جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرَّمادي (ت:٤٠٣هـ)

د. أحمد بن عيضة الثقفي (*)

توطئة ، وفيها :

١) مفهوم الإيقاع . ٢) نبذة عن حياة الرمادي القرطبي.

١- مفهوم الإيقاع :

يعد الإيقاع من السّمات التي يمتاز بها النَّص الشعري " فهو وسيلة من وسائل التعبير التي ننقل بها الأحاسيس والرغبات والمشاعر كمًّا ونوعًا، وذلك على مستوى الألفاظ والمعاني وتكون الموسيقى رمزًا دالا وموحيًا بكل هذا " [(١)] ، فهو يحتل الصدارة بين الخصائص المميزة للقصيدة الشعرية، فهو ركن أساس من أركان البناء الجمالي للنص الشعري.

يظهر أثر الإيقاع جليًّا في شعرية القصيدة وفاعليتها، فهو مدرك صوتي ذو أهمية عظيمة في بثّ الحالة النفسية من حيث التناظر معها واندفاع الالتفاتات الواعية باتجاه نقلات غير واعية تفيض بالتوتر والانبساط والانقباض، فالشعر لذلك لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات بوصفها أصواتا[(٢)] .

لا يقتصر الإيقاع على الوزن والقافية، بل إن هناك عناصر أخرى تتعدى إلى جوانب ذوقية وموسيقية يدركها من كان له تمرّس بالإيقاعات المنسجمة والترنيمات المعبّرة والأنغام الأصيلة[(٣)] .

(*) كلية الآداب – جامعة الطائف.

(١) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنا، الأردن، ط١، ١٩٨٥م، ص ٢٣.

(٢) ينظر: شعرية الوزن الاختيار المشروط، د. عبد الكريم جعفر، مجلة آفاق عربية، ع١١-١٢/ السنة ٢١/ تشرين الثاني ١٩٩٦م، ص ٦٦ .

(٣) ينظر : أوزان الألحان بلغة العروض، د. أحمد رجائي، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٩م، ص ١٤ .

تقوم الدراسة الإيقاعية على الوقوف على تبيين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي ، إذ إنّها هي التي تمنح المذاق الخاص الذي يغيّر تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة [١] .

يرتبط الإيقاع بذائقة المتلقي، كما يرتكز على حالته النفسية؛ لأنه " إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك صوت الكلمات فحسب ، بل ما فيها من معنًى وشعور [٢] ، فكل تجربة تخضع لإيقاع يناسبها ويعبّر عنها.

إن تحليل الموسيقا في الشعر يمكن تشخيصه في جانبين مهمين، هما : اختيار الكلمات وترتيبها من جهة، ثم المشاكلة بين أصوات هذه المعاني والكلمات التي تدل عليها من جهة أخرى حتى تحدث الصناعة الغريبة. [٣]

يستمتع المتلقي بخلجات المبدع النفسية وتجاربه الفنية، فالإيقاع يطرب حواسه، فتتراقص مشاعر المتعة على أنغام النص وموسيقاه.

كما يقوم الإيقاع بتوظيف المادة الصوتية، فهو " مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة"[٤] ، وبذلك يمكن القول إن الإيقاع أصوات وحروف وكلمات وجمل ينتج من خلال تنسيق صوتي يأتي كمحصلة لتعاقب المقاطع الصوتية.

---

(١) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام حمدان، دار القلم، حلب ، ط١، ١٩٩٧م ، ١٤ ، ٤٦ .

(٢) ينظر: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي: د. مصلح النجار، وأفنان النجار، مجلة جامعة دمشق، مج٢٣، ع١ ، ٢٠٠٧م ،ص١٢٥.

(٣) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط١٠، د.ت،ص٨٠ .

(٤) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف، ط٢، ١٩٧٤م، ص٧٠.

إن عملية تحقيق الإيقاع في النص الشعري تعتمد على التكرار مهما يكن عدد مرات هذا التكرار، فمجرد تردد التفعيلة ولو مرتين يتحقق الإيقاع"[١] .

أما أهمية الإيقاع فتكمن في كونه" وحدةً بنائية عضوية في القصيدة لا يمكن أن يقوم من دونها النص الشعري"[٢] .

