الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر-02- أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

البنية الإيقاعية في ديوان من ملحمة الرحيل لإبراهيم السامرائي

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراهLMD في اللغة العربية وآدابها

تخصص : الأدب العربي و نقده

إعداد الطالب : سالم بن سليليح

إشراف : **د.**عائشة مقدم

السنة الجامعية : 2020/2019

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر-02- أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

البنية الإيقاعية في ديوان من ملحمة الرحيل لإبراهيم السامرائي

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراهLMD في اللغة العربية وآدابها

تخصص : الأدب العربي و نقده

إعداد الطالب : سالم بن سليليح

إشراف : **د.**عائشة مقدم

السنة الجامعية : 2020/2019

شكر و تقدير

أتقدم بالشكر الجزيل، والتقدير بالفضل

للأستاذة المشرفة : الدكتورة عائشة مقدم

على جهودها وتوجيهاتها لي طيلة مساري

في البحث، إلى أن خرج إلى النـــــور

بصيغته النهائية هذه.

إهـــــداء

إهـــــــداء

إلى روح والدي الكريم تغمّده الله برحمته

إلى والدتي أمدّها الله بالصحة والعافية

إلى زوجتي وأبنائي

إلى كلّ من أعانني على إتمام هذا البحث

أهدي ثمرة هذا العمل

مقدّمة

مقدمة :

بسم الله الرحمان الرّحيم، والصّلاة والسّلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

إنّ الإيقاع ظاهرةٌ طبيعيّةٌ، بثّها الله في مخلوقاته منذ الأزل، تُصاحب كلّ كائنٍ متحرّك بدرجات مُتفاوتة في تواتُرها وتنظيمها، شدّتها وبُطئِها، فالكون يسيرُ وفق نظامٍ إيقاعيٍّ مضبوطٍ، بدْءاً بالكواكب والأجرام السّماويّة وحركاتها الدّورانيّة، مروراً بالمظاهر الكونيّة من تعاقُبٍ للفصول وتتابُعٍ للزّمن، وُصولاً إلى الكائن البشريّ في بُنيته التّكوينيّة، ولغته التّواصليّة والتّعبيريّة، كُلٌّ ينضبط وفق إيقاعٍ مُرتّبٍ، إلاّ أنّه مُتفاوتٌ في انسجامه وانتظامه من مجالٍ إلى آخر.

ولمّا كان الإيقاعُ شامِلاً للموجودات، حاضراً في بنية تكوينها، فإنّه ليس من الغريب أن يتواجد في لغة الإنسان، وبخاصّة في فنّ الشّعر، بل إنّه يبرزُ فيه بصفةٍ أكثر جلاءً ووُضُوحاً من غيره، مانِحاً إيّاهُ جانِباً كبيراً من الجماليّة والعذُوبة، بالقدْر الذي يُميّزه عن غيره من أنواع الخطاب الأخرى، إلى درجة أنّنا لا نستسيغُ وجودَ شعرٍ دون إيقاعٍ، فهو المُسبِّبُ لأحاسيسِ الطّربِ التي تحدثُ للمتلقّي أثناء قراءته للشعر الجيّد، وهو المُلازِمُ للقصيدة العربية، مافتئ يُرافقها من عصْرٍ إلى آخر، فبالرّغم من التّحوّلات الكبيرة التي عرفتْها القصيدة العربيّةُ على المستوى البنائي، والهزّات المُتتالية التي طالتْ بُنيتها وشكلَها ومُحتواها وغاياتها، والتي أفرزت في عصرنا هذا أشكالاً مُتنوّعةً، وقوالبَ عديدةً، تدّعي انتماءها للشّعر العربيّ، تنازلتْ بمُوجبِها عن الكثير من الخصائص والمُكوّنات، التي طالما لزمتْها عبْر مسيرتها الطّويلة، بالرّغم من ذلك فإنّ عنصر الإيقاع بشِقّيْه: الخارجي مُتمثّلاً بالخصوص في الأوزان الشّعريّة المعروفة، والدّاخليّ عبْر جرس الألفاظ ونغَم الحروف، وعلاقات التّجاور والتّناظُر الصّوتي، كان ولا يزالُ ميزةً جوهريّةً في بناء القصيدة العربيّة، وسِمةً مائزةً لها، وعلاقته به علاقةُ تماهٍ وهويّة وانتماء.

من هذا المُنطلق، برز اهتمامُنا بالإيقاع، وتولّدت رغبتُنا في البحثِ فيه، فارتأينا أن نتعمّق في دراسته، ونكتشفَ أسراره ومكامن جماليّاته، تحذونا في ذلك دوافعُ كثيرةٌ، تراوحتْ بين الموضوعيّة والذّاتيّة، فمن الدّوافع الذّاتيّة لاختيار الموضوع رغم صعوبة البحث فيه، إعجابُنا بموسيقى الشّعر العربي وجماليّات إيقاعاته، ورغبتُنا في استكناه أسرار هذه الجماليّة، لاسيّما الشّعر التّقليدي المُتأسّس على النّظام العمودي، أين تبرزُ إيقاعيّته على مستوى الأوزان والبحور الشّعرية المختلفة، والمُتفاوتة في مُوسيقاها من وزنٍ شعريٍّ إلى آخرَ، بالإضافة إلى ذلك، برزَ شغفُنا بالشّعر العِراقيّ الأصيل كدافِعٍ شخصيٍّ آخر، عزّز اختيارنا للموضوع من خلال أعلامه في العصر الحديث، كالجواهري والرّصافي بامتدادهم التّاريخي إلى فحول الشعراء في العصر العبّاسي من أمثال المتنبي وأبي فراس وغيرهم، أمّا الدّوافعُ الموضوعيّة فتمثّلت بالأساس في غِنَى الدّيوان وثرائه بقصائد تُثير المتلقّي، فشعره وُلِد من رحِم المُعاناة، ولأْواءِ التّغرّب والتّرحال، وهي تختزنُ طاقاتٍ إيقاعيّةٍ ووجدانيّةٍ نابعة من عُمق التّجربة، بما يُشكّلُ حافِزاً للدّراسة والبحث.

وفيما يخصّ اختيار المُدوّنة مادّةً للبحث فكان ذلك باقتراح من أستاذي في الدّكتوراه، الأستاذ الدّكتور حوّاس برّي، أين دلّني على الدّيوان، ومنحنِي نُسخةً قرأتُها، فأثارت في نفْسِي دوافع البحث، وأجّجت بواعِث الدّراسة، لِما تكْتنِزُه من قِيمٍ مُوسيقيّة وأبْعادٍ إيقاعيّةٍ وجماليّة جديرةٍ بالبحث والدّراسة والتّحليل، فارتأيْتُ أن أخُوض غِمارَ هذه التّجربة، وعرضْتُ ذلك على أستاذي الدّكتور مشري بن خليفة، فوافق على ذلك، ليستقرَّ العُنوانُ على : (البنية الإيقاعيّة في ديوان "من ملحمة الرحيل" لإبراهيم السّامرّائي)، ومن هنا بدأتْ رِحلة البحث والدّراسة.

وقبل أن نتطرّق إلى خطّة البحث وخطوات الموضوع، كانت تُراوِدُني الكثيرُ من التّساؤلات المُلِحّة والتي تبلورت في جملة من الإشكالات، وضعناها نصْبَ أعيُننا كَمُوجّهٍ مبدئيٍّ للبحث تمثّلت فيما يلي:

-ماهي خُصُوصِيّة التّوظيف الإيقاعي التي ميّزت المُدوّنة؟ وهل كان لها دورٌ في خلْق صياغة نغميّةٍ خاصّة تُجسّد التّجربة الشّعريّة للسّامرّائي؟

-هل اكتفى الشّاعر بالتّقيّد بالنّهج الخليلي في بنائه الإيقاعي؟ وما مظاهِرُ التّجديد إن وُجِدتْ على المُستوى الإيقاعي؟

-ما هي العلاقة التي يُقيمُها الإيقاع اللّغوي داخل الخطاب مع الدّلالة؟

-ما مَدَى نجاح الشّاعر في استظهار جماليّات الإيقاع من خلال اهتمامه بالإيقاع الدّاخلي؟

إنّ البحثَ في الحقيقة لا يَعِدُ بتوفير إجاباتٍ نهائيّةٍ قاطِعةٍ لجملة الإشكالات المطرُوقة، فهو لا يعدو أن يكون قِراءةً ذاتيّة ورُؤيةً شخصيّةً، تنطلق في مُقاربة البُنى الإيقاعيّة في المُدوّنة بما تُتِيحه الإمكانات المعرفيّة المُتواضِعةُ.

وعليه كان لا بُدَّ أن نستعين بالمنهج العِلمي الذي يُمَكِّنُنا من ذلك، فقد زاوجْنا بين المنهج البنيوي الوصفي، والمنهج الإحصائي، فقد مكّننا الأوّل من النّفاذ إلى العُمق الإيقاعي من خلال تحديد الأوزان المُختلفة للقصائد، والتّشكيلاتُ الإيقاعيّة المُنبثِقةُ عنها، ورصْد التّمظهرات المُتعدّدة للقافية، كما اعتمدْناه أيْضاً في دراسة بُنية الإيقاع الدّاخلي (التّكرار، التّجنيس، التّصريع)، في حين استعنّا بالمنهج الإحصائي لِما له من أهمّية في ضبطِ المُعطَيات الإيقاعيّة، ومدى حِدّة تواتُرها وتكرارِها، والنّسب المِئويّة التي تُؤشِّرُ لبُروزِها، فالإحصاءُ لغةٌ دالّةٌ من شأْنِها إضاءةُ الطّريقِ برصد الظواهر الإيقاعيّة المُختلِفة.

ولقد اقتضتْ ضرورةُ الدِراسةِ أن يُقسّم البحثُ إلى ثلاثة فُصولٍ تعقُبُها خاتِمةٌ، تُحوصِل أهمّ النّتائج:

الفصل الأوّل: وعنونّاهُ بِـ : (الإيقاع: المصطلح والماهية)، وفيه تطرّقْنا إلى أهمّ المفاهيم المُتعلّقة بالإيقاع، فكان الحديثّ فيه عن تعريف الإيقاع، وعن تحوّلات المفهوم بين القديم

والحديث، وعن علاقة الوزن بالإيقاع، ومنه فقد اقتصر الفصل الأوّل على الجانب النّظريّ، مُمهِّداً للدّراسة التّطبيقيّة في قصائد الدّيوان، والتي تكفّل بها الفصلان الثّاني والثّالث.

الفصل الثاني: جاء الفصل الثّاني تحت عنوان: (بُنية الإيقاع الخارجي في الدّيوان)، وفيه تمّ دراسةُ البُنية الإيقاعيّة الخارجيّة، مُتمثّلة بالأساس في مبحثين رئيسيّين هما: بُنية التّشكيل الإيقاعي للبحور الشعرية، وأنماط البنية التّقفوية، ولمّا كانت المدوّنةُ تتبني إيقاعيّة قصائدِها كُلِّها دون استثناءٍ على نظام القصيدة العَمُوديّة، فقد أخذَ هذا الفصلُ جانِباً كبيراً من الدّراسة، تمّ التّطرُّقُ فيه إلى رافِديْ الإيقاع الخارجي : الأوزان الشّعرية، والقافية.

الفصل الثّالث: وهو الجزء الثاني من الدّراسة التّطبيقيّة، والأخير في البحث، عنونّاه بـ: (بنية الإيقاع الدّاخلي في الدّيوان)، وفيه اشتغلْنا على العناصر الإيقاعيّة التي لا تحتكِمُ لسُلطة العَروض، والدّاخِلة في مباحث الموازنات الصّوتيّة والتّنغيم الدّاخلي، وقد ركّزنا فيه على ثلاثة مظاهر فقط، كان لها الحضورُ الكبيرُ في المُدوّنة وهي:التّكرار، التّجنيسُ والتّصريع.

الخاتمة: وفيها أنْهيْنا البحث بمجموعة من النّتائج والمُلاحظات والاستنتاجات التي تسنّى لنا استِنباطُها من مُجمل الدّراسة.

وكان لا بُدّ لنا لِتجسيد هذه الخُطّة الموضُوعة أن نستعينَ بقائمةٍ من المصادر والمراجع المختلفة، التي تنوّعت من كتب اللّغة والنّقد والبلاغة والعَروض، القديمة منها والحديثة، فمن القديم نخصُّ بالذّكر:

كتاب العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني، وكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي.

أمّا المراجع الحديثةُ فهي كثيرةٌ ومتعدّدة، نخصّ بالذّكر منها:

كتاب موسيقى الشّعر لإبراهيم أنيس، وكتاب الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي لابتسام أحمد حمدان، بالإضافة إلى كتاب خصائص الأسلوب في الشّوقيّات لمحمد الهادي الطرابلسي.

دون أن ننسى المراجع المُتخصّصة في علم العَروض، بحيث اعتمدنا على ثلاثٍ منها هي: الكافي في العروض للتبريزي، والمعجم المفصل في علم العروض والقافية لاميل بديع يعقوب، وكتاب موسيقى الشّعر لعبد الرضا علي.

بالإضافة إلى الكثير من الدّراسات والمراجع والمُذكّرات التي لها اتّصالٌ وثِيقٌ بموضوع البحث، والتي لا يتّسع المقام لذكرها كُلّها.

أما الدراسات السابقة التي تناولت شعر السامرائي فحسب بحثنا المتواضع لم نعثر على دراسة مشهودة معروفة تناولت شعره، سواء ما تعلّق بديوانه الأول (حنين إلى الكلم الضائع) أو هذا الديوان (من ملحمة الرحيل)، فعلى حدود علمنا هذه أول دراسة تطبيقية للإيقاع في شعر السامرائي، إلا أن هذه الخصوصية وهذا التّفرّد لا يُلغي بحال من الأحوال اعتمادها واتكاءها على التّجارب التّطبيقية السّابقة في مجال الإيقاع، فدراسة الإيقاع لشاعر معين من البحوث المطروقة والمشهورة لدى المهتمين بالإيقاع والنّقد، ومن هنا فقد استفاد هذا البحث من التّجارب الكثيرة السّابقة، والتي نخص بالذكر منها الدراسات الإيقاعية التالية:

. البنية الإيقاعية في اللهب المقدس للباحثة رحماني ليلى، أطروحة دكتوراه صادرة عن جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان– 2014–2015

. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري للباحث عبد نور داود عمران، وهي أطروحة دكتوراه صادرة عن جامعة الكوفة–قسم اللغة العربية–2008م

وفيما يخصّ الصّعوبات والعوائق التي واجهتنا أثناء البحث فمُعظمُها نابعٌ من قِلّة الزّاد المعرفيّ، وعدم التّمكّن من حصر الدّراسة، خاصّة عندما يتعلّق الأمرُ بموضوعٍ شائكٍ، بالغِ

العقيد كموضوع الإيقاع، نُضيفُ إلى ذلك نُدرة بعض المراجع المُتخصّصة، وعدم التّمكُّن من الاطّلاع على بعض الرّسائل الجامعيّة في المكتبات العربيّة، دون أن ننسَى طبيعة البحث، فموضوع الإيقاع شاسعٌ مُنفتحٌ يصعُبُ ضبطُه، يتميّز بكثرة المُصطلحات والمفاهيم التي تندرج تحته، ممّا يتطلّبُ جهوداً كبيرةً وصبْراً على البحث.

أخيراً أحمدُ اللهَ على إعانته وتوفيقه لإتمام هذا العمل، كما أُوجّهُ شكري للأستاذة المُشرفة : الدكتورة مقدّم عائشة، التي كانت مُرشِدةً لي عبر كلّ خطواته، دون أن أنسى طاقم التّدريس في الدكتوراه وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور مشري بن خليفة رئيس المشروع، والأستاذ الدكتور حوّاس برّي، وإلى كلّ من أسهمَ بمصدرٍ أو مرجعٍ، أو رأيٍ أو كلمة طيّبة دون استثناء.

مسعد في : 12ماي 2020

الفصل الأول

الفصل الأول

الإيقاع: الماهية والمصطلح

المبحث الأول: ماهية الإيقاع

المبحث الثاني: مسار مصطلح الإيقاع و تحولاته

المبحث الثالث: علاقة الوزن بالإيقاع

المبحث الأول- ماهية الإيقاع

المطلب الأوّل: تعريف الإيقاع:

أ ـ الإيقاع لغة:

تباين المعنى اللغوي لمادة (وقع) في أمهات المعاجم اللغوية العربية، وتراوح بين معنى عام مطلقٍ، يشمل كل ماله علاقة بالحركة و السقوط، وبين معنى أكثر دقَّة، اتّصل بمجال الموسيقى والألحان، فقد ورد في مُعجم العين للخليل بن أحمد "الوَقْع :وَقْعَة الضَّرب بالشَّيْءِ، ووَقْع المطرِ، ووَقْعُ حوافِرِ الدَّابَّة، يعْني ما يُسْمَعُ منْ وقْعِهِ، ويُقَالُ للطَّيْر إذا كانَ عَلَى أَرْضٍ أَوْ شَجَرٍ: هنَّ وُقُوعٌ أوْ وُقَّعٌ"[1].

ونجد المعنى العام ذاته في معجم مقاييس اللغة لابن فارس "الواوُ و الْقَافُ والْعَيْنُ أَصْلٌ يَرْجِعُ إِلَيْهِ فُرُوعُهُ، يَدُلُّ عَلَى سُقُوطِ شيْءٍ...، ووَقَعَ الْغَيْثُ : سَقَطَ مُتَفَرِّقًا ، وَمِنْهُ التَّوْقِيعُ وَهُوَ أَثَرُ الدّبرِ بِظهْرِ البَعِيرِ"[2] ، كما يطالِعُنا ابن منظور في لسان العرب لمادة "وقع" بمعانٍ لها صِلةٌ بالسّقوط و الضرب "وقَعَ عَلَى الشَّيْءِ، وَمِنْهُ يَقَعُ وَقْعًا ووُقُوعًا. بمَعْنى سَقَطَ، وَيُقَالُ سَمِعْتُ وَقْعَ المطَرِ، وهُوَ شِدَّةُ ضَرْبِه الأَرْضَ"[3].

ويبدو المعنى الموسيقي للإيقاع متوغّلا في الفكر العربي القديم على المستوى المعجمي ولو بصفة مُحتشمة، فقد ألّف الخليل بن أحمد كتابا سمّاه بالإيقاع، ولو أنّه لم يصلْنا منه شيء، كما جاء في لسان العرب أنّ "الإيقاع منْ إِيقَاعِ اللَّحْنِ والغِناءِ، وهو أَنْ يُوَقِّع الأَلْحانَ وَيُبَيِنَها، وقد سمّى الخلِيلُ بن أحمد كِتابًا من كُتُبِه في ذلكَ المَعْنى كِتابَ الإِيقَاع"[4]

---

[1] – الخليل بن أحمد– كتاب العين–تح:مهدي المخزومي–ابراهيم السامرائي–داروكتبة الهلال–بيروت–دت– ج2– ص:176

[2] – أحمد بن فارس –معجم مقاييس اللغة–تح: عبد السلام محمد هارون–دار الفكر للطباعة– ج6–ص:134/133

[3] – ابن منظور–لسان العرب –مجلد8 –دار صادر بيروت–د ت– مادة وقع – ص: 402 / 408

[4] – المصدر نفسه– ص : 408

وكلّما انتقلْنا إلى المعاجم الحديثة والمتأخّرة كلّما اقتربْنا من المعنى الموسيقي والصوتي لمصطلح الإيقاع، جاء في القاموس المحيط "الإِيقَاعُ إِيقَاعُ أَلْحَانِ الغِنَاءِ ،وَهُوَ أَنْ يُوَقِّعَ الأَلْحَانَ وَ يُبَيِّنَهَا"[1]

وفي المُعجم الوسيط "أَوْقَعَ المُغَنِّي: بَنَى أَلْحَانَ الْغِنَاءِ عَلَى موْقِعِهَا وَ مِيزَانِهَا، والإِيقَاعُ اتّفَاقُ الأَصْوَاتِ وَتَوْقِيعِها في الغِنَاءِ"[2]

وقد فَصّل المعجم الفلسفي في معْنى الإيقاع كَمُكَوِّنٍ لغويّ و موسيقيّ و أعطاه تعْريفًا مُحدّدًا، فالإيقاع "مُصْطلحٌ مُوسِيقيٌّ، يَنْصَبُّ علَى مَجْمُوعَةٍ مِنْ أَوْزانِ النَّغَم، وهو مُرَكّبٌ موسِيقِيٌّ، يَشْتَمِلُ علَى أَوْزانٍ غيْر مُتساوِيَةٍ، وَهُو جانِبُ المُوسِيقَى في الشِّعْر"[3] .

أما المعجم الفلسفي للدكتور جميل صليبا فقد ورد فيه": الإيقاعُ في اللغة : اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، وفي الإصطلاح معنيان: الأول عام، وهو إطلاقه على اتصاف الحركات والعمليات بالنظام الدوري، فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة، يسمى الإيقاع موصَلا، واذا كانت متفاضلة الأزمنة في أدوار قصار سمي الإيقاع مفصلا".[4]

وانتقالا إلى المعاجم الأجنبية فإن لفظ الإيقاع (RYTHME) مشتق من الجذر اليوناني (RYTHM) الذي يعني الجريان والتدفق، ثم تطور معناه ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (MESURE)الدالة على المسافة الموسيقية.[5]

ومن المفهوم اللغوي الذي يوحي بالطّربِ و الْغِناءِ و اللَّحْنِ، نَنْتقِل إلى المفهوم الاصطلاحي

---

[1] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي–القاموس المحيط–الهيئة المصرية العامة للكتاب–ط3–1979–ص:94 مادة وقع

[2] – شعبان عبد العاطي عطية وآخرون–المعجم الوسيط – مكتبة الشروق الدولية–ط4–2004– ص:1050 مادة وقع

[3] – مجمع اللغة العربية –المعجم الفلسفي– الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية –بيروت–ط 1979– ص:29

[4] – جميل صليبا – المعجم الفلسفي –دار الكتاب اللبناني – بيروت ، لبنان – 1982 – ج3 – ص 185

5- Le grand dictionnaire Encyclopédique du 21eme siècle, édition philipe auzou ? Paris 2001.p2010

ب . الإيقاع اصطلاحا:

يُعتبر مصطلح الإيقاع من أكثر المصطلحات غموضًا واستعصاءً على التّعريف والتّحديد، بالرغم من شيوعه في الدراسات الأدبية و النقدية الحديثة، ويكاد يُجمِعُ النقّاد والباحثون على صُعوبة الاتفاق على مفهوم مُوحّد " فتعدّدت التعريفات حسب ثقافة المُعرّف وخبراته"[1]، ويرى مصطفى حركات أنّه "شيْءٌ مُبهَمٌ لم يُعرّف، ولم يُحدّد حتى الآن، والنُّقّاد يستعملونه لتبرير عجزهم عن التحليل العلمي "[2] وهو في نظره "لايمْلِكُ حتّى تعريفًا مُتّفقًا عليه"[3]، وإلى ذلك ذهب (رومان جاكبسون–Roman Jacobson) في كتابه (قضايا الشعرية) حين وصف لفظة الإيقاع " بأنها ملتبسة "[4]، بينما يذهب الباحث (خميس الورتاني) إلى أبعد من ذلك، عندما يصفها بالضبابية، وذات المفاهيم المتناقضة بين الباحثين والنقاد كما في قوله "ولكنه في ذات الآن أكثر المفاهيم ضبابية و تعميما، إلى حد يصحُّ معه وسْمُ الوضع بالسديم المعرفي، فإذا المصطلح في صلب الدراسة الواحدة واحد، بينما المفهوم متنوع، أما بين باحث و آخر فالتنوع والاختلاف يصلان حدّ التناقض"[5].

ولعلّ صعوبة تحديد المصطلح تكمن في أنه يُلامِس كل الموجودات التي لها علاقة بالحركة، طبيعية كانت من ظواهر كونية كحركة الكواكب، وتعاقب الليل و النهار، وجريان الرياح، وتساقط الأمطار، أم عقلية محسوسة، كما هو الحال في الموسيقى والشعر والفنون التشكيلية، وهذا ما عبّر عنه صاحب كتاب الإيقاع في شعرالحداثة بقوله "والحقّ أنّ مشكلة الإيقاع الرئيسة تكمن في وقوعه على التماس بين الفيزيائي والنفسي، بلْ لعلّه الاثنان معا"[6]

---

[1] – محمد علوان سالمان–شعر الحداثة، دراسة في الإيقاع–دار العلم والايمان للنشر والتوزيع–الاسكندرية –ط1–مصر– 2008 ص:16

[2] – مصطفى حركات–نظرية الإيقاع–دار الآفاق–الجزائر–ط1–2009– ص: 249

[3] – المرجع نفسه– ص: 05

[4]– جاكبسون– قضايا الشعرية–ترجمة:محمد الولي ومبارك حنون–دار توبقال للنشر– المغرب–ط1–1988 ص:43

[5]- خميس الورتاني –الايقاع في الشعر العربي الحديث خليل الحاوي نموذجا –دار الحوار – دمشق سوريا – ط1 2005- ص13

[6] – محمد علوان سالمان –شعر الحداثة، دراسة في الإيقاع، ص:13

وهذا ما يؤكده (رينيه ويليك وأوسطن وارين–Rene wellek and Austin Warren) في كلامهما عن الإيقاع "هناك إيقاعٌ للطّبيعة، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعٌ للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية "[1].

ولعلّ ما يَهمّنا –ونحن بصدد هذه الدراسة الإيقاعية التي تتّخذ من اللغة محور الدراسة– هو تجلّيات مصطلح الإيقاع في مجال الشعر بالخصوص، والشعر كما وصفه ابن سينا "هو كلامٌ مُخيّل مُؤلّفٌ من أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ، وعِند العرب مقفّاةٌ، ومعنى كونِها موْزونة أن يكون لها عددٌ إيقاعيٌّ، ومعنى كونِها متساوية هو أن يكون كلّ قوْلٍ منها مُؤلَّفًا من أقوالٍ إيقاعيّة، فإنّ عدد زمانه مُساوٍ لعدد زمان الآخَر"[2]، وبعيدًا عن الخلْط بين مصطلحيْ الإيقاع والوزن الظاهر في تعريف ابن سينا لخصوصية لغة الشعر، فإنّ تعريف (س.موريه –S.moreh) للإيقاع يبدو أكثر دِقَّةً و تحْديدًا، فهو "التكرار المنتظم لمقاطع صوتية بارزة في اللغة المنطوقة، من خلال تبادُلِها مع مقاطع أخرى أقلّ بُروزًا، ويتحدّد البروز بعوامل درجة الصّوت pitch وديناميكيّته ومُدّته "[3]، فالإيقاع حسب (س. موريه) ينتج عن تكرار المقاطع الصوتية بشكل منتظم ، ولو أنّ هذا التعريف يبتعد عن خصوصية اللغة العربية التي لا تعتمد على النبر الصوتي، ولا تستند في تشكيلها الإيقاعي على نظام المقاطع الصوتية ، بلْ تتبني إيقاعيّتُها على ثنائيّة المتحرك و السّاكن، فقضية التفريق بين الإيقاع الكمي، والإيقاع الكيفي أو النبري، ترجع بالأساس إلى طبيعة اللغة في حد ذاتها، وذلك لا يعني خلو اللغات النبرية من خاصية الكم، أو خلو اللغات الكمية من خاصية النبر، بل يتحدد التفريق بينهما على أساس الصفة الغالبة والبارزة، كما يرى سيد البحراوي" أن

---

[1] – رينيه ويلك واوسطن وارين–نظرية الأدب–تر: محي الدين صبحي– المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت – 1987–ص:170

[2] – ابن سينا–فن الشعر–من كتاب الشفاء، ضمن كتاب ارسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد– تح: عبد الرحمن بدوي– مكتبة النهضة المصرية– د ت– القاهرة مصر 1953– ص:161

[3] – س.موريه– الشعر العربي الحديث –تر: شفيع السيد و سعد مصلوح – دار الفكر العربي – القاهرة– مصر1986– ص: 470

الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني معين، محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، وإن كان الشعر في كل لغة يُبرز واحدة من هذه الخصائص، يكون تنظيمها هم أحد خصائصه، فنجد بعض اللغات مثلا، تعتمد على كم المقاطع أساسا، ويسمى إيقاعها في هذه الحالة إيقاعا كميا (quantitive)، ونجد أخرى تعتمد على النبر أساسا، ويسمى إيقاعها إيقاعا كيفيا (qualitive) أو نبْريا، ولا يعني هذا أن العناصر الأخرى ليست موجودة في الإيقاع، فهي متوارية خلف هذا العنصر الأساسي، وقد تبرز في مرحلة من مراحل تطور تلك اللغة"[1].

وقد أوردت الباحثة ابتسام حمدان في كتابها (الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي) مقولةً للشاعر الأنجليزي (كولردج–Coleridge) الذي أرجَعَ الإيقاع إلى عامِلَيْن :" أوّلُهُما التوقّع النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقيّة مُعيّنة، فيعمل على تشْويق المتلقي، وثانيهما: المُفاجأة أو خيْبة الظّنّ التي تنشأ عن النّغمة غير المُتوقّعة، والتي تُولّد الدّهشة لدى المُتلقّي ،بينما ردّه (ريتشاردز–Richards) إلى عامِلَيْ : التّكرار والتّوقّع، فآثاره تتبع من توقّعنا، سواءً كان ما نتوقّع حدوثه يحدُثُ بالفعل أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التّوقّع لاشعوريا، فتتابُعُ المقاطع على نحو خاص، يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، فيشكل نسيجا يتألف من التوقعات و الإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع"[2] ، وتتفق رؤية (كولردج) و(ريتشاردز) في أنهما نظرا للإيقاع من وجهة تأثيره على المتلقي، لا من وجهة بنائه و تشكله كظاهرة لصيقة بالشعر، فكونه ينبني على التوقع و خيبة الظن، مما ينتج عنه دهشة المتلقي، أو تغيير أفق توقعه من خلال المفاجأة ... كلها أحداث تتعلق بما ينتهي إليه فعل الإيقاع في لحظاته النهائية، التي يلامس فيها آفاق المتلقي التفاعلية، فلا يحدثنا التعريفان عن نقطة البداية التي يتشكل فيها الإيقاع، وكيفية ولادته، وأسسه التي ينبني عليها.

[1] ـ سيد البحراوي – العروض وإيقاع الشعر العربي –الهيئة المصرية العامة للكتاب -1993 – ص: 112

[2] – ابتسام احمد حمدان– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي–دار القلم العربي–حلب–سوريا–ط1– 1997– ص: 21

وقدْ قدّم مصطفى حركات عدّة تعريفات للإيقاع في كتابه (نظرية الإيقاع) منها:

"الإيقاع هو اقتران حدثٍ مُتكرّر بزمن، وهو تقطِيعٌ للزَّمن"[1]

"الإيقاعُ هو حدثٌ مُتكرّر، يُقطّع الزّمن إلى أزْمِنة مُتجاوِرة، تربِطها علاقات مختلِفة"[2]

"الإيقاع سلسلةٌ من الأحداث والتّقطيع على مُستويات مختلفة" [3]

ويتجلّى من خلال هذه التّعريفات تركيز حركات على مبدأي: الحركة والزمن، كثنائية لضبط مفهوم الإيقاع بعيدًا عن التعريفات السّطحية الكثيرة التي أوردها الباحثون المتأخّرون، ممّا يعكس الحسّ الرياضي المنطقي الذي يتّسم به مصطفى حركات من خلال نظرياته التي تعتمد على البراهين الرياضية والمنطقية.

ولا تبتعد هذه التعريفات المبنية على ثنائية الحركة والزمن عن التعريف الذي قدّمه صلاح فضل للإيقاع في كتابه (نظرية البنائية) حيث يقول : "الإيقاعُ باعتباره التّناوُب الزّمني المُنتظم للظّواهر المتراكبة هو الخاصية المميّزة للقول الشعري، والمبدأ المنظّم للغته"[4]، ويتجلى تركيز صلاح فضل على خاصية التناوب الزمني، فيعتبره مُقوّمًا أساسيّا ذا قيمة في الإيقاع، مرتبطًا أشدّ الارتباط بفعل الانتظام، فَتناوُبُ حدوث الظواهر الصوتية المختلفة داخل نسيج اللغة الشعرية وتكرارها وفق انتظام معين هو ما يصنع الإيقاع الشعري حسب رؤية صلاح فضل.

وهناك من نظر إلى الإيقاع نظرة بنائية تكاملية، وعلى أساس هذه النظرة يكون "إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة، أهمها المستوى النحوي والمستوى البلاغي، والمستوى العروضي"[5]، وفي السياق نفسه يندرج موقف خالدة سعيد التي تذهب مذهبا ترى

---

[1] – مصطفى حركات– نظرية الإيقاع –ص : 17/16

[2] – المرجع نفسه – ص: 18

[3] – المرجع نفسه – ص: 239

[4] – صلاح فضل– نظرية البنائية في النّقد الأدبي–دار الشروق – القاهرة– الطبعة الأولى 1998 – ص: 50

[5] – جودت فخر الدين – الايقاع و الزمان –دار المناهل للطباعة والنشر–2008–ص : 29

فيه أن "الإيقاع هو ذلك النظام الذي يتوالى أو يتناوب فيه مؤثر ما – صوتي أو شكلي – أو جَوٌ ما – حسي ، فكري ، روحي ...– عبر صيغة العلاقات : التناغم، التوازي، التداخل"[1]

ولعلّ رؤية علوي الهاشمي توضح جليا تلك العلاقات التي يُنشئها نظام الإيقاع داخل النص، حين تتقاطع فيه جميع المستويات الفنية والدلالية والصوتية، وتتصهر وتتمازج، مُشَكلةً فعالية معنوية داخل الفضاء النصي في قوله "إن الإيقاع ذا الخط العمودي في النص، يتقاطع مع خطوط النص الأفقية الأخرى، متمثلة باللغة و الوزن والأصوات والأفكار، وإذ يقوم باختراقها، فإنه يحولها من مجرد تراكمات كمية فقط، إلى ظواهر أسلوبية تبين عن نظام حيوي شامل، يضم جميع بُنى القصيدة ومستوياتها دونما انعزال بعضها عن بعض، لتحقيق الفاعلية في إنتاج المعنى الكلي فيها، وتأثير الإيقاع هذا ليس ذا اتجاه واحد، إنما يتحول حال تقاطعه مع تلك العناصر من مجرد ظاهرة صوتية إلى فضاء من الفكر والرؤى والصور"[2].

[1] – خالدة سعيد – حركية الابداع –دار الفكر للطباعة والنشر–بيروت–ط3–1986– ص: 111

[2] -علوي الهاشمي–فلسفة الإيقاع في الشعر العربي–المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت ط1– 2006 ص: 25/23

المطلب الثّاني: الإيقاع بين الموسيقى والشعر:

إنّ المتمعّن في تاريخ آداب الأمم السّابقة، يدرك العلاقة الوطيدة التي كانت تربط الشعر بالموسيقى والغناء في المجتمعات اليونانية والوثنية القديمة، فالتاريخ يحدّثنا أن "الشّعر لمْ يكن يُنشَد فقط، بل كانت تصاحبه دوما آلة موسيقية، أو مجموعة من الآلات مع طقوسٍ دينيّة راقصة في الدّيانات الوثنية، وذلك واضح فيما وصلنا من أساطيرهم الواردة في الشّعر الملحمي، والشعر الغنائي و الدّراما"[1].

ولا غرابة في ذلك فالشعر والموسيقى بالإضافة إلى الرسم، فنونٌ استعملها الإنسان منذ القِدم ولا يزال، كأشْكالٍ تعبيريّة راقية، يبثّ من خلالها ما يخْتلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، وجُمِعت حديثًا تحْت مُسمّى (الفنون الجميلة)، ولم يشُذّ العرب عن هذه القاعدة، فالعربيُّ شُغِف بالشعْر وعشِقه، ونظم القصائد الطّوال التي تغنّى فيها بأيّامه ومآثره وأوطانه، حتى غدا ديوان العرب "فبِهِ حُفِظت الأنساب، وعُرفت المآثِر، ومنه تُعُلِّمت اللغة، وهو حُجَّةٌ فيما أُشْكِل من غريب كتاب الله جلّ ثناؤُهُ، وغريب حديث رسول الله صلى الله عليه و سلّم، وحديث صحابته التّابعين"[2]

والشّعر العربي شعْر غنائي، قام على الإنشاد الذي يعتمد على المشافهة والسماع في بداياته، ممّا جعل الإطار العام للتّلقّي يربطه بالموسيقى والغِناء، ولعلّ ما أُثِر عن الشّاعر حسان بن ثابت يثْبِت ذلك، حين يقول:

تَغنَّ في كُلِّ شعرٍ أنت قائله إنّ الغناء لهذا الشِّعْرِ مِضْمارُ[3]

---

[1]– واكي راضية– البنيةالايقاعية في الشعر المغاربي المعاصر–دار بصمات للنشرالجزائر– ط1–2015 ص:77–78

[2] – أحمد بن فارس–الصاحبي في فقه اللغة –تح: أحمد حسن– دار الكتب العلمية– بيروت ط1 1997 ص:212

[3] – المرزباني– الموشح–تح:محمد حسين شمس الدين–دار الكتب العلمية–بيروت–لبنان–ط1–1995 ص:53

ففي البيت دعْوةٌ صريحة من الشاعر إلى التغنّي بالشعر، وهل التغنّي إلاّ إبْراز الموسيقى الشّعرية التي تميّزه عن باقي الفنون التعبيريّة الأخرى، كما جاء في أشعارهم أنّهم كانوا يسْتعينون ببعْض الآلات الموسيقية كالصّنج في قول الأعشى: [1]

وَمُسْتجيبٍ لِصوْتِ الصّنْج تَسْمعهُ إذا تُرجِّعُ منه القيْنةُ الفضلُ

والصّنج كما هو معروف آلة موسيقية وتريّة، يُقالُ أنّ الشّاعر الأعشى كان يصحبُها معه، ويستعملها حين إلقاء الشعر، ولعلّ ذلك ما دعا بعضهم إلى تلقيبه بصنّاجة العرب، "وأمّا ما اشتُهر عن الأعشى أنّه صنّاجة العرب فقد فسّره كثير من مُؤرّخي الأدب بأنّه سُمّي كذلك لجودة شعره، وربما أرادوا بجودة شِعْره هنا غَلَبَة العنصر الموسيقي في ألفاظ شِعره إذا قِيس بِغيره، أو لأنَّ شِعره كان ممّا يصلُحُ أنْ يتغنى به"[2].

كما يذهب (شوقي ضيف) إلى أبْعد من ذلك، حين يتحدّث عن ارتباط الشّعر العربي بالموسيقى والغناء والرّقْصِ أيْضا، يقول: "ارتبطت موسيقى شعرنا تاريخيّا لا بالغناء وحْده، بلْ أيْضًا بالرّقص، وأمّا الغِناء فَصِلتُهُ بالشّعر لا تزال ماثلةً، وممّا لا يرقى إليه الشّكّ، أنّها كانتْ صِلةً وثيقةً عند قُدمائنا، إذْ يُقالُ أنّ الغِناء الجاهليّ كان على ثلاثة أوْجُهٍ هي النّصب والسّناد والهزج، أمّا النّصب فكان يخْرج من أصل الطويل في العروض، وكان السّناد كثير النّغمات والنّبرات، أمّا الهزج فكان يُرقَص عليه، ويُصْحبُ بالدّفّ والمِزْمار"[3]

وممّا يُعزِّز ارتباط الإيقاع الشعري بالموسيقى في التراث العربي هو ذلك المفهوم الموسيقي لمصطلح الإيقاع عند قدماء النقاد واللغويين العرب، فقد عرفه ابن منظور بأنه "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويُبيِّنَها"[4]، كما يرى ابن سينا أنه "تقديرٌ ما لزمن النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات

---

[1] – ابن قتيبة–الشعر و الشّعراء–تح: احمد شاكر–دار المعارف المصرية–ج1–1985 ص:258

[2] – ابراهيم أنيس–موسيقى الشعر–مكتبة الانجلو مصرية–مصر–ط2–1952 ص: 162

[3] – شوقي ضيف– تاريخ الأدب العربي–العصر الجاهلي– دار المعارف–مصر–ط11–1960– ص:193

[4] – ابن منظور– لسان العرب – ج8 – ص: 408

محدثة للحروف المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعريا"[1]، ويبدو من خلال تعريف ابن سينا أن الشعر والموسيقى يرجعان إلى أصل واحد، وهو الإيقاع، وهو المسبب الرئيسي لأحاسيس الطرب الناتجة عن الفنّيْن، ويكمن الاختلاف بينهما هو أن مادة الإيقاع هي النغم واللحن، بينما في الشعر هي اللغة، التي تكون الحروف مادتها الأولية وأصغر وحداتها المشكلة لها، ويقف الفارابي الموقف ذاته حين يقول "إن الصناعة الشعرية هي رئيسة الهيئة الموسيقية، وأن غاية هذه تطلب لغاية تلك "[2]، في إشارة واضحة إلى الغاية التطريبية التي يلتقي فيها الشعر مع الموسيقى، فصميمُ عمل الشعر من صميم عمل الموسيقى. كما يرى صاحب كتاب الصناعتين أن "الألحان التي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة، لا يتهيأ صنعتها إلا على منظوم من الشعر"[3] فالفن الأنسب لترجمة الألحان وصناعتها هو الشعر لا غير، لأنه يمتلك في بنائه الإيقاعي تلك النغمية التي تجمعه مع علم الموسيقى القائم على الألحان "فالشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجَّته الأسماع، وفسد على الذوق"[4]، والجاحظ قد أكد في إحدى رسائله أن وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى، وأن كتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس، لا تحده الألسن بحد مقنع، قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[5]، ويستمر الجاحظ في توضيح هذه العلاقة الوطيدة بين الموسيقى والشعر حيث يقول: "صارت العرب تُقطِّعُ الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون، والعجم تُمطِّطُ الألفاظ، فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزونا على غير موزون"[6]، فالشعر العربي– حسب رأي الجاحظ– أكثر من غيره موافقة للموسيقى والألحان، وذلك لأنه يتميز عن غيره من أشعار

---

[1] – ابن سينا– الشفاء جوامع علم الموسيقى–تحقيق زكريا يوسف–المطبعة الاميرية–القاهرة–1956–ج6– ص:81

[2] – الفارابي– الموسيقى الكبير– تح: غطاس عبد الملك خشبة–دار الكتاب العربي–القاهرة–1967– ص:1093

[3]– ابو هلال العسكري–الصناعتين–تح:علي البجاوي،محمد ابراهيم–دار احياء الكتب العربية– ط1–1952ص:138

[4] – ابن طباطبا –عيار الشعر–تح:عباس عبد الساتر–دار الكتب العلمية–بيروت–ط2–2005 ص:09

[5] – ينظر: ابتسام احمد حمدان – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي –ص: 27

[6] – الجاحظ –اليبان والتبيين–تح: عبد السلام هارون–مطبعة لجنة التاليف–القاهرة–1949–ج1–ص:385

الأمم الأخرى بخاصية الوزن التي تقربه من الموسيقى، في حين يحتاج غير العربي إلى تمطيط الألفاظ و قبضها و بسطها، حتى تتوافق مع اللحن، وتنتظم مع الموسيقى، وهو إذ يفتخر بشعر أمته، فإنه في الوقت نفسه يقدم تحليلا بنيويا لخصوصية الشعر العربي القائمة على الوزن و الإيقاع، مما دعا النقاد إلى وصف الشعر العربي بأنه شعر غنائي بالأساس، ويؤكد ابن فارس الفكرة ذاتها بقوله: "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض و صناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[1].

ومما أُثِر عن العرب أنهم سمّوا بعض البحور الشّعرية بمسميات هي في الأصل ألوان من الغناء التي عرفوها كالرمل و الهزج و الرجز، ويحمل هذا الاشتراك في التسمية دلالات كثيرة تشير في مُجملها إلى التشابه الكبير في الصفات والمكونات بين الجنسين، وفي ذلك يقول ابن رشيق : "وغناء العرب قديما على ثلاثة أوجه: النصب والسناد والهزج، فأما النصب فغناء الركبان والفتيان، كان أصل الحداء كله، وكله يخرج من أصل الطويل في العَروض، وأما السِّناد فالثقيل ذو الترجيعِ الكثيرِ النغمات والنبرات، الثقيل الأول وخفيفه، والثقيل الثاني وخفيفه، والرّمل و خفيفه، وأما الهزج فالخفيف الذي يُرقَصُ عليه، ويمشي بالدّف والمزمار فيطرب، هذا كان غناء العرب حتى جاء الله بالإسلام"[2].

إن كل هذه النصوص التي أوردناها تثبت الصلة الوطيدة بين الموسيقى كظاهرة إنسانية، تجلّت عبر مُسمَّيات كثيرة كالغناء والتنغيم والإنشاد والألحان والطّرب وغيرها، وبين الشعر كظاهرة إنسانية أيضا، اتّخذت من اللّغة الرّاقية والتّعبير غير المألوف، بالإضافة إلى عنصري التّخييل والإيقاع وسائل تصنع في مُجملها ما يُسمّى بشعريّة النّصّ.

[1] –أحمد بن فارس– الصاحبي في فقه اللغة– ص: 23

[2] – ابن رشيق– العمدة –تح: عبد الواحد شعلان–مكتبة الخانجي–القاهرة–ط1–2000– ص: 418/417

وبالرّغم من توضّح علاقة الإيقاع الشّعري بالإيقاع الموسيقي، وتداخُلهما في كثير من الأحيان إلى درجة صعوبة فصلهما عن بعضهما، إلا أن النّقّاد يميزون بينهما حسب المادة "فمادّة الشّعر هي اللغة و الوزن والإيقاع، ومادة الموسيقى هي الوزن والإيقاع"[1]، فالموسيقى تفتقر إلى اللّغة، بل هي في حدّ ذاتها لغة موازية، تُحاول أن تقول، بينما الشّعر فنّ لغويّ، حيث تتعاضد اللغة مع الإيقاع، ممّا يعني أن الإيقاع الموسيقي هو غايةٌ في حدّ ذاته على خلاف الإيقاع الشعري "وممّا لا ريب فيه أنّ الشّعر والموسيقى يلتقيان في مادّة الإيقاع التي هي الصّوت، إلاّ أنّه في الموسيقى غاية في ذاته، حيث تبدو آفاقه الدلالية غائمة، وقاصرة عن تحقيق إبداعات خيالية على نحو كامل، بينما يرتبط الصوت في بنية اللغة الشعرية بعلاقات ذات أبعاد شتّى، ممّا يفرِض على الوزن نظاما متميّزا، يُبعده عن طبيعة الإيقاع الموسيقي، ويجعله نظاما إشاريّا معقدا، مُحمّلا بما يُشير إليه من دلالات، بينما يحمل الصّوت الموسيقي طابعا غافلا بالمعنى"[2]، فالأصوات الموسيقية– كما يرى نعيم اليافي–لا تحمل في نهاية تشكّلاتها آفاقا دلالية واضحة، فهي لا معنوية، ولا تحمل معنى إشاريا مُتّفقا عليه، وليست لها تحالفات وتعاضُدات مع مُستويات فنية أخرى، ترقى بها إلى مستوى الدلالة والإيحاء، بخلاف الأصوات في اللغة الشّعرية التي تنتمي إلى نظام إشاريّ وإيحائي مُعقّد، بالتّظافر مع مستويات كثيرة داخل اللغة الشعرية، كالتركيب والتّقابُل والتّضاد، وفي ذلك يقول مصطفى حركات "لاشكّ أن موسيقى الشّعر مرتبطة ارتباطا وثيقا بالدلالة، وأن التّركيب والتّقابُل والتّضادّ كلّها عناصر تخدم التعبير والمعنى"[3]، ومنه فإنّ حضور الإيقاع كَمُكَوِّن موسيقي في بُنية الشّعر، لا يقتصر على الوظيفة الجمالية أو التّطريبية، وليس استجابة لحالة نفسية خالصة، بل هو كما وصفه محمد صابر عبيد بأنّه "ذو قيمة خاصّة من حيث المعاني التي يوحي بها، وهو وسيلة هامّة من وسائل التّعبير، لأنه لغة التّواتر والانفعال،

[1] – ارسطو – فن الشعر–تر: إبراهيم حمارة– المكتبة الانجلو مصرية– القاهرة – دط– دت– ص: 62

[2] – ابتسام احمد حمدان – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي –ص: 26

[3] – مصطفى حركات – نظرية الايقاع –ص: 224

لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازا أساسيّا في بناء موسيقيته، وعُدَّ أحد أهمّ أركانها التي ترتكز أوّلا على الانسجام و تآلف الأصوات "[1]

ومما تجدر الإشارة إليه – ونحن بصدد الحديث عن علاقة الشعر بالموسيقى– هو أنّ الكثير من النّقاد العرب المحدثين تبنّوا مصطلح "موسيقى الشّعر" أثناء تناولهم للإيقاع الشعري، وألّفُوا في ذلك كتبا ودراسات أشهرُها: كتاب موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي لشكري عياد، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع لشعبان صلاح، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه لعبد الرضا علي ....، ودافعوا عن أسباب اختيارهم لمصطلح "موسيقى الشعر" التي تتلاءم مع طبيعة الدراسة الحداثية التي تتجاوز الإطار الخارجي المتمثل في البحور والقوافي، يقول عبد العالي مجذوب في مقدمة كتابه (فصول في موسيقى الشعر): "لقد اقتبستُ عبارة موسيقى الشعر في عنوان كتابي، من عناوين بعض الكتب التي اشتُهرت في هذا الباب، ككتاب موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس، وكتاب موسيقى الشعر العربي للدكتور شكري عيّاد، ولعلَّ مُخترع هذه العبارة كان مُوفّقا إلى حدّ كبير في إضافة الموسيقى إلى الشعر، لأنها إضافة تربط بين فنّين اثنين، المضاف والمضاف إليه، كلاهما ينتمي انتماء طبيعيا، أقول طبيعيا وليس فلسفيّا أو أكاديميا، على سبيل الدراسة الفكرية، لجنس أوسع وأشمل هو جنس تركيب الأصوات وتأليف الألحان، فالأصوات بخصائصها وأنواعها وأوصافها، وتعدّد صور تأليفها وأشكال أدائها، هي جنس يشمل فيما ما يشمل من الأنواع فنّي الشعر والموسيقى"[2]، بالمقابل نجد مصطفى حركات يُخصّص جزءًا من كتابه نظرية الإيقاع للبحث في ما اصطلح عليه بـ"موسيقى الشعر"، ويُبدي صاحب كتاب "نظريّة الإيقاع" تحفظاته على من استعملوا مصطلح موسيقى الشعر كَبديل مُقابِلٍ لمصطلح العَروض والوزن قائلا :" كثيرا ما يُحدّثُنا النّقّاد عن موسيقى الشّعر مقابلين بين هذا المفهوم

[1] – محمد صابر عبيد– القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية–منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق سوريا– 2001– ص: 16/15

[2] –عبد العالي مجذوب– فصول في موسيقى الشعر–دار مجد للإنتاج و النشر– فاس المغرب– ط1– 2015– ص: 12/11

ومفهوم الوزن، وكأنّ العَروض شيء آليّ دون روح، وموسيقى الشّعر شيء راق، يسمو بالبيت إلى فضاءات الإلهام والجمال"[1]، ويستمر مصطفى حركات في توضيح وجهة نظره بهذا الخصوص نافيًا أن تكون هناك علاقة أصلاً بين ما يسمونه بموسيقى الشّعر، وبين الموسيقى في حدّ ذاتها على المستوى البنائي لكلّ منهما "وذلك أنّ وحدات الموسيقى مُكوّنة أساسا من نوتات مثل : دو/ري/مي/فا/صو...، وهذه النّوتات مُرتبطة بالسّلّم الموسيقي، وتعاقبها في النظرية الموسيقية يجري حسب نظرية خاصّة للزمن والإيقاع، ولا شيء من كل هذا وارد في الشّعر كلغة ووزن"[2]، لِيصِل في الأخير إلى الإقرار بضبابية وغموض هذا المفهوم "وفي الحقيقة فإن مفهوم موسيقى الشعر مفهوم غامض، شأنه في ذلك شأن الإيقاع عند معظم نقّادنا "لكنه يستدرك مُوضّحا الدلالة الحقيقية لتوظيف هذا المصطلح في مجال الشعر قائلا :" ولكنهم يقصدون غالباً بموسيقى الشعر جرسَ الحروف والألفاظ، بل قُل تردّدَ بعض الحروف أو ما شابهها في بعض الأبيات أو المقطوعات"[3].

[1] – مصطفى حركات – نظرية الإيقاع –ص: 216

[2] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[3] – المرجع نفسه– الصفحة نفسها

المبحث الثاني : مسار مصطلح الإيقاع و تحولاته

المطلب الأوّل: مفهوم الإيقاع في التراث النقدي العربي

يكاد يُجمع النقاد و الباحثون في مجال الإيقاع على أن الوعي بالإيقاع كان حاضراً عند النقاد العرب القدماء، ولكنه لم يتأسس كنظرية مستقلة، لها قواعدها و مبادئها، كما لم يُتداوَل مصطلح الإيقاع في الوسط النقدي عندهم كتداوُل مصطلح الوزن مثلا، وكأنهم قد استعاضوا بهذا عن ذلك، والنصوص التراثية التي تحتوي على مصطلح الإيقاع قليلة ونادرة، "فموقف الدرس العربي القديم يكاد لا يخرج عن المفهوم الأول الذي يجعل الإيقاع مطابقا للوزن، فعلماؤنا القدماء لم يتبينوا جوهر الإيقاع، إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية"[1] ، وترجع بواكير توظيف مصطلح الإيقاع و تبنّيه إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي، فما يُؤثَرُ عنه أنه سمَّى كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع، كما نقل ابن سيدة في مُخصّصه تعريفا ينسبه إلى الخليل بن أحمد، جاء فيه :"الإيقاع حركات متساوية الأدوار، لها عودات متوالية، واللحن صوت ينتقل من نغمة إلى نغمة أشد أو أحطّ، والطبقة: حدّ مُختار للصوت ينبغي أن تُوضع الألحان فيما شاكلها من الأشعار، فمنها ما يُبكي ويرقّق"[2]، ومما لا شك فيه أن تعريف الخليل هو تعريف موسيقي بحت، لا يُقدّم لنا أدنى تصوّر عن الإيقاع الشعري، فهو يصف ظاهرة تَكَوُّن الألحان و النّغمات الصّوتية، ويشرح ملاءمة مستوى الأصوات لأغراض الألحان.

وقد عمد النقاد و البلاغيون العرب بعد الخليل إلى إرساء مفاهيم و تصوّرات نظرية للفن الشعري، وحاولوا أن يُفسّروا ظاهرة الإيقاع في الشعر، انطلاقا من الرؤية الشمولية للظاهرة الشعرية، لذلك أتى حديثهم عن الإيقاع متضمَّنا في الموضوع العام للشعر عبر ملاحظات، تتعلق بالأثر الذي يتركه في النص، كحسن السبك، وتلاحم الأجزاء، وجرس الأصوات، يقول

---

[1] – ابتسام احمد حمدان – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – ص:25

[2] – ابن سيدة– المخصص–تح: عبد الحميد هنداوي–دار الكتب العلمية– بيروت–2006 ج6 ص:13

الجاحظ: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بأنه قد أُفرغ إفراغا واحدا، وسُبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان، كما يجري على الدهان، أما إذا كان الشعر مُستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة"[1]، ولا يخفى ما في هذا النص من تلميحات وإشارات لفاعلية الإيقاع، خاصة عندما يتحدث الجاحظ عن تلاحم الأجزاء، وسهولة المخارج، وتلاؤم الألفاظ، وغيرها من شروط تحقّق القول الشّعري، فالشعر في نظره "إنّما هو صناعةٌ وضربٌ من النّسج، وجنسٌ من التّصوير"[2]، فالجاحظ من خلال ما تقدّم يملك رؤية نقدية دقيقة، لأن ما ذكره من عناصر هو فعلا ضروريّ وفعّال في بناء النّصّ الشّعري، وهذا يُؤكّده حينما ينصّ على "أن وزن الشّعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العَروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدّ النّفوس تحدّ الألسنة بحدّ مقنع، وقد يُعرف بالهاجس كما يُعرف بالإحصاء والوزن"[3].

وكان لزاما علينا أن ننتظر ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) حتّى نشهد أوّل توظيفٍ لمصطلح الإيقاع، واستخدامه لفهم جودة الشّعر، حيث يقول:" وللشعر الموزون إيقاع، يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر، صحّة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه"[4]، فقد أورد شروطا كثيرة في نصّه هذا، كلها تتعلق بالشعر الموزون، فحتى يتوفر الإيقاع في الشعر لا بدّ من شرط الوزن أولا، مما يشكّل خلطا وتداخُلا بين مفهوم الإيقاع ومفهوم الوزن، لدى معظم

---

[1] – الجاحظ – البيان والتبيين –ص: 67/66

[2] – الجاحظ–الحيوان– تح: عبد السلام محمد هارون–مطبعة مصطفى البابي الحلبي–ط2–1965– ج3–ص:131

[3] –الجاحظ–رسائل الجاحظ، رسالة القيان– تح: عبد السلام هارون– مكتبة الخانجي– القاهرة1965–ص: 161/160

[4] – ابن طباطبا–عيار الشعر– ص:21

النقاد والبلاغيين العرب، ومن شروط تحقّق الإيقاع في الشّعر عند ابن طباطبا: حسن التركيب، واعتدال الأجزاء، وصحّة الوزن والمعنى وصوابه، وعذوبة اللفظ، وهذا ما يُعرف بالإيقاع الصوتي والإيقاع المعنوي، فيدخل في المجال الأول كل ما يتعلق بالوزن، من انتظام التفاعيل وانسجامها، وتجاور الحروف و تآلفها، واتساق أصوات الكلمات فيما بينها، واعتدال أوزانها، أما الثاني الذي أشار إليه بمفردات عدة من بينها: صواب المعنى، الفهم، صحة المعنى، فيدخل فيه كل ما يتعلق بالمعقول والمفهوم من المعاني، أما الذي يُؤلّف بين المسموع (إيقاع الصوت) والمفهوم (إيقاع المعنى)، فهو حسن التّركيب واعتدال الأجزاء، فالصلة بين الصوت وبين المعنى صلة وطيدة، تكاد تشبه الصّلة بين السّمع والبصر، "فالكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار"[1]، ويرى عبد الرحمان تبرماسين أن ابن طباطبا تناول الإيقاع بمعناه العام والخاص "ندرك أن ابن طباطبا يفرق بين الإيقاع المحسوس بحاسة من الحواس كالشم والذوق كما في العام، وبين الإيقاع المتسرب الذي لا نستطيع القبض عليه كما هو في الشعر واللغة عامة وهو الخاص، وفيه يركز على عنصر الاعتدال"[2].

أما أبوهلال العسكري (ت 395هـ) فيرى بأن "ممّا يفضل به الشّعر أنّ الألحان التي هي أهنأ اللذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة، لا يتهيأ صنعتها إلا على منظوم من الشّعر"[3]، ولا يخفى على القارئ ما في هذا التعريف من توجّه موسيقي، نلمحه في ربط مفهوم الشعر بالموسيقى والغناء، الذي يقوم أساسا على الإيقاع النغمي اللفظي، وهو ما عهدناه عند النقاد العرب المتأثرين بالفلسفة اليونانية، كالفارابي والكندي وغيرهم، وقد ذكر المرزوقي (ت421هـ) كلاما عن الإيقاع في شرحه لديوان الحماسة، جاء فيه: "تخيّرْ من

---

[1] – علي الجرجاني– الوساطة بين المتنبي وخصومه– تح: محمد أبو الفضل إبراهيم–علي محمد البجاوي–مطبعة عيسى البابي الحلبي–ط2–1966 ص:412

[2] – عبد الرحمن تبرماسين–البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر–دار الفجر للنشر والتوزيع–ط1–القاهرة–2003– ص:95

[3] – ابو هلال العسكري – كتاب الصناعتين –ص:138

لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطّبع لإيقاعه، و يمازجه بصفاءه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه "[1] ويتضح جليا أن مدار الإيقاع يكمن في جماليته، فتخيّر اللذيذ من الأوزان هو ما يُحدث الإيقاع، وهو عند المرزوقي ركن من أركان عمود الشعر، ويتلاقى هذا مع ما ذهب إليه أبو هلال العسكري وابن طباطبا في اعتبار الإيقاع يتحدّد وفقا للأثر الجميل الذي يتركه نظام الوزن في الشعر، من خلال انتظام وتوالي الحركات والسكنات.

أما الإيقاع عند ابن سينا فهو "تقدير ما لزمن النّقرات، فإن اتفق أن كانت النّقرات مُنغّمة، كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتّفق أن كانت النّقرات مُحدثة للحروف المنظم منها كلامٌ، كان الإيقاع شعريا"[2]، ولعل هذا التعريف يتفق تماما مع رأي الفارابي بأنه نقلة منتظمة على النغم، ذوات فواصل، والفاصلة هي توقّف يواجه امتداد الصوت، والوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"[3]، فكلاهما لا يُقدّم إضافة جديدة إلى ما رأيناه سابقا عند أبي هلال العسكري، والكندي وغيرهم من المتأثرين بالفلسفة اليونانية، كونه ينحو إلى الجانب الموسيقي، ولا يُوضّح معنى الإيقاع في الشّعر، لكن الإيقاع عند ابن سينا عنصرٌ أساسي في صناعة الشعر الذي يعرفه بقوله " إنه كلامٌ مُخيّلٌ مؤلفٌ من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مُساو لعدد زمان الآخر"[4]، واللاّفت في كلام ابن سينا أنه أول من وصف الشعر بالكلام المخيّل، ولم يقف في تعريفه على الوزن والقافية فقط.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) فقد أتى حديثه عن الإيقاع عبر مفهوم الشعرية من خلال ما سماه بالنظم، وقد ركز في بحوثه على ما يمكن أن نسميه بـ : إيقاع

---

[1] – المرزوقي– شرح ديوان الحماسة –دار الكتب العلمية بيروت–لبنان–ط1 – 2002م– ص: 11

[2] – ابن سينا– الشفاء–المنطق9–الشعر– تح: عبد الرحمان بدوي–الدار المصرية للتاليف القاهرة –1966 ص:81

[3] – الفارابي– الموسيقى الكبير –ص: 1086/1085

[4] – ابن سينا – الشفاء –مرجع سابق –ص: 23

المعاني، عندما ألحّ على أن تكون الألفاظ خدما للمعاني، وقد تجاوز بذلك المفهوم الكلاسيكي للإيقاع بأنه مرتبط بالوزن والقافية، مما يشكل سبقا معرفيا نادت به البنيوية في مقولاتها، وخاصة في علاقة الدال بالمدلول، فهو يرى أن "الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيها، لكان يجب في كل قصيدتين اتّفقتا في الوزن أن تتّفقا في الفصاحة والبلاغة، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كان كل كلام خيرا من كلام"[1].

لكنَّ ناقدا آخر تميّز عن من سبقه بالفصل بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، وكان أكثر تعمّقا في تأصيله لمفهوم الإيقاع ووظيفته في تحديد ماهية الشعر هو حازم القرطاجني (ت684هـ) فبالرغم من أنه لم يستخدم مصطلح الإيقاع صراحة، مُعبرًا عنه بميزان الشعر، إلا أنه كان الأقرب من غيره في توصيفه للإيقاع بمفهومه الحديث، عندما قرن بين البعد الإيقاعي والبعد التّخييلي حيث يقول "إن الشعر يتألف من التّخاييل الضرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، و تخاييل مستحبة وأكيدة، وهي تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم"[2].

والتخييل عنده يقع على أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن، وهو بدوره ينقسم إلى قسمين: تخييل ضروري وتخييل مستحب، ومما لا شك فيه أن حازما يلتقي مع ابن سينا في اعتبار عنصر التخييل مقوما من مقومات بناء الشعر" إن الاعتبار في الشعر إنما هو للتخييل، في أي مادة اتّفق"[3]، وهما بذلك يصدران عن رؤية فلسفية تكاملية، تتجاوز حدود الوزن والعروض، واللاّفِتُ هنا أن حازما "تطرّق إلى هذه الجوانب كلها من حيث هي عنصر مبدئي مقوّم لبنية الخطاب الشعري، وقسمها إلى جزأين، جعل المبادئ الأولى وزنية، والثانية خصصها للوقفات الختامية

---

[1] –عبد القاهرالجرجاني– دلائل الاعجاز– تح: محمود محمد شاكر–مكتبة الخانجي– القاهرة–د ت ص: 364

[2] – حازم القرطاجني– منهاج البلغاء –تح: محمد الحبيب بن خوجة–دار الكتب الشرقية– تونس–1966ص: 89

[3] – المرجع نفسه– ص: 82

(القافية)، إلا أنه يجمع بينهما في وحدة الهدف، وهو البعد الموسيقي للخطاب"[1]، وتتجلى أسبقية القرطاجني في بلورة تصور حديث للإيقاع من خلال تركيزه على الأساس الثاني الذي بنى عليه نظريته، وهو مبدأ التناسب الذي يظهر في كل عناصر الفن القولي: "ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ، وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد، والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد، ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض، ومراعاة المناسبة ولطف النّقلة "[2]، والتناسب عند القرطاجني مبدأ عام، يشمل كافّة مستويات الخطاب الشّعري، ولا يُرادُ به مفهوم الوحدة العضوية كما ذهب إليه بعض الباحثين، بل تناسب الحرف مع اللفظ، وتناسب المعنى، وتناسب الغرض و الوزن، وهو يتولّد من العناصر المتقابلة، ابتداء من الأصوات اللغوية المفردة، وانتهاء بالتّراكيب المبنية على نسق معيّن، في صورة تناظرية، والتّشاكل مصطلح مرادف للتناسب كما في قوله "كلّما وردت أنواع الشّيء وضروبه مرتّبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النّفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[3]، ويحدّد جابر عصفور ثلاثة مستويات للتناسب عند القرطاجنّي "مستوى لفظيّ نابعٌ من تآلف المعطيات اللفظية للكلمات، ومستوى معنويّ نابع من تآلف المعطيات الدّلالية للمعاني الجزئية، وعندما يتجاوب هذان المستويان معا، يشكّلان الشّكل النّهائي أو المستوى الثّالث لتناسب القصيدة و وحدتها المركّبة"[4] وممّا تجدر الإشارة إليه، أنّ نظريّة حازم القرطاجنّي البلاغيّة التي تفرّد بها، نادت بتبنّي مبدأ التّناسب بالموازاة مع مبدإ التّخييل، دون فصل أحدهما عن الآخر، كما أكّد ذلك في أكثر من موضع من كتابه (منهاج البلغاء)، بالإضافة إلى أنّه درج على استعمال مصطلح (المحاكاة) مرادفا لمصطلح التّخييل، كما في قوله "واعلم أنّ منزلة حسن اللّفظ المحاكى به، وإحكام تأليفه من

---

[1] – الطاهر بوزبر– أصول الشعرية العربية –منشورات دار الاختلاف لبنان –ط1–2007م ص: 104

[2] – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء– ص: 364

[3] – المرجع نفسه ص: 245

[4] – جابر عصفور– مفهوم الشعر–الهيئة المصرية العامة للكتاب–ط5–1995–ص: 345

القول المحاكى به، ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصّور التي يمثّلها الصّانع، فلذلك كانت الحاجة في هذه الصّناعة إلى اختيار اللّفظ، وإحكام التّأليف أكيدة جدا"[1]، ومن هنا ندرك أنّ جهود القرطاجنّي كانت رائدة في مجال الإيقاع، فهو الذي فتح البنية الوزنيّة، واستطاع أن يجعل منها عنصرا فاعلا لبناء الصّورة الشّعرية، ومن ثمّ نبّه إلى التّقاطع الحاصل بين الإيقاع والمعاني والأغراض داخل النص الشّعري، ويُورد جابر عصفور شهادة نقديّة في حقّ القرطاجنّي، يقول فيها "إنّ ما يطرحه حازم هنا، هو المحاولة المنهجيّة الوحيدة في التّراث لإقامة تصوّر نقديّ للوزن الشّعري، لا يفارق الإطار النّظري العام لمفاهيم الشّعر، ولقد وصل حازم إلى هذا المستوى بفضل حرصه على مفارقة المفاهيم اللغويّة الجزئيّة عند العروضيّين، والإفادة من الأصول النّظريّة الفنّية التي طرحها الفلاسفة في كتبهم المختلفة، وبذلك وصل حازم إلى ما لم يصل إليه العروضيّون أنفسهم"[2].

ولا نكاد نجد بعد حازم القرطاجنّي من أضاف لفكرة الإيقاع في النّقد العربي القديم، فمُعظم من جاء بعده كان إمّا شارحا لمقولات من سبقه، أو مُعيدا مُكرّرا لها كما هو الحال عند السجلماسي (ت 704هـ) فقد كان مُردّدا لآراء النّقّاد المتأثّرين بالفلسفة اليونانيّة، فهو في تعريفه للشعر يقول: "الشعر هو الكلام المُخيّل المؤلّف من أقوال موزونة، متساوية، وعند العرب مقفّاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية، هو أن يكون كلّ قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعيّة، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مُقفّاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كلّ قول منها واحدة "[3]، ولا يخفى على القارئ أنّ هذا التّعريف لا يحمل مفاهيمَ جديدة، فمعظم ما جاء فيه من أفكار، تردّدت عند القرطاجني، وابن سينا، وابن طباطبا، وغيرهم ممّن تأثّروا بالفكر الأرسطي ونظريّة المحاكاة.

---

[1] – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء –ص: 129

[2] – جابر عصفور – مفهوم الشعر –ص: 332

[3] – السجلماسي–المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع–تحقيق علال الغازي–مكتبة المعارف–الرباط المغرب–ط1–1980– ص: 218

وعلى العموم، يمكننا – ونحن في نهاية هذا المبحث– أن نقول أن النّقّاد العرب القدامى، كانوا على درجة كبيرة من الوعي بمفهوم الإيقاع، فلم ينشغلوا فقط بتعريف الوزن، والبحث في مستوياته العروضية، بل حاولوا أن يتجاوزوه بإبراز الخصائص المكوّنة للإيقاع الدّاخلي، كالتّناسب، والتّناسق، والتّجانس، والتّوازن، وغيرها من العناصر المشكلة للإيقاع الصّوتي، " إلا أنّهم حصروها في مجالها الخارجي، فإذا ما حاولوا تذوّقها، أخرجوها من محيطها الذي نشأت فيه، وأخضعوها لمنطقهم خارج البنية العامّة للنّص، ثمّ تعاملوا معها على أنّها جوانب منفصلة بعضها عن بعض، ممّا أفقدها حيويّتها وتفاعلها، فتحوّلت إلى صفات جامدة ساكنة"[1].

[1] - ابتسام أحمد حمدان – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – ص: 89

المطلب الثّاني: الإيقاع في النقد الحديث

أنتجت الثّورة العلميّة في العصر الحديث اتّساعا معرفيّا في شتّى المجالات والعلوم المادّية منها والاجتماعية، والإنسانية والأدبيّة، مُفرزة ثراء معرفيّا، كان له الأثر الكبير في تغيّر المفاهيم والمصطلحات، وقد عرف مفهوم الإيقاع لدى النّقّاد المحدثين تغيّرا نسبيّا، باتّجاهه لملامسة مستويات أخرى أكثر عمقا وتغلغلا في النّسيج الشّعري، كالمستوى الصّوتي والمستوى البلاغي والدّلالي، واتّجه البحث في مسائل لها علاقة بمورفولوجيّة اللغة والخطاب الشّعري، كقضايا النّبر والكمّ التّنغيم وغيرها من المسائل ذات الصلات المشتركة بين علوم اللغة والأدب والنّقد، وقبل أن نشرع في البحث عن مفهوم الإيقاع عند النّقّاد العرب المُحدثين، لا بأس أن نعرّج على مفهومه عند الباحثين الغربيّين باعتبار أن الفكر العربي النّقدي الحديث بصفة عامّة استند بالأساس في بلورة خصوصيته المنهجية والإجرائية، إلى جهود النّقاد الغربيين والمدارس النقدية التي ظهرت في العصر الحديث.

فمصطلح الإيقاع (RHYTHM) اشتقّ من جذر لغوي يوناني يعني التّدفق والجريان، والمقصود به عامّة، هو التّواتر المتتابع بين حالتي الصّوت والصّمت، أو النّور والظّلام، أو الحركة والسّكون أو القوّة و الضّعف أو الضّغط واللّين، أو القصر والطّول، أو الإسراع والإبطاء"[1]، ويعتبره (يوري لوتمان–Youri Lotman –1922–1993) بأنّه أساس البنية الشعرية، والذي ينبني بالأساس على خاصيّة التّكرار (التّردّد) التي يرى بأنّها "هي بعينها ما يُحدّد معنى الإيقاع"[2]. وحين يتعلّق الأمر بتحديد مفهوم الإيقاع الشّعري، فإنّ لوتمان يعتبره ظاهرة من نوع مختلف " فإيقاعيّة الشّعر قد تعني التّكرار الدّوري لعناصر مختلفة في ذاتها، متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل، بغية التّسوية بين ما ليس بمتساوٍ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التّنوّع، وقد تعني تكرار المتشابه، بغية الكشف عن الحدّ

[1] – هلال الجهاد – جماليات الشعر العربي–مركز دراسات الوحدة العربية– بيروت– لبنان – ط1– 2007– ص:74

[2] – يوري لوتمان–تحليل النص الشعري–بنية القصيدة–تر :محمد فتوح احمد– دار المعارف– القاهرة–1995– ص:70

الأدنى لهذا التّشابه، أو حتّى إبراز التّنوّع من خلال الوحدة "[1]، أمّا الفيلسوف الفرنسي (إيتيان سوريو-Etienne Souriau-1892-1979)، فقد عرّف الإيقاع بأنّه "تنظيم متوالٍ للعناصر، متغيّرة كيفيّا في خطّ واحد، بصرف النّظر عن اختلافها الصّوتيّ "[2]، ولعلّه في تعريفه هذا يؤكّد على خاصيّة التّناسق والنّظام والانسجام التي ينبني عليها الإيقاع.

بينما نجد مفهوم الإيقاع لصيقا بالمعنى في تعريف (ت.س إليوت Thomas Stearns Eliot -1888-1965) الذي يعتبر أنّ الإيقاع "يمكن أن يُولّد الفكرة والصّورة"[3]، ولعلّ التعريف الأكثر دقّة هو ما جاء به الباحث الأنكليزي (ريتشاردز Richards-1893-1979) فهو يرى بأنّ الإيقاع "سابق للموسيقى والشّعر، وهو النّسيج الذي يتألف من التّوقعات والإشباعات، أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولّدها سياق المقاطع"[4]، وتُعتبر جهود ريتشاردز مرجعا للكثير من الباحثين العرب في مجال الإيقاع، وخاصة منهم شكري عيّاد وبسّام السّاعي وغيرهما...

ويندرج مصطلح الإيقاع عند النّقّاد العرب العرب المُحدثين في كونه أكثر المصطلحات تداوُلا في الخطاب النّقدي الحديث، لكن وبالرّغم من ذلك، فإنّ مدى اختلافهم في ضبط تعريف محدد له كبير جدا، يصل في بعض الأحيان حدّ التّناقض بين المفاهيم، ولعلّ ذلك يرجع إلى اتّساع مفهوم الإيقاع في حدّ ذاته، وشموليّة تداوله في مختلف العلوم الإنسانية والمادّية والعلميّة ، فالمصطلح واحد ، لكن المفاهيم مختلفة ومتنوّعة، وبحكم انفتاح النّقّاد العرب المحدثين على الثّقافة الغربيّة واطّلاعهم على الجهود المتقدّمة في مجال الإيقاع، فقد اختلفوا في تناولهم له و فهم أسسه، تبعا لاختلاف مشاربهم واتجاهاتهم.

