الفصل الرابع
بنـاء الموسيقى

يمثل العنصر الموسيقي واحدًا من عناصر بناء النص الشعري الأربعة في نصوص الجمهرة، باعتبار هذا العنصر الوعاءَ النغميّ الذي تُصبُّ فيه عناصر البناء الثلاثة؛ الألفاظ والصور والدلالات، متضافرة معه في بناء النص.

ومن ثم يضم هذا الفصل مدخلًا وثلاثة مباحث:

مدخل: موسيقى النص الشعري بناء.

المبحث الأول: البناء الموسيقي الكلي بالوزن.

المبحث الثاني: البناء الموسيقي الكلي بالقافية.

المبحث الثالث: البناء الموسيقي الجزئي للنص.

مدخل:

أ- موسيقى النص الشعري بناء:

النص الشعري بناء موسيقي متنوع العناصر والأبنية، بعضها كلي ينتظم جوانبه جميعًا، وبعضها جزئي يتوزع على مسافات متفاوتة منه. ومثلما البناء المعماري يتكون هذا البناء الموسيقي من لبنات صغيرة، تتشكل معًا لتكون بنية موسيقية أكبر، وتتجمع هذه البنيات معًا لتشكل البناء الكلي للنص.

يقدم د. حماسة عبد اللطيف تمثيلًا آخر للبناء الموسيقي الكلي للنص الشعري بقوله: " القصيدة في مجموعها مقطوعة موسيقية معينة، مقسمة إلى وحدات موسيقية خاصة، هذه الوحدة هي "البيت"، فالبيت هو وحدة القصيدة، تنشأ من تكرار البيت بنظام نغمةُ القصيدة ككل. والبيت الواحد مجموعة من أصوات لا بد أن تكونَ مرتبةً ترتيبًا خاصًّا؛ حتى تحدث أثرًا موسيقيًّا؛ لذلك فهو مقسم إلى وحدات صغرى، هذه الوحدات كل واحدة منها مجموعة صوتية مرتبة

ترتيبًا خاصًّا، وتكرر في البيت الواحد بنظام[1]، ولما كان كل بيت متساويًا مع الآخر في وزنه وقافيته، فإن البيت "يعد ... وحدة قياس صوتية للقصيدة، مجموعةً من المقاطع الصوتية المنظمة المختومة بقافية"[2].

فالبناء الموسيقي في كلا التمثيلين السابقين يتكون من عناصر تتدرج من الأكبر للأصغر – بحسب النظرة التحليلية للبناء – على النحو التالي:

الهيكل أو البناء الكلي – الأبيات متتابعة متساوية الوزن والقافية – البيت – الوحدات المكونة للبيت وهي التفعيلات – مجموعة الأصوات المرتبة ترتيبًا خاصًّا المكونة للتفعيلة. وتكرار كل عنصر من هذه العناصر؛ البيت داخل البناء، التفعيلات داخل البيت، المجموعة الصوتية داخل التفعيلة، على نحو معين وبنسق خاص – هو الذي يشكل البناء الموسيقي للنص، ويحدث نغمه الخاص، وهو الوزن أو البحر الشعري.

والتكرار أصل نشأة النغم الموسيقي، سواء أكان هذا النغم كليًّا كما مر، أم جزئيًّا يتوزع على صفحة النص، محدثًا إيقاعًا متنوعًا داخل هذا النغم الكلي، مثل الزحافات ومثل عناصر البديع اللفظي. وينشأ عن هذا التكرار تعادل صوتي بين اللبنات والعناصر؛ ومن ثم يتولد الإحساس بموسيقى الشعر، الذي ينشأ "من إدراك الانسجام المتولد من تردد ظاهرة صوتية معينة، وتكرارها على نحو خاص"[3].

وإذا كان البناء الموسيقي الكلي للنص ينشأ من تكرار الوحدة الموسيقية "تكرارًا منظمًا وبعدد متساوٍ"[4]؛ فإن البناء الموسيقي الجزئي للنص ينشأ من تكرار الوحدة الموسيقية الخاصة به، وهي ألوان البديع اللفظي والزحافات، لكن ليس تكرارًا منتظمًا عبر النص، ولا بعدد متساوٍ؛ بل يمكن أن يكون تكرار الوحدة مرة واحدة عبر عدة أبيات، وقد يتوزع

(1) د. محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1420هـ = 1999م، ص 18-19.

(2) د. حماسة عبد اللطيف: السابق، ص 185.

(3) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1416 هـ = 1995م، ص 177.

(4) د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 21.

تكرارها على مسافات غير متساوية على صفحة النص، لكنها تتجاوب مع عناصر الموسيقى الأخرى كلية وجزئية في تناغم وانسجام كاملين، مكونة هذه "المقطوعة الموسيقية" المتسقة الأنغام التي هي النص الشعري.

يقدم الأستاذ محمود شاكر بيانًا وافيًا لمفهوم الشعر، تبرز فيه الموسيقى عنصرًا جوهريًّا من عناصره، يقول: "ولفظ الشعر في لسان العرب موضوع للدلالة على كل كلام شريف المعنى نبيل المبنى، محكم اللفظ، يضبطه إيقاع متناسب الأجزاء، وينتظمه نغم ظاهر للسمع، مفرط الإحكام والدقة في تنزيل الألفاظ وجرس حروفها في مواضعها منه؛ لينبعث من جميعها لحن تتجاوب أصداؤه متحدرة من ظاهر لفظه ومن باطن معانيه. وهذا اللحن المتكامل هو الذي نسميه "القصيدة"، وهذا اللحن المتكامل مقسم أيضًا تقسيمًا متعانق الأطراف متناظر الأوصال، تحدده قواف متشابهة البناء والألوان متناسبة المواقع، متساوية الأزمان، هذا هو الشعر. والذي يتوخى هذا الضرب الشريف النبيل المحكم من الكلام، ويأخذه بحقه، فتصغي إليه الأسماع والألباب مأخوذة بسحره وجماله وجلاله هو الشاعر"[1].

هذا البيان الوافي يجمع بين مكونات الشعر وصفاته ثم أداته وأثره. فمكوناته أو عناصره: المعنى – المبنى – اللفظ – الإيقاع وما ينتج عنه من نغم؛ وصفاته:

- شرف المعنى: أي ارتفاعه في مضمار القيمة الإنسانية، جزئيًّا كان أم كليًّا، خاصًّا أم عامًّا، ويدخل في شرف المعنى دقة تعبيره عن أعمق ما في الإنسان من مشاعر وخواطر وخلجات وأفكار.
- نبل المبنى: هو تميز طريقة بنائه، في معانيه وألفاظه وصوره وموسيقاه؛ إذ النبل هو الذكاء، الذي هو اشتداد اللهب وسطوعه. ومن النبل – وهو غير بعيد من معنى الذكاء والنجابة والكرم، وهي جميعًا معانٍ للنبل – خلوصه من العيوب ومن الأوشاب، وهي في البناء الضعف والخلل والخطأ في طريقة البناء، جزئيًّا كان البناء أم كليًّا.

(1) محمود محمد شاكر: قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني بمصر ودار المدني بجدة، الطبعة الأولى 1418هـ = 1997م، ص 37.

- إحكام اللفظ: في إفراده بصحة دلالته اللغوية وفي تركيبه بصحة علاقاته النحوية والدلالية، سواء أكانت دلالة لغوية أم فنية.
- الانضباط بالإيقاع المتناسب الأجزاء: أي أن هذا الكلام - بكل عناصره وأوصافه السابقة - مصبوب في قالب موسيقي متناسب الأجزاء. والأجزاء هي الأقسام التي ينقسم إليها هذا القالب الموسيقي، ووحدتها الأولى التفعيلة. وتناسب هذه الأجزاء تساويها في توزيعاتها المختلفة، وتلاؤم الانتقال من إحداها إلى الأخرى بلا نفرة أو ثقل بينها في هذا الانتقال. وهذا الوصف لهذا العنصر الموسيقي مختص - كما هو واضح - بالأوزان الشعرية.
- الانتظام في نغم ظاهر للسمع، مفرط الإحكام والدقة في تنزيل الألفاظ وجرس حروفها في مواضعها من هذا النغم، هذا الوصف يجمع بين نوعي الموسيقى في الشعر؛ الموسيقى الكلية التي تنتظم الكلام كله، ومن ثم تكون هذه الموسيقى ظاهرة للسمع، ثم الموسيقى الجزئية المنبعثة من علاقة الألفاظ بهذه الموسيقى الكلية، ومواقعها من تفعيلاتها إما بتكرار هذه الألفاظ، وهو ما يسمى بالبديع بأنواعه المختلفة، وإما باتساق بنائها النحوي مع هذا البناء العروضي، توازنًا أو تقديمًا وتأخيرًا أو حذفًا ... أو بتلاؤم جرس حروفها بتردد بعضها في الألفاظ المتقاربة.
- هذه العناصر ينبعث منها مجتمعة لحن متكامل مقسم تقسيمًا متعانق الأطراف متناظر الأوصال؛ والأطراف هي أواخر الأقسام - فيما يفهم - والأوصال هي أوائلها أو مواضع الاتصال بالأطراف، وربما يعني بها الأستاذ شاكر تساوي كل شطر من البيت مع الشطر الثاني منه في عدد تفعيلاته، ثم تناظر العروض والضرب في كل، ثم سريان الأبيات جميعًا على هذا التساوي في الأشطر، وعلى التناظر في العروض والضرب(*).

(*) كان حق هذا الجزء أن يورده الشيخ - مع جزء القوافي - بعد الإيقاع المتناسب الأجزاء؛ ليطرد الترتيب، ثم يختمه بانبعاث اللحن المتكامل المتجاوب الأصداء الذي تتحدر أصداؤه من ظاهر لفظه وباطن معانيه؛ لأن هذا اللحن المتكامل بهذه الصفة هو ثمرة لكل العناصر مجتمعة، كما هو واضح.

- هذه الأقسام، الأبيات والأشطر، تحددها قواف متشابهة البناء والألوان؛ أي في حروفها وحركات هذه الحروف، تتناسب في مواقعها آخر الأبيات، متساوية في التفعيلات التي تقع في آخرها.
- ثم يختم الأستاذ شاكر هذا البيان الوافي بأداة إبداع هذا اللون من الكلام "الشريف النبيل المحكم"، وهي "الأخذ بحقه"، وهي كلمة جامعة لكل ما يدخل تحت "ثقافة الشاعر" من ملكات ومهارات وأدوات. ثم يكون أثر هذا الجهد الإنساني الخلاق وثمرته هو إصغاء السمع والألباب لما فيه من جمال وجلال.

❋❋❋

المبحث الأول
البناء الموسيقي الكلي بالوزن

يمثل الوزن – مع القافية – العنصر الأبرز من عناصر الموسيقى في النص الشعري؛ لأنه يحيط بأقطار الكلام كله في النص، من أوله إلى آخره، ومن صدر الأبيات إلى مستقرها عند القوافي، ومن ثم يحلل هذا المبحث البناء الموسيقي الكلي من خلال البنيات الموسيقية الكلية التالية:

- مدخل.
1- الوزن وطبيعة النغم.
2- العروض والضرب.
3- أعمدة النغم ومتغيرات النغم.

- مدخل:

يحدد د. عبد الله الطيب عناصر النغم في الشعر العربي في أربعة: الموازنة – السجع – التجنيس – الوزن المقفى. تمثل العناصر الثلاثة الأولى منها إيقاع النثر، بينما حاز الشعر الأربعة جميعًا، فصارت العناصر الثلاثة الأولى متممات جرسه ورنينه[1].

ثم يوضح حقيقة عنصر الوزن والقافية، الذي يمثل الفاصل بين الشعر والنثر، بأنه: "نسب موسيقية محضة، تؤلف معًا ليكون منها قالب موسيقي محض". ومن هٰهنا كانت طبيعة إيقاعه تختلف عن طبيعة الإيقاع الذي في سائر أصناف "ما قبل الشعر". فالإيقاع في هذه الأصناف يدور على جرس اللفظ وألوان المخارج وموازنات العبارات، ولكن الإيقاع في القالب الموسيقي الذي ينشأ عن الوزن المقفى يدور على تناسب ضربات لها أبعاد زمانية، أشبه شيء بالضربات التي تصحب التأليف الموسيقي المعروف"[2].

(1) انظر: د. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 3، ص 44.

(2) د. عبد الله الطيب، السابق، ن ص، و"ما قبل الشعر" يعني به "جميع أصناف الموازنة والمقابلة والسجع والازدواج التي سبقت اختراع الوزن المحكم والقصيدة التامة"، انظر ص 12.

ثم يبين كيفية عمل القافية في اتحادها مع الوزن بحركاته وسكناته وزحافاته، في أنها تحصر دائرة المعاني التي يهم بها الشاعر في حيز أقل مما كانت تلك المعاني عليه قبل أن تصحبه القافية؛ "حتى لا يبقى أمام الشاعر إلا وثبة البيان التي تحيل مدلول موسيقى الوزن والقافية والزحافات والحركات والسكنات والاختلاسات، كل ذلك إلى تعبير ناطق"[1].

وكأن هذا الحصر لحيز المعاني لا يضيق على الشاعر مدى القول، كما قد يفهم من معنى الحصر؛ بل يحشد ويركز طاقة البيان لدى الشاعر في أمداء معينة مضبوطة بهذه الحدود الموسيقية، فيتولد بيانه أشد ما يكون قوة وإحكامًا ودقة في استخراج أخفى ما في النفس. وهذا الفهم يتضح من تعبير الدكتور الطيب "وثبة البيان"، الذي يصور لحظة الاحتشاد والامتلاء وتمام التهيؤ التي تسبق وتصاحب لحظة الإبداع؛ حيث يكون الشاعر أجمع ما يكون خواطر نفس وقوى ذهن.

وبهذه الكيفية من عمل القافية مع الوزن تنشأ وحدة القصيدة، هذه الوحدة ليست وحدة موضوع؛ بل وحدة شكل وهيكل، منبثقة من "إطار موسيقيِّ السِّنْخ ونفس حار ينبعث منه هذا الإطار الموسيقي حتى يكون مفتاحَ التعبير له ووسيلةَ تأتيه إلى البيان"[2].

ومن ثم يصطبغ النص كله بصبغين؛ صبغ موسيقي يمثل مفتاح التعبير وينتظم أجزاءه، وصبغ نفسي هو روح الشاعر "الذي ينتظم رنة نظمه من المطلع إلى المقطع، ويربط بين سائر أجزاء كلامه، ويشيع فيها وحدة عميقة ذات جرس بيِّن ووحي نافذ"[3].

بناء على هذه التحديدات لحقيقة الموسيقى ودورها في النص الشعري تتأسس طريقة تحليل الموسيقى الكلية في النص الشعري في نصوص الجمهرة، متناولة الشق الأول الذي تنبثق منه وحدة الشكل والهيكل كما ذكر د. الطيب، وهو شق الإطار الموسيقيِّ السِّنْخ.

أما الشق الثاني – وهو نفس الشاعر وروحه – فإن الدراسة تقر بعلو هذا المرتقى، ووعورة مسالكه التي لم تمهدها أقلام النقاد العرب بعد. وليس منها سوى بعض خطوات

(1) د. عبد الله الطيب، المرشد، ص 72.
(2) د. عبد الله الطيب، السابق، ج 3، ص 73.
(3) د. عبد الله الطيب، السابق، ن ص.

وإلماحات من مثل ما قدمه حازم القرطاجني ومحمود شاكر. وهي إلماحات – على عمقها وثرائها – لم تحول بعد إلى مفاهيم نظرية مستقرة تنبثق منها إجراءات تحليلية واضحة ومحددة يُتهدَّى بها في وعورة هذه المسالك. ومن ثم ستكتفي الدراسة في بيان هذا الشق بإشارات جزئية فيه أثناء التحليل.

أما الشق الأول وهو الإطار الموسيقى – أو البناء الموسيقي الكلي – فقد شكله في نصوص الجمهرة عنصرا الوزن والقافية. وسوف يتناول هذا المبحث عنصر الوزن، وسيتناول المبحث التالي عنصر القافية.

تنوعت مصادر الموسيقى الكلية إلى عدة عناصر، هي: الوزن وطبيعة النغم – العروض والضرب – عمود النغم والزحافات أو متغيرات النغم.

1- الوزن وطبيعة النغم:

جاءت الأوزان الشعرية التي صيغت عليها نصوص الجمهرة جميعًا، وهي 49 نصًّا شعريًّا، ومنها النصوص المختارة للتحليل على النحو التالي:

الأوزان	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الخفيف	السريع	المنسرح	المتقارب
نصوص الجمهرة	18	10	7	5	3	3	2	1
النصوص المختارة	10	3	4	1	2	1	2	-

يلاحظ على هذا الجدول عدة ملاحظات:

الأولى: أن وزني الطويل والبسيط أكثر الأوزان دورانًا في نصوص الجمهرة. ولعل في هذا دليلًا على صحة ما حكم به حازم القرطاجني من أن "الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن، وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع"[1].

من "وجوه التناسب" في هذين الوزنين:

- اتساق مواقع الأوتاد في تفعيلات كلٍ، فالطويل يتناسب ابتداء تفعيلتيه المكررتين في الشطر بالوتد المجموع وانتهاؤهما بالسبب الخفيف:

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 238.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

5/5// 5/5/5// 5/5// 5/5/5//

ونفس هذا التناسب يقع في تفعيلتي وزن البسيط، ولكن بالعكس؛ إذ تبدأ التفعيلتان المكررتان بالسبب الخفيف، وتنتهيان بالوتد المجموع:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

5//5/5/ 5//5/ 5//5/5/ 5//5/

- ومن وجوه التناسب فيهما خلوهما من أسباب التنافر والثقل في الأوزان وهي:

أ- وقوع الأسباب الثقيلة // والأوتاد المفروقة /5/ في نهايات الأجزاء التي هي مقاطع أنفاس (أي العروض والضرب) [مثل السريع].

ب- بناء الوزن على أجزاء كلها يقع الثقيل في نهايته والخفيف في صدره، وذلك مثل أن يركب شطر وزن على فاعلن أربع مرات، ووقوع الفواصل في نهايات الشطور مثل الوافر.

[مثل: المتدارك – الرجز، وهما من البحور المفردة – السريع – المنسرح – المقتضب وهي من البحور المركبة].

ج- تشافع الأجزاء أو التفعيلات الطويلة (كالتي فيها الفواصل والأوتاد المفروقة) في الأوساط والأواخر ووقوع الجزء المفرد صدرًا، وهو من أسباب ثقل البحر[1]. [مثل الوافر من البحور المفردة، وليس هناك بحور آخرها وتد مفروق تتشافع أي تتابع في آخرها؛ لأن مفعولات لا تأتي مكررة مفردة، ولا توجد بحور أواسطها فواصل].

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 230-231. وليس من هذا القبيل بحر البسيط؛ إذ تنوع التفعيلات فيه إلى مستفعلن وفاعلن يخرجه عن هذا الثقل، بعكس تكرار فاعلن المفردة؛ إذ ينشأ الثقل عن التكرار لنفس التفعيلة، وبدون حدوث تغيير في آخر التفعيلة – كما يفهم من كلام حازم وإن لم ينص عليه. وهذا الحذف في التفعيلة الأخيرة هو الذي أخرج أيضًا بحر الوافر عن هذا الثقل؛ إذ حدوث القطف – وهو حذف السبب الخفيف من التفعيلة السباعية وتسكين ما قبله - تغيير يخرج التفعيلة عن التكرار لها ذاتها.

- ومن وجوه التناسب أيضًا في هذين البحرين تكرار التفعيلتين فعولن مفاعيلن ومستفعلن فاعلن ثلاث مرات في مسافة البيت، ومرة في مسافة الشطر، وهو أكثر تناسبًا من البحر المبني على تفعيلتين في الشطر إحداهما مكررة [مثل المنسرح مثلًا: مستفعلن مفعولات مستفعلن] وإن كان فيها تناسب أيضًا.

الثانية: عدم تناسب العدد المختار من القصائد التي على وزن البسيط والوافر مع العدد الذي جاءت عليه في مجمل الجمهرة؛ لتحقيق اعتبار العدد المختار من كل قسم.

الثالثة: تنوع البحور من حيث موقع الأوتاد في البدء أو الوسط أو الطرف، على ما استظهر الأستاذ محمود شاكر مما كتب الخليل بن أحمد، إلى أصول ومتفرعة عنها نوعي تفرع[1]:

البحور الأصول: التي جاءت الأوتاد في أجزائها أبداءً، وهي ثلاثة في نصوص الجمهرة: الطويل – الوافر – المتقارب.

ومعلوم أن تفعيلات بحر الطويل: فعولن مفاعيلن، من تفعيلتي المتقارب والهزج، وكلتاهما من التفعيلات الأصول.

ومعلوم أن تفعيلة الوافر: مفاعلتن، والمتقارب فعولن، وهما من التفاعيل الأصول أيضًا.

البحور المتفرعة:

الفرع الأول: جاءت الأوتاد في أجزائه أطرافًا، مثل البسيط – الكامل – السريع – المنسرح.

الفرع الثاني: جاءت الأوتاد في بحوره أوساطًا، وجاء منه في الجمهرة بحر الخفيف.

2- العروض والضرب:

وهو المصدر الثاني من مصادر النغم الكلي في النص الشعري وكليته ترجع إلى التزام

(1) انظر: محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، ص 90-93.

الصحة أو الزحاف أو العلة فيه عبر النص كله غالبًا؛ مما يحدث نغمًا ثابتًا من أول النص إلى آخره. وقد لا يلتزم الصحة أو التغيير في العروض والضرب أو في العروض، فيحدث التنوع الإيقاعي في موسيقى النص.

ومن هذه الزاوية الكلية لموسيقى العروض والضرب يكون تعريف الزحاف بأنه "تغيير ثواني الأسباب في التفعيلة"[1]. وتعريف العلة بأنها: "التغيير الذي لا يكون في ثواني الأسباب فحسب" [2]، هما المختارين في هذه الدراسة دون التعريفات التي ترى العلة ما التزم من تغييرات في التفعيلة، ويكون في العروض والضرب، والزحاف ما لم يلتزم فيها ويكون في الحشو[3]؛ وذلك أن تحليل العروض والضرب في نصوص الجمهرة يثبت أن الزحافات أيضًا قد يلتزم بها، مثل القبض في عروض الطويل وضربه والخبن في عروض البسيط التام وضربه، والطي في عروض المنسرح وضربه، كما أن بعض العلل قد لا يلتزم بها عبر النص كله، مثل القطع في عروض مخلع البسيط وضربه، ومثل التشعيث في ضرب الخفيف، على ما سيتبين من الجدول.

والجدول التالي [جدول رقم (2)] يوضح بناء العروض والضرب في النماذج المحللة من نصوص الجمهرة:

---

(1) د. أحمد كشك: الزحاف والعلة – رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، 1995م، ص 20.

(2) د. أحمد كشك: الزحاف والعلة، ص 35. وذكر جمال الدين الإسنوي أن بعض العروضيين يطلق الزحاف على التغيير المختص بثواني الأسباب مطلقًا في غير لزوم، وما عدا ذلك يسميه علة، وبعضهم يطلقه على كل تغيير. انظر: جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي الشافعي (ت772هـ): نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق د. شعبان صلاح، دار الثقافة العربية، الطبعة الأولى، 1408هـ = 1988م، ص 112.
وأرى أن تعريف العلة الذي قدمه د. كشك مضيفًا إليه كلمة "فحسب"، في حاجة إلى تعديل في صياغته إلى: العلة هي: "التغيير الذي يكون في غير ثواني الأسباب"؛ لئلا يكون التعريف بالسلب.

(3) انظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 26.

البحر	الوزن	النص	العروض وصورتها	الضرب وصورتها	أعمدة النغم	متغيرات النغم
١- الطويل	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ١ ٢ ٣ ٤ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ٥ ٦ ٧ ٨	١- سمط طرفة بن العبد ١١٥ بيتا	مفاعلن ٥//٥// مقبوضة	مفاعلن ٥//٥// مقبوض	٦-٢ عدد الأبيات : ٢: ١٨- ٢١-٣٤-٦٣-٦٧-٩٧ ١٢: ٦	١-٣-٥-٧ وهي تتراوح بين الصحة والقبض
		٢- مجهرة خداش بن زهير ٢٤ بيتا	"	مفاعلن ٥//٥// صحيح	٦-٢ سوى: ٦: ٥-١٣	" "
		٣- منقاة المرقش ١٧ بيتا	"	" "	كله عدا ٢-٦ صحيحان	" "
		٤- منقاة عروة ١٩ بيتا	"	" "	٦-٢ صحيحان عدا ٦: ١٠-١٩	" "
		٥- منقاة دريد ٣٠ بيتا	"	" "	٦-٢ عدا ٢: ٢١ ونصح بالإشباع	" "
		٦- مذهبة قيس	"	" "	٦-٢ عدا ٢: ٢١ ٦: ٥-٢٠-٢٥	" "
		٧- مرثية منعم ٤٥ بيتا	"	" "	٦-٢ صحيحان كله	" "

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
		٨- مرثية مالك ٥١ بيتا	" "	" "	٢-٦ صحيحتان عدا ٦: ٥	" "
		٩- مشوبة النابغة ٧٦ بيتا	" "	" "	٢-٦ صحيحتان عدا الأبيات ٦: ٣٠-٣٥	" "
		١٠- مشوبة الشماخ ٥٢ بيتا	" "	" "	٢-٦ صحيحتان عدا : ٢ :٢٦ ٦ :١٥-٣٠-٤٥-٥٠	" "
٢- البسيط	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ١ ٢ ٣ ٤ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ٥ ٦ ٧ ٨	١- مشوبة القطامى ٤٢ بيتا	مخبونة ٥/// فعلن	مخبون ٥/// فعلن	٣-٧ صحيحتان	١،٥ مزاحفان (//٥//٥)، ٢، ٦
		٢- ملحمة ذى الرمة ١٢٦ بيتا	مخبونة	مخبون	٣-٧ صحيحتان	١،٥ (إلى //٥//٥ بغير انتظام)، ٢، ٦
- مخلع البسيط	مستفعلن فاعلن مستفعلن ١ ٢ ٣ مستفعلن فاعلن مستفعلن ٤ ٥ ٦	١- مجمهرة عبيد بن الأبرص ٤٤ بيتا	مخبونة مقطوعة//٥/٥ متفعل عدا: صحيحة فى ٢-	مخبون مقطوع //٥/٥ متفعل عدا : مقطوعة	التفعيلتان الثانية والخامسة جاءتا صحيحتين ٣٨ مرة وزاحفتين ///٥ خمس مرات فى ١٣-١٤-٢٣-٢٨-٣٠	التفعيلتان ١ ، ٤ بين الصحة والخبن والطى، والتفعيلة الثانية

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
			٢١-٢٣-٢٦. مقطوعة فى ٥-١٤-٢٣-٣٥. مخبونة فى ٢٨-٣٤-٤١ (/٥///٥) مطوية فى : ١٧-١٨-٢٠-٣٦ شاذة فى ١٠ /٥/٥//٥	(/٥/٥/٥) فى : ٩-١٣-١٤-١٨-٢٣-٢٤-٤٠-٤١-٤٣ مخبون (/٥//٥//٥) فى ٣٢	وهى ربما ليست عمود نغم	بين الصحة /٥//٥ والخبن ///٥
٣- الكامل	متفاعلن متفاعلن متفاعلن ١ ٢ ٣ متفاعلن متفاعلن متفاعلن ٤ ٥ ٦	١- سمط لبيد بن ربيعة ٨٩ بيتا	صحيحة فى ٧٢ بيتا – مضمرة /٥/٥//٥ متفاعلن فى ١٧ بيتا	صحيح فى ٥٦ بيتا مضمر /٥/٥//٥ متفاعلن فى ٣٣ بيتا	لا يوجد نغم ثابت إذ الأعمدة التفعيلات ١-٢ ، ٤ -٥ تتراوح بين السلامة والإضمار	التفعيلات كلها متغيرة النغم

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
		٢- مجمهرة بشر بن أبى خازم ٢٤ بيتا	صحيحة فى ١٨ بيتا مضمرة فى ٦ أبيات	صحيح فى ١١ بيتا مضمر فى ١٣ بيتا	التفعيلة ٥ جاءت عمود النغم لأنها لم تزاحف سوى فى : ٣-٦-٧-١٣	التفعيلات ١-٢-٤ تتراوح بن السلامة والإضمار
		٣- منتقاة المسيب بن علس ١٥ بيتا	حذاء ///٥ مُثَفَا عدا : حذاء مضمرة /٥/٥ مُثَفَا فى : ١ للتصريع صحيحة فى ٢-٧	أحذ مضمر /٥/٥ مُثَفَا	التفعيلة الخامسة عمود النغم عدا فى ٢-٦-١٣-١٤	التفعيلات ١-٢-٤ تتراوح بين السلامة والإضمار
		٤- مرثية أبى ذؤيب الهذلى ٦٧ بيتا	صحيحة ٤٤ بيتا مضمرة فى ٢٣ بيتا	صحيح فى ٣٢ بيتا ، مضمر فى ٣٥ بيتا	لا يوجد عمود نغم	التفعيلات كلها متغيرة النغم
٤- الخفيف	فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ١ ٢ ٣ فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ٤ ٥ ٦	١- سمط الأعشى ١٠٠ بيتٍ	صحيحة فى ٢٦ بيتا مخبونة ///٥/٥ فعلاتن فى ٧٤ بيتا عدا	صحيح فى ٤٢ بيتا مخبون فى ١٨ بيتا مشعث فى ٤٠ بيتا	لا يوجد عمود نغم	فاعلاتن ١ ، ٤ تتراوح بين السلامة والخبن وكذلك مستفعلن ٢

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
			البيت الأول مشعث للتصريع /٥/٥/٥ فالاتن			، ٥ بين السلامة والخبن
		٢- ملحمة الطرماح بن حكيم ٤١ بيتا	صحيحة فى ١٨ بيتا مخبونة فى ٢٣-٢٤	صحيح فى ٢٤ بيتا مخبون فى ٤ أبيات مشعث فى ١٣-١٤ بيتا		" " " " بين السلامة والخبن
٥- المنسرح	مستفعلن مفعولات مستفعلن ١ ٢ ٣ مستفعلن مفعولات مستفعلن ٤ ٥ ٦	١- مذهبة مالك بن العجلان ٢٥ بيتا	مطوية /٥///٥ مستعلن فى ٢٤ بيتا صحيحة فى البيت ٢٢	مطوى عمود النغم	التفعيلة ٢ ، ٥ جاءت عمود النغم وهى مطوية /٥//٥/ عدا : ٢: ١٤-٢٣ جاءت صحيحة	التفعيلة ١ ، ٤ جاءت صحيحة بين الصحة والخبن //٥//٥ والطى /٥///٥
		٢-مذهبة عمرو بن امرئ القيس ١٦ بيتا	مطوية /٥///٥ مستعلن	مطوى عمود نغم	التفعيلات ١ صحيحة عدا : ٤-٦-١٠-١٢ ٢ مطوية عدا ٤-١٠ ٥ مطوية عدا ٦	الرابعة ٩ مرات صحيحة ٦ مرات مطوية ١ مرة مخبونة

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
٦- الوافر	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ١ ٢ ٣ مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ٤ ٥ ٦	١- مذهبة أحيحة بن الجلاح ٢١ بيتا	مقطوفة //٥/٥ مفاعل	مقطوفة عمود النغم	ليس فيها عمود نغم لأن التفعيلة فى الحشو ١ ، ٢ ، ٤ ، ٥ تنوعت بين السلامة والعصب //٥/٥/٥	والتفعيلة رقم ٥ ورد العصب ٦ مرات من ٢١
٧- السريع	مستفعلن مستفعلن مفعولات ١ ٢ ٣ مستفعلن مستفعلن مفعولات ٤ ٥ ٦	١- مرثية علقمة ذو جدن الحميرى	مطوية مكشوفة //٥/٥ مَفْعُلا	مطوية مكشوفة	ليس بها أعمدة نغم فى الحشو إذ التفعيلات ١، ٢ ، ٤ ، ٥ تتراوح بين الصحة والخبن والطى	التفعيلات كلها متغيرة النغم عدا العروض والضرب.

بالنظر إلى هذا الجدول تتبين الخصائص التالية لبنية العروض والضرب في النماذج المحللة من نصوص الجمهرة:

أولًا: ثبات نغمة العروض والضرب عبر النص كله في بعض البحور، مثل: الطويل – الوافر – البسيط التام – المنسرح – السريع، وعدم ثبات نغمة العروض والضرب في بعض البحور، مثل: مخلع البسيط – الكامل – الخفيف.

ثانيًا: ارتباط نوع البحر من الأصول أو الفروع بالعروض والضرب، على النحو التالي:

أ- البحور الأصول التي أوتادها أبداء، وهي في النماذج المحللة: الطويل والوافر، التزمت فيها صورة العروض والضرب صحيحة، أو مزاحفة، عبر النص كله، وعدة هذه النصوص أحد عشر نصًّا. وقد مثل العروض والضرب في كل منها "عمودا للنغم" كما سيأتي.

ب- البحور الفروع:

- الفرع الأول الذي أوتاده أطراف:

جاءت العروض والضرب في: البسيط التام والمنسرح والسريع ملتزمًا فيها الزحافات عبر النص كله باستثناء عروض بيت واحد من مذهبة مالك بن العجلان وهي من المنسرح. وعدة هذه النصوص خمسة.

بينما جاءت عروض مخلع البسيط والكامل وضربهما غير ملتزم فيها الصحة ولا الزحافات، باستثناء ضرب منتقاة المسيب بن علس التي التزم فيها الحذذ مع الإضمار. وعدة هذه النصوص خمسة.

- الفرع الآخر الذي أوتاده أوساط: ومثله في النماذج المحللة بحر الخفيف، فلم يلتزم فيه أيضًا الصحة والسلامة في العروض والضرب. وعدة نصوصه اثنان.

والخلاصة: أن عروض البحور الأصول وضربها تمثل أعمدة نغم ثابت في النصوص، بينما تمثل في البحور الفروع تنوعات إيقاعية غالبًا.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الملاحظة في حاجة إلى استقراء كامل في نصوص الجمهرة، ثم استقراء للشعر العربي، قدر الإمكان؛ لتحقيق اطراد هذه العلاقة بين نوع البحر من حيث الأصل والفرع، وبتعبير آخر من جهة موقع الوتد من التفعيلة – من جهة، والوظيفة الموسيقية للعروض والضرب في النص من جهة أخرى.

ثالثًا: في الأعاريض والأضرب التي يتعاور عليها السلامة والزحاف أو العلة، لا يوجد نسق معين في توزيع هذه التغيرات على مدى النص؛ ومن ثم فليست هناك دلالة اتساق نغمي في هذه الأعاريض والأضرب، ومن ثم فهي مصدر لتنوعات النغم المتجاوبة الأصداء مع ثوابت النغم في النص.