جاء معنى الإيقاع في اللغة من " الوَقْع " وقعة الضّرب الشيء، ووقع المطر، ووقع حوافر الدابة"[٣] ، وعرّفه المحدثون، فقال محمد غنيمي هلال : هو" الوحدة النغمية التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم.. في أبيات القصيدة[٤] " ، وهو " جرس التفعيلة المسموع أو المحسوس به، والمختلف من بحر إلى آخر[٥] " ، وعرفه بعضهم بأنه : فن في إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة[٦] . "وتعني كلمة الإيقاع " الجريان أو التدفق ويقصد بها التواتر المتتابع كما هو الحال بين الصوت والصمت أو الحركة والسكون[٧] ". ويرى عز الدين

(١) ينظر: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: د. محمد فتوح أحمد، مجلة البيان ، الكويت، عدد ٢٨٨ ، ١٩٩٠م ،ص ٥٨ .

(٢) البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة السندباد نموذجًا: د. هدى صحناوي، مجلة جامعة دمشق، مج١٧، ع١ ، ٢٠٠١م، ص ٥٣.

(٣) كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق . د/ مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق،١٩٨١م، ج١٧٦/٢، مادة (وقع) .

(٤) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت ، ط٣، ١٩٧٣م ، ص٤٦١ .

(٥) الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، ص ١٢٨ .

(٦) المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين ، بيروت، ط١، ١٩٧٩م، ص ٤٤ .

(٧) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م ، ص ٧١ .

إسماعيل أن الإيقاع يتمثل في حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر، أو التفعيلات العروضية وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة نفسها"[١] .

ينتج الإيقاع من المزاوجة بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي وبدورهما يؤديان وظيفةً شعريةً ترتقي بالنص.

يكوِّن الوزن جزءًا من الإيقاع ؛ لأن الإيقاع ظاهرة موسيقية تنتج عن طريق تكرارٍ للأصوات، فالإيقاع غير الوزن، فالوزن ليس إلا صورةً محققة من ضروب إيقاعية مشتركة.. إذ كل وزن إيقاع وليس كل إيقاع وزنًا.. والأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقةٍ إيقاعية أوسع، فهي بهذا تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل[٢] .

بناءً على ما سبق فإن الإيقاع يتكوّن من أمرين هما: الإيقاع الخارجي، ويضم الوزن الشعري وما يندرج تحته من تفعيلات، وما يعرض لها إضافةً إلى القافية، والثاني هو الإيقاع الداخلي، وهو مجموعة الأصوات المتكررة التي تنشأ من المحسنات البديعية كالجناس، والطباق، والترصيع، والسجع، والتصريع، والتكرار، وغيرها من التجمعات الصوتية التي تغذي البيت الشعري نغمًا وتزيد من موسيقاه ونغميته الإيقاعية.

---

(١) الأسس الجمالية في النقد: عز الدين إسماعيل، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م، ص٤٧٤ .

(٢) ينظر: في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، سنة ١٩٩٣م ، ٧-٢٢ .

٢- يوسف بن هارون الرّمادي :

هو يوسف بن هارون الكندي[١] ، قيل أبو عمر[٢] ، وقيل أبو جنيش[٣] ، وقيل أبو بكر[٤] ، وقيل أبو الحجاج[٥] .

أما تلقيبه بالرمادي، فقد تعددت الآراء في ذلك، ويمكن اختصارها في رأيين،" أحدهما أنه كان يلقب بالإسبانية(القشتالية) بأبي جنيش كما يقول ابن بشكوال – فعرّب هذا اللقب إلى الرمادي، والثاني أن هناك قرية تسمى رمادة عدها ابنُ سعيد من قرى شِلْب، وعدها الحُميدي من بلاد المغرب– دون تحديد، وقطع ابن سعيد بنسبته إليها ورجّح الحميدي أن يكون أحد آبائه منها .. "[٦] .

---

(١) ينظر : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأحمد بن محمد المقّري التلمساني، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨م:٢٩٦/١. ذكر المقري في حديثه عن كندة حيث قال :" ومنهم يوسف بن هارون الرمادي الشاعر" .

(٢) ينظر(١) : جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، للحميدي(٤٨٨)هـ تحقيق / د. روحية السويفي ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ط١، ١٩٩٧م ، ص٣٣٤ – ٣٣٦ .

(٢) كتاب الصِّلة لابن بشكوال (٥٧٨) هـ ، عني بنشره/ السيد عزت الحسيني، مكتبة الخانجي ط٢ ، ١٩٩٤م/٦٣٧ .