---

[1] – المرجع السابق – ص: 71/70

[2] – عز الدين اسماعيل – الأسس الجمالية في النقد العربي –دار الفكر العربي– ط3– 1974– ص:122

[3] – إليوت– في الشعر والشعراء–تر: محمد جديد– دار كنعان للدراسات والنشر– دمشق– ط1– 1991– ص: 42

[4] – ريتشاردز– مبادئ النقد الأدبي –ترجمة محمد بدوي –المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة–ط1 –2005 ص: 188

وقد برز محمد مندور (1907–1965) كأحد النّقّاد الأوائل الذين بحثوا في مفهوم الإيقاع فقد اعتبره أحد عنصرين يقوم عليهما الشّعر بصفة عامّة، بالإضافة إلى الكمّ، والمقصود بالكمّ كما شرحه "كمّ التّفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما"[1]، ويُقسّم مندور الشّعر إلى ثلاثة أقسام: كمّيّ وارتكازيّ ومقطعيّ، فالشّعر الكمّي يعتمد على التفاعيل في تكوينه البنيوي، التي تتكوّن بدورها من مقاطع غير مرتكز عليها، وكمثال على ذلك اعتبر مندور أنّ الشّعر اليوناني واللاتيني القديم هو شعر كمّيّ، أما الشّعر الارتكازيّ فهو ما تكوّن من تفاعيل ومقاطع، بعضها مرتكز عليها كما هو الحال في الشّعر الانكليزي، والشّعر المقطعيّ هو ما انبنت وحداته على مقاطع غير مرتكز عليها كما هو الحال في الشّعر الفرنسيّ الذي اعتبره وحده من يُمثّل الشّعر المقطعي بعيدا عن الكمّ والارتكاز، وفي سعيه لإيجاد تعريف دقيق لمصطلح الإيقاع يقول مندور: "الإيقاع يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتيّة أو تردُّدها على مسافات زمنيّة متساوية أو مُتجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات، ثمّ نقرت رابعة أقوى من الثالثة السّابقة، وكرّرت عملك هذا، تولّد الإيقاع من رجوع النّقرة القويّة بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولّد الإيقاع من مُجرّد الصّمت بعد كلّ ثلاث نقرات"[2]، وحين يصل مندور إلى الشّعر العربي يصفه بأنّه يعتمد على الكمّ من خلال مقاطعه التي أثبتت وجودها في اللّغة العربيّة، لكنه لا ينفي وجود الارتكاز (النّبر)، بل لا بُدّ منه وهو "عنصر أساسيّ في الشّعر العربيّ، بل عنصر غالب، ومن تردّده يتولّد الإيقاع"[3]، ويبدو مندور مُتردّدا وغير واضح في رؤيته لثنائيّة الكمّ والنّبر في الشّعر العربيّ، تكاد تصل حدّ التّناقض في بعض الأحيان، فمرّة يصف الشّعر بأنّه شعر ارتكازيّ نبريّ كما رأينا، ومرّة أخرى يُقلّل من شأن النّبر كما في قوله: "إنّ الشّعر العربيّ لا يُمكن أن نسمّيه شعرا ارتكازيّا"[4]، ليخلُص في الأخير إلى التّوفيق

[1] – محمد مندور– في الميزان الجديد–مؤسسات ع.بن عبد الله للنشر – تونس – ط1 –1988 – ص: 257

[2] – المرجع نفسه – ص: 257

[3] – المرجع نفسه– ص: 264

[4] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

بين ظاهرتي: الكمّ والنّبر في الشّعر العربيّ، والإقرار بوجودهما معا، قائلا: "فالشعر العربيّ يجمع بين الكمّ والارتكاز، وربّما كان هذا سبب تعقّد أوزانه"[1].

وقد شغلت قضايا النّبر والكمّ ونظام المقاطع، تفكير النّقّاد العرب المُحدثين، والباحثين منهم في مجال اللغة والإيقاع، وخاصّة المُطّلعين منهم على النّظريّات الغربيّة، بحُكم دراستهم في الجامعات الأوربية، ومن الباحثين المُهتمّين بهذه القضايا نجد إبراهيم أنيس (1906-1977) الذي استبعد النّبر كخاصّيّة بنائيّة للشّعر العربيّ "فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النّبر في اللّغة العربيّة كما كان يُنطق بها في العصور الإسلامية الأولى، إذ لم يتعرض له أحد من المؤلّفين القدماء"[2]، وقد فضّل أنيس استعمال مصطلح موسيقى الشّعر في دراسته للإيقاع، فلم يرد مصطلح الإيقاع عنده إلا من خلال إشارات عابرة، وكأنّه قد استعاض بهذا عن ذاك، فهو يقول : "وللشّعر نواح عدّةً للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وتردّد بعضها بقدر مُعيّن منها، وكلّ هذا ما نسمّيه بموسيقى الشّعر"[3]، وما يُميّز الشّعر عن النّثر- في نظر أنيس- هو "النّغمة الموسيقية الخاصّة التي يُراعيها المُنشد، والتي تُعرف في اللّغة الأنجليزية (intonation) أي موسيقى الكلام وهي تدلّ على اختلاف درجة الصّوت عند النّطق بالكلمات والمقاطع"[4]، ومن هنا يتّضح أنّ رُؤية إبراهيم أنيس للإيقاع ترتكز على مستوى الأداء بالدّرجة الأولى، أي على حركيّة الإيقاع، مُتمثّلة بما سمّاه بالنّغمة الموسيقية التي تبرز أثناء الإنشاد، والتي اعتبرها، بالإضافة إلى نظام توالي المقاطع، شرطا أساسيّا في بناء موسيقى الشّعر، "فتتكوّن موسيقى الشّعر العربي إذن من عنصرين رئيسيين:

أ- ذلك النّظام الخاصّ في توالي المقاطع

---

[1] – المرجع السابق– الصفحة نفسها

[2] – ابراهيم أنيس – الأصوات اللغوية –مطبعة نهضة مصر – ط5 – 1975 – ص: 99

[3] – ابراهيم انيس – موسيقى الشعر –ص: 06-07

[4] – ابتسام أحمد حمدان . الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ص: 34

ب- مراعاة النّغمة الموسيقيّة الخاصّة (intonation) في إنشاده "[1]

أمّا مفهوم الإيقاع عند شكري عيّاد (1921-1999) فقد لخّصه في قوله "هو عبارة عن تردّد ظاهرة صوتيّة ما على مسافات زمنيّة، مُحدّدة النّسب، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرّد صمت"[2]، ويُعتبر شكري عياد من المُتحمّسين لتبنّي مصطلح "موسيقى الشعر" شأنه شأن الكثيرين من النّقاد كإبراهيم أنيس وسيد البحراوي وعبد العالي المجذوب وغيرهم، ويندرج مفهوم الإيقاع عنده باعتباره "عنصرا أساسيا في الفنون كلّها، وهو الحركة المنتظمة في الزّمن، مرتبط بالتّكرار، ويقوم على عاملين: أحدهما جسميّ (أي التّحرّك العضوي الذّاتيّ للجسم) كحركة القلب، والثاني اجتماعي، مرتبط بتنظيم العمل"[3]، ويبدو أن هذا التعريف عام، ينفتح على مفهوم الإيقاع في الفنون كلها، ولا يعطي تصوّرا محددا لماهية الإيقاع في الشعر بصفة خاصة، أما مفهوم الإيقاع الشّعري عنده فإنّه يتّبع خصائص اللغة التي يُقال فيها، وطبيعته تتحدّد على أساس هذا الاختلاف بين لغة وأخرى، وهو من منظوره "ليس شيئا فيزيائيا، وليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها، وإن نسبناه إليها، إنّما هو في الواقع، إيقاع للنشاط النّفسي، الذي من خلاله ندرك لا صوت الكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور" [4]، فالصّوت في حدّ ذاته لا يكتسب قيمة إيقاعيّة، إنّما تتشكل هذه القيمة من التأثير الذي يُحدثه في نفس المتلقي.

وترى ابتسام حمدان أن شكري عياد قد حدّد الإيقاع الصوتي من خلال ثلاثة عناصر: "أوّلها المقاطع التي تستغرق كمّا من الزّمن في أثناء النّطق بها، وثانيها التّنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التّكلّم من إخبار أو استفهام أو تعجّب، وآخرها النّبر الذي يُساعد على إبراز ما يعتبر المتكلّم أنه الجزء الأهمّ في الكلمة أو الجملة"[5]، ويميّز شكري عيّاد بين

---

[1] – ابراهيم انيس –موسيقى الشعر –ص: 149

[2] – شكري عياد –موسيقى الشعر العربي –دار المعرفة – القاهرة – ط2 – 1987 – ص: 60-61

[3] – شكري عياد – مدخل إلى علم الأسلوب –دار العلوم للطباعة و النشر – الرياض – ط1 – 1982– ص: 53

[4] – شكري عياد–موسيقى الشعر العربي –ص: 156-157

[5] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – ابتسام أحمد حمدان . ص: 40

الإيقاع الشّعري و الإيقاع الموسيقيّ من خلال ارتكاز الأوّل على النّبر، بينما لا يُمثّل النّبر في الإيقاع الشّعري منطلقا أساسيا، وعندما ينتقل للحديث عن الإيقاع في الشعر فإنه بدوره يُميّز بين نوعين من الإيقاع الشّعري "نوع يقوم على وحدات متساوية في مجموعها، وإن لم تكن ثمّة نسبة مُحدّدة بين الأجزاء التي تتكوّن منها هذه الوحدات، ونوع يقوم على وحدات يتألف كل منها من أجزاء بينها بنسب محدّدة"[1]، وقد جاء هذا التّمييز في خضمّ حديثه عن المقارنة التي عقدها بين أنواع الأعاريض للغات المختلفة، واعتبر أنّ النّوع الأول "يمثّله العروض الفرنسي، أمّا النّوع الثّاني فيظهر في الأعاريض الكمّية و النّبرية على السّواء"[2]، ليخلص في نهاية بحثه بخلاصة مفادها أن "الإيقاع الشّعري يقوم على دعامتين من الكمّ والنّبر"[3].

أمّا الباحث عز الدين إسماعيل (1929–2007) فقد مثّل للإيقاع بمخطط هندسي مختلف الألوان كما هو مبيّن:

أصفر	أحمر	أصفر	أحمر	أصفر	أحمر

ففي الشّكل على بساطته تتمثّل سبعة قوانين هي :

1–النّظام: وهذا واضح في التّرتيب الذي سارت فيه الخطوط الملوّنة بالأحمر والأصفر

2–التّغيّر: و يتمثّل في أنّ اللّون الواحد لا يملأ المساحة كلّها ، ولكن هناك تغيير من لون إلى آخر.

[1] – موسيقى الشعر – شكري عياد – ص : 59

[2] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[3] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

3-التّساوي: و يتّضح في تساوي الخطوط.

4-التّوازي: وهو في توازن هذه الخطوط .

5-التّوازن: وهو أنّ كلّ خطّ ملوّن بالأصفر يتوازن و يتعادل مع خطّ مُلوّن بالأحمر.

6-التّلازم: وهو أنّ في كلّ خطّين متجاورين تلازُما.

7-التّكرار: ويتمثّل في تكرار الوحدة المكوّنة من خطّين.

فالإيقاع حسب عز الدين إسماعيل يقوم أساسا على هذه القوانين السبعة التي لا تعمل منعزلة بعضها عن بعض، فهي تعمل جميعا في وقت واحد، وعملها المتلازم جميعا يُنتج ما نسمّيه بالإيقاع[1]، وبالرّغم من أنّ الباحث تحاشى الحديث عن ماهية الإيقاع كمصطلح فنّي ملازم للشّعر، ولم يُقدّم تعريفا نظريّا واضحا له، مُكتفيا بقوله :" الإيقاع هو الصّورة المُجرّدة من هذه القوانين"[2]، إلاّ أنّ تصوّره للميكانيزمات المتحكمة في حركيّة الإيقاع كانت واضحة ومُمثّلة في الخطاطة المذكورة سابقا، ولعلّه كان يتبنّى الفكرة القائلة بضبابيّة هذا المصطلح واتّساع آفاقه، ممّا يشكّل صعوبة في ضبط تعريف محدد له "فصورة الإيقاع ندركها إدراكا حسّيّا مباشرا، ولكنّنا حين نحاول تحليل هذا الإدراك، فإنّنا لا محالة مضطرّون إلى الكشف عن هذه القوانين"[3].

أما كمال أبي ديب (ولد سنة 1942) فيرى أنّ الإيقاع هو "الفاعليّة التي تنقل إلى المتلقّي ذي الحساسيّة المرهفة، الشّعور بوجود حركة داخليّة، ذات حيويّة متنامية، تمنح التّتابع الحركي وحدة نغميّة عميقة، عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركيّة، تختلف تبعا لعوامل مُعقّدة "[4]، ويطفح هذا التّعريف بمصطلحات لها علاقة

---

[1] – ينظر: عز الدين اسماعيل – الأسس الجمالية للنقد العربي– ص: 122–123

[2] – المرجع نفسه – ص:123

[3] – المرجع نفسه– الصفحة نفسها

[4] – كمال أبو ديب– في البنية الإيقاعية للشعر العربي –دار العلم للملايين–بيروت– ط1– 1974– ص:230–231

بالدّيناميّة والحركيّة من مثل: الفاعلية، حركة داخليّة، حيويّة متنامية، التّتابع الحركي، الكتلة الحركيّة ...، ولا شكّ أنّ هذه الحركيّة لا تتجلّى إلاّ في لحظة التّلقّي بين النص والقارئ، نافية صفة الجمود عن الفعل الإيقاعي.

والحقيقة أنّ جهود كمال أبي ديب في مجال الإيقاع تندرج –كما وصفها هو نفسه– ضمن المشروع البديل لنظريّة الخليل العروضية، ومفهوم الإيقاع عنده وثيق الصّلة بالنّبر، يقول "الإيقاع يرتبط ارتباطا جذريّا بتميّز وحدة أوّليّة، أو نواة زمنيّة يقع عليها النّبر"[1]، لكنّه في الوقت نفسه، لا يُلغي الأساس الكمّي، بل يُعطيه دوره في صناعة الإيقاع، "فالكمّ بشكل عام كتلة حركيّة، لاتخلق إيقاعا، وتحتاج إلى النّبر ليعطيها طبيعتها الحيويّة، وتركيبها الموسيقي، والنّبر عنصر الحيويّة في الإيقاع، لا يأتي اعتباطا ورغم الحرّية الكبيرة في تحديد مواقعه، فإنّه جذريّا يرتبط بكمّ الكتلة الحركيّة لارتباطه بالتّتابع الأفقي لنواها المؤسسة"[2]، ونجد تفاصيل مشروع كمال أبي ديب الإيقاعي في كتابه: (في البنية الإيقاعية للشعر العربي– نحو بديل جذري لعروض الخليل)، هذا المشروع الذي ينظر إلى الشّعر العربي باعتبار يتأسس على النّظام النّبري، ويشنّ فيه الكاتب حربا على نظريّة الخليل العروضيّة التي وصفها بالقصور والعجز.

إنّ النّظريّة التي نادى بها كمال أبو ديب تتأسّس على ثلاثة مصطلحات جديدة اعتمدها في النّظام المُقترح وهي:[3]

أ– النّواة الإيقاعيّة (فا) و (علن) ـ بديلا عن السبب والوتد في النظام الخليلي.

ب–الوحدة الإيقاعية (فعولن) وَ(فاعلن)ـ بديلا عن التّفعيلات العروضيّة.

ج–التشكّل الإيقاعي ـــ بديلا عن البحور الشّعريّة الخليليّة.

---

[1] – المرجع السابق – ص: 232

[2] – المرجع نفسه – ص: 306

[3] – ينظر: المرجع نفسه – ص: 48

ويعترف كمال أبو ديب بجهود من سبقه في البحث في مجال النّبر، وإرساء قواعده قائلا: "تدين دراسة النّبر لجهود إبراهيم أنيس في تحليل النّبر اللّغوي، وجهود مندور في تحليل النّبر الشّعري، لكن الناقد الذي اتّخذ جهود أنيس منطلقا (محمد النويهي)، لم يصل بدراسة النّبر الشّعري درجة عالية من الشّمول، أمّا جهود مندور كما هي منشورة، فقد وقفت عند حدود لم تستطع أن تتجاوزها"[1].

ونختم هذا المبحث بالحديث عن تجربة أخرى في مجال الإيقاع، تبنّت مشروعاً أكثر جُرأة، من ناحية الطّرح، والتّجنّي على الخليل ونظريّته العروضيّة، من مشروع أبي ديب الإيقاعي، ويتعلّق الأمر ببحوث محمد العيّاشي، والتي بثّ أُسسها في دراستين هما: نظريّة إيقاع الشّعر العربي (1967)، وكتاب الكمّيات اللّفظيّة والكمّيات الإيقاعيّة للشّعر العربي (1987).

ويزعم العيّاشي أنّه يحمل مشروعا يتبنّى نظريّة بديلة عن نظريّة الخليل، لكن الباحث لا يُقدّم لنا تعريفا واضحا للإيقاع يبني عليه أسس تصوّراته لمشروعه الجديد، مُكتفيا بوصفه بأنّه "مُصطلح يستعصي على التّعريف الدّقيق، الأمر الذي يجعله على صلة وثيقة بالمُتلقّي، فالإيقاع لا يُدرك إلا فرديّا وشخصيّا ومن خلال اللحظة الآنية، فما يُدركه المتلقّي (أ) غير ما يُدركه المتلقّي (ب)، بل إنّ الشّخص الواحد لا يُدرك عادة في نفس النّص ذات الظّواهر الإيقاعيّة في قراءتين مُختلفتين، ومرجع ذلك أنّ القراءة ترتبط باللّحظات التي تُقرأ فيها، وبالأشخاص وحساسيّتهم وثقافاتهم و تأويلاتهم"[2]، وفي موضع آخر يُحاول العيّاشي ربط مفهوم الإيقاع بالحركة " فالإيقاع هو ماتُوحِي به حركة الفرَس في سيْره وعدْوه، وخطوة النّاقة، وما شاكلَ ذلك لخضوعِ تلك الحركة في سيْرها إلى مبادِئ لا تفريط فيها"[3]، ويستمرّ الباحثُ في إبراز المبادئ التي تُنظّم حركة الإيقاع، فهي حسب نظره، أربعةُ مبادئ،

---

[1] – المرجع السابق – ص: 289

[2] – ينظر: محمد علوان سالمان– شعر الحداثة –دراسة في الإيقاع – ص: 36

[3] – محمد العياشي– نظرية إيقاع الشعر العربي – المطبعة العصرية– تونس– 1967–ص:42

هي:" النّسبةُ في الكمّيّات، والتّناسُبُ في الكيفيّات، والنّظام، والمُعاودة الدّوريّة، وهي تلك لوازمُ الإيقاع "[1].

والواضح من خلال هذه الشّواهد أنها لا ترقى إلى درجة تمكّنها من توضيح الرؤية الذّاتيّة والتّصوّر الشّخصي لمفهوم الإيقاع، كإطار نظريّ يمكن الانطلاق منه لتبنّي مشروع نقديّ كبير، كالذي روّج له العيّاشي في دراساته، " فالعيّاشي لم يخرج علينا بتعريف مُحدّد للإيقاع، ومرجع ذلك إلى أنّ الفكرة لديه مُذبذبة، غير مُتأصّلة في وُجدانه"[2]، بل قد تصل في بعض الأحيان إلى درجة التّناقض كما في قوله "الأداء للإيقاع كاللفظ للمعنى" أي شرط جوهري، إذ لا فائدة للفظ دون معنى، ثمّ يقول في موضع آخر "حركة الأداء ثانويّة بالنّسبة إلى حركة الإيقاع"[3].

أمّا على مستوى نظريّته الإيقاعيّة كما سمّاها في كتابه (نظريّة الإيقاع في الشّعر العربي الحديث) فإنّها تنبني على اعتبار الإيقاع الشّعري مرتبطا ارتباطا وثيقا بالإيقاع الموسيقي، مُقترحا بذلك مُصطلحات جديدة، تتناسب مع توجّهه الموسيقي في الدراسة، فيستعيض عن التّفعيلة بمصطلح الدّورة الإيقاعيّة، وعن مصطلح الزّحاف بمصطلح التّسهيل، وعن مصطلح البحر بمصطلح الإيقاع، وعن مصطلح الدّوائر العروضية بمصطلح الأهرامات"[4]، وما يُلفت الانتباه –ونحن بصدد استعراض جهود العياشي في مجال الإيقاع– هو تلك الحدّة التي واجه بها نظريّة الخليل العروضية، واصفا إيّاه بأنّه "لم يزد في عروضه على أن قام بدراسة سطحيّة للإيقاع الشّعري العربي، لا تزيد على أنّها خير من لا شيء"[5]، ويصل الأمر به إلى درجة التّجنّي والاتّهام، ممّا يتنافى في الحقيقة مع أدبيّات البحث العلمي، كما في قوله: "فقد أضرّ الخليل بن أحمد بعلم الإيقاع الشّعري...، وما علم

---

[1] - المرجع السابق – ص: 42

[2] – محمد علوان سالمان – شعر الحداثة، دراسة في الإيقاع –ص: 35

[3] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[4] – المرجع نفسه – ص: 33–34

[5] – محمد العياشي – نظرية إيقاع الشعر العربي–ص: 21

العروض في حقيقته إلا نتاج خزعبلات الخليل ...، وهو بمثابة مجموعة من الأغلاط ...، ولا غاية من رسم الخليل للدّوائر، إلا ليكون لعلم العروض ناموس كالذي لعلم السّحر، وأسرار الحروف والطّلاسم"*، وقد علّقت ربيعة الكعبي في كتابها (العروض و الإيقاع) على هذا الهجوم الذي شنّه العيّاشي على الخليل بن أحمد، والذي امتدّ إلى غيره من الباحثين في مجال الإيقاع، من العرب والمستشرقين قائلة : "ولا يتردّد العيّاشي في تخطئة الخليل وغويار وغيرهما من العرب والمستشرقين، وكذلك الفلاسفة اليونانيّين، بل ويرميهم بالجهل بأمور ليست من اختصاصهم، وبالتّطفّل على ميادين الشّعر والموسيقى والإيقاع ، وتعمُّدهم التّمويه والتّغرير وتورُّطهم في الغشّ"[1].

وخلاصة القول أنّ الباحثين المحدثين العرب، والذين تناولوا مسألة الإيقاع الشّعري حاولوا أن يوفّقوا بين الدّراسة العروضية كما قنّنها الخليل بن أحمد، وبين الإيقاع الدّاخلي الذي يهتمّ بالمستوى الصّوتي ودراسة المتغيّرات الدّاخلية في القصيدة من خلال علاقات التّقابل والتّوازي، والانسجام بين الوحدات الصّوتيّة المُشكّلة لإيقاع الكلمة، كما أفرز احتكاكهم بالمدارس النّقديّة الغربيّة بروز قضايا النّبر والكمّ والتّنغيم ونظام المقاطع، والتي شغلت اهتمامهم، وحاولوا مُقاربة هذه القضايا مع واقع الشّعر العربيّ وخصوصيّته، ممّا أفرز ظهور بعض المشاريع المتفرّدة في مجال الإيقاع، كمشروع أبي ديب، والعيّاشي وغيرهما.

* جمعت هذه الأقوال في هامش الصفحة 31 من كتاب شعر الحداثة – دراسة في الايقاع – محمد علوان سالمان

[1] – ربيعة الكعبي– العروض و الإيقاع –مركز النشر الجامعي – تونس – 2006 – ص: 257

المطلب الثّالث: بين الوزن والإيقاع

يُعرّف قدامة بن جعفر الشّعر بأنّه " قولٌ موزون مُقفّى، يدلّ على معنى"[1]، ولا شكّ أنّ هذا التّعريف يُعتبر من أقدم المقولات التي حاولت رسم حدود الشّعر، وتمييزه عن أنواع القول الأخرى، كما أنّ السّياق العامّ الذي أورد فيه قدامة بن جعفر هذا التّعريف، يُثبت أنّه كان بصدد وضع إطار معرفيّ لهذا الفنّ، فقد سبقه بقوله "إنّ أوّل ما يُحتاج إليه في شرح هذا الأمر، معرفة حدّ الشّعر الجائز عمّا ليس بشعر"[2]، فالوزن والقافية ركنان من أركان الشّعر، بهما يتّصف ويتمايز، يقول ابن رشيق :" اللّفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا حدّ الشّعر"[3]، ومنه فمفهوم الشعر مُرتبط عند القدماء بمفهوم الوزن، "ومازالت حتّى الآن أصناف منه تخضع إلى هذا الوزن بصفة تقليديّة أو مجددة"[4]، ولقد تردّد مُصطلح الوزن كثيرا في كتابات النّقّاد العرب القُدماء، بالمُقابل غاب مُصطلح الإيقاع لديهم إلا نادرا، ويعزو مُعظم الباحثين ذلك إلى أن مصطلح الإيقاع وليد الاحتكاك بالثّقافات الغربيّة، في حين يُقابله في تُراثنا النّقدي مُصطلح الوزن والعروض والنّظم ...، يقول الدكتور مصطفى حركات:" النّقّاد العرب لم يستعملوا إلا كلمة الوزن عند دراستهم للشّعر، واللّغويّون استعملوا المصطلح نفسه في تقنينهم للأشكال الصّرفيّة، أمّا الإيقاع فهو غائب أو شبه غائب من معجم أهل البلاغة أو أصحاب فنّ الشّعر وعلماء الكلمة، وما نُشاهده اليوم من تواتر لهذه المفردة في خطاب الباحثين، وحتّى في الكلام العادي، فهو ناتج عن التّأثّر بالثّقافة الغربيّة، التي أصبحت تستعمل هذا المصطلح في كلّ المجالات، تارة كمرادف للتكرار، وتارة كأخ للسّرعة، وأحيانا بدون معنى مضبوط"[5]، ولا يتمحور الخلاف حول توظيف المصطلح فحسب، بل يتعدّاه إلى جدليّة تبنّي المفهوم، وما علاقة الوزن بالإيقاع ؟ وما مدى احتواء أحدهما الآخر؟ وكيف

---

[1] – قدامة بن جعفر– نقد الشعر– تح: محمد عبد المنعم خفاجي– دار الكتب العلمية– بيروت– لبنان– ص: 64

[2] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها –

[3] – ابن رشيق – العمدة –ج1 – ص: 51

[4] – مصطفى حركات – أوزان الشعر –ص: 06

[5] – مصطفى حركات – نظرية الإيقاع –ص: 12

تتبلور رؤية النّقّاد لهما ؟ كلّ هذه التّساؤلات سنحاول الإجابة عنها، لكن في البداية يجب أن نحدّد مفهوم الوزن أوّلا، وماذا تعنيه هذه الكلمة في المعجم اللّغوي، وما هو مدلولها الاصطلاحي في مجال الدراسات الإيقاعية؟

أ –مفهوم الوزن

لغة: يطالعنا لسان العرب في مادّة (وزن) بالتّعريفات التالية: "وزن فلانٌ الدّراهم وزنا بالميزان، وإذا كاله فقد وزنه أيضا، ويُقال: وزن الشّيء إذا قدّره ...، وأوزان العرب: مابنت عليه أشعارها، واحدها وزنٌ، وقد وزن الشّعر فاتّزن"[1]. ويقول الزّمخشريّ: "الوزن من: وزنه وزنا و زنة، ووازن الشّيءُ الشّيءَ: ساواه في الوزن، ومن المجاز: استقام ميزان النّهار: انتصف، وكلامٌ موزونٌ وتقول زن كلامك ولا تزنه"[2].

اصطلاحا: إذا عُدنا إلى تعريفات العرب القُدماء لمفهوم الوزن فإنّنا نعثر على تعريف لابن رشيق، لا يكاد صاحبه يُوضّح لنا مالمقصود بالوزن، بقدر ما يُبرز أهمّيته في صناعة الشّعر، فهو يقول: " الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصيّة، أو هو مُشتملٌ على القافية، وجالبٌ لها"[3]، والمُلاحَظ أنّ التّعريف لا يُقدّم لنا شيئا جديداً، ولا يعدو أن يكون محاولةَ لربط الوزن بالقافية، في حين نجد تعريفا أكثر دقّة و وُضوحا عند حازم القرطاجنّي، يقول فيه "هو أن تكون المقادير المُقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية، لا تُفارقها في عدد الحركات و السّكنات والترتيب"[4]، ويبدو من خلال تعريف القرطاجنّي أنّ الوزن ينبني على مايلي:

أوّلا التّساوي بين المقادير المُقفّاة: وهو تساوٍ زمنيّ بين الوحدات العروضيّة (التّفاعيل)، في حركاتها وسكناتها، وأزمنة نُطقها.

---

[1] – ابن منظور – لسان العرب –مج6 – ص: 4828

[2] – الزمخشري–أساس البلاغة–ج2– تحقيق محمد باسل– دار الكتب العلمية– بيروت– لبنان– ط1– 1998 ص:332

[3] – ابن رشيق –العمدة – ج1– ص: 18

[4] – أبو حازم القرطاجني –منهاج البلغاء –ص: 263

ثانيا التّرتيب: مُراعاة ترتيب التّفاعيل كما أوردها النّظام العروضي.

ولم يتغيّر هذا المفهوم كثيرا بانتقالنا إلى آراء المتأخّرين من النّقّاد العرب، مع بعض الإضافات، المُستمدّة من الدّراسات الغربيّة، فيُعرّفه محمّد مندور بأنّه: "كمّ التّفاعيل، التي يستغرقُ نطقها زمناً ما، وكلُّ أنواع الشّعر لا بدَّ أن يكون البيت فيها مُقسّماً إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساويةً، كالرّجز عندنا مثلاً، وقد تكون مُتجاوبةً كالطّويل، حيث يساوي التّفعيلُ الأوّلُ التّفعيلَ الثّالث، والتّفعيلُ الثّاني التّفعيلَ الرّابع وهكذا"[1].

وهو عند علوي الهاشمي "كمّية التّفاعيل العروضية الممتدّة والمتجاورة أُفُقيّا، بين مطلع البيت أو السّطر الشّعري وآخره المُقفّى"[2]، بينما يُعطي كمال أبو ديب المفهوم نفسه تعريفا فيزيائيا، عندما يصفه بأنّه: "التّتابع الذي تُكوّنه العناصر الأولية المُكوّنة للكلمات، وتشكُّل هذا التّتابع في كتلة مُستقلّة فيزيائيّا، لها حدّان واضحان: البدء والنّهاية يمكن للكتلة أن تعني هنا الوحدة الوزنيّة الصّغرى (التفعيلة)، كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصّغرى" [3]، في حين يُبسِّط مصطفى حركات مفهوم الوزن ويُقرنه بفنّ التّقطيع في علم العروض، عندما يختصره في "سلسلة السّواكن والمُتحرّكات المُستنتجة منه مُجزّأة إلى مستويات مختلفة من المُكوّنات: الشّطران، التّفاعيل، الأسباب والأوتاد"[4]، والأمر نفسه نجده عند نور الدين السّدّ في تعريفه للوزن، الذي يقوم في نظره على "التّعاقب في الحركات والسّكنات التي تُشكّل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها، على نحو مُنتظم، بحيث يساوي عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النّطق بها في كلّ فاصلة من فواصل الإيقاع"[5].

---

[1] – محمد مندور – في الميزان الجديد–ص:257

[2] – علوي الهاشمي–فلسفة الايقاع –ص: 53

[3] – كمال ابي ديب – في البنية الإيقاعية للشعر العربي –ص: 134

[4] – مصطفى حركات – أوزان الشعر –الدار الثقافية للنشر – القاهرة –ط1– 1998 ص: 07

[5] – نور الدين السد – الشعرية العربية –ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر–ج1– 2007– ص: 91–92

ب-علاقة الوزن بالإيقاع:

شغلت ثُنائيّة الوزن و الإيقاع حيّزاً كبيراً في كتابات النقّاد والباحثين المُحدثين، العرب منهم وغير العرب، لما تُشكّله من أهمّية كبيرة في تحديد خصوصيّة الفنّ الشّعري، وفي إبراز النّقلة النّوعية التي حدثت في العصر الحديث في مجال الدّراسات الإيقاعيّة، والتي انفتح فيها النّقد العربي على مُصطلحات ومفاهيم حداثيّة لها علاقة بالثّقافة الغربيّة، كمصطلح الإيقاع، الذي تبنّاه الدّارسون الحداثيّون العرب كبديل عن مصطلح الوزن الذي شاع في التّراث النّقدي القديم.

وينقسم الدّارسون إزاء مصطلحي: الوزن والإيقاع إلى أقسام، "منهم من يستعملهما مُترادفين بمعنى واحد، ومنهم من يتحدّث عن أحدهما ويريد الآخر، ومنهم من يجعل الوزن أعمّ، والإيقاع أخص، أو العكس"[1]، أمّا أحمد كشك، فيميل إلى استعمال المصطلحين مترادفين، ويعتبرهما في النّهاية، يُؤدّيان المهمّة ذاتها، ولا يُمكن إدراكهما إلا متلازمين في صورة واحدة، قائلا: "إن مصطلح الإيقاع و الوزن تداخلا أحيانا، وافترقا أحيانا، مع أنّ الظّاهرة التي يُسجّلانها واحدة، و أعني بها القصيدة أو بيت الشّعر، هذا الذي يحوي المصطلحين معا، لأنّنا لا نرصد موسيقى شعرنا باعتبارها وحدات مُستقلّة، إذ إدراك أحدهما على هذا الأساس إدراك للآخر، وإدراكهما معا لا يُوجِدُ تبايُنا وإن أوجد تماثلا"[2]، ولا يهتم الباحث كثيرا لقضيّة التّفريق بين المصطلحين، ويكاد يكون المفهوم واحدا عنده، بالرّغم من استعراضه لآراء النّقّاد المحدثين كإبراهيم أنيس ومحمد مندور وشكري عياد ومحمد غنيمي هلال وغيرهم، ممّن دأبوا في بحوثهم المتعلقة بالإيقاع على التّفريق بين المفهومين، مُتسائلا عن جدوى التّفريق بينهما "فلماذا الفصل بين الوزن والإيقاع؟"، ليخلص في نهاية بحثه إلى

[1] – نعيم اليافي – ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن–مجلة التراث العربي–اتحاد الكتاب العرب– دمشق– العدد 17– 1984– ص:90

[2] – أحمد كشك– الزحاف والعلة –مكتبة النهضة المصرية القاهرة– 1995 – ص: 162

الإقرار بوحدة المفهوم قائلا: "نحن نحسّ أنّ الإيقاع هو الوزن أو البحر بضوابطه الموسيقية"[1].

ولعلّ أحمد كشك ليس الوحيد الذي يتبنّى هذه الرؤية، فنجد نعيم اليافي ينحو المنحى ذاته، ولو بقليل من التّحفّظ حين يقول: "إنّ الإيقاع لهو الوزن، هو اسم جنس، والوزن نوع منه، قد لا نفهم أحدهما دون الآخر، فكلاهما نظام في نسب أو مسافات متماثلة، أو متجاوبة أو منسجمة"[2]، ولا يسترسل نعيم اليافي كثيرا في وصفه للمفهومين بأنّهما واحد، إذ سرعان ما يستدرك في حديثه عن التّمييز بينهما، ووضع خصوصيّة لكلّ منهما "ولكن لا بدّ من التّمييز بينهما، فالوزن هو النّمط المُجرّد الصّرف، أو الهيكل السّكوني الجاهز والمُجرّد، أمّا الإيقاع فهو العُنف المُنظّم، أو حركة النّصّ الدّاخليّة، الحيويّة المُتنامية التي تمنح نسق الرّموز المؤلّفة للعبارة الدّفق والثّراء" [3]، فالوزن إذن قالب جاهز، يتميّز بالسّكون والثّبات والنّمطيّة، بينما الإيقاع هو تلك الحركة المبثوثة في نسيج النص، إنّه الفاعليّة المتنامية، المتغيّرة من عمل فنّي إلى آخر، والتي تصنع شعريّة النص، وتمنحها ذلك التّميّز الفني، فالإيقاع بذلك أشمل من الوزن كون هذا الأخير" يوجد في الشّعر وفي الموسيقى، أمّا الإيقاع ففيهما، وفي النّثر، وفي الفنون جميعها، والطّبيعة والحياة"[4].

أمّا على المستوى الصّوتي، فيشير الباحث محمد فتّوح أنّ الوزن "يرتبط بالصّوت من حيث هو فتحة أو ضمّة أو لامٌ أو باءٌ ...، أمّا الإيقاع فيرتبط بالصّوت من حيث خصائصه السّياقيّة كالدّرجة والمدى والنّبر والتّردّد، ومن ذلك تثبيت طريقة النّطق بالصّوت وتمييز السّياق الوارد فيه"[5]، فالوزن من خلال هذا المُعطى محدودٌ، لا يتجاوز تمييز نمط الحروف المنطوقة، بينما يتّخذ الإيقاع منحى وظيفيّا للأصوات داخل السّياق من أجل تحقيق موسيقى

---

[1] – المرجع السابق – ص: 157

[2] – نعيم اليافي –ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن –مجلة التراث العربي –ص: 90

[3] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[4] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[5] –محمد فتوح أحمد– الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات–دار غريب للطباعة والنشروالتوزيع– القاهرة–2006 ص: 424

الشّعر التي "لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسّكنات، الذي يتكرّر بعينه من بيت إلى آخر، بل يتعدّى ذلك إلى وقع الأصوات، وما تُوحيه بذاتها أو بتردُّدها على نحو مُعيّن"[1] ، والوزن بهذا المفهوم مُختزلٌ داخل الإيقاع، بل هو صورة من صوره، ونموذج من نماذجه، التي لا تقتصر عليه فحسب، فلا يُمكن أن يستغني الوزن عن الإيقاع، بينما العكس قد يكون صحيحاً، "فالإيقاع يُمكن أن يحصل من نفسه دون وزن، ولكن الوزن لا يُمكن أن يُتصوّر دون إيقاع أو قياس، وكلّ ما يمكن قوله هو أنّ الوزن نشيدٌ يقع تحت طائلة منطق ما، في حين أنّ الإيقاع هو نشيدٌ حرٌّ، لا يخضع لأيّ قانون"[2]، لذلك فهو يُفلت من قبضة الإدراك لأنّه مُتغيّرٌ، غير ثابت، "فالتّنوّع الذي تُقدّمه المُتغيّرات الإيقاعيّة للوزن يُحطّم آلية الإدراك، ويكون مُقوّما أساسيّا في التّأثير الجمالي العامّ للنّصّ، بينما الوزن هو نمطٌ مُجرّدٌ، يُتعرّف عليه بواسطة التّقطيع، يخلق نظام توقّعاته الخاص جمودُه الخاصّ، وسرعان ما يصبح إدراكه آليّا"[3].

ولعلّ ذلك ما ضيّق دائرة تعريف الوزن وحصرها في النّظام العروضي، أو مجموعة التّفعيلات المُشكّلة للبحر الشّعري، بينما لا نكاد نعثر على تعريف مُحدّد واضح لمصطلح الإيقاع، ويكاد يتّفق الباحثون– كما رأينا سابقا– على ضبابيّة المصطلح واتّساع آفاقه، وصعوبة تحديده.

ومن الباحثين الذين حاولوا تحديد الاختلاف بين الوزن والإيقاع محمد مندور، ففي معرض حديثه عن هذه الثّنائيّة يقول:" أمّا الكمّ (الوزن) فقصد به هنا كمّ التّفاعيل، التي يستغرق نطقها زمنا ما، وكلّ أنواع الشّعر لا بدّ أن يكون البيت فيها مُقسّما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون مُتساوية كالرّجز عندنا مثلا، وقد تكون مُتجاوبة كالطّويل، حيث يُساوي التّفعيل الأوّل التّفعيل الثالث، والتفعيل الثاني التّفعيل الرّابع، وهكذا، أمّا الإيقاع فهو

[1] – المرجع السابق – ص: 424

[2] – ربيعة الكعبي – العروض و الإيقاع –ص: 336

[3] – محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية –ص: 23

عبارة عن رجوع ظاهرة صوتيّة ما على مسافات زمنيّة متساوية أو مُتجاوبة"[1]، ولا يخفى هنا أنّ مندور حصر مفهوم الوزن في تفاعيل البحور الشّعريّة، واشترط مبدأي: التّساوي أو التّجاوب، كما في المثال الذي قدّمه، غير أنّ الإيقاع عنده يختلف عن الوزن، كونه يتحدّد من خلال الحركة + الزمن، والذي يقوم على مبدإ التّكرار (رجوع ظاهرة صوتية ما) والظّاهرة الصّوتيّة التي يقصدها مندور، هي التي تتميّز وتتّضح عبر النّطق والأداء، ممّا يُحيلُنا إلى عنصر الارتكاز (النّبر) الذي يعتبره مندور مفهوما مركزيّا في رُؤيته للإيقاع "فعودة هذا الارتكاز على مسافات زمنيّة محدّدة هو الذي يُولّد الإيقاع".

ولا يبتعد محمد غنيمي هلال كثيرا عن هذا الطّرح الذي قدّمه مندور، في تناوله لقضية الوزن والإيقاع، فهو يقول: "الإيقاع يُقصد به وحدة النّغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النّثر مثلا فيما سمّاه قدامة (التّرصيع)، ومثاله: (حتّى عاد تعريضك تصريحا، وصار تمريضك تصحيحا) وقد يبلغ الإيقاع في النّثر درجة يقرب بها من الشّعر، أمّا الوزن فهو مجموع التّفعيلات التي يتألّف منها البيت"[2]، ومن هنا فالإيقاع أشمل من الوزن، يمكن التماسه في النّثر كما في الشّعر، ولعلّ نتاج المقارنة بينهما حسب غنيمي هلال، تفيد بأنّ الإيقاع يقوم على وحدة النّغمة، بينما ينبني الوزن على مجموع التّفعيلات، وشتّان بين الوزن الذي تحكمه (مجموعة) من التفعيلات ذات تتابع ونظام وتكرار، وبين إطلاقيّة الإيقاع الذي يتجلّى من خلال تكرار وحدة موسيقية جزئيّة، متفاوتة حسب نمط النص الذي تشتغل فيه، وقد تتجاوز مستوى البيت إلى مستوى أشمل كالفقرة والنّص حتى يتمّ إدراكها.

وبالمقابل نجد باحثا آخر، يتّخذ موقفا سلبيّا من الدّراسات السّابقة في مجال الإيقاع، القديمة منها والحديثة، هو محمد العياشي، الذي حاول أن يشرح مفهوم الإيقاع انطلاقا من

[1] – محمد مندور – في الميزان الجديد –ص: 257

[2] – محمد غنيمي هلال– النقد الأدبي الحديث– نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع–القاهرة–1997–ص:435–436

مُقارنته بمفهوم الوزن الذي شاع في التّراث النّقدي، وبدءًا بفقه المصطلح ودلالته، فإنّ العيّاشي يعيب على النّقّاد العرب توظيفهم لكلمة الوزن ومشتقّاتها كميزان وتوازن في غير موضعها أصلا "فكلمة ميزان الأكثر شيوعا عند العرب، وكان استعمالهم لها مجازا، والعلاقة بينهما أنّ الميزان تُوزن به مقادير الأثقال، والإيقاع تُوزن –أي تُقاس– وتُنظّم به مقاطع الألفاظ التي يتألّف منها الشّعر، فلمّا كان الإيقاع لا يقوم في أفهامهم إلاّ على أنّه ميزان سمّوه ميزانا، وخلطوا بين جوهر الشّيء ووظيفته"[1]، بل يرى بأنّهم أساءوا استخدام كلمة الوزن عن جهل بماهيّة الإيقاع، "فإذا قالوا (وزن الشعر) فهو في الحقيقة (وزن إيقاع الشّعر)، وإنّما وقع حذف كلمة (إيقاع) في قولهم (وزن الشعر) لا من باب حذف المضاف في العربية، كما هو الأمر في الآية القرآنيّة (واسأل القرية)، ولكن للجهل بحقيقة المحذوف"[2]، إنّ حصر مفهوم الإيقاع الواسع في قضيّة الوزن– حسب محمد العياشي– ضيّق من مجال الدّراسة، ممّا نتج عنه ضبابيّة المصطلح وغرابته واتّساع دائرة الشّروحات والتّعريفات التي وصلت إلى حدّ التّناقض فيما بينها، " فأرباب الشّعر من عروضيّين ونقّاد، لم يهتمّوا بالإيقاع إلا على أنّه ميزان، دون أصله وجوهره وواقعه وخصائصه، ورغم كثرة الدّراسات، لم يتوصّل علماء الإيقاع إلى وجهة نظر موحّدة، لصعوبة الموضوع و غموضه"[3]، وتقوم علاقة الوزن بالإيقاع عند العياشي على اعتبار الوزن خاصّية من بين العديد من الخصائص المشكّلة للإيقاع "فالإيقاع يقوم من حيث النّوعيّة على مبدإ الوزن، ومن حيث كمّية الوزن على مبدإ النّسبيّة، ومن حيث التّوزيع والكيفيّة على مبدإ النّظام والتّناسب"[4].

أمّا محمد صابر عبيد فيشترط حضور الإيقاع والوزن جنبا إلى جنب في القصيدة الحديثة، فهي "تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية –ضمن ما تقوم به– على عنصرين أساسيين

[1] – محمد العياشي– نظرية إيقاع الشعر العربي–المطبعة العصرية– تونس–1976–ص:39

[2] – المرجع نفسه – ص : 273

[3] – المرجع نفسه – ص : 271

[4] – المرجع نفسه – ص : 276

هما الإيقاع والوزن، إذ يُكمّل أحدهما الآخر في تناسُب وتلاحم شديدين"[1]، وقد استفاض الباحث في تحديد العلاقة بين الايقاع والوزن، وخصّص لذلك مبحثا عنوانه: (الايقاع والوزن) في كتابه: (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) من أهم ما جاء فيه أنّ مدار التّفريق بين الإيقاع والوزن راجع إلى التّمييز المبدئي بين ماهية الصّوت بالأساس، "على أنّ ثمّة فارقا دقيقا بين ما يُعرف اصطلاحا بالوزن (meter)، وما يُدعى فنّيا بالإيقاع (rhythm)، ولكي يتّضح هذا الفارق، ينبغي أن نُميّز بين الصّوت باعتباره وحدة نوعيّة مستقلّة، والصّوت باعتباره حدثا، ينطقه المتكلّم بطريقة خاصّة، وفي ظروف لغويّة وواقعيّة خاصّة، ففي الحالة الأولى يُنظر إلى طبيعة الصّوت من حيث هو لام أو ميم أو ضمّة أو فتحة مثلا، وفي الحالة الثّانية يُنظر إلى خصائصه النّسبيّة والسّياقيّة (relational)، كدرجته علوّا و انخفاضا، ومداه طولا وقصرا، و نبره قوّة وضعفا، وتردّده في التّركيب اللّغوي قلّة وكثرة"[2]، فالإيقاع يُتيح للأصوات اللّغويّة أن تشتغل على مستويات كثيرة داخل النّص، وأن تدخل في علاقات مُتشابكة، داخل النّسيج اللّغوي، خلاف الوزن الذي لا يُفيد من الصّوت سوى طبيعته ومظهره التّمييزي.

كما يُميّز محمد صابر عبيد بين الإيقاع والوزن كون الأول "كيان نصّيّ مُعارض للوزن الذي هو نظاميّ"[3]، ممّا يعني أن الإيقاع يتميّز بالتّنوّع والتّغيّر، ويُدرَك من خلال لغة الحسّ، لتعلّقه بالتّخريجات الصّوتيّة، أمّا الوزن فهو ثابت، وهو" وظيفة الإيقاع، وصورته وجزء منه، وليس أكثر من وعاء مُشكّل بأبعاد منتظمة، يستوعب التّجارب الشّعريّة، والتّجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصّها"[4]، ويشتغل كلاهما على التّكرار

[1] – محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية –ص: 22

[2] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[3] – المرجع نفسه – ص: 23

[4] – المرجع نفسه – ص: 25

والرّجوع، إلاّ أنّ هناك فارقا في طبيعة الوحدات المكرّرة " ففي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المُحدّدة، فإنّ الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات"[1]

ويمكن في الأخير أن نخلص إلى استنتاج مجموعة من الملاحظات التي نتجت عن استعراضنا لآراء الباحثين في مجال الإيقاع، والتي تمحورت حول ثنائيّة الوزن والإيقاع كما يلي:

-مفهوم الوزن يتلخص عموما في أنّه : مجموع التّفعيلات التي يتألّف منها البيت الشّعري، والتي قنّنها الخليل بن أحمد في نظريّته العروضيّة.

-إنّ اتّساع دائرة الإيقاع و شموليّته لم تمنع الباحثين أن يُقدّموا تعريفات متعدّدة، حاولت الإحاطة بمعناه ورصد وظيفته.

-الوزن هو الصّورة الخاصّة للإيقاع، وهو جزء منه، أي أنّ الإيقاع أشمل من الوزن.

-يعتمد كلّ من الوزن والإيقاع على خاصّية التّكرار، غير أن في الوزن تكرار مقاطع وزنية محدّدة بصورة منتظمة، بينما في الإيقاع تكرار نغميّ غير نمطيّ على مسافات زمنيّة متساوية أو متقابلة.

-يتميّز الوزن بالجمود و الثّبات بينما يتّسم الإيقاع بالحيويّة والتّنوّع واللامحدودية.

وفي الختام يمكننا أن نعتبر الوزن بمثابة جسد القصيدة والجانب المادي فيها، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا بدون روح، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التّجربة بالوزن، ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي، إنّما تظهر بإيقاعها (ممثّل الوزن في عمليّة التّوصيل)[2]

[1] – المرجع السابق – ص: 23

[2] - المرجع نفسه – ص: 25

الفصل الثاني

الفصل الثاني

بنية الإيقاع الخارجي في الديوان

المبحث الأول : بنية التشكيل الإيقاعي للبحور الشعرية

المبحث الثاني : أنماط البنية التقفوية

تمهيد:

لقد دأب النّقّادُ والعَروضيّون في تناوُلهم لبنية إيقاع الشِّعر أن يُقسِّموا دراستهم قسميْن: قسمٌ يختصُّ بالإيقاع الوزنيِّ مُتمثِّلاً بالأساس في البنية العَروضيّة والقافويّة، وقسْمٌ آخر يعكف على دراسة المستويات الصّوتيّة، كالتّكرار والتّجنيس والتّصريع ...، وكلّ ما يتعلّق بالموازنات الصّوتيّة، هذا وإن اتّفق مُعظمُهم في التّفريق بين الجانبيْن، واعتماد هذا التّقسيم، إلاّ أنّهم اختلفوا في انتقاء المصطلح الذي يُؤطِّرُ ما اعتمدوه من تفرقةٍ بينهما، فمنهم من اعتمد مصطلحي: (موسيقى الإطار)، و(موسيقى الحشو)، وهو ما نجده عند الباحث محمد الهادي الطرابلسي في دراسته المتميّزة، والموسومة ب: (خصائص الأسلوب في الشّوقيات)، بينما اختار آخرون مصطلح: (نحو الإيقاع) فيما يخصّ مباحث العَروض وضوابطه، مُقابل مصطلح: (بلاغة الإيقاع) على ما يخرج عن الدّراسة العَروضية، وهو المصطلح الذي تبنّاه الباحث حسن الغرفي في دراسته: (البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد)، في حين نجد من يتبنّى مصطلحي: (الإيقاع الثابت والإيقاع المتحرّك) وهو ما نجده في كتاب: (البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري) للباحث مقداد محمد شكري قاسم، لكنّ "المصطلح الأكثر شُيُوعاً من غيره هو(الإيقاع الخارجي)، الذي اختصّ بقضايا العّروض عُموماً، في مُقابل مصطلح (الإيقاع الدّاخلي) الذي اندرجت تحته العناصر الإيقاعيّة الأخرى، الخارجة عن طوق العَروض"[1]، وهو ما سنتبنّاه في دراستنا هذه، التي ستُركِّزُ في شِقِّها الأول (بنية الإيقاع الخارجي) على مبحثيْ: الأوزان مُتمثّلة في البحور الشّعريّة، وأهمّ تشكيلاتها الإيقاعيّة، ومبحث القافية باعتباره قسيم الوزن في تعريف الشّعر وتحديد ماهيته، "فالوزن والقافية يُمثّلان عنصراً مُهماً من عناصر الفنّ الشّعري، ومُقوّماً أصيلاً من مُقوّماته الفنّية، التي تُميّزه عمّا عداه من فنون القول الأخرى، وخاصّة النّثر"[2].

[1] – البنية الإيقاعية في شعر الجواهري– مقداد محمد قاسم– دار دجلة عمان – الأردن– ط1– 2008– ص: 23

[2] – في نظرية الأدب–عثمان موافي– دار المعرفة الجامعية–الاسكندرية–مصر–ط2–2000–ج2-ص:44–45

المبحث الأول –بنية التشكيل الإيقاعي للبحور الشعرية في الديوان

تتميّز بنية الإيقاع الوزني في الشعر العربي، بتنوّع تشكيلاتها المتمثلة في البحور الشعرية كما قنّنها الخليل بن أحمد، حيث "يُعدُّ البحر من الخصائص الأساسية التي تتميّز بها موسيقى الشّعر، ويحقّق مظهرا شكليّا لهندسة البناء النّغمي للقصيدة"[1]، ولا تقتصر أهميته في اعتباره معيارا يُحتكم إليه في تنظيم عملية انبثاق القصيدة وولادتها فحسب، بل يُعتبر أيضا مصدرا من مصادر إيقاعيّتها، وتقتضي الدراسة الفاحصة أن نقف عند كل تشكيل، بُغية اكتشاف خصائصه عند الاستعمال، والوقوف على مدى استثمار الشاعر للطاقة الإيقاعية التي يُتيحها كلّ تشكيل، مُتّكئين في دراستنا على منهجيْ: الإحصاء والتحليل، بحيث يوفّر الإحصاء جملة من القيم والأرقام والنسب المئوية التي ترصد الظواهر الإيقاعية، ومدى تواترها وشيوعها داخل التشكيل الإيقاعي، ثم تأتي عملية التحليل باستقراء الأرقام والنسب المُتحصل عليها، والوصول إلى أحكام نقدية، تقرّبنا من الخصوصية التي يتميّز بها المتن الشعري عبر تشكيلاته الإيقاعية المختلفة.

وممّا تجدر الإشارة إليه أننا سنكتفي في دراستنا هذه بالبنية الإيقاعية للنسق الخليلي، باعتبار أن السامرائي في ديوانه "من ملحمة الرحيل"، وعلى مدار قصائده المائة والثلاثة والسبعين (173)، كان حريصا على الالتزام بهذا النسق، فلم نعثر على قصيدة واحدة، خرقت هذا النظام العمودي، وخرجت على نظام القصيدة الكلاسيكية، التي تتأسس على نظام البيت الشعري، والذي ينبني بدوره على نظام الشطرين المتقابلين، يتوسطهما فراغ أو وقفة قصيرة.

وقد قمنا في البداية بإحصاء شمل البحور الشعرية المستعملة في الديوان، وقد أفرز هذا الإحصاء على النتائج التالية:

[1] – سيد البحراوي – العروض وإيقاع الشعر العربي–ص: 17

البحر	عدد القصائد	نسبة التردد	عدد الأبيات	نسبة التردد	الرتبة
الكامل	61	%35.26	1509	%33.69	01
الوافر	32	%18.50	788	%17.59	02
البسيط	19	%10.98	638	%14.24	03
الطويل	17	%09.83	429	%09.58	04
الخفيف	13	%07.51	348	%07.77	05
المتقارب	07	%04.05	331	%07.39	06
الرجز	12	%06.94	235	%05.25	07
السريع	8	%04.62	130	%02.90	08
المديد	02	%01.16	39	%0.87	09
الرمل	02	%01.16	32	%0.71	10
المجموع	173	%100	4479	%100	

مما تجدر الإشارة إليه في البداية، ونحن بصدد تحليل الأرقام والنسب التي أفرزتها عملية الإحصاء، أننا راعينا في إحصائنا اعتبارين مختلفين لتواتر نسب استخدام البحر، حسب عدد القصائد، وحسب عدد الأبيات، واستنادا إلى التصنيف الذي يُمكّننا من اعتبار كل قصائد الديوان بنيةً إيقاعية مُوحّدة، وكتلةً شعرية فرضتها التجارب الشعورية الخاصة، فإنّنا مُلزَمون بالاتّكاء على نتائج الإحصاء التي تُراعي عددَ الأبيات لا عددَ القصائد، كما آثرنا أن تكون تعليقاتنا على هذه النتائج في صورة ملاحظات نُجْمِلُها في ما يلي:

– السامرائي شاعرٌ محافظٌ، التزم بالبناء العمودي الخليلي للقصيدة العربية، ولم ينظم على غيرها من القوالب الإيقاعية الأخرى كقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وغيرها من الأشكال الإيقاعية الحداثية.

– السّامرّائي شاعر مُكثِرٌ، حيث بلغ عدد القصائد التي نظمها في هذا الديوان 173 قصيدة، احتوت على 4479 بيتا، جاءت معظمها في فترة التسعينيات من القرن الماضي، وبداية الألفية الجديدة، ويعتبر هذا الديوان (من ملحمة الرحيل) الصادر سنة 2002 تجربته الشعرية الثانية، بعد الأولى التي جُمِعت في ديوان سبق هذا، عنوانه: (حنينٌ إلى الكلم الضّائع) صدر سنة 1999.

– نظم السامرائي قصائده على أغلب البحور الشعرية المطروقة من قبل الشعراء قديماً وحديثاً، وبلغت نسبة توظيفه لها 62.5 %، فمن مجموع ستة عشر بحراً، يزخر بها الشعر العربي، نظم السامرائي على عشرة بحور، والبحور السّتّة المستبعدة هي: الهزج، والمنسرح، والمتدارك، والمقتضب، والمضارع، والمجتث.

– البحور الخمسة الأولى التي تصدّرت الترتيب في الديوان هي : الكامل والوافر والبسيط والطويل والخفيف، بحيث بلغت نسبة استخدامها 82% من جملة البحور الشعرية المتداولة، "وهي البحور الخمسة التي ظلّت في كل العصور موفورة الحظ، يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان النّاس في بيئة اللغة العربية "[1].

– البحور الستة المتذيلة للترتيب هي المتقارب والرجز والسريع والمديد والرمل، هي بحورٌ أقلَّ منها القدماء، ولم تبلغ منزلة الاهتمام والصدارة في التراث الشعري، يقول عنها إبراهيم أنيس: "أما المتقارب والرمل والسريع فتلك بحورٌ تذبذبت بين القلة والكثرة، يألفها شاعرٌ ويكاد يهملها آخر ....، ويقول عن المديد: لا نكاد نسمع له ذكرا في الأشعار

[1] – ابراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 190

القديمة"[1]، أما الرجز فقد اعتبره من الأوزان الشعبية، وقلّل من شأنه قائلا: "حين نتتبّع أشعار الشعراء في كلّ العصور، نظفر بنسبة ضئيلة لا تتناسب وشهرة الرجز في الأدب العربي"[2]، مما يدل على أن السامرائي لم يخرج عن الإطار التقليدي للشعر العربي، من خلال خياراته الإيقاعية، فالبحور التي تصدرت ديوانه هي نفسها التي نجدها غالبة عند فحول الشعراء والشعراء المحافظين، مع اختلاف بسيط في ترتيبها وتواترها. كما أن الذّائقة الشعرية للسامرائي، تناغمت مع ذائقة الشاعر العربي المطبوع، الذي يميل إلى البحور الطويلة، الكثيرة الاستعمال، وينأى عن البحور القصار والأوزان المهملة التي لا تتناسب مع المواضيع والقضايا المتعلقة بالوطن والعروبة والتغرب وغيرها.

– تبوّأت الدائرة العروضية الثانية (المؤتلف) الصدارة في نسبة الاستخدام بمجموع بحرين تصدّرا ترتيب البحور هما: الكامل والوافر، تليها الدائرة العروضية الأولى (دائرة المختلف) ببحرين هما: البسيط والطويل، جاءا في المرتبة الثالثة والرابعة تواليا، لتتوزّع البحور الستة المتبقية على الدوائر العروضية الأخرى.

هذه أهم الملاحظات التي رصدناها انطلاقا من النتائج العامة لإحصاء البحور المتداولة في الديوان، وسنهتم في هذا المبحث بدراسة التشكيلات الإيقاعية التي نتجت عن حركيّة التفعيلات وتغيراتها المختلفة داخل النسق الوزني الواحد، أو ما يسمى بالزحافات والعلل، التي كان يُنظر إليها في الدرس العروضي القديم بمنظار الحسن والقبح، لتتحول في الدراسات الحديثة إلى مؤشّر إيجابي، يساهم في تنويع الإيقاع، وينتج أنساقا إيقاعية جديدة موازية للنسق الأصلي، "فكونُ الكتلة الوزنية تقبل التوزيع إلى وحدات إيقاعية (تفعيلات) بأكثر من طريقة، و تتخذ شكلين إيقاعيين مختلفين، هو المفتاح الحقيقي لفهم الفاعلية الإيقاعية الجذرية في الشعر العربي"[3] ، وهذا ما سنركز الحديث عنه في استعراضنا للبحور

[1] – المرجع السابق – الصفحة 190

[2] – المرجع نفسه – ص: 129

[3] – كمال أبو ديب – في البنية الإيقاعية للشعر العربي –ص: 240

الشعرية التي سنتناول تشكيلاتها المختلفة، وسنقف عند الطاقات الإيقاعية التي أضفتها التغييرات الحاصلة في تفاعيلها المؤسسة لها.

المطلب الأوّل: بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الكامل :

وهو أحد البحور الصافية، ذات التفعيلة الموحدة (متفاعلن)، ينتمي إلى دائرة المؤتلف لائتلاف أجزائها، وهي تحوي بحرين هما: الوافر والكامل، ويتشكل الكامل من تكرار (متفاعلن) ست مرات على النحو التالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ويأتي الكامل تاما ومجزوءا، "وهو أحد البحور الرئيسية، ويأتي في الرتبة الثالثة أو الرابعة من ناحية الاستعمال"[1].

وقد اختُلِف في سبب تسميته بالكامل، فمنهم من نسب ذلك إلى كثرة حركاته، يقول ابن رشيق: "سماه الخليل كاملا لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"[2].

وإلى ذلك ذهب الخطيب التبريزي في كتابه الكافي، حيث يقول: "سمي كاملا لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر له ثلاثون حركة غيره، والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثلما هي في الكامل، فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك أنه توفرت حركاته و لم يجئ على أصله، فهو أكمل من الوافر لذلك سمي كاملا"[3]، وقيل سُمي كاملا لأن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، بحيث لا يوجد بحر يتكون من تسعة أضرب سواه، ويرى البستاني أن سبب التسمية راجع إلى أنه يصلح لكل أغراض الشعر وفي ذلك يقول: "الكامل أتم الأبحر السباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملا لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين"[4].

---

[1] – مصطفى حركات –كتاب العروض،العروض العربي بين النظرية والواقع–دار الآفاق–الجزائر–د ت– ص 105

[2] – ابن رشيق القيرواني – العمدة –ص 79

[3] – الخطيب التبريزي – الكافي في العروض و القوافي –تح: الحساني حسن عبد الله–مكتبة الخانجي– القاهرة–ط3– 1994 ص: 58

[4] –هوميروس– الإلياذة–تر: سليمان البستاني – كلمات عربية للترجمة والنشر –القاهرة–1904 – ص: 82

ويُعتبَر بحر الكامل من أكثر البحور شيوعا و استعمالا في التراث الشعري، حيث احتل المرتبة الثانية بعد الطويل عند المتقدمين، لكنه تفوق عليه عند المتأخرين، وقد أثبتت الدراسات التي سعت إلى رصد التواتر الزمني لسيرورة البحور الشعرية عبر العصور الأدبية أن هذا البحر لم يتنازل عن مكانته في الفئة الأولى من بين البحور الشعرية على مرّ العصور، ويصفه إبراهيم أنيس بأنه معبود الشعراء حين يقول: "إن بحر الكامل في عصرنا الحديث قد أصبح معبود الشعراء، وهو أيضا البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبي الشعر، فيطرقه الآن كل الناظمين، الشعراء منهم و المتشاعرون، فإذا وصف القدماء الرجز بأنه مطية الشعراء، يمكننا الآن ونحن مطمئنون أن نصف الكامل بأنه مطية شعرائنا المحدثين"[1]

وقد اعتبره سيد البحراوي رابعَ بحْرٍ عند الجاهليين من حيث الشيوع قائلا: "أما من حيث شيوعه فقد كان رابع بحر عند الجاهليين، وارتفع عند الأمويين والعباسيين إلى المرتبة الثانية ثم الأولى، واستمرّ هكذا في العصر الحديث"[2].

ولعل ما جعل هذا البحر ينال هذه الأهمية، ويتبوأ منازل الصدارة عند القدماء والمحدثين، بحيث استحوذ على ثلث الشعر العربي القديم، ما يتميز به من "جزالة وحسن اطراد"[3]، فهو بحرٌ طيِّعٌ، يوفر الكثير من المتطلبات الإيقاعية في صياغته العروضية، كما يوفر للمتلقي موسيقى شعرية متنوعة، في أوزانها، يحسها دون المقدرة على تحليلها، فهو بحر"كأنما خُلِق للتعبير المحض، سواء أ أريد به جِدٌّ أم هزلٌ ، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح

[1] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص 206

[2] – سيد البحراوي– العروض و الإيقاع –ص 45

[3] – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء و سراج الأدباء –ص 247

الذي يهجم على السامع والمعنى والعواطف حتى لا يمكن فصلُه عنها بحال من الأحوال"[1].

تبوّأ الكامل المرتبة الأولى عند السامرائي، وحفل الديوان بـ61 قصيدة أتت على إيقاعه، مما يعني نسبة 35.26% من مجموع قصائد الديوان، كما بلغ عدد الأبيات على الكامل 1509 بيتا، أي بنسبة استخدام بلغت 33.69% من مجموع أبيات الديوان البالغ عددها 4479 بيتا، مما يوضح أن الكامل استحوذ على ثلث أبيات الديوان.

وقد تَمظهَر بحر الكامل التام في الديوان وفق بنية إيقاعية شملت أربع تشكلات هي:

الكامل التام الصحيح / الكامل التام المقطوع / الكامل التام الأحذ / الكامل التام الأحذ المضمر، وفيما يلي رصد لأهم هذه التشكلات الإيقاعية وخصائصها ومميزاتها، ونسب تواترها في الديوان استنادا إلى النتائج التي أفرزتها عملية الإحصاء، والتي شملت بموجبها كل قصائد الديوان.

أ – **الكامل التام الصحيح** : "وهو ما كانت عروضه صحيحة(متفاعلن)، وضربه صحيح كذلك (متفاعلن)"[2] على الشكل التالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقد استعمل الشاعر هذا النمط الإيقاعي في ثلاث قصائد هي:

إلى من محضت له صداقتي / من صدى المربد / في التيه.

[1] – عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها –دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع–بيروت، لبنان– 1970–ج1 –ص 303

[2] – عبد الرضا علي– موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه– دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان– الأردن–ط1–1997– ص:37

يقول في قصيدته (إلى من محضت له صداقتي)[1] متحسرا على أحد أصدقائه:

حُوصِرتُ في كلمي فكيف أُترجِمُ ؟	وخبرت منها ما أكاد أُجمجمُ
0//0/// 0//0/// 0//0/0/	0//0/// 0//0/0/ 0//0///
متْفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متْفاعلن متفاعلن
عالجتُهنَّ فما ابتغيت وسيلةً	إلاَّ شقيت بها ، فرحت أُتمتم
ويْح المعاني، كم تلألأ بارعٌ	منها فأرفده بما أترنَّم
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن	متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

كما يقول في قصيدته (من صدى المربد)[2] متشوقا الى الحج وزيارة بيت الله بعدما تعذّر عليه ذلك:

أَ سُرىً إلى البلد السلام فأنشد	وأطوف بالرُّكن الحرام و أسجد
0//0/// 0//0/// 0//0///	0//0/// 0//0/0/ 0//0///
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متْفاعلن متفاعلن
أنَّى يكونُ، ولست أُدرك دربَه	ومَن المُعينُ، وقد جفاني الموعد؟
متْفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متْفاعلن

كما يقول في قصيدته (في التيه)[3]:

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –دار عمار للنشر–عمان–ط1–2002–ص 36

[2] – المصدر نفسه– ص: 253

[3] – المصدر نفسه– ص: 348

إن شاقك الوادي فخذ بسبيله أو شئت درْبًا ، فاستعن بدليله

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

مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن

نظم السامرائي على الكامل التام الصحيح ثلاث قصائد من مجموع واحد وستين قصيدة، أي بنسبة 05% من مجموع قصائد الكامل، وبنسبة 01.7% من مجموع قصائد الديوان، وهي نسبة قليلة جدا، كما اشتمل الكامل التام الصحيح على مائة وتسعة أبيات(109) من مجموع ألف وخمسمائة وتسعة أبيات (1509)، وقد احتل بذلك الكامل التام الصحيح المرتبة الثالثة من بين الأنماط الإيقاعية التي تتيحها تشكلات بحر الكامل.

إن هذه النسبة الضئيلة في استعمال هذا التشكيل الإيقاعي –حسب رأيي– ترجع بالأساس إلى الرتابة الإيقاعية الناتجة عن تكرار تفعيلة (متفاعلن) ست مرات في البيت الواحد، وبنفس الصورة النمطية، بحيث تنطبع القصيدة بطابع التكرار الإيقاعي الأحادي، مما يجعل المتلقي يحس بالملل و النمطية أثناء تلقيه للنص الشعري.

إلا أن الملاحظ في استعمال هذا التشكيل الإيقاعي هو لجوء الشاعر إلى زحاف الإضمار* في كل بيت تقريبا ولعل الدافع إلى المزاوجة بين (متفاعلن) الصحيحة و(مُتْفاعلن) بصورتها المضمرة هو طرد الرتابة وكسر نمطية الإيقاع، وهو الزحاف الوحيد الذي يتيحه التنظير العروضي في الكامل الصحيح، فنجد الشاعر يلجأ إليه كل مرة في مفاصل البيت الواحد، وفي ما يلي لمحة خاطفة عن نسبة الإضمار في القصائد الثلاث من الكامل الصحيح:

*– الإضمار : تسكين الثاني المتحرك من(متفاعلن) لتصبح (مُتْفاعلن) وتنقل الى (مستفعلن)– نقلا عن: اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في العروض –ص: 56

عنوان القصيدة	البحر	ع الابيات	التفعيلات المتاحة	التفعيلات المضمرة	النسبة
إلى من محضت له صداقتي	الكامل التام الصحيح	50	300	137	%45.66
من صدى المربد	الكامل التام الصحيح	07	42	19	%45.32
في التيه	الكامل التام الصحيح	38	228	102	%44.73
المجمـوع		95	570	258	%45.26

يتبين من خلال هذا الجدول الإحصائي مدى تنويع الشاعر في استعماله (متفاعلن) بصورتيها: الصحيحة والمضمرة، والمراوحة الإيقاعية بينهما، ففي قصيدة (إلى من محضت له صداقتي) والتي يبلغ عدد أبياتها 50 بيتا، مما يعني أن مجموع التفعيلات المستعملة يبلغ 300 تفعيلة، استعمل الشاعر 137 مرة تفعيلة (متْفاعلن) المضمرة، أي بنسبة توجه بلغت 45.66%.

كما لم تخل القصيدة الثانية (من صدى المربد) من التنويع الإيقاعي بين التفعيلتين، فعلى الرغم من قصرها، بحيث لم يتجاوز عدد أبياتها سبعة أبيات، إلا أن ذلك لم يمنع الشاعر من المزاوجة في استعمال التفعيلتين، فمن مجموع 42 تفعيلة يتيحها التام الصحيح، استعمل الشاعر 19 تفعيلة مضمرة، بنسبة توجه قدرت بـ 45.32%.

والأمر نفسه يكاد ينطبق على القصيدة الأخيرة من الكامل التام الصحيح (في التيه)، والتي يصل عدد أبياتها إلى 38 بيتا، فَمِن مجموع 228 تفعيلة متاحة، مسّ الإضمار 102 تفعيلة بنسبة 44.73 %.

ب – الكامل التام المقطوع: وهو ما سلمت عَروضه (متفاعلن)، وقُطِع ضربه* (متفاعل)، وتتحوَّل بموجبه تفعيلة (متفاعل ///0/0) إلى (فَعِلاتن ///0/0)

وقد استعمل الشاعر هذا النّمط الإيقاعي في قصيدة واحدة، ضمّت ثمانية أبيات، أي بنسبة 53% مُحتلاً بذلك المرتبة الأخيرة من بين أنواع الكامل، يقول في هذه القصيدة (فلك نوح عليه السلام) مخاطبا سيدنا نوحا عليه السلام:[1]

ناجيْتُ طيفك، هل صبا لكلامي؟	أَ فأنت في الفُلْك الحزين أمامي؟
0/0/// 0//0/// 0//0/0/	0/0/// 0//0/0/ 0//0///
متْفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متْفاعلن فعلاتن
أ فأنت نوحٌ لاح لي في فُلْكِه	والقومُ في لُجِّ الخِضمِّ الطّامي؟
متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن	متْفاعلن متْفاعلن متْفاعل
يا سيّدي نوحاً إليك توجُّهي	أَ فسامعٌ لِتحيّتي وسلامي؟
إن كنتَ قد أبحرتَ تدفعُ أُمَّةً	لِتكُفَّ عن كُفْرٍ وعن أوْهام
فأنا ابنُ هذا العصْر أرْقُبُ فُلْكه	لكوارثٍ يوْمًا من الأيَّام
أ أنا المقيمُ على ضلالة أُمّةٍ	أمْ حاضري حُلْمٌ من الأحْلام؟
0///0/ //0// 0// /0// 0//0/	/0/0/0/0// 0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متْفاعلن متْفاعلن فعْلاتن

*– القطع "عِلَّةٌ تتمثل في حذف ساكن الوتد المجموع في آخر التفعيلة، وتسكين ما قبله، والجزء الذي يدخله القطع يسمى مقطوعا–نقلا عن: اميل بديع يعقوب– المعجم المفصل في علم العروض والقافية–دار الكتب العلمية–بيروت–لبنان–ط1– 1991 ص: 377

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 343

وقد ظهرت عِلَّة القطع في الأبيات الثمانية، وهي عِلّةٌ مُلزمة، إلا أن الملاحظ في البيت الأول أن عروضه جاءت مقطوعة أيضا (لكلامي ///0/0)، ولا يُعَدُّ ذلك عيْبًا لأن البيت هو مطلع القصيدة، وقد أتى مُصرَّعاً* ، بحيث توافقت العروض (لكلامي ///0/0) مع الضرب (نَ أمامي ///0/0)، بخلاف الأبيات السبعة الأخرى التي تمايزت فيها تفعيلتا العروض والضرب بحيث جاءت تامة سالمة في العروض (متفاعلن ///0//0)، ومقطوعة في الضرب (متفاعل ///0/0)، والجدول التالي يبين ذلك:

البيت	تفعيلة العروض	نوعها	تفعيلة الضرب	نوعها
01	لِكلامي (متفاعل ///0/0)	مقطوعة	نِ أمامي (متفاعل ///0/0)	مقطوعة
02	في فلكه (متْفاعلن /0//0/0)	مضمرة	مِ الطّامي (متْفاعل /0/0/0)	مقطوعة مضمرة
03	ك توجّهي (متفاعلن ///0//0)	سالمة	وسلامي (متفاعل ///0/0)	مقطوعة
04	فَعُ أُمّةً (متفاعلن ///0//0)	سالمة	أوْهامي (متْفاعل /0/0/0)	مقطوعة مضمرة
05	قُبُ فُلْكه (متفاعلن ///0//0)	سالمة	نَ الأيَّام (متْفاعل /0/0/0)	مقطوعة مضمرة
06	ـهِ حقيقةً (متفاعلن ///0//0)	سالمة	مَ الْحامِي (متْفاعل /0/0/0)	مقطوعة مضمرة
07	مُلُ أن أرى (متفاعلن ///0//0)	سالمة	أقْوام (متْفاعل /0/0/0)	مقطوعة مضمرة
08	لَةِ أُمَّةً (متفاعلن ///0//0)	سالمة	أحْلام (متْفاعل /0/0/0)	مقطوعة مضمرة

* – البيت المُصرّع هو " الذي وافقت عروضه ضربه في الوزن والقافية، وغيّرت عروضه عمّا تستحقّه لأجل موافقة ضربه بزيادة أو نقص" نقلا عن : موسى الأحمدي نويوات–المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي–دار الحكمة للنشر والترجمة–الجزائر–1994–ط3–ص:337

يبين الجدول مسار التفعيلة (متفاعلن) بين مفاصل الأبيات وتشكلاتها المختلفة، فبالإضافة إلى القطع الذي مسّ تفعيلة الضرب في كامل الابيات –وهو عِلّة مُلزِمةٌ– نجد أن زحاف الإضمار أيضا مسّ هذه التفعيلة في كلّ الأبيات إلا البيت الثالث، فتجْتمع بذلك عِلّة القطْع مع زحاف الإضمار، لتتحوّل التفعيلة إلى صيغة جديدة هي (متْفاعل /0/0/0) والتي تساوي (مفعولن).