رابعًا: ظاهرة التدوير، الذي تنقسم به الكلمة بين آخر الشطر الأول وأول الشطر الثاني، تنعدم في معظم نصوص الجمهرة موضع التحليل، وتقل في بعضها وتغلب في نصين فقط من جملة هذه النصوص، على النحو التالي:

أ- نصوص لا يأتى فيها التدوير: من السموط: لبيد بن ربيعة وطرفة ابن العبد – من المجمهرات: بشر بن أبي خازم وخداش بن زهير – من المنتقيات: المرقش الأصغر وعروة بن الورد ودريد بن الصمة – من المذهبات: قيس بن الخطيم وأحيحة بن الجلاح – من المراثي: متمم بن نويرة وعلقمة ذو جدن الحميري، ومالك بن الريب التميمي – من المشوبات: النابغة الجعدي والقطامي والشماخ بن ضرار – ومن الملحمات: ذو الرمة.

ب- نصوص جاء فيها التدوير بقلة:

- من المجمهرات: عبيد بن الأبرص (في البيت 17-18).
- من المنتقيات: المسيب بن علس (في البيت 12).
- من المذهبات: مالك بن العجلان (في الأبيات:2-6-12-15-22)، وهي أكثر قليلًا؛ إذ عدد أبيات النص 25 بيتًا.

وعمرو بن امرئ القيس (في البيت 7).

- من المراثي: أبو ذؤيب الهذلي (في البيت 29).

ج- نصوص غلب فيها التدوير: وهما نصان من بحر الخفيف:

- سمط الأعشى، ميمون بن قيس: والأبيات غير المدورة 25 بيتًا من جملة أبيات النص المائة هي: 1-3-26-55-59 إلى 61 -64-78 إلى 82-85-87-89 إلى 96-99-100.
- ملحمة الطرماح: الأبيات غير المدورة من جملة 41 بيتًا هي: 1-9-11-12-15-21-34-36-39-40.

وإذا كانت السيدة نازك الملائكة ترى في هذا التدوير "فائدة شعرية، وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، وذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته"[1]، وتقدم تفسيرًا للتدوير المستساغ والتدوير الثقيل المنفر، بأن الأول ما جاء في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف، والثاني ما جاء في البحور التي ينتهي عروضها بوتد [2]، فإن نظرة أخرى للتدوير في نصوص الجمهرة قد ترى غير ذلك، مستندة إلى ما يلي من الملاحظات:

الأولى: غلبة عدم التدوير في النماذج المحللة، وهي - كما هو معروف - من عيون الشعر العربي، يؤكد أن التدوير في الأصل ليس سمة جمالية موسيقية، وإلا لسعى لتحقيقها الشعراء، ولو باليسير منها كما كانوا يفعلون مع السمات الفنية الأخرى، كالجناس والترصيع والتشبيه وغيره من فنون التعبير. وقد أشارت السيدة نازك الملائكة إلى أن الشعراء العرب المجيدين "كانوا بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير في بعض المواضع"[3].

لكن الأمر في حاجة إلى استقصاء – ما زال – لتحقيق هذه المواضع التي يتحاشى فيها الشعراء التدوير، وتلك التي يأتون به فيها مستساغًا، بناء على ملاحظتها الشخصية، أن له تعلقًا بانتهاء العروض بالسبب الخفيف أو الوتد المجموع، خاصة وقد جاء التدوير - على قلته في نصوص الجمهرة المحللة، عدا نصي الأعشى والطرماح - في بحور ينتهي عروضها جميعًا

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثامنة، 1989م، ص 112.

(2) انظر: السابق، ص 113-114. ويستدرك على السيدة نازك إيرادها بحر الطويل ضمن البحور المنتهية بوتد. انظر: ص 114.

(3) السابق، ص 113.

بالوتد المجموع. لكن ملاحظتها لها اعتبارها على كل حال؛ لصدورها عن شاعرة عميقة الإحساس بالنغم الشعري إبداعًا وتلقيًا.

الثانية: تفسير الغنائية والليونة الذي قدمته السيدة نازك الملائكة، أنه يمد البيت ويطيل نغماته – وأحسب أنها تعني تأخير الوقف إلى ما بعد نهاية الشطر الأول؛ لأن هذا هو التغيير الذي يحدثه التدوير – فيه نظر؛ لأن المنشد سيقف بعد كلمة التدوير أو الكلمة التالية لها على الأكثر، فإذا كانت الوقفة ستحدث لا محالة، فالأنسب أن تحدث في موضعها بعد نهاية الشطر الأول، ولئلا تخالف اتساق النغم في النص كله، والذي يصدر عن الوقوف بعد الشطر الأول، وإن كان التدوير – على كل حال – لا يوصف بالنشاز أو إيذاء الأذن.

ومن ناحية أخرى، فإن تفسير السيدة نازك للتدوير في مجزوء الكامل والرجز – وهما ينتهيان بوتد – أنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة "أن المجزوء قصير؛ بحيث لا يعسر فيه التدوير"[1] – أيضًا فيه نظر؛ لأن الموسيقية والنبرة العذبة في هذين البحرين المجزوءين هي في الجزء نفسه لا في التدوير؛ ومن ثم فإن التدوير فيهما أقل ثقلًا من الصور التامة، سواء في البحور التي تنتهي بسبب أو التي تنتهي بوتد كهذين البحرين، لا أنه يضيف إليهما موسيقية وعذوبة.

الثالثة: محاولة تذوق التدوير موسيقيًّا في نصي الأعشى والطرماح بن حكيم لم تسفر عن إحساس بمزيد من "الغنائية والليونة" مثلما تذوقت السيدة نازك؛ بل أسفر عن إحساس بثقل هذا التدوير، وتخفيضه لدرجة الإيقاع في النصين(*)؛ لأن الوقفة

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي، ص 116.

(*) وربما كان عجزي عن تذوق موسيقية التدوير راجعًا إلى ضعف الخبرة العميقة بموسيقى الشعر العربي، الناتجة عن عدم امتلاء آذاننا وصدورنا بأصوات هذا الشعر المتنوعة، نحن أبناء هذا الجيل، خلافًا لجيل السيدة نازك – عليها رحمة الله – الذي كان مستقبلًا – ما زال – لأصوات هذا الشعر المتحدرة إليه عبر القرون، من خلال مناهج التعليم ومنابر الشعر وأفواه الشعراء.

في نهاية العروض أو الضرب هي من باب الاتزان الشطري والقافوي - كما قال د. أحمد كشك [1] - ولأن القاعدة العامة في موسيقى البيت الشعري الاكتفاء، وعدم احتياج شطر من البيت إلى الشطر الآخر، أو إلى الذي يليه في اتصال الكلمات المفردة والحروف، وليس عدم الاحتياج في الاتصال النحوي أو الدلالي. هذا التخفيض في درجة الإيقاع الموسيقي - نتيجة التدوير - نلحظه خاصة في نص الطرماح بن حكيم، الذي تتضافر مع التدوير فيه في بعث الإحساس بثقل النغم قافية الضاد، وهي من القوافي النفر - كما ذكر أبو العلاء المعري [2] - وانعدام مصادر الإيقاع الأخرى فيه مثل التقسيم، وتوازي البنى النحوية، وتلاؤم حروف الكلمات.

ويظل الإشكال في تفسير مجيء التدوير في سمط الأعشى الذي تثري أبياته بألوان من مصادر النغم شديدة التنوع، على ما سيأتي تفصيله في المبحث التالي. كما يظل مجيء التدوير غالبًا على نصين من بحر الخفيف، ينتهي عروضهما بسبب خفيف، في حاجة إلى تفسير: هل اختصاص بحر الخفيف بغلبة التدوير على النص الذي صيغ عليه حقيقة شعرية؟ وهل علة ذلك انتهاء العروض بسبب خفيف، فيطرد ذلك في كل البحور المنتهية بسبب خفيف على ما لاحظت السيدة نازك الملائكة؟ أم هناك علة أخرى خاصة مثلًا بمواقع الأوتاد باعتبارها عمود النغم في التفعيلة؟

خامسًا: العروض والضرب في مجمهرة عبيد بن الأبرص تنوعت بين الصحة والخبن والقطع والطي والخبن مع القطع، هذا في العروض، وجاءت تفعيلة واحدة خارجة عن تفعيلات بحر البسيط إلى الرمل /5/5//5/ في البيت 10، كما هو مبين في الجدول. وجاء الضرب متراوحًا بين الخبن والقطع، والخبن والقطع معًا، كما جاء في الجدول.

(1) انظر: د. أحمد كشك: الزحاف والعلة، ص 342.

(2) انظر: مقدمة لزوميات أبي العلاء المعري، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج 1، ص30. يقول أبو العلاء: "والقوافي تنقسم ثلاثة أقسام: الذلل والنفر والحوش. فالذلل ما كثر على الألسن .. والنفر ما هو أقل استعمالًا من غيره كالجيم والزاي .. والحوش اللواتي تهجر فلا تستعمل".

لكن هذا التغير في العروض والضرب ليس مرجعه إلى تنويع الزحافات، ومن ثم تنوع الإيقاع، كما هو الحال في النصوص التي لم يلتزم فيها بسلامة العروض والضرب أو زحافهما، لكن مرجعه إلى اختلاف روايات هذا النص اختلافًا شديدًا، حتى إن النص قد وسم باضطراب الوزن من النقاد القدماء والمحدثين على السواء:

- يقول ابن سلام الجمحي: "وعبيد بن الأبرص قديم عظيم الذكر، وعظيم الشهرة، وشعره مضطرب ذاهب. لا أعرف له إلا قوله:

أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطَبِيّاتُ فَالذَنوبُ

ولا أدري ما بعد ذلك"[1].

- ويقول الجاحظ: "إن عبيدا وطرفة دون ما يقال عنهما إن كان شعرهما ما في يد الناس فقط. وقد أشار أبو العلاء المعري إلى اختلال بائيته، بقوله:

وَقَد يَخطِئُ الرَأيَ امرِؤٌ وَهُوَ حازِمٌ كَما اختَلَّ في وَزنِ القَريضِ عَبيدُ"[2].

- وقال ابن منظور في مادة "قطب": "والقطبية: ماء بعينه، فأما قول عبيد في الشعر الذي كَسَر بعضه:

أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطَبِيّاتُ فَالذَنوبُ

فإنما أراد القطبية هذا الماء، فجمعه بما حوله"[3].

ويعلق الأستاذ أحمد محمد شاكر على قول ابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، في حديثه عن عبيد بن الأبرص: "وأجود شعره قصيدته التي يقول فيها: "أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ" وهي إحدى السبع"، يعلق الشيخ أحمد شاكر في الهامش بقوله: "البيت في اللسان 1: 379، 2: 176، 234. ووصفه بأنه: "الشعر الذي كسّر بعضه" [أي وصف ابن منظور للبيت في اللسان]، يعني أن عبيدًا لم يُقم وزنه كله، وهذا صحيح"[4].

(1) محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 138-139.

(2) أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الأندلس – بيروت، الطبعة الثالثة، 1980م، ص 70-71.

(3) ابن منظور: لسان العرب، طبعة دار المعارف، ج 5.

(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 268، هامش 5.

- ونقل البجاوي في تحقيقه للجمهرة عن شرح الديوان في البيت:

أن بُدِّلَت أَهلُها وُحوشًا وَغَيَّرَت حالَها الخُطوبُ

"وفي شرح الديوان: قال ابن كناسة: إذا أدخلت "مِنْ" صار نصف البيت رجزًا، وقال: لم أجد أحدًا ينشد هذه القصيدة على إقامة العروض"[1].

- ويقول المستشرق ليال - المحقق الأول للديوان - عن هذه القصيدة في الدراسة التي ترجمها عنه د. حسين نصار، وألحقها بمقدمة تحقيقه للديوان: "وبحرها نادر غير مألوف، لا نراه إلا في قصيدة أخرى لامرئ القيس"، ثم يقول عن توافق القصيدتين في العبارات وفي الوزن: "... وهذه ظاهرة جديرة بالملاحظة؛ لأن بحرهما من نوع البسيط، غاية في الندرة، بل لا أعرف مثالًا آخر منه في الشعر العربي القديم".

ويتابع د. نصار ليال رأيه هذا، معللًا اضطراب وزن القصيدة بقوله: "ويبدو أن غرابة هذا البحر، وقدم عهد عبيد، وحداثة سن الشعر العربي في عصره أثرت تأثيرًا كبيرًا في القصيدة، فكثرت زحافاتها وعللها، فاضطرب وزنها، حتى قيل عنها لكثرة ما دخلها من الزحاف والقطع: كادت ألا تكون شعرًا، وقيل عن عبيد "شعره مضطرب ذاهب"، ويظهر أن بعض المتأخرين حاول تقويم شذوذها، فتعددت رواياتها، وكثر الاختلاف فيها وفي ترتيب أبياتها"[2].

رغم هذا الاتفاق بين العلماء والنقاد على عدم إقامة وزن نص عبيد بن الأبرص، والذي يظهر أكثر ما يظهر في العروض والضرب، فإن بعض هذه الآراء – فيما توصلت إليه الدراسة في بحث هذه المسألة – تجعل المقدمات نتائج والعكس، كما أن بعضها يحتاج إلى إعادة قراءة، وذلك على النحو التالي:

أ- يجمع الروايات المتعددة التي اختارها كل من د. الهاشمي والأستاذ البجاوي، سواء التي أثبتاها في المتن أم التي ذكراها في الهامش، وبتعديل أبيات النص من خلال هذه

(1) علي محمد البجاوي: الجمهرة، ص 381، هامش 18.

(2) د. حسين نصار: ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح: مكتبة البابي الحلبي، مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الأولى، 1377هـ = 1957م، ص 9.

الروايات خرجت الدراسة بنتيجتين:

الأولى: أن كل الاختلافات – بعد ترجيح الروايات وتعديل الوزن بها – جاءت من جنوح وزن النص، وهو مخلع البسيط، إلى إحدى صور مجزوء البسيط الذي مخلع البسيط أحد صوره، أو هو صورته الخامسة، وإن كانت هي الأشهر كما ذكر د. شعبان صلاح[1].

الأخيرة: عدة الأبيات التي جاءت أشطارها أو كلها من مجزوء البسيط هي ستة عشر بيتًا من جملة 43 بيتًا هي أبيات النص، أي ما يعادل ثلثه تقريبا. وهي الأبيات 5-9-14-17-18-20-21-23-24-26-32-34-36-40-41-43.

لكن يلاحظ أن بعض صور العروض والضرب من هذه الأبيات جاءت مخالفة لصور مجزوء البسيط ومخلعه التي أوردها د. شعبان صلاح، بينما جنح الباقي منها إلى صور المجزوء المذكور (*). فهل خروج النص من صورة من صور البحر إلى صورة أخرى يعد كسرًا لوزن البحر؟ أم أنه غير مستحب فقط كما يفهم من كلام د. حماسة عبد اللطيف؟؛ إذ جاء في كتاب "البناء العروضي للقصيدة العربية" في تحديد معنى الزحاف والعلة: "... أما التغييرات التي تحدث في العروض أو الضرب فإنها تلزم وتتكرر في جميع أبيات القصيدة إذا حدثت في البيت

(1) صور مجزوء البسيط كما أوردها د. شعبان صلاح هي:
- العروض صحيحة والضرب مذيل: مستفعلن فاعلن مستفعلان.
- العروض صحيحة والضرب صحيح: مستفعلن فاعلن مستفعلن.
- العروض صحيحة والضرب مقطوع: مستفعلن فاعلن مستفعلْ.
- العروض مقطوعة والضرب مقطوع: مستفعلن فاعلن مستفعلْ.
- العروض مقطوعة مخبونة والضرب مثلها: مستفعلن فاعلن مُتَفْعِلْ.

وهي مخلع البسيط. وله أربع صور أخرى؛ اثنتان منها استدركها المعاصرون. انظر: د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية، الطبعة الثالثة، 1418هـ = 1998م، ص 141- 153. والسؤال: هل خروج وزن القصيدة من صورة من صور البحر – هي هنا المخلع – إلى صورة أخرى، أو إلى عدة صور منه، يعد كسرًا في الوزن أم هو تعدد في تشكيلات الوزن؟

(*) اكتفيت هنا بذكر هذا القدر من التحليل، ولم أستطرد إلى ذكر الأبيات والروايات التي تعدل وزنها، سواء أكانت مكسورة أم جانحة إلى مجزوء البسيط؛ إذ هذا تفصيل ليس موضعه هنا. واكتفيت بالإشارة إلى تعديل للرواية حين ورد أحد هذه الأبيات موضعًا للاستشهاد.

الأول منها، وتتيح بذلك الفرصة لتعدد الصور في البحر الواحد، بحيث لا يجتمع في القصيدة الواحدة أكثر من ضرب واحد"[1].

ب- قول ابن سلام الجمحي عن شعر عبيد أنه "مضطرب ذاهب" يعني به اضطراب الرواية، لا الوزن كما فهم د. حسين نصار، بدليل: تفسيره معنى هذا الذهاب والاضطراب بقوله بعد هذا الوصف: "لا أعرف له إلا قوله ... ولا أدري ما بعد ذلك". وقوله في أول الطبقة الرابعة: "وهم أربعة رهط فحول شعراء موضعهم مع الأوائل، وإنما أخل بهم قلة شعرهم بأيدي الرواة"[2].

وكان في أول الطبقات قد استدل على ذهاب شعر عبيد وطرفة وضياعه، بجودة شعرهما، وبمكانتهما على أفواه الرواة، وبشهرتهما وتقدمتهما، رغم قلة ما بأيدي الرواة من شعرهما الصحيح.

يقول: "ومما يدل على ذهاب العلم وسقوطه قلة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد، الذين صح لهما قصائد بقدر عَنترة، وإن لم يكن لهما غيرهن فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروى من الغثاء لهما فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة، ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير، غير أن الذي نالهما من ذلك أكثر، وكانا أقدم الفحول، فلعل ذلك لذاك، فلما قلَّ كلامهما حمل عليهما حمل كثير"[3].

ويستخدم د. حسين نصار نفس هذا الوصف "مضطرب" بمعنى اضطراب نسبة القصيدة للشاعر ولغيره، لا اضطراب الوزن، يقول في تقديمه قصيدة أخرى في ديوان عبيد، وهي من البسيط مطلعها:

---

(1) د. محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 26.

(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 137. هم طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص وعلقمة بن عبدة وعدي بن زيد. و"الأوائل" يعني بها ابن سلام الأوائل والمقدمين عند النقاد عامة، لا الطبقات الثلاث السابقة من كتابه. يؤيد هذا مفهوم "الطبقة"، عنده والذي استخلصه الأستاذ محمود شاكر في مقدمته للتحقيق، والذي يعني به الضرب والمذهب والنهج الشعري؛ إذ كل طبقة من طبقات الكتاب العشر تمثل مذهبًا شعريًّا. انظر: ص 66-69.

(3) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 26.

1- هَبَّت تَلومُ وَلَيسَت ساعَةَ اللاحي هَلا انتَظَرتِ بِهَذا اللَومِ إِصباحي

يقول: "هذه قصيدة مشهورة، كثر النزاع والاضطراب فيها، فالأصمعي وبعض الكوفيين ينسبونها إلى أوس بن حجر، وآخرون ينسبونها إلى عبيد، وطبعت في ديواني الشاعرين"[1].

فالفاء التفسيرية في قول د. نصار "فالأصمعى" تفسر معنى الاضطراب والنزاع أنه في نسبة القصيدة لا في وزنها. وقد راجعتُ وزن هذه القصيدة كلها، وعدة أبياتها ستة عشر بيتًا، فلم أجد فيها بيتًا واحدًا مضطرب الوزن، ثم راجعت الديوان كاملًا مراجعة عروضية؛ بحثًا عن هذا الاضطراب الذي وصف به شعر عبيد، فلم أجد سوى ثلاثة مواضع اختل فيها العروض:

الأول: البيت الأول من أبيات ثلاثة تلاها قبل أن يقتله المنذر بن ماء السماء، وهي من الطويل، ثالثها:

سَحائِبَ ريحٍ لَم تُوَكَّل بِبَلدَةٍ فَتَترُكَها كَما لَيلَةُ الطَلَقْ[2]

الثاني: المقطوعة رقم 23 من قافية الراء، ولم أستطع تحديد وزنها الشعري، أولها:

صاحِ تَرى بَرقًا بِتُّ أَرقُبُهُ ذاتَ العِشا في غَمائِمٍ غُرِّ[3]

الثالث: القصيدة رقم 49 وهي من البسيط، البيت الرابع منها:

4- كَأَنَّ أَظعانَهُن نَخلٌ مُوَسَّقَةٌ سودٌ ذَوائِبُها بِالحَملِ مَكمومَه[4]

وقد أشار الدكتور نصار إلى رواية أخرى للبيت في كتاب "شعراء النصرانية"، فيها "كأن ظعنهم" يستقيم بها البيت.

ج- رأى المستشرق ليال في غرابة البحر وندرته، ثم متابعة د. حسين نصار له وتعليله لاضطراب وزن القصيدة بغرابة البحر، وقدم عهد عبيد – وهذا التعليل له وجه

(1) د. حسين نصار: ديوان عبيد بن الأبرص، ص 33.
(2) انظر: السابق، ص 88-89.
(3) انظر: السابق، ص 63.
(4) انظر: السابق، ص 128.

من القبول – وحداثة سن الشعر العربي آنذاك، ثم تعليله كثرة الروايات بمحاولات المتأخرين تقويم شذوذها ... كل ذلك يرد عليه ما يلي:

- يقول د. شعبان صلاح عن صورة مجزوء البسيط، وهي مخلع البسيط، التي جاء نص عبيد على وزنها: "هذه هي الصورة التي اشتهرت بين العروضيين، وصاغ عليها الشعراء في كل العصور الأدبية على وجه التقريب، وأبدعوا فيها قصائد في قمة الروعة الأدبية والصياغية"[1]. فإذا كانت غرابة البحر وندرته مبررة عند المستشرق الأعجمي، فإنها غير مبررة عند الأذن العربية الممتلئة بأصوات الشعر العربي كالدكتور حسين نصار.
- حداثة سن الشعر العربي وندرة البحر لم تجعلا قصائد أخرى صيغت على بحر البسيط مضطربة الوزن، مثل قصيدة امرئ القيس التي ذكر المستشرق ليال أنها الوحيدة التي عرفها في الشعر العربي على بحر البسيط، ومثل قصائد عبيد وامرئ القيس جميعًا، وهما متعاصران، التي جاءت مستقيمة الأوزان، إلا ما ورد من كسر هنا أو هناك. وكانت الشعراء لا تعبأ بذلك كما ذكر أبو العلاء المعري.
- تعليل كثرة الروايات بمحاولات المتأخرين تقويم شذوذ القصيدة هو عكسٌ للقضية؛ إذ كانت كثرة روايات القصيدة – نتيجة قدم عهد عبيد، وهذا هو وجه قبول هذا القول – هي سبب الاختلافات في وزنها وليس العكس. وإن كان يرجح أن سبب ما رآه البعض في وزن القصيدة راجع – فيما يبدو – إلى طبيعة وزن مخلع البسيط نفسه، وليس بسبب الرواية ابتداء، ولا حتى قدم العهد(*)، ومن ناحية أخرى فإن كثرة الزحافات في النص لا تعني اضطراب وزنه ولا شذوذه.
- إذا كانت هذه القصيدة هي أشهر قصائد عبيد، وإحدى المعلقات السبع أو العشر، وعدها ابن قتيبة أجود شعر عبيد[2]، واختارها القرشي أولى المجمهرات، وقال عنها

(1) د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص 145.

(*) جاء في "المرشد إلى فهم أشعار العرب"، ج 1، ص131، وصف الدكتور الطيب لطبيعة وزن مخلع البسيط أن فيه "نوعًا من اضطراب وحجلان بين الخفة والثقل"، وهذا معنى آخر لـ "لاضطراب وزن نص عبيد"، يمكن اعتباره فيه لا في كل شعر عبيد كما ذكر ابن سلام.

(2) انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، ص 268.

محمود شاكر معلقًا على البيت الذي أورده ابن سلام وهو مطلعها: "وقصيدته هذه من أجود الشعر"[1]. فهذا يقطع بأنها عند هؤلاء مستقيمة الوزن؛ لأنه لا يعقل أن يتفق هؤلاء جميعًا على استجادة نص مضطرب الوزن.

د- موافقة الشيخ أحمد شاكر لابن منظور في أن عبيدًا كسر بعض هذه القصيدة يخالفه ما سبقت الإشارة إليه، من أن السبب في هذا الذي ظُن اختلالًا - وما هو باختلال - هو طبيعة وزن مخلع البسيط من جهة، وكثرة الروايات المختلفة للنص من جهة أخرى.

ثم يلفت النظر في هذا السياق اختيار الشيخ أحمد شاكر رواية للبيت الذي جاء في نص عبيد:

أَفلِح بِما شِئتَ فَقَد يُبلَغُ بِالضـ ـضَعفِ وَقَد يُخدَعُ الأَريبُ

بالفاء في "فقد" دون رواية أخرى له بـ"قد"[2]، رغم أن الأولى تخرج الشطر الأول إلى وزن الرجز، في حين أن الثانية تقيمه على مخلع البسيط.

3 - أعمدة النغم ومتغيرات النغم (*):

عمود التفعيلة: هو التفعيلة التي هي جزء من أجزاء وزن البيت في امتدادها عبر النص كله، فإذا كانت أجزاء البيت في وزن الكامل مثلًا:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

فإن الجزء (1) في كل أبيات النص هو عمود التفعيلة، وكذلك الجزء 2 في كل أبيات النص هو عمود التفعيلة ... إلخ؛ ومن ثم تكون أعمدة التفعيلات في وزن بحر الكامل ستة أعمدة، وفي وزن بحر الطويل ثمانية أعمدة ... وهكذا.

---

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص 139، هامش 1.

(2) انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 269، هامش 2.

(*) استمددت هذا التحليل من فكرة "ثابت الوزن ومتغير الإيقاع"، من دراسة د. سعد مصلوح: "نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية".

فإذا كانت التفعيلة في النص كله ملتزمة صحة أو زحافًا فهي "عمود النغم"؛ لثبات نغمها عبر النص كله، وإذا كانت متراوحة بين الصحة والزحاف أو بين الزحافات المختلفة فهي متغيرة النغم.

وقد استمدت هذه الدراسة مصطلح "عمود النغم" من دراسة د. سعد مصلوح "نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية"؛ حيث يقول تحت عنوان "ثابت الوزن ومتغير الإيقاع"، راصدًا الفارق بينهما في البسيط التام والمجزوء، وأن المسافة بينهما في التام ليست بعيدة؛ لأن الزحافات الداخلة على العروض والضرب فيه تلتزم، بينما هي في المجزوء متنوعة .. يقول: "أما في المجزوء فإن "فاعلن" التي تتوسط الشطر تبقى عمودًا للنغم؛ بما هي تفعيلة صحيحة غير مزاحفة أبدًا، وهي مسبوقة وملحوقة بتفعيلتين تدخلهما – نظريًّا على الأقل – ستة زحافات ..."[1](*). فـ"عمود النغم" عند د. مصلوح هو التفعيلة التي لم تدخلها زحافات عبر النص كله، ومتغير الإيقاع عنده هي التفعيلة التي داخلتها الزحافات عبر النص كله. فيكون الفارق أن "عمود النغم" في هذه الدراسة أساسه "ثبات النغم" صحيحة كانت التفعيلة أو مزاحفة، في حين أنه عند د. مصلوح التفعيلة الصحيحة فقط.

بالنظر إلى جدول أعمدة التفعيلات وأعمدة النغم تتبين الخصائص التالية لأوزان البحور التي صيغت نصوص الجمهرة موضع التحليل عليها:

أ- جاءت أعمدة النغم في البحور التالية:

- بحر الطويل: التفعيلات: 2-4-6-8، وهي جميعًا في تفعيلة "مفاعيلن"، الرابعة والثامنة منها العروض والضرب، وجاءت مقبوضتين، والثانية والسادسة جاءتا صحيحتين مع بعض الاستثناءات، كما هو مبين في الجدول.
- بحر البسيط التام: التفعيلات: 3-4-7-8 الرابعة والثامنة منها "فاعلن" جاءت

(1) د. سعد مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص 250.

(*) واستخدم الأستاذ محمود شاكر مصطلح "عماد البحر" و"عماد الجزء"، واصفًا به الوتد؛ إذ هو لا يلحقه تغير أو نقص أو حذف إلا في بعض البحور، وفي جزء واحد من أجزاء البحر لا في جميع أجزائه (هو جزء العروض والضرب)، ولا يحذف إلا في موضعين يكون فيهما طرفًا، هما: الحذذ في الكامل (متفا)، والصلم في بحر السريع (مفعو). انظر: نمط صعب ونمط مخيف، ص 98.

مخبونة (فعلن ///5)، وتمثلان العروض والضرب. والثالثة والسابعة منها "مستفعلن" جاءتا صحيحتين عبر النصين جميعًا؛ مشوبة القطامي وملحمة ذي الرمة، بلا استثناء.

- بحر المنسرح: جاءت التفعيلات 2-3-5-6 أعمدة للنغم، الثالثة والسادسة جاءت مخبونة وهما تمثلان العروض والضرب، باستثناء عروض البيت 22 التي جاءت صحيحة. والتفعيلتان 2، 5 جاءتا مطويتين (مفعلات /5//5/) عدا التفعيلة الثانية في البيتين 14، 23 جاءتا صحيحتين.
- بحر الوافر: جاءت تفعيلتا العروض والضرب فقط، وهما الثالثة والسادسة، عمودين لنغم، مقطوفتين (مفاعل //5/5).
- بحر السريع: جاءت تفعيلتا العروض والضرب فقط، وهما الثالثة والسادسة، عمودين للنغم مطويتين مكشوفتين (مفعلا /5//5).

هذا بينما خلت بحور الكامل والخفيف والبسيط، المجزوء منه وهو المخلع، من أعمدة للنغم؛ إذ مخلع البسيط، الذي جاءت عليه مجمهرة عبيد بن الأبرص فقط، جاءت التفعيلة الخامسة "فاعلن" أكثر التفعيلات ثباتًا؛ إذ جاءت صحيحة في 38 بيتًا من 43 بيتًا هي جملة أبيات النص، ومخبونة (///5) في خمسة أبيات، تليها التفعيلة السادسة؛ إذ جاءت مخبونة مقطوعة (متفعل //5/5) 33 مرة، ومخبونة مرة، ومقطوعة 9 مرات. يضاف إلى ذلك أن هاتين التفعيلتين لا يعضدهما أي عمود نغم آخر في النص؛ لذلك لا يعدان عمودي نغم، بخلاف الاستثناءات التي وردت في البحور ذات أعمدة النغم؛ إذ هذه الاستثناءات دعمتها أعمدة نغم أخرى في غير هذه الأعمدة التي وردت فيها.

ومثل هذا يقال في نص مجمهرة بشر بن أبي خازم، من بحر الكامل؛ إذ جاءت التفعيلة الخامسة صحيحة سوى في أربعة أبيات من جملة 24 بيتًا؛ لكنها لا تدعمها تفعيلة أخرى تمثل عمودًا للنغم على عكس منتقاة المسيب بن علس، وهي من الكامل أيضًا؛ إذ مثلت تفعيلتا العروض والضرب عمودين للنغم في النص، جاءت الأولى حذاء (متَفا ///5)، عدا ثلاثة أبيات؛ الأول جاءت فيه حذاء مضمرة للتصريع، والآخران جاءت فيهما صحيحة، وجاء

الضرب ملتزمًا فيه الحذذ والإضمار (متْفا /5/5) عبر النص كله؛ لذا يمكن اعتبار التفعيلة الخامسة في النص، التي جاءت صحيحة عدا في أربعة أبيات، يمكن عدها عمودًا للنغم لتضافرها مع تفعيلتي العروض والضرب.

ب- البحور التي خلت من أعمدة النغم، الخفيف والكامل والبسيط المخلع، هي من البحور الفروع؛ فالخفيف جاء الوتد فيه وسطًا، والكامل والبسيط جاء الوتد فيهما طرفًا. ولم تتبين الدراسة علاقة أبعد من هذه بين وجود عمود النغم وغيابه من جهة وبين موقع البحر من دوائر الخليل أصلًا هو، أو فرعًا من جهة أخرى، فالبسيط ومخلعه الذي وردت عليه مجمهرة عبيد بن الأبرص فرع عن الطويل في دائرة المختلف، والكامل فرع عن الوافر في دائرة المؤتلف، والخفيف والسريع والمنسرح فروع عن المضارع (الذي تفعيلته "مفاعيلن فاع لاتن فاع لاتن"، ولم يرد على وزنه نص من النصوص موضع التحليل ولا من نصوص الجمهرة جميعا) في دائرة المجتلب. وربما كانت هذه الملاحظة الظاهرية في حاجة إلى استقراء لنصوص الشعر العربي القديم؛ لتحقيقها أو تزييفها، ولتفسير هذه العلاقة إذا تحققت.

ج- لا توجد علاقة بين وجود عمود النغم أو عدم وجوده، ونوع البحر مفردًا أو مركبًا؛ إذ جاء عمود النغم في بحور مفردة ومركبة، وخلت منه نصوص على بحور مفردة ومركبة.

د- جاءت أعمدة النغم في تفعيلات الحشو في البحور التي جاء فيها العروض والضرب أيضًا عمودين للنغم، باستثناء بحري الوافر والسريع؛ إذ عروضهما وضربهما فقط أعمدة للنغم، دون أي من تفعيلات الحشو(*).

هـ - اختلاف أعمدة النغم في أجزاء الحشو عن أعمدة النغم في العروض والضرب في نوع الزحاف أو العلة الملتزمة. ففي بحر الطويل مثلًا العروض والضرب

(*) هذه الملاحظات على أعمدة النغم في حاجة إلى تناول أعمق يفسر علاقتها بدلالات النص وبنفس الشاعر وبتركيب الألفاظ، وهو مرتقى تضيق عنه حدود هذه الدراسة، ويتسع له تناول النص منفردًا، كما فعل الأستاذ محمود شاكر في تحليله العميق لقصيدة ابن أخت تأبط شرا في: "نمط صعب ونمط مخيف".

