجموعة قسمه المتتالية تغدو رغبة تعبّر عن بسالته وشجاعته ووفائه، فهو لا يبخس من أهداه نصحا أو نهاه، وهو يرى في هذه الأبيات المتتالية نزهة تتواصل وتحمل في طياتها تضمينات بحيث لا ينقطع بيت عن آخر، فالأوّل متعلّق بما بعده والثاني أشدّ تعلقا بما قبله، وقد شكّل ذلك ارتباطا شديدا بين المعاني وبالتالي الإيقاع.

يخلق التضمين دوما نوعا من الموازاة العروضية في مقابل اللاموازاة الدلالية لأنّه يحصل بحيث لا تقتضيه الدلالة، « وذلك لأنّه يقوم بالفصل بين عناصر متقابلة ومتعالقة أشد التعلّق تركيبيّا»[3].

وهذا ينطبق على الأبيات في قصيدة "ابن الريب" حيث يقول:

« وأشـــقر محبوكـــا يجـــر عنانـــه إلـى المـاء لـم يتـرك لـه المـوت سـاقيا.

ولكـــن أكنـــاف (السُّـــمَيْنَةِ) نســـوة عزيـــز علـيهن العشـية مـا بيـا»[4].

---

[1]- عبد اللّطيف شريفي، زبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1998، ص 112.

[2]- مالك بن الريب، ديوان، ص 90.

[3]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 129.

[4]- مالك بن الريب، ديوان، ص 91.

إذا ما أمعنّا النّظر في هذين البيتين فإننا نجد أنّ هناك تضمينا للاستثناء، بحيث حمل الأول الاستثناء والثاني المستثنى منه (السُّمَيْنَةِ) وبذلك تحقق هناك التضمين.

ونجد القصيدة لا تخلو من تضمينات أخرى متنوعة كقوله:

« وأبصرت نار (المازنيات) مَوْهنا بعلياء يُثنى دونها الطرف رانيا.

بعود النجوج أضاء وقودها مَهًا في ظلال السدر حورا جوازيا.

غريب بعيد الدار ثاوٍ بقفزة يد الدهر معروفا بأن لا تدانيا»[1].

في هذا المثال يرد الجار والمجرور متضمنان في البيت الأول ومتعلّقان أيما تعلق بالبيت الثاني والثالث بحيث يلتمس القارئ أنّ هناك لحمة لا تكتمل ولا تنقطع إلاّ بعد قراءة الأبيات الثلاث معًا وبذلك حدث تضمين دلالي ساهم فيه التركيب أيضا بحيث تم الكلام دونه.

يظهر لنا أنّ قصيدة "مالك ابن الريب" قد تتشابه مع عدّة قصائد في التضمين، لكن لكل منها إيقاعها الخاص من حيث التضمين، وهذا يعني أنّ الإيقاع يفسّر كلية القصيدة ويدخل في كلّ بنياتها، فللكلمة إيقاعها وللحرف إيقاعه وللجملة إيقاعها، حيث تدخل في تركيب مَا.

ومعنى هذا أنّ الإيقاع ليس مجموعة قوالب جاهزة وإنّما هو مكوّن عضوي من مكونات الشّعر، من بينها التضمين الذي يعدّ عنصرًا بانيًا لجمالية القصيدة ودلالتها.

[1]- المصدر نفسه. ص95.

خاتمة

حاولنا من خلال هذا البحث أن نقف على الخصائص المميزة للإيقاع في قصيدة "مالك بن الريب" ولعلّ أهم النتائج التي توصلنا إليها هي:

1. أن مفهوم الإيقاع مفهوم شاسع يتجاوز المكونات العروضية من وزن وقافية، إلى كل ما يحقق التوازن والانسجام داخل النص الشّعري، وهذا ما فرض علينا الالتفاف إلى مكوّنات أخرى في دراسة الإيقاع في قصيدة "مالك بن الريب".

2. التمس هذا البحث ذلك البعد السيكولوجي لدى المبدع في المستوى الإيقاعي "الداخلي والخارجي" حيث وقع الشاعر "مالك بن الريب" تحت الثنائيات من خلال الطباق والسّجع وتجلى ذلك من خلال الرّضا بالموت وعدم الرضا به.

3. هذه المقارنة هي عملية توضيح لحالة الشاعر التي كان عليها والتي آل إليها، بحيث ترتفع قدرة القارئ على تمييز الدلالات التي أفرزها انفتاح النص وتباين المعنى بين المتضادين.

4. بنية الوزن تشبه إلى حد كبير بنية اللغة، فكل لغة تتكون من وحدات صوتية وهي من مكونات الوزن.

5. يعد الوزن أساسًا متينًا في البنية الإيقاعية للشعر والوزن، مما يقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره، وكانت القصيدة من بحر الطويل.

6. جسّد التكرار طاقة إيقاعية تمثلت في الموسيقى الداخلية.

7. ولّد الطباق في القصيدة موقفا معرفيا في دائرة التلقي إذ يقوم بكشف القيم التعبيرية في كافة مستوياتها.

8. عبّر حرف الرّوي عن الحالة الكئيبة التي عاشها المبدع أثناء اللّحظة الشعورية وأسهم في الإيقاع الخارجي.

9. أسهم التضمينات في تشكل الإيقاع الداخلي وبالتالي أحدث جرسًا موسيقيا حكم الإيقاع بشكل عام.