وقد طغى القطع و الإضمار على أضرب الأبيات، بحيث استعمله الشاعر كَتنوُّعٍ إيقاعيٍّ في نهاية البيت، يكسِر به رتابة الصّدر المتمثلة في تكرار تفعيلة (متفاعلن) بصورتها السالمة في مفاصل الأبيات.

وتتجلى دلالة أخرى من خلال اللجوء إلى الإضمار، تتمثل في تَعَمُّد الشاعر الحدّ من سرعة الكامل وجريانه، وذلك باللُّجوء إلى السّكنات التي تُمارَس على (متفاعلن) والتي يُوفِّرها الإضمار(تسكين الثاني) والقطع (حذف ساكن الوتد المجموع //0 وتسكين ما قبله /0).

إن زيادة السكنات هو تقليل بالضرورة من الحركات، وكبْح جِماح هذا البحر المعروف بسرعته وكثرة حركاته، "فيه ثلاثون حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"[1]، وهو"من أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالما، وهو أمر نادر الحدوث، وتحدُّ من سرعته زحافاته وعلله، لأنها تسكّن المتحرك، وتزيد من السّاكن"[2]، ممّا يُوفِّر للقارئ من خلال هذه الوقفات سَعَةً في تأمُّل ومسايرة تجربة الشاعر المُفْعَمة بالحُزْن، والإنصات لما يحاول الشّاعر بَثَّه من مشاعرالفقد والحزن والكمد جراء هذا الواقع المُزري الذي يعيشه.

ج– الكامل التام الأحذ: وهو ما مسّ الحذذ عروضه وضربه على الشكل التالي:

متفاعلن متفاعلن فعِلن متفاعلن متفاعلن فعِلن

[1] – ابن رشيق – العمدة –ص : 136

[2] – صلاح يوسف عبد القادر– في العروض و الإيقاع الشعري – شركة الأيام–الجزائر–ط1–1997–ص:136

"والحذذ أو الحذُّ هو حذف الوتد المجموع من آخر الجزء، ويدخل جزءًا واحدًا هو متفاعلن، فتصبح: متفا)[1]، وتُرَدُّ بذلك (مُتفا ///0) إلى (فَعِلن ///0)، يقول الزمخشري: "الحذذ سقوط الوتد المجموع حتى يصير(متفا)، ويُردّ إلى (فعلن)"[2].

وقد استحوذ هذا النّمط الإيقاعي على الكثير من قصائد الديوان، واحتلَّ بذلك المرتبة الثانية من حيث الاستعمال، فمِن مجموع ستين قصيدة من الكامل جاءت عشرون قصيدة على هذا النحو بنسبة 33.33%، وبلغت أبيات الكامل الأحذ في الديوان 427 بيتا من بين 1497 بيتا، بنسبة قدرت بـ 28.52% من مجموع الأبيات، وهي نسبة مرتفعةٌ، تَشِي بمدى اهتمام الشاعر بالنسج على منوال هذا التشكيل الإيقاعي المتفرّع عن الكامل، يقول في قصيدته (في لقمة العيش) والتي بلغت أبياتها 60 بيتا، متحسِّرًا على غربته وبعده عن الوطن ومعاناته:[3]

لا لنْ تنالَ، فأنت مُغْتربُ	عافٍ، بطيءُ الخَطْو مُحْتسِبُ
0/// 0//0/// 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0//0/0/
متْفاعلن متفاعلن فعِلن	متْفاعلن متْفاعلن فعِلن
تَعِبٌ تُخالِجُ عِبْءَ مُضطربٍ	مُوبٍ بما ألْقتْ به نُوَبُ
أمْسِ امتُحِنتَ وأنت في وطنٍ	لمْ تنْجُ فيه، فنالك الحرَبُ
وطفِقتَ لا أُنْسًا بِرافهةٍ	تبْغي النَّوى فيحُثُّك الهرَبُ

[1] – اميل بديع يعقوب– المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر–دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان–ط1–1991–ص: 18

[2] – الزمخشري–القسطاس في العروض– تح: فخر الدين قباوة–مكتبة المعارف–بيروت–ط2–1989 ص: 43

[3] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 113

أُقصِيتَ عن أرْضٍ بذِلتَ لها	لمْ تجْفُها و شدا بك الأدبُ
0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/// 0//0/// 0//0/0/
متْفاعلن متْفاعلن فعِلن	متْفاعلن متَفاعلن فعِلن

كما يبُثُّ الشاعر أسفَه وتوجُّعه من خذلان العرب لبلده العراق في قصيدة (لقد وقع الخطب) حيث يقول:[1]

أَقْصِرْ أسىً، فالخطْبُ قد وقعا	ولأنت فيه ما تني جزَعا
0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/// 0//0// 0//0///
متْفاعلن متْفاعلن فعِلن	متفاعلن متفعلن فعِلن
ما أنت في أمرٍ تُطيلُ له	منك الرِّشاءُ فشدَّ وانقطعا
ناجيتَ قوْس الصَّبر تسْألُهُ	ماذا به في الخطْب إذْ نُزِعا
أَ تصبُّرًا للنّفْس تُوجِعُها؟	والصّبْرُلا يُجْدي امرُءًا جزعا
0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متْفاعلن فعِلن	متْفاعلن متْفاعلن فعِلن

وفي قصيدة أخرى، يسرد حكاية وقعت له سنة 1996 بقدومه إلى الأردن وبعض العراقيل الإدارية التي صادفها أثناء الحصول على التصريح بالعمل، فقال في قصيدته (حكاية التصريح بالعمل)[2]:

[1] – المصدر السابق– ص: 269

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 225

أَ تظنُّها إشْراقة الأمل	أن نِلْتَ (تصريحاً إلى عمل)؟
0/// 0//0/0/ 0//0///	0/// 0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متْفاعلن فعِلن	متْفاعلن متْفاعلن فعِلن
هبْك استعنت به فهل عملٌ	تبْغيه غيْر مُبَغَّضٍ وَكِلِ ؟
أوْ حُزْتَ تصْريحًا تروُمُ به	دفْع التي ترميك في الحيَلِ
وشريته ودفعتَ منكَ به	ثمنًا يجزُّ مُروءة الرَّجل
يا ويْل من يشقى بلا وطن	بل ويْله يسعى إلى بدل
أين البديل؟ وتلك كارثةٌ	هل لي إلى مرْذولةٍ سَمَلِ؟
0/// 0//0/// 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0//0/0/
متْفاعلن متفاعلن فعِلن	متْفاعلن متْفاعلن فعِلن

إن الحذذ بدخوله على تفعيلة الكامل، ينقله من الرزانة والتهادي والتفخيم إلى الرقة والسهولة، فتفعيلة (متفاعلن) ثقيلة نوعا ما، متهادية، وعندما يدخل عليها الحذذ تصبح حادة، وتتناسب مع حدة المعنى المشار إليه.[1]

يقول عبد الله الطيب: "الكامل الأحذّ والمُضمَر كلاهما بحر رقّة وحوار وقصص سهل رقيق، ولا يصلحان للتفخيم والكلام الضخم"[2].

وقد أكثر منه السامرائي، ونظم على منواله 20 قصيدة، تراوحت موضوعاتها بين سرد الحوادث الشخصية التي وقعت له، كما نجد ذلك في قصائده: (إلى صاحبي اليمني وسائر

[1] – ينظر: عبد النور داود عمران– البنية الإيقاعية في شعر الجواهري–رسالة دكتوراه عن كلية الآداب–جامعة الكوفة–العراق–2008–ص:80

[2] – عبد الله الطيب–المرشد إلى فهم أشعار العرب– ج 1 ، ص : 213

الطيبين)،(في لقمة العيش)،(حكاية التصريح بالعمل)، وبين قضايا تلامس وطنه وغربته، كما في قصائده: (العدوان الآثم على العراق)،(لقد وقع الخطب)،(حين زلزلت الارض)، وقصائد أخرى، تشترك كلها في نبرة الحزن والاغتراب المبثوثة في جسدها، والتي فرضتها تجربة الشاعر مع واقعه المرير، الذي جعله يعيش متنقّلاً بين موطن وآخر، مُتغرِّباً عن أهله و ذويه وعن موطنه الأم.

د– الكامل التام الأحذ المضمر: وهو ماكانت عَروضه حذَّاء (فعِلن ///0) وضربه أَحَذّ مُضمَر (فعْلن /0/0) بِعلَّةٍ لازمة تسري في جميع أضرب الأبيات، ومن هنا فقد اجتمع فيه زحاف الإضمار وعلة الحذذ، لينتج التشكيل الإيقاعي التالي:

متفاعلن متفاعلن فعِلن	متفاعلن متفاعلن فعْلن
0/// 0//0/// 0//0///	0//0/// 0//0/// 0/0/

ويحتلّ الكامل الأحذّ المُضمَر المرتبة ما قبل الأخيرة من بين أنواع الكامل المُستعملة، فلم ينظم على منواله السامرائي سوى قصيدتين، احتوتا في مجموعهما على 36 بيْتاً من بين 1509 بيتا من الكامل وبنسبة قُدِّرت بِـ 2.38%

يقول في قصيدته (من كتبي وأسفاري) التي نظمها أسفا على كُتُبه ومُؤلّفاته التي تركها في صنعاء والتي ضمّت 14 بيتا:[1]

كيف التَّأسِّي بعد أبنائي	أَ فسُلْوةٌ بعد الأحِبَّاء؟
0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0//0/// 0//0/0/ 0/0/
متْفاعلن مُتْفاعلن فعْلن	متفاعلن متْفاعلن فعْلن
عاشرْتُهم دهرًا وكيف هوًى	أنا لم أنله من أخلائي

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 87

بل نِلتُه من صفوةٍ كرُمت	من طيبِ (أسْفارٍ وأجزاء)
كُتبي و أسْفاري علِقْتُ بها	وهي (الأحِبَّة وهْي أبْنائِي)
ودَّعْتُ في صنْعا هوايَ أسًى	ولَكَمْ عراني ضيْمُ صنْعاءِ
0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/// 0//0///
متْفاعلن مُتْفاعلن فعلن	متفاعلن متْفاعلن فعلن

ويستمرّ السامرّائي في بثّ شكواه و أساه أسفاً على حاله، فهو المرتحل، المتغرّب عن وطنه، يقول في قصيدته (مما قذف به الرحيل)، والتي بلغت أبياتها 22 بيتا:[1]

ثقلت عليّ عِجافُ أيَّامي	تَتْرى ورائِي وهْي قُدَّامِي
0/0/ 0//0/// 0//0///	0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن مُتفاعلن فعْلن	متْفاعلن متْفاعلن فعْلن
أَ فعِبْءُ هذا العُمْرِ مُطَّرِحٌ	ومتى وأَيْن؟ أَ بعْد أعْوامِ
أَم نِلْتُ منه ببعضِ نازِلةٍ	أسْعى إليْها سَعْيَ همَّامِ
أَقْصِرْ أساك وعُدْ إلى وطنٍ	يقتاتُ أهلـوهُ بآلام
0/// 0//0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
متْفاعلن مُتفاعلن فعِلن	متْفاعلن متْفاعلن فعْلن

ففي القصيدة الأولى (من كتبي وأسفاري)، والثانية (مما قذف به الرحيل)، يتجلى الحذذ والإضمار في تفعيلة الضرب كَعِلَّةٍ مُلْزمة مسّت كافة أضرب الأبيات (بائي /0/0- لائي

[1] – المصدر السابق– ص :87

/0/0 – زائي /0/0– نائي /0/0 – عائي /0/0 ...الخ) عبر وتيرة إيقاعية تحدّ بشكل واضحٍ من التكرار النغمي لتفعيلة متفاعلن، وتسلب من الكامل نمطيّته و تهاديه من خلال الانزياح العَروضي الذي تجتمع فيه عِلّة الحذذ مع زِحاف الإضمار(متفاعلن///0//0– فعلن /0/0).

إن هذه المغامرة الزحافية تنتهك وقار الكامل وتستخِفُّ بتدفُّقه وحركته، وتجدر الإشارة إلى أن تفعيلات العَروض في كامل الأبيات وردت حذّاء إلا في المطلعيْن، فقد مارس عليها الشاعر بالإضافة إلى الحذذ زِحاف الإضمار لتتوافق مع تفعيلتي الضرب في المطلعيْن:

القصيدة الأولى : كيف التّأسّي بعد أبنائي ؟ أَفسُلْوةٌ بعْد الأحِبَّاء ؟

/0/0(فِعْلن) /0/0(فِعْلن)

القصيدة الثانية : ثَقُلت عليَّ عِجافُ أيَّامِي تَتْرى ورائي وهْي قُدّامِي

/0/0(فِعْلن) /0/0(فِعْلن)

وهذا التوافق النَغمي فرَضه التصريع الذي التزم به الشاعر في القصيدتيْن وفي باقي القصائد التي نظمها كنوعٍ من الموازنة الصوتية في نهاية الشَّطريْن، والتي يُتيحُها ويُجيزُها التَّنظير العَرُوضي، كما تجدر الإشارة إلى أنَّ هذا اللَّون الإيقاعي (الكامل التام الأحذ المُضمَر) لم يكن خياراً ذا أولوية بالنسبة للسامرائي، والدليل على ذلك أنه نظم عليه قصيدتيْن موجَزَتيْن فقط، وحتى في هذيْن القصيدتيْن كان الشاعر مُجْبَراً على استعمال تفعيلة (فعْلن /0/0) الحذاء المُضمَرة في نهاية البيت، لأنّه اختار القافية المُردَفة بالألف، والتي لا مجال له أن يُنوِّع أو يُغيِّر فيها، فلا خيار له إلا الاستمرار في توظيف ألف الردف التي تسبِق الروي في القصيدتين:

القصيدة	القافية	تفعيلة الضرب	حرف الردف	حرف الروي
من كتبي وأسفاري	بَأْئِي	فِعْلن /0/0	الألف	الهمزة
مما قذف به الرحيل	دَأْمِي	فِعْلن /0/0	الألف	الميم

فألف الردف كما هو واضح في الجدول هو حرف ثابِت، لازِمٌ في كُلّ قوافي الأبيات، وليس له معادِل صوْتِيٌّ كالياء مثلا أو الواو، ولُزومُه في كامل الأبيات يفرِض على الشاعر أن يستحضِر الإضمار في تفعيلة (فعِلن ///0) الحذّاء، لتصبِح (فعْلن /0/0) بالضرورة، وهذا حسب رأْيي ما دفع الشاعر دفْعًا إلى استعمال هذا النمط الإيقاعي، الذي لم يكن خَيارًا أوّليا، بل فرضته القافية المردفة كلازمة إيقاعية في مختتم كل بيت.

هـ – مجزوء الكامل المرفل: مجزوء الكامل هو ما فقد تفعيلتين من تفاعيله الستة، إحداهما في الصدر والأخرى في العجز، ليصبح رباعيا، جاء في المعجم المفصل: "المجزوء هو البيت الذي أُسقِط منه جزآن، واحد من آخر صدره، وثانٍ من آخر عجزه"[1]، ويسميه بعض العروضيين بالكامل القصير "وزن الكامل القصير متفاعلن مكررة أربع مرات"[2]

أما المُرفَّل فهو ما مسّته عِلَّة التّرفيل، والتّرفيل "عِلّة تتمثَّل في زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر الجزء (التفعيلة) أخذوه من قولهم رفَّل الثَّوب بمعنى أطاله"[3]

وصيغته العروضية هي : متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

وفيه يقول مصطفى حركات: "يُعَدُّ الكامل من بحور الطبقة الأولى، وهو يُستعمل بكثْرة على الشكل الأول والثاني، أما المجزوء فإنه يُستعمل غالبا حسب الضرب المُرفَّل متفاعلاتن"[4] ، وقد تبوّأ الرتبة الأولى في مُدوَّنتنا هذه، بحيث نظم السامرائي على منواله 34 قصيدة من

[1] – اميل بديع يعقوب– المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر– ص 173

[2] – عبد الله الطيب –المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها –ج1–ص : 125

[3] – اميل بديع يعقوب– المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر– ص 191

[4] – مصطفى حركات – أوزان الشعر – ص 95

مجموع 61 أتت على الكامل، وبلغ عدد الأبيات 914 بيْتا من مجموع 1509 بيْتا من الكامل، أي بنسبة قُدِّرت بـ 61.40% من أبيات الكامل، ولم ينظم السامرائي على أي نوع من أنواع المجزوء المعروفة كالمجزوء الصحيح، والمجزوء المذيل وغيرهما، إلا على المجزوء المُرفَّل، وسنختار نماذج من ثلاث قصائد طوال، تميَّزت بطول النَّفَس، يقول في قصيدته (في الرحيل)[1] والتي بلغت أبياتها 91 بيْتا، متحسِّرًا على حال العرب وواقعهم المتردي:

أَيجوعُ جيْشُ العُرْب لو	جَدُّوا وخيرُهمُ وفيرُ؟
0/ /0/0/ 0//0///	0/0//0/// 0// 0/0/
متفاعلن متْفاعلن	متْفاعلن متفاعلاتن
لا أمْس قد أبقى المآ	ثِرَ لا قليلُ ولا كثيرُ
إنّا ليُشقينا زما	نٌ سادنا فيه خطيرُ
كُنّا أضعْنا الرَّأْي بلْ	قدْ نابنا منْه الفطيرُ
0//0/0/ 0//0/0/	0/0//0/0/ 0//0/0/
متْفاعلن متْفاعلن	متْفاعلن متْفاعلاتن

ويظهرُ جليًّا في أضرب الأبيات تلك الزيادة الصوتية التي أضافها التّرفيل بزيادة السبب الخفيف في نهاية التفعيلات (متفاعلاتن ///0//0/0)، لتمنح مجزوء الكامل نوعا من الغنائية، يستعيض بها عن التفعيلتين المحذوفتين.

كما يقول في قصيدته (محنة العراقيين)[2]، التي يصف فيها معاناة أبناء بلده:

---

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 61

[2] –المصدر السابق– ص 188

إنّي لأُوجِفُ في الظَّلا	مِ يطول بي ليْلٌ أمامي
0//0///0//0/0/	0/0//0/0/ 0/ /0///
مثْفاعلن متفاعلن	متفاعلن مثْفاعلاتن
فبكيتُ عافيتي وكيْـــــــــــــــــــــــــفَ يُعين في نصَبي حُطامي	
وبِنَفْسيَ الشّبحُ البعيـــــــــــــــــــــــــدُ وأين مِن طيف السّلام	
أو طارقٍ يدنو، وما	أنا في سُباتٍ في منامي
0//0/0/ 0//0/0/	0/0//0/0/ 0//0///
مثْفاعلن مثْفاعلن	متفاعلن مثْفاعلاتن

يلجأ الشاعر كما هو واضحٌ في الأبيات كلّ مرّة إلى زحاف الإضمار، الذي يتوزّع بشكلٍ كبير في ثنايا القصيدة، ويبسط سيطرته، بحيث لم تسلم منه تفعيلة الضّرب أيضا كما في القصيدة السابقة، فمِن مجموع تسعة أبيات مثلا، التي تتيح لنا 36 تفعيلة، مسَّ الإضمار 18 تفعيلة، مما يعني نصف التفعيلات مضمرة، ومن بين التفعيلات التسع المرفّلة، دخل زحاف الإضمار على ستٍّ منها، أي بنسبة 66% من مجموع تفعيلات الأضرب، وقد عمل زحاف الإضمار على شدّ فواصل البيت في القصيدة مانحًا التَّلوُّن في الإيقاع، وحادًّا من سرعته، كما تآزر الإضمار مع الترفيل على زيادة السكنات والحركات (مثْفاعلاتن /0/0//0/0) كَمُعوّض صوتيّ لما فقده مجزوء الكامل من التفعيلات.

وبالانتقال إلى النموذج الثالث الذي اخترناه من مجزوء الكامل المُرفَّل، يُطالِعُنا السّامرّائي بقصيدة طويلةٍ قوامها 66 بيْتا، عنوانها (أأنا الشّريد؟) وهي "صوت كل متعب شريد" كما عنْونَها الشاعر بعنوان فرعي، يقول فيها:[1]

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل– ص: 45

أَأَنا الشَّريد وصوت أيَّـــــــــــــــــــــــامي يراجِعُني أمامي ؟

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

متفاعلن متفاعلن مثْفاعلن متفاعلاتن

ونداؤهنّ يَقضّ مضْـــــــــــــــــــــــــجعِيَ الكئيبَ وما ندائي؟

إلا صدًى ألْقيْتُ فيـــــــــــــــــــــــــهِ تَعِلَّةً ، لولا حيائي

ماذا، وهلْ أضغاثُ أحْـــــــــــــــــــــلامٍ يكون بها عزائي؟

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

مثْفاعلن مثْفاعلن مثْفاعلن متفاعلاتن

يسْتمِرّ الشاعر في المزاوجة بين التفاعيل الصّحيحة والمُضمَرة كعادته في بقية قصائد الكامل، لكن ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة، وفي غيرها من قصائد مجزوء الكامل المُرفّل هو طُغيان ظاهرة عَرُوضية هي التَّدوير، والبيْت المُدوّر أو المُدمَج، أو المُدخَل كما يقول ابن رشيق هو "ما كان قسيمُه مُتَّصِلا بالآخر غيْر مُنفصِل عنه، وقد جمعتهما كلمة واحدة"[1]، وقد دأب السامرائي على استعمال التدوير في كافة قصائده من مجزوء الكامل المرفل، بحيث قلّ أن تجد بيتاً يخلو منه، وقد ساهم التّدوير كثيرا في جعل البيت الشعري بنية إيقاعية واحدة، تبتدئ من الضّفّة الأولى للشطرالأول، وتنتهي إلى الضّفّة الأخرى، أيْن يتجلّى المدّ النّاتج عن التّرفيل (//0) والذي نتج عن زيادة سبب خفيف في نهاية التفعيلة (متفاعلا تن /0)، مستغْنيًا بذلك عن الوقفة الصوتية بين الشّطْريْن، ممّا يُولِّد استمرارية في الإيقاع، تغني النص الشعري بحركة مستمرة، وتكسبه ديناميكية مما يتيح توالي الأفكار والمعاني.

[1] – ابن رشيق –العمدة – جزء1 –ص: 177

وفي النهاية هذا جدول إحصائي يبين نسب تواتر بحر الكامل بتشكيلاته المختلفة في ديوان من ملحمة الرحيل:

أنواع الكامل	عدد القصائد	عدد الابيات	نسبة التوجه	الرتبة
مجزوء الكامل المرفل	35	917	%61.26	01
الكامل التام الأحذ	19	427	%28.52	02
الكامل التام الصحيح	04	109	%07.28	03
الكامل التام المضمر	02	36	%02.40	04
الكامل التام المقطوع	01	08	%0.53	05

المطلب الثّاني: بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الوافر:

يندرج الوافر ضمن دائرة المؤتلف رفقة الكامل، وهو بحر من البحور المركبة، ولو أن العروضيين يميزون بين صيغتين له: إحداهما يعتبرونها أصلية وهي(مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) وهي نظرية فقط، أما المستعملة فهي (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، يقول عنه عبد الرضا علي:"من البحور المركبة، لكن وزنه في الدائرة العروضية يوحي بأنه مفرد، فهو فيها على هذا النحو: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن، في حين أن المستعمل منه: مفاعلتن مفاعلتن فعولن، لذلك حاولوا تبرير هذا الاستخدام، فقالوا بوجوب قطف عروضه وضربه"[1].

أما عن سبب تسميته بهذا الاسم فيقالُ بأن الخليل "سمّاه وافرًا لوفور أجزائه وتدًا بوتدٍ"[2]، كما يرى الخطيب التبريزي أنه "سُمِّي وافرا لتوفُّر حركاته، لأنّه ليس في الأجزاء أكثر حركات من متفاعلن، وقيل سُمِّي وافرا لوفور أجزائه"[3].

ويُصنِّف إبراهيم أنيس الوافرَ ضمن البحور الخمسة التي ظلّتْ مطْروقةً من قِبَل الشّعراء في كلّ العصور، يقول: "ثمّ نرى كُلاًّ من الكامل والبسيط يحتلان المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، وربّما جاء بعدهما كل من الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلّت في كلّ العصور موفورة الحظ، يطرقُها الشعراء، ويكثرون النظم منها، وتألفُها آذان الناس في بيئة اللغة العربية" [4]، ويُرجع اميل بديع يعقوب سبب شيوعه وتداوله في الذائقة العربية، قديما وحديثا إلى طواعيته ومرونته مع مختلف الأغراض والموضوعات، "هذا البحر كثير الطواعية يشتدّ إذا شددته، فيصلح لموضوعات الحماسة والفخر والمدح والهجاء، وما إليها، ويَرِقُّ إذا رققته فيصلح لموضوعات الغزل والرّثاء والوجدانيات وما إليها، ولذلك نراه كثير الشيوع في

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر – ص : 109

[2] – ابن رشيق – العمدة في محاسن الشعر – ص: 79

[3] – الخطيب التبريزي –الكافي في العروض والقوافي – ص: 51

[4] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص:189–190

الشعر العربي قديمه وحديثه"[1]، ويأتي الوافر تاما سداسيا كما يأتي مجزوءا رباعيا، والتام أكثر استعمالا من المجزوء.

وقد بلغت نسبة وروده في مُدوّنتنا هذه حسب عدد القصائد 15.60%، فمن مجموع 173 قصيدة احتواها الديوان، جاءت على الوافر 32 قصيدة، أما من ناحية عدد الأبيات فقد بلغ 788 بيتًا من الوافر من مجموع أبيات الديوان البالغ عددها 4479 بيتًا أي بنسبة 17.59%، وهي نسبة لا بأس بها، تُبَوِّؤه المرتبة الثانية بعد الكامل من حيث وروده في المدونة، وقد جاء الوافر التام في المرتبة الأولى عند السامرائي، يليه المجزوء المعصوب، ثم المجزوء الصحيح.

أ- **الوافر التام:** "وهو ما كانت عَروضه (فعولن) وضَربُه كذلك، مع مراعاة أن زحاف العصب – وهو إسكان الخامس(اللام في مفاعلتن) فتصير (مفاعلْتن) وتُنقَل إلى مفاعيلن المساوية لها بالحركات و السكنات- كثيرا ما يدخل في حشْوه"[2].

استعمل السامرائي الوافر التام في 30 قصيدة من بين 32 أتت على الوافر، أي بنسبة 93.75%، كما بلغ عدد الأبيات 626 بيتًا من مجموع أبيات الوافر البالغ عددها 788 بيتًا، أي بنسبة 79.44%، وهو بذلك يتبوأ المرتبة الأولى من بين أنواع الوافر الأخرى، يقول السامرائي في قصيدته (أقِلَّ أسًى) التي افتتح بها الديوان:[3]

أَإن وافاك من نبإٍ جديدُ	وطوّحَ منك أنت له عميدُ
0/0// 0///0// 0/0/0//	0/0// 0///0// 0///0//
مفاعلْتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

[1] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر – ص:162

[2] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه – ص: 109

[3] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 05

كأنّك لمْ تَبِتْ من أمْسِ إلاّ بساريةٍ لها ظِلٌّ شريدُ

تَضيقُ بحاضِرٍ مُوبٍ دجِيٍّ مخافةَ أن يلوح غدٌ شديدُ

تَمُرُّ بك اللَّيالي مُثقلاتٍ كأنّك في غياهِبها طريدُ

وَهبْك طرحْتَ عنك دِثارَ أمسٍ فأنَّى يطلُع اليوم السّعيدُ

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

وفي قصيدة أخرى بلغت أبياتها 57 بيْتًا، كأطول القصائد نفَساً من بين قصائد الوافر، عنوانها: (تقول العيد) يفترِض الشَّاعِرُ فيها مُحدِّثةً له تُحاوِره عن موضوع العيد، يقولُ فيها:[1]

تَهُمُّ ولستَ تُدرِكُ ما تقول وقد أعياك ذو صَلَفٍ جديدُ

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

مفاعيلن مفاعلَتن فعولن مفاعيلن مفاعلَتن فعولن

وفاتَكَ ما اسْترقَّك من زمانٍ وعادك مثله وتقول عيدُ

مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن

واللاّفِتُ في هذين القصيدتين وفي غيرهما من القصائد التي جرت على الوافر الصّحيح، تفشّي زحاف العصب "وهو تسكين الخامس المتحرك، لتتحول بذلك تفعيلة (مفاعلتن) إلى (مفاعلْتن)، وتُنقل إلى (مفاعيلن)"[2]، وهو زحاف منتشر في كلّ القصائد بحيث لا يكاد يخلو بيت منه، في حين غاب زحاف الكف "وهو حذف السابع الساكن من (مفاعلْتن) لتصبح

[1] – المصدر السابق– ص : 335

[2] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في العروض –ص: 334

(مفاعلت)"[1]، وهو زحاف ثقيل، نادر الوقوع، استغنى عنه السّامرّائي، لأنّه لا يُوفّر تلك الانسيابيّة الإيقاعيّة التي دأب على التّقيّد بها في قصائده.

لقد أحسن الشاعر استثمار المعطيات الإيقاعيّة التي يُتيحها الوافر التامّ، انطلاقا من المزاوجة الإيقاعية بين تفعيلتي: مفاعلتن+ فعولن، خلافا للمجزوء الذي تتكرّر فيه تفعيلة واحدة (مفاعلتن)، يقول عنه عبد الرضا علي: "الوافر التام بحر يميل إلى التدفّق السّريع، ويمتاز باستثارة المتلقي، وهو يتقبّل شحناته الخطابيّة، ولذلك فهو بحرٌ يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السامع أو كسبه، أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة"[2]، لأجل ذلك فضّله السامرائي على غيره، لأنه يُتيح له فسحة إيقاعيّة وسعة نغميّة منتقلة بين تفعيلتين متمايزيتن (مفاعلتن + فعولن)، فنظم على تشكيله أغلبَ قصائده على الوافر، ليحتل بذلك الرتبة الأولى، مستحقّا وصف حازم القرطاجني: "إنّ الشّاعر القوي، المتين الكلام إذا صنع شعراً على الوافر، اعتدل كلامه، وزال عنه ما يوجد فيه من الأعاريض القوية"[3].

ب . مجزوء الوافر: وهو ما حذفت منه تفعيلتان من آخر الصدر ومن آخر العجز، فيتحوّل بذلك من سداسي إلى رباعي، ذا تفعيلة واحدة نمطية هي (مفاعلتن)، تتكررمرتين في كل شطر، على النحو التالي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وهو حسب تفعيلة الضّرب نوعان:

مجزوء صحيح: وهو ما كانت عروضه (مفاعلتن) صحيحة، وضربها كذلك.

مجزوء معصوب: وهو ما كان ضربه معصوبا دائما، أي تسكين الخامس المتحرك (مفاعيلن)

---

[1] – المرجع السابق – ص: 386

[2] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه – ص:112

[3] – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء –ص: 269

نظم السامرائي على منوال الوافر المجزوء قصيدتين فقط، مجموع أبياتهما (58 بيتا)، أي بنسبة 03.84 % من مجموع الأبيات التي جاءت على الوافر، يقول في قصيدته (بنيّ علي)"[1]:

بمن أقوى على زمنٍ	إذا ما فُتّ من عضدي؟
0///0// 0/0/0//	0///0// 0/0/0//
مفاعيلن مفاعلَتن	مفاعيلن مفاعلَتن
ومن يحنو على كبري	إذا ما عقّني ولدي؟
0///0// 0/0/0//	0///0// 0/0/0//
مفاعيلن مفاعلَتن	مفاعيلن مفاعلَتن

ويتجلّى زحاف العصب (تسكين الخامس المتحرك) منتشرا في جسد القصيدة، شاملا الحشو والعروض، باستثناء الضّرب الذي بقي سالما (مفاعلتن) ممّا يجعلنا نصنّف هذه القصيدة من مجزوء الوافر الصحيح لا من الهزج، وتخلو القصيدة من زحاف الكف، وهوحذف السابع الساكن من (مفاعلتن) لتصبح (مفاعلت) إلا في موضع واحد وهو التفعيلة الأولى من صدر البيت الثاني:

وما أعلم ما تخفيـــــــــــــــــــــــــــــــه من همٍّ ظلامُ غَدِ
0/0/0// /0/0// 0///0// 0/0/0//
مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلن مفاعلَتن

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 18

وهو زحاف نادر الحدوث، يكسر انسيابيّة الإيقاع، ويُحدِث وقفةً معيبة، يُحسّ بها المترنّم والمنشد للبيت، لذلك قلّ عند السامرائي، فلم يرِدْ إلاّ في مواضع قليلة.

وفي القصيدة الثانية من مجزوء الوافر والتي تلي هذه القصيدة (بُنيَّ عليّ) مباشرة في ترتيب قصائد الديوان، عنوانها (شكوَى)، يقول فيها:[1]

ومنْ لي إن سجا ليْلٌ وغاب المُؤنِسُ السّارِي

مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

أخٌ أُوليه ألحاني وأُصْغيـهِ بِتذْكارِي

مفاعيلن مفاعلَتن مفاعيلن مفاعيلن

ويستمرّ زحاف العصب بسْطَ سيطرته، ليلامس هذه المرّة أضرب الأبيات، ويتحوّل إلى علّة مُلزمة، أحكمت سيطرتها على كلّ أضرب القصيدة، ممّا يجعلنا نصنّفها ضمن مجزوء الوافر المعصوب، وهو التشكيل الثاني من مجزوء الوافر، والذي يقترب من بحر الهزج (مفاعيلن مفاعيلن)، يقول عبد الرضا علي: "الهزج وافرٌ مجزوءٌ، يدخلُ العصبُ تفعيلاته الأربع"[2]، إلاّ أنّ الملاحظ أن هذه القصيدة حفلت بزحاف الكفّ مجتمعاً مع العصب*، فكثُر ورود التفعيلات التي مسّها الزّحافان مجتمعين (مفاعيل)، بحيث بلغ عددها 20 تفعيلة من مجموع 172 تفعيلة كوّنت القصيدة، أي بنسبة 11.63% وهي نسبة مرتفعة، قياسا إلى ندرة اجتماع هذين الزحافين و قلّة استعماله من قبل الشّعراء، ممّا أثّر على انسيابيّة الإيقاع في القصيدة، بكثرة الوقفات المنتهية بحركات، أثقلت من إيقاعها، وأحدثت شرْخاً في بنيتها الإيقاعية.

---

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 19

[2] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه – ص : 115

*– "إذا اجتمع في (مفاعلتن) العصب والكفّ، بأن حذف الخبن الألف، والكفّ النّون، فصار (مفاعلتُ) سُمّي ذلك نقْصاً، والجزء منقوصاً" نقلا عن : موسى الأحمدي نويوات–المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي–ص:30

لم ينظم السامرائي على مجزوء الوافر سوى قصيدتين، وهو تشكيل قليل الاستعمال عند المتقدمين، "ولا يصلح لما صلح فيه التّام لكونه وزنا قصيرا غنائيا، يميل إلى تعداد الصفات، وتكرار الأجزاء، ومواصلة الحوار، لذلك قلّ عند المتقدّمين، وكثر عند المعاصرين، وخاصة في القصائد الحوارية أو التعليمية، لأنه من أصلح الأوزان للقصص التعليمي المدرسي"[1]، لذلك احتلّ المرتبة الأخيرة من بين تشكيلات الوافر، والجدول التالي يوضح ذلك:

التشكيل الايقاعي	عدد القصائد	النسبة	عدد الابيات	النسبة	الرتبة
الوافر التام	30	%93.75	626	%91.52	1
المجزوء المعصوب	01	%3.12	43	%06.28	2
المجزوء الصحيح	01	%3.12	15	%02.19	3

[1] – المرجع السابق – ص: 112

المطلب الثّالث: بنية التشكيل الإيقاعي لبحر البسيط :

البسيط بحرٌ من البحور المركّبة، ينتمي إلى دائرة المختلف، التي تضمّ البسيط والطويل والمديد، ينبني على الوزن التالي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

يُقال "بأنّ الخليل سمّاه بسيطا لأنّه انبسط عن مدى الطّويل"[1]، وقيل "لانبساط الحركات في عروضه و ضربه، في حالة خبنهما، إذ تتوالى فيه ثلاث حركات"[2]، ويُورد التبريزي في الكافي أنه "سمّي بسيطا أنّ الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية، فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان"[3] .

ويرد بحر البسيط على صورتين: تامّا ومجزوءا، ويسمّى المجزوء بمخلّع البسيط، يقول ابن رشيق: "وكلّ بيت رُكّب من مستفعلن فاعلن فهو من البسيط، طال أو قصر"[4]

ويُعتبر بحر البسيط من أكثر الأوزان شيوعا وتداولا في مسيرة الشعر العربي قديما وحديثا، فقد وصفه مصطفى حركات بأنّه "أكثر الأوزان استعمالا"[5] ، وصنّفه إبراهيم أنيس في المرتبة الثانية من حيث الشّيوع [6].

يتميّز البسيط بالرّقّة والجزالة، يقول عنه سليمان البستاني: "البسيط يقرب من الطويل، ولكنّه لا يتّسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف بالتّراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين، وهو من وجه آخر يفوقه رقّة و جزالة، ولهذا قلّ في شعر أبناء الجاهليّة،

---

[1] – ابن رشيق –العمدة– ص: 79

[2] – غازي يموت– بحور الشعر العربي، عروض الخليل– دار الفكر اللبناني– بيروت– لبنان–ط2–1992ص:64

[3] – الخطيب التبريزي –الكافي في العروض و القوافي –ص: 30

[4] – ابن رشيق – العمدة –ص: 79

[5] – مصطفى حركات – كتاب العروض –ص: 102

[6] – ينظر: ابراهيم انيس – موسيقى الشعر –ص 81 و ص 259 وما بعدها

وكثر في شعر المولّدين"[1]، وينحو صاحب منهاج البلغاء المنحى ذاته، إذ يعتبره إضافةً إلى الطويل من أكثر البحور تناسُباً وشرفاً، يقول: "إنّ الطّويل و البسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشّرف والحسن، وكثرة وجوه التّناسب وحسن الوضع"[2]، أمّا عبد الرضا علي فيعتبره من البحور الرّاقصة ذات النّغم المرتفع قائلاً: "البسيط بحرٌ راقصٌ يتّصف بنغماته العالية، وبتغير حركيٍّ موجيٍّ ارتفاعاً و انخفاضاً"[3].

يحتلّ البسيط في مدوّنتنا المرتبة الثالثة، حيث نظم السامرائي على منواله 19 قصيدة من مجموع 173 احتواها الديوان، بنسبة 10.98%، وقد ضمّت هذه القصائد في مجموعها 638 بيتا، أي بنسبة بلغت 14.57% من مجموع أبيات الديوان، وهي نسبة متقدّمة، تعكس مدى اهتمام الشاعر بهذا الإطار الإيقاعي المتميّز.

لم يستعمل السامرائي بحر البسيط في ديوانه هذا إلا على الشكل التامّ، فقد خلا الديوان من مخلع البسيط، لذلك سنقتصر في بحثنا هذا على نمطي البسيط التام: المخبون والمقطوع.

أ-**البسيط المخبون:** وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعلن) وضربه كذلك (فعلن)[4]، والخبن هو حذف الثاني الساكن، ويدخل هذا الزحاف في فاعلن، فتصبح (فعلن) أي بعد أن كانت التفعيلة مكوّنة من سبب خفيف ووتد مجموع، تصبح فاصلة صغرى، أي ثلاث متحرّكات وساكن [5]، وعلى هذا التّشكيل الإيقاعي كتب السامرائي 16قصيدة من مجموع 19 من البسيط، احتوت على 559 بيتا، أي بنسبة استعمال تجاوزت 87%، ممّا يدلّ على أنّ

[1] – سليمان البستاني – إلياذة هوميروس –ص: 81

[2] – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء –ص: 238

[3] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 121

[4] – المرجع نفسه – ص: 118

[5] – عبد العزيز عتيق – علم العروض و القافية –دار الآفاق العربية– القاهرة– ط1–2000 –ص: 46

البسيط المخبون هو التشكيل المفضّل لدى السامرائي، لذلك نظم على منواله جُلّ قصائده من البسيط، يقول في قصيدته (مع عام مضى)[1]:

إنّا لنحلم بالنُّعمى خَبَتْ حُلُما ونستجيرُ به نُخفي به ألمَا

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

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مفاعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

وقد نَحِنُّ لأيّامٍ طويْن بنا على أسىً فحمدنا ظالماً حكما

متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مفاعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

يتجلّى زحاف الخبن طاغيا على تفعيلة (فاعلن) لتتحول إلى (فعلن) بعد حذف ساكنها الثاني، وبِغضّ النظر عن تفعيلتي الضرب و العروض اللتان لا بد أن يمسّهما زحاف الخبن، باعتباره زحافا يجري مجرى العلّة في اللُّزوم، فإنّ الخبن امتد إلى تفعيلتي الحشو (فاعلن) المتكررة مرتين في كل شطر، فأحيانا يُزاوج الشاعر بينها و بين التفعيلة السالمة كما في قوله[2]:

وكان فينا بما قدْ كان غابرُنا بعض التّعلّة عن خطبٍ بنا عظُمَا

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

وأحيانا أخرى يستبعد التفعيلة السالمة (فاعلن) نهائيّا، كما في قوله:[3]

عامان كنت بما ولّى حليفَ أسى تلاهُ آخرُ لا يرجوه من ظلما

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مفاعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 118

[2] – المصدر نفسه – الصفحة نفسها

[3] – المصدر نفسه – الصفحة نفسها

وقد قمنا بإحصاء في هذه القصيدة (عامٌ مضى)، تناولنا فيه التّحوّلات التي شهدتها تفعيلة (فاعلن) في الحشو بين استعمالها سالمة أو مخبونة، أسفر على ما يلي:

التفعيلة	تكرارها في الحشو	استعمالها سالمة	النسبة	استعمالها مخبونة	النسبة
فاعلن	40	23	%57.5	17	%42.5

وقد ركّزنا في هذا الإحصاء على مواضع الحشو في الأبيات العشرين من القصيدة، واستبعدنا مواضع الضّرب والعروض، التي يفرض إيقاع البسيط وُرودها مخبونةً أصلا، بحيث لا خيار للشاعر في التنويع بينهما، ويوضّح الجدول مدى تفشّي الخبن في تفعيلة (فاعلن) بحيث وصلت نسبته إلى 42.5%، وهي نسبة مرتفعة، تعكس حرص الشاعر على التنويع الإيقاعي من خلال المزاوجة في استعمالهما، ومن المعلوم أنّ زحاف الخبن يزيد من عدد الحركات في البيت، فلو أخذنا (مستفعلن فعلن) لوجدنا أنّها تتألّف من07 حركات و04 سواكن (0///0//0/0/) وهذا ما يُسرّع من حركيّة الإيقاع في البيت، وينحو به نحو السهولة والانسيابية.

إنّ نبرة الحزن والأسى والاغتراب طاغية على قصائد السامرائي، فلا تكاد تخلو قصيدة منها، وها هو يطالعنا بقصيدةٍ باكيةٍ، تئنّ وجعاً على حال الوطن العربيّ، يبثّ فيها ما يلاقيه من ألم الفراق والبعد والتّغرّب، يقول في قصيدته (ومن ملحمة الرحيل أيضا)":[1]

أليس في رحم يهديك من سَبَب	أم رثَّ ما كانَ مِن رسْمٍ به خرب
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//	0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مفاعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل– ص: 197

ألستُ من أمّةٍ طابت أرومتُها وصاح عصرٌ على مجدٍ لها تَرِب

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

لم يقتصر زحاف الخبن على تفعيلة (فاعلن)، بل امتدّ إلى تفعيلة (مستفعلن) سالباً منها ساكنها الثاني، لتتحوّل إلى (مفاعلن //0//0)، والجدول الإحصائيّ التالي يوضّح مدى انتشاره في هذه القصيدة:

التفعيلة	تكرارها في القصيدة	استعمالها سالمة	النسبة	استعمالها مخبونة	النسبة
مستفعلن	84	54	%64.28	30	%35.72

واضحٌ أنّ (مستفعلن) بصورتها السالمة قد غلب استعمالها في القصيدة، لكن (متفعلن) المخبونة كان لها حضور لا بأس به تجاوز 35%، ممّا يوحي بأن الشاعر كان حريصا على المزاوجة والتنويع الإيقاعي، في استعمال الصيغتين تبعا للحالة الشعورية التي ميّزت الخطاب في القصيدة، وقد غاب زحاف الطّيّ "حذف الساكن الرابع من الجزء"[1]، على قصائد السامرائي إلاّ ما ندر، نظرا لثقله (مستفعلن ـ مفتعلن /0///0)، فهو يحصر ثلاث متحركات بين ساكنين، مما يشكّل ثقلا يحدّ من جريان التفعيلة، وهو مستقبح، ولو أنّ العروضيّين يُجيزونه، وقد دأب السامرائي على اختيار الإيقاعات السهلة السّلسة، التي تبعد عن غريب الانزياحات والترخيصات العروضية المُستثقلة.

[1] –الدماميني–العيون الغامزة على خبايا الرامزة– تح:الحساني حسن عبد الله–مكتبة الخانجي– القاهرة–ط1–1973ص:83

ب- البسيط المقطوع: وهوما كانت عروضه مخبونة (فعلن ///0)، وضربه مقطوعٌ (فعْلن /0/0)، والقطع علّة، وهي حذف ساكن الوتد المجموع في (فاعلن) وإسكان ما قبله، فتصير (فاعل /0/0) وتُنقل إلى (فعْلن /0/0)[1]، فيأتي بذلك على الوزن التالي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلْن

لم ينظم السامرائي على هذا التشكيل الإيقاعي سوى 03 قصائد، ضمّت 79 بيتا في مجملها، ممّا نسبته 12.38% من مجموع الأبيات التي أتت على البسيط، وهي نسبةٌ قليلةٌ، تُبيّن أنّ هذا التشكيل الإيقاعي لم يكن ذا أولوية عند السامرائي، وهذه القصائد الثلاث هي: (ها قيل عيد) و(كم قلت لو أن لي) و(يا ليلة العيد)، يقول في قصيدته (ها قيل عيد):[2]

ها قيل عيدٌ فهل في بعض أيّامي مِن ظلّه ما انزوى في بعض أوهامي؟

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

فقلت هل طارقٌ طيفاً يُعيد هوىً وأين ذاك؟ فقد شيّعتُ أحلامي

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فعلن مستفعلن فعْلن

تردّد القطع في تفعيلة الضرب من كلّ بيت من أبيات القصيدة العشرة، كعلّة مُلزمة واجبة في كافة الأضرب، في حين خلا الحشو والعروض منه، إلا ما ورد في عروض المطلع (أيامي /0/0)، والتي جاءت موافقة للضرب (هامي /0/0) في لمسة جمالية، فرضها استعمال التّصريع في مطلع القصيدة، وهو دأب السامرائي في كلّ قصائده أن يصرّع المطالع كعادة فحول الشعراء.

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 119

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 131

لقد تحوّلت تفعيلة (فاعلن /0//0) المكونة من سبب خفيف /0، ووتد مجموع //0 بموجب القطع إلى (فعْلن/0/0) المكونة من سببين خفيفين متعاقبين، في نظام إيقاعي يساوي بين المتحركات والسواكن، وقد زاد ذلك من النظام والثبات الموسيقي في نهاية الأبيات، وخاصّة عندما تعاضد مع ألف الرّدف (هامي / لامي / وامي ...)، هذا الحرف (الألف) المتكرّر بجنسه تكرارا لازما، بحيث لا معادل له، منح نهاية البيت مدّا إضافيّا، آلت إليه كلّ المتحرّكات والسواكن، في نهاية تأوّهيّة تميّزت بمدّ النّفس، لتجسّد حالة الشّكوى والأنين التي طبعت هذه القصيدة.

ويبدو أنّ لحدث (العيد) حالة شعورية خاصة عند السامرائي، انعكست على البنية الإيقاعية لقصائده، فبعدما رأيناه يستعمل البسيط المقطوع في قصيدته (ها قيل عيد)، ها هو يُطالعنا بقصيدة أخرى، كتبها ليلة عيد الفطر، مناجياً ليلة العيد، عنوانها (يا ليلة العيد)، يقول فيها:[1]

يا ليلة العيد هل لي من يُمنّيني	فقد بدا لِيَ خطْبٌ بات يُؤذيني
0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن	مفاعلن فعِلن مستفعلن فعْلن
سريْتُ نحوك أستهدي ضُحى أملٍ	فعاد خُلّبُ ما قد شِمتُ من حين
مفاعلن فعِلن مستفعلن فعِلن	مفاعلن فعِلن مستفعلن فعْلن

تتعالى في هذه القصيدة نبرة الألم وعاطفة الشّكوى الناتجة عن حدث "العيد"، الذي هيّج أشواق الشّاعر وحنينه إلى موطنه وأهله، وترجمةً لذلك، فإنّ الشاعر لا يجد محْملاً إيقاعيّاً يناسب هذه العواطف المتأجّجة سوى البسيط المقطوع، المُحتفي بالرّدف في ضربه.

[1] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل– – ص: 193

واللاّفتُ للنظر أنّ هذه القصيدة تحوي في نهايتها ميزةً موسيقيةً نتجت عن تعاضد ياءيْ: الردف والوصل* (يؤذيني)، فحرف الروي (النون) كما هو واضح قد حُوصِر بمدّيْن متماثليْن (ياء الردف وياء الوصل) وهذان المدَّان المتجاوران في نهاية كل بيت، قد تآزرا من أجل إضفاء نوع من التّأوُّه والشّكوى والأنين، يعكس الحالة الشعورية للسامرائي، وكأن كل ما ورد في حشو الصدر والعجز سيؤول حتماً إلى هذه النهاية الصوتية التي تعكس حالة الحزن والأنين التي طبعت هذه القصيدة.

ولا يسعنا في نهاية حديثنا عن بحر البسيط إلا أن نختم بهذا الجدول الإحصائي الذي يوضح ترتيب التشكيلات الإيقاعية المستعملة من قبل السامرائي :

التشكيل الإيقاعي	ع القصائد	النسبة	ع الابيات	النسبة	الرتبة
البسيط المخبون	16	%84.21	559	%87.61	01
البسيط المقطوع	03	%15.78	79	%12.38	02

* – الوصل حرف مدّ (ا.و.ي) ناشئ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة – نقلا عن: عبد الرضا علي– موسيقى الشعر –ص: 171

المطلب الرّابع: بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الطويل:

الطويل بحرٌ ثنائي التّفعيلة، من البحور المركّبة، ينتمي إلى دائرة المختلف التي تضمّ المديد و البسيط والطويل، وهو مبنيّ على الوزن التالي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

غير أنه لا يجيء تامّا كما ورد في الدّائرة، وإنّما بتغييرات معيّنة، تلحق كل تشكيل منه[1]، وقد اختُلف في سبب تسميته بالطويل، فذهب ابن رشيق إلى "أن الخليل سماه بالطويل، لأنّه طال بتمام أجزائه"[2]، بينما يُورد الدّماميني قولاً للزّجّاج، يُفسِّر فيه سبب التسمية قائلا: "وقال الزّجّاج لأنّه أكثر الشعر عدد حروف، لمجيئه على أصله في الدائرة، إلا نقصان حرف واحد، وربما صُرّع فجاء على أصله ثمانية وأربعين حرفا"[3]، ولعلّ أبلغ تفسير ذلك الذي أورده التبريزي في الكافي حينما أرجع سبب التسمية لأمرين: "أحدهما أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه 48 حرفا غيره، والثاني أن الطويل يقع في أول أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، و الوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلا"[4].

ويُعتبر الطَّويل من أكثر بحور الشعر استعمالا، ويكاد يكون ربع الشعر العربي مكتوبا على ميزان الطويل[5]، بينما يرى إبراهيم أنيس في إحصائه أن "بحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي" [6]، وقد كان لهذه الحظوة والمكانة التي نالها الطويل عبر تاريخ الشعر العربي أسبابها التي استفاض فيها العروضيون كثيرا، ولعلّنا نذكر بعض آرائهم، ففي ذلك يقول إبراهيم أنيس: "كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية، الجليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة

---

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 127

[2] – ابن رشيق – العمدة –ص: 79

[3] – الدماميني – العيون الغامزة في خبايا الرامزة –ص: 137

[4] – الخطيب التبريزي –الكافي في العروض و القوافي –ص: 22

[5] – مصطفى حركات – أوزان الشعر –ص: 59

[6] – ابراهيم انيس – موسيقى الشعر –ص: 189

والمهاجاة والمناظرة"[1]، ويُقيم الدكتورعبد الله الطيب مُقارنة بين البسيط والطويل، يقول فيها: "الطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي، وأعظمهما أُبّهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهجنة، وهما في الأوزان العربية بمنزلة السداسي عند الإغريق، والمرسل التام عند الأنجليز، والطويل أفضلهما وأجلهما، وهو أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا وألطف نغما، ذلك بأنّ أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزيّ يخلو من الجلبة مهما صفا"[2].

حضر بحر الطويل في (ديوان من ملحمة الرحيل) حضورا لا بأس به، في المرتبة الرابعة، بحيث نظم السامرائي على إيقاعه 17 قصيدة، ووصل عدد الأبيات إلى 429 بيتا، بنسبة استعمال قدرت بـ 09.82 %.

ومن المعلوم أن بحر الطويل لا يُستعمل إلا تامّا " فلم يُستعمل مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا"[3]، وقد تمظهر في مدونتنا هذه بصيغته التامة على ثلاث تشكيلات هي: الطويل الصحيح/ الطويل المقبوض/ الطويل المحذوف.

أ-**الطويل الصحيح:** وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه سالما(مفاعيلن)[4]، وعلى إيقاعه نظم السامرائي أربعة قصائد، احتوت على 63 بيتا في مجموعها، أي بنسبة استعمال وصلت إلى 14.82 % من بين مجموع الأبيات على الطويل (425بيتا)، والقصائد الأربعة هي : (عدمت الهوى)، (أقول)، (في الأستاذ الجليل)، (بريد).

يقول في قصيدته (عدمت الهوى)[5]:

---

[1] – المرجع السابق – الصفحة نفسها

[2] – عبد الله الطيب – المرشد الى فهم أشعار العرب –ج1– ص: 443

[3] – محمد بن حسن العروضي –المرشد الوافي في العروض و القوافي –دار الكتب العلمية – بيروت– لبنان–ط1– 2004– ص: 43

[4] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 127

[5] –إبراهيم السامرائي –ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 199

عدِمتُ الهوَى مالَسْتُ أرضَى وإن أسْدَى	وقدْ قيل فيه ما يقالُ فهل أجدَى؟
0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0//0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن
عدمت الهوى إن رحت فيه بضاعةً	رضيتُ لها تُزجى فهل هي لي أهدى؟
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وقد جاءت العروض مقبوضة* (مفاعيلن ـ مفاعلن)، أما تفعيلة الضرب فقد جاءت سالمة (مفاعيلن)، إلا في البيت الأول الذي مسه التصريع، كعادة السامرائي أن يصرع المطالع، ويوافق بين أعاريضها وأضربها، وبما أنّ تشكيلات الطويل الثلاثة (الصحيح، المقبوض، المحذوف) تقوم بالأساس على التغييرات التي تطال تفعيلة الضرب (مفاعيلن) في نهاية البيت، فإن سلمت عُدّ هذا من الطويل الصحيح، وإن قُبضت عُدّ ذلك من الطويل المقبوض، وإن مسّها الحذف، عُدّ ذلك من الطويل المحذوف، فإنّ هذه التغييرات لازمة في الضرب باستمرارها في جميع الأبيات، يقول الهاشمي: "ويجب استعمال ضربها إما على وزن مفاعيلن، وإما على وزن مفاعلن، وإما على وزن فعولن، لكن إذا استعملت ضربا من هذه الأضرب الثلاثة، يجب استعماله في جميع أبيات القصيدة"[1]، ممّا يفرض على الشاعر الالتزام بشكل واحد من أشكال الضرب (مفاعيلن)، ولزوم ذلك حتى نهاية القصيدة، هذا اللزوم الذي عبر عنه مصطفى حركات بالثبات[2]، لكن الملاحظ في هذه القصيدة (عدمت الهوى)، أن السامرائي لم يلتزم بشكل ثابت من أشكال (مفاعيلن) في أضرب الأبيات، وعمد إلى المزاوجة بين صيغتها الصحيحة (مفاعيلن) وصيغتها المقبوضة (مفاعلن)، وقد قمنا بإحصاء شمل أضرب القصيدة الواحدة والعشرين، أسفر على ما يلي:

---

*– القبض حذف الخامس الساكن – نقلا عن : عبد العزيز عتيق – علم العروض و القافية –ص: 28

[1] –أحمد الهاشمي–ميزان الذهب في صناعة شعر العرب–مكتبة دار البيروتي–دمشق– ط3–2006 ص:44

[2] – ينظر : مصطفى حركات – أوزان الشعر –ص: 54

القصيدة	ص	ع الابيات	تفعيلة الضرب	استعمالها صحيحة	النسبة	استعمالها مقبوضة	النسبة
عدمت الهوى	199	21	مفاعيلن	14مرة	%66.6	07	%33.3

ولعلّ ما دفعنا إلى تصنيف هذه القصيدة ضمن الطويل الأول (الصحيح) هو غلبة استعمال التفعيلة الصحيحة (مفاعيلن)، فقد استعملت 14 مرة، بالإضافة إلى أنّ مطلع القصيدة جاء على نمط الطويل الصحيح، ويمكن اعتبار ذلك مأخذا عروضيا وقع فيه السامرائي في هذه القصيدة، كما نجد هذه المزاوجة و التنويع في استعمال (مفاعيلن) بصورتها الصحيحة و(فعولن) بصورتها التي طالها الحذف في قصيدة: (سُرى في الزمن الخالي)، يقول فيها:[1]

كأنّي و قدْ أسْريتُ للزَّمن الخالي لتبصرُ عيني منه أشباح أطلال

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

مفاعيلن مفاعيلن

فمطلعُ القصيدة يوحي بأنّها من الطويل الأول (الصحيح) فتفعيلة الضرب صحيحةٌ سالمةٌ (حِ أطْلاَلِي ــ مفاعيلن)، إلا أنه يفاجئنا في البيت الرابع والخامس بإدخال علّة الحذف على الضّرب (فعولن):

عجبت لأصداء تخطّين كبرتي أضاميمُ من شجوٍ بهنّ ليالِ

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

أأصبو وبي لولا همومٌ مربّةٌ هوىً لبلادٍ أو لِخوضِ نضالِ

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 07

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

وقد أدخَلَ الشاعر عِلّة الحذف على تفعيلة الضرب 11 مرّة، من مجموع 17 بيتا، ممّا يدفعنا إلى تصنيف هذه القصيدة (سُرى في الزّمن الخالي) ضمن الطويل الثالث (المحذوف).

إنّ هذه المزاوجة المُتعمّدة من قبل السامرّائي، سواء في قصيدته الأولى (عدمت الهوى)، أم في هذه القصيدة – وبغضّ النظر عن مُجاوزتها للتنظير العروضي– فإنّها تعطي مُؤشرات على أنّ التشكيل الإيقاعي المُفضّل لدى شاعرنا هو الطويل الثاني، أي الذي مسّه القبض (مفاعلن)، بحيث أكثرَ من استعماله، وداومَ على استحضاره في جميع أبيات القصائد، ممّا يشكل استقرارا موسيقيا، هدأت إليه الذّائقة الشعرية للسامرائي وآنست إليه.

ب – الطويل المقبوض[*]: وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) و ضربه مقبوضا مثلها، وهو الأشهر و الأروق[1]، وصيغته الوزنية هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وعلى هذا التشكيل كتب السامرائي مُعظم قصائده من الطّويل، فمن مجموع 17 قصيدة نظمها على الطويل، جاءت تسع قصائد على الطويل المقبوض، يقول في قصيدته (من بطون الكتب)، والتي بلغ عدد ابياتها 64 بيتا:[2]

أطلْ بعضَ درْبٍ في زحام التّجارب وخُذْ حذراً ممَّا بها من مصائبِ

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

*– سبق التعريف بزحاف القبض في الصفحة: 90

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 128

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 63

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

عرفتَ التي قد أومأت بغريبها ولم تكُ ذا علمٍ ولا بعض حاسب

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ولا شك أن هذا الإيقاع متهادٍ متوازنٌ، بحيث تحدث تفعيلة العروض المقبوضة لزوماً (مفاعلن) في نهاية الشطر الأول مع نظيرتها المقبوضة لزوماً في نهاية الشطر الثاني نوعاً من التوازن الإيقاعي بين الضِّفتين، هذا التماثلُ والتّناظرُ الإيقاعيُّ يُتيح لتفاعيل الحشو سواء في الصّدر أو في العجز بالتمظهر في أشكال إيقاعية مختلفة، درْءاً للرتابة والنمطية، ومن مظاهر هذا التنْويع الإيقاعي دخول القبض على تفعيلة (فعولن)، بحيث تفشّى كثيرا في قصائده، يقول في قصيدته (من عبء الهاتف):[1]

أُجيل لحاظي أبتغيها لِحاجةٍ يُساورني مِنها بصيصُ مواقفِ

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

فمن ضمن أربعة تفعيلات يتضمنها البيت، جاءت ثلاث تفعيلات مقبوضة (فعول)

وقد نتج عن التزام الشاعر بصيغة (مفاعلن) المقبوضة في كل أعاريض وأضرب الأبيات، التزامٌ آخر فرضه التنويع الإيقاعي للبيت، وهو استعمال (مفاعيلن) الواردة مرّتين في الحشو (مرة في الصدر ومرة في العجز) بصيغتها الصحيحة التامة، (مفاعيلن) ولم يُدخل عليها زحاف القبض، لكي تُحدث نوعا من المُخالفة الإيقاعية (مع تفعيلتي الضرب و العروض)، تدخل ضمن التنويع الإيقاعي الذي طالما حرص السامرائي على استعماله في قصائده.

وكما أشرنا سابقا فإنّ هذا التشكيل الإيقاعي (الطويل المقبوض) الذي يتكئ على تفعيلة (مفاعلن) في الضرب والعروض هو النّمط الوحيد الذي ارتاح له السامرائي، ولم يخرق قواعده بالمزاوجة أو المعاقبة، التي رأيناه يستعملها في الطويل الصحيح، والطويل المحذوف،

[1] – المصدر السابق – ص: 123

هذا من جهة، ومن جهة أخرى هو التشكيل الذي أكثر منه السامرائي فجاءت بذلك مُعظم قصائده من الطويل على منواله.

ج – الطويل المحذوف: وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه محذوفا (مفاعي)* ، وتحول إلى (فعولن) المساوية لها بالحركات و السكنات[1]، وتكون صيغته الوزنية كما يلي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

وقد كان نصيبه ضئيلا في الديوان، فلم يستعمله السامرائي إلا في أربع قصائد من جملة القصائد السبعة عشر التي نظمها على الطويل، ولم تتجاوز الأبيات 37 بيتا، أي بنسبة 8.70 % من مجموع أبيات الطويل، وهو بهذه النسب يتبوّأ الرتبة الأخيرة من بين التشكيلات الإيقاعية التي يتيحها الطويل، والقصائد الأربعة هي: (لك الخير)، (هيام)، (سُرى في الزمن الخالي)، (إلى صديق)، هذه الأخيرة التي يقول فيها:

أُعيذك أن تشقى بِحَرِّ شكاتي وُقيتَ الضّنى مِن لوعتي وأذاتي

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

فعول مفاعيلن فعول فعولن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

فَدَعْ عنْك مابِي واطّرِحْني وشقوتي لَكَ الخيرُ ما حُمِّلت من زَفراتِي

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

وباستثناء قصيدة (سرى في في الزمن الخالي)، والتي سبق الحديث عنها في الطويل الصحيح كظاهرة عروضية فريدة، زاوج الشاعر فيها بين (مفاعيلن) و (مفاعلن) في

*– الحذف علة تتمثل في إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء – نقلا عن : اميل بديع يعقوب–المعجم المفصل في العروض– ص: 218

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 129

الضرب، فإنّ بقيّة القصائد الثلاث الأخرى، ثبتت فيها تفعيلة (فعولن) التي طالها الحذف بشكل متلازم في كامل الأبيات، كما في المقطوعة السابقة، حيث يُظهر التحليل العروضي لزوم علة الحذف في أضرب الأبيات الخمسة للمقطوعة:

أذاتي //0/0 – زفراتي //0/0 – عثراتي //0/0 – نحسات //0/0 – خزرات //0/0

وكما يظهر ذلك أيضا في قصيدة (لك الخير)، يقول فيها:[1]

شقيتُ وخطبي لو علمتَ قديمُ	وبِتُّ بما أصْلاهُ وهْوَ حميمُ
فعول مفاعيلن فعول فعولن	فعول مفاعيلن فعول فعولن
أفِي خاطبٍ من بارقٍ، يُتّقى به	أسًى لي منه نازحٌ ومُقيمُ
أنِلْنيَ بعض الصّفْح أن أبرحَ النُّهَى	وقدْ غلبتْني في النّضالِ هُمومُ
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول فعولن

فقد فرضت عِلّة الحذف حضورها في (مفاعلن)، في جميع أضرب الأبيات، مُغيّرةً شكل التّفعيلة من (مفاعلن) إلى (فعولن).

وهناك مؤشّرٌ آخر لمسناه في القصائد الأربعة السالفة الذكر، يُعزّز ما ذكرناه سابقاً من قدرة الشاعر على التّنويع الإيقاعي داخل القصيدة الواحدة، يتمثّل في أنّ السّامرّائي تجنّب إيراد تفعيلتين من جنسٍ واحدٍ بصفةٍ متتابعةٍ، فقد تعمّد عدم الجمع بين (فعولن) الثانية التي تسبق تفعيلة الضرب، وبين الصيغة التي طالها الحذف من (مفاعيلن) والتي تحوّلت بموجبها إلى (فعولن)، تجنّب هذه المماثلة بقبض (فعولن) الأولى، فأصبحت (فعول)، لنتحصّل على الصيغة التالية: (فعول فعولن) في كل أضرب الأبيات، ويُسمّي العَروضيّون

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 102

ذلك بالاعتماد* ، ولا يخفَى على قارئ الشّعر المتذوّق له، القيمة الموسيقيّة التي يُضيفُها على موسيقى البيت، فالمخالفة بين تفعيليتين متماثلتين متجاورتين، تدرأُ عنهما ذلك التّكرار النمطيّ الموسيقيّ المُملّ.

وفي نهاية حديثنا عن الطويل و تشكيلاته، لا بأس أن نختم بهذه الخلاصة الإحصائية التي تبرز نسب استعمال التشكيلات الإيقاعية الثلاث لبحر الطويل:

التشكيل الايقاعي	ع القصائد	النسبة	ع الأبيات	النسبة	الرتبة
الطويل المقبوض	09	%52.94	325	%76.47	01
الطويل الصحيح	04	%23.52	63	%14.82	02
الطويل المحذوف	04	%23.52	37	%08.70	03

*– "وهو أن تجد التفعيلة التي تسبقُ الضّرب المحذوف مقبوضةً، والقبضُ في هذه الحال شبهُ واجبٍ، ويُعرفُ هذا بالاعتماد" نقلا عن: صفاء خلوصي–فن التقطيع الشعري والقافية – ص: 49

المطلب الخامس: بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الخفيف:

الخفيف بحرٌ مركّب، سداسي الأجزاء، يكثر استخدامه عند القدماء والمحدثين، ويستعمل تاما ومجزوءا[1]، ووزنه:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

أما عن سبب تسميته بهذا الاسم، فيذكر الزّجّاج أنّ "الخليل سمّاه خفيفا لأنّه أخفّ السّباعيّات"[2]، كما يورِدُ التبريزي في الكافي سببا آخر، يتعلق ببناءه التفعيلي، يقول: "سُمي الخفيف خفيفا لأنّ الوتد المفروق اتّصلت حركته الأخيرة بحركة الأسباب فخفّت"[3]، ويشترك الخفيف مع السريع والمنسرح والمضارع والمقتضب في تشكيل دائرة المشتبه.

يتميّز الخفيف بفخامته، والسّرّ في فخامته كما يقول صاحب المرشد "أنّه واضح النّغم والتّفعيلات"[4]، كما يصفه البستاني في الإلياذة بأنه "أخفّ البحور على الطّبع، وأطلاها للسمع، يشبه الوافر ليناً، ولكنّه أكثر سهولة وأقرب انسجاما، وإذا جاد نظمه رأيته سهلا مُمتنعا، لقُرب الكلام المنظوم فيه من المنثور، وليس في جميع بحور الشعر بحرٌ نظيره، يصلح للتصرّف في جميع المعاني"[5].

وبالانتقال إلى تواتر هذا البحر، ونسبة شيوعه وتردّده في التراث الشعري، نجد أنه يُصنّف بعد الطويل والكامل والبسيط ضمن "البحور الخمسة التي ظلّت في كلّ العصور موفورة الحظّ، يطرقها كلّ الشّعراء، ويُكثرون النّظم منها، وتألفها آذان الناس"[6]، وما يُلاحَظُ أن هذا البحر قلّ استعماله عند الجاهليّين، فقد بدأ "متواضعا في الشعر الجاهلي، لا تزيد

---

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 135

[2] – ابن رشيق – العمدة –ص: 79

[3] – الخطيب التبريزي – الكافي في العروض والقوافي –ص: 109

[4] – عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب –ج1 – ص: 238

[5] – سليمان البستاني – إلياذة هوميروس –ص: 83

[6] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 189–190

نسبته عن الرمل والمتقارب وأمثالهما، ثمّ نهض نهضة كبيرة في الشّعر العبّاسي، ولم يكد ينتصف القرن الرابع الهجري حتى شهدناه يحتل المرتبة الثّانية من أوزان الشعر العربي، منافسا في هذا الوزن وزن البسيط و وزن الوافر"[1]، ويُصنّفه مصطفى حركات في "الرتبة الخامسة بعد الطويل والبسيط والوافر والكامل، وذلك من حيث الشّيوع"[2].

يندرج بحر الخفيف عند السامرائي ضمن البحور قليلة الاستعمال، وحين نحصي القصائد الواردة في الديوان على وزنه، فإننا نحصل على 12 قصيدة، ومقطوعة واحدة، من بين 173 قصيدة حفل بها الديوان، أما مجموع الأبيات فقد بلغ 348 بيتا، بنسبة بلغت 07.51 % من مجموع أبيات الديوان، محتلاّ بذلك الرتبة الخامسة، ومتقدما على بحور مهمة عدّة كالمتقارب والرجز والسريع والرمل والمديد وغيرها.

وانطلاقا من التقسيم الذي دأبنا عليه في استعراضنا لبنية البحور الشعرية وتشكيلاتها، من حيث استعمالها تامة أو مجزوءة أو مشطورة، فإننا نجد أن السامرائي استعمل بحر الخفيف تاما و مجزوءا، وسنبدأ بالتشكيل الإيقاعي الأول (التام)، الذي ينقسم إلى قسمين:

أ-**الخفيف الصحيح:** وهو ما كانت عروضه صحيحة، وضربه كذلك على النحو التالي:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

إنّ هذا التشكيل الإيقاعي كان هو الغالب على خفيف السامرائي، وجاءت ثماني قصائد ومقطوعة واحدة على منواله، كما بلغ مجموع الأبيات المنظومة على نسقه 137 بيتا، مما نسبته 40 % من مجموع أبيات الخفيف.

[1] – المرجع السابق – ص: 191

[2] – مصطفى حركات – أوزان الشعر –ص: 131

ومن أشهر قصائده على هذا التشكيل : (حنين و نجوى)، (آذنتني)، (ليت أني)،(والمحنة لا تنتهي)، هذه القصيدة الأخيرة التي يبثّ فيها مشاعر الحزن والتحسُّر على بُعد أهله ووطنه، والتي تُعتبر نموذجاً لبقيّة قصائده التي تئنّ حزناً و لوعة، يقول فيها:[1]

كيف حالي وقد جفتْني ديارٌ	وعسيرٌ عليّ هذا الجفاءُ
0/0//0/ 0//0// 0/0//0/	0/0//0/ 0//0// 0/0///
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن	فعلاتن متفع لن فاعلاتن
واقشعرَّتْ ديارُنا، فذوى الغرْ	سُ وعاثتْ بِزَهْرنا هوْجاءُ
فاعلاتن متفع لن فعلاتن	فعلاتن متفع لن مفعولن

تضمّ هذه القصيدة الهمزيّة 12 بيتا، مما يعني أن مجموع تفعيلاتها 72 تفعيلة، 48 منها على وزن (فاعلاتن)، و24 المتبقية على وزن (مستفع لن)، دون إهمال التغييرات التي تحدث على بنية التفعيلتين، جراء دخول الخبن* (مستفع لن–متفع لن ، فاعلاتن–فعلاتن)، ودخول التشعيث** (فاعلاتن–فعْلاتن)، وبعد الإحصاء الذي قمنا به على تفاعيل هذه القصيدة، توصلنا إلى أن الشاعر مارس تغييرات كبيرة على بنية تفاعيلها تمثلت فيما يلي:

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 311

*– الخبن هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة– نقلا عن: اميل بديع يعقوب–المعجم المفصل في العروض–ص: 222

**– التشعيث هو حذف الحرف الأول أو الثاني من الوتد المجموع– نقلا عن: اميل بديع يعقوب–المعجم المفصل في العروض– ص: 193

القصيدة	الصفحة	ع الأبيات	استعمال مستفع لن	استعمال متفع لن	استعمال فاعلاتن	استعمال فعلاتن	استعمال مفعولن
والمحنة لا تنتهي	311	12	02	22	25	22	01
النسبة			%8.33	%91.6	%52.08	%45.83	%2.08

وظّف الشاعر تفعيلة (متفع لن) المخبونة 45 مرّة بنسبة 91%، بينما كان حضور التفعيلة الأصلية (مستفع لن) هزيلا، مرتين فقط، وقد تعمّد الشاعر الخبن في(مستفع لن-متفع لن)، لأنّها بصورتها الصحيحة (مستفع لن) تشكّل ثقلا إيقاعيّا سببه توالي أربع مقاطع طويلة، وهذا التّرخيص العروضي ينتهجه أغلب الشعراء، وفي ذلك يقول مصطفى حركات: "نلاحظ أن معظم تفاعيل المرتبة الثانية (مستفع لن) جاءت على الشكل (0//0//) بحذف الثاني الساكن، وهذا الميل يُمليه علينا رفض البيت الشّعري لتجاور أربعة مقاطع طويلة"[1]، بالمقابل كانت المزاوجة واضحة بين (فاعلاتن) الأصلية وصورتها المخبونة (فعلاتن)، وتكاد تكون نسب حضورهما متساوية، في حين حضرت صورة (فاعلاتن) المشعثة (مفعولن 0/0/0/) مرّة واحدة في هذه القصيدة.