مزاحفتان بالقبض، بينما التفعيلتان الثانية والسادسة في الحشو صحيحتان، والأربعة جميعًا تفعيلاتها "مفاعيلن"، والأربعة جميعًا أعمدة للنغم. وكذلك البسيط التام، وأصل التفعيلة في أجزاء أعمدة النغم الثاني والرابع والسادس والثامن "فاعلن". وهذا الاختلاف يحدث تنوعًا إضافيًّا للنغم الثابت في النص. هذا في البحور التي تتماثل فيها تفعيلات عمود النغم. أما البحور التي تختلف فيها تفعيلاته فهي أكثر تنوعًا - بطبيعة الحال - إذ يكون التنوع بين أصل تفعيلات الأعمدة، مثل بحر المنسرح الذي أعمدته العروض والضرب "مستفعلن" مطوية، وفي الحشو 3، 5 "مفعولات" مطوية، لكن التفعيلتين مختلفتان.

أما تفعيلات متغير النغم في نصوص الجمهرة، فقد كانت مصدرًا من مصادر ثراء الإيقاع في النص الشعري(*)؛ ذلك أن الزحافات والعلل غير الملتزمة، وكل عناصر الموسيقى الجزئية الأخرى، والتي تقع في محيط أعمدة النغم الملتزمة عبر النص كله، تحدث تجاوبًا في النغم الموسيقي للنص كله؛ بما هي سكتات أو فجوات زمانية مقدرة في نفس الشاعر، تحل محل المحذوف من أجزاء التفعيلة، من غير إخلال بحقيقة الوزن وأصول النسب الزمانية للتفعيلات في البيت[1]؛ ومن ثم فإن هذه الزحافات والعلل غير الملتزمة التي تشكل متغير النغم في النص هي أصل من الأصول المكونة لموسيقى النص الشعري، وليست اضطرارًا يلجئ الشاعرَ إليه عجزُه عن إتمام التفعيلات في وزن البيت. يقول الأستاذ محمود شاكر: "إن الزحاف ليس ضرورة كما يتوهم؛ بل أصلًا في تنوع النغم، يعطيه شيئًا جديدًا، ويكسبه معاني جمة لا تكاد تحصر"[2]. ويقول د. عبد الله الطيب - بعد تحليله لنموذجين من الزحاف لدريد وعنترة: "إن هذه الزحافات الخفية ... لم تنشأ عن عجز الشاعرين أن يوردا المقاطع التي تطابق ضربات ما أخذا فيه من وزن اعتمادًا على خفاء العجز عن أذن السامع، كلا، ولكنا نرى

(*) كان حق هذه الفكرة أن تتناول مع الموسيقى الجزئية في المبحث التالي، لكن تقدم ذكرها هنا لشدة تعلقها بعمود النغم.

(1) هذه هي حقيقة الزحاف كما بينها د. عبد الله الطيب من جهة وقعها على الأذن، لا من جهة التحديد العلمي، انظر تفصيل هذه الحقيقة: المرشد، ج 3، ص 50-53.

(2) محمود شاكر: نمط صعب، ص 278.

أن طبيعة الصياغة الشعرية عندهما هي التي اقتضتهما أن يفعلا ما فعلاه .. وكذلك يفعل كل شاعر؛ إذ لا تجد شاعرًا يجري ضربات وزنه مطابقة كل المطابقة لضربات التفعيلات النموذجية، وإنما يغير وينوع، فيطيل حينًا ويقصر حينًا"[1].

وقد ألمح التبريزي من قبل أيضًا إلى هذه الحقيقة، وإلى فنية الزحاف يقول: "والزحاف جائز كالأصل، والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل"[2]. ويقول د. الطيب مُخَطِّئًا العروضي في اعتذاره عن الشاعر في ارتكابه الزحاف: "إذ غاب عنه أن الشاعر إنما أراد ليَسُرَّ الأذن لا مجرد ألا ينبو وزنه عنها"[3].

وحقيقة هذا السرور الذي أشار إليه د. الطيب، والطيبة أو الطِّيب التي ذكرها التبريزي أوسع – ربما – من "كسر رتابة النظام، وإتاحة المجال لأكثر من تشكل نغمي يغذي عنصر المفاجأة، ويخذل توقع الأذن، وينفي عنها الاستسلام لرتابة النغم"[4]. كما ذكر د. سعد مصلوح أنها تكمن في "تجاوب" هذه الفجوات الزمانية المقدرة مع تنوعات النغم الأخرى في النص، وفي "اتساقها" مع هذه التنوعات، كلية كانت أم جزئية. ويقدم د. عبد الله الطيب فهمًا أعمق لهذه الحقيقة، هو أن الشاعر "أراد أن يستغل مادة الوزن لنغمية في البحر الذي هو بصدده أتم استغلال، ويستخرج خبيء أسرارها؛ ليعبر به عن جانب مهم من معانيه؛ ذلك بأن معاني الشاعر لا تعتمل كلها في نفسه ليكون تعبيرها من طريق اللفظ المبين، ولكن جانبًا كبيرًا منها يروم أن يكون تعبيره عن طريق النغم والرنين. والزحاف من أكبر ما يستعين به الشاعر في هذا الباب"[5]. هذه المعاني التي يعبر عنها بالنغم والرنين لا باللفظ المبين هي التي ذكرها الأستاذ محمود شاكر في النص السابق، ثم ذكر بعدُ صعوبة التعبير عنها بالألفاظ [6].

- بقراءة الجدول السابق وتحليل متغيرات النغم يلاحظ ما يلي:

(1) د. عبد الله الطيب: المرشد، ج 3، ص 58-59.

(2) التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 19، نقلًا عن: د. أحمد كشك: الزحاف والعلة، ص 61.

(3) د. عبد الله الطيب: السابق، ص 59.

(4) د. سعد مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص 250.

(5) د. عبد الله الطيب: المرشد، ج3، ص 59.

(6) انظر: د. محمود شاكر: نمط صعب، ص 279.

أ- البحور المركبة الثمانية الأجزاء؛ الطويل والبسيط، جاءت أربعة من أجزائها متغيرات النغم، في مقابل الأربعة الأخرى أعمدة النغم. لكن البحرين اختلفا في مواقع هذه الأعمدة، وفي أصل التفعيلة بطبيعة الحال، ومن ثم في نوع الزحاف. ففي الطويل جاءت متغيرات النغم في الأجزاء 1-5، 3-7 في مقابل أعمدة النغم 2-6، 4-8، وهما العروض والضرب، وأصل تفعيلتها هو "فعولن"، متراوحة بين الصحة والخبن، وفي البسيط التام جاءت متغيرات النغم في الأجزاء: 1-5، 2-6، في مقابل أعمدة النغم 3-7، و4-8، وهما العروض والضرب، وأصل التفعيلة في الأوليين "مستفعلن"، وفي الأخريين "فاعلن"، متراوحتين جميعًا بين الصحة والخبن "(*).

ب- البحور المركبة السداسية الأجزاء: التي أوتادها أطراف؛ السريع والمنسرح ومعهما مخلع البسيط – وإن لم يكن بحرًا مستقلًا – تتجانس متغيرات النغم في نوع الزحاف؛ إذ تتراوح جميعًا بين الصحة والخبن والطي؛ لكن مواقع هذه المتغيرات تختلف؛ ففي السريع 1-4-2-5 في مقابل عمودي النغم 3-6، وهما العروض والضرب. وفي المنسرح تأتي متغيرات النغم في نص مالك بن العجلان في: 1-4، بينما في نص عمرو بن امرئ القيس في التفعيلة الرابعة فقط. وفي مخلع البسيط تأتي متغيرات النغم في 1-4، 3-6، في مقابل عمود النغم 2-5.

أما التي أوتادها أوساط - وهو بحر الخفيف - فقد جاءت تفعيلاته الستة متغيرات نغم، متراوحة بين الصحة والخبن، وزاد التشعيث في الضرب.

ج- البحور المفردة السداسية: التي أوتادها أبداء - وهي في الجمهرة بحر الوافر - فقد جاءت متغيرات النغم في: 1-4، 2-5، وأصل التفعيلة "مفاعلتن"، متراوحة بين الصحة والعصب.

(*) تفسير العلاقة بين نوع الزحاف المتغير في متغير النغم والزحاف الملتزم في أعمدة النغم في النص، إذا كانت أصول تفعيلات الأعمدة مختلفة كالبسيط هنا – موضع جدير بالبحث؛ لبيان تجانس النسب الزمانية بين التفعيلات المتغيرة في الأولى والثابتة في الأخيرة.

والتي أوتادها أطراف: وهي في الجمهرة بحر الكامل، فقد جاءت أعمدتها الستة متغيرات نغم، أصل التفعيلة فيها "متفاعلن"، متراوحة بين الصحة والإضمار، عدا نص منتقاة المسيب، الذي جاءت فيه المتغيرات 1-4-2 فقط، متراوحة بين الصحة والإضمار أيضًا، وعدا مجمهرة بشر بن أبي خازم؛ حيث جاءت المتغيرات 1-4، 2، 3-6 متراوحة بين السلامة والإضمار.

د- خلو بعض النصوص موضع التحليل من أعمدة النغم، لكن لا يخلو نص من النصوص من متغيرات النغم، عمودين على الأقل؛ مما يؤكد حقيقة أن الزحاف أصل في تنوع النغم، مثلما أن الوزن الثابت أصل أيضًا.

ه- لم تعد الدراسة بعض الأعمدة متغيرات نغم؛ بل أعمدة نغم؛ لأن نسبة المتغير إلى الثابت فيها قليلة، مثل: التفعيلة الخامسة في مجمهرة عبيد بن الأبرص، وإن لم يكن هناك تحديد للعدد الذي يحسب قلة، فيعد العمود عمود نغم .. ومثل التفعيلة الأولى والثانية والخامسة في مذهبة عمرو بن امرئ القيس .. ومثل التفعيلة الثانية والخامسة في مذهبة مالك بن العجلان.

والجدول التالي يبين ثراء التشكيلات النغمية – كما يسميها د. سعد مصلوح – والتي تحدث ثراءً في النغم الشعري داخل إطار الثبات في أعمدة النغم:

البحر	النص	عدد التفعيلات المزاحفة إلى الصحيحة في متغيرات النغم						
		الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة
الطويل	سمط طرفة	42/73		53/62		45/70		47/68	
	خداش	8/8		11/13		12/12		14/10	
	مرقش	6/11		9/8		10/7		9/8	
	عروة	6/13		10/9		6/13		9/10	
	دريد	19/16		14/21		15/20		12/23	

البحر	النص	عدد التفعيلات المزاحفة إلى الصحيحة في متغيرات النغم						
		الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة
	قيس	$\frac{16}{19}$		$\frac{17}{18}$		$\frac{15}{20}$		$\frac{7}{28}$	
	متمم بن نويرة	$\frac{18}{27}$		$\frac{18}{27}$		$\frac{14}{31}$		$\frac{18}{27}$	
	مالك بن الريب	$\frac{13}{38}$		$\frac{16}{35}$		$\frac{17}{34}$		$\frac{13}{38}$	
	النابغة	$\frac{37}{39}$		$\frac{39}{37}$		$\frac{27}{49}$		$\frac{31}{45}$	
	الشماخ	$\frac{22}{30}$		$\frac{27}{25}$		$\frac{16}{36}$		$\frac{10}{42}$	
البسيط	القطامي	$\frac{16}{26}$	$\frac{22}{20}$			$\frac{12}{30}$	$\frac{29}{13}$		
	ذو الرمة	$\frac{58}{68}$	$\frac{54}{72}$			$\frac{54}{72}$	$\frac{64}{62}$		
	عبيد	مخبونة $\frac{16}{20}$ مطوية $\frac{7}{20}$	$\frac{10}{33}$	مخبونة مقطوعة $\frac{27}{8}$ مقطوعة $\frac{4}{8}$ مطوية $\frac{4}{8}$	مخبونة $\frac{22}{15}$ مطوية $\frac{6}{15}$		مخبونة مقطوعة $\frac{33}{\text{صفر}}$ مقطوعة $\frac{10}{\text{صفر}}$		
المنسرح	مالك	مخبونة			مخبونة				

البحر	النص	عدد التفعيلات المزاحفة إلى الصحيحة في متغيرات النغم						
		الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة
		$\frac{2}{16}$ مطوية $\frac{7}{16}$			$\frac{3}{16}$ مطوية $\frac{6}{16}$				
	عمرو بن امرئ القيس				مخبونة $\frac{1}{9}$ مطوية $\frac{6}{9}$				
السريع	علقمة ذو جدن	مخبونة $\frac{8}{12}$ مطوية $\frac{6}{12}$	مطوية $\frac{9}{17}$		مخبونة $\frac{6}{14}$ مطوية $\frac{6}{14}$	مخبونة $\frac{1}{15}$ مطوية $\frac{10}{15}$			
الخفيف	الأعشى	$\frac{38}{62}$	$\frac{76}{24}$	مخبونة $\frac{73}{26}$ مشعثة $\frac{1}{26}$	$\frac{51}{49}$	$\frac{81}{19}$	مخبونة $\frac{18}{42}$ مشعثة $\frac{40}{42}$		
	الطرماح	$\frac{14}{17}$	$\frac{34}{7}$	$\frac{23}{18}$	$\frac{30}{11}$	$\frac{28}{13}$	مخبونة $\frac{4}{24}$ مشعثة		

البحر	النص	عدد التفعيلات المزاحفة إلى الصحيحة في متغيرات النغم						
		الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة
							$\frac{13}{24}$		
الوافر	أحيحة	$\frac{14}{7}$	$\frac{9}{12}$		$\frac{11}{10}$	$\frac{6}{15}$			
الكامل	لبيد	$\frac{43}{46}$	$\frac{34}{55}$	$\frac{17}{72}$	$\frac{51}{38}$	$\frac{24}{65}$	$\frac{33}{56}$		
	بشر	$\frac{12}{12}$	$\frac{15}{9}$	$\frac{6}{18}$	$\frac{16}{8}$		$\frac{13}{11}$		
	المسيب	$\frac{6}{9}$	$\frac{6}{9}$		$\frac{8}{7}$				
	أبو ذؤيب	$\frac{21}{46}$	$\frac{29}{38}$	$\frac{23}{44}$	$\frac{39}{28}$	$\frac{27}{40}$	$\frac{35}{32}$		

يخلص هذا المبحث إلى النتائج التالية:

- النص الشعري بناء موسيقي متنوع العناصر والأبنية، بعضها كلي ينتظم جوانبه جميعًا، وبعضها جزئي يتوزع على مسافات متفاوتة منه.
- تنوعت مصادر الموسيقى الكلية إلى عدة عناصر، هي: الوزن وطبيعة النغم – العروض والضرب – عمود النغم والزحافات أو متغيرات النغم.
- وزنا الطويل والبسيط أكثر الأوزان دورانًا في نصوص الجمهرة.
- تنوعت البحور من حيث موقع الأوتاد في البدء أو الوسط أو الطرف إلى بحور أصول وبحور فروع.
- تحليل العروض والضرب يثبت ثبات نغمة العروض والضرب عبر النص كله في بعض البحور، وعدم ثباتها في البعض الآخر. كما يثبت ارتباط نوع البحر من الأصول أو الفروع بالعروض والضرب، فكانت عروض البحور الأصول وضربها تمثل أعمدة نغم ثابت في النصوص، بينما تمثل في البحور الفروع تنوعات إيقاعية غالبًا.

- لا يوجد نسق معين في توزيع الأعاريض والأضرب التي يتعاور عليها السلامة والزحاف أو العلة على مدى النص؛ ومن ثم فليست هناك دلالة اتساق نغمي في هذه الأعاريض والأضرب، ومن ثم فهي مصدر لتنوعات النغم المتجاوبة الأصداء مع ثوابت النغم في النص.
- ظاهرة التدوير، الذي تنقسم به الكلمة بين آخر الشطر الأول وأول الشطر الثاني، تنعدم في معظم نصوص الجمهرة موضع التحليل، وتقل في بعضها، وتغلب في نصين فقط من جملة هذه النصوص، هما سمط الأعشى وملحمة الطرماح بن حكيم.
- تنوع العروض والضرب في مجمهرة عبيد بن الأبرص بين الصحة والخبن والقطع والطي والخبن مع القطع. هذا التغير في العروض والضرب ليس مرجعه إلى تنويع الزحافات؛ ومن ثم تنوع الإيقاع، كما هو الحال في النصوص التي لم يلتزم فيها بسلامة العروض والضرب أو زحافهما؛ لكن مرجعه إلى اختلاف روايات هذا النص اختلافًا شديدًا حتى إن النص قد وسم باضطراب الوزن من النقاد القدماء والمحدثين على السواء.
- عمود التفعيلة: هو التفعيلة التي هي جزء من أجزاء وزن البيت في امتدادها عبر النص كله. وعمود النغم هو التفعيلة في النص كله إذا كانت ملتزمة صحة أو زحافًا؛ لثبات نغمها عبر النص كله. ومتغير النغم هو التفعيلة في النص كله إذا كانت متراوحة بين الصحة والزحاف أو بين الزحافات المختلفة.
- جاءت أعمدة النغم في بحور: الطويل – البسيط التام – الوافر – المنسرح – السريع، وخلت منها بحور الكامل والخفيف والبسيط، المجزوء منه وهو المخلع، وهي من البحور الفروع.
- لا توجد علاقة بين وجود عمود النغم أو عدم وجوده، ونوع البحر مفردًا أو مركبًا؛ إذ جاء عمود النغم في بحور مفردة ومركبة، وخلت منه نصوص على بحور مفردة ومركبة.
- جاءت أعمدة النغم في تفعيلات الحشو في البحور التي جاء فيها العروض والضرب

أيضًا عمودين للنغم، باستثناء بحري الوافر والسريع؛ إذ عروضهما وضربهما فقط أعمدة للنغم، دون أي من تفعيلات الحشو.

- الزحافات والعلل غير الملتزمة، التي تشكل متغير النغم في النص، هي أصل من الأصول المكونة لموسيقى النص الشعري، وليست اضطرارًا يلجئ الشاعرَ إليه عجزُه عن إتمام التفعيلات في وزن البيت.
- لا يخلو نص من النصوص من متغيرات النغم، عمودين على الأقل، سواء أجاءت فيه أعمدة النغم أم خلا منها؛ مما يؤكد حقيقة أن الزحاف أصل في تنوع النغم، مثلما أن الوزن الثابت أصل أيضًا.

❋❋❋

المبحث الثاني
البناء الموسيقي الكلي بالقافية

تمثل القافية – مع الوزن – العنصر الموسيقي الأبرز من بين عناصر الموسيقى في النص الشعري؛ لأنها تنتظم نهايات كل بيت من أبيات النص بنغم ثابت، مبعثه الحركات والسكنات وأصوات الحروف في الكلمات؛ لذا سيتناول هذا المبحث العناصر التالية:

1- تحديد القافية.

2- دور القافية في البناء الموسيقي الكلي.

3- خصائص بناء القافية.

1- تحديد القافية:

القافية هي ما يجب التزامه في آخر كل بيت من أبيات النص الشعري. وقد سمي "القافية" "لأنه يقفو ما سبق من الأبيات، أو لأنه يقفو آخر كل بيت"[1].

وقد أشار حازم القرطاجني إلى هذا المعنى العام لمفهوم القافية بقوله: "إن القوافي لا بد فيها من التزام شيء أو أشياء. وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون"[2].

وقد اختلفت آراء العلماء في تحديد موقع القافية، أي جزء هي من البيت إلى سبعة. ففي قول أبي الطيب المتنبي:

واحَرَّ قَلباهُ مِمَّن قَلبُهُ شَبِمُ وَمَن بِجِسمي وَحالي عِندَهُ سَقَمُ

على الرأي الأول: هي الشطر الثاني من البيت: "وَمَن بِجِسمي وَحالي عِندَهُ سَقَمُ".

على الرأي الثاني: هي الكلمتان الأخيرتان من البيت "عِندَهُ سَقَمُ".

على الرأي الثالث: هي الكلمة الأخيرة من البيت: "سَقَمُ".

---

(1) جمال الدين الإسنوي: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، ص 340. وانظر د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 168.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 271.

على الرأي الرابع: هي الجزء الضربي – أي التفعيلة الأخيرة – من البيت "سَقَمُ" فَعِلُنْ ///5.

على الرأي الخامس: هي الساكنان الأخيران اللذان في آخر البيت، مع ما بينهما من المتحرك حرفًا كان أو أكثر، ومع الحركة التي قبل الساكن الأول: ـهُ سَقَمُ (لن فعلن) /5///5.

على الرأي السادس: هي الحرفان اللذان في آخر البيت: "قَمُ".

على الرأي السابع: هي حرف الروي: "مُ" [1].

يلاحظ على هذه التحديدات لموضع القافية من البيت أن الرأيين الخامس والسابع – وهما للخليل بن أحمد – هما أصح الآراء بالنظر إلى "الالتزام" الذي في معنى القافية. وقد ذكر بعض العلماء رجحان تحديد الخليل على غيره من التحديدات[2].

وتفسير ذلك – من خلال تحليل بناء القوافي في نصوص الجمهرة – أن تحديد الخليل للقافية لا يتخلف أبدًا من أول النص إلى آخره، حتى في النصوص التي لا يمثل الضرب فيها عمودًا للنغم، مثل سمط الأعشى ومجمهرة عبيد بن الأبرص مثلًا. وكذلك الأمر في الرأي السابع أنها حرف الروي. أما الرأي السادس فإنه لا يصح إلا في النصوص التي التزم فيها ما لا يلزم. وأما الرأي الرابع فلا يصح في النصوص التي لا يمثل فيها الضرب عمود النغم. والرأيان الثالث والثاني لا يصحان؛ لأن الكلمات تختلف في أوزانها الصرفية، كما سيتبين من المبحث التالي. والرأي الأول فيه توسع.

وربما كان عدول العلماء عن رأي الخليل في موضع القافية؛ لأن حروف الروي والحرفين الأخيرين والكلمة والكلمتين الأخيرتين، حتى التفعيلة الأخيرة في البيت، هي جميعًا أكثر

(1) انظر: جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، ص 341-342. وقد رتبتها من الأكبر إلى الأصغر على غير ترتيب الشارح للتنسيق. وانظر: د. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، 2003، ص 6-10. وانظر: د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 169-173.

(2) انظر: الإسنوي: نهاية الراغب، ص 341، وقد أشار إلى إنه اختيار ابن الحاجب أيضًا. وانظر: د. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص 10، ود. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 171.

وضوحًا في السمع وأيسر تمييزًا مما حدده الخليل، والذي يكون جزءًا من تفعيلة الضرب، وهو الغالب.

بينما علة ترجيح من رجح من العلماء الرأي الخامس من هذه الآراء، وهو رأي الخليل ابن أحمد؛ "لأنه مبني على أساس صوتي؛ إذ تتداخل القافية مع مقاطع البيت كلها، سواء أكانت مقاطع القافية في بعض كلمة أم في كلمة أو كلمتين"[1].

وترى هذه الدراسة أن بعض الآراء الأخرى في تحديد القافية السابق عرضها يمكن أيضًا الانتفاع بها في التحليل؛ باعتبارها عناصر لغوية ملتزمة أو شبه ملتزمة في آخر الأبيات، وكذلك باعتبارها جزءًا من الوزن يشغل أواخر الأبيات، مثل الرأي المعتبر القافيةَ حرفَ الروي والمعتبر القافيةَ الكلمةَ الأخيرة من البيت؛ إذ يبنى على هذه الآراء ألوان أخرى من تحليل عنصر القافية – كما سيأتي – مثلما أن رأي الخليل يبنى عليه تحليل أنماط القوافي في النص.

وتشكل طبيعة النغم في القافية صبغًا موسيقيًّا آخر يضاف إلى صبغ الوزن، ويشكلان معًا إطارًا كليًّا يحيط بمكونات النص الشعري، وتكون العلاقة بين الصبغين النغميين في النص – نغم الوزن ونغم القافية – علاقة الكل بالجزء؛ لأن تفعيلات البيت المتكررة تكون آخر تفعيلة فيها – أو بتحديد الخليل آخر جزء نغمي فيها – هو القافية، وبتكرار هذه التفعيلات المتكررة عبر الأبيات المتلاحقة، ومعها جزؤها النغمي الأخير، تستبين جزئية القافية من الوزن، رغم سمة الكلية التي تسمهما معًا.

ويقدم د. عبد الله الطيب تمثيلًا لطبيعة اختلاف أنغام القوافي باختلاف حروف الروي في تلاحمها، واختلافها في نفس الوقت عن طبيعة نغم الوزن إذا اتحد البحر في هذه القوافي، يقول:

"خذ دقات الطبل، ودقات القدم على الأرض، والنقر على النحاس، والنقر على قرع مكفأ على وجه الماء، والصفير المتلاحق على هيئة دقات .. كل أولئك لهن طبائع صوتية متباينة، أو قل لهن كثافات صوتية متباينة. وإذا فرضنا الشبه الزمني الكامل في جميع هذه

(1) د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 172، وانظر أيضا: د. أحمد كشك: تاج الإيقاع الشعري، ص 11، والإسنوي: نهاية الراغب، ص 341.

الدقات، فإن الوزن المجرد المبني عليه التناسب الزمني فيهن جميعًا واحد، وليس فيه أدنى تفاوت. وهذا التناسب الزمني المجرد أشبه شيء بأعاريض الشعر الكامنة وراء إرزام الشاعر. والطبائع الصوتية المختلفة الناشئة من دق القدم ودق الطبل ونقر النحاس ونقر القرع وهلم جرا، أشبه شيء بالطبائع النغمية التي تضفيها القوافي على الأوزان"[1].

2- دور القافية في البناء الموسيقي الكلي:

تتعدد وظائف القافية الموحدة في النص الشعري، فمن جهة الإيقاع هي أكثر مواضع الأبيات ترنمًا وغناء وترجيعًا للصوت باعتبارها أواخرها [2]. ومن جهة المتلقي هي تشبع حاسة التوقع لديه حين توجه حاسة التلقي الصوتي عنده عند روي معين، فيستحضر الكلمات التي تنتهي بهذا الحرف أو المقطع، "ويصبح جزءًا من المتعة الفنية أن يرى كيف يسلكها الشاعر في بنية القصيدة"[3]. كما أن لها وظيفة أخرى من هذه الجهة من حيث معنى الكلمات الواقعة في القافية، أنها تكون "أشد تلبسًا بعناية النفس"[4]. ومن ثم فإن وظيفتها من هذه الجهة مزدوجة، فهي موسيقية دلالية.

أما من جهة النص، فإن القافية تشكل باعتبار موقعها أواخر الأبيات، وباعتبار العناصر الصوتية المتكررة في هذا الموقع، سواء أكانت صوتًا محضًا يمثل نسبة زمانية موحدة (الساكنان الأخيران وما بينهما من متحركات مع الحركة التي قبل الساكن الأول، على ما رأى الخليل)، أم كانت أصواتًا لفظية متكررة كحرف الروي أو الكلمة الأخيرة؛ تشكل عنصرًا بنائيًّا في موسيقى النص الشعري، يتضافر مع عنصر الوزن في بناء النص بناء موسيقيًّا محكمًا.

يقدم د. عبد الله الطيب تمثيلًا لهذا الدور للقافية – مع الوزن – في تحقيق الوحدة والارتباط في النص كله بقوله: "هب الوزن بمنزلة دقات ما والقافية بمنزلة صوت يصبغ الدقات .. فإن اتحاد وزن العروض في البيت الذي تقع فيه مع جرسها يجعلهما معًا بمنزلة آلة بعينها تحدث صوتًا بعينه على نسق معلوم. ثم إذا تكررت الأبيات آخذًا بعضها برقاب بعض،

(1) د. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج 3، ص 61-62.
(2) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 174.
(3) د. حماسة: السابق، ص183.
(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 276.

وكل منها فيه ألوان من التنويع الموسيقي الناشئ من السكنات والزحافات والحركات والسكنات ... كان ذلك كله بمنزلة دُفَع من التأليف الموسيقي، يشرف عليهن صوت واحد متكرر، يكون لهن بمنزلة الإطار، ويربط بينهن برباط الوحدة والانسجام، ويصبغ أنغامهن المختلفات بلونه الواحد المنيف عليهن، فإذا أضفت إلى كل هذا ما تحدثه ألفاظ التعبير نفسها من تلوين للحركات والسكنات بأجراسها وإيقاعها وأصباغها البيانية، تبين مقدار الربط والانسجام والوحدة التي يحدثها اتحاد الوزن والقافية برنينه المنتظم لجميع ذلك"[1].

بناء على هذه التصورات النظرية لحدود القافية في النص الشعري، وطبيعة نغمها ودورها في بناء النص بناء موسيقيًّا كليًّا، يأتي تحليل القافية في نصوص الجمهرة لاستجلاء مدى اقتراب الواقع الموسيقي فيها من هذه التصورات النظرية.

والجدول التالي يبين قوافي النصوص الشعرية محل التحليل من الجمهرة، طبقًا لثلاثة تحديدات من التحديدات السبعة السالفة الذكر؛ أولها: تحديد الخليل، والثاني: القافية بحسبانها التفعيلة الأخيرة من البيت، والتحديد الثالث: هو القافية باعتبارها حرف الروي الأخير مع بيان حركة الروي:

جدول رقم (1)

البحر	النص	القافية بتحديد الخليل	لقبها	القافية التفعيلة الأخيرة	القافية حرف الروي	حركته
1- الطويل	1- سمط طرفة بن العبد	5//5/	المتدارك	5//5//	الدال	الكسرة
	2- مجمهرة خداش	5/5/	المتواتر	5/5/5//	الراء	الكسرة
	3- منتقاة	5//5/	المتدارك	5//5//	الحاء	الضمة

(1) د. عبد الله الطيب: المرشد، ج 3، ص 71، ويقدم تشبيهًا آخر لصوت الوزن والقافية المشرف على أنغام أوركسترا متعددة بالقرع المملوء حبًّا، أو النحاس الذي ينقر به، أو الدفوف التي تقرع على وتيرة واحدة من لدُن شروعها في العزف إلى نهايته. انظر: ص 71-72.

البحر	النص	القافية بتحديد الخليل	لقبها	القافية التفعيلة الأخيرة	القافية حرف الروي	حركته
	المرقش					
	4- منتقاة عروة	5//5/	المتدارك	5//5//	الراء	الكسرة
	5- منتقاة دريد	5//5/	المتدارك	5//5//	الدال	الكسرة
	6- مذهبة قيس	5//5/	المتدارك	5//5//	الباء	الكسرة
	7- مرثية متمم	5//5/	المتدارك	5//5//	العين	الفتحة
	8- مرثية مالك	5//5/	المتدارك	5//5//	الياء	الفتحة
	9- مشوبة النابغة	5//5/	المتدارك	5//5//	الراء	الفتحة
	10- مشوبة الشماخ	5//5/	المتدارك	5//5//	الزاى	الضمة
2- بحر البسيط	1- مشوبة القطامي	5///5/	المتراكب	5///	اللام	الضمة
	2- ذو الرمة	5///5/	المتراكب	5///	الباء	الضمة
	3- مجمهرة عبيد	5/5/	المتواتر	5/5//	الباء	الضمة
3- بحر الكامل	1- سمط لبيد	5//5/	المتدارك	5//5///	الميم	الضمة
	2- مجمهرة بشر	5//5/	المتدارك	5//5///	الميم	الكسرة
	3- منتقاة المسيب	5/5/	المتواتر	5/5/	اللام	الضمة

البحر	النص	القافية بتحديد الخليل	لقبها	القافية التفعيلة الأخيرة	القافية حرف الروي	حركته
	4- مرثية أبي ذؤيب	5//5/		5///5/// (*)	العين	الضمة
4- بحر الخفيف	1- سمط الأعشى	5/5/	المتواتر	5/5//5/	اللام	الكسرة
	2- ملحمة الطرماح	5/5/	المتواتر	5/5//5/	الضاد	الكسرة
5- بحر المنسرح	1- مذهبة مالك	5///5/	المتراكب	5///5/	الفاء	الضمة
	2- مذهبة عمرو	5///5/	المتراكب	5///5/	الفاء	الضمة
6- الوافر	1- مذهبة أحيحة بن الجلاح	5/5/	المتواتر	5/5//	اللام	الضمة
7- السرع	1- مرثية علقمة بن ذي جدن	ه//ه/	المتدارك	ه//ه/	العين	السكون

بقراءة هذا الجدول تتبين الملاحظات التالية:

1- التفعيلة الأخيرة التي هي القافية عند بعض العروضيين، هي الضرب في وزن النص الشعري، صحيحًا كان أم مزاحفًا أم معلولًا، مثل مذهبة مالك بن العجلان مثلًا؛ فهي 5///5/ مستعلن من وزن بحر المنسرح، وهي تمثل الضرب، وتفعيلته في النص مطوية.

2- علاقة القافية الخليلية بالقافية / التفعيلة الأخيرة أن الأولى جزء من الثانية دائمًا،

(*) جاءت التفعيلة / القافية هنا صحيحة رغم تعاور الصحة والزحاف عليها في النص؛ إذ لا تكون قافيتان في النص الواحد؛ بل هما تنوع نغمي بالزحاف. ولهذا ما عد العروضيون تحديد الخليل للقافية هو الأصح، كما سبقت الإشارة.

باستثناء قافية منتقاة المسيب بن علس، التي تساوت فيها القافية على رأي الخليل، والقافية باعتبارها التفعيلة الأخيرة؛ ومن ثم فإن اعتبار القافية التفعيلة الأخيرة لا يعد خطأ؛ بل هو على التوسع في الحدود الموسيقية للقافية.

3- مجيء الضرب صحيحًا في نص خداش بن زهير، وهو من الطويل (//5/5/5 مفاعيلن) جعل اعتبار القافية – طبقًا لتحديد الخليل – من نوع المتواتر /5/5، على الرغم من مجيئها في كل النصوص التي على وزن بحر الطويل من المتدارك؛ إذ تنتهي جميعًا بالضرب مطويًّا؛ مما يعني أن حدوث أي تغيير في تفعيلة الضرب قد يؤدي إلى تغيير نوع القافية.

4- القافية في وزن بحر البسيط في نصي القطامي وذي الرمة على رأي الخليل، جاءت مركبة من تفعيلة الضرب ///5 فَعِلن وآخر حركة وساكن في الجزء الذي قبلها /5/5//5 مستفعلن، وقد تفردت هذه الصورة من صور بحر البسيط في هذا؛ إذ كل البحور الأخرى في الجدول جاءت القافية الخليلية جزءًا من التفعيلة الأخيرة، باستثناء منتقاة المسيب بن علس الحذاء المضمرة /5/5 من تفعيلة الكامل ///5//5، التي جاءت مساوية للقافية الخليلية، وليست جزءًا منها.

3- خصائص بناء القافية:

الخاصية الأولى: من جهة كم ما التزم في القافية من حروف وحركات:

وتحليل هذا الكم مبني على تحديد الخليل للقافية أنها الساكنان الأخيران وما بينهما من متحركات مع حركة الحرف الذي قبل الساكن الأول.