(٥) كتاب الصِّلة لابن بشكوال: ٦٣٨/٢. والمقتبس لأبي حيان القرطبي، تحقيق د/ عبد الرحمن الحجي ، دار الثقافة ،١٩٨٣م، ص ، ٥٦ ، ٧٤ ، ٧٥ .

(٦) معجم الأدباء، ياقوت الحموي ، د. أحمد زيد الرفاعي. القاهرة.١٩٣٨م، ٦٢/٢٠، وذكر محقق الديوان أن هذه الكنية وهمٌ بيّن.

(٧) ينظر: كنز الكتاب ومنتخب الآداب، لأبي إسحاق إبراهيم البونسي (ت٦٥١هـ) تحقيق/ حياة قارة ، مطبوعات المجمع الثقافي أبو ظبي، ٢٠٠٤ م ، ص ٦٠٢ ، ٦٣٠ ، ٧٨٤ .

(٦) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: د. إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت ، ١٩٨٥م،ص٢٠٥، وينظر في ذلك: تاريخ الفكر الأندلسي أنخل جونثالث بالنثيا، تعريب د. حسين مؤنس ، القاهرة ،١٩٥٥م ، ص٦٨ .

أما أبو حيان والثعالبي فذكرا أنّه بطليوسي[١] ، وربما ولد في بطليوس وانتقل إلى قرطبة للتحصيل[٢] . أما مولده فلم تذكر المصادر تاريخاً لولادته إلاّ أن جامع شعره يرجّح أن ذلك كان في العقد الأول من القرن الرابع الهجري... أي حوالي ٣٠٥هـ .

نشأ في قرطبة عاصمة الحضارة والعلوم ، فنهل من علمائها ، وجالس أدباءها حتى بلغ مبلغًا من العلم والمعرفة والأدب، تتلمذ على يد[٣] أبي بكر يحيى بن هذيل الكفيف،" وهو من أهل العلم والأدب والشعر، غلب عليه الشعر فصار من المشهورين به، وقد سمع الحديث من أحمد بن غالب وغيره[٤] " ، وتوفي سنة ٤٠٣هـ في قرطبة أيام الفتنة وقد عُمِّر طويلًا، مات يوم العنصرة ، وهى الرابع من حزيران، وكان حينئذ فقيرًا معدمًا، ودفن بمقبرة كَلَع[٥] .

لم تذكر المصادر خروجًا للرمادي من قرطبة إلاّ رحلتين، الأولى إلى والي سُرقسطة[٦] عبد الرحمن بن محمد التُّجيبي[٧] ، ومدحه بقصيدته الميمية المشهورة ، وذكر فيها حُبّه لخلوة[٨] . وقد استهلها بقوله[٩] :

---

(١) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، للثعالبي، تحقيق / محمد محي الدين عبد الحميد، طبعة السعادة، ط٢، ١٩٥٦م ، ٣٦٤/١ .

(٢) ينظر : شعر الرمادي يوسف بن هارون شاعر الأندلس في القرن الرابع الهجري، جمعه وقدّم له / ماهر زهير جرار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٤٠٠هـ ، حيث قدم ترجمة جيدة عن الرمادي وشعره من الصحيفة رقم ٧ وحتى الصحيفة رقم ٤٧ .

(٣) شعر الرمادي، ص : ٧ ، ٨

(٤) الجذوة : ٣٥٨ .

(٥) ينظر في ذلك: الصلة لابن بشكوال ٦٣٨/١، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة،ص٢١٢-٢١٣.

(٦) تقع شرقي الأندلس، وتسمى المدينة البيضاء، (الروض المعطار، ص ٣١٧).

(٧) من رجال المنصور بن أبي عامر، ينظر جذوة المقتبس : ٣٤٧ .

(٨) ذكر الحُميدي في الجذوة قصة ذلك الحب(الجذوة :٣٤٧) .

(٩) شعر الرمادي : ١٢٠.

قفوا تشهدوا بثّي وإنكارَ لائمي ** عليَّ بكائي في الرّسومِ الطّواسمِ

فأجزل له العطاء ومنحه ٣٠٠ دينار ذهبًا ثمنًا في خلوة .