إنّ هذه النسب والملاحظات التي أوردناها تبيّن أن الشاعر يميل إلى السُّهولة والسّلاسة الإيقاعية، ويبعد عن البنيات المستثقلة، التي قد تؤثر على البنية الإيقاعية العامة للقصيدة، وتجنح بها إلى الصعوبة والثقل، كما تبين أيضاً أن الشاعر كما عهدناه حريصٌ على تقديم القصيدة إلى القارئ في صورة متنوّعة إيقاعياً، بعيدةٍ عن النمطية والرتابة.

ب-الخفيف المحذوف المخبون: وهو ما كانت عروضه محذوفة مخبونة (فعلن ///0)، وضربه كذلك، أي أن علة الحذف، وهي حذف السبب الأخير قد دخلت على (فاعلاتن)،

[1] – أوزان الشعر – مصطفى حركات – ص: 133

فأصبحت (فاعلا) ونُقلت إلى (فاعلن) المُساوية لها، ثم دخلها الخبن فصارت (فعلن)[1]، فيكون وزنه: فاعلاتن مستفع لن فعلن فاعلاتن مستفع لن فعلن

استعمل السامرائي هذا التشكيل الإيقاعي ثلاث مرّات، في ثلاث قصائد، ضمَّت في مجملها 71 بيتاً، وهي: (أ برَثٍّ في القول يُنتفع)، (ولأدهى ألا يُرى أمل)، وقصيدة (لا تُراعي) التي نظمها في عمان سنة 1987، والتي يقول فيها:[2]

لا تُراعي إن هدّني وجلُ فغدٌ مُسرعُ الخُطا وجِلُ

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

فاعلاتن مستفع لن فعلن فعلاتن متفع لن فعلن

وغدٌ مرزمٌ وذو دجنِ شامخٌ من خطوبه جبلُ

فعلاتن متفع لن فعلن فاعلاتن متفع لن فعلن

إن دخول علّة الحذف مع زحاف الخبن على تفعيلة (فاعلاتن) الثانية، قد أنتج لنا صورة جديدة من صور (فاعلاتن) وهي (فعلن)، والتي حجزت لها مكانا قارّا في جميع أعاريض القصيدة وأضربها (باعتبارها عِلّة مُلزمة)، ولقد كان لهذا التّحوّل البنيوي الجديد (فعلن) دورٌ كبيرٌ في تنويع الإيقاع، فمن خلاله تحصّلنا على تشكيل إيقاعيّ جديد لبحر الخفيف هو: فاعلاتن مستفع لن فعلن ، يحتوي على ثلاث تفعيلات مختلفة موسيقيا، تتردّد بتنوّعها في كلّ بيت، ممّا يُثري الإيقاع، ويُضفي على الخفيف موسيقى ساحرة، تنطبع بها كلّ قصيدة جاءت على هذا التّشكيل الإيقاعي المتنوّع.

ج: مجزوء الخفيف: وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه كذلك، مع حذف التفعيلة الأخيرة من كلّ شطر[1]، لنتحصل على التشكيل التالي:

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 136

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 303

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن

استعمل السامرائي مجزوء الخفيف في قصيدة واحدة هي: (كلِمٌ ونَغَمٌ)، يقول فيها:[2]

هلْ إلى مطمحٍ هوى فلقد ضلّ بي هوى

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن متفع لن

أَ صديقاً فقدْتُه بين حشْدٍ من الورى

فعلاتن متفع لن فاعلاتن متفع لن

جاءت القصيدة طويلة نوعا ما، فقد ضمّت 85 بيتا، مما يرفع نسبة توظيف مجزوء الخفيف إلى 32% من نسبة استعمال نمط الخفيف بصفة عامة، وممّا ساعد في طول نفَسِ هذه القصيدة –التي تحتلّ المرتبة الثالثة في الديوان من حيث طول القصائد– هو بناؤها على الألف كحرف روي، والألف كما هو معلومٌ حرفٌ ثريٌّ، يُتيح خيارات معجمية لا متناهية من الكلمات التي تأتي رويّا، وكمثال على ذلك مقصورة ابن دريد الأزدي (223هـ–321هـ) والتي احتوت على 229 بيتا.

ولا يخفى على القارئ المتذوق الأثرُ الذي تركه حذف التفعيلة الأخيرة من كلّ شطر على بنية الخفيف في هذه القصيدة، ممّا يجعلنا نُحسّ بنوع من السهولة في الأداء جرّاء الاستغناء ثلث الشطر، لكنّ هذه السهولة تعترضُها وقفة مُستهجنة، نتجت عن عدم توافق التفعيلتين، ممّا جعل العروضيّين يتفادون ذلك، بأن يُلزموا الشّعراء بإدخال الخبن على التفعيلة الثانية (متفعلن)، ليصبح البناء الإيقاعي لهذا التشكيل على النحو التالي: (فاعلاتن متفع لن

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 137

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 376

فاعلاتن متفع لن)، وهو ما بدا واضحاً في هذه القصيدة، فقد ألزمَ السامرائي كُلّ التفعيلات من نوع (مستفع لن) صيغتها المخبونة (متفع لن).

وفي ختام حديثنا عن خفيف السامرائي، هذا جدول إحصائي نرصد فيه أهم التشكيلات الإيقاعية المستخدمة في الديوان:

التشكيل الإيقاعي	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة	الرتبة
الخفيف التام	13	%92.85	178	%67.88	01
الخفيف المجزوء	01	%07.14	85	%32.31	02
التشكيل الإيقاعي	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة	الرتبة
الخفيف الصحيح	09	%75	137	%60.11	01
الخفيف المحذوف	03	%25	71	%39.89	02

المطلب السّادس: بنية التشكيل الإيقاعي لبحر المتقارب:

المتقارب من البحور الصافية، ينتمي إلى دائرة المتفق التي تضمُّ المتقارب والمتدارك، وهو يقوم على تكرار تفعيلة (فعولن) ثماني مرات، أربعةٌ في الصدر، وأربعةٌ في العجز على النحو التالي :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

يُقال بأن "الخليل سمّاه متقاربا لتقارُب أجزائه"[1]، ويرى التبريزي أنه سمي متقاربا "لتقارب أوتاده بعضها من بعض، لأنّه يصل بين كل وتدين سبب واحد، فتتقارب الأوتاد"[2]

لم يكن للمتقارب حضورٌ قويٌ لدى المُتقدّمين من شعراء العصر الجاهلي والأموي والعباسي، بحيث لم تتجاوز نسبة تداوُله 04 % حسب إحصاء سيد البحراوي[3]، و05 % حسب إحصاء إبراهيم أنيس[4]، ويعتبره هذا الأخير من البحور التي "تذبذبت بين القلة والكثرة، يألفها شاعرٌ، ويكاد يُهملها آخر"[5]، ويُرجِع عبد الله الطيب سبب عزوف الشعراء عنه إلى أنه يتطلّب اندفاعا وراء النّغم، وفي ذلك يقول: "وكثير من الشعراء الفحول يتحامونه، لأنه يتطلّب اندفاعا وراء النغم، كما يندفع التيار من غير ما توقُّفٍ، وعزّ أن تجد شيئا منه عند النابغة أو زهير أو أبي تمّام أو الأخطل، والبحتري يُقلّ منه ويعامله معاملة البحور القصار، فيعبث به و يهزل"[6] ووصفه حازم القرطاجني بأن "الكلام فيه حسن الإطراد، إلا أنّه من الأعاريض الساذجة المتكرّرة الأجزاء"[7]، ولعلّ كونه أحادي التفعيلة التي تتكرّر ثماني مرّات، جعله من البحور السهل تعلُّمها، إلاّ أنّ ذلك يتطلب مهارةً تنأى به عن التّكرار المُملّ، وذلك

---

[1] – ابن رشيق – العمدة –ص: 79

[2] – الخطيب التبريزي –الكافي في العروض و القوافي –ص: 89

[3] – ينظر : سيد البحراوي – العروض و إيقاع الشعر العربي –ص: 56

[4] – ينظر : إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر ص: 189

[5] – المرجع نفسه – ص: 190

[6] – عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب –ج1–ص: 383

[7] – حازم القرطاجني –منهاج البلغاء –ص: 268

ما قصده عبد الرضا علي بقوله: "المتقارب وزنٌ يستطيع أن يألف النّظم فيه أيّ ناظم متعلّم، لما فيه من تدفُّق ورتابة، تعتمد على إيقاع مُكرّر سلس، لذلك لا يُجيد فيه غير المُتمرّس الحاذق، لأنّ سهولته تُوقع الصغار في رتابته المُتّكئة على التّكرار، فبدلاً من أن يركبوه فإنّه يركبهم"[1].

حضر المتقارب عند السامرائي في 07 قصائد (04% من قصائد الديوان)، ضمّت هذه القصائد 331 بيتا، أي بنسبة 7.56 % من بين أبيات الديوان.
وكما هو معروفٌ فإنّ بحر المتقارب يُستعملُ تامّاً ومجزوءا، وسنركّز في هذا المبحث على الصنف الأوّل، باعتبار أنّ السّامرّائي لم ينظم على مجزوء المتقارب، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أنّ المجزوء بحرٌ وجيز التّفاعيل، فقدَ سعته ورحابته بعد الحذف، فاختصّ بالمعاني البسيطة وأراجيز الأطفال، ممّا أنف عنه شاعرنا المولوع بشرف المعاني، وقضايا الأمّة والعروبة، وغير ذلك من الأغراض السّامية الرّفيعة.

يُصنف العروضيّون المتقارب التام بحسب تفعيلة الضّرب إلى ثلاثة أقسام: المتقارب الصحيح، المتقارب المنقوص، والمتقارب المحذوف، وقد جاءت كل قصائد السامرائي السبعة على هذا التشكيل الأخير، لذلك سيكون مدار بحثنا حوله.

-**المتقارب التام المحذوف:** وهو ما كانت عروضه صحيحة أو محذوفة، وضربه محذوفا[2]، على الوزن التفعيلي التالي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فَعَلْ

والحذف كما أشرنا سابقا هو علّة تتمثل في إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء، فتتحول بذلك (فعولن) إلى (فعو)، وتُنقَل إلى (فَعَلْ).

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 102

[2] – المرجع نفسه –ص: 100

ويُعتبرُ المتقارب المحذوف أكثر أنواع المتقارب شيوعاً في الشعر العربي، ويصفه إبراهيم أنيس بأنه "أكثر هذه الأقسام الثلاثة شيوعاً وأحبها إلى الشعراء"[1]، والقصائد السبعة التي نظمها السامرائي على هذا التشكيل هي: (إلى طالب اللجوء)، (من ملحمة الرحيل)، (في لقاء أحد الأشقاء)، (إلى سدرة المنتهى)، (في رثاء الإمام الحسين)، (مع الزمان أيضا)، (أتلك وما تلك)، هذه الأخيرة التي يقول فيها:[2]

أتلكَ وما تلكَ، ها مِحنةٌ	أهُمّ إليها ولا أرهبُ
0// 0/0// 0/0// /0//	0// 0/0// 0/0// /0//
فعول فعولن فعولن فعلْ	فعول فعولن فعولن فعلْ
شقينا بما جاء من أهلنا	فكُلٌّ تقمّصه أرنبُ
فعولن فعولن فعولن فعلْ	فعولن فعول فعولن فعلْ

تتجلّى تفعيلة (فعولن) باسطةً سيطرتها على مفاصل الأبيات، ومنتشرة انتشارا منظما في جسد القصيدة، ومن المعلوم أن المتقارب بحرٌ أُحاديّ التفعيلة، لا يُتيح للشاعر التنويع الإيقاعي والمزاوجة بين نوعين من التفعيلات، بل يحصره في نمط واحد هو تكرار (فعولن) ثماني مرات في البيت الواحد، إلا أن الشعراء يلجؤون إلى استغلال الخيارات التي تتيحها الصور المزاحفة من (فعولن)، وتوظيفها في القصيدة بتجلياتها الإيقاعية المختلفة، وقد قمنا بإحصاء في بعض أبيات هذه القصيدة (أتلك وما تلك) رصدنا فيها تحوّلات (فعولن) عبر أشكالها الثلاثة (فعولن– فعول– فعو)، نتج عنه ما يلي:

[1] – ابراهيم انيس – موسيقى الشعر –ص: 84

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 42

عدد مرات استعمال فعولن	عدد مرات استعمال فعول	عدد مرات استعمال فعلْ
38 مرة	14 مرة	12 مرة

إن هذا الرصد الإحصائي وبالرغم من أنه لم يشمل القصيدة كاملة (ثمانية أبيات الأولى فقط) إلاَّ أنه مُؤشّر مُهمٌّ، يعكس مدى حرص السامرائي على التنويع الإيقاعي، واستثمار التشكلات المختلفة لتفعيلة (فعولن)، وخاصةً عندما يتعلق الأمر ببحرٍ أُحادي التفعيلة مثل المتقارب، يتطلب قدرة شعرية في التصوير، ومهارة فائقة في صناعة المعاني وصياغتها، "فقوامه كلُّه مقطعٌ قصيرٌ، وآخران طويلان يليانه، على هذا الترتيب، ولا يحدث في ذلك تغييرٌ، إلا بحسب ما تقتضيه الصناعة من طلب التّنويع وتجنُّب الرّتابة"[1]، وقد دأب السامرائي على هذا التنويع في كل قصائده السبعة، والتي من بينها قصيدة "إلى سدرة المنتهى" التي يقول فيها:[2]

أ أصبو إلى سدرة المنتهى؟	وكيف؟ وقد طال حبل النّوى
0// 0/0// 0/0// 0/0//	0// 0/0// 0/0// /0//
فعولن فعولن فعولن فعلْ	فعول فعولن فعولن فعلْ
وكنت صبوتُ إلى نخلةٍ	خفضتُ إليها جناح الوفا
فعول فعول فعولن فعلْ	فعول فعولن فعولن فعلْ

تطغى نبرة الحزن، وتُلوّن كل معنى من معانيها: معاني البعد والنوى، الحزن على الطيبين، الحزن على العراق الجريح، الحزن أثناء مناجاة الشجر...، وقد صيغت هذه المعاني في قالب سلسٍ، متسارع الإيقاع، شكّله تتابع تفعيلة (فعولن) بمختلف تجلياتها الإيقاعية،

[1] – عبد الله الطيب – المرشد في فهم أشعار العرب – ج1– ص: 382–383

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 220

الصحيحة والمزاحفة، وقد حضر زحاف القبض(حذف الساكن المتحرك) في هذه القصيدة 14 مرّة في حشو الأبيات، بنسبة بلغت 19.44 %، وامتدّ بجُرأته مُلامِسا تفعيلة العروض مرّتين في البيتين الأخيرين من القصيدة، وقد أدى حذف الخامس الساكن من التفعيلة (فعول) إلى الاتجاه بها نحو السرعة والحركة الإيقاعية المتموجة، من خلال الاستغناء عن ساكنٍ ثقيل، وتقليص المسافة الإيقاعية بين التفعيلات، ممّا يمنحها تلاحُقاً وانسيابيّة، ويجعلها مُتّصلة بعضها ببعض، وذلك ما يتّضح في البيت الثالث في القصيدة:

أسيّدةَ الشّجر المقتنَى	وباسقةً عمرت بالجنى
فعول فعول فعولن فعلْ	فعول فعول فعولن فعلْ

فقد وردت (فعول) المقبوضة أربع مرّات، بنسبة 50% من تفعيلات البيت الثمانية، لتتوزع التفعيلات المتبقية بين (فعولن) الصحيحة و (فعلْ) المحذوفة التي سيطرت على كلّ أضرب الأبيات، كما حضرت عِلّة الحذف (فعولن . فعو) في القصيدة 15 مرّة، بنسبة 20.83 % من مجموع التفعيلات، شملت كل أضرب الأبيات، وكل أعاريضها إلا في البيتين الأخيرين، حيث أتت مقبوضة على غير العادة، وقد أدّت علّة الحذف التي تتمثّل في إسقاط نصف التفعيلة تقريبا في آخر كل شطر من أشطر القصيدة، أدت إلى تقريب المسافة بين الأشطر، وسرّعت في الانتقال من الشطر الأول إلى الشطر الثاني، ومن نهاية البيت إلى بداية البيت الذي يليه، لتتوالى الأشطر وتتصل الأبيات بعضها ببعض في لُحمة إيقاعية، أنتجت نغما مُتّصلا زيّن مفاصل الأبيات وشدّ بعضها إلى بعض.

إن هذه الترخيصات العروضية التي تحدّثنا عنها سابقا، والتي لامستْ التشكيل الأصلي للتفعيلات بالتغيير والحذف، ساهمت في كسر رتابة الإيقاع، وأضفت طاقةً إيقاعيةً متجدّدةً داخل النّسق، ممّا أنتج تنوّعا نغميّا وموسيقى متجدّدة ومتنوّعة.

المطلب السّابع: بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الرجز:

الرجز من البحور المفردة، ينتمي إلى دائرة المجتلب، التي تضم بحر الرجز، وبحر الرّمل، وبحر الهزج، تتألف وحدته الإيقاعية من تردّد (مستفعلن) ستّ مرّات في البيت، على النحو التالي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وقد اختُلف في تسميته بالرجز، فابن رشيق يرى أن الخليل سماه كذلك "لاضطرابه، كاضطراب قوائم النّاقة عند القيام"[1]، بينما يذهب التبريزي إلى أنّ سبب التسمية "أنّه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير إذا شُدّت إحدى يديه"[2]، وقد اشتُهر هذا البحر بأنه أصل الشعر العربي كلّه، وإليه يؤول في بدياته و تكوينه، يقول عبد الله الطيب المجذوب: "من الأساطير الشّائعة المقبولة بين الأدباء أن الرجز هو أقدم أوزان العرب، وأنّه اشتقّ من حركة البعير، وأن أول من نطق به (معد بن عدنان)، إذ كان راكبا فسقط، فانكسرت يده فجعل يصيح: يدي يدي يدي يدي، فصار هذا رجزا"[3].

ومن المعروف لدى الأدباء و العروضيين أن هذا البحر يُلقّب بمطية الشعراء أو حمار الشعراء، يقول عبد الرضا علي: "الرجز من البحور كثيرة الاستعمال حتّى سُمي بمطية الشعراء لكثرة ما ركبوه نظما ونوّعوا في تشكيلاته"[4]، بينما يُفضّل سليمان البستاني تسميته بِـ: (عالِم الشّعر) على غيرها من التسميات، وفي ذلك يقول: "يسمونه حمار الشعر، بحرٌ كان أولى بهم أن يسموه عالِم الشعر، لأنه لسهولة نظمه، وقع عليه اختيار جميع العلماء الذين

[1] – ابن رشيق – العمدة –ص:79

[2] – الخطيب التبريزي –الكافي في العروض و القوافي –ص:77

[3] – عبد الله الطيب – ج1 – المرشد إلى فهم أشعار العرب –ص: 146

[4] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 53

نظموا المُتون العلمية، كالنحو والفقه والمنطق والطب، فهو أسهل البحور بالنّغم، ولكنّه يقصر عنها جميعا في إيقاظ الشعائر وإثارة العواطف"[1]

أما عن نسبة شيوع الرجز في مسيرة الشعر العربي، بدْءاً بالعصر الجاهلي ثُمَّ الأموي فالعباسي، فإنّنا نصطدم بمعطيات متناقضة، فإذا اعتمدنا الآراء التي عدّت الرّجز حمار الشعراء ومطيتهم، وأنه أصْل الأوزان الشعرية القديمة، فإنّه يتبادر إلى أذهاننا أننا أمام بحرٍ أكثرَ منه الشعراء، ونظموا على منواله مُعظم أشعارهم، وأنه من البحور ذات الصدارة من حيثُ الاستعمال، إلا أنّ الواقع الشّعري يُثبت عكس ذلك تماما "فحين نُحصي ما أُلِّف من رجز عند كبار الشّعراء نجد أرقاما ضعيفة: امرؤ القيس 06%، الأعشى 6%، عمر ابن أبي ربيعة 6%، الفرزدق 1.7%، جرير 9.9%، بشار 3%، أبو نواس 5%، البحتري 5%"[2]، وفي إحصاء إبراهيم أنيس حول نسبة شيوع الأوزان جاء الرجز في المراتب الأخيرة، 04% في أجزاء الأغاني الإثنا عشر، و02% في أشعار جرير، و02% من ديوان المتنبي، و36 بيتا فقط من مجموع أشعار الفرزدق التي بلغت 7900 بيتا"[3]، وقد استفاض إبراهيم أنيس في رصد هذه الظاهرة، وأفردَ للرجز مبحثا خاصا في كتابه (موسيقى الشعر العربي) خلُص فيه إلى أن الرُّجَّاز غيرُ الشعراء، وأنهم يمثلون فئة خاصة هي دون الشعراء في نظره، وهم يُمثِّلون المستوى الشعبي والعامّي، لذلك عزف كبار الشعراء عن استعمال الرجز في أشعارهم، وفي ذلك يقول: "بدأ الرجز كقالب للأدب الشعبيّ أيام الجاهليين، ثم نظم منه أيام الإسلاميين بعض الأشعار، أو كما ينظم الشعر بلغة الأدب النموذجية، ثم عاد إلى صورة الأدب الشعبي في صورة الموشّحات والأزجال"[4]، ويؤيّد هذا الرّأي ما أوردته الكاتبة سلمى

[1] – سليمان البستاني – إلياذة هوميروس –ص: 84

[2] – مصطفى حركات – كتاب العروض –ص: 107

[3] – ينظر : إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 191–192

[4] – ابراهيم انيس – موسيقى الشعر –ص: 291

الخضراء الجيوسي، حين اعتبرت الرّجّاز أقلّ من الشّعراء قائلةً: "كان الرّجّاز في كلّ من العصر الأموي والعبّاسي فئةً لوحدهم هي أقلّ مكانةً من جماعات الشّعراء"[1].

استعمل السامرائي إيقاع الرجز في اثنتي عشرة قصيدة، ضمّت في مجموعها 235 بيتا، بنسبة 8.37% من مجموع أبيات الديوان، ليتبوّأ بذلك المرتبة السابعة من حيث استعمال البحور الشعرية.

وحين نَلِجُ إلى التشكيلات الإيقاعية التي يُتيحها بحر الرجز، فإنّنا نجد الشّاعر قد نظم على أنماطها الإيقاعية كلّها، مع فارقٍ في نسبة الاستخدام، فالقصائد الرجزية الإثنتي عشرة جاءت منها سبع قصائد على الرجز التام، وثلاث قصائد على مشطور الرجز، وقصيدتان على مجزوئه، ممّا يُوضّح غلبة استخدام التشكيل التّام لبحر الرجز، وسنبدأُ بالرّجز التّام الذي ضمَّ تشكيلَيْن إيقاعيين هما: الرّجز الصحيح والرّجز المقطوع.

أ- **الرجز التّامّ**: وصيغته العَروضيّة هي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

1-الرجز الصحيح: وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن)، وضربه كذلك، وقد فرض هذا التشكيل سيطرته على رجز السامرائي، فمن مجموع اثنتي عشرة قصيدة، جاءت تسع قصائد كاملة على الرّجز الصّحيح، ضمَّت في مجموعها 160 بيتا، ويُعتبر بذلك الرجز الصحيحُ التشكيلَ الإيقاعيَّ المفضّلَ لدى السامرائي على غيره من تشكيلات الرجز، ومن بين أولى القصائد التي نظمها السامرائي عليه قصيدة (قسم وتسبيح)، والتي تضمّ ثمانية أبيات يقول فيها:[2]

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي –بحر الرجز في شعرنا المعاصر– مجلة الآداب –عدد 04 – 1959 – ص: 13

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 23

تاالله لا أفتأُ إلاَّ ذاكرا	ما آدني من عَبَثي و باطِلِي
0//0/0/ 0///0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0///0/ 0//0//
مستفعلن مفتعلن مستفعلن	مستفعلن مستعلن مفاعلن
أُقسم ما رفّ فؤادي رشدا	إلاّ وصوت الحقّ غير خاذلي
مفْتعلن مفتعلن مفْتعلن	مستفعلن مستفعلن مفاعلن

والملاحَظ في هذه القصيدة، هو تلك المزاوجة في استعمال الخيارات الإيقاعية التي تسمح بها تفعيلة (مستفعلن) من خلال صُورها الثلاثة: الصحيحة (مستفعلن) والمخبونة (مفاعلن) والمطوية (مفْتعلن)، والجدول التالي يُبيّن ذلك:

القصيدة	عدد الابيات	مجموع التفعيلات	صيغة مستفعلن	النسبة	صيغة مفاعلن	النسبة	صيغة مفْتعلن	النسبة
قسم وتسبيح	08	48	23	%47.91	19	%39.58	06	%12.5

وكما هو واضح، فقد غلبت التفعيلة الصحيحة (مستفعلن) من حيث نسبة الاستعمال، وقاربت النصف، بينما توزّع النّصف الآخر من التّفعيلات بين المخبونة (39.58%)، والمطويّة (12.5%)، ويبدو التنوّع الإيقاعي حاضرا في هذه القصيدة عبر المُراوحة في استخدام التشكيلات الثلاث ل(مستفعلن)، وحين نتذكّر أن بحر الرّجز أُحاديّ التّفعيلة، ندرك حينها أهمّية هذا التلوين الإيقاعي، الذي يبعث الحيوية في مفاصل النص، ويجسّد حالة الضّياع والشتات التي يشعر بها السامرائي، لاجئا إلى الله طالبا منه المعونة والهداية قائلا:[1]

[1] – المصدر السابق – ص:23

أدعوك ربّي ودعائي شاغلي وأنثني والعفوُ من مسائلي

لا همّ لا عدمتُ من نور الرّجا خيْطاً يُضيء في دُجى وسائلي

2 . الرجز المقطوع: وهو ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه مقطوعاً* (مستفعل)، وتُنقلُ إلى (مفعولن).[1]

إن هذا التشكيل الإيقاعي هو الخيار الثاني للسامرائي، بحيث نظم على منواله ثلاث قصائد، بلغت أبياتها 75 بيتا، والقصائد الثلاث هي: (قلت على الله)، (أرجوزة)، (كانت لنا عروبة)، هذه الأخيرة التي ختم بها ديوانه، يقول فيها مُتحسِّراً على العروبة وأهلها:[2]

فرحتُ للعُرْب وإنّي منهمُ وقد بدت شراذمٌ رزيّهْ

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

مفاعلن مفتعلن مستفعلن مفاعلن مفاعلن فعولن

قلت : أشقّاءٌ، وقالوا غيرهم مِنْ أشْقِياءٍ عُرُبٌ قصيّه

مفتعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفتعلن فعولن

وتبدو علّة القطع ناخرةً جسد هذه القصيدة، وممتدّةً على شكل مقطعيّ عموديّ، يشمل كافّة أضرب القصيدة التسعة، فيما سلمت أعاريضها، إذن نحن إزاء تشكيل إيقاعي متميّز، ويكمن تميّزه في أنّ آخر تفعيلة من كلّ بيت (الضرب) يلامسها القطع، وبالنّظر إلى البناء الصّوتي لتفعيلة (مستفعلن) فإنها تتشكّل من سببين ووتد (س+س+و)، أما إذا دخل عليها القطع فإن هذه المورفولوجية الصوتية ستتغيّر نظريّا إلى (مستفعل) وبنائيا إلى (0/0/0/)، ولا شكّ أنّ

*– القطع علّة تتمثل في: حذف ساكن الوتد المجموع و تسكين ما قبله–نقلاً عن:غازي يموت–بحور الشعر العربي–دار الفكر اللبناني–بيروت–لبنان–ط2–1992–ص:31

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 54

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 382

هذا البناء الجديد (س+س+الوتد المقطوع) يساوي بين الأجزاء المُشكِّلة للتفعيلة صوتيًّا، ممّا يُؤثّر على الأداء النّغمي، ولا يتناسب –على المستوى النّظري– مع قاعدة الخليل التي "لا تقبل تجاوُر ثلاثة أسباب"[1] في بناء التفعيلة الواحدة، لكن السامرائي تحاشى هذا التكرار التَّتابُعي بإدخال زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن) على كل تفاعيل الضرب في الأبيات التسعة، ممّا نتج عنه بناءٌ تفعيليٌّ جديدٌ هو(//0/0 متفعل) الذي يُنقَل إلى(فعولن) على النحو التالي:

(مستفعلن/0//0/0) –(مستفعل "مفعولن" /0/0/0 علة القطع) – (متفعل "فعولن" //0/0 القطع+الخبن)

وقد ألزمَ الشاعر كلّ أضرب أبياته التسعة بهذه اللازمة الصوتيّة، التي بثّت في نهاية البيت إيقاعية متميّزة و متفرّدة، تلوّنت بها قصيدته.

ب– مجزوء الرّجز: "وهو ما كان على تفعيلتيْن وتفعيلتيْن، وعَروضُه وضربُه صحيحان، مع جواز زحافهما"[2]، وتكون بذلك صيغته العَروضيّة على النّحو التالي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

استعملَ السّامرّائي مجزوء الرّجز في قصيدتين قِوامُهما 58 بيتاً، في حين بلغ مجموع الأبيات الرّجزيّة 235 بيتاَ، أي بنسبة استعمالٍ قُدِّرت بـ 24.68%، وبذلك يتبوّأُ هذا التّشكيلُ (مجزوء الرّجز) المرتبةَ الأخيرةَ من بين تشكيلات الرّجز الثّلاث (التّامّ، المجزوء، المشطور)، والقصيدتان هما: (معَ اللّيل والنّهار) وَ (من زاد المُسافِر)، هذه الأخيرة التي يقولُ فيها:[3]

[1] – مصطفى حركات – نظرية الإيقاع –ص:67

[2] – عبد العزيز عتيق–علم العروض والقافية–ص: 74

[3] - إبراهيم السامرائي- ديوان من ملحمة الرّحيل – ص: 243

وَهبْتُ عُمْري لِسوَا	دِ اللَّيْلِ يرْثِي عُمُرِي
0///0/ 0//0//	0///0/ 0//0/0/
مفاعلن مفتعلن	مستفعلن مُفتعلن
وَمِلْتُ للْفجر أُنَا	جِيهِ وأتْلُو سُوَرِي
مفتعلن مفتعلن	مفتعلن مفتعلن
لئَالِئاً ما فتِئتْ	تُزهَى بِصُبحٍ مُسْفرِ
مفاعلن مفتعلن	مستفعلن مستفعلن

إنّ البِناء الإيقاعي لمجزوء الرّجز في هذه القصيدة، قد ترَكَ أثره على مُوسيقاها، فبدا إيقاعُها سَلِساً راقِصاً بسبب حذفُ تفعيلةٍ من كلّ بيتٍ، ممّا أدّى إلى تقارُبِ جُزئيْ البيت (الصّدر والعجُز)، نتجَ عنهُ ازدياد وتيرة التّدوير، فقد سيطرَ على مُعظم أبيات القصيدة، وقلّما نجدُ بيتاً يخلُو منه، ذلك أنّ الدّفقة الشُّعوريّة تجاوزتْ مساحة الشّطر الأوّل، لتمتدَّ إلى الشّطر الثّاني، فبدت الأبياتُ لُحمةً واحدةً، جرّاء هذا الاتّصال البنائي الذي فرضهُ التّدوير في القصيدة.

ج- مشطور الرّجز: وهو ما كانَ على نصف تفعيلات البحر، أي ما كان كلُّ بيتٍ منهُ على ثلاث تفعيلاتٍ مستفعلن مستفعلن مستفعلن[1]

جاء مشطورُ الرّجز في الرُّتبة الثّانية من حيثُ الاستعمال عند السّامرّائي، فقد بنَى على إيقاعه ثلاث قصائدٍ، بلغَ مجموعُ أبياتها 80 بيْتاً، أي بنسبة استعمالٍ تجاوزت 34%، مُتقدِّماً

[1] – غازي يموت– بحور الشعر العربي – ص: 125

بذلك على مجزوء الرّجز، والقصائدُ الثّلاثُ التي أتَتْ على إيقاعه هي: (إلى سوار الذّهب) وَ(عِمِي صباحاً) وَ (قلتُ على اللّه)، يقولُ في الأخيرة:[1]

أُنبِيكَ أنِّي فاتني شبابي

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

مستفعلن مستفعلن فعولن

وكان لي لسائلٍ جوابِـي

مفاعلن مفاعلن فعولـن

مضت ليالِيَّ ولِي صوابِـي

مفاعلن مستفعلن فعولـن

ولمْ أنلْ ما قَلَّ مِن طِلابِـي

مفاعلن مستفعلن فعولـن

لقد أدّى حذفُ نصف تفعيلات البحر في مجزوء الرّجز إلى الاستغناء عن شطرٍ بأكمله، والاكتفاءُ بشطرٍ واحدٍ، لتُصبحَ عروضُ البيت هي ضرْبُهُ، ويختفِي بذلك تشطيرُ الأبياتِ، ويحلّ محلّه بُنية البيت ذي الشّطر الواحد، وهو ما يظهرُ في الأبيات السّابقةِ، فلا نُحسُّ بذلك التّقسيم الشّطري الذي أُلِفناهُ في البُحور التّامّة، فتبدو الأبياتُ على نمطٍ واحدٍ مُتكرّرٍ مسجوعٍ، يجعلُها تفقد غِنائيّتها، ممّا يبعد بها عن الشّعر، ويُقرِّبُها من النّظمِ، ولعلّ ذلك ما جعلَ " الخليلَ بن أحمد يعتبر المشطور السّالم ليس بشعرٍ، فعَرُوضُه هي بعينها ضربُه، لأنّه لا يُقفّى له"[2].

[1] - إبراهيم السامرائي- ديوان من ملحمة الرحيل – ص: 271

[2] – جار الله الزمخشري– القسطاس في العروض– ص: 100

إن هذه النّسب الضّعيفة لاستعمالات المجزوء والمشطور، تعكسُ ما ذهبنا إليه سابِقاً في أنَّ خيارات السّامرّائي الإيقاعيّة تنأى عن المجزوءات والمشطورات من الأبحُر، وتميلُ إلى المُطوّلات والتّشكيلات التّامّة، نظراً لأصالة المواضيع التي يتناولُها في شعره، من حديث الاغتراب، وشُجون الأُمّة وقضايا العرُوبة والانتماء، وغير ذلك من الموضوعات الهامّة.

ويمكننا في النهاية أن نختم بهذا الجدول الإحصائي الذي يُبرز أهمّ التشكيلات الإيقاعيّة لبحر الرجز، المستعملة في الديوان، مع النسب المئوية التي توضّح سيطرة نمط الرّجز التّامّ على بقيّة التشكيلات الإيقاعيّة الأخرى.

التشكيل الإيقاعي	عدد الأبيات	النسبة	الرتبة
الرجز التام	97	%41.27	01
مشطور الرجز	80	%34.04	02
مجزوء الرجز	58	%24.68	03

المطلب الثّامن: بنية التشكيل الإيقاعي لبحر السريع:

السّريع بحرٌ مُركّب، يتألّف من ستة أجزاء، وزنه في الدائرة (دائرة المشتبه) يُخالف وزنه المستعمل في الشعر، ففي الدائرة يكون:

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

أما في الواقع الشعري فوزنه: مستفعلن مستفعلن فاعلن.[1]

ومن هنا فإن عَروض هذا البحر(مفعولات) لا تبقى صحيحةً، وإنّما يدخلها نوعان من الزِّحاف هما: الطّيّ والكسف.*

سمّاه الخليل سريعا لأنه "يسرع على اللسان"[2]، بينما ردّ التبريزي سبب التسمية إلى "سرعته في الذوق و التقطيع لأنه يحصل في كلّ ثلاثة أجزاء منه، ما هو على لفظ سبعة أسباب، لأنّ الوتد المفروق أول لفظه سبب، والسبب أسرع في اللفظ من الوتد، فلهذا المعنى سُمِّي سريعا"[3]، وقد اختلفت نظرة العروضيين لهذا البحر فمنهم من عدّه من البحور العذبة الخفيفة على اللِّسان كالبستاني في الإلياذة، يقول عنه: "السريع بحرٌ يتدفق سلاسةً وعذوبةً، يحسُنُ فيه الوصف وتمثيل العواطف، ومع هذا فهو قليل جدًّا في الشعر الجاهلي"[4]، لكن البعض استثقله وصنَّفه في الطبقات الدنيا، كإبراهيم أنيس الذي اتخذ موقفا سلبيا منه حين قال: "إنَّنا حين ننشد من هذا الشعر نشعر باضطرابٍ في الموسيقى، لا تستريح إليه الأذن إلا بعد مرات طويلة"[5]، واعتبره عبد الله الطيب المجذوب من الأوزان الدنيا، القريبة من السجع

---

[1] – عبد الرضا علي –موسيقى الشعر –ص: 69

*– الطّيّ: هو حذف الرّابع السّاكن، وهو هنا (الواو) فتصير (مفعولات) بعد الطّيّ (مفعلات)، والكسف أو الكشف هو حذف السّابع المتحرّك، وهو هنا التّاء، فتصير (مفعلات) بعد الكسف (مفعلا)، وتُنقل إلى (فاعلن)– نقلاً عن: عبد العزيز عتيق–علم العَروض والقافية–ص:86

[2] – سيد البحراوي – العروض و الإيقاع –ص:53

[3] – الخطيب التبريزي –الكافي –ص: 95

[4] – سليمان البستاني – إلياذة هوميروس –ص: 84

[5] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 88

والنثر، قائلاً عنه "من الأبحر المتحاماة، لأن آخر أجزائه ثقيل جدا، ودندنته أشبه شيء بدندنة القدح، ولذلك فالناظم فيه يحتاج إلى البُطء والتأني، وقد يوقعه هذا في التكلف والتقعر، إن لم يلائم بين أغراضه ونغماته"[1].

أما عن نسبة شيوعه في الشعر العربي، فهي ضعيفةٌ إذا ما قورنت بالطويل والكامل والبسيط وغيرها من البحور المطروقة بكثرة، فقد حشره إبراهيم أنيس في إحصائه مع المتقارب والرمل "فتلك بحورٌ تذبذبت بين القلّة والكثرة، يألفها شاعرٌ، ويكاد يهملها آخر"[2]، بل وصل الأمر إلى وصفه بالانقراض مع مرور الزمن قائلا :"إن السَّريع قد قلّت نسبة شيوعه في شعرنا العصري، وأصبح شعراؤنا ينفرون منه ومن موسيقاه، وأغلب الظن أنه سينقرض مع الزمن"[3].

كان حضور بحر السريع في ديوان "من ملحمة الرحيل " مُحتشما، شأنه شأن حضوره في التراث الشعري العربي، ممّا يوضح أن السامرائي انتهج مسار الأقدمين في خياراته الإيقاعية، ولم ينظم عليه سوى ثماني قصائد، بلغ عدد أبياتها 130 بيتاً، مما نسبته 02.90% ، وهي نسبة ضعيفة، تدلّ على أن هذا التشكيل الإيقاعي لم يكن مُفضَّلاً ولا ذا أولوية عند شاعرنا.

وبالتّطرّق إلى التشكيلات الإيقاعية التي يُتيحها السريع، فإننا على غير العادة سنتجاوز تصنيفه إلى تامٍّ ومجزوء ومشطور، فبحر السريع لا يُستعمل إلا تامًّا أو مشطوراً، لأن تجزئته ستنقلنا إلى بحر آخر وهو الرجز، " فهو يشبه إلى حدّ كبير الرجز، وذلك لأن حشوه شبيهٌ بحشو الرجز"[4]، أما عن التشكيلات الإيقاعية للسريع التام، فتتمثل فيما يلي:

---

[1] – عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب –ج1 – ص: 182

[2] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 190

[3] – المرجع نفسه – ص: 88

[4] – مصطفى حركات – نظرية الوزن –ص: 159

أ-**السريع المطويّ المكسوف:** المطويّ ما سقط رابعه، والمكسوف أو المكشوف ما حُذِف مُتحرِّكُ وتده المفروق، كان أصله (مفعولات)، فحُذفت منه الواو، فبقي (مفعلات)، وأُسقِطت التّاءُ فبقي (مفعلا)، ونُقِل إلى (فاعلن)[1]، فتصيرُ صيغته العَروضيّة كما يلي:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

وعلى السريع المطويّ المكسوف كتب السامرائي أربعة قصائد من مجموع ثمانية، احتوت على 51 بيتا، والقصائد الأربعة هي: (كيف أحثو الخطو؟)، (أجُنَّ ليلٌ؟)، (أين المربد؟)، (المجاهد والشهادة)، يقول في قصيدته الأخيرة، واصفاً ترحّله وتنقُّله من موطنٍ إلى آخر:[2]

فارقتُ أرضاً هيَ مِنّي هوىً مُجاهداً ولستُ بِالْهاجِرِ

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

مستفعلن مفتعلن فاعلن مفاعلن مفاعلن فاعلن

قَصدْتُ هذي ثُمَّ أُخرَى ولمْ أنلْ وفاءَ الْمُخْلِصِ الطّاهِرِ

مفاعلن مستفعلن فاعلن مفاعلن مستفعلن فاعلن

تحتوي القصيدة على 15 بيتا، مما يعني حسابيًّا أننا بصدد إنتاج 90 تفعيلة، 30 منها من بنية (فاعلن)، و60 من بنية (مستفعلن)، فعلى المستوى الأفقي للقصيدة سنلتزم بهذا التّرتيب:

مستفعلن + مستفعلن + فاعلن

أما على المستوى العمودي فإننا مُلزَمون بـ :

مستفعلن + مستفعلن + فاعلن

[1] – الخطيب التّبريزي-الكافي في العروض والقوافي-ص:95

[2] - إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 266

مستفعلن + مستفعلن + فاعلن

مستفعلن + مستفعلن + فاعلن

ولقد قمنا بإحصاء شامل لاستخدام التفعيلات السالمة والمزاحفة في هذه القصيدة (المجاهد والشهادة) نتج عنه ما يلي:

القصيدة	عدد الأبيات	استعمال مستفعلن	استعمال مفاعلن	استعمال مفتعلن
المجاهد و الشهادة	15	26	23	11
النسبة		%43	%38.33	%18.33

تُتيح لنا هذه القصيدة تردُّد تفعيلة (مستفعلن) 60 مرة، جاءت منها على صيغة (متفعلن) 26 تفعيلة وعلى بنية (مفتعلن) 11 تفعيلة، مما يوضِّح أن الشاعر استثمر في كل التغييرات المتاحة، ممَّا بَثَّ حركيّةً متجددة في كل أبيات القصيدة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإننا لاحظنا أن الشاعر تحاشى قدر الإمكان المزاوجة بين تفعيلتين متجانستين على المستوى الأفقي، وإذا اعتبرنا أن القصيدة مكونة من 30 شطرا، مما يعني أن احتمال ترادف تفعيلتين متجانستين (مستفعلن) قد يصل إلى 30 مرة، باعتبار أن التفعيلتين تتردّدان مرَّةً في كلِّ شطرٍ، إلا أن الشاعر استعملهما من نفس الجنس مرادَفةً ثماني مرات فقط، وبلغت نسبة المخالفة بين التفعيلات المتجاورة 73.33 %، مما يؤيّد ما توصّلنا إليه سابقاً في هذا المبحث، وفي مباحث أخرى، بأن السامرائي حريصٌ على تنويع النّغم، ومُتمكِّنٌ من الخيارات التي يتيحها التنظير العروضي، مُستثمرٌ لها في قصائده حتى لا يُشعِرَ القارئَ بالنمطية والرتابة التي قد تتولّد عن الإصرار في استعمال نمطٍ إيقاعيٍ قارٍّ.

ب – السريع المطويّ المكسوف والضّرب أصلم: وهو ما كانت عروضه مطويّةً مكسوفةً (فاعلن)، وضربه أصلم* (فعْلن /0/0) بسكون العين، وبذلك يكون وزنه كما يلي:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فِعْلُن

هذا النّوع من السريع خَيارٌ مُفضّلٌ عند السامرائي، فقد نظم على منواله أربعة قصائد، ضمّت 79 بيتا، بنسبة 60 % من مجموع الأبيات التي جاءت على السريع، والقصائد الأربعة هي: (أأضغاث أحلام؟)، يقول فيها :[1]

ليْتَ الصِّبَا ولَّى بآثامهِ ولمْ يُنِلْنِي غيْرَ أسْقامِي

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

مستفعلن مستفعلن فاعلن مفاعلن مستفعلن فعْلن

ويقول في الثانية (من لي بلحن؟) :[2]

أيْنَ السَّنا قدْ شفَّ عنْ ريِّقٍ تَسْتَفُّ منهُ عِطرَ أزْهارِ

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مفاعلن فعْلن

ويقول في الثالثة (من صدى كلمات)[3]:

إنّي لَمَوْجوعٌ و ذو غُربةٍ أعتدُّها ذنْبي و آثامي

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

---

*– الصّلم عِلّةٌ تتمثّل في حذف الوتد المفروق من آخر الجزء (التّفعيلة)، ويدخل جُزءاً واحداً هو(مفعولات) في بحر السّريع، فتصبح (مفعو)، وتنقل إلى (فعلن)–نقلاًعن : اميل بديع يعقوب– المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر–ص: 300

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 31

[2] – المصدر نفسه – ص: 35

[3] – المصدر نفسه – ص: 258

ويقول في الأخيرة (لولا هوى):[1]

أقولُ والذِّكرَى لها حِكْمةٌ ياليْت منْ أهْواهُ يهْوانِي

مفاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

القصائد الأربعة كما هو واضحٌ مبنيةٌ على تغايُر تفعيلتيْ العَروض والضّرب، ففي الأشطر الأولى من القصائد نجد التّشكيل التّفعيلي التّالي (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، وفي الأشطر الأخيرة نجد (مستفعلن مستفعلن فِعْلُن)، وينتُج عن هذا الاختلاف البِنائي لتفعيلتيْ العَروض والضّرب صُعودٌ وهُبوطٌ في مستوى الأداء الإيقاعي، يبدأُ متصاعِداً في نهاية الأشطر الأُولى (فاعلن)، وينتهي هادِئاً مُنكسِراً في نهاية الأشطر الأخيرة (فِعْلُن)، وينعكِس ذلك على إيقاع القصيدة، فيبدو مُتنوِّعاً مُتجدّداً مع كلّ بيْتٍ، كما تُساهم التّغييرات العَروضيّة على مستوى التّفاعيل في إثراء إيقاع البيت وبثّ حيويّة إيقاعيّة مُتجدّدة، يحرِص السّامرّائي كثيراً على تفعيلها واستثمار الخيارات المتنوّعة، التي تُوفّرها الزّحافاتُ والعِللُ –كما رأينا سابقاً– في تنويع الإيقاع وإثراءه.

وفي نهاية حديثنا عن سريع السامرائي، هذا جدول يبيّن أهم التّشكيلات الإيقاعية للسريع ونسب تواترها في الديوان:

التشكيل الإيقاعي	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة	الرتبة
السريع المطوي المكسوف الضرب أصلم	04	% 50	79	% 60.77	01
السريع المطوي المكسوف	04	%50	51	%39.23	02

[1] – المصدر السابق – ص: 364

المطلب التّاسع: بنية التشكيل الإيقاعي لبحر المديد :

المديد بحرٌ مركّبٌ من بحور الدائرة الأولى (دائرة المختلف) التي تضمّ ثلاثة أبحر مستعملة وهي: الطويل والبسيط والمديد، وزن المديد في الدائرة بثمانية أجزاء، في حين هو بستة أجزاء على الحقيقة[1]، وهذه الأجزاء هي:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

تعدّدت الآراء في سبب تسميته ، فيُقال "أن الخليل سمَّاه مديداً لامتداد أسبابه في أجزائه السباعية، وقيل لامتداد سببين خفيفين في كل تفعيلة من تفاعيله السباعية، و قيل لامتداد الوتد المجموع وسط أجزائه السباعية، وقيل لامتداد سباعيّيه حول خماسيّيه، وخُماسِيّيه حول سُباعِيّيه"[2].

ويعتبر المديد من البحور التي أقلّ فيها الشعراء على مدار تاريخ الشعر العربيّ، فلم ينظموا عليه إلا نادرا، يقول عنه عبد الله الطيب: "هذا بحرٌ اعترف أهل العروض بقلّة المنظوم منه، وعلّلوا هذا في بعض كتبهم بأنّ فيه ثقلا"[3]، بينما يرى البستاني أنّ "المديد قَلَّ من ينظم عليه وهو ثقيلٌ على السّمع"[4]، يؤيده في ذلك اميل بديع يعقوب بقوله: "المديد ثقيلٌ على السَّمع لذلك تجنّبه الشعراء قديماً و حديثاً، فهو لا يوجد في أكثر دواوين الفحول كامرئ القيس و النابغة وزهير"[5]، ويذهب إبراهيم أنيس إلى أبعد من ذلك حين يستغرب تصنيف الخليل له و اهتمامه به قائلا: "والذي قد يبعث إلى الحيرة و الدّهشة أن نرى بحراً كالمديد

[1] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 143

[2] – اميل بديع يعقوب – المعجم الفصل في علم العروض –ص:131

[3] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 96

[4] – سليمان البستاني –إلياذة هوميروس –ص: 85

[5] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض –ص: 136

أعطاه الخليل في عروضه تلك العناية الظاهرة، ومع هذا فلا نكاد نسمع له ذِكراً في الأشعار القديمة"[1].

أهمل السامرائي بحر المديد في ديوانه، سالكاً مسلك الأقدمين من فحول الشعراء، فلا نجد له حضورا بارزاً عنده إلاَّ في قصيدتين تضمّان 39 بيتا، أي بنسبة 0.87 % من مجموع أبيات الديوان.

أما عن التشكيلات الإيقاعية التي يتمظهر فيها المديد فإننا في البداية سنستبعد نمطي المجزوء والمشطور، فالمديد "ليس له في علمنا من مجزوء"[2]، بل إنّ أغلب العروضيّين يرون "أن المديد مجزوءٌ وُجوباً لأن أصله في الدائرة: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن"[3]، في حين أن المستعمل منه هو ما جاء على صيغة: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن، والتشكيلات الثلاثة المشهورة للمديد هي: المديد الصحيح، والمديد المحذوف المخبون، والمديد المحذوف المقطوع، وسنهتم في دراستنا هذه بالصنف الثاني (المديد المحذوف المخبون)، فالسامرائي لم يكتب إلا عليه .

. **المديد المحذوف المخبون:** وهو ما كانت عروضه محذوفة مخبونة (فعلن ///0) بكسر العين و ضربها كذلك، فالتفعيلة (فاعلاتن) تصبح بعد دخول علة الحذف (فاعلا)، أي (فاعلن)، وبعد دخول زحاف الخبن، وهو حذف الثاني الساكن (فعلن) بكسر العين[4]، لنتحصل على الوزن:

فاعلاتن مستفعلن فَعِلُن فاعلاتن مستفعلن فَعِلُن

[1] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 190

[2] – عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب –ج1 – ص: 173

[3] – مصطفى جمال الدين– الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة–مطبعة النعمان–النجف–العراق–1970– ص: 125

[4] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي –ص: 143

القصيدتان اللتان تمثلان هذا التشكيل هما (صُورٌ) وَ(من مضطرب العصر)، يقول في الأولى:[1]

صُورٌ غابتْ فَوَا أَسفاً	وزمانٌ عافَني وَجَفَا
0/// 0//0/ 0/0///	0/// 0//0/ 0/0///
فعلاتن فاعلن فعلن	فعلاتن فاعلن فعلن
وبِنفْسِي مِنْ أَسًى بُلغٌ	رُحْتُ من وُجْدٍ بها كلِفَا
فعلاتن فاعلن فعلن	فاعلاتن فاعلن فعلن

تحتوي هذه القصيدة على 12 بيتاً، وقد أدّى التغيير الذي حدث في أعاريضها وأضربها إلى إحداث نوعٍ من الانسابيّة والتّدفُّق، فرضهُ التَّنوّعُ الحاصل بين أجزائها (تفعيلاتها) المُكوّنة لها، فعِلّةُ الحذف و زحاف الخبن غيّرَا من بُنية التفعيلة (فاعلاتن)، إلى تفعيلة جديدة (فعلن)، مما يعني أننا إزاء تشكيل إيقاعي جديد، متنوع الأجزاء (فاعلاتن فاعلن فعلن)، تفعيلةٌ سباعيةٌ+تفعيلةٌ خُماسيّةٌ + تفعيلة رباعيّة، وقد نتج عن ذلك ارتفاعٌ وانخفاضٌ في إيقاعية القصيدة على مستوى الأداء، فالبيت يبدأ بارتفاع الصوت من خلال التفعيلة الأولى، ثم ينساب نحو الهدوء والخفوت، ليبلغ التفعيلة الأخيرة (فعلن)، ولعلّ هذه الانسيابيّة الحاصلة في المديد المحذوف هي التي دفعت بالشعراء إلى تفضيل هذا النمط الإيقاعي على غيره من أنواع المديد المستثقلة الأخرى، يقول عنه إبراهيم أنيس :"ونرى النوع الثاني أكثر شيوعاً في شعر المتأخرين على ندرته، ونراه الوزن الوحيد الذي آثره من شعرائنا المحدثين حافظ والعقاد و الجارم ..."[2]

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 14

[2] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 97

أما القصيدة الثانية (من مضطرب العصر)، فقد احتوت على 27 بيتا، يقول فيها:[1]

أَصَدىً يعلو ولا أملٌ	وحِمىً يسْمُو ويُخْتَزَلُ
0/// 0//0/ 0/0///	0/// 0//0/ 0/0///
فعلاتن فاعلن فعلن	فعلاتن فاعلن فعلن

والملاحظ في هذه القصيدة –على غير العادة– أن السّامرائي زاوج فيها بين بحريْن مختلفين هما: المديد والمقتضب، ففي حين بدأها بالأوّل، فإنه سرعان ما انتقل إلى الثاني انتقالاً مُفاجِئاً، وقد أشار السامرائي إلى هذا الانتقال من المديد إلى المقتضب في الصفحة نفسها، قائلا : "إنّه مضطرب العصر، ولم لا يأتيني اللحن، ثم يهرب مني إلى آخر أجده في (اقتضابه) قد فرض نفسه عليّ، ولم لا يكون هذا؟"[2]، ولعلّ في ذلك إشارة إلى سبب اختياره للعنوان (من مضطرب العصر)، فهذا الاضطراب النفسي الذي كان يشعر به في هذه القصيدة، انطبع في اضطراب إيقاعها بتداخل بحريْن مختلفين فيها، ويتبيّن موضع الانتقالُ بين البحريْن في قوله:[3]

ومُنىً فرّتْ وقدْ عزبتْ	لمْ يكنْ من جُودها أملُ
0/// 0//0/ 0/0///	0/// 0//0/ 0/0//0/
فعلاتن فاعلن فعلن	فاعلاتن فاعلن فعلن
وهوىً مِنِّي يُراوِدُني	وأسىً مازِلْتُ أحتمِلُ
فعلاتن فاعلن فعلن	فعلاتن فاعلن فعلن

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 325

[2] – المصدر نفسه – الصفحة نفسها –

[3] – المصدر نفسه – الصفحة نفسها

هلْ عليَّ من حرجٍ إنْ أَمَضَّني زَجَلُ

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

فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن

فنرى الشاعر يبدأ بالمديد في ستة أبيات بدْءاً بمطلعها، ثم ينتقل إلى المقتضب ويستمرُّ فيه زُهاء عشرين بيتا، ليختم ببيت من المديد في نهاية القصيدة، مما يعني أن المديد استحوذ على ثلثي القصيدة (74.07 %).

ولعلّ هذه حالةٌ نادرةٌ عند السامرائي، فلم نعهدْ في قصائده الأخرى هذه المزاوجة وهذا التَّداخل بين البحور الشعرية.

وفي نهاية هذا المبحث، ينبغي أن نشير إلى أن المديد المحذوف المخبون هو التشكيل الإيقاعي المفضل لدى الشاعر، وعلى منواله نظم كل أبياته من المديد، مُتماهياً مع الشعراء التقليديّين الذين فضّلوا هذا التشكيل على غيره من أنواع المديد المستقلة الأخرى:

التشكيل الإيقاعي	عدد القصائد	عدد الابيات
المديد المحذوف المخبون	02	19

المطلب العاشر: بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الرمل :

الرَّمل بحرٌ من البحور الصافية، يشكّل مع الرجز والهزج الدائرة الثالثة (دائرة المجتلب)، تتألف وحدته الإيقاعية من تتابُع تفعيلة (فاعلاتن) ستّ مرات في البيت على النحو التالي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

اختلفت الروايات حول سبب تسميته بهذا الاسم، لكن الغالب أنه "سمّي بهذا الاسم لسرعة النّطق به، وهذه السّرعة متأتّية من تتابُع التفعيلة (فاعلاتن) فيه، والرّمل في اللغة: الهرولة، وهي فوق المشي وَدُونَ العدو، وقيل بل سمي بذلك لتشبيهه برمل الحصير، بضمّ بعضه إلى بعض"[1] أمّا عن نسبة شيوعه فإنها لم تتجاوز 05 % في أحسن الأحوال، حسب إحصائيّات إبراهيم أنيس، مع تذبذُبٍ في الارتقاء والانحدار عبْرَ مسيرة الشِّعر العربي، بدْءاً من العصر الجاهليّ، وحتّى العصر الحديث[2]، ويصنفه مصطفى حركات "من بحور الدرجة الثانية، وهو متوسط الاستعمال"[3]، بينما يرى سيّد البحراوي "أنه كان شائعاً في العصر الجاهلي وحتَّى العصر العباسي الأول، ولكنه قلّ في العصر العباسي الثاني، ثم عاد للظهور مع الإحيائيين وخاصَّةً على يد شوقي، أما مع الرومانسيين فقد زاد جِدًّا ليشغل المرتبة الثانية"[4].

وفي العصر الحديث تغيّرتْ نظرة الشعراء له، فزاد الاهتمام به، والنظم عليه، وفي ذلك يقول إبراهيم أنيس:" لقد زادت نسبة الرمل بشكل واضح، يجعلنا نرجّح أن المستقبل لهذا الوزن، الذي أصبحت آذاننا تألفه و تستريح إليه، ووجده الموسيقيون والملحنون أطوع في الغناء، وأقبلَ للتلحين"[5].

---

[1] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر –ص: 88

[2] – ينظر : إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –من الصفحة 190 إلى 196

[3] – مصطفى حركات – أوزان الشعر –ص: 115

[4] – سيد البحراوي – العروض و إيقاع الشعر العربي –ص: 42

[5] – ابراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 200

يتذيّل بحر الرّمل ترتيب البحور عند السامرائي من حيث الاستخدام، فقد جاء في المرتبة الأخيرة، فلم ينظم عليه سوى قصيدتين، بلغ مجموع أبياتهما 32 بيتاً، أي بنسبة استخدام لم تتجاوز 0.71 %

إن بحر الرمل يتيح لنا ستّة تشكيلاتٍ، ثلاثة من التام هي: الرمل الصحيح، الرمل المقصور، والرمل المحذوف، و مثلها من المجزوء تِباعاً، وستنصبُّ دراستُنا على تشكيليْنِ اثنين: واحدٌ من التَّامّ وآخرُ من المجزوء، نظراً لأن قصيدتَيْ السَّامرّائي على بحر الرَّمل جاءتا على هذين التشكيلين، وهما:

أ-**الرمل التام المحذوف:** وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن)، وضربه كذلك مثلها، على النحو التالي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

يبدو أن هذا التشكيل هو المفضل لدى شاعرنا، فقد بنى على إيقاعه قصيدة وصل عدد أبياتها إلى 23 بيتا، من مجموع أبيات الرمل الإثنان والثلاثون، أي بنسبة استخدام تجاوزت 70%، ويطالعنا السامرائي بهذه القصيدة: (من حديث الشجرة)، التي يصور فيها محنة وطنٍ، تجسّدَ في صورة شجرةٍ، كان يأوي إليها الجميع من بشرٍ وطيرٍ، فتحتضنهم وتكتنفهم، قبل أن يعيث فيها الفاسدون وتجارُ الأوطان، يقول فيها:[1]

مَنْ مُعيدٌ لي حديث الشّجرة بعُد العهدُ به أن أذكُرهْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلن فعلاتن فعلاتن فاعلن

وَرَفتْ في الحيِّ ظِلاً وجَنىً ثُمَّ وافَتْهَا رِياحٌ نَكِرهْ

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 129

لم أزلْ أذكرُ ممَّا نَالنِي مِن جَنىً فُزْتُ به مِن ثَمَرهْ

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فعلن

تتجلى تفعيلة (فاعلاتن) باسطة انتشارها في القصيدة، وفارضة تواليها في كل مفاصلها، أربع مرات في كل بيت، وتتميز هذه التفعيلة من حيث بنائها بالنغمية والانسيابية العالية، فهي تفعيلةَ مَرِنةٌ، تبعث في النص موسيقية وغنائية عالية، إلا أن هذا التوالي بين التفعيلتين في الشطر الواحد، ينتهي دوما بتفعيلة أخرى تمتاز بالقصر هي (فاعلن)، والتي تتخذ شكلا مزاحفا هو (فعلن)، وبالرغم من أن بحر الرمل لا يقدم الكثير من التمظهرات الإيقاعية، ذلك أن التفعيلة المركزية فيه (فاعلاتن) لها شكلان فقط هما (فاعلاتن) الأصلية، و(فعلاتن) المخبونة، بالرغم من ذلك، إلا أننا لم نحسّ بنوع من النمطية الناتجة عن تكرار تفعيلات متشابهة، نظرا لأن الشاعر عرف كيف يستثمر هذا النمط الإيقاعي الرتيب نوعا ما، بأن بثّ فيه روحا لغوية ودلالية، ممزوجة بالغنائية التي تصلح للحزن كما تصلح للفرح، ففي الرمل "رِقّةٌ وعذوبة مع ما فيه من الأسى"[1]، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ساهمت التفعيلة الثالثة (فاعلن) والتي نجد لها صورة مزاحفة بالخبن (فعلن)، بتميّزها البنائي في تنويع الإيقاع، وإضفاء نوع من الحركية الإيقاعية في مختتم كل شطر.

ب-مجزوء الرمل الصحيح: وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن) وضربه كذلك،[2] على النحو التالي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وعلى هذا التشكيل بنى السامرائي قصيدته الثانية من الرمل (نضب العمر)، والتي ضمت تسعة أبيات فقط، وتعتبر من بين قصائده القديمة، ولم تختلف من حيث موضوعها على بقية

[1] – عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب –ج1 – ص: 165

[2] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 89

القصائد الأخرى، المفعمة بمشاعر الحزن والأسى والتَّغرُّب، يقول فيها مُتحسِّراً على ضياع عُمره:[1]

نضب العمر، فهل أحْـــــــــــــــــــــظى بألحاني و فنّي

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

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

كُلُّه ضاعَ فليْتَ اللَّـــــــــــــــــــــــيلَ أحيا بعض لحني

ليت أنِّي أُدركُ الأيَّـــــــــــــــــــــــام تجري ليت أنّي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

واللاّفت في هذه القصيدة الموجزة هو بناؤها على خاصية التَّدوير، الذي طال كلّ أبياتها التسعة، مما يوحي بأن الدفقة الشعورية فيها تجاوزت مساحة الإيقاع المفترضة، فامتدّت إلى الأشطر الثانية من كلّ بيت، وبدا كلّ بيت كتلة إيقاعية، تنبني على تتابع تفعيلة (فاعلاتن) أربع مرّات، فلا نُحِسُّ بتلك الوقفة التي يفرضها انفصال الشطرين، كما أننا لا نُحسُّ بالرتابة التي قد تنتج عن تكرار تفعيلة واحدة في كامل القصيدة ، وذلك –حسب رأيي– يرجع إلى تمكُّن الشاعر من قدراته اللغوية والتعبيرية من جهة ، ومن جهة أخرى إلى قِصر القصيدة وإيجازها، فالشاعر لم يستمر طويلا وفق هذا التشكيل.

وفي ختام حديثنا عن بحر الرمل، يمكن أن نرصد التشكيلين الإيقاعيين ونسبة حضورهما وفق هذا الجدول:

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 09

التشكيل الإيقاعي	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة	الرتبة
الرمل المحذوف	01	%50	23	%71	01
مجزوء الرمل الصحيح	01	%50	09	%29	02

المبحث الثاني : أنماط البنية التقفوية في الديوان

بعد أن استفاضت الدراسة في المبحث السابق في الحديث عن البحور الشعرية التي نظم عليها السامرائي قصائده، وأهم التشكيلات المنبثقة عنها، والناتجة عن التّرخيصات العروضية مُتمثلة بالأساس في الزحافات والعلل، ستتّجه الدّراسة في هذا المبحث إلى جانبٍ لا يقِلُّ أهمّية في تشكيل بنية الإيقاع الخارجي عمّا سبقه، ألا وهو بنية القافية، فلا يُمكن الحديثُ عن إيقاع القصيدة الخليليّة دون القافية، فهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[1].

المطلب الأوّل–ماهية القافية وأهميتها:

إن مصطلح القافية كغيره من المصطلحات التي تتّخذ معنى الشّمول والعُموم إذا عُبِّر عنها من حيث اللّغة والاشتقاق، كما تتحدّد ماهيتها وينحصر معناها إذا وُظّفت في مجال الشّعر، ومن المعاني المعجمية للقافية ما ورد في مادة (قفو) في لسان العرب: "قفاه قفواً، واقتفاه وتقفّاه: تبعه والقفو: مصدر قولك قفا يقفو قفْوا وقُفُوّا، وهو أن يتبع الشّيء،...وقال الأخفش في قوله تعالى: (ولا تقْفُ ما ليس لك به علمٌ) لا تتّبِعْ ما لا تعلم، ...والاسم القفوة، ومنه الكلام المُقفّى، وفي حديث النبي صلى الله عليه وسلّم: (لي خمسةُ أسماء منها كذا، وأنا المُقَفِّي، وفي حديث آخر وأنا العاقب) والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسُمّيت قافية لأنّها تقفو البيت"[2].

وجاء في أساس البلاغة: " قفو: قفوت أثره واقتفيته واستقفيته، وقفيته وقفيته به وقفيت به أثره: إذا أتبعته إياه، وهو قفية آبائه، وقفيّ أشياخه: تلوُهم، ...وقفّى الشّعر: جعل له قوافي"[3]. أما في المعجم الوسيط فقد جاء ما يلي: " قفى على الشيء: غشيه أو ذهب به، والشّعرَ:

---

[1] – ابن رشيق– العمدة –ج1– ص: 151

[2] – ابن منظور –لسان العرب ـــ مصدر سابق – مجلد 15 – ص: 194–195

[3] – الزمخشري – أساس البلاغة –مصدر سابق – الجزء الثاني – ص: 94

جعل له قافية وفلانا وبه: أتبعه إياه، ويُقال: قفى على آثره بفلان، وفي التّنزيل الحكيم: (وقفّينا على آثارهم بعيسى بن مريم) واقتفاه: تبعه "[1].

ويتّضح من خلال ما سبق أن معظم الشروح اللغوية لمصطلح القافية وجذرها (قفا) أو(قفو) تكاد تتفق على معنى الاتباع والتوالي، أي أن القافية بمعناها الاصطلاحي المحدد في مجال الشعر تكون قد سُميت بهذا الاسم تبعا للمعنى السابق وهو الاتباع، "فسميت القافية بهذا الاسم لأنّها تقفو أثر كلّ بيت، وهي بمعنى مقفوّة على اعتبار أن الشاعر يقفوها أي يتبعها"[2]، ويتفق ذلك مع ما أورده التنوخي في كتاب القوافي بخصوص سبب التسمية قائلا: "سُميت القافية قافية لكونها في آخر البيت مأخوذة من قولك قفوت فلانا إذا تبعته، وقفا الرجل أثر الرجل إذا قصَّهُ، و قافية الرّأس مُؤخره، ومنه الحديث عنه صلى الله عليه وسلم: (يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم ثلاث عقد، فإذا قام من الليل فتوضّأ، انحلّت عقده)[3]، في حين نجد ابن رشيق يتحفَّظ على سبب التسمية بهذا الاسم، كونها تقفو أثر كل بيت، لا كونها تقفو أخواتها من القوافي، قائلا : "وسُمّيت القافيةُ قافيةً لأنها تقفو إثر كل بيت، وقال قومٌ: لأنّها تقفو أخواتها، والأوّل عندي هو الوجه، لأنه لو صحّ معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية، لأنّه لم يقْفُ شيئا، وعلى أنّه يقفو أثَر البيت يصحّ جدّا"[4]، إلا أن هناك من الباحثين في مجال العروض من يُفنّد زعم ابن رشيق، معتبرا أن قافية البيت الأول في الحقيقة تقفو وتتبع قافية الصدر منه، وفي ذلك يقول صفاء خلوصي: "وعلى ذلك لا نرى وجها لاعتراض ابن رشيق القيرواني، في كتابه (العمدة) على من يقول: إن القافية سميت قافية لأنها تقفو أخواتها، بقوله: لو صح معنى القول الأخير لم

[1] – مجمع اللغة العربية –المعجم الوسيط – مصدر سابق – ص: 752

[2] – صفاء خلوصي – فن التقطيع الشعري و القافية –منشورات مكتبة المثنى –بغداد–ط 5– 1975 – ص: 214

[3] – أبو يعلى التنوخي –كتاب القوافي –تح: عوني عبد الرؤوف– مكتبة الخانجي–مصر–ط2–1987–ص: 59

[4] – ابن رشيق – العمدة –مرجع سابق – ص: 90

يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية، لأنّه لم يقْفُ شيئا، وليس الأمر كذلك إذ أنه يقفو قافية الصدر"[1].

وبالانتقال إلى معنى القافية وأهميتها في بناء الشّعر، فإن التنظير النقدي يُطالعنا بعدة تعريفات مختلفة لها، تبعا لتكوينها الصوتي من جهة، ولتموضعها النهائي في مختتم البيت الشعري من جهة أخرى، ونظرا للأهمية الوظيفية التي تكتسيها من جانب آخر، يقول عنها ابن رشيق في العمدة بأنها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشِّعر، ولا يُسمَّى شعراً حتى يكون له وزنٌ و قافيةٌ"[2]، لقد اقترنت القافية بالوزن في تعريفات العروضيين القدماء للشعر دون فصل بينهما، وقد جرت عادة أكثرهم "بأن يذكروا علم القوافي بعد علم العروض، لأنه كالرديف له، وبينهما شدّة اتصالٌ واشتباكٌ، لكن بعضهم يرى بأن علم القوافي علمٌ جليلٌ، لا يصلح أن يُجعل علاوةً على علم العروض، حتى قال ابن جني: (علم القوافي وإن كان مُتَّصلاً بعلم العروض وكالجزء منه، لكنه أدقُّ وألطف من علم العروض، والتَّناظر فيه محتاجٌ إلى مهارة في علم التعريف والاشتقاق واللغة والإعراب)"[3]، فالقافية كيانٌ مستقلٌّ عن الوزن تماماً، يُنظِّر لها علمٌ خاصّ يُدعى عند العروضيين بعلم القافية، أو علم القوافي، إلا أن اندماجها في الوزن من خلال هيكلتها المتضمنة فيه، جعلها ترفض هذا التمييز، "فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقّع السامع تردُّدها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان، في نظام خاص، يسمى الوزن"[4]، لذلك شاع في أدبيات الدراسة العروضية أنها جزءٌ من علم العروض.

يعرفها عبد الرضا علي بأنها "مجموعة أصوات تُكوِّن مقطعاً موسيقيًا واحدا يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها"[5]، ولعل

---

[1] – صفاء خلوصي –فن التقطيع الشعري و القافية –ص: 214

[2] – ابن رشيق – العمدة –ص : 88

[3] – الدماميني – العيون الغامزة على خبايا الرامزة –مرجع سبق ذكره – ص : 375

[4] – ابراهيم انيس – موسيقى الشعر –ص: 244

[5] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 168

هذا التعريف ينبني في تحديده القافية على مبدأين هما: التكرار والنبر، بحيث يعمل النبر على إبراز القيمة التمييزية من خلال الارتكاز الصوتي للمقطع الموسيقي في نهاية البيت، بينما يُظهر التكرار أهمية هذه الظاهرة الإيقاعية والإلحاح عليها بتواجدها بصفة لازمة في كل أبيات القصيدة، ونجد تعريفاً آخر يُطالعنا به مصطفى حركات للقافية يقول فيه: "القافية قطعةٌ صوتيةٌ متجانسةٌ، تتكرَّر في نهاية البيت"[1]، ويظهر تركيز مصطفى حركات في تعريفه هذا على مبدأي: التَّجانس والتِّكرار، فالتَّجانس يقتضي تماثل الأصوات المكوّنة للقافية، وهو غيرالمساواة التي تقتضي الاتفاق، في حين يندرج التكرار عند حركات كمبدإ عامّ في بناء القافية، " فما يتكرر له مصطلح يخصه، وما لا يتكرر لا يُسمَّى"[2].

وتُعدّ القافية رُكناً أساسياً في صناعة البيت الشعري، ولازمةً بنائيّةً، حافلةً بتعدد الأصوات وتكرارها في نهايته، وعلامةً إيقاعيةً بارزةً تشدُّ انتباه المتلقي، وتُبرِز نغمية الإيقاع، كما تعمل على ترتيب التناسق النغمي، وإحداث التوازن الصوتي داخل البيت الشعري، اهتم بها القدماء والمحدثون واحتفوا بها، جاعلين منها –بالإضافة إلى الوزن– إحدى مقومات الشعر، كما في تعريف قدامة بن جعفر: "إنه قول موزون مقفى"[3]، والحقيقة أن الخاصية السماعية التي ميزت بدايات الشعر العربي القديم وتطوره حتى مراحل متقدمة، باعتماده على المشافهة كقالب خطابي وتبليغي وترويجي في الوقت ذاته، بعيداً عن الكتابة والتّدوين، ساهمت في تعزيز موسيقية الشعر وإبراز نغمية الأداء، ولا يخفىَ بأن القافية تتجلى في القصيدة، كأهم مكوّن نغمي بارز ولافتٍ للانتباه في موسيقى القصيدة، لذلك جرى الاهتمام بها والاحتفاء بها عبر مسيرة الشعر العربي، ويطلق عليها حازم القرطاجني وصف "حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهايته"، كما يُعلي ابن جني من شأنها، ويثني على قيمتها، في قوله: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي

[1] – مصطفى حركات – نظرية القافية –ص : 31

[2] – المرجع نفسه – ص: 30

[3] – قدامة بن جعفر –نقد الشعر– ص :64

بالقوافي، لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أوّلها، والعناية بها أمسّ، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه"[1]، وفي نظر بعض النقاد تُعتبر القافية "مركز ثِقلٍ مُهمٍّ في البيت"[2]، بل يذهب (جون كوين - John Quinn– 1839–1903) إلى أبعد من ذلك حين يعتبرها أنها "هي التي تملي على البيت مساره"[3]، كما يعتبرُها عبد الرحمن ألوجي بالإضافة لِكلِّ ما سبق محطَّةً لتجديد النّفَس الإيقاعي، يقول عنها بأنَّها "ترنيمةٌ إيقاعيةٌ، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبراً و قوَّة جرس، يصبّ فيها الشاعر دفقَهُ، حتى إذا استعاد قوة نفَسِه، بدأ من جديد، كمن يجري إلى شوطٍ مُحدَّدٍ، حتى إذا بلغه استراح قليلا، لينطلق من جديد"[4].