10. تظاهرت جميع المكونات الشعرية وانصهرت في بوتقة واحدة مشكلة إيقاعا أعطى القصيدة رونقا خاصًا.

في الأخير يبقى بحثنا مجدر قطرة في بحر الشعر الواسع ولعله يفتح آفاقا رحبة للطلبة الذين ينهجون نهجا في المستقبل والشكر موصول للأستاذة التي ساعدتنا في انجازه.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1. ابن رشيق القيرواني، العمدة، دار صادر، ط1، بيروت، 2003.
2. أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ط1، مطبعة محمود بك الأستانة.
3. أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللّغة لعربية، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، دت.
4. عبد القاهر الجرجاني، التعريفات، القاهرة، 1938.
5. مالك بن الريب، ديوان مالك بن الريب، تح: الدكتور نوري حمودي القيسي، مجلة المخطوطات العربية، مج 15، ج1، دت.

ب- المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، 1992.
2. ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر للطباعة والنّشر، ط4، بيروت، 2005.
3. ابن منظور، لسان العرب، مج 13، دار صادر، بيروت، لبنان، 2004.
4. الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج4، دار الكتب العلميّة، دط، بيروت، 2003.
5. عبد النّور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1979.
6. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج8، دار الجيل، دط، بيروت.
7. لسان العرب، مادة (طبق)، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق لعبيدي، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط1، 1995م.
8. لويس معلوف، المنجد في اللّغة والإعلام، دار المشرق، ط39، بيروت، 2002.

9. مجدي وهبة، معجم المصطلحات.

ج- المراجع:

1. ابراهيم أمين الزّرزموني، الصّورة الفنيّة في شعر علي الجازم، دار قباء، القاهرة، 2000.

2. ابراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط2، مصر، 1952.

3. أبو السعود سلامة سعود، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء، ط1، 2008.

4. أبي يعقوب بن يوسف السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلميّة، ط1، لبنان 2000.

5. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ط1، المركز الثقافي، بيروت، 1992.

6. بدر شاكر السّيّاب، دراسة أسلوبيّة لشعره، دار وائل للنّشر والتّوزيع، ط 01، 2008.

7. حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشّعري، المطبوعات الجامعيّة، دط، الجزائر، دت.

8. حسن العزفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربيّ المعاصر.

9. حسن عبّاس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات اتّحاد العرب، دط، دم، 1998.

10. حسين نصارة، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثّقافة الدينيّة، ط1، مصر، 2001.

11. زين كامل الخويسكي، محمد مصطفى أبو شوارب، العروض العربي صياغة جديدة، ج2، دار الوفاء، دط مصر 2002.

12. سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قبّاني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010.

13. شكري محمد عباد، مدخل علم الأسلوب، ط2، مكتبة الجيزة العامة، 1992م.

14. عبد الرّحمن تبرماسين، العروض والإيقاع في الشّعر العربي، دار الفجر، ط1، القاهرة، 2003.

15. عبد اللّطيف شريفي، زبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1998.

16. عبد النّور داود، البنية الإيقاعيّة، كليّة الأدب، قسم اللّغة، دط، العراق، 2008.

17. عثمان موافي، في نظريّة الأدب (من قضايا الشّر والنّثر في النّقد العربيّ)، دار المعرفة الجامعيّة، ط3 2000.

18. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشّعري(بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر)، دار الأديب، وهران الجزائر، 2005.

19. فضل عباس، القصص القرآنيّة إيماؤه ونفحاته، دار الفرقان، ط1، عمان، 1987.

20. ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التعبير، تح: نفنى محمد شرف، دط، القاهرة، 1833.

21. محمد عوني عبد الرّؤوف، القافية والأصوات اللّغويّة، الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعي، مكتبة دار المعرفة، ط2، القاهرة، 2006.

22. محمد مقداد شكر قاسم، البنية الإيقاعيّة في الشّعر الجواهري، كلية التّربية للعلوم، قسم اللّغة العربيّة، ج1، العراق، 2007.

23. محمود فاخوري، موسيقى الشّعر، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، دط، سوريا، 1996.

24. مصطفى حركات، نظريّة الوزن (الشعر العربي وعروضه)، دار الآفاق، ط1، الجزائر، 2005.

25.مصطفى صادق الرافعي، إعجاز البلاغة وبلاغة البنيوية، دار الصبح، ط1، لبنان،2007.

26.نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، القاهرة، (دط)، (دت).

فهرس الموضوعات

- كلمة شكر.

- إهداء.

- مقدمة .....أ

I. الفصل الأول: الإيقاع والإيقاع الخارجي.....05-34

1. مفهوم الايقاع.....04

1-1- لغة.....04

1-2-اصطلاحا.....04

2. مفهوم الإيقاع الخارجي.....05

3. مكونات الإيقاع الخارجي.....06

3-1- الوزن 06

3-2- القافية.....24

3-4- الروي.....32

II. الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي.....35-51

1. مفهوم الايقاع الداخلي.....36

2. مكونات الإيقاع الداخلي.....36

2-1- التكرار 36

2-2- الجناس.....42

2-3- الطباق.....45

2-4- التضمين.....47

- **خاتمة 52**

- **قائمة المصادر والمراجع 55**

- **فهرس الموضوعات 60**