وقيمة تفصيل هذا الكم الملتزم من الحروف والحركات بيان البناء الموسيقي الكلي للنص بحروف وحركات القافية على التفصيل، لا بالمستوى الصوتي المجرد فقط كما أسس الخليل. ولأنه – من ناحية أخرى – يبين الفروق بين النصوص في طبيعة نغمها الموسيقي الكلي؛ إذ كلما زاد عدد الملتزم من الحروف والحركات في القافية كان ذلك أثرى للنغم الكلي في النص، وأكثر إحكامًا لبنائه الموسيقي.

بالنظر إلى ما التزم من حروف وحركات القافية – طبقًا لتحديد الخليل لها – يمكن

تقسيم نصوص الجمهرة موضع التحليل إلى أربعة أنواع، مرتبة من الأكثر إلى الأقل في الكم الملتزم من هذه الحروف والحركات:

النوع الأول: ما جاء فيه ألف التأسيس والوصل:

وقد جاءت في ثلاثة نصوص هي: مذهبة قيس بن الخطيم - مرثية مالك بن الريب التميمي – مشوبة الشماخ بن ضرار الذبياني، وما يلتزم في هذا النوع ثلاثة حروف وثلاث حركات، هي:

الرَّسُّ: وهو حركة الحرف الذي قبل ألف التأسيس، وهو أول حد القافية عند الخليل دون الحرف الذي يحمل هذه الحركة. وتكون دائمًا الفتحة؛ لتناسب ألف التأسيس بعدها. ويلاحظ أن الخليل أو العلماء بعده لم يسموا هذا الحرف؛ لأنه لا يدخل في حد القافية، واكتفوا بتسمية حركته لأنها أول القافية. ولا بد أن يكون الأول حركة؛ لذا ما ضم الخليل إلى الساكنين الأخيرين حركة الحرف الذي قبلهما.

ألف التأسيس: وهي ألف يكون بينها وبين حرف الروي حرف واحد. وتكون من نفس الكلمة التي فيها حرف الروي، وليست في كلمة قبل كلمة القافية[1]. لكن ما جاء في مرثية مالك بن الريب مخالف لهذا القيد؛ إذ جاءت ألف التأسيس في خمسة مواضع من النص في كلمة، وجاءت كلمة القافية بعدها حرف جر وضمير المتكلم (14: ما بيا- 17: بدا ليا – 19: ما بيا – 21: توسعا ليا – 35: كما هيا).

الإشباع: وهو حركة الدخيل، وهو الحرف الذي بين الروي وبين ألف التأسيس. وقد التزم الإشباع بالكسرة في نصي مالك بن الريب والشماخ، أما قيس بن الخطيم فقد التزمت الكسرة سوى في بيتين، جاءت حركة الإشباع فيهما الضمة (8: تقارُب – 20: التضارُب).

الروي: وهو الحرف الأخير في كلمة القافية، والذي به تسمى القصيدة، ويلتزم في النص كله. وقد جاء الباء في نص قيس بن الخطيم، والياء في نص مالك بن الريب، والزاي في نص الشماخ.

المَجْرى: وهو حركة حرف الروي، وتلتزم في النص كله. وجاءت الفتحة عند مالك،

(1) انظر: د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 204.

والضمة عند الشماخ، والكسرة عند قيس بن الخطيم.

الوصل: وهو الحركة الطويلة الناتجة عن إشباع حرف الروي في القوافي المطلقة، وحرف الهاء الذي لا يصلح أن يكون رويًّا، والألف والواو والياء التي لا تصلح أن تكون رويًّا[1]، وهي جميعًا تلتزم إذا جاءت في آخر البيت الأول، وقد جاء الوصل في النصوص الثلاثة جميعًا حركة طويلة ناتجة عن إشباع المجرى.

ويلاحظ على هذا النوع من البناء الكلي للقافية – وعلى النوع التالي أيضًا – دقة تحديد الخليل للقافية؛ لأنه يجعل الالتزام لحركة الحرف الذي قبل ألف التأسيس دون الحرف نفسه؛ لئلا يلزم ما لا يلزم في كل النصوص، ثم جعل الالتزام لحركة الدخيل، وهي الإشباع، لا للحرف نفسه لذات السبب. وكذلك الأمر في الحذو من النوع التالي. وهذا مقتضى تجريد حدود القافية إلى حركات وسكنات فقط؛ لأنها تكون بذلك وعاءً نغميًّا موسيقيًّا لهذا المحتوى من الصوامت والصوائت والحركات، أما الروي فقد نصوا على ضرورة التزام حرفه وحركته معًا، برغم أنه أيضًا جاء في تحديد الخليل صوتًا مجردًا.

النوع الثاني: ما جاء فيه الردف والوصل:

وهو أقل عدد ما يلتزم فيه من حروف وحركات من النوع السابق، وقد جاءا في خمسة نصوص:

سمط لبيد – سمط الأعشى – مجمهرة عبيد – مذهبة أحيحة – ملحمة الطرماح بن حكيم.

ويلتزم في هذا النوع من الأبنية الموسيقية الكلية حرفان وثلاث حركات، هي:

الردف: وهو المد أو اللين الذي يسبق حرف الروي بلا فاصل [2]، وقد جاء الردف في النصوص الخمسة حروف مد، الألف المفتوح ما قبلها في سمطي لبيد والأعشى وملحمة الطرماح، والواو المضموم ما قبلها والياء المكسور ما قبلها في مجمهرة عبيد ومذهبة أحيحة.

(1) انظر: د. حماسة: السابق، ص 196. والهاء والألف والواو والياء لا تصلح أن تكون رويًّا إذا جاءت ضمائر ملحقة بكلمة القافية. انظر: د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص 261-262.

(2) انظر: د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 200.

وقد تراوح المدان على الردف في قوافي النصين، وهذا مقبول في موسيقى الشعر العربي [1].

الحَذو: وهو حركة الحرف الذي قبل الردف، ومنها تبدأ حدود القافية في هذا النوع من البناء الموسيقي الكلي للقوافي. وقد تراوحت بين الفتحة في الأرداف التي حرف مدها الألف، والضمة والكسرة في الأرداف التي حرف مدها الواو أو الياء.

الروي: وقد جاءت حروفه: الميم عند لبيد – اللام عند الأعشى وأحيحة – الباء عند عبيد – الضاد عند الطرماح.

المجرى: وقد جاء: الضمة مع قافية لبيد وعبيد وأحيحة، والكسرة مع قافية الأعشى والطرماح.

الوصل: وقد جاء حرف مد؛ ناتجًا عن إشباع الضمة عند عبيد وأحيحة، وعن إشباع الكسرة عند الأعشى والطرماح، وتفرد سمط لبيد بن ربيعة بوجود هاء الوصل؛ حيث اقتضى وجودها زيادة حركتين عن الملتزم في هذا النوع؛ بل وفاق بهما كل نصوص الجمهرة موضع التحليل؛ إذ فيه النفاذ وهو حركة هاء الوصل، وكانت الفتحة والخروج وهو حرف المد الألف الذي نشأ عن إشباع فتحة الوصل، وبذلك يكون عدد الحركات والحروف الملتزمة في هذه القافية سبعة؛ ومن ثم فهي الأثرى نغمًا موسيقيًّا، والأحكم بناء من بين النصوص موضع التحليل.

النوع الثالث: ما جاء فيه الوصل:

وهو الغالب في نصوص الجمهرة موضع التحليل؛ إذ جاء على هذا النوع من البناء الموسيقي الكلي بالقافية أربعة عشر نصًّا، لم يلتزم فيها سوى بثلاثة عناصر فقط حرف وحركتين:

الروي: وهو: الباء عند ذي الرمة – الدال عند طرفة ودريد – الحاء عند المرقش – الراء

(1) انظر: د. حماسة: السابق، ص 201. وأشار العلوي في "الطراز" إلى أن الردف "ليس من لزوم ما لا يلزم؛ بل هو لازم بكل حال". وإن كان يجوز معاقبة الواو والياء معاقبة الألف، لكنه لم يشر إلى أن ألف التأسيس أيضًا مما يجيء التزامه في كل حال، وأنها ليست من لزوم ما لا يلزم.
انظر: يحيى بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج 2، ص 398.

عند خداش وعروة والنابغة – العين عند أبي ذؤيب ومتمم – الفاء عند مالك بن العجلان وعمرو بن امرئ القيس – اللام عند المسيب والقطامي – الميم عند بشر بن أبي خازم.

المجرى: وهو: الفتحة عند متمم والنابغة الجعدي – الضمة عند المسيب والمرقش ومالك وعمرو وأبي ذؤيب والقطامي وذي الرمة – والكسرة عند طرفة وبشر وخداش وعروة ودريد.

الوصل: وقد جاء حركة طويلة ألفًا ناتجة عن إشباع الفتحة في القوافي المفتوحة، وواو ناتجة عن إشباع الضمة في القوافي المضمومة، وياء ناتجة عن إشباع الكسرة في القوافي المكسورة.

ويلفت النظر في هذا النوع من الأبنية أن الساكن الأول من القافية - ويكون حرفًا صامتًا عليه سكون، ويقابل الردف أو التأسيس في النوعين السابقين - يختلف عن الردف والسكون في طبيعة النغم الذي يحدثه هذا الساكن، رغم تساويهما في المدة الزمنية؛ إذ كلاهما سكتة تسبقها حركة وتلحقها حركة. فكلمة "يسري" إحدى قوافي مجمهرة خداش بن زهير، يختلف نغمها عن "بال"، إحدى قوافي سمط الأعشى. ومرد هذا الاختلاف إلى طبيعة المد في كلمة "بال"، والتي تمنح الكلمة لينًا ونداوة في النطق، أكثر مما يمنحه إياها السكون، رغم تساويهما زمنيًّا.

وفارق آخر بين هذا النوع من البناء الموسيقي وسابقيه، أن نوع حركة الحرف الذي يسبق الحرف الساكن الأول (مثل فتحة التاء في: تنتقل)، ونوع حركة الحرف الذي بين الساكن الأول وبين الروي (مثل: فتحة الراء في: أضرعا)، كلاهما ليس معتبرًا في الالتزام؛ إذ المعتبر فيهما الحركة مطلقًا، لا نوعها، فتحة أو ضمة أو كسرة. ولهذا لم يلتزم في هذا النوع من البناء الكلي للقافية نوع الحركة في هذين الموضعين. على خلاف الحذو قبل الردف، والرس قبل التأسيس – وهما المقابلان لهذين الحرفين في تحديد الخليل – فهما ملتزمان لطبيعة حرف المد بعدهما. ولعل هذا هو سبب الليونة والنداوة التي تصبغ موسيقى البناء السابق؛ إذ تجتمع فيه نوع الحركة مع المد بعدها، وهو من جنسها، وله بعدُ تعلقٌ بالبنية الصرفية لكلمات القافية.

يستثنى من هذا الوصف للبناء الموسيقي الكلي في القافية: منتقاة المسيب بن علس؛ إذ

التزم فيها الفتح على الحرف الذي قبل الساكن الأول (الوَصْلُ)، ومرثية متمم بن نويرة، التي التزم فيها حركة الفتحة على الحرف الذي سبق الساكن الأول (أَضْرعا)، ومجمهرة بشر بن أبي خازم، ومنتقاة عروة بن الورد؛ إذ تراوحت فيهما الحركة التي قبل الساكن الأول بين الفتحة والكسرة.

النوع الرابع: ما جاء عاريًا عن الردف والتأسيس والوصل:

وهو في القافية المقيدة بالسكون، ولم يلتزم فيها سوى بحرف الروي، وقد جاء هذا البناء في نص واحد فقط، هو مرثية علقمة بن ذي جدن الحميري، وجاء الروي حرف العين. وقد تراوح التوجيه فيه – وهو حركة الذي يسبق الروي الساكن – بين الفتحة والكسرة دون الضمة، وإن كان بعض العروضيين قد جوز مجيء الضمة مع الفتحة دون الكسرة في التوجيه، وجوز بعض آخر مجيء الضمة فيه مع الكسرة دون الفتحة، ومنهم من رأى أن اختلاف الحركات الثلاثة عليه معيب مطلقًا [1].

الخاصية الثانية: من جهة كلمة القافية:

وكلمة القافية هي الكلمة الأخيرة في البيت، والتي تحمل حرف الروي، وتشغل التفعيلة الأخيرة من البيت جزئيًّا أو كليًّا أو تزيد عليها، وتشغل القافية الخليلية جزئيًّا أو تزيد عليها. والأربعة جميعًا تحديدات للقافية كما سبق.

وإذا كانت آراء العروضيين مختلفة في تحديد موضع القافية، فإن التحديدات الأربعة معتبرة معًا من زاوية هذا المبحث من الدراسة، وهو البناء الموسيقي الكلي في النص الشعري عن طريق القافية؛ إذ هي تمثل في مستوييها الصوتي المجرد (التفعيلة الأخيرة – القافية الخليلية) والصوتي المشغول بالحرف أو بالكلمة (حرف الروي – الكلمة الأخيرة) في تلاحمهما معًا عمود النغم الثابت عند مستقر الأبيات الممتد من أول النص إلى آخره.

ويشبه هذان المستويان – في تلاحمهما – المقدمة الموسيقية لنشيد توزع كلماته على نفس أنغام المقدمة الموسيقية، فتكون المقدمة هي المستوى الصوتي المجرد، وأداء المؤدين لكلماته المستوى الصوتي المشغول بالكلمات.

(1) انظر: د. الإسنوي: نهاية الراغب، ص 361-362.

وتتبين العلاقة بين التحديدات الأربعة في تلاحمها معًا لبناء موسيقى النص في المثال الآتي:

في أول سمط لبيد بن ربيعة:

كلمة القافية رجامُها (//5//5)

التفعيلة الأخيرة ///5//5 (فرجامها)

تحديد الخليل /5//5 (جامها)

حرف الروي مُها (//5)

فكلمة القافية شغلت الصوت المجرد للتفعيلة الأخيرة إلا حركة، وشغلت النسبة الزمانية لقافية الخليل وزادت عليها حركة، وشملت حرف الروي الميم مع هاء الوصل وألف الخروج.

ومن ثم سيكون تحليل الدراسة لخصائص كلمة القافية، وظيفتها النحوية وبنيتها الصرفية، سواء أكانت أزيد من أم أقل من التفعيلة الأخيرة أو القافية الخليلية. أما حين تتساوى مع إحداهما، فإن هذا التساوي يضيف إيقاعًا مزيدًا على عمود النغم الثابت في أواخر الأبيات، كما سيتضح من السمات التالية:

أ- يتفرع عن نوع حركة حرف الروي تحليل علاقة كلمة القافية بالبناء النحوي للبيت، أي وظيفتها الإعرابية.

وباستقصاء الوظائف النحوية التي شغلتها كلمات القافية في نصوص الجمهرة موضع التحليل - تبعًا للعلامات الأربعة؛ الضمة، الكسرة، الفتحة، السكون - تبين أنها تشغل الوظائف التالية:

جدول (2)

الضمة	الكسرة	الفتحة	السكون
النعت – الخبر – الفاعل المؤخر – المبتدأ – نائب الفاعل – صلة الموصول – المعطوف – المضارع المرفوع (في محل خبر – صلة موصول- معطوف – جواب لشرط غير حازم – مفعول به أول وثان – حال – نعت – مسند لواو الجماعة – ابتدائي) اسم كان – خبر إن وكأن – نعت سببي – بدل – مضارع ملحق به واو الجماعة منصوب – ماض لحقت به واو الجماعة.	نعت – مضاف إليه – اسم مجرور – مضارع مجزوم – معطوف – مضارع معتل الآخر بالياء – مضاف إلى ياء المتكلم (وهو: مفعول به – خبر لا وإن – نائب فاعل) فعل أمر مسند لياء المخاطبة – أمر مبني على السكون.	فعل ماض مبني على الفتح- (معطوف على صلة الموصول – جواب لشرط غير جازم – معطوف على نعت – خبر معطوف على فعل ماض ابتدائي) – حال – نعت – معطوف – مضارع منصوب ومعطوف على منصوب – خبر كان – خبر ليس – منصوب على نزع الخافض – مفعول به أول وثان – ظرف زمان – مستثنى – مفعول به – خبر ليس وأخواتها – اسم لا النافية للجنس – مضاف إلى ياء المتكلم (وهو: مضاف إليه – فاعل – نعت سببي – مفعول به – اسم مجرور) – فعل معتل الآخر لحقت به ياء المتكلم مفعولًا به.	فعل ماض – فعل مضارع مجزوم – فاعل – مفعول به – مضارع مبني للمجهول – نعت ومرفوع ومجرور – مضاف إليه – اسم مجرور.

رغم التنوعات التي يتيحها النظام النحوي للكلمات في وظائفها الإعرابية فإنه يلاحظ على هذه الوظائف النحوية في نصوص الجمهرة موضع التحليل تأثرها جميعًا بحركة القافية، لتطرد في النص؛ ومن ثم ينتظم بناؤها الموسيقي:

- غلبة ظاهرة التقديم للمتعلقات على المرفوع، في النصوص التي كلمة قافيتها مرفوعة،

مثل سمط لبيد بن ربيعة وملحمة ذي الرمة، وهما من المطولات من نصوص الجمهرة، وفي مشوبة القطامي، وهي من المتوسطات طولًا، في حين خلت منه نصوص أخرى مرفوعة كلمة القافية، مثل منتقاة المرقش، وقلت في نصوص أخرى، مثل مرثية أبي ذؤيب الهذلي، وغيابها من نص مجرور كلمة القافية، مثل مذهبة قيس بن الخطيم؛ إذ كلماته جميعًا فضلة.

- شيوع وظيفة إعرابية معينة في نص من النصوص تبعًا لحركة القافية، مثل النعت المرفوع في مرثية أبي ذؤيب الهذلي والمضاف إليه المجرور في ملحمة الطرماح بن حكيم ومذهبة قيس بن الخطيم، والمضارع المرفوع في منتقاة المرقش.
- تأثير حركة الروي المكسور في الفعل المجزوم أو المبني على السكون، بتحريك آخره بالكسر لتطرد حركة الروي، وهذا من خصوصيات لغة الشعر [1] مثل البيت 11 في منتقاة دريد بن الصمة:

11- فَهَل أَنا إِلا مِن غَزِيَّةَ إِن غَوَت غَوَيتُ وَإِن تَرشُد غَزِيَّةُ أَرشُدِ[2]

والبيت 16 في مذهبة قيس بن الخطيم:

16- فلمّا هبَطنَا السَّهلَ قالَ أميرُنا حَرامٌ علينا الخمرُ ما لم نضاربِ[3]

والبيت 7 في منتقاة عروة بن الورد:

7- فَجُوعٍ بهَا للصَّالحينَ مَزِلّةٍ مَخُوفٍ ردَاهَا أنْ يُصيبكَ فاحذَرِ[4]

- تأثير حركة ياء المتكلم المطلقة بالألف والتي لحقت بوظائف نحوية مختلفة؛ لكنها صبغتها جميعًا بصبغتها الموسيقية المفتوحة، وما يتبعها من ألف الإطلاق في مرثية مالك بن الريب التميمي. وكذلك كان تأثير القافية المقيدة بالسكون في مرثية علقمة ذو جدن الحميري؛ حيث تنوعت الوظائف النحوية –كما هو مبين– لكنها جميعًا مصبوغة بالنغم الساكن.

(1) انظر: د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 178-179.
(2) الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 590.
(3) الهاشمي: السابق، ج 2، ص 649.
(4) الهاشمي: السابق، ج 1، ص570.

وعلى الجملة، فإن ثبات نغم القافية؛ رويها وحركته وصوت كلمتها في إطار المدى الزمني الثابت للتفعيلة الأخيرة أو للساكنين الأخيرين، وما بينهما من متحركات مع المتحرك قبلهما .. ثبات هذا النغم يحمل داخله وفي إطاره تنوعات كثيرة، بعضها دلالي مصدره تنوع الوظائف النحوية لكلمات القافية، وبعضها نغمي مصدره اختلاف البنى الصرفية لكلمات القافية، وبعضه الآخر مصدره استقلال بعض هذه الكلمات استقلالًا تامًّا بالنسبة الزمانية للقافية .. تفعيلة تامة أو آخر ساكنين، وما بينهما من متحركات مع المتحرك قبلهما، وبعضه مصدره دخول بعض كلمات القافية في علاقات موسيقية جزئية (بديعية)، مع بعض ألفاظ الحشو أو ألفاظ الأبيات التالية لها، كما سيأتي في المبحث التالي. وهكذا يطرد أصل من أصول الإبداع الفني للشعر العربي، وهو ثراء التنوع داخل إطار الوحدة.

الخاصية الثالثة: من جهة حرف الروي:

- جاءت حروف الروي في نصوص الجمهرة موضع التحليل من القوافي الذُّلل، باستثناء روي الزاي في مشوبة الشماخ، وروي الضاد في ملحمة الطرماح بن حكيم؛ فهما من القوافي النفر [1]. وقد جاءت أربعة نصوص على روي اللام – وكذلك له الغلبة في باقي نصوص الجمهرة في غير النماذج المحللة – وثلاثة على روي الباء، ومثلها على الراء، ومثلها على روي العين، ثم نصان لكل من حرف الدال والفاء والميم، وواحد لكل من حرف الحاء والزاي والضاد والياء. وكانت كذلك نسب مجيئها في باقي نصوص الجمهرة. وقد جاءت هذه القوافي جميعًا مطلقة باستثناء مرثية علقمة ذي جدن الحميري التي جاءت مقيدة، جاءت عشر منها مطلقة بالضمة، وثمان بالكسرة وثلاث بالفتحة.

(1) انظر: د. عبد الله الطيب: المرشد، ج 1، ص 75. وقد ذكر أن القوافي النفر هي: الصاد والزاي والضاد والطاء والهاء الأصلية والواو. ولم يجئ من هذه القوافي في نصوص الجمهرة الأخرى غير النماذج المحللة سوى قافية الطاء فقط، في منتقاة المتنخل الهذلي. ومن ثم تكون القوافي النفر في نصوص الجمهرة جميعًا ثلاثة فقط. وقد ذكر أبو العلاء المعري الجيم والزاي مثلًا للنفر التي هي أقل استعمالًا، ولم يستكملها، وذكر أن حروف الصاد والضاد والطاء والخاء والغين والثاء مما لم ينظم عليه القدماء أمثال امرئ القيس والنابغة، ولا المحدثون أمثال أبي عبادة البحتري. انظر: اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، ج 1، ص22-23، ص 30.

هذا الإطلاق – وهو من خصوصيات لغة الشعر؛ إذ الوقف على آخر الكلمات يلزمه السكون – له أثره في الغناء والترنم والمد، وله أثره في استلفات الأسماع، وتنبيه الأذهان إلى كلمة القافية؛ ومن ثم كان مطلب البلاغيين "أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج" [1]؛ لما يمنحه الإطلاق بالحركات من قيمة صوتية واحدة عبر النص كله، تحكم بناء النص موسيقيًّا عند مستقر الأبيات جميعًا.

- **ملاحظات عامة على البناء الموسيقي الكلي بالقوافي في نصوص الجمهرة موضع التحليل:**

1- تأثر البنية الصرفية لكلمات القافية بنوع القافية وبحروفها، من صور هذا التأثر سمط لبيد بن ربيعة، الذي جاءت قافيته فيها الردف وهاء الوصل، فخلا السمط تمامًا من الأفعال؛ إذ يقتضي هذا النوع من القافية أن يأتي الفعل مضارعًا أجوف معتل الوسط بالألف في المضارع، ومنتهيًا بحرف الميم (مثل: يعتامها)، وهي قيود تضيق على الشاعر مجال الاختيار إذا قورن بالمتاح من الأفعال الخارجة عن هذه القيود، ونفس هذه الملاحظة تنطبق على سمط الأعشى، الذي خلا من الأفعال، سوى في البيت 48 (لا يبالي)؛ لوجود الردف الذي يقتضي الإتيان في كلمة القافية بالفعل مضارعًا معتل الآخر بالياء – لأن القافية مكسورة – مزيدًا بالألف بعد حرفه الأول ووسطه حرف لام (مثل يعالي). وهذه قيود تضيق على الشاعر مجال الاختيار.

2- تأثر البنية الصرفية لكلمة القافية بالتفعيلة الأخيرة من البيت؛ مثل منتقاة المسيب بن علس التي جاءت تفعيلتها الأخيرة من الكامل (مُتْفا). فجاءت كل كلمات القافية أسماء على وزن "فَعْل" نكرة ومعرفة بالألف واللام، مثل: سحل – الوصل – جعل ... إلخ. باستثناء البيت 14 الذي جاءت كلمة قافيته فعلًا مضارعًا "يعلو"، وكانت هذه البنية الصرفية موافقة لنمط القافية المتواتر /5/5. كما استقلت الكلمات النكرة جميعًا بالتفعيلة الأخيرة من البيت، بينما كانت الألف واللام في الكلمات المعرفة جزءًا من الوتد المجموع من التفعيلة السابقة عليها ///5//5.

(1) انظر هذه القيم جميعًا في: د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 176.

ومثل ذلك في مجمهرة عبيد بن الأبرص؛ إذ جاءت الصفات – وهي النوع الصرفي الغالب بين الأنواع الصرفية – على وزن "فعيل" (مثل: جديب) في الأبيات التي جاءت على مخلع البسيط وضربه //5/5 مُتَفْعِل، وجاءت الصفات على وزن "مفعول" (مثل: مسلوب) في الأبيات التي خرجت إلى إحدى صور مجزوء البسيط وضربه /5/5/5 مستفعل.

وجاءت كل الأسماء والمصادر على وزن فُعول وفَعيل، نكرة أو معرفة؛ لتملأ النسبة الزمانية لهاتين التفعيلتين الأخيرتين. وهذا – من جهة أخرى – مقتضى تماثل حروف وحركات القافية، وشيوع بنية صرفية معينة في النص الشعري، بغض النظر عن نوعها الصرفي؛ (إذ يمكن أن تكون فُعول مصدرًا، مثل هبوب، واسم ذات مثل لهوب)، وهو أمر ملاحظ في كثير من نصوص الجمهرة، مثل غلبة الفعل المضارع المرفوع، وصيغة أفعل التفضيل، على كلمات قافية منتقاة المرقش.

3- يتفرع على هذا اختلاف الطبائع النغمية للقوافي في النصوص، حتى التي صيغت على بحر واحد؛ فبحر الطويل مثلًا: إذا كان ضربه مخبونًا في عدد من القصائد فإن الوزن الصرفي الذي يملأ هذه النسبة الزمانية يختلف من نص إلى آخر. فهو في منتقاة عروة بن الورد مثلًا "مُفْتعِل – مشتري" و"أفْعِل – أجدر"، بينما في سمط طرفة "اليد – من دد"، بينما في مجمهرة خداش بن زهير؛ حيث الضرب صحيح ونمط التفعيلة المتواتر، اختلف الوزن الصرفي، والطابع النغمي للكلمات عنهما، ونصوصهم جميعًا على وزن بحر واحد وضرب واحد.

❋❋❋

المبحث الثالث
البناء الموسيقي الجزئي

تمثل الأبنية الموسيقية الجزئية مصادر لتنوع الإيقاع في النص الشعري، في مقابل ثوابت النغم التي تمثلها الأبنية الموسيقية الكلية. وهما معًا يشكلان البناء الموسيقي للنص الشعري.

وسوف يتناول هذا المبحث هذه الأبنية الموسيقية الجزئية من خلال القضايا التالية:

1- عناصر الموسيقى الجزئية في الرؤية النقدية والبلاغية.

2- تنسيق مصطلحات الموسيقى الجزئية.

3- دور العناصر الموسيقية الجزئية في بناء موسيقى النص الشعري في الجمهرة.

أ- موسيقى التراكيب.

ب- موسيقى المفردات.

ج- موسيقى الحروف.

1- عناصر الموسيقى الجزئية في الرؤية النقدية والبلاغية:

سبقت الإشارة إلى أن موسيقى البناء الكلي في النص الشعري هي قوالب موسيقية محضة، تبنيها الحركات والسكنات والحروف المفردة (حرف القافية) في شكل أصوات موسيقية مجردة. أما موسيقى البناء الجزئي فتدخل فيها ألفاظ اللغة مفردات وتراكيب بجانبيها اللفظي والدلالي، من حيث جرس الألفاظ وألوان المخارج وموازنات العبارات(*).

(*) يقدم د. محمد العمري تقسيمًا ثلاثيًّا لموسيقى الشعر، لا ثنائيًّا كهذا التقسيم، بتشجير يضم ثلاثة عناصر، يتشكل منها "المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر"، كما يسميه، هي: الوزن –التوازن –الأداء، يحدد الوزن المجرد بأنه: "فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن"، ويحدد الثانية – وهي التوازن أو الموازنات بأنها: "تتألف من عناصر موسيقية مشخصة، فهو عبارة عن تردد الصوامت (التجنيس) والصوائت (الترصيع) اتصالًا وانفصالًا في مستويات من التمام والنقص"، أي عناصر الموسيقى الجزئية كما هنا، وإن كان جعل القافية في أصلها – لا فيما تدخل فيه من علاقات بديعية مع مكونات البيت أو الأبيات كما هنا – جزءًا من هذا القسم.

انظر: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001، ص 9.

وقد تناول النقاد والبلاغيون العرب هذه العناصر الموسيقية الجزئية في مبحث البديع من علم البلاغة، وخصوا بها البديع اللفظي، وإن كان لها امتداد ما في البديع المعنوي أيضًا في "التقسيم".

وقد اتسم تناول النقاد والبلاغيين هذه العناصر الموسيقية الجزئية بالدقة والإحاطة والشمول لكل جوانبها ومستوياتها، أما جوانبها فقد تناولوا هذه العناصر من حيث تماثل الحروف في الكلمات، ومن حيث مواقع الكلمات في البيت، ومن حيث تماثل البنية الصرفية للمفردات. وأما مستوياتها فقد رصدوا الموسيقى الصادرة عن خصائص الحروف، ثم المفردات في أنفسها، وفي علاقاتها بالمفردات الأخرى، ثم الموسيقى المنبعثة من التراكيب في توازيها مع التراكيب الأخرى، فعلى سبيل المثال، يقدم ابن رشيق في كتابه "العمدة"، وفخر الدين الرازي في كتابه "نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز"، ثم السيوطي في شرحه "عقود الجمان"، نماذج لهذا الحصر الشامل لعناصر الموسيقى الجزئية:

فابن رشيق يتناول: التجنيس – الترديد – التقفية والتصريع – التجميع – التصدير – التكرار – التقسيم [1].

والرازي يتناول موسيقى الكلام من حيث ما يتعلق بآحاد الحروف من جهة مخارجها، ومن جهة الحذف، ولزوم ما لا يلزم – ما يتعلق بتركيب الحروف من جهة تلاؤمها – ما يتعلق بالكلمة المفردة من جهة عدد حروفها واعتدال حركاتها – ما يتعلق بالكلمتين من جهة أنفس المفردات المتجانسة، ومن جهة مواضعها [2]. وواضح ما في هذا التناول من تنسيق لعناصر الموسيقى، يبدأ من الحرف وينتهي بعلاقات الكلمتين.

أما السيوطي فإن تناوله لهذه العناصر أكثر دقة وإحاطة وشمولًا، خاصة في تقسيمه لأنواع الجناس التام، وما وقع فيه الاختلاف، من الحيثيات المختلفة في كلٍّ، فجاءت عدة الأنواع وما تفرع منها أربعين لونًا من ألوان الجناس[3].

(1) انظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 1، ص 173-177، 321-333، ج2، ص 3-5، 20-31.

(2) انظر: الرازي، فخر الدين محمد بن عمر (ت 606هـ): نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: د. أحمد حجازي السقا، المكتب الثقافي للنشر والتوزيع – القاهرة، الطبعة الأولى 1989م، ص 78-100.

(3) انظر: جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت 911هـ): شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، مطبعة الحلبي، 1358هـ = 1939م، ص 143-148.

وقد نتج عن هذا التناول الدقيق والمحيط والشامل لهذه العناصر وفرة وافرة من المصطلحات، وتداخل بين حدودها أحيانًا (*).

وكان من سعي النقاد والبلاغيين في التناول الشامل والدقيق لهذه لعناصر أن اهتموا ببيان الفروق بين العناصر المتشابهة منها؛ تحريرًا لمفهوم كل مصطلح، وبيانًا لتنوع الإيقاع الصادر عن كل نوع منها. على سبيل المثال، يفرق ابن رشيق بين التصدير والترديد، وهما قريبان كما يقول، بأن التصدير مخصوص بالقوافي، أما الترديد فيقع في أضعاف البيت (1).

ويفرق القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني بين التجنيس المستوفى في مثل: يحيا – يحيى، والتكرر بقوله عن المستوفى: "حروف كل واحد منهما مستوفاة في الآخر، وإنما عُدَّ في هذا الباب لاختلاف المعنيين؛ لأن أحدهما فعل والآخر اسم، ولو اتفق المعنيان لم يعد تجنيسًا، وإنما لفظة مكررة" (2)، فضابط التصدير – وهو ما يسمى رد العجز على الصدر – مجيء إحدى المفردتين في موضع كلمة القافية بينما تكون الكلمتان في الترديد أثناء البيت مع اختلاف معناهما، وضابط التجنيس اختلاف معنى الكلمتين، أيًّا كان نوع التجنيس، بينما ضابط التكرار اتفاق المعنى في الكلمتين.

ويفرق ابن أبي الإصبع المصري بين الترديد والتكرار من اعتبار آخر هو المعنى في كلٍّ؛ فاللفظة المكررة في التكرار لا تفيد معنى زائدًا؛ "بل الأولى هي تبيين للثانية وبالعكس، واللفظة التي تتردد تفيد معنى غير معنى الأولى منهما، واشتقاقهما مشعر بذلك" (3).

(*) ذكر ابن الأثير هذه الحقيقة في حديثه عن التجنيس؛ إذ كثرت فيه التصانيف، وتعددت الأبواب، واختلف العلماء فيها، وأدخلوا بعض تلك الأبواب في بعض. انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، نهضة مصر، (د.ت)، القسم الأول، ص 262-267.

(1) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 3.

(2) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم - بيروت 1966م، ص 41.

(3) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 254-255.