المطلب الثّاني: حدّ القافية :

اختلف علماء العروض في تحديد القافية وحروفها وأصواتها اختلافا كبيرا، "فذهب الأخفش إلى أنها الكلمة الأخيرة من البيت"[5]، إلا أن هذا التعريف لا يبدو دقيقا، لأن القافية لا ترد كلمة دائما، فقد نجدها مركبة من كلمتين أو من جزأيهما، ثم إن الكلمات تتمايز في طولها وقصرها، وهذا يتناقض مع مبدإ التحديد، وقيل إن القافية هي "حرف الروي أي الحرف الذي يتكرر في آخر بيت من أبيات القصيدة، وهذا تعريف قال به ثعلب، ولم يأخذ به علماء العروض بعده"[6]، وقد دأب النقاد استنادا إلى ذلك بتسمية القصائد على حرف الروي، فيقال : سينية البحتري، ولامية العرب، وميمية زهير...، وهي على رأي الخليل "من

---

[1] – ابن جني – الخصائص –تحقيق: محمد علي النجار– دار الكتب المصرية–الجزء الأول – 1952– ص: 84

[2] – جابر عصفور–مفهوم الشعر –مرجع سابق – ص: 262

[3] – جون كوين– بناء لغة الشعر – ترجمة أحمد درويش– الهيئة العامة للنشر و الثقافة – أكتوبر 1990 – ص: 68

[4] – عبد الرحمن ألوجي – الإيقاع في الشعر العربي –دار الحصاد للنشر والتوزيع–دمشق، سوريا–ط1–1989–ص: 71

[5] – الدماميني – العيون الغامزة على خبايا الرامزة –ص: 237

[6] – احمد كشك – الزحاف و العلة –ص : 381–382

آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[1]، ولعل هذا التعريف هو المعمول به عند كثير من العروضيين والنقاد، وهو ما سنعتمده في دراستنا هذه.

المطلب الثّالث: وظائف القافية:

لاتتَّخذُ القافيةُ قيمةً تزيينيَّةً، وبُعداً جماليّا شكليّا، يمكن الاستغناء عنه فحسب، بل يتعدَّى ذلك إلى دورها البنائي في تكوين موسيقى القصيدة، ودورها الدَّلالي في صناعة المعنى، ودورها التّمييزي في تحديد أبيات القصيدة، فهي "ليست مُجرّد ترديدٍ لصوتٍ، ولكنّها ترديدٌ لصوتٍ نهائيّ والموقع النّهائيّ للقافية مُتضمّنٌ في تعريفها، فهي تجانُسٌ صوتيٌّ للحركة الأخيرة، وللحرف المُحتمل وقوعُه بمدّها، وهكذا فليست القافية هي التي تُشيرُ إلى نهاية البيت، ولكن نهاية البيت هي الذي يُشير إليها"[2]، ويمكن حصر وظائفها المتعددة كما بيّنها مصطفى حركات في أربع وظائف بقوله "إن للقافية أربع وظائف أساسية هي: الوظيفة الجمالية والوظيفة الغنائية، ووظيفة الحفظ، ووظيفة تحديد الأبيات"[3] كما يلي:

أ- **الوظيفة الجمالية:** وتتجلى هذه الوظيفة عموما في طبيعة الشعر في حدّ ذاته، ذلك أنه خطاب جمالي، وهو شكل من أشكال الفن الأدبي، يتوسل بالجمالية في طبيعة لغته وأسلوبه، وتنهض القافية بهذه الوظيفة انطلاقا من خصوصيتها البنائية التمييزية للشعر، كما أنها تحمل في معنى اسمها طبيعة الأدوار التي تقوم بها داخل القصيدة. حيث تعمل على تزيين وتجميل شكل القصيدة لتضفي على المضمون خصوصية، تتباين بين قصيدة وأخرى.

ب-**الوظيفة الغنائية:** وتتمثل هذه الوظيفة في جعل الشعر قابلاً للتَّلحين والغناء، فما يُلحّنُ هو الشِّعر لا النّثر، باعتبار خصوصيته القائمة على الوزن من جهةٍ وعلى القافية من جهة

[1] – صفاء خلوصي – فن التقطيع الشعري و القافية –ص: 213

[2] – جون كوين – بناء لغة الشعر –ص: 85

[3] – مصطفى حركات – نظرية القافية –ص: 16

أخرى، بإبراز تلك المقاطع الصوتية والنهايات المتجانسة والمتناغمة في نهاية البيت، ممَّا يلفت انتباه المتلقي ويبعث الطرب في نفسيته.

ج- وظيفة الحفظ: وهي وظيفةٌ تُسَهِّل على المتلقي حفظ المتون الشعرية، وعيون الأشعار من القصائد القديمة وحتى الحديثة، وبالرغم من انحسار ظاهرة الحفظ بصفة عامَّة بسبب انتشار الكتابة، واتساع آفاق البحث والتَّدوين باستعمال الوسائل التقنية الحديثة، إلا أنَّ هذه الوظيفة تبقى ذات فعالية "وتظهرُ جلياً في وجود المنظومات التَّعليمية التي أخذت الشَّكل الموزون لأن ما هو موزونٌ يبقى في الذاكرة أكثرمن المنثور"[1].

كما أن شيوع المحفوظات من الأشعار يساهم في إثراء اللُّغة والمحافظة عليها من الاندثار، لأن ما يجري على ألسنة الناس يُشكِّل رصيداً لغوياً، يحفظه الوزن من التَّحريف، وتثبته القافية عن طريق الحفظ، وهذه خاصيةٌ يتميز بها الشعر عن النثر،" فالشعر يُحافظ على اللغة أكثر من غيره، والنصوص النثرية يُمكن تحريفُها، وتغيير الشكل فيها، أما الشِّعر فإنَّ شكله ثابتٌ، ولا يُمكن تغيير أيّ شيء منه، وذلك لأن الوزن حِصنٌ منيعٌ، يمنع تحريف ألفاظه"[2].

د-الوظيفة التحديدية: ويتعلق الأمر هنا بنوعين من التحديد، تحديد الجنس الأدبي العام (الشعر) يقول لوتمان: "ليدرك المتلقي النّصّ المقدّم على أنه شعرٌ، فإنَّ عليه أن يعلم أنه ليس في حضرة الخطاب العادي، وإنما في إطار الخطاب الفنِّي، ويجب بغية ذلك أن يستلم علامةً، تساعده على الاستجابة للإدراك الأصوب"[3]، فالقافية باعتبارها علامة إيقاعية في مفتتح النص (البيت الأول) تضع القارئ من الوهلة الأولى أمام شكلٍ متميزٍ من أشكال الخطاب، ألا وهو الشعر، وتمارس وظيفتها التحديدية هذه للجنس الأدبي، بمجرد بداية تفاعل القارئ مع النص، لأنها تفرض عليه التسليم بفنيته وجماليته مع اللحظات الأولى

[1] – مصطفى حركات – نظرية القافية –ص: 14

[2] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[3] – واكي راضية – البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر –ص : 386

للقراءة، وتتعدى وظيفة التحديد إلى تحديد الوحدات المكونة للقصيدة (الأبيات)، "فهي المحدد الأساسي للبيت، إذ هي الغاية التي يتجه نحوها الشاعر، والجرس الذي يدركه السامع"[1]، ولولا القافية لما عرفنا نهاية البيت وبداية البيت الذي يليه، فهي "ترتبط بنهاية الجملة الشعرية في الشعر الحديث، و نهاية البيت في الشعر الخليلي، وهي تنبه بذلك إلى نهاية المقطع والدخول في مقطع مغاير، وكما يقول قدامة بن جعفر: ليس للقافية معنى غير انتهاء الموزون" [2]، فالقافية إذن وسيلة الربط الأساسية التي تجمع الأبيات في كُتلةٍ إيقاعيَّةٍ واحدةٍ، وهي بذلك من يصنع الوحدة الإيقاعية العامة للقصيدة.

ومُجمل القول، فإن القافية لا تكتفي بهذه الوظائف التي ذكرناها سابقا والتي حدَّدها مصطفى حركات في كتابه (نظرية القافية)، بل يمتدّ تأثيرها إلى المساهمة في توليد المعنى وصنع الدلالة، "فالحقُّ أن القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشَّاعر، يتجاذبان ويدور كلٌّ منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبداً و دون أن يتصادما، ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنباً إلى جنبٍ"[3].

المطلب الرّابع: بنية القافية

تتكون بنية القافية من مجموعة من الحروف والحركات والأصوات التي تتكرر في نهاية الشطر أو البيت، وينتج عن هذا التكرار تناسقٌ نغميٌّ يساهم في تشكيل موسيقى القصيدة

وسنحاول في هذا المبحث دراسة بنية القافية انطلاقا من:

– نوع الحروف المكونة لها (الروي– الوصل– الخروج– الردف– التأسيس– الدخيل)

[1] – مصطفى حركات –نظرية القافية –ص: 16

[2] – واكي راضية – البنية الايقاعية في الشعر المغاربي المعاصر –ص: 386

[3] – جون ماري جويو–مسائل فلسفة الفن المعاصر –تر:سامي الدروبي–دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر– دمشق–ط2–1965– ص218

-كمّ الأصوات التي تضمها (المتكاوس-المتراكب- المتدارك- المتواتر- المترادف)

-حركة الروي (التقييد والإطلاق)

1/ أنواع القوافي من حيث نوع الحروف

تضمُّ بنية القافية مجموعة من الحروف، جمعها الشاعر صفي الدين الحلي (ت750هـ) في بيتين من الشعر:[1]

مجرى القوافي في حروف ستة كالشمس تجري في علوّ بروجها

تأسيسها و دخيلها مع ردفها رويّها مع وصلها و خُروجها

أوّلاً:ـ الروي: "هو النغمة أو النبرة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في كلّ أبيات القصيدة، و إليه تُنسب القصيدة فيقال ميمية أو رائيّة أو دالية، واختُلف في اشتقاقه فقيل إنّه مأخوذ من الرّواء، وهو الحبل، فالروي يصل أبيات القصيدة، ويمنعها من الاختلاط، كالحبل الذي تُشدّ به الأمتعة فوق الناقة أو الجمل، وقيل إنه مأخوذ من الرواية بمعنى الجمع أو الحفظ، فالروي بمعنى المروي، وقيل إنه مأخوذ من الارتواء، لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء"[2]، ويُعتبر الروي أهمّ مُكوّن صوتي في القافية، "وأثبتَ حروف البيت"[3]، ممّا دفع ببعض العروضيين القدامى أن يختزلوا القافية في حرف الروي، "فكثيراً ما يُطلق الناس اليوم كلمة (قافية) ويقصدون بها الروي، حتى في كتابات النقاد والشعراء، ومنهم العقاد والزهاوي والرصافي، ونازك الملائكة وغيرهم، وليس هذا ببدعةٍ حديثةٍ، وإنما نجد أبا يعلى التنوخي ينسب إلى قطرب قوله: إن القافية حرفُ الروي، وكذلك ابن عبد ربه يعرفها

[1] – الأحمدي نويوات -المتوسط الكافي في العروض و القوافي-ص: 355

[2] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر – ص: 352

[3] – صفاء خلوصي – فن التقطيع الشعري -ص: 235

فيقول: القافية حرف الروي الذي يبني عليه الشعراء، وكذلك ينقل ابن رشيق عن الفراء: وأكثر الكوفيين قولهم إن القافية هي حرف الروي"[1]

وتكمن أهمية الرَّوي في البناء التقفوي كونه الصوت المتكرر الذي يُتوقف عنده في كل بيت، والذي ينبني على أساسه الانسجام الإيقاعي للقصيدة، فهو الضابط لنظام الوقفات الإيقاعية، والعنصر المنظم لوحداتها، لذلك يهتم الشعراء كثيرا باختيار الحروف المناسبة لشغل هذا المنزلة، ذلك أن طبيعة الحروف متفاوتة في مخارجها وجرسها ودلالاتها النفسية، ومن المعروف لدى العروضيين أن معظم حروف المعجم تصلح أن تجيء رويّا، إلا أنها متفاوتة في نسبة شيوعها، ويرى إبراهيم أنيس أن شيوع استعمال أحرفٍ دون أخرى كرويٍّ، ليس سببه ثقل الأصوات أو خفَّتها، بل يرجع بالأساس إلى نسبة ورود هذه الأحرف في نهايات الكلمات العربية، أي أن المنطلق معجمي بحت، وقد قسّمها حسب شيوعها في الشعر العربي إلى أربعة أقسام هي:

أ–حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.

ب–حروف متوسطة الشيوع، وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ج–حروف قليلة الشّيوع: الضّاد، الطاء، الهاء.

د–حروف نادرة في مجيئها رويّا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو.[2]

وسنحاول أن نقف عند اختيارات السامرائي لأحرف الروي في ديوانه (من ملحمة الرحيل)، والكشف عنها، ومقارنتها بتصنيفات إبراهيم أنيس السابقة، كما نعمد في ذلك على ربط نسب

[1] – عبد الله الغذامي – الصوت القديم الجديد –الهيئة المصرية العامة للكتاب– مصر–1987–ص: 110

[2] – ينظر: إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص: 246

تواترها بخصوصية كل حرف، ودلالته الموسيقية والصوتية، وملاءمته لموضوع القصيدة، ومدى انسجامه مع البنية الإيقاعية العامة لها، انطلاقا من الجدول التالي:

حرف الروي	عدد القصائد	نسبة التواتر	عدد الأبيات	نسبة التواتر	الرتبة
الباء	34	20%	983	22.55%	1
اللام	18	10.59%	632	14.5%	2
الراء	27	15.88%	598	13.72%	3
الميم	19	11.18%	466	10.69%	4
النون	15	8.824%	399	9.151%	5
الدال	14	8.235%	241	5.528%	6
الألف	04	% 2.353	241	% 5.528	7
القاف	10	5.882%	237	5.436%	8
الهمزة	7	4.118%	184	4.22%	9
العين	7	4.118%	113	2.592%	10
التاء	5	2.941%	92	2.11%	11
الياء	4	2.353%	85	1.95%	12
الفاء	3	1.765%	37	0.849%	13
الهاء	2	1.176%	23	0.528%	14
الزاي	1	0.588%	5	0.115%	15

بنى السامرائي رويَّه على خمسة عشر حرفاً، أي ما نسبته 53% من أحرف الهجاء، وهي نسبة استثمار قليلة، فقد استغنى عن نصف الأحرف تقريبا، مما يعني انحسار خياراته الصوتية في نصف الإمكانات المتاحة، وإذا تفحصنا هذه الأحرف وجدناها من الأصوات اللغوية السهلة والمألوفة، يتداولها اللسان العربي ويهدأ إليها، أما إذا قارنَّاها بإحصائيات إبراهيم أنيس، فنجد بأن الأحرف السبعة الأولى وهي (الباء، اللام، الراء، الميم، النون، الألف، الدال) والتي تُشكِّل نصف الأصوات المستعملة في المدوَّنة، جاءت في التصنيف الأول عند إبراهيم أنيس كأكثر حروف الرَّوي تداوُلاً في الشِّعرالعربي، واللاّفت أن هذه الأحرف السبعة تستحوذ على ما يقارب 80 % من نسبة الاستعمال العامة عند السامرائي، لتبقى نسبة 20 % موزعة على أحرف التصانيف الثلاثة المتبقية، وتليها حروف (القاف، الهمزة، العين، التاء، الياء، الفاء) التي نجدها نفسها ذات التصنيف الثاني عند أنيس، ليتبقى حرفان هما (الهاء والزاي) وهما على التوالي من التصنيف الثالث والرابع، وذلك مُؤشّرٌ واضحٌ على تناغم خيارات السامرائي الصوتية مع الذائقة العربية التي تميل إلى توظيف الأصوات السَّهلة المألوفة ، والتي تنفر من الأحرف الصعبة المستثقلة كالغين والخاء والشين والصاد والظاء وغيرها.

وسنحاول دراسة كلّ حرفٍ على حدةٍ، مستظهرين خصائصه الصوتية والفونولوجية، ونسبة تواتره في الدِّيوان، وقيمته الموسيقية والدلالية، وأثره على تشكيل بنية القافية، كما أننا سنخصص دراستنا هذه لفئة الأحرف ذات التصنيف الأول، وهي الأحرف السبعة الأولى حسب ترتيبها في الجدول الإحصائي.

-**حرف الباء:** وهو الحرف الذي استحوذ على أعلى نسبة استخدام كروي لقصائد الديوان (22.55%)، "والباء صوتٌ شفويّ انفجاري مجهور... وهو من الحروف المستفلة، التي لا

يُفتح لها الفم في النطق، ومن الحروف التي تُرَقَّق فتحتها أو ضمتها أو كسرتها عند النطق بها"[1].

وظّف السامرائي حرف الباء في أروية قصائده عبر حركتي الكسرة والضمة، ولم يستعمله في حالتي السكون والفتح إطلاقا، وقد بلغت نسبة استعماله مكسورا 49.64%، ومن القصائد الكثيرة التي أتت على روي الباء المكسورة قوله:[2]

غداً تمضي وليس إلى إياب ... وأيُّ عذاب مفجوع عذابِي

كأني إذ تقاصر ظِلُّ يومي ... أخو سفر يهمُّ إلى الذهابِ

غداً تمضي فمن ذاك المواسي ... على خطب تقمصه مصابِي؟

غداً تمضي ويخلفني بـلاءٌ ... كأنِّي منه في قفرٍ يبابِ

ويظهر في هذه القصيدة طغيان الشعور بالحزن والأسى والتحسّر على الحاضر الكئيب، والتوجس من الغد المريب، ولا يخفى أثر اختيار الباء المكسورة المسبوقة بألف المد على تعزيز نبرة الانفعال والتأثر الطاغية في القصيدة، فحرف الباء "بحكم انفجاره الصوتي بانفراج الشفتين سريعاً بعد ضمّة شديدة، فهو أوحى ما يكون بمعاني البعج والحفر والقطع والشق، والتحطيم والتبديد، والمفاجأة والشّدّة"[3]، كما أن إيقاع الكسرة المسبوقة بصوتٍ ممدودٍ لازمٍ في كلِّ نهايات الأبيات، صبغ القوافي بصبغة تأوهية، وساهم في التنفيس من حدة الموقف الانفعالي، الناتج عن الحالة الوجدانية، وكأن الشاعر اتّخذ من هذه البنية الصوتية ملاذا ومُتنفّسا في مختتم كل بيت، مما يوحي بتناغم الحالة الشعورية مع الوظيفة الإيحائية لهذا الحرف.

---

[1] – سليمان فياض – استخدامات الحروف العربية –دار المريخ للنشر – الرياض – 1998 – ص: 27

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 32

[3] – حسن عباس – خصائص الحروف العربية و معانيها –منشورات اتحاد الكتاب العرب– 1998 – ص: 101

كما وظف السامرائي حرف الباء كَروي في حالة الضم في قصائد كثيرة، وبلغت نسبة استعماله مضموما 50.36 %، يقول في قصيدته (في لقمة العيش)[1]:

لا لن تنال فأنت مغتربُ عافٍ، بطيءُ الخطو مُحتسبُ

تعِبٌ، تخالج عبء مضطربٍ مُوبٍ بما ألقت به نُوبُ

أمسِ امتُحنت وأنت في وطنٍ لم تنجُ فيه فنالك الحرَبُ

وطفقتَ لا أُنْساً برافهـةٍ تبغي النّوى، فيحثّك الهربُ

وقد نظم السامرائي هذه القصيدة متأثرا بما سمعه من كلامٍ جارحٍ في حقِّه، إثر تولِّيه التَّدريس في جامعة عمان*، ويظهر فيها السّامرّائي في غاية التأثّر، مُوظّفا الباء المضمومة في نهاية البيت المشبعة بواو المدِّ لُزُوماً، ويظهر أثر الباء المضمومة في انفتاح القافية على خيارات معجمية كثيرة يزخر بها اللسان العربي، ممَّا يساهم في طول نَفَس القصيدة وغناها الدَّلالي.

- **حرف اللام:** "اللام من الحروف الصامتة المستفلة والمرققة الحركات، وصوته أسنانيّ لثوي مجهور، وينطق بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث توجد عقبة في وسط الفم، تمنع مرور الهواء منه، ولكن بترك منفذٍ لهذا الهواء من جانبي الفم، أو من أحدهما، وهذا هو معنى الجانبية في نطق الكلام"[2].

جاء هذا الحرف في المرتبة الثانية عند السامرائي من حيث استخدامه رويّا، بمجموع أبيات تجاوز 632 بيتا، وبنسبة فاقت 14%، استعمله السامرائي بحركاته الثَّلاث، مضموماً

---

[1] – إبراهيم السامرائي –ديوان من ملحمة الرحيل – ص: 113

*–وقد وضّح السّامرّائي ذلك في الصفحة 112 من الديوان، في تقديمه لمناسبة القصيدة، التي نظمها بعد تأثره بما سمعه من كلام جارح من بعض المنتسبين إلى قسم اللغة العربية بجامعة عمان بأن اتهموه بمزاحمتهم في لقمة العيش وتأليف الكتب والمباحث، ليردّ على كلامهم بهذه القصيدة (في لقمة العيش)

[2] – سليمان فياض – استخدامات الحروف العربية –ص: 103

ومكسوراً ومفتوحاً، ولمْ يرِدْ ساكناً، وتَصَدَّرَ المجرى المكسور بنسبة استخدام بلغت 47.51%، يليه المضموم بنسبة 40.51%، وأخيراً المجرى المفتوح بنسبة 11.55%، ومن أمثلته على المجرى المكسور قوله:[1]

لكَ الله من عصرٍ تسلّح أهلُه بِكُلِّ خبيثٍ للمكارِمِ قاتلِ

فلمْ تبقَ فينَا منّةٌ نحتمي بها لِنرأبَ مِمَّا أحدثوا بالمعاولِ

فكيف أجيءُ اليومَ أسمعُ لاَغطاً وماذا بشيءٍ فاقدِ اللَّونِ حائلِ؟

وهلْ لكَ في لَحْنٍ تعثّرَ سيرُهُ وصار إلى نخْبٍ عنِ الحقِّ مائلِ

ويظهر الشاعر في هذه القصيدة ناقماً على دُعاة الحداثة والتَّجديد، مُتَّهماً إيَّاهم بالرَّكض وراء الأوهام ومحاربة الأصالة، وتشويه الشِّعْر الرَّاقي الجميل، مُستخدِماً بحر الطويل ومتكئاً على اللام المكسورة، والمسبوقة بألف التأسيس اللازمة في كل بيت، وتأتي اللام المضمومة كروي عند السامرائي كثيرا أيضا في ديوانه، منها قوله في قصيدته (حنين ونجوى):[2]

أيها الرائح الحزين .. إلى أيْـــــــــــنَ ضجّ الحمى فأين الرَّحيلُ؟

قِفْ قليلاً أشكوكَ بَثِّي وما بِي منْ بلاءٍ لو كان أجدى قليلُ

أَحنينٌ وليس فيه شِفاءٌ واصْطبارٌ وغير صبري جميلُ

وشقائي ممَّا دهانيَ أنِّي أتعامَى و ليْسَ يُغني دليلُ

وهي قصيدةٌ موجِعةٌ، تئِنُّ أبياتُها أسىً ولوعةً، نظمها على الخفيف وروّى أبياتَها على اللام المضمومة المردوفة بالياء والواو، ولعلَّ طبيعة مخرج حرف اللاَّم الذي يمرُّ بمرحلتين قبل ولادته، "الأولى بالتصاق اللِّسان بأوَّل سقف الحنك قريباً من اللَّثَّة العليا حبساً للنَفس،

[1] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:146

[2] – المصدر نفسه – ص: 17

والثانية: بانفكاك اللسان عن سقف الحنك، وانفلات النَفَس خارج الفم"[1]، يتناغم مع حالة القلق والشكوى التي تنتاب الشاعر، فكما أن فونولوجية الصوت تستدعي حبس النّفَس وانطلاقه دفعة واحدة، فالأمر شبيه بحبس مشاعر القلق والحزن والشكوى، ثم انبثاقها في دفقة شعرية شعورية واحدة.

لم يستعمل السامرائي اللام المفتوحة كروي إلا في قصيدة واحدة، مما يوضح أن المجرى المفتوح لم يُغْرِ شاعرنا، فلم يجعله من بين خياراته الأولية، والحقيقة أن هذا الأمر لم يقتصر على حرف اللام فقط، بل شمل معظم قصائد الديوان، ونسبة الروي المفتوح في كل قصائد الديوان عامة لم تتجاوز 10%، ومما جاء في قصيدته (هموم و خطب) قوله:[2]

أوْشكتُ أفقدُ ما قد لاحَ لي أملاَ وغاب عنِّي ما صوّرتُه مثلاَ

وكنتُ أقبِسُ من فِكري فيُسعِفُني واليومَ أدْعوه فيماَ أبتغيه فلاَ

ناجيتُ بعضَ كليلِ الطَّرف أسألُه وقد جفاني من أذنيّ ما ثقُلاَ

إن اللام المفتوحة في نهاية الأبيات كما هو واضحٌ، تُكسِب القصيدةَ نغمةً خاصةً، حينما يمتد الصوت مرتفعاً بفعل حركة اللام المفتوحة والمُشبعة بألف المدّ، فتبدو (لا) المترددة في نهاية كل بيت وكأنها حرف معنى، ترفض الاستسلام والخضوع والانكسار وتتحدى اليأس والحزن والقلق، وذلك ما بدا في هذه القصيدة، فبالرغم من مسحة الحزن والانهزام الظاهرة فيها، إلا أننا نحس بمعاني الصمود والتحدي والتي اختزلت في تردد (لا) في نهاية الأبيات.

-**حرف الراء:** حرف الراء "من الحروف الصامتة والمستفلة والمرققة الحركات، وهو صوت لثويّ مكرر مجهور، وينطق هذا الصوت بتكرير ضربات اللسان على اللثّة تكرارا سريعا"[3]، ويُعتبر هذا الحرف ذا مكانة مهمة في تشكيل مفردات المعجم العربي، ذلك أنه يساهم في

[1] – حسن عباس – خصائص الحروف العربية و معانيها –ص: 79–80

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:103

[3] – سليمان فياض – استخدامات الحروف العربية –ص: 56

بناء الكثير من الكلمات ذات الدلالات المختلفة، "فحاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لاتقل عن حاجة الجسد للمفاصل، فلولا صوت الراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيوتها وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها، ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع"[1].

استعمل السامرائي حرف الراء رويا في سبع و عشرين قصيدة، ضمت في مجملها 598 بيتا، بنسبة فاقت 13% من مجموع أبيات الديوان، ليتبوّأ المرتبة الثالثة بعد الباء واللام من حيث الاستعمال، وقد استثمر السامرائي هذا الحرف باستعماله ساكنا ومتحركا، بالضم والكسر والفتح، وتصدر استعماله مضموما بنسبة 47.49%، ومن نماذج القصائد على ذلك قوله:[2]

إني وقد أسرى بي العمرُ ... وبلوتُه وبلاني الضّررُ

سرّحت طرفي أين مُطّرحي ... ونكرته ودَجَتْ بيَ الطُّررُ

لا الدَّارُ دارُ هوىً أُسائِلُها ... ومشيتُ لا عيْنٌ ولا أثرُ

قلت: العراقُ، فهل إلى سفرٍ ... يُرجى فقد آذاني السّفرُ

ويُلاحظ في هذه الأبيات الحضور الكبير لهذا الحرف، غير مقتصرٍ على الرّوي فحسب، بل توزّع في جسدها، مُتَّخذاً مواضع مختلفة، فقد تردّد في هذه الأبيات الأربعة لوحدها 17 مرّة، مما يُبيِّن أهمية حضوره و تردُّده، ذلك أنه حرفٌ مرِنٌ، سهلُ المخرج، "وليس هناك أيُّ حرف في الدنيا يستطيع صوته أن يؤدي بعض هذه الوظائف، فهو من المقومات الأساسية للغة العربية، لا بل ما أحسب أن ثمة لغة يمكن أن تخلو منه"[3].

[1] – حسن عباس –خصائص الحروف العربية و معانيها –ص: 79–80

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:206

[3] – حسن عباس –خصائص الحروف العربية و معانيها –ص: 84

كما استعمله السامرائي بالمجرى المكسور بنسبة فاقت 37 %، يقول في قصيدته (أقول):[1]

أقول: وهلْ بعدَ الثَّمانينَ من عمري بقيَّة ما تستلُّ منّي يدُ الدهرِ

ثكلتُ الصّبا، هل كنتُ أوّل قاتلٍ وإنِّي لمقتولٌ، وهل لي من أجر؟

وقد غبرتْ خلفي ليالٍ حملتُها ويا ثقلَ ما عانيتُ همّي من وقرِ

وتبدو نبرة التحسر والحزن على مُضيّ العمر واضحة عند السامرائي من خلال أبياته هذه، والواضح أن حرف الراء تناغم مع هذا الوضع، فوجد فيه الشاعر نوعا من المواساة، نظرا للطاقة الصوتية والدلالية التي يكتنزها، "فبرشاقة طرف اللسان في أدائه، قد قدم للعربي الصور الصوتية المماثلة للصور المرئية التي فيها ترجيع وتكرارٌ، وتأرجح ذات اليمين وذات الشمال، وذلك حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"[2].

كما ورد هذا الحرف عند السامرائي روياً بالفتح في ثلاث قصائد، وبنسبة 09.69 % من مجموع الأبيات الرائية، يقول السامرائي:[3]

لو أنَّ لي في الدَّرب بعضَ تبصرَهْ وأنّني أملك عيْناً مُبصرَهْ

لكان لي في دعةٍ أُزهَى بها في سَعةٍ و جنّة مُزدهرَهْ

واللاّفتُ في هذه القصائد الثلاث التي أتىَ رويُّها راءً مفتوحةً هو بناؤها على هاء السكت كحرف وصلٍ أتى بعد حرف الروي الراء، ومن المعلوم أن الهاء حرف انفعالي، يتردد كثيرا في بناء الكلمات التي تعبّرعن الهم والأسى والحزن، "فالإنسان المنفعل الذي يدخل في حالة يأسٍ أو بؤسٍ أو حزنٍ أو ضياعٍ، ولو لِعارضٍ مُفاجئٍ، لابُدَّ أن تنقبض معها نفسه، فينعكس ذلك على جملته العصبية، وتبعاً لذلك لابد أن ينقبض لها بدنه بما في ذلك جوف الصدر

[1] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل– ص: 234

[2] – حسن عباس – خصائص الحروف العربية و معانيها –ص: 84

[3] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:124

وأنسجة الحْلق، وهكذا عندما ينطلق النَّفسَ الهيجاني المشحون بمثل هذه الحالات الْنفسية من جوف الصدر إلى مخرج الهاء في جوف الحلق ليتحول إلى صوت، لابد له أن يرتعش على شكل اهتزازات توحي بالحالة النفسية التي تعرَّض لها صاحب هذا الصوت"[1]، ولعل ذلك ما يفسّر حضوره كحرف وصْلٍ ختم به السامرائي قصائده الثلاث، التي أتت على الراء المفتوحة.

كما ورد حرف الراء عند السامرائي روياً ساكناً في قصيدتين ضمتا 29 بيتا، بنسبة قدرت بِـ 4.80%، وهي حالةٌ نادرةٌ كون السامرائي لم يُكثرْ من استعمال القوافي المقيدة، يقول في قصيدته الأولى (لهفي):[2]

من مُسعدي و أنا المشو قُ إلى الحمى والقلب عامرْ

ما إن جزعت ولا هلعْـــــــــــــــــــــــتُ وعُدّتي إيمانُ صابرْ

كما يقول في قصيدته الثّانية (تحيّة إلى المجاهدين المؤمنين):[3]

غامرْتُ في دُنْيا شَقِيـــــــــــــــــــــــتُ بها ولمْ أَكُ بالمُغامِرْ

وَرَضيتُ منْ زمني بِبَعْـــــــــــــــــــــــضِ ردِيئِهِ، والجَدُّ عاثِرْ

وقد أتت القصيدتان على إيقاعٍ مُوحَّدٍ، فقد بُنِيتَا على القافية المُقيَّدة، والمُؤسّسة بالألف، كما جاءتا أيضا على مجزوء الكامل المُرفّل، وكأنَّ هذا الإيقاع المتهادي المختوم بالراء الساكنة هو ما استراحت له ذائقة الشاعر، وهدأت له نفسيته المنفعلة والمضطربة.

-**حرف الميم:** "من الحروف المرققة الحركات في النطق، وصوتُ حرف الميم صوتٌ شفويٌّ أنفيٌّ مجهور"[1]، وقد اشترط العروضيُّون في مجيئه روياً ألاّ يَكون جُزءاً من ضميرٍ، "فإذا

---

[1] – حسن عباس – خصائص الحروف العربية و معانيها –ص: 192

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:15

[3] – المصدر نفسه – ص: 10

تصادف أن جاء الرَّوي تلك الميم التي هي جزءٌ من الضمير وحدها، حسُن أن يُلتزم معها الحرف الذي قبلها"[2].

جاء ترتيب هذا الحرف في استخدامات السامرائي للروي في الرتبة الرابعة، فقد بلغ مجموع الأبيات الميمية 466 بيتا، ممَّا نسبته 10.69% من مجموع أبيات الديوان، توزعت على الحركات الثلاث، وقد كان للمجرى المكسور كالعادة النسبة الأعلى (76.60%) يليه المجرى المضموم (16.30%)، ثم المجرى المفتوح (4.29%)، وأخيرا المجرى الساكن (2.78%)، ومن نماذج القصائد الميمية قصيدة (محنة العراقيين) يقول فيها:[3]

إني لأُوجف في الظلا ـــــ مِ يطوف بي ليلٌ أمامي

فبكيتُ عافيتي وكيـــــــــــــــــف يُعين في نَصَبي حُطامِي

وبِنفسيَ الشَّبحُ البعيـــــــــــــــــدُ، وأين من طيف السلامِ؟

أو طارق يدنو، وما ـــــ أنا في سُباتٍ في منامِي؟

تُعتبَر هذه القصيدة من القصائد الطِّوال، بحيث يتجاوز عدد أبياتها 70 بيتا، يُبرز فيها السامرائي معاناة أبناء وطنه العراقيين في بلدهم وفي غربتهم، من خلال حديثه عن تجربته الشخصية، وترحاله واغترابه باعتباره نموذجا صادقا، يجسد تلك المعاناة، وفي الحقيقة فإن موضوع هذه القصيدة يكاد يكون متشابها في معظم قصائده من ديوانه هذا، حديثٌ عن المعاناة والترحال، وحنينٌ إلى الوطن، وبكاء على العروبة، واللاّفِتُ في هذه القصيدة هو بناؤها على ظاهرة التدوير، فمعظم أبياتها مدورة، مما يعني أن الدفقة الشعورية لم يسعها النظام التشطيري، فامتدت إلى الشطر الثاني ملغية الوقفة العروضية في نهاية الشطر الأول، فأصبحت الأبيات بموجب ذلك عبارة عن كتلة إيقاعية واحدة، مما عزَّز من دور

[1] – سليمان فياض – استخدامات الحروف العربية –ص: 107

[2] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 251

[3] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 188

القافية باعتبارها المنظم الوحيد لتعاقب الأبيات في غياب وقفة نهاية الشطر الأول، وقد اختار الشاعرُ حرف الميم كروي نظرا لقيمته التعبيرية، وسهولة نطقه، فهو لا يتطلب جهدا كبيرا من حيث الأداء الصوتي، فهو "يحصلُ بانطباق الشَّفتيْن على بعضهما في ضمَّة متأنية وانفتاحهما عند خروج النَّفَس"[1]، كما أن ألف الردف الذي يسبق روي الميم في القصيدة ساعد على إبراز فعالية هذا الحرف، بالإضافة إلى حركة الكسرة التي توحي بمعاني الانكسار والحزن التي تطفح بها القصيدة.

-**حرف النون:** "من الحروف الصامتة المستفلة، المرققة الحركات في النطق، وصوته أسناني لثَويٌّ مجهور"[2] وقد ارتبط صوت النون عند علماء الصوتيات بالتعبير عن الألم والحزن، "فالإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلاً من كونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق (أنَّ أنيناً)، ولذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني (أي ذو المخرج النوني)، الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع"[3]، حضر حرف النون رويا في ديوان السامرائي 399 مرة، محتلا الترتيب الخامس بنسبة استعمال فاقت 9.15 %، كما تصدرت النون المكسورة نسب الاستعمال بـ76.62 %، تليها المضمومة بـ 23.66 %، ثم المفتوحة بـ 1.72 %، في حين غابت القوافي المقيدة ذات الروي الساكن في استعمالات السامرائي لحرف النون، ومن نماذج القصائد النونية المختارة قصيدته (مع الأحزان)، يقول فيها:[4]

لقد ضيّعت إخواني وما الخلاّن خلاّني

وهلْ لي في جوار الدَّا رِ من قربى لجيراني ؟

---

[1] – حسن عباس – خصائص الحروف العربية و معانيها –ص: 72

[2] – سليمان فياض – استخدامات الحروف العربية – ص: 110

[3] – حسن عباس – خصائص الحروف العربية و معانيها –ص: 160

[4] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:339

وهل لي في ديار العُرْ بِ مأوى لي بأوطاني؟

أما فيهن لي نسَبٌ وعِرقٌ نابضٌ دان؟

أَ أُلفي الدارَ خاليةً وأرنو نخلَ بُستاني؟

بنفسي لو أُعيد لها رُواءَ الخضرة الفاني

وتستمر مسيرة السامرائي الشعرية وحكايته مع الحزن والألم والمعاناة والاغتراب، ويأتي روي النون الحزين هذه المرة ليستلم دوره في التعبير عن هذه المعاني، وهل هناك من صوت يجسد هذا الدور كالنون؟ والدليل على ذلك هو هذه القصيدة التي تئن ألما وحزنا، وكأنَّ كلَّ حرفٍ فيها دمعةٌ مُنسابةٌ، روِيٌّ حزينٌ كَسيرٌ، يعكس الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، ويُجسِّد بصدقٍ التجربةَ الشعورية المليئة بالتحسر والمأساة، والنونُ أكثر الأصوات تأثيرا في النفس، كما أنه أسهلها مخرجا، "فالهواء مع صوت النون يخرج حُراً طليقا مثل الحركات تماما"[1]، ولعل هذه الخصائص الصوتية والدلالية هو ما أهلتْها أن تَستحق وصف (حرف الحزن).

– **حرف الدال:** "حرف الدال من الحروف الصامتة المستقلة، المرققة الحركات في النطق، وهو صوتٌ لثَويٌّ انفجاريٌّ مجهور"[2]، استعمله السامرائي في ديوانه كروي في 241 بيتا، وبنسبة استخدام فاقت 5.50 %، ليتبوأ هذا الحرف المرتبة السادسة في ترتيب الحروف التي اختارها السامرائي رويّاً لقصائده، وقد جاءت نصف هذه الأبيات الدالية مضمومة المجرى، يليها المجرى المكسور بنسبة 34%، وأخيرا المجرى المفتوح بنسبة 15.77 %، في حين غابت القوافي المقيدة ذات الدال الساكنة عن استعمالات السامرائي لروي الدال.

[1] – سليمان فياض – استخدامات الحروف العربية – ص: 110

[2] – المرجع نفسه – ص: 53

وقد صدّر السّامرائي ديوانه بقصيدة دالية حزينة عنوانها (أَقِلَّ أسًى)، جاء فيها:[1]

أَإن وافاك من نبإٍ جديدُ وطوَّح منك أنت له عميدُ

كأنّك لم تبتْ من أمس إلاّ بساريةٍ لها ظِلٌّ شريدُ

تضيقُ بحاضرٍ مُوبٍ دجيٍّ مخافة أن يلوح غدٌ جديدُ

تمرُّ بك الليالي مُثقلاتٍ كأنّك في غياهبِها طريدُ

وهبْكَ طرحتَ عنكَ دثارَ أمسٍ فأنّى يطلعُ اليومُ السّعيدُ ؟

وتتجلى دلالة حرف الدال في نهايات الأبيات كونه خير مُعبّرٍ عن معاني الشدّة والصّلابة، فالشاعر كما عهدناه تغلب عليه نغمة الأسى، ونبرة الحزن والانكسار لا تكاد تفارقه، فقد تلوّنت بها كل قصائده تقريباً، وحرف الدال يُنتِج صوتا أصمَّ أعمى، مغلقاً على نفسه كالهرم، لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدلّ على الصلابة والقساوة وكأنه من حجر الصَّوَّان، فليس في صوت (الدال) أي إيحاء باحساس ذوقيٍّ أو شَمِّيٍّ أو بَصَريٍّ أو سمْعيٍّ أو شعوريٍّ، ليكون بذلك أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين"[2]، وكأنّ الشاعر قد استنجد بهذا الصوت واستحضره في مواجهة حالة الانكسار التي تسيطر عليه، خاصّة أن حرف الدال يتميز بخصائص صوتية توحي بالشدة والصلابة والتماسك.

– **حرف الألف:** مما تجدر الإشارة إليه في البداية أننا نقصد بحديثنا عن حرف الألف، ألف المد المفتوح ما قبلها، وتسمى أيضا الألف المقصورة، "والمراد بألف المقصور هنا، الألف

[1] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:05

[2] – حسن عباس – خصائص الحروف العربية و معانيها –ص: 67

الأصلية والزائدة لتأنيث أو إلحاق أو تكثير، وهذه الألف تصلح أن تكون رويا، وتبنى عليها القافية، وتسمى القصيدة حينئذ مقصورة"[1].

وقد اختلف العروضيون في مجيء هذا الحرف رويا، فمنهم من رأى بأنه لا يصلح أن يأتي رويا، في حين اشترط آخرون شروطا تُمكّن هذا الحرف أن يكون رويا، ولعلّ سبب هذا الاختلاف يرجع بالأساس إلى أن الذائقة العربية ألفت أن تسمع بعد حرف الروي صوتا آخر، يسميه العروضيون الإشباع، أي أن القوافي المطلقة وهي الشائعة تقتضي مدَّ الصوت بعد حرف الروي بحرف مدٍّ، يتناسب مع طبيعة الحركة التي تسبقه، سواء بالكسرة أم بالضمة أم بالفتحة، وهذا ما يتعذر إذا جاءت الألف رويا، فهي بذلك حرف ساكن نهائي في البيت، "فليس هناك ما يمنع من وقوع حرف المدّ رويّا، لأنها تقوم مقام الحروف الأخرى وتؤدي الغرض الموسيقي منها، بل ربما كانت أقوى وأوضح في السمع، ولكن الذي قد يُضعف من اعتبارها رويّا، ويُقلّل من موسيقاها في أسماعنا طبيعة القافية العربية، ومجيئها متحركة الروي في غالب الأحيان، فآذاننا قد تعوّدت أن تسمع بعد الرّويّ حركة، وحركة الرّوي قد تكون ضمة، وقد تكون كسرة، وقد تكون فتحة، وقد اعتبرت هذه الحركة في الوزن الشّعريّ بمثابة حرف مدّ"[2]، ويطالعنا التراث الشعري بقصائد مطولة على هذا الروي، سميت بالمقصورات، أشهرها مقصورة ابن دريد، ومقصورة حازم القرطاجني وغيرهما...

وظف السامرائي الألف حرف روي في أربع قصائد، ثلاثة منها مطولة ضمت في مجموعها 241 بيتا، بنسبة استعمال بلغت 5.52 %، في المرتبة السابعة من حيث ترتيب الحروف الأكثر استعمالا كروي، وتبرز في هذا المقام قصيدته (كلم ونغم) التي يقول فيها:[3]

---

[1] – عبد الحميد الراضي – شرح تحفة الخليل –مطبعة العاني بغداد – 1968 – ص: 337

[2] – إبراهيم أنيس –موسيقى الشعر –ص: 255

[3] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:376

هلْ إلى مطمحٍ هوى فلقد ضلّ بي هوى

أ صديقاً فقدْتُه بين حشْدٍ من الورى

ورفيقاً لقيتُـه ضاع في عتمة الدجى

كيف بي كيف بي فقد طال عهدي بمن نأى

من تراه إذا نأى غاب عنك الذي اجتلى

يبلغ عدد أبيات هذه القصيدة 85 بيتا، وهي أطول قصيدة في الديوان، ولعل ما ساهم في طول نفَسِها بناؤها على روي الألف، الذي يُتيح للشاعر التنويع في استعمال المفردات التي تنتهي بالألف المقصورة، فالخيارات المعجمية لا حصر لها في هذا المقام، لكن بالمقابل يتميز هذا الحرف بالضعف على مستوى الأداء الصوتي، ذلك أن تأثير الحرف المفتوح الذي يسبقه يحدّ من فاعليته، ويحجب ظهوره و بروزه على مستوى الأداء الصوتي، مما يجعل القارئ يحس بأن القصيدة مُتنوِّعة الرّويّ، وأن دور الروي هنا ينحسر في وظيفة مدّ الصوت "فالألف اللينة التي تقع في أواسط المصادر أو أواخرها، يقتصر تأثيرها في معانيها على إضفاء خاصية الامتداد عليها في المكان أو الزمان"[1]، ولعل هذا الضعف الظاهر لألف المد في استعمالها رويا، هو ما دفع ببعض الشعراء إلى عدم الاقتصار عليها، بل بالالتزام بما قبلها كحرف روي لازم في كل الأبيات، تقوية لها، كما فعل البحتري في مقصورته التي يقول فيها:[2]

لنا أبداً بثٌّ نعانيـه من أروى وحزوى، وكم أدْنتْكَ من لوعةٍ حزوى

وما كان دمعي قبل أروى بنهزةٍ لأدنى خليطٍ بانَ، أو منزلٍ أقوى

وأكثرتُ من شكوى هواها، وإنّما أمارةُ برحِ الحبّ أن تُكثرَ الشَّكوى

[1] – حسن عباس –خصائص الحروف العربية و معانيها –ص: 97

[2] – عبد الحميد الراضي – شرح تحفة الخليل –ص : 338

فالشاعر هنا قد التزم الواو في كل أبياته، ولو شاء لما فعل ذلك، لأن ذلك يدخل في لزوم ما لا يلزم، فحرف الواو هنا وظفه الشاعر تقوية لحرف الروي (الألف)، أما حرف الألف فيعمل على تطويل نفَس القصيدة، "فما ينتهي بالألف من الكلمات أوفر وأكثر، فيُتيح ذلك للشاعر فرصة الاختيار من جهة، وإطالة القصيدة من جهة أخرى، فمقصورة ابن دريد نحو من 250 بيتا، ومقصورة ابن جابر نحو من 269 بيتا، ومقصورة الجواهري تبلغ 400 بيت كما يقول، وإن ضاع أكثرها، ومقصورة حازم القرطاجني تبلغ ستَّة أبيات وألف بيت، وهو رقمٌ قياسيٌّ"[1].

وفي الأخير ينبغي التذكير بأننا آثرنا في دراستنا هذه في مبحث الروي، التركيز على الحروف المهيمنة على استعمالات السامرائي في موضع الرّويّ، والتي استحوذت على نسبة تفوق 80 %، في حين تجاوزنا الحديث عن الأحرف الحاضرة في الديوان بصفة محتشمة، والتي توزعت نسبتها العامة على 20 % المتبقية وهي حروف المستويين: الثاني والثالث حسب تصنيف إبراهيم أنيس (القاف، الهمزة، العين، التاء، الياء، الفاء، الهاء، الزاي)، فقد كان تمثيلها متواضعاً في الديوان.

ثانياً: -الرّدف: "حرف مدٍّ أو حرف لينٍ ساكنٍ قبل الرّويّ مباشرةَ (أي من غير فاصل) سواءً أكان الرويُّ مّطلقا أم مُقيّدا"[2]، وسمي بذلك "لوقوعه خلف الروي كالردف خلف راكب الدابة"[3]

وقد تنبّه السامرائي لأهمية الردف ودوره في البناء الإيقاعي للقافية، فقد استعمله بكثرة في ديوانه، وبعد استقصائنا لقوافي الديوان تبين لنا ما يلي:

مجموع أبيات الديوان	الأبيات المردوفة	النسبة
4378	1935	% 44.2

[1] – المرجع نفسه – ص : 240

[2] – عبد الرضا علي –موسيقى الشعر –ص: 174

[3] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في العروض –ص: 246

يبين الجدول الإحصائي أن ما يقارب نصف أبيات الديوان جاءت مردوفة، مما يوضّح حرص السامرائي على الاستفادة من الطاقة الإيقاعية التي يُوفّرها حضور حرف الردف في القافية، ومما هو معروف أن حرف الردف قد يكون ألفاً أو واواً أو ياءً، "فلا يجوز مع الألف من الحروف غيرها البتة، وقد تكون الواو والياء ردفا، إذا انكسر ما قبل الياء، وانضمّ ما قبل الواو نحو سعيد وعمود، ويجوز اجتماعهما في قصيدة واحدة"[1].

ومن أمثلة القصائد ذات القوافي المردوفة بالألف، قصيدته (أين الوطن العربي؟) التي يقول فيها:[2]

أتسأل من أكونُ؟ وما انتسابي؟ عِراقِيٌّ، أفدتُك في جوابي

وإنّي منك في عُرْبٍ فدعني وما أنا بالمنافق والمُحابي

وإنّي منك في وطنٍ أراني به لصقاً، ويسلبنيه ما بي

يميل السامرائي ميلا شديدا إلى استعمال القوافي المردوفة في ديوانه هذا، فقد ذكرنا أن ما يقارب من نصف أبيات الديوان (44.2 %) شملها الردف، وقد بلغت نسبة القوافي المردوفة بالألف مقارنة مع نظيرتها المرودفة بالياء والواو حوالي (56 %)، ولعل ما يُميّز القوافي المردوفة بالألف هو انتظامها الدقيق على صيغ صوتية قارّة، تتردّد بأصواتها وحركاتها في كلّ بيت، مما يفرض على الشاعر التزام تكرارها، والحرص على التقيّد بتواليها في كل بيت من أبيات القصيدة، ففي الأبيات السابقة لا ينحصر التزام الشاعر بتكرار صوت الروي (الباء المكسورة) فحسب، بل يتعداه إلى الالتزام بتكرار مقطع صوتي يتمثل في: حركة الفتحة التي تسبق ألف الردف مضافا إليها حرف الروي الموصول بالياء، مما يستلزم أن تكون الصيغة الصوتية التالية (ـَبِي) صيغة ثابتة في كل أبيات القصيدة ، ولعل هذا الالتزام بمقطع معين،

[1] – أبو الحسن العروضي – الجامع في العروض و القوافي –تحقيق و تقديم : زهير زاهد و هلال ناجي – دار الجيل – بيروت – لبنان– الطبعة الأولى 1996 – ص : 273

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:175

يتردد بصيغته الصوتية، ولا يقبل مُعوضا صوتيا آخر، قد يحُدُّ من الخيارات الإيقاعية، ويُضيّق على الشاعر استعمال معجم الكلمات العربية، فينتج عنه قِصر نفَس القصيدة، وشحّ الخيارات الإيقاعية والدلالية، إلا أننا لم نحسّ بأثر هذا الالتزام و التقييد، سواء على الحدّ من طول القصائد، أم على اضطراب البنية الإيقاعية و الدلالية، فالكثير من القصائد المردوفة بالألف تميزت بطول النّفَس، وكمثال على ذلك: قصيدة (محنة العراقيين محنة الطيبين) بلغت أبياتها 91 بيتا، وهي في المرتبة الثامنة من حيث طول قصائد الديوان، وقصيدة (أأنا الشريد؟) 67 بيتا، وقصيدة (من حديث متعب مكدود) 58 بيتا، وقصيدة (عرفت بتيه عمان مكاني) 52 بيتا، وكل هذه المطولات من القصائد جاءت مردوفة بالألف، ولم تتأثر بنيتها الدلالية بقضية الالتزام الصوتي الذي يفرضه حضور الردف في بنية القافية، مما يدل على أن شاعرية السامرائي استطاعت أن تفرض نفسها في ظل الخيارات الصوتية المحدودة.

كما استعمل السامرائي في ديوانه هذا، القوافي المردوفةَ بالياء مزاوجة مع الواو في أكثر من موضع، وقد بلغت نسبة استعمالها حوالي (44 %)، ومن أمثلة القصائد على ذلك قصيدته الحزينة (في الرحيل)، يقول فيها:[1]

إن بات منك هوى العرا ... قِ يصونه قفصٌ كسيرَ

ناجيتَه أنت البعيـــــــــــــــــــــــــدُ وفي البعاد هوىً عذيرُ

ورعيته أنت الأخيـــــــــــــــــــــــذُ وكم يعي الضّيمَ الأسيرُ

ضاقت بنا أرضٌ وما ... ضاقت بهيبتنا أُمـورُ

يتجلى في قوافي الأبيات حضور الردف متمثّلا في حرف الياء المكسور ما قبلها، فياء المد تصل حركة ما قبل الردف المكسور بما بعدها وهو الروي المضموم المشبع بواو الإطلاق، الذي يُعتبر آخر صوت تنتهي به الأبيات، والملاحظ أن ياء الردف حرف ثابتٌ، يتكرّر في

[1] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:58

بنية القافية بقيمته الصوتية لا بجنسه، ذلك أن له مُعوّضا صوتيا آخر وهو الواو، كما في البيت الأخير (أمورُ)، ولا بد هنا من الإشارة إلى العلاقة بين الياء والواو من الناحية الصوتية، فقد أتاح التنظير العروضي إمكانية اجتماعهما في قصيدة واحدة بالمزاوجة بينهما، نظرا لتشابههما الصوتي "فقد وجد المحدثون من علماء الأصوات اللغوية وجوه شبه بين الضمّة والكسرة في طريقة تكوُّن كلّ منهما، وسمّي كل منهما صوتا ضيّقا، وذلك لضيق مجرى الهواء معهما، وكذلك ما تفرّع عنهما من واو المدّ وياء المدّ، لأنّهما متشابهان في طريقة تكوّن كل منهما، فالطبيعة الصوتية بين كلّ من الحركتين هي التي تُبرّر تناوُب إحداهما مكان الأخرى"[1]، وهذه المزاوجة الصوتية بين الياء تارة والواو تارة أخرى، تُتيح للشاعر نوعا من الثراء الموسيقي، الذي ينتج عنه انفتاح المعجم اللغوي لكلمات القافية على خيارات أكثر توسُّعا مما رأيناه في القوافي المردوفة بالألف، "فألف المدّ هي الوحيدة بين الحركات، التي إذا جاءت قبل الرّويّ، التُزِمت في كلّ الأبيات، لأنها أوضح كلّ الحركات في السّمع"[2].

وفي الختام فإن اشتمال بنية القافية المردوفة بصفة عامة –سواء بالألف أم بالياء والواو– على حرفين ليّنين (مدّ الردف + مدّ ما بعد الروي أي الإطلاق) يُكسبها نوعا من التنظيم الإيقاعي، بالاعتماد على مبدأي: التكرار والتقابل، كما أن هذا التقيّد الصوتي الدقيق يُسهم بشكل كبير في الثراء الإيقاعي والموسيقي للقافية.

ثالثاً:–التَّأسيس: "هو ألف يفصل بينها و بين الروي حرفٌ مُتحرّكٌ لا يُلتزَم، ولكن حركته تُلتزم"[3]، إذن هناك شبهٌ كبير بين ألف الردف وألف التأسيس، فكلاهما يقع قبل حرف الروي، إلا أن ألف التأسيس "لا يقع قبله مباشرة، وإنّما يفصل بينهما حرفٌ صحيحٌ متحرّك، وهذا

[1] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 263–264

[2] – المرجع نفسه – ص: 263

[3] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي –ص: 176

الحرف لا يُلتزَم، ولكن حركته تُلتزَم"[1]، حضرت القوافي المؤسسة في ديوان (من ملحمة الرحيل) بصفة محتشمة وبعد إحصائنا لنسبة الأبيات المؤسسة تبيّن لنا مايلي:

مجموع أبيات الديوان	الأبيات المؤسسة	النسبة
4378	427	% 09.75

يوضح الجدول الإحصائي أن الأبيات التي جاءت قوافيها مؤسسة لم يتعدَّ عددُها 427 بيتاً، وبذلك بلغت نسبة توظيفها 09.75 % من مجموع أبيات الديوان، كما جاءت أكثر من نصف هذه الأبيات المؤسسة (57%)، على بحر الطويل، ومن أمثلة القصائد ذات القوافي المؤسسة، واحدة من قصائده التي سماها باسم الديوان (من ملحمة الرحيل)، يقول فيها:[2]

أخا العصرِ، إنَّ العصرَ في ظلماته فكيف أرى في عاجلٍ نورَ آجلِ؟

وكيف أرى في آخر اللَّيل قادماً ليبدأ (قرناً ثالثا) بالرّذائـــــل؟

أيُزرع فينا غامرٌ بانَ خبثُه ليحصد منّا عامراً في سنابل؟

ويسأل أهلونا، وأين لقاؤُهم؟ متى سينيرُ الليلَ ضوءُ المشاعل؟

يتّضح في هذه الأبيات مدى حضور ألف التّأسيس في بنية القافية، فهي بمثابة الركيزة التي تشدّ أصوات القصيدة و تنظّمها، تتردّد بجنسها وصوتها في كامل الأبيات بصفة مُلزمة، فهي حرف مدّ واضحة في السماع، لا كغيرها من أحرف المدّ الأخرى، ومما يدل على ذلك "عناية الشعراء بها ومعهم أهل العروض، لا حين تقع قبل الرويّ فحسب، بل حين يفصل بينها وبين الروي حرف من الحروف أيضا، فقد التزمها الشعراء، وأوجب أهل العروض

[1] – المرجع السابق – ص: 176

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:144

التزامها، حتى حين يفصل بينها و بين الروي بحرف، وسموها حينئذ ألف التأسيس"[1]، وتعمل هذه الألف على ترتيب وتنظيم أصوات القافية، حيث تتقابل هذه الألف في هذه القصيدة مع ياء الوصل، يتوسطهما حرفا الروي والدخيل، (نَابِلِي، ذَائِلِي، شَاعِلِي) فالروي هو اللام المكسورة المترددة بصفتها وصوتها، و ياء المدّ التي تليه حرف وصل، والحرف المكسور الذي يسبق حرف الروي هو الدخيل، وهو حرفٌ لا يُلتزم جنسه، لكن حركته تلتزم، فقد جاء في البيت الأول جيما مكسورة وفي الثاني همزة مكسورة، تسبقه ألف التأسيس التي تضفي على البيت موسيقية يترقبها القارئ في كل بيت، وتضمن تحقيق التوازن والانسجام الصوتي سواء على المستوى الأفقي، بتقابلها مع حرف الوصل الممدود بعد الروي، أو على المستوى العمودي، بتموضعها الثابت في بنية القافية، وتتجسد الوظيفة الدلالية لألف التأسيس في هذه القصيدة في كونها حرف مدّ مسبوق بحركة الفتح، مما يستوجب عند الأداء مدَّ الصوت إلى الأعلى، وهو ما يضارع صوت الموجوع في التعبير عن ألمه، وبثّ الشكوى وإظهار الحزن، وهذا ما عهدناه عند السامرائي في جلّ قصائده من هذا الديوان.

رابعاً:-الدَّخيل: "هو الحرف المتحرك الفاصل بين الروي وألف التأسيس"[2]، ومن هنا فإن هذا حرف الدخيل مُلازمٌ لألف التأسيس، فلا نجده في القوافي المجردة، كما أن هذا الحرف "لا يُلتزم وإنما تُلتزم حركته"، يقول السامرائي في قصيدته (تحية إلى المجاهدين):[3]

ماذا يردّ حنين شاعِرْ ... لحنٌ وبعضُ اللَّحن ساحِرْ

والهمُّ يقذف فيه من ... لُجٍّ سجين الموج حائِرْ

ياخيبتي أن ليس لي ... إلاّ شجيُّ اللّحن سامِرْ

أسْيانُ يعصره من الـ ... ـــــــــــــــــــــــــــوجد المُرزّإ أيُّ عاصِرْ

---

[1] – ابراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 271-272

[2] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض –ص: 239

[3] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:10

وأكادُ يأسرني الأسى فاعجبْ لمأسورٍ وآسِرْ

تشتمل بنية القافية في هذه الأبيات على ألف التأسيس، فهي إذن مؤسسة، مما يعني حضور حرف الدخيل وجوبا، ذلك أنه حرف مُلازمٌ للتأسيس، فالروي هو الراء الساكنة، مما يعني أن القافية مقيدة، والدخيل هو الحرف الذي يسبقه، والذي يفصل بينه وبين ألف التأسيس، وهو متنوعٌ في هذه الأبيات، ففي البيت الأول هو الحاء المكسورة (ساحِرْ)، وفي البيت الثاني هو الهمزة المكسورة (حائِرْ)، وفي البيت الثالث هو الميم المكسورة (سامِرْ)، وفي البيت الرابع هو الصّاد المكسورة (عاصِرْ)، يتنوع حرف الدخيل إلاّ أن حركته ثابتة وجوبا، وهي هنا الكسرة، كما هو الشأن في كثير من القصائد المؤسسة، فقد اعتاد الشعراء على استعماله مكسورا واستحسنوا ذلك في قصائدهم، وقد قمنا بإحصاء لحركة حرف الدخيل عند السامرائي، فتبين لنا أنه استعمله بالكسر في كل قصائده أي بنسبة 100%، وهي إشارة إلى أن السامرائي التزم بما استحسنه العروضيون والشعراء قبله، وهدأت ذائقته الشعرية لهذا النغم الصوتي الذي يتشكل من حركة الحرف المفتوح المشبع بألف المد، إلى حركة حرف الدخيل المكسور، "فأهل العروض يستحسنون مع ألف التأسيس أن يكون الحرف الذي بينها وبين الروي مُشكّلا بالكسر، وعلى هذا جرى الشعراء، لا يكادون يشذّون عنه إلا فيما ندر"[1]

خامساً:- الوصل: "هو الحرف الذي يلي الرّوي المتحرّك، وقد سمي بذلك لأنه وصل حركة الرّويّ، أي أشبعها، أو أنه موصولٌ به، والسبب في الوصل كون آخر الوزن مبنيا على السكون لانقطاع الوزن عنده، وكونه تمام البيت الذي يُسَكَّنُ عنده"[2]، فالوصل بذلك يختصّ بالدخول على القوافي المطلقة، أي المتحركة بإحدى الحركات (الضمة، الفتحة، الكسرة)، "فلما كان الروي الساكن يتعذّر مدّ الصوت بعده، استحال وصله"[3]، ويمكن التمييز بين نوعين من أحرف الوصل:

---

[1] – ابراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 272

[2] – اميل بديع يغقوب– المعجم المفصل في علم العروض –ص : 352

[3] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

أ . حروف المدّ الثلاثة (الألف والواو والياء): فالألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحا، والواو لا يكون ما قبلها إلا مضموما، والياء لا يكون ما قبلها إلا مكسورا، وكمثال على الوصل بالألف، يقول السامرائي:[1]

أوشكْتُ أفقِدُ ما قد لاح لي أملا وغاب عنّي ما صوّرته مثلاَ

وكنتُ أقبسُ من فكري فيُسعِفني و اليومَ أدعوه فيما أبتغيه فلاَ

ناجيْتُ بعض كليل الطرف أسأله وقد جفاني في أذنيّ ما ثقُلاَ

أما عن أمثلة الوصل بالواو، يقول السامرائي مُعبِّراً عن شوقه لزيارة البيت الحرام:[2]

أُحصرتَ ليس لمنسك خبرُ فمتى تحجّ وكيف تعتمرُ؟

وسعدتَ لو هانت مسالكها فرضيتَ دنيا و استوى عمُرُ

لكنَّها ألوت بوائقُها ودَجَتْ حوالكُها فما اليُسُرُ؟

ومن النماذج الكثيرة عن الوصل بالياء قوله:[3]

لا تسلْني فلي من الأمر ما بي أفأنت الذي يعي لجوابي؟

لستَ في حاجة و تدنو إليها فبعيدٌ ممّا تخيّلتَ ما بي

وعسيرٌ عليّ أن أتصبّى خربُ القلب، مُوحِشُ اللّبِّ كابي

ب-الهاء: يجوز أن تأتي الهاء وصلا "لمشابهتها حروف المدّ في خفاء صوتها، وكون مخرجها من مخرج الألف"[1]، وقد وظفها الشاعر كحرف وصل في تسع قصائد فقط، ضمت في مجملها 227 بيتا، بنسبة استعمال لم تتجاوز 05.18 %، يقول السامرائي:[2]

---

[1] – إبراهيم السامرائي-ديوان من ملحمة الرحيل –ص:103

[2] – المصدر نفسه – ص: 252

[3] – المصدر نفسه – ص: 299

طلبتُ الرّضى فازورَّ عنّي عازبُهْ فكيف بساعٍ قد ترامتْ مذاهِبُهْ

طلبت الرّضى، أين الرضى لا أناله؟ وقد ذيدَ عنّي بعضُ ما أنا طالِبُهْ

كأنّي وقد حاورْتُ نفسي إلى هدى أبتْ غيرَ ما يُومي إلى الدرب صاحِبُهْ

فالروي في هذه القصيدة هو الباء المضمومة، أما الهاء فهي حرف وصل ساكن، ولو جاءت متحركةً بعدها خروج لاعتُبِرت هي الرَّوي.

وتبرز القيمة الصوتية لحرف الوصل كونه يتعاضد مع حرف الروي، ويتناسب من حيث الأداء مع حركته، ويشكل غالبا، آخر صوت ينتهي به البيت، كما يعتبر جزءا أساسيا من بنية القافية، وتكراره يكسب القصيدة موسيقية عذبة، يتوقعها المتلقي ويستمتع بها.

سادساً:-الخروج: "حرف مدّ ينشأ عن إشباع حركة هاء الوصل"[3]، مما يعني أن حضوره مرتبط بحضور هاء الوصل، بشرط أن تكون هذه الهاء متحركة، والملاحظ أن السامرائي قد أهمل استعمال هذا الصوت في ديوانه بالنظر إلى عدد القصائد، فقد وظفه في قصيدتين من ضمن قصائده التسع التي مسّها الوصل (22.22%)، لكنهما قصيدتان مطولتان، مما يرفع نسبة استعمال خاصية الخروج حسب عدد الأبيات إلى (49.34%)، وكنموذج على ذلك يقول في قصيدته التي تُعتبر واحدة من القصائد الكثيرة التي عنونها بعنوان (من ملحمة الرحيل):[4]

أرى العراقَ كئيبَ اللّيل لستَ به إلى الذي هام في نجواه سامرُهُ

وأنت لست بما أصْباكَ من أدبٍ ذاك الذي يتغنّى فيه طائرُهُ

---

[1] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض –ص: 353

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:201

[3] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 173

[4] – إبراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل – ص: 179

وبي على البُعد من ناءٍ أهمُّ له وُجْداً، ويأسرني في الوجد آسِرُهُ

إنّي وبي من هجيرٍ خانني ظمأٌ لأستعينُ بلحنٍ، شفَّ وافِـــرُهُ

ويتَّضحُ تردُّدُ الأصوات المتجانسة في نهاية القافية، بحيث نسجل تكرار أكثر من صوت، فقد حضر ألف التأسيس (ا) تليه حركة حرف الدخيل (الكسرة)، ثم يبرز حرف الروي (الراء) وحركته المضمومة، يليه حرف الوصل (الهاء) المتحركة بالضم، يضاف إليهما لزوما الواو الناتجة عن إشباع ضمة هاء الوصل، وهي ما يمثل (الخروج)، ولا يخفى على القارئ المتذوق، القيمة الجمالية التي أضافها تردد هذه الحروف والأصوات في بنية القافية، مما جعلنا نتوقّع حضور مقطع صوتي متجانس في نهاية كل بيت (اـرُهُ)، صَنعَ بتكراره وتردده في نهايات الأبيات لوحةً موسيقية جذابة، ووحّد البنية الإيقاعية والنغمية للقافية.

2/ أنواع القوافي من حيث الكم الصوتي

التقسيم المعتمد في هذا الصنف من أصناف القافية يقوم بالأساس على مراعاة كمّ الحركات والسكنات التي تضمها بنية القافية، معتمدين في ذلك رأي الخليل الثاني، الذي يرى بأن حدَّ القافية "ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير"[1]، وبناء على ذلك فقد أحصى العروضيون خمسة أضرب وهي: المتكاوسُ وَالمُترادِفُ [*]، المتراكب، المتدارك، المتواتر، وبالنظر إلى نتائج الإحصاء الذي طال كل أبيات الديوان، فإننا سنقتصر في دراستنا لأنواع القوافي على ثلاثة منها فقط هي: المتواتر والمتراكب والمتدارك، فالسامرائي في ديوانه هذا اقتصر على هذه الأنواع الثلاثة كما يلي:

[1] – التنوخي – كتاب القوافي – ص: 68

[*] – المتكاوس هو كُلُّ قافيةٍ توالتْ فيها أرْبعُ حركاتٍ بين ساكِنيْنِ،وهو جزءٌ واحد وهو (فَعِلَتُنْ)، والمترادف هو كلّ قافية اجتمع في آخرها حرفان ساكنان نحو: (متفاعلان،مستفعلان ، ...)– نقلاً عن: أبو الحسن العَروضي–الجامع في العروض والقوافي–ص: 264–265

القافية	وزنها	عدد الأبيات	نسبة الاستخدام	الرتبة
المتواتر	0/0/	2224	50.8%	1
المتراكب	0///0/	1083	24.74%	2
المتدارك	0//0/	1071	24.46%	3

أ–**قافية المتواتر**: "وهي التي يفصل بين ساكنيْها حرفٌ متحرّكٌ واحدٌ، والتَّسمية مأخوذة من الوتر وهو الفرد، أو من تواتر الحركة والسكون أي تتابعهما، أو من تواتر الإبل على الماء، إذا جاء قطيعٌ منها ثم آخر، بينهما مهلة" [1]، وقد تصدر هذا النوع ترتيب القوافي عند السامرائي من حيث نسبة الاستعمال، مستحوذا على نصف أبيات الديوان، ومن نماذج القصائد على ذلك قوله:[2]

أين الصّديقُ وهل بمضْـــــــــــــــــــطرب الحضارة من صديقِ /0/0

وحسبتك الكلف الشّفيـــــــــــــــــــقَ، ولسْت تملك من شفيقِ /0/0

سمْحٌ من النّعمى كرُمْـــــــــــــــــــت به، وأين من المـشوقِ /0/0

فحدود القافية هنا هي (ـيقِي /0/0، ـيقِي /0/0، ـوُقِي /0/0)، فما بين ساكنيها متحركٌ واحدٌ كما هو مُوضّحٌ، وحرف الروي هنا هو القاف المكسورة، المسبوقة بياء الردف في البيتين الأول والثاني، وبواو الردف اختيارا في البيت الثالث، ويعتبر هذا المقطع الصوتي الثابت في نهاية القصيدة (0/0/) هو المفضل لدى السامرائي، وقد حاول إبرازه وفرْضه

[1] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر–ص: 348

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:219

كخيار أوَّل، حتى على البحور التي لا تتناسب نهاياتها الصوتية مع هذا المقطع كما في الأبيات السابقة، فمن المعلوم أن بحر الكامل الذي يستند في بنائه على تكرار (متفاعلن)، لا يتيح توظيف قافية المتواتر، فالتفعيلة (متفاعلن ///0//0) تنتهي بوتد مجموع (//0) مما ينقلها إلى قافية المتدارك، لكن السامرائي أدخل علّة الترفيل على (متفاعلن)، لتتحول إلى (متفاعلاتن ///0//0/0)، وبذلك استطاع ترويض القافية ونقلها إلى المتواتر، وهو النَّمط القافوي المفضل عنده، كما يوضح ذلك أن الشاعر يميل إلى استخدام القوافي البسيطة ذات الأصوات السهلة، بعيدا عن التكثيف الصوتي، فقافية المتواتر (/0/0)، تتيح لحرف الروي البروز أكثر، لأنه حين يقع بين ساكنين اثنين، تتجلى قيمته الصوتية والإيقاعية، ويتميّز بحكم موضعه، وتظهر قيمته الإيقاعية والدّلالية.

ب–قافية المتراكب: "وهي التي يفصل بين ساكنيْها ثلاثة متحرّكات، سميت بذلك لتوالي حركاتها، فكأنما ركب بعضها بعضا"[1]، وقد بلغت نسبة توظيف القوافي المتراكبة حوالي 25% في هذا الدّيوان، جاءت معظمها على بحر الكامل و بحر البسيط، فمن الكامل التام الأحذّ :[2]

أَ ظلمتني و مضيتَ تأتمرُ وظننتَ أنّي عاجزٌ بَشَرُ (0///0)

وعلمت أني بعضُ مُغتربٍ خَرِبٍ، فلا ظلٌّ ولا شَجَرُ (0///0)

ألوى بروضي كلُّ ذي ثمرٍ وخوى، فهل يُجنى به ثَمَرُ (0///0)

فبُنية القافية هنا بسيطةٌ، تتأسَّس على تكرار أقلّ عدد ممكن من الأحرف، وهو حرف الرّوي (الرّاء)، وحركات القافية محصورة بين آخر ساكنين، والمتحركات الثلاثة تمثلها الكلمات (بشر ///0، شجر ///0، ثمر ///0)، وهي في الحقيقة تمثل التفعيلة الأخيرة من البيت (فَعِلُنْ ///0)، هذه التفعيلة التي ليست من بنية بحر الكامل، فهذا البحر كما سبق وأن رأينا

[1] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر–ص: 349

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:246

يتشكل من تكرار (متفاعلن ///0//0)، وعلّة الحذذ التي أدخلها الشاعر على ضربه، هي ما نقل التفعيلة إلى صيغة (فعلن ///0) بحذف الوتد الأخير، لتتناسب مع قافية المتراكب ذات الحركات الثلاث بين الساكنين، إذن هناك ميْلٌ مُتعمّد من الشاعر–كما سبق وأن رأينا– لاستعمال تشكيل إيقاعي جديد مخالف للنموذج الأصلي للبحر، من أجل الوصول في نهاية المطاف إلى توظيف صيغة صوتية استأنس لها الشاعر واستراح إليها بما يتوافق مع حالته النفسية والشعورية.

وعلى قافية المتراكب نظم السامرائي قصائد مطولة على بحر البسيط، يقول في إحداها:[1]

أقْصِر حديثَك عمّا رُحتَ تبسُطه وما أمدّتْ به عينٌ إلى أُذُنِ (///0)

وعُدْ إلى الدّار واستحضِر شكايتَها لوْ كنت تدرك ما أومتْ إلى السّكنِ (///0)

وأنت يا ربّ هذي الدّار تُودِعها شجوَ الحنين بما استحضرت من فطن (///0)

فالأبيات من البسيط الأول (البسيط المخبون)، الذي تتناسب تفعيلته الأخيرة مع البنية الصوتية لقافية المتراكب (فعلن ///0)، والشاعر كما مرّ بنا في المبحث السابق، يفضل استخدام البسيط المخبون (فعلن ///0) على البسيط المقطوع (فعْلن /0/0)، بحيث فاقت نسبة توظيف التشكيل الإيقاعي الأول (87%) مقارنة بالثاني، كما أن توالي ثلاث متحركات بين ساكني القافية، يُتيح للشاعر نوعا من الحرية و الثراء في تنويع خياراته المعجمية، فالمعجم اللغوي ينفتح على عدد لا محدود من الوحدات اللغوية التي تنتهي بالمقطع الصوتي (///0)، مما يجعل الشاعر في مأمن من التّكلّف، ويوفر له بدائل لغوية كثيرة تساهم في إثراء الإيقاع و الدلالة.

