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

عنوان المذكرة

البعد الجمالي للإيقاع في قصيدة عنوان الحِكم لأبي الفتح البستي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس في الدراسات الأدبية

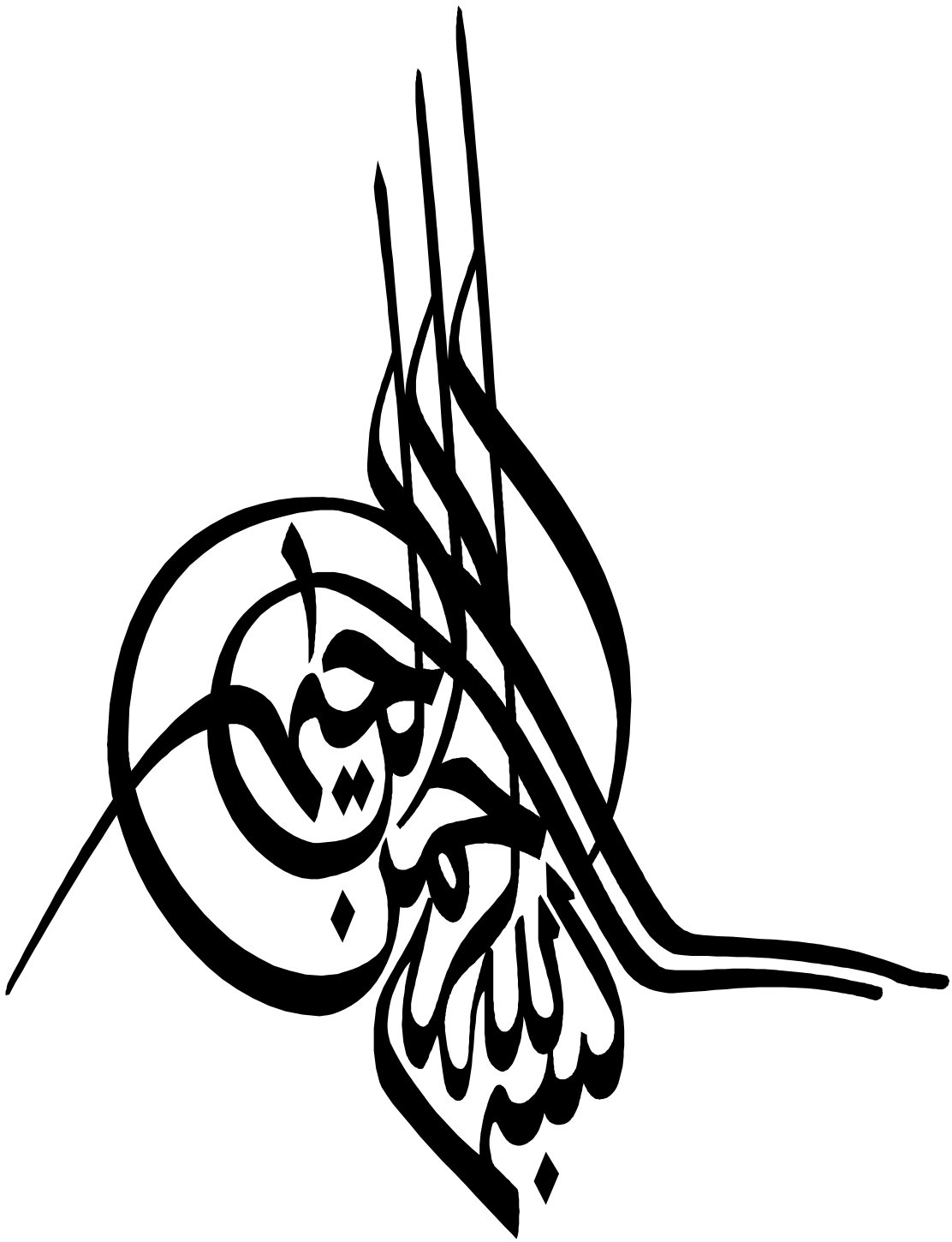
من إعداد الطلبة:

- صباح شطوف
- وسيلة دحماني
- جوهر حنان منصوري

تحت إشراف الأستاذ:

- سالم بن لّباد

السنة الجامعية: 2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

بدأنا بأكثر من يد، قاسينا بأكثر من هم، وعانينا الكثير من الصعوبات وها نحن اليوم والحمد لله نطوي سهر الليالي وتعب الأيام، وخلاصة مشوارنا بين دفتي هذا العمل المتواضع

إلى ينبوع الذي لا يمل العطاء

إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها

إلى **والدتي العزيزة**

إلى من سعى وشقي لأنعم بالراحة والهناء

إلى الذي لم يبخل بشيء من أجل دفعي إلى طريق النجاح

إلى **والدي العزيز**

إلى من علموني حروفا من ذهب ولقنوني كلمات من درر وعبارات من أسمى وأحلى العبارات

إلى من صاغوا لي العلوم وأنفسها وباحوا بعلمهم حروفا ومن فكرهم منارة تنير مسيرة العلوم والنجاح

أساتذتي الكرام

الأستاذ **بوقرة بلقاسم**

الأستاذ **ناوي عبد الناصر**

الأستاذ **مساد محمد**

الأستاذ **قانة نور الدين**

الأستاذ **شرابي السعيد**

الأستاذ **شلبي عبد الوهاب**

إلى كل من كان كالصقر في وقفته معي، حريصا على إتمام هذا العمل

أستاذي المشرف الذي أفتخر بتعاملي معه وفقه الله لما فيه خير والسداد

إلى صديقة الصغر **طيلب خديجة**

صباح شطوف

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل إلى العائلة الكريمة

إلى **أمي الحبيبة** رحمها الله وأسكنها فسيح الجنان

إلى **الوالد** حفظه الله ورعاه

إلى **إخوتي** قرة عيني حفظهم الله

إلى جميع الأصدقاء والزملاء الذين تلقيت الدعم منهم طوال مدة البحث

إلى الأستاذ الفاضل **سالم بن لباد**

الأستاذ المشرف الذي أشرف على بحثنا وتلقينا منه كل الاحترام والتقدير

وسيلة دحماني

إهداء

إلى من علمني حرفا في هذه الدنيا الفانية

إليك يا من أحمل اسمك بكل فخر

يا من أفتقدك منذ الصغر

يا من يرتعش قلبي لذكرك

لله أهديك هذه المذكرة يا **أبي** رحمك الله

إلى **أمي** الغالية التي ترملت من أجلي وأخواي الاثنان وهي لم تتجاوز عقدها الثاني

إلى من كانوا سندي وملاذي وملجئي

إلى من تذوقت معها أجمل وأصعب اللحظات

إلى **أخواي الاثنان**

إلى جميع أفراد أسرتي دون ذكر أسماءهم من قريب أو من بعيد

إلى كل من أضاءوا قناديل العلم والمعرفة في قلبي

إلى رمز التضحية **الأستاذ المشرف**

لك كل الحب والتقدير

جوهر حنان منصوري

خطة البحث

خطة البحث

مقدمة

المدخل: السيرة الذاتية لأبي الفتح البستي

الفصل الأول: ماهية الإيقاع

أولا: مفهوم الإيقاع

أ- لغة

ب- اصطلاحا

ثانيا: الإيقاع الداخلي والخارجي

ثالثا: بنية التفعيلات العروضية في الشعر العربي

رابعا: تطور الإيقاع في الشعر العربي

خامسا: الإيقاع عند العرب القدامى والمحدثين

1. الإيقاع عند العرب القدامى

2. الإيقاع عند العرب المحدثين

سادسا: عناصر الإيقاع

1. الداخلية

2. الخارجية

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لقصيدة عنوان الحكم أنموذجا

1.العناصر الخارجية:

أ. الوزن

ب.القافية

2.العناصر الداخلية

أ. التكرار

ب.الجناس

ج. التصريع

الخاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله المتفردة بالكمال والجمال، الجليل عن النظير والمثال الصمد في كل الأحوال والصلاة والسلام على من قال: "إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة" وعلى آله الكرام وصحابته الأعلام ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الوقت المعلوم أما بعد

فالموسيقى ملازمة للشعر قديما وحديثا، وسر من أسراره ولا يمكن تصور وجود شعر دون وجود موسيقى، فهي ذلك المرشد الأمين النغم الباني للإيقاع الموسيقي الذي يخالط خفقات القلب في الإنسان، لذلك ستبقى عنصرا جوهريا في بنية الشعر والشعراء الكبار أشد حرصا على حضور الموسيقى في شعرهم.

و شاعرنا أبو الفتح البستي أحد الشعراء الذين منحوا الشعر عطاء خاصا، فهو شاعر مجيد وعام له مكانته واعتباره، قيل عنه :"شاعر وقته، أديب ناحيته"، فكانت الموسيقى نهرا متدفقا في شعره والمعلوم أن الشطر الأول في الموسيقى هو الإيقاع الذي يعتبر جوهر القصيدة حيث يهبها رونقا ولذة ويقودها للحس الأبلغ في أذن المستمع ولما كان ميلنا إلى الإهتمام بموسيقى الشعر تولدت رغبتنا في البحث الذي يسعى إلى رصد البعد الجمالي والظواهر الإيقاعية في قصيدة "الحكم" لأبو الفتح البستي.

ولا شك أن البعد الجمالي ورصد البنية الإيقاعية تشكل مستوى أساسي من مستويات النص الشعري إبداعا وتلقيا وهي تستمد خصائصها من ثرائها اللغوي الذي هو تعبير حي ومتجدد عن مخزون الحياة الخاصة والعامة للمجتمع من المجتمعات، ولأهمية

عنصر الإيقاع نجد العلماء العرب منذ القدم يعتبرونه أحد أركان الشعر كما يؤسس الخليل بن أحمد الفراهيدي لهذا المنظور وهو الرائد في اكتشاف بحور الشعر وأوزانه.

و الذي دفعها إلى اختيار هذا الموضوع كون الإيقاع لم يحظ بدراسات شاملة ووافية تحيط به خاصة من الجانب التطبيقي، فاخترنا قصيدة عنوان الحكم نموذجا إذ تعتبر هذه القصيدة فيضا من الطاقة الموسيقية، فنحن بصدد دراستنا لهذه القصيدة والحديث عن ناظمها أبو الفتح البستي، ونرهف السمع لموسيقاه لتي حفل بها في محاولة بسيطة لاكتشاف خصائص البنية الإيقاعية التي تخلق القدرة على تذوقه.

لذا فإنه وجب علينا أن نقف عند جملة من التساؤلات التي تتبادر إلى الذهن منها البحث عن ماهية الإيقاع، وما هو موقف الباحثين منه قديما وحديثا؟ وما هي عناصره؟ وهل استطاع الشاعر أبو الفتح البستي أن يستظهر الجمال الموسيقي في قصيدة الحكم من خلال اهتمامه بالإيقاع الداخلي والخارجي؟

و للإجابة عن هذه التساؤلات شرعنا في التنقيب عن مجموعة من المصادر والمراجع التي تحتوي هذا الموضوع، ولذلك اعتمدنا على كتب اللغة والنقد والبلاغة والعروض القديمة منها والحديثة.

ولتحقيق الأهداف التي ترمي إليها الدراسة اخترنا بعض المناهج منها المنهج الاستقرائي وذلك بتتبع القصيدة وتفكيكها واستخراج قيمها الإيقاعية الخارجية والداخلية مستعينين بالمنهج الوصفي التحليلي أثناء وصف الظواهر الإيقاعية وتحليلها

وارتأينا أن يقوم بحثنا على فصلين اثنين تستبقهما مقدمة ومدخل، فكان المدخل عبارة عن لمحة بسيطة أو نبذة عن الشاعر صاحب قصيدة "عنوان الحكم" أبو الفتح البستي، والفصل الأول جاء تحت عنوان "**هامية الإيقاع**"، فتطرقنا فيه إلى مفاهيم لغوية واصطلاحية، كذلك تحدثنا عن الإيقاع عند القدامى والمحدثين، وضحنا فيه كيف يتم انتقال الإيقاع كظاهرة جلية في الموسيقى من الغناء إلى الشعر، وطبعا عناصر الإيقاع كنقطة أساسية في هذا الفصل، فتحدثنا عن الإيقاع الداخلي التكرار، الجناس، التسريع والإيقاع الخارجي الوزن والقافية ووظيفة كل عنصر في أحداث تنوعات إيقاعية، أما الفصل الثاني فهو عبارة عن دراسة تطبيقية للقصيدة المختارة بحد ذاتها فوصفنا التنوعات الإيقاعية على حسب ما نظم الشاعر فدرسنا القصيدة من ناحية الوزن والقافية كما درسنا البحر مبرزين أهم الزحافات والعلل، كذلك القافية ونوعها وحروفها وحركاتها، وانتقلنا بعدها إلى الإيقاع الداخلي وكشفنا عن أهم العناصر الإيقاعية التي وظفت في القصيدة أهمها التكرار الجناس والتصريع

و في آخر البحث جاءت خاتمة استعرضنا بعض النتائج المتحصل عليها من خلال الموضوع، وبعد الفراغ من هذا البحث كان لا بد من التعريج على بعض الصعوبات التي واجهتنا، فشساعة الموضوع وصعوبة الإلمام بكل ما يحتويه جعلتنا نذكر شيئا ونتغاضى عن شيئا آخر، محاولين إبراز الضروريات، وبالرغم من ذلك فقد بلغ البحث نهايته، ولسنا نطمح إلا أن يكون استحدثنا جديدا في هذا الموضوع، بصفة عامة، وفي

ذلك يعود الفضل الكبير والعظيم للأستاذ المشرف الذي لم نلق منه إلا رحابة الصدر والبشاشة في كل نصح علمي وجهد في سبيل إتمام هذا العمل على أكمل وجه، وفي ذلك الصدد نسال المولى عز وجل أن يحفظه ويرعاه ليكون ذخرا للناهلين من البحور العربية

المدخل

السيرة الذاتية لأبي الفتح البستي

حافظ الشعر العربي على تطوره مع وصول الإسلام إلى الجزيرة العربية، ولكن الشعراء قد أصبحوا أكثر حذرا في الكتابة لقصائدهم الشعرية، فقد آثروا الألفاظ الجيدة القيمة في كتاباتهم، وجعلوا العبارات والألفاظ الغير متناسبة مع قواعد الدين الإسلامي تختفي، وأيضا ساهم انتشار الإسلام واللغة العربية خارج حدود الجزيرة العربية في ظهور "الشعر الحديث".

فالشعر من خلال مفهومه "كلام يعتمد على استخدام الموسيقى الخاصة به يطلق عليها مسمى الموسيقى الشعرية، كّما يعرّف الشعر بأّنه نوع من أنواع الكلام يعتمد على وزن دقيق، ويقصد فيه فكرة عامة لوصف وتوضيح الفكرة الرئيسية الخاصة بالقصيدة".

و من التعريفات الأخرى للشعر هو الكلمات التي تحمل معان لغوية تؤثر على الإنسان عند قراءته أو استماعه، وأي كلام لا يحتوي على وزن شعري لا يصنف ضمن الشعر"[1].

فيعتبر الشعر من الفنون العربية الأولى عند العرب، فقد برز هذا الفن في التاريخ الأدبي العربي منذ القديم إلى أن أصبح وثيقة للتعريف بأوضاع العرب وأحوالهم وتاريخهم وثقافتهم، إذ حاول العرب تمييز الشعر عن غيره من الكلام وأنواعه المختلفة، من خلال استخدام الوزن الشعري والقافية، فأصبح الشعر عندهم كلاما موزونا يعتمد على وجود قافية مناسبة لأبياته، نتيجة لذلك ظهرت العديد من الكتب الشعرية،

[1] الموقع الإلكتروني: http :mawoo3.com

والثقافية العربية التي بينت كيفية ضبط أوزان الشعر، وقوافه وأشكاله البلاغية التي ينبغي إتباعها واعتمادها عند الاستعارة والتشبيه وصنوف البديع والكناية في الكتابة الشعرية، وقد كان للشعراء بصمة خاصة في هذا المجال من حيث طريقة الكتابة، فاختلفت طرق الكتابة من شاعر لأخر، ومن هؤلاء أبو الفتح البستي الذي تميز بقصائده وأسلوبه، فكان من الشعراء الذين ذاع صيتهم أنذاك.

"هو علي ابن محمد ابن الحسين بن يوسف ابن محمد ابن عبد العزيز البستي ويلقب بأبي الفتح، ولد عام 330 هجري ببلدة "بست"، وهي تقع قرب سجستان في بلاد الأفغان علما أنه ينحدر من أصول عربية، ولا بد من الإشارة إلى أنه من شعراء القرن الرابع هجري، وقد ابتدأ مسيرته كمعلم للصبيان في بلدته، ثم عمل كاتبا في بلاط الدولة الغزنوية، ثم ارتحل إلى بخارى، حيث توفي فيها عام 400 هجري.

و قد تتلمذ أبو فتح البستي على يد أبي حاتم محمد ابن حبان وهو من أفضل شعراء عصره علما وكتابتا، وشعرا، وقد كان كاتبا مجيدا حيث كان يختار ألفاظه بعناية فائقة سواء أكانت في الشعر أو في النثر، حيث عرف عنه بأن له طريقة خاصة في التجنيس، ولا بد من الإشارة إلى أنه من كتاب الدولة السامانية في حرسان، وقد ارتفعت مكانته عند الأمير سبكتكين، علما أنّ ابنه خدم سلطان الدولة محمود ابن سبكتكين.

كما تقلد هذا الأخير منصب وزير لإمارة سبت، وهي عبارة عن إمارة صغيرة تابعة لولاية سبحستان، فقد كان سياسيا ماهرا، حيث ظهرت مواهبه عندما افتتح والي غزنة الأمير ناصر الدين سبكتكين، هذه الإمارة حيث اسند إليه منصب رئيس الديوان، ولابد من الإشارة إلى أن هذا المنصب يقابل منصب سكرتير الدولة في الدول الأوروبية، أو منصب رئيس الوزراء في الدول الشرقية، ومن الجدير بالذكر أنه حقق لهذه الإمارة العديد من الانتصارات كما فتح الحصون والإمارات، علما أنه استفاد من خبرته الأدبية وبراعته، فراح يعرّف بعظمتها كما وثّق العلاقات بينها وبين الولايات المجاورة لها وقد نجح في ذلك[1].