ويلاحظ على كتاب ابن أبي الإصبع عنايته الشديدة ببيان الفروق بين المصطلحات، بينما يلاحظ على السيوطي استقصاؤه الشديد لكل ما يقع تحت المصطلح من أنواع. ولعل التتبع التاريخي لرحلة كل مصطلح من هذه

وهكذا مارست العقلية الفارقة عند علمائنا التمييز بين كل المصطلحات، أن تتداخل مفاهيمها، بوضع ضابط لكل مصطلح من مصطلحات الموسيقى الجزئية في مبحث البديع اللفظي، وعلى الرغم من هذا التمييز، فإن النقاد قد اختلفوا في تحديد مفاهيم بعض هذه المصطلحات. فقد ذكر ابن أبي الإصبع أن "المشاكلة" هي في المعاني، وأن يأتي الشاعر بمعنى مشاكل لمعنى في شعر آخر له أو في شعر غيره، لكنه مختلف عنه في الصورة، بينما المشاكلة عند التبريزي – كما ذكر – هي تشاكل اللفظتين في الخط واللفظ، ومفهومهما مختلف، مثل قول الشاعر:

حدق الآمال آجال والهوى للمرء قتال [1]

واختلفوا أيضًا في إطلاق المصطلح على النوع الواحد من أنواع الجناس؛ فابن رشيق يجعل مثل قول الشاعر:

عارضاه بما جنى عارضاه أو دعاني أمت بما أودعاني

من الجناس المنفصل [2]، بينما يعده السيوطي من جناس التركيب؛ لأن أحد لفظيه مركب [3].

وتجدر الإشارة إلى أن المعنى هو الغاية من وراء استعمال كل هذه العناصر الموسيقية اللفظية. وعلى الرغم من عناية النقاد والبلاغيين بتحديد حدودها ومفاهيمها، هذا الأصل البلاغي كثيرًا ما أشار العلماء إليه في سياق بيانهم هذه العناصر الموسيقية.

يقول عبد القاهر الجرجاني، وقد كرر الإشارة إلى هذا الأصل في بحثه التجنيس والسجع: "وعلى الجملة، فإنك لا تجد سجعًا حسنًا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلًا ولا تجد عنه حولًا، ومن هٰهنا كان أحلى تجنيس وأعلاه، وأحقه بالحسن، وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب

المصطلحات في كتب النقاد والبلاغيين يؤكد أن حدود كل مصطلح كانت تتجه في مسارها التاريخي إلى مزيد من التحديد والتحرير من اختلاطها بمصطلحات أخرى.

(1) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 393-394.

(2) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 328.

(3) انظر: السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 144.

لطلبه، أو ما هو – لحسن ملاءمته وإن كان مطلوبًا – بهذه المنزلة وفي هذه الصورة"[1].

وقال السكاكي – في ختام حديثه عن علم البديع، وما يرجع منه إلى اللفظ: "وأصل الحسن في ذلك كله أن تكون الألفاظ توابع للمعاني، لا أن تكون المعاني لها توابع؛ أعني أن لا تكون متكلفة"[2].

ومقتضى هذا الأصل البلاغي تحليل المعنى وراء كل صور التماثل والتشابه والتوازن الصوتي التي تجلت في صور البديع اللفظي، والتي تمثل العناصر الموسيقية الجزئية في النص الشعري.

وهذا التحليل أقرب منالًا من تحليلات المعنى وراء عناصر الموسيقى الكلية؛ الوزن والقافية، باعتبار العناصر الجزئية عناصر لغوية في الأساس؛ ومن ثم يكون المعنى اللغوي حاضرًا ابتداء بالضرورة، ثم يبنى عليه تحليل المعنى، والذي وراء هذا العنصر الموسيقي، أي دلالة التجنيس أو التكرار أو التقسيم ... إلخ.

وتناول النقاد والبلاغيين جميعًا لعناصر الموسيقى الجزئية أو مبحث البديع اللفظي، يؤكد هذه الحقيقة؛ فعلى سبيل المثال: حين يتناول ابن رشيق باب التكرار يقسمه إلى قسمين؛ قسم يقع فيه التكرار في الألفاظ دون المعاني – وهو الغالب، وقسم يقع التكرار فيه في المعاني دون الألفاظ – وهو أقل، ثم يحلل نماذج مما كان فيه التكرار في الألفاظ، علمًا وكلمة وجملة وبيتًا، ذاكرًا المعنى وراء هذا التكرار في الألفاظ، مثل التفجع والتذكير والتعظيم والتشوق ... إلخ[3].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 11.

(2) السكاكي: مفتاح العلوم، ص 236.

(3) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 74–76.

أما التكرار المعنوي فيمثل له ابن رشيق ببيتي امرئ القيس:

فَيا لَكَ مِن لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ بِكُلِّ مُغارِ الفَتلِ شُدَّت بِيَذبُلِ

كَأَنَّ الثُرَيّا عُلِّقَت في مَصامِها بِأَمراسِ كَتّانٍ إِلى صُمِّ جَندَلِ

يقول: (ومعناهما واحد؛ لأن النجوم تشتمل على الثريا، كما أن يذبل يشتمل على صم الجندل، وقوله: "شدت بكل مغار الفتل" مثل قوله "علقت بأمراس كتان"). انظر: ص 78.

فالمكرر من هذه الألفاظ له معنى بالضرورة، هو معناه المعجمي أو التركيبي، ثم يأتي المعنى الذي وراء تكرار هذه الألفاظ، وهو القيمة الفنية من التكرار.

والتقسيم في أصله خاص بالمعنى، ثم يصطبغ بصبغ موسيقي، وقد وضعه قدامة بن جعفر تحت "المعاني الشعرية" (1).

ويعرف أسامة بن منقذ التقسيم بأنه: "أن يقسم المعنى بأقسام تستكمله، فلا تنقص عنه ولا تزيد عليه"(2).

2- تنسيق مصطلحات الموسيقى الجزئية:

إذا كان الأصل المشترك بين كل عناصر الموسيقى الجزئية هو التماثل والتشابه والتوازن بين عنصرين أو أكثر من هذه العناصر، فإن الاختلافات بينها - والتي تجعل لكل منها إيقاعًا مختلفًا في النص - يرجع إلى أحد الاعتبارات التالية:

أ- عدد الحروف المتفقة.

ب- الاتفاق في الحرف الأخير خاصة.

ج- موضع العناصر في البيت(*).

د- اتفاق المعنى واختلافه.

هـ - الإفراد والتركيب.

و- الوزن الصرفي.

ز- البناء النحوي.

ويمكن اختزال هذه العناصر السبعة في أربعة عناصر، هي: اللفظ – المعنى - الوزن الصرفي – الموضع من البيت. وقد يجتمع اعتباران أو أكثر من هذه الاعتبارات في العنصرين الموسيقيين أو العناصر الموسيقية. يقول د. محمد العمري: "إن المقومات في البلاغة العربية

(1) انظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 139.

(2) أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ص 61.

(*) النظرة البنائية لموسيقى النص الشعري تقتضي ملاحظة العناصر الموسيقية في الأبيات المتتابعة لا في البيت الواحد، كما سيتبين في التحليل.

تعود – مهما تنوعت – إلى أصل واحد، وهو الموازنة بين طرفين يتناظران كليًّا أو جزئيًّا في عناصر تكوينهما الصوتي"[1].

فالكلية هنا تعني أكثر من عنصر من هذه العناصر، تمثل معًا التماثل الكلي بين العنصرين، هذه الاعتبارات تولد عددًا هائلًا من العناصر الموسيقية ذات التنوعات الإيقاعية المختلفة؛ مما يقتضي حصرها في أنساق موسيقية تجمع شتاتها وتميز إيقاعاتها. وهذا التنسيق ضرورة بحثية لإدراك الفروق بين هذه التنوعات الموسيقية من ناحية، واستجلاء خصائصها وفاعليتها من ناحية أخرى. كما أنه مطلب تذوقي يصقل خبرة المتلقي بألوان الموسيقى في النص الشعري، من هذه الأنساق على سبيل المثال: المصطلحات الرئيسة والفرعية، كما في نموذجي التجنيس والتصريع التاليين – الإفراد والتركيب كما سيأتي في النسق المختار في هذه الدراسة – العنصر الموسيقي وثمرته وأثره، مثل التلاؤم الذي هو ثمرة ائتلاف حروف الكلمة الواحدة في ترتيبها وتباعد مخارجها، وتماثل الوزن الصرفي [2]، ومثل التناسب أو المناسبة الذي هو ثمرة "الكلام الذي يجمعه أصل واحد في اللغة" [3]، وهي ألوان التجانس وثمرة الإتيان بكلمات مقترنات في البناء الصرفي مع القافية وبدونها [4].

وعلى الرغم من عناية النقاد والبلاغيين بتحرير المصطلح البديعي، وتدقيق الفروق بين متشابهاته، فإن تصنيف هذه المصطلحات اتخذ اتجاهًا واحدًا غالبًا، هو نسق المصطلحات الرئيسة والفرعية، دون وضع المصطلحات الرئيسة أو الفرعية في أنساق.

فعلى سبيل المثال، حين يصنف العلوي في "الطراز" التجنيس إلى نوعين؛ كامل مستوف وناقص، يرد أنواع الناقص إلى عشرة وجوه من الاختلافات، هي:

(1) د. محمد العمري: الموازنات الصوتية، ص 21.

(2) انظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 222-224.
وأول من تحدث عنه الجاحظ في البيان والتبيين (ج1، ص 69 طبعة 5 الخانجي).
ويسمى الاقتران، وقد جعله الرماني قسمًا من الأقسام العشرة للبلاغة.
انظر: د. شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، ص 65-67.

(3) الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ص 99-100.

(4) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 367-368.

بالحركات فقط (المختلف) – في الحروف مع الاشتراك في الاشتقاق (المطلق) – في التراكيب لفظًا أو خطًّا (المركب) – في زيادة حرف آخر الكلمة أو أولها مع الاتفاق في الوزن والحروف والحركات (المذيل) – في المعنى مع الاتفاق في كل العناصر الأخرى، وكون أحدهما تتمة للآخر (المزدوج) – في اللفظ دون الخط (المصحف) – في حرف واحد في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها (المضارع) – في ترتيب الحروف في الكلمة وترتيب الكلمتين في التركيب (المعكوس) – في طرفي الصيغة (المشوش: لبيق البراعة مليح البلاغة) – في ذكر أحدهما والإشارة إلى الآخر (الإشارة)[1].

وحين يورد ابن الأثير مصطلح "التصريع" فإنه يقسمه إلى سبع درجات من العلاقة بين المصراعين، أي شطري البيت مع الكلمة الأخيرة في كل؛ استقلالًا واحتياجًا:

فأعلاها درجة: التصريع الذي يستقل فيه كل مصراع في البيت بنفسه في فهم معناه، ويسمى التصريع الكامل.

والثانية: كالأول في عدم الاحتياج؛ لكنه مرتبط به (بمكملات الجملة).

والثالثة: أن يكون الشاعر مخيرًا في وضع كل مصراع موضع صاحبه، ويسمى "التصريع الموجه".

الرابعة: "التصريع الناقص"، ويكون المصراع الأول فيه غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني (جاء أول المصراع الثاني خبرًا للمبتدأ في المصراع الأول).

والخامسة: "التصريع المكرر"، ويكون بتكرار لفظة واحدة وسطا وقافية.

والسادسة: "التصريع المعلق"، ويكون كلمة المصراع الأول معلقة على أول كلمة في المصراع الثاني (بالمكملات أيضًا).

---

(1) انظر: العلوي: الطراز، ج 3، ص 359 – 372. ويلاحظ أن مصطلح التجنيس هو أكثر المصطلحات البديعية تفريعًا على الإطلاق.

السابعة: "التصريع المشطور"، وهو أن تكون كلمة المصراع الأول مخالفة لكلمة المصراع الأخير في الحرف الأخير (مثل: ذنوب – جحود) [1].

وهكذا في معظم عناصر البديع اللفظي التي تندرج تحتها أنواع؛ مما وسم التناول البلاغي لهذه العناصر الموسيقية بالتجزيء، حتى "صارت أقسام المقوم الصوتي الواحد وفروعه، مثل الترصيع، تقدم باعتبارها مقومات قائمة الذات، فتعقد لها أبواب مستقلة، وانقطع ذلك الخيط الرابط بين عناصر المكون الصوتي الإيقاعي"[2].

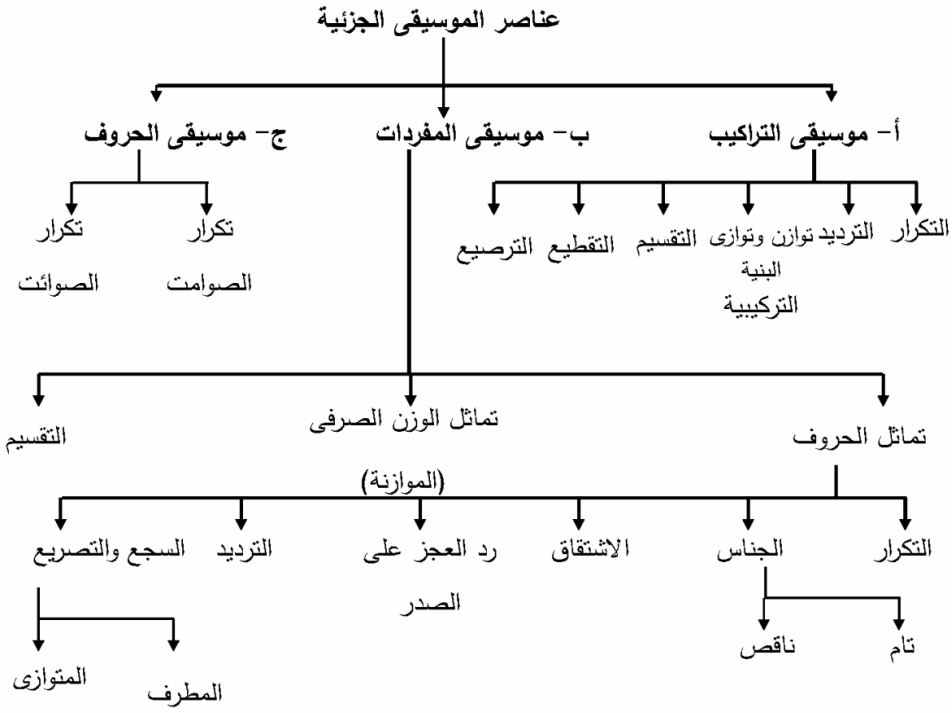
سوف تعتمد هذه الدراسة أحد مداخل التصنيف الأكثر مناسبة لمنظور التحليل البنائي، وهو تصنيف العناصر البديعية اللفظية باعتبار الإفراد والتركيب، لكن تحليل العناصر الموسيقية الجزئية في النصوص موضع التحليل سيبدأ بالمركب ثم بالمفرد؛ اتساقًا مع اتجاه الدراسة العام، وهو البدء بالكلي ثم الجزئي؛ ومن ثم سيتناول التحليل ثلاثة مستويات للموسيقى الجزئية:

– موسيقى التراكيب – موسيقى المفردات – موسيقى الحروف.

أما نسق الإفراد والتركيب فتشجيره موضح بالشكل 4-1، والذي سيرد تفصيله في التحليل التالي:

(1) انظر أمثلة هذه الدرجات: ابن الأثير: القسم الأول، ص 258-262.

(2) محمد العمري: الموازنات الصوتية، ص 32، وقد استثنى د. محمد العمري من هذه النزعة التجزيئية ثلاثة من البلاغيين، هم: ابن رشيق القيرواني فيما قدمه من مصطلحي المقابلة والتقسيم، وابن سنان الخفاجي فيما قدمه من مصطلحي المناسبة والتناسب، ثم ما قدمه السجلماسي في "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، الذي جمع كل المحسنات البديعية في أجناس عليا عشرة، تتفرع عنها أجناس متوسطة. انظر: السابق، ص 22-35. هذه الأجناس هي: الإيجاز – التخييل – الإشارة – المبالغة – الرصف – المظاهرة – التوضيح – الاتساع – الانثناء – التكرير. وقد وضعها محقق الكتاب في تشجير في آخر التحقيق، سماه "شجرة التركيب البنيوي لمصطلحات المنزع ومفاهيمه". انظر: السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري (من نقاد ق 8هـ): المنزَع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق د. علال الغازي، مكتبة المعارف – الرباط، الطبعة الأولى 1401هـ = 1980م. انظر آخر مقدمة التحقيق، وأشير إلى أن مثل هذا الجهد التنسيقي يمكن الانتفاع به في بناء منظومات تحليلية في نقد الشعر.



3- دور العناصر الموسيقية الجزئية في بناء موسيقى النص الشعري:

أ- موسيقى التراكيب:

تتجلى موسيقى التراكيب في نصوص الجمهرة موضع التحليل في ثلاثة أنواع رئيسة، تندرج في كثافة الإيقاع من الأدنى إلى الأعلى على الترتيب التالي: التكرار – الترديد – التوازي – التقسيم.

- **التكرار (*):**

هو " إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها، في موضع آخر أو مواضع متعددة من

(*) يقدم د. إبراهيم الخولي تفريقًا بين "التكرير" و"التَّكرار" و"التِّكرار"، بأن الأول هو عمل المنشئ والمتكلم في الكلام، والثاني أثر هذا العمل، الذي به يصبح الكلام مكررًا، أما الثالث فهو الكلام الذي حدث فيه التكرار. انظر: د. إبراهيم محمد عبد الله الخولي: التكرار بلاغة، دار الأدب الإسلامي – القاهرة، الطبعة الثانية، 1425هـ = 2004م، ص3.

نص أدبي واحد"[1]. ومنه تكرار التراكيب التامة والناقصة. وذكر البلاغيون التكرار للفظ والمعنى أو للمعنى دون اللفظ[2] . وما يخص الموسيقى الجزئية منه هو الأول؛ لأن الألفاظ مبعث الجرس الموسيقي. أما تكرار المعنى دون اللفظ فهو طريقة من طرق بناء المعاني الفرعية، أو الهامشية في النص كما سبق؛ لبيانها أو تفصيلها أو توكيدها، مع ملاحظة أن محض المعنى نفسه لا يتكرر لوجود اختلاف بين الجملتين في التركيب أو المفردات، كما سبق.

وقد ميز ابن الأثير بين ضربين من تكرار اللفظ والمعنى؛ الأول: يكون فيه المعنى الذي يدل عليه اللفظ في العبارتين واحدًا، لكن الغرض مختلف. ومثل له بقوله تعالى: ﴿ وَإِذْ يَعِدُكُمُ ٱللَّهُ إِحْدَى ٱلطَّآئِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ وَتَوَدُّونَ أَنَّ غَيْرَ ذَاتِ ٱلشَّوْكَةِ تَكُونُ لَكُمْ وَيُرِيدُ ٱللَّهُ أَن يُحِقَّ ٱلْحَقَّ بِكَلِمَٰتِهِۦ وَيَقْطَعَ دَابِرَ ٱلْكَٰفِرِينَ * لِيُحِقَّ ٱلْحَقَّ وَيُبْطِلَ ٱلْبَٰطِلَ وَلَوْ كَرِهَ ٱلْمُجْرِمُونَ ﴾ [الأنفال: 7– 8]؛ فقد تكرر قوله "يحق الحق" و "ليحق الحق"، لكن الغرض من الأولى تمييز الإرادتين؛ إرادته سبحانه إحقاق الحق، وإرادة المؤمنين أن تكون غير ذات الشوكة لهم. أما غرض التعبير المكرر "ليحق الحق" بيان الحكمة مما فعل من اختيار ذات الشوكة على غيرها[3].

والثاني يكون فيه المعنى واحدًا والغرض أيضًا واحدًا، هو تقرير المعنى للعناية به، مثل قوله تعالى: ﴿ أَوْلَىٰ لَكَ فَأَوْلَىٰ * ثُمَّ أَوْلَىٰ لَكَ فَأَوْلَىٰ ﴾ [القيامة: 34–35][4].

ويلفت النظر في الأمثلة التي أوردها ابن الأثير للتكرار في اللفظ والمعنى أن بعض هذه النماذج لا يتكرر فيها اللفظ – أي التركيب – بنصه؛ بل يكون هناك اختلاف في التركيب بين العبارتين، وإن كان معناهما واحدًا، وكان هذا فيما كان الغرض من العبارتين مختلفًا، أما

(1) د. شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب – تأصيل وتقييم، ص 171.

(2) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 121–127، وتكرار المعاني، ص 127–128، وانظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 4 وما بعده، والتكرار في المعنى دون اللفظ، ص 25 وما بعده.

(3) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 5.

(4) انظر: السابق، ص 9–10.

الأمثلة التي أوردها لاتفاق الغرض من معنى العبارتين فكانت العبارتان فيها متماثلتين [1].

من الأول ما استشهد به من قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا ٱلْمُؤْمِنُونَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ بِٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦ وَإِذَا كَانُوا۟ مَعَهُۥ عَلَىٰٓ أَمْرٍ جَامِعٍ لَّمْ يَذْهَبُوا۟ حَتَّىٰ يَسْتَـْٔذِنُوهُ ۚ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَسْتَـْٔذِنُونَكَ أُو۟لَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦ ﴾ [النور: 62]، والعبارتان مختلفتان في الغرض؛ إذ الثانية فيها تخصيص بالإيمان للذين يستأذنون النبي ﷺ، لكن العبارتين مختلفتان في التركيب أصلًا[2].

وهذا الاختلاف في صياغة العبارتين هو الذي جعل د. إبراهيم الخولي يسقط كل تقسيمات ابن الأثير لأنواع التكرار، ويمحضه لما تكرر فيه اللفظ والمعنى دون "أن يحدث في إعادته أدنى اختلاف، سواء كان بتبديل كلمة بأخرى، أو كان بتقديم وتأخير في النظم"[3]، ثم اشترط له وحدة السياق، أي أن تكون العبارة المكررة "في سياق واحد؛ لغرض يستدعي إعادتها، وفي مقام يقتضي هذه الإعادة"[4].

من نماذج التكرار قول خداش بن زهير في مجمهرته؛ ينهى قومه بني عامر بن صعصعة عن حرب بني جسر؛ لأنهم وإن كانوا من بني محارب – الذين أوقعوا ببني عامر بن صعصعة يوم شواحط – فإنهم حاربوا قومهم بني محارب وحالفوا بني عامر .. يقول بعد أن هددهم بعدم تحمله ديات القتلى من بني جسر، وبعد أن ذكرهم بحق الوفاء لحلفائهم بني جسر:

24- فَيا أَخَوَينا مِن أَبينا وَأُمِّنا إِلَيكُم إِلَيكُم لا سَبيلَ إِلى جَسرِ[5]

فتكرار "إليكم إليكم" وهو اسم فعل بمعنى "كفوا" أو "توقفوا"، مزيد من التحذير من

(1) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 9-11. يستثنى من ذلك الآية التي أوردها ص11، وهي قوله تعالى: ﴿ قَـٰتِلُوا۟ ٱلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ وَلَا بِٱلْيَوْمِ ٱلْـَٔاخِرِ وَلَا يُحَرِّمُونَ مَا حَرَّمَ ٱللَّهُ وَرَسُولُهُۥ وَلَا يَدِينُونَ دِينَ ٱلْحَقِّ ﴾ [التوبة: 29]؛ لأن التكرار فيها معنوي وليس لفظيًّا؛ لأن عدم الإيمان بالله واليوم الآخر هو عدم الديانة بدين الحق معنى لا لفظًا، ومن ثم ليست محلًّا للاستشهاد الذي أورده ابن الأثير.

(2) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 6-7.

(3) د. إبراهيم الخولي: التكرار بلاغة، ص 17.

(4) السابق، ص 21. وقد اقترح مصطلح "المتشابهات" لما اختلف فيه العبارة أدنى اختلاف، وجاء في سياقات مختلفة ومقامات مختلفة.

(5) الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 528.

عواقب الاعتداء على بني جسر لجرم لم يرتكبوه. وكأنه يقف دونهم، رافعًا ذراعيه بالمنع أن يندفعوا إلى فعل لا تحمد عقباه؛ شفقة بهم وحرصًا عليهم.

ومن تكرار الجملة أيضًا قول النابغة في مطلع مشوبته:

2- وَلاَ تجزعا إِنَّ الحَياةَ قَصِـيرَةٌ فخفا لِرَوعاتِ الحَـوادِثِ أَو قِرا

3- وَإِن جاءَ أَمرٌ لا تُطِيقانِ دَفعَهُ فَلاَ تَجزَعا مِمّا قَضى اللهُ واِصبِرا[1]

كرر الشاعر جملة "لا تجزعا" في سياق واحد، هو النصيحة بالصبر على حوادث الدهر، وباحتمال أعباء الحياة القصيرة. وإن اختلف السياق الخاص للجملتين؛ إذ جاءت الأولى معطوفة مسبوقة في البيت الأول، بمعنى استواء لوم الدهر وترك اللوم، ملحوقة بمعنى قصر الحياة، واستواء مواجهة حوادث الدهر والانكسار أمامها. بينما جاءت جملة التكرار صريحة في معنى الصبر والاستسلام لقضاء الله. وكلا السياقين غير منفصل؛ لذا كان تكرار جملة "لا تجزعا" مؤكدًا لدعوة الصبر والاحتمال، ولاستواء النهوض والنكوص.

ومن تكرار التركيب الناقص قول قيس بن الخطيم في مذهبته، واصفًا إقدامهم في الحرب:

20- إِذا ما فَرَرنا كانَ أَسوَا فِرارِنا صُدودَ الخُدودِ وَازوِرارَ المَناكِبِ

21- صُدودَ الخُدودِ وَالقَنا مُتَشاجِرٌ وَلا تَبرَحُ الأَقدامُ عِندَ التَضارُبِ[2]

فتكرير الشاعر المركب الناقص "صدود الخدود" تأكيد للمبالغة في معنى الثبات في القتال، والذي لا يكون عنه فرار إلا بمقدار ما تميل الرءوس والمناكب؛ توقيًا لأسنة الرماح وأنصال السهام، وحتى هذا الصدود لا يكون – وهذا مزيد من المبالغة في تأكيد المعنى – إلا عند اشتجار السهام، في حين تبقى الأقدام ثابتة في مواضعها.

ويلاحظ على تكرار الجملة قلة تردده في نصوص الجمهرة موضع التحليل، مقارنة بالعناصر الموسيقية الجزئية الأخرى.

(1) الهاشمي، السابق ج2 ص 774.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 650.

- **الترديد:**

وحدّه "أن تُعلِّق اللفظة بمعنى من المعاني، ثم تَرُدَّها بعينها وتعلقها بمعنى آخر"[1]. ولالتباس الترديد بالتكرار، فقد فرق ابن أبي الإصبع المصري بينهما بأن اللفظة المكررة لا تفيد معنى زائدًا أو جديدًا، أما اللفظة في الترديد فتفيد معنى غير معنى الأولى منهما [2]؛ نظرًا لتعلقها بكلام آخر.

ويلاحظ على الأمثلة التي أوردها ابن أبي الإصبع للترديد أن الكلمة المرددة تأتي عقب الأولى؛ فهي بداية جملة والكلمة الأولى في نهاية جملة سابقة لها. مثلما في الآية الكريمة: ﴿لَّمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى ٱلتَّقْوَىٰ مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَن تَقُومَ فِيهِۚ فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَن يَتَطَهَّرُواْ ﴾ [التوبة: 108].

وقد أشار ابن أبي الإصبع إلى اقتراب الكلمتين في الترديد في تفريقه بينه وبين "التعطف"، الذي لا يأتي غالبًا إلا في الجمل[3].

من الترديد في الجمل قول لبيد بن ربيعة في سمطه في حشو البيت:

85- فَاقنَع بِما قَسَمَ المَليكُ فَإِنَّما قَسَمَ المعايش بَينَنا عَلامُها[4]

فترديد جملة "قسم" مع اختلاف متعلقها، وهو الفاعل "المليك"، ثم "علامها" أحدث إيقاعًا موسيقيًّا جزئيًّا في البيت.

وإن كان هذا الشاهد يقترب جدًّا من التكرار؛ لأن معنى الجملة الثانية توكيد لمعنى الأولى.

ومن الترديد قول عروة بن الورد في منتقاته في امتداد على صفحة النص:

2- ذَريني وَنَفسي أُمَّ حَسّانَ إِنَّني بِها قَبلَ أَن لا أَملِكَ البَيعَ مُشتَري

(1) العلوي: الطراز، ج3، ص 82، وانظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 253.
(2) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 254-255.
(3) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص254.
(4) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص381.

3- ذَريني أُطَوِّف في البِلادِ لَعَلَّني أُخَلّيكِ أَو أُغنيكِ عَن سوءِ مَحضِري[1]

ترددت جملة "ذريني" في البيتين، متعلقة مرة بمعية "نفسي"، ومتعلقة الأخرى بجواب الطلب "أطوف"؛ ومن ثم اختلف معناهما المستمد من التركيب لاختلاف الجملة الثانية عن الأولى.

- **توازن وتوازي البنية التركيبية:**

توازن البنية التركيبية هو تناظر تركيب الجملتين نحويًّا. أما توازي البنية التركيبية فهو تناظر الجملتين نحويًّا مع توافق الفاصلتين أي الكلمتين الأخيرتين في الوزن الصرفي أو التقفية أو هما معًا.

والملاحظ أن النقاد والبلاغيين القدماء لم يستخدموا هذين المصطلحين[2]، ولكن استخدموا مصطلحات أخرى فيها نظر إلى إيقاع الجمل الناتج عن تشابه البنية الصرفية وأواخر الحروف في الجملتين والجمل المتتابعة، دون النص على تناظر البناء النحوي لهذه الجمل، رغم أنه كان النسيج الذي صبغت عليه هذه الإيقاعات، مثل: مصطلح "المماثلة"، ويعني اتفاق الكلمتين في الوزن دون التقفية مع توافق عناصر جملتيهما لجملتيهما. يقول السيوطي في النوع السادس من أنواع السجع – وقد أشار إلى قول بعضهم إنه غير مختص بالنثر؛ بل يكون في النظم

(1) الهاشمي: السابق، ص 569-570.

أخليك: أي أموت. أغنيك عن سوء محضري: أي أجد شيئًا فأغنيك به عن المسألة والتذلل. إنني بها قبل أن لا أملك الأمر مشتري: أي أشتري بنفسي الطموح ذكرًا قبل أن يحول الموت بيني وبينها فلا أملك الشراء. انظر: هامش 3، ص 569، هامش 1، ص 570.

(2) هؤلاء النقاد والبلاغيون هم: ابن رشيق في "العمدة"، علي بن عبد العزيز الجرجاني في "الوساطة"، أسامة بن منقذ في "البديع في نقد الشعر"، ابن أبي الإصبع المصري في "تحرير التحبير"، العلوي في "الطراز"، ابن الأثير في "المثل السائر" والسيوطي في "عقود الجمان".

وتجدر الإشارة إلى خلو معجم البلاغة العربية للدكتور بدوي طبانة من مصطلح التوازي أو التوازن الخاص بالتراكيب، وما ورد عنده خاص بأعجاز الفواصل إذا اتفقت في الحرف والوزن والموازنة خاصة باتفاق الفاصلتين في الوزن دون التقفية، وكلاهما خاص بالمفردات دون التراكيب، والذي يمثل مفهوم السجع عند القدماء. انظر: معجم البلاغة العربية، ج2، ص 920-922.

أيضا [1]: "السادس: المماثلة، بأن تساويا (أي الفاصلتين) في الوزن دون التقفية، وتكون أفراد الأولى مقابلة لما في الثانية"[2]، مثل قول الشاعر:

مَها الوَحشِ إلّا أَنَّ هاتا أَوانِسٌ قَنا الخَطَ إلّا أَنَّ تِلكَ ذَوابِلُ[3]

ومصطلح "المتوازي"، وهو تساوي الفاصلتين في الوزن والتقفية، مع عدم مقابلة أفراد الجملة الأولى لما في الثانية في الوزن والتقفية، مثل قوله تعالى: ﴿فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ۞ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ۞ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ﴾ [الغاشية: 13 – 15] [4].

والترصيع: وهو اتفاق الفاصلتين في الوزن والتقفية مع تماثل ألفاظ القرينتين[5] أو الجملتين في الوزن وفي التقفية، مثل قول الحريري في إحدى مقاماته: "يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه"[6].

أما الموازنة فهي خاصة باتفاق أواخر الفاصلتين في الوزن الصرفي دون التقفية، ودون النظر إلى عناصر الجملتين اللتين جاءت فيهما الفاصلتان؛ ومن ثم فهي خاصة بموسيقى المفردات دون موسيقى الجمل[7].

وعلى الجملة، فالتماثل والتوازي والترصيع عند القدماء – وهي جميعًا من أنواع السجع الذي لا يختص بالنثر؛ بل هو في النظم أيضًا – كان النظر فيها للموسيقى المنبعثة من فواصل

(1) انظر: السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 152.

(2) السيوطي: السابق، ن ص.

(3) السيوطي: السابق، ن ص.

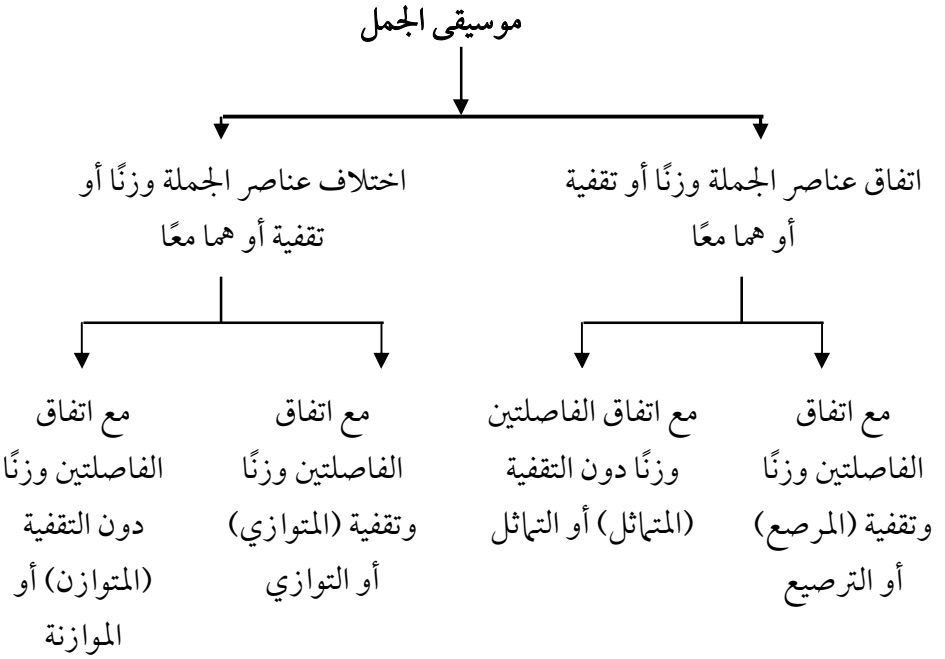
(4) انظر: السابق، ص 151. جاء في شرح عقود الجمان في تعريف المتوازي "هو ما اتفقا وزنًا"، ولم يذكر الاتفاق في التقفية، وجاء في شرح الجوهر المكنون للدمنهوري، ص 176: "هو أن تستوي الفاصلتان في اللفظ ..."، وكلاهما ملبس. لكن جاء في حاشية مخلوف البدوي المنياوي على شرح الجوهر المكنون، ص 176: "قوله في اللفظ: أي في وزن اللفظ وتقفيته"، فزال اللبس في تحديد المتوازي.