أما الرحلة الثانية ، فكانت وجهته إلى والي (شنترين) فرحون بن عبد الله[١] ، وقد مدحه بقصيدةٍ استهلها بقوله[٢] :

أيّها العارض والمهدي لمستسقيهِ وبلا

حين لا يهدي إذا ما استُسقي العارض طلا

ولشهرة الرمادي الشعرية لاشك في أنّه كان يتنقل في البلاد مادحًا ومرتزقًا، خاصةً أنه لم يكن على علاقة طيبة بالحكم المستنصر" [٣] .

عاش الرمادي في القرن الرابع الهجري حيث عاصر من الخلفاء الأمويين عبد الرحمن الناصر لدين الله [٤]، حكمه (٣٠٠-٣٥٠هـ) حيث حكم الأندلس خمسين سنة، ولم تذكر لنا المصادر علاقةً للرمادي بالناصر.

ثم تولّى الحكم المستنصر[٥] ابن الناصر الخلافة ، وله قصص مع الرمادي، من ذلك عندما أمر الحكم المستنصر باجتثاث شجر العنب (الكروم) وإراقة الخمر، فكان موقف الرمادي عدم الرضا بذلك، حتى نسج قصيدةً في ذلك ، يقول في أولها[٦] :

---

(١) يعرف ب فرحون وابن الوبلة واسمه محمد، كان واليًا على شنترين في غرب الأندلس أيام الحكم المستنصر، (الحلة السيراء لابن الأبار ، تحقيق د.حسين مؤنس، القاهرة ١٩٦٣م، ٢٦-٢٨).

(٢) شعر الرمادي : ١٠٠ .

(٣) شعر الرمادي: ٢٦ .

(٤) بنظر عنه المغرب : ١/١٨١-١٨٢.

(٥) ينظر في أخباره: الإحاطة لابن الخطيب، تحقيق/ محمد عبد الله عنان ، مكتبة الخانجي،١٩٧٣، ١/٤٧٨ – ٤٧٩.

(٦) شعر الرمادي : ٧٣ .

بخطبِ الشَّاربين يضيقُ صدري ** وترمـــضني بليـــتهم لعمـــري

وتذكر المصادر أنّ أشعارًا قالها في الخليفة الحكم يذمه فيها أوغــرت صدره ، من ذلك(١) :

يُـــولِّي ويعـــزِلُ مـــن يومِـــهِ ** فـــــلا ذا يـــــتمّ ولا ذا يـــــتمْ

فأودعه السجن، مما جعل الرمادي يمكث في سجنه مدةً ليست بالقــصيرة حيث ألّف كتابًا أسماه بـــ " كتاب الطير"(٢) نظمه في الطير ، وخـــواص كـــلِّ طائر معروف، وذيّل كلَّ قطعة منه بمدح ولي العهد هشام المؤيد؛ ليشفع إلـــى أبيه، وهذا الكتاب لم يصل إلينا، وقد ذكر الحُميدي أنّه اطلّع عليه.

كما عاصر الرماديُّ عصر الحجابة العامرية، وكانت العلاقة بين الرمادي والملك المنصور بن أبي عامر متأرجحةً بين القبول والعداء(٣) .

سار شعر الرمادي على طريقين واضـــحين، همـــا : النزعـــة التقليديـــة، والشعبيّة ، مما جعل له الحظوة عند العامة والخاصة، يقول الحُميدي: " مشهورٌ لدى العامة والخاصة هنالك لسلوكه في فنون المنظوم(٤) "، وتشير المصادر إلى أنّ الرمادي برع في فن الموشحات، وأنه قطب من أقطـــاب تطويرهـــا، لكـــن المصادر لم تسعفنا بشيءٍ من موشحاته .

إن ثقافة الرمادي وموهبته الشعرية جعلته مهيّأً للنبوغ في فنـــون الـــشعر، يقول ابنُ بسام في دور الرمادي في التوشيح:" فيكثر من التضمين في المراكيز، يضمن كلَّ موقف يقف عليه في المراكز خاصة" (٥) .

---

(١) شعر الرمادى :٢٩ و١١٨.
(٢) ينظر : جذوة المقتبس :٣٤٦ .
(٣) ينظر في ذلك : نفخ الطيب : ٣/٣٦٤-٣٦٥ . والمعجب في تلخيص أخبار المغرب، لعبد الواحد المراكشي، تحقيق / سعيد العريان ، طبع الجمهورية العربية المتحدة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي . د. ت ، ص١٧.
(٤) الجذوة :٣٤٦ – ٣٤٩ .
(٥) الذخيرة: ابن بسَّام الشنتريني، ت / إحسان عباس الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس ، ب. ت،١: ٤٦٩ .