ج–قافية المتدارك: "وهي التي يفصل بين ساكنيْها مُتحرّكان اثنان، وسميت بذلك لإدراك المتحرّك الثاني المتحرّك الأوّل"[1]، وعلى منوالها نظم السامرائي ربع أبيات ديوانه (25%)،

[1] – المصدر السابق – ص: 77

جاءت معظمها على أبحر: الرجز، والطويل والكامل والمتقارب، يقول السامرائي في واحدة من قصائده التي عنونها بعنوان الديوان "من ملحمة الرحيل":[2]

أَلِي في هَوىً أرْجُوهُ نغمةَ واصلِ وهل أبتغي في الوصْلِ نفحةً نائِلِ؟(0//0/)

معاذ الهوى لمْ أبْغِهِ غير حاجةْ ظلَلْتُ أُرجّيها جواباً لسائل (0//0/)

أفِي رَحِمٍ جذّاءَ بِتُّ مُرزّءًا؟ وقد بِتَّ عن عِرقٍ مدى العمر واصلِ (0//0/)

القصيدة من الطويل المقبوض (مفاعلن)، "وهو الأشهر والأروق"[3]، وحدود القافية كما هو مُوضَّحٌ في الأبيات تنحصر في المقاطع الصّوتيّة التّالية بالترتيب حسب الأبيات (ـائِلِي– ـائِلِي– ـاصِلِي /0//0) فألفُ المدّ حرف تأسيس، والحرف المكسور الذي يليها حرف الدخيل، واللام المكسورة حرف رويّ، والياء الناتجة عن كسرِ الرّوي حرفُ وصْلٍ، إذن فالقافية من المتدارك تضمّ متحركين بارزيْنِ بين ساكنيها، وساكناها ثابتان سواء في بنيتهما الصوتية أو في نوع الحروف، فالساكن الأول ألف التأسيس اللازم تكرارها بجنسها في كل بيت، و الساكن الثاني ياء الوصل الناتجة عن إشباع حرف الروي المكسور، وهو ما يترجم تفعيلة الطويل الأخيرة (مفاعلن)، وقد أدى تظافر هذه الشروط إلى بروز قيمتها الموسيقية على مستوى الأداء، مما أثرى البنية الإيقاعية للقصيدة بصفة عامّة.

3/ أنواع القوافي من حيث حركة الرّوي (التقييد والإطلاق):

تنقسم القوافي بالنظر إلى حركة حرف الروي إلى قسمين: قوافٍ مقيّدةٌ، وقوافٍ مطلقةٌ.

أ–**القوافي المقيّدة:** "هي التي يكون رويّها ساكنا، فيتحرّر الشاعر بذلك من حركات الإعراب في آخر القافية."[4]

---

[1] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر–ص: 348

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 142

[3] – عبد الرضا علي – موسيقى الشعر –ص: 128

[4] – صفاء خلوصي – فن التقطيع الشعري و القافية –ص : 217

ب–القوافي المطلقة: وهي التي "يكون رويّها مُحركا بالضّمّة أو الفتحة أو الكسرة"[1]

استخدم السامرائي في ديوانه (من ملحمة الرحيل) القافية بنوعيها، بنسب متباينة حسب ما يوضحه الجدول الإحصائي التالي:

أنواع القافية	المجرى المفتوح	المجرى المكسور	المجرى المضموم	المجرى الساكن	نسبة الاستخدام
مقيدة	-	-	-	% 04.34	% 04.34
مطلقة	% 11.08	% 48.93	% 35.66	-	% 95.66

يوضّح الجدول ميل الشاعر إلى استخدام القوافي المطلقة، مقارنة بنظيرتها المقيدة، فقد استحوذ الروي المتحرك على معظم القوافي (95 %) من أبيات الديوان، في حين لم يأت الروي ساكنا سوى في خمس قصائد، ضمّت 190 بيتا، وبنسبة استخدام ضعيفة بلغت (05 %)، وتكاد تكون هذه النسب متوافقة مع الشعر العربي القديم، الذي قلّت فيه القوافي المقيّدة، ومال الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي حتى بدايات العصر الحديث، إلى استعمال القوافي المطلقة، ولم تتجاوز نسبة استعمال القوافي المقيّدة 10% حسب إحصائيات إبراهيم أنيس، وفي هذا الصدد يقول: "وهذا النّوع الثّاني من القافية قليل الشّيوع في الشّعر العربي، لا يكاد يجاوز 10 %، وهو في شعر الجاهليين أقلّ منه في شعر العبّاسيين، وذلك لأنّ الغناء في العصر العبّاسي قد التأم مع هذا النّوع وانسجم"[2]، ومن نماذج القصائد الخمس ذات القوافي المقيّدة قصيدته (لهفي) التي يقول فيها:[3]

---

[1] – المرجع السابق – ص: 217

[2] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –ص: 258

[3] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:15

مَن مُسعدي وأنا المشُو قُ إلى الحِمى و القلبُ عامِرْ

ما إن جزعتُ ولا هلعْـــــــــــــــــــــــتُ وعُدّتي إيمانُ صابِرْ

لا همَّ، إنّ البغي قدْ دارتْ به هُوجُ الدّوائِرْ

واسْودّ جُنح اللّيْلِ يعْـــــــــــــــــــــــــمره زبانيةٌ غوادِرْ

تتجلى في هذه الأبيات تلك السكتة الإيقاعية التي ينتهي بها كل بيت عبر تسكين حرف الروي (الراء)، ممّا يُحدثُ نوعا من الفصل بين الوحدات المكوّنة للقصيدة (الأبيات)، ويحدّ من تدفّق الإيقاع، وتخلو بنية القافية في هذا النموذج من حرف الوصل وحركة الإشباع، ذلك أن آخر سكتة يتوقف عندها اللسان هي سكون حرف الرويّ، ويسمح هذا السكون المتكرر بإظهار الخصائص الصوتية و التعبيرية التي يتمتع بها حرف الرويّ، فالراء في الأبيات السابقة أكثر وضوحا في الأسماع، فهي ساكنةٌ لا صوت بعدها، كما أنها مسبوقةٌ بحرف الدَّخيل المحرَّك بالكسر، والمسبوقُ بدوره بألف التّأسيس، أي أنّ بنية القافية في النموذج السابق يتكرر فيها حرفان بجنسيهما وهما ألف التأسيس و راءُ الرّوي، وحركتان هما الفتحة التي تسبق ألف التأسيس لملاءمتها للمدّ الذي يليها، وتُسمّى (الرّسّ)* وحركة حرف الدّخيل (الكسرة)، بالإضافة إلى السّكون الذي يلازم حرف الروي، كما يُلاحَظ أن كل القصائد التي استعمل فيها السامرائي القافية المقيّدة والرّويّ الساكن، بُنيت على نمط إيقاعيّ واحد وهو مجزوء الكامل المرفّل، الذي يتميّز في بنيته الإيقاعية والقافوية بالخصوص، بزيادة صوتيّة في نهايته تُدعى التّرفيل، "وهو عِلّةٌ تتمثّل في زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر الجزء (التّفعيلة)"[1]، وكأن الشاعر لم يستسغ استعمال الروي السّاكن إلاّ على هذا النّمط الإيقاعي المتميّز، وبالرغم من أن استعمال القوافي المقيّدة يُعفي الشّاعر من الالتزام

*– الرّسّ هو حركة الحرف الذي قبل التّأسيس نحو قوله: ولكن حديثاً ما حديثُ الرّواحِلِ، فَفتحة الواو هو الرّسّ، ولا يجوزُ مع الفتحة غيرُها، لأنّ ماقبل الألف لا يكونُ إلاّ مفتُوحاً–نقلاً عن : أبو الحسن العروضي–الجامع في العروض والقوافي– ص:282

[1] – اميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر–ص: 191

النّحوي الذي تفرضه حركات الإعراب في آخر الكلمة، ويفتح أمامه خيارات معجمية كثيرة في مفردات القافية، إلاّ أنّ السّامرّائي لم يُحبّذْ ذلك، وجاء استعماله للرويّ السّاكن مُحتشما شأنه شأن فحول الشّعراء الأقدمين، الذين يميلون إلى استعمال الحركة بدلا من السكون، نظرا لدورها الكبير في ضبط الدلالة، وتوضيح المعنى.

أما القوافي المطلقة ذات الروي المتحرّك فقد غلب استعمالها في الديوان، وتجاوزت نسب استعمالها 95%، فالحركات بأنواعها الثلاث كانت هي الأكثر حضوراً مُقارنةً بالسكون على حرف الرّوي، وكما هو معروفٌ فإنّ "الحرف المتحرّك أقوى من السّاكن، والأقوى أشبهُ بأن ينوب عن غيره من الأضعف"[1]، وقد مكّننا الإحصاء من سبْر تواتر الحركات بأنواعها على مستوى حرف الروي، بحيث جاء الروي المحرك بالكسر في الرتبة الأولى، بنسبة استخدام بلغت 48.93%، مما يعني أن نصف أبيات الديوان تقريباً جاءت مكسورة الروي، "والكسر دليل التّحضّر والرّقّة في مُعظم البيئات اللّغويّة، فهي حركة المؤنّث في اللّغة العربيّة، والتّأنيث عادة محلّ الرّقّة"[2]، يقول السامرائي في قصيدته (ليل العراق):[3]

كأنّ اللّيلَ بي ليلُ العراقِ ... سعدتُ به وفُزْتُ بمن أُلاقِي

وشِمتُ به المُرزّأَ والمُعنّى ... ورَكْبَ الأكرمين من الرِّفاقِ

وأين أخي المؤمّل في صِعابٍ ... وأين المُستعانُ على الفِراقِ؟

تنطلق القافية في هذه الأبيات عبر حركة الكسر المشبعة بياء الوصل، والمسبوقة بألف الرّدف، فهي إذن قافيةٌ مُردَفةٌ مُطلقةٌ، يبدو فيها السَّامرائي مخفوضَ الصوت، منكسرَ النّفس، فاختار بذلك الرَّويّ المكسور، "والشُّعراء المعاصرون يُكثِرون من الكسر، لما يشعرون به من

[1] – ابن جني– المحتسب في تبيين شواذ وجوه القراءات والإيضاح عنها –ت علي النجدي – عبد الفتاح اسماعيل شلبي – وزارة الأوقاف المصرية – ج1– 1994 – ص: 227

[2] – إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية –مكتبة الأنجلو مصرية – القاهرة – ط8 – 1992 – ص: 91

[3] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:248

لينٍ وانكسارٍ، يُلائِمُ العواطف الرّقيقة المنكسرة التي يريدون أن يعبّروا عنها"[1]، كما تظهر تلك الرّقّة والعذوبة طاغيةً على القصيدة، يعضُدها اختيارُ حرف القاف، "ومن تأمّل الشّعر العربيّ، وجدَ أرقّ قصائده مكسورات الرّويّ في الغالب"[2].

ثمّ يأتي في الرّتبة الثانية من حيث الاستخدام عند السامرائي، الرّويّ المُحرَّك بالضّمّ، بنسبة استخدامٍ بلغتْ 35.66 %، والضّمّ حركة توحي بالفخامة، "وشعراء الفخامة يميلون إلى الضّمّ"[3]، كما أنّ الضمّ يُعتبرُ "مظهرا من مظاهر الخشونة البدويّة"[4]، وخيرَ مُعبِّرٍ عن نبرة الاستعلاء والأنفة، يقول السامرّائي في هذا الصّدد:[5]

أُمنى فأمنح زين ما لا يُوهبُ نفْسٌ هي الأدب الرّفيعُ الطّيّبُ

كرّمتُ نفسي لا أجورُ على هُدى جُبِلَتْ عليه وهي لا تتنكّبُ

ومحضتُ شعري واصطفيْتُ سبيله كرماً فلستُ بغيره أتقرّبُ

لكنّني أهَبُ الذين صُلُوا بما رِيعُوا وغِيلُوا في سعيرٍ يُلهِبُ

تبدو مشاعر التّرفّع والاستعلاء واضحةً في هذه الأبيات، ويظهر من خلالها السامرائي بمظهر المعتزّ بنفسه، يأنف أن يوردها سفاسف الأمور، كما يصرّح بأنّه يُسَخِّر شعره لقضايا الأمة، ويختار له شريف المعاني، نائياً عن موضوعات التّكلُّف والمدح والتقرّب، وليس أفضل في هذا المقام من استعمال الرّويّ المضموم، المُشبع بواو المدّ، فهو خيرُ مُعبِّرٍ عن هذه المشاعر الرّفيعة، فجاءت القافية هُنا مُطلقةً مُجرّدةً.

[1] – عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب –ج1 – ص: 88–89

[2] – المرجع نفسه – ص: 88

[3] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[4] – إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية –ص: 91

[5] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:184

ويحضر الرّويّ المُجرى على الفتح عند السامرائي في المرتبة الأخيرة، بنسبة استعمال مُحتشمة، بلغت 08 %، وهي نسبة لا تبعد عن استعمالات فحول الشعراء العرب عبر مسيرة الشعر العربي حسب إحصائيات جمال الدين بن الشيخ[1]، ومن نماذج الروي المجرى على الفتح قول السامرائي في قصيدته (من المحنة):[2]

أجلْتَ طرْفَكَ لا سفحاً ولا أُفقا فهل شممْتَ بمشبوب السّنا عبقَا؟

وهل سمعتَ نداء الضّيم يُرسله وادٍ تحيّرَ لا غصنا ولا ورقَا؟

شكا الضّحى من جحيمٍ بات موقدُه يغتال أبهج ما يغتاله الفلقَا

وغام ليلٌ مشى في رِفهِ يانعةٍ لم يبقَ من رفرفٍ في دوحها أنقَا

جاء الرّوي في هذه القصيدة مفتوحا موصولا بألف الإطلاق، يُوحي بمد الصوت علوًا وانخفاضًا، " فالفتحة في القوافي غير الموصولة بضمير ونحوه تأتي بالإطلاق، وفي الإطلاق كالصّياح، لأنّه ألفٌ ممدودةٌ طويلةٌ، ومخرجها من أقصى الحلق، ولذلك فالفتحة دون صاحبتيْها الكسرة والضّمّة، والشّعراء لا يُكثِرون منها"[3]، وقد كان لهذا المدّ دورٌ أساسيّ في إطالة زمن الإنشاد، ممّا أتاح للقارئ فسحة تأمّلية، يتلذّذ فيها بالإمكانات الصوتية التي يختصّ بها حرف الروي، كما تتجلّى فاعليّة مدّ الصّوت وإطلاقه، كونه يُعتبر مُتنفّساً تعبيريًّا، يساعد الشَّاعرَ على بثّ الشكوى والأنين، وإبراز مشاعر الأسى والحزن.

والملاحظ – ونحن في ختام دراستنا لتجليات حركة الروي في الديوان– أن السامرائي يفضّل استخدام القوافي المطلقة على المقيدة، ذلك أن الروي ذا المجرى المتحرّك، يعمل على شد أبيات القصيدة، ويربط بينها، مما يجعل القصيدة تبدو بنية واحدة مترابطة الأجزاء.

---

[1] – ينظر : جمال الدين بن الشيخ – الشعرية العربية –تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوزاغ– دار توبقال للنشر – المغرب – ط1– 1996 –ص: 213

[2] – إبراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص:125

[3] – عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب –ج1 – ص : 87

الفصل الثالث

الفصل الثالث

بنية الإيقاع الداخلي في الديوان

المبحث الأول : بنية إيقاع التكرار

المبحث الثاني : بنية إيقاع التجنيس

المبحث الثاني : بنية إيقاع التصريع

تمهيد:

إذا كان الفصل السابق قد اختصّ بالبحث في مظاهر الإيقاع الخارجي متمثّلة في البحور الشعرية بتشكّلاتها المختلفة، وما يعتريها من تغييرات على مستوى التّفعيلات والأوزان، وكذا البحث في بنية القافية، ورصد صورها الموسيقية، وتمظهراتها النّغميّة المختلفة، فإنّنا سننتقل في هذا الفصل إلى الحديث عن جانب آخر، يكتسي أهمّية بالغة في الصناعة الشّعرية، ألا وهو الإيقاع الدّاخلي، وسننطلق من مسلّمة مفادها أن "العناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على مجرّد الوزن والقافية والروي فحسب، بل هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العَروضية وما يعتريها من زحافات وعلل، إلى جوانب ذوقية، يدركها من كان ذا حِسٍّ موسيقي نامٍ، وتمرُّس بالإيقاعات المنسجمة، والترنيمات المعبّرة، والأنغام الأصيلة"[1].

ومن هنا فإنّ "أيّة دراسة لجماليّات الوزن والعَروض الشّعريين تبقى ناقصة مالم تتبيَّن الحركة الإيقاعية الداخلية، المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنّها هي التي تمنحه مذاقه الخاص، الذي يغيّر تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة "[2]، فبالرغم من أنّ الوزن والقافية من المقومات الأساسية لإيقاع القصيدة العربية، فهما قيمتان خارجيتان تؤطران تواجد الكلمات الموقّعة، إلا أنّ هذا الإيقاع لا يتحقّق إلا بالتّظافر مع مستوى جرس الألفاظ وتناغمها وطبيعة تركيبها، ومدى التّناسب بين حروفها من جهة، وبينها وبين غيرها من الألفاظ المجاورة لها من جهة أخرى،"فالشّعر لا يحقِّق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يحدده البحر، بل يحققُها أيضاً أوّلاً بالإيقاع الخاص لكل كلمة،

[1] –أحمد رجائي–أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض–دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر–دمشق–سوريا–ط1–1999 ص:14

[2] – ابتسام أحمد حمدان– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي –ص: 13

أي كلّ وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت، وثانياً بالجرس الخاص لكلّ حرف من الحروف الهجائية المستعملة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها"[1].

إن الانتقال إلى مستوى الإيقاع الداخلي هو إبحارٌ في أغوار النص، حيث تتظافر فيه الموسيقى مع انفعالات النفس وما يتجاذبها من أبعاد فكرية واجتماعية، ومن هنا يبرز دور الشاعر في خلق هذا الإيقاع الداخلي، فهو أشبه بدور"الصانع الحاذق والجوهري الخبير بمادة صياغته، العالم بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سرّ النّغم، ينبش غوره، ويصل أعماقه، ويستكنه درره بما أُوتي من مقدرة على الغوص، واستنباط أسرار النغم في الكلِم"[2].

ولقد آثرنا الحديثَ – في هذا الفصل– على ثلاثة جوانب هي من صلب الإيقاع الداخلي، كان لها حضورٌ كبيرٌ في شعر السامرائي، وشغلت مساحة كبيرة في قصائده هي:

بنية إيقاع التكرار، بنية إيقاع التجنيس، بنية إيقاع التصريع.

[1] – محمد النويهي – الشعر الجاهلي –الدار القومية للطباعة و النشر – القاهرة – ج1– ص: 39

[2] – عبد الرحمان ألوجي – الإيقاع في الشعر العربي –ص: 80

المبحث الأول – بنية إيقاع التكرار:

التكرار ظاهرة لغوية وأسلوبية، تكتسي أهمية كبيرة في دراسة النّصّ الشّعري، وخاصّة ما تعلّق منه بالجوانب الصوتيّة والإيقاعيّة، وهو في معناه البسيط: "الإتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّي"[1]، ويسمّيه السّجلماسي بالتكرير وهو عنده :"إعادة اللّفظ الواحد بالعدد أو بالنّوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنّوع في القول مرّتين فصاعدا"[2]، ويبدو أنّ هذا التّعريف يُنتج لنا نوعين من التّكرار :أحدهما ينبني على إعادة المفردة بلفظها (العدد)، وهو مايُعرف بالتّكرار اللّفظي، والآخر إعادتُها بمعناها أو مُرادفها (النّوع)، ويُمثّل ما يُسمّيه البلاغيّون بالتّكرار المعنويّ، وقد فصّل السّجلماسي في ذلك، فسمّى التّكرار اللّفظي بالمُشاكلة، والتّكرار المعنويّ بالمناسبة[3].

في حين نجد الجاحظ أورده بلفظ :التّرداد قائلا :"وجملة القول في التّرداد أنّه ليس فيه حدٌّ يُنتهى إليه، ولا يُؤتى على وصفه، وإنّما ذلك على قدر المستمعين"[4]، وفي ذلك إشارة بليغةٌ إلى مسؤولية المؤلف أديباً كان أم شاعراً في توظيف التكرار وحسن استعماله في النص بما يناسب موضوعه دون تجاوز أو إطناب، وتبرز هنا مقولة ابن رشيق القيرواني: "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللّفظ والمعنى جميعا، فذلك الخذلان بعينه"[5].

وقد عرف الشّاعر العربيّ هذا الأسلوب واستعمله في قصائده منذ بدايات الشعر الجاهلي، وتاريخ الأدب ينقل إلينا بعض القصائد الحافلة بالتكرار كما في رائيّة المهلهل التي مطلعها:

---

[1] –مجدي وهبة وكامل المهندس–معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب–مكتبة لبنان،بيروت–ط2–1984–ص:117

[2] – السجلماسي –المنزع البديع –ص: 476

[3] – المرجع نفسه – ص: 477

[4] – الجاحظ –البيان و التبيين – ص: 105

[5] – ابن رشيق – العمدة– ص: 257

أليلتنا بذي حسْمٍ أنيري إذا أنتِ انْقضيتِ فلا تحورِي

حيث يكرّر فيها صاحبها شطراً كاملاً بصفة متوالية مرّات عديدة قائلا:[1]

على أن ليس عدْلاً من كليب إذا خاف المُغارُ من المُغيرِ

على أن ليس عدْلاً من كليب إذا طُرد اليتيمُ عن الجزورِ

على أن ليس عدْلاً من كليب إذا ما ضيم جارُ المستجيرِ

كما نجد التّكرار وارِداً في شعر الجاهليين كثيراً، من مثل تأبّط شرًّا والحارث اليشكري وامرئ القيس الذي رُوي عنه قوله:

تقطّع أسبابُ اللّبانة والهوى عشيّة جاوزْنا حماة و شيزرَا

عشيّة جاوزنا حماة و شيزرا أخو الجهد لا يلوي على من تعذّرَا

ولسنا بصدد التفصيل و البحث في تاريخيّة هذا الأسلوب وبداياته، فهذا بحثٌ يطول، والشّواهد الشعرية كثيرةٌ عند المتقدّمين من الشعراء وغير الشعراء، فاللّغة العربيّة تنبني أساسا على مبدإ التّكرار، بدْءاً بالتّكرار الحرفي في بناء الكلمات والمشتقّات، كما ثبت ورود التّكرار في القرآن الكريم في أكثر من موضعٍ ، من ذلك تكرار الآية الكريمة:"فبأي آلاء ربّكما تكذّبان" في سورة الرّحمان مرّات عديدة، وتكرار الآية :"ولقد يسّرنا القرآن للذكر، فهل من مُدّكر" أربع مرّات في سورة القمر، ولعلّ دواعي هذا التّكرار الوارد في القرآن الكريم، هو مناسبة واقع الحال اللّغوي للّسان العربي، باعتبار أنّ العرب كانوا يعرفون هذا الأسلوب و يستعملونه، لذلك خاطبهم الله تعالى بالأدوات اللّغويّة المُتداولة في كلامهم، وهو ما عبّر عنه عبد الله الطّيب في استعراضه لتاريخية أسلوب التّكرار قائلا: "ولا أحسَبُ أنّ القرآن قد فاجأَ العربَ بضربٍ جديدٍ من التّأليف، إذ التزم هذا التّكرار في هذه السّور، ونحواً منه في غيرها،

[1] – عبد الله الطيب– المرشد إلى فهم أشعار العرب –الجزء2– ص: 65

ولو قد كان هذا ضرباً جديداً من التّأليف، لكانوا قد طعنوا فيه، ولكنّنا لم يبلغنا أنّهم قد فعلوا ذلك"[1].

أمّا في الدّراسات الحديثة فقد ازداد اهتمام النّقّاد والبلاغيّين بظاهرة التّكرار، وصار عنصراً صوتيّا له قيمة إيقاعيّة بالغة الأهمّية في بناء القصيدة الحديثة، كما اعتُبِر "أساس الإيقاع بجميع صُوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظريّة القافية في الشّعر"[2]، وقد تبلور مفهومه خاصّة عند رُوّاد قصيدة التّفعيلة، كالبيّاتي والسّيّاب ونازك الملائكة، التي تعرّفه بأنّه "إلحاحٌ على جهة هامّة في العبارة، يُعنَى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها"[3]، ولعلّ هذا الإلحاح هو المبدأ الأساسي لقانون التّكرار، فالشّاعر لا يُكرّر إلا ما يراه هامّاً، وهو بذلك ذو دلالةٍ نفسيّة كبيرة، تُتيحُ للنّاقد الأدبيّ تتبُّع الأثر، وتحليل نفسيّة الشّاعر، استناداً إلى أنّ "التّكرار يُسلّط الضّوء على نُقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف اهتمام المتكلّم بها، كمايضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المُتسلّطة على الشّاعر، فيُضيئُها بحيث نطّلع عليها"[4].

وقد استفاضت نازك الملائكة في تناول التّكرار في كتابها النّقدي (قضايا الشعر المعاصر)، حيث خصّصت فصلين منه لدراسة التّكرار ودلالته في الشعر المعاصر، وأنزلته منزلةً كبيرة في بحثها حين اعتبرته "يحتوي على كلّ ما يتضمّنه أيّ أسلوبٍ آخر من إمكانيّات تعبيريّة"[5]، ولم تقتصر الإشادة به في مجال الشّعر فحسب، بل في بقيّة الأشكال الخطابية الأخرى، "إنّه في الشّعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يُغني المعنى، ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشّاعر أن يُسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في

---

[1] – المرجع السابق – ص: 60

[2] – مجدي وهبة وكامل المهندس – معجم المصطلحات العربية –ص: 117–118

[3] – نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر –منشورات مكتبة النهضة–ط4– 1967 – ص: 242

[4] – المرجع نفسه – ص: 242–243

[5] – المرجع نفسه – ص: 230

موضعه"[1]، لتخلُص في ختام بحثها ودراستها إلى أنّ دلالة التّكرار في الشّعر المعاصر تُفرز ثلاثة أنواع من التّكرار هي:

1. التّكرار البياني: وغرضه الأساسي هو التّأكيد على الكلمة أو العبارة المُكرّرة، كما في قوله تعالى:" فبأي آلاء ربّكما تكذّبان".

2. تكرار التّقسيم: وهو ما يّعرَف بالتّكرار الختامي، كأن تُكرّر لفظة أو عبارة في ختام كلّ مقطوعة من القصيدة.

3. التّكرار اللاّشعوري: وهو أعقد أنواع التّكرار، باعتباره لوناً حديثا لم يعرف في الشعر القديم، وشرطه أن يأتي في سياق شعوريّ كثيف ليرفع مستوى الشّعور في القصيدة إلى درجة غير عادية"[2].

إنّ القيمة الفنّية والدّلاليّة للتّكرار لا تنحصر في كونه ترديداً نغميّا للفظة ما، أو لمجموعة من الأصوات في سياق شعريّ مُعيّن، بل تتجاوز ذلك إلى الآثار الانفعالية، التي تترتّب عن هذا التّكرار في نفسيّة المتلقي، ومن هنا فإنّ التّكرار يعكس جانباً من الموقف الانفعالي والنّفسي ، وبذلك لا يمكن دراسته بمعزل عن السّياق الذي ورد فيه، باعتباره أداة فنّية تساهم في بناء النّصّ الشّعري، وقيمة جماليّة تساعد الشّاعر في تشكيل موقفه وتصوّره، والدّرس النّقديّ الحديث يُراعي هذه الأدوار التي ينهض بها التّكرار، مُتجاوزا بذلك التّصوّرات السّطحيّة لفاعليّة التّكرار في الفكر النّقدي القديم، والتي لم تخرج عن اعتباره أداة نغميّة، تنحصر وظيفتها الدّلالية في تأكيد المعنى و الإلحاح عليه، فهو" ليس مُجرّد تقنيّة بسيطة، ذات فائدة بلاغيّة أو لغويّة محدودة، إنّما يجب النّظر إليه على أنّه تقنية مُعقّدة، تحتاج إلى تأمّل طويلٍ، يضمن رصد حركيّتها وتحليلها"[3].

---

[1] – المرجع السابق – ص: 230–231

[2] – ينظر: المرجع نفسه – من الصفحة 246 إلى غاية الصفحة 253

[3] – محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية –ص: 192

إنّ التّكرار تقنيةٌ من التقنيات الحيوية، تتوقف مدى فعاليتها في النّصّ الشّعري بالخصوص على قدرة الشّاعر ومدى تمكّنه من توظيفها توظيفاً مُلائِماً، حتّى لا تتحوّل إلى مجرّد تكرارات لفظيّة مُبتذلة لا قيمة لها، تعمل على تشويه النّصّ، فهو في النّهاية أسلوبٌ مثل بقيّة الأساليب " يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يدُ الشّاعر السّحرية، التي تبعث الحياة في الكلمات"[1].

أنماط التّكرار عند السّامرائي:

اهتمّ الشّعراء المحدثون والمعاصرون بتقنية التّكرار اهتماما كبيراً، حتّى أصبح توظيفها في قصائدهم علامةً إيقاعيةً بارزة، تنحو باللّغة إلى الكثافة والانسجام، ممّا دفع بالنّقّاد إلى إيلاء هذه الظّاهرة الفنّية والأسلوبيّة جانباً كبيراً من الدّراسة والبحث، فراحوا يدرسونه، ويتوسعون في تقسيماته وأنماطه وأشكاله المتنوّعة.

وكغيره من الشّعراء، دأب السّامرّائي في ديوانه هذا على توظيف تقنيّة التّكرار والاستفادة من طاقاتها البلاغيّة والصّوتيّة المختلفة، فقد حضر التّكرار في المدوّنة عبر أنماطٍ كثيرة، نقتصر في بحثنا هذا على دراسة أربعة أنماط بارزةٍ، تمثّلت في:

التّكرار الحرفي(الصّوتي)، تكرار الكلمات، تكرار العبارات، تكرار الأساليب.

[1] – نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر– ص: 264

المطلب الأوّل: التّكرار الحرفي(الصّوتي):

يمثّل الحرف أو الصّوت أصغر مُكوّن إيقاعيّ في بناء الكلمة الدّاخلة في نسيج القصيدة، كما يُعدُّ تكرار هذا الحرف أوّل مُنطلقٍ في بنية الإيقاع الدّاخلي، الذي يتركّب منه النّصّ الشّعري، والحقيقة أنّنا حينما نتناولُ تكرار الحروف فإنّنا لا نقصد التّكرار التّلقائي اللاشعوري، النّاتج عن محدوديّة ألفبائية المعجم، والذي يترتّب عنه بالضّرورة إعادة استعمال الأحرف نفسها في كلمات كثيرة، وهذه السّمة نجدها في جميع اللّغات،"فكلّ نصٍّ يتكوّن باعتباره تأليفاَ تركيبيّا لعددٍ محدودٍ من العناصر(الحروف مثلا)، لهذا فإنّ التّكرار يُصبحُ أمْراً لا مفرَّ منه"[1]، ليست هذه الضّرورة التّركيبيّة، التي يتولّد منها تكرار الأحرف في الكلمات هي موضع الدّراسة والبحث، بل ما يعنينا هو التّكرار الفنّي المقصود، الذي يعمد إليه الشّاعر بإعادة صوت مُعيّن، أو مجموعة من الأصوات، في سياقٍ تركيبيّ مُعيّن، ممّا يُؤهله أن يكون مُؤشّرا صوتيّا لتأكيد حالة إيقاعيّة خاصّة، أو لإبراز منطقة من مناطق النّصّ بنسيجٍ إيقاعيّ مُتميّزٍ، بحيث " يحظى التّكرار الصوتي في الشّعر بوظيفة فنّية مُحدّدة، ذلك أنّ الأصوات اللّغويّة تُساقُ إلى القارئ في شكل وحداتٍ نُطقيّة، أمّا التّرتيب الذي يُفترَضُ وُجوده بالنّسبة إلى هذه الأصوات، فينتقل إلى الكلمات، التي تبدو وقد تكوّنت على نحوٍ ما"[2].

لقد حفل ديوان (من ملحمة الرحيل) بمظاهر التّكرارالحرفي، وعمد السّامرّائي إلى الاستفادة من هذه الميزة الصّوتية (التكرار)، ممّا انعكس في شواهد كثيرة من شعره ، تلوّنت بمظاهر التّكرار الحرفي، فأنتجت لوحات شعريّة زاخرة بالنّغم الإيقاعي، وحافلة بالمعنى والدّلالة، وقبل أن نشرع في تحليل هذه الظاهرة، وجب علينا التّمييزُ بين نوعين من الحروف المُكرّرة: تكرار الحروف(الصّوامت)، وتكرار أحرف المدّ(الصّوائت)

1-Louri lotman-la structure du texte artistique.traduit du russe sous la direction de – Henry Meschonnic.Ed.Galimard.France.P:163

[2] – يوري لوتمان– تحليل النص الشعري– ص: 98/97

أ- **تكرار الحروف(الصّوامت)**: وجب في البداية توضيح معنى الصّوامت هنا، وهي "الأصوات التي كانت تسمّى قديماً (الحروف)، فالصّوتُ من هذا النّوع صامتٌ في ذاته، وهو مُتحرّكٌ إذا وَلِيَتْهُ حركةٌ من ضمٍّ أو فتحٍ أو كسرٍ، وهو غيرُ متحرّكٍ إذا وَلِيَه صامتٌ مثله، أو بعبارة أخرى إذا لم تعقُبْه حركةٌ"[1]، ويُقابلها في الجانب الآخر، الصّوائتُ وهي ما يُعرَفُ بحروف المدّ (ا،و،ي) والتي سنأتي إلى دراستها لاحقاً.

لقد أدركَ السّامرّائي القيمة الإيقاعيّة للصّوت، وتجلّى ذلك في تكراره عبر شواهد كثيرة، منها هذه الأبيات:[2]

نضب العمرُ فهل أحْـــــــــــــــــــظى بألحاني و فنّي

كُلّه ضاع فليت اللّـــــــــــــــــــيلَ أحيا بعضَ لحني

ليت أنّي أدرك الأيّـــــــــــــــــــامَ تجري ليتَ أنّي

إنّني أنْعَى لأيّا مِيَ ما قد ندّ عنّي

ذاك ظلّي أتصبّا هُ بِلحني وهْو منّي

أتُرى تنْدى ألاحيـــــــــــــــــــنِيَ بالهمس المُرِنِّ ؟

يُلاحَظُ في هذه الأبيات من قصيدة (نضب العمر) تكرار حرف النّون بوتيرةٍ عاليةٍ، فقد ردّده السّامرّائي 36 مرّة، توزّعت على أبيات القصيدة التسعة، وتجلّت كثافة حضوره في البيت الأخير، حيثُ تكرّر ثماني مرّات، والنّون كما هو هو معروفٌ "صوتٌ أغنّ لا تنفكّ عنه الغُنّة، كما يصفونه بالذّلاقة، التي هي الخِفّة والسّلاسة على اللّسان، وهو شبيهٌ بالحركات في خاصية صوتية مُهمّة، هي الوضوح السّمعي"[3]، ولعلّ تجلّيات حضوره في هذه القصيدة

[1] – عبد الصبور شاهين – المنهج الصوتي للبنية العربية– مؤسسة الرسالة بيروت – لبنان– 1980 ص:27

[2] – – ابراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل– ص: 09

[3] – مقداد قاسم– البنية الايقاعية في شعر الجواهري– مرجع سابق– ص: 103

بالذّات يرجع إلى كون القصيدة تنتهي بحرف النون، ممّا ولّد نوعاً من الوفرة والانتشار لهذا الحرف في جسد القصيدة، كما يتجلّى أيضا في قوله:[1]

عرفتُ بتيهِ عمّان مكاني وخِبتُ بما حملتُ على حرانِ

فغادرتُ المكان إلى مكانٍ ظننتُ، فخاب ظنّي بل شجاني

فماذا كان لي وأنا المُعنّى بما قد نلتُ منه من الضّمان؟

حيثُ سيطر حرف النّون على أصوات القصيدة، سواء كان حرفاً من بُنية الكلمة، أو صوتاً ناتجاً عن التّنوين، أو حرف رويٍّ كما في القصيدتين السّابقتين، ولم يقتصر حضور هذا الحرف على هذين القصيدتين النّونيتين فحسب، بل نجد السّامرّائي يستدعيه بوفرة في مواضع كثيرة من قصائد الديوان، كما في قوله:[2]

لا لن تنالَ فأنت مُغتربُ عافٍ بطيء الخطو مُحتسبُ

تَعِبٌ، تُعالجُ عِبءَ مُضطربٍ مُوبٍ بما ألقَتْ به نُوبُ

أمسِ امتُحِنتَ وأنت في وطنٍ لم تنجُ فيه، فنالك الحرَبُ

إنّ هذه الأبيات الثلاثة تحتضن تكراراً مُكثّفاً لحرف النّون كما هو واضحٌ، ليبلغَ ذروة ترديده في البيت الثالث ستّ مرات، ويستمرّ الحضور اللاّفت لهذا الحرف في قصائد الدّيوان، حيثُ يقول السامرائي في قصيدته: (في محنة الإقامة):[3]

ضيّعتُ في وطني انتما ئي في المُقام، أنا النسيبُ

وأنا الحسيب أنا النَّسيـــــــــــــــــبُ، فكيف يُطّرحُ الحسيب؟

[1] – ابراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 236

[2] – المصدر نفسه– ص: 113

[3] – المصدر نفسه – ص: 312

أأنا البعيد الأجنبيُّ وقدْ يُقالُ أنا القريب؟

والشّواهد التي تتضمّنُ ترداد حرف النّون والإلحاح عليه كثيرةٌ، لا حصر لها، ولعلّ ذلك راجعٌ إلى طبيعة الحرف في حدّ ذاته، كونه يدخل في تركيب كلمات كثيرة في اللّغة العربيّة، كما ينتج صوته من استعمال التّنوين في آخر الأسماء، إلاّ أنّ هناك داعياً آخر –في نظري– لاستدعاء هذا الحرف من قِبل السّامرّائي، فبالإضافة إلى الخصائص السّمعية والنّغمية التي يُوفّرها حرف النّون، تُعرَفُ النّونُ باسم "الحرف النّوّاح"[1] ، وذلك لارتباطها بمعاني البكاء والحزن، كما أنّها تتناسبُ من حيث قيمتها الإيقاعية مع التّعبير عن هذا المعنى وأدائه، وشعر السّامرّائي ينطبع بطابع الحزن والنحيب، ويعجّ بحديث الاغتراب والفقد والتّرحال والشّكوى والأنين، وخيرُ مُترجمٍ لكلّ هذه الأحاسيس هو حرف النّون، لذلك أكثرَ منه السّامرّائي في قصائد، ووظّفه توظيفاً يتناسبُ مع تجربته الشّعوريّة الخاصّة.

ولا يقتصرُ التّكرار الحرفي عند السّامرّائي على حرف النّون، بل نجده يعمدُ إلى تكرار أحرُفٍ أُخرى كحرف اللاّم، الذي اتّكأ عليه كَخيارٍ صوتيٍّ في العديد من الأبيات والقصائد، كما في قوله:[2]

إلى أين؟ للزّمن الأرحبِ وكيف إلى ذاك من مركبِ؟

وما كان دربي به لاحِباً وَهبْهُ، فهل لي إلى الألْحب؟

ومن أين من أين في مُعوزٍ فأصلحَ من حالي المُتعب؟

وإنّي مثلي جميع العُفا ةِ لنسعى إلى الزّمن الطّيّب

وإنّي مع المعتفين الأُبا ةِ مع السّائرين إلى الأصوبِ

[1] – رجاء عيد– التجديد الموسيقي في الشعر العربي –منشأة المعارف – الاسكندرية – مصر – ص: 10

[2] – ابراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل– ص: 293

وزّع السّامرّائي حرف اللاّم في هذه الأبيات توزيعاً موسيقياً، فقد ردّده 20 مرّة، وبلغت ذروة ترديده في البيت الثاني بواقع ستّ مرّات، وحرف اللاّم كما هو معروفٌ "حرفٌ مجهورٌ، متوسّط الشّدّة، وصوتُ هذا الحرفِ يوحي بمزيجٍ من اللّيونة والمرونة والتّماسُك والالتصاق"[1]، وقد عمل تكرار هذا الحرف على إحداث نوعٍ من التّماسك الإيقاعي بين الوحدات المُكوِّنة للبيت، فنصف المواضع التي تكرّر فيها هذا الحرف كانت أسماءً معرّفة بـ(ال) التّعريف، ولا تخفى القيمة البلاغيّة لهذا الحرف في تمييز الأسماء عن النّكرات، ووسمِها بالتّعريف والتّوضيح، الذي يُدخِلُها في صنف المألوف في ذهن المتلقّي، "فإذا ما تكرّر صوتُ الحرف كان كأنّه نقرةٌ تتبعُ أخرى على وترٍ واحدٍ، فيتميّزُ الرّنينُ، ويقوَى باعثُ الإيقاظ و التّأثير"[2].

إنّ المُتمعّن في شعر السّامرّائي من خلال ديوانه هذا يلاحظ بروز سمة صوتيّة، تكاد تكون غالبة على شعره، وتتمثّلُ في تكرار حرفٍ من جنس حرف الرّويّ في حشو الأبيات، فمُعظمُ الأبيات التي تنتهي بحرفٍ ما كرويٍّ، نجدُ تكراراً لذلك الحرف في حشوها، فيظهرُ ذلك الصّوتُ وكأنّه رجْعُ صدىً لصوتِ الرّويّ الختاميّ، ممّا يُعزّز القيمة الصّوتية للرّويّ، ويُكسبُ الإيقاعَ تناغُماً صوتيًّا، يرتدُّ صداه في الضّفّة الأخرى من البيت، مُحدِثاً نوعاً من التّوازن الصّوتيّ، ونظيرُ ذلك كثيرٌ في شعره، منه قوله:[3]

أكْدَى بيَ السّيرُ، لا ظلٌّ ولا شجرُ ... وضامني بعضُ ما يقسو به عُمُرُ

ذكرِتُ أمسي، فلم أحمدْ نهايته ... وضيمَ غرسي، فما يُبقيه مُختضرُ

وهاج كرمي كأن لم أدْرِ كبرته ... ونيلَ منهُ، فهل يرجوه مُعتصرُ؟

نازعتُ خطبي على جمرٍ أساورُهُ ... فلم أنلْ غير ما تنزو به الغيرُ

---

[1] – حسن عباس– خصائص الحروف العربية ومعانيها– مرجع سابق–ص:79

[2] – محمد حسن شرشر–البناء الصوتي في البيان القرآني– دار الطباعة المحمدية – القاهرة–1988– ط1 – ص:91

[3] – إبراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 240

سيطر حرف الرّاء على نهايات الأبيات، باعتباره رويّا لها، كما بسط انتشاره في حشوها أيضاً، ولا تخفَى القيمة الإيقاعيّة التي أحدثتْها هذه المُجانسةُ الصّوتيّةُ، فقد أضْفتْ على إيقاع البيت هندسةً صوتيةً مُحكمةً، بعثتْ في نفس المُتلقّي نوعاً من الارتياح، كما هيّأته لاستقبال حرف الرّاء في بُنية القافية.

إنّ هذا التّوازن الصّوتي والتّماثل الحرفي لمْ يقتصرْ على حرف الرّاء، فشواهده كثيرةٌ من غيرِ القصائد الرّائية، منها قوله واصفاً اللّغة العربية:[1]

ولي لُغةٌ حملتُ هوىً إليها ... كأنّ به نسيماً من هواها

فلي ممّا علقتُ قديمَ عهدٍ ... أَصبتُ بدرّهِ عِزّاً و جاها

علقت هوىً وليس هوىً سواها ... عراني في نشيدٍ ما عراها

جعلتُ به بديعَ هوىً، وهل لي ... سواهُ، وهل يوافيني سِواها

يتوزّعُ حرف الهاء في هذه الأبيات بشكلٍ منتظمٍ، فبعد أن ثبّتَهُ الشّاعر كَنهايةٍ صوتيةٍ، تمثّلت في حرف الرّويّ، نجده يعمدُ إلى توزيعه في الصّدر وفي العجز بشكلٍ مُكثّف، "والهاء حرفٌ مهموسٌ رخْوٌ، وهو أقدرُ الأصوات على التّعبير إيحاءً عن مشاعر اليأس والأسى والشّجن"[2]، ولعلّه الأنسب لهذه المقطوعة، فالشّاعر في حالة انفعاليّة، تطغَى عليه مشاعرُ الاعتزاز بلغته، والشّجن لما آلت إليه، فاستدعى حرف الهاء وكرّره سبعة عشر مرّةً في الأبيات الأربعة، وتتجلّى كثافة حضوره أكثر في نهاية البيت عندما عضده الشّاعر بالفتحة المتبوعة بألف الإطلاق، ممّا جعله مخْرجاً صوتيّاً، ينفتحُ على دلالات التّأوّه و النّحيب والحزن، كما نجده في موضعٍ آخر يستحضرُ حرف الميم، ويُكرّره في الرّويّ والحشو، قائلا:[3]

---

[1] – المصدر السابق – ص: 362

[2] – حسن عباس– خصائص الحروف العربية ومعانيها– ص: 191

[3] – ابراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 89

ثَقلت عليّ عِجافُ أيّامي تتْرَى أمامي وهي قُدّامي

أَفَعِبْءُ هذا العمر مُطّرِحٌ ومتى وأين؟ أبعدَ أعوامِ؟

أمْ نِلتَ منه ببعض نازلةٍ أسعَى إليها سعْيَ همّامِ

لقد تكرّر حرفُ الميم في هذه الأبيات عشر مرّاتٍ، وتوزّع تكرارُه بصفة مُنتظمة، بحيثُ نجده في الشّطر الأوّل من كلّ بيتٍ بالقدْر نفسه في الشّطر الثّاني، مُحدثاً حالةً من التّكافؤ النّغميّ، والتّناظر الصّوتيّ بين الصّدر والعجز، ولعلّ هذه السّمة الإيقاعيّة الغالبة على شعر السّامرّائي تتناسبُ مع طبيعة القصيدة الخليليّة، التي اتّخذها السّامرّائي قالباً شعريّا مُتفرّداً، فلمْ ينظم على غيرها من الأشكال الشّعرية الأخرى، كقصيدة التّفعيلة و قصيدة النّثر،" وتكرار الحروف في الشعر الخليليّ يعتمد في أغلب حالاته على التّقابُل والتّناظر والتّوزيع النّسبي للتّفاعيل المألوفة، بينما التّوزيعُ في الشّعر الحرّ فإنّه يعتمدُ على الانتشار والتوزيع في فضاء الصّفحة"[1].

ب . تكرار المدود (الصوائت الطويلة): إذا كان تكرار الحروف الصّامتة ذا قيمة إيقاعيّة من شأنه أن يمنحَ النّصّ صفاتٍ تنغيميّة وتطريبيّة لافتةٍ، كما من شأنه أن يُسهم في ترجمة انفعالات الشّاعر وأحاسيسه بما يخدُمُ النّصّ، فإنّ تكرار الصّوائت الطّويلة، أو ما يُعرَفُ بحروف المدّ يُظهِرُ هذه القيم السّمعية والصّوتية بشكلٍ أوفر، فعندما "تُجانِسها حركة ما قبلها، تتمحّضُ لانطلاق الصّوت مسافةً أطول، وهي عند التّكرار يُلمسُ لها تطريبٌ تطيب له النّفسُ، ويأنس إليه السّمع والوجدانُ"[2]، كما أنّها تتميّز بخاصية الوضوح السّمعي، فهي أصواتٌ مجهورةٌ، لا يعترضُها صائتٌ أثناء عمليّة التّصويت، ما سهّل النطق بها ومنحها درجة كبيرة من الشّيوع، "فالأصوات الصّائتة إذن هي الأصوات الخالية من الضّجيج، والصّوائتُ كلّها مجهورةٌ غير مهموسة، فهي تمرّ دون أن ينحبس النَّفَسُ، ممّا يُؤدّي إلى

[1] – أحمد بقار– شعر عبد الله حمادي ،البنية و الدلالة– دار اليازودي للنشر و التوزيع – الاردن – ص: 52

[2] – عز الدين علي السيد– التكرير بين المثير و التأثير– عالم الكتب – ط1– 1978 – ص: 60

سهولة نطقها، وسهولة في انتقالها إلى السّمع، بل هي أشدُّ وضوحاً في السّمع من الأصوات الصّامتة "[1].

حفل الديوان بمظاهر التّكرار الصّوتي لحروف المدّ، حتّى غدا ذلك ميزة صوتيّة لا تخفى على القارئ، فعمد السّامرّائي إلى الاستفادة من الخصائص الصّوتيّة، والقيم الإيقاعيّة التي تكتنزها هذه الحروف، بتوظيفها في بُنية القافية كَحرف رِدفٍ ثابتٍ في نصف قصائده تقريباً، وبمعدّل استخدامٍ فاق 44%، كما وظّف ألف المدّ كحرف تأسيسٍ ثابت في بنية القافية في 16 قصيدةً من قصائده، بمعدّل استخدام فاق 09%، هذا بِغضّ النّظر عن الاستدعاء المتكرّر لأحرف المدّ بأنواعها الثلاثة (ا،و،ي) في مواضع كثيرة من الحشو، وهو ما سيتوضّح من خلال الشّواهد الكثيرة، والتي اخترنا بعضاً منها لرصد هذه الظّاهرة وتحليلها، من ذلك قوله:[2]

إذا استوحدتُ أحزاني فمن يدنو ويلقاني؟

ولو صحّحتُ كُنتُ بما أُجابِهُ ذات سلطانِ

فهل يظلمني اللاّحِي فيقسو وهْو يلحاني؟

أآلفُ ما استباحتْني وأرضاها بخذلان؟

وأذعنُ والأسى شُغْلٌ وشغلي أيُّ أحزان؟

فمالي غيرُ قافيةٍ أُناجيها بألحانِي

تكرّرت حروف المدّ في هذه الأبيات 30 مرّة، وكان حظُّ الألف منها 18 مرّة، تليها الياء 10 مرّاتٍ، وأخيراً الواو مرّتين، وقدْ منح تكرارُ هذه الحروف والمزاوجة بينها موسيقى آسرة لهذه المقطوعة، وثبّت فيها حركيّةً صوتيّةً، ينبعثُ منها النّغمُ ليلامسَ أذن المتلقّي، ويسيطر

[1] – عصام نور الدين – علم الأصوات اللغوية –دار الفكر اللبناني – ط1– 1992– ص: 251

[2] – إبراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 339

على أحاسيسه ووجدانه، ولا يخفَى "أنّ أكثرَ الأصوات تأثيراً في المسار الإيقاعي حروف المدّ واللّين، التي تمتازُ بخصائص موسيقيّة تجعلها أقدرَ على إحداثِ تأثيرات نفسيّة أشبه بالتّأثير الذي يُحدِثُه اللّحن الموسيقي"[1] ، ويبدو ارتكاز السّامرّائي في المقطوعة السّابقة على تكرار ألف المدّ تكراراً لافتاً، تنبعث منه أنفاسُ الشّاعر المُفعمة بالحزن والوجيب مُعانِقةً السّماء لتؤولَ في كلّ بيتٍ إلى انكسار وتحطُّمٍ نفسيّ، ترجمتهُ الكسرة المُشبعةُ بياء المدّ في المُختَتَم.

وتحتلّ ياء المدّ المرتبةَ الثّانية بعد الألف من حيث تكرار المدود عند السّامرّائي، يقولُ في قصيدته (هموم شتى):[2]

فزعتُ إليك أسألُ هل تجيبُ؟ وقد وافاك من خطبي ضُروبُ

شقيتُ هنا، وإنّي في بعيدٍ هناك وليتهُ أملٌ قريبُ

ففي أرضٍ ألمّتْ بي هُمومٌ وفي أُخرى أقلّتْني خُطوبُ

فلي في كلّ خاطرةٍ وَجيبُ ولي في كلّ هاجسةٍ لَهيبُ

فلا وأبيكَ ما روْضي جديبُ وما استعصى عليّ هوىً حبيبُ

تكرّرت ياءُ المدّ في الأبيات السّابقة 21 مرّةً، في حين جاءتْ الواوُ بعدها بِـ12مرّةً، ثمّ الألفُ بثماني مرّاتٍ، وقد فرض الامتداد الصّوتي بالكسر سيطرته على غيره من الصّوائت، هذا الكسرُ الذي يُوحِي بالانكسار، ويُترجمُ الحالة الشّعوريّة للسّامرّائي في هذه القصيدة، التي عَنْونَها بِـ "همومٌ شتَّى" همُّ الاغتراب، وهمُّ فراق الأهل والوطن، وهمُّ الحزن المُخيّم على المشهد الشّعريّ بصفة عامّة.

[1] – ابتسام أحمد حمدان– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي– مرجع سابق– ص: 155

[2] – ابراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 316

وقد نجدُ السّامرّائي في بعض الأبيات من قصائده يُبرِزُ واو المدّ بصفة غالبة على غيره من المدود، لكنّه سُرعان ما ينتقلُ في بقيّة الأبيات إلى الصّوتين المُفضّلين عنده (الألف والياء)، ونظيرُ ذلك كثيرٌ في قصائده منها قوله:[1]

أَفتلكَ أيّامٌ طُويـــــــــــــــــــــــــــــــنَ أسىً كما انطفأَ الرّبيعُ

وَعَدِمْنَ بارقةَ السُّطو عِ، وهل لمُحترِبٍ سُطوعُ

أيْن السُّطوعُ وقد يلُو حُ لو أنّها سمحتْ دُمُوعُ

بلْ أيْن تلقاها وبِتّ بما تحَرُّ بِهِ ضُلُوعُ

ومشيْت للّيلِ الكئيـــــــــــــــــــــــــــبِ دَجَا بِهِ حربٌ هزيعُ

وقوله في أخرى:[2]

أَقِلْني لا أقولُ خلاك ذمٌّ فقدْ ضعنا وقد حالت سُدودُ

فذِيدَ عن الأُلى صبروا وجدُّوا فأين لما نكونُ وما يذُودُ؟

أَقِلْني ليس لي إنْ غام ليلٌ نصيرٌ خانه شمْلٌ بدِيدُ

ويتّضحُ من خلال الشّواهد السّابقة توظيفه المُكثّف لواو المدّ في الأبيات الثّلاثة الأولى (السطوع–سطوع–يلوح–دموع–ضلوع) وفي البيت الأول والثّاني من الشّاهد الثّاني (سدود–يذود–صبروا–جدّوا)، ثمّ ما يلبثُ أن يستقرّ إلى خياراته الصّوتيّة المفضّلة (الألف والياء)، فيعود إلى تكرارها في بقيّة أبيات القصيدة، ولعلّ تعمُّد المُزاوجة في استعمال المدود من شأنه أن يكسر الرّتابة التي تنجم عن لزوم الألف أو الياء، فيُراوح من حينٍ إلى آخر باستعمال واو المدّ، "فتبدو فاعليّة حروف المدّ واللّين فيما تُحدثُه من تنوُّعٍ في الإيقاع بين الانخفاض

[1] – المصدر السابق – ص: 138

[2] – المصدر نفسه – ص: 336

والارتفاع، ينجمُ عن طولها المقطعي المنساب مع هواء الزّفير، ممّا يُبطئُ حركة الإيقاع، ويُهدّئُ من توتُّره"[1]

كما نجد السّامرّائي في مُعظم قصائده يميلُ إلى توزيع المدود في جسد القصيدة بصفة عامّة بين صدور الأبيات وأعجازها بانتظام، ولا يحصُرها في تجمُّعاتٍ صوتيّة من شأنها أن تُشكّل ضغطاً إيقاعيّا في جهةٍ مُعيّنة، ممّا يُخلّ بالتّناسُق الصّوتيّ والتّوازن الإيقاعي، وتتجلّى هذه المناظرة الصّوتية للمدود في مواضع كثيرة، اخترنا منها هذه الأبيات:[2]

إنّي وإن حُورِبْتُ في نَشَبِي لأسعى لانطلاق

للباقيات الصّالحا تِ قصدتُهنّ ببعض باقِ

ولئن تخوّنني المصيـــــــــــــــــــــــــرُ ورابَني فيما أُلاقِي

لأُقابِلنْ صلَفاً لجبّا رٍ فلمْ أشدُدْ وثاقِي

فقد توزّعت المدود في نهايات الأشطر الأولى من الأبيات بما يتناسبُ مع حُضورها في الأشطر الثّانية بشكل تناظري، وإذا كان حضورها في مُختتم كلّ بيتٍ ضرورةً صوتيّةً يفرضها التّنظير القافوي، وتستدعيها بُنية القافية، فإنّ استحضارَها في نهايات الأشطر الأولى كان مقصوداً من قِبَل الشّاعر لإحداثِ التّوازن الإيقاعي بين الضّفّتيْن "فالامتدادُ عند نهاية العبارة أو الشّطر الشّعري يسمحُ للشّاعر بِمدّ الصّوت وترجيع النّغم وتطريبه، الأمرُ الذي لا يحدثُ مع انتهاء المقاطع بحرفٍ ساكنٍ، وتنحصر وظيفة الإيقاع هنا في تأكيد الجرس الموسيقيّ للحرف الساكن"[3].

[1] – ابتسام أحمد حمدان– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي– مرجع سابق– ص:155

[2] – ابراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 163

[3] – ابتسام أحمد حمدان– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي– ص:156

وقد تكون لهذه المُدود قيمةٌ فنّيةٌ أخرى كونها تُعتبرُ مُؤشّراً على نهاية الشّطر الأوّل وبداية الشّطر الثّاني، فامتداد الصّوت علامةٌ إيقاعيّةٌ تُغنينا عن البياض الذي نفتقده في البيت الثاني والثّالث بفعل التّدوير الذي مارسه الشاعر عليها، وهو بمثابة وقفةٍ إيقاعيّة، تُؤشّر لنهاية الصدر وبداية العجز، وبذلك أدّت هذه المدود وظيفة تحديديّةً، تُضافُ إلى وظائفها التّنغيمية والصوتيّة الأخرى.

ولا يقتصر دورُ المدود على وظائفها السّابقة، بل إنّنا نجد لها في شعر السّامرّائي تأثيراً على بُطْء الإيقاع وسُرعته، ولْنتأملْ هذين البيتين المنتزعين من قصيدتين مُختلفتين:[1]

قالوا متى تتقرّى ذكر غاديةٍ وقد غدوتَ ولم يرحمْ بك السّفرُ؟

فهل أُطيقُ ومالي ما أجولُ به من عُدّةٍ وقد استشرَى بيَ الوهنُ؟

فلو تأمّلنا مقدار المدود الموجودة في البيتين، لاتّضحَ لنا أنّ الشّطر الأول من البيت الأوّل يضمُّ خمسة مدود (قالو–متى–تتقرّى–غادية)، في حين خلا الشطر الثاني منها، إلاّ ما ورد صوتاً ناتجاً عن إشباع الرّويّ المضموم، والأمرُ نفسه يكادُ ينطبقُ على البيت الثّاني، فشطره الأوّل غنيٌّ بالمدود (أطيق–مالي–ما–به) بحيث تكرّرت خمس مرّات، بينما افتقر الشطر الثاني إليها، فنجد فيها مدّيْن فقط (استشرى–الوهنُ)، ولعلّ هذه الظّاهرة الصّوتيّة نادرةٌ في شعر السّامرّائي، فهو كما ذكرنا آنفاً يميلُ إلى توزيع المدود توزيعاً مُنتظما سواءٌ على المستوى الأفقي للبيت، أم على المستوى العمودي للقصيدة، إلاّ أنّ توظيفه لهذه الخاصية الصّوتية على قِلّتها، بحيثُ يعمد إلى حشر المدود في شطرٍ دون آخر من البيت، كان له الأثرُ البليغُ على إيقاع البيت وموسيقاهُ، فالسّامعُ يُحسُّ بِبُطءِ الإيقاع في الصّدر، هذا البُطءُ ناتجٌ عن وفرة المدود، والمدّ كما هو معروفٌ يُمثّلُ مقطعاً طويلاً، "والشّاعر كلّما استعملَ مقاطع قصيرة كان أكثر حركةً، وكلّما زاد من المقاطع الطّويلة كان أكثر بُطْئاً"[2]، بينما نلمسُ

[1] – ابراهيم السامرائي–ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 241–213

[2] – محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية –ص: 29–30

سرعةً في الإيقاع في عجز البيت، فيُخيَّلُ إلينا أنّ الشّطرين من بحريْن مُختلفيْن، وفي ذلك تنويعٌ للإيقاع، وبُعْدٌ عن الرّتابة، فمن سُرعة إلى إبطاء، ومن تدفُّقٍ إلى ترهُّلٍ، ولا يختصّ هذا الدور بالجانب الشّكلي والصّوتي، بل قدْ يتعدّاه إلى الأبعاد النّفسية والدّلاليّة، فالشّاعر يُمارسُ إبطاء الإيقاع في مواضع، ولا يُمارسه في مواضع أخرى، فإذا أراد استيقاف القارئ والأخذ به نحو التّأمّل ومُعايشة تجربته بأناة وتمهّلٍ، أبطأَ الإيقاعَ وحدّ من سُرعته بالإكثار من المدود، أمّا إذا لمْ يُرِدْ لفْتَ انتباهه، عمد إلى التّقليل منها، ليبدوَ الإيقاعُ سريعاً، يميلُ إلى التّدفّق والحركة.

وفي ختام حديثنا عن التّكرار الحرفي (الصّوتي) في شعر السّامرّائي، يتوضّحُ لنا أنه بدا حريصاً على توظيف التّكرار بما يخدمُ الإيقاع والمعنى، فالحروف عنده ليست مُجرّد أصواتٍ، بلْ هي حروفٌ دالّةٌ، لها بالغ الأثر في استدعاء المعنى أو الإيحاءُ به، وقيمةُ التّكرار الحرفي عنده بما يُثيره من تأثيرٍ في ذهن المتلقي، كما أنّه نتيجةٌ لحالة انفعاليّة خاصّة، استدعتْ هذا التّكرار في هذا الموضع دون ذاك، وهو عندما يُكرّر صوتاً ما، فإنّما ليُؤكّد حقيقةً مفادها أنّ الكثير من المعاني لا يُمكن تحقيقها إلاَّ من خلال هذا الإلحاح والتّرديد، الذي يُوافقُ السّياق الشّعري الذي جاء فيه.

المطلب الثّاني تكرار الكلمة: إذا كان لِتكرار الحروف في الكلام ذلك الأثرُ الصّوتيّ والإيقاعيّ الهامّ، فإنّ لتكرار الكلمات أبعاداً أهمّ، وقيماً أجَلُّ وأبْلغُ، ذلك أنّ الكلمة ذات حمولة دلاليّة أكثر اكتفاءً بنفسها من الحرف، كما أنّها المفتاحُ الذي يُمكّننا من الولوج إلى معاني النّصّ ودلالاته، وبذلك فمن السّهولة التقاطُ مواضع تكرار الكلمات في النّصّ، كما أنّه من البساطة تكرارُ مُفردات في مواضع كثيرة منه، ولأنّه "حين يُعدُّ أسلوبا سهلاً، يستطيعُ أن يُردِيَ شعرَ أيّ شاعرٍ إلى الهاوية"[1] ، فالشاعر لا يُكرّرُ أيَّ كلمة، بل يختارُ من الكلمات ما يخدم القصيدة، كما أنّ دواعي هذا التّكرار لا تكونُ لملء الفراغ في الوزن، وإنّما لغاية

[1] – نازك الملائكة –قضايا الشعر المعاصر– ص: 230

يتطلّبها مستوى معيّن من مستويات القصيدة، لذلك وجب استخدام التّكرار في موضعه، "وإلاّ فليس أيسر من أن يتحوّل هذا التّكرار نفسه بالشّعر إلى اللّفظية المبتذلة، التي يُمكن أن يقع فيها أولئك الشّعراء الذين ينقصهم الحسّ اللّغوي والموهبة والأصالة"[1].

تعدّدت مظاهر تكرار الكلمة عند السّامرّائي، وحفل ديوانه بشواهد كثيرة تثبت ذلك، إلاّ أنّنا نميّز بين نوعين ظاهريْن من التّكرار اللّفظي، يمكنُ رصدهما هما: التّكرار الأفقي والتكرار العمودي.

أ. التّكرار الأفقي للكلمة: ويتمثّل هذا النّوع من التّكرار بمعاودة ذكر الكلمة بلفظها وفق الامتداد الأفقي للبيت الواحد، كأن تُذكَر في الصّدر وتُعادَ في العجُز، أو تُذكرَ في عدّة مواضع متفرّقة من البيت الواحد، بالقدر الذي لا يُخرجُها من النّطاق الضّيّق للبيت، وقد كان هذا النوع من التّكرار الأكثر حضوراً عند السّامرّائي، وذلك مثل قوله:[2]

نأيتَ، فهل أنت مُستبدلٌ بأرضكَ أرْضاً بها تضربُ

فقد كرّر الشّاعرُ كلمة(أرض) مرّتين في الشّطر الثاني، لكنّ دلالة أرض الأولى غير الثانية كما هو واضحٌ، فالأولى نسبها للمخاطب، والمخاطب هنا هو الشاعر ذاته، فهو يخاطب نفسه، أي وطن الشاعر الأصلي، أمّا أرض الثانية فلا تعدو أن تكون أرضاً من الأراضي، أو وطناً من الأوطان لا على التّعيين، ويُحيلُنا ذلك إلى العلاقة الحميميّة بين الشّاعر ووطنه، ومكانته في نفسه، بحيث لا يُنازعه فيها وطنٌ من الأوطان.

إنّ هذا التّكرار الذي يقوم على التّغاير الدّلالي، والذي من شأنه إثراء المعنى وتوسيع الدلالة،

[1] – المرجع السابق– الصفحة نفسها

[2] – ابراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 54

هو خيرُ مُجسِّدٍ للغاية الحقيقية لتوظيف التّكرار، فقد "حُكِيَ عن أبي العباس ثعلب أنّه قال: إنّما حسُن التّكرار لأنّ تحت كلّ لفظةٍ معنىً ليس هو تحت الأخرى"[1].

لنتأمّل كيف وظّف السّامرّائي كلمة (منك) بدلالتين مختلفتين في هذا البيت:[2]

أنِلْنيَ منكَ نقيَّ الضّميـــــــــــــــــــرِ فإنّي منك متى أُنسَبُ

فكلمة (منك) الأولى لا تعدو أن تكون جارّاً ومجروراً بمعناها البسيط، أي كلّ ما يأتي من قِبَلِك، بينما (منك) الثانية والواردة في العجز لها دلالةٌ أعمق، فهي بمعنى الانتساب والانتماء، ومن ذلك أيْضاً قوله في موضع آخر:[3]

فيا ليلاً تَضَيَّفَ أيَّ ليلٍ وكان لقاءَ وُجدٍ واشتياقِ

ويالِيلاً وددتُ لو أن فيه لِلَيْلِيَ ما خشيتُ من احتراقِ

بحيثُ تمثّل كلمة (ليل) بُؤرةً دلاليّةً كرّرها الشّاعر أربع مرّاتٍ، وتتجلّى الدّلالة المختلفة لهذه الكلمة تبعاً للسّياق الذي وردت فيه، ففي بداية البيت الأول والثاني جاءت كلمة (ليل) مُسندة إلى ياء النّداء، فهي منادى نكرة غير مقصودة، فالشاعر لا يُخصّص نداءه إلى (ليل) مقصود بعينه، بينما في (ليل) الثانية والتي جاءت في عجز البيت الثاني، هناك تخصيصٌ، فهو هنا ليلُ الشّاعر بدليل إضافته إلى ياء المتكلّم (ليلي)، وليلُ الشّاعر هو ما يُعانيه من غربة وفقد وترحال، وهو واقعه الأليم المُثقل بالهموم، فدلالة الكلمة المُكرّرة اختلفت من موضعٍ إلى آخر، ونجح الشّاعر في منحها معنى جديداً، يختلف عن معناها الأوّل، " إنَّ أيَّ تكرارٍ للكلمات والجمل يُضيفُ معنى مُختلفا جديداً أكثر تعقيداً من المعنى الأول، فالعناصرُ

[1] – الشريف المرتضى – أمالي المرتضى– تحقيق ابو الفضل ابراهيم –دار إحياء الكتب العربية– القاهرة–1954–ص: 121

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 52

[3] – المصدر نفسه – ص: 248

نفسها (أي المتكررة) ليست مُتماثلة دلاليّا ووظيفيّا، إذا كانت تحتلّ مواقع مختلفة من البنية، وكُلّما كان هناك تشابهٌ، كلّما كان هناك اختلافٌ وتنوُّعٌ"[1]

وقد اختلفت الكلمات المُكرّرة في قصائد السّامرّائي من حيثُ مواضعها وترتيبها، فأحياناً نجد الشاعر يستعمل التّكرار التّتابُعي كما في قوله:[2]

كلّما كلّما حمدتُ لعيني بارقاً رابني وقد قلتُ هيتُ

وقوله في قصيدة أخرى:[3]

أفي ذا البقاء حياةٌ تُرا مُ وفيها وفيها شجونُ النّوى

فقد توالى مجيء الكلمتين بصفة تتابعية لا يفصل بينهما فاصلٌ (كلما-كلما/ فيها-فيها)، ولعلّ في هذا التّوالي والتّتابع ما يُفيد الإلحاح والتّأكيد على العنصر المُكرّر، وغالباً ما تكمن طبيعة هذا النّمط أنّه يقوم على أساس "التّجاور بين الألفاظ المُكرّرة، أي أن النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية والتقريرية"[4]، وهذا النوع من التكرار قليلٌ عند السامرائي مُقارنةً بالتّكرار التّعاقبي، بحيث يفصل بين الكلمتين فاصلٌ كأن تجيئا في شطرٍ واحدٍ، كالصّدر مثلاً كقوله:[5]

ليت أنّي، وأين منّي ليتُ عظُمت محنتي وأوحش بيتُ

أو في العجُز كما في قوله:[6]

أم السانحات البارحاتُ مشين لي هموماً مشت من بعدهنَّ همومُ

---

[1] – يوري لوتمان- بنية النص الفني –ص: 167

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص:50

[3] – المصدر نفسه – ص: 82

[4] – حسن الغرفي- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر-أفريقيا الشرق-الدار البيضاء، المغرب-2001- ص: 93

[5] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 50

[6] – المصدر نفسه – ص: 102

ويبدو أنّ تكرار الكلمة في شطر واحد لم يكن خياراً صوتيّا مُفضّلاً لدى السّامرّائي فلم يُكثر من استعماله، فقد مالت ذائقته الإيقاعية إلى التّكرار التّناظري للكلمة على الامتداد الأفقي للبيت، وهو أن يأتي بالمفردة في شطرٍ، ويكرّرها في الشطر الذي يليه، وشواهد ذلك كثيرةٌ في شعره منها قوله:[1]

خبا وطنٌ، بل ضاع نفحُ أريجه بما ضاع منه من ظليلٍ ووارفِ

ويُحيلنا هذا النوع من التّكرار إلى لونٍ بديعيٍّ معروف، شغل مساحة واسعةً من هذا المتن الشّعري، وهو ما سمّاه النّقّاد والبلاغيّون بردّ العجز على الصّدر أو التّصدير، وهو "أن يكون أحدُ اللّفظين المُكرّرين أو المتجانسين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأوّل، أو في حشوه أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني"[2]، وتتجلّى القيمة الفنية والنّغميّة لهذا النوع من التكرار كون الكلمتين المتكررتين تحتلاّن موضعيْنِ مُتميِّزيْن من البيت، فإحداهما تمثِّل آخر كلمةٍ في البيت، والأخرى تجيء قبلها، إمّا في الشطر الأول أو الثاني، كما في قول السامرائي:[3]

فمن دارٍ إلى أخرى رحيلٌ وُفودُ الهمّ تتبعها وُفودُ

وقوله أيضاً:[4]

بريدٌ بدا يقفو عجولاً مسيرتي فلو فيه بعضُ الخير لمْ أرهُ يَقْفُو

فقد مهّدت كلمة (وفود) الأولى لمجيء (وفود) الثّانية في مُختتم البيت الأوّل، والأمر نفسه في البيت الثاني، وكأنّ ذكر كلمة (يقفو) في الصّدر إيذانٌ بمجيئها في نهاية العجز، ولا يخفَى ما في ذلك من حُسن النّغم وجماليّة التّوقّع والتّرقّب.

---

[1] – المصدر السابق–ص: 123

[2] – احمد مصطفى المراغي– علوم البلاغة –المكتبة العصرية–بيروت–لبنان–ط1–2004–ص: 238

[3] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص:336

[4] – المصدر نفسه– ص: 327

ويبلغ هذا التّكرار أوجّ جماليّته كلما تباعدت الكلمتان المكرّرتان، كأن تأتي الأولى في مفتتح الصدر والثّانية في مختتم العجز، فتكون الأولى مفتاحاً لولوج البيت، والثانية مخرجا ختامياً له، يقول السامرائي:[1]

فقدتُ شباب عمرٍ لا يعودُ وشِبتُ أسىً وقد عظم الفقيد

ويقول أيضاً:[2]

يميناً ما انكفأْتُ على خيالٍ وكيف أفوتُ ما شهدت يميني؟

إنّ مزيّة هذا النّوع من التّكرار تكمن في الموضع المتميّز لورود الكلمتين المكرّرتين، ممّا يُكسِبُ البيت توازناَ صوتيًّا، وامتداداً إيقاعيّا لافِتاً، فتبدو الكلمة الثّانية وكأنّها رجْعُ صدىً للأولى، لا يكادُ المتلقّي ينتهي من التّلذّذ بموسيقاها الصّوتيّة، ويتأمّل أبعادها الدّلاليّة، حتّى تُفاجئه الكلمة نفسها في مُختتم البيت، تُحيله مباشرة إلى الكلمة الأولى، وتُعيدُ إلى وعيه البنية الصوتية والدّلالية، فيظهر البيت دائرة إيقاعية مغلقة، وحلقة صوتية تنتهي بمثل ما ابتدأت به.