(5) والقرينة كما يعرفها الشيخ أحمد الدمنهوري هي "طائفة من الكلام مشتملة على الفاصلة، سميت بذلك أنها مقارنة لصاحبها". انظر: حلية اللب المصون على الجوهر المكنون، ص 108.

(6) انظر: شرح عقود الجمان، ص151. ويحدد أسامة بن منقذ الترصيع بأنه: "أن يكون البيت مسجوعًا". انظر: البديع في نقد الشعر، طبعة الحلبي، 1966، ص 116.

(7) انظر: شرح عقود الجمان، ص 152.

الجمل، مع النظر إلى الموسيقى المنبعثة عن باقي عناصر الجمل، دون النظر إلى الموسيقى المنبعثة من توازي التركيب النحوي نفسه. ولبيان هذه الخلاصة توضع في التشجير التالي:



أما في النقد المعاصر فقد استخدم د. عبد الله الطيب مصطلح التوازن بمعنى التصريع، واستخدم مصطلح "الموازنة" بمعنى الموسيقى الناشئة عن كل من المقابلة والطباق والتقسيم. يقول د. الطيب في اعتراضه على جعل ابن رشيق بيت بشار بن برد:

بِضَربٍ يَذوقُ المَوتَ مَن ذاقَ طَعمَهُ ويُدرِكُ مَن نَجّى الفِرارُ مَثالِبُه

أنه من التقسيم: "ليس بتقسيم، ولكنه مقابلة بين الموت والحياة الذليلة، يشفعه توازن بين المصراعين الأول والثاني"[1].

ويعلق على أبيات امرئ القيس التي يصف فيها حالات الفرس المختلفة:

(1) د. عبد الله الطيب: المرشد، ج 2، ص 307.

إذا أَقبَلَـــت قُـــلتَ دُبّـــاءَةٌ مِـــنَ الحُـــضرِ مَغموسَـــةٌ في الغُـــدُر
وَإِن أَدبَـــرَت قُلـــتَ أُثفِيَّـــةٌ مُلَملَمَـــةٌ لَـــيسَ فيهـــا أُثُـــر
وَإِن أَعرَضَـــت قُلـــتَ سُرعوفَـــةٌ لَهـــا ذَنَـــبٌ خَلفَهـــا مُـــسبَطِرّ

بقوله: "ليس تقسيمًا؛ بل موازنة ومقابلة، والمقابلة بمفهومها السابق عندهم أصدق عليه، والتقسيم فيها قليل ... وأحسب أن ما راع القدماء من كلام امرئ القيس هو الموازنة الناشئة من المقابلة والطباق والتقسيم في أوائل الأبيات"[1].

من نماذج توازي البنية التركيبية قول عبيد بن الأبرص في مجمهرته، مشبهًا مجاري دموع عينيه بعدد من المشبهات بها، منها:

6- أَو جَدوَلٌ في ظِلالِ نَخلٍ لِلماءِ مِن تَحتِهِ سُكوبُ
7- أَو فَلَجٌ ما بِبَطـــنِ وادٍ لِلماءِ مِن بَينِهِ قَسيبُ[2]

فالجملتان "لِلماءِ مِن تَحتِهِ سُكوبُ" و"لِلماءِ مِن بَينِهِ قَسيبُ" متوازيتان في بنائهما النحوي؛ إذ كل منهما تتكون من جار ومجرور خبر مقدم، ثم جار ومجرور ومضاف إليه متعلق بالمبتدأ النكرة المؤخر. ثم هما متفقتان في الحرف الأخير من المبتدأ –بحكم القافية– مع تقارب في البنية الصرفية بين "فُعول" و"فَعيل"، يقف دون الموازنة، وإن كانا من السجع المطرف، أي الذي توافقت فاصلتاه دون وزنهما، فهنا تضافرت ثلاثة عناصر موسيقية جزئية في بناء هذا الإيقاع الجزئي: توازي البنية النحوية، مع تقارب البنية الصرفية للفاصلين، مع السجع المطرف فيهما، يضاف إلى ذلك تكرار "للماء من"، والموازنة بين "تحته" و"بينه"؛ مما يجعل الجملتين من السجع المرصع.

ومن نماذج توازن البنية النحوية قول أحيحة بن الجلاح:

7- وَمـــا يَـــدري الفَقـــيرُ مَتـــى غِنـــاهُ وَمـــا يَـــدري الغَنِـــيُّ مَتـــى يَعيـــلُ

(1) د. عبد الله الطيب: المرشد، ج1، ص308.
(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص461، والفلج: النهر الصغير، والقسيب: صوت الماء، انظر: هامش 2 ن ص.

8- وَمـــا تَـــدري وَإِن أَلفَحـــتَ شَـــولًا أَتَلقَـــحُ بَعـــدَ ذَلِـــكَ أَم تَحيـــلُ

9- وَمـــا تَـــدري وإن أنتجـــت سَـــقبًا لِغَـــيرِكَ أَم يَكـــونُ لَـــكَ الفَـــصيلُ

10- وَمـــا تَـــدري وَإِن أَجمَعـــتَ أَمـــرًا بِـــأَيِّ الأَرضِ يُـــدرِكُكَ المَقيـــلُ[1]

البيت السابع تتوازن الجملتان نحويًّا في الشطرين؛ إذ تتكون كل منهما من أداة نفي + فعل مضارع + فاعل + جملة مبتدأ وخبر في محل نصب مفعول به، ثم هناك عنصر موسيقي آخر هو تكرار الفعل "يدري"، والاسم "متى"، مع التقابل الدلالي بين الجملتين، فتتضافر هذه العناصر جميعًا في انبعاث هذا الإيقاع الموسيقي في البيت.

ثم يتدلى من هذا الإيقاع الجزئي إيقاع آخر، من خلال تكرار الفعل "تدري"، وإن التفت من الغائب إلى المخاطب، ثم امتداد هذا الإيقاع لثلاثة أبيات يتوازى بناؤها النحوي، وتتماثل مفردات الجمل فيها لفظًا ووزنًا.

فتوازي البنية النحوية يأتي من تركيب الجمل الثلاثة في الأشطر الأولى من الأبيات 8-9-10 من: حرف العطف + الفعل المضارع المنفي + جملة فعل الشرط المكونة من: واو الحال + إن الشرطية + الفعل الماضي المسند لتاء الفاعل + المفعول به.

فالأشطر الثلاثة الأولى هي من السجع المتماثل؛ لاختلاف التقفية في فواصلها، وإن اتفقت في وزنها، مع تماثل مفردات الجملة في أوزانها وأواخر حروفها.

ومن توازي البنية النحوية قول النابغة الجعدي في مشوبته:

71- وَلا خيرَ فِي حِلـمٍ إِذَا لَم يكُن لَهُ بَوَادِرُ تَحمي صَفوَهُ أَن يُكَدَّرا

72- وَلا خَيرَ فِي جَهلٍ إِذَا لَم يَكُن لَهُ حَلِيمٌ إِذَا ما أَورَدَ الأَمرَ أَصدَرا[2]

فالجملتان في الشطر الأول من البيتين بينهما توازٍ في البنية النحوية، ثم في اتفاق

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص659. ويعيل: يفتقر. الشول من النوق: التي فُصل ولدها فنقص لبنها. تحيل: لم تحمل. السقب: ولد الناقة الذكر، والفصيل: إذا فُصل عنها. والمقيل: مكان القيلولة. انظر: الهوامش 1، 2، 4 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص786، والبوادر: الغضبة السريعة، انظر هامش 2 ن ص.

الفاصلتين كما هو بين، وهما من السجع المرصع؛ إذ تتفق مفردات الألفاظ في الجملتين وزنًا وتقفية.

- **التقسيم:**

التقسيم هو "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به" [1]. وهو "أن يقسم المعنى بأقسام تستكمله، فلا تنقص ولا تزيد عليه" [2]، فالتقسيم بهذا التحديد مختص بالمعاني لا بالألفاظ؛ فهو طريقة من طرق بناء المعاني الفرعية والهامشية، كما سبق في مبحث طرق بناء أبنية الدلالات. إلا أن هنا عدة عناصر تدخل في هذا التقسيم، تجعل منه مصدرًا من مصادر الإيقاع الموسيقي الجزئي، منها:

1- التقسيم مع المقابلة: المقابلة هي صفة من صفات المعاني.

من ذلك قول قيس بن الخطيم في مذهبته يصف سيوف قومه:

28- يُجَرَّدْنَ بِيْضًا يومَ كلِّ كريهة ويُغمَدنَ حُمرًا خاضباتِ المَضارِبِ[3]

فالتقسيم في معنى استعمال السيوف، تجريدها من أغمادها يوم القتال، ثم ردها إلى الأغماد وقد تخضبت بدماء الأعداء. والمقابلة بين "يجردن" و"يغمدن" وبين "بيضًا" و"حمرًا"، مع ملاحظة توازن البنية التركيبية للجملتين "يجردن بيضًا" و"يغمدن حمرًا"، وهو عنصر إضافي يزيد من كثافة إيقاع التقسيم في البيت.

ومن التقسيم مع المقابلة قول النابغة الجعدي في مشوبته، واصفًا خيل قومه في المعارك:

65- وَما كانَ مَعروفًا لَنا أَن نَرُدَّها صِحاحًا وَلا مستَنكرًا أَن تُعقَّرا[4]

فقسم معنى خروج الخيل من المعركة وقد أبلت بلاء مقاتليها إما ممزقة بجراحاتها أو مقتولة. فجعل معرفة الناس هذه الحقيقة؛ إما عدم معرفة أنها تخرج صحيحة وإما عدم استنكار أن تقتل

(1) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص20.

(2) أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ص 61.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص651. المضارب: جمع مضرب، أي موضع الضرب منه، وهو حده. انظر: هامش 4 ن ص.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 785.

في الحروب. ثم بنى هذين القسمين على المقابلة بين "ما كان معروفًا" و"ولا مستنكرًا"، وبين "صحاحًا" و"تعقرا".

فاجتماع التقسيم مع التقابل الدلالي بين المعنيين القسمين، يحدث نوعًا ما من الإيقاع الموسيقي؛ لكنه إيقاع أقل ظهورًا من العناصر المضافة التالية؛ لأنهما معًا - في الأصل - عنصران دلاليان لا لفظيان.

2- التقسيم مع التقطيع والمقابلة: التقطيع هو مساواة كل قسم من أقسام المعنى لجزء من أجزاء الوزن، وقد جعله ابن رشيق نوعًا من أنواع التقسيم[1]، وقال معلقًا على أحد الشواهد التي أوردها له: "وجاء به على تقطيع الوزن، كل لفظين، ربع بيت"[2].

فاجتماع تقسيم المعنى مع استقلال كل قسم بجزء من وزن البيت، تفعيلة أو تفعيلتين، مع التقابل بين دلالات الأقسام، يحدث إيقاعًا موسيقيًّا واضحًا.

ولكن القاضي عبد العزيز الجرجاني لا يرى التقطيع تقسيمًا ولا نوعًا منه، مثلما يرى ابن رشيق، على الرغم من وضوح تطابق النوعين في النموذج الذي أورده، وهو قول النابغة الذبياني:

فللَّهِ عَيْنا مَن رَأَى أهل قبة أَضَرَّ لِمَنْ عادى وأَكْثَرَ نافِعا
وأَعْظَمَ أَحْلامًا، وأَكْبَرَ سَيِّدًا وأَفْضَلَ مَشْفُوعًا إليهِ وشافِعا[3]

واجتماع العناصر الثلاثة يمنح البيت إيقاعًا موسيقيًّا أعلى من اجتماع التقسيم والمقابلة فقط.

من نماذج هذا النوع من التقسيم قول أحيحة بن الجلاح في مذهبته:

---

(1) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 25.

(2) ابن رشيق: السابق، ص26.

(3) انظر: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 47.
وقد ذكر د. بدوي طبانة في "معجم البلاغة العربية" في "التفصيل"، ص 654 قول ابن رشيق: أن "تقطيع الوزن كل لفظتين ربع بيت".

5- فَمن ذا كَاهِنٌ أَوْ ذُو إلَهٍ إذا ما حَانَ مِنْ رَبٍ أُفُولُ

6- يُراهِنُني فَيَرهَنُني بَنِـيهِ وأَرهَنُهُ بَنيَّ بِمَا أَقُولُ(1)

فالبيت السادس تقسيم للمراهنة بين طرفين، ثم المقابلة بين "يرهنني" و"أرهنه" وبين "بنيه" و"بنيَّ"(*) ثم يأتي التقطيع لتتقابل أقسام المعنى مع أجزاء الوزن من بحر الوافر على النحو التالي:

يراهنني	فيرهنني	بنيه		وأرهنه	بني بما	أقول	
مفاعلتن	مفاعلتن	فعول		مفاعلتن	مفاعلتن	فعول	

ثم يضاف إلى عنصر التقطيع الجناس بين "يراهنني" و"أرهنه" وبين "بنيه" و"بني"؛ مما يزيد كثافة الإيقاع الموسيقي في البيت.

ومثله قوله في مقطع مذهبته:

20- وَمَـا مِـنْ إخْـوَةٍ كَثُـرُوا وَطَـابُوا بِنَاسِـــئَةٍ، لأُمّهِـــمُ الهُبُـــولِ

21- سَـــتَثْكُلُ أَوْ يُفَارِقُـــهَا بَنُوهَـــا بمـــوت أَوْ يَهِـــمّ بِهِـــمْ قَبِيـــلُ(2)

فقد قسم الشاعر أسباب الفراق بين الإخوة الذين كثروا وطاب عيشهم وأمهم إلى ثلاثة أسباب، هي كل أسباب الفراق الممكنة؛ إما بموتهم هم، أو بموتها هي، أو بقتلهم. والمقابلة بين هذه الأسباب الثلاثة للموت هي من نفس وجه المقابلة السابق، وهي مقابلة الشيء

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 658. والمعنى في البيتين: "من ذا الذي يراهنني من رجال الكهانة أو من رجال الدين، فيرهنني بنيه وأرهنه بنيّ، على أن ما من أحد من الناس يعلم بقرب نهاية أحد أو بزوال نعمة عنه". وهذا الرهان هو مضمون الأبيات التالية. انظر: هامش 5، 6، ص 658. وليس واضحًا معنى التتميم، وهو قوله: "إذ ما حان من رب أفول"، أي زال عزه وسلطانه.

(*) المقابلة هنا من مقابلة الشيء بمثله، وهو أحد أوجه المقابلة، وهناك مقابلة الشيء بضده ومقابلة الشيء بغيره، وهذا الوجه، مقابلة الشيء بمثله، مثل قوله تعالى: ﴿نَسُواْ ٱللَّهَ فَنَسِيَهُمْ﴾ و﴿وَمَكَرُواْ مَكۡرٗا وَمَكَرۡنَا مَكۡرٗا﴾. انظر: د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ج2، ص677 -678.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 661. ناسئة: أي يؤجلون، الهبول: الثكول من النساء، القبيل: الجماعة من الناس. انظر: هامش 3، 4 ن ص، وفي البيت 20 إقواء.

بمثله، والسبب الثالث من مقابلة الشيء بغيره، أما التقطيع فقد تساوت أقسام الفراق مع أجزاء البيت عروضيًّا على النحو التالي:

سَتَشْكُلُ أَوْ يُفَارِقُهَا بَنُوهَا بموت أَوْ يَهِمّ بِهِمْ قَبِيلُ

مفاعلتن مفاعلتن فعول مفاعلتن مفاعلتن فعول

ومثل ذلك قول طرفة بن العبد في سمطه، واصفًا سرعة ناقته وارتفاعها:

38- وإن شئتَ لم تُرْقِلْ وإن شِئْتَ أَرْقَلَتْ مَخَافَةَ مَلوِي مِنَ القِدّ مُحْصَدِ

39- إذا أَقْبَلَتْ قالُوا تَأَخّرَ رَحْلُها وإنْ أَدْبَرَتْ قالُوا تَقَدّمَ فاشْدُدِ[1]

فقد قسم طرفة حركة الناقة إلى عدم الإسراع والإسراع بحسب رغبة راكبها. ثم قسم جهات النظر إلى رحلها من الأمام ومن الخلف، فالناظر إليها من الأمام وهي قبالته يرى – نتيجة ارتفاع حاركها ووركيها – [2] الرحل كأنه متأخر للخلف، والناظر إليها من الخلف يراه متقدمًا للأمام؛ نتيجة ارتفاع قدميها أيضًا، "ثم تأتي المقابلة بين المشيئة وعدم المشيئة، ثم بين "أقبلت" و"أدبرت"، وبين "تأخر" و "تقدم".

ثم يكافئ تقطيع البيت عروضيًّا التقسيمين في كل بيت، يشغل كلَّ تفعليتين من تفعيلات وزن الطويل الأربعة قسم من القسمين:

وإن شئ ت لم تُرْقِلْ وإن شئ ت أَرْقَلَتْ مَخَافَةَ مَلوِي مِنَ القِدِّ مُحَصَدِ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وهنا يشغل كل قسم شطر البيت:

إذا أَقْ بَلَتْ قالُوا تَأَخّ ر رَحْلُها وإنْ أَدْ بَرَتْ قالُوا تأخ ر فاشْدُدِ

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص433. والإرقال ضرب من السير سريع، الملوي: السوط، محصد: مفتول. انظر: هامش 3 ن ص، والقد: القطعة من الجلد.

(2) انظر: الهاشمي: السابق، هامش 4 ن ص.

ثم يضاف إلى هذه العناصر الموسيقية توازن البنى النحوية للجملتين في كل بيت.

- **التقسيم مع التقطيع والترصيع:**

ويمثل هذا النوع ذروة كثافة الإيقاع الموسيقي؛ لاجتماع التقطيع، وهو عنصر موسيقي وزني محض مع الترصيع، وهو عنصر لفظي محض، على نسيج المعنى المقسم فيهما. وقد كان ابن رشيق ثاقب النظر البلاغي عميق الحس الموسيقي؛ إذ جعل التقطيع نوعًا من أنواع التقسيم، رابطًا بين المعنى والوزن، ثم جعل الترصيع نوعًا آخر، أو بتعبير أدق مستوى ثالثًا من مستويات الكثافة الموسيقية؛ إذ ربط بينه وبين التقطيع، متابعًا في ذلك قدامة بن جعفر، مقرًّا تفضيله إياه وإطنابه في وصفه[1].

من أبرز نماذج هذا النوع قول ذي الرمة في ملحمته يصف محبوبته مية:

16- كَحلاءُ في دعج صَفراءُ في برج كَأَنَّها فِضَّةٌ قَد شابها ذهَبُ[2]

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فتقسيم الأوصاف في الشطر الأول: سواد العين مع سعتها، وصفرة اللون مع وضاءتها، جاء مرصعًا باتفاق "كحلاء" مع "صفراء"، و"دعج" مع "برج" في الوزن والتقفية، ثم شغل كل قسم من القسمين المرصعين ربع بيت، أي تفعيلتين من تفعيلات البسيط الأربعة، وكذلك الشطر الثاني جاء فيه التقطيع، دون التقسيم أو الترصيع، لكن فيه السجع بين "كأنها" و"شابها، وفيه المقابلة بين "فضة" و"ذهب" من وجه مقابلة الشيء بغيره:

ومن نماذجه أيضًا قول المرقش الأصغر في منتقاته، يصف سرعة فرسه في الحرب والصيد؛ فهو يباري به، ويحمله في النجاء أو في الكر:

13- عَلَى مِثْلِهِ تَأْتي النّديَّ مُخَايِلًا وتغمز سِرًّا أَيُّ أَمْرَيْكَ أنجح

(1) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص25-26.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 945. الدعج: شدة سواد العين وشدة بياضها، والبرج: سعة العين. انظر هامش 2 ن ص. وفي القاموس المحيط، ج 1، ص 195، مادة (د ع ج)، والدعجة: سواد العين مع سعتها. وفي ص 185 (البرج): أن يكون بياض العين محدقًا بالسواد كله، والجميل الحسن الوجه، أو المضيء البين المعلوم.

14- وَتَسْبِقُ مَطْرُودًا وَتَلْحَقُ طَارِدًا وَتَخْرُجُ من غم المَضِيقِ وَتَمْرَحُ[1]

فانطلاق الفرس وجريه مقسم بين السبق واللحاق والخروج، في حال الهرب والنجاء وفي حال الطرد والمتابعة، وفي حال الفوز والانتهاء، ثم جاء هذا التقسيم الرباعي - أو التجزئة باصطلاح أسامة بن منقذ - متوازيًا في بنيته النحوية في الشطر الأول: فعل وفاعل مضمر + حال. ومتوازنًا في بنيته النحوية في الشطر الثاني: وتخرج – وتمرح، ومتوازيًا في بنيته الصرفية: تسبق – تلحق – تخرج – تمرح. ثم جاء مسجوعًا في: تسبق – تلحق، ومتجانسًا في: مطرودًا وطاردًا، وإن كان خرج هذا التقسيم عن حد الترصيع بعدم اتفاق الفواصل (مطرودًا – طاردًا) في الوزن الصرفي.

يضاف إلى هذه العناصر عنصر المقابلة بين "تسبق – تلحق"، وبين "مطرودًا – طاردًا".

وتجدر الإشارة إلى عدة ملاحظات على موسيقى التراكيب:

الأولى: أن كثافة الإيقاع الموسيقي بكثرة عناصر الموسيقى الجزئية في البيت أو البيتين – ومن ثم زيادة فنية التعبير – لم تكن غائبة عن نظر النقاد والبلاغيين القدماء؛ فقد قال السيوطي بعد بيانه حد السجع المصرع، والذي تتعدد عناصر الموسيقى فيه من اتفاق الفاصلتين في الوزن والتقفية، ثم اتفاق عناصر الجملتين أو القرينتين في الوزن أو التقفية أو فيهما معًا، كلها أو معظمها .. قال: "فإن كان معه زيادة طباق أو مقابلة أو جناس زاد في الحسن" [2].

وقد استشهد ابن أبي الإصبع المصري ببيت على الترديد المحبوك، وهو قول زهير:

يَطعَنُهُم ما ارتَمَوا حَتّى إِذا اطَّعَنوا ضارَبَ حَتّى إِذا ما ضارَبوا اعتَنَقا

ثم قال إن البيت "مع كونه من شواهد الترديد المحبوك، فإنه يصلح أن يكون من شواهد

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 556. مخايلا: الذي يختال، وفي القاموس المحيط، مج 3، ص 384. المخايلة: المباراة، وتغمز سرا: أي لأصحابك، أمريك: النجاء أو الطلب، غم المضيق: أي ضيق الأمر عليك في السبق. انظر: هامش 3، 4، ص 556.

(2) السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 151.

صحة التقسيم، لأنه استوفى فيه حالات المحارب، وإن جاءت صحة التقسيم مدمجة في الترديد" [1].

وفي نفس الوقت فإن كثافة الإيقاع الموسيقي تتناسب عكسيًّا مع كثرة ورودها في الشعر العربي القديم. ولعل انفراد بيت ذي الرمة شاهد على اجتماع التقسيم مع التقطيع والترصيع في نصوص الجمهرة موضع التحليل، في مقابل وفرة نماذج التقسيم الدلالي المحض، والتقسيم مع المقابلة؛ لعل في ذلك دليلًا على هذه الملاحظة.

ومن ناحية أخرى، فإن موسيقى التراكيب عمومًا أقل ورودًا في نصوص الجمهرة موضع التحليل من موسيقى المفردات؛ لأنها تحتاج إلى فضل قدرة في الإبداع من جهة، ولأن الإكثار من البديع اللفظي عمومًا كان يعد تكلفًا غير مقبول من جهة أخرى[2].

الثانية: أن التكرار والتقسيم والتقطيع عناصر موسيقية، وتأتي في الجمل، وقد تأتي في المفردات كما سيأتي.

الثالثة: هناك مصطلحات بلاغية متفرعة عن مصطلح التقسيم، مثل التجزئة والتشطير والتسميط [3]، لكنها من اعتبار عدد الأقسام في التركيب وتوافق فواصلها مع روي البيت. وهي أدوات تحليلية دقيقة لموسيقى النص الشعري.

---

(1) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 256.

(2) يقول ابن الأثير: "هذه الأصناف من الترصيع والتصريع والتجنيس وغيرها إنما يحسن منها في الكلام ما قل، وجرى مجرى الغُرّة في الوجه، أو كان كالطراز من الثوب، فأما إذا تواترت وكثرت فإنها لا تكون مرضية لما فيها من أمارات الكلفة".
انظر: المثل السائر، القسم الأول، ص 259.
ويقول في القسم الثالث، ص 215 عن السجع أنه لا بد أن يكون تابعًا للمعنى. وانظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 6-8، ص11. وما ذكره من قلة التجنيس في الشعر القديم، وأنه غير متكلف، وأن الهدف من وراء التجنيس هو الإفهام. وانظر: العلوي: الطراز، ج3، ص 22. وانظر: الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 97.

(3) التجزئة: أن يكون البيت مجزءًا ثلاثة أجزاء أو أربعة. انظر: أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ص 61، والتشطير: جعل كل شطر سجعتين متفقتين في الروي ومخالفتين لسجعتي الشطر الثاني. والتسميط: توافق السجعات الثلاث الأولى واختلافها عن الروي. انظر: السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 152.

الرابعة: تحديد الدكتور عبد الله الطيب مفهوم التقسيم بأنه "تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان أو يستريح أثناء الأداء الإلقائي "[1]، ونقده للقدماء أن جعلوه متعلقًا بالمعنى لا أمرًا جرسيًّا [2]، فيه نظر لعدة أسباب:

1- أنه مفهوم شديد العموم، لأن كل بيت لا بد فيه من وقفات للسان، في غير العروض والضرب. والأمثلة أكثر من أن تحصى؛ ففي مجمهرة عبيد بن الأبرص مثلًا قوله:

43- فَأَدرَكَتـــــــهُ، فَطَرَّحَتـــــــهُ فَكَـــــدَّحَت وَجهَـــــهُ الجَبـــــوبُ

44- يَـــــضغو وَمِخلَبُهـــــا في دَفِّـــــهِ لا بُـــــدَّ حَيزومُـــــهُ مَنقـــــوبُ[3]

ومن مرثية أبي ذؤيب الهذلي مثلًا قوله:

20- أَكَلَ الجَميمَ، وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ مِثلُ القَناةِ، وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ[4]

فالوقفات عند الوصلات هي من مقتضى أداء الكلام، لا من مقتضى فنيته.

2- أن أنواع التقسيم الواضح التي أوردها د. الطيب، وهي المرسل والمفصل والوزني والقافوي، جاءت شواهدها جميعًا فيها التقسيم الدلالي مع الترصيع والسجع، وغيرها من عناصر الموسيقى الجزئية[5]؛ ومن ثم فإن التقسيم في هذه الشواهد كان تقسيمًا للمعنى أصلًا، معبرًا عنه بهذه الألوان من موسيقى التراكيب والمفردات.

الخامسة: جاء نوع من التقطيع في عدد من نصوص الجمهرة موضع التحليل من غير ارتباط بالتقسيم أو الترصيع. وهو استقلال الكلمة والكلمتين بالجزء أو التفعيلة. وهو غير التقطيع الذي هو كل لفظتين ربع بيت. وقد جاء كغيره من

(1) د. عبد الله الطيب: المرشد، ج2، ص 303.

(2) انظر: السابق، ص 306.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 468. طرحته: قذفت به الأرض، كدحت: خدشت، الجبوب: الأرض الغليظة، يضغو: يصيح، والضغاء: صوت الثعلب، الدف: الجنب، الحيزوم: الصدر. انظر: هامش 2،1 ن ص.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 686. الجميم: النبت الذي طال ولم يتم، السمحج: الأتان الطويلة الظهر، أزعلته: أنشطته، الأمرع: جمع مريع، وهو المكان المخصب. انظر: هامش 7 ن ص.

(5) انظر: د. الطيب: المرشد، ج 2، ص 316-317.

موسيقى التراكيب في عدد قليل من الأبيات في كل نص موزعًا توزيعًا غير منتظم على صفحة النص(*)، وجاء في عدد محدود من النصوص: سمط الأعشى (90-100) – مجمهرة عبيد بن الأبرص (7-13-14-15-27-34-36-38-39) – مذهبة أحيحة بن الجلاح (6-21) – مرثية علقمة ذي جدن الحميري (9-18) – ملحمة ذي الرمة (16-111).

وربما كان مرجع كثرة عدد الأبيات الكاملة المقطعة في نص عبيد إلى خروجه إلى أكثر من صورة من صور مجزوء البسيط غير المخلع.

من التقطيع الكامل قول الأعشى في مقطع سمطه من الخفيف:

100- ذَاكَ عَيْشٌ	شَهِدْتُهُ	ثمّ وَلّى	كُلُّ عَيْشٍ	مَصِيرُهُ	للزَّوَالِ(1)
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن

وقول علقمة ذي جدن الحميري في مرثيته من السريع:

18- فَانْقَرَضَتْ	أَملاَكُنَا	كُلّهُمْ	وَزَايَلُوا	مُلْكَهُمُ	فَانْقَطَعْ(2)
مستعلن	مستفعلن	مفعلا	متفعلن	مستعلن	مفعلا

فالتقطيع هنا استقلال الكلمة والكلمتين بالجزء أو التفعيلة من البيت. وهو نوع من

(*) هذا الحكم بتوزيع التقطيع، ومثله التكرار والتوازي والتوازن والتقسيم والترصيع توزيعًا غير منتظم، هو حكم عام حين النظر إلى بنية النص الموسيقية الظاهرة، وربما في تحليل موسيقى النص الشعري الواحد تحليلًا أعمق، باستخدام منظومة التحليل الموسيقي، تبدو الملاحظة غير ذلك، خاصة حين يربط التحليل بينها وبين العناصر الموسيقية الجزئية الأخرى والكلية، ثم بينها وبين الدلالات، ثم بينها وبين الصور.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 344.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 727. والأملاك: جمع مَلِك. انظر هامش 7 ن ص.

وأشير إلى أن هذا النوع من السجع خاص بالمفردات غير كلمتي الفاصلتين، سواء أكانتا داخل الجملة الواحدة أو في الجملتين، وليس ضمن فاصلتين أو جملتين، كما هو مفهوم السجع المستقر عند البلاغيين، والذي وضعته تحت موسيقى التراكيب، وضم توازي وتوازن البنية التركيبية. وقد أضفت هذا النوع لوجود نماذج لهذه الألوان الموسيقية من تماثل الكلمات في الحرف الأخير مع تماثل وزنها وعدمه في نصوص الجمهرة موضع التحليل، دون أن أجد لها مصطلحًا عند البلاغيين، لا في أنواع السجع، ولا في ضروب الجناس الناقص العشرة.

الموسيقى الخفية، تكون أظهر إذا اقترب انتهاء الكلمة أو الكلمتين من الوقفة الخفيفة في الإنشاد، مثل ما في أداء بيت الأعشى. وهو أخفى موسيقية وأقل إيقاعًا من التقطيع.

ب- موسيقى المفردات:

تنبعث موسيقى المفردات من أحد العناصر الثلاثة التالية:

- تماثل الحروف: وتحته تقع العناصر التالية، مرتبة حسب الحروف المتماثلة:
  - التكرار: وهو تماثل كل الحروف مع وحدة المعنى.
  - الجناس: التام منه، وهو الذي تتماثل فيه كل الحروف بين الكلمتين مع اختلاف المعنى. والناقص منه، وفيه تتماثل معظم الحروف بين الكلمتين مع اختلاف المعنى. وتحت الجناس تقع أربعة عناصر موسيقية هي: الاشتقاق، ورد العجز على الصدر، والترديد، والتصريع.
  - السجع: ويتماثل فيه حرف واحد مع تماثل الوزن أو عدم تماثله:
    - تماثل الوزن: وهو الموازنة.
    - التقسيم: وهو خاص بالمعنى، لكن وقفات اللسان بعد كل قسم من أقسام المعنى تحدث إيقاعًا موسيقيًّا.

وتنبعث موسيقى هذه العناصر من مواضع مختلفة؛ إما من حشو البيت، وإما من حشوه مع قافيته، أو من قطعة من النص.

- **تماثل الحروف:**

التكرار:

منه قول لبيد بن ربيعة في قطعة من سمطه، تمتد لثلاثة أبيات هي مقطعه، مفتخرًا بقومه:

87- وَهُمُ السُّعاةُ، إذا العَشيرَةُ أُفظِعَتْ وَهُمُ فَوارِسُها، وَهُمْ حُكّامُهَا

88- وهُمُ رَبِيعٌ للمُجاوِرِ فيهِمُ والمُرْمِلاتِ، إذا تَطَاوَلَ عَامُهَا

89- وَهُـمُ العَـشِيرَةُ أَنْ يُبَطَّـئ حاسِـدٌ أَوْ أَنْ يلـوم مـع العِـدَى لَؤَّامُهَـا[1]

فالتكرار هنا للضمير "هم" مع وحدة مرجعه فيه توكيد لأخبار هذا المبتدأ، وفيه اختصاص لهم – في الأخبار التي جاءت معرفة – بالسعي في الإصلاح وبالفروسية وبكمال معنى العشيرة من منع الأعراض وإتيان المكارم.

ومن التكرار الذي يمتد عبر مساحة من النص فتنبعث موسيقاه من القطعة منه تكرار لفظ "كلاهما" في مرثية أبي ذؤيب الهذلي في الصورة الثالثة من صور اختارم الموت للحياة الحافلة الماجدة، والتي يصف فيها الفارسين المتصارعين المتكافئين قوة وشجاعة:

60- فَتَنَازَعَـا، وَتَوَاقَفَـتْ خَيْلَاهُمَـا وَكِلَاهُمَـا بَطَـلُ اللّقَـاءِ، مُشيعُ

61- يَتَحَامَيَـانِ المَجْـدَ، كُـلٌّ وَاثِـقٌ بِبَلَائِـهِ، وَاليَـوْمُ يَـوْمٌ أَشْـنَعُ

62- وَكِلَاهُمَـا مُتَوَشِّـحٌ ذَا رَوْنَـقٍ عَـضْبًا، إِذَا مَـسَّ الأَيَـابِسَ يَقْطَـعُ

63- فَكِلَاهُمَـا فِي كَفِّـهِ يَزَنِيَّـةٌ فِيهَـا سِـنَانٌ كَالمَنَـارَةِ يلمَـعُ

.....

66- وَكِلَاهُمَـا قَـدْ عَـاشَ عِيْـشَةَ مَاجِـدٍ وَجَنَـى العُـلَى، لَـوْ أنّ شَـيئًا يَنْفَـعُ[2]

فتكرار "كلاهما" – عبر عدة أبيات – فيه تأكيد لتكافؤ البطلين في القوة والقدرة والعدة، والحرص على الفوز واليقين به. وفي هذا لتأكيد تتدثر قوة المفاجآت، اختارم الموت للحياة التي بلغت ذروة قوتها، وهو أصل المعنى وباعث النغم ومثير المعاناة في النص كله.

- **الجناس:** هو أكثر عناصر الموسيقى الجزئية – مع السجع – دورانًا في نصوص الجمهرة.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص382. السعاة: أي في صلاح الحي من الديات وغيرها، الفوارس: الذين يمنعونها، الحكام: الذين يرجع إليهم ويقبل قولهم، أفظعت: نزل بها أمر فظيع، ربيع: غيث، المرملات: اللائي مات أزواجهن وذوات الحاجة عمومًا. وهو من اللصوق بالرمل من شدة الضر. تطاول عامها: أي من الجدب. أن يبطئ حاسد: أي من أن يبطئ حاسد عن ذكر محاسنهم. انظر: ص 383، وهامش 3، 4، ص 282.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 696-697. مشيع: معه من الصرامة والجرأة ما يشيعه [أي ما يدعمه ويقويه ويثبته]. يتحاميان المجد: كل منهما يطلبه لنفسه. انظر: هامش 4، 5، ص 696.

- التام: وحده "اتفاق اللفظ واختلاف المعنى" [1]. وهو أقل أنواع الجناس وقوعًا في نصوص الجمهرة موضع التحليل. منه الجناس التام في كلمة "حينًا" في قول أبي ذؤيب الهذلي في مرثيته، يصف نشاط حمار الوحش وأتنه قبل أن تنتزع حياتها سهام الصائد:

23- فمكثن حينًا يَعتَلِجنَ بِرَوضَةٍ فَيَجِدُّ حينًا في العِلاجِ وَيَشمَعُ[2]

فـ "حينًا" الأولى بمعنى زمانًا طويلًا، والثانية بمعنى الوقت القصير، وسياق الأبيات يؤكد هذا الفهم. ففي البيتين السابقين يصف حالة الرفاه التي كان فيها الحمار من وفرة الطعام ومطاوعة الأتان والمرعى الخصيب الذي أمطر دائمًا لفترة من الصيف.

21- أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ

22- بِقَرارِ قيعانٍ سَقاها صَيِّفٌ واهٍ فَأَثجَمَ بُرهَةً ما يُقلِعُ[3]

أما "حينًا" التي بمعنى الوقت القصير فإن مراوحة الحمار نشاطه بين الجد والهزل بين المصارعة والمرح لا تستغرق سوى ساعة وساعة.

- والناقص: ويطلق ابن الأثير على أقسامه اسم "ما يشبه التجنيس"[4] وضابطه أيضًا اختلاف المعنى بين اللفظين.

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 267، وانظر ص 262.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 687. المعالجة: المجادلة والمصارعة، يشمع: يمرح، والشموع من النساء: الضحوك. انظر: هامش 2 ن ص.

(3) الهاشمي: السابق، ص 686-687. الواهي: الدائم، برهة: حينًا وزمانًا. انظر: هامش 1 ص 687.

(4) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 268. ويردها إلى ستة أقسام فقط – لا عشرة مثلما عند العلوي – هي: اتفاق الحروف واختلاف الوزن أو الحركات – تساوي الألفاظ في الوزن واختلافها في التركيب بحرف واحد فقط – اختلاف الألفاظ في الوزن وفي التركيب بحرف واحد زيادة أو اختلافًا – الجناس المعكوس لفظًا وهو خاص بالتراكيب – وحروفًا وهو خاص بالمفردات – التجنيس المجنب وهو الذي تكون الثانية كالتبع للأولى "الأشعار عاري" – التجنيس المتساوي وزنًا أو تركيبًا، لكن ترتيب الحروف مختلف. انظر ص 268-277.

منه قول عروة بن الورد في مطلع منتقاته في حشو البيت:

1- أَقِلّي عَلَيَّ اللَومَ يا ابنة مُنذِرٍ وَنامي وَإِن لَم تَشتَهي النَومَ فَاسهَري[1]

كلمتا "اللوم" و"النوم" بينهما جناس ناقص في حرف واحد، هو اللام في الأولى والنون في الثانية. وظاهرٌ ما في البيت من كثافة الإيقاع الموسيقي، النابع من تضافر أكثر من عنصر موسيقي جزئي، مثل الاشتقاق في "نامي – النوم"، وتلاؤم حرف اللام المتكرر أربع مرات في الشطر الأول، وحرف الميم المتكرر ثلاث مرات في الشطر الثاني، وهذه إحدى خصائص البناء الموسيقي الجزئي في نصوص الجمهرة.

ومنه كذلك في حشو البيت قول مالك بن الريب التميمي في أنفاسه الأخيرة:

23- ولا تحسُداني، باركَ اللَّهُ فيكما من الأَرْضِ ذَاتِ العَرضِ أن توسِعا ليا[2]

فكلمتا "الأرض" و"العرض" متفقتان في الحروف إلا في حرف واحد، هو الهمزة في الأولى والعين في الثانية.

- **الاشتقاق:** وهو تجنيس معنوي، في مقابل التجنيس اللفظي، فالتجنيس أو الجناس يجمعهما معًا[3]. وحده "أن تأخذ أصلًا من الأصول فتجمع بين معانيه وإن اختلفت صيغه ومبانيه"[4] والضابط الذي يفرقه عن الجناس اللفظي هو اتفاق المعنى بين اللفظين، على عكس الجناس.

من نماذجه قول لبيد بن ربيعة في سمطه:

20- فاقطَعْ لُبانَةَ مَنْ تَعَرّض وَصْلُهُ وَلَشَرُّ وَاصِلِ خُلّةٍ صَرَّامُهَا[5]

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 569..

(2) الهاشمي: السابق، ج2، ص762. [وتحسداني: أي تُنقصاني].

(3) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 195. وفيه نظر؛ لأن حقيقة الجناس اختلاف معنى اللفظين، بينما حقيقة الاشتقاق اتفاقهما في المعنى واختلافهما في الصيغة. إلا أن يكون معنى الجناس الذي قصده ابن الأثير هو مطلق التماثل والتشابه لا بمعناه الاصطلاحي.

(4) ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 196.

(5) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 357. اللبانة: الحاجة، تعرض وصله: تغير وحال ولم يستقم لك، والبعير فيه عرضية: فيه صعوبة، فهو لا يواتيك.

فكلمتا "وصله" و"واصل" بينهما اشتقاق؛ إذ اسم الفاعل "واصل" مشتق من المصدر "وصْل"، أو من فعله "وَصَلَ"، وكلاهما فيه معنى الصلة والارتباط.

ومنه قول ذي الرمة في ملحمته، وقد تضافرت في هذا الشاهد عدة عناصر موسيقية، يقول واصفًا محبوبته مية:

12- زَينُ الثّيَابِ، وَإنْ أَثْوَابُها اسْتُلِبَتْ على الحَشيّةِ يومًا، زانَها السّلَبُ[1]

فـ "زين" و"زانها" بينهما اشتقاق؛ الأولى صفة مشبهة والثانية فعل(*)، وهو في نفس الوقت رد للعجز على الصدر كذلك، ثم يتضافر هذا العنصر الموسيقي مع الجناس الناقص بين "أثوابها" و"الثياب"، والاشتقاق في "استلبت" و"السلب"، وهذه أيضًا رد للعجز على الصدر. وهكذا تتعدد مصادر الإيقاع في البيت الواحد من تعدد عناصر الموسيقى الجزئية فيه، ثم يكون العنصر الواحد يحمل مصدرين من مصادر الموسيقى، من جهة حروفه ومن جهة موقعه من البيت، وفي هذا مزيد من كثافة الإيقاع الموسيقي في البيت.

- **رد العجز على الصدر:** وقد حدد ابن الأثير علاقته بالجناس بأنه "ضرب منه وقسم من جملة أقسامه"[2]، وانتقد من أخرجه من باب التجنيس. وذكر العلوي علاقته بالاشتقاق أنهما متقاربان، وأن رد العجز على الصدر أعم منه؛ "لأن رد العجز على الصدر - كما يرد في مختلف اللفظ - قد يكون واردًا في التساوي، بخلاف الاشتقاق؛ فإنه إنما يكون واردًا فيما اختلف لفظه وبينهما جامع في الاشتقاق"[3]. والضابط الذي يضبط القول برد العجز على الصدر هو موقع اللفظين من البيت؛ أن يقع أحدهما أول البيت أو في حشوه أو في آخر الشطر الأول أو أول الشطر الثاني، ويقع اللفظ

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 944.

(*) يلفت النظر مجيء "زين" على صيغة المذكر؛ إذ منها المؤنث "زَيْنة"، والصفة المشبهة "فَعْل"، مؤنثها "فَعْلة". انظر: د. شعبان صلاح: تصريف الأسماء في اللغة العربية، دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1423 هـ = 2002م، ص 50.

وربما ذكَّر ليستقيم الوزن، وقد يكون خبرًا لمبتدأ مقدر بـ "حالها" بدلًا من "هي"، وهو تقدير بعيد. وأبعد منه أن تكون خبرًا لكلمة "قصب" في البيت السابق عليها "وتم الجسم" و"القصب"، والقصب هو العظام.

(2) ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 267.

(3) العلوي: الطراز، ج2، ص 392.

الآخر في عجز الشطر الثاني، سواء كان بينهما جناس تام أو ناقص أو اشتقاق.

وبيت ذي الرمة السابق من شواهد اقتراب الاشتقاق من رد العجز على الصدر.

ومن صوره أيضًا قول لبيد بن ربيعة في سمطه، مفتخرًا بقومه؛ وقد جاء اللفظ الأول فيه اشتقاق مع الذي في العجز، وموضعه في حشو الشطر الأول:

86- وإذا الأمانَةُ قُسّمتْ في مَعْشَرٍ أَوْفَى بِأَعْظَمِ حَظِّنا قَسَّامُهَا[1]

ومن صور مجيء اللفظ الأول أول البيت والثاني في عجز الشطر الثاني، قول قيس بن الخطيم في مقطع مذهبته يصف نهاية حرب بعاث:

34- فَأُبنا إلى أَبْنَائِنَا وَنِسائِنا وما إنْ تَرَكْنَا، في بُعاثٍ، بِآيِبِ[2]

فاسم الفاعل في عجز البيت "آيب" مردود على الفعل "أبنا" في صدر البيت، وبينهما اشتقاق؛ إذ جذر المعنى فيهما "آب" بمعنى رجع.

ثم يلاحظ الجناس الناقص الذي يختلف فيه المعنى بين "أبنا" و "أبنائنا".

- **الترديد:** سبقت الإشارة إلى مفهوم الترديد في موسيقى التراكيب، وأنه يكون في الجملة وفي اللفظة وفي الحرف، وقد يلتبس الترديد في اللفظ المفرد بالجناس، ويمكن التفريق بينهما بأن اختلاف المعنى بين اللفظين في الترديد ناتج عن اختلاف متعلقهما، أي ناتج عن تركيب الجملة، أما الجناس التام فإن الاختلاف بين اللفظين مرده إلى اختلاف معناهما المعجمي.

من نماذج ترديد الحرف كلمة "الأنيس" في قول لبيد بن ربيعة في سمطه، يصف بداية الخطر الذي أحدق بالبقرة الوحشية:

47- وَتَسَمَّعَتْ رِزَّ الأنيسِ، فَرَاعَها عَنْ ظَهْرِ غَيبٍ، والأنيسُ سَقَامُهَا[3]

فالأنيس الأولى متعلقة بـ "رز" المضاف إليها. أما "الأنيس" الثانية فتعلقها بـ "سقامها"؛

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 382.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 652.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص367. الرز: الصوت الخفي، عن ظهر غيب: أي من وراء حجاب. انظر هامش 5 ن ص.

لأنها مبتدأ له، والمعنيان مختلفان.

ومن نماذجه أيضًا كلمة "الفلاة" في قول المرقش الأصغر في منتقاته، يصف خيال محبوبته الذي يزوره حيث حلّ أو ارتحل:

4- فَلَمّا انْتَبَهنا بالفلاة وَرَاعَني إذا هُو رَحلي، والفَلاةُ تَوَضَّحُ[1]

فتعلق "الفلاة" الأولى بـ "انتبهنا"، وتعلق "الفلاة" الثانية بـ "توضح"، وكلاهما معنى مختلف عن الآخر.

- **السجع والتصريع:** وحقيقتهما واحدة، هي اتفاق الفواصل في الحروف أو الوزن، أو في مجموعهما، والفارق بينهما عند علماء البلاغة أن الأول في المنثور من الكلام، والثاني في المنظوم [2]، لكن بعض البلاغيين – وقد سبقت الإشارة إلى ذكر السيوطي ذلك – ذكر أن السجع يكون في المنظوم كما في المنثور، وهذا هو الراجح؛ ذلك أن كثيرًا من النماذج التي تدخل تحت تصنيف أنواع السجع الثلاثة، المطرف والمتوازن والمتوازي، قد وردت في نصوص الجمهرة، ولا تصنف تحت الجناس؛ لأنها خارجة عن شرطه، سواء أكانت الكلمات مسجوعة مع القافية أم في حشو البيت.

والفارق بين السجع والجناس أن السجع يكون باتفاق الحرف الأخير فقط بين اللفظين، والجناس لا يكون إلا إذا زاد على ذلك.

وقد صنف البلاغيون تحت السجع ثلاثة أنواع:

المطرف: وهو ما اتفقت فواصله دون الوزن.

المتوازن: هو ما اتفق وزنه دون الفواصل، وسيأتي منفردًا؛ لعدم دخوله تحت "تماثل الحروف" في هذا التصنيف.

والمتوازي: وهو ما اتفقت فواصله مع اتفاق الوزن[3].

---

(1) الهاشمي: السابق، ص 554. توضح: أي تظهر وتبين. انظر: هامش 2 ن ص.

(2) انظر: العلوي: الطراز، ج3، ص 18. وانظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 210، 258-259، وانظر: السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 150، 152.

(3) انظر: العلوي: الطراز، ج3، ص 18-19. وانظر: جلال الدين السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 152.

أما التصريع – وهو نوع من السجع المطرف غالبًا كما سيأتي – فإن ضابطه أن تجيء الكلمتان المسجوعتان إحداهما في نهاية الشطر الأول والثانية في نهاية الشطر الثاني، أي أن التصريع سجع، ولكن باعتبار موضع اللفظتين من البيت، أما السجع فقد تكون اللفظتان جميعًا في حشو البيت، أو إحداهما في الحشو والأخرى في عجز البيت، أو تكون على امتداد بيتين أو أكثر من النص، سواء أكانت في الحشو أم في عجز الأبيات.

من السجع المطرف في حشو البيت قول ذي الرمة في ملحمته، واصفًا زمان غرارته وغضارته:

24- لا أَحْسَبُ الدهْرَ يُبلي جِدّةً أَبَدًا ولا تُقَسِّمُ شَعْبًا واحِدًا شُعَبُ[1]

ويقول واصفًا طعن الثور للكلاب في صراعه الدامي معها:

96- فَتارَةً يَخِضُ الأعْنَاقَ عن عُرُضٍ وَخْضًا وتنتظِمُ الأسْحارُ والحُجُبُ[2]

فالسجع في الأول بين "أبدًا" و"واحدًا"، وفي الثاني بين "يخض" و"عرض".

ويقول الأعشى في سمطه، يصف ناقته وقد بلغ بها الجهد غايته:

34- نَقِبَ الخُفُّ لِلسُّرَى، فَتَرَى الأ نساعَ مِنْ حَلِّ سَاعَةٍ وارْتِحَالِ

35- أَثَّرَتْ في جَناجنٍ كإرانِ الـ ميتِ.....[3]

فالسجع بين "للسرى فترى" مع تجاوب حرفي السين والراء في البيت، يكاد يسمع صوت احتكاك الخف البالي بالحصى والأنساع بعظام الصدر.

ومن السجع المطرف في الحشو مع العجز قول الأعشى أيضًا في سمطه:

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 946. الشعب: البطن من القبائل. انظر هامش 4 ن ص.

(2) الهاشمي: السابق، ص 960. الوخض: طعن لا ينفذ، عرض: جانب أو شق، الأسحار: الرئات، الحجب: جمع حجاب، وهو ما بين الفؤاد وحشوة الجوف. تنتظم: تجمع بالطعن حتى كأنها في نظام. انظر: هامش 6 ن ص. [والمعنى: أنه تارة يطعن طعنًا لا ينفذ لأنه نال الكلاب دون تمكن منها، وتارة يطعن طعنًا نافذًا حتى تنفذ الطعنة من الرئة إلى الحجاب ما بين الجوف والقلب].

(3) الهاشمي: السابق، ج1، ص332. نقب: تخرق، الأنساع: الحبال، الجناجن: عظام الصدر، الإران: النعش. انظر ص 332، وهامش 1 ن ص.

32- ذَاكَ شَبّهْتُ نَاقَتي عن يَمينِ الرَّ عنِ بَعْدَ الكَلَالِ والإِعْمَالِ[1]

"فالكلال" و"الإعمال" مسجوعتان، وفي عطف "الإعمال" على "الكلال"، مع تجاوب حرف اللام مع المد فيهما، إيحاء بنفاد القوى واضمحلال الجهد والطاقة.

ومن السجع المطرف في الحشو مع العجز قول الأعشى أيضًا، يمدح الأسود بن المنذر، ويصف ما أصاب قومه من استباحة الأسود لهم، وما غنمه جنود الأسود من تلك الغزوة:

67- وَشَريكَينِ في كَثيرٍ مِنَ المَا لِ، وكَانَا مُخَالِفَيْ إقلالِ[2]

فالسجع المطرف في "المال – إقلال".

ومنه في أكثر من بيت تماثل الضمائر في قول المسيب بن علس في سمطه يمدح القشيري:

11- وَإذا الريـــاح حَـــدَتْ قَلاَئِـــصَها رَتْكًـــا، فَلَـــيْسَ لِمالِـــكٍ مِثْـــلُ

12- للـضّيْفِ والجـارِ القَرِيـبِ وللطّ فْـــلِ التّريـــكِ، كأنّـــهُ رَأْلُ

13- وَلَقَـــدْ تَنَـــاوَلَني بِنَائِلَـــةٍ فَأَصَـــابَني مِـــنْ مَالِـــهِ سَـــجْلُ

14- مُتَـــبَعِّجُ التَّيَّـــارِ ذو حَـــدَبٍ مُغْـــرَوْرِبٌ، تَيّـــارُهُ يَعْلُـــو

15- فَلأَشْـــكُرَنّ فُـــضُولَ نِعْمَتِـــهِ حَتّـــى أَمُـــوتَ وَفَـــضْلُهُ فَـــضْلُ[3]

فالهاء في: كأنه – ماله – تياره – فضله، صبغت هذا الجزء من البيت بهذا الصبغ البديعي، وهو السجع بحرف الهاء.

وتجدر الإشارة إلى أن السجع المطرف أقل أنواع السجع دورانًا في النصوص موضع التحليل.

(1) الهاشمي: السابق، ص 331. الإعمال: شدة السير. انظر هامش 2 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص339. محالفي: ملازمي. انظر هامش 3 ن ص.

(3) الهاشمي: السابق، ص 550. الرتك: مشي فيه اهتزاز، الجنيب: الغريب، التريك: الذي يخرج من البيض، أراد: اليتيم الذي لا عائل له، الرأل: ولد النعام، السجل: الدلو، متبعج: متلاقي أو متسع، حدب: ارتفاع، مغرورب: له غوارب، أي جوانب. انظر ص 550، والهامش من 4-7 ن ص.

من السجع المتوازي في حشو البيت قول خداش بن زهير في مجمهرته يصف جمال محبوبته:

4- وإذْ هِيَ خَودٌ كالوَذِيلَةِ بادِنٌ ... أسيلَةُ ما يَبدو من الجَيْبِ والنَّحْرِ[1]

فالتوازي بين "وذيلة – أسيلة" أعلى إيقاعًا؛ لاجتماع اتفاق الأعجاز(*) مع اتفاق الوزن.

ومن السجع المتوازي في حشو البيت أيضًا، قول متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكًا:

4- لَبِيبٌ أَعَانَ اللُّبَّ مِنْهُ سَمَاحَةٌ خَصيبٌ، إذا ما راكَبُ الجَدْبِ أَوْضَعَا[2]

فالسجع المتوازي بين "لبيب – خصيب" متضافرًا مع الجناس الناقص في "لبيب" و"لب"، كثف الإيقاع الموسيقي في البيت.

ومن السجع المتوازي في حشو البيت مع العجز قول الأعشى:

71- هَؤُلا ثمّ هَؤلائكَ أَعْطَيْ تَ نِعالًا مَحْذُوّةً بِمِثَالِ[3]

فالسجع المتوازي بين "نعالًا" و"مثال".

ومن السجع المتوازي على امتداد جزء من النص قول ذي الرمة في ملحمته، يصف جمال محبوبته:

15- لَمْيَاءُ في شَفَتَيْها حُوّةٌ لَعَسٌ وَفي اللِّثاتِ، وفي أنيابِها شَنَبُ

16- كحْلاءُ في دَعَجٍ، صَفْراءُ في بَرَجٍ كَأَنّها فِضّةٌ قد شَابَها ذَهَبُ

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص524. الخود: الفتاة الشابة الحسنة الخلق الناعمة. الوذيلة: مرآة الفضة، البادن: الممتلئة، أسيلة: مستوية، الجيب: فتحة القميص في أعلى الصدر. انظر: ص 524 وهامش 4 ن ص.

(*) الوذيلة – أسيلة: متفقتان في حرفين لا حرف واحد، وهذا تجنيس، واتفاقهما في الوزن سجع، فهل عليه تسمية هذا النوع الموسيقي (السجع المجنس)؟

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 748. اللب: العقل، الخصب: السخاء، أوضع: أسرع. انظر: هامش 4 ن ص. [وراكب الجدب: أي الشديد الجدب على سبيل الاستعارة].

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص340. هؤلا: أي من أطاعك، وهؤلاء: أي من عصاك، أعطيت نعالًا محذوة بمثال تمثيل بمعنى: كافأت من أطاعك وجازيت من عصاك. انظر: هامش 2 ن ص.

17- تُريــكَ غــرة وَجْــهٍ غَــيرَ مُقرِفــةٍ مَلْساءَ لَيْسَ بها خالٌ ولا نَدَبُ[1]

فتتابع كلمات القافية في سجع متواز "شنب، ذهب، ندب" صبغ الأبيات بصبغ موسيقي كثيف، متضافرًا مع التقسيم والترصيع وتوازي البناء في البيت 16، متضافرًا مع الموازنة بين "لعس" و"شنب"، متضافرًا مع السجع المطرف في "كأنها" و"شابها".

ومن السجع المتوازي عبر النص قول الأعشى في سمطه مادحصا:

45- وَوَفاءٌ، إذا أَجَرْتَ، فَمَا غُرَّ تْ حِبَالٌ وَصَلْتَهَا بِحِبَالِ

46- وَعَطَاءٌ، إذا سُئِلْتَ، إذا العِذْ رَةُ كانت عَطِيّةُ البُخّالِ[2]

فالسجع المتوازي هنا في صدر البيتين "وفاء – عطاء" يضاف إليها عناصر موسيقية منها، توازي البنية النحوية في صدر البيتين، ثم الترديد فى"حبال" و"حبال"، ثم الجناس الناقص بين "عطاء" و"عطية"، كلها تطبع الأبيات بطابع التنوع الموسيقي.

وتجدر الإشارة إلى أن استقراء البنية الصرفية لكلمات القافية يظهر أن السجع المتوازي بين بعض كلمات القافية، والتي تماثلت بنيتها الصرفية مع اتفاق أواخرها لضرورة القافية، كان موزعًا توزيعًا غير منتظم على صفحة النص، كما يظهر ثراء واسعًا في البنى الصرفية التي جاءت عليها القافية في كل نص، والذي يعكس من جهة ثراء اللغة في إمكاناتها اللغوية الصرفية، ويعكس من جهة أخرى المقدرة البيانية للشاعر العربي على الامتياح من هذا الثراء البالغ بما يناسب الوزن العروضي للنص ونمط قافيته[3]. وعلى سبيل التمثيل جاءت كلمات القافية في مذهبة أحيحة بن الجلاح على الأوزان الصرفية التالية، بين الفعل والاسم:

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 945. لمياء: السمراء الشفة، الحوة واللعس سمرة الشفاة أيضًا، اللثات: جمع لثة، وهي لحم الأسنان، الشنب: العذوبة، غرة الوجه: طلعته، مقرفة: غير حسنة، الخال: النقطة السوداء في الوجه، الندب: الأثر من جرح في الوجه. انظر: الهامش 1، 3 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة ج1، ص 333-334. غرت: خدعت [أو قُطعت]، الحبال: العهود والذمم، العذرة: الاعتذار. انظر هامش 7 ص 333، هامش 1 ص 334.

(3) أشار إلى هذه الحقيقة الحساني حسن عبد الله في مقدمة ديوانه "عفت سكون النار" في معرض مقارنته بين الشعر العمودي والحر، وعجز الثاني عن الانتفاع بهذا الثراء اللغوي في التعبير عن الحاجات النفسية والفكرية. انظر: عفت سكون النار، مطبعة المدني 1972م، ص 32-33.

- فَعُول: فتول – جهول – نشول – هبول.
- فعيل: نشيل – فصيل – مقيل – ثقيل – دليل – صقيل – قبيل.
- فُعول: أفول – عقول – فلول.

ثم الأفعال: أُفْعل: أنيل – أَفْعُل: أقول – يَفْعِلُ: يعيل – يميل – تحيل.

مع ملاحظة نقل حركة حرف العلة إلى الساكن قبله في هذه الأوزان.

أما التصريع – وله موضع واحد كما سبق، هو نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني من البيت – فقد جاء في النصوص موضع التحليل على النحو التالي:

النص	كلمتا التصريع	النوع البديعي
1- سمط الأعشى	الأطلال – سؤالي	سجع مطرف
2- سمط لبيد	مقامها – رجامها	سجع مطرف
3- سمط طرفة	ثهمد – اليد	سجع مطرف
4- مجمهرة عبيد	سروب – شعيب 5- ملحوب – الذنوب 9- شعوب – محروب 15- يئوب – لا يئوب 35- طلوب – القلوب	سجع مطرف سجع مطرف سجع مطرف ترديد سجع مطرف
5- مجمهرة بشر	الأنعمُ – الأرقم	سجع مطرف
6- مجمهرة خداش	السطر – الجفر	سجع متوازٍ
7- منتقاة المسيب	طفل – الوصل	سجع متوازٍ
8- منتقاة المرقش	يسفح – تروحوا 3- المطوح – متزحزح	سجع مطرف سجع مطرف

النص	كلمتا التصريع	النوع البديعي
9- منتقاة عروة	منذر – اسهرى	سجع مطرف
10- منتقاة دريد	معبد – موعد	جناس ناقص
11- مذهبة مالك	عشيرته – أنفوا (بدون تصريع)	
12- مذهبة قيس	المذاهب – راكب	سجع مطرف
13- مذهبة أحيحة	غول – فتول	سجع مطرف
14- مذهبة عمرو	قد – السرف (بدون تصريع)	
15- مرثية أبي ذؤيب	تتوجع – يجزع	سجع مطرف
16- مرثية علقمة	مضطجع – الجزع	سجع مطرف
17- مرثية متمم	هالك – أوجعا (بدون تصريع)	
18- مرثية مالك	ليلة – النواجيا (بدون تصريع)	
19- مشوبة النابغة	تهجرا – ذرا	سجع مطرف
20- مشوبة القطامي	الطلل – الطول	جناس ناقص
21- مشوبة الشماخ	عالز – النواشز	سجع مطرف
22- ملحمة ذي الرمة	ينسكب – سرب	جناس ناقص

النص	كلمتا التصريع	النوع البديعي
23- ملحمة الطرماح	اغتماضي - المراض	جناس ناقص

يلاحظ على التصريع في نصوص الجمهرة موضع التحليل ما يلي:

أولًا: رغم اطراد التصريع في معظم القصائد، فإن اثنتين من قصائد الرثاء واثنتين من قصائد المنافرات خلت منه، هي مرثيتا متمم بن نويرة ومالك بن الريب، ومذهبتا ملك بن العجلان وعمرو بن امرئ القيس، ولعل طابع المنافرات وما في غرض القصيدتين من حالة الغضب والتهديد شغلتا مالكًا وعمرًا عن التصريع، وكذلك حال تفجع متمم بن نويرة لمقتل أخيه، وأنه مات على غير الإسلام، كما قال لعمر بن الخطاب ﷺ [1]، وكذلك أنفاس مالك بن الريب، شُغل هؤلاء جميعًا بهذا عن التصريع، الذي هو من التغني في الشعر، أما باقي القصائد، فإن النزوع فيها نزوع إلى التغني، واختلاطه بحالة ما من حالات القرار النفسي، حتى في قصائد الفخر. هذا في حين تكرر التصريع في خلال مجمهرة عبيد بن الأبرص أربع مرات، وفي منتقاة المرقش الأصغر مرة، ويلاحظ على الأبيات التي جاءت مصرعة في النصين أنها غالبًا ما كانت بداية فصل دلالي جديد، أو معنى جزئي؛ ومن ثم فإن التصريع كان ذا دلالة فنية مزدوجة من جهة الموسيقى ومن جهة بناء الدلالة.

ثانيًا: كانت للتصريع قيمة أخرى - بالإضافة إلى القيمتين السابقتين - هي ترجيح رواية مطلع نصي عبيد بن الأبرص وقيس بن الخطيم، أما نص عبيد فقد أورد الهاشمي مطلع النص كما هو في النسخة التي اعتمدها أصلًا، وهي نسخة الفاتيكان، وقد انفردت بهذه الرواية[2]:

(1) نقل الهاشمي عن أبي الفرج الأصفهاني في الأغاني أن متممًا لما أنشد عمر بن الخطاب ﷺ أبياتًا من قصيدته في مسجد النبي ﷺ قال: هذا والله التأبين، لوددت أني أحسن الشعر، فأرثي أخي زيدًا بمثل ما رثيت به أخاك. فقال متمم: لو أن أخي مات على ما مات عليه أخوك ما رثيته، وكان زيد بن الخطاب قد استشهد في اليمامة في قتال المرتدين، بينما قتل مالك مرتدًّا غير مسلم. انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص747، هامش 1.

(2) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 460، هامش 2. وانظر: مقدمة التحقيق، ص 68.

1- أإن تبدّلَتْ أَهْلَها وُحوشًا وغَيّرَتْ حَالَها الخُطُوبُ

ثم أورده مرة أخرى في البيت (11) بلا استفهام:

11- أنْ بُدّلَتْ مِنْ أَهْلِها وُحوشًا ... وغَيّرَتْ حَالَها الخُطُوبُ

في حين أوردت كل النسخ الأخرى مطلع القصيدة "عيناك دمعهما سروب"، وهي الرواية التي اختارها البجاوي، واختارتها منه هذه الدراسة، بينما أورد التبريزي المطلع [1]:

أَقْفَر منْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فالقُطَّبِيّاتُ فالذَّنُوبُ

وكان ترجيح الدراسة لمطلع رواية البجاوي دون غيرها؛ لأسباب:

- أن المطلع مصرع بينما رواية الهاشمي المطلع فيها غير مصرع، في نص جاءت أربعة أبيات فيه غير المطلع مصرعة؛ مما تُستبعد معه رواية الهاشمي.
- إشارة الهاشمي إلى أن "صدر البيت – في الرواية التي أثبتها – غير متزن"[2]؛ مما يستبعدها أيضًا.
- تكرار البيت – مع تغيير فيه – في البيت الحادي عشر عند الهاشمي؛ لأن هذا البيت لا يمثل طريقة من طرق بناء الدلالة الكلية أو الجزئية في النص، وليس من باب التوكيد اللفظي؛ ومن ثم تستبعد هذه الرواية.
- اتساق الرواية المختارة مع باعث النغم وأصل المعنى في النص، واتساقها مع البناء الدلالي الكلي فيه؛ ذلك أن باعث النغم وأصل المعنى هو معاناة الوحشة والانفراد مع تطاول العمر وهلاك الأهل. ثم بني على هذا الأصل أقسام القصيدة الثلاثة وهي:

1- إقفار الديار من أهلها.

2- عرض خلاصات السنين وتجاريب العمر المديد.

---

(1) انظر: التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (ت 502هـ): شرح القصائد العشر، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة - بيروت 1400هـ = 1980م، ص 468.

(2) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 460، هامش 2.

3- تذكر أيام الشباب والقوة؛ حيث الرحلة والصيد.

فجاء المطلع مصورًا حالة هذا الشيخ الفاني الحزين على هلاك الأهل، فهو يتتبع صور انهمار دمعه في مشابهات عديدة، ثم يذكر إقفار الديار منهم، ثم حكمة الدهر، ثم أيام شبابه.

وأما نص قيس بن الخطيم فقد اختار الهاشمي رواية المطلع:

أَتَعْرِفُ رَسْمًا كالطِّرازِ المُذهَّبِ لَعَمْرَةَ عاف غَيْرَ مَوْقِفِ رَاكِبِ

وذكر أن رواية الديوان والأغاني ومنتهى الطلب وابن سلام جميعًا "كاطِّراد المذاهب"[1]، وقد اختارت الدراسة هذه الرواية الثانية لاتفاق الكلمتين (المذاهب – راكب) في وجود ألف التأسيس في كل منهما؛ إذ يحدث وجودها نوعًا من التلاؤم الصوتي بين كلمتي التصريع. أما الرواية التي أثبتها الهاشمي، وإن كانت الكلمتان (المذهب – راكب) قد توافر فيهما التقفية، وهي تساوي الجزءين في السجع، وتساويهما في التفعيلة مع باقي النص بلا زيادة أو نقصان [2]، فإنها أقل تلاؤمًا من الرواية المختارة.

ثالثًا: النوع الغالب من البديع على كلمتي الجزءين هو السجع المطرف، وهو يمثل صورة من صور علاقة كلمة القافية بالبديع في البيت والأبيات؛ إذ كثيرًا ما تدخل كلمة القافية في علاقات بديعية مع باقي كلمات البيت، أو تدخل الجملة التي فيها القافية في علاقة مع جملة من مكونات البيت أو الأبيات. وتشمل هذه العلاقة كل أنواع البديع في مستويي الإفراد والتركيب، على النسق الذي جاء في أول هذا

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 646، هامش 1.

(2) عرف ابن رشيق التقفية أنها "أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة"، في مقابل التصريع الذي حدده بأنه "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته". وقد ضرب مثلًا للزيادة ببيت امرئ القيس:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَعِرفانِ وَرَسمٍ عَفَت آياتُهُ مُنذُ أَزمانِ

وضرب مثلًا للنقص ببيت لامرئ القيس أيضًا:

لِمَن طَلَلٌ أَبصَرتُهُ فَشَجاني كَخَطِّ زَبورٍ في عَسيبِ يَماني

انظر: ابن رشيق: العمدة، ج1، ص173.

المبحث. وعلى ما سبق الاستشهاد عليه في النماذج(*).

رابعًا: ما ذكره العلوي وابن الأثير من درجات التصريع السبعة لا علاقة له بـ "موسيقى" الشعر؛ بل هو رصد للعلاقات الدلالية والنحوية بين الشطرين، باستثناء الدرجة الخامسة، وهي التصريع المكرر بلفظة واحدة في الشطرين (يئوب – يئوب، مثلا)، والسابع المسمى المشطور، والذي هو اتفاق الكلمتين في الوزن دون السجع (مثل: الذنوب – الجحود).

خامسًا: تناظر التصريع مع إحدى صور "رد العجز على الصدر"، وهي التي يكون العجز مردودًا على اللفظ آخر الشطر الأول.

- **تماثل الوزن:**

وهو خاص باتفاق البنية الصرفية للمفردات دون حروفها، ويسمى الموازنة، وهي أحد أنواع السجع كما مر، وهو أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في أوزانها،

(*) يشكل تحليل علاقة كلمة القافية بالبديع في البيت والأبيات جزءًا من المنظومة التحليلية لموسيقى النص الشعري التي أقترحها، والتي سيكشف تطبيقها عن خصائص الإيقاع الموسيقي في كل نص شعري، ثم في جملة من النصوص الشعرية لشاعر معين أو مرحلة زمنية، أو طبقة من طبقات الشعراء ... إلخ.

ثم في مستوى أعلى من هذه المنظومة، وهو تحليل علاقة موسيقى البناء (الوزن والقافية) بموسيقى العناصر (البديع اللفظي)، سيتكشف خصائص الأوزان العروضية من حيث علاقاتها بالأبنية الدلالية، ومن حيث خصائص نظام الشطرين الذي تأبى على محاولات الكسر قرابة أربعة عشر قرنًا، حتى جاءت حركة الشعر الحر، وما يتيحه هذا النظام الصارم من حرية لا نهائية في تنويع الإيقاع الموسيقي داخل الإطار الثابت، وهذه الأخيرة ذكرها الحساني حسن عبد الله في مقدمة ديوانه "عفت سكون النار". انظر على سبيل المثال: ص 21، ص25، 32–43. وأشارت إليه د. سلمى الخضراء الجيوسي في مقالها "بنية القصيدة العربية عبر القرون"، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع98 – نوفمبر 1996، وتقول ص 18: "إن لهذا الشكل منحين رئيسيين متناقضين؛ الأول: بساطته وليونته، تلك المرونة الكاملة التي تسمح للشاعر المجيد بالكثير من الحرية بتلوين اللهجة، وتراوح الإلقاء، وتنوع الإيقاع والتوقيت، وكذلك المزاج والموضوع، دون أية تضحية بجلال الشكل وهيبته، أما المنحى المناقض ففيه صفتان تحدان من الحرية؛ الأولى: تلك العلاقة العتيدة بين شطري البيت .. والأخرى تنبع من النماذج الأسلوبية داخل القصيدة". وتشير ص 20 إلى النتائج الموسيقية والجمالية والمعنوية الكثيرة لنظام الشطرين، والذي أفرزه التوازن الشديد بينهما.

وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنًا"[1].

وهذا النوع من الموسيقى الجزئية يحدث إيقاعًا ظاهرًا في الأبيات، يقول العلوي: "ومتى كان الكلام في المنظوم والمنثور خارجًا على هذا المخرج كان متسق النظام رشيق الاعتدال"[2]. ويرد ابن الأثير أيضًا علة استحسان الموازنة، وقبول النفس لها إلى ما فيها من اعتدال في مقاطع الكلام، وهو من مطالب النفس في جميع الأشياء[3].

ويطرد هذا اللون من ألوان البديع اللفظي في موسيقى المفردات في نصوص الجمهرة، مشكلًا - مع غيره من عناصر الموسيقى الجزئية - إيقاعًا موسيقيًّا ظاهرًا.

- من هذا الصبغ الموسيقي في حشو البيت قول بشر بن أبي خازم في مجمهرته، يصف ناقته التي يسلى الهم عنه بها:

7- زَيّافَةٍ بالرّحْلِ صادِقَةِ السُّرَى خَطّارَةٍ تَنْفِي الحَصَى بِمُثَلَّمِ[4]

الموازنة بين "زيافة" و"خطارة".

ومنه قول ذي الرمة في ملحمته، يصف راكب الناقة في إسراعها به، ويعني نفسه:

33- تَخدي بِمُنخَرِقِ السِربالِ مُنصَلِتٍ مِثلِ الحُسامِ إِذا ما صحبه شَحَبوا[5]

الموازنة بين "منخرق" و"منصلت".

ومنه قول الطرماح بن حكيم في ملحمته، يصف المحاريج التي قطعها هو وصحبه في شدة القيظ:

---

(1) العلوي: الطراز، ج3، ص 38. وانظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 291، والسيوطي: شرح عقود الجمان، ص 152.

(2) العلوي: الطراز، ج3، ص 38.

(3) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص291.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 508. زيافة: مسرعة في تمايل، صادقة السرى: تصبر على السير ليلًا، خطارة: تخطر بذنبها مرحًا ونشاطًا، تنفي: تنحي، المثلم: منسمها الذي ثلمته الحجارة. انظر: هامش 6 ن ص.

(5) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 948. الخَدْيُ والخَدَيان: ضرب من السير، السربال: القميص [ومنخرق السربال: كناية عن كثرة السفر أو ما يصيبه فيه من تعب]، منصلت: ماض، شحبوا: ضمروا وتغيروا.

24- وَتَرى الكُدرَ في مَناكِبِها الغُب رِ رَذايا مِن بَعدِ طولِ انقِضاضِ[1]

الموازنة بين "الكدر" و"الغبر".

- ومن هذا الصبغ البديعي الواقع في القافية مع حشو البيت، قول الأعشى في سمطه، يصف ناقته التي حملته إلى ممدوحه:

2- لَم تَعَطَّف عَلى حُوارٍ وَلَم يَق طَع عُبَيدٌ عُروقَها مِن خُمالِ[2]

الموازنة بين "حوار" و "خمال".

ومنه قوله أيضًا، يصف ما عند ممدوحه من مكارم الأخلاق:

42- وَصِلاتُ الأَرحامِ قَد عَلِمَ النا سُ وَفَكُّ الأَسرى مِنَ الأَغلالِ[3]

الموازنة بين "الأرحام" و"الأغلال".

- ومن هذا الصبغ البديعي الممتد على مساحة من النص، قول الشماخ بن ضرار، يصف صنعة القواس في قوسه:

25- فَأَمْسَكَهَا عَامَيْنِ يَطلُب دَرْأَها وَيَنْظُرُ مِنْهَا مَا الّذِي هُوَ غَامِزُ

26- أَقَامَ الثِّقَافُ وَالطّرِيدَةُ مَتْنَهَا كَمَا أَخْرَجَتْ ضِغنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ[4]

الموازنة بين "درأها" و"متنها". ومجيئها في نهاية الشطر الأول من البيتين فيه مزيد اعتدال في إيقاع البيتين.

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص993. الكدر: القطا، رذايا: مهزولة، انقضاض: سرعة. [الغبر: أي المغبرة التي وصفها من قبل بأنها ملبسات القتام أي الغبار]. انظر: هامش 1 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 327. لم تعطف على حوار: لم ترضع حوارًا وهو ولد الناقة؛ لأنها لم تحمل ولم تنتج، ولم يكن لها لبن وهو أصلب لها، خمال: داء يصيب قوائم البعير، عبيد: بيطار عارف بأدواء الإبل. انظر: هامش 3 ن ص.

(3) السابق، ص 333.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 830. درأها: اعوجاجها، غامز: غير مستوٍ، الثقاف: خشبة تقوم بها الرماح، الطريدة: القصبة التي يعرف بها اعتدال الرمح، ضغن الفرس: جموحه وصعوبة انقياده، الشموس: الصعب، المهامز: جمع مهماز، وهو حديدة في مؤخر خف الفرس الرائض. انظر: هامش 2، 3 ن ص.

ومنه قول الطرماح بن حكيم في ملحمته، يصف قومه أهل الصبر وأهل النصر:

36- نَقَّبَت عَنهُمُ الحُـــروبُ فَذاقوا بَأسَ مُستَأصِلِ العِدى مُبتاضِ

37- كُلُّ مُستَأنِسٍ إِلى المَوتِ قَد خا ضَ إِلَيهِ بِالسَّيفِ كُلَّ مَخاضِ[1]

الموازنة بين "مستأصل" و"مستأنس".

ومنه قول الأعشى في سمطه يمدح الأسود بن المنذر، واصفًا غزوه أعدائه:

65- رُبَّ رِفْدٍ هَرَقتَهُ ذَلِكَ اليَو مَ وَأَسرى مِن مَعشَرٍ ضلال

66- وَشُيوخٍ حَربى بِشَطّ أَريكٍ وَنِساءٍ كَأَنَّــهُنَّ السَعالي[2]

الموازنة بين "أسرى" و"حربى".

- **التقسيم:**

سبقت الإشارة في موسيقى التراكيب إلى أن التقسيم من البديع المعنوي، وأنه طريقة من طرق بناء المعاني الفرعية والهامشية في النص. وأن موسيقاه نابعة منه، لوقفات اللسان فيه، ومن تضافر بعض العناصر الأخرى معه كالمقابلة والتقطيع والترصيع.

أما تقسيم المفردات فتنبعث موسيقاه من وقفات اللسان بعد كل مفردة من مفردات أقسام المعنى الذي يستوفيه. كما قد يتكاثف إيقاعه الموسيقي باقترانه بالتقطيع، وهو هنا استقلال الكلمة الواحدة بالتفعيلة الواحدة، وباقترانه بالمقابلة، وباقترانه بالسجع المطرف أو المتوازي في المفردات.

والتقسيم - خاصة المجرد منه عن عناصر الموسيقى الأخرى - ظاهرة من ظواهر موسيقى البناء الجزئي. ويظهر فيه أثر وقفات اللسان أكثر من التقسيم في التراكيب؛ لكثرة عدد الوقفات أحيانًا عن أرباع البيت.

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 995. مبتاض: مستبيح، من ابتاض القوم القومَ، أي استباح بيضتهم، مستأنس: أصبح يستأنس به من كثرة ملاقاته. انظر هامش 3، 4 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 338-339. الرفد: القدح العظيم، كنى بإراقته عن إراقة الدم، أي الموت، ضلال: يئسوا من أنفسهم، حربى: جمع حريب، وهو المأخوذ ما له، أريك: واد، السعالي: الغيلان، يصفهن بالضر وسوء الحال. انظر: هامش 6، ص 338، هامش 2 ص 339.

• **من نماذج التقسيم المجرد للمفردات:**

قول قيس بن الخطيم في مذهبته يصف عفته عن ذوات القرابة والحقوق:

5- وَمِثْلِكِ قَد أَصْبَيْتُ لَيْسَتْ بِكَنَّةٍ وَلاَ جَارَةٍ ولا حَلِيلَةِ صَاحِبِ[1]

فقد استوفى كل من يُتَنَزَّه عن فتنتهن وبعثهن على اللهو والغزل من النساء.

ومثل قول مالك بن العجلان يفتخر بقومه:

13- أَبْنَاءُ حَرْبِ الحُرُوبِ حرضنا أَبْكَارُها والعَوَانُ والشُّرُفُ[2]

ذكر كل أنواع الحروب من حيث أقسام الزمن فيها.

ومثله قول ذي الرمة في ملحمته، يصف بقايا آثار محبوبته:

8- يَبْدُو لِعَيْنَيْكَ منها وَهِيَ مُزمِنةٌ نُؤيٌ، ومُسْتَوْقَدٌ بالٍ ومُحْتَطَبُ[3]

• ومن نماذج تقسيم المفردات المقترن بالتقطيع: قول طرفة بن العبد في سمطه:

55- وَما زا لَ تَشرابي ال خُمورَ وَلَذَّتي وَبَيعي وَإِنفاقي طَريفي وَمُتلَدي

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

56- إِلى أَن تَحامَتني العَشيرَةُ كُلُّها .....[4]

وقوله بعد:

103- وَلَكِن نَفى عَنّي ال أعادي جُراءَتي عَلَيهِم وَإِقدامي وَصِدقي وَمَحتِدي

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن[1]

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص647. الكنة: زوجة الأخ، الجارة: من نزلت في جواره. انظر هامش 1 ن ص.

(2) الهاشمي: السابق، ج2، ص639. حرضنا: حضنا، الأبكار: التي لم تشتعل من قبل [ومن النوق التي لم تلقح]، العوان: النَّصَف بين المسنة والبكر، أراد الحرب التي قوتل فيها مرة بعد مرة، الشُّرُف: جمع شارف، وهي المسنة من النوق، شبه بها الحرب القديمة.

(3) الهاشمي: السابق، ص943. مزمنة: أتى عليها زمن. النؤى: حفر حول بيوت الأعراب يحجز المطر عنها. انظر هامش 4 ن ص.

(4) الهاشمي: السابق، ج1، ص 438. الطريف: ما استحدث، والتليد ما ورث. انظر: ن ص.

ومنه قول النابغة الجعدي في مشوبته:

بَلغنا السـ سما مَجدًا وجُودًا وسُؤدَدًا وإنّا لَنرجو فَوقَ ذلكَ مَظهَرَا[2]

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- ومن نماذجه المقترنة بالسجع: قول المرقش الأصغر يصف فرسه:

12- أَسِيلٌ نَبِيلٌ لَيْسَ فِيهِ مَعَابَةٌ ... كُمَيْتٌ كَلَوْنِ الصِّرَفِ أَرْجَلُ أَقْرَحُ[3]

فكلمتا "**أسيل – نبيل**" بينهما تواز، وأرجل وأقرح بينهما توازن.

- ومن نماذج التقسيم المقترن بالمقابلة: قول لبيد بن ربيعة في سمطه، يصف هروب البقرة الوحشية حين سماعها حس الصائد:

48- فَغدَتْ، كِلا الفَرجَينِ تَحْسِبُ أَنّه مَوْلى المَخَافَةِ، خَلْفُها وَأَمَامُهَا[4]

فالتقسيم جعل موضع المخافة الذي تتوقع مجيء الصائد منه من الأمام ومن الخلف، وبينهما تقابل.

ج- موسيقى الحروف:

تنبعث موسيقى الحروف من تكرار الصوامت والصوائت في شطر البيت أو البيت أو ما يزيد على البيت. هذا التكرار يحدث نغمًا موسيقيًّا محضًا، يشكل مع عناصر الموسيقى الجزئية الأخرى في الشطر، وفي البيت وفي أكثر من البيت، ما يسميه د. عبد الله الطيب "قوة الرنين وإيحائيته"، وإن كان هو يجمعهما مع الحركات والسكنات وسكنات الزحاف وخلجات الاختلاس وضربات الوزن أيضًا [5].

(1) السابق، ص 451. المحتد: الأصل. انظر: هامش 4 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة؛ ج2، ص785.

(3) الهاشمي: الجمهرة؛ ج1، ص 556. الأسيل: الأملس المستوي، النبيل: الغليظ، الكميت: هي من الخمر فيها حمرة وسواد، أرجل: أي محجل إحدى رجليه ومطلق الثلاث، وهو يكره إلا أن يكون فيه وضع يميزه، ولذلك قال: أقرح وهو من القرحة أي الغرة الصغيرة. انظر هامش 1 ن ص.

(4) الهاشمي: الجمهرة؛ ج1، ص 367. الفرجين: الجانبين، مولى المخافة: موضع المخافة. انظر: ص367-368.

(5) انظر: د. عبد الله الطيب: المرشد، ج3، ص 58-61.

وإفراد تكرار الحروف والمدود بالتحليل دون باقي العناصر التي ذكرها د. الطيب - على أهميتها في كونها جميعًا مصادر متضافرة لموسيقى النص الشعري – لأنها الأظهر من بينها في إحداث الإيقاع الموسيقي، أو بتعبير آخر لأنها تمثل أصباغًا على رقعة النسيج الصوتي للنص المكونة خيوطه من الحركات والسكنات وسكنات الزحاف... إلخ.

وهذا الظهور يرجع إلى سببين؛ الأول: التكرار نفسه؛ لأن فيه مزيد إظهار للعنصر المكرر، خاصة إذا تكرر الحرف أو المد خمس مرات على الأقل في البيت مضافًا إليها إشباع حرف القافية دائمًا. الثاني: أن المد – مع تكراره – أكثر ظهورًا صوتيًّا من السكون الذي على الحرف، رغم تساويهما في الزمن العروضي، أي أن كلًّا منهما يعبر عنه برمز الساكن (5) في مقابل الشرطة (/) المعبر بها عن المتحرك.

وقد أشار د. إبراهيم أنيس إلى هذا الفارق في درجة الوضوح بين الحرف الساكن وبين حرف اللين، بأن "الأصوات الساكنة على العموم أقل وضوحًا في السمع من أصوات اللين"[1]، وإن كان يقصد بأصوات اللين ليس فقط المد بالألف والواو والياء؛ بل يجمع معها أيضًا الحركات الثلاثة: الفتحة والكسرة والضمة، في حين يقصد بالأصوات الساكنة الصوامت، إذا خلت من إحدى الحركات الثلاثة[2].

أما تلاؤم الحروف - وهو ناتج عن تعديل الحروف في التأليف بلا بعد شديد، أو قرب شديد في مخارجها، مع اعتدالها في عدد الحروف، وفي توالي الحركات [3] - فإنه ليس مصدرًا من مصادر الإيقاع في النص الشعري؛ ذلك أن هذا الاعتدال الذي هو جامع لشروط تأليف حروف الكلمة هو "أصل كلي في تحسين اللغة"، كما يقول ابن الأثير [4]. أي أنه متحقق في أصل الوضع، لا في خصائص الإبداع الشعري.

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية ط 3، 1961، ص27.

(2) انظر: السابق، ص 28-29.

(3) انظر: الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ص 96، والعلوي: الطراز، ج1 ص109-110، وابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 172، 104-107.

(4) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، ص 172.

ومن ثم كان معيار الاستحسان فيه الذوق والحس السليم والطبع دون القاعدة [1]. ويمكن القول: إن تلاؤم الحروف هو أصل النسيج الصوتي الذي يصبغه الشاعر بأصباغ موسيقى الحروف والمفردات والتراكيب.

وبالنظر في مفردات النصوص موضع التحليل من الجمهرة، وما فيها من التكرار في الصوامت والصوائت، أو في الحروف والمدود - تبين أن بعض النصوص يقوى فيها جدًّا رنين الحروف، المتضافر مع الممدود، ومع العناصر الموسيقية الجزئية الأخرى، وأقواها على الإطلاق سمط الأعشى.

ومنها قسم المنتقيات جميعًا، ومنها ما يخفت فيه هذا الرنين مثل مجمهرة خداش بن زهير، ومشوبة القطامي ومرثيتي متمم ومالك بن الريب.

أما مشوبة الشماخ بن ضرار الذبياني، فهي أقل خفوتًا من سابقاتها. وتنفرد ملحمة الطرماح بن حكيم بثقل ظاهر في تأليف حروف مفرداتها، وفي تأليف المفردات مع بعضها، ومرد هذا الثقل إلى مخارج هذه المفردات من جهة، ثم قلة عناصر الموسيقى الجزئية في النص من جهة أخرى، ثم نفور قافيتها الذي سبقت الإشارة إليه من جهة ثالثة [2].

من تكرار الحروف أو الصوامت الذي أحدث إيقاعًا موسيقيًّا، قول الأعشى في سمطه،

---

(1) انظر: الرماني: السابق، ص 95-96. وابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص 173.

(2) يبدو جليًّا ثقل الكلمات وعدم تلاؤمها في هذا النص؛ لعدة أسباب، منها: كثرة حروف الجهر والإطباق والشدة في البيت الواحد كالضاد والدال والجيم والقاف، مثل قوله يصف قوة ناقته:

12- فَهِيَ قَوداءُ نُفِّجَت عَضُداها عَن زَحاليقِ صَفصَفٍ ذي دِحاضِ

13- عَوسَرَانِيَّةٌ إِذا اِنتَفَضَ الخِم سُ نِطافَ الفضيض أَيَّ انتِفاضِ

يقول: هي طويلة، تباعد بين يديها حين تسير على الأرض الزلقة الملساء من فرط قوتها. وهي شديدة على السير حتى في وقت العطش حين تنفد بقايا الماء العذب في اليوم الخامس من ورودها الأول.

- أو تتابع الحركات مثل قوله:

10- سَوفَ تُدنيكَ مِن لَميسَ سَبَنتا ةٌ أَمارَت بِالبَولِ ماءَ الكِراضِ

- أو تكرار حرفين متتابعين مثل الثاء والجيم في قوله يصف الغراب اللعين:

10- صَيدَحِيُّ الضُحى كَأَنَّ نَساهُ حيث يَجتَثُّ رِجلَهُ في إِباضِ

انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص988-989. وانظر كذلك الثقل في الأبيات: 14-15-26-27-34-41.

يصف شدة بُعد ديار جبيرة عنه:

6- رُبَّ خَرْقٍ مِنْ دونِها يُخْرِسُ السَّفْ رَ، ومِيلٍ يُفضي إلى أَمْيالِ[1]

تكرر حرف الراء في البيت أربع مرات، متجاوبًا مع الجناس الناقص في الشطر الثاني بين "ميل" و"أميال"، ومع المدود الأربعة في الشطر الثاني، ويكاد حرف الراء المتكرر يسمع صوت النوق بما عليها من أحمال، وهي تقطع المفازة الواسعة، منفردًا هذا الصوت في الصمت المحيط بها في أطراف هذه المفازة، وفي صمت الراحلين عليها؛ مخافة ما يتوقع من أخطارها.

ثم يتجاوب هذا التردد لحرف الراء مع تتابع المدود في البيت التالي له:

7- وَسِقَاءٍ يُوْكَى على تَأَقِ المَا ءِ، وَسَيْرٍ، ومُسْتَقَى أَوْشَالِ[2]

ففي البيت سبعة مدود أحدها بالواو، تتصل إيقاعًا وإنشادًا بالمدود الأربعة آخر البيت السابق، ثم تتجاوب مع الجناس الناقص بين "سقاء" و"مستقى"، مع هسهسة حرف السين في كلمتي الجناس مع "سير". ويوشك تتابع المدود على هذا النحو في البيتين أن يخيل حركة أعناق الإبل التي تمتد ارتفاعًا وانخفاضًا في هذه الأميال الطويلة.

ومن تكرار الحروف أيضًا تكرار حرف الفاء في قوله يصف شيبه وشبابه:

78- فَلَـــئِنْ لَاحَ في المَفَـــارِقِ شَـــيْبٌ يـــا لَبَكْـــرٍ وَأَنْكَرتنـــي الفَـــوالي

79- فَلَقَـــدْ كُنْـــتُ في الـــشَّبابِ أُبَـــارِي حِـــينَ أَعْـــدو مَـــعَ الطِّـــماحِ ظِـــلالي[3]

فقد تكرر حرف الفاء أربع مرات في البيت الأول، ثم مرتين في التالي، مع استمرار المدود، أربعة في الأول وثمانية في التالي، ثم تجاوبها جميعًا مع تكرار حرف اللام ست مرات في

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 323. الخرق: المفازة الواسعة، يخرس السفر: يخاف المسافرون أن يرفعوا أصواتهم فيه بالكلام، الميل: الطريق. انظر: هامش 6، 7 ن ص.

(2) الهاشمي: السابق، ص324. السقاء: القربة، يوكى: يربط، التأق: الامتلاء، مستقى أوشال: نَضَبُ القربة، أي بقايا الماء. "يقول: وسفر طويل تملأ له أوعية الماء ثم لا يكون حظ المسافر إلا الأوشال". انظر: هامش 1 ن ص.

(3) الهاشمي: السابق، ج1، ص341. الفوالي [يعني النساء]، أباري: أعارض. الطماح: النشاط والخفة، مثل الجماح، والذين يطمحون في الصبا، أي يذهبون فيه مذهبًا بعيدًا.

البيت الأول، مع الجناس بين "شيب" و"الشباب"، وشبه الموازنة بين "الشباب" و"الطماح" و"ظلالي".

ويلاحظ عمومًا أن سمط الأعشى تنسج المدود المتتابعة في الأبيات في الشطر الثاني منها خاصة، والمتجاوبة مع المد الذي ينتظم كل كلمات القافية، وهو الردف، تنسج موسيقاه الإيقاع نسجًا محكمًا، تتوزع عليه كل أنواع الموسيقى الجزئية، فتحدث إيقاعًا موسيقيًّا، هو الأعلى بين نصوص الجمهرة[1]. كما يلاحظ أن مرد هذا الإيقاع الموسيقي الكثيف الناتج عن المدود إلى سببين؛ الأول: غلبة المد بالألف على معظم المدود التي في حشو الأبيات، وكل المدود التي في كلمات القافية .. ومن المعلوم أن الفتحة – سواء أكانت حركة قصيرة أم حرف مد – أوضح من الضمة والكسرة [2] ، والثاني: أن حرف القافية اللام – والميم والنون – أكثر الصوامت وضوحًا بعد الحركات والمدود[3].

ومن تكرار الحروف قول عروة بن الورد في منتقاته يصف الصعلوك الخامل:

13- يُعِينُ نِسَاءَ الحَيّ ما يَسْتَعِنَّهُ وَيُمْسي طَليحًا كَالبَعِيرِ المُحَسَّرِ[3]

فقد تكرر حرف السين خمس مرات، مع الاشتقاق بين "يعين" و"يستعنه"، والسجع بين "البعير" و"المحسر"، متضافرة مع ستة مدود في البيت، فيوحي تكرار حرف السين المهموس بدلالة الرخاوة والدعة والتخاذل.

ومن تكرار الممدود قول دريد بن الصمة، يمجد مآثر أخيه في منتقاته:

22- كَميشُ الإِزارِ خارِجٌ نِصفُ ساقِهِ صَبورٌ عَلى العَزاءِ طَلّاعُ أَنجُدِ[4]

فقد تكررت في البيت ثمانية مدود، متجاوبة معع شبه الموازنة بين "كميش" و"صبور"، ثم متجاوبة مع تقسيم الأوصاف الأربعة في البيت.

---

(1) انظر على سبيل المثال الأبيات: 4-10-20-22-25-58-60-61.

(2-3) انظر: د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 28. ودرجة الوضوح في الحروف والمدود مرجعها – كما ذكر د. أنيس – إلى درجة احتباس الهواء في المجرى أثناء النطق بالحرف أو اندفاعه بلا حوائل؛ مما يميز بين الحروف الشديدة والرخوة واللينة. انظر ص 27-28.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص572. الطليح: المُعْيَى، المحسر: المنقطع. انظر: هامش 3 ن ص.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص592. الكميش: القصير، العزاء: الأمر الشديد، الأنجد: ما ارتفع وغلظ من الأرض، أو الطريق في الجبل. انظر هامش 5 ن ص.

ومن تكرار الحرف الإيقاع الناتج عن تكرار حرف التاء في قول المرقش الأصغر في منتقاته، يصف خيال ابنة عجلان:

7- فوَلَّتْ وقد بَثَّتْ تباريحَ ما تَرى ووجْدي بها إذْ تَحْدُرُ العين أَبْرَحُ[1]

فقد تردد حرف التاء خمس مرات، دون خلفية من تكرار المدود، لكنه تجاوب مع تكرار حرف الراء أربع مرات بصوتها التكراري الظاهر، ثم مع توازي البنية الصرفية للفعلين "ولت – بثت"، ثم مع الاشتقاق في "تباريح" و"أبرح".

ومن الموسيقى الناتجة عن تكرار الحرف تكرار حرف الراء في ابتداء ملحمة الطرماح بن حكيم، دون امتزاج بإيقاع المدود في البيت، لكنه يتجاوب معه في أبيات مجاورة، ويتجاوب مع عناصر موسيقية جزئية أخرى. يقول في المعنى الجزئي الأول من غرض التغزل:

1- قَلَّ في شَطِّ نَهرَوانَ اغتِماضي وَدَعاني هَوى العُيونِ المِراضِ

2- فَتَطَرَّبتُ للصبا ثُمَّ أوقفت رِضًا بِالتُقى وَذو البِرِّ راض

3- وَأَراني المَليكُ رُشدي وَقَد كُنـ تُ أَخا عُنجُهِيَّةٍ وَاعتِراضِ

4- غَيرَ ما ريبَةٍ سِوى رَيَّقِ الغِرْ رَةِ ثُمَّ ارعَوَيتُ عِندَ البَياضِ[2]

فالبيت الثاني تكررت فيه الراء التكرارية في صفتها خمس مرات. وفي البيت الرابع تكررت فيه ست مرات. لكن الموسيقى النابعة من المد جاءت في البيت الأول، الذي حفل بسبعة مدود، والثالث الذي حفل بخمسة مدود، متجاوبين جميعًا مع عناصر موسيقية أخرى في الأبيات، هي: التصريع في الأول، والاشتقاق بين "رضا" و"راض" في الثاني.

ويلاحظ على الطابع الموسيقي لنص الطرماح أن ثقل حروفه وكزازة ألفاظه يبدأ مع المعنى الجزئي الثالث من الفصل الدلالي الأول في النص، وهو ذكر إنذار الغراب بالبين (8-9)، ثم يبلغ ذروته مع المعنى الجزئي الرابع، وهو وصف الناقة التي سوف تحمله إلى لميس

(1) الهاشمي: السابق، ج1، ص 54.

(2) الهاشمي: السابق، ج2، ص 987. العنجهية: التكبر، الاعتراض: النشاط، ريق كل شيء: أوله، الغرة: الغفلة. انظر: هامش 4، 5 ن ص.

(10-19). وفي الفصل الدلالي الثاني، وهو وصف المحاريج التي قطعها هو وصحبته (20-26). ثم تنثني ألفاظه إلى التلاؤم في الفصل الدلالي الأخير، وهو الذي يفخر فيه بقومه (27-41)، مع قلة عناصر الموسيقى الجزئية في النص على وجه العموم، وإن لم يخل منها بطبيعة الحال.

يخلص تحليل موسيقى العناصر الجزئية في نصوص الجمهرة إلى الملاحظات العامة التالية:

1- رغم تنوع عناصر الموسيقى الجزئية في كل نصوص الجمهرة موضع التحليل، فإن بعض هذه النصوص كان يغلب عليها صبغ بديعي معين، يطبعها بطابع موسيقي مختلف(*).

فعلى سبيل المثال:

- سمط لبيد بن ربيعة: صبغ الردف وهاء الوصل في كلمة القافية النص بإيقاع موسيقي متميز.
- سمط طرفة ومجمهرة بشر بن أبي خازم: لا تدخل كلمات القافية في علاقات بديعية مع كلمات البيت نادرًا عند طرفة.
- مذهبة قيس بن الخطيم ومرثية متمم: غلب فيها موسيقى المفردات، خاصة الجناس التام والناقص، وموسيقى الحروف، دون موسيقى التراكيب.
- مذهبة أحيحة بن الجلاح: غلب عليها التقطيع وشبه التقطيع (استقلال الجمل وشبه الجمل) على موسيقى النص، متناسبًا مع موسيقى بحر الوافر.
- مشوبة الشماخ بن ضرار: قل فيها جدًّا التوازن والتوازي بين المفردات وموسيقى التراكيب، وما جاء فيها غلب عليه الجناس الناقص وموسيقى الحروف نوعًا ما.

2- النص الشعري العربي القديم لم يستوعب كل الإمكانات الموسيقية الجزئية؛ مما يعنى تنوع هذه الإمكانات وثرائها.

(*) هذه الملاحظة نتيجة استقراء شبه تام لموسيقى النصوص. وإثبات هذا الاستقراء كان سيثقل كاهل الدراسة، والأمر بعدُ في حاجة إلى استقراء تام لكل نصوص الجمهرة.

3- تتجلى العلاقة بين البناء الموسيقي الكلي والجزئي في النص في بعض أنواع البديع الذي يربط القافية بكلمات البيت، مثل: التصريع، ورد العجز على الصدر، وتوازي البنى الصرفية لكلمات القافية.

ثم تقترح الدراسة المنظومة التحليلية التالية لموسيقى النص الشعري التي تحيط بالبناء الموسيقي للنص الشعري من كافة أطرافه ومستوياته. **تتكون المنظومة من العناصر التالية:**

- رصد موسيقى الحروف؛ صوامت وصوائت، من جهة: تكرارها – دلالات هذا التكرار وعلاقته بالمعنى – علاقة موسيقى الحروف بموسيقى المفردات وبموسيقى التراكيب.
- ملاحظة مسافات تكرار كل العناصر الموسيقية الجزئية على رقعة النص منفردة (الحروف – المفردات – التراكيب)، ثم في علاقاتها معًا؛ لملاحظة وجود "أنساق" لتكرار هذه العناصر؛ مما يولد نغمًا موسيقيًّا ثابتًا في النص.
- رصد علاقة كلمات القافية في النص بأنواع البديع داخل البيت وعبر الأبيات، ثم رصد علاقة البنية الصرفية لكلمات القافية بأنماط القوافي.
- رصد العلاقة بين كثافة الإيقاع الموسيقي للعناصر الجزئية في النص، وأقسامه الدلالية الجزئية والكلية.
- ملاحظة وجود علاقة بين موسيقى البناء (الوزن والقافية) أو موسيقى العناصر، والصور البيانية والشعرية في النص.
- يتطلب تطبيق هذه المنظومة التحليلية أذنًا عربية، ممتلئة بالنغم الشعري العربي؛ لتحديد مصادر الإيقاع والنغم في النص أولًا، ثم للاستجابة لأثره الموسيقي؛ تحليلًا وتقديرًا ثانيًا. وهذا سبيله – فيما ترى الدراسة – إعادة فكرة "الصالونات الأدبية" إلى حياتنا الثقافية؛ ليُعاد – من خلال ما يقرأ فيها من نماذج الشعر العربي العالية – تكوين الناقد الأدبي في أحد أهم أدواته النقدية، وهي القدرة على تذوق موسيقى الشعر العربي القديم.

***