إن ضياع كثير من شعر الرمادي المرتجل في المواقف ، ومجالس اللهو ، والخمر، والموشحات حرمنا الوقوف على جانب مهمٍّ من شاعرية الرمادي ، والعادات الأندلسية، والعامية المحكية الأندلسية، وحلقة مهمة من حلقات تطور الموشحات ، فالنصوص التي وصلتنا عبارة عن مجموعة شواهد اختزلها العلماء والنقاد للاستشهاد بجمال التصوير، وبراعة التناول، وهذه النصوص تمتاز بالتمحيص والمراجعة، وإعادة النظر، واختيار الألفاظ، وهذا جزء من نتاج الرمادي، حيث وصفه الحميدي بأنه " سريع القول"(١) ؛ لذلك نقول إنّ دراسة ما تبقى من شعر الرمادي لا تعطي الصّورة الحقيقية والكاملة لتجربته الشعرية، أما مميزات شعره وما يلفت النظر فقد استطرد في وصفها جامع شعره(٢) .

المبحث الأول : الإيقاع الخارجي :

يعد الإيقاع الخارجي جزءًا من عملية التكوين الشعري، وركنًا أساسًا في البناء الفني للقصيدة، وهذه الموسيقا تحمل دلالات، فهي " سلسلة من الأصوات التي ينبعث عنها المعنى"(٣) .

يتمثل الإيقاع الخارجي في الوزن العَروضي، وما يضمه من زحافات ، وعلل تؤثر في الإيقاع الشعري للأبيات، كما يتمثل في القافية، وما تحمله في أثنائها من مدلولات موسيقية من خلال الرّوي وأشكال حركته، وسيكون الحديث كما يلي :

---

(١) الجذوة : ٣٤٦ .

(٢) ينظر : شعر الرمادي، ص٤٠- ٤٨ .

(٣) نظرية الأدب: أوستن دارين ، رينيه وبليك ، ترجمة / محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ،ط٣، ١٩٧٢م ، مطبعة خالد الطرابيشي ، ص ٢٠٥.

١- الوزن :

يعد الوزن لازمةً من لوازم تحقيق الإيقاع الشعري، فبناء النص يتم من خلال كلمات منتظمة انتظامًا خاصًّا تتناوب فيها الحركات والسكنات، وقد عدّه النقاد القدماء من أهم ما يميِّز القول الشعري، قال قدامة بن جعفر(٣٣٧هـ) حينما عرّف الشعر: " قول موزون مُقفّى يدل على معنى"[١] ، وجعلوه من أبرز مقومات الشعر مؤكدين أهميته، ويؤكد ابن طباطبا العلوي(٣٢٢هـ) أنّ " للشعر الموزون إيقاعًا يطرب الفهم لصوابه"[٢] ، والوزن والقافية دعامتان للإيقاع الخارجي وركنان من أركان القصيدة، فالوزن الشعري قالب يحتوي تجارب الشاعر وحالاته الانفعالية.

إن الوزن الشعري مفتاح القصيدة موسيقيا، ويسمى الوزن بالبحر؛ لأنه يشبه البحر الذي لا ينتهي، وكذلك البحور الشعرية يوزن بها مالا يتناهى من الشعر.[٣]

ليس الوزن مجرد زينةٍ تُلقى على جسد القصيدة أو إطارٍ خارجي يمنع من التبعثر لأجزائها كما يقول بعض الباحثين[٤] ، فالوزن" ليس مجرد قالب تُصب فيه التجربة.. وإنّما هو بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري ذاته وفي محاولته خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم[٥] .

---

(١) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر ، د.ت ، ص١٥.

(٢) عيار الشعر: لابن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق / د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت ، ص٥٣.

(٣) ينظر : موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الإنجلو المصرية، ط٤، ١٩٧٢م، ص٥١ .

(٤) ينظر : التجديد الموسيقي في الشعر العربي: د. رجاء عيد ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١٩٨٧ ، ص ١٦.

(٥) مفهوم الشعر : جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢م، ص ٤١٢ .

باستقراءٍ لما تبقى من شعر الرمادي فإن ديوانه الذي جمعه الأستاذ/ ماهر جرار يحتوي على قصائد ومقطعات احتوت جميعًا على٦٤١ بيتًا، منها شطر بيت، وسبعة أبيات مشتركة للرمادي وغيره أي خلاف ما ذكره جامع الديوان من أنه يحتوي على ٥٩٣ بيتًا[١] !.

وزَّع البحث ذلك المجموع على الأشكال الآتية[٢] :

١- قصيدة ٢- مقطوعة ٣- نتفة، وكانت على النحو الآتي :

المادة	القصائد	المقطوعات	النتف	المجموع
عدد الأشعار	٢٣	٣٨	٧٩	١٤٠ نصًّا
عدد الأبيات	٢٧٧	١٨٧	١٧٧	٦٤١ بيتًا

استقرأ البحث ما تبقى من شعر الرمادي ، فوجد أنّه استعمل أحد عشر بحرًا شعريًّا(الطويل، الكامل ، المتقارب ، المنسرح ، المديد، الرمل، الخفيف، البسيط، الوافر، السريع، الرجز). والجدول الآتي يبيِّن البحور التي استخدمها الرمادي:

م	البحر الشعري	عدد القصائد	أبياتها	عدد المقطوعات	أبياتها	عدد النتف	أبياتها	مجموع الأبيات	النسبة المئوية
١	الطويل	٨	٩٧	١٨	٨٩	٣٣	٧٣	٢٥٩	٤٠و٤٠%
٢	الكامل	٢	٦٦	٤	٢١	١٧	٣٧	١٢٤(١١ بيتا من مجزوء الكامل)	٣٤و١٩%
٣	الوافر	٢	٣٤	١	٤	٦	١٥	٥٣	٢٦و٨%
٤	السريع	٣	٢٢	٣	١٣	٦	١٤	٤٩	٦٤و٧%
٥	الخفيف	٢	١٥	٤	٢١	٥	١٠	٤٦	١٧و٧%

(١) شعر الرمادي:٣٥ .

(٢) القصيدة ما كانت مؤلفة من ٧ أبيات فما فوق، والمقطوعة مؤلفة من ٤-٦ أبيات ، والنتفة ما كانت من ٢-٣ أبيات. وأدخلت معها البيت المفرد،" ينظر في ذلك جامع الدروس العروضية ، د. الدوكالي محمد نصر، جامعة الخامس ، ط١، ١٩٩٧م ، ص٢٠.

٦	الرمل	٣	٢٢	٤	٢٠	١	١	٤٣ (٨ أبيات من مجزوء الرمل)	٧٠و٦%
٧	البسيط	٢	١٤	٢	١٠	٤	١٠	٣٤(٩ أبيات من مخلع البسيط)	٣٠و٥%
٨	المتقارب	–	–	١	٥	٤	٨	١٣	%٢
٩	المنسرح	١	٧	–	–	١	٣	١٠	٥٦و١%
١٠	المديد	–	–	–	–	٢	٦	٦	٩٣و٠%
١١	الرجز	–	–	١	٤	–	–	٤	%٦٢
المجموع	١١ بحرًا شعريًّا	٢٣	–	٣٨	–	٧٩	–	١٤٠ نصًا	%١٠٠
		–	٢٧٧	–	١٨٧	–	١٧٧	٦٤١ بيتًا	

من خلال الجدول أعلاه نلاحظ أن البحور الشعرية التي استعملها الرمادي في شعره على النحو الآتي:

١- بحر الطويل: احتل هذا البحر المرتبة الأولى من حيث عدد الأبيات في أشعار الرمادي بنسبة٤٠و٤٠% أي ما يقارب نصف أشعاره، حيث جاء في (٨) قصائد مجموع أبياتها(٩٧) بيتًا أطولها القصيدة رقم (١٠٣) من المجموع الشعري، وهي قصيدة في الغزل الغلماني، ومطلعها: (١)

هَبوا أن سجني مانعٌ من وصالِهِ ** فما الخطبُ أيضًا في امتناعِ خيالِهِ؟!

أما نصيب المقطعات من هذا البحر فجاء في (١٨) مقطوعة، مجموع أبياتها (٨٩) بيتًا، أكثرها خمسة أو ستة أبيات، من ذلك قوله في وصف طائر الحَسّون: (٢)

وخرساء إلاَّ في الربيعِ فإنَّها ** نظيرة قُسٍّ في العصورِ الذواهبِ

أتت تمدحُ النّوارَ فوق غصونِها ** كما يمدحُ العشاقُ حُسنَ الحبائبِ

(١) شعر الرمادي : ١٠٨ -١١٠ .

(٢) السابق : ٥٤ -٥٥.

أما النتف فجاء (٣٣) نصًّا، مجموع أبياتها (٧٣) بيتًا، عشرون نصًّا يتكون كل واحدٍ منها من بيتين فقط ، ولعلّ هذه النتف ترجع إلى قصائد كاملة – خاصةً المقطوعات المتفقة في الوزن والرّوي – اكتفى الرواة ببعض أبياتها تحقيقًا لرغبتهم ، فأوردوا ما يحتاجون إليه من أبيات النص ، من ذلك قوله: (١)

مضت بفؤادي بين أحشائه النّوى ** فهن خلاءٌ بعده كالمعالمِ

كأن النَوى ليثٌ أُصيب بأشبلٍ ** رأى ثاره بين الحشا والحيازمِ

أي أنّ هذا البحر جاء في (٢٥٩) بيتًا موزعة على القصائد المقطوعات والنتف، وميل شاعرنا الرمادي إلى هذا البحر واضح ، وذلك دليل إدراكٍ لأهميته، فتفعيلاته المزدوجة (فعولن مفاعيلن..) توفر فرصةً واسعةً للشاعر لطرح تجربته الشعرية، وإبراز قدرته الفنية، وتوظيف المعاني التي تجلب الملتقي، فهذه النغمة الموسيقية الطويلة منحوٌّ بها نحو الفخامة من حيث شرف اللفظ وهدوء النفس، واستثارة الخيال، وتخيّر المعاني، وحقيقة الطويل أنّه بحر الجلالة والنبالة والجد ، ولو قلنا إنّه بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها في وصفه (٢) .

أكثر ما أورده الرمادي على هذا البحر الغزل بنوعيه ، وهذا دليل وعيه وتوظيف تفعيلاته، ومعرفته في الإبانة عن مشاعره وتجربته، وأنه جدير بذلك، وأن الشعراء الغزليين على عهد بني أمية أكثروا من النظم فيه، " وقد أخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انبتاره ، ومن رقة الرمل دون لينه المفرط، ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقه، وسلم من جلبة الكامل، وكزازة الرجز، وأفاده الطول أبهةً وجلالةً ، فهو البحر المعتدل حقًّا، ونغمته من اللطيف

---

(١) شعر الرمادي : ١٢١ .

(٢) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد الله الطيب، دار الفكر، ط٢، بيروت ،٣٨١/١-٣٨٢.

بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به ، وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة ، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئا [١] .

لهذا الجمال، ولهذه الصفات لهذا البحر الشعري الفريد أكثر منه الرمادي ، فجعله في الغزل والشكوى، والتذكر؛ ليزيد من جمال وصفه وغزله وشكواه، وما صاغه من تجارب وصور، فيصبها جميعًا في هذا القالب الشعري الفريد .

إنه بحرٌ واسع يكثر الشعراء من إفراغ تجاربهم ومعانيهم فيه، " وقد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وإنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ، ويتخذونه ميزانًا لأشعارهم"[٢] ، واستعمال الرمادي لهذا البحر ينمّ عن إدراك لخصائصه ، فهو " بحر يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة ، لذا فهو أصلح البحور معالجةً للموضوعات الجدية"[٣] ، وهو بحر يصلح فيه الغزل إذا مازجته نفحة من الجدّ والعمق ، وهو – أيضًا– خفي الدندنة، واسع النَّفَس ، رائث النغم، جليل نبيل في جوهره ، يتقبّل من الكلام العميق الجاد بأوسع ما للعمق والجد من معان[٤] .

لقد وجد الرمادي في هذا البحر ضالته، فهو يوفر بتفعيلاته المزدوجة مساحةً واسعةً لعرض التفاصيل والدقائق ، كما تعينه على استغراق الفكرة والتجربة من خلال الاستطالة، والتراخي في الزمن الناتج عن تلك التفعيلات المتعددة(فعولن مفاعلين) وتكرارهما في كل شطرين على امتداد القصيدة، وقد جاء هذا البحر في شعر الرمادي في ثمانية وخمسين نصًّا .

---

(١) السابق : ٣٦٢/١ .

(٢) موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مطبعة مكتبة الأنجلو المصرية ،٢٠١٠م، ص ١٧٩ .

(٣) شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط٢،١٩٧٥م . ، ص ١٠٤.

(٤) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٣٨٩/١ – ٤١٣ .

٢- بحر الكامل : احتل هذا البحر المرتبة الثانية بنسبة ٣٤و١٩%، وقد جاء هذا البحر في قصيدتين مجموع أبياتهما (٦٦) بيتًا، أطولهما القصيدة رقم (١٠٥) من المجموع الشعري وهي قصيدة في مديح أبي علي القالي[١] عند دخوله إلى الأندلس، مطلعها[٢] :

مَنْ حاكمٌ بيني وبين عذولي ** الشّجو شجوي والعويلُ عويلي

وقد بلغت (٥٨) بيتًا، أما المقطعات فقد جاءت(٤) مقطوعات أبياتها(٢١) بيتًا ، من ذلك، قوله[٣] :

غرر اللجين وفوقها ** أصداغُ عقيانٍ لواعبْ

توّجن منه وأرسلت ** منه إلى الكُثب الذوائب

أما النتف فكان نصيب هذا البحر منها (١٧) نتفةً، مجموع أبياتها (٣٧) بيتًا: من ذلك قوله[٤]

فقدت دموعي يوسفا في حسنه ** فغدوت يعقوبًا بشدة وجدهِ

وعميتُ مما قد لقيتُ من البكا ** حتى مسحتُ على الجفون ببردهِ

جاء على هذا البحر (١٢٤) بيتًا موزعةً على القصائد والمقطوعات والنتف، منها (١١) بيتًا على مجزوء الكامل .

يمتاز هذا البحر بكونه أكثر بحور الشعر جلجلةً وجلبة وحركات ، وفيه لونٌ خاصٌّ من الموسيقا يجعله إن أريد به الجدّ – فخمًا جليلًا مع عنصر ترنمي

---

(١) هو إسماعيل بن القاسم بن عيذون أبو علي القالي البغدادي مولى عبد الملك بن مروان. ينظر مثلا، وفيات الأعيان لابن خلكان، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت ، د. ت ، ٢٢٦/١.

(٢) شعر الرمادي : ١١١-١١٧ .

(٣) السابق : ٥٢ . من النص رقم (٤) .

(٤) السابق : ٦٦ .

ظاهر للمتلقي ، ويجعله إن أُريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوًا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأُبّهة يمنعه أن يكون نزقًا أو خفيفًا شهوانيًّا [(١)] ، نعم إنه بحر الرقة والفخامة، و" يصلح لكل غرض من أغراض الشعر "[(٢)] ؛ لذلك نجده كثير الحضور في الشعر العربي ، وإن هذا البحر الشعري يتسع لاحتواء الحوادث والعواطف واستيعابها، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على المتلقي مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال[(٣)] .

لقد أدرك الرمادي خصائص هذا البحر، وما يمتاز به، فنظم فيه معبّرًا عن عواطفه وتجربته، من ذلك قوله[(٤)] :

لمّا تهدّدني نصيرٌ بالنَّوى ** أُفزعت من نأيٍ إلى هجرانِ

فكأنني في ذا وذلك حائرٌ ** قد فرّ من أسدٍ إلى ثعبانِ

فنصير فتى شغف به شاعرنا، إلّا أن ذلك الفتى يتهدده بالنّوى والهجر ، مما جعل الرمادي يعيش في دوامة الحيرة بين فكي بُعدٍ وهجران، فالبعدُ يورث في قلب الشاعر الأسى واللوعة والهجران يولد الحسرة والبكاء ، فحاله هذه كحال الذي يهرب من فتك الأسد إلى لدغة الثعبان، إن هذا المعنى الذي حرص الرمادي على إيصاله للمتلقي أظهرته موسيقا بحر الكامل حيث تسلل من بين تفعيلاته صوت الحزن وترددات الحيرة المشبعة بالآهات والآلام، وقد جاء على هذا البحر في شعر الرمادي ثلاثة وعشرون نصًّا .

---

(١) ينظر : المرشد : ٢٤٦/١ ، بتصرف .

(٢) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥ ، ١٩٩٧ م ، ص ٩٥ .

(٣) المرشد :١ /٢٤٦.

(٤) شعر الرمادي، ص:١٢٩ ، النص رