ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى كشف بنية الإيقاع وجماليته في شعر أحد شعراء الكويت، وهو صقر الشبيب، ويقوم على مدخل لبيان بنية الإيقاع ومفهومه، ومحورين يشملان قسميه الأساسيين: الخارجي والداخلي.

خُصِّص المدخل لبيان بنية الإيقاع ومفهومه بوصفه وسيلة من وسائل الأسلوب الفني في صنعة الشعر، وللكشف عن علاقته بالوزن، وتوضيح مكوناته الخارجية والداخلية.

تناول المحور الأول الإيقاع الخارجي في شعر الشبيب، وهو الذي يقوم على الوزن والقافية بوصفهما ركنين أساسيين في صنعة الشعر.

أما المحور الثاني فتناول الإيقاع الداخلي في شعر الشبيب، وهو الذي استند فيه على إيقاع التكرار بأنواعه: تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، كما تجسّده بعض المحسنات البديعية اللفظية، وتكرار نسق التراكيب النحوية والصيغ الصرفية، والتكرار التراكمي في بنية القصيدة، كما استند فيه على إيقاع التقابل كما تجسّده بعض المحسنات البديعية المعنوية.

الكلمات الدلالية

الإيقاع، صقر الشبيب، الوزن، القافية، التكرار، الجرس الصوتي، نسق التراكيب والصيغ، التراكمي، التقابل.

Abstract:
This research aims to uncover the structure and aesthetics of rhythm in the poetry of Saqr al-Shabib, a Kuwaiti poet. It is based on an introduction explaining the structure and concept of rhythm, and two main parts that include its basic divisions: the external components and the internal components. The introduction is concerned with explaining the structure of rhythm and its concept as a stylistic device in poetry, revealing its relationship to meter, and clarifying its external and internal components. The first part explores external rhythm in Shabib's poetry, which is based on meter and rhyme as the two core elements of poetic structure. The second part examines the internal rhythm in Shabib's poetry, which is based on the rhythm of repetition in its various forms: repetition of the word rhythmic sounds, as embodied in some verbal rhetorical tropes, repetition of grammatical patterns and morphological forms, and cumulative repetition in the poem structure. It also draws on the rhythm of contrast as embodied in some semantic rhetorical tropes.
Keywords: Rhythm, Saqr Al-Shabib, meter, rhyme, repetition, sound rhythm, arrangement of structures and forms, cumulative, contrast.

مقدمة

يهدف هذا البحث إلى كشف بنية الإيقاع وجماليته في شعر أحد شعراء الكويت، وهو صقر الشبيب[١]، وهو يعتمد على المنهج الإحصائي التحليلي، ويقوم على مدخل لبيان مفهوم الإيقاع، ومحورين يتضمنان قسميه الأساسيين: الخارجي والداخلي. وضّح المدخل مفهوم الإيقاع بوصفه وسيلة من وسائل الأسلوب الفني في صنعة الشعر، وكشف عن علاقته بالوزن عند العرب القدماء والنقاد المحدثين، وحدّد مكوّناته الخارجية والداخلية.

تناول المحور الأول الإيقاع الخارجي الذي قام على الوزن والقافية، بوصفهما ركنين أساسيين في شعر الشبيب. أما المحور الثاني فتناول الإيقاع الداخلي الذي استند في

---

[١] يعد من أبرز شعراء الجيل الثاني في الكويت التي وُلد فيها في العقد الأخير من القرن التاسع عشر؛ فهناك من يرى أنه ولد عام ١٨٨٤، وهناك من يرى أنه ولد عام ١٨٨٦. فقدَ بصره وهو في التاسعة من عمره، ودرس في الكتّاب، وأقام في الإحساء ما يقارب السنة والنصف يتلقى علوم الدين واللغة. ينتمي الشبيب إلى مدرسة النهضة والإحياء في الأدب العربي الحديث. ولئن طرق الشبيب جميع الأغراض الشعرية التقليدية من مدح ورثاء وهجاء ونسيب، فإنه تجاوزها في الكثير من قصائده لمعالجة قضايا سياسية واجتماعية استجابة للأحداث التي تتابعت في العشرينيات وما بعدها من القرن العشرين. كان عاطفياً حاد الشعور رقيق الإحساس، منحازاً إلى دعوات التحرر والانفتاح، مستنير الفكر، رافضاً التبعية، متطلعاً إلى المستقبل مجنداً شعره لذلك، كما كان للعمى أثر بارز في شعره وحياته فمال إلى العزلة، وأكثر من الشكوى. توفي الشبيب عام ١٩٦٣، وقد جمع أحمد البشر الرومي شعره وقدم له بعنوان: (ديوان صقر الشبيب)، وهو الديوان الذي أعد الدكتور يعقوب يوسف الغنيم طبعته الثانية، وأضاف إليها وقدّم لها، ونشرتها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بالكويت ٢٠٠٨، والتي اعتمدنا عليها في بحثنا، وسنشير إليه في إحالاتنا باسم الديوان. لعل أبرز الدراسات التي كتبت عن الشبيب هي: شعر صقر الشبيب – دراسة وتحليل: أحمد محمد عبد الله العلي، منشورات ذات السلاسل بالكويت، ١٩٨٦؛ الشعر في الكويت: سليمان الشطي، مكتبة دار العروبة بالكويت ٢٠٠٧، ١٩ – ٢٥؛ الشعر الكويتي الحديث: عواطف خليفة عذبي الصباح، منشورات جامعة الكويت ١٩٧٣؛ ٢٧٣ – ٢٩٨؛ صقر الشبيب وفلسفته في الحياة – دراسة وتحليل: عبد الله زكريا الأنصاري، المطبعة العصرية بالكويت، ١٩٧٥؛ الصورة الفنية في شعر صقر الشبيب: حامد محمد خصيوي المطيري، (أطروحة ماجستير)، جامعة الشرق الأوسط، الأردن ٢٠١٢.

شعر الشبيب على إيقاع التكرار بأنواعه الثلاثة، وهي: تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، كما تجسّده بعض المحسنات البديعية اللفظية، كردّ العجز على الصدر، والجناس والتكرار والتصريع، وغيرها، وتكرار نسق التراكيب النحوية والصيغ الصرفية، والتكرار التراكمي في بنية القصيدة، وكما استند على إيقاع التقابل كما تجسّده بعض المحسنات البديعية المعنوية كالطباق والمقابلة. ولقد استند البحث على النصوص الشعرية الواردة في ديوان الشاعر، وعلى كتب العروض والبلاغة والنقد القديمة والحديثة التي عُنيت ببنية الإيقاع وجماليته الفنية.

تمهيد: مدخل إلى مفهوم الإيقاع وبنيته

مما لا شك فيه أن "مفهوم الإيقاع ينتمي إلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذيوعاً وانتشاراً... والإيقاع في القصيدة هو الذي يميز الشعر عما سواه"[٢]؛ ولذا فقد أولت الدراسات النقدية الحديثة الإيقاع وعلاقته بالوزن في الشعر اهتماماً بالغاً[٣]، وغالباً ما فرّقت بين المصطلحين، فقد ورد في تعريف مصطلح الإيقاع أنه "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[٤]، وأن المقصود به "وحدة النغمة التي تتكرر 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 في النثر"[٥]، وأنه "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشقّ بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه. تقول (عَيْن) وتقول مكانها (بئر)، وأنت في أمن من عثرة الوزن. أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة نفسها، فهو إذن يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الداخل، وهذا من الخارج"[٦]. وهنا يُذكَر أن "الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة، وإنما هي البيت

---

[٢] تحليل النص الشعري: (بنية القصيدة): يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٥، ٧٠ – ٧١.

[٣] ينظر على سبيل المثال المدرسة الشكلية: واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤، ٢٧– ٤٦.

[٤] في الميزان الجديد: محمد مندور، مؤسسة هنداوي بالمملكة المتحدة ٢٠٠٠، ١٩٣.

[٥] النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر ١٩٩٧، ٤٣٥.، وينظر: موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب، ١٩٨٩، ١٦٤.

[٦] الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي بالقاهرة، ١٩٩٢، ٣١٥. وينظر في تعريف الإيقاع: معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦، ٥٧، ومعجم النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، وزارة الثقافة والإعلام ببغداد، ١٩٨٩، ٢٥، ولسانيات اللغة الشعرية (دراسة في شعر بشار بن برد): محمد صالح الضالع، منشورات ذات السلاسل بالكويت، ١٩٩٧، ١٤٦ – ١٤٩.

كله، وليس للتفعيلات وجود مستقل، وهي لا توجد إلا حسب علاقتها بكامل القصيدة"[٧]. ولعل هذا ما حدد مفهوم مصطلح الوزن من أنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[٨]، وأمكن القول: إن التفعيلة في البحر العروضي تلعب دوراً هاماً في إيقاع الشعر العربي، إضافة إلى مكونات إيقاعية أخرى، "فمثلاً فاعلاتن في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت –أي توالي متحرك فساكن، ثم متحركين فساكن، ثم متحرك فساكن – لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين، وحرف المدّ، والحرف الساكن الجامد"[٩]. ويُضاف إلى ذلك أن الإيقاع قد يتوافر في النثر كما هو معلوم بالاعتماد على بعض المحسنات البديعية اللفظية والمعنوية _كما سنرى _ ومن هنا يمكن القول إن البنية الإيقاعية "نظام لغوي شديد التعقيد، ولا يمثل الوزن والقافية _ على أهميتها _ سوى عنصرين في هذا النظام"[١٠]، وإن موسيقا الشعر بتعبير آخر "لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت لآخر، بل تتعدّى ذلك إلى وقع الأصوات، وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين. فالموسيقى خارجية وداخلية، وإن كان العروض يحكم الأولى، فإن الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين"[١١]. ويُذكَر أن مصطلحي الإيقاع والموسيقا كانا معروفين عند العلماء العرب القدماء، وقد ربطوهما بالوزن من جملة ما ربطوهما[١٢]. يقول الجاحظ، وقد ربط بين علم العروض

---

[٧] نظرية الأدب: أوستن وارين، ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢١٩، نقلاً عن: واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد، ٣١.

[٨] النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، ٤٣٦.

[٩] موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، ١٦٥.

[١٠] واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد، ٤٤.

[١١] الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤، ٣٦٢.

[١٢] لعل ما يجدر ذكره أن الإشارة إلى الصلة بين الإيقاع والوزن قديمة فقد وردت عند اليونانيين القدماء الذين كانوا يرون أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات. ينظر: فن الشعر لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، ١٩٥٣، ١٣، وفن الشعر لأرسطو: ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧، ٧٩.

الذي يشكّل جزءاً أساسياً من الإيقاع والموسيقا: "إن وزن الشعر من جنس الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدِّ النفوس، تحدّه الألسنة بحدٍّ مقنع، وقد يُعرف بالهاجس، كما يُعرف بالإحصاء والوزن"[١٣]. ويقول ابن طباطبا: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[١٤]. ويقول ابن فارس: "أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمن بالحروف المسموعة. فلما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، والإيقاع ضرب من الملاهي لم يصلح ذلك لرسول الله (ص)"[١٥]. ويؤكد السجلماسي هذه الصلة بين الإيقاع والوزن مظهراً أهمية القافية في القصيدة العربية أيضاً، بقوله: "إذ كان الشعر هو الكلام المخيل المؤلَّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كلُّ قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاةً هو: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة"[١٦]. ومن هنا قرر أغلب النقاد أن "مكوّن الوزن يقع في بؤرة سيمياء الإيقاع"[١٧]، فهو " نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع"[١٨]، وأن الإيقاع "اسم جنس والوزن نوع

---

[١٣] رسائل الجاحظ: الجاحظ، تح عبد السلام محمد هارون، مطبعة السنة المحمدية بالقاهرة ١٩٦٤، ٢/ ١٦٠ – ١٦٢.

[١٤] عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، منشورات دار الكتب العلمية ببيروت، ٢٠٠٥، ٢١.

[١٥] الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها: ابن فارس، علق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية ببيروت، ١٩٩٧، ٢١٢.

[١٦] المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف بالرباط، ١٩٨٠، ٢١٨.

[١٧] حول علم الإيقاع الشعري – دراسة في مناهج البحث: الخليل الزياني، مجلة عالم الفكر، ع ٣، مج ٤٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، ٢٠١٥، ١٨٩.

[١٨] زمن الشعر: أدونيس، دار الفكر ببيروت، ١٩٨٦، ١٦٤.

منه"[١٩]، فكل وزن إيقاع ولا عكس[٢٠]. ولعل ما يُستخلص مما ذكرناه أن الإيقاع مفهوم شامل يقوم على تعاقب منظم لعناصر متنوعة تتفاعل فيما بينها، مثل أصوات الحروف والمقاطع، والحركات والمد والنبر والتنغيم والتوازي. وبهذا يكون التعاقب على مستويات عدة: صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية ودلالية، وهذا ما تضمنه التعريف الجامع للإيقاع بالقول: "هو الطريقة التي يتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي، وخصوصاً منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبات التركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعوراً بوجود إيقاع..."[٢١]. ولعل هذا التعريف إضافة إلى ما سبق ذكره يحدد المكونات الخارجية للإيقاع من وزن وقافية، والمكونات الداخلية المتعلقة ببنية الكلمة الصوتية، وما يصدر عنها من إيقاع، وما تتميّز به من انسجام حروف وتقارب في المخارج، إضافة إلى تكرار الجرس الصوتي للألفاظ مما تحتويه بعض المحسنات البديعية، ولا سيما اللفظية منها، التي جعلها النقاد العرب القدماء "نوعاً من التقسيم الإيقاعي داخل البيت الشعري"[٢٢]، وإلى ما تقدمه التراكيب النحوية والصيغ الصرفية التي يسودها التوازي من إيقاع ظاهر لا يخفى على أذن المستمع. وعلى الرغم من اعتقادنا أن جميع هذه المكونات الخارجية منها والداخلية تسهم في تشكيل بنية الإيقاع الشعري، وتطبعه بطابع فني جمالي، فإن بحثنا سيقتصر على ضروب منها كما تجسدت في شعر صقر الشبيب، وسنوزّعها على الإيقاع الخارجي القائم على الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي الناتج عن إيقاع التكرار كتكرار الجرس الصوتي للألفاظ، كما تجسده بعض المحسنات

---

[١٩] موسيقى الشعر العربي- مشروع دراسة علمية: شكري عيّاد، دار المعرفة بالقاهرة، ١٩٧٨، هامش ص ٦٣.

[٢٠] المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي: سعد مصلوح، مجلة فصول، ع ٤، مج ٦، سبتمبر ١٩٨٦، ١٨٠.

[٢١] الدلالة: كاترين كيربرات أوريكشيوني

Orecchioni. C. Kerbrat: La connotation, Lyon, 1977, P 64.

نقلاً عن: حول علم الإيقاع الشعري: الخليل الزياني، ١٨٥.

[٢٢] النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، ٤٣٧.

البديعية اللفظية التي عرفتها البلاغة العربية القديمة، وعن تكرار التراكيب النحوية والصيغ الصرفية القائمة على التوازي، مما أطلق عليه مصطلح "محسنات الإيقاع الجملي"[٢٣]، والناتج أيضاً عن إيقاع التقابل كما تجسّده بعض المحسنات البديعية المعنوية، وهي التي أطلق عليها مصطلح "محسنات الإيقاع الدلالي"[٢٤]. ومن ثَمّ سنستبعد منه تنوع الأصوات وما تفرزه حروف الكلمات وجرسها من تناسب من جهة، وما بينها وبين ما يجاورها من الألفاظ، حيث تتعانق الأصوات متلائمة، متوافقة منسجمة في إطار نسيج الكلمة، وتتوافق مع ما يحيط بها من تناغم وإيقاع داخلي دقيق، يشي بجريها، ويضفي على القصيدة وقعاً معيناً، قوة وسمواً، أو ليناً ودعة[٢٥].

المحور الأول: الإيقاع الخارجي

هو "ذلك التوازي الصوتي المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية، إضافة إلى القوافي المطردة أو التي يخضع اطرادها لتنوع منتظم، فالإيقاع الخارجي يشمل الإيقاع الوزني الذي يقابل الإيقاع العددي الزمني في الموسيقى، كما يشمل بعض ظواهر الإيقاع الهارموني القائم على توافق الأصوات، ونقصد بذلك القوافي المطردة أو المتنوعة"[٢٦]. ومن ثم فإن الإيقاع الخارجي يقوم على الوزن والقافية:

١ – الوزن

لا شكّ في أن الوزن يُعَدّ " أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية...شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[٢٧]. لقد بقيت مكانة الوزن بوصفه أداة من أدوات شعرية النص الشعري كبيرة في الدراسات النقدية الحديثة التي تطوّر فيها مفهوم الشعر واقترب من مفهوم

---

[٢٣] ينظر: البديع والتوازي: عبد الواحد حسن الشيخ، مطبعة الإشعاع الفنية بالإسكندرية، ١٩٩٩، ٣٦ – ٤٩.

[٢٤] ينظر: المرجع السابق، ٥٠ – ٥٣.

[٢٥] يُنظر: الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد بدمشق، ١٩٨٩، ٧٢.

[٢٦] الإيقاع في شعر أحمد شوقي – دراسة أسلوبية: حسام محمد إبراهيم أيوب، أطروحة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٨، ٦٦.

[٢٧] العمدة في صناعة الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ٢٠٠٠، ٢١٨، ٢٤٣.

النثر، "وأصبحت شعرية النثر من شعرية الشعر، وشعرية الشعر من شعرية النثر"[٢٨]؛ ذلك أن الشعر لا بد له من الاستعانة بكل الأدوات الشعرية، ويأتي الوزن في مقدمتها، وإهماله يقلل من قيمة الشعر وشاعريته[٢٩]. لقد نظم صقر الشبيب سبعاً وتسعين ومائة قصيدة وقطعة[٣٠]. وقد توزّعت هذه القصائد على البحور الشعرية وفق الآتي:

---

[٢٨] شعرية الإيقاع في شعر عياش يحياوي: عبد المؤمن منصور، أطروحة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ٢٠١٤– ٢٠١٥، ١٣.

[٢٩] يقول جون كوين (JEAN COHEK): "الشعر يمكن أن يستغني عن الوزن، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إن فناً كاملاً ينبغي أن يستخدم كل روافد أدواته، ولأن قصيدة النثر لا تستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر تبدو دائماً كالشعر الأبتر. إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعراً، وينبغي أن ندرسه على أنه كذلك". ينظر: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا): ترجمة أحمد درويش، دار الغريب، بالقاهرة ٢٠٠٠، ١/ ٤.

[٣٠] يندرج فيها ما نظمه الشبيب مما اصطُلح عليه باسم "النتفة" التي يتضمن كل منها بيتين أو ثلاثة، وبلغ عددها عشر نتف، أو باسم "القطعة" التي يتضمن كل منها أربعة أبيات أو خمسة أو ستة، وبلغ عددها أربعاً وعشرين قطعة، أو ما سُمِّي باسم "الخماسية"، وهي قصيدة موزعة عل قطع يضم كل منها خمسة أشطر، بحيث تكون قافية واحدة للشطر الخامس في كل قطعة، وهذه القافية تخالف قافية بقية الأشطر الأربعة الأولى. لقد نظم الشبيب قصيدتين وفق نظام الخماسية، الأولى بعنوان "حكاية غرام"، ٤٧٤_ ٤٧٧ تضمنت ١٨ خماسية، والثانية: بعنوان = = "واشينا كذوب"، ٧٠٣– ٧١٢، وتضمنت ٤٤ خماسية. ويذهب د. حامد المطيري (الصورة الفنية، ٤٦) إلى أن الثانية "ما هي إلا تتمة للقصيدة الأولى". ونرى أنهما قصيدتان مستقلتان كل منهما عن الأخرى، وإن كان موضوعهما واحداً، ونظمتا في بحر عروضي واحد هو الرمل؛ ذلك أن روي قافية الشطر الخامس مختلف في كل منهما، فروي قافيته في الأولى القاف الساكنة، وفي الثانية الباء الساكنة. وبناء على فإن عدد القصائد يبلغ ١٦٣ تتراوح أبياتها بين سبعة أبيات إلى ١٣٩ بيتاً. ولعل ما يجدر ذكره أن قصيدة (فلي في الصبر ما هو أرحب)، وردت في طبعة أحمد البشر الرومي للديوان، ١٢٨، وتضمنت ٢١ بيتاً، وأن قصيدة (لي من الصبر ما هو أرحب) وردت في طبعة يعقوب يوسف الغنيم للديوان، ٦٥١، وتضمنت ٦٢ بيتاً، وهي تُعَدّ تتمة للأولى. ومما يلاحظ أن هناك اختلافاً بسيطاً في رواية بعض الألفاظ بينهما، وأن بيتاً ورد في الأولى لم يرد في الثانية. وعلى الرغم من ذلك فقد قامت إحصائية عدد القصائد التي قمنا بها على أنهما قصيدتان.

الوافر ٦٥ قصيدة = ٩٩، ٣٢%

الطويل ٦٢ قصيدة = ٤٧، ٣١%

الكامل ٢٤ قصيدة = ١٨، ١٢%

البسيط ٢١ قصيدة = ٦٥، ١٠%

الخفيف ١٢ قصيدة = ٠٩، ٦%

الرمل ٩ قصائد = ٤٥، ٤%

المتقارب قصيدتان = ٠١، ١%

الرجز قصيدة واحدة = ٥٠، ٠%

السريع قصيدة واحدة = ٥٠، ٠%

ولعله من الواضح أن اعتماد الشبيب على بحور (الوافر والطويل والكامل والبسيط والخفيف) يأتي في المرتبة الأولى، وهذا ما يتوافق مع تلك الإحصائيات التي بيّنت أن هذه البحور "ظلّت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية"[٣١]، كما أن هذه البحور هي التي نُظمت فيها المعلقات[٣٢]، وهذا ما يدلل على أن الشاعر كان يدور في فلك الشعراء العرب القدماء، وما يتفق مع شعراء المدرسة الإحيائية في بداية النهضة الشعرية الحديثة في الأدب العربي، كما تجسّد عند البارودي وحافظ وشوقي[٣٣]. ويضاف دليل آخر على هذا الدوران أن قصائد الشبيب نظمت في البحور التامة، ولم يستخدم المجزوءات سوى في ثلاث قصائد[٣٤]، اثنتان في مجزوء الرمل، وواحدة في مجزوء

---

[٣١] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، ١٩٥٢، ١٨٩– ١٩٠.

[٣٢] النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، ٤٤١.

[٣٣] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ١٩٧– ١٩٨. لعل ما يجدر ذكره أن "دراسة الوزن الشعري تُعد أقدر على الكشف عن موقف الشعر بين التقليد والتجديد من غيرها من عناصر البناء الفني، وذلك لأنه يخضع في بنيته لمجموعة من الصيغ الصرفية والقوالب اللغوية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأوزان محددة دون غيرها". ينظر: شعرية التفاوت – مدخل لقراءة الشعر العباسي: محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء بالإسكندرية ٢٠١٦، ١١٢.

[٣٤] الديوان، ٢٥٧، ٤٩٨، ٥٩٤.

الكامل، فقد أشار إبراهيم أنيس إلى أن القدماء كانوا " يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات، وأن العناية بالمجزوءات والنظم منها صفة من صفات العصور المتأخرة"[٣٥].

إن كثرة النظم في بحر عروضي معين لا يعني توافقاً تاماً في الإيقاع داخل البيت الشعري، أو بين القصائد. ولنأخذ ثلاثة نماذج من بحرين، الأول كثر النظم فيه، وهو الطويل، والثاني قل النظم فيه، وهو الرمل، وننظر في الأبيات الثلاثة الأولى من كل قصيدة بوصفها نموذجاً:

أولاً: بحر الطويل:

النموذج الأول[٣٦]:

ستبقى على الأحقابِ حُقْباً إلى حُقْبِ	خيـالاً على رغم المنـى وحدةُ العُرْبِ
//٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠/٠	//٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠/٠
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
سليمة سليمة سليمة سليمة	سليمة سليمة سليمة سليمة
وأيُّ أمـورِ النّـاسِ وحَّـد بينـهـم	إذا لم توجِّـدْ بينهم شِدَّةُ الخَطْـبِ
//٠/ //٠/٠/٠ //٠/ //٠//٠	//٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠/٠
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
مقبوضة سليمة مقبوضة مقبوضة	سليمة سليمة سليمة سليمة
ولا خَطْبَ يُبْلي صبرَ كل أخي نُهـًى	كريمٍ ويطوي القلبَ منه على نَـدْبِ
//٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/ //٠//٠	//٠/٠ //٠/٠/٠ //٠/٠ //٠/٠/٠
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
سليمة سليمة مقبوضة مقبوضة	سليمة سليمة سليمة سليمة

[٣٥] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ١٩٠.