ب . التّكرار العمودي للكلمة: إذا كان التّكرار الأفقي للكلمة لا يعدو أن يستغرق البيت الواحد، فإنّ التكرار العمودي يبسط امتداده إلى مجموعة من الأبيات، وقد يستغرق القصيدة كاملةً، ويكون أكثر ثباتا وانتظاماً، وقد شاع هذا النّمط من التّكرار في قصائد الشّعراء المُحدثين والمعاصرين، "ولم يتّخذ شكله الواضح إلاّ في عصرنا، وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزّمن عدُّوا خلالها التّكرار في بعض صوره لوناً من ألوان التّجديد في الشّعر"[3]

إنّ السّامرّائي لا يكتفي بتكرار الكلمة أُفُقياً على مستوى البيت الواحد، بل يعمد إلى تكرارها عمودياً، لتتجاوز جغرافية البيت الواحد إلى فضاء القصيدة، وبالرغم من أنّ هذا

[1] – المصدر السابق–ص: 336

[2] – المصدر نفسه–ص: 218

[3] – نازك الملائكة– قضايا الشعر المعاصر –ص: 230

النّمط من التّكرار قليلٌ في شعره، إلاّ أنّ بروزه في المواضع التي جاء فيها كان أوضح، وقيمته الإيقاعية كانت أكثر جلاءً وفعالية، بفعل امتداده وشموله مساحة كبيرة من النّصّ، ومن الأمثلة التي ورد فيها التّكرار العمودي، قول السّامرّائي:[1]

ودّعتُ في صنعا هوايَ أسىً ولَكم عراني ضيمُ صنعاءِ

ودّعتُ إلْفاً ما أُطيقُ له فيما أُقاسيهِ بِلأْوَاءِ

فقد كرّر كلمة (ودّعت) مرّتين في بداية كلّ بيت، وقد انتظم هذا التّكرارُ موضعيّا في المُفتتح، كما شكّلت هذه الكلمة بؤرةً دلاليّة تصدّرت المشهد الشعري في كلّ بيتٍ، بوتيرةٍ دفعت الشّاعر أن يستحضرها في بداية كلامه، دون أن يُقدّم عليها كلمة أخرى، مُلْقِيةً بحمولتها الدّلالية، ليُسيطر حديثُ الوداع على غيره من المعاني الأخرى، مُحدثةً في الوقت ذاته تماسكاً إيقاعياً بين البيتين، كما عَكَسَ هذا التّكرار نفسية الشاعر المتأثّرة بما فقده، بحيث بدا في صورة المتحسّر على هذا الوداع والفقدان، والحقيقة أن السّامرائي كان يصف فقدان كتبه ومؤلفاته التي تركها في صنعاء، يقول في بيت من القصيدة نفسها:[2]

كتْبي وأسفاري علِقتُ بها وهْي الأحبّةُ وهْي أبنائي

ويمتدّ التّكرار العمودي في قصيدةٍ أخرى ليشمل ثلاثة أبياتٍ مُتتاليةٍ، يقول السامرائي:[3]

فذرْني للهموم وخلِّ عنّي لآخَرَ كيْ يُشاركني مُصابي

وما أدبٌ أزيح الخطب عنّي ودونك ما أهمّك من طلاب

ومِلْ عنّي لشيءٍ ترتضيه ودعني في أسايَ وبَعض ما بي

---

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص:87

[2] – المصدر نفسه– الصفحة نفسها

[3] – المصدر نفسه – ص: 161

ويتفنّن السامرّائي في تغيير مواضع الكلمات المكرّرة عمودياً، ففي المثال الأوّل رأيناه يُصدِّرها بداية البيت، أمّا في هذا المثال فقد كرَّرَ (عنِّي) في البيت الأوّل والثاني في نهاية الصّدر تباعاً، ممّا جعل القارئ يتوقّع أن يجدها في نهاية البيت الثّالث، انتظاماً مع الأبيات السّابقة، لكنّ الشّاعر يكسرُ أُفق توقُّعه بتكرارها في بداية الصّدر على غير العادة، ممّا أحدثَ لديه نوعاً من الإرباك والتّنبيه المعنوي والصّوتي، بكسر النّمطيّة الإيقاعيّة التي ألِفَها القارئ في البيتين السّابقين.

ولا يخفى على القارئ المتذوّق البعد الدّلالي لتكرار كلمة (عنِّي) في الأبيات السابقة، والذي يُوحِي بمعاني الرّفض والبُعد، ويُترجم حالة الوحدة والإقصاء التي تنتاب الشّاعر.

وقد يحدُثُ أن تمتدّ الكلمة المكرّرة إلى أكثر من ثلاثة أبياتٍ، كأن تَرِد أربع مرّات متتاليةٍ بشكل رأسيّ كما في قوله:[1]

أزيد ليلٌ إلى ليلي فيبلوني ... وأين صُبح غدٍ يدنو فيُدنيني

ياليلة العيد قد غابت مُنوّرةٌ ... في الصُّبح شمساً إلى ضيْمٍ بكانون

وكنتُ قبل تهاويلٍ لمحتُ بها ... قدوم نحْسٍ لها في ليلِ تشرين

يابُؤس ليلة عيدٍ ريعَ صاحبُها ... فلا أخٌ هو منه بعضُ هارون

فقد تكرّرت كلمة (ليل) ثلاث مرّات، مرّتين أفقياً في صدر البيت الأوّل، ثمّ مرّة أخرى في نهاية عجز البيت الثّالث، كما عمد الشّاعر إلى تكرار كلمة مّماثلة لها تقريباً وهي كلمة (ليلة) مرّتين في البيت الثاني والرابع، وتبدو العلاقة الدلالية وثيقة بين (ليل) بمعناها العام المُوحِي بالحزن والقلق والكآبة، وبين (ليلة) التي تخص هنا وقتاً معلوماً وهو ليلة العيد، والتي من الطبيعي أن تكون ليلة فرح وسعادة وبهجة، إلاّ أنّ ذلك لم يحدثْ، فقد خيّمت معاني الحزن على المشهد، فاصطبغت ليلة العيد به، لتستحيل إلى ليلة حزن وكآبةٍ، عبر

[1] – المصدر السابق – ص: 193

علاقة المشابهة التي فرضها هذا التكرار العمودي، ولعلّ ذلك ما قصدتْهُ نازك الملائكة بقولها: "إنّ اللّفظ المُكرّر ينبغي أن يكون وثيقَ الارتباط بالمعنى العام، وإلاّ كان لفظيّة متكلّفة لا سبيل إلى قبولها"[1].

ومن الحالات النّادرة التي بلغ التّكرار العموديُّ أوجَّ امتداده في جسد النّصّ الشّعري ما جاء في هذا الشّاهد من قول السّامرّائي:[2]

لا تبتئسْ إنْ قلّ ممَّا تبتغيه ندىً ضئيلُ

فلأنت أوفى ما تكو نُ وإن بدا منك القليلُ

ولأنت لا نَخِبٌ ولا خرِبٌ ولا وَكلٌ كسولُ

ولأنت إن نابت بنا الـــــــــــــــــــجُلّى وفقتَ لها عجولُ

ولأنتَ بعضُ جموع أنْـــــــــــــــــــجادٍ لهم وفْرٌ قبيلُ

هل تغسل الشّمسُ الضّحى ومتى وأين لها أُفولُ؟

شتّى تغيبُ وأنت لا تدْري ويسلُبك الذُّهولُ

يتصدّر ضميرُ المخاطب (أنت) المقترن بلام التوكيد بدايةَ كلّ بيت بدْءاً من البيت الثّاني ليستمرّ في حضوره المُنتظم على امتداد الأبيات المتوالية أربع مرّاتٍ في الموضع ذاته، ثمّ يغيبُ في البيت السّادس، ليُعاودَ الحضور مرّة أخرى نهايةَ صدر البيت الأخير، ولا شكّ أنّ غيابه الاستثنائي في البيت السّادس كان مُتعمّدا من قِبل الشّاعر، وذلك من أجل الحدّ من التّدفّق التّكراري والتّراكم الصّوتي الذي أحدثه في الأبيات السّابقة ممّا قد يوحي بنوع من النّمطيّة والرّتابة، كما أنّ هذا الحضور المُكثّف عمل على شدّ الأبيات بعضها ببعض، فبدت

[1] – نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر –ص: 231

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص:233

متماسكة تقوم على ترابط الوحدات، "وخلْقِ نوعٍ من التّواشُج بين الأبيات في إطارها البنائي"[1].

المطلب الثّالث: تكرار العبارة:

يتأسّس هذا النّوع من التّكرار على إعادة تركيبٍ جُمليٍّ بشكل مُنتظمٍ، أو غير مُنتظمٍ، وقد يرد على المستوى الأفقي للبيت، أو على المستوى العمودي للمقطع الشعري أو القصيدة، وهو الغالب، كما يُعتبرُ هذا النّوع من التّكرار ذا أهمّية كبيرةٍ في ضبط الإيقاع، " فالعبارة المكرّرة تكسب النصّ طاقة إيقاعيّة أكبر بفعل اتّساع رقعتها الصّوتية"[2].

إنّ هذا النّوع من التّكرار ليس بجديدٍ على الشّعر العربي، فقد تفطّن الشّاعر الجاهليّ مُبكّراً إلى فعاليّته وطاقاته الإيقاعية، فوظّفه في شعره، "وهو أقلّ في شعرنا المعاصر، وتَكْثُرُ نماذجه في الشّعر الجاهلي"[3]، وممّا وصلنا منه لامية الحارث اليشكري التي كرّر فيها شطراً كاملاً، يقول فيه: (قرِّبا مربط النّعامة منِّي)، وامرئ القيس الذي كرّر جزءاً من شطر في قوله:[4]

وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا بذات الخزامى أو على رأس أوعالِ

وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا من الوحش أوْ بيضاً بميثاء محلال

وغيرهما كثيرٌ في شعر الجاهليّين.

[1] – موسى ربابعة– التكرار في الشعر الجاهلي– مجلة مؤتة للبحوث والدراسات– المجلد 5– العدد 1– 1991– ص: 161

[2] – مقداد قاسم – البنية الايقاعية في شعر الجواهري– ص: 126

[3] – نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر –ص: 233

[4] – عبد الله الطيب – المرشد الى فهم اشعار العرب –ج2– ص: 61

لمْ يكتف السّامرّائي بتكرار الحروف والكلمات، بل شدّه هذا النّمط من التّكرار، الذي يستند إلى إعادة جملة بكاملها، فاستعمله في قصائده الطّوال خاصّة، يقول في قصيدته "ياليلة العيد" [1] :

ياليلة العيد هل لي من يمنّيني فقد بدا لي خطْبٌ بات يُؤذيني

سريت نحوك أستهدي ضحى أمل فعادَ خُلَّبُ ما قد شِمتُ من حينِ

ياليلة العيد هل لي بعض نافلةٍ أن أبتغي ليلةً أُخرى تُسلّيني

كرّر الشاعر عبارة "ياليلة العيد" في هذه القصيدة سبع مرّاتٍ، توزّعت على امتداد أبياتها البالغة 53 بيتاً، وقد اخترْنا منها هذه الأبيات بدْءاً بمطلعها إلى غاية البيت الثّالث.

ويكشف تكرار المنادى وأداة النّداء في مُفتتح الأبيات عن حالة التّرقّب والانتظار التي يعيشها الشاعر، ممّا جعله يستأنس بهذه اللّيلة المميّزة، نظراً لأنّ حاضره مُظلمٌ حزينٌ، فهو بعيدٌ عن أهله ووطنه، كسيرٌ على فراقهما، يتشبّثُ بهذه اللّيلة التي تُحيِي فيه هذا الشّوق، وتعوّضه عن واقعه الأليم.

إنّ شواهد تكرار العبارات والجمل قليلةٌ في شعر السّامرّائي مقارنةً بالأنماط الأخرى من التّكرار، فلم يتّكئ الشاعر في بنائه الإيقاعي على تكراره لعبارات وجملٍ بعينها يرّدِّدُها من حينٍ إلى آخر بين ثنايا الأبيات والمقطوعات الشّعرية، إلاّ أنّ النّماذج التي تُمثّل هذا التّكرار على قلّتها تتميّز بعدم انتظام التكرار في جسد القصيدة، ووُرودها في النّصّ لشّعري لا يحتكمُ إلى آلية تنظيميّة معيّنة، يمكن رصْدها، بل مردُّ ذلك إلى الحالة الشّعورية الخاصّة، والتي تستدعي تكثيف التّكرار في بؤرة دلاليّة مُعيّنة، ولا تستدعي ذلك في مواضع أخرى، ومن أمثلة ذلك قوله:[2]

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 193

[2] – المصدر نفسه –ص: 32

غداً تمضي وليس إلى إياب وأيّ عذاب مفجوع عذابي

كأني إذ تقاصرَ ظلُّ يومي أخو سفرٍ يهمُّ إلى الذّهاب

غداً تمضي فمن ذاك المُواسي على خطبٍ تقمّصه مُصابي؟

غداً تمضي ويخلُفني بلاءٌ كأنّي منه في قفْرٍ يبابي

هذا مُقتطفٌ من قصيدة "غداً تمضي"، بدْءاً بمطلعها وصولا إلى البيت الخامس، وقد اخترنا هذا المقطع الشّعري كونه يُمثّل نموذجاً عن التّكرار الجُملي أو تكرار العبارة، ففيه تكرّرت عبارة (غداً تمضي) ثلاث مرّات لينقطع تكرارها إلى غاية نهاية القصيدة، ممّا يعني أن السامرائي أَلحَّ على هذه العبارة في هذا الموضع بالذّات، ولعلّ ذلك راجعٌ إلى أنّه انتهى من إجمال المعنى والتأكيد عليه، لينتقلّ في بقيّة أبيات القصيدة إلى التّفصيل فيه، وتتّخذ عبارة (غداً تمضي) فعاليَّتها البنائية كون الشاعر اتّخذها سنداً في حواره مع نفسه، فقد اصطنع حواراً يلعب فيه دور السّائل و المُجيب، وتُطالعنا الأبيات المتبقية من القصيدة بسرد حزين، يُفصّل فيه الشاعر معاناته مع نوائب الدّهر وصروفه، بما يُمثّل تفصيلاً لما سبق ذكره في المقطع الشّعري الأوّل من القصيدة، وتتجلّى فعاليّة هذه العبارة المُكرّرة على مستوى البناء الإيقاعي في كونها أداة ربطٍ بين أبيات القصيدة، فبدتْ وحدة بنائيّة مُحكمة، مشدودة بعضها ببعض، تعمل إضافة إلى دورها الإيقاعي على ترسيخ المعنى وتأكيده في ذهن المتلقّي.

وتبرز في الدّيوان قصيدةٌ أخرى انتظم فيها تكرار العبارة بشكلٍ مُحكمٍ، فقد رتّب السامرائي التكرار الجُملي فيها ترتيباً عموديّا في غاية الانتظام، يقول في مطلعها:[1]

عمي صباحاً ياديار الغاليه واستمطري غيث السماء العاليه

[1] – المصدر السابق – ص: 318

تصدّرت عبارة (عمي صباحاً) هذا البيت، كما تصدّرت بداية المقاطع الشعرية الأربعة التي تشكّلت منها القصيدة، حيث عمد الشّاعر إلى تكرارها أربع مرّاتٍ على امتداد النّصّ الشّعري بأكمله، ممّا بوّأها أن تُعتبرَ لازمةً إيقاعيّة نظراً لانتظامها وامتدادها العمودي.

إنّ إعادة اللازمة في بداية مقطع شعريّ جديدٍ مُؤشّرٌ على انتهاء معنى وبداية معنى جديدٍ، لنتأمّل الأشطر التي وردت فيها هذه اللاّزمة:

- عمِي صباحاً ياديار الغاليه
- عمِي صباحاً ياربوعي الباكيه
- عمِي صباحاً يافروعي العاليه
- عمِي صباحاً يا سِنيّ الخاليه

لاشكّ أنّ هناك تغايُراً دلاليّا بين هذه العبارات المكررة، ففي الأولى تحيّة يوجهها الشاعر إلى دياره الغالية، المتمثلة بالخصوص في الحواضر والمدن، والثانية تحيّةٌ يوجّهها إلى الرّبوع الباكية والمتمثلة بالخصوص في الأرياف والبوادي المقفرة، والباكية على فقدان أهلها، والثالثة تحيةٌ يوجّهها إلى الفروع العالية قاصداً بها الجبال والحصون السامقة، والتّحيّة الرّابعة الختاميّة يوجّهها إلى سنينه الخالية مُتمثّلة في أيّام شبابه وصِباه، وما حفلت به من ذكريات بين أهله وذويه، وبذلك أدّتْ هذه اللاّزمة وظيفةً فنّية بنائيّة، تمثّلت في الفصل بين المقاطع الشّعرية، فقد أشّرت لنهاية المقطع، لتمهّد لبداية مقطعٍ آخر، كما كان لها في الوقت ذاته وظيفةٌ دلاليّةٌ، فهي" تفيد انتهاء مسروديّة ذات معنى جزئي، وتصِلُ بين المسروديّات كلّها صوتيّاً لإكساب النّصّ بناءه المعماريّ العامّ"[1].

[1] – عبد السلام المساوي– البنيات الدالة في شعر أمل دنقل –اتحاد الكتاب العرب – دمشق– 1994– ص: 79

المطلب الرّابع تكرار الأساليب:

لا يمكن أن نتناول مظاهر التّكرار في شعر السّامرّائي دون أن نلفت إلى ظاهرة صوتيّة وإيقاعيّة، لطالما كرّرها السّامرّائي في قصائده، ويتعلّق الأمر بظاهرة تكرار الأساليب، ونخصّ بالذّكر منها: أسلوب الاستفهام، أسلوب النّداء، أسلوب الأمر، فقلّما نجد قصيدة تخلو من تكرار أيٍّ منها، بل يصلُ الأمرُ في مواقع كثيرة من الدّيوان إلى تكرار هذه الأساليب مجتمعة في قصيدة واحدة، مع تفاوُتٍ في نِسب استخدامها، وفيما يلي رصدٌ لبعض مظاهر التّكرار الأسلوبي في الدّيوان.

أ. تكرار الاستفهام: تصدّر تكرار الاستفهام أنواع التّكرار الأسلوبي، وفرضت الجمل الاستفهاميّة حضورها في قصائد الدّيوان، مُبديةً تساؤلات كثيرة، بصيغ متعدِّدة، يقول السامرائي في قصيدته "فلك نوح عليه السلام":[1]

ناجيتُ طيفكَ، هل صبا لكلامي؟ أَفأنت في الفُلك الحزين أمامي؟

أَفأنت نوحٌ لاحَ لي في فُلكه؟ والقومُ في لُجِّ الخِضمِّ الطَّامي

ياسيّدي نوحاً إليك توجُّهي أَفسامعٌ لتحيّتي و سَلامي؟

بسط الاستفهام سيطرته على هذه الأبيات، مُنوّعاً حضوره وتكراره، مرّة بالأداة : هل، ومرّةً أخرى بهمزة الاستفهام ، ويستمرّ السّامرّائي في إبداء تساؤلاته مُستحضراً طيف النبي نوح عليه السلام، الذي يُمثّل شخصيّة المُنقذ والمُخلّص من حالة الضّياع والتّيه التي تُلازمُ واقعَ الشّاعر، يقول في ختام القصيدة :

ياسيّدي نوحاَ أآمُلُ أن أرى فُلكاً تُسيّره إلى الأقوام؟

أَأَنا المُقيمُ على ظلالة أُمَّة؟ أم حاضري حُلمٌ من الأحلام؟

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 343

ويختم السامرائي القصيدة كما بدأها بجملة من التّساؤلات المُحيِّرة، والاستفهامات التي لا يجدُ لها جواباً، مُتمنّيا تكرار مشهد الإنقاذ الذي حدث مع النّبي نوح عليه السّلام.

إنّ هذه الاستفهامات المتكررة تعكس حالة القلق والتّوتّر والحيرة إزاءَ الواقع الأليم الذي يعيشه الشّاعر، وهي مُحاولةٌ لإشراك المُتلقّي واستمالته لمُعايشة هذه التّجربة والإحساس بما يُحسّ به الشّاعر.

وتتراكم التّساؤلات المُحيّرة والاستفهامات المتكرّرة، مرّة بحرفي الاستفهام : (هل) وَ(الهمزة)، كما رأينا في الأبيات السّابقة، ومرّة بغيرها من أدوات الاستفهام كما في هذه الأبيات الحائرة:[1]

أنا، من أنا واللّيل معتكرُ؟ من أين؟ لا أُنسٌ ولا سمَرُ

ولقد ورثتُ، ولا أُطيقُ لما بكلالةٍ تُبقِي ولا تذرُ

صبراً ولستُ به على قدرٍ بل كيف يُسعفني به القدرُ؟

فقد صاغ السامرائي تساؤلاته عبر الأدوات التالية : (من، أين، كيف ..)، تتعدّد الأدوات وتتنوّع ، إلاَّ أنّ الصّيغة واحدةٌ وهي الاستفهام المُتكرّر والمُلِحُّ، والذي يرمي في الحقيقة إلى غاية أبعد ما تكون من الجواب الجاهز الحاضر، إلى غايات ومعانٍ مُتعلّقة بنفسيّة الشّاعر القلقة والمضطربة، والتي اتّخذت من تكرار هذا الأسلوب التّعبيري وسيلةً للتّنفيس عمّا بداخلها، وأداةً لحمل القارئ وإشراكه في عوالم الشّعر الدّاخليّة المُثقَلة بالهموم والأحزان.

ب ـ تكرار الأمر: حضر تكرار الأمر في الدّيوان حضوراً لافِتاً، وتعدّدتْ صيغُه وأشكاله، ممّا يدلّ على أن الشّاعر كان حريصاً على الاستفادة من فعاليَّة هذا الأسلوب الإنشائي، وقدراته

[1] – المصدر السابق – ص: 204

التّعبيريّة والإيقاعيّة، والحقيقةُ أنّ الشّواهد كثيرةٌ يصعبُ حصرُها، ويطولُ الحديثُ عنها، إلاّ أنّنا نكتفي بشاهديْن يُثبتان ذلك، أحدهما ورد في قصيدة "هاتف الدار"، يقول فيها:[1]

أعِنِّي أن أُقاسي البُعْـــــــــــــــــــــــــــد في شجْوي وتِذكاري

أعنِّي يا رعاك الله أن أُسمِع سُمّاري

وأن أُدرك ما قد فات من همِّي وأوطاري

أغِثني من نجيٍّ اللّيـــــــــــــــــــــــــــلِ يُذْكي لهبَ النّارِ

تصدّر أسلوب الأمر بصيغته المعهودة (فعل الأمر) بداية الأبيات، كرّره الشّاعرُ بلفظه وصيغته في البيت الثّاني (أعِنِّي)، ليغيبَ في البيت الثّالث، ويُعاودَ حُضوره في البيت الرّابع، وبلفظٍ مُغايرٍ هو (أغِثْني)، ولا شكّ أنّ هذا التّواتُر العمودي للأمر، قد عمل على تصاعد النّغم من بيتٍ إلى آخر، ليبلُغ ذروته في البيت الأخير، كما كان له بالغ الأثر في تأكيد المعنى وتقويته، من خلال إلحاحه على طلب المواساة والمُؤازرة، حيثُ يُخاطب الهاتف في مطلع القصيدة قائلاً:

سلامٌ هاتفَ الدّار أما وافتك أخباري؟

وماذا عن حديث الأهـــــــــــــــــــــلِ والجارة والجار؟

إنّ تكرار هذه الأساليب قد أغنى إيقاع القصيدة من خلال هذا التّدفّق النّغمي لصيغة الأمر (أفْعِلْ) المتكرّرة في مطالع الأبيات، والتي ساهمتْ في شدِّ أبيات القصيدة بعضها ببعض، فبدت لُحمةً واحِدة.

والشّاهدُ الثّاني الذي اخترناه لتكرار الأمر يقعُ في قصيدة "التّيه" حيثُ يقولُ السّامرّائي:[1]

[1] – المصدر السابق – ص: 26

فارحلْ وحيِّ المُؤمنين بأرضهم وثوابُ كُلِّ مُجاهدٍ برحيلهِ

حيِّ العراقَ ورافِديْه وأهله في بعض أهلِيهِ وغير أُهيْله

وانْظُرْ به شجراً تخطّف ظِلُّه ذو سطوةٍ ساعٍ لِمحوِ ظليلهِ

أفنى عليه بِراجمات عذابه وبِقاصفٍ ناراً مشتْ بخميلهِ

وابْكِ المُطهَّرة الكريمةَ نخْلةً رأت الهوانَ بِباسِقات نخيلهِ

تبدو صيغة فعل الأمر هي الصّيغة المُفضّلة لدى الشّاعر في نسْجه لأسلوب الأمر كما هو واضحٌ في الشّواهد السّابقة، وفي هذه الأبيات أيْضاً، حيثُ كرّر الشاعر فعل الأمر الموجّه للمخاطب خمسَ مرّاتٍ (ارحل–حيِّ–حيِّ–انظرْ–ابْكِ) وقد تموقعت صيغة الأمر في صدور الأبيات في حين غابت في أعجازها،والمعلومُ أن الأمر من الأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة، ممّا شكّلَ تناظُراً بين الإنشاء والخبر في هذه الأبيات، ففي الضّفّة الأُولى من البيت استنهاضٌ وحثٌّ ودعوةٌ، يُقابِلُها في الضّفّة الأخرى بسْطٌ وشرحٌ وتحليلٌ يُبرّرُ دوافع هذه الأوامر ويوضّحها، ولا يخفى ما في هذه المناظرة من تنظيمٍ وتناغُمٍ على المستويَيْن: الأفقي والعمودي.

ج . تكرار النّداء: في البداية يجب أن نفرّق بين حضور أسلوب النّداء في شعر السّامرّائي، وبين تكرار هذا الأسلوب، فأسلوب النّداء كغيره من الأساليب الإنشائيّة الأُخرى كان حاضراً بقوّةٍ عبر صيغه العديدة وأدواته المتنوّعة، وكثيراً ما يستعمل الشّاعر (يا) النّداء، كمثل قوله :[2]

يا صاحبَ الدّارِ قد طالتْ عمايتُنا وقد شُغِلنا بلغو العيش والدّرن

[1] – المصدر السابق – ص: 348

[2] – المصدر نفسه – ص: 77

وكقوله مستعمِلاً همزةَ النّداء وهو يُخاطب صديقه الشّاعر بُلند الحيدري:[1]

أَأَخِي بُلْنْدُ عرفتُ فيـــــــــــــــــــــــكَ سماحةَ المجْدِ العرِيقِ

وقلّما يستعمل السّامرّائي أسلوب النداء بإضمار الأداة كمثل قوله:[2]

أَخِي مازال ظِلُّكَ في فِنائِي أشيمُ به رجائي أو عزائي

أمّا تكرار أساليب النّداء في قصيدة واحدة والإلحاحُ عليها في موضعٍ مُعيّنٍ فهو ما يعْنينا في هذا المبحث، وهو قليلٌ مُقارنةً بأسلوبيْ الأمر والاستفهام، يقول السّامرّائي مُخاطباً ابنه (عليّ):[3]

بُنَيَّ عليٌّ يا ولدي ويا همِّي ويا سَنَدِي

أَنِلْني بعضَ عارفةٍ فأنتَ ذخيرتي ويدِي

يبرز النّداءُ في البيت الأوّل مُمتدّاً بشكلٍ أُفقيٍّ، فارِضاً تكراره على مساحة البيت، بحيث استحوذ لوحده على دلالته، فلاشيءَ في البيت غير النّداء، ولعلّ الغرضَ من تكرار هذا النّداء يتجاوزُ وظيفته التّنبيهيّة ودلالته القريبة إلى معانٍ أُخرى أبْعدُ، فالشّاعرُ يُنادي ويُعيدُ النّداء، ثمّ يُعيدُ مرّاتٍ أخرى، والأداة ثابِتةٌ مُتكرِّرةٌ بلفظها (يا)، والمُنادَى المقصود بالنّداء وهو ابنه (علي) مُتغيِّرٌ من صيغةٍ إلى أُخرى، فهو (عليّ) ثمّ (ولدي) ثمّ (همِّي)ثمّ (سَنَدِي) بما تحمله هذه الكلمات من دلالاتٍ عميقةٍ، وهي كُلُّها ينسبها الشاعر إلى نفسه عبر ياء الإضافة، ممّا يثبت العلاقة الحميمية بين المنادِي والمنادَى، يُعزّزُها التّكرار المتتابع للصّيغة على مدار البيت بأكمله.

---

[1] – المصدر السابق – ص: 69

[2] – المصدر نفسه – ص: 40

[3] – المصدر نفسه – ص: 18

إنّ هذا النّداء المتكرّر ساهم في إثراء الدّلالة من خلال تعدّد أوصاف المُنادَى، وأدّى ذلك إلى تقوية المعنى وتأكيده عبر مبالغة الوصف، كما أوجدَ في البيت حالةً من الانتظام الإيقاعي عبر تكرار أداة النّداء كلّ مرّةٍ، في شاكلةٍ بديعةٍ زادت من جماليّة إيقاع البيت.

ويبرز الشّاهد الثّاني الذي اخترناه لتكرار النّداء كنموذجٍ للتّكرار العمودي، بحيثُ يتجاوز مستوى البيت المُنفرد، ليطالَ مجموعةً من أبيات القصيدة، حيثُ يقول:[1]

فيا جنّةً قدْ حيزَ عنّي نضيرُها ... وما رفَّ من ظِلٍّ ونفحٍ وطالِع

ويا رِحلةً ما كان لي من متاعها ... سوى بعض زادٍ من أديبٍ وبارِع

شقيتُ فهل تجدي نضارةُ سرحةٍ ... من الأمْس قد زينتْ بأوفرَ يانِعِ

ويا خيْبةً قد كان لي من حصادِها ... تَعِلّةُ ما يشدو به كلّ جازِعِ

كرّر الشّاعر أسلوب النّداء مُستهلاًّ به كلّ بيتٍ ورد فيه، وقد حملت هذه الأبياتُ نبْرةً حزينةً، نابعةً من تكرار النّداء الذي هو أشبه بنبرة التّأوّه والأنين، يُردّدها الشّاعر من حين إلى حينٍ، وينقلها إلى المتلقّي في صورة زفراتٍ، تئنُّ بلواعج الشّكوى والحيرة، وقد منح تكرار النّداء هذه الأبيات درجة كبيرةً من التّناغُم والانتظام على المستوى العمودي، ما زاد في جماليّة النّغم الصّوتي والجرس الموسيقيّ لها.

وقد يلجأُ السّامرّائي في بعض الأحيان إلى المزج بين تكرار أسلوبيْن، كما هو واضحٌ في هذه الأبيات حين يقول:[2]

ياليلة العيد هل لي من يمنّيني؟ ... فقد بدا لي خطْبٌ بات يُؤذيني

سريت نحوك أستهدي ضحى أملٍ ... فعادَ خُلَّبُ ما قد شِمتُ من حينِ

[1] – المصدر السابق – ص: 96

[2] – المصدر نفسه – ص: 193

ياليلة العيد هل لي بعض نافلةٍ؟ أن أبتغي ليلةً أُخرى تُسلّيني

فقد عمد الشّاعر في هذه الأبيات إلى تكرار النّداء مُجتمعاً مع تكرار الاستفهام، ونجده في موضعٍ آخر يمزج بين تكرار الاستفهام وتكرار الأمر، كما في قوله:[1]

عِمِي صباحاً ياديار الغاليه واستمطري غيثَ السّماءِ العاليه

فأين تلك المُثْقلاتُ الغاديه؟ وأين خِصْبٌ وقطوفٌ دانيه؟

ولا شكّ أنّ تكثيف التّكرار الأسلوبي في مواضع مُعيّنة، والاستغناء عنه في مواضع أخرى لايرِدُ اعتباطاً، بل له دلالاتٌ كثيرةٌ، تُحيلُنا إلى نفسيّة الشّاعر المُضطربة، والمتأرجحة بين القلق والهدوء، والحيرة والصّفاء، والحُزن والارتياح، تنطبع هذه الانفعالات في شعره، فتبدو في صورة تكراراتٍ مُلِحّةٍ، يضغط من خلالها الشّاعر على صِيغٍ مُعيّنة، يُكرِّرُها من حينٍ إلى آخر، كما من شأن هذا التّكرار أن يكشف عن "فاعليّةٍ قادرةٍ على منْح النّصّ الشّعري بُنيةً مُتّسِقةً، إذ أنّ كلّ تكرارٍ من هذا النّوع قادرٌ على تجسيد الإحساس بالتّسلسُل والتّتابُع، وهذا التّتابُع الشّكلي يُعينُ في إثارة التّوقُّع لدى السّامع، وهذا التّوقُّع من شأنه أن يجعلَ السّامعَ أكثرَ تحفُّزاً لسماع الشّاعر والانتباه إليه"[2].

[1] – المصدر السابق – ص: 318

[2] – رحماني ليلى– البنية الايقاعية في اللهب المقدس -أطروحة دكتوراه–جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان-2014–2015 ص: 206

المبحث الثاني –بنية إيقاع التجنيس:

بعد أن اضطلع البحث في المبحث السّابق بتقنية التّكرار، باعتبارها مّقوّماً أساسيّا في بنية الإيقاع الدّاخلي، سيُحاول هذا المبحثُ الوقوف على جانبً آخر هو في الحقيقة امتدادٌ للعنصر السّابق (التّكرار)، ومُقوِّمٌ هامٌّ في بناء الإيقاع الدّاخلي، ألا وهو التّجنيسُ أو الجِناسُ، نظراً لما يكتسبه من قيمة إيقاعيّة وجماليّة لافتةٍ.

التّجنيسُ، الجناسُ، المُجانسةُ، أسماءٌ مُتعدّدةٌ لمُسمّى واحدٍ مصدره (الجنس)، يقول ابن منظور: " الجنس: الضّربُ من كلّ شيءٍ، والجنس أعمُّ من النّوع، ومنه المُجانسةُ والتّجنيسُ، ويُقالُ هذا يُجانِسُ هذا أيْ يُشاكِلُهُ"[1].

فالمفهوم اللّغويّ إذن ينحصر في معنى المُشاكلة والاتّحاد في الجنس، وهو المعنى الذي نجده في المفهوم الاصطلاحي، فالتّجنيسُ "تشابُه اللّفظتيْنِ في النُّطق مع اختلافهما في المعنى، وهو تامٌّ إن اتّفق اللّفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها، وترتيبها، وغيرُ تامٍّ إذا اختلف اللّفظان في واحدٍ من هذه الأربعة"[2]، ويُعرّفه أحمد حسن المراغي في كتابه علم البديع بقوله :"أن يحدث تجانُسٌ وتشابهٌ بين كلمتيْن في النُّطق، ويكون معناهما مُختلفا"[3].

ويتّضح من خلال هذه التّعريفات أنّ التّجنيس ضربٌ من ضروب التّكرار الصّوتي، "فهو يُمثّلُ لوناً من ألوان التّكرير على نحوٍ من الأنحاء، تتواردُ فيه اللّفظتان مع اختلاف مدلولهما، وقد يصلُ التّطابقُ التّكراري بين اللّفظتيْن إلى حدِّ الكمال في اللّفظ والوزن والحركة"[4].

يلعبُ التّجنيسُ دوراً هامّاً في البنية الدّاخليّة للنّصّ الشّعري فهو من جهةٍ يُحقّقٌ مُخالفةً وتوتُّراً في المعنى، ومن جهة أخرى تناسُباً وتجانُساً في الصّيغة اللّفظيّة، ذلك أنّه "يقومُ على

---

[1] – ابن منظور – لسان العرب –مجلد6– ص :43

[2] – مجدي وهبة وكامل المهندس– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب– مرجع سابق– ص: 138

[3] – احمد حسن المراغي –علم البديع – دار العلوم العربية– بيروت –لبنان–ط1–1991 ص: 109

[4] – محمد عبد المطلب– جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم –الشركة المصرية العالمية للنشر– القاهرة– ط1– 1995 ص: 146

مُفارقةٍ بين وجْهيْ العلامة اللّغويّة، إذ الأصلُ فيها أن يُطابق وجهها الحسّي(الدّال) مدلوله، ولكن الجناس يُشوِّشُ ذلك التّطابُق، فيفتقُ تلك اللُّحمة، ويخيّلُ بوحدة صوتيّة بين ألفاظ مُتباعِدةٍ في الخطاب، ولكنّها تُخفي اختلافاً في الدّلالة، فتكونُ للمُتقبّل لذّتان: الأولى صوتيّة موسيقيّة يُحدِثُها التّناغم الذي يُوجِدُه الجناس، والثّانيةُ دلاليّةٌ، إذ يبحثُ عن المعنى المخفيّ وراء تشابُكٍ صوتيّ صِيغيٍّ"[1].

وتمتدُّ فاعليّة التّجنيس إلى المتلقّي من خلال عنصر المفاجأة التي يتضمّنُها، فهو يكسِر أُفُق التّوقُّع لديه، مُستعمِلاً ثُنائيّة المُجانسة الصّوتيّة والمُخالفة المعنويّة، ممّا يفتح لديه آفاقاً تأويليّة، ومُؤثِّرات تنبيهيّةٍ، تضعُه في صُلب العمليّة التّفاعُليّة بينه وبين النصّ الشّعري، "فالمُتلقّي يتوقّعُ أن يُؤدّي التّماثُلُ الشّكلي إلى تماثُلٍ دلاليٍّ، وهُنا يحدُثُ غيرُ المُتوقّع، إذ يقومُ التّماثُلُ إلى التّخالُف، وبهذا تتكاثر المُنبّهات التّعبيريّة، التي تفعل في الموقف الشّعري بأكمله، وتدفعه إلى تكامُله الثُّلاثي: المبدع،المتلقي، الخطاب"[2].

لقد كان عنصر التّجنيس حاضراً عند السامرائي بدرجاتٍ مُتفاوتةٍ تبعاً لأنواعه، وقبل الشّروع في تحليل الشّواهد الشّعرية، حَرِيٌّ بنا أن نُميّز بين نوعين من الجناس، الجناس التامّ، والجناس النّاقص.

[1] – الأزهر الزناد– دروس البلاغة العربية –المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع بيروت –ط1–1992–ص: 156

[2] – محمد عبد المطلب– بناء الأسلوب في شعر الحداثة– دار المعارف– مصر – ط2–1995–ص: 330

المطلب الأوّل ـ الجناس التّامّ:

يُعرّفه البلاغيّون بأنّه "ما اتّفق فيه اللّفظان في أربعة أمورٍ هي : أنواع الحروف وأعدادُها، وهيئتُها الحاصلة من الحركات والسّكنات، وترتيبُها، وهذا هو أكملُ أنواع الجناسِ إبداعاً وأسماها رُتبةً"[1].

إنّ المُتفحِّصَ لديوان السّامرّائي لا يجد من الشّواهد ما يُثبتُ حضوره واستعماله، فقد تحاشى الشّاعرُ استعمال هذا النّوع من التّجنيسِ، بالرّغم من أنّه يُحقّقُ مستوىً عالياً من الجماليّة الإيقاعيّة بصورة إيراد الكلمتيْن المتطابقتين صوتيّاً والمختلفتين دلالياً، ولعلّ عُزوف السّامرّائي عن ذلك راجعٌ إلى أنّه يميلُ إلى البساطة والوُضوح في استخدام التّقنيّات الصّوتيّة والإيقاعيّة، بالقدر الذي يساعد المتلقّي على إدراك المفاهيم والمدلولاتِ بعيداً عن التباس المعنى، الذي قد يتسرّبُ إلى ذهن القارئِ في حال إيراد الكلمة نفسها بدلالتين مُختلِفتيْن في سياقٍ واحدٍ، ولعلّ هذا العُزوف سببُه أيضاً تجنّب التّكلّف الذي قد يقع فيه الشاعر إن أساء استخدام الجناس التام، فالأمرُ بالغ الحساسيّة لاسيّما حين تتواجد الكلمتان المتكرّرتان صوتيّا في نطاق ضيّقٍ، في صورة البيت الشعري ضمن مستواه الأفقي.

المطلب الثّاني ـ الجناس النّاقص:

"وهو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد من الأمور الأربعة السّابقة، التي يجبُ توافُرها في الجناس التام، وهي أنواع الحروف، وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبُها"[2]، وقد استفاض البلاغيُّون القدامى في تفصيل أنواع الجناس النّاقص، ما أفرز أصنافاً مُتعدّدة تندرج ضمنه، ومختلفين في مُنطلقاتهم التّأسيسيّة لهذه الأصناف، لاعتبارات كثيرة منها، مدى درجة التّجانُس بين الكلمتين تارة، أو العلاقة الصّوتية بين الحروف المتجانسة للكلمتين تارة أخرى، أو مواضع مجيء الكلمتين المتجانستين في مقام آخر.

---

[1] – عبد العزيز عتيق– علم البديع –دار النهضة العربية– بيروت– لبنان– د ت–ص: 197

[2] – المرجع نفسه – ص: 205

ولقد اعتمدنا في مقاربة بنية التّجنيس في شعر السّامرّائي على مدى تفنّن الشاعر في رسْم هندسته الموضعيّة، وإيراده في أشكالٍ تتابُعيّة وتناظريّة مُختلفةٍ، فقد بلغت عناية الشاعر بهذا النّوع من الجناس درجة كبيرةً، أفرزت شواهد عديدة، يُمكن حصرُها –انطلاقا من تموقعه في جسد البيت الشعري– في نوعين رئيسيين هما: الجناس التّجاوري والجناس التّناظُري، نُضيفُ إليهما نوعاً آخر يتأسّسُ على العلاقة الصّرفية بين الكلمتين المتجانستين وهو الجناس الاشتقاقي، وتلك هي السّمات البارزة لبنية التّجنيس عند السّامرّائي.

أ–**الجناس التّجاوري:** ويسمّيه بعضهم "الجناس المزدوج أو المكرّر أو المُردّد، وهو ما تجاور فيه المتجانسان مُطلقاً"[1]، ويتحقّق ذلك بأن يأتي المتكلّم بكلمتين متجانستين، بحيث لا يفصل بينهما فاصلٌ، كما في قول السّامرّائي:[2]

يا حنيني ويا أنيني أعِنّي فطريقي إلى الدّيار طويلُ

فقد جانس الشّاعر بين المنادى الأول والثاني في الصدر (حنيني–أنيني) بإيرادهما في البيت متتابعيْنِ، ولم يفصل بينهما إلاّ واو العطف، وقد تموقع هذا الجناس المُكثَّف في بُؤرة دلاليّة واحدة، تصدّرت البيت ، واتّكأت على أسلوب النّداء المتكرّر، والعلاقة بين المتجانسين (حنيني–أنيني) وطيدةٌ، وذات أبعاد دلالية ونفسية، لها علاقةٌ بتجربة الشّاعر الخاصة، فهو عندما يستحضر حنينه إلى وطنه ويناجيه بأسلوب النّداء، فإن هذا الحنين في الحقيقة يتولّد عنه أنينٌ وألمٌ نابعٌ من البعد والاغتراب، الذي طالما صرّح به الشّاعر في معظم قصائده، فالوشاجة الدّلالية بين المتجانسين حاضرةٌ، وتجسّدت في النّداء المتكرّر تواليا في موضعٍ مُتفرّدٍ ألا وهو صدر البيت وفاتحته.

وقد يردُ الجناسُ المتتابع والمتجاور في عجز البيت كما في قوله:[3]

[1] – عز الدين علي السيد– التكرير بين المثير و التأثير– ص: 207

[2] – – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل– ص: 17

[3] – المصدر نفسه – ص: 250

وأرى القريبَ يكاد من نَصبٍ ومن وصبٍ يذوبُ

فقد وردت اللّفظتان المتجانستان في مُفتتح العجز (نصب–وصب)، وانتقل التّراكم الصّوتي للجناس من الصّدر إلى العجُز في هذا المثال، فالشّاعر بصدد تفصيل تداعيات حالة (القريب)، حيث حشد لعرض هذه الحالة مُسبّبيْن هما (النّصب والوصب)، فالنّصبُ هو التّعب والإعياءُ، والوصبُ هو الوجع والمرضُ، فالمعنى الثاني نتيجةٌ عن الأوّل، لذلك تسلسلَ عرضُ المشهد بما يتناسب مع أسبقيّة وطبيعة حدوث الفعل، والتّشابه الدّلالي واضِحٌ في هذا المثال بين الكلمتين المتجانستين أيْضاً، "والجناسُ قد يرِدُ لمعنى خاصّ هو التّقارب بين مدلوليْ المتجانسين اعتماداً على تناسُبهما"[1].

وقد يُؤجِّل السامرائي إيراد الجناس في البيت إلى مختتمه كما في قوله:[2]

وما انتفاعُك من قومٍ تُجاورهم لا يُشبهونك لا خلْقاً ولا خُلُقاَ

فقد ورد التّجنيس في نهاية العجز بين كلمتي: (خلْقاً ، خُلُقاَ)، وهو موقعٌ مُتميِّزٌ، مكّنه من الالتباس بالقافية، فالكلمة الثانية (خُلُقا) مثّلت البنية الصّوتية للقافية، سبقتْها كلمةٌ تُجانسُها في نوع الحروف وترتيبها وعددها، ليقتصر الاختلاف بينهما في حركة الحروف فقط، مع اختلاف في دلالة كلٍّ منهما، فـ(الخَلق) هو الجانب الشّكلي للإنسان، و(الخُلُق) جانبٌ معنويٌّ، يشمل مجموعة من الصّفات الحميدة في الغالب، ويحتلّ الجناس في هذا الشّاهد موقعاً مُتميِّزاً ، كون الكلمة الأولى تمهيدٌ للثّانية، وإيذانٌ بحضور كلمة تُجانسُها في القافية، وممّا زاد هذا الجناس جماليّةً وتميُّزاً بالإضافة إلى موقعه، هو ما أضافه للمعنى من ثُنائيّة ضدّيّة بين (الخلْق) و(الخُلُق)، فلم تقتصرْ العلاقة بين اللّفظتيْن على الاختلاف والتّمايُز، بل أضافت قيمةً أخرى تمثّلت في الضّدّية الدّلاليّة بين الخَلق والخُلُق، فعلى مستوى الاستعمال يوحي الأول بمجال نقيضٍ للمجال الثاني ومضادّ له، "فوظيفة الجناس هنا لا تقتصر على

[1] – محمد الهادي الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشّوقيّات –منشورات الجامعة التونسية–تونس–1981–ص: 69

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 171

التّوقيع الصّوتي، بما تحمله الكلمات من مُوازنة، بل يتعدّى ذلك إلى إثارة الخيال عبر تقديم جوّيْن مُتضادّيْنِ مُتنافِريْن"[1]، والشّاعر هنا يُعزِّزُ دلالة هذه الثّنائيّة الضّدّية عندما يجعلها مُقترنةً بأسلوب النّفي المُتكرّر (لا)، فهو ينفي عن نفسه مظاهر الشّبه بينه وبين من يُجاورُهم ويُقيمُ عندهم، مُعبِّراً عن حالة اللاّانتماء التي يشعر بها بعيداً عن ذويه وأهله ووطنه الحقيقي.

ب-الجناس التّناظُري: وهو أشهرُ أنواع الجناس و أكثرها شُيُوعاً، ويتمُّ بأن تتباعد اللّفظتان المُتجانستان، بحيثُ يفصل بينهما كلمة أو مجموعةٌ من الكلمات، وكثيراً ما ترد الكلمتان المُتجانستان في الشّعر مُتناظرتيْن على مستوى الشّطريْن، كأن تأتي إحداهما في الشّطر الأوّل، والثّانية في الشّطر الثّاني، وهو ما تواترَ عند السّامرّائي كقوله:[2]

أَأراك في هُونٍ وتُمتهنُ وتجوسُ في سُوءٍ وتُمتحنُ

ورد هذا البيت في مطلع القصيدة، ويُلاحظ التّناظر الصّوتي بين النّهايتين، نهاية الصّدر ونهاية العجز، وقد تجاوز هذا التناظر تقنيّة التّقفية التي تقوم على تماثُل حرف الرّويّ مع آخر حرفٍ في الصدر، كما تجاوز هذا التّناظر تقنيّة التّصريع التي تُساوي بين بنية التّفعيلتيْن، تفعيلتي العروض والضرب، ليطال بالإضافة إلى كلّ ذلك بنية الكلمتين المتناظرتين (تمتهن-تمتحن) فقد تجانستا في عدد الحروف وحركاتها وترتيبها مع اختلافٍ بسيطٍ في الحرف الرّابع، فبدت الكلمة الأخيرة المشكلة للقافية (تُمتحنُ) وكأنّها ترجيعٌ صوتيّ للكلمة التي تُناظِرها وتسبقها في مُختتم الصّدر (تُمتهن)، ممّا أغنى إيقاع البيت وشكّل تناغُماً صوتيّا لافتاً، زاد من وضوحه وجماله الموازنةُ الصّوتية بين الشطر الأول والشطر الثاني على مستوى البناء التركيبي، فكلّ كلمة في العجُز تُقابلُها كلمةٌ على وزنها في الصّدر على النّحو التّالي:

(أراك – تجوسُ) فعلان متناظران

[1] – مقداد قاسم- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري –ص: 151

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 84

(في هون – في سوء) تركيب نحوي متجانس متناظر (جار ومجرور)

(تُمتهن – تُمتحنُ) جناس ناقص تناظري+ فعلان متناظران

ويلوحُ لنا شاهدٌ آخر عن هذا النّوع من التّجنيس القافوي والذي غالباً ما يوظفه الشّاعر في مطالع القصائد، كمثل قوله في مُفتتح قصيدته" من ملحمة الرحيل":[1]

ما للحمى رِيعَ؟ بل ديستْ **مشاعره** أو هالني حرمٌ ضيمت **شعائره**

ويتجلّى الحضور اللاّفت للتجنيس في موضعٍ مُتميّزٍ من البيت كالعادة (مشاعره–شعائره) كما تمتد هذه الموازنة الصّوتيّة لتطال الكلمتين اللتين تسبقان المتجانسيْن (ديستْ–ضِيمتْ) بحيث وازن الشاعر بينهما على المستوى الصرفي والنحوي، فكلاهما فعلٌ ماضٍ مبنيٌّ للمجهول، مُتّصلٌ بتاء التّأنيث، كان لهما دورٌ كبيرٌ في زيادة التّوقيع الصوتي والترجيع النّغمي المكثف، وقد أدّتا وظيفة المنبّه الإيقاعي الذي يُهيّء الأسماع لتلقّي المماثلة والمجانسة في نهاية الشّطرين.

والحقيقة أن مواضع التّجنيس التّناظري القافوي في شعر السامرائي لا تقتصر على مطالع القصائد، فأحيانا نجده حاضراً في ثنايا القصائد كمثل قوله:[2]

أَأقنعُ بالذي أصْمى **لساني** وقد فُلّ المُرزّأُ من **سناني؟**

فقد ورد هذا البيت في الترتيب 12 من جملة قصيدة بلغت أبياتها 19 بيتاً، وتظهر المجانسة بين (لساني–سناني) على مستوى نوع الحروف وترتيبها، مع تغايُرٍ دلالي واضحٍ، يصل درجة التّضادّ والتّناقض، فقد عقد الشاعر ثنائيّةً ضدّيّة من خلال هذا الجناس بين (لساني) التي تمثل بؤرة دلالية تجتمع فيها معاني التعبير بالكلمة والشعر والحكمة والكتابة والسلمية، في مقابل كلمة (سناني) التي تمثّل هي الأخرى بؤرة دلالية تجمع معاني العنف والحرب

[1] – المصدر السابق – ص: 179

[2] – المصدر نفسه –ص: 158

والقتال، وقد أضاف هذا الجناس المتموقع في جسد القصيدة خاصية التصريع الداخلي، الذي وظّفه السامرائي في غير المطلع، بغية الانتقال الدلالي من قضية إلى أخرى، "فقد يستعمل الشاعر ذلك في موضع من القصيدة، وذلك إذا أراد الخروج من قصة إلى قصة أخرى، ومن وصف شيء إلى وصف غيره، فيُؤذن بذلك أنه منتقلٌ من حالٍ إلى حالٍ أخرى"[1].

ويطالعنا السامرائي في ديوانه بنوع آخر من التّجنيس التّناظري، لم ينحصر في بنية القافية، بل أتى في مفتتح الشَّطرين تواليا، كما في قوله مخاطباً أحد أصدقائه:[2]

شممتُ عطرك في همِّي وفي أدبي **وشِمتُ** برقكَ يهمي في سنا لهَبي

بحيث تتصدر الكلمتان المتجانستان مفتتح كلِّ شطر، حاجزتين مكاناً ابتدائيّاً متميّزا، يُبوِّؤهما أولوية الحضور وتصدّر المشهد الدّلالي والصّوتي، فالتّماثل الصَّوتي بين الكلمتين واضحٌ (شممت – شمت) بحيث تختلف الاولى عن الثانية بزيادة حرف الميم، في حين تتَّفقان في نوع الحروف وترتيبها، وفي كونهما فعلان ماضيان مُسندان إلى تاء المتكلم، بينما يلوح التّغايُر الدّلالي في كون الأولى تدلّ على الشمّ، بينما تعني الثانية (شِمتُ) التّرقّب والتّطلّع.

إنّ هذا الجناس التّناظري المتمركز في بداية الكلام من كل شطر ذو دورٍ إيقاعيّ هامّ، يتمثّل في ربط جزئي البيت ببعضهما، فلا يكاد ينتهي الشطر الأول، حتى يُطالعنا الشطر الثاني بكلمةٍ من جنس الكلمة الواردة في مطلع الشطر الأول، فالجناسُ هنا يؤدي دور الرّابط الإيقاعي في بنية البيت الشعري.

إنّ التّجنيس التّناظري في هذا الديوان لا يتمركز بالضرورة في بنية القافية أو في بداية الشطرين تواليا، بل إننا نجده أحياناً يتوسّط البيت، ومثاله هذا البيت الذي يخاطب فيه السَّامرائي أحد أصدقائه المقربين:[3]

---

[1] – ابو الحسن العروضي – الجامع في العروض والقوافي –ص: 176

[2] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص:167

[3] – المصدر نفسه – ص: 105

أخي أخا الصّبح **بسّاماً** بطلعته كفسحة العلم **بصّاماً** به جدلا

فلفظ (بسّاماً) في وسط الصدر صيغةُ مبالغة من الابتسام، أمّا (بصّاماً) الثانية والتي تتوسط العجز، فهي اسم صديقه الذي يُخاطبه، ونلاحظ تنازُل الجناس في هذا الشّاهد عن موضعه المُعتاد في بنية القافية أو في مُفتتح الشّطرين، لكنّ صفة الانتظام والتّناظر الموضعي لازالت حاضرةً، فموقع الكلمة الأولى (بسّاماً) متوسطة الشطر الأول، مكّنها من التّناظر مع كلمة (بصّاماً) التي وردت في منتصف الشطر الثاني، وفي الموضع نفسه تقريباً يرد الجناس كما في هذا الشّاهد:[1]

ذكرتُ **أمْسِي** فلم أحمدْ نهايته وضِيم **غرْسِي** فما يبغيه مُختضرُ

والمُلاحظ أن السّامرائي في توظيفه للتجنيس لا يعتني دائماً بهذا التّناظُر الموضعي المُنظّم، فقد يرد الجناسُ عنده مُرسَلاً دون ضابطٍ تنظيمي منسّقٍ، وشواهد ذلك كثيرةٌ في شعره منها قوله:[2]

وجدتُ نفسي ومالي غير **مُدّخر** وغير **مُدّكرٍ** والنّجم قد أفلا

فلم يحفل الشاعر بضبط موقع الكلمتين المتجانستين على المستوى الأفقي كعادته في الشواهد السابقة، بحيث تذيّلت الكلمة الأولى (مدّخر) نهاية الصدر، في حين جاءت الكلمة الثانية (مُدّكر) في عجز البيت مسبوقة بكلمة(غير) التي أفادت تكرار النَّفي في الموضعين، ويعزّز ذلك قوله في قصيدة أخرى:[3]

قابلتُ **ليلَى** وهْي في سَعةٍ **ليْلٌ** تناهبني به السّهرُ

[1] – المصدر السابق – ص: 240

[2] – المصدر نفسه– ص: 106

[3] – المصدر نفسه – ص: 369

بحيثُ تبرز المجانسة بين لفظتيْ (ليلَى – ليلٌ) باسطةً جماليّتها وشاعريّتها على المشهد الشعري، فليلَى رمز المحبوبة والمعشوقة في التاريخ العربي، يُقابلُها ما توحي به كلمة (ليل) من شجى وحزن وسهر، كما يقول في موضع آخر:[1]

إنّي لأُنسب للبعيـــــــــــــــــــــــــــدِ وهلْ لمهجورٍ نصيبُ؟

للأشْقياء وليس فيـــــــــــــــــــــــــــهم من **أشقّاءٍ** عريبُ

فقد تصدّر الطّرف الأوّل من الجناس(الأشقياء) صدر هذا البيت، بينما توسّط الطّرف الثّاني (أشِقّاء) عجُزه ، وبالرّغم من أنّ هذه الشّواهد التّجنيسيّة لا تخضع لشكلٍ تنظيميٍّ مُعيّن، إلاّ أنّها لاتخلو من قيمٍ صوتيّة وإيقاعيّة ذات فاعليّة على البنية الإيقاعية للقصيدة، "فما ورد مُرسَلاً، غيرَ مُقيَّدٍ بتصديرٍ، ولا بمقادير مُعيّنةٍ حظُّه من الموسيقى فيما يتولّد عن أصواتٍ دالّةٍ"[2].

وقد يُضيّق السّامرّائي من دائرة امتداد التّجنيس التّناظُري لتقتصرَ على بُنية الشّطر الواحد، بحيثُ يحصر التّراكم التّجنيسي على مُستوى أحد الشّطريْن، قد يكون الصّدر مثلاً، كما يتوضّح في هذا البيت :[3]

أُعيذُك أن ينالكَ من **عذابي** وكنت أتيت تسألني جوابي

وقوله في موضعٍ آخر:[4]

فليْلِي كان من **ليلَى** حزيناً تَضيّفني به صبرٌ سليبُ

[1] – المصدر السابق – ص: 375

[2] – محمد الهادي الطرابلسي– خصائص الأسلوب في الشّوقيّات –ص: 67

[3] – إبراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 161

[4] – المصدر نفسه – ص: 316

ففي كلا البيتين اقتصرَ حضور التّجنيس على مُستوى الشّطر الأوّل من البيت (أعيذك–عذابي) (ليلِي–ليلَى)، لِتنحصر أدواره الإيقاعية والموسيقية في رقعة ضيّقةٍ، وقد يحدثُ ذلك في عجُز البيت، كما في قوله:[1]

متى غِبْتُ عن أهلي وشكلي وصاحِبي فذاك **اغْترابي** وافْتقادُ **رغائبِي**

فقد حُصر الجناس في عجُز البيت (اغترابي–رغائبي) دون أن يمتدّ إلى مواضع أخرى من البيت، ويُعدّ هذا النّوع من التّجنيس ذا تواتُرٍ ضعيفٍ في هذا الديوان، فلمْ يتّكِئْ عليه السّامرّائي في توظيفه لتقنية التّجنيس، نظراً لمحدوديّة الرّقعة التي يقع فيها، بالمُقابل فضّل الشّاعر بسْط التّجنيس على امتداد البيت الشّعري، حيثُ كانت فعاليّته الإيقاعيّة أوضح وأظهر، وقيمته النّغميّة أكثر امتداداً واحتواءً للمجال الأفقي للبيت الشّعري.

ج–الجناس الاشتقاقي: وهو أن تتجانسَ الألفاظُ في الاشتقاق إلى أصلٍ واحدٍ، بحيثُ يُورِدُ المُتكلِّمُ لفظاً، ثُمّ يُتبِعُه بلفظ آخر على أن يكونا من أصْلٍ اشتقاقيٍّ واحد، وقد ورد في شعر السّامرّائي في مواضع كثيرة منها قوله:[2]

لك **العُتبَى** إذا صرّحت حتّى أراك بما وجعت من **العتابِ**

فاللّفظتان المُتجانستان في هذا البيت هما (العُتبى–العتاب)، وقد حصل اشتقاقُهما من الفعل (عتب)، وإليه يرجع اللّفظان في مصدرهما، وتنحصر وظيفة هذا النّوع من الجناس غالباً في تأكيد المعنى، وتنغيم الإيقاع كما في قوله أيضاً:[3]

فلا رعى الله لي عصْراً بُليتُ به ما ضمّني في **هجيرٍ** لا **أُهاجِرُه**

[1] – المصدر السابق – ص: 165

[2] – المصدر نفسه – ص: 176

[3] – المصدر نفسه – ص: 182

وقوله أيْضاً:[1]

لقد **ركنتُ** إلى ما لم أنلْ أبداً عن بعض ما ليس من أمْري **بمركونِ**

فنجدُ في المثال الأوّل تجنيساً اشتقاقيّا متجاورا بين (هجير–أهاجره)، وكلا الكلمتين ترجعان إلى أصل واحد هو (هجر)، بينما في المثال الذي يليه، يظهر التّجنيس الاشتقاقيّ بين (ركنتُ–مركون)، فلا تعدو الكلمة الثّانية أن تكون اسم مفعولٍ للفعل (ركن)، في إعادة واضحةٍ للمعنى بصيغةٍ مُختلفة، وتبلغُ درجة الاحتفاء بهذا النوع من التّجنيس عند السّامرّائي، عندما يعمدُ إلى المُزاوجة بين أكثرَ من تجنيسٍ في بيتٍ واحدٍ، وهو ما حدث في قوله:[2]

قد بِنتُ عنها ولي **كِبرٌ أُكابره** وقد نأيتُ ولي **صبرٌ أُصابرهُ**

فقد تكرّر حضور التّجنيس الاشتقاقي في نهاية الصّدر (كبرٌ–أُكابِره) وفي نهاية العجُز (صبرٌ–أُصابره) مُحدِثاً نوعاً من التّناظُر الصّوتي والتّوازن الإيقاعي، وقد يعمد الشاعر إلى تكثيف حضور هذا النّوع من التّجنيس لتتجاوزَ المُشاكلة بين لفظين، إلى ثلاثة ألفاظ كما في قوله:[3]

وهي التي رُحتُ أرجوها وبي حزَنٌ ألاّ **تُطيلَ** بما **طالتْ** به **طِوَلا**

فقد جانسَ الشّاعر بين ثلاث كلمات (تُطيلَ – طالتْ – طِوَلا) في موضِعٍ واحد من البيت، وهو ما تكرّرَ حُدوثُه في شاهدٍ آخر أيضاً حين يقولُ:[4]

وجعلتُ من أنْفي **الحميّ** **حِمىً** فكان به **احتمائي**

[1] – المصدر السابق – ص: 195

[2] – المصدر نفسه – ص: 183

[3] – المصدر نفسه – ص: 106

[4] – المصدر نفسه – ص: 49

بحيثُ توزّعت الكلمات المتجانسة اشتقاقيّا على امتداد البيت (الحميّ–حمىً–احتمائي) لتبسُط سيطرتها وحضورها، مُستحوِذةً على الفضاء الدّلالي و الصّوتي للبيت، وغالباً ما يُفضي هذا النّوع من التّجنيس التّراكُمي، الذي يقومُ على حشْد المُشتقّات إلى الجُنوح بالأسلوب نحو التّكلّف، والتّكرار المُمِلّ، وهو ما أشار إليه ابن رشيق بقوله: "فما كان من التّجنيس هكذا فهو الجيّد المُستحسَنُ، وما ظهرتْ فيه الكُلفةُ فلا فائدة فيه"[1].

إنّ وظيفة التّجنيس الاشتقاقي لا تعدو أن تتجاوز حدود المُبالغة المعنويّة والتّنغيم الصّوتي، ذلك أنّ التّغايُر الدّلالي الذي يصنع المُفارقةَ والجماليّة في التّجنيس، يبدو هنا أقلّ حِدّةً، فمن المعروف أنّ المعنى تابعٌ للمبنى، يتغيّرُ بِتغيُّره، إلاّ أنّه في الجناس الاشتقاقي لا يعدو أن يكون تكراراً وَترديداً للمعنى نفسِه بِصِيغٍ مختلفة في غالب الأحيان، فاللّفظتان المُتجانِستان لا تبتعدان في معناهما عن معنى الجذر الأصلي الذي اشتُقّتا منه، لذلك كان إيرادُ الكلمتين المُتجانستين نوعاً من المُبالغة والتّأكيد على المعنى، والإلحاح عليه، ممّا يضعُ هذا النّوع من التّجنيس في رُتبةٍ أقلّ من الأنواع الأخرى نظراً لمحدوديّة فاعليّته على المستوى الموسيقي والدّلالي.

وفي ختام حديثنا عن مظاهر التّجنيس في شعر السّامرّائي، نودُّ أن نُذكِّر بأنّ الشّاعر اقتصر في توظيفه لتقنية التّجنيس على الجناس النّاقص، فلم نعثُرْ طيلةَ تفحُّصنا لديوانه على ما يُثبت وجود الجناس التّامّ، فقد تحاشى استعمالَه نظراً لما يتطلّبه من عناية وحذَرٍ، كيْ لا يخرج عن إطاره الجمالي إلى مجال التّكلّف والتّصنّع والمبالغة في الزّخرفة اللّفظيّة، وهو ما يتنافى مع شعريّة السّامرّائي، التي تتّسم بالتّلقائيّة والوضوح، وحسن استثمار التّقنيّات الإيقاعيّة والصّوتيّة، بما يخدمُ جماليّة الشّكل وبلوغ الدّلالة، فقد بدا واضحا اتّكاؤه على الجناس النّاقص بمختلف ضروبه وأنواعه، مُوظِّفاً خاصّية التّغايُر الموضعي، مُستثمِراً قدْر الإمكان جُغرافيّة البيت الشّعري بامتداده المحدود على المستوى الأفقي، ونجح إلى حدٍّ كبيرٍ

[1] – ابن رشيق– العمدة– ج1– ص: 329

في الاستفادة من فعاليّته على المستوى الصّوتي بما يُحقّقه من جرسٍ وتناغُمٍ مُوسيقيّ، نابعٍ من خاصّية التّماثل والمُشاكلة التي يتّسم بها، دون إغفال قيمته الفنّية على المستوى الدّلالي من خلال إثراء المعنى، بما يُوفّره من تغايُرٍ دلاليٍّ عفويٍّ، دون الحاجة إلى إقحامه واجتلابه، "وعلى الجملة فإنّك لا تجدُ تجنيساً مقبولاً، ولا سجْعاً حسناً، حتّى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه، وحتّى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حِولاً، ومن هنا كان أحلى تجنيسٍ تسمعه وأعلاه، وأحقّه بالحسن وأولاه، ما وقعَ من غير قصْدٍ من المُتكلّم إلى اجتلابه، وتأهُّبٍ لطلبه"[1].

[1] – عبد القاهر الجرجاني–أسرار البلاغة– قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر– دار المدني–جدة–السعودية–1991– ص:11

المبحث الثالث-بنية إيقاع التّصريع:

تمهيد:

لا يُمكن الحديثُ عن بُنية الإيقاع الدّاخلي دون أن نُعرّج على تقنيّة التّصريع، وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بمُدوّنةٍ، تتبني إيقاعيّتُها على نظام القصيدة الخليليّة، وتستند في أُطرها التّنظيمية على تقاليد الشّعر الكلاسيكي الأصيل، الذي يتّخذ من نظريّة الخليل العَروضيّة مرجِعاً فنّيا، وإطاراً تنظيميّا صارماً، ويتّخذ من أدبيّات الشّاعر العربي الأصيل نموذجاً في بناء القصائد، وتزيين مُفتتحاتها والاهتمام بمطالعها، لتصلَ إلى القارئِ في أبْهَى حُلّةٍ، وأكملِ صورةٍ، واضعين نصب أعْيُننا أنّ القصيدة العربيّة كانت تقومُ في بداياتها، ومنذ نشأتها على المُشافهة والسّماع، لا على الكتابة والقراءة، واستمرّ ذلك حتّى مابعد عصر التّدوين بشيُوع الغناء والإنشاد،أيْ أنّ جانب الأداء والإلقاء ميزةٌ طالما رافقت القصيدة العربيّة ولازالت، فهي سمْعيّةٌ في المقام الأوّل لا بصَريّةٌ، ممّا يُعزّزُ خصائصها الصّوتيّة والنّغميّة المتنوّعة، والتي تظهرُ على مستوى الأداء كالتّنغيم الصّوتي الذي تُبرِزُهُ القافيةُ والرّويُّ، واستواء الوزن، واعتدال الأشطر،والتّصريعُ في مُستهلّها ومطلعها.

ويُعدُّ التّصريعُ ظاهرةً إيقاعيّةً لافتةً للنّظر، أغْرتِ الشّاعر العربيّ الأصيل، فاتّخذها أدبيّةً من أدبيّات صناعته الشّعريّة، ودأب على استعمالها في مُستهلّ كل قصيدة، وبلغت درجة افتتانه بهذا المُقوّم الصّوتي والإيقاعيّ إلى توظيفه-إضافة إلى المطلع- داخلَ القصيدة، بما يُسمّى بالتّصريع الدّاخلي.

والحقيقة أنّ النّقّاد والباحثين في مجال الإيقاع مُنقسمون في تناول ظاهرة التّصريع، فمنهم من يُلحِقُها بمباحث القافية ضمن إيقاع الإطار أو الإيقاع الخارجي، بينما يُدرِجُها آخرون ضمن إيقاع الموازنات الصّوتيّة كالتّكرار والتّجنيس والتّدوير..، في باب الإيقاع الدّاخلي، وقد آثرْنا في بحثنا هذا الرّأي الثّاني، انطلاقاً من أنّ التّصريع يشترك مع بقيّة العناصرالإيقاعيّة التي تدخل ضمن مجال الموازنات الصوتية، في كونه غير إلزاميٍّ، "لأنّه في المُستحبِّ في

نظم الشّعر لا من الواجب فيه، علاوةً على أنّه يُعلنُ عن بدْءِ وحدة تكراريّة ينهضُ بها، وهو يرتبطُ في الشّعرية العربية بالصّنعة والتّجويد"[1]، بالإضافة إلى قيمته الصّوتيّة البارزة ونغميّة إيقاعه المُتأسّسة على مبادئ التّكرار والتّماثُل والتّناظُر، بحيثُ يُعدُّ "أحد أشكال التّوازي الصّوتي المُهمّة في النّصّ، وذلك لموقعه المُتميّز في صدر القصيدة، فهو أوّلُ شكلٍ من أشكال السّبك يراهُ قارئ النّصّ"[2].

المطلب الأوّل: مفهوم التّصريع:

قبل أن نشرع في استجلاء مظاهر التّصريع في شعر السّامرّائي وتحليلها، حرِيٌّ بنا أن نُعرّج على مفهومه، فقد عرّفه الدّماميني بأنّه "تبعِيّةُ العَروضِ للضّرب قافيةً ووزناً وإعلالاً، وسُمِّي البيتُ الذي له قافيتان مُصرّعاً، تشبيهاً له بمصراعيْ باب البيت المسكون"[3]، ونكاد نجد التّعريفَ ذاته عند ابن رشيق حين يقول: "التّصريعُ هو ما كانت عَروض البيت فيه تابعةً لضربه، تنقص التّصريع بنقصه، وتزيدُ بزيادته"[4]، أي أنّه يقوم على التّسوية بين تفعيلتي العَروض والضّرب تسويةً مُتعمّدة، يأخذ فيها الشاعر مبدأ تبعيّة الأولى للثانية زيادةً ونقصاً.

ولعلّ مفهوم التّصريع كثيراً ما يلتبس بمفهوم التّقفية، وهي ظاهرةٌ إيقاعيّةٌ مُشابهة له، تقومُ على "أن يتساوَى الجزآن من غير نقصٍ ولا زيادةٍ، فلا يتبع العَروض الضّربَ في شيءٍ إلاّ في السّجع"[5]، فالمُلاحظ أنّ الفرق بينهما دقيقٌ، فنلمحُ في التّصريع فعل التّغيير المُسلّط على العَروض بالنّقصان أو الزّيادة، حتّى تُماثِل الضّرب، بينما في التّقفية تُحافظُ تفعيلة العّروض على شكلها وبنيتها شرْط أن توافق الضّرب،"فالفرقُ بين التّصريع والتّقفية ثابتٌ، فإنّها اتّفاقُ

---

[1] – رحماني ليلى–البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا– ص: 227

[2] – إبراهيم جابر علي–المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري– دار العلم والايمان للنشر والتوزيع– مصر–2010– ص: 682

[3] – الدماميني– العيون الغامزة في خبايا الرامزة–ص: 139

[4] – ابن رشيق– العمدة –ج1– ص: 173

[5] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

العَروض والضّرب في الوزن والرّويّ مع إبقائها على ما تستحقّه في نفسها من الحكم الثّابت"[1].

ولعلّ هذه الفروق بينهما ليست ذات أولويّة في بحثنا هذا، إذا اعتبرنا أنّ التّصريع بهذا المفهوم يكون أعمّ من التّقفية، فهو مُشتمِلٌ عليها، أي أنّ في كلّ تصريعٍ تقْفيةٌ غالباً، كما أنّ بعض البلاغيّين والبديعيّين ينزِلهما منزلةً واحدةً، "وأهلُ البديع يُسمّون التّقفية تصريعاً، إذ لا يعتبرُون الفرق بينهما"[2].

المطلب الثّاني: أهمّية التّصريع في بنية القصيدة الخليليّة:

لقد بلغ احتفاءُ الشُّعراء القُدامى بالتّصريع حدّ المُداومة على استعماله في مطالع قصائدهم، كما عابوا على غير المُصرِّعين من الشّعراء تجاوزَهم إيّاه، وتخلّيهم عنه، حتّى عُدَّ غيرُ المُصرِّع قصيدته "كالمتسوّر الدّاخل من غير بابٍ"[3]، ليس هذا فحسب، بلْ تجاوز استعمالُهم له في المطالع والاستهلالات، فأعادوا توظيفه في ثنايا القصائد الطّوال خاصّة، واعتُبِر أمارة انتقالٍ من قصّةٍ إلى قصّةٍ أخرى، ومن مجالٍ دلاليٍّ إلى آخر، يقول الدّاميني: "يجوزُ استعماله في مواضع من القصيدة الواحدة، لإرادة الخروج من قصّةٍ إلى قصّةٍ أُخرى، ومن وصف شيءٍ إلى وصف غيره، ليؤذِن بالانتقال من حالٍ إلى حالس أخرى، وهو مُستحسَنٌ متى قلَّ، فإن كثُرَ كان مُستهجَناً"[4].

ولعلّ طبيعة القصيدة القديمة كانت تتلاءم مع دواعي تكرار التّصريع في ثناياها أكثر من مرّة، وذلك لكثرة الموضوعات التي تطرُقُها القصائدُ الطّوال، وتنوّع الأغراض فيها من وقوفٍ على الأطلال وغزلٍ، وسردٍ لرحلة الصّيد، وفخرٍ وهجاءٍ وغيرها، ممّا يستدعي هذه الوقفات الدّلالية الفاصلة بين موضوعٍ وآخر، "والذي دعاهم إلى ذلك أنّ القصيدة عندهم كانت تتألّفُ

---

[1] – الدماميني–العيون الغامزة في خبايا الرامزة– ص: 140

[2] – ابن أبي أصبع المصري–تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن– ص: 207

[3] – العمدة – ابن رشيق القيرواني– ج1– ص: 177

[4] – الدماميني–العيون الغامزة في خبايا الرامزة– ص: 139–140

من عدّة أغراضٍ تقليديّةٍ، فمتى انتهى من غرضٍ بدأ مطْلعاً جديداً لغرضٍ جديدٍ"[1]، إلاّ أنّ هذا التّوجّه في تحليل ظاهرة الإلحاح على التّصريع بنوعيه لا يُلغِي في الحقيقة القيمةَ الإيقاعيّةَ للتّصريع، ووظائفه المُتعدّدة: الصّوتيّة والدّلاليّة والتّنبيهيّة والجماليّة وغيرها، ممّا جعل حازم القرطاجني يُوليهِ مكانةً كبيرةً في صناعة الشّعر، حيث يقول: "تحسينُ الاستهلالات والمطالع من أهمّ شيء في هذه الصّناعة (الشعر)، إذ هي الطليعة الدّالّة على ما بعدها، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، تزيد النّفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقّي ما بعدها"[2].

وتتجلّى جماليّة أسلوب التّصريع في براعة حسن الاستهلال، التي تُضفي على المطلع مسْحةً جماليّةً لافِتةً، ولهُ "في أوائل القصائد طلاوةٌ وموقعٌ من النّفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصلُ لها بازدواج صيغتيْ العَروض والضّرب وتماثل مقطعها، لا تحصل لها دون ذلك"[3]، كما تتجلّى وظيفته الإيقاعيّة في إحداث نوع من التّماسُك في بُنية النّصّ، "فهو يلعبُ دوراً موسيقيّاً، يراهُ كثيرٌ من النّقّاد على قدْرٍ من الأهمّية، إذ أنّه يُحدِثُ لوناً من ألوان التّماسُك النّصّي، فضلاً على التّماسك الإيقاعي في البنية الشّعريّة"[4].

إنّ المُتأمّل لشعر السّامرّائي من خلال ديوانه هذا، يلحظ فيه غلبة المطالع المصرعة على غيرها، فالشّاعر يسلكُ مسلك الشّعراء القدماء من ناحية التزامه بالتّصريع، فقد بلغ احتفاؤه به درجة كبيرةً تتوضّح من خلال هذا الجدول الإحصائي:

---

[1] – علي الجندي– الشعراء وإنشاد الشعر–دار المعارف – القاهرة، مصر–د ت– ص: 133

[2] – حازم القرطاجني– منهاج البلغاء– ص : 309

[3] – المرجع نفسه – ص: 283

[4] – مصطفى أبو شوارب– البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين – دار المعرفة الجامعية– الإسكندرية، مصر– 1997–ص: 125

مجموع القصائد	القصائد المصرعة	النسبة	القصائد غير المصرعة	النسبة
173	132	%76.3	41	%23.7

يُثبتُ الإحصاءُ أنّ مُعظم قصائد السّامرّائي طالها التّصريع، بحيث بلغت نسبتها 76.3%، مما يُوضّح اتّكاءه على هذا المُقوّم الإيقاعي كَخيارٍ صوتيّ من شأنه التّأثيرُ في الأسماع، ولفْت انتباه المتلقّي، وبثٍّ حركيّةٍ إيقاعيّة في مطالع القصائد بزيادة النّغم الموسيقي فيها.

كما يتجلّى حرص السّامرّائي على خاصّية التّصريع في كون القصائد غير المُصرّعة، والتي بلغ عددها 41قصيدةً، جاءتْ منها 33 قصيدة مُدوّرة، ومن المعروف أنّ التّصريع يتطلّب استقلاليّة الشّطرين وانفصالهما، وهو ما يتنافَى مع التّدوير، " فالتّصريعُ إفصاحٌ عن نغم الشّطر الأوّل كيْ يكون صدىً يتردّدُ مُوازياً الصّدى الذي يُحدِثُه نغمُ الشّطر الثّاني، والتّدويرُ ضياعٌ لهذا الإفصاح"[1].

إنَّ هذه الأرقام والإحصائيات تُثبتُ أفضليّة المطالع المُصرّعة على غيرها في ذائقة السّامرّائي الشّعريّة، وقبل أن نشرع في تحليل هذه الظاهرة علينا أن نُميّز بين نوعين من التّصريع ظهرا بشكل جلِيٍّ في شعر السّامرّائي هما: التّصريع الاستهلالي، والتَّصريع الدّاخلي.

[1] – أحمد كشك–التّدوير في الشّعر– دار غريب للطباعة والنشر– القاهرة– ط1–1989–ص: 30

المطلب الثّالث ـ التّصريع الاستهلالي: وهو ما يُمثّل التّقليد الذي درج عليه الشّعراء قديماً وحديثاً في تصريع البيت الأوّل من القصيدة دون سواها، والاهتمام بمطلعها ومُفتتحها، بُغية أسْرِ القارئ من أوّل بيْتٍ، مُراعين في ذلك أنّ "النّفسَ تكونُ مُتطلّعة لما يُستفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أوّلاً، وتنقبضُ لاستقبالها القبيحَ أوّلاً أيضاً"[1]، والأمثلة على ذلك في ديواننا هذا أكثر من أنْ تُحصى، منها قوله:[2]

ها قيلَ عيدٌ، فهل في بعض **أيّامي** من ظِلّه ما انزوى في بعض **أوْهَامي**

فقلتُ هل طارقٌ طيْفاً يُعيدُ هوىً وأين ذاك فقد شيّعْتُ أحلامي

فالبيت كما هو واضحٌ من البسيط المقطوع، أو البسيط الثّاني، حيث دخلت عِلّة القطع على تفعيلة الضّرب (هامي/0/0–فعْلن)، والمُلاحظ أنّ تفعيلة العَروض في الصّدر ماثلتْها في الوزن والقافية، فقد طالها القطع هي الأخرى (ذيني /0/0–فعْلن)، حدث ذلك فقط في البيت الأوّل، لأن هذه التّفعيلة عادت إلى طبيعتها في عَروض البيت الثّاني كما هو واضحٌ: (دُ هَوىً ///0–فعِلن)، وكذلك شأنها في بقيّة أعاريض القصيدة، فقد عمد الشّاعر إلى تغيير بُنية تفعيلة العَروض وإلحاقها ببُنية تفعيلة الضّرب، حتّى تُماثِلها وتُلائِمها وزْناً وقافيةً.

إنّ هذا التّوازن التّناظُري بين العَروض والضّرب نتج عنه نغمةٌ موسيقيّةٌ واضحةٌ، وترجيعٌ صوتيٌّ مُؤثّرٌ، وهذا هو جوهر التّصريع، فهو "في حقيقته ليس إلاّ ضرْباً من الموازنة والتّعادُل بين العَروض والضّرب، يتولّد منها جرسٌ موسيقيٌّ رخيمٌ"[3].

ونجد التّصريع حاضِراً عند السّامرّائي في مُعظم البُحور الشّعريّة التي نظمَ عليها قصائده، ومن أمثلة ذلك بحر الطويل، حيثُ يقولُ في واحدةٍ من قصائده:[4]

---

[1] – حازم القرطاجني–منهاج البلغاء– ص: 283

[2] – إبراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 131

[3] – علي الجندي– الشعراء وإنشاد الشعر – ص: 134

[4] – إبراهيم السامرائي –ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 07

كأنّي وقدْ أسْريْتُ للزّمن **الخالي** لتبصر عيني منه أشباح **أطلالِ**

خبطت إليه اللّيلَ رحلةَ بائسٍ وأُبتُ ومالي غيرُ أنضاء آمالِ

فقد أحدثَ التّصريعُ في البيت الأوّل حالةً من التّوافُق بين صورتي العَروض والضّرب (من الخالي //0/0/0 مفاعيلن) (حِ أطلالي //0/0/0 مفاعيلن)، والبيت كما هو واضحٌ من الطّويل الصّحيح لسلامة ضربه (ءِآمالِ //0/0/0 مفاعيلن)، وقد اقتصرت هذه المماثلة بين تفعيلتي العَروض والضّرب حصْراً على المستوى الأفقي للبيت الأول، بما يقتضيه التّصريع في المطلع، في حين غابت هذه المماثلة في البيت الذي يليه وفي بقية الأبيات، لتعودَ تفاعيلُ الأعاريضِ إلى صورتها الطّبيعيّة المقبوضة (ةِ بائسٍ //0//0 مفاعلن).

إنّ هذا التّشاكُلَ يُحقّقُ ذروة الانسجام والتّناسُق على مستوى النّغم، يلوحُ في مُستهلّ القصيدة مُغْرياَ المُتلقّي، ومُحدِثاً لفْتَةً إيقاعيّة، سُرعان ما تخفتُ حدّتُها بالانحدار إلى بقيّة الأبيات.

كما يحضر التّصريع الاستهلاليّ في بحر الكامل، وهو الذي يتصدّر الأبحر من حيث التّواتر عند السّامرّائي، فمُعظم القصائد على وزنه توشّتْ بالتّصريع في مطالعها، منها قوله:[1]

ثقلت عليَّ عِجافُ **أيّامي** تتْرى ورائي وهْي **قُدّامي**

أفعِيْءُ هذا العمر مُطّرحٌ ومتى؟ وأين؟ أبعدَ أعوام؟

ويتجلّى التّناظر الإيقاعي المبنيّ على التّماثل الوزنيّ لتفعيلتيْ العروض والضّرب (يامي/0/0 فعْلن) (دامي/0/0 فعْلن)، بحيثُ بلغت حِدّةُ التّشاكل والتّماثُل درجة كبيرةً، دفعت الشّاعر إلى عدم الاكتفاء بالمساواة بين بنية التّفعيلتين على مستوى نهايتيْهما، بما تتطلّبه عِلّة الحذذ* الحاضرة في التّفعيلتين (فعلن)، ليس ذلك فحسب، بل امتدّت هذه المُماثلة إلى

[1] – المصدر السابق – ص: 89

*– الحذذ أو الحذ: وهو حذف الوتد المجموع من آخر الجزء ويدخل متفاعلن فتصبح (متفا) وتنقل إلى (فعلن) وذلك في الكامل – نقلا عن : اميل بديع يعقوب– المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر –ص: 263

حضور زحاف الإضمار في التّفعيلتين تواليا، بتسكين ثانيهما المتحرك، بالإضافة إلى توحيد الرّوي وهو الميم المكسورة الموصولة بالياء، والمردوفة بألف الرّدف في كلا التّفعيلتين، ومن هنا ظهر التّصريع في هذا البيت أشبه "بِمقدّمةٍ موسيقيّةٍ خفيفة قصيرة، تُلهِبُ إحساسنا، وتُهيّئنا لاستماع قصيدته، وتدلُّنا على القافية التي اختارها"[1].

ويتواصل الاستهلال الإيقاعي الحادّ في مطالع القصائد، مُراوِحاً وتيرته بين زيادة في بنية التّفعيلتين المتماثلتين أحياناً، أو نَقصٍ فيهما، أو الإبقاء على بُنيتهما مع المماثلة بينهما وزناً وقافيةً، وهو الغالب، فمن الشّواهد التي تُمثّل توجّه الشاعر إلى المُماثلة بين التّفعيلتين بالزّيادة، ممّا ينتج عنه إطالة بُنيتهما قوله:[2]

ماذا يردُّ حنين شاعرْ لحنٌ وبعضُ اللّحن ساحرْ

والهمُّ يقذف فيه مِنْ لُجٍّ سجينِ الموج حائرْ

البيتان من مجزوء الكامل كما هو واضحٌ، تتبني إيقاعيّته على تكرار (متفاعلن) مرّتين في كل شطر، وقد لحقت عِلّة التّرفيل* تفعيلة الضّرب في نهاية كلّ بيت لتتحوّل (متفاعلن) إلى (متفاعلاتن)، بزيادة سببٍ خفيفٍ في نهايتها، وفي الأوّل كما نُلاحظ يُقيم الشّاعر مُماثلةً بين الضّرب والعَروض (دُحنينُ شاعرْ///0/0//0/0 متفاعلاتن) (ضُ اللّحن ساحرْ /0/0//0/0 متفاعلاتن) بدخُول عِلّة التّرفيل أيضاً على تفعيلة العَروض، في حين سلمت عَروض البيت الثّاني من هذا التّغيير.

وقد أسهمَ التّصريع في تكثيف الموسيقى الدّاخليّة للمطلع، عن طريق إطالة زمن التّكلّم، الذي كان نتيجةً للزّيادة الصّوتية المُتناظرة في بُنية التّفعيلتيْن من خلال دخول عِلّة التّرفيل.

---

[1] – علي الجندي – الشعراء وإنشاد الشعر –ص: 134

[2] – إبراهيم السامرائي –ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 10

*– التّرفيل هو زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع آخر الجزء ويدخل (متفاعلن) فتصير (متفاعلاتن) في مجزوء الكامل – نقلا عن: اميل بديع يعقوب– المعجم المفصل في علم العروض، ص: 261

كما أدّى هذا النّوع من التّصريع إلى إضْفاء إيقاعٍ حادٍّ في البيت الأوّل، ميّزهُ عن بقيّة الأبيات الأُخرى، باعتباره أوّل لقاءٍ بين المُتلقّي والقصيدة، من شأنه التّمهيدُ لتقبُّل الرّسالة الشّعريّة واستقرارها في ذهنه، بما يُضْفيه على الإيقاع من أبْعادٍ جماليّة وصوتيّة مُتعدّدة.

وتتعدّد شواهد التّصريع الذي يتأسّسُ على الزّيادة الصّوتيّة في بُنية التّفعيلتيْن المُتناظِرتيْن، يقولُ السّامرّائي مُستهِلاً إحدى قصائده:[1]

أيسهرُ منّي، لستُ أملكه طرْفُ وقد يتراءى لي بريدٌ فلا يغْفو

أجلْ لستُ ممّن قد بكوا هاجس الرّدى ولكنّني ممّن إذا دُعوا خَفُّوا

ويبدو التّصريعُ بالزّيادة في هذا الشّاهد من الطّويل أقلّ حدّةً مُقارنةً بما رأيناه في مجزوء الكامل المُرفّل، فقد عمد السّامرّائي إلى المُماثلة بين تفعيلة العَروض وتفعيلة الضّرب: (ـكُهُ طرْفُ//0/0/0 مفاعيلن) (فلا يغفو//0/0/0 مفاعيلن)، بزيادة صوتيّةٍ طفيفةٍ في الأولى، فالتّنظير العَروضي يقضي بأن تُقبَضَ تفعيلة العَروض (مفاعلن) وتسلمَ تفعيلة الضّرب (مفاعيلن)، "فالطّويلُ الصّحيحُ هو ما كانت عَروضه مقبوضةً (مفاعلن) وضربُه سالماً (مفاعيلن)"[2]، لكنّ الشّاعر بِداعِي التّصريع ماثّلَ بين التّفعيلتيْن، فاكتسبت بذلك تفعيلة العّروض في الضّفّة الأولى من البيت امتداداً صوتياً خفيفاً ألحقَهَا بتفعيلة الضّرب، فجانستْها صوتياً وموسيقياً.

وقد يُمارِس التّصريع ضغطه الإيقاعي على مطالع القصائد عن طريق النّقص في مورفولوجية التّفعيلة، "فالتّصريعُ بالنّقص هو الذي يُبنَى أساساً على ما يُعرفُ في علم

[1] – إبراهيم السامرائي –ديوان من ملحمة الرحيل ـــص:327

[2] – عبد الرضا علي– موسيقى الشعر–ص: 127

العَروض بعلل النّقص اللاّزمة لارتباط هذه العلل بالأضرب غالباً من دون تفاعيل الحشو"[1]، ومن أمثلة ذلك قول السّامرّائي مُستهِلاً:[2]

ناجيْتُ طيفك هل صبا لِكلامي أفأنت في الفُلك الحزين أمامي؟

أفأنت نوحٌ لاح لي في فُلكه والقومُ في لُجِّ الخِضمِّ الطّامي

القصيدة من الكامل كما هو واضحٌ، وقد دخلت عِلّةُ القطع على أضرب الأبيات، سالِبة منها ساكِنها الأخير(متفاعلنْ) وإسكان ما قبله فتصير التّفعيلة (متفاعلْ)، فقد توشّتْ كلّ أضرب الأبيات بهذه العِلّة المُلزِمة تباعاً على المُستوى العمودي، في حين سلمت أعاريضُها منه، إلاّ ما استحضره الشاعر في المطلع بداعي التّصريع، ليتوافق المقطعان (لكلامي //0/0 متفاعل) (ــنِ أمامي ///0/0 متفاعل)، وقد أدّى هذا التّماثُل بالنّقص إلى بُروز نغمٍ إيقاعيّ، تفرّد به المطلعُ عمّا سواه من الأبيات، كما لعب دوراً كبيراً في ضبط توازُن البيت وربْط الصّدر بالعجُز.

وتتوالَى مطالعُ الأبيات التي تُثبت حضور هذا النّوع من التّصريع، كقوله في مُستهلّ قصيدته (إلى طالب اللجوء):[3]

إلى أيِّ مُوحشة تذهبُ تعبتَ وقد فاتك المركبُ

فالقصيدة من المُتقارب كما هو واضحٌ، وأهمّ ما يُلاحظُ في هذا المطلع تماثُل المصراعين، بحيثُ بُني كلٌّ منهما على عِلّة الحذف* (هَبُو //0 فعو) (كَبُو //0 فعو)، ممّا أدّى إلى تطابُقٍ إيقاعيٍّ بين المصراعيْن، زاد من وضوحه ونغميّته تساوِي حرف الرّوي (الباء

[1] – علي نكاع– جماليات التصريع في القصائد الأندلسية– مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية– المجلد 5– العدد 12– ديسمبر 2017– ص: 240

[2] – إبراهيم السامرائي –ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 343

[3] – المصدر نفسه – ص: 52

*– الحذف إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة – نقلا عن: موسى الأحمدي نويوات– المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي– ص: 35

المضمومة) التي استعملها الشاعر نهايةً صوتيّة، تُؤذِنُ بانتهاء أحد المصراعينِ وبداية الآخر.

وهناك نوعٌ آخر من التّصريع الاستهلالي نال حظوة كبيرة في شعر السّامرّائي، وهو ما لم يعمد فيه الشّاعر إلى تغيير بُنيتيْ التّفعيلتين المتناظرتين بالزّيادة أو بالنّقصان، بل اكتفى بإلحاق إحداهما بالأخرى عن طريق المماثلة الوزنية والقافوية، وهذا النوع من التصريع أشبه بالتّقفية وهو كثيرٌ في المُدوّنة منها قوله:[1]

غداً تمضي وليس إلى **إيابِ** وأيُّ عذاب مفجوعٍ **عذابي**

القصيدة من الوافر التامّ، تتناظر فيه تفعيلتا العَروض والضّرب مُتمثّلتين في كلمتي: (إياب//0/0 فعولن) (عذابي //0/0 فعولن)، فلم يُجرِ الشاعر عليهما أيَّ تغييرٍ في وزْنيْهما، بل اكتفى بمماثلة الرّويّ والقافية، فالرّويُّ هنا هو الباء المكسورة والموصولة بالياء، يسبقها ألف الرّدف المسبوقُ بحركة الفتح، أي أن هناك مقطعاً صوتيّا متكرّراً وثابتاً هو (ـَابِي)، وهو بتكراره يُشيعُ في إيقاعيّة البيت حالةً من الانكسار والحزن، حاول الشّاعر أن ينقُلها إلى المُتلقّي بدْءاً من البيت الأول عن طريق التّصريع، "فالتصريع إذن صوتٌ له دلالةٌ، أو دلالةٌ في قالب صوتٍ"[2]، ممّا أهّلهُ أن يكونَ علامةً إيقاعيّة بارِزةً، ذات وظيفة تنبيهيّة ودلاليّة، تمكّن المتلقّي من الدّخول في أجواء القصيدة.

وقد يتّخذ التّصريع الاستهلالي وظيفةً تعيينيّة، تُنبِئُ بانتهاء الصّدر وبداية العجُز كما هو الحال في قصائده التي طالها التّدويرُ، كقوله مُفتتحاً:[3]

أَأراكَ تُدرِكُ من عذابي وأراكَ تعلمُ بعضَ مابي

أفأنت لي بعضُ الصّديـــــــــــــــــــــقِ أو الرّفيق أو المُحابي

[1] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 32

[2] – علي نكاع– جماليات التصريع في القصائد الأندلسية –مرجع سابق – ص: 239

[3] – إبراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 288

لستَ الذي هذا وذا كَ ولستَ في خطبي ودابي

فالمّلاحظُ على هذه القصيدة من مجزوء الكامل المُرفَّل، والتي تقوم في بنائها على عنصر التّدوير في كل أَبياتها ماعدا البيت الأول، أنّ التّصريعَ في مُفتتحها لعبَ دوراً تمييزيّاً بين الصّدر والعجُز، وتكفّل بمُهمّة الفصل بينهما، ممّا يُؤهّله أن يكون مؤشّراً بنائياً، يُغني عن البياض والوقفة الإيقاعيّة، وقد غاب في الأبيات الأخرى ليحلّ محلّه التّدوير، الذي وصلَ بين الضّفّتيْن، ولعلّ ذلك يتّفقُ مع ما ذهب إليه ابن رشيق، حيثُ اعتبر سبب التّصريع "مُبادرة الشاعر القافية ليعلم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلامٍ موزونٍ غير منثورٍ"[1]، فالوصل بين الشّطريْن يُوحي باتّجاه الموزون إلى النّثر أكثر من اتّجاهه إلى الشّعر.

إنّ شواهد التّصريع الاستهلالي كثيرةٌ متواترةٌ، لا يتّسع البحثُ لحصرها وإبرازها وتحليلها، إلاّ أن اللاّفت فيها أنّ السّامرّائي كثيراً ما يتّكئُ في بنائه القافوي كما رأينا سابِقاً على حروف المدِّ بأنواعها، سواءٌ ماجاء منها حرف تأسيسٍ كالألف، أو ما جاء حرف ردف كالواو والياء مزاوجة بينهما، ولا يخفى ما لهذه الأحرف من قيمٍ موسيقيّةٍ وأبعادٍ صوتيّةٍ وإيقاعيّةٍ، لا سيّما إذا تكرّرت في البيت بداعي التّصريع، كما هو الحال في كثيرٍ من مطالع القصائد، يقول السّامرّائي:[2]

آذنتني واللّيلُ دربٌ **بعيدُ** غُررٌ سمحةٌ وفجْرٌ **وليدُ**

ويقول في موضع آخر مُستهِلاًّ:[3]

كيف التّأسّي بعد أبنائي؟ أفسلوةٌ بعد الأحِبّاءِ؟

[1] – ابن رشيق– العمدة –ج1– ص: 174

[2] – إبراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 29

[3] – المصدر نفسه – ص: 87

كما يقول في مطلع قصيدة أخرى:[1]

كمْ قلت لو أنّ لي في بعض موعود طيّفاً يُعوّضُني عن أيّ مفقود

لقد مثّلت هذه الشّواهد نماذج عن التّصريع الاستهلالي المُتّكئ على حروف المدّ في بناء القافية، والمُتكرّر في تفعيلتيْ العَروض والضّرب، بحيثّ يُثبت المثال الأول حضور ياء المدّ (بعيد–وليد)، والثاني حرف الألف (أبنائي–أحبّائي)، والأخير حرف الواو (موعود–مفقود)، مُضافاً إليها المُدود النّاتجة عن إشباع حركة الرّويّ في آخر كلّ شطرٍ، ممّا يُشكّل تكثيفاً مدّيّاً، وتراكُماً صوتيّاً، صنعته هذه الصّوائت الطّويلةُ، ألقَى بظلاله على إيقاعيّة البيت "فتوفير المدود في الكلام له صِلةٌ نفسيّةٌ في راحة القلب بمدِّ النّفَس، وراحة الأذن بطيب النّغم من تجاوب الجرس، مالا يُعطيه توالِي الحروف والحركات"[2]، دون أن نُغفِلَ وظيفتها الدّلاليّة المُتمثّلة بالأساس في ترجمة نفسيّة الشّاعر المُضطربة والمُفعمة بالحُزن والشّكوى، "إنّ مدّ الصّوت كتنفُّس الصُّعداء، وهذه المُدودُ الكثيرة المتنوعة والمُصاحبة للنّصّ إلى مُنتهاهُ، إفضاءاتٌ بآلام الشّاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه...، إنّها موسيقى شجوه تحلّلت موسيقى العَروض، إنّها أنفاسُه داخل كلماته، تهبُ الأبياتَ حياةً وصِدْقاً"[3].

[1] – المصدر السابق – ص: 217

[2] – عز الدين علي السيد – التكرير بين المثير والتأثير – ص: 62

[3] – المرجع نفسه – ص: 68

المطلب الرّابع ـ التّصريع الدّاخلي:

وهو ما ورد في غير المطلع، مُتضمّناً في ثنايا القصيدة، وكثيراً ما يردُ في القصائد الطّوال، يقول ابن رشيق:"وربّما صرّع الشّاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصّةٍ إلى قصّةٍ ، أو من وصف شيءٍ إلى وصف شيءٍ آخر، فيأتي حينئذٍ بالتّصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه"[1].

ولقد اعتُبِرَ هذا النّوع من التّصريع دليلَ تمكُّنٍ واقتدارٍ من ناصية الشّعر شرط ألاّ يكثُر ويتكرّر، "فهو دليلُ على قوّة الطّبع وكثرة المادّة، إلاّ أنّه إذا كثُر في القصيدة دلّ على التّكلّف"[2]

لقد لجأ السّامرائي في كثيرٍ من قصائده إلى التّصريع الدّاخلي مُوازاة مع التّصريع الاستهلالي، فارتبط حضور الأول بالثّاني في قصائده الطّوال بالخصوص، ويُشير الإحصاءُ إلى أنّه من ضمن 132 قصيدةً ورد فيها التّصريع الاستهلالي، جاءت 57 قصيدة مُصرّعةٌ داخلياً، مماّ يرفعُ نسبة توظيف هذا النّوع من التّصريع إلى 43.18% وهي نسبةٌ مُرتفعةٌ، إذا ما اعتبرنا أنّ عدداً كبيراً من القصائد المُتبقّية يتعذر فيها التّصريعُ الدّاخليُّ نظراً لِقِصرها وعدم تنوّع مواضيعها، وكأمثلة على ذلك يقولُ السّامرّائي:[3]

أوَأنت من قومٍ نزيعُ ... أم أنت عن رَحِمٍ قطيعُ

أُقصِيت عن رحِمٍ فلا ... أملٌ ولا شمْلٌ جميعُ

أَفضاع مجْدٌ رحتَ تنْـــــــــــــــــــــدُبُهُ وهلْ مجدٌ يَضِيعُ

ونأيتَ عن أرْضٍ وبعْـــــــــــــــــــضُ شميمها عطرٌ يضُوعُ

[1] – ابن رشيق – العمدة –ج1– ص: 174

[2] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[3] – إبراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 137

وأسِيت في أُخرى وأُخْـــــــــــــــــــــــرَى والأسَى سُمٌّ نقيعُ

أبْحرت في هذي وتلْـــــــــــــــــــــــكَ وقدْ تشقّقت القُلُوعُ

ومضيْتَ لستَ بها شديـــــــــــــــــــد قوىً تُحصِّنُك الدّروعُ

أَتُراهُ يبتدئُ الشُّروع وينالُ في جزعٍ هلوعُ؟

هذا مُقتطفٌ مُطوّلٌ من قصيدة للسّامرّائي، وقد آثرْنا إيراد هذه الأبيات كلّها بدْءاً بمطلعها وُصولاً إلى التّصريع الدّاخلي في البيت الثّامن، حتّى تتّضح وظيفته ودلالته ومدى ارتباطه بما سبقه من أبياتٍ، فالقصيدةُ كما هو واضحٌ من مجزوء الكامل المُرقّل، يستهلُّها الشاعر بالتّصريع، حيثُ ماثلَ بين المصراعين في المفتتح (قومٍ نزيعُ /0/0//0/0 متفاعلاتن) (رحمٍ قطيعُ ///0/0//0 متفاعلاتن)، لتعود تفعيلة العروض ابتداءً من البيت الثاني إلى طبيعتها غير المرفلة (رحمٍ فلا///0//0 متفاعلن)، إلى غاية البيت الثّامن، حيث استحضر الشّاعر التّصريعَ مرّة أُخرى، حين ماثل بين نهاية الشّطرين (ـتَدِئُ الشُّروعُ–متفاعلاتن) (جزعٍ هلوعُ– متفاعلاتن)، بإدخال التّرفيل مرّة أخرى تناظريّا على تفعيلتي العَروض والضّرب، وقد شكّل ذلك فاصلاً إيقاعيّاً ودلالياً، يُلفتُ انتباه المتلقي ويوجّه فكره إلى تغيّر الدّلالة، فعلى المستوى الإيقاعي عمل التّصريع الدّاخلي على ترابط أبيات القصيدة، فحين يتكرّر التّصريع في البيت الثّامن المتميّز إيقاعياً، يُحيلنا ذلك مباشرة إلى التّصريع الاستهلالي في المطلع نتذكّر إيقاعه، فتكرار هذا النّغم هو في الحقيقة عودةٌ إلى صدىً إيقاعيٍّ سابق، وفي ذلك ربْطٌ لأبيات القصيدة من خلال هذا الفاصل الإيقاعي، لاسيّما وأنّ جُلّ الأبيات الواقعة بين التّصريعيْنِ هي أبياتٌ مُدوّرةٌ، فقد لعب التّصريع الدّاخلي دوراً كبيراً في استعادة النّظام الإيقاعي، وأعاد تنبيه القارئ إلى إيقاعيّة القصيدة المبنيّة في أصلها على الفصل بين الشطرين، أمّا على المستوى الدّلالي فقد شكّل التّصريعُ نقلةً في المعنى، فما قبل التّصريع الدّاخلي مُناجاةٌ وشكوى، يُحاول الشاعر بثّها والتّعبير عنها، فحين يتوجّه بالخطاب إلى غيره مُوظّفا الضمير (أنت) كعادته، فهو في الحقيقة يخاطب نفسه في حالة من التّجاوُب والتّحاور

مع الذّات المهزومة والمتألمة، سارِداً قصّة المعاناة مع التّرحال والغربة، مُصدِّراً كلَ بيتٍ بالفعل الماضي المُفصح عن الحدث (نأيتَ–أسيتَ–أبحرتَ–مضيتَ)، ليتوقّف هذا السّرد، ويتغيّر الخطاب في البيت الثّامن المُصرّع، حين يقول:[1]

أَتُراهُ يبتدئُ الشُّروع وينالُ في جزعٍ هلوعُ؟

ما يُمثّل انتقالاً دلالياً إلى حالة من التّمنّي والرّجاء في تغيُّر الحال، وزوال الهمّ والحزن.

وقد يوظّف السّامرّائي التّصريع الدّاخلي دون أن يُؤشِّر ذلك إلى انتقالٍ في المعنى وتغيّر الدّلالة، كما في قوله:[2]

وقد كان لي ممّا ورثْتُ من العُلا رفيقٌ به إمّا تَضيّقني إلْفُ

حمدتُ لما قد طاب من ورده رشْفُ وما ساغ لي ممّا شقيتُ به حرْفُ

هو الأدبُ السّامي أجولُ بساحه ويدفعُني فنٌّ تصدّى له الزّيفُ

فالتّصريع الدّاخلي الوارد في البيت الثاني (دِهِ رشْفُ–به حرفُ) لا يُشكّلُ فاصلاً دلالياً، يؤشّر لانتقال ومُغايرة في الوصف والموضوع، فالشّاعر مازال بصدد وصف هذا الرّفيق وذكر خصاله الحميدة، حتّى مابعد البيت المُصرّع، حين يقول: (هو الأدب السامي ...) ممّا يعني أنّ التّصريع الدّاخلي في هذا الشّاهد قد تنازلَ عن وظيفته الدّلالية، ليكتفي بخاصّية الرّبط الإيقاعي والتّنغيم الموسيقي، بحضور هذا الفاصل الإيقاعي ذي الجماليّة الصّوتيّة والموسيقيّة.

وفي ختام هذا المبحث الخاصّ بالتّصريع، والذي حاولنا فيه استجلاء هذه الظاهرة الإيقاعيّة عند السّامرّائي، ومدى حضورها وفعاليّتها على الإيقاع الدّاخلي للقصائد، يُمكن أن نُجمل أهمّ ما رأيناه في النّقاط التّالية:

[1] – المصدر السابق – الصفحة نفسها

[2] – المصدر نفسه – ص: 327

- الحضور المُكثّف للتّصريع بمُختلف صُوره وأشكاله دليلٌ على أصالة شعر السّامرائي، واقتفائه منهج القدماء من الشّعراء في بنائه للقصيدة الخليليّة.

- حضورُ التّصريع في شعر السّامرّائي لا ينحصرُ في كونه نزْعةً تقليديّة، بل يُشكّلُ سِمةً أسلوبيّة بارزةً، ألقت بظلالها على الإيقاع والدّلالة.

- نجح السّامرّائي في استثمار تقنيّة التّصريع بنوعيه: الاستهلالي والدّاخلي بتمدُده وانتشاره في مُعظم البحور التي استعملها، فجاء عفْوياً، بعيداً عن التّكلّف والصّنعة.

- تظافر التّصريعُ مع مُكوّنات الخطاب الأخرى في تعزيز الموسيقى الدّاخليّة وتكثيفها، والمساهمة في إثراء المعنى وتوضيح الدّلالة.

خاتمـــــــة

خاتمة:

حاول هذا البحثُ على مدار فُصوله الثّلاثة أن يُعالجَ البنية الـ|إيقاعيّة في شعر السّامرّائي، وأن يقفَ على الخصائص المائِزةِ للإيقاع في شعره، وبعد طول مُصاحبةٍ لديوان: (من ملحمة الرّحيل) قراءةً ودراسةً وتحليلاً عبر قصائده البالغة 173 قصيدةً، يُمكنُ أن نرصد مجموعة من النّتائج والملاحظات المُتوصّل إليها فيما يلي:

-وقفَ البحثُ في الفصل الأوّل على مفهوم الإيقاع، مُحاوِلاً تعرُّف ماهيّته وتحديد مادّته، ورصد تداوليّة هذا المصطلح بين القديم والحديث، مُراعياً في ذلك علاقته بالوزن، وقد تبيّن من خلال هذه الدّراسة النّظريّة أنّ مفهوم الإيقاع عَصِيٌّ على الحصر والتّحديد، فقد اختلف النّقّاد في تناوُله وتحديد ماهيّته اختلافاً كبيراً، إلاّ أنّهم اتّفقُوا أنّه من أهمّ أركان الشّعروألْصقِها به خُصوصِيّةً، كما أنّه شاسِعٌ يتجاوزُ المُكوّنات العَروضيّة من وزْنٍ وقافيةٍ، إلى العناصر الصوتية التي تُحقّق التّوازُنَ والانسجام داخل النّصّ.

-في الفصل الثّاني وقف البحثُ طويلاً عند بُنية الإيقاع الخارجيّ، مُتابِعاً البُحورَ وتشكُّلاتها، والقوافي وأنماطها، فظهر أنّ السّامرّائي شاعرٌ مُحافِظٌ، مُتقيّدٌ بالنّمط العموديّ للقصيدة العربيّة، ومُنضبطٌ بإيقاعات الخليل لا يُجاوزُها، ولا يخرقُ أنظمتها الصّارمة، والأوزانُ التي تصدّرتْ ديوانه هي نفسُها التي نجدُها غالبةً في شعر المُحافظين والتّقليديّين من فحول الشّعراء، وهي الكامل والوافر والبسيط والطّويل، ونأى عن المجزوءات والمشطورات والبحور المُهملة ممّا لا يتناسبُ مع القضايا السّامية التي عالجها في شعره، كَقضايا العُروبة والوطن والتّغرُّب وغيرها.

إنّ هذا الالتزام بالنّسق التّقليديّ في صياغته الإيقاعيّة لقصائد الدّيوان، ونجاحه في إفراغ تجربته الشّعريّة تبعاً للقوالب الوزنيّة الخليليّة الموروثة، لَدليلٌ واضِحٌ أنّ القصيدة العَموديّة التّقليدية قادرةٌ على استيعاب التّجارب الشّعريّة الحديثة، طيِّعةٌ مُنساقةٌ إلى القيم والخصائص التّعبيريّة والمعنويّة المُستحدثة، تستطيعُ احتواءها وإظهارَها دون أن تتنافرَ الطّبيعةُ الثّابتةُ

للأوزان مع مُستجدّات العصر الحديث، فالأمرُ مُتوقّفٌ على مهارة الشّاعر وقُدرته وتمكّنه من ذلك.

أمّا على مُستوى بُنية القافية، فقد اهتمّ السّامرّائي بها وبموقعها المُتميّز، مُؤْثِراً القوافي المُطلقة على المُقيّدة، لِما لها من جماليّةٍ ونغمِيّة خاصّة، فالرّوِيُّ ذو المجرى المُتحرّك أوضحُ نغَماً وأوْقعُ صوتاً في سمع المُتلقّي، كما يُساهِم في شدِّ أبيات القصيدة، ممّا يجعلها بُنية واحدة مُتماسِكة الأجزاء، كما اختارَ السّامرّائي لقوافيه أحرف الرّويّ الأكثر استعمالاً والأسهلَ مخرجاً، وبالرّغم من أنّه لم يستثمرْ جميعَ خيارات المُعجم الصّوتيّة، بحيثُ وظّف نصف أحرف الهجاءِ فقط كحروف رويّ، إلاّ أنّ الأحرف المُستعملة جاءتْ من الصوات السّهلة المألُوفة، يتداولُها اللّسان العربيُّ ويهدأُ إليها، ممّا لا يمجُّ السّمع ولا ينبو عليه، وشكّلت هذه النّهاياتُ الصّوتيّةُ مخارجَ طبيعيّة تنتهي بها الأبياتُ، بحيْث بدتْ في مُعظمها مُنسجمةً مع البُنية الوزنيّة، غير ناشِزةٍ عنها.

-أمّا في الفصل الثّالث فقد انْبرى البحثُ لدراسة البُنية الإيقاعيّة الدّاخليّة، والتي ظهرتْ ملامحُها في شعر السّامرّائي عبر ثلاثة عناصر إيقاعيّة هي: التّكرار، التّجنيسُ والتّصريعُ وبرزَ اهتمامُ السّامرّائي بالتّكرارمن خلال الحضور الكبير لمظاهره في قصائد الدّيوان، وقد شغلَ تكرارُ الحروف بنوعيها : الصّوائت والصّوامت حيّزاً كبيراً في المتن الشّعريّ، فالحروفُ عنده ليستْ مُجرّد أصواتٍ، بل هي حروفٌ دالّةٌ، لها بالغُ الأثر في استدعاء المعنى أو الإيحاءُ به، وتتجلّى قيمةُ هذا النّوع من التّكرار بما يُثيره من تأثيرٍ في المُتلقّي وبما يُوافق السّياق الشّعري الذي وردت فيه، ويتّخذ تكرار الألفاظ والعبارات والأساليب في المُدوّنة طابعَ القصديّة التي يفرضها سياقُ المعنى، دون أن يكون ذلك مدعاةً للتّكلّف والصّنعة اللّفظيّة، ولم تقتصر وظيفته على القيم الإيقاعيّة المُختلفة، بل تجاوزت ذلك إلى وظائف بنائيّة وتعبيريّةٍ، كان من أبرزها خلقُ التّواشُج والتّلاحُم بين أبيات القصيدة، كما هو الحال في التّكرار العموديّ.

ولم يقتصر هذا الدّورُ الإيقاعيّ والبنائيّ على عنصر التّكرار، بل طال أيضاً قيمةً إيقاعيّةً أخرى هي التّجنيسُ، فقد حضر بقوّةٍ في المُدوّنة عبر الجناس النّاقص، الذي تميّز توظيفُه بخاصّية التّغايُر الموضِعيّ، مُستثمراً قدر الإمكان جُغرافيّة البيت الشّعري بامتداده المحدود على المستوى الأفقي، وبدتْ فعاليّتُه على المُستوى الصّوتي والدّلالي بما يُحقّقه من جرسٍ وتناغُمٍ موسيقيّ من جهة، وبما يُوفّره من تغايُرٍ دلاليٍّ عفويٍّ، دون الحاجة إلى إقحامه واجتلابه.

كما لاحتْ فعاليّة التّصريع بحضورها الواسع في الدّيوان، أكّدتْ مرّةً أُخرى أصالة شعر السّامرّائي وامتداده التّاريخيّ إلى تقاليد القصيدة العربيّة المُحافِظة، وبلغ اهتمامُ السّامرّائي بهذا العنصر الإيقاعيّ مبْلغاً كبيراً، تجلّى في عدم الاقتصار على استعماله في المطالع والمُستهلاّت، بلْ امتدّ إلى ثنايا القصائد فيما يُصطلح عليه بالتّصريع الدّاخليّ، مُحاوِلاً الاستفادة من أبعاده الموسيقيّة والصّوتيّة والبنائيّة المُختلفة، وقد جاء التّصريعُ في المُدوّنة مُعبِّراً عن انفعالات الشّاعر، مُحدِثاً نوعاً من الرّصانة والاتّزان في موسيقى الأبيات والقصائد.

ولا يُمكِنُ أن نطويَ صفحات هذا البحث دون أن نُشيرَ إلى خُصوصيّة ميّزت المُدوّنة، وألقت بظلالها على المستوى الدّلالي لمُعظم قصائدها، وهي نبرة الحزن والتّشاؤُم الطّاغية على السّياق العامّ، فلم يقتصرْ ذلك على العنوان الحزين للديوان: (من ملحمة الرّحيل)، بل تسرّب إلى جسد الدّيوان فاحتلّ عنوانات ستّ قصائد، وطغى على القصائد حديثُ الاغتراب والبعد والرّحيل والفقد، مُستحوِذاً على دلالاتها، باسِطاً انتشاره في جسد الدّيوان، فكان أصْدقَ مُعبِّرٍ عن تجربة السّامرّائي المتنقِّل من وطنٍ إلى وطنٍ في رحلة التغرّب من أجل العلم والتّدريس والبحث.

وفي ختامِ هذا البحث نعترفُ أنّنا حاولنا قراءة النّتاج الإيقاعي في هذا الدّيوان، واستظهار خصائصه ومُميّزاته، انطلاقاً من نسبيّة الأحكام النّابعة من الذّوق الشّخصيّ، بما تُتيحه إمكانيّاتنا البسيطةُ، وقدراتنا التّحليليّة المتواضعة.

ملحق

تعريف بالشاعر:[1]

1/ حياته:

ولد إبراهيم بن أحمد بن راشد السامرائي سنة (1916م) في مدينة العمارة جنوبي العراق، والتي وفد إليها جده مع بعض أقاربه من مدينة سامراء عاصمة الدولة الإسلامية في حقبة من زمن الخلافة العباسية، سكن السامرائيّ مدينة العمارة ودرج بها صغيراً، وقاسى من أوضاعها البائسة ما قاسى، اصطحبه والده إلى كتاب المدينة، ليتلقى آيات التنزيل مع أقرانه من أفواه المجيدين من قرَّاء مدينة العمارة، وأمضى في الكتاب سنتين أجاد خلالها قراءة القرآن والتميز فيها، ومن ثمّ التحق بالمدرسة الابتدائية التي مدتها ست سنوات، وخلال دراسته الابتدائية شاء الله –عز وجل– أن يذوق هذا الصبي مرارة اليتم، إذ فقد والديه وهو ما يزال صبياً دون السابعة من العمر، فقد توفى والده بعد معاناة طويلة وشديدة مع المرض وشظف العيش، وتبعته والدته بزمن قصير بعد صراعٍ طويلٍ مع مرض السل.

لم تثنه الأحداث والأحزان عن مواصلة مسيرة التعلم، فأكمل دراسته الابتدائية، ثم قفل راجعاً إلى مدينة العمارة ولم يفارقها حتى أنهى فيها دراسته المتوسطة، ثم أكمل دراسته في دار المعلمين وتخرج فيها سنة (1941م)، وكان ترتيبه الأول على دفعته، اختير بعدها معلماً في مدرسة تطبيقات دار المعلمين الابتدائية الإنموذجية، ثم التحق بعد ذلك بدار المعلمين العالية (كلية التربية حالياً) قسم اللغة العربية، وكانت مدة الدراسة في الدار أربع سنوات، وتخرج فيها سنة (1945م)، وجاء ترتيبه الأول على دفعته.

---

[1] – تم الاعتماد في نقل المعلومات حول حياة السامرائي و مؤلفاته على:

– بحث منشور في مجلة جامعة تكريت: صباح علاوي السامرائي–إبراهيم السامرائي وآراؤه في النحو العربي–مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 14، العدد 13 لسنة 2007

–الموقع الالكتروني ويكيبيديا، عنوان الرابط : إبراهيم السامرائيhttps://ar.wikipedia.org/wiki، تم استيقاء المعلومات بتاريخ: 2020/10/12 على الساعة 20:46

وتتلمذ خلال هذه المدة على كبار علماء العراق، منهم الأستاذ طه الراوي، ومصطفى جواد، وعبد العزيز الدوري، وغيرهم كثير.

عمل في التعليم الثانوي مدة من الزمن، فقد تعين بعد تخرجه في دار المعلمين مدرساً بمدرسة(كلية الملك فيصل الثانوية)

لم يقف طموح الشاب إلى هذا الحد من التعليم، بل كانت نفسه تواقة للعلم والتعليم، فأتيحت له فرصة للالتحاق بالبعثة العلمية في فرنسا إلى جامعة (السوربون)، فلم يتردد في قبولها والتحق بها سنة (1948م)، مما فتح أمامه الكثير من الأبواب التي أفاد منها الدراسات اللغوية في كتبه وأبحاثه فيما بعد، وظهر أثرها بشكل جلي في مؤلفاته.

عُرِف عن السامرائي الجد والمثابرة والاجتهاد، إذ انتسب في السنة الأولى إلى معهد (الأليانس الفرنسي) لتعلم اللغة الفرنسية، كما قرر أن يكون تخصصه في اللغات السامية، وكان عليه – في الوقت نفسه – أن ينتسب إلى (المعهد الكاثوليكي) في باريس، وإلى (معهد متحف اللوفر) لدراسة اللغات العبرية والآرامية والحبشية والبابلية والآشورية والسبئية، هذا مع متابعة المحاضرات والدروس المتعلقة باللغات السامية في المدرسة العليا للدراسات في مبنى (السوربون)، وأفاد كذلك من الألواح والنقوش الأثرية للغات القديمة التي كانت موجودة في معهد اللوفر، كما كانت لمكتبات باريس ومعاهدها من وقت السامرائي نصيب وافر، إذ أجهد نفسه في استغلال أوقات سنوات بعثته في فرنسا متنقلاً بين كليات فرنسا ومعاهدها ومكتباتها الزاخرة بالكتب النادرة للتزود بالحصيلة العلمية والثقافية التي تهيئه لإجادة درس اللغات السامية وللتعرف على كبار المستشرقين، وحضور محاضراتهم العامة.

في سنة 1956م ناقش السامرائي رسالة الدكتوراه (الجموع وأسماء الجموع في القرآن مقارنة بصيغ الجموع في اللغات السامية)، ليعود بعدها إلى بغداد في رحلةٍ جديدة، ولكن هذه المرة مع التدريس والتأليف، فعُيّنَ في الثالث والعشرين من آذار سنة (1956م) مدرساً لفقه اللغة العربية في كلية الآداب جامعة بغداد.

أُوفِد السامرائي للكثير من الجامعات العربية مدرساً فيها، منها جامعة تونس إذ قضى عاماً دراسياً كاملاً وذلك سنة (1962م)، ودَرّس في جامعة الكويت سنة (1972م) لمدة عامٍ دراسي كامل، كما حاضر لمدة قصيرة كأستاذٍ زائرٍ في جامعات بيروت والخرطوم وطرابلس (ليبيا) والجزائر، كما حاضر كذلك في معهد الدراسات اللغوية التابع لجامعة الدول العربية في باريس.

وتخرج على يديه الكثير، وأصبحوا فيما بعد أساتذة كبارا، منهم على سبيل المثال، وليد خالص، وهاشم الطعان، ومحمد ضاري الحماد، وحاتم الضامن، وطالب عبد الرحمن التكريتي، وعدنان العوادي، وحاكم مالك الزيادي، وعبد الوهاب العدواني، وأكرم عثمان يوسف، وعلي الياسري، وغالب المطلبي، ومحمد جبار المعيبد، وحسين الأعرجي، وغيرهم الكثير.

بعد إحالته على التقاعد سنة (1981م) أنتقل إلى الأردن ودرَّس في الجامعة الأردنية من سنة (1982م) حتى سنة (1987م)، ثم أنتقل إلى اليمن فدرَّس في جامعة صنعاء، وقضى أواخر سنوات عمره متنقلاً بين صنعاء وعمَّان وبغداد، إذ وافته المنية خارج وطنه إذ توفى في عمان ودفن فيها في الثاني من صفر سنة (1422هـ) الموافق الخامس والعشرون من نيسان سنة (2001م).

كان – رحمه الله – عضواً فعالاً في الكثير من المجامع اللغوية، وقد سعت إليه المجامع العربية لينتسب إليها، فأنتسب إلى المجمع العلمي العراقي، وانتخب سنة (1980م) عضواً مراسلاً في مجمع اللغة العربية في القاهرة، وعضواً عاملاً منذ سنة (1990م)، وعضواً في مجمع اللغة العربية في دمشق، ومجمع اللغة العربية الأردني، ولجنة المعجمية التونسية، والمجمع العلمي الهندي، والجمعية اللغوية الفرنسية.

شارك في الكثير من الندوات والمؤتمرات داخل الوطن العربي وخارجه، كما ناقش وأشرف على مئات الرسائل الجامعية (الماجستير، والدكتوراه) في اللغة والنحو والأدب.

2/ آثاره العلمية:

ترك السامرائي خزانة كبيرة من الآثار الطيبة، إذ وهب نفسه ووقته للتأليف والبحث، ورفد المكتبة العربية بمئات الكتب والبحوث والمقالات في اللغة والنحو والأدب والتاريخ بين تأليفٍ وتحقيق ونقد.

كان – رحمه الله – مولعاً بالدراسات التأريخية للغة، ولاسيما فصائل اللغات وتطور الألفاظ، فضلاً عن عنايته بالمعجم العربي نقداً وتأليفاً، وله في هذا الباب مؤلفات جليلة ثرية بمادتها العلمية، كما حقق العديد من المؤلفات والكتب والمخطوطات، دون أن ننسى مؤلفاته الكثيرة في النحو واللغة واللسانيات، والتي نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- لغة الشعر بين جيلين – فقه اللغة المقارن – التطور اللغوي – اللغة والحضارة – التوزيع اللغوي الجغرافي – تنمية اللغة العربية – أنستاس ماري الكرملي – معجم الجاحظ – معجم ابن المقفع – معجم أبي العلاء المعري – مباحث لغوية – مباحث إفريقية – نزهة الألباء, وغيرها من الكتب اللغوية والتحقيقات والترجمات التي تجاوزت الثمانين.

ولم يمنع هذا التوجه اللغوي اللساني للسامرائي أن ينبغ أيضا في مجال الشعر، وقد جمعت قصائده في ديوانين : الأول عنوانه (حنين إلى الكلم الضائع) الصادر سنة 1999، والثاني (من ملحمة الرحيل) الصادر سنة 2002 عن دار عمار بعمان، وهو آخر إصداراته، والذي اخترناه أن يكون محلا للدراسة الإيقاعية في هذا البحث.

قائمة المصادر

والمراجـــــع

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا –المصادر:

–إبراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل–دار عمار–عمان (الأردن)– ط1–2002

ثانيا –المراجع:

قائمة الكتب العربية:

1– ابتسام أحمد حمدان–الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي–دار القلم العربي–حلب–سوريا–ط1–1997

2– ابراهيم أنيس – الأصوات اللغوية –مطبعة نهضة مصر – 1975– ط5 –

3– إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية –مكتبة الأنجلو مصرية – القاهرة – ط8 – 1992

4– ابراهيم أنيس–موسيقى الشعر–مكتبة الانجلو مصرية–مصر–ط2–1952

5– إبراهيم جابر علي–المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري– دار العلم والايمان للنشر والتوزيع– مصر–2010

6– ابن أبي أصبع المصري–تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن– تح: حفني محمد شرف–المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية–الجمهورية العربية المتحدة–د ت

7– ابن جني–الخصائص– تح: محمد علي النجار–دار الكتب المصرية–ج1– 1952

8– ابن جني– المحتسب في تبيين شواذ وجوه القراءات والإيضاح عنها –ت علي النجدي – عبد الفتاح اسماعيل شلبي – وزارة الأوقاف المصرية – ج1– 1994 –

9- ابن رشيق القيرواني-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده-تح: محمد محي الدين عبد الحميد-دار الجيل للنشر والتوزيع- ط5- 1981

10- ابن سيدة – المخصص –ج6-تحقيق عبد الحميد هنداوي-دار الكتب العلمية – بيروت-2006

11- ابن سينا- الشفاء ، المنطق9،الشعر- تح: عبد الرحمان بدوي-الدار المصرية للتاليف القاهرة -1966

12- ابن سينا –الشفاء،الرياضيات، جوامع علم الموسيقى- تح: زكريا يوسف – ج6 – المطبعة الاميرية القاهرة- 1956

13- ابن سينا-فن الشعر- من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب ارسطو طاليس –تحقيق عبد الرحمان بدوي – مكتبة النهضة المصرية – د ط القاهرة مصر 1953 –

14- ابن طباطبا العلوي-عيار الشعر –شرح و تحقيق عباس عبد الساتر – دار الكتب العلمية بيروت – لبنان –ط2 – 2005

15- ابن قتيبة الشعر و الشّعراء – تح: أحمد محمد شاكر- دارالمعارف – مصر- 1982

16- أبو الحسن العروضي – الجامع في العروض و القوافي –تح : زهير زاهد و هلال ناجي – دار الجيل – بيروت – لبنان – الطبعة الأولى 1996 –

17- أبو عثمان عمرو الجاحظ –البيان والتبيين –ج1- تح: عبد السلام محمد هارون- مكتبة الخانجي القاهرة- ط7- 1998 –

18- أبو عثمان عمرو الجاحظ –الحيوان- تح: عبد السلام محمد هارون- ج3-شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي-مصر-1965

19- أبو عثمان عمرو الجاحظ -رسائل الجاحظ، رسالة القيان – تحقيق عبد السلام هارون – مكتبة الخانجي – القاهرة 1965-

20- أبو نصر محمد الفارابي – الموسيقى الكبير -ج3-تح: غطاس عبد الملك خشبة- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر- القاهرة- د ت

21- أبو هلال العسكري -الصناعتين -تح:علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم -مطبعة عيسى البابي الحلبي-ط1-1952

22 – أبو يعلى التنوخي – كتاب القوافي — تح: عوني عبد الرؤوف- مكتبة الخانجي- مصر-ط2-1978

23 – أحمد الهاشمي – ميزان الذهب في صناعة شعر العرب -مكتبة دار البيروتي- دمشق-سوريا- ط3-2006

24- أحمد بقار- شعر عبد الله حمادي – البنية والدلالة- دار اليازودي للنشر و التوزيع – الاردن –

25- أحمد بن فارس -الصاحبي في فقه اللغة -تح: أحمد حسن – دار الكتب العلمية – بيروت ط1 1997

26- احمد حسن المراغي- علم البديع -دار العلوم العربية- بيروت -لبنان-ط1-1991

27- أحمد رجائي-أوزان الألحان بلغة العروض- دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق-سوريا-ط1-1991

28- أحمد كشك- التّدوير في الشّعر-دار غريب للطباعة والنشر-القاهرة- ط1-1989-

29- أحمد كشك -الزحاف و العلة -مكتبة النهضة المصرية القاهرة – 1995 –

30- أحمد مصطفى المراغي- علوم البلاغة -المكتبة العصرية-بيروت-لبنان-ط1-2004-

31- الأحمدي نويوات -المتوسط الكافي في العروض و القوافي-دار الحكمة للطباعة والنشر - الجزائر- ط4 - 1994 -

32- الأزهر الزناد- دروس البلاغة العربية -المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع بيروت -ط1-1992

33- الخطيب التبريزي -الكافي في العروض والقوافي - تح: الحساني حسن عبد الله-مكتبة الخانجي-القاهرة-ط3-1994

34- الدماميني -العيون الغامزة على خبايا الرامزة -تح: الحساني حسن عبد الله-مكتبة الخانجي - القاهرة-ط1-1973

35- السجلماسي- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع -تح: علال الغازي - مكتبة المعارف - الرباط -المغرب - ط1 - 1980

36- الشريف المرتضى - أمالي المرتضى- تحقيق ابو الفضل ابراهيم -دار إحياء الكتب العربية- القاهرة-1954

37- الطاهر بوزبر-أصول الشعرية العربية-منشورات دار الاختلاف لبنان-ص1-2007م

38- المرزباني-الموشح-تح:محمد حسين شمس الدين-دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان-ط1-1995

39- المرزوقي-شرح ديوان الحماسة -دار الكتب العلمية بيروت-لبنان-ط1 - 2002م-

40- اميل بديع يعقوب- المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر-دار الكتب العلمية -بيروت-لبنان-ط1-1991

41- جابر عصفور – مفهوم الشعر –دار التنوير للطباعة والنشر–بيروت –لبنان–ط2–1982

42- جار الله الزمخشري –القسطاس في العروض –تح: فخر الدين قباوة–مكتبة المعارف–بيروت–ط2–1989

43- جودت فخر الدين – الايقاع و الزمان –دار المناهل للطباعة والنشر–2008–

44- حازم القرطاجني –منهاج البلغاء وسراج الأدباء –تح: محمد الحبيب بن خوجة–دار الكتب الشرقية– تونس–1966

45- حسن الغرفي– حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر–دار النشر إفريقيا الشرق–المملكة المغربية–2001

46- حسن عباس– خصائص الحروف العربية ومعانيها– منشورات اتحاد الكتاب العرب–1998

47- خالدة سعيد –حركية الابداع –دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع–بيروت–لبنان–ط3–1986

48- خميس الورتاني – الايقاع في الشعر العربي الحديث خليل الحاوي نموذجا –دار الحوار – دمشق سوريا – ط1 2005–

49- ربيعة الكعبي– العروض و الإيقاع –مركز النشر الجامعي – تونس – 2006 –

50- رجاء عيد– التجديد الموسيقي في الشعر العربي –منشأة المعارف – الاسكندرية – مصر –

51- سليمان فياض – استخدامات الحروف العربية –دار المريخ للنشر – الرياض – 1998 –

52- سيد البحراوي – العروض وإيقاع الشعر العربي –الهيئة المصرية العامة للكتاب – – 1993

53- شكري عياد – مدخل إلى علم الأسلوب –دار العلوم للطباعة و النشر – الرياض – ط1 – 1982

54- شكري عياد – موسيقى الشعر العربي –دار المعرفة – القاهرة – ط2 – 1987

55- شوقي ضيف–تاريخ الأدب العربي–العصر الجاهلي- دار المعارف–مصر–ط11- -1960

56- صفاء خلوصي – فن التقطيع الشعري و القافية –منشورات مكتبة المثنى – ط 5 – بغداد – 1975 –

57- صلاح فضل – نظرية البنائية في النّقد الأدبي –دار الشروق – القاهرة- ط1 1998

58- صلاح يوسف عبد القادر–في العروض و الإيقاع الشعري –شركة الأيام–الجزائر- ط1-1997

59- عبد الحميد الراضي –شرح تحفة الخليل –مطبعة العاني- بغداد – 1968 –

60- عبد الرحمان ألوجي – الإيقاع في الشعر العربي –دار الحصاد للنشر والتوزيع- دمشق–ط1- 1989

61- عبد الرحمان تبرماسين – البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر –دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع –مصر–2003

62- عبد السلام المساوي- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل –اتحاد الكتاب العرب – دمشق- 1994-

63- عبد الصبور شاهين – المنهج الصوتي للبنية العربية- مؤسسة الرسالة بيروت – لبنان- 1980

64- عبد العالي مجذوب – فصول في موسيقى الشعر –دار مجد للإنتاج و النشر – فاس المغرب – ط1 2015 –

65- عبد العزيز عتيق –علم العروض و القافية –دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت-لبنان-1987

66- عبد العزيز عتيق-علم البديع –دار النهضة العربية- بيروت- لبنان- د ت-

67- عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة- قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر- دار المدني-جدة-السعودية-1991-

68- عبد القاهر الجرجاني –دلائل الاعجاز- تح: محمود محمد شاكر-مكتبة الخانجي- القاهرة-د ت

69- عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها –ج1 –ج2-مطبعة حكومة الكويت- 1989-

70- عبد الله الغذامي –الصوت القديم الجديد –مؤسسة اليمامة الصحفية-الرياض- المملكة العربية السعودية-1420هـ

71- عثمان موافي – في نظرية الأدب- دار المعرفة الجامعية- الاسكندرية-مصر-ط2- 2000

72- عز الدين اسماعيل – الأسس الجمالية في النقد العربي –دار الفكر العربي – ط 3 -1974 –

73- عصام نور الدين – علم الأصوات اللغوية –دار الفكر اللبناني – ط1- 1992-

74- علوي الهاشمي- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي-المؤسسة العربية للدراسات و النشر -ط1 -بيروت 2006

75- علي الجرجاني- الوساطة بين المتنبي وخصومه- تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - علي محمد البجاوي-مطبعة عيسى البابي الحلبي-ط2-1966

76- غازي يموت-بحور الشعر العربي-دار الفكر اللبناني- بيروت- لبنان-ط2-1992

77- قدامة بن جعفر -نقد الشعر- تح: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان-د ت

78- كمال أبو ديب-في البنية الإيقاعية للشعر العربي -دار العلم للملايين -بيروت- ط1 - 1974

79- محمد العياشي- نظرية إيقاع الشعر العربي -المطبعة العصرية- تونس-1976

80- محمد النويهي - الشعر الجاهلي -الدار القومية للطباعة و النشر - القاهرة - ج1- دت

81- محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشّوقيّات -منشورات الجامعة التونسية-تونس-ط1-1981

82- محمد بن حسن العروضي- المرشد الوافي في العروض و القوافي -دار الكتب العلمية - بيروت- لبنان-ط1- 2004-

83- محمد بنيس -الشعر العربي الحديث - بنياته و إبدالاتها - ج3-دار توبقال للنشر- الرباط-المغرب-ط1-1990

84- محمد حسن شرشر-البناء الصوتي في البيان القرآني- دار الطباعة المحمدية – القاهرة-1988- ط1 –

85- محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق- سوريا – 2001 –

86- محمد عبد المطلب- بناء الأسلوب في شعر الحداثة- دار المعارف- مصر- ط2- 1995-

87- محمد عبد المطلب- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم –الشركة المصرية العالمية للنشر- القاهرة- ط1- 1995

88- محمد علوان سالمان-الإيقاع في شعر الحداثة-دار العلم والايمان للنشر والتوزيع- الاسكندرية –ط1-مصر-2008

89- محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث –مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة-1997

90- محمد فتوح أحمد – الحداثة الشعرية ، الأصول والتجليات- دار غريب للطباعة والنشر- القاهرة-2006

91 – محمد مندور – في الميزان الجديد –مؤسسات ع.بن عبد الله للنشر – تونس – ط1 1988-

92- مصطفى أبو شوارب- البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين –دار المعرفة الجامعية- الاسكندرية – مصر-1997

93- مصطفى جمال الدين – الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة- مطبعة النعمان- النجف- العراق- 1970

94 – مصطفى حركات – نظرية الإيقاع –دار الآفاق–الجزائر–ط1–2009

95 – مصطفى حركات –كتاب العروض –دار الآفاق– الجزائر– د ت

96– مقداد محمد قاسم– البنية الإيقاعية في شعر الجواهري– دار دجلة عمان – الأردن– ط1– 2008–

97 – نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر– منشورات دار الآداب–بيروت–لبنان– 1962

98– نور الدين السد – الشعرية العربية –ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر–2007

99– هلال الجهاد – جماليات الشعر العربي –مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت– لبنان – ط1 – 2007 –

100– واكي راضية – البنية الايقاعية في الشعر المغاربي المعاصر –دار بصمات للنشر– الجزائر – ط1 –2015–

ثالثا: قائمة الكتب المترجمة:

1– ارسطو– فن الشعر–تر: إبراهيم حمارة – المكتبة الانجلو مصرية– القاهرة –دت –

2– إليوت – في الشعر و الشعراء –تر: محمد جديد – دار كنعان للدراسات و النشر – دمشق – ط1– 1991

3– جون كوين– بناء لغة الشعر– تر: أحمد درويش– الهيئة العامة للنشر و الثقافة – أكتوبر 1990 –

4– جون ماري جويو–مسائل فلسفة الفن المعاصر –تر:سامي الدروبي–دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر–دمشق–ط2–1965–

5- رومان جاكبسون- قضايا الشعرية-تر: محمد الولي ومبارك حنون- دار توبقال للنشر- الدار البيضاء- المغرب-1988

6- رونيه ويلك واوسطن واين-نظرية الأدب -تر: محي الدين صبحي- المؤسسة العربية للدراسات – ص:170

7- ريتشاردز-مبادئ النقد الأدبي -تر: محمد بدوي -المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة- ط1 -2005

8- سي موريه (1970/1810)-الشعر العربي الحديث – تر: شفيع السيد و سعد مصلوح – دار الفكر العربي – القاهرة – مصر1986-

9- هوميروس-الإلياذة – تر: سليمان البستاني – مطبعة الهلال- مصر-1904

10- يوري لوتمان تحليل النص الشعري – بنية القصيدة -تر: د.محمد فتوح احمد – دار المعارف – القاهرة – 1995

رابعا: قائمة الكتب الأجنبية:

1-Le grand dictionnaire Encyclopédique du 21eme siècle, édition philippe auzou- Paris- 2001.

2- Louri Lotmane,La structure du texte artistique,traduit du russe sous la direction d Henri meschonnic,Ed,Galimard,France,1973

خامسا: قائمة المعاجم والقواميس :

1- ابن منظور- لسان العرب -دار صادر بيروت – لبنان-د ت

2- أحمد بن فارس -معجم مقاييس اللغة -تح: عبد السلام محمد هارون-دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- ج6 -د ت

3- الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين-ج2-تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي-سلسلة المعاجم والفهارس-دار الرشيد للنشر-بغداد-العراق-1981

4- جار الله الزمخشري -أساس البلاغة -ج2 - تح: محمد باسل - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - ط1 - 1998

5- جميل صليبا -المعجم الفلسفي -دار الكتاب اللبناني - بيروت ، لبنان - ج3 -1982

6- شعبان عبد العاطي عطية وآخرون-المعجم الوسيط-مكتبة الشروق الدولية-ط4-2004

7- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي -القاموس المحيط --الهيئة المصرية العامة للكتاب-ط3-1979

8- مجمع اللغة العربية-المعجم الفلسفي-الهيئة العامة لشؤون الأميرية-بيروت- 1979

سادسا: قائمة الرسائل العلميّة:

1- رحماني ليلى-البنية الايقاعية في اللهب المقدس- أطروحة دكتوراه-جامعة أبي بكر بلقايد -تلمسان- 2014-2015

2- عبد نور داود عمران- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري-أطروحة دكتوراه-جامعة الكوفة-قسم اللغة العربية-2008م

سابعا: قائمة المقالات العلمية والدّوريات

1-سلمى خضراء الجيوسي- بحر الرجز في شعرنا المعاصر-مجلة الآداب-ع4-1959

2- صباح علاوي السامرائي-إبراهيم السامرائي وآراؤه في النحو العربي-مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 14، العدد 13 لسنة 2007

3- علي نكاع-جماليات التصريع في القصائد الأندلسية- مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية- المجلد 5- العدد 12- ديسمبر 2017-

4- موسى ربابعة- التكرار في الشعر الجاهلي- مجلة مؤتة للبحوث والدراسات- المجلد الخامس- العدد 1- 1991-

5- نعيم اليافي – ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن-مجلة التراث العربي-اتحاد الكتاب العرب- دمشق-العدد17 -1984

ثامنا المواقع الالكترونية:

-الموقع الالكتروني ويكيبيديا،عنوان الرابط:

إبراهيم السامرائيhttps://ar.wikipedia.org/wiki

فهـــــرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	
مقدمة	أ ب ج د
الفصل الأول: الإيقاع: الماهية والمصطلح 03 ـ 45	
المبحث الأوّل: ماهية الإيقاع	**03**
المطلب الأوّل: تعريف الإيقاع	03
أ–الإيقاع لغة	03
ب–الإيقاع اصطلاحاً	05
المطلب الثّاني: الإيقاع بين الموسيقى والشّعر	10
المبحث الثّاني: مسار مصطلح الإيقاع وتحوّلاته	17
المطلب الأول : مفهوم الإيقاع في التّراث النّقدي العربي	17
المطلب الثّاني: الإيقاع في النّقد الحديث	25
المطلب الثّالث: بين الوزن والإيقاع	36
أ–مفهوم الوزن	37
ب–علاقة الوزن بالإيقاع	39
الفصل الثاني: بنية الإيقاع الخارجي في الديوان 46 ــ 177	
تمهيد	47
المبحث الأول: بنية التشكيل الإيقاعي للبحور الشعرية في الدّيوان	48
المطلب الأوّل: بنية التّشكيل الإيقاعي لبحر الكامل	53
أ–الكامل التّامّ الصّحيح	55
ب–الكامل التّامّ المقطوع	59
ج–الكامل التّامّ الأحذّ	61
د–الكامل التّامّ الأحذّ المضمر	65

هـ-مجزوء الكامل المرفّل	68
المطلب الثّاني: بنية التّشكيل الإيقاعي لبحر الوافر	73
أ-الوافر التّامّ	74
ب-مجزوء الوافر	76
المطلب الثّالث: بنية التّشكيل الإيقاعي لبحر البسيط	80
أ-البسيط المخبون	81
ب-البسيط المقطوع	85
المطلب الرّابع: بنية التّشكيل الإيقاعي لبحر الطّويل	88
أ-الطّويل الصّحيح	89
ب-الطّويل المقبوض	92
ج-الطّويل المحذوف	94
المطلب الخامس: بنية التّشكيل الإيقاعي لبحر الخفيف	97
أ-الخفيف الصّحيح	98
ب-الخفيف المحذوف المخبون	100
ج-مجزوء الخفيف	101
المطلب السّادس: بنية التّشكيل الإيقاعي لبحر المتقارب	104
-المتقارب التام المحذوف	105
المطلب السّابع: بنية التّشكيل الإيقاعي لبحر الرّجز	109
أ-الرّجز التّام	111
1-الرّجز الصّحيح	111
2-الرّجز المقطوع	113
ب-مجزوء الرّجز	114
ج-مشطور الرّجز	115
المطلب الثّامن: بنية التّشكيل الإيقاعي لبحر السّريع	118
أ-السريع المطويّ المكسوف	120

ب–السّريع المطوي المكسوف والضّرب أصلم	122
المطلب التّاسع: بنية التّشكيل الإيقاعي لبحر المديد	124
–المديد المحذوف المخبون	125
المطلب العاشر: بنية التّشكيل الإيقاعي لبحر الرّمل	129
أ–الرّمل التّام المحذوف	130
ب–مجزوء الرّمل الصّحيح	131
المبحث الثّاني: أنماط البنية التّقفوية في الدّيوان	134
المطلب الأوّل: ماهية القافية وأهمّيتها	134
المطلب الثاني: حدّ القافية	138
المطلب الثّالث: وظائف القافية	139
أ–الوظيفة الجماليّة	139
ب–الوظيفة الغنائيّة	139
ج–وظيفة الحفظ	140
د–الوظيفة التّحديدية	140
المطلب الرّابع: بنية القافية	141
1/أنواع القوافي من حيث نوع الحروف	142
أولا: الرّوي	142
حرف الباء	145
حرف اللام	147
حرف الراء	149
حرف الميم	152
حرف النون	154
حرف الدال	155
حرف الألف	156
ثانيا: الرّدف	159

ثالثاً: التّأسيس	162
رابعاً: الدّخيل	164
خامساً: الوصل	165
أ–حروف المدّ الثّلاثة (الألف،الوار،الياء)	166
ب–الهـاء	166
سادساً: الخروج	167
2/أنواع القوافي من حيث الكمّ الصّوتي	168
أ–قافية المتواتر	169
ب–قافية المتراكب	170
ج–قافية المتدارك	171
3/أنواع القوافي من حيث حركة الرّوي	172
أ–القوافي المقيّدة	172
ب–القوافي المطلقة	173
الفصل الثّالث: بنية الإيقاع الدّاخلي في الديوان 178 ــ 248	
تمهيد	179
المبحث الأول: بنية إيقاع التّكرار	181
أنماط التّكرار عند السّامرّائي	185
المطلب الأوّل: التّكرار الحرفي	186
أ–تكرار الحروف(الصوامت)	187
ب–تكرار المدود(الصوائت الطويلة)	192
المطلب الثّاني: تكرار الكلمة	198
أ–التكرار الأفقي للكلمة	199
ب–التّكرار العمودي للكلمة	203
المطلب الثّالث: تكرار العبارة	207
المطلب الرّابع: تكرار الأساليب	211

أ–تكرار الاستفهام	211
ب–تكرار الأمر	212
ج–تكرار النّداء	214
المبحث الثّاني: بنية إيقاع التّجنيس	218
المطلب الأول: الجناس التّام	220
المطلب الثّاني: الجناس النّاقص	220
أ–الجناس التّجاوري	221
ب–الجناس التّناظري	223
ج–الجناس الاشتقاقي	228
المبحث الثّالث: بنية إيقاع التّصريع	232
تمهيد	232
المطلب الأول: مفهوم التّصريع	233
المطلب الثّاني: أهمّية التّصريع في بنية القصيدة الخليلية	234
المطلب الثّالث: التّصريع الاستهلالي	237
المطلب الرّابع: التّصريع الدّاخلي	245
خاتمة	250
ملحق : تعريف بالشاعر	255
قائمة المصادر والمراجع	259
فهرس الموضوعات	273
ملخص	278

ملخص

ملخص:

الإيقاع ميزةٌ جوهريّة في الشِّعر، فهو ذلك الانتظامُ المُوسِيقيُّ الجميلُ، يسري في جسد القصيدة، مُضْفِياً عليها حالةً من الانسجام والتّناسُقِ، يتجلّى على مستوى الأوزان والكلمات والحروفِ، ويبُثُّ فيها حركِيّةً مُوسيقيّةً، تُلفِتُ انتباه المُتلقِّي، وتُغريه لتأمُّل مَكمن الجماليّة فيه والتّلذُّذ بها، وتمتدُّ فعاليّتُه إلى المُستوى الدّلالي، حين تتعانقُ فيه تجربة الشاعرالخاصّة مع الخيارات الإيقاعيّة والصّوتيّة، التي تُعتبَرُ صدىً مُباشِراً لانفعالاته، وترجمةً لتجربته الشّعوريّة.

إنّ هذا البحثَ يسْعى إلى التّغلغُلِ في خُصُوصيّة التّجربة الإيقاعيّة لإبراهيم السّامرّائي، عبر ديوانه (من ملحمة الرّحيل)، من خلال رصْد الظّواهر الإيقاعيّة المُختلفة وتحليلها، سواء ما تعلّق منها بالبُنية الخارجيّة، المُتمثّلة في الأوزان الشّعريّة وتشكّلاتها المُنبثقة عنها، وبُنية القافية وأنماطها المّتعدّدة من جهة، أو ما اندرج ضمن بُنية الإيقاع الدّاخلي، كالتّكرار والتّجنيس وغيرها من الموازنات الصّوتيّة، انطلاقاً من أنّ تظافُر الإيقاع الدّاخلي والإيقاع الخارجي هو ما يصْنع شِعريّة النّصّ، ويُبرِزُ جماليّة القصيدة، ويُجسِّد خُصوصيّة التّجربة لشاعرٍ دون آخر.

Abstract

Rhythm is an essential feature of poetry, as it is this beautiful musical regularity that runs through the body of the poem, giving it a state of harmony and coherence, which is manifested at the level of weights, words and letters, and a musical movement that draws and delights the recipient's attention and delights him. To the semantic level, when the poet’s private experience embraces in it the rhythmic and vocal options, which are considered a direct echo of his emotions, and a translation of his emotional experience.

This research seeks to penetrate the specificity of the rhythmic experience of Ibrahim Al-Samarai, through his collection (from the

epic of departure), by observing and analyzing the different rhythmic phenomena, whether related to the external structure, represented by its poetic weights and its curvature and formations Or what was included within the structure of the inner rhythm, such as repetition, naturalization and other phonemic equations, based on the fact that the combination of the internal rhythm and the external rhythm is what makes the poetic text, highlights the aesthetic of the poem, and embodies the peculiarity of the experience of a poet without another.