و قد كان أبو الفتح رحمه الله تعالى "شاعر عصره، وكاتب دهره، وأديب زمانه في نظم النثر، كما شهد له بذلك معاصروه، وله شعر رائق تكثر الحكم والمعاني البديعية، كما تشيع فيه الصنعة البلاغية العذبة، وله ديوان شعر مطبوع، وله مدائح كثيرة في الإمام الشافعي رضي الله عنه، وله "شرح مختصر الجويني" في فقه السادة الشافعية ذكره له صاحب "كشف الظنون"، وله نثر رائع بديع، يكثر فيه التجنيس والتبديع، فمن أقواله الحكيمة التي جرت مجرى الأمثال: من أصلح فساده، أرغم حاسده، من أطاع غضبه أضاع أدبه، عادات السادات، سادات العادات. من سعادة جدّك، وقوفك عند حدك، الفهم شعاع العقل، حد العفاف، الرضا بالكفاف، المنية تضحك من الأمنية، الدعة،

[1] الموقع الإلكتروني: http :mawdoo3.com

رائد الضعة، من حسنت أطرافه، حسنت أوصافه، أحصن الجّنة لزوم السنة، العقل، جهد النقل، الإنصاف أحسن الأوصاف، إذا بقي ما قاتك، فلا تأسى على ما فاتك.

و قد ترجم له صاحبه الإمام الأديب المؤرخ أبو منصور الثعالبي، في كتابه "يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر"، في إثنين وثلاثين صفحة، فأطنب وأسهب في مدحه والثناء عليه وأورد من نثره العالي وشعره البديع في مختلف الأغراض الشيء الكثير"[1].

"و أكثر أشعار أبي الفتح البستي مقطعان، وأبياتها أبيات القصائد، وفرائد القلائد، وأطول قصائده وأشهرها قافيته النونية في الأمثال، يستهيم في حفظها وروايتها أهل الأدب، يعنى بها الناس حتى الصبيان في المكتب، ومطلعها: "زيادة المرء في الدنيا نقصان"، وقد شرحها غير واحد من العلماء وممن شرحها ذو النون بن أحمد السرمادي البخاري ثم العينتابي، المتوفي سنة 677، وترجمت إلى الفارسية، ذكر ذلك صاحب كشف الظنون"[2].

و الحق أنها قصيدة تفيض بالنصح والهداية والتبصير، ومع العذوبة والفصاحة والجزالة وحسن الصنعة البلاغية الرشيفة، فهي كما قال ناظمها رحمه الله تعالى في أوائلها:

و أرع سمعك أمثالا أفصلها كما يفصل ياقوت ومرجان، و هي أنطق دليل على رفعة أدبه، وبلاغة بيانه، وكياسة أفكاره، وصلاح نفسه، وقد ضّمنها النصائح الغالية

[1] عبد الفتاح أبو غدّة، **قصيدة عنوان الحكم**، د ج، شركة البشارة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، بيروت لبنان، د ت، ص 06.

[2] المصدر السابق، ص 07.

والمواعظ البليغة، فهي لآلئ منثورة، وجواهر منظومة،و كل بيت منها حكمة مستقلة بنفسه، يغني عن قراءة رسالة أو كتاب، فهي من خير الشعر الحكميّ وأبلغه.

قال الإمام الأديب أبو بكر الصولي في كتابه "المصون" ص 09 :"و خير الشعر ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها واُستغنّي ببعضها لو سكت عن بعضها مثل قول النابغة:

فلست بُمستَبق أخاً لا تلُمُّهُ على شعث أي الرجال المهذّبُ

فهذا أجل كلام وأحسنه، ألا ترى أنّ قوله (فلست بمستبق أخا لا تلمه) كلام قائم بنفسه فأن زدت في (على شعث) كان أيضا مستغنيا، ولو قلت (أيّ الرجال المهذب) وهو آخر البيت مبتدئا به كمثل أردته، كنت قد أتيت بأحسن ما قيل فيه، ومن أجل أن هذه القصيدة تضمنت النصائح السامية، وجاءت على هذا المنوال ألحقها بكتاب "رسالة المسترشدين" للإمام المحاسبي في طبعتها الخامسة مع كثرة ما حواه الكتاب من النصائح والمواعظ والإرشاد القويم.[1]

و ذلك لأنّ الشعر تأثيرا على المشاعر لا يشاركه فيه النثر، وأن سما وجزل، فالشعر بجرسه ووزنه وجزالته وبلاغته يفعل في النفس مالا يفعله النثر، وكل هذا متحقق في هذه القصيدة "عنوان الحكم"، ولقد صدق أبو الفتح رحمه الله تعالى إذا سماها أمثالا فقال في آخرها:

[1] عبد الفتاح أبو غدة، المرجع السابق، ص 08.

خذها سوائر أمثال مهذبة فيها لمن يبتغي التبيان تبيان

و النص المثبت فيها يأتي " استفادة من شرح القصيدة النونية للأستاذ حسين عوني العربكري أحد العلماء الأدباء الأتراك، المدرسين في جامع السلطان بايزيد في اسطنبول رحمه الله تعالى، وقد فرغ من الشرح تأليفا في أواسط شعبان المعظم، من سنة 1311، وطبع في اسطنبول سنة 1312 في 127صفحة من الحجم اللّطيف.

و جاء في بعض الأبيات روايات متعددة، أشار إلى بعضها الشارح حينا، ووقف عليها حينا آخر في مصادر ترجمة أبي الفتح البستي أو مصادر قصيدته فانتخب من تلك الروايات أفضلها بحسب نظره الضعيف وأثبته دون الإشارة إلى الروايات الأخرى"[1].

" وتنبيها على الخطأ في نسبة القصيدة إلى ناظمها فقد نسبت القصيدة إلى ناظمها أبو الفتح البستي غير واحد من العلماء الذين ترجموا له، أو أوردوا هذه القصيدة أو بعضها في كتبهم فهي في "في ديوانه" المطبوع، موزعة في صفحة 73، 74 وصفحة 77، صفحة 79 و80 ومجموعها في 61 بيت وأورد بيتين منها ابن الجوزي في "المنتظم" 73:7 وأورده أبياتا كثيرة منها التاج السبكي، في "طبقات الشافعية الكبرى" 294:5 وساق السند المتصل به إلى ناظمها البستي.

[1] المصدر السابق، ص 10.

و كذلك نسب جملة أبيات منها الجمال الأسنوي، في "طبقات الشافعية: 222:1 وأورد القصيدة بتمامها الشيخ أحمد الهاشمي في "جواهر الأدب" 430:2 ونسبها إلى البستي".[1]

و كذلك نسبها إليه الأستاذ خير الدين الزركلي في "الأعلام" 144:5 واكتفى بذكر مطلعها " وزيادة المرء في الدنيا نقصان" ولكنه بعد أن جزم بنسبتها إلى أبي الفتح البستي، قال في حاشية ترجمته وهو يعدد مصادرها مايلي: "و العتبي 27:1-72، وفيه "أطول قصائده وأشهرها التي مطلعها : زيادة المرء. قلت: وفي الُطل السندسية للأمير شكيب أرسلان 546:3، "زيادة المرء" من نظم أبي البقاء صالح ابن شريف الرندي؟"، وقد أشار الزركلي في آخر كلامه إلى استغراب نسبتها إلى الرندي بوضع علامة تعجب في آخر كلامه[2]. (و لقد استره)

و لقد استمد أبو الفتح البستي حكمته وشعره التعليمي الذي شمل معظم نواحي الحياة والمجتمع والكون من مصادر عديدة أهمها:

1- تجاربه وآرائه الخاصة في الحياة، ولقد كانت نفسه غنية بذلك، لأنه تقلب بين سراء العيش وضرائه، وذاق شهده وصابه. واتصل بالناس اتصالا وثيقا عميقا على اختلاف طبقاته وتنوع مذاهبهم ومشاربهم.

[1] المصدر السابق، ص 10.

[2] المصدر السابق، ص 10.

2- ثقافته الواسعة التي كانت تشمل الثقافة العربية الإسلامية، ثم الثقافة الفارسية بحكم بيئته وموطنه، ثم الثقافة اليونانية التي تعلمها المسلمون عن كثب، وكان الفضل في ذلك يرجع إلى أمير غزنة ناصر الدين سبكتكين، ثم إلى ابنه السلطان محمود من بعده وغزواتهما الموفقة فيها.

هذان المصدران اللذان أمدا أبا الفتح بحكمته لم يكونا بالطبع منفصلين في شعره بل كان منهما يمد الآخر ويقويه بحيث تلازما ولم يطغ أحدهما على الآخر، فثقافته كانت تقرر تجاربه وتؤكدها، كما أن تجاربه كانت تبرر هذه الثقافة وتجعلها نابضة بالحياة.[1]

[1] المصدر السابق، ص 17.

الفصل الأول:
ماهية الإيقاع

أولا: مفهوم الإيقاع:

أ- لغة

ب- اصطلاحا

ثانيا: الإيقاع الداخلي والخارجي

ثالثا: بنية التفعيلات العروضية في الشعر العربي

رابعا: تطور الإيقاع في الشعر العربي

خامسا: الإيقاع عند العرب القدامى والمحدثين

سادسا: عناصر الإيقاع

أ- الداخلية

ب- الخارجية

يخلط الكثيرون بين الإيقاع والموسيقى، لاسيما في الشعر على اعتبار أن لا فارق بينهما إطلاقا، فلا يجدون بذلك حرجا من استخدام أي من هذين المصطلحين للتعبير عما يجدونه في الشعر من تناغم وانسجام، فالإيقاع كلمة وردت في الثقافة العربية للدلالة عن مكون من مكونات الموسيقى، درس وصنف في الكتب المتخصصة، ويقابل هذا المفهوم الشعر، ويشترك المصطلحان في كثير من الميادين، طبيعتهما المتعلقة بالزمن، وتعاملهما مع هذا الزمن، وبنيتهما، ونوعية الإحساس الذي يثير السامع، الفطرية التي هي من سمات ملكة ممارستهما، وتلاقي مجاليهما في الغناء.

و المعروف أن الإيقاع هو أي صوت يتكرر أو يحدث بتتابع زمني محدد ومنظم، مهما تباطأ هذا التتابع أو التسارع، وبإمكاننا أن نجد الإيقاع في مظاهر كثيرة جدا، فوقع الأقدام إيقاع، ودقات القلب إيقاع، وصوت دقات الساعة إيقاع، وصوت سقوط قطرات الماء على الإيناء إيقاع، والخطوات العسكرية إيقاع، والتصفيق المنتظم ونفر الأصابع المنتظم إيقاع أيضا، فالطبيعة مليئة بالأصوات الإيقاعية.

و من المهم أن يحدد إطار المصطلح الذي يدور عليه موضوعنا فمصطلحنا هو:

أولا: مفهوم الإيقاع

أ- الإيقاع لغة:

"مأخوذ من الجذر (الوقع)، والوقع: وقع الشيء، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط، والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء وهو آن يوقع الألحان ويبينها"[1].

أ- أما الإيقاع في الإصطلاح:

هو النقلة على النفعة في آزمنة: "محدودة المقادير والنسب، أو التقدير لزمن النقرات، في أزمنة تتوالى، متساوية وكل واحد منها يعي دورا، ويعتبر الإيقاع من أبرز العناصر للخطاب الشعري، وهو مفهوم واسع شامل، وهذا النوع من الإيقاع لا يوجد في النثر بشكل عام"[2].

" ويعتبر العرب أول من استعمل الإيقاع وأول ما نسل أليه "ابن طباطب" في "عيار الشعر" عندما قال: "و للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ...".[3]

" أما الإيقاع عند المحدثين من العرب، فقد شاع عندهم مصطلح "موسيقى الشعر"، وقد عرف "كمال أبو ديب" الإيقاع بأنه: "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي للحساسة

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة وقع، دار صادر، 2003، ص 205.

[2] الموقع الإلكتروني: http : www.rabitatalwaha.net

[3] ابن طباطب، **عيار الشعر**، تحقيق:محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، رد،ت، ط 03، د ت، ص 53.

المرهفة الشعور لوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة تغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[1].

فالإيقاع قائم على الفعالية بين الشاعر والمتلقي، فهي حركة تخرج عن السكون لتعطي للمتلقي إحساسا بالفرح والسرور، أو الحزن والألم.

"فمفهوم الإيقاع تطور تطورا خطيرا، فيه كثير من المفاهيم المعقدة التي خرجت عن المفهوم التقليدي القديم، والموسيقي الحديث، والذي يهتم في الانتظام الحركي، وفي الانتظام الزمني، مع وجود (حركات) وحدات إيقاعية ثابتة تتحكم في هذا الانتظام، ألا وهي التفاعيل العروضية، ليكون الإيقاع خاصية شعرية بمفهومه المنتظم في الحركة والزمن، مما لا يسمح لأي فقرة نثرية أن تتمتع بمميزات إيقاعية موسيقية تتناسب فيها النبرات والنغمات والأدوار الموسيقية، بل تتمتع بموسيقي داخلية فقط، وليس بإيقاع داخلي لأنه لا يربطها انتظام في الحركات والسكنات والنبرات"[2].

ثانيا: الإيقاع الداخلي والخارجي

و نقف عند أكثر من تعريف لكلمة "الإيقاع" ولكن الواضح منها والذي يهمنا تعريفان يرددهما النقاد في كل مناسبة هما الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، وعلينا أن نعطي الكلمة أبعادها العلمية الواضحة والراسخة، لكي لا تختلط الموازين وتختلط الآراء حول

[1] كمال أبو ديب، **في البنية الإيقاعية في الشعر العربي الحديث**، دار العلم، ط 02، بيروت، 1981، د ت، ص 230.

[2] الموقع الإلكتروني : http : www.rabitatalwaha.net

مفهوم الإيقاع، وهنا يمكن القول بأن الإيقاع مفهوم علمي موسيقي واضح، وهذا المفهوم إذا فهمت أبعاده نكون قد فرقنا به بين الإيقاع الشعري بانتظام حركاته وانتظام أزمانه، فهو "الإيقاع الخارجي"، وبين الموسيقى النثرية، جناسها وطباقها فيه الانتظام في الحركة والزمن، وتناسب الزمن أو تساويه بين وحداته الإيقاعية شرط من شروطه، ومن هذا المنطلق يمكن أن ننشد القصيدة أو نغنيها أو يمكن أن نخلق رقصا إيقاعيا منتظما في الحركات، ليتخلل هذا الإيقاع كله فواصل بين كل جملة إيقاعية وأخرى "و هذه الوحدات الإيقاعية المحصورة العدد بنبراتها والتي تطلق عليها "التفاعيل" ولا يتمتع بهذا الإيقاع إلاّ الشعر بإنشاده، أو غنائه، أو بالرقص الشرقي بانتظام حركاته، ومن هنا يمكن القول "لا شعر من غير إيقاع شعري يتماشى مع دقات الدق أو الطبل في انتظام مسافاته الزمنية، عند إنشاده، وهذه الميزات لا توجد في النثر، لأن النثر لا يمكن أن نخلق له نبرات متساوية أو متناسبة في أزمنها الموسيقية، وإن فعلنا ذلك فأنه ينقلب إلى شعر"[1].

فالإيقاع بهذا الشرح والتعريف يبعده عن الجملة النثرية ويقربه من الشعر، وإلاّ ما فائدة علم العروض بتفاعيله وبحوره؟.

و إذا أردنا أن نخلط الأوراق لنجعل الإيقاع كلمة تساير النثر والشعر معاً، فيعني هذا أن كل ما نقرأه أو نكتبه هو شعر إيقاعي، وهذا مرفوض بالمنطق العلمي الصريح،

[1] الموقع الإلكتروني : http : www.rabitatalwaha.net

لأننا سنهدم تراثنا بأيدينا، كمن يضرب رأسه بفأسه لنصل بعدها إلى عدم حاجتنا إلى علم الشعر والعروض، أو لا حاجة لنا في النشيد المدرسي والوطني الذي يعتمد الإيقاع متنفسا له ليعطي النفس إحساسا برصانة الكلمة العربية المؤثرة عند الغناء أو الإنشاد.

"إن الإيقاع الخارجي بمفهومنا العلمي وبالمفهوم الموسيقي العلمي لا يخرج عن كونه انتظام الحركة والزمن بين وحداته "التفاعيل" الإيقاعية والموسيقية معا،أّما كلمة موسيقى، فهي اللحن بشكل عام، وقد يكون هذا اللحن الإيقاعي، وقد يكون عشوائي الإيقاع، ويمكن القول بأن قصيدة النثر تتمتع بأجواء موسيقية، وبموسيقى داخلية أو خارجية، ومن الخطأ أن نقول بأن لها إيقاع داخلي أو خارجي، لأن عباراتها وكلماتها عشوائية لا انتظام فيها"[1].

و من هنا نستنتج بأن "الإيقاع" كمفهوم قد عرف عدة مفاهيم خاطئة قد يكون القصد منها تداخل وتمازج الفنون الأدبية في مسيرتها دون التمييز بين الشعر والنثر لكي يصل هؤلاء إلى بعض ما نادى به الغربيون حول قصيدة النثر والشعر لكي يصل هؤلاء إلى بعض ما نادى به الغربيون حول قصيدة النثر بإيقاعاتهم التي تخصهم، وبتعريفهم الذي يخصهم.

و ظهر في عصرنا هذا مفهوم جديد للإيقاع وهو "الإيقاع الداخلي"، "الموسيقى الداخلية" الذي برز مع الدراسات الأجنبية الفرنسية والإنجليزية لقصيدة النثر، حيث

[1] الموقع الإلكتروني : http : www.rabitatalwaha.net

وجدوا للإيقاع مفاهيم دلالية وبلاغية ومرئية لكنها بالمفهوم العام للشعر فهو الإيقاع الذي ينسجم في المتلقي مع النغمات اللفظية، والذي يشكل مع الإيقاع الخارجي " الوزن والقافية" بنية حسية وذوقية وإيقاعية متكاملة لا يفصل أحدهما عن الآخر[1]"

و إلتف النقاد حول هذه المفاهيم دون أن يجدوا تعريفا دقيقاّ لأقوالهم للفصل بين هذه الإيقاعات "فمنهم من جعل الإيقاع متماشي مع نبرات الكلمات سواء أكان شعرا أم نثرا، وهذا النوع من الإيقاع "كيفي" ولا "كمي"، وفي هذا الخلط الكبير لعدم إمكانية التفريق بين الشعر والنثر منهم من اعتبر الإيقاع شيئا من طبيعته لغة عامة أي أنه خاصية شعرية ونثرية وهذا يعتبر نقيض لمبدأ النظام الإيقاعي وفيه خلط بين الشعر والنثر بشكل عام، ومنهم من اعتبر الإيقاع نغمات تتداخل في حروف الكلمات اللغوية فيها الارتفاع والانخفاض، وهذا الإيقاع العام في كل الأشكال الأدبية نثرية كانت أو شعرية، وبهذا الحال لا يمكن التفريق بين قصيدة النثر أو بين القصيدة التفعيلة أو حتى أي قراءة نثرية، ويقول الدكتور عبد الحميد حمام في هذا الخصوص ما يناقض قولهم قائل: "إن لكلمة الإيقاع في الموسيقى دلالة تختلف عنها في الأدب، وتقتصر علة معالجة المدة الزمنية والنبرة، أّما ارتفاع الطبقة وإنخفاظها والإعادات والتعبير فتتبع لعناصر أخرى مثل اللحن والطبقة والشكل البنائي"[2].

[1] الموقع الإلكتروني : http : www.rabitatalwaha.net

[2] المرجع نفسه.

و لقد استعمل العرب قديما كلمة الوزن لتعني الإيقاع ونسبوه للشعر بشكل خاص وللأوزان الصرفية بشكل عام، ولكنهم قصدوا به الانتظام في الحركة والزمن، أي الانتظام النغمي الموسيقي في الشعر.

و أما عن الإيقاع في الإصطلاح الموسيقي فهو النقلة على النغمة في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، ويعتبر الإيقاع من أبرز العناصر المميزة للخطاب الشعري، وهو مفهوم واسع شامل، وهذا النوع من الإيقاع لا يوجد في النثر بشكل عام".

أما عن وظيفة الإيقاع فيقول الدكتور عبد الرضى علي: "و الإيقاع عنصر أساس في الفنون كافة وعلى أنحاء مختلفة لكنه في الشعر يأخذ شكلا منظما ومهندسا استنادا إلى معايير علم العروض وقوانينه فيها اصطلح عليه ب "الوزن الشعري"، ويقول الخوارزمي: "الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير"[1]، وهذا الإيقاع لا يوجد في النثر.

العربية لغة موسيقية وليست لغة نبرة، ولا مقطعية حسب التقسيم العالمي لإيقاع اللغات "لغات ذوات إيقاع مقطعي، ولغات ذوات إيقاع نبري"، فهي لغة موزونة بتوالي الحركات والسكنات في صيغتها الصرفية، التي ما هي إلا بنية لكلماتها، من صيغ الاسم وصيغ الفعل والصفة، ومنها استمد الشعر تفعيلاته المعروفة، وقد حاول بعض

[1] الموقع الإلكتروني : http : www.rabitatalwaha.net

المستشرقين وأتباعهم من المحدثين العرب تعويض بالإيقاع المقطعي أو النبري دون جدوى، لأن الشعر العربي وليد الخصائص الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية وحتى النفسية، لذلك يتميز بثلاث مستويات من الإيقاع: إيقاع خارجي، إيقاع داخلي، وإيقاع نفسي.

إنّ دارس الشعر العربي يدرك تمام أّنه كثيرا ما يخرج الشاعر عن بعض القواعد اللغوية من أجل تحقيق الإيقاع الشعري السليم الذي تداوله الشعراء العرب فيما يسمى بالجوازات الشعرية، وهذا يعود في الأساس إلى برجماتية الإيقاع في الشعر العربي، والذي يعد من أسس بناء التفعيلات العروضية، لكن إذا كانت مخلة بالقواعد الوظيفية للغة فإن الشاعر قد يقوم بعملية عكسية، أي قد يدخل على الوحدات الإيقاعية في بعض مواضع قصيدته تغيرات، وهي ما نسميه الزحافات والعلل محافظة على سلامة اللغة ومقاصدها، وهذا يتعلق أساسا ببرجماتية اللّغة العربية.

و الضرورات الشعرية في مجملها لا تخرج عن التغيير في بنية الكلمة، أو التركيب مما لا يغير في طبيعة التشكيل الصوتي، بل إنه يسد نقصا في هذا التشكيل الذي لا يجد مندوحة عن تحقيق الإيقاع المنشود من العملية الشعرية برميتها، ومع استعمال هذه الضرورات لا نجد تغييرا جذريا في الزمن الموسيقي، المتأتي عن تغيير بنية الكلمة،

وهي في هذا تشبه الزحاف، وتشترك معه كذلك في أن منها ما هو مقبول مستساغ، ومنها ما هو مستهجن.[1]

لا شك أن شعر العرب وليد الظروف الاجتماعية والبيئية في جزيرة العرب، لذلك يبقى عند حدود الشكل العامل لأدب الذي يتلاءم وحياتهم البدوية، القائمة على نظام القبائل، الذي استم عموما بعدم الاستقرار، " أما في المجال النفسي الفطري، فإنّ العربي يتسم بوجدان صاف وعاطفة عميقة تعزز بأذن موسيقية ترن الكلام، فتقوم معوجه، وتطرب للمستقيم منه، فإذا كانوا هم أصحاب مقولة "لكل مقام مقال" فإنّ هذه المقولة لامست النفس العربية الجياشة من باب ارتباط الكلام بالمكان والزمان والحدث"[2].

و الشعر العربي لم يكن متفردا في كيفية تحقيق الجانب الإنفعالي، بل إنّ الجرس والبنية اللفظية للشعر في كل اللغات – وهو ما يسمى عادة (شكل القصيدة) للتمييز بينه وبين محتواه – هما اللذان يتمظهران بصورة أوضح في عملية التأثير، وهي العملية الأولية في إنجاز الجانب الإنفعالي وعملية التأثير هذه تحمل – كما يرى ريتشارد – بطريق غير مباشر في المعاني التي تفهم من الألفاظ[3].

و من أهم خصائص اللغة العربية موافقتها في تركيبها المقطعي الفطرة الإنسانية السليمة، بحيث تخرج المقاطع الصوتية منسجمة مع الجهاز الصوتي، فلا يشعر مع

---

[1] صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري**، دار الأيام، ط 01، 1996، ص 153.

[2] المرجع السابق، ص 190.

[3] المرجع نفسه، ص 12.

خروج هذه المقاطع بأية صعوبة، فإذا شعر بهذا يعني أن ثمة خللا في نطق المقطع الصوتي، فعلى حد تعبير الرفاعي "ليس ثمة في الأرض أمة كانت تربيتها اللغوية غير أهل الجزيرة ...وليس شيء في تاريخ الأمم أعجب من نشأة لغوية تنتهي بمعجزة لغوية؟"[1].

و لعل أهم القواعد التي تضبط عملية النطق العربي، فيخرج من انسياب مريح هي:

1. لا يبدأ الكلام بساكن مثلما هو الحال في بعض اللغات؛
2. لا ينتهي الكلام بمتحرك؛
3. لا يلتقي ساكنان في العربية، إلا في نهاية الكلام ...

و لقد ركزنا على هذه القواعد الثلاث لإرتباطها الوثيق بالكتابة العروضية القائمة في جانب منها على الحركات والسكنات"[2].

لقد استقى الخليل ابن أحمد الفراهيدي – واضع علم العروض العربي حسب أشهر المؤرخين – أشعار العرب فوجدها لا تخرج عن أوزان معينة، حددها باعتماد الإيقاع الموسيقي الذي يحدث توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري، هذا التوالي الذي يتكرر على شكل مجموعات إيقاعية سماها "تفعيلات"، وقد وجد أنّ الشاعر يلتزم في تكرارها ترتيبا معينا في البيت الشعري ولا يخرج عنه في قصيدته، وهذا ما سماه "بحر القصيدة".

[1] المرجع نفسه، ص 151 . 150.

[2] المرجع نفسه، ص 28 . 29.

يقول سيد البحراوي: "التشكيل الموسيقي في الشعر العربي يقوم على عنصرين اثنين هما التفعيلة وهي نواة موسيقية ذات أداء محدود، والبيت الشعري هو الوحدة الموسيقية المكتملة فنيا وبلاغيا في القصيد القديم"[1].

و قد استطاع الخليل بفضل أذنه الموسيقية المتفردة، وحفظه لأشعار العرب، ودراساته اللّغوية، خاصة الصوتية منها والصرفية، ودراسته لعلم النغم، حيث تثبت بعض المصادر أنه ألف كتابا سماه "النغم"، كل ذلك ساعده على فهم واستخلاص طبيعة الإيقاع في الشعر العربي القديم، وتضيفه إلى الأوزان معلومة، منطلقا من الواقع الشعري، وحاول أن يصف هذا الواقع على شكل قوانين علمية هذه القوانين هي ما سماها بعلم العروض، وقد كان في عمله ذلك براجماتيا، لأنه لم يفترض القواعد من عنده وإنما إعتمد كليا على الاستعمال الفعلي للإيقاعات في أشعار العرب، ولكن السؤال المطروح، لماذا اعتمد الخليل التفعيلات ولم يعتمد المقاطع الصوتية أو النبرة، أو أي خاصة صوتية لتحديد الإيقاع في الشعر العربي؟، إن الإجابة على هذا السؤال قد يكون منطلقها من خصائص اللغة العربية ذاتها، والتي تميزها عن بقية اللغات في العالم من حيث الإيقاع العام، فاللغة العربية كما هو معلوم ليسن لغة نبرية، ولا لغة مقطعية وهما القسمان الأساسيان للغات العلم من حيث الإيقاع، في رأي علماء الأصوات المحدثين، فهم يقسمون لغات العالم إلى لغات ذوات إيقاع مقطعي ولغات

[1] سيد البحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 16.

ذوات إيقاع نبري، فكل لغات العالم تستعمل إيقاعا مرتبطا بحركات إحدى العمليتين، فبعضها تستعمل الإيقاع مرتبطا بالحركات المنتجة للمقاطع الصوتية ويسمى الإيقاع المقطعي، والبعض الآخر يستعمل الإيقاع الناتج عن استعمال الحركة المنتجة للنبرة، ويسمى الإيقاع النبري، ولا يمكن أن نجد في لغة واحدة هذين الإيقاعين.[1]

فمثلا الانجليزية ذات إيقاع نبري، فنلاحظ الجملة التالية:

Which is the train Crewe, please ?

ففي الجملة أربعة مقاطع منبورة هي: Which، train، Crewe، Crewe وهي مقاطع تقع على مسافات زمنية متساوية، ولكن إذا نظرنا إلى المقاطع وهي سبعة، فإننا نجدها على مسافة غير متساوية، وبالتالي فاللغة الإنجليزية لغة نبرية:

/which is /the train / for Crewe / please ?/

بينما نلاحظ في اللغات ذوات الإيقاع المقطعي أن المقاطع الصوتية تقع على مسافات متساوية، مثل في اللغة الفرنسية في المثال التالي:

C'est absolument ridicule، فالمقاطع المنبورة التي وضعنا تحتها خط ليست على مسافات متساوية، وبالتالي فالفرنسية لغة ذات إيقاع مقطعي"[2].

و لكننا نرى أن هذا التصنيف لا يغطي جميع لغات العالم، وربما يقتصر على لغات العند وأوروبية، لأن اللغة العربية في رأينا لم تعتمد إحدى هذين الإيقاعين، بل هي لغة

[1] دافيدا بروكرومن، **علم الأصوات العام**، تر د . أحتد مختار عمر، علم الكتب، ط 02، ص 174 . 172.

[2] دافيد بركرومن، المرجع السابق، ص 148 . 149.

موزونة بتوالي الحركات والسكنات في صيغها الصرفية التي ما هي إلا بنية لكلماتها وما يحكمها من قوانين صوتية وصرفية وتركيبية، من توالي صيغ الاسم وصيغ الفعل: فعل، استفعل، تفاعل ...، واسم الفاعل: فاعل، مفعول...، واسم المفعول، والصفة ...الخ، وما يتعلق بهذا التركيب من قوانين نحوية.

فاللغة العربية إذن لغة موزونة، وقد اختار الخليل من منطلق علمه بخصائص العربية، العناصر الإيقاعية للشعر العربي على شكل تفعيلات، وكان منطلقه صرفيا في تحديد التفعيلات، إذ اعتمد الأوزان المألوفة في ألفاظ اللغة العربية مثل: فاعل، فعول، مستفعل...إلخ، كما اهتم بالخصائص الصوتية في تحديد هذه التفعيلات حيث بناها أساسا على الساكن والمتحرك ومنها استنتج بنية التفعيلات العروضية، لو كان الإيقاع في الشعر العربي مبنيا على توالي المقاطع الصوتية (في تحديد هذه التفعيلات) أو على توالي المقاطع المنبورة لاستطاع الخليل إدراكها، كيف لا يفعل ذلك وهو السباق إلى الكثير من الدراسات اللغوية وخاصة الأصوات؟، بل إن الروايات التي تؤكد أن هناك من العرب من كان على علم بالإيقاع في شعر العرب، ومع ذلك وفي ذلك ما أورده صاحب كتاب (في العروض وإيقاع الشعر العربي).

يقول أبو بكر محمد القضاعي: "تكاد تجزئة الخليل تكاد مسموعة من العرب فإن أبا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال: سألت الخليل بن أحمد عن

العروض، فقلت له: هل عرفت لها أصلا؟، قال: نعم، مررت بالمدينة حاجا فبينما أنا في أحد طرقاتها إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاما وهو يقول له:

نعم لا نعم لالا نعم لا نعم لالا نعم لا نعم لالا نعم لا نعم لالا

قال الخليل: فدنوت منه، فلمست عليه، وقلت: أيها الشيخ ما الذي تقوله لهذا الصبي؟، فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم، وهو علم عندهم يسمى التنعيم لقولهم فيه، قال الخليل: فحججت ثم رجعت إلى المدينة فأحكمتها"[1].

فهذه الرواية – إن صحت – تدل على ظهور إحساس جديد عند العرب يدفع بهم نحو تقنين شعرهم، وليست **نعم** في طريقة العرب التعليمية سوى الوتد المجموع في نظرية الخليل العلمية، وليست **لا** في طريقتهم أيضا سوى السبب الخفيف في نظريته.[2]

و هذا يدل على أن موسيقى الشعر العربي خاصية شعيرية تعارفها الشعراء، وربما أيضا غيرهم من الشعراء الإيقاع، منذ ومن بعيد، فكان الشاعر منهم يعاب إذا خرج عن الإيقاعات العامة التي توارثوها، والدليل على ذلك أن العرب كانوا يعبرون بين جيد الشعر ورديئة فيما يقدمونه من نقد مبني على تربية لغوية أصيلة، فالخليل لم يخترع البحور الشعرية، "و إنما كلن واضح أوزانها مما استخرجه من ماثور الأنغام، والإيقاعات جاعلا لها وجودا حسيا كتابيا مستقلا ضمن المقاييس الثامنية أو

[1] سيد البحراوي، **العروض وإيقاع الشعر**، المرجع السابق، ص 16.

[2] محمد العلمي، **العروض والقافية**، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط 01، 1983، ص 43، (أنظر محمد بوزواوي، **تاريخ العروض العربي من تأسيس إلى الإستدراك**، الجزائر، 2002، ص 51.

التفاعيل"[1]، "لذا ينبغي أن يفهم الإيقاع الشعري العربي على الأساس الموسيقي، لأن الأوزان العربية أوزان موسيقية، فالمدة الزمنية الموسيقية الكبرى/البيت، قد انقسمت إلى أبعاد زمانية إيقاعية صغرى /تفعيلات، هي جملة موسيقية أي نقرات"[2]، وقد ميز الدكتور صلاح يوسف عبد القادر بين نوعين من (التفعيلات) الإيقاع:

أ. **إيقاع موصل:** وهو الذي يتكرر فيه التفعيلة مرة واحدة.

ب. **إيقاع مفصل:** وهو الذي تتناوب فيه التفعيلات.[3]

فمثلا بحد الطويل إيقاعه مفصل، لأن فيه تفعيلتين كما يلي: فعول مفاعيل فعول مفاعيل، أما المتقارب مثلا فإيقاعه موصل لأن فيه تفعيلة واحدة كما يلي: فعولن فعولن فعولن فعلون.

ثالثا: بنية التفعيلات العروضية في الشعر العربي

يقول الدكتور صلاح يوسف عبد القادر: الشعر هو ابن اللغة الأجمل وهو عبارة عن مقطع، وينبغي أن نفهم هذه المقاطع من حقيقتين:

الحقيقة الأولى: هي أنها عبارة عن تشكيلات صوتية لها نشاط جمالي يجب أن يدرك من خلال النشاط اللغوي العام، وهذا النشاط الجمالي له علاقة وطيدة بالنظام الموسيقي من حيث الثالوث المهم في كل من النظام الموسيقي، وهذه التشكيلات

[1] ميشال عاصي، اميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في اللغة والأدب**، ج 2، ص 884، (أنظر المرجع السابق ص 51)

[2] المرجع السابق، ص 51.

[3] أنظر إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في اللغة والآداب**، ص 158.

الصوتية لا تخرج عن سبب ووتد وفاصلة، مع إدراك التفرعات التي انشقت عن هذا الثالوث في نظام التشكيلات الصوتية بفعل عناصر النظام الإيقاعي ...

إن عنصر التشكيل الشعري الأول هو الصوت، والصوت في هذا التشكيل يعتمد على المسافة الصوتية أي البعد الصوتي، وهي مدة مكث الصوت مسموعا إلى زمن محدد، وقد أعطيت المقاطع الصوتية تشكيلا زمنيا معينا مع هذا التشكيل القائم على الحركات والسكنات، أعطى العروضيون لهذه المقاطع مصطلحات نابعة من البيئة البدوية، فالأسباب هي الحبال في الخيمة والأوتاد هي قطع الخشب التي تثبت الحبال، وقد قسم العروضيون المقاطع العروضية على النحو الآتي"[1]:

1. **الأسباب**

أ. **السبب الخفيف:** وهو ما تكون من حرفين أحدهما متحرك والثاني ساكن مثل المقطع الأخير من (فعولن، مفاعيل، فاعلاتن).

ب. **السبب الثقيل:** وهو ما تكون من حرفين متحركين مثل: لم، بك، وتنتهي به تفعيلات كثيرة عند دخول الزحافات عليها مثل: (فاعل، فعول).

2. **الأوتاد**

المتحركان فيه قبل الساكن، وهو ما يتوافق مع الفطرة الصوتية اللغوية، وتنتهي به ثلاث تفعيلات.

[1] المرجع نفسه، ص 32 . 33.

أ. **الوتد المجموع:** وهو ما تكون فيه ثلاث أحرف، الأول والثاني متحركان، والثالث ساكن مثل: بكُم، لَهُ مْ، وسمي وتدا لثبوته النسبي بقلة التغييرات التي تطرأ عليه، وسمي مجموعا لإجتماع المتحركين مثل: المقطع الأخير من (مستفعلن، متفاعلن، فاعلن).

ب. **الوتد المفروق:** وهو ما تكون من ثلاث أحرف، متحركان يفصل بينهما ساكن، وتنتهي به تفعيلة واحدة هي (مفعولات).

3. الفواصل:

أ. **الفاصلة الصغرى:** وتتكون من توالي ثلاث أحرف متحركة يليها حرف ساكن، أو سبب ثقيل يليه آخر خفيف مثل: كَتَبَتْ.

ب. **الفاصلة الكبرى:** وتتكون من توالي أربعة أحرف متحركة يليها حرف ساكن مثل: جَلَسَتَا.."[1]

رابعا: تطور الإيقاع في الشعر العربي

" لإيقاع يمثل ركنا أساسيا في الخطاب الشعري، فقد اعتبره القدماء قاعدة للتعبير بين الشعر والنثر، وهذا ما تبين في تعريف جازم القرطاجي للشعر: "أنه كلام موزون

[1] انظر د.فوزي سعد عيسى، **العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه**، دار المعرفة الجامعية، 2002، ص 20 . 21.

مقفى"[1]، وكان يريد التفريق بين شعر الحق والزائف، ووقف عند تأثير الشعر وأنه بإيقاعه وليد حركات النفس، وليس كلاما موزونا مقفى فحسب ورغم أن ما وصلنا من أقدم قصائد الجاهلين، يعتبر كلاما ناضجا كما نجده بوضوح عند المهلهل بن ربيعة، ورائدا فذا عند ابن أخته امرئ القيس، إلا أن المرحلة بين الحداد والسجع والزجر من جهة، بإعتبارها إيقاعية أولية للشعر العربي القديم، ومرحلة المعلقات الجاهلية باعتبارها أرقى قمم الشعر العربي من جهة أخرى، فهي مرحلة مفقودة ضائعة لا بد أنها مرت عبر مراحل وأزمنة متعددة وممتدة، حتى وصل الشعر إلى الإيقاع الناضج المكتمل في القصيدة العربية الجاهلية، التي جعلت أشكالا إيقاعية متنوعة ومعقدة، وتطلب توازنا ودقة أكبر في الترنم الإيقاعي"[2] .

إن أولى مراحل تطور الشعر العربي، هي الأرجوزة السطورة عن الجعل المسجوعة، التي تعتمد القافية لكنها غير موزونة، ثم السجع الذي ارتقى إلى بحر الجزر[3] .

و لا نجد من التراث الشعري القديم ما يمكن أن نطلق عليه أصل الشعر، أو ما يمكن أن نقول أنه إحدى مراحل التطور، وهمها يكن فالأمر متفق عليه، أن الرابط المنطقي الوحيد بين الشعر وأصوله اللغوية هو الإيقاع، الذي يعول على وحدته الداخلية

---

[1] حازم القرطاجي، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط 2، ص 17.

[2] محمد ابن أحمد وآخرون، **البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة**، القدس، إتحاد الكتب، ط 01، فلسطين، 1998، ص 6.

[3] د.عبد الله الهذامي، **الصوت القديم الجديد**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 11.

والخارجية ويجمع علماء العروض أنه لا فرق بين صناعة الإيقاع، وصناعة العروض، إلا أن ما يعبر صناعة الإيقاع أنها نقسم الزمن بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمن بالحروف المنطوقة.

"و الإيقاع ظاهرة صوتية في الكلام المنطوق بعامة، ولكنه في الكلام المنطوق يكتسب معنى آخر، إذ يجري على أوزان منتظمة متكررة، وقوالب إيقاعية محكمة القياس، تشكل في مجموعها ما يسمى بعروض الشعر، أي القوالب الوزنية التي يجري عليها الكلام المنظوم"[1].

و الإيقاع منه ما هو متناسق يسير على نمط واحد يسمى وزنا، وما دون ذلك يظل إيقاعا، "فالإيقاع يمثل الوزن والوزن نمط من أنماط الإيقاع، أما الموسيقى فهي الأشمل والأعم منها، وهي سبب وجودها، وهما جزء من الكل الموسيقي.

و يبدو أن الشعر العربي نشأ مقترنا بالموسيقى والإنشاد، لذا يتكرر في تراثنا القديم قول "أنشد فلان"، يقصدون قال شعرا، والإنشاد هنا غير الغناء، لكن ذلك يبرز قيمته الإيقاعية الوزنية، فالتراث الشعري العربي القديم نشأ في ظل الإيقاع المسموع والرواية الشفوية المنطوقة والآداء الصوتي بدلا من الكتابة التي لم تكن شائعة"[2].

[1] د. يوسف بكار، د.وليد سيف، **العروض والإيقاع**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط 1، 1997، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 10 . 11.

إن الموسيقى الإيقاعية في الشعر، هي روحة تمثل التشكيل الزماني والمكاني في الخطاب الشعري، لأن الوحدات الإيقاعية الزمنية التي تقابل التفعيلات العروضية، مضافا إليها القافية، بما تضفيه من جرس موسيقي، تعطي نغما خارجيا ما عدا الموسيقى الداخلية التي تعنى بتناسق الحروف وتناسب مخارج الحروف.

خامسا: الإيقاع عند العرب القدامى والمحدثين

إن الإهتمام بعنصر الإيقاع في الثقافة العربية كان منذ فجرها، فقد اهتم به العرب وأولوه عناية، كما كان اهتمامهم منصبا على الشعر والغناء، فالنظام الإيقاعي هو الذي يرسم معالم الصورة التي يتغنى بها الخاطب الشعري.

1.الإيقاع عند العرب القدامى

فإذا خلى ذلك الخطاب من الإيقاع "ذهب ماؤه وسقط موضع التعجب"[1].

و هذا الإهتمام بعنصر الإيقاع الشعري والإلحاح على حتمية الإقتران بينهما في الذوق العربي، قد تجاوز الإيقاع في بعده الزمني حدود الشعر إلى خلود العرب عند الجاحظ حيث قال: "كانت العرب في جاهليتها تحتال في تقليدها[2] بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقنى، وكان ذلك في ديوانها، وكان إدراك العرب لهذه الأخيرة القوية التي تربط بين الإيقاع والشعر وهم يعرفون الشعر العربي سعيا وراء جماليات النص الشعري.

[1] الجاحظ، **الديوان، ج 1**، تحقيق: عبد السلام مهارون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969، ص 85.
[2] المصدر نفسه، ص 53 . 54.

و لعل أول ناقد عربي استعمل مصطلح الإيقاع هو ابن طبابا في كتابه "عيار الشعر"، لما قال: "و للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابهو ما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ فعفا مسموعة ومعقولة من الكدر ثم قبوله واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزاءه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزاءه"[1].

الذي نستخلصه من أول وهلة: هو الجمع بين الوزن والإيقاع، وأن هذا الأخير مقترن بالشعر الموزون وبهما يحصل الطرب للفهم وإدراك حسن التركيب وصحة المعنى إذا اختل اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسب الألفاظ تتأثر الصورة ويقل الفهم على حسب نقصان جزء من أجزائه، أي لكي يتوفر الإيقاع في الشعر لا بد أن يكون موزونا ويتوفر على مايلي: حسن التركيب، صحة الوزن والمعنى وصوابه، عذوبة اللفظ، وهذا يقودنا إلى إيقاع الأصوات وإيقاع المعنى، فالأول يتكون من الوزن وعذوبة اللفظ الذي يراعي انسجام التفاعيل وتجاوبها في الحروف وحسن الأخذ بها ومراعاة اتساق أصوات الكلمات والحروف فيما بينها.

أما الثاني فيتكون من وزن المعنى وصوابه، ويؤلف بين الإيقاعين حسب التركيب واعتدال الأجزاء، وفي الاختلاف بين المسموع الذي هو الأصوات وبين المعقول الذي

[1] ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2005، ص 271.

هو المبين وفي الإتفاق واللإتفاق تصير الصلة بين الصوت والمعنى صلة وطيدة ووثيقة مثلما هي بين السمع والبصر، يقول عبد العزيز الجرجاني: "الكلام أصوات محلها من الاستماع، محل النواظر من الأبصار"[1]، بمعنى انسجام الصورة مع الصوت هو الذي يحدث في النفس اهتزاز وشعور بالمتعة.

و تأتي ذلك الإيقاع عند السلجماتي " الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية، وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم لها كل قول منها واحد"[2].

ورد لفظ الإيقاع عنده في سياق تعريفه للشعر إذ ربط بينه وبين الوزن، يكون الوزن عامل التأليف في المادة القولية وهذا التأليف عددي زماني التكوين يتأسس على المرواحة في توزيع النسب المتساوية، وجعل كل منها زمنا مساو للآخر، وعدا الوزن والقافية من أهم المكونات التي يقيم عليها الشعر وقصر عدد إيقاعي التعادل الحاصل بين الصدر والعجز وبين العروض والضرب، فكما نلاحظ تعريف ابن طباطبا أشمل

[1] عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتبني وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي البحاوي عيسى الحلبي وشركائه، 1386 . 1966، ط 2، ص 412.

[2] السلجماني أبو محمد القاسم، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص 257.

وأوفى من تعريف السجلماسي، ولكن كلاهما يعودان معا بالإيقاع إلى الوزن ومنه إلى الشعر.

أما أبو هلال العسكري فيرى: "و مما يفضل به الشعر أن الألحان التي هي هنا اللذات إذا سمعها ذوو القدائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر، فهو لها بمعزل المادة القابلة لصورتها الشريفة"[1]، هنا ربط واضح لفن الشعر بالموسيقى، إذن مدار الإيقاع في الجمالية عند العسكري والمرزوقي يتصل بنبض الحركات والسكنات وقعها في النفس.

أما صفي الدين البغدادي فيذهب لتعريف الإيقاع "بأنه مجموعة فترات تتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم"[2].

إن نقادنا القدامى فطنوا لمصطلح الإيقاع فربوا الحديث منه بالحديث عن العروض والقوافي ومن ثم تعريف الشعر بهما.

"كما ظهر مصطلح الإيقاع عند الفلاسفة المسامين مع بداية القرن الثالث الهجري لما اشتد النزوع إلى الفلسفة اليونانية خاصة كتب أرسطو، فنال كتاب الخطابه قسط وافر من العناية ومن ثم انتشر المصطلح بين شرح الفلسفة اليونانية"، والإيقاع في كتب

[1] أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، تحقيق محمد أمين الحانجي، مطبعة محمود بك، 1320، ط 1، ص 103.

[2] خليل أده اليبيوعي، **الإيقاع في الشعر العربي**، مجلة الشرق، العدد 20، أفريل 1900، ص 90.

الخطابة اليونانية بمعنى تناسب طبقات صوت الخطيب مع المعنى والموقف الذي يتحدث فيه"[1].

فالعرب نقاد وفلاسفة حاولوا منذ وقت مبكر التمييز بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي بمصطلحات خصوا بها إيقاع الشعر مثل: البحر، الوزن، النظم، على الرغم مما فيها من بعد موسيقى أو أغاني.

يمكن القول أنهم انقسموا إلى فئتين: فئة اعتبرت الإيقاع (الوزن والقافية) هو العنصر الأول في مفهوم الشعر، والفئة الثانية اعتبرت الإيقاع عنصرا من عناصر الشعر لكنه ليس بأهمية عنصر التحليل، وهي فئة متأثرة بجهود الفلاسفة المسلمين كحازم القرطاجي السجلماسي، وقد اعتمدت هذه الفئة الأساس النظري الفلسفي الذي يربط الشعر بالتحليل فيكون بذلك هو جوهر الشعر ثم يأتي الوزن باعتباره نظام صوتي.

بصفة عامة وردت كلمة الإيقاع في الثقافة العربية للدلالة على مكون من مكونات الموسيقي، فظل الإيقاع الشعري لصيقا بالإيقاع الموسيقي، وقابل هذا المفهوم مفهوم الوزن في الشعر، واستعمل العرب كلمة الوزن لنعني الإيقاع، ونسبوه للشعر بشكل خاص، وقصدوا به الانتظام في الحركة والزمن أي الانتظام النفعي الموسيقي في الشعر، حتى غلب على أذهان الكثيرين أنهما مترادفان، لكن الواقعي فسر تلك العلاقة الحتمية بينهما وهي علاقة الأصل بالفرع، والكل بالجزء لاشتراكهما في كثير من

[1] ابن رشد، **تلخيص الخطاب**، تحقيق: محمد سليم سالم، عين الشمس، ط 1، ص 592.

الميادين: طبيعتها المتعلقة بالزمن، تعاملهما مع الزمن، بنيتهما، نوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عند السامع وتلاقي مجاليهما في الغناء، فظل الشعر إذن مجال القول الإيقاعي، وظل الإيقاع وزنيا حتى أصبح البحر منه بحد التفرد القولي، فعل غوص في المعاني كعبيد الأبرص حيث قال: "[1]

– سَلْ الشُعَرَاءُ هَلْ سَبَحُوا كَسَبْحِي بِ حُورَ الشِعْرِ أَو غَاصُوا مَغَاصِي"

2. الإيقاع عند العرب المحدثين

برزت مجموعة من الباحثين والنقاد العرب ممن أبدوا اهتمامهم بقضية الإيقاع وذلك مع اتساع الحركة المعرفية وتشعب مجالات العمل النقدي، فأرادوا الفصل في إعطاء هذا المصطلح تعريفا دقيقا وشاملا حتى يتسنى لهم دراسة ما ينطوي تحته مستعينين أحيانا بآراء المستشرقين من المهتمين بالشعر العربي "لما بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي، عدّوه من الشعر وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب"[2].

فكانت هناك محاولات متتالية أثمرت فيما بعد عددا من الدراسات المتخصصة والقيمة من أهمها:

دراسة محمد مندور في مؤلفه (في الميزان الجديد)؛ دراسة إبراهيم أنيس في (موسيقى الشعر العربي)؛ دراسة محمد الزويهي في (قضية الشعر الجديد)؛ دراسة شكري عيّاد

[1] عبيد الأبرص، **الديوان**، شرح أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 73.

[2] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر العربي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 2، 1952، ص 148.

في (موسيقى الشعر العربي)؛ دراسة كمال أبي ديب في (البنية الإيقاع للشعر العربي)؛ دراسة علي يونس في (النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد)؛ دراسة سيد البحراوي في (العروض وإيقاع الشعر العربي).

فأول المحاولات كانت لمحمد مندور التي سعت لفهم أبعاد الإيقاع فجعل الأمر الأساسيي ن الذين يقوم عليها الفن الأدبي إلى جانب الكّم، فقصد بالحّم "كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زماما، وكل أنواع الشعر لا بد أن يكون البيت فيه مقسما إلى تلك الوحدات، فهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون كتجاوبة كالطويل حيث يسمى التفعيل الأول التفعيل الثالث، والتفعيل الثاني، التفعيل الرابع وهكذا"[1].

ربما على الباحث بالكم هذا الوزن وقصد به كم التفاعيل، فهو يتصور أن الوزن قالب يحدد أبعاده كم التفاعيل الناتج عن توالي المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة.

و يستدرك قائلا: "و لكن هذا الكم الذي يسمى في الموسيقى mesure لا يكفي لكي نحس بمفاصل الشعر فلا بد من أن يضاف إليه الإيقاع المسمى rythme "[2]، إن الباحث يشترط الكّم إلى جانب الإيقاع ثم يشترط في موضع آخر الإرتكاز على جانب الكم فيقول: لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لا بد من الإرتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل ويعود في نفس الموضوع على التفعيل وهكذا"[3] .

---

[1] محمد مندور، **في الميزان الجديد**، نهضة مصر، القاهرة، د ت، ص 233.

[2] المرجع نفسه، ص 233.

[3] المرجع نفسه، ص 237.

و قد عرف الإيقاع محددا دوره بدقة قائلا: "هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هكذا تولد الإيقاع من وجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات"[1]، وإن الإيقاع يتولد في الشعر العربي "من تردد إرتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الأوزان"[2].

نستشف من هذا أن مندور يعتبر من المترددين في قبول الرأي القائل أنّ الأساس الكّمي هو الأساس الوحيد الذي تتكئ عليه البنية العروضية للشعر العربي، إلى أمن يخلص في دراسته أنّ الشعر العربي يجمع بين الكم والإرتكاز وربما كان هذا سبب تعقد أوزانه.[3]

و رغم أسبقية مندور في هذا المجال تتجلى ملامح الغموض وقلة الدقة على دراسته، أما دراسة إبراهيم أنيس فقد جعلت من الإيقاع عنصرا مهما، "فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر في نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[4]، فالإيقاع لم يعطه أنس أهمية بالغة كمفهوم فهو يراه في إنشاد الشعر ليس إلا زيادة في ضغط

---

[1] محمد مندور، **في الميزان الجديد**، المرجع نفسه، ص 234.

[2] المرجع نفسه، ص 241.

[3] المرجع نفسه، ص 240.

[4] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر العربي**، مكتبة الأنغلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 2، 1952، ص 148.

المقطع المنبور من كلمات السطر"[1]، وهنا يتجلى الإتفاق بينه وبين مندور في أن الأساس الكمي ليسهو الوحيد الذي يمد الشعر العربي بموسيقاه التي تميزه عن النثر، بل ثمة عامل آخر يضاف إليه في هذا المجال لكن هذا العامل الآخر ليس هو الإرتكاز "النبر" كما عند مندور بل قد مزجه بين ما قد سماه النغمة الموسيقية التي لا بد من مراعاتها حين الإنشاد التي فيها علو أو هبوط يهد المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان.

"و لكن موسيقى الشعر لا تبدو ولا تحدث أثرها في النفوس إلا مع الإنشاد، والإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتصل اتصالا وثيقا بنغمة الكلام في الصعود والهبوط"[2] .

و قد درس "محمد النويهي" النبرة، ووجد فيه أملا حقيقيا في أن يغير القاع الشعري العربي تغييرا جذريا بالتحويل من نظام طول المقاطع وقصرها إلى نظام النبر، فهو يؤكد على أهميته في الشعر وقدرته على خلق نظام إيقاعي متناسق كونه فاعلية جذرية وبعد بحثه قد قال: " والحقيق البالغة التي تتجلى لنا من هذا كله والتي لا أضننا في حاجة إلى الّإلحاح فيها بعد كل ما تقدم هي أن شعرنا الجديد وإن يكن لا يزال

[1] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر العربي**، المرجع نفسه، ص 149.

[2] المرجع نفسه، ص 158.

مرتبطا بالأساس الكمي التقليدي، قد خطا خطوة لا شك في طبيعتها نحو إدخال النظام النبري في إيقاعه"[1].

و يتخذ "شكري عيّاد" موقفا وسطا بين أنيس والنويهي إذ يرى " أن الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما"[2].

فقد يغلب أحدهما على الآخر من جانب الصفات الغالبة، فيوضح الكّم باعتبار "اللغة العربية لغة كمية للدور الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال"[3].

سادسا: عناصر الإيقاع

1. العناصر الخارجية

أ. **الوزن:** رغم الكثير من المحاولات التي لم ولن تتوقف للخروج عن "العروض" ظل الشعر ملتصقا بالإيقاع ولم يستطع أحد مؤثر أن يفصل هذا التلاحم الذي بارتباطه يعتبر الشعر شعرا وانفصالهما يعتبر كلاما نثريا عاديا.

" إن التاريخ الشعر العربي منذ نشأته، يشهد أنه لم يتوقف لحظة عن إنتاج النماذج الشعرية التي لا تتفق مع قواعد العروض سواء جزئيا، أ, كليا فمنذ نصوص الجاهلية "عبيد ابن الأبرص وامرؤ القيس والنابغة وغيرهم " نجد نصوصا لا يلتزم الوزن الواحد

[1] محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، دار الفكر الحديث، ط 2، ص 245.

[2] شكري عيّاد، **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، مصر، 1968، ص 46.

[3] المرجع نفسه، ص 46.

أو القافية الواحدة، ونجد أبا العاتاهية المعاصر للخليل ابن أحمد يعلن صراحة أنه أكبر من العروض وينظم أوزانا لم يقلها الخليل وبعد ذلك تتوالى الأشكال غير المتقفة مع العروض، وخاصة مع القافية مثل المثلثات والمخمسات والمربعات والمسطحات، ثم الموشحات والأشكال الشعبية المختلفة، ثم بعد ذلك الشعر المرسل، والشعر الحد، وقصيدة النثر في العصر الحديث"[1].

دلالة الوزن

يقال وزن القصيدة: أي هو بيان البحر الشعري الذي كتبت عليه القصيدة الشعرية، عن طريق معرفة تفعيلات الأبيات، ويستدل على البحر من خلال موسيقى الشعر الخاصة بأبيات القصيدة[2].

و الوزن ضرورة بلركيزة نشأة الشعر العربي كله معتمدا عليه ّ ، السعر العربي كله نشأ في ظروف غنائية، وهو في كثيرة يصور شخصية الشاعر وأهواءه وميله[3]، أي أن الوزن العروضي في مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البين الشعري هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[4].

[1] سيد البحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص 99.

[2] كيف تزن القصيدة http//mawdoo3.com

[3] شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص 38.

[4] محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، 1987، ص 435 . 436.

و الوزن كما عرفته نازك الملائكة هو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل[1].

و قد يفضل الشاعر الوزن أحيانا، ويعتبره أساس منطقيا لتجربته الشعرية وليس العكس لأن الفكرة التي هي أساس التجربة الشعرية، وهي قد تسبق الموسيقى والكلمات وقد تتولد من نغم يتملك الشاعر أحيانا، فيسيطر عليه النغم قبل المعنى، فيركض وراء زنين الكلمات[2].

يسعى بعض اللغويين والشعراء وزن القصيدة بتقطيع القصيدة أي تفصيلها تفعيلة تفعيلة حتى يظهر البحر الشعري الذي كتبت عليه، وطبعا يختص الشعر العربي علم العروض الذي وضعه الخليل ابن أحمد الفراهيدي عن طريق توزيع الموسيقى الشعرية على ستة عشر بحرا، حتى تتناسق النصوص الشعرية وفقا لأصولها العربية التي عرفها العرب منذ أن عرفوا الكتابة وإلقاء الشعر والوزن الشعري عدة مبادئ أساسية لا بد من إدراكها تتمثل في:

- **الكتابة العروضية:** وتدل على طريقة كتابة البيت الشعري وفقا لتفعيلاته، أي بإظهار حركات الحروف مكتوبة بوضوح لمعرفة مدى التطابق بين التفعيلات وطريقة كتابتها الصحيحةّ، ويعتمد على كتابة كل شيء ينطق فقط، أي يكون له صوت أثناء القراءة في البيت الشعري سواء كان حرف، أو كلمة، أو حركة إعرابية.

[1] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، ط 4، بيروت، 1974، ص 224.

[2] نزار قباني، أنظر **قصتي مع الشعر**، ص 21.

فالحروف والحركات مثل: الألف، والتنوين، والحرف المشدد، وآخر البيت الشعري، تكتب كلها عند الكتابة العروضية، وهكذا تكتب القصيدة الكلمات حسب لفظها عند وزن القصيدة، أمثلة عن ذلك: لكن: تكتب بالكتابة العروضية لاكنْ، علّم: تكتب بالكتابة العروضية عِلُمْ، منه:تكتب بالكتابة العروضية مِنْهُ و.[1]

تستخدم الإشارات خاصة في وزن القصيدة الشعرية، عند تقطيعها وهما إشارتان:

- (/): وتدل هذه للإشارة على حرف واحد متحرك.؛
- (0): وتدل هذه الإشارة على حرف ساكن.
- **التفعيلات:** لكل بحر شعري تفعيلات خاصة به، وتعرف التفعيلات البحر من خلال مفتاحه، وهو بيت شعري، رئيسي بالبحر، وبين العروض على ثمانية تفعيلات رئيسية، وتتمثل في: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاعلاتن، فاعلن، مستفعلن، مفعولات، ويجب عند تعلم العروض التعرف على مكونات البيت الشعري وأقسامه والتي تتمثل في:

الشطر: يسمى كل طرف من أطراف البيت الشعري بالشطر، ويتألف البيت الشعري من شطرين، لكل شطر من شطري البيت الشعري اسم خاص به فيسمى الأول "الصدر"، ويسمى الثاني "العجز" وتسمى التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني "الضرب"،

[1] مجد خضر، كيف تكتب قصيدة،http//mawdoo3.com ،

وتسمى التفعيلة الأخيرة من كل بيت شعري القافية وهي التي تبنى عليها القصيدة الشعرية، وتتكرر في جميع الأبيات ومن القوافي (الهمزة، الواو، والدال).[1]

ب. القافية:

القافية عن الخليل " هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري وهي إما بعض كلمة أو كلمة وبعض أخرى أو كلمتان"[2].

و القصيدة القديمة العمودية لا تعد قصيدة بدون قافية، وفي تعريف القصيدة التقليدية نجد لزاما التصاق البحر الواحد والقافية الواحدة بمفهوم الشعر وكينونته.

فالقصيدة مجموعة من الأبيات الشعر في بحر واحد وقافية واحدة، قد إلتزن فيها أحكام عروض الشعر، هكذا يعرف القدماء القصيدة[3].

القافية عند العرب صوت، قال الأشعث العرب لا تعرف الحروف أخبرني من أثق أنهم قالوا لعربي فصيح أنشد لنا قصيدة على الدال فقال: "و ما الدال يا أخي؟"، وسألت العرب وغيرهم عن الدال وغيرها من الحروف فإذا هم لا يعرفون الحروف[4].

دلالة القافية: إن علم القافية هو العلم الثاني بعد علم العروض، واضعه الإمام الخليل ابن أحمد الفراهدي، وهو علم متعلق بدراسة أواخر الأبيات الشعرية، فإن كان علم

---

[1] المرجع السابق http//mawdoo3.com

[2] د. عبد المنعم الخفاجي، د. عبد العزاز شرق، **الأصوص القيمة لأوزان الشعر العربي**، دار الجيل، 1992، ط 1، بيروت، ص 125.

[3] المرجع السابق، ص 5.

[4] الأخفش، تاعزة حسن، كتاب **القوافي**، دمشق، وزارة الثقافة، 1997، ص 1.

العروض علم يعرف من خلاله صحيح وزن الشعر من انكساره، نحن هنا أمام علم يعرف به أحوال تهيئات الشعر من حركة وسكون ولزوم وجواز [1].

- **لغة:** تتركب كلمة "قافية" مجردة من ثلاث حروف، اثنان صحيحان وهما القاف والفاء، والثالث حرف علّة – قفا –، ولهذه الكلمة معاني كثيرة ومتعددة، ولهذه الكلمة معاني كثيرة ومتعددة أول معنى لها :الآخر والتتبع مأخوذة من قفا، يقفوا، فالقفا مؤخرة العنق، والقافية من الرأس مؤخرته، كما في الحديث الشريف " يقعد الشيطان على قافية رأس أحدهم" أي قفاه[2].

و قفوت فلان: أي اتبعته، وقفيت على أثره بفلان: أتبعته إياه، ومن قوله تعالى: "ثم قفينا على أثرهم برسلنا"[3].

أما المعنى الثاني للقافية هو الاختيار، واقتفيته : اخترته، وهو صفوتي،و قفوتي، خيرتي، وهذا قفوتي التي اقتفيت ويقال لمن لا يحسن الاختيار "بئس القفوة قفوتك"[4]، إذن القفوة = الصفوة، واقتفى الشيء = اختاره.

أما الثالث لها: العيب ومنها:

---

[1] الدمنهوري، **الإرشاد الشافعي على متن الكافي في العروض والقوافي**، مكتبة مصطفى الباي، مصر، ط 2، 1957، ص 128.

[2] الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة الشعر العرب**، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط 2، 1995، ص 98.

[3] من سورة المائدة، اللآية 64.

[4] الدمخشري، **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د ت، ص 374.

قالوا: قفا فلانٌ فلاناً : اتبعه كلاما قبيحا، وهذه قذيفة عظيمة، وقذيفة بوزن شتيمة[1]، وقفوت الرجل قفوا إذن قذفته بفجور.

هذه أشهر معاني كلمة "قافية" باختصار، وربما تكون لها صلة ببعضها، فالمعنى الأول الذي هو التتبع له صله بالمعنى الثاني الذي هو الاختيار، فالاختيار لا يكون إلا بالتتبع[2].

- **اصطلاحا:** لقد اختلف علماء العروض في إعطاء القافية كمصطلح تعريفا دقيقا وموحد لها، وكان ذلك الاختلاف بصفة ملحوظة.

فالقافية في تعريف الخليل على حسب ما ورد في العمدة "آخر حرف في البيت الأول ساكن يليه مع الحرف المتحرك الذي قبله"[3]، من خلال هذا التعريف يمكن للقافية أن تكون إما كلمة أو أكثر من كلمة، أو كلمة أو بعض أما أبو العباس ثعلب وقرطب: فيذهبان إلى أن القافية هي الحروف الذي تبني عليه القصيدة وهو المسعى رويا.

و يعرفها ابن عبد ربه بقوله: "القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره في كل بيت"[4]، فهو يذهب إلى ما ذهب أبو عباس وقرطب على أن القافية هي حرف الروي الذي تبنى عيه القصيدة.

---

[1] المرجع نفسه ّ، والصفحة نفسها.

[2] حسين الناصر، **القافية في العروض والأدب**، مكتبة الثقافة الدينية، 2002، ص 21.

[3] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في العروض وآدابه ونقده**، تحقيق محمد الدين عيد الحميد، دار الرشاد الحديثة، دار البيضاء، د ت، ص 151.

[4] ابن عبد ربه، **العقد الفريد ج 6**، تحقيق عبد الحميد الترحيني، دار المكتبة العلمية، بيروت، ط 3، 1987، ص 343.

أما الأخفش فيذهب على أنها آخر كلمة في البيت، ورأى في تأنيتها دليلا على أن المقصود هو الكلمة لا الحرف لأن الحرف مذكر، ومما يفسد قول الأخفش أنها الكلمة الأخيرة في البيت، قد تستوعب تلك الكلمة الحروف والكلمات اللوازم القافية، وقد لا تستوعب ذلك، فالقافية مجموعة من الحروف يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، القافية ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات.[1]

و بذلك يكون تعريف الخليل هو التعريف الدقيق والأرجح للقافية، فرأي الخليل عندنا الأصوب، وميزانه أرجح لأن الأخفش إن كان أنما فر من جعل القافية بعض الكلمة دون بعضها، فقد نجد من القوافي ما يكون فيها حرف الروي وحده القافية.[2]

فكما اختلف العلماء والنقاد في تعريف القافية، اختلفوا كذلك في سبب التسمية، وقال التنويخي: "سميت قافية لكونها في آخر البيت".[3]

وجاء في العمدة أن القافية سمية كذلك لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفو أخواتها، والأول عندي هو الوجه، لأن لو صح القول الأخير لم يجر أن يسمي آخر البيت الأول قافية، لأنه لم يقف شيئا.[4]

فالناقد يعتمد الوجه الأول على أن القافية تقفو أثر كل بيت، أما القول بأنها تقفو أخواتها قلم يجزه، ذلك لأن القافية في البيت الأول تأتي في الصدر، فهي تتداخل مع

---

[1] التنويخي، **القوافي**، تحقيق : عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط 2، 1978، ص 66.

[2] ابن رشيق، **العمدة**، المرجع السابق، ج 1، ص 152.

[3] التنويخي، **القوافي**، المرجع السابق، ص 64.

[4] ابن الرشيق، **العمدة**، المصدر السابق، ص 154.

تفعيلة العروض، وبالتالي فإن التغيير الذي يحدثه الشاعر أثناء التصريح حتى تتلاءم العروض مع الضرب، فهنا نقول أن العروض تبعت الضرب وليس العكس، والقافية تابعة وعليه يمكن الجزم أن المكان المعتاد للقافية هو آخر البيت، وتكون إجبارية في أضرب الشعر العمودي، وضرورة تكراره بنفس الصورة في كل الأبيات، ويكون هذا التكرار منتظما بحيث يضفي على القصيدة نوعا من الترنم الموسيقي نستعذبه الآذن وتستأنسه النفس.

من خلال تعاريف العلماء للقافية، نستنتج أن هناك حروفا وحركات مخصوصة تلتزمها القافية وهذه الحروف ستّة وهي: الروي، الوصل، الخروج، الردف التأسيس، والدخيل.

الروي: من أعظم الحروف وأشهرها ما حرف الروي، فهو يلزم في آخر كل بيت، ولابد لكل شعر قلّ أو كثر من روي، ولذا تنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة ميمية أو سينية، أو دالية، إذا كان الروي ميما، أو سينا، أو دالا، وتصلح جميع حروف العربية لتكون رويا ولكنها تتفاوت في وقعها الموسيقي، فمثلا الدال والميم تكونان في غاية الجمال الموسيقي إلا الهاء وحروف العلة، فإنه يشترط فيها جملة من للشروط، أن تكون للتثنية، ولا للجمع، وفي الهاء أن تكون للوقف ولا للتأنيث.

الوصل: هو حرف لين ناشئ عن إتباع حركة الروي، فيكون: إما ألفا، أو واو، أو ياء، أو هاء تليه، أمثال عن الوصل يقول أحد الشعراء:[1]

[1] عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 143.

– كنت لي ظلا على الأرض وريفا كنت لي معنى سماويا لطيف

أما الهاء التي تلي الروي في بعض الأحيان فإما أن تكون ساكنة مثل تَحَارِبُه، أو متحركة مثل فَرِحَاُمهَا، وسمي الوصل وصلاً "لأنه وصل حركة حرف الروي، وهذه الحركات، إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين"[1].

الخروج: و هو حرف مد يلي هاء الوصل الناشئ عن إتباع حركاتها فهو إّما واو بعد الضم أو ياءا بعد الكسر، أو ألفا بعد الفتح "و إنما سمي خروجا لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي".[2]

الردف: هو حرف مد (ألف، واو، ياء) قبل الروي مباشرة من دون فاصل فمثال ألف المد: كمقول طرفة بن العبد:

– أقلي اللوم عادل أو العتابا و قولي إن أصبت لقد أصابا

" وإنما سمي ردفا لأنه ملحق في التزامه وتجعل مراعاته بالروي، فجرى مجرى الردف لراكبها، لأنه يليه وملحق به"[3].

التأسيس: هو كل ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد صحيح، وهي تأتي على ضربين: الأول أن تكون هي والروي كلمة واحدة، والموضع الثاني: أن يكون من

[1] رضوان النجار، **الجواهر في البحور والدوائر**، المكتبة الوطنية، تلمسان، ط 1، 2000، ص 10.
[2] المرجع نفسه، ص 11.
[3] المرجع نفسه، ص 11

كلمتين مختلفتين، "و إنما سمي تأسيسا، لأن الألف هنا للملاحظة عليها كأنها أسّ للقافية"[1].

الدّخيل: هو الحرف المتحرك الواقع بين التأسيس والروي مثل كلمة سارِب، الراء في هذه الكلمة هي الدخيل، ولا يمكن الكلام عن الحروف دون الكلام عن حركاتها، فهي مرتبطة بها أشد الارتباط، وعددها ستة كعدد الحروف، وقد نظمها صفي الدين الحلي بقوله:

- "إن القوافي عندنا حركاتها سِتٌ على نسق بهنّ يلاذُ
- رس وإشباعٌ وخذْو ثم تو جيه ومجرى بعده ونفاذ"[2]

فأولى هذه الحركات المجرى وهي حركة الروي المطلق أي متحرك، ثانيها النفاذ وهي حركة هاء الوصل، ثالثها الجذوة، وهو حركة ما قبل الردف، رابعها الإشباع وهو حركة الدخيل وخامسها الرّس، وهو حركة ما قبل التأسيس، ولا يكون إلا فتحة، وآخرها التوجيه وهو حركة ما قبل الروي.

[1] المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[2] الأحمدي نويوات، **المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 3، 1983، ص 368.

أنواع القافية: القافية نوعان

أ. القافية المقيدة:

"هي ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا"[1]، سميت بذلك "التقييد الروي: لأنه ممنوع الحركة كامتناع المقيّد من التصرف"[2].

و الذي يميز القافية المقيدة هو أن آخر عناصرها هو الروي لا شيء بعده، وبعد تتبعناّ إليه في الديوان لم نعثر لها على أي أثر، فالشاعر لم ينظم ولا قصيدة على روي ساكن ضمن القصائد الموحدة الروي.

و هذا يوافق ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أنّ "هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يتجاوز 10%"[3] .

و من خل هذا يتضح " أن الشاعر العربي التقليدي يميل إلى تفضيل استعمال الحركة بدل السكون ولكن استعماله لها يلعب دورا إيقاعيا أولا ثم دورا نحويا ثانيا، لأن تعيين الحركة سيساعد على إدراك الدلالة، خاصة أن اللغة العربية ما تزال تحتفظ بالإعراب من دون سائر اللغات السامية الأخرى"[4].

---

[1] صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري**، الأيام، ط 1، 1997، ص 138.

[2] ابن سراج الشنتريني، **المعيار في أوزان الشعر**، تحقيق: رضوان الداية، دار الملاح، ط 3، 1979، ص 119.

[3] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر العربي**، مكتبة الأنجلو، مصر، 1965، ص 117.

[4] محمد بنيسي، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، دار التنوير، بيروت، ط 2، 1985، ص 185.

ب. **القافية المطلقة:** "هي ما كان راويها حرفا صامتا متحركا"[1]، وسميت بذلك لأن حركة الروي تسعى الإطلاق "لأنه بها أطلق وتسمى المجرى"[2].

و قد ورد هذا النوع بشكل مكثف في الديوان بنسبة بلغت 78 . 84 % توزع رويها المتحرك بين الفتح والضم والكسر عبر القصائد.

2. العناصر الداخلية

أول ما ينبغي الإشارة إليه عند حديثنا عن الإيقاع الداخلي، هو أن كلمة "داخلي" لا يقصد بها موقع ذلك الإيقاع، وإنما للتمييز بينه وبين الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية.

"موسيقى الشعر لا تقتصر على القافية والوزن على الرغم من أهميتها ومكانتها ولكنها تتجاوزهما لتشمل تأليف الحروف وتنوعها لا ينحصر الإيقاع الشعري على الوزن والقافية أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية بل يتعداه إلى طبيعة التراكيب اللغوية للقصيدة أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية"[3].

معنى ذلك أن عناصر الإيقاع تكتمل على مستويين: عناصر خارجية: مستوى الوزن والقافية، وهذا ما تطرقنا إليه سابقا ومستوى جرس الألفاظ، أو ما يطلق عليه موسيقى داخلية وهي العناصر الداخلية للإيقاع.

---

[1] صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري**، المرجع السابق، ص 138.

[2] ابن سراج الشنتريني، **المعيار في أوزان الشعر**، المرجع السابق، ص 121.

[3] إبراهيم رماني، **الغموض في الشعر الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 209.

في تعريف بعض الباحثين "النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور بين وقع الكلام، والحالة النفسية للشاعر، أنه المزاوجة بين المعنى والشكل بين الشاعر والمتلقي"[1].

إن الاهتمام بالإيقاع الداخلي يرجع إلى بحوث القدامى في البلاغة وفن القول فنجد مصطلحات مثل: الرونق، السلامة، الحلاوة، الطلاوة، كثيرة الورود في كتبهم، ولعل هذا راجع إلى وعي مبكر لدى هؤلاء بأن الإيقاع لا يتوقف عند الوزن والقافية، وإنما هناك عناصر أخرى تدخل في تشكيله، فهذا أبو الهلال العسكري يقدم نصيحة للمبتدئ في قول الشعر، أجمل فيها كل مكونات الإيقاع الداخلي وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأحضرها على قلبك وأطلب لها وزنا يتأنى فيها إيرادها، وقافية يتحملها.

فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى أو يكون في هذا أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك، "و لأنْ تعلموا الكلام فتأخذه من فوق فيجبي سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلو فيجيء وكزا فجا، ومتجعدا جَلفا"[2]

إلى جانب أبي الهلال العسكري "وجدنا ابن سنان الخفاصي الذي تبنيه إلى الموسيقى الداخلية بإشارته إلى القيم الصوتية، وذلك أثناء دراسته لأصوات الألفاظ والتي حدد عناصرها الجمال الصوتي البحث فيها"[3].

---

[1] جيدة عبد الحميد، **الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980، ص 354.

[2] أبو الهلال العسكري، **الصناعتين**، تحقيق محمد أمين الخانجي، مطبعة محمد بك، ط 2، 1320هـ، ص 104.

[3] ابن سنان الخفاصي، **الفصاحة**، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط 1، 1982، ص 90.

أما القصيدة العربية الحديثة، يعتبر الإيقاع الداخلي من أبرز الإشكاليات النقدية التي أثارها نظرا للتباين الشديد والواضح بين النقاد العرب المعاصرين في النظر إلى هذه الظاهرة "فإن القصيدة التراثية الجيدة لم تكن تقدمها خاصة أن الوزن بحاجة ماصة إلى الإيقاع الداخلي حاجة الجسد للروح لكي يتميز القلب بالقلب، ويختلف الوزن عن الوزن من بحر نفسه عن الإيقاع، الأمر الذي لحمة حية توصل بين الشكل والمضمون"[1].

يقول شوقي ضيف في هذا الموضوع: "أن الموسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما يضبطه قواعد علمْي العروض والقوافي ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراّء"[2]، إذن من المظاهر التي لمحناها على المتن المدروس للإيقاع الداخلي فهو غني بخدائط إيقاعية تعني البنية الإيقاعية وتتكامل مع الإيقاع الخارجي لننتج نصوصا غنية من النواحي الصوتية وأولى هذه المظاهر:

أ. **التكرار**: يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم في فهم النص، ومن المفيد أن نشير إلى أن هذه الظاهرة سّنة من سنن العرب في أشعارها، ومن سنن

[1] علوي الهاشمي، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي وقفات نقدية**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج3، المجلد 73، 1998، ص 295.

[2] شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، مصر، ط 6، 1981، ص 97.

العرب التكرار والإعادة وإرادة الإبلاغ بحسب العناية، وعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله ثناؤه في قوله ﴿فَبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُما تُكَذِّبان"[1].

إذ يفرض السياق تجلية للمعنى وتركيبة له، ورغبة الشاعر في التوحيد المفصل، ومن ثم تنمية المعنى وتبلوره "إن أسلوب التكرار يحتوي كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه".[2]

فهو في **اللغة:** من الكّر بمعنى الرجوع، يقول ابن منظرو: "الكر، الرجوع يقال كزه وكّر بنفسه ... والكر مصدر كر عليه يكّر كّرا، وكرورا وتكرارا، عطف عليه وكر عنه، رجع وكرر الشيء، وكرره: إعادة مرة أخرى، الرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه هو التكرار".[3]

أما في **الإصطلاح:** فهو : "تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد إّما للتوكيد أو زيادة التنبيه، أو التهويل، أو التعظيم، أو التلذذ بذكر التكرار".[4]

---

[1] ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة**، تحقيق أحمد حسن بسيح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997، ص 77.

[2] نازك الملائكة: **قضيا الشعر المعاصر**، المرجع السابق، ص 263.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، دار الصادر، بيروت، ط 1، 1997، ص 5.

[4] ابن معصوم، **أنواع الربيع في أنواع البديع ج 2**، تحقيق: شاكر هادي، مطبعة العراق، ط 1، 1969، ص 34.

و لعل بنية التكرار من أكثر الأشكال التعبيرية التي يستخدمها الشعراء في بناء نصوصهم الشعرية لما تحققه من تناسب بين الوحدات اللغوية وما يترتب عن ذلك من توافق إيقاعي ودلالي، الأمر الذي جعل لهذا المصطلح حضور عند البلاغيين العرب القدامى وأولوه عناية خاصة فرصدوا أشكاله وأطلقوا المصطلحات البديعية استنادا إلى موقع تردد في الكلام فتحدثوا عن التردد والتصدير ورد الإعجاز عن الصدور حتى استقر الأمر عندهم على أن الوظيفة هي التأكيد والتقرير ولفت الانتباه "التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس والتفريق، والجمع مع التفريق ورد العجز عن الصدر في علم البديع"[1].

ب. **الجناس:** إن الجناس نوع من أنواع البديع، وهو الوسائل الفنية الأثيرة لدى الشعراء المبدعين في تشكيل خطابهم الشعري لما ينطوي عليه من درجة عالية من التماثل الصوتي والتخالف الدلالي محدثا إيقاعا داخليا، لذلك يرى الشاعر أن الإتيان به في ديوانه من أجل تزيين نصوصه الشعرية لما له أثر جمالي حيث تأنس النفس البشرية لوقع جرسه وأثره الإيقاعي في الأسماع على القلوب، "قد يكون للفظ المتجانس،

[1] مفتاح محمد، **تحليل الخطاب الشعري** "**إستراتيجية التناص**"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 3، 1992، ص 34.

أيضا دروا إيقاعي يولد أثرا موسيقيا تنجذب إليه النفس"[1]، لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه، ويأخذها نوع من الاستغراب فائدته الميل إلى الإصغاء إليه.

و قد عرفه أصحاب البديع بعبارات مختلفة اللفظ متفقة المعنى، قال ابن المعتز: "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام أي أنها تشبهها في تأليف حروفها"[2]، وعرفه قدامى: "هو أن تكون في الشعر معان متغيرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة"[3].

إذن هو تشابه كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى، فالشاعر لا يلجأ إلى بنية التجنيس لإقامة تناغم صوتي بين مواقع الصياغة فقط، وإنما ليخلق نوعا من التشويش الدلالي والغموض الذي يوقظ ذهن السامع وانتباهه.

و قد تعددت صوره وأشكاله وتعددت أنواعه لدى البلاغيين، فبعضهم يجعل نوعا منه قسما حتى وصلوا بأقسامه إلى أثنى عشر، وبعضهم جعله قسمين، وعلى رأسهم الخطيب القزويني حيث قسمه على قسمين هما: الجناس التام، والجناس غير التام، وهذا التقسيم استفد في الدرس البلاغي.

ت. التصريع: إن المطالع الشعرية في رؤية النقاد القدامى من المواضيع الأكثر حاجة للاهتمام من الشعراء، فالحق أن المطالع تحتوي ما لا تحتويه الأبيات الأخرى

---

[1] محمد كراكي، **خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فارس الحمداني**، هومة للنشر، الجزائر، ط 3، 2003، ص 107.

[2] ابن المعتز، **البديع**، دار الجيل، ط 1، 1990، ص 17.

[3] قدامة ابن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1966، ص 96.

من القصيدة من حيث الأثر ووقعها في النفس " ينبغي للشاعر أن يحّود إبتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"[1]، فتنبهوا لخصوصية ذلك التشكيل الفني الذي امتازت به المطالع وأولوه كبير العناية وأسموه بالتصريع.

هو في المطالع مظهر من مظاهر القصيدة العربية عندما تكون نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني.

"إنما وقع التصريع في الشعر ليدل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة، وإما قصيدة، وليعلم أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر"[2].

و التصريع مأخوذ من المصارعين الذي هما بابا البيت، جاء في العيون الغامرة التصريع تبعية العروض (آخر الصدر) للضرب (آخر العجز) قافية ووزنا وإعلالا، وسمي البيت الذي له قافيتان مصرعا تشبها بمصراعي باب البيت المسكون، واشتقاقه من الصرعين وهما نصف النهار، فمن غدوة إلى انتصاف النهار صرع، ومنه إلى سقوط الشمس صرع"[3].

و لئن أدرج التصريح في باب الإيقاع الداخلي على غير ما درج عليه بعض النقاد في إلحاقه بباب القوافي، فلأنه "في المستحب في نظم الشعر من الواجب فيه، علاوة على

---

[1] ابن الرشيق القيرواني، **العمدة ج 1**، المرجع السابق، ص 217.

[2] هاشم مناع، **الشافي في العروض والقوافي**، دار الفكر العربي، بيروت، ط 3، 1995، ص 235.

[3] الدماميني، **العيون الغامرة عبى خبايا الرامزة ج 1**، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص 140.

أنه يعلن على بدء وحدة تكرارية ينهض بها، وهو يربط في الشعرية العربية بالصنعة والتوحيد"[1].

من هنا رأى النقاد العرب أنه من المستحب للشاعر أن يصرّع قصيدته فإذا لم يفعل كان كما يقول ابن الرشيق "كالمتسور الداخل من غير باب"[2]، أي الذي يثب من فوق الحواجز، وعليه أصبح التصريع مظهرا أساسيا من المظاهر الإيقاعية التي اتكأت عليها القصيدة العربية القديمة.

فجعل المصارع الأول في البيت مثل القافية يبعث القصيدة نوعا من السحر والجمال، وإن كان المطلع مصرعا، فإن ذلك يشد انتباه المتلقي بعد أن يأسره بالموسيقى التي يبعثها، "و التصريع يلعب دورا موسيقيا يراه الكثير من الشعراء والنقاد على قدر كبير من الأهمية إذ أنه يحدث لونا من ألوان التماسك النصي فضلا عن التماسك الإيقاعي في البنية الشعرية"[3].

ث. **التدوير**: هو مصطلح عروضي قديم وشائع في شعر الشطرين " ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة"[4]، إذ تنقسم الكلمة تقع بين عروض البيت من الشعر وبداية عجزه، فيوصف البيت حينئذ بأنه مدّور، أو فيه تدوير

---

[1] محمد ولد عبري، **السياق والأنساق في الثقافة المورتنية**، دار نينوي، دمشق، 2009، ص 215.

[2] ابن الرشيق القيرواني، **العمدة ج1**، المرجع السابق، ص 177.

[3] مصطفى أبو الشوارب، **البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين**، المرجع السابق، ص 125.

[4] ابن الرشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الإرشاد الحديثة، ج 1، الدار البيضاء، د ط، ص 177.

وهو في تعريف العروضيين البيت الذي اشترك شطره في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني.

و قد عرف هذا المصطلح في التراث النقدي العربي باسم المداخل أو المدمج (عند ابن الرشيق) ويرمز له في وسط البيت بحرف "م".

و يعتبره بعض النقاد ضرورة فنية تقتضيها طبيعة التجربة، ويدونه صالحا لاحتوائه المشاعر المحتدمة والعواطف المتدفقة التي يستوعبها الشطر الأول فيمتد الشعور إلى الشطر الثاني.

فيلجأ الشاعر إلى التداخل بين شطري البيت ليتيح لنفسه مجالا موسيقيا رحبا فيكون دمج الشطرين معا معينا في التعبير عما يجول في خياله من دون أن يقف شطر البيت وعجزه حائلا بينه وبين ما يريد، فيمنع هذا الاندماج النص ثراءً موسيقيا ودلاليا في آن واحد.

فإمتداد البيت واندماجه حرق استقلالية الشطرين على المستويين الصوتي والدلالي، عللا حين يبقى كل شطر محتفظا بقيمته الوزنية بها يحتويه من عدد التفعيلات التي اقتضتها طبيعة البحر المنجز.

و انتشرت ظاهرة التدوير في البحور ذات تفعيلتين (المركبة) أكثر منها في البحور ذات التفعيلة الواحدة (الصافية).

فالتدوير أحد عناصر البناء الموسيقى للنص الشعري في محاولة من الشاعر على فتح صدر البيت على عجزه، ويكون عفويا لديه عندما تكون هناك ضرورة لغوية أو وزنية، وما على الشاعر هنا إلا أن يقدر بإذنه وحسه الموسيقي فيدور متى رأى أن التدوير لا يخل بانسيابه وموسيقى البيت، فالشاعر وحده قادر على أن يفوض نغمة موسيقية مدورة على أذن المستمع.

إذن هو ظاهرة إيقاعية، إنشادية داخل البناء الشعري وتظهر واقعيتها في كسر رتابة الشطرين، وإثراء الإيقاع بالقيمة الصوتية والدلالية المتولدة في الأبيات.

ج. **الحوار**: لم يكن التكرار ولا الجناس ولا التصريع ولا التدوير أنماطا إيقاعية يتكئ عليها الشاعر في رسم بنيته الإيقاعية وإنما عاضدها نمط آخر هو الحوار.

إذ يمكن للحوار المصاغ صياغة شعرية أن يمنح إيقاعية مضافة لإيقاع القصيدة فهو بطبيعته ذو طابع صوتي يعزز الصورة الفنية ذات الطابع السمعي.

يقوم هذا النمط الإيقاعي الذي اعتمدته المتن "على إقامة علاقة بين الذات المتظلمة وذات أخرى أو ذوات مّما يخلق بينها حوارا قائما على تعدد الأصوات الأمر الذي يستلزم تنوعا في الإيقاع وتعددا في السجلات اللغوي وهو ما لم تكن تتسم به التقليدية القائمة في الغالب على صوت أحادي وعلى إيقاع خارجي رتيب وسجل لغوي وحيد".[1]

[1] محمد ولد عبدي، **السياق والأنساق**، المرجع السابق، ص 266.

و النصوص التي تحتوي على هذا النمط "تفتح للذات الشاعرة متنفسا نفسيا تعبر من خلاله عن خصوصيتها"[1]، لذلك لجأ إليه الشاعر ليعبر عن أعماقها وطبيعة همومه وتطلعاته وستكتفي بالتمثيل فيما بعد في قص بعنوان الحكم لأبو الفتح البستي.

فقصيدة الحكم "تضج بالألوان الإيقاع الداخلي على مستوى الحرف واللفظة فالعبارة"، الإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقة ووقدة تومئ إلى المشاعر فتجليها وتحسن التعبير إلى أدق الخلجات وأخفاها"[2].

وعلى أنماط أخرى في مجموعة من الظواهر الأسلوبية كالتدوير والجناس والتصريع التي كان لها دور في إحداث تنوعات موسيقية وإبراز جماليات الشعرية نجدها إشارة منه على تحديه وتمكنه من اللغة والعروض.

فما يزال الإيقاع الداخلي عند الشاعر يصدر عن تقليد أو محاكاة، فهو لا يفرض نفسه على الإيقاع الخارجي، إلا باكتمال نضج الشاعر الموهوب الذي يضع بصمته في القصيدة.

و كل ما تقدم إلينا يتضح لنا أن للموسيقى أثر هاما في الشعر على اعتبار أنها من بين الأدوات الفنية عنده فهي التي تساعد على معرفة مدى صدق الشاعر في عواطفه، ومدى معايشته للتجارب التي عبر عنها.

---

[1] المرجع السابق، ص 266.

[2] عبد الرحمن آلوجي، **الإيقاعي في الشعر العربي**، دار الحصاد، دمشق، ط 1، 1985، ص 79.

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية لقصيدة عنوان الحكم انموذجا

أولا: العناصر الخارجية:

أ. الوزن

ب. القافية

ثانيا: العناصر الداخلية

أ. التكرار

ب. الجناس

ت. التصريع

شرح قصيدة أبو الفتح البستي

هذه القصيدة التي هي موضوع مذكرتنا نافعة ومفيدة ومليئة بالحكم المتنوعة والتوجهات النافعة، والإرشادات المسند إلى الأخلاق والآداب، وأعمال القلوب مما يتحقق بالعناية بها فهما وعملا نفع عظيم وثمار كثيرة وهي تعرف بعنوان الحكم، لما اشتملت عليه من الحكم العظيمة البليغة النافعة، والمفيدة، نظمها شاعر مجيد وعالم له مكانته واعتباره، قال عند الذهبي رحمه الله: "شاعر وقته، وأديب ناحيته"، وهو أبو الفتح على ابن محمد ابن الحسين البستي المولود علم 330ه والمتوفي عام 400ه.

هذه المنظومة اعتنى بها طلاب العلم حفاظا ومذاكرة، وعقدت مجالس لتذاكر مضامينها، والعناية بالحكم العظيمة التي اشتملت عليها.

وفي هذا الصدد سنتطرق إلى شرح هذه القصيدة وسنعلق على ما تيسر لنا فهمه، سائلين المولى عز وجل أن يوفقنا في ذلك:

"نظم أبو الفتح البستي تلك القصيدة من البحر البسيط الكامل في تفاعيله ووادع فيها كثيرا مما تفرق من قوله في الحكمة في ديوانه، مبسطا لها، ملخصا إياها كي يسهل حفظها وفهم ما فيها من مبادئ الأخلاق الفضيلة.

ولقد قدم لقصيدته بمقدمة عامة في أربعة أبيات، ذكر فيها بعض الحقائق الهامة في حياة الإنسان، و التي تظهر له بالتأمل وعند التحقيق فيها، وليس بالنظرة العابرة التي تغتر بالظواهر، فيقول:[1]

- زِيَادَةُ الْمَرءِ فِي دُنْيَاهُ نُقصَان وَكَسْبُهُ غَيْرَ مَحْضِ الْخَيْرِ خُسْرَانُ
- وكُل وِجْدان حَظَ لإِثْبَاتُ لَه فَإِن مَعنَاه فِي التحْقِيقِ فقْدَانُ

ثم ينتقل إلى تأكيد هذا المعنى بأمثلة حسية، مستعملا الاستفهام الإنكاري للتسليم بصحتها، فيقول:

- يَا عَامِرَ خَرَابِ الدَارِ مُجْتَهِدًا بِاللهِ هَلْ خَرَابِ الْعُمْرِ عُمْرَانُ؟
- وَيَا حَرِيصًا عَلَى أَمْوَال يَجْمَعُهَا أَنسِيتَ أَنَ سُرُورَ الْمَال أَحْزَانُ؟

أي أنك تستطيع أن تعمر ما خرب من دارك بمقدرتك، فهل تستطيع مثل ذلك فما خرب من عمرك؟، وأنت أيها الحريص على المال تجمعه من كل وجه، هل نسيت أن السرور الذي يأتي من وراء ذلك هو في حقيقته حزن، لما ينتاب صاحبه من هم بالمحافظة عليه وخشية دائمة من الضياع، ثم من محاسبة عليه في الآخرة من إنفاقه في وجه وغير ذلك".[2]

[1] أبو الفتح البستي، **عنوان الحكم**، تحقيق وتعليق عبد الفتاح أبو غدة، شركة البشار الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، 1464 هـ، ص 21.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ثم يقوم بعد ذلك أبو الفتح بإجراء هذه الأمثال أو الفضائل النفسانية التي تسبب السعادة الحقيقية لا الظاهرية للإنسان، ويبدأ بالإحسان، فيذكر أن فيه العز كل العز لفاعله،لأنه يتمكن به من استعباد القلوب وامتلاكها وهو الوسيلة المؤكدة للوصول إلى ذلك، ثم يذكر بعد ذلك العفو عند المسيء وهو أيضا نوع من أنواع الإحسان والتفضل، ثم مد يد المعونة لكل من يضع ثقته في شخصك فهي شيمة الحر من الرجال.

– أَحْسِن إِلَى النَاسِ تَسْتَعْبِد قُلُوبَهمُ فَطَالَمَا اسْتَعْبَدَ الإِنسَانَ إِحْسَان

"ثم يوالي أبو الفتح سرد حكمه ومواعظه ذاكرا الحكمة وما يستفيد المرء لو عمل بها، فيتحدث عن مسالمة الناس وجدواها لسلامة الإنسان

– مَنْ سَلَمَ النَاسَ يَسْلَمْ مِن غَوَائِلِهِم وَعَاشَ وَقَرِيرَ العَينِ خَلْقَانَ"[1]

وبعد جعله من الفضائل التي عددها أبو الفتح في قصيدته "يواصل الحديث بعد هذه النصائح التي تتعلق بالروابط بين الإنسان ومجتمعه، فيذكر بعضها النصائح الخاصة بالإنسان في ذات نفسه، فيتكلم عن صيانة الوجه من التبذل فالأحرار لا يتبذلون وعن عدم التكاسل في الخير، وعن التحلي بالتقي والعلم فبدونها لا تكون للإنسان فائدة على الحقيقة".[2]

[1] أبو الفتح البستي، **عنوان الحكم**، المصدر نفسه، ص 23.

[2] المصدر السابق، ص 24.

تتواصل القصيدة مع جملة من المواضيع التي أدرجها أبو الفتح فيها من النصائح وتحذيرات من بعض ما يتعلمه الإنسان، كذلك تحذير للظالم والمستبد وتخويفات من عواقب ظلمه.

كذلك تحدث عن التحلي بالتقوى والعقل والعديد من الخصال الحميدة التي ينبغي على الإنسان التحلي بها، كذلك تطرق إلى فوائد العلم ومساوئ الجهل.

لم تخلو القصيدة من النصح خاصة فئة الشباب والشيوخ، أما الشباب فنصحته لهم هي إلا ينتشوا بكأس الشباب وما ينتجه لهم من متعة، إما نصيحته للشيوخ، فهي أن لا ينبهوا ويكونوا نصحاء لأنفسهم، "و يختم أبو الفتح قصيدته بالتحدث عن الله وواسع عفوه، وكريم مغفرته لكل الذنوب، ما دام المرء عامر القلب بالإيمان والإخلاص".[1]

- "كُلَ الذُّنوبِ فَإِنَّ اللهَ يَغْفِرُها إِن شَيعَ المَرءُ إِخْلاَص وإِيمان
- وكُل كُسْرٍ فَإِنَّ اللهَ يَجْبِرُه وَلِمْ كَسْرِ قَناةِ الدِينِ جُبْرانُ"[2]

"ثم يحث على حفظ قصيدته والحرص عليها، فهي امتثال سائرة مهذبة بالتجربة، فيها تبيان لكثير من وجوه الخير في الدين والدنيا ولا يضرها إن لم يقلها شعار فحل كحسان بن ثابت شاعر رسول الله صلى الله عليه وسلم، فالعبرة بالقول نفسه وما فيه من حكمة رائقة أو معنى بديع،ور عبرة بعد ذلك بقائله:

- خُذْهَا سَوَائِرَ الأَمْثالِ مُهذَبة فِيهَا لِمَنْ يَنْبَغِي التِبْيانُ تِبْيانُ

[1] أبو الفتح البستي، المصدر نفسه ، ص 25

[2] المصدر نفسه ، ص 25.

– مَا ضَرَ حُسانها –والطّبعقائِ لُهاَ– إِنْلَ م يَقُلْهقَ رِيع الشِعْرِ حَسَانُ"[1]

و من دراسة هذه القصيدة تبدو للمرء بعض الملاحظات، أهمها: أن أبا الفتح البستي عاد إلى ارتداء ثوب المعلم بطريقة قوية ومباشرة، فقد فرغ لهذه القصيدة بكل جهده وبلاغته وأطال فيها، وكأنه في حلقة درس بين طلبة يوجههم ويثقفهم، كما كان يفعل في الماضي إذ كان في شبابه معلما.

لكنه هذه المرة عاد معلم محملا بكثير من التجاربّ، التي اكتسبها من حياته السياسية والاجتماعية، واحتكاكه بالكثير من النماذج البشرية، مما أكسبه نظرة واعية وبصرا بمختلف شؤون الحياة.

كذلك فلم يكن تلاميذه هذه المرة مجموعة خاصة تتلقى درسا في فرع خاص من فروع المعرفة، بل اتسعت حتى شملت كل فرد من أفراد الإنسانية له عقل ووعي يريد بهما معرفة الطريق السليمة التي توصل إلى الخير والسعادة.

1. العناصر الخارجية

أ. **الوزن:** ولتبيان البحر الشعري الذي كتبت عليه القصيدة، عن طريق معرفة تفعيلات الأبيات، عمدنا إلى التقطيع العروضي للقصيدة، واتخذنا هذا التقطيع لعدة أبيات كمثال لمعرفة البحر الذي كتبت عليه:

[1] المصدر نفسه، ص 26

1. زِيَادَةُ الْمَرْءِ فِي دُنْيَاهُ نُقْصَانُ وَرِبْحُه غَيْرُ مَحْضِ الْخَيْرِ خُسْرَانُ

زِيَدْ تُلْ مَرْ ءِ فِي دُنْيَاهُ نُقْ صَانُ وَ وَرِبْحُه غَيْ رُ مَحْ ضِ لْخَيْ رِ خُسْ رَانُ وَ

0|0| 0||0|0| 0||0| 0||0| 0|0| 0|0| 0||0|0| 0||0| 0||0| 0|0|

مُتَ فْعِلُنْ فَ اعِلُنْ مُسْ تَفْعِلُنْ فَعْلُنْ فَعُولُ مَفَ اعِلُنْ مُسْ تَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

2. وَكُلُّ وِجْدَانِ خَطٍّ لَا ثَبَاتَ لَهُ فَإِنَّ مَعْنَاه فِي التَّحْقِيقِ فُقْدَانُ

وَكُلُّ وِجْ دَانِ خَطْ طَنْ لَا ثَبَتْ لَ هُ وَ فَ إِنَّ مَعْ نَاهُ فِ تَحْ قِيقِ قُقْ دَانُ وَ

0||| 0||0|0| 0||0| 0||0| 0|0| 0||0|0| 0||0| 0||0|

مَفَ اعِلُنْ فَ اعِلُنْ مُسْ تَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مَفَ اعِلُنْ فَ اعِلُنْ مُسْ تَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

3. يَا عَاذِلِي خَرَابِ الدَّارِ مُجْتَهِدًا بِاللهِ هَلْ خَرَابِ الْعُمْرِ عُمْرَانُ؟

يَاعَذْ لِي خَرَابِ دْدَارِ مُجْ تَهِدَنْ بِلْلَاهِ هَلْ خَرَابِ لْعُمْ رِ عُمْ رَانُ وَ؟

0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0|0| 0||0|0| 0||| 0||0|0|

مُسْ تَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْ تَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْ تَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْ تَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

4. وَيَا حَرِيصاً عَلَى الأَمْوَالِ تَجْمَعُهَا أَنسِيتَ أَنَّ سُرُورَ الْمَالِ أَحْزَانُ؟

وَيَا حَرِيصَنْ عَلَلْأَمْوَالِ تَجْمَعُهَا أَنْسِيتَ أَنَ سُرُورَ لْمَالِ أَحْزَانُ وَ؟

0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0|0| 0||0|0| 0||| 0||0|0|

مَفَ اعِلُنْ فَ اعِلُنْ مُسْ تَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَ فْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْ تَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

5. عَرِ الفُؤَادَ عَنِ الدُّنْيَا وَزِينَتِهَا فَ صَفْوُهَا كَدَرٌ وَالوَصْلُ هُجْرَانُ[1]

عَرِ لْفُؤَادَ عَنِ دُّنْيَازِينَتِهَا فَصَفْوُهَا كَدَرٌ وَلْوَصْلُ هِجْرَانٌ

0|| 0|| 0|| 0|| 0|| 0|| 0|| 0||

مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

الجدول الأول: الأسباب

السبب الخفيف	السبب الثقيل
هَلْ، فِي، يَا، كَمْ، لَا، إِنْ، كُنْ، مَنْ، مَا، لَمْ، صُنْ، ذُو، لَوْ	رع، لَهُ ، عَنِ، لَكَ، مَنِ، هُو، دَعِ، بِهِ، قَدِ، بِكِ، هَبِ

يظهر من خلال التقطيع العروضي للأبيات أن التفعيلات المستخرجة ثرية بالأسباب، سواء أكانت أسباب خفيفة أو ثقيلة.

الجدول الثاني: الأوتاد

الوتد المجموع	الوتد المفروق
، إِلَى، قَلَمْ، قَلَنْ، تَقَى، نُهَى، إِذَا، رَعَى، نَعَمْ، فَهُوَ، كَمَا، تَكُنْ، كَفَى، أَخَا، يَكُنْ، بِهَا، لِمَنْ.	غَيْرِ، مَحْضِ، أُنَتَ، إِنَّ، كَأَنَ، لَيْسَ، جَادَ، مَدَّ، نَحْوِ، قَامَ، طَبْعِ، صَلِّ، رِفْقُ، مَلِ، مَاءِ، فِيهِ، قَبْلَ، حَسْبُ، كُنْتَ.

[1] أبو الفتح البستي، **عنوان الحكم**، المصدر نفسه، ص 33.

يظهر جليا من خلال التفعيلات المستخرجة من الأبيات بعد تقطيعها عروضيا غنى هذه التفعيلات بالأوتاد المجموعة والمفروقة معا.

الجدول الثالث: الفواصل

الفاصلة الكبرى	الفاصلة الصغرى
	لَهُ وْ، لِخَرْاْ، مَعَهَاْ، نَ سُرو، دَعَنِ دْ، هَ اَاْ، كَرُنْ، عَكَ أُمِ، صِلُهَاْ، ///0، ///0، ///0، ///0، ///0، ///0، ///0، ///0، ///0، صَلُ يَاْ، بَهُ وْ، مَتِهْي، يَلَهَاْ، عُسِيْ، لَكَ فِي، لَتِهِي، أَمِنْ، كَ فَإِنْ، ///0، ///0، ///0، ///0، ///0، ///0، ///0، ///0، ///0، كَ بِحَبْ، تَصِهَاْ ///0، ///0

من خلال التقطيع العروضي للأبيات القصيدة نجد أن التفعيلات المستخرجة مليئة بالفواصل الصغرى بينما الفواصل الكبرى تنعدم ولا تظهر في التفعيلات.

من خلال التقطيع العروضي للقصيدة يظهر عدة تغييرات طرأت على التفعيلة الأساسية للبحر البسيط ويظهر ذلك من خلال الجدول التالي:

مُسْتَفْعِلُنْ 0||0|0|	فَاعِلُنْ 0||0|	مُسْتَفْعِلُنْ 0||0|0|	فَاعِلُنْ 0||0
فَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ فَعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ مَفَاعِلُنْ	فَعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ

و من هنا نلخص إلى أن البحر الشعري الذي كتبت عليه القصيدة من خلال معرفة تفعيلات الأبيات هو البحر البسيط

بنية التشكيل الإيقاعي للبحر البسيط "مفتاحه"

- إنّ البسيط لديه يبسط الأمل مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ[1]

فالبسيط بحر مزدوج التفعيلة: مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ، سماه الخليل بالبسيط "لأنه انبسط عنه مدى طويل".[2]

و قبل سمي بالبسيط "لان الأسباب انبسطت في أجزاءه السباعية فحصل أول كل جزء من أجزاءه السباعية"

وتكرار تفعيلتي " مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ" يمنح الأبيات سهولة السرد والبسط فأوجد الشاعر غايته من خلاله.

[1] الموقع الالكتروني: ar.m.wikipedia.org تعديل 28 مارس 2018 في 18:35.

[2] ابن رشيق، **العمدة، ج1**، المصدر السابق، ص 136.

ولقف استخدم أبو الفتح هذا البحر ذو الخصائص الملحمية والحيوية الموسيقية الضاربة في أعماق ذاكرة المتلقي، فكثيرة هي القصائد التي اتخذت هذا البحر إطارا موسيقيا لها كمعلقة "الأعشى" وبردة "كعب ابن زهير" وصولا إلى ملحمة "أبي تمام" في فتح العمورية وغيرها في أدبنا العربي.[1]

ب. القافية:

وَ إِنْ أَسَاءَ مُسِيئٌ فَلْيَكُنْ لَكَ فِي عُرُوضِ زَلَّتِهِ صَفْحٌ وَ غُفْرَانُ[2]

وَإِنْ أَسَاءَ مُسِيْئٌ نْ فَلْيَكُنْ لَكَ فِي عَرُوضِ زَلْلَتِهِي صَفْحُنْ وَغُفْرَانْ وٌ

0|||0||0|||0|||0||0|||0|||0||0|0|

مَفَاْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

القافية

القافية: هي رَانْ ٌو وهي قافية مطلقة

0|0|

حرف الروي: هو حرف النون وظهر جليا من مطلع القصيدة وحتى آخرها فالقصيدة تدعى نونية "أبو الفتح البستي".

الوصل: في هذه القصيدة يظهر الوصل في حرف الواو الذي نتج عن إشباع حرف الروي مثل: خسرانو، فقدانو، عمرانو، أحزانو، هجرانو، مرجانو، احسانو، انسانو، غفرانو ...إلخ.

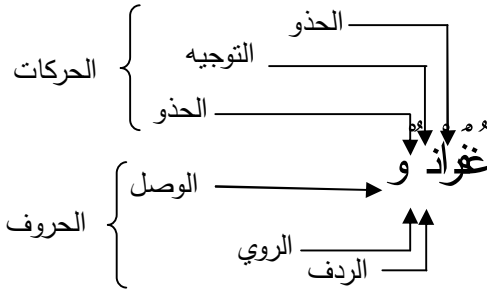
---

[1] التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 30.

[2] أبو الفتح البستي، **عنوان الحكم**، المصدر السابق، ص 34.

الردف: وهو حرف المد الذي تأتي قبل الروي مباشرة دون فاصل وفي قصيدة عنوان الحكم الألف هو الردف مثل: خسرانو، فقدانو، عمرانو، أحزانو، هجرانو، مرجانو، احسانو، انسانو، غفرانو ...إلخ.

ويمكننا توضيح عناصر القافية فيما يلي:[1]



القافية مطلقة فالراوي وهو النون – حرف صامت متحرك– ومطلقة لان حركة الروي تدعى الإطلاق وتسمى المجرى.

لجا الشاعر في تعبيره إلى القافية المطلقة التي تجمع صوت النون مع حرف الوصل "الواو" مما يؤدي إلى تصاعد الوتيرة الموسيقية مما يؤديه تتابع صوتي لين، يفصلها صوت النون من جذب القارئ لمحتوى النص.

ولقد دلت القافية على حال الشاعر التي استدعت النصح والإرشاد والحث على عمل الخير، ولعل ذلك من أجل أن يبلغ رسالته بأتم معنى فيسمع القارئ حاجته أمام ضمّ حرف الروي فتدل على الوظمة والرفعة والسمو والفخامة.

[1] الطالبة رحماني ليلى، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض وموسيقى الشعر، 2015/2014.

فالقافية عند أبو الفتح البستي مرتبطة اشد الارتباط بمعنى القصيدة و مبناها، فإلى جانب الإثارة الموسيقية التي تثبتها في النص الشعري من خلال ذلك التكرار المنتظم للأصوات في أواخر الأبيات، فهي تؤدي وظيفة دلالية، فلقد نظمت متناسبة مع طبيعة الموضوع ولاسيما حرف الروي الذي جاء معبرا عن إيحاءات دلالية وصوتية وردت في أكثرها ضمن القافية المطلقة المتبوعة بحرف لين

2. **العناصر الداخلية**

أ. **التكرار**: نلاحظ في قصيدتنا عامل التكرار بكثرة وهو وارد في عدة أشكال، فنلمس التكرار الحرفي أو الصوتي مثل: خسران، يسمعك، أحسن، الناس، الإنسان، إحسان، الجسم، النفس، يستعبد، مسيء، استعان، استوى، تحسب، سبحان، السرد، سد، سيئة، استمر، سيرته.

فنلاحظ هيمنة حرف السين في كثير من أبيات القصيدة، هذا ما يظهر الوظيفة الهامة التي يقوم بها التكرار الصوتي في مثل هذه الحالة وهي وظيفة الربط بين أجزاء القصيدة، فيصبح التكرار علاوة عن جملة إيقاعها، بطاقة كبيرة عاملا من عوامل انسجام القصيدة وترابطها.

عدا عن ذلك تكرار حرف الروي في كل أبيات القصيدة 64 مرة، محدثا بذلك الانسجام الإيقاعي، والالتحام الصوتي فتكراره في القصيدة يزيد الإيقاع ثراءا فحرف

النون من حروف الغنّة تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها، كذلك التكرار اللفظي فيظهر في كل نواحي القصيدة فمثلا في البيت السابع:

- أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم فطالما استعبد الإنسان إحسان[1]

تكررت لفظة "الناس" ولفظة "استعبد".

كذلك تكررت لفظة الجسم في البيتين الثامن والتاسع:

- يا خادم الجسم كم تشقى بخدمته أتطلب الربح فيما فيه خسران

اقبل على النفس واستكمل فضائلها فأنت بالنفس لا بالجسم إنسان[2]

ففي البيت السادس عشر

- من جاد بالمال مال الناس قاطبة إليه والمال للإنسان فتان[3]

تكررت لفظة المال مرتين، مرة الأولى في الشطر الأول، والثانية في الشطر الثاني، وكذلك البيت الثامن عشر حيث تكررت لفظة "سلطان" في كلا الشطرين:

- من كان للعقل سلطان عليه غدا و ما على نفسه للحرص سلطان[4]

و في البيت الثامن والعشرين تكررت لفظة "الدهر" مرتين وفي كلا الشطرين

- من استشار صروف الدهر قام له على حقيقة طبع الدهر برهان

[1] أبو الفتح البستي، المصدر السابق، ص 34.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص 35.

فالتكرار هنا لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة داخل النص الشعري وإنما ما تتركه هذه اللفظة في اثر انفعالي في نفسية المتلقي فهو يعتبر إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه.

فنستطيع القول أن الشاعر أبو الفتح البستي عمد إلى التكرار ليركز على المعنى ويرسخه في ذهنية المتلقي من زاوية، وتأكيد المعنى من زاوية أخرى.

و ليحدث الإيقاع الذي يدخل في تعداد ألوان الموسيقى الداخلية فتغدوا هذه الموسيقى صورة نفسية يتفاعل معها المتلقي فيستفيد من النصائح والإرشادات التي هي غرض هذه القصيدة – قصيدة عنوان الحكم –.

ب. الجناس

بعد دراستنا لقصيدة الحكم لأبو الفتح البستي التمسنا العديد من ألوان الجناس، وكما درسنا سابقا هو من الوسائل الفنية الأثيرة لدى الشعراء المبدعين في تشكيل الخطاب الشعري.

– يا عامر لخراب الدار مجتهدا بالله هل لخراب العمر عمران[1]

في هذا البيت نلاحظ الجناس بين كلمتين "العمر، عمران"، الأولى تعني الحياة والدهر، والثانية تعني البناء والتعمير، وهذا ما يدعى جناس الاشتقاق، فاللفظتين متجانستين وحصل الاشتقاق بينهما، فكلمة عمران مشتقة من العمر، وكذلك في البين العاشر

[1] أبو الفتح البستي، المصدر نفسه، ص 33.

- إن أساء مسيء فليكن لك في عروض زلته صفح وغفران[1]

فاللفظتين "مسيء، أساء" متجانستين، فقد حصل لاشتقاق من الفعل، فالاسم مرتبط بالفعل وهذا الجناس مدرج ضمن الجناس الناقص، وفي البيت السادس عشر

- من جاد بالمال مال الناس قاطبة إليه والمال للإنسان فتان[2]

وقع الجناس هنا في الشطر الأول بين لفظتين "مالِ، مالَ"، فالأولى اسم والتي تعني النقود أي الترف، والثانية فعل يعني الترك والتخلي، هذا ما يدعى الجناس المستوفي، فعلى هذا الأساس يتضح لنا الخلاف بينهما، لكن المعنى يختلف، فهو جناس تام نوعه مستوفي.

كذلك يتكرر هذا النوع من الجناس في البيت الذي يليه السابع عشر

- من سَالم الناس يسلم من غوائلهم وعاش وهو قرير العين خذلان[3]

فتكرر اللفظتين "سالم، يسلم" محدثتا بذلك إيقاعا موسيقيا فكلاهما فعلين غير أن الأول تعني السلم والمصالحة، والثانية تعني النجاة.

- ومن يفتش عن الإخوان يقلهم فجعل إخوان هذا العصر خوان[4]

[1] أبو الفتح البستي، **عنوان الحكم**، المصدر نفسه، ص 34

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص 34.

[4] المصدر نفسه، ص 35.

في هذا البيت نلمح الجناس في الشطر الثاني بين "إخوان وخوان" مع اختلاف في عدد الأحرف، فالأولى من الإخوة والثانية تعني الخيانة، هذا النوع من الجناس ما يدعى الجناس غير التام.

- ورافق الرفق في كل الأمور فلم يندم رفيق ولم يذممه إنسان[1]

هناك جناس واضح في الشطر الأول "رافق والرفق" فالأولى مشتقة من الثانية، هذا ما يدعى جناس الاشتقاق.

- صن حر وجهك لا تهتك غلاته فكل حر لحر الوجه صوان[2]

فالحر هنا بظم الحاء تعني محاسنه ومكارمه والحَرِ كناية عن انعدام الحياء فهو جناس تام.

- خذها سوائر أمثال مهذبة فيها لمن ينبغي التبيان تبيان[3]

فهذا البيت جاءت فيه كلمتان متجانستان "التبيان وتبيان" فجاءت الثانية على هيئة مفعول مطلق، فهو جناس مطرق وهو ضمن الجناس الناقص، وهكذا يبدو الجناس أداة فنية ذات طبيعة ترتكز على قاعدة صوتية إيقاعية تعتد إلى أفاق تعبيرية دلالية ثرية.

[1] أبو الفتح البستي، **عنوان الحكم**، المصدر نفسه، ص36,

[2] المصدر نفسه، ص 35.

[3] المصدر نفسه، ص 41.

"الجانب الصوتي يكاد يكون هو الركيزة التي يعتمد عليها الجناس، وما الجانب الصوتي إلا الإيقاع أو النغم أو التردد الموسيقي".[1]

ث. التصريع:

كما تطرقنا سابقا أن التصريع مظهر من مظاهر القصيدة العربية عندما تكون نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني، وهذا ما تبين في مطلع قصيدة عنوان الحكم لأبو الفتح البستي:

- زيادة المرء في دنياه نقصان وربحه غير محض الخير خسران[2]

فلجأ الشاعر للتصريع هنا ليجانس بين شطري البيت الذي هو مطلع القصيدة، فجعل المصارع الأول من البيت مثل قافيته، فبعث في القصيدة نوعا من السحر والجمال، فذلك يشد انتباه المتلقي بعد أن يأسره بالموسيقى التي يبعثها.

- زِيَادَةُ لْمَرْءِ فِي دُنْيَاهُ ذ قُصَانُ وَ وَرِبْحُهُ غَيْرُ مَحْضِ لْخَيْرِ خُسْرَانُ وَ

0|0| 0|0|

فَعْلُنْ فَعْلُنْ

أدخل التصريع في مطلع القصيدة جمالا موسيقيا لافتا، إذ جعل ألفاظه أكثر توجها في الدلالة والوضوح، ففي هذا المطلع تالف العروض والضرب على نسق واحد (فَعْلُنْ)،

[1] منير سلطان، **البديع تأصيل وتجديد**، منشاة المعارف، مصر، 1986، ص 81.

[2] أبو الفتح البستي، المصدر نفسه، ص 33.

أتاح للشاعر فرصة للتعبير عن مشاعره وإيصال رسالته للمتلقي ولاسيما في استخدامه لصوت النون الذي يدل على الحزن والأسى الذي يشعره الشاعر اتجاه زمانه.

فقلد أحسن شاعرنا استثمار التنظيم الموسيقي للتصريع في هذه القصيدة ليظهر تقيده باستعمال هذه الظاهرة الموسيقية بما وضعه القدماء من تنظيمات إيقاعية، وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون لما فيه من حيوية وقدرة على إثارة الانفعال.

الخاتمة

لقد كان هذا البحث إسهاما متواضعا يقف على أهم الظواهر الإيقاعية في قصيدة "عنوان الحكم" لأبو الفتح البستي، وبعد طول مصاحبته تجلي بعض النتائج التي تقف عندها الدراسة، سواء على تحديدها في مستوى البنية الخارجية للإيقاع أو البنية الداخلية.

أولا: فقد ظهر على المستوى الخارجي أن الشاعر أبو الفتح استعمل البحر الممزوج في قصيدة الحكم إلا وهو البحر البسيط، لما له من خصائص حيوية وموسيقية تضرب في أعماق ذاكرة المتلقي.

ثانيا: اعتمد الشاعر على القافية المطلقة، فنظم قصيدته على قافية تناسب مع طبيعة الموضوع ولاسيما حرف الروي، الذي جاء معبرا عن إيحاءات دلالية وصوتية وردت في قصيدة الحكم بحرف النون متبوعا بحرف لين.

وبهذا يظهر الشاعر في هندسة قصيدته على مستوى البنية الخارجية تقليدي الملامح ملتزم بالوزن والقافية وبهذه الهندسة الخارجية عبر بقوة عن مضمون ديوانه.

ثالثا:على المستوى الداخلي للبنية الإيقاعية عمد الشاعر إلى أساليب عديدة ومتنوعة، فعمد إلى التكرار الذي احدث تنوعا موسيقيا ارتبط بالحالة النفسية، وأكد في نفس القارئ المعاني المقصودة، والمعنى الأساسي للتكرار التركيز على المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي.

رابعا: وظف الشاعر الجناس بصورة تتناسب مع موضوع القصيدة موفرا لها إيقاعا غنيا وجرسا متجاوبا.

خامسا: جاء التصريع معبرا عم انفعالات الشاعر محدثا بذلك نوعا من الرصانة والاتزان في موسيقى البيت، والقصيدة بحد ذاتها.

و بالجملة نلخص أن هذه العناصر هي الخصائص الإيقاعية الأكثر شيوعا في قصيدة الحكم من خلال القراءة الواعية لها.

فان آخر ما يمكن أن نختم به هذا البحث هو أننا حاولنا قدر المستطاع الكشف عن النتاج الإيقاعي في قصيدة الحكم لأبو الفتح البستي، وعسانا أن نكون قد أدركنا مقاصد نغمية في استذواق جمالية الشعر العربي في هذه القصيدة.

قائمة المراجع و المصادر

القرآن الكريم

سورة المائدة، الآية 64

أولا: المصادر

- أبو الفتح البستي، **عنوان الحكم**، تحقيق وتعليق عبد الفتاح أبو غدة، شركة البشار الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، 1464 هـ

ثانيا: المراجع

1. الكتب

- إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر العربي**، مكتبة الأنغلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 2، 1952.

- إبراهيم رماني، **الغموض في الشعر الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

- ابن الرشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الإرشاد الحديثة، ج 1، الدار البيضاء، د ط.

- ابن رشد، **تلخيص الخطاب**، تحقيق: محمد سليم سالم، عين الشمس، ط 1.

- ابن سراج الشنتريني، **المعيار في أوزان الشعر**، تحقيق: رضوان الداية، دار الملاح، ط 3، 1979.

- ابن سنان الخفاصي، **الفصاحة**، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط 1، 1982.

- ابن طباطب، **عيار الشعر**، تحقيق:محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، رد،ت، ط 03، د ت.

- ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2005.

- ابن عبد ربه، **العقد الفريد ج 6**، تحقيق عبد الحميد الترحيني، دار المكتبة العلمية، بيروت، ط 3، 1987.

- ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة**، تحقيق أحمد حسن بسيح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997.

- ابن معصوم، **أنواع الربيع في أنواع البديع ج 2**، تحقيق: شاكر هادي، مطبعة العراق، ط 1، 1969.

- ابن منظور، **لسان العرب**، دار الصادر، بيروت، ط 1، 1997.

- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة وقع، دار صادر، 2003.

- أبو الهلال العسكري، **الصناعتين**، تحقيق محمد أمين الخانجي، مطبعة محمد بك، ط 2، 1320هـ.

- أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، تحقيق محمد أمين الحانجي، مطبعة محمود بك، 1320، ط 1.

- الأحمدي نوبوات، **المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 3، 1983.

- الأخفش، تاعزة حسن، **كتاب القوافي**، دمشق، وزارة الثقافة، 1997.

- إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في اللغة والآداب**.

- التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

- التنويخي، **القوافي**، تحقيق : عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط 2، 1978.

- الجاحظ، **الديوان، ج 1**، تحقيق: عبد السلام مهارون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969.

- جيدة عبد الحميد، **الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980.

- حازم القرطاجي، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط 2

- حسين الناصر، **القافية في العروض والأدب**، مكتبة الثقافة الدينية، 2002.

- د. عبد المنعم الخفاجي، د. عبد العزاز شرق، **الأصول القيمة لأوزان الشعر العربي**، دار الجيل، 1992، ط 1، بيروت.

- د. يوسف بكار، د.وليد سيف، **العروض والإيقاع**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط 1، 1997.

- د.عبد الله الهذامي، **الصوت القديم الجديد**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

- د.فوزي سعد عيسى، **العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه**، دار المعرفة الجامعية، 2002.

- دافيدا بروكرومن، **علم الأصوات العام**، تر د . أحتد مختار عمر، علم الكتب، ط 02.

- الدماميني، **العيون الغامزة عن خبايا الرامزة ج 1**، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994.

- الدمخشري، **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د ت.

- الدمنهوري، **الإرشاد الشافعي على متن الكافي في العروض والقوافي**، مكتبة مصطفى الباي، مصر، ط 2، 1957.

- رضوان النجار، **الجواهر في البحور والدوائر**، المكتبة الوطنية، تلمسان، ط 1، 2000.

- السلجماني أبو محمد القاسم، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980.

- سيد البحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

- شكري عيّاد، **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، مصر، 1968.

- شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، مصر، ط 6، 1981.

- صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري**، دار الأيام، ط 01، 1996.

- عبد الرحمن آلوجي، **الإيقاعي في الشعر العربي**، دار الحصاد، دمشق، ط 1، 1985.

- عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتبني وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي البحاوي عيسى الحلبي وشركائه، 1386 . 1966، ط 2.

- عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

- عبد الفتاح أبو غدّة، **قصيدة عنوان الحكم**، د ج، شركة البشارة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، بيروت لبنان، د ت.

- عبيد الأبرص، **الديوان**، شرح أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1994.

- علوي الهاشمي، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي وقفات نقدية**، مجلة مجهع اللغة العربية، دمشق، ج3، المجلد 73، 1998.

- قدامة ابن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1966

- كمال أبو ديب، **في البنية الإيقاعية في الشعر العربي الحديث**، دار العلم، ط 02، بيروت، 1981، د ت.

- محمد ابن أحمد وآخرون، **البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة**، القدس، إتحاد الكتب، ط 01، فلسطين، 1998.

- محمد العلمي، **العروض والقافية**، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط 01، 1983.

- محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، دار الفكر الحديث، ط 2.

- محمد بنيسي، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، دار التنوير، بيروت، ط 2، 1985.

- محمد بوزواوي، **تاريخ العروض العربي من تأسيس إلى الإستدراك**، الجزائر، 2002.

- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، 1987.

- محمد كراكي، **خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فارس الحمداني**، هومة للنشر، الجزائر، ط 3، 2003.

- محمد مندور، **في الميزان الجديد**، نهضة مصر، القاهرة، د ت.

- محمد ولد عبري، **السياق والأنساق في الثقافة المورتنية**، دار نينوي، دمشق، 2009.

- مصطفى أبو الشوارب، **البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين**.

- مفتاح محمد، **تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 3، 1992.

- منير سلطان، **البديع تأصيل وتجديد**، منشاة المعارف، مصر، 1986.

- ميشال عاصي، اميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في اللغة والأدب**، ج 2.

- نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، ط 4، بيروت، 1974.

- نزار قباني، أنظر **قصتي مع الشعر**.

- هاشم مناع، **الشافي في العروض والقوافي**، دار الفكر العربي، بيروت، ط 3، 1995.

- الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة الشعر العرب**، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط 2، 1995.

2. المذكرات

- الطالبة رحماني ليلى، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض وموسيقى الشعر، 2015/2014.

3. المجلات والملتقيات

- خليل أده اليبيوعي، **الإيقاع في الشعر العربي**، مجلة الشرق، العدد 20، أفريل 1900.

4. المواقع الاكترونية

- الموقع الالكتروني: ar.m.wikipedia.org تعديل 28 مارس 2018 في 18:35.

- كيف تزن القصيدة http//mawdoo3.com

- مجد خضر، كيف تكتب قصيدة،http//mawdoo3.com

- الموقع الإلكتروني: http : www.rabitatalwaha.net

- الموقع الإلكتروني: http :mawdoo3.com

فهرس المحتويات

الإهداء	
العنوان	**الصفحة**
خطة البحث	II -I
مقدمة	**أ – د**
المدخل: السيرة الذاتية لأبي الفتح البستي	**06**
الفصل الأول: ماهية الإيقاع	
أولا: مفهوم الإيقاع	**16**
أ. لغة	**16**
ب. اصطلاحا	**16**
ثانيا: الإيقاع الداخلي والخارجي	**17**
ثالثا: بنية التفعيلات العروضية في الشعر العربي	**29**
رابعا: تطور الإيقاع في الشعر العربي	**31**
خامسا: الإيقاع عند العرب القدامى والمحدثين	**34**
1. الإيقاع عند العرب القدامى	**34**
2. الإيقاع عند العرب المحدثين	**39**
سادسا: عناصر الإيقاع	**43**

أ. الخارجية	**43**
ب. الداخلية	**55**
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لقصيدة عنوان الحكم أنموذجا	
أولا: العناصر الخارجية	**71**
أ. الوزن	**71**
ب. القافية	**76**
ثانيا: العناصر الداخلية	**78**
أ. التكرار	**78**
ت. الجناس	**80**
ث. التصريع	**83**
الخاتمة	**85**
قائمة المصادر و المراجع	**88**
فهرس المحتويات	**97**