[٣٦] الديوان، ١٤٥.

النموذج الثاني[٣٧]:

نهاري وليلي لم أزلْ لكَ ذاكراً ولكنْ جَريضي حالَ دونَ قَريضي
//٠/٠ //٠/٠/٠// //٠ //٠//٠ //٠/٠ //٠/٠/٠// //٠ //٠/٠
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن
سليمة سليمة مقبوضة مقبوضة سليمة سليمة مقبوضة محذوفة
فكمْ مَرّةً حاولتُ نظمَ قصيدةٍ تفيضُ بِقَضٍّ في الهوى وقَضِيضِ
//٠/٠ //٠/٠/٠// //٠ //٠//٠ //٠ //٠/٠/٠// //٠ //٠/٠
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول فعولن
سليمة سليمة مقبوضة مقبوضة مقبوضة سليمة مقبوضة محذوفة
مُذَكِّرَةٍ من عهد وُدِّي سالفاً صَحيحاً على الأيامِ غيرَ مَريضِ
//٠/ //٠/٠/٠// //٠ //٠//٠ //٠/٠ //٠/٠/٠// //٠ //٠/٠
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن
مقبوضة سليمة مقبوضة مقبوضة سليمة سليمة مقبوضة محذوفة

النموذج الثالث[٣٨]:

أرى خيرَ ساعات المَسَرّةِ ساعةً يكون بها حولي صديقٌ أُحادثُهْ
//٠/٠ //٠/٠/٠// //٠ //٠//٠ //٠/ //٠/٠/٠// //٠ //٠//٠
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
سليمة سليمة مقبوضة مقبوضة مقبوضة سليمة سليمة مقبوضة
يَبِيتُ كلانا سِرُّهُ لصديقِهِ بغَيرِ احتشامٍ أو حبِيبٍ أعابثُهْ
//٠/ //٠/٠/٠// //٠ //٠//٠ //٠/٠ //٠/٠/٠// //٠ //٠//٠
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
مقبوضة سليمة مقبوضة مقبوضة سليمة سليمة مقبوضة
وإنْ لم يكن هذا ولا ذاك حاصلاً فَسِفْرٌ جليلُ النَّفْعِ تشفي مباحثُهْ
//٠/٠ //٠/٠/٠// //٠/٠ //٠//٠ //٠/٠ //٠/٠/٠// //٠/٠ //٠//٠

---

[٣٧] الديوان، ٤٥٥. الجريض: الريق يغّص به.

[٣٨] الديوان، ٢٤١.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
سليمة سليمة سليمة مقبوضة سليمة سليمة سليمة مقبوضة

ثانياً: بحر الرمل

النموذج الأول[٣٩]:

بينَ شكري وجمالِ العَـــربِ خَيرُ حِلْفٍ موصِلٍ للأَربِ
٠//٠/٠ ٠///٠/ ٠/// ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠///
فاعلاتن فعلاتن فعِلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
سليمة مخبونة محذوفة مخبونة سليمة سليمة محذوفة مخبونة
أتْبَعــاهُ باتحـــــادٍ صـارفٍ مثلَ ما نهوى صروفَ النُّوَبِ
٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠///
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
سليمة سليمة محذوفة سليمة سليمة محذوفة مخبونة
اتحــادٌ سَرَّ جِــداً كـلَّ مَـن قد نَماهم يعرُبُ الحُرُّ أبي
٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠///
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
سليمة سليمة محذوفة سليمة سليمة محذوفة مخبونة

النموذج الثاني[٤٠]:

أَملـي في العيشِ قد كان قليلْ فشفاهُ نجلُ شَملانَ النَّبِيلْ
٠///٠ ٠//٠/٠ ٠٠/// ٠///٠/ ٠//٠/٠ ٠٠//٠
فعلاتن فاعلاتن فعِلان فعلاتن فاعلاتن فاعلان
مخبونة سليمة مقصورة مخبونة مخبونة سليمة مقصورة
ذو الحجـا أعني أبا القاسمِ مَن قلتُ فيه صادقاً نعمَ الخلِيلْ

---

[٣٩] الديوان، ١٦٧.

[٤٠] الديوان، ٦٩١.

/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ ٠/// /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠٠
فاعلاتن فاعلاتن فعِلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
سليمة سليمة محذوفة مخبونة سليمة سليمة مقصورة
اسمه وفْقَ مسمّاهُ أتى وتَوافِي ذَيْنِ في الناسِ قليلْ
/٠/٠//٠ ///٠/٠ /٠//٠ ///٠/٠ /٠/٠//٠ ///٠٠
فاعلاتن فعلاتن فاعلن فعلاتن فاعلاتن فعِلان
سليمة مخبونة محذوفة مخبونة سليمة مقصورة مخبونة

النموذج الثالث[٤١]:

أَمعَنَتْ في النَّفْرِ عني ظبيةٌ كانَ بالأَمسِ لها حِجري كناسْ
/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠/٠ /٠//٠٠
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعِلاتن فاعلان
سليمة سليمة محذوفة سليمة مخبونة مقصورة
فاعتراني ما ترى من جِنَّةٍ هل لمجنون الهوى تعرفُ آسْ
/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠٠
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعِلان
سليمة سليمة محذوفة سليمة سليمة مقصورة مخبونة
إنَّني في حَاجةٍ مذْ نَفَرتْ لطبيبٍ حاذقٍ طَبٍّ مُواس
/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ ///٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠٠
فاعلاتن فاعلاتن فعِلن فعلاتن فاعلاتن فاعلان
سليمة سليمة محذوفة مخبونة مخبونة سليمة مقصورة

ولعله من الواضح أن بعض أنواع الزحافات والعلل لحقت بالكثير من التفعيلات في النماذج السابقة التي أوردناها، فالزّحاف "تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل، كأن يحذف مطلقاً، أو يسكن إذا كان متحركاً، وهو يقع في جميع تفعيلات البيت: عروضاً وضرباً وحشواً"[٤٢]. وأما العلّة فهي "تغيير يطرأ على الأسباب

---

[٤١] الديوان، ٤١٨.

[٤٢] موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، ١٢١.

والأوتاد معاً، إذا كانت هذه الأسباب أو الأوتاد في آخر التفعيلة. ولا يلحق إلا الأعاريض والأضرب"[٤٣]. فقد لحق القبض _ وهو حذف الخامس الساكن _ بعض تفعيلات حشو نماذج البحر الطويل وأضربه، فأصبحت (فعولن) (فعول)، كما أصبحت (مفاعيلن) (مفاعلن). أما أضرب نماذجه فقد جاء ضرب النموذج الأول سليماً (مفاعيلن)، ولحق ضرب النموذج الثاني الحذف، وهو إسقاط سبب خفيف، فأصبحت (مفاعيلن) (فعولن)، كما لحق ضرب النموذج الثالث القبض فأصبحت (مفاعيلن) (مفاعلن). أما حشو نماذج بحر الرمل فقد لحق بعضها الخبن، وهو حذف الثاني الساكن من الجزء، فأصبحت (فاعلاتن) (فعلاتن). أما أعاريض نماذجه التي لا ترد إلا محذوفة (فاعلن) فقد لحق بعضها الخبن أيضاً فأصبحت (فعِلن)، كما أن الخبن لحق بعض أضرب هذه النماذج، فأصبحت (فاعلن) (فعِلن)، وكما أن القصر _وهو إسقاط ثاني السبب الخفيف وتسكين أوله، مثل (فاعلاتن) التي تنقل إلى (فاعلان) _ لحق بعض أضرب هذه النماذج، إضافة إلى اجتماع الخبن والقصر في بعض الضروب فأصبحت (فاعلاتن) (فعلان). ولا شك في أن هذه الزحافات والعلل في التفعيلات تحدث تنوعاً في الإيقاع وكسر رتابة الوزن، لأن النفس "جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوّع فيه"[٤٤]. ومن هنا كان إلحاق تغييرات خفيفة لا يؤثر في إيقاعها "إذ يظل البحر مقبولاً في السمع، غير ناب عن الذوق، في الأعم الأغلب، بل إن بعض هذه التغييرات مستحسن ومطلوب"[٤٥].

---

[٤٣] المرجع السابق، ١٢٣.

[٤٤] منهاج البلغاء وسراج الأدباء: صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي ببيروت، ١٩٨٦، ٢٤٥.

[٤٥] موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، ١٢٠.

٢ – القافية

تعني القافية – لغةً – مؤخر العنق كالقفا[٤٦]، وأما في الشعر فهي كما قال الخليل: " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله، فالقافية على هذا المذهب– وهو – الصحيح تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[٤٧]. ويُذكر أن مذهب الخليل هو الذي عوّل عليه الدارسون إلى يومنا هذا. وبناء عليه فإن منطقة القافية تشمل "آخر ساكنين وما بينهما، والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول"[٤٨].

وتُعَد القافية "ظاهرة من الظواهر الإيقاعية"[٤٩]، وهي ذات أهمية كبرى بوصفها الركن الثاني بعد الوزن في الإيقاع الخارجي للشعر، وهي كما ذكرنا شريكة الوزن في الاختصاص به، كونها "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى بالوزن"[٥٠]. ومن هنا تكتسب القافية "قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة. فكلماتها – في الشعر الجيد – ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت، بل يكون معنى البيت

---

[٤٦] لسان العرب: ابن منظور، دار صادر ببيروت، ب. ت. (قفا).

[٤٧] العمدة: ابن رشيق، ٢٤٣. ويرى الأخفش أن: "القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام". ينظر: لسان العرب: ابن منظور، (قفا).

[٤٨] نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٩٣، ٨٢.

[٤٩] تحليل النص الشعري: يوري لوتمان، ٩١.

[٥٠] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ٢٤٤.

مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها"[٥١].

لقد كان الشبيب ميالاً للقافية المطلقة، فقد نظم عليها ١٧٩ قصيدة (٨٦، ٩٠%) دون المقيدة التي نظم عليها ١٨ قصيدة (١٣، ٩%)، ولعل السر في هذا الميل أن "هذه القوافي أي المطلقة يمتد بها صوت الشاعر وينساب، فكيف إذا كان إلى جانبها ردف، وهو حرف مدّ أو حرف لين يسبق الروي مباشرة، فيزداد بوجوده صوت القافية وضوحاً وعلواً"[٥٢]. ولعل هذه الإحصائية للقوافي في قصائد الشبيب لدليل آخر على أنه كان يدور في فلك الشعراء العرب القدماء، وما يتفق مع شعراء المدرسة الإحيائية في بداية النهضة الشعرية الحديثة في الأدب العربي، فقد وصل إبراهيم أنيس إلى أن نوع القافية المقيدة "قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز ١٠%، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين"[٥٣].

ويُعدّ الروي أبرز حروف القافية، وهو "الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسَب إليه، فيقال: قصيدة همزية، إذا كان رويها الهمزة كهمزية البوصيري، كما يقال سينية البحتري، ولامية العرب، ويُجمع الروي على رويّات"[٥٤]، كما يعَدّ "صلب القافية وركيزتها إلى الحد الذي أطلق عليه في بعض التصورات القافية"[٥٥]. ويضاف إلى ذلك أن هذا الروي "ولّد القيمة الإيقاعية للقافية ككل، حتى غدت تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل

---

[٥١] النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، ٤٤٢ – ٤٤٣.

[٥٢] عبد المحسن الرشيد – الشاعر والشاعرية: سالم عباس خدادة، منشورات رابطة الأدباء في الكويت، ٢٠٠١، ٦٨.

[٥٣] موسيقى الشعر، ٢٥٨.

[٥٤] موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، ١٣٩.

[٥٥] القافية تاج الإيقاع الشعري: أحمد كشك، القاهرة ١٩٨٣، ٤٦، نقلاً عن: المستدرك في شعر بني عامر (من الجاهلية حتى آخر العصر الأموي ١٢ هـ)، جمع وتحقيق ودراسة عبد الرحمن محمد الوصيفي، إصدار نادي المدينة المنورة الأدبي، رقم ٨٧، ٢٩٥ – ٢٩٦.

قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل، تُفسَّر من خلاله وتُفسره، فهما وجهان لعملة واحدة"[٥٦].

لقد نظم الشبيب قصائده جميعها على نظام القافية ذات الروي الواحد[٥٧] الذي توزّع على النحو الآتي:

الراء ٤١ قصيدة = ٨١، ٢١%

الباء ٣٥ قصيدة = ٧٦، ١٧%

الميم ٢١ قصيدة = ٦٥، ١٠%

الدال ٢٠ قصيدة = ١٥، ١٠%

اللام ١٦ قصيدة = ١٢، ٨%

الهمزة والسين، لكل حرف ١١ قصيدة = ٥٨، ٥%

النون ١٠ قصائد = ٠٧، ٥%

التاء ٧ قصائد = ٥٥، ٣%

العين ٥ قصائد = ٥٣، ٢%

الفاء والقاف، لكل حرف ٤ قصائد = ٠٣، ٢%

الثاء والصاد والواو، لكل حرف قصيدتان = ٠١، ١%

الألف المقصورة والحاء والزاي والشين والضاد والياء، لكل حرف قصيدة واحدة = ٥٠٧، ٠%.

ولا شك في أن هذه الإحصائية تظهر شيوع خمسة حروف هي (الراء والباء والميم والدال واللام) بوصفها روياً، وهي التي انتظمت فيها ١٣٣ قصيدة، وبما يعادل ٥١، ٦٧% من مجموع قصائد الشبيب، وهذه الحروف هي نفسها التي كثر شيوعها في

---

[٥٦] المرجع السابق، ٧.

[٥٧] يجدر ذكره أننا سننظر إلى القصيدة الخماسية بوصفها تنتمي إلى نظام القافية ذات الروي الموحد بناء على روي الشطر الخامس فيها، وهو الروي الذي يكرره الشبيب في كل خماسية، بينما لم ننظر إلى روي الأشطر الأربعة الأولى، وهو الذي كان ينوّعه بين القطع الخماسية، وقد يتكرر هذا الروي.

الشعر العربي حسب إحصائية إبراهيم أنيس[٥٨]. إن شيوع حرف من هذه الحروف بوصفه روياً لا يعني توافقاً في صوت القافية، وهذا ما يتضح في حرف الباء مثلاً، وهو الحرف الذي جاءت ٣٥ قصيدة عليه، فقد انتظمت في ستة بحور، هي: الوافر والطويل والكامل والبسيط والرمل والرجز. وهذا نموذج واحد لمطلع قصيدة لكل منها[٥٩]:

١ _ الوافر:

عليك أثرتُ ريحــاً من عتــابـي لتمـري منكَ أخلافَ السَّحابِ

فالقافية مطلقة مردوفة موصولة بحرف لين، ورويها متواتر.

٢ – الطويل:

أراك لحبل الوصلِ أصبحتَ قاطعـاً بلا موجبٍ يدعو إلى القطع أو سَبَبْ

فالقافية مقيدة مجردة، ورويها متدارك.

٣ – الكامل:

قالوا سقامُكَ كاد يذهبُ أو ذَهَبْ فشعرتُ باستخذاء ما بي من وَصَبْ

فالقافية مقيدة مجردة، ورويها متدارك.

٤ _ البسيط:

دَعوا العواطِفَ لا تقفوا لها أثـراً واقفوا عقولَكُمُ سَلْباً وإيجابـا

فالقافية مطلقة مردوفة موصولة بحرف مدّ، ورويها متواتر.

---

[٥٨] ينظر: موسيقى الشعر، ٢٤٦، حيث قسم الحروف في مجيئها روياً أربعة أقسام، هي: كثيرة الشيوع (ر، ل، م، ن، ب، د)، والمتوسطة (ت، س، ق، ك، ء، ع، ح، ف، ي، ج)، والقليلة (ض، ط هـ)، والنادرة (ذ، ث، غ، خ، ش، ص، ز، ط، و).

[٥٩] الديوان على التوالي، ١٨٧؛ ١١٧؛ ١١٩؛ ٦١٤؛ ١٦٧؛ ٢١٦. يُذْكّر أنه في حالة إيراد أبيات شعرية من قصائد متعددة – بوصفها شاهداً على فكرة واحدة – سيتم ترقيمها في المتن، ومن ثم الإحالة إلى رقم صفحة الديوان ورقم الأبيات فيها، وذلك ما عدا مطلع القصيدة، أو إن كان الشاهد بيتاً واحداً أو أكثر من قصيدة واحدة، ففي هذه الحالة سيُحال إلى رقم صفحة الديوان ورقم البيت أو الأبيات في هذه الصفحة. وإن أحلنا إلى رقم صفحة الديوان فقط فسنذكر أرقام الأبيات في المتن حسب تسلسها في هذه القصيدة.

٥ _ الرمل:

بينَ شكري وجمالِ العَـــربِ خَيـرُ حِلْـفٍ مـوصِــلٍ لـلأَرَبِ

فالقافية مطلقة وهي موصولة بلين، ومجردة من الردف والتأسيس، ورويها متراكب.

٦ _ الرجز:

ما زلتُ أشكو من زماني نُـوَبا تُغادر الطفلَ الرضيعَ أشيبَـا

فالقافية مطلقة موصولة بحرف مدّ، ورويها متدارك.

ولعله من الواضح أن هذه القصائد التي اشتركت في روي واحد هو الباء نُظمت في ستة بحور كما ذكرنا، وتوزعت قوافيها بين المطلقة (٤ قصائد) والمقيدة المجردة (قصيدتان). وقد احتوت بعض القوافي على حرف الوصل بحرف المد (أشيبا، إيجابا)، وبحرف الياء الناتجة عن إشباع الكسرة (السحابِ، للأربِ)، واعتمد بعضها على الردف (السحاب، إيجابا)، كما أن القافية انقسمت وفق الحركات بين الساكنين الأخيرين _حسب تعريف الخليل للقافية _ إلى أربعة أقسام، فالقوافي (أو سببْ، منْ وصَبْ، أشْيبا) من المتدارك، و(إيجابا، السحاب) من المتواتر، و(للأَرَبِ) من المتراكب. وبناء على ذلك يمكن القول: إن هناك تنوعاً في إيقاع هذه القوافي، وإن اشتركت بروي واحد هو الباء، وذلك بسبب تنوّع حروف هذه القوافي (الوصل والردف)، وحدودها المتنوعة (المتدارك والمتواتر والمتراكب)، وصورها بين المطلقة والمقيدة، إضافة إلى تنوع البحور الشعرية.

المحور الثاني: الإيقاع الداخلي

هو إيقاع تفرزه ظواهر إيقاعية ناتجة عن توازيات حرة لا تخضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن، أو التكرار المطرد للأصوات[٦٠]. وتشكّل هذه الظواهر الإيقاعية موسيقا داخلية[٦١] تقوم على أساس التكرار بأنواعه، مما يمكن تسميته بإيقاع التكرار، وعلى أساس التقابل، مما يمكن تسميته إيقاع التقابل:

الأول: إيقاع التكرار

التكرار يعني – لغة – الرجوع والعودة، فقد ورد في لسان العرب[٦٢]: "الكَرّ: مصدر كرَّ عليه يكرُّ كرّاً وكُروراً وتكراراً: عطف. وكرّ عنه: رجع، وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. والكرَّة: المرّة، والجمع الكرّات... والكرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار"، وهذا ما يتوافق مع التعريف الاصطلاحي من أنه "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني"[٦٣]. لقد أبرزت الدراسات النقدية أهمية التكرار بوصفه وسيلة أسلوبية جمالية في النص الشعري وهذا يعود لأمرين، الأول يتعلق بما يحدثه من إيقاع، ذلك أن "التكرار أساس الإيقاع"[٦٤]، ولذا "ينظر إليه من أقدم العصور باعتباره أحد المعالم الأساسية للشعر"[٦٥]، والثاني يتعلق بكشفه عن الحالة النفسية لمبدعه؛ ذلك أنه "كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة

---

[٦٠] ينظر: الإيقاع في شعر أحمد شوقي: حسام محمد إبراهيم أيوب، ٨٨.

[٦١] يصف شوقي ضيف هذه الموسيقا بأنها "خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تواؤم في الحروف والحركات... وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء". ينظر: النقد الأدبي، دار المعارف بالقاهرة، ط ٩، ٩٧.

[٦٢] ابن منظور، (كر).

[٦٣] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ١٩٨٤، ١١٧ – ١١٨.

[٦٤] المرجع السابق، ١٧٧.

[٦٥] تحليل النص الشعري: يوري لوتمان، ٧٣.

منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة"[٦٦]. ومن هنا يمكن القول: إن التكرار اكتسب هذه الأهمية لأنه "جمع بين وظيفتين: جمالية ونفعية، وذلك باستغلال فضاء القصيدة شكلاً ومعنى وتوزيعاً. فأما التوزيع فيقوم على النظام والتناسق في هندسة القصيدة وتوزيع حروفها، وإذا ارتبط ذلك بالمعنى كان زيادة فيه. أما من حيث الشكل فتغدو القصيدة ذات وظيفة وقيمة جمالية"[٦٧].

وهذا التكرار يتوزع في شعر الشبيب على أنواع ثلاثة، هي: تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وتكرار نسق التراكيب النحوية والصيغ الصرفية، والتكرار التراكمي في بنية القصيدة:

النوع الأول: تكرار الجرس الصوتي للألفاظ

يعتمد إيقاع هذا النوع على تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وما يسود من انسجام وتوافق في حروفها وحركاتها، وهو ما يعطي النص – إضافة إلى التعبير عما بداخل الشاعر – طابعاً جمالياً "ألا وهو التنغيم الصوتي والموسيقي الذي يولّد إيقاعاً متناغماً ناتجاً عن هذه الصياغة الفنية التي استطاع أن يصل إليها بحسّه الفني المرهف"[٦٨]، وهذا ما تجسّده في الدرجة الأولى بعض المحسنات البديعية اللفظية التي عرفتها البلاغة العربية القديمة، ذلك أن "فن البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفنناً في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه. فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها. ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعاً أمر واحد: وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع. ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها

---

[٦٦] تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، ٢٠٠٥، ٣٩.

[٦٧] البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر: عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ١٩٧ – ١٩٨.

[٦٨] البديع والتوازي، عبد الواحد الشيخ، ٣٦.

المهارة والمقدرة الفنية"[٦٩]. ولعلّ أبرز هذه المحسنات البديعية اللفظية التي وردت في شعر صقر الشبيب: رد العجز على الصدر، والجناس، والتكرار، والمجاورة، والتذييل، والترديد، والترصيع، والتقسيم، والتصريع.

١ – ردّ العجز على الصدر:

هو "أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين، أو المتجانستين، أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والآخر قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت، وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه"[٧٠]. ولا شك في أن جرس الحروف في حشو الأبيات، وهو الذي يتكرر في القافية بوصفها الفاصلة الموسيقية الختامية له يسترعي انتباه المتلقين، فهو يقع في آذانهم موقعاً حسناً مألوفاً، سواء أكان هذا التكرار للجرس تاماً أو شبه تام. فهو بهذا يوفّر تنغيما صوتياً، أو ما سمّي بالإيقاع الجملي لأنه "قائم على مهمة تقسيم الجمل في البيت أو القصيدة بأكملها، ثم ملاحظة التوازن بينها في المقام وملاحظة التناغم الموسيقي الناتج عن التوافق الصوتي المنبعث من هذا التقسيم"[٧١]، ويضاف إلى ذلك أمران أولهما تأكيد المعنى وتقويته وتقريره، وثانيهما دلالة أول الكلام على آخره، وارتباط آخره بأوله[٧٢]. ويُسمّى هذا المحسن البديعي بالتصدير[٧٣] أيضاً، وقد ورد في

---

[٦٩] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ٤٢ – ٤٣.

[٧٠] مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ببيروت، ١٩٨٧، ٤٣٠– ٤٣١. وينظر: كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، تح محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، ١٩٥٢، ٣٨٥ – ٣٨٨.

[٧١] البديع والتوازي: عبد الواحد الشيخ، ٤٥.

[٧٢] علم البديع: بسيوني عبد الفتاح، مطبعة الساعة بالقاهرة، ١٩٨٧، ١٨٥.

[٧٣] يسمي أسامة بن منقذ هذا النوع: التصدير أو الترديد، بقوله: "اعلم أن الترديد هو ردّ أعجاز البيوت على صدورها، أو ترد كلمة من النصف الأول في النصف الثاني". ينظر: البديع في نقد الشعر: تح أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مكتبة مصطفى البابي بمصر ب. ت، ٥١. ولكن ابن معصوم المدني يرى أن مصطلح ردّ العجز على الصدر أولى، لأنه مطابق لمسماه، وخير الأسماء ما طابق المسمى. ينظر كتابه: أنوار الربيع في أنواع البديع، حققه وترجم لشعرائه شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان بالنجف الأشرف، ١٩٦٨، ٩٤/٣، ويُذكر أن من أضاف نمطاً خامساً وهو حشو عجز البيت قسّم الملحقين بالتجانس قسمين الأول يجمعهما الاشتقاق، والثاني شبه الاشتقاق.

شعر الشبيب بكثرة، بحيث بلغ حوالي أربعمائة مرة في شعره، وتوزع على مواضعه الخمسة، وهي:

الموضع الأول: تصدير صدر المصراع الأول مع مقطع الشطر الثاني، كقوله[٧٤]:

١ بـلاءُ حياتنا يكفي فما لـي أرى المؤذيـن زادوهـا بـــلاء
٢ صَفَّدَتْني يـدا قُصـوريَ عنـــهُ فأنـا عنـهُ منهُمـا فـي صِفـــادِ

فقد استند التصدير على تكرار تام (بلاء) وغير تام (صفدتني/ صفاد). وقد يقوم تصدير صدر المصراع الأول مع مقطع الشطر الثاني على تركيب نحوياً أو أكثر من كلمة مما يعني مزيداً من تكرار الإيقاع، كقوله[٧٥]:

١ كمْ مكثـرٍ لَحِـزٍ أودى وثروتُـهُ كانت لأعدائه كمْ مكثـرٍ لَحِـزٍ
٢ أرضى وأغضَبَ تصريحُ المقال كما تقضي الصراحـةُ إرضـاءً وإغضابا
٣ وقطَّبَ مُزْوَرّاً كمـا شـاَء غَيْظُـهُ وقـالَ ولـم يبرحْ يُقَطِّـبُ مُزْوَرّا
٤ الحُسْنُ والإحسانُ فيكِ تكامـلا والحـرُّ عبدُ الحسنِ والإحســانِ

فقد استند التصدير على تكرار تام (كم مكثر لحز، مزوراً، الحسن والإحسان)، وغير تام (أرضى وأغضب/ إرضاء وإغضابا، قطّب/ يقطّب). وهذا ما جعل الإيقاع عالياً؛ "ذلك أن التكرار في التصدير متصل بالقافية التي يتكرر صوتها في آخر كل بيت، فكيف إذا جاء ما يزيد هذا الصوت قوة من خلال تكرار أخر يحققه هذا الفن"[٧٦]. وقد يُضاف إلى تصدير صدر المصراع الأول مع مقطع الشطر الثاني تكرار كلمة بصيغتين صرفيتين مختلفتين في كل من شطري البيت، كقوله[٧٧]:

١ وفضلُ حياة المرءِ ما كان نافعاً ومَحْيـا الأُلـى لا ينفعون فُضولُ
٢ غُلِبْتُ على نُطقي أمامَ وَداعهـا ومَن شَهِدَ الهولَ الوَداعيَّ يُغلَبُ

---

[٧٤] الديوان، ٩٣/ ٣، ٢٨٣/ ٥. صفدتني: أوثقتني وقيدتني. والصفاد ما يوثق به ويقيد.

[٧٥] الديوان، ٢/٤١٧، ٢٢٦/ ١، ٤٠٨/ ٢، ٥٧١/ ٧. اللحز: البخيل الشحيح. ازورّ: انحرف. والمزور: المنحرف. الفضول: الزيادة.

[٧٦] عبد المحسن الرشيد: سالم عباس، ٧٠.

[٧٧] الديوان، ٤٨٩/ ٧، ٦٠٦/ ١٠.

فقد كرر (نافعاً/ ينفعون، وداعها/الوداعي)، إضافة إلى التصدير بين ألفاظ مكررة تكراراً شبه تام (فضل/ فضول، غلبت/ يغلب).

الموضع الثاني: تصدير لفظ في حشو المصراع الأول مع مقطع الشطر الثاني، كقوله[٧٨]:

١ فبالنور يستجلي البصيرُ طريقَه وبالصَّمتِ مكفوفُ البريّة يستجلي
٢ ومَـن لـم يـؤدِّبْـهُ نُهـاهُ ودهـرُهُ فليـس لـه حتّى المماتِ مؤدِّبُ

فقد استند التصدير على تكرار تام (يستجلي) وشبه تام (يؤدبه/ مؤدب). وقد يقوم تصدير حشو المصرع مع مقطع الشطر الثاني على تركيب نحوي، أو كلمتين، كقوله[٧٩]:

١ وكمْ مسّكم كربٌ فكادَ يُميتُكُمْ ولولا فُشُوُّ الجهلِ ما مسّكمْ كَرْبُ
٢ فعهدي به للحمدِ والأجْرِ صابياً وما خيرُ من لم يُصْبِهِ الحمدُ والأجرُ
٣ يستقيم الغصنُ النضيرُ إذا ما قَوّموه والطفلُ غصنٌ نَضيرُ

فقد قام التصدير على تركيب نحوي من الفعل والفاعل (مسكم كرب) في النموذج الأول، وعلى كلمتي (الحمد والأجر/ الغصن النضير) في النموذجين الثاني والثالث. كما أنه يُضاف إلى هذا النوع من التصدير تكرار كلمة بصيغة واحدة أو بصيغتين مختلفتين، سواء أكان هذا التكرار في شطر واحد من البيت أم في شطريه، كقوله[٨٠]:

١ دَعَتْني حاجاتي إلى مَدْحِ معشرٍ فجئت إليهم طوعَ حاجيَ أمدحُ
٢ فَلِمْ نُطري الجدودَ على عُلاهم ولـمْ نفعلْ كمـا فعلَ الجُـدودُ

فالتصدير قام على تكرار شبه تام (أمدح/ مدح) في النموذج الأول، وتكرار تام (الجدود) في النموذج الثاني، إضافة إلى تكرار كلمة واحدة في شطري الأول

---

[٧٨] الديوان، ٤٩٣/ ٥، ٦١٠/ ٩.

[٧٩] الديوان، ١٢٥/٤؛ ٣٢٢/ ٥، ٣٤٣/ ١٢.

[٨٠] الديون، ٢٤٧/ ١، ٢٦٠/١. وينظر: ٣٣٦/٢، ٤٠٧/ ٨، ٤١٤/ ٨، ٤٢٦/، ٤٦٢/ ١، ٤، ٤٩٦/ ٤، ٥٠٩/ ١٠، ٥١٣/ ٢، ٥١٨/ ٢، ٥٣٩/ ٣، ٥٧٤/ ٩، ٥٩٣/ ١.

(حاجاتي/ حاجي) وفي عجز الثاني (نفعل/ فعل). وقد تتكرر كلمتان في كل من شطري البيت إضافة إلى هذا النوع من التصدير، كقوله[٨١]:

إذا بالعصا استِرشادي اختَلَّ لم أكن لألفيَ إرشادَ العصا غيرَ مختَلِّ

فقد كرر (استرشادي، إرشاد/ العصا، العصا)، إضافة إلى التصدير بين (اختل/ مختل).

الموضع الثالث: تصدير مقطع الشطر الأول مع مقطع الشطر الثاني، كقوله[٨٢]:

١ فذاكَ الذي لو لم يغيّبِه قبرُهُ لما عدت من بؤسي أحِنُّ إلى قبري

٢ إذا لم يَرْفُدِ البؤساءَ مُثْرٍ فلا أبقى لديه اللهُ ثَرْوَه

فالتصدير قام على تكرار شبه تام في النموذجين (قبره/ قبري، مثر/ ثروه). وقد يرد تصدير مقطع المصراع إضافة إلى حشوه مع مقطع الشطر الثاني، كقوله[٨٣]:

أخالدُ ما هذا اقترافٌ قرفتهُ وإن عدَّها غيري من القَرَفاتِ

فقد استند التصدير على (اقتراف قرفته/ القرفات). وهذا النوع من التصدير قد يقوم على تصدير كلمتين متتاليتين، كقوله[٨٤]:

١ كأنّي بينكم ذئبٌ خبيثٌ وكلٌّ يكرهُ الذِّئبَ الخَبيثا

٢ فإن كان عِيّي عند زينبَ معجِبٌ فإنَّ بكائي عند زينبَ أعجَبُ

فقد استند التصدير على تكرار تام للكلمتين (ذئب خبيث) في النموذج الأول، وتضمن النموذج الثاني تكراراً تاماً وشبه تام (زينب معجِبٌ/ زينب أعجَبُ). وكما يُضاف إلى هذا النوع من التصدير تكرار كلمة بعينها أو بصيغتين صرفيتين مختلفتين في شطر واحد من البيت أو في كل منهما، كقوله[٨٥]:

١ إن ترضَ عني فكَسْرُ القلب منجبِرٌ أو لا فكَسْرُ فؤادي غيرُ منجبِرِ

٢ ولستُ أقولُ هذا القولَ فخراً فلم أخْلَقْ مُحبّاً للفخارِ

---

[٨١] الديوان، ٥/٤٩٥. وينظر: ٤٢٦/ ٩، ٥١٧/ ١٠، ٥٢٣/ ٧.

[٨٢] الديوان، ٦٨/ ٢، ٧٠٢/ ١.

[٨٣] الديوان، ١/٦٥٩.

[٨٤] الديوان، ٣/٢٤٥، ٦٠٦/ ١٢.

[٨٥] الديوان، ٦٧٨/ ٣، ٣٩١/ ١٠، ٢/٤٩٧.

٣ ولا تخشَ إخلافَ الوعودِ ومَطلَها فلستُ بذي خُلْفٍ لهنَّ ولا مَطْلِ

فقد قام التصدير على تكرار تام في النموذجين الأول والثالث (منجبر/ مطل) وشبه تام في النموذج الثاني (فخراً/ الفخار)، إضافة إلى تكرار كلمة (كسر) التام في شطري النموذج الأول، والتكرار شبه التام (أقول/ القول) في صدر النموذج الثاني، و(إخلاف/ خُلف) في شطري النموذج الثالث. وقد تتكرر كلمتان لكل منهما صيغة صرفية مختلفة، إضافة إلى هذا النوع من التصدير، كقوله[٨٦]:

فقُمْ في مَحْوِ عاداتٍ ثِقالٍ فمثلكَ من مَحا العادَ الثَّقيلا

فقد ورد تكرار شبه تام في شطري البيت (محو/ محا، عادات/ العاد) إضافة إلى التصدير بين (ثقال/ الثقيلا).

الموضع الرابع: تصدير مطلع الشطر الثاني مع مقطعه، كقوله[٨٧]:

١ فإلى الوحدة الحميدةِ عُقْبَى نادِ يا مُصلحَ العروبةِ نادِ

٢ ولكن إذا ما اللهُ أعمى من الفتى بصيرتَه لم تُجْدِهِ حِدَّةُ البَصرِ

فالتصدير استند إلى تكرار تام لكلمة (ناد) في النموذج الأول، وشبه تام (بصيرته/ البصر) في النموذج الثاني. وقد يزيد الشبيب على مثل هذا النوع من التصدير تكرار كلمة بصيغتين صرفيتين مختلفتين في شطر واحد أو في شطري البيت، كقوله[٨٨]:

١ لحَباها التكبيرَ غيرَ مُحابِ وتفادَى التصغيرَ كلَّ التَّفادي

٢ فمملولُ اللقاء يُمَلُّ قولاً ويعكِسُ حَظُّهُ حُسناهُ عكسا

٣ ونُصْحُك مثلُ الشمس لكنْ جَهالتي غمامٌ وقد يُخفي الشموسَ غَمامُ

فقد كرر (حباها، محاب/ مملول، يمل) في صدر كل من النموذج الأول والثاني، كما كرر (الشمس، الشموس) في شطري النموذج الثالث، إضافة إلى التصدير بين (تفادى/ التفادي، يعكس/ عكسا، غمام/ غمام) على التوالي.

---

[٨٦] الديوان، ٥٢٣/ ٧.

[٨٧] الديوان، ٢٨٦/ ١٠، ٣١١/ ٥.

[٨٨] الديوان، ٢٩٢/٧، ٤٤٤/١٢، ٦٩٥/ ٨. وينظر: ٣٩٧/١، ٤٦٨/ ٧، ٤٧٣/ ١، ٦٧٤/ ٦.

الموضع الخامس: تصدير حشو الشطر الثاني مع مقطعه، كقوله[٨٩]:

١ وكم لقَطَتْ أُذنايَ لألاءَ لفظِـهِ فأهدَتْـهُ نحو الصَّدْرِ فانشرحَ الصَّدْرُ

٢ فكم مَرَّةً حاولتُ نظمَ قصيدةٍ تفيضُ بِقَضٍّ في الهوى وقَضِيـــضِ

فالتصدير قائم على تكرار تام لكلمة (الصدر) في النموذج الأول وتكرار شبه تام بين كلمتي (قَضّ/ قضيض) في النموذج الثاني. وقد يُضاف إلى هذا النوع تكرار كلمة في أحد شطري البيت الشعري، أو في شطريه، كقوله[٩٠]:

١ يا ليتَ غائبَ مصرَ عنّا لم يَغِبْ أو ليت حاضرَها لنا لم يَحْضُرِ

٢ فلو بالـدُّرِّ لا بالشعـــرِ وافَى يُعاتبُ دِيسَ ذاكَ الـدُّرُّ دَوْســا

فقد كرر كلمة بصيغتين صرفيتين مختلفتين (غائب/ يغب) في صدر النموذج الأول إضافة التصدير (حاضرها/ يحضر)، كما كرر كلمة (الدر) في شطري النموذج الثاني، إضافة إلى التصدير القائم على (ديس/ دوسا). ولعله أصبح واضحاً العناية الكبرى بظاهرة التصدير عند الشبيب الذي طرق مواضعه الخمسة بكثرة، إضافة إلى أنه يجمع أحياناً موضعين منها في بيت شعري واحد، ومن ذلك تصدير حشو المصراع الأول إضافة إلى حشو الشطر الثاني ومقطعه، كقوله[٩١]:

فيا قاصدي بالخُبْثِ ما أنا بالذي يُخابِثُ فاقْصِدْ في الورى من تُخابِثُهْ

فقد استند التصدير على كلمتي (الخبث) في حشو المصراع الأول و(يُخابِثُ/ تُخابِثُهْ) في مطلع الشطر الثاني ومقطعه، إضافة إلى تكرار (فيا قاصدي/ فاقْصِدْ).

٢ _ الجناس:

هو أن يتشابه لفظان في النطق ويختلفا في المعنى. والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، وغير التام أن يختلف اللفظان المتجانسان في

---

[٨٩] الديوان، ٣١٩/ ٨، ٤٥٥/ ٢.

[٩٠] الديوان، ٣/٣٧٨، ١/٤٤٥.

[٩١] الديوان، ٥/٢٤١.

واحد من الأشياء الأربعة السابقة، ويقال له: التجنيس والمجانسة والتّجانس[٩٢]. وهذا الجناس كأي محسن بديعي يجب أن يأتي في موضعه؛ "فإنك لا تجد تجنيساً مقبولا ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي عنه بدلاً، ولا يجد عنه حَولاً. ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهّب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته – وإن كان مطلوباً– بهذه المنزلة، وفي هذه الصورة"[٩٣]. ولئن كاد شعر الشبيب أن يخلو من الجناس التام، فقد أكثر من الجناس غير التام، كقوله[٩٤]:

١ حتّى الحياة إذا خلت من عِـزّةٍ داءٌ لمثلكَ والحِمـامُ دواءُ
٢ لتصبحَ منه – تُرْباً – في ابتعادٍ وتصبحَ منهُ – تِبْراً – في اقترابِ
٣ وأصبحَ في الثرى المدفونِ فيـه ثـراءُ القوم وهو لـه نظـيرُ
٤ لا تحسَبوا الإمهالَ إهمـالاً لكم فالعـدلُ لا يكفـي جَـزاءَ الجـانـي

فقد أقام الجناس غير التام بين (داء/ دواء، تُرْباً/ تِبراً، الثرى/ ثراء، الإمهال/ إهمال).

ولقد أضاف بعض علماء البلاغة نوعين آخرين من الجناس، أحدهما أن يجمع اللفظين الاشتقاق، وثانيهما المشابهة، وهي ما يشبه الاشتقاق وليس به[٩٥]. وهو "ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى، أو هو: ما جمع ركنين أصل واحد في اللغة، ثم اختلفا في حركاتهما وسكناتهما"[٩٦]. وهذا

---

[٩٢] ينظر: المفصل في علوم البلاغة العربية: عيسى علي العاكوب، منشورات جامعة حلب، ٢٠١٨، ٦٦٩– ٦٧٣؛ والإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب ببيروت، ١٩٨٩، ٥٣٥– ٥٤١.

[٩٣] أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، علق حواشيه أحمد مصطفى المراغي، المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة، ١٥ – ١٦.

[٩٤] الديوان، ٨٥/ ٣، ١٧٨/ ٧، ٣٥٢/ ١٠، ٥٧٦/ ٨. وينظر على سبيل المثال لا الحصر التجانس بين (داء، دواء): ١١/٧٦، ٩٣/ ١٢، ٩٩/ ٥، ١٠٩/ ١، ٢٦٣/ ٥.

[٩٥] الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، ٥٤٢– ٥٤٣.

[٩٦] فن الجناس: علي الجندي، دار الفكر العربي بالقاهرة، ١٩٥٤، ١١٤.

النوع من الجناس الاشتقاقي القائم على تكرار الكلمة بصيغتين صرفيتين مختلفتين شائع بكثرة في شعر الشبيب، ومن ذلك قوله[٩٧]:

أطَلْتُ عتابي قبلُ واليومَ أشتهي من الحمد ما يحكيه في الطول أو يُربي

فيعتاقني عن ذاك ضعفٌ بـه رمى قوى جسدي رامٍ مميتٌ من الشَّيْبِ

فالجناس الاشتقاقي قائم على الكلمات: (أطلت/ الطول، رمى، رام). وقد يأتي الشبيب إضافة إلى تكرار الكلمة بصيغة صرفية مختلفة بتكرار كلمة أخرى لها صيغة صرفية واحدة، كقوله[٩٨]:

١ سبقتْ زيارتُـه مَحَلِّي زَوْرَتي لمحَلِّـه والفضلُ فضلُ البادي

٢ فَلْيَسَلْ عن مقاليَ العقلَ إنَّ الـ ـعَقـلَ دارٍ بمـا أقـولُ خبـيـرُ

فقد جانس بين (زيارته وزورتي)، وكرر كلمة (الفضل) بالصيغة نفسها في النموذج الأول، كما جانس بين (مقالي وأقول)، وكرر كلمة (العقل) بالصيغة نفسها في النموذج الثاني. وهذا التكرار المصاحب بالجناس "يمنح هذا الفن بعداً جمالياً إضافة إلى بديع الإيقاع"[٩٩]. وقد يستند الجناس الاشتقاقي عند الشبيب على ورود الكلمة ثلاث مرات، لكل منها صيغة صرفية مختلفة، كقوله[١٠٠]:

١ جاءنا الدِّينُ جامعاً لا مُشِتّاً فاجمعونا فالجمعُ أصلُ السَّدادِ

٢ وما بذرتْ يَداي بُـذورَ سـوءٍ فمن بَـذري أقولُ أتـى حَصيدي

فقد كرر (جامعاً، جمعوا، الجمع) في النموذج الأول، و(بذرتْ، بذور، بذري) في النموذج الثاني. وقد يأتي الشبيب أيضاً بكلمتين، ليكرر كلاً منهما بصيغة صرفية مختلفة، كقوله[١٠١]:

---

[٩٧] الديوان، ١٥٦/ ٢- ٣.

[٩٨] الديوان، ٢/٢٩٩، ٩/٣٣٩.

[٩٩] عبد المحسن الرشيد: سالم عباس، ٧٣.

[١٠٠] الديوان، ٢٨٧/ ٦، ٣٠٤/ ١٢. وينظر: ٢٤٣/ ٧، ٢٤٨/ ١، ٣١٣/ ٣، ٣١٤/ ١، ٣٦٢/ ٨، ٤٨٠/ ٣، ٥١٧/ ٢، ٥١٩/ ٢، ٥٣٧/ ٣، ٥٧٢/ ٩، ٦٠٣/ ١.

[١٠١] الديوان، ٢٨٣/ ٨، ٣١٨/ ٢ وينظر: ١/٤٠٤؛ ١/٤١٩. وينظر الجناس إضافة إلى تكرار كلمة: ٣٣٩/ ٩، ٣١٢/ ٧، ٣٢٢/ ٨، ٣٤٥/ ٤، ٣٨٥/ ١٠.

١ فاعفُ واصفَحْ فأنتَ للعفو والصَّفْـ ـحِ لمثلي في الناس خيرُ جَوادِ
٢ ومنْ لم يؤدِّبهُ بهَجرِ حبيبـهِ زمانٌ فبالهجرانِ أدّبَني الدَّهْرُ

فقد قام الجناس في النموذج الأول على تكرار (اعف/ العفو، اصفح/ الصفح)، وفي النموذج الثاني على تكرار (يؤدبه/ أدبني، هجر/ الهجران).

ولعله أصبح واضحاً أن الجناس على اختلاف ما عُرف به "نوع من أنواع التكرار بالمعنى العام يختص بإعادة اللفظ مع اختلاف المعنى"[١٠٢]، وأن وظيفته تتجه "بالدرجة الأولى إلى التلوين الصوتي، ومن بعد إلى التلوين المعنوي، إن صحّ التعبير"[١٠٣]؛ ذلك أن هذا الجناس بمختلف ألوانه يحقق تجانساً صوتياً بين الكلمات، مما يشد المتلقي، ويوقعه في دهشة، عندما يتناهى إلى سمعه لفظان متشابهان إيقاعاً، ولكنهما مختلفان دلالة، "وهو اختلاف يعني عدم تكرار الدلالة على الرغم من التكرار الصوتي نفسه"[١٠٤].

٣ – التكرار:

"هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"[١٠٥]. ولا شك في أن للتكرار قيمة جمالية لما يضفيه من إيقاع موسيقي، إضافة إلى إلقاء الضوء على معنى معين يريد الشاعر إبرازه وترسيخه في ذهن المتلقي، ولذا فهذا التكرار يجب أن يرد في موضعه، وهو بوصفه وسيلة أسلوبية لا تحقق الهدف

---

[١٠٢] التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين علي السيد، عالم الكتب ببيروت، ١٩٨٦، ٢٠١.

[١٠٣] شعر البحتري – دراسة فنية: خليفة الوقيان، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بالقاهرة ٢٠١٦، ٢٩٢.

[١٠٤] شعر يعقوب السبيعي – قراءة في الإيقاع: سالم عباس، مجلة البيان، ع ٦١٨، يناير ٢٠٢٢، ٢٢.

[١٠٥] تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع، ٣٧٥. ويذكر أن بعض البلاغيين عرّف التكرار بأنه الإعادة، وأنه من سنن العرب، ويهدف إلى "إظهار العناية بالأمر". ينظر: فقه اللغة: أبو منصور الثعالبي، تح ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠٠٠، ٤٢١. وينظر: الصاحبي في فقه اللغة: ابن فارس، ١٥٨.وينظر: العمدة: ابن رشيق، ٦٩٨ – ٧٠٥، حيث فصّل أهداف التكرار، وبين أن "للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل".

منها لمجرد الاتكاء عليها دون دراية بها، ودون إدراك لفاعليتها في البنية الشعرية، ولذا "يجب أن يرد في مكانه من البيت، حيث يستدعيه السياق النفسي والجمالي والهندسي معاً، وإلا أضرَّ بالقصيدة"[١٠٦]. لقد شاع التكرار في شعر الشبيب بكثرة، ولا سيما تكرار الكلمة الواحدة، سواء أكان في الشطر الواحد من البيت الشعري أم في شطريه. ومن التكرار في الشطر الواحد قوله[١٠٧]:

١ فصبراً أيها الفقراء صبراً فإن الأمر حائل انتهاءَ
٢ لقالَ إليكمُ عنِّي إليكمْ فليس لكم إلى نَسَبي صعودُ
٣ رويداً أيُّها الطاغي رويداً فإنّ الدّهرَ خَدّاعٌ غَدورُ
٤ فأهلاً يا ابنَ أحمدَ ثم أهلاً وسهلاً يا أعزّ أخٍ غَشانا
٥ بتزويجِ الذي قد كنتَ جَدّاً لهُ، ولهُ بذلك منك فَخْرُ
٦ وكيفَ وذاتُ الدَّلِّ والحسنِ غادةٌ تغازلني طوراً وطوراً تُنادمُ

فقد كرر في صدور النماذج الأربعة الأولى ألفاظ (صبراً، إليكم، رويداً، أهلاً)، كما كرر في الشطر الثاني من النموذجين الخامس والسادس لفظي (له، طوراً). ومن التكرار في شطري البيت الشعري قوله[١٠٨]:

١ ومن غَرَّ منها بالتَّوافي فقل له لقد لبِسَتْ ثوبَ التَّوافي على غَدْرِ
٢ وما لِيَ لا أهوى دُنُوِّي إلى الذي دُنُوّي إليه مُكسبي الفضلَ والمَنَّا

فقد كرر كلمة (التوافي) في شطري النموذج الأول، وكلمة (دنوي) في شطري النموذج الثاني. كما أن الشبيب قد يكرر الكلمة نفسها وبصيغة صرفية واحدة ثلاث مرات في البيت الواحد، وقد تتفق مرتان فيهما بصيغة صرفية واحدة، بينما تختلف في المرة الثالثة، مما يمكن القول إنه يجسد جناساً اشتقاقياً أيضاً، كقوله[١٠٩]:

١ من يرى الشّيءَ هو الشّيءُ وطبعُ الشَّيءِ بالِ
٢ فغيرُكَ غيرُ حُبّكَ ما رَعاهُ وغيرُ هواكَ لم يسكن خِيامَهْ

---

[١٠٦] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين ببيروت، ١٩٨، ٢٨٤.
[١٠٧] الديوان، ١١٠/ ٤، ٢٦١/ ٥، ٣٣٥/ ٨، ٥٨٨/ ١١، ٦٧٠/ ٢، ٦٩٦/ ٣.
[١٠٨] الديوان، ٣٧٢/ ٢، ٥٨٢/ ٢.
[١٠٩] الديوان، ٥٠٣/ ٣، ٥٦٥/ ١٠، ٤٢٨/ ٢.

٣ والعـفـوَ مـنـه أرتجيــهِ فإنْ عفـا فالعـفـوُ من شيَم اللَّبيبِ الكيّسِ

فقد كرر كلمتي (الشيء، غير) بصيغتهما الصرفية ثلاث مرات في النموذجين الأول والثاني، كما كرر كلمة (العفو) بالصيغة نفسها، وجاء بصيغة الفعل (عفا)، مما يعد جناساً اشتقاقياً في النموذج الثالث.

وقد لا يكتفي الشبيب بتكرار كلمة في البيت الشعري الواحد، وإنما يكرر كلمتين لهما صيغة صرفية واحدة في البيت الشعري الواحد، وأحياناً يأتي بكلمتين ليكرر الأولى محافظاً على صيغتها الصرفية، وليأتي بكلمتين من جذر واحد ولكل منهما صيغة صرفية مختلفة، كقوله[١١٠]:

١ فتَلقّى الوجودُ مِنّا مَسوقاً فَمَسـوقاً كما تلقّى جمَـادَهْ
٢ أَملٌ طولَ بقاءٍ مضعِفٍ فإذا طولُ البقاءِ يُنافي صحةَ الخَبَرِ
٣ إذاً فالدِّينُ إعــدامٌ وإلا فإنَّ الدِّيـنَ للإعـدامِ ثـان
٤ تُواصِلُ من يَوَدُّكَ غيرَ صَقْــرٍ فهل لوِدادِ صَقْــرٍ لستَ فاطِنْ
٥ ألستَ الذي لو كان يرقى بمجدهِ إلى النجمِ راقٍ كنت للنجم تركبُ؟

فقد احتوى كل نموذج من النماذج الثلاثة الأولى على كلمتين تكررتا بالصيغة الصرفية نفسها (تلقّى، مسوقاً/ طول، بقاء/ الدين، إعدام)، أما النموذج الرابع والخامس فقد تكررت فيهما كلمتان، هما (صقر، النجم) بصيغتهما نفسها، بينما اختلفت صيغة الكلمتين الأخريين (يودّك/ وداد، يرقى/ راق).

ويبالغ الشبيب في ظاهرة التكرار فيأتي بثلاث كلمات ليكرر كل واحدة منها مرتين في البيت الشعري الواحد، أو يكرر كلمة ذات جذر واحد أربع مرات، كقوله[١١١]:

١ مآلُ الورى للتُّرْبِ والتُّرْبُ أصلُهم وليس مآلُ الفَرْعِ للأصل يُنْكَرُ
٢ وليس جزاءُ شَرِّك غيرُ شَرٍّ كمــا يأتـي جزاءُ الخيـرِ خيـرا
٣ وما أنت من يحيا حياةً وإنمـا حَياتَيْنِ تحيا ما لشمسِهما سِتـرُ

---

[١١٠] الديوان، ٣٠٧/ ٩، ٣٨٣/ ١٢، ٥٦٨/ ٧، ٥٦٦/ ٦، ٦٥٤/ ١. وينظر: ٤٥٧/ ٦، ٤٩٠/ ٢، ٦١٨/ ٧.

[١١١] الديوان، ٦٦٦/ ٦، ٦٨١/ ٨، ٣١٤/١.

فقد تكررت كلمات (مآل/ الترب/ أصل) في النموذج الأول، وكلمات (جزاء/ شرّ/ الخير) في النموذج الثاني، كما تكررت كلمات (يحيا/ حياة/ حياتين/ تحيا) في النموذج الثالث.

٤ _ المجاورة:

تُعرَّف المجاورة بأنها "تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجوار الأخرى، أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليه"[١١٢]، ومن ذلك قوله[١١٣]:

١ يدوس الناسُ هامَ الناسِ سعياً وراء فضول دنياهم غباءَ
٢ ولكن أغْرَتِ الأطماعُ بعضاً تُجاهَ البعضِ فاحتكروا الرَّخاءَ
٣ فحُبُّ الفتى للفتى مسبِلٌ على ما به من عيوبٍ غِطا
٤ فالدهرُ أعيادٌ لهم أيامُهُ طُرّاً وجَدّي جَدُّهُمْ إذا أُنْسَبُ
٥ فَزِدْ من حياتي في حياةِ جمالِنا وأصحابهِ الغُرِّ الميامين يا ربّي
فمحياهُمُ محياً لآمالِ يعربٍ وأبنائه في الشرق كانوا أوِ الغَرْبِ

ولعله من الواضح أن هذه الظاهرة البديعية تقوم على نوع من تكرار الألفاظ نفسها، أو التي ترد بصيغ صرفية أخرى (الناس هام الناس، بعضاً تجاه البعض، الفتى للفتى، جدّي جدهم، حياتي في حياة، فمحياهُمُ محياً)، وهذا التكرار يحقق تماثلاً في إيقاع جرس الحروف، مما يبعث على دهشة المتلقي وشدّ انتباهه. ولعله مما يجدر ذكره أن هذه المجاورة تكتسب أهمية بالغة عندما تحتوي على لفظة القافية، مما يزيد في وتيرة الإيقاع، كقوله[١١٤]:

---

[١١٢] كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، ٤١٣. وينظر: القافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧٧، ١٠٩، والبلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العامة للنشر (لونجمان)، ١٩٩٤، ٣٠١.

[١١٣] الديوان، ٩٩/ ١، ١٠١/ ٢، ١١١/ ٩، ١٣١/ ٢، ١٥٥/ ١٢– ١٣. وينظر: ١٦١/ ٣، ٥، ١٨١/ ٣، ٢٩٩/ ٢، ٣٠٧/ ٣، ٥، ٣٣٨/ ٢، ٥، ٣٥٠/ ١، ٣٥٤/ ٦، ٦٧٦/ ١، ٦٤/ ٤، ٦٨٨/ ٥.

[١١٤] الديوان، ٧٣/ ١، ٢٩٦/ ٥، ٤٢٦/ ٢، ٦.

١ في كلِّ أسبوعٍ تُعيد رنينها بالخيرِ من ذاكَ الصَّدى أصداءُ
٢ فما يجدي الملامُ وقد تنافى تماماً مع مُرادكمُ مُرادي
٣ فلما افترقنا نالَ منِّي والتَقى بِعِرْضِيَ من بهتانِهِ الضِّرْسُ بالضِّرْسِ
فيا قومُ ما هذا التّغطرسُ والجفا ودينُكمُ دينـي وجِنسُكمُ جِنسـي

فقد قامت المجاورة على تكرار الألفاظ (الصَّدى أصداءُ، مُرادكم مُـرادي، الضِّرسُ بالضِّرسِ، دينُكمُ ديني وجِنسُكمُ جِنسـي). وقد يجمع الشاعر بين المجاورة أو شبيهها والتصدير، وهذا التصدير كأن يكون تصدير مطلع المصراع الأول وحشوه، أو تصدير مطلع المصراع الأول ومقطعه، أو تصدير حشو المصراع الأول، أو تصدير مقطع المصراع الأول مع مقطع الشطر الثاني، كقوله[١١٥]:

١ حَذا بالمجدِ حَذْوَ أبيهِ قِدْماً وخيرُ بنيهِ يحذو اليومَ حَذْوَهْ
٢ فصَبراً أيُّها البؤساءُ صَبراً فعقبى الصَّبرِ يَحْمَدُها الصَّبورُ
٣ أو بالمقالِ وليس يَحْسِمُ داءَهُ جاري الدموعِ ولا مقالُ القائلِ
٤ إذا ما نجَوْتُ اليومَ من بأسِ شِدَّةٍ رماني بشِدّاتٍ عليَّ شِدادِ

فقد تحققت المجاورة والتصدير معاً في هذه النماذج (حذا/ حذو/ يحذو/ حذوه، فصبراً/ صبراً/ الصبر يحمدها الصبر، بالمقال/ مقال القائل، شدة/ شدات/ شداد)، وهذا الجمع بينهما يدلل على سعي الشاعر إلى رفع وتيرة إيقاع القافية أيضاً.

٥ _ التذييل:

"هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه، حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتوكد من فهمه، وهو ضد الإشارة والتعريض، وينبغي أن يستعمل في المواطن الجامعة والمواقف الحافلة"[١١٦]. وقد بيّن بعض البلاغيين "أن التذييل على قسمين قسم لا يزيد على المعنى الأول، وإنما يؤتى به للتوكيد والتحقيق، وقسم يخرجه المتكلم مخرج المثل

[١١٥] الديوان، ٧٠١/ ٧، ٣٣٦/ ٩، ٥١٠/ ١، ٦٦٠/ ٧. وينظر: ٥٣٣/ ٤، ٥٩٣/ ١، ٥٩٧/ ٤.
[١١٦] الصناعتين: أبو هلال العسكري، ٣٧٣. وينظر: البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، ١٢٥ فقد أجمل تعريف التذييل بأن "تأتي في الكلام جملة تحقق ما قبلها"،

السائر ليحقق به ما قبله"[١١٧]. ولا يخفى أن التذييل والتكرار يهدفان أولاً إلى التأكيد، إضافة إلى ما في تردد الألفاظ من تكرار النغم في البيت الواحد. ومن ذلك قوله[١١٨]:

١ غير أنّ الخطوب أفْنَيْن صبري آكلاتٍ والصبرُ ذُخري الوحيدُ

٢ كأنّي بينكم ذئبٌ خَبيثٌ وكلٌّ يكرهُ الذئبَ الخبيثا

٣ وهاكم مؤدّى ما أبانَ خطابُها ورُبَّ خطابٍ عن أخيه ثنى خَطْبا

فالتذييل استند إلى (أفنين صبري/ الصبر ذخري) في النموذج الأول، وأفاد التوكيد والتحقيق، وإلى (ذئب خبيث/ كل يكره الذئب الخبيثا، أبانَ خطابُها/ رُبَّ خطابٍ) في النموذجين الثاني والثالث، وقد أُخرج مخرج المثل السائر محققاً ما قبله. ولعل ما يدلل على عناية الشبيب بالإيقاع أنه جاء بأنواع أخرى من التكرار، حيث أتي بالتصدير (خبيث/ الخبيثا) في النموذج الأول، وأتى بالجناس الناقص (خِطاب/ خَطبا) في النموذج الثالث.

٦ _ الترديد:

"هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها معلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه"[١١٩]. وهذا النوع البديعي يشبه التكرار اللفظي، والفارق بينهما "أن اللفظة التي تُكرر في التكرار لا تفيد معنى زائداً، بل الأولى هي تبيين للثانية، وبالعكس، واللفظة التي تتردد تفيد معنى الأولى منهما"[١٢٠]. ومن ذلك قوله[١٢١]:

---

[١١٧] تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع، ٣٨٧.

[١١٨] الديوان، ٢٦٨/ ١، ٢٤٥/ ٣، ٢٠٠/ ٧. وينظر على سبيل المثال: ١٣٩/ ١، ٢٣١/ ٥، ٢٧٩/ ٤، ٢٩٦/ ٦، ٣٣٦/ ٤، ٣٣٩/ ٦، ٨، ٤١٧/ ٦، ٤٥٠/ ٣، ٤٥١/ ٢، ٥١٦/ ٥، ٦٩٦/ ١٠.

[١١٩] العمدة: ابن رشيق، ٥٥٣.

[١٢٠] تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع ص ٢٥٤ – ٢٥٥. وينظر: أنوار الربيع: ابن معصوم، ٣/ ٣٥٩ – ٣٦١.

[١٢١] الديوان، ١٠٩/ ٥، ٢٨٢/ ٩، ٢٨٥/ ٣. وينظر على سبيل المثال أيضاً: ٢٨٦/ ١١، ٢٩٦/ ٩، ٣١٤/ ٤، ٣٥٢/ ٢، ٣٦٨/ ٥.

١ فيُمْنُ البِـرِّ محسوسٌ جلـيٌّ لِعَينَـيْ متبـعِ البِـرِّ اجتـلاءَ
٢ طريقُ الهـوى للمَـرْءِ رؤيـةُ عينـهِ ونهـجُ هوى صقرٍ عَماهُ يَسُدُّهُ
٣ مُتَـوَخٍّ نَشْـرَ العلـومِ وإطـلا عَ شموسِ العلـومِ فينا الهَوادي

فالترديد حاصل في قوله: (يُمن البِرّ/ متبع البر، طريق الهوى/ نهج هوى، نشر العلوم/ شموس العلوم). وكما يُلاحظ التصدير في النموذج الأول (جلي، اجتلاء).

٧ _ الترصيع:

"من نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يُتَوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف"[١٢٢]. ولا شك في أن الترصيع يرفد النص الشعري على مستوى البيت الشعري بإيقاع داخلي لأنه يقوم على التوازي والتوازن بين التراكيب والجمل والعبارات، إضافة إلى السجع الذي ينتهي به بعضها، ومن هنا نُظر إليه على أنه "نوع من التكرار كذلك، وإن كان تكرار قوالب موسيقية متناسقة"[١٢٣]، وأنه "عامل إيقاع يعمل على تحلية القصيدة، فيضفي عليها شيئاً من الرونق يحيي ماءها الذي يمنحها نوعاً من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد"[١٢٤]، ومن ذلك قوله[١٢٥]:

فهنـاكَ لا حسدٌ ولا حقدٌ ولا مكرٌ ولا غـدرٌ ولا شحنـاءُ
وهنـاك لا كـذِبٌ ولا غشٌّ ولا زورٌ ولا كِبْـرٌ ولا خُيَـلاءُ
وهنـاكَ لا ملَـقٌ ولا مـذَقٌ ولا أشَـرٌ ولا بَطَـرٌ ولا فحشـــاءُ

ولعله من الواضح أن الترصيع قد زاد من إيقاع الأبيات الداخلي لما قامت عليه من توازن التراكيب في البيت الواحد، وهو توازن استند إلى السجع في بعضها أيضاً (حسدٌ،

---

[١٢٢] نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ببيروت، ب. ت.، ٨٠. وينظر: البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، ص ١١٦، وتحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالقاهرة، ١٩٦٣، ٣٠٢؛ وكتاب الصناعتين، ٣٧٥.

[١٢٣] إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: محمد العبد، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٨، ٣٦.

[١٢٤] البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر: عبد الرحمن تبرماسين، ٢٤٠.

[١٢٥] الديوان، ٨٠ – ٨١/ ١– ٢، ٣.

حقدٌ/ مكر، غدر/ زور، كبرٌ/ ملق، مذقٌ/ أشر، بطر)، أو ما يشبه السجع (لا كذب، لا غش)، إضافة إلى تناظر الصيغة الصرفية والناحية الدلالية، وإلى اختتام كل بيت بتركيب متواز، ما أدى إلى تماثل في الإيقاع. وهذا "يجعل الإيقاع الداخلي للبيت بطيئاً، مما يسمح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كل جزء ليتذوقه، ويستجلي معنى الخطاب"[١٢٦]. وقد تتوالى أبيات تتضمن صدورها ترصيعاً، مما يحقق توازياً عمودياً، كقوله[١٢٧]:

تُمِرُّ إذا أحْلَتْ وتَكدُرُ إن صَفَتْ وترفعُ لكن رفعُها عاملُ الجَـرِّ
فَتُحْزِنُ إن سَرَّتْ وتَسْلُبُ إن حَبَتْ وتَطـوي بِساطَ الوصْـلِ منها يَـدُ الـهَجْرِ
فإن أسعَدَتْ أشْقَتْ وإن سالمت رَمَتْ من الحـربِ يومـاً ما بقاصمـةِ الظَّـهْـر

فقد احتوى كل بيت على بنية تقوم على التوازن والتوازي بين تركيبين نحويين ينتهيان بلفظة مسجوعة (أحْلَتْ/ صَفَتْ، سَرَّتْ/ حَبَتْ، أسعَدَتْ/ أشْقَتْ/ سالمت/ رَمَتْ) مما يوفر مقطعاً نغمياً مميزاً، حيث يتماثل الإيقاع بين تركيبي صدور الأبيات المتتالية، ويقترب من التماثل فيما بينها.

٨ – التقسيم:

"هو أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه"[١٢٨]، ولذا فهو يحقق شيوع الإيقاع الموسيقي في الشعر "حين يتجزأ البيت الواحد إلى أقسام صغيرة، ووحدات موسيقية متساوية في الغالب تحقق تردد النغم، ومما يساعد على شيوع الموسيقى أن هذه الأقسام، أو الوحدات الصغيرة تنهي أحياناً بما يشبه القافية الداخلية. وتتضافر هذه الوحدات في النمو بالمعاني وتوكيدها، فضلاً عن زخرفتها، حتى تستقر بها عند الوصول إلى قافية البيت، وقد انتظمت كحبّات العقد"[١٢٩]. ومن ذلك قوله[١٣٠]:

---

[١٢٦] إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: محمد العبد، ٤٠

[١٢٧] الديوان، ٣٧١/ ١٠– ١٢. وينظر تماثل التراكيب في صدور أبيات متتالية تشكل توازياً عمودياً، ٨٠/ ٣، ٥– ٨.

[١٢٨] كتاب الصناعتين، ٣٤١؛ والبديع: أسامة بن منقذ، ٦١.

[١٢٩] شعر البحتري: خليفة الوقيان، ٢٨٠.

[١٣٠] الديوان، ١/٢٨٨، ٣٦٤/ ٣، ٣٩٩/ ١٣. وينظر أيضاً ١٥١/ ٧، ٤٠٠/ ٧.

١ وأبينوا للنشءِ ما هُمْ عليهِ من ضـلالٍ وحِطّـةٍ وعِنـادِ
٢ ولا تقعُدوا حتّى ولو لم يكن سلاحٌ سوى الإيمان والحقِّ والصَّبْرِ
٣ فإن نبْكِهِ نَبْكِ النزاهةَ والتُّقى ونبكِ القضاء العدلَ والعلم والطُّهرا

فقد وردت كلمات في أعجاز الأبيات متتالية، وقد ساد فيها توازن واستواء في التقسيم (ضلالٍ وحِطّـةٍ وعِنـادِ/ الإيمان والحقِّ والصَّبْرِ/ العدلَ والعلم والطُّهرا). وقد يسود هذه الكلمات المقسمة تماثل وتوازن في الصيغة الصرفية، مما يزيد في جلاء الإيقاع، كقوله[١٣١]:

١ أبداً تراهم رهنَ كلِّ تنافرٍ وتناكُـرٍ وتدابُـرِ وتخاذُلِ
٢ فإن لم ترحموا فيها أيامى وأيتاماً وأشياخاً تُضام
٣ مهما انطوتْ مني الضلوعُ على صَدىً والسُّحْبُ بين هَواطلٍ وهوامِلِ
٤ فسالمْ أو فحاربْ دون سترٍ فسترُ الحربِ من شيمِ اللئامِ

فقد استند التماثل والتوازن على صيغ صرفية متتالية، مثل تفاعل: (تنافر، تناكر، تدابر) في النموذج الأول، وأفعال: (أيتام، أشياخ)، في النموذج الثاني، وفواعل: (هواطل، هوامل) في النموذج الثالث، وفاعل: (سالم، حارب) في النموذج الرابع. وينتمي إلى هذا التقسيم أن تأتي ألفاظ فعلية متتالية مقسمة تقسيما حسناً، ويجمعها الزمن فتحدث إيقاعاً إضافياً مميزاً أيضاً، كقوله[١٣٢]:

١ بَنيَّ بكم روحي تُحِسُّ وتشعُرُ وتُبصرُ ما أنتم عليه وتنظـرُ
٢ وقُلْ واجهَـرْ وصرّحْ تلْـقَ منّا ومنهـنَّ التـجِلَّـةَ والقَبـولا

فقد جاءت الأفعال (تحس، تشعر، تبصر، تنظر) بصيغة الفعل المضارع في النموذج الأول، وكأنها تحمل إيقاعاً إنسيابياً مسترسلاً، وكذلك الأفعال (قل، اجهر، صرّح) بصيغة الفعل الأمر في النموذج الثاني، وكأن كل فعل يحمل إيقاعاً قصيراً سرعان ما يتم قطعه والتوقف عنده ليبدأ إيقاع مماثل.

---

[١٣١] الديوان، ٥١٠/ ١٠، ٥٢٧/ ١٠، ٥١٢/ ١١، ٥٤٤/ ٩.
[١٣٢] الديوان ١/٦٦٤، ٥/٥٢٤.

ولعل ما يتعلق بظاهرة التقسيم أن تُختتم مجموعة أبيات شعرية في قصيدة واحدة بكلمتين معطوفتين تتماثلان في الصيغة الصرفية، فتحققان إيقاعاً مميزاً في نهاية الأبيات، كما في قوله[١٣٣]:

فقلتُ لو لم يُرِدْ هذا مكوّنُنا منّي ومن كلِّ معروفٍ ومجهـول
لما حشا الهامَ بالألبابِ قائمةً بالفرقِ ما بينَ مسمومٍ ومعسولِ
عليكَ يا عقلُ بعد الله معتمدي وبعده لك تعظيمي وتبجيلي
يا عقل أنت سماويُّ الهدى فَأَبِنْ ما غاب من وجه تحريمٍ وتحليلِ

فلا شك في أن اختتام الأبيات بألفاظ متماثلة في صيغتها (معروف/ مجهول، مسموم/ معسول، تحريم، تحليل) يزيد في إيقاع البيت الشعري الداخلي، كما أن التنافر القائم على التضاد بين كل كلمتين كما في النموذج الأول والثاني والرابع، والتلاؤم في كلمتي النموذج الثالث يسترعي مزيداً من الانتباه، ويحدث ميزة إضافية في الإيقاع.

٩ _ التصريع:

هو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[١٣٤]، وهو يُعَد من أبرز أنواع الإيقاع الداخلي في القصيدة، كونه يسهم في فاعلية إيقاعها، نظراً لقيامه على التماثل والتوازي، مما يحقق تناغماً وتناسباً. ولعل "سبب التصريع مبادرة الشاعر القافية، ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر... وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة"[١٣٥]. ولذا لا غرابة إذا ما وجدنا أن التصريع شائع في شعر الشبيب، فهو من الشعراء الذين التزموا بعمود

---

[١٣٣] الديوان ٥١٤ – ٥١٥/ ٢– ٣، ٣– ٥.

[١٣٤] العمدة: ابن رشيق، ٢٧٧. وينظر: تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع، ٣٠٥، حيث قسم التصريع إلى نوعين: عروضي وبديعي. فالعروضي استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، والبديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية.

[١٣٥] المصدر السابق ٢٧٨. وينظر: نقد الشعر: قدامة بن جعفر، ٨٦، الذي علل ميل الشعراء المطبوعين إلى التصريع بقوله: "لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر".

الشعر، وحافظوا على هيكل القصيدة العربية القديمة. لقد ورد التصريع ٦٨ مرة في ديوان الشبيب، وهو ما يساوي ٨٧: ٣٤% من مجموع نظمه[١٣٦]. ومن ذلك قوله[١٣٧]:

أَكذا يكون تواضعُ الكُبَـــراءِ وتلطُّـفُ العلمـاءِ بالشعـراءِ
يعزُّ علينـا فقدُنا ذلك الحَبْـرا وإيداعُنـا جثمانَـهُ الطاهرَ القَبْرا
لهجركَ يا (ابن شملانَ) التهـابُ بقلبٍ ما لـهُ عنكَ انقلابُ
قرأتُ مقالكَ الحُرَّ الجميـلا فألزمني لك الشُّكْرَ الجزيـلا
بَنـيَّ بكم روحي تُحسُّ وتَشعُرُ وتُبْصِرُ ما أنتم عليـه وتنظـرُ
دليلُكَ للمُحتـار خيرُ دليلِ وأحسنُ ما يَهدي بكلِّ سبيلِ
إن كـان لا يَظفَـرُ بالجَنَّـــةِ إلا امـرؤ مثلُكَ ذو جِنَّـــةِ

فقد جاءت الألفاظ المصرّعة (الكبراء/ الشعرا، الحَبرا/ القَبرا، التهابُ/ انقلابُ، الجميلا/ الجزيلا، وتشعر/ وتنظر، دليل/ سبيل، جِنَة/ جَنَة) متماثلة في الوزن والإعراب والروي، مما زاد من وتيرة الإيقاع والتناغم الصوتي في نهاية كل من الشطرين، إضافة إلى أنه أضفى تواصلاً دلالياً بينهما. ولعل ما يلاحظ أن الشاعر جنح في النموذج الأخير إلى التجنيس بين المصراعين (جِنَة/ جَنَة)، وهذا لا شك يرفع من وتيرة الإيقاع.

---

[١٣٦] يجدر ذكره أننا استبعدنا في هذه الإحصائية القصيدتين الخماسيتين (حكاية غرامي)، ٤٧٣– ٤٧٧، والتي بلغت ١٨ خماسية، و(واشينا كذوب)، ٧٠٣– ٧١٢، التي بلغت ٤٤ خماسية، وهما اللتان كان كل شطر من الأشطر الأربعة الأولى في كل خماسية فيها يُختَتم بحرف معين، وقد يُكَرر. ينظر: الحاشية ٥٧.

[١٣٧] الديوان، ٨٦، ٣٩٨، ٦٤٦، ٥٢٢، ٦٦٤، ٦٨٦، ٢٣٥.

النوع الثاني: تكرار نسق التراكيب النحوية والصيغ الصرفية

يعتمد هذا النوع من التكرار على تكرار نسق التراكيب النحوية والصيغ الصرفية وما يسود بينها من التوازي أو شبه التوازي، ولا سيما إذا جاء التوازي غير متكلف، "فإنه يساعد على إبراز الناحية التوقيعية النابعة من الموسيقا الداخلية للتركيب الفني والمنبعثة في مثل هذه الأمثلة من التكرار، والتقطيعات الصوتية التي تشبه القوافي الداخلية التي تبرز جمال الشعر"[١٣٨]؛ فهذا التوازي يشكل البنية الشعرية ذلك أنها "ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، ومن ثم تخلق وضعاً شديد التعقيد، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصاً كلامياً، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاماً بل هو إحداث جزئي REALIZATION للنظام، ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعام يقدم نظاماً كلياً تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل، وهي موقعية يتمثل محورها الأساسي فيما يدعى بالتوازي PARALLELISM"[١٣٩]. لقد ذهبت الدراسات النقدية إلى أن هذه البنية التكرارية أصبحت تشكّل في القصيدة الحديثة "نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفّر للبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف لتصبح أداة موسيقية- دلالية في آن معاً"[١٤٠]. ومن هنا يرى الناقد هوبكنز أن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر[١٤١].

---

[١٣٨] البديع والتوازي: عبد الواحد الشيخ، ٢٦.

[١٣٩] تحليل النص الشعري: يوري لوتمان، ٦٤.

[١٤٠] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠١، ١٩٣.

[١٤١] قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر بالمغرب، ١٩٨٨، ١٠٥ – ١٠٦؛ نقلاً عن: الإيقاع في الشعر العربي القديم – رؤية معاصرة: صبيرة قاسي، مجلة معارف، القسم ٢، السنة السابعة، العدد ١٢، جوان ٢٠١٢، ١٠٩.

ويُسمّى تكرار نسق التراكيب النحوية والصيغ الصرفية الذي يخلق توازياً تاماً أو شبه تام، سواء أكان أفقياً أم عمودياً بتكرار النمط النحوي[١٤٢]، فـ"الألفاظ التي يجري تكرارها تكون مختلفة، ولكنها تسير على الوتيرة نفسها، وبناؤها النحوي يكون متطابقاً رغم اختلاف الألفاظ، وهنا يعمد الشاعر إلى تكرار التركيب النحوي نفسه، وإن دخلت عليه بعض التغييرات الطفيفة التي تثري القصيدة بين السطر والآخر"[١٤٣] بإيقاعات داخلية في الأشطر والأبيات الشعرية. ويتوزّع هذا النوع من التكرار على ثلاثة أنواع فرعية، وهي:

النوع الفرعي الأول: يقوم هذا النوع على تكرار نسق تركيب نحوي أو صيغة في شطر شعري واحد من البيت، سواء أكان في صدره أم عجزه محققاً توازياً أفقياً بين مباني التراكيب مما يولّد إيقاعاً متماثلاً ونغماً متوازياً. وهذا النوع عرفته البلاغة العربية بمصطلح التفويف، وذلك عندما "يُؤتى في الكلام بمعان متلائمة في جمل مستوية المقادير أو متقاربتها"[١٤٤]، ومن ثم فإن هذا النوع لا يشترط أن تكون مقاطع أجزاء البيت قائمة على سجع أو شبيهه كظاهرة الترصيع البديعية التي مرَّت بنا في النوع الأول من الإيقاع الداخلي. ومن نماذج تكرار نسق التراكيب النحوية التي تتكرر ألفاظه أيضاً في صدر الأبيات الشعرية قوله[١٤٥]:

١ فَمَن لي بالفرارِ اليوم مَن لي فإنَّ الأرضَ أسخَطَتِ السماءَ
٢ على العلمِ يا قومي على العلمِ عَوِّلوا فذاكَ هو الدِّرْعُ الحصِينةُ والعَضْبُ
٣ فَذُوبِي من أساكِ عليه ذُوبِي وإلا يالَكاعُ فما وَفَيْتِ

---

[١٤٢] ينظر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية: سيد خضر، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ بمصر، ١٩٩٨، ٦١.

[١٤٣] تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب: نجاح نصار البطي، دال للنشر والتوزيع بدمشق، ٢٠١١، ١٢٩ – ١٣٠.

[١٤٤] الإيضاح: القزويني، ٤٩١. وينظر: أنوار الربيع: ابن معصوم ٢/ ٣٠، وتحرير التحبير: ابن أبي الإصبع، ٢٦٠ – ٢٦١.

[١٤٥] الديوان، ١١٠/ ٣، ١٢٦/ ٥، ٦١٦/ ٤.

فقد كرر في النموذج الأول تركيباً من أداة الاستفهام والجار والمجرور (مَن لي)، وفي النموذج الثاني تركيباً من الجار والمجرور (على العلم)، وفي النموذج الثالث تركيباً من فعل أمر وياء المؤنثة المخاطبة (ذوبي).

وقد يكتفي الشبيب في تكرار نسق التراكيب النحوية بتكرار بنيته الصرفية، مكرراً جزءاً من ألفاظه، كقوله[١٤٦]:

١ فلم يَجزَعْ ولم يَهلَعْ فؤادٌ من الإيمانِ ثَمَّ له نصيبُ
٢ وكلُّ امرئٍ أصغى إلى كُلِّ قائلٍ غدا كلّ عُرْفٍ وهو في نفسه نُكْرُ
٣ فلا رحمةٌ منهم ولا رأفةٌ بمن رَمَتْهُمْ يَدُ الإفلاسِ بالنُّوَبِ الغُبْرِ
٤ فكم عِبرةٍ أفشَتْ وكم عِظَةٍ تَلَتْ أحسَّ بها ذو السمع مِنَّا وذو الوَقْرِ

فقد كرر نسق التركيب النحوي القائم على أداة النفي الجازمة والفعل المضارع (لم يَجزَعْ/ لم يَهلَعْ) في النموذج الأول، وعلى التركيب الإضافي (كلُّ امرئٍ، كلِّ قائلٍ) في النموذج الثاني، وعلى التركيب المؤلف من أداة النفي والاسم المنفي (لا رحمةٌ، لا رأفةٌ)، في النموذج الثالث، وعلى التركيب المؤلف من كم الخبرية والاسم والفعل (كم عِبرةٍ أفشَتْ/ كم عِظَةٍ تَلَتْ) في النموذج الرابع. ولعله يلاحظ السجع بين التركيبين النحويين في كل من النموذجين الثالث والرابع، وهذا ما يزيد الإيقاع، وما يدخل في نوع الترصيع أيضاً. وتكرار النسق من التركيب الإضافي هذا يمكن أن يمتد إلى بداية عجز البيت محققاً تماثلاً في الإيقاع أيضاً، كقوله[١٤٧]:

١ إلى كلِّ ذي فضلٍ إلى كلِّ ذي نُهَى إلى كلِّ ذي سعيٍ مُجِدٍّ وحازمِ
٢ فَلا رَكْلَها يخشى ولا كَسْرها الإنا ولا نبشَها – ما دام يحلبُها – التُّرْبا

فمن الواضح أن كل نموذج يحتوي على ثلاثة أجزاء متماثلة، أو مقاطع متوازية تحقق تماثلاً في الإيقاع، فالنموذج الأول يحتوي على نسق تركيب مكرر مؤلف من أربع كلمات (حرف الجر، الاسم المجرور، واسم الإشارة المضاف إليه، والمضاف إليه)، وكذلك النموذج الثاني الذي يتضمن نسقاً مكرراً من تركيب مؤلف من (حرف النفي والاسم المنفي المتصل بالضمير "ها").

---

[١٤٦] الديوان، ١٤٣/ ١١، ٣١٦/ ٨، ٣٦٨/٧، ٣٧٢/ ٧.

[١٤٧] الديوان، ٦٩٨/ ٤، ١٩٩/ ٢.

لقد كان تكرار نسق التركيب النحوي في صدور الأبيات قليلاً قياساً إلى أعجازها الذي كثر فيها، كقوله[١٤٨]:

١ ونلنـا احترامَ الإنكليـز وغيرهـم على يـدِ صـدْقِ الخوفِ أو كـذِبِ الحـبِّ
٢ وهَلِ الدّينُ بَـذْرُ كـلِّ شِـقـاقٍ مُثْـمـرِ البُغْضِ مُـعْـقِـبِ الأحقـادِ
٣ فيـا قومُ مـا هذا التغطرسُ والجَفا ودينُـكم ديـنـي وجنسُكمُ جِنـسـي
٤ وإنَّكَ مـن أعلـى بَنِـي المَجْـدِ مَـنـزلاً وأبـعـدِهـمْ صِـيـتـاً وأرفـعِـهِـمْ ذِكـــرا

فقد كرر نسق التركيب الإضافي (صـدْقِ الخوفِ/ كـذِبِ الحـبِّ، مُثْـمـرِ البُغْضِ/ مُـعْـقِـبِ الأحقـادِ) في النموذجين الأول والثاني، كما كرر نسق تركيب الجملة الاسمية (دينُـكم ديـنـي/ جنسُكمُ جِنـسـي) في النموذج الثالث، ونسق تركيب اسم التفضيل والتمييز (أبـعـدهـم صِيـتـاً/ أرفـعـهـم ذِكـرا) في النموذج الرابع.

وكذلك فإن نسق التركيب النحوي في أعجاز الأبيات يحتوي على ألفاظ مكررة أيضاً مما يحقق مزيداً من الإيقاع، ويكون عامل جذب المتلقي، كقوله[١٤٩]:

١ ولـو لـم يـزلْ حيّـاً لأتبـع علَّتِـي من العسر يشفيها دواءً من اليُسرِ
٢ لعلَّك أن تُجَـدِّدَ ذكـرَ مَجـدٍ لقـومٍ كالشّمـوسِ وكالـغُـيـومِ
٣ مساعٍ أقَرَّت أعينَ العُربِ كلِّهـم فذو البعد منهم في اغتباطٍ وذو القُرْبِ
٤ إذا انتمـى لأبٍ نجلٌ فَشيمـتُـهُ تُقَـرِّرُ الأمـرَ إن صِـدقـاً وإن كَـذِبـــا

فقد كرر على التوالي نسق الجار والمجرور (من العسر، من اليسر/ كالشموس، كالغيوم)، ونسق التركيب الإضافي (ذو البعد، ذو القرب)، ونسق الجملة الشرطية (إن صِدقاً وإن كَذبـا). وواضح أن هذه التراكيب تقوم على المنافرة والتضاد، وهذا ما يكون عاملاً مساهماً في جذب المتلقي، إضافة إلى عامل النغم المتماثل نتيجة التوازي بين التركيبين في كل بيت شعري.

وينتمي إلى هذا النوع من التكرار تكرار صيغة صرفية سواء أكان في صدر البيت الشعري أم عجزه، كقوله[١٥٠]:

---

[١٤٨] الديوان، ١٤٥/ ١٠، ٢٩٠/ ٤، ٤٢٦/ ٦، ٦١٨/ ١٠.

[١٤٩] الديوان، ٦٨/ ٤، ٥٥٥/ ٢، ١٥٠/ ٩، ٢١٢/ ٥. وينظر: ١٤٧/ ١٠، ١٥٢/ ٤، ١٦١/ ٦، ١٩٦/٦، ٣١/ ٦، ٣٧٢/ ٧، ٣٨٧/ ٥.

[١٥٠] الديوان، ١٨٤/ ١، ٢٢٠/ ١، ٢٢٦/ ٤، ٥٤٤/ ٩، ٤٧٣/ ٢، ٨٦/ ٨، ٣٨٨/ ٢، ٢٣٢/١٠.

١ فإن أخْلِطْ وأخبِطْ فاعفُ واعذُرْ على خلْطي وخبطي في كتابي
٢ أَفْسِدْ وعِثْ خَرِّبْ ودَمِّرْ لن ترى تقطيبَ شعبٍ للعلوم قَطَّبا
٣ نافِقْ وداهِنْ وإلا لم تَلِجْ أبداً إلى السلامةِ من إيذائهم بابا
٤ فسالِمْ أو فحارِبْ دون سترٍ فسترُ الحربِ من شيمِ اللِّئامِ
٥ واعملي ما شئتِه بي وافعَلي ليسَ عن حُبُّكِ لي من مَعْدِلِ
٦ الناصحين المخلصين بنصحهُمْ النابذين خداعَها الصُّرَحاءِ
٧ ولم تَزَلْ مثلَ ما قد كنتَ ذا كَلِمٍ ماضٍ كعَزمكَ نَفَّاعٍ وضَرَّارِ
٨ فحالُ مساكينِهم بينهم فُويقَ منايَاهُمُ أو تُحَيْتْ

فقد كرر صيغة الفعل المضارع المجزوم المسند إلى المتكلم (أخْلِطْ/ أخبِطْ)، إضافة إلى مصدر الفعلين (خلطي/ خبطي) في النموذج الأول، وصيغ فعل الأمر (خَرِّبْ/ دَمِّرْ، نافق/ داهن/ سالم/ حارب، واعملي/ وافعلي) في النموذج الثاني والثالث والرابع والخامس، وصيغة جمع اسم الفاعل (الناصحين/ المخلصين/ النابذين) في النموذج السادس، وصيغة المبالغة (نَفَّاعٍ/ ضَرَّارِ) في النموذج االسابع، وصيغة التصغير لاسمي المكان (فُويق/ تُحيت) في النموذج الأخير.

ولعل مما يجدر ذكره كثرة صيغ صرفية في آخر عجز أبيات القصيدة الواحدة، كما ورد في قصيدة (يا عقل)[١٥١] التي تضمنت خمسة عشر بيتاً، فقد جاء فيها:

قالوا انصرفت إلى المعقول مُتَّركاً ما لم يكن وَفْقَهُ من كلِّ منقولِ
فقلتُ لو لم يُرِدْ هذا مكوِّنُنا منِّي ومن كلِّ مَعروفٍ ومَجهولِ
لما حشا الهامَ بالألبابِ قائمةً بالفرقِ ما بين مسمومٍ ومعسولِ
لو لم تُلازِمْ حواسَ المرءِ حاجتُها إلى اعتمادٍ على عقلٍ وتعويلِ
لم يُدركِ الفرقَ يوماً فهمُ مدركهِ بين الألبّاءِ منّا والمخابيلِ
إنّي لأرتاب في المنقولِ يبلُغُني حتّى يقوم له عقلي بتعليلِ
فكلُّ نقلٍ تفوتُ العقلَ علَّتُهُ أعدُّ إرشادَهُ منهاجَ تضليلِ
مِيلوا بمنقولكم عني لقابِلِهِ عَمَّن تَرَوْنَ إذا نافاهُ مَعقولي
وفِيَّ قولوا الذي يوحيه جهلكُمُ ماذا فلستُ ممَّن يُبالي بالأقاويلِ

[١٥١] الديوان، ٥١٤- ٥١٥/ ١- ١٥.

يَضُرُّ إذا أرضيتُ مُوجِدَنا ما قد تُشيعونَ من كُفري وتَجهيلي
أبَعْدَ ما بانَ فَجْرُ الحَقِّ لي وبَدا أعودُ عنه إلى ليلِ الأباطِيلِ
"عليك يا عقل بعد الله معتمدي فكن وبعده لك تعظيمي وتبجيلي"
دليلي إذا ما حيرةٌ عَرضَتْ وكن إذا ليلُ شَكٍّ جَنَّ قنديلي
يا عقل أنتَ سماويُّ الهدى فَأَبِنْ ما غاب من وجه تحريمٍ وتحليلِ
وسُدَّ أُذْنِيَ عمّا القومُ قد أخذوا فيه يخوضون من قالٍ ومن قيلِ

فقد كرر الشبيب صيغة اسم المفعول في كلمتين متتاليتين يفصل بينهما حرف العطف (الواو): (معروف/ مجهول، مسموم/ معسول) في البيتين الثاني والثالث، وكذلك صيغة تفعيل: (تعظيمي/ تبجيلي، تحريم/ تحليل) في البيت الثاني عشر والرابع عشر، إضافة إلى ورود أبيات تنتهي بكلمات ذات صيغة صرفية واحدة مثل تفعيل: (تعويل، تعليل، تضليل، تجهيل) في الأبيات: الرابع والسادس والسابع والعاشر، وصيغة أفاعيل: (أقاويل، أباطيل) في البيتين التاسع والحادي عشر. ولعل ما يضفي المزيد من الإيقاع أن بعض الأبيات في هذه القصيدة تنتهي بكلمات ذات صيغة صرفية متماثلة، تلك الكلمات التي تتضمن القافية مثل (منقولِ/ مجهولِ/ معسولِ/ معقولي) في الأبيات: الأول والثاني والثالث والثامن.

النوع الفرعي الثاني: يقوم هذا النوع على تكرار نسق تركيب نحوي في شطري البيت الشعري الواحد محققاً توازياً أفقياً تاماً أو شبه تام، وإيقاعاً متماثلاً لتساوي الفاصلتين وزناً لا تقفية؛ ذلك أن التوازي قائم على "التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة، أو القصيدة الشعرية، توزيعاً قائماً على الإيقاع سواء للفظ أو الصوت – المنسجم"[١٥٢]. ولعل هذا ما عرفته البلاغة العربية القديمة بمصطلح الموازنة، وهي "تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، متوخّى في كل جزء منها أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطعاهما واحداً"[١٥٣].

---

[١٥٢] البديع والتوازي: عبد الواحد الشيخ، ٢٤.

[١٥٣] المنزع البديع: السجلماسي، ٢٦٤. ويشترط بعض البلاغيين التزام التسجيع في الموازنة، كما ورد في تحرير التحبير أن "الفرق بين الموازنة والمماثلة التزام التسجيع في الموازنة، وخلو المماثلة عنه". تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع، ٣٨٦، ولا يخفى على القارئ أن الالتزام في مقاطع الأجزاء يدخل في مفهوم الترصيع.

ولا شك في أن هذه الموازنة تحقق "موسيقية عالية، أساسها التناظر الإيقاعي في مواضع محددة، ويضفي ذلك على الكلام روعة وبهاء"[١٥٤]. ومن نماذج هذا النوع التي تحقق توازياً تاماً بين شطري البيت قوله[١٥٥]:

١ وليسَ كالعلمِ للعلياءِ من دَرَجٍ وليسَ كالعلمِ للنَّعماءِ من سَبَبِ
٢ أحسنتَ يا جهلُ لعمري مُوقِداً أحسنتَ يا جهلُ لعمري مُلْهِبا
٣ لتصبحَ منه – تُرْباً – في ابتعادٍ وتصبحَ منه – تِبْراً – في اقترابِ
٤ فالعلمُ أصلُ الخيرِ في أصحابه والجهل أصل الشر في أُسَرائهِ

فلا شك في وضوح تكرار نسق التركيب النحوي في كل من الشطرين في النماذج السابقة، إضافة إلى تكرار بعض الألفاظ في مطلع كل منها، واختتامها بألفاظ تقوم على التلاؤم (من دَرَج/ من سَببِ، موقدا، ملهبا) في النموذجين الأول والثاني، أو تقوم على التنافر والتضاد (ابتعاد/ اقتراب، العلم/ الجهل، الخير/ الشر) في النموذجين الثالث والرابع. ومن هنا فالتوازي "يساعد على إبراز الناحية التوقيعية النابعة من الموسيقا الداخلية للتركيب الفني والمنبعثة في مثل هذه الأمثلة من التكرار والتقطيعات الصوتية التي تشبه القوافي الداخلية التي تبرز جمال الشعر"[١٥٦]. وقد يشمل مثل هذا التكرار بين شطري البيت بيتين متتاليين أو أكثر محققاً توازياً أفقياً عمودياً تاماً؛ ولذا أمكن النظر إلى التوازي "كضرب من التكرار، وإن يكن تكراراً غير كامل"[١٥٧]. ومن ذلك قوله[١٥٨]:

وعن فتًى خَرَّبَ: ذا مُعَمِّرٌ وعن فتًى عَمَّرَ: هذا خَرَّبا
وعن فتًى أطْنَبَ: هذا موجِزٌ وعن فتًى أوجَزَ: هذا أطنبا

---

[١٥٤] المفصل في علوم البلاغة العربية: عيسى العاكوب، ٦٥١.

[١٥٥] الديوان، ١٦٣/ ٣، ٦/٢٢١، ١٧٨/ ٧، ٨٩/ ٩. وينظر: ١٦٤/ ١٠، ٤٤٣/ ٥، ٦، ٤٧١/ ٣، ٧، ٦٠٨/ ١٢ – ١٣، ٦١١/ ٣، ٦٤٨/ ٢، ٨، ٦٧١/ ١.

[١٥٦] البديع والتوازي: عبد الواحد الشيخ، ٢٦.

[١٥٧] التوازي – في مجموعة دراسات بعنوان "فن الشعر": أوستر ليتز، وارسو ١٩٦١، ٤٤٠، نقلا عن: تحليل النص الشعري: يوري لوتمان، ١٢٩.

[١٥٨] الديوان، ٢١٨/ ٢ – ٤. وينظر: ٦٠٨/ ١٢ – ١٣.

وعـن فـتًـى غَـرَّبَ: ذا مشـــرِّقٌ وعـن فـتًـى شَـرَّقَ: هــذا غَرَّبــا

فتكرار نسق التراكيب النحوي المؤلف من (حرف العطف، حرف الجر، الاسم المجرور النكرة، اسم الإشارة في محل الابتداء، والاسم في محل الخبر)، واضح جلي على مستوى شطري البيت الواحد، مما حقق توازياً أفقياً وعلى مستوى الأبيات المتتالية، مما حقق توازياً عمودياً، إضافة إلى تكرار الصيغ الصرفية: (فعَّل، أفعل، فعّل)، والتنافر بين الألفاظ (خرَّب، عمَّر، أطنب/ أوجز، غرَّب شرّق)، وكل ما سبق يجعل الإيقاع في هذه الأبيات يشد انتباه المتلقي على نحو كبير.

إن تكرار نسق التركيب النحوي قد يتحقق في أجزاء من ألفاظ شطري البيت، مما يؤدي إلى تواز شبه تام، ومن ذلك قوله[١٥٩]:

١ فإن أضحى ومَدعـاهُ بعيـدٌ فكم أضحى ومَدعـاهُ قريـبُ
٢ على غير صافي الهوى ما انطوَيْتْ وطوعَ سوى أمره ما جرَيْتْ
٣ فأشجانـا صَبـورُهُـمُ زفيـــراً وأوجعـنَـا جَـزوعُـهُـمُ بكـــاءَ

فقد كرر نسق تراكيب نحوية وردت في نهاية الأشطر الشعرية (أضحى ومَدعـاهُ بعيـدٌ/ أضحى ومَدعـاهُ قريـب، ما انطويت/ ما جريتْ)، إضافة إلى تكرار بعض الألفاظ، وما يسود بين ألفاظ بعض الأبيات من تنافر (قريب/ بعيد، صَبـورُهُمُ/ جَـزوعُـهُـمُ) مما يزيد في وتيرة الإيقاع.

وغالباً ما يقتصر تكرار نسق التركيب النحوي على بداية شطري البيت، سواء أكررت ألفاظه أم لم تُكَرر، ومن ذلك قوله[١٦٠]:

١ فلم يَدَعـوا براحتِـهِ غَنيّـــاً ولـم يَذَروا على أرضٍ سـلامـا
٢ فكم أخذت سيوفُ البغي منهم وكم نَفَذَتْ بهـم منـه سِهـامُ
٣ فلا زلتَ توصينـا بما فيه نفعُنا ولا زلتَ بـدرا للعُفـاةِ يُنَوِّر
٤ تميـل بها للقصيـد طـوراً وتـارةً تميـل بها عنه يَدُ الريحِ بالقَسر

---

[١٥٩] الديوان، ١٣٦/ ٦، ٢٢٩/ ١، ٢/١١٠. وينظر: ٩٨/ ٥، ١١٥/ ١١، ١٥٧/ ٩، ٢٣١/ ١١، ٢٤٣/ ٣، ٣٨٠/ ١٠، ٣٩٥/ ٥، ٦٨١/ ٥.

[١٦٠] الديوان، ٥٥٩/ ٨، ٥٢٩/ ٧، ٦٦٩/ ٨، ٣٥٨/ ٥. وينظر: ١٥٧/ ٩، ٢٦٢/ ٨، ٣٠٤/ ١٠، ٥٦٥/ ٣، ٦٥١/ ٣.

فقد كرر الجملة الفعلية (فلم يَدَعوا/ ولم يَذروا)، وكم الخبرية والفعل الماضي (فكم أخذت/ وكم نَفَذتْ)، وجملة الفعل الناسخ مع الضمير المخاطب (فلا زلتَ/ ولا زلتَ)، وجملة الفعل المضارع وحرف الجر والضمير المتصل به (تميل بها).

ويمكن أن يقتصر هذا التكرار على تكرار كلمة واحدة، أو تكرار صيغة صرفية واحدة في شطري البيت الشعري، كقوله[١٦١]:

١ فأصبحتَ في ماضي زمانِكَ بركةً وأصبحتَ إنساناً كما شاءَهُ الدَّوْرُ
٢ وأكسَبَني رعايتَهُ امتناناً وأكسَبَني العنايةَ منه لُطْفا
٣ فناسٌ في بحورِ الرزقِ غَرقى وناسٌ حولهم تشكو الأُواما
٤ لتسلُبَ كلَّ ذي جهلٍ حِجاهُ وتسلُبَ من يديه بَعْدُ مالَه
٥ وأكثَرَ للكتْبِ الكرام تَجِلَّةً وأيسرَ تنقيباً عن القَتِّ إذ يُخْبا

فقد كرر كل كلمة من الكلمات: (أصبحتَ، وأكسَبَني، ناسٌ، تسلب) في بداية صدور النماذج الأربعة الأولى وأعجازها، كما كرر صيغة أفعل (أكثَرَ/ أيسرَ) في النموذج الأخير. ومثل هذا التكرار لكلمة أو لصيغة صرفية معينة في بداية الشطرين قد يمتد ليشمل بداية البيت التالي، مثل تكرار كلمة (كم) في النموذج الأول، وتكرار صيغة (افعلي) في النموذج الثاني في قوله[١٦٢]:

١ فكم أيِّمٍ تشكو هنالكَ شَجْوَها وكم ثَمَّ من طفلٍ لأدمُعِهِ يُذْري
وكمْ من أخي شيخوخةٍ متجلِّدٍ على ما به من كل محرجة الصَّدرِ
٢ أجْملي يا جُملُ أو لا تُجْملي واعذلي في الحبِّ أو لا تعذلي
واعملي ما شئتِهِ بي وافعلي ليس عن حُبُّكِ لي من مَعْدِلِ

النوع الفرعي الثالث: يقوم هذا النوع على تكرار نسق تركيب نحوي يشمل كامل صدر البيت الشعري، وقد يمتد هذا النسق إلى مطلع عجزه، وذلك في بيتين متتاليين، مما يشكل مقطعاً يقوم على التوازي العمودي، ويجعله مميزاً في إيقاعه ضمن إيقاع

---

[١٦١] الديوان، ٣٢٣/ ٧، ٤٧١/ ٤، ٥٥٩/ ٢، ٦٣٤/ ٧، ١٩٨/ ١٢. الأُوام: العطش.

[١٦٢] الديوان، ٣٦٥/ ١ – ٢، ٤٧٣/ ١ – ٢.

القصيدة العام، وغالباً ما تتكرر بعض الألفاظ، كما تتكرر أغلب الصيغ الصرفية، ومن ذلك قوله[١٦٣]:

١ أولئكِ قومي خَيَّمَ الجهلُ فوقَهم وأيُّ مصابٍ بعده أتعاظم
أولئكِ قومي فَرَّقَ الجهلُ شملَهم وما فيهمُ فَرْدٌ يُحِسُّ ويألَمُ
٢ فإن كان حُبُّ الخيرِ فِيَّ سجيّةً فقُولوا ليسلَمْ ذا الضريرُ وصَفِّقُوا
وإن كان حُبُّ الشَّرِ فِيَّ غريزةً فصُبُّوا على وجهي الشِّتائمَ وابصُقوا

ولعله من الواضح تكرار نسق التركيب النحوي في صدر بيتي النموذج الأول، إضافة إلى تكرار كلمات (أولئك قومي/ الجهل)، وتكرار صيغة فعّل: (خَيَّمَ، فَرَّقَ)، وكذلك تكرار نسق التركيب النحوي في صدر بيتي النموذج الثاني المتتاليين، إضافة إلى تكرار كلمات (فإن كان حُبُّ/ فيّ)، وامتداد تكرار هذا النسق ليشمل مطلع عجزي هذين البيتين (فقولوا/ فصُبّوا).

وقد يرد تكرار نسق التركيب النحوي الذي يشمل كامل صدر البيت الشعري هذا في صدر أبيات متفرقة في القصيدة الواحدة بين الحين والآخر، مما يشكل أشبه ما يكون باللازمة البنائية في بنية القصيدة، تكون مرتكزاً ومفتتحاً إيقاعياً لمقطوعة جديدة، ومن ذلك قوله في قصيدة (في ذكر محمد بن شملان)[١٦٤]:

٦١ وإلّا فهُنَّ الدُّرُّ في ثَغرِ غادةٍ به يَطَّبيكَ الثَّغرُ والثَّغْرُ أشنَبُ
٦٧ وإلّا فهُنَّ الحمدُ في سمعِ ماجدٍ كريمِ جدودٍ حين يُعزى ويُنسَبُ
٦٩ وإلّا فهُنَّ النُّورُ في عينِ تائهٍ غَشاهُ بقفرٍ موحشِ الأرضِ غيهبُ
٧٢ وإلّا فهُنَّ البُرْءُ في عينِ مُدنَفٍ على فُرُشِ الأسقامِ باتَ يُعَذَّبُ
٧٤ وإلّا فهُنَّ اليُسرُ في عينِ مُعْسِرٍ ألحَّ عليه نابُ عسرٍ ومِخلَبُ

---

[١٦٣] الديوان، ٦٩٦/ ٩ – ١٠، ٤٨٢/ ٤ – ٥. وينظر: ١٨٢/ ٨ – ٩، ٦٨٩/ ١ – ٢.

[١٦٤] الديوان، ٦٠٩ – ٦١٠. يُذكر أننا رقمنا الأبيات حسب ورودها في القصيدة لبيان أن كل بيت شكّل ما يمكن النظر إليه بوصفه لازمة بنائية.

وقد يقتصر هذا النوع من تكرار النسق على تكرار تركيب نحوي يشغل جزءاً من صدر البيت الشعري، وذلك في مطلع بيتين متتاليين، أو أكثر محققاً هذا التوازي العمودي أيضاً، سواء أكررت ألفاظه كلها أم بعضها، كقوله[١٦٥]:

١ ألا سألوا عنا الحروب ليَعْرفوا حقِيقتَنا بين الظُّبي والقنا السُّمْرِ
ألا سألوا التاريخَ عنا ليغتدوا على خبرةٍ مما نَريشُ وما نبَرْي
٢ فكم نظرتَ إلى الآدابِ تُنعشُها وأهلِها نظراتِ المشفِقِ الحَدِبِ
وكم عطفتَ إلى الآدابِ منحرفاً عنهنَّ عطفَ سديد الرأي ذي الدَّرَبِ
٣ بخيرِ منْ بهُدى إرشاده رَشَدَتْ هذي البريَّةُ من عُجْمٍ ومن عَرَبِ
بخيرِ منْ هتكت أنوارُ بِعثتِهِ من كل ديجورِ جهلٍ أكثَفَ الحُجُبِ
بخيرِ منْ مدحتي علياءَهُ قُرَبٌ تَعْتدُّها مهجتي من أفضلِ القُرَبِ

فقد قام نسق التركيب النحوي في صدر بيتي النموذج الأول على حرف الابتداء وفعل الأمر المتصل بواو الجماعة (ألا اسألوا)، كما كرر في نهاية صدرهما صيغة صرفية واحدة ليفعلوا: (ليعرفوا/ ليغتدوا)، وقام نسق التركيب النحوي في صدر بيتي النموذج الثاني على كم الإخبارية والفعل الماضي المتصل بتاء المخاطب (فكم نظرتَ/ وكم عطفتَ)، والجار والمجرور (إلى الآدابِ). أما نسق التركيب النحوي في صدر أبيات النموذج الثالث فقام على الجار والمجرور والاسم الموصول (بخيرِ منْ).

---

[١٦٥] الديوان، ٣٦٧/ ٥ – ٦، ١٥٩/ ٢ – ٣، ١٦١/ ٦ – ٨. الدرب: التجارب. وينظر: ٨١/ ١٠ – ١١، ٢١٨/ ٧ – ٨، ٤١٩/ ٦ – ٩، ٦٢٤/ ٦ – ١٠، ٦٢٧/ ٥ – ٧، ٩– ١٠؛ وقد يطيل الشبيب تكرار مثل هذا النسق من التركيب النحوي الذي يشغل صدر الأبيات أكثر من أربع مرات، كتكراره التركيب المكون من اسم الإشارة ولا النافية (هناك لا ...) الذي يعقبه باسم منفي (حسدٌ/ كذبٌ/ شحٌّ/ كيدٌ/ جبنٌ/ ظلمٌ/ طمعٌ/ أغراضَ/ نسبٌ/ استهزاء/ بؤسٌ/ حشرات/ ملَقٌ) ثلاث عشرة مرة، وأداة النفي (لا) مع فعل مضارع مرتين (تلقى/ تقضي). ينظر: ٨٠/ ١ – ١٢، ٨١/ ١ – ٣. وقد يقتصر هذا النسق على تركيب نحوي موجز كأسلوب النداء الذي يرد في حشو بيت، ليتكرر في أبيات متفرقة من القصيدة، ولا سيما في مطالع صدورها، وليصبح بمثابة ركيزة إيقاعية تتردد بين الحين والآخر، كقوله مردداً (يا مصرُ) سبع مرات. ينظر: ٣٧٨/ ٤، ٨ – ١١، ٣٧٩/ ٢، ٤.

وينتمي إلى هذا النوع من التكرار أن الشبيب يختار كلمة من نوع الاسم ترد في حشو بيت ليكررها في مطلع صدري بيتين تاليين أو أكثر، كقوله[١٦٦]:

١ فعَن عالي مكانِكَ لا مكانٌ به أسلو عُلُوّاً واتِّساعا
مكانٌ ما رأى غيرَ المعالي بعينيهِ له سقفاً وقاعا
مكانٌ لابِسٌ عن كلِّ ما لا إليه المجدُ يرتاح امتناعا
٢ وقد جاهدت شُبَّانُهُمْ وكُهولُهُمْ جهادَ بهاليلٍ غطارفةٍ غُرِّ
جهاداً به قد أعرَبَ الكُلُّ منهمُ لعُرْبِ الورى والعُجْمِ عن كَرَمِ الجِذْرِ
جهاداً فؤادُ المجدِ سُرَّ بوقعِهِ وعادت له العلياءُ باسمةَ الثَّغْرِ
٣ إليكَ اليومَ أشكو يا حبيبي جفاءً منه في صدري حِرابُ
جفاءً لا تطيقُ له احتمالا ولا لأَقلِّهِ الصُّمُّ الصِّلابُ
جفاءً خانني فيه اصطبارٌ وفيٌّ في النوائبِ لا يُعابُ
جفاءً منه راحاتي تلاشَتْ وأعقبَ فيه نَوْمِيَ الاجتنابُ
جفاءً منه في الأحشاءِ نارٌ تآكَلُ ليس يُخفيها حِجاب

فقد تكررت الكلمات (مكان/ جهاداً/ جفاء)، وقامت كل منها بوظيفة النغمة الافتتاحية الأولى في بداية البيت الشعري.

ولعله يمكن إضافة "نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث، وهو تكرار الحرف"[١٦٧] إلى هذا النوع الفرعي الثالث. فقد شاع في شعر الشبيب تكرار بعض الحروف، ولا سيما الواو والفاء في صدر أبيات متتالية، كقوله[١٦٨]:

١ فما خلقَ العقولَ اللهُ إلا ليهدِينَ الألى شاءوا اهتداءَ
فمن جعل الحِجاءَ له دليلاً فذاك هو الذي فاتَ الشقاءَ
فقل للأغنياءِ إلى نُهاكم عن الأهواءِ وادَّكروا الثَّواءَ
فكلٌّ منكم عما قليلٍ سيترك ماله مَيْتاً وراءَ

---

[١٦٦] الديوان، ٤٦٧/ ٦ – ٨، ٣٦٥/ ٣ – ٥، ٦٤٧/ ١ – ٥.

[١٦٧] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ٢٧٣.

[١٦٨] الديوان، ١٠٨/ ٢ – ٥، ٢٠٠– ٢٠١/ ١٠– ١٣، ١– ٤.

٢ ولم نَجْزِكُمْ مهما أتيتم إساءةً إلينا عليها مثلَ قولِكَ أو ضَرْبا
وقمنا لكم بالعذر عن كل هفوةٍ على مثلها تجزوننا الضَّرْبَ والسَّبّا
وكيفَ نجازيكم على السوءِ مثلَهُ ولم تُرزَقوا فهماً يُميزُ ولا إربا
ولم نُرْعِكُمْ إلا مراعيَ خصبةً ولم نَرضَ إلا بالنَّميرِ لكم شُرْبا
ولم نتَّخذْ من أرضِنا لجُنوبكم مرابضَ إلا سهلَها الناعِمَ الرَّحْبا
ونحسنُ صنعاً ما استطعنا ولم نَرُحْ نجُرُّ به الأذيالَ فخراً ولا عُجْبا
ولكن نرى الإحسان من شكرِ واهبٍ لنا منكم شَخْتَ المنافع والجأبا
ومَن لم يَصُنْ بالشكر نعمةَ رَبِّه عليه فلا يأمن على النعمةِ السَّلْبا

فقد تكرر حرف الفاء في صدر أبيات النموذج الأول، وحرف الواو في صدر أبيات النموذج الثاني. ولا شك في أن مثل هذا التكرار للحروف يسهم في ربط الجمل، ويلعب دورا أساسياً في بنائها، وفي ربط الأبيات الشعرية بعضها ببعض، إضافة إلى ما يحمله من حالة نغمية إيقاعية، وهو بهذا " يحمل وظيفة إيقاعية وتعبيرية، الغرض منها الإعلان عن حركة جديدة تكسر مسار القراءة التعاقبية، لأنها توقف جريانه داخل النص الشعري، وتقطع التسلسل المنطقي لمعانيه، وهذا كله يتطلب البحث عن عمق الدلالة النفسية لأثر التكرار في تحقيق جمالية النص وقوته البلاغية"[١٦٩]. وقد يكون الحرف مقترناً بكلمة أخرى، أو بحرف آخر في صدر أبيات متتالية أو شبه متتالية مما يشكل نسقاً يحقق مزيداً من التماسك الشعوري والدلالي والإيقاعي، كقوله[١٧٠]:

١ فلتدومي بابن عيسى يا بلادي في اختيالِ
فَلَكِ الفخرُ به الخا لِدُ ممدودُ الظِّلالِ
ليتَ شَرواهُ كثيرٌ بِكِ موصولو الحِبالِ
كي أرى سُمناكِ لا تبْ غي على ذاتِ هُزالِ
وأرى ليْثَكِ لا يُو قِعُ ختلاً بالغَزالِ

---

[١٦٩] الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث: خلود ترمانيني، أطروحة دكتوراة، جامعة حلب، ٢٠٠٤، ٣٠٦.

[١٧٠] الديوان ٥٠٦- ٥٠٧/ ١١، ١- ١١، ٢٦٠/ ١ – ٨. القذال: ما بين الأذنين من مؤخر الرأس.

وأرى المُكثِـرَ في نَفـ ـعِ مقلّيـكِ يُغـالـي
وأرى فيك عِرابَ الـ ـخَيلِ قُدّامَ البِغـالِ
فمِنَ المسخِ جَبيـنٌ نابِتٌ خلـفَ قَـذالِ
وأرى سيفَكِ للحَـ ـدِّ مُعَـدّاً لا الصِّقـالِ
فمن الجهلِ لحسنِ الصقـ ـلِ إعـدادُ النِّصـالِ
وأرى من بـاع بالمـا لِ ضميـراً في انخـذالِ
وأرى فيـكِ مكـا الـ ـعـلمِ والآدابِ عـالـي
٢ فلِمْ نُطري الجدودَ على عُلاهم ولمْ نفعَلْ كما فعلَ الجدودُ
فإمّـا أن نكون قـد افتـرينـا إذا رحنـا بذكرهمُ نُشيـدُ
فلم يَخْضَـرَّ من شرفٍ ومجـدٍ لهم ما بين أهلِ الأرضِ عُـود
ولا كـانوا وقائدُ كلِّ شعبٍ جَنِيبٌ خلْفَ قائدهم مَقُودُ
ولا خَفَقَتْ لهم في كلِّ أرضٍ بغير مجرَّدِ الدعوى بُنُـودُ
ولا كانوا من الإقـدامِ قِدْمـاً بحيثُ تهابُهم حتى الأسُودُ
ولا كـادت عُداتُهـمُ – إذا مـا أتاهـا أنهـم غَضِبـوا – تَبِيـدُ
ولا كانـوا زمـانَ الجَـدْبِ سُحْبـاً علـى العافي بما يُغنـي تُعـود

فقد كرر الشبيب هذا النسق المكون من الحرف والفعل (وأرى) في أبيات النموذج الأول، كما كرر هذا النسق المكون من حرف الواو وحرف النفي (ولا) الذي أتبعه بفعل متصل بواو الجماعة (كانوا) بين بيت وآخر في أبيات النموذج الثاني، ولعل هذا التناوب يضفي مزيداً من الدهشة لدى المتلقي، عندما كان ينتظر تكرار الفعل (كانوا) وإذا بفعل آخر يرد، ولكن سرعان ما يأتي الشاعر بالفعل نفسه (كانوا).

وقد يلجأ الشبيب في هذا النمط إلى تكرار صيغة صرفية معينة في مطلع بيتين متتاليين، مما يجعلها إيقاعاً يُفتَتح البيت الشعري به، كقوله [١٧١]:

---

[١٧١] الديوان، ٥٥٠/ ٢ – ٣، ٤٢١/ ٥– ٦. وينظر: ٤٧١/ ٣ –٤، ٤٧٣/ ١ – ٢، ٥٢٢/ ٨ – ٩، ٦١٤/ ٦ – ٧. الشكيم: جمع الشكيمة، وهي الحديدة المعترضة في فم الفرس. الحيس: طعام من تمر وسمن وسويق، وحاس الحيس: اتخذه.

١ وراموا بالتَّعازي عنهُ حَدّاً لِمُشجِي دمعِيَ الجاري السَّجومِ
وصاغوا من تأسِّيهم شكيماً وصَعبُ الدمعِ يهزَأُ بالشَّكيمِ
٢ فاحْذَرِي أن تسمعي بي منهمُ بعدما لي حَيْسُ مَلقاكِ يُحاسُ
وارْحَمِي من أوسَعَتْ أحشاءَهُ صَولةُ الحزْنِ لمنآكِ افتراسُ

فقد كرر في بيتي النموذج الأول صيغة الفعل الماضي المتصل بواو الجماعة (فعلوا) كما كرر صيغة فعل الأمر في بيتي النموذج الثاني: (افعلي).

النوع الثالث: التكرار التراكمي

يستند هذا النوع على تكرار تراكمي عشوائي في ثنايا القصيدة أو المقطوعة الشعرية، وهو التكرار الذي شكّل أغلب عناصر بنية الإيقاع الداخلي مما ذكرناه في النوعين الأول والثاني؛ ذلك أنه يتحدد "بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار، وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها"[١٧٢]. وهذا النوع من التكرار يحقق تنوعاً إيقاعياً ناتجاً عن تكرار مجموعات صوتية متنوعة، إضافة إلى تحقيق وظائف دلالية تبرز رؤية الشاعر وتعكس نفسيته أثناء نظم القصيدة؛ ذلك أن التكرار إجمالاً يعَدّ "وسيلة أساسية من وسائل الصنعة الشعرية"[١٧٣]، كما أنه "يُعَدّ وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية"[١٧٤]، ولذا يُنظَر إليه بوصفه من جماليات الأسلوب الفني في صنعة الشعر؛

---

[١٧٢] القصيدة العربية الحديثة: محمد صابر عبيد، ٢١٩. وينظر: عصام شرتح: جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند للطباعة والنشر، دمشق، ط. ١، ٢٠١٠، ٣٣٨، حيث ورد أيضاً بأنه: "طغيان صيغ أسلوبية تتكرر بكثرة عند الشاعر وبشكل عشواي دون ضوابط، أو فواصل محددة داخل النص الشعري".

[١٧٣] المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي وعربي): محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٣، ٩١.

[١٧٤] سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور: محمد العبد، مجلة فصول مج ٧، ع ١ – ٢، القاهرة، ١٩٨٧، ١٠١.

ذلك أن "تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال أو محسن أو لعب لغوي"[١٧٥].

ويمكننا توزيع هذا النوع التراكمي للتكرار على نوعين فرعيين. النوع الفرعي الأول: يقوم على شيوع كلمة ومشتقاتها في مجموعة أبيات متتالية أو شبه متتالية في قصيدة واحدة أو قطعة شعرية كاملة، فتشكل هذه الكلمة محوراً دلالياً جامعاً لكافة الدلالات والمعاني الجزئية التي يريدها الشاعر، كما تشكل نغمة إيقاعية يتردد صداها بين الحين والآخر، مما يسهم في جذب المتلقي ودهشته. ومن نماذج شيوع الكلمة وتكرارها في مجموعة من الأبيات المتتالية أو شبه المتتالية في مطلع القصيدة، أو ثناياها قوله[١٧٦]:

١ بالرغمِ مني كنتُ أمسِ مقصّراً في واجبي نحو الزعيم التونُسي
والعفوَ منه أرتجيهِ فإنْ عفا فالعفو من شيمِ اللَّبيبِ الكيّسِ
والعقل في "عبد العزيز" موقَّرٌ فلِذاكَ من عفوٍ له لم أيأسِ
عفواً وصفحاً يا زعيمُ من امرئٍ بسوى الهمومِ حياتَه لم يَكْتَسِ
٢ شكوتُ إلى كثيرٍ من بَنيها بأشعاري من البؤسِ الشديدِ
ولو أني حصلتُ على بلاغي لما أعلَمتُ بالشكوى قَصيدي
فما أشكو على طول اشتكائي ولو بالتافهِ النَّزْرِ الزَّهيدِ
فكنت كأنني أشكو احتياجاً بَعِلْتُ به إلى صُمٍّ رُقودِ

---

[١٧٥] تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح، ٣٩.

[١٧٦] الديوان، ٤٢٨/ ١ – ٤؛ ٣٠٢ – ٣٠٣/ ٩ – ١٠، ١ – ٢، ٢٦٧ – ٢٦٨/ ١– ٩، ١ – ٢. البلاغ: الكفاية، أي ما يكفي. الهبيد: الحنظل، أو حب الحنظل. وقد ترد كلمة في أبيات متفرقة من قصيدة طويلة، فتصبح كذلك محوراً مركزياً، يهيمن على جو القصيدة، ويذكر الشاعر فيه بين الحين والآخر، ليصبح أشبه ما يكون باللازمة البنائية. ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر: تكرار كلمة (العمى) ومشتقاتها سبع مرات في قصيدة (اعتذار) ٥٨٢ – ٥٨٣/ ١ – ١٧؛ وثلاث عشرة مرة في قصيدة (من أعمى إلى عميان) ٣٤٧ – ٣٥٠/ ١ – ٤٤؛ وتكرار كلمة (العلم) ست عشرة مرة في قصيدة (العلم أنجع ما يشفى به وطن) ٤٨٥ – ٤٨٧/ ١ – ٢٤.

٣ إنْ شجاكم منّي الأنينُ المَديدُ فعذابي بالفقرِ جِدّاً شديدُ
كلما قلتُ ذات يوم سيمضي منه عني اشتدادُهُ أو يَبيدُ
عَنَّ خَطْبٌ يقول إني كفيلٌ أن ستبلى يا "صقرُ" وهو جَديد
بعدَ خَطْبٍ لِناجِذَيْهِ جُروحٌ في فؤادي اندمالُهنَّ بعيدُ
فالخُطوبُ الجوارحُ القلبَ عندي كلَّ يومٍ عَديدُهُنَّ يَزيدُ
فكأنَّ الخطوبَ كن نعاما ضِمْنَ قلبي بدا لَهنَّ هَبيدُ
ولو انَّ الخطوبَ أبقينَ صبراً لي إليه من جَورِهِنَّ أعود
... ...
غيرَ أنَّ الخطوبَ أفْنَينَ صبري آكلاتٍ والصبرُ ذُخري الوحيدُ
وإذا بَزَّتِ الخطوبُ جليداً ذُخْرَهُ اضطُرَّ للشّكاةِ الجليدُ

ولعله من الواضح تكرار أربع كلمات متعلقة بـ(العفو) في النموذج الأول، وتكرار خمس كلمات متعلقة بـ (الشكوى) في النموذج الثاني، وتكرار سبع كلمات متعلقة بـ(الخَطْب) في النموذج الثالث. ولا شك في أن كل كلمة من هذه الكلمات حملت دلالة أصبحت محورية، وكان ذات إيقاع موحد أو شبه موحد، يرافق تلك الدلالة، مما يسهم في تثبيتها عند المتلقي.

وقد يركز الشبيب على كلمتين تتكرران في القصيدة الواحدة، وتقومان بالوظيفة الدلالية والإيقاعية السابقة، ومن ذلك قوله في قصيدة (المرء حسب السجايا)[١٧٧]:

أثنى عليكَ مُحقاً مقولُ الأدبِ يا من نماهُ لخير الرُّسْلِ خيرُ أبِ

---

[١٧٧] الديوان، ١٥٩ – ١٦٠/ ١– ١٥. الدّرب: التجارب. نبست: نطقت. وينظر على سبيل المثال: قصيدة (قيوده عماه) ٣٠١ – ٣٠٥، حيث كرر كلمة (قيود) ثلاث مرات في أبيات متتالية، وكلمة (الشكوى) وما يشتق منها خمس مرات في ثلاثة أبيات متتالية، وقصيدة (أنقذوا الحيوان من أذى الصبيان) ٣٣٨ – ٣٤٦ حيث كرر كلمة (الطفل) ومشتقاتها تسع عشرة مرة، وكلمة (الطائر) ومشتقاتها سبع عشرة مرة، وقصيدة (حدث عن شمائله) ٥١٦ – ٥٢٠، حيث كرر كلمة (وصف) ومشتقاتها، وما يشتق من كلمة (شمل) ست مرات لكل منهما، وذلك في ستة أبيات متتالية. وقصيدة (يَضُرُّ النُّصْحُ) ٥٦٧ – ٥٦٨، حيث كرّر كلمة (النُّصْحُ) خمس مرات، كما كرر كلمة (الدين) وما يشتق منها سبع مرات في أبيات متفرقة.

فكم نظرتَ إلى الآدابِ تنعشُها وأهلِها نظراتِ المشفقِ الحَدِبِ
وكم عطفتَ إلى الآدابِ منحرفاً عنهنَّ عطفَ سديد الرأي ذي الدَّرَبِ
فصارَ يسكنُ للآدابِ منجذبـاً لها انجذابَ أخي الأطماعِ للذَّهَبِ
وكان قبلُ عن الآدابِ مبتعـداً ولا ابتعادَ صحيحِ الجِلْدِ عن جَرِبِ
فلو حَبَتْكَ الكويتُ الشكر منصفةً صاغتهُ مُحْكِمةً من جَوهر الشُّهُبِ
فأنتَ أنت إذا آدابها نَبَسَتْ أفواهُهُنَّ بشكوى نازلِ النُّوَبِ
عنايةٌ منكَ بالآداب دائبةٌ ولا سآمةَ والإسامُ في الدَّأَبِ
سجيةٌ فيكَ حبّ العلم راسخـةٌ رسوخَ حُبِّ ذويه منك في العَصَبِ
أجبت في رفعِكَ الآدابَ دعوتها ومن سوى طبعه ناداهُ لم يُجِبِ
والمرءُ حسْبَ السَّجايا فيه تنعتُهُ بالحمدِ أو ذَمِّها النُّعَّات في العُصَبِ
ما الطبعُ للجِدِّ ميالاً بصاحبـه كالطَّبعِ في المرءِ ميالاً إلى اللَّعبِ
فطبعُ ذي الجِدِّ يُوليهِ ويُتحفُهُ من حمدِ كل أُلي الألبابِ بالنُّخَبِ
وطبعُ ذي اللعبِ الممقوتُ مرتسمٌ في عِرضهِ نُدَبٌ منه على نُدَبِ
كلٌّ يريـدُ معالي المجدِ يَكْسِبُها والطَّـبعُ يغلـبُـهُ منـه علـى الأربِ

فقد كرر كلمة (الأدب) وجمعها (الآداب) سبع مرات، كما كرر كلمة (الطبع) ست مرات. ولعله يلاحظ أن هذا التكرار جاء عشوائياً، دون التزام سواء أكان في مطلع القصيدة أم في ثناياها، وسواء أكان في صدر الأبيات الشعرية أم في عجزها أو في حشوها. ولا شك أن الشاعر أراد من كل كلمة أن تكون محوراً دلالياً لرؤيته، وأن إيقاع جرس حروف هذه الكلمة عامل أساسي في إبرازه.

ومن نماذج شيوع الكلمة وتكرارها ما ورد في قطعة شعرية كاملة بعنوان (إلى لُوّامي في العُزلة)[١٧٨]:

طُبِعْتُ على غيرِ الذي قد طُبِعْتُـمُ عليـه فما طولُ اعتـزاليكُمُ بِدْعُ

[١٧٨] الديوان، ٤٥٧/ ١ – ٨. وينظر قطعة (العلم أصل الخير) ٨٩/ ١ – ٩ حيث كرر كلمة العلم سبع مرات؛ وقطعة (اقتراحات بلا جدوى) ٥٩٢ – ٥٩٣، حيث كرر كلمة الشعر ثماني مرات.

ولستُ أرى ما بيننا من مُؤَلَّـفٍ لأنّ نُفوري منكمُ جَرّه الطَّبـعُ
وطبعـي بأمري وحدَه متصَـرّفٌ فما لِسواهُ فِيَّ جَـذْبٌ ولا دَفْـعُ
وكنتُ زمان الوصلِ أُرغِمُ شيمتي فضاقَ بإرغامي لها منِّيَ الـذَّرْعُ
ومن لم يُطِقْ أن يعصِي الطبعَ لم يُلَمْ إذا ما غدا أو راح وَهْو لـهُ طَـوْعُ
وقد مَجَّ سمعي طولَ لومكمُ فـلا تلوموا فطولُ اللَّومِ ليسَ به نَفْـعُ
على غيرِ حكمِ الطَّبعِ لستُ بمالكٍ نزولاً فوصلي حسبَ ما شاء والقَطعُ
فإنْ جَـرَّ حالَ الجسمِ منصوبُ عُزلتي ففيـه سكونُ النفسِ والفتحُ والرَّفْـعُ

فقد كرر كلمة (الطبع) وما يشتق منها ست مرات في هذه القطعة، وبهذا أصبحت محوراً مركزيا لرؤية الشاعر أراد تثبيتها في ذهن المتلقي، ولا شك في أن جرس حروفها يعد عاملاً مهما في ذلك.

والنوع الفرعي الثاني يقوم على شيوع تكرار عشوائي لأغلب أنواع التكرار التي كوّنت بنية الإيقاع الداخلي، كتكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وتكرار نسق التركيب النحوية والصيغ الصرفية التي تخلق التوازي أو شبه التوازي، وذلك في قصيدة واحدة، مما يجعلها ذات مقاطع إيقاعية متنوعة تجذب سمع المتلقي، وتبعده عن الرتابة. ومن ذلك ما ورد في قصيدة (لي من الصبر ما هو أرحب)[١٧٩]:

١ نسيمُ الصَّبـا أشهى إليَّ وأعذَبُ نسيمُ الصَّبـا عندي ألذُّ وأطيَبُ
٢ نسيمُ الصَّبـا يشفي العليلَ من الضَّنى نسيمُ الصَّبـا يُنئي الهمومَ ويُذْهِبُ
٣ فَلانَّفسِ في أنفاسها كلُّ راحـــةٍ ولانَّفسِ فيها ما يَسُرُّ ويُطربُ
٤ بها تنجلي عني همومٌ كثيرةٌ ويُطفا بهـا مـا بالحشا يتلَهَّبُ
٥ فليتَ الصّبا ما زال يَجري نَسيمُها لعَلَّ بها يُشفى الكئيبُ المعَـذَّبُ
٦ يَهُبُّ هُبُوبَ الأُنس عندَ هُبُوبِهـا وإنْ لم تَجِئ فالأُنسُ عنَّا مُغَرِّبُ
٧ أبـا "قاسمٍ" هل أنتَ تهوى نسيمَهـا وترغَبُ فيـهِ مثلَ ما أنا أرغبُ؟

[١٧٩] الديوان، ٦٥١ – ٦٥٦. يجدر ذكره أننا أوردنا القصيدة كاملة لتكون دليلاً على التكرار التراكمي العشوائي عند الشاعر في القصيدة الواحدة، ورقمنا أبياتها للإشارة إليها في متن الدراسة، ولتمكين القارئ من الاطلاع عليها بسهولة. ومن ذلك على سبيل المثال قصيدة (في ذكر محمد بن شملان)، التي بلغت مئة وخمسة عشر بيتاً، ٦٠٤ – ٦١٣.

٨ أظُنُّ جَميعَ النَّاسِ تصبو إلى الصَّبـا ويَشغَفُهم منها النّسيمُ ويُعْجِبُ
٩ فقد وصفوا الأنفاسَ منها بكلِّ ما يَرِقُّ من الأوصافِ مذ كان يَعْرُبُ
١٠ ألم تَر أهلَ الشِّعر ممن تقَدَّموا ومن عاصرونا بالصَّبا قد تَشَبَّبُوا
١١ فلا بِدْع أن قلَّدتُهم إذ وجدتُها كما وجَدوها للمَسَرات تَجلِبُ
١٢ وحقِّكَ إنِّي بالصَّبا لَمُتَيَّمٌ وما أنا فيما قلتُ والله أكذِبُ
١٣ أتعذلُ يا ابن "الشهم شملان" إن أَهِمْ بأنفاسِها حُبّاً بها وتُؤَنِّبُ
١٤ فهل تَدْرِ أنفاسُ الصَّبا أنَّني الذي (يغالب فيها الشوقَ والشوقُ أغلبُ)
١٥ وأني إذا فكّرتُ فيها تفكُّري وعنها إذا حدّثتُ من كنتُ أصحَبُ
١٦ أميلُ إلى كتمِ المَحبَّة طاقتي وهيهات والأجفانُ تهمي وتسكُبُ
١٧ وهل يستطيعُ المرءُ كتمانَ سِرِّهِ وأدمعُهُ في خدّهِ تَتَصبَّبُ
١٨ أتعجبُ أن أبكي اشتياقاً إلى الصَّبا وصبري عنها يا "محمدُ" أعجَبُ
١٩ وهل في الورى من ليس يصبو إلى الصَّبا ويجزعُ أن عنه الصَّبا تتنكَّبُ
٢٠ وقد كان قلبي في المحبَّةِ قُلَّباً فما بالُهُ عن حُبِّها ليس يُقلَبُ
٢١ على أنَّني عاتبتُ قلبي ولُمْتُهُ على الحبِّ لو يُجدي المحبَّ التَّعتُّبُ
٢٢ مذاهبُ أهل الحب شتَّى كثيرةٌ وأحرَجُها منها لقلبي مَذْهبُ
٢٣ تَمَذْهَبَ قلبي مَذْهباً في غرامِهِ إلى الخلق يدعو من به يَتَمَذْهَب
٢٤ فمذهبُهُ أن ليس يُصغِي لعاذلٍ على حُبِّهِ حتّى الغُرابُ يُشَيّبُ
٢٥ تجَنَّبَ قلبي اللائمينَ كأنّما ملامُ الأُلى لاموا أراقِمَ تَلْسِبُ
٢٦ تَوَهَّمتُ أن الصَّبرَ يُسعدُ والعَزا إذا البُعدُ أضحى للحبيبِ يُحَجِّبُ
٢٧ وهل يُسعدُ الإنسانَ يوماً عزاؤهُ ومَحبُوبُه بالبُعدِ عنه مُغَيَّبُ
٢٨ وهلْ تحْلُو للصَّبِّ معيشةٌ إذا لم يَجِئ ذاك النسيمُ المُحَبَّبُ
٢٩ نسيمٌ إذا ما فاحَ منه عبيرُهُ علمنا بأن الورد لا شيء يُحسَبُ
٣٠ فسَجْسَجُ أنفاسِ الصَّبا إن نَشقتُهُ توهّمتُهُ مسكاً به تَتَطَّيبُ
٣١ وإلا كأشعارٍ تَضَمَّنَتِ الثَّنا عليكَ فأضحى العقلُ منهنَّ يُخلَبُ
٣٢ أَلستَ الذي تحلو القوافي بمدحهِ وأضحى إليهِ الفضلُ يُعزى ويُنسَبُ؟
٣٣ أَلستَ الذي تُثني عليه خِصالُهُ فتوجزُهُ طَوْراً وآخرُ تُطنِبُ

٣٤ أَلستَ بذاكَ الفاضلِ الماجدِ الذي تُكِلُّ مزاياهُ الحُصاةَ وتُتْعِبُ؟
٣٥ أَلستَ الذي تَفتَرُّ زُهْرُ خِلالِهِ كما افتَرَّ عن رطبِ اللآلِئِ أشنَبُ؟
٣٦ أَلستَ الذي لو كانَ يَرقى بمجدهِ إلى النجمِ راقٍ كنتَ للنجمِ تَركبُ؟
٣٧ أَلستَ الذي تحكي سجاياهُ روضَةً تُفضِضُها أيدي الحَيا وتُذَهِّبُ؟
٣٨ أَلستَ ابنَ "شملانٍ" ألستَ "محمداً" ألستَ الذي عن وُدِّهِ لستُ أرغَبُ؟
٣٩ وهل يرغبُ الإنسان عن وُدِّ مَن غدا وأخلاقُهُ من زاهرِ الروضِ أخصَب؟
٤٠ بربّك سامحني إذا أنا لم أكن أطيلُ بحسن المدحِ فيك وأُسهِبُ
٤١ فقد قيَّدَتْ أحزانُ قلبيَ مِقوَلي وَفَكُّ قيودِ الحزنِ واللهِ يَصْعُبُ
٤٢ أبا قاسمٍ ما زلت في مظلم الأسى إذا انجاب عني غيهبٌ جاء غيهبُ
٤٣ وما زالت الأيام ترمي صروفُها فؤادي بما منه أخافُ وأرهَبُ
٤٤ إلى كم وقلبي للشوائبِ مَسْرحٌ إلى كم وقلبي للنَّوائبِ ملعَبُ
٤٥ إلى كم سروري وجهُهُ متجهِّمٌ إلى كم مُحيّا راحتي متَقَطِّبُ
٤٦ إلى كم جهام من رجائي سَحابُهُ وحتى متى بَرْقُ الأمانِيِّ خُلَّبُ؟
٤٧ أقاسي من الأحزانِ ما لَو أقَلُّهُ يَمَسُّ نجومَ الأفقِ ما لاحَ كوكبُ
٤٨ ولو بعضُ ما ألقى يَمَسُّ رواسياً لَدَكَّ الذي منهنَّ أقسى وأصلَبُ
٤٩ لماذا يُعاديني الزّمانُ ويَعتدي عليَّ بما منه التصَبُّرُ يُسلَبُ؟
٥٠ كأنّ زماني عاشقٌ وكأنّني له عاذلٌ والعذلُ للصَّبِّ مُغضِبُ
٥١ أبيتُ إذا ما بِتُّ ممّا أُجِنُّه على مثلِ مشبوبِ الغضا أتقلَّبُ؟
٥٢ وتُصبحُ إن أصبحتُ نَشْوى مَحاجري وليس لها إلا من السُّهْدِ مَشْرَبُ
٥٣ أما للّيالي المُحْرباتِ بهُدنةٍ؟ فقد أوشكَت نفسي النَّفيسةُ تَعْطَبُ
٥٤ تحاربُني حتى كأنّيَ مُجرمٌ إليهنَّ جرماً أو كأنّيَ مذنبُ
٥٥ ولم أجترِمْ جرماً سوى أنني امرؤٌ أريدُ الذي تزويهِ عنّي وأطلُبُ
٥٦ تريدُ الليالي الجَرْيَ مني كما جَرَتْ وذلك ما عنه أحيدُ وأهرُبُ
٥٧ تجنَّبتُ ما ترضى الليالي وتَشتَهي ومثلي لما ترضاهُ قد يتجنَّبُ
٥٨ ظمئتُ فحاولتُ الورودَ فلم أجِدْ من الوِرْدِ ما يصفو بهنَّ فأشرَبُ
٥٩ فيا ليتَ صَدرَ الغَيبِ ما زالَ كاتمي كما يكتمُ الأسرارَ حُرٌّ مهذَّبُ

٦٠ فما لـيَ إلا اللهُ فـي الدّهـرِ مَطْـمَـعٌ ولا لِـيَ إلا اللهُ في الدّهـرِ مـأْرَبُ
٦١ هو الدهرُ أَمّـا يومُـهُ فهـو أَرقُّـمٌ يـصـولُ وأمّـا ليلُـهُ فهْو عقربُ
٦٢ وإنّـي وإنْ ضـاقَ الـزمـــانُ بوســـعــهِ علـيَّ فلـي فـي الـصَّـبْـرِ مـا هو أرحَبُ

فقد شاعت في هذه القصيدة ظواهر إيقاعية شكلت بنيتها الموسيقية الداخلية، وهي التي تستند إلى نوعين من التكرار، كما رأينا سابقاً. الأول: تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وما يسود من انسجام وتوافق في حروفها وحركاتها، وهو ما تجسّده في الدرجة الأولى بعض المحسنات البديعية اللفظية التي عرفتها البلاغة العربية القديمة، ومن ذلك:

١ – رد العجز على الصدر: (ب ٧ وترغب، أرغب/ ب ١٤ يغالب، أغلب/ ب ١٨ أتعجب، أعجب/ ب ٢٠ قلبي، قُلَّباً، يُقلَب/ ب ٢١ عاتبت، التّعَتّب/ ب ٢٢ مذاهب، مَذهب/ ب ٢٣ تمذهب، مذهباً، يتمذهب/ ب ٥٧ تجنَّبت، يتجنّب).

٢ – الجناس: (ب ٩ وصفوا، وصفوها/ ب ١١ وجدتها، وجدوها/ ب ١٥ فكّرت، تفكّري/ ب ٢٠ قلبيُ، قُلَّباً، يُقلَب/ ب ٢٥ اللائمين، ملام، لاموا/ ب ٣٥ تفترّ، افترّ/ ب ٣٦ يرقى، راق/ ب ٤١ قيدت، قيود؛ أحزان، حزن/ ب ٤٩ يعاديني، يعتدي/ ب ٥١ أبيت، بت/ ب ٥٢ تصبح، أصبحت/ ب ٥٤ مجرم، جرماً/ ب ٥٥ أجترم، جرما/ ب ٥٦ الجري، جرت/ ب ٥٨ الورد، الورود/ ب ٥٩ كاتمي، يكتم).

٣ – المجاورة: (ب ٨ تصبو إلى الصَّبـا/ ب ١١ وجدتُها كما وجدوه/ ب ١٥ فكّرْتُ فيها تفكُّري/ ب ١٩ يصبو إلى الصَّبـا/ ب ٤٣ غيهب جاء غيهبُ/ ب ٥٣ نفسـي النَّفيسةُ).

٤ – التذييل: (ب ١٤ والشوقُ أغلبُ/ ب ٥٠ والعـذلُ للـصَّـبِ مُغضِـبُ).

٥ – التصريع: (ب ١ وأعذبُ، وأطيب).

والثاني: تكرار نسق التراكيب النحوية والصيغ الصرفية الذي يخلق توازياً تاماً أو شبه تام، سواء أكان أفقياً أم عمودياً، وهو ماُ سمّي بتكرار النمط النحوي، وجاء على أنواع فرعية كما رأينا.

فمن النوع الفرعي الأول الذي يقوم على تكرار نسق تركيب نحوي أو صيغة في شطر شعري واحد من البيت، سواء أكان في صدره أم عجزه محققاً توازياً أفقياً بين

مباني التراكيب تكراره تركيباً نحوياً من أداة الاستفهام والفعل الناسخ الماضي في صدر البيت، والذي امتد إلى بداية عجزه (ب ٣٨ ألستَ)، وكذلك تكراره صيغة صرفية احتوت كلمة القافية. فقد وردت صيغة الفعل المضارع سواء أكان المبني للمعلوم أم المبني للمجهول، وقد جاء بعضها على وزن (يُفعِل): (ب ٢ يُذهب/ ب ٣ يُطْرب/ ب ٨ يُعْجب) ، ووزن (تَفْعِل): ب ١١ تَجْلِب/ ب ٢٥ تَلْسِبُ) ، ووزن (تَفْعَل): (ب ٣٦ تَركب/ ب ٥٣ تَعْطَب)' ووزن (يُفعَل): (ب ٢٠ يُقلَبُ/ ب ٢٩ يُحسَبُ/ ب ٣١ يُخْلَب/ ب ٣٢ يُنْسَب/ ب ٤٩ يُسْلَبُ) ، ووزن (تَفعُل): (ب ١٦ تَسْكُب) ، ووزن (تُفْعِل): (ب ٣٣ تُطْنِبُ) ، ووزن (يَفْعُل): (ب ٤١ يَصْعُب) ، كما تكررت صيغة (أَفْعَلُ): (ب ١ أطيَب/ ب ٧ أرغَب/ ب ١٤ أغلَب/ ب ١٨ أعجَب/ ب ٣٥ أشنَب/ ب ٣٨ أرغَب/ ب ٣٩ أخصَب/ ب ٤٣ أرهَب/ ب ٤٨ أصلَب/ ب ٥٨ أشرب/ ب ٦٢ أرحب) ، إضافة إلى صيغ (أَفْعَل): (ب ٥٥ أطلُب/ب ٥٦ أهرُب) ، (أُفْعِل): (ب ١٣ أُسهِبُ) ، (أَفعِلُ): (ب ١٢ أكذِب).

ومن النوع الفرعي الثاني الذي يقوم على تكرار نسق تركيب نحوي في شطري البيت الشعري الواحد محققاً توازياً أفقياً تاماً أو شبه تام، وإيقاعاً متماثلاً لتساوي الفاصلتين وزناً لا تقفية ما ورد في الأبيات (٤٤ – ٤٥، ٦٠). وقد يتم الاقتصار في هذا النوع من التكرار على تكرار نسق من التركيب في أجزاء من شطري البيت: (ب ٥٤ كأنِّيَ مُجرِمٌ،/كأنِّيَ مذنبُ، ب ٦١ أَمّا يومُهُ فهو أَرقُّ/ أمّا ليلُهُ فهْو عقربُ) ، أو في بداية شطري البيت الشعري، مثل تركيب الجار والمجرور: (ب ٣ فَلانَّفسِ في، ولانَّفسِ فيها)، وقد يشمل أشطر بيتين متتاليين (ب ١ – ٢ نسيمُ الصَّبا)، فقد كرر تركيباً من الاسم الواقع في محل الابتداء والمضاف إليه (نسيمُ الصَّبا) في بداية الأشطر، وهذا يعني تكرار الإيقاع وتأكيده في مطلع الجملة الموسيقية للشطر الشعري.

ومن النوع الفرعي الثالث الذي يقتصر على تكرار نسق تركيب نحوي يشغل جزءاً من مطلع صدري بيتين متتاليين، أو أكثر محققاً هذا التوازي العمودي أيضاً، سواء أكررت ألفاظه كلها أم بعضها، قوله: (ب ٢٧ وهل يسعد/ ب ٢٨ وهل تحلو)، وقوله

مكرراً تركيباً مكوناً من حرف الاستفهام والفعل الناسخ (ب ٣٢ – ٣٨ ألستَ) في سبعة أبيات متتالية، وهو التركيب الذي غالباً ما أعقبه اسم الاسم الموصول (الذي).

ويُضاف إلى ذلك ما رأيناه في النوع الفرعي الأول من التكرار التراكمي العشوائي القائم على شيوع كلمة ومشتقاتها في مجموعة أبيات متتالية أو شبه متتالية. ومن ذلك على سبيل المثال أن كلمة (الصبا) وما يشتق منها تكررت خمس عشرة مرة في عشرة أبيات (ب ١– ٢، ٥، ٨، ١٠، ١٢، ١٤، ١٨– ١٩، ٣٠)' وكلمة (مذهب) ست مرات في ثلاثة أبيات متتالية (ب ٢٢ – ٢٤)، وكلمة (الحب) وما يشتق منها أربع مرات في بيتين متتاليين (ب ٢٠ – ٢١) وكلمة (جرم) وما يشتق منها أربع مرات في بيتين متتاليين (ب ٥٤ – ٥٥). كما أن بعض الكلمات ومشتقاتها تتكرر في البيت الشعري أكثر من مرتين (ب ٣ فَلانَّفسِ، أنفاسها، وللنّفس/ ب ٦ يَهُبُّ، هُبُوبَ، هُبُوبِهـا/ ب ١٩ يصبو، الصّبا، الصّبا/ ب ٢٠ قلبي، قُلَّب، يُقلَب/ ب ٢٣ تمذهب، مذهباً، يتمذهب/ ب ٢٥ اللائمين، ملام، لاموا/). كما أن الشبيب قد يورد كلمتين ليكرر كلاً منهما مرتين في بيت شعري واحد، سواء أكرر الكلمة بعينها أو ما يشتق منها، مما يعد من الجناس الاشتقاقي أو التكرار اللغوي، كقوله: (ب ١٤ يغالب، أغلب، الشوق، الشوق/ ب ٢١ عاتبت، التعتب، الحب المحب/ ب ٢٦ يرقى، راق، النجم، النجم/ ب ٤١ قيّدت، قيود، أحزان، الحزن/ ب ٥٧ تجنّبت، يتجنّب، ترضى، ترضاه).

ثانياً: إيقاع التقابل

يقوم إيقاع التقابل على بعض المحسنات البديعية المعنوية، كالطباق والمقابلة؛ ذلك أن "محسنات هذا النوع قائمة على توظيف المعنى من حيث الإيقاع والتنغيم الصوتي والموسيقي الذي ينتج عن توزيع هذه المحسنات في الجملة الفنية شعراً ونثراً، معتمدة في ذلك على التقابل والتوازي المعنوي عن طريق التضاد بين الألفاظ والجمل، وما ينتج عن ذلك من أخيلة وصور شعرية مصحوبة بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي الإيقاعي في الصياغة الشعرية، فيكون التحسين تحسيناً في اللفظ والمعنى معاً"(١٨٠).

١ – الطباق:

ويُسمّى المطابقة والتضاد، وهو الجمع بين معنيين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة(١٨١). لقد أكثر الشبيب من الطباق، وجاء كثير منه ليخلق تقابلاً في البيت الشعري، ومن ذلك قوله(١٨٢):

١ ففي صَعَدٍ ظلّوا بفضلِ نشاطهم وقد حَطَّنا مُردي التكاسلِ في صَبَبِ
٢ لعلّك قد جهلتَ أمِنْ نُضارٍ صديقُكَ صِيغَ أم هو من تُرابِ
٣ كهذا الذي يُضْحي ويُمسي محوّلاً فلسطينَ من كرْبٍ شديدٍ إلى كربِ
٤ يا مَن يُغَرّبُ أو يُشَرّقُ طالباً ما شأنُهُ إضحاكُ سِنِّ الثاكلِ
٥ ولم يُفْرِحْهُ أو يُحزِنْهُ فيها مُلِمُّ الخَطْبِ أحسَنَ أو أساءَ
وأنتَ بِكُنْهِ ما أخْفَتْ وأَبْدَتْ أتَمُّ القوم خُبْراً واجتلاء
٦ فَنَصيبي منها التوقُّعُ للإيـ ـذاءِ يومي وليليَ التسهيدُ

ولعله من الواضح ازدياد فاعلية التأثير الإيقاعي في هذه النماذج التي احتوت على التضاد الدلالي والتماثل في الوزن الصرفي والإعراب: (في صَعَد/ في صَبَب، نَضار/ تراب، يُضحي/ يُمْسي، يُغَرّب/ يُشرّق، يُفرحه/ يحزنه، أخفت/ أبدت، يومي/ ليلي). فقد حقق كل نموذج نسقا صوتياً متجاوراً بفعل التماثل بين طرفي الطباق؛ وهذا ما حقق

(١٨٠) البديع والتوازي: عبد الواحد الشيخ ٥٠.

(١٨١) أنوار الربيع: ابن معصوم، ٣١/٢. وينظر: تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع، ١١١ – ١١٥، والمفصل في علوم البلاغة العربية: عيسى العاكوب، ٥٩٣.

(١٨٢) الديوان، ١١٤/ ٨، ١٧٨/ ٥، ١٤٥/ ٤، ٥١١/ ٤، ١٠٦/ ٦ – ٧، ٢٧٣/ ٤.

سمة جمالية، إضافة إلى رجوع هذه الجمالية إلى "أنه يجمع الأضداد، ويلمّ شتات المتنافرات في موضع واحد، فيحدث في الذهن ضرباً من الانتقال السريع بين الضد وضده، والشيء ومقابله... كما يتأتى شيء من هذه الجمالية من التعجب والاندهاش اللذين يحدثان للذهن عند إدراك الأفعال المنسوبة إلى فاعل واحد"[١٨٣].

وقد يأتي هذا التضاد الدلالي الذي يحدث تقابلاً في آخر البيت الشعري متضمناً كلمة القافية، مما يزيد في إيقاعه الداخلي، ومن ذلك قوله[١٨٤]:

١ تلكَ التي لولا إبانتُها استوت في قَدرها الكُرماءُ واللُّؤَماءُ
٢ نُحِسُّ كما تُحِسُّ الأمرَ يأتي به العيشُ البغيضُ أو الحبيبُ
٣ بما أسمعونا من كلام مَودّةٍ تُكذِّبُه الأفعالُ في الوَهْدِ والهَضْبِ
٤ وأُبْرزُ ما له فيه اعتلاءٌ وفَخرٌ للبعيد وللقريبِ
٥ فوليدُ الطبعِ أخذي بحرامٍ أو حلالِ
٦ فلم أرَ لي من غيرِ نفسيَ داعياً إلى النظمِ مسموعاً بطَوْعي ولا رَغْمي
وقد عَلِمَتْ أن المبَرَّةَ شيمةٌ لمولودها "صقرٍ" على اليُسْرِ والعُدْمِ

فالتضاد الدلالي الوارد في نهاية كل بيت (الكرماء/ اللؤماء، البغيض/ الحبيب، الوَهدِ/ الهَضْبِ، للبعيد/ للقريبِ، حرامٍ/ حلالِ، طوعي/ رَغمي، اليُسرِ/ العُدْمِ) يقوم على التقابل والتماثل في الوزن والإعراب أيضاً، وهذا ما يزيد في وتيرة الإيقاع، ويحقق أشبه ما يكون بقافيتين داخلية وخارجية.

٢ – المقابلة:

"هي أن يأتي المتكلم بلفظين متوافقين فأكثر، ثم بأضدادها أو غيرها على الترتيب، وهذا أحد الفرقين بينهما وبين المطابقة. والمراد بالتوافق خلاف التقابل، لا أن

---

[١٨٣] المفصل في علوم البلاغة العربية: عيسى العاكوب، ٥٩٥.

[١٨٤] الديوان، ٦٩/ ٥، ١٣٨/ ٤؛ ٢/١٥٣، ١٩٠/ ٣، ٥٠٠/ ٩، ٥٣٨/ ٤، ٧. وينظر: ١٥٠/ ٢، ٢٢٧/ ١، ٢٤٧/ ٧ – ٨، ٥١٤/ ٢ – ٣، ٥١٥/ ٥، ٥٨٥/ ٩، ٦١٤/ ٩.

يكونا متناسبين متماثلين"[١٨٥]. لقد كان التوسل بالمقابلة قليلاً للغاية مقارنة مع المطابقة عند الشبيب، ومن ذلك قوله[١٨٦]:

١ فمن سوءِ قمعي للعدوّ أمانُهُ ومن حسن صُنعي للصديق مَغاوِثُهْ
٢ ومُلسِ حوادثٍ قد عُدْنَ خُشْناً وخُشْنِ حوادثٍ قد عُدْنَ مُلْسا
٣ وبعضٌ في جَحيمِ العُسرِ يَصلى وبعضٌ في جِنانِ اليُسرِ دامـا
٤ فالدمعُ تنثرُ نظمَهُ أجفانُهم والشعرُ تنظم نثرَه الفصحـــاءُ

فلعله من الواضح ازدياد وتيرة الإيقاع في هذه النماذج التي استندت إلى التقابل بين المعاني في شطري كل بيت (سوءِ قمعي للعدوّ/ حسن صُنعي للصديق، ومُلسِ حوادثٍ ...خُشناً/ وخُشنِ حوادثٍ ... مُلسا، جَحيمِ العسرِ/ جِنانِ اليُسرِ/ تنثرُ نظمهُ، تنظم نثرَه/)، وهو تقابل قام على تماثل في مواضع الألفاظ ووزنها وإعرابها، إضافة إلى استقلال كل جملة بشطر احتوى على نسق تركيب نحوي، وهو النسق الذي تكرر في الشطر الثاني أيضاً، ولعل هذا هو السبب في جمالية المقابلة، "ويضاف إلى ذلك جمالية أخرى هي تحقيق التوقع؛ فإن المتلقي حين يدرك التقابل بين المعنيين الأولين في المقابلة يعد نفسه لتلقي آخر، فإذا جاء ما تحقق له ذلك أحس بشيء من المتعة، هي المتعة التي نجدها عندما تتحقق توقعاتنا، كما تنطوي المقابلة على قدرة فائقة على تمييز الأشياء وبيانها"[١٨٧].

---

[١٨٥] أنوار الربيع ١/ ٩٨.

[١٨٦] الديوان، ٢٤٣/ ٣، ٤٤٣/ ٥، ٥٥٩/ ٣، ٢/٨٤.

[١٨٧] المفصل في علوم البلاغة العربية: عيسى العاكوب، ٥٩٧.

خاتمـة البحـث

خلص البحث إلى أن الإيقاع مفهوم شامل يقوم على تعاقب منظم لعناصر متنوعة تتفاعل فيما بينها، مثل أصوات الحروف والمقاطع، والحركات والمد والنبر والتنغيم والتوازي. وبهذا يكون التعاقب على مستويات عدة: صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية ودلالية، وأشار البحث إلى تفريق العلماء بين الإيقاع والوزن، وإلى أن الصلة بينهما قديمة عند اليونانيين والعرب القدماء. كما خلص البحث إلى أن الإيقاع اسم جنس، والوزن أحد أنواعه. ولقد وقف البحث عند بنية الإيقاع وتحديد مكوناته الخارجية والداخلية في شعر صقر الشبيب، وذلك في محورين.

تناول المحور الأول الإيقاع الخارجي الذي استند إلى الوزن والقافية، وخلص إلى أن الشاعر كان يدور في فلك الشعراء العرب القدماء لشيوع نظمه في البحور الشعرية التامة التي كانت موفورة الحظ يطرقها هؤلاء الشعراء، وإلى أن إكثاره من النظم في بحر عروضي معين كالطويل مثلاً لا يعني توافقاً في الإيقاع الداخلي للبيت الشعري، أو بين هذه القصائد التي نظمت فيه. أما القافية فقد جاءت قصائد الشاعر وفق نظام القافية ذات الروي الموحد، وكان لاستخدام حروف (ر، ب، م، د، ل، م)، النصيب الأكبر (٥١: ٦٧%)، وهي الحروف التي كثر شيوعها في الشعر العربي القديم. ولقد كشف البحث أن شيوع حرف بوصفه روياً لا يعني توافقاً دائماً في بنية القافية الصوتية.

أما المحور الثاني فتناول الإيقاع الداخلي الذي استند في شعر الشبيب على نوعي الإيقاع: التكرار والتقابل:

توزع إيقاع التكرار على أنواع ثلاثة. النوع الأول: تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وهو ما تفرزه بعض المحسنات البديعية اللفظية لاعتمادها على ترديد الأصوات في الكلام مما يولّد تنغيماً صوتياً وإيقاعاً متناغماً. وقد بيّن البحث أن الشاعر كان كثير الاعتماد على هذه المحسنات، وهي: التصدير، والجناس، والتكرار، والمجاورة، والتذييل والترديد، والترصيع، والتقسيم، والتصريع. والنوع الثاني: تكرار نسق التراكيب النحوية أو الصيغ الصرفية، وهو ما يُسمّى بتكرار النمط النحوي، والذي يشكّل توازياً أو شبه توازٍ، سواء أكان أفقياً أم عمودياً، وهذا ما يتوافق مع الآراء النقدية من أن بنية الشعر ذات

صبغة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، وأن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر. وهذا التكرار توزع على ثلاثة أنواع فرعية في شعر الشبيب. النوع الفرعي الأول قام على تكرار نسق تركيب نحوي أو صيغة صرفية في شطر شعري واحد من البيت سواء أكان في صدره أم عجزه محققاً توازياً أفقياً، مما ولّد تناظراً إيقاعياً، وهو ما اصطلح عليه في البلاغة العربية القديمة بالتفويف. والنوع الفرعي الثاني قام على تكرار نسق تركيب نحوي أو صيغة صرفية في شطري البيت الشعري الواحد محققاً توازياً أفقياً أيضاً، وهو ما اصطلح عليه أيضاً بالموازنة، وهذا التكرار قد يقتصر على مطلع الشطرين في البيت الواحد، أو يتكرر في شطري بيتين متتاليين أو أكثر، وقد يقوم على تكرار ألفاظ متماثلة في صيغتها تماثلاً تاماً أو قريباً منه في البيت الشعري الواحد، بحيث ترد معطوفة على الترتيب، وهو ما اصطلح عليه بالتقسيم أيضاً. والنوع الفرعي الثالث قام على تكرار نسق تركيب نحوي يشمل كامل صدر البيت الشعري، وقد يمتد إلى عجزه، وذلك في بيتين متتاليين مما شكّل مقطعاً يقوم على التوازي العمودي، وأدخل إيقاعاً مميزاً ضمن إيقاع القصيدة العام. وقد تضمّن هذا النوع تكرار كلمة واحدة أو حرف في صدر بيتين متتاليين أو أكثر. أما النوع الثالث من التكرار فهو التراكمي العشوائي الذي استند على أغلب عناصر بنية الإيقاع الداخلي التي ذكرناها، والتي تكررت تكراراً غير منتظم في قصيدة واحدة، مما يحقق تنوعاً إيقاعياً ناتجاً عن تكرار مجموعات صوتية متراكمة، إضافة إلى تحقيق وظائف دلالية. وقد توزع هذا التكرار التراكمي على نوعين فرعيين، قام الأول على شيوع كلمة أو كلمتين ومشتقاتهما في أبيات متتالية أو شبه متتالية، أو في قطعة كاملة، مما شكّل نغمة إيقاعية يتردد صداها بين الحين والآخر، إضافة إلى تحول هذه الكلمة أو الكلمتين إلى محور دلالي يريد الشاعر إبرازه. أما النوع الثاني فقام على شيوع تكرار عشوائي لأغلب أنواع التكرار المكوّنة لبنية الإيقاع الداخلي في قصيدة واحدة، مما يجعلها ذات مقاطع إيقاعية متنوعة.

أما إيقاع التقابل فقام على بعض المحسنات البديعية المعنوية كنوعي الطباق والمقابلة، اللذين يحققان التقابل والتوازي المعنوي عن طريق التضاد بين الألفاظ والجمل، مما يولد تنسيقاً صوتياً ولفظياً إيقاعياً.

المصادر والمراجع

١ _ إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: محمد العبد، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٨.
٢ – أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، علق حواشيه أحمد مصطفى المراغي، المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة،
٣ – الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي بالقاهرة، ١٩٩٢.
٤ – أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم المدني، حققه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان بالنجف الأشرف، ١٩٦٨.
٥ – الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب ببيروت، ١٩٨٩.
٦ – الإيقاع في شعر أحمد شوقي – دراسة أسلوبية: حسام محمد إبراهيم أيوب، أطروحة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٨.
٧ – الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد بدمشق، ١٩٨٩.
٨ – الإيقاع في الشعر العربي القديم – رؤية معاصرة: صبيرة قاسي، مجلة معارف، القسم ٢، السنة السابعة، العدد ١٢، جوان ٢٠١٢.
٩ _ الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث: خلود ترمانيني، أطروحة دكتوراة، جامعة حلب، ٢٠٠٤.
١٠ _ البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تح أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مكتبة مصطفى البابي بمصر، ب. ت.
١١ _ البديع والتوازي: عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية بالإسكندرية، ١٩٩٩.
١٢ – البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العامة للنشر (لونجمان)، ١٩٩٤.
١٣ _ البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر: عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٣.

١٤ _ تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب: نجاح نصار البطي، دال للنشر والتوزيع بدمشق، ط. ١، ٢٠١١.

١٥ _ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالقاهرة، ١٩٦٣.

١٦ – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ٢٠٠٥.

١٧ – تحليل النص الشعري (بنية القصيدة): يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٥.

١٨ _ التكرار الإيقاعي في اللغة العربية: سيد خضر، دار الهدى للكتاب، بيلا– كفر الشيخ، ١٩٩٨.

١٩ _ التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين علي السيد، عالم الكتب ببيروت، ١٩٨٦.

٢٠ _ التوازي – في مجموعة دراسات بعنوان "فن الشعر": أوستر ليتز، وارسو ١٩٦١.

٢١ – جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر: عصام شرتح، دار رند للطباعة والنشر، دمشق، ط. ١، ٢٠١٠،

٢٢ – حول علم الإيقاع الشعري – دراسة في مناهج البحث: الخليل الزياني، مجلة عالم الفكر، ع ٣، مج ٤٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، ٢٠١٥.

٢٣ – الدلالة: كاترين كيربرات أوريكشيوني:

Orecchioni. C. Kerbrat: La connotation, Lyon, 1977, P 64.

٢٤ _ ديوان صقر الشبيب: جمعه وقدم له أحمد البشر الرومي، وأعد طبعته الثانية وأضاف إليها وقدّم لها: يعقوب يوسف الغنيم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بالكويت ٢٠٠٨.

٢٥ _ رسائل الجاحظ: الجاحظ، تح عبد السلام محمد هارون، مطبعة السنة المحمدية بالقاهرة ١٩٦٤.

٢٦ _ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤

٢٧ – زمن الشعر: أدونيس، دار الفكر ببيروت، ١٩٨٦.

٢٨ _ سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور: محمد العبد، مجلة فصول مج ٧، ع ١ – ٢، القاهرة، ١٩٨٧.
٢٩ _ شعر البحتري – دراسة فنية: خليفة الوقيان، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بالقاهرة ٢٠١٦،
٣٠ _ شعر صقر الشبيب – دراسة وتحليل: أحمد محمد عبد الله العلي، منشورات ذات السلاسل بالكويت، ١٩٨٦.
٣١ – الشعر في الكويت: سليمان الشطي، مكتبة دار العروبة بالكويت، ٢٠٠٧.
٣٢ _ الشعر الكويتي الحديث: عواطف خليفة عذبي الصباح، منشورات جامعة الكويت ١٩٧٣.
٣٣ – شعر يعقوب السبيعي – قراءة في الإيقاع (٢): سالم خدادة، مجلة البيان، ع ٦١٧، الكويت، ٢٠٢١.
٣٤ _ شعرية الإيقاع في عياش يحياوي: عبد المؤمن منصور، أطروحة ماجستير، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، ٢٠١٤– ٢٠١٥.
٣٥ _ شعرية التفاوت – مدخل لقراءة الشعر العباسي: محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء بالإسكندرية ٢٠١٦.
٣٦ – الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها: ابن فارس، علق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية ببيروت، ١٩٩٧.
٣٧ _ صقر الشبيب وفلسفته في الحياة – دراسة وتحليل: عبد الله زكريا الأنصاري، المطبعة العصرية بالكويت، ١٩٧٥.
٣٨ _ الصورة الفنية في شعر صقر الشبيب: حامد محمد خصيوي المطيري، (أطروحة ماجستير)، جامعة الشرق الأوسط، الأردن ٢٠١٢.
٣٩ _ عبد المحسن الرشيد – الشاعر والشاعرية: سالم عباس خدادة، منشورات رابطة الأدباء في الكويت ٢٠٠١.
٤٠ _ علم البديع: بسيوني عبد الفتاح، مطبعة الساعة بالقاهرة، ١٩٨٧.
٤١ _ العمدة في صناعة الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ٢٠٠٠.

٤٢ _ عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، منشورات دار الكتب العلمية ببيروت، ٢٠٠٥.

٤٣ _ فقه اللغة: أبو منصور الثعالبي، تح ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠٠٠.

٤٤ _ فن الجناس: علي الجندي، دار الفكر العربي بالقاهرة، ١٩٥٤.

٤٥ – فن الشعر لأرسطو: ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧.

٤٦ – فن الشعر لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد: ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، ١٩٥٣.

٤٧ – في الميزان الجديد: محمد مندور، مؤسسة هنداوي بالمملكة المتحدة، ٢٠٠٠.

٤٨ _ القافية تاج الإيقاع الشعري: أحمد كشك، القاهرة ١٩٨٣.

٤٩ _ القافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧٧.

٥٠ _ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠١.

٥١ _ قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين ببيروت، ط. ٧، ١٩٨٣.

٥٢ – قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر بالمغرب، ١٩٨٨.

٥٣ _ كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): أبو هلال العسكري، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، ١٩٥٢.

٥٤ _ لسان العرب: ابن منظور، دار صادر ببيروت، بلا تاريخ.

٥٥ _ لسانيات اللغة الشعرية (دراسة في شعر بشار بن برد): محمد صالح الضالع، منشورات ذات السلاسل بالكويت، ١٩٩٧.

٥٦ _ المستدرك في شعر بني عامر (من الجاهلية حتى آخر العر الأموي ١٢ هـ)، جمع وتحقيق ودراسة عبد الرحمن محمد الوصيفي، إصدار نادي المدينة المنورة الأدبي، رقم ٨٧،

٥٧ – المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي: سعد مصلوح، مجلة فصول، ع٤، مج ٦، سبتمبر ١٩٨٦.
٥٨ – المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي وعربي): محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٣.
٥٩ – معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦.
٦٠ _ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ١٩٨٤.
٦١ – معجم النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، وزارة الثقافة والإعلام ببغداد، ١٩٨٩.
٦٢ – مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ببيروت، ١٩٨٧،
٦٣ – المفصل في علوم البلاغة العربية: عيسى علي العاكوب، منشورات جامعة حلب، ٢٠١٨.
٦٤ – المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف بالرباط، ١٩٨٠.
٦٥ – منهاج البلغاء وسراج الأدباء: صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي ببيروت، ١٩٨٦.
٦٦ – موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، ١٩٥٢.
٦٧ – موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب، ١٩٨٩.
٦٨ – موسيقى الشعر العربي– مشروع دراسة علمية: شكري عيّاد، دار المعرفة بالقاهرة، ١٩٧٨.
٦٩ – نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٩٣.
٧٠ – نظرية الأدب: أوستن وارين، ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢.

٧١ _ النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا): جون كوين، ترجمة أحمد درويش، دار الغريب، بالقاهرة ٢٠٠٠.
٧٢ _ النقد الأدبي: شوقي ضيف، دار المعارف بالقاهرة، ط ٩.
٧٣ _ النقد الأدبي: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، ١٩٩٧.
٧٤ _ نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ببيروت، ب. ت.
٧٥ – واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
ملخص البحث	٢٤٧
مقدمة البحث	٢٤٩
تمهيد: مدخل إلى مفهوم الإيقاع وبنيته	٢٥١
المحور الأول – الإيقاع الخارجي	٢٥٥
١ – الوزن	٢٥٥
٢ – القافية	٢٦٣
المحور الثاني – الإيقاع الداخلي	٢٦٨
١ _ إيقاع التكرار	٢٦٨
١ – ١ تكرار الجرس الصوتي للألفاظ	٢٦٩
٢ – ١ تكرار نسق التراكيب النحوية والصيغ الصرفية	٢٨٩
٣ – ١ التكرار التراكمي	٣٠٣
٢ _ إيقاع التقابل	٣١٣
خاتمة البحث	٣١٦
المصادر والمراجع	٣١٨
فهرس الموضوعات	٣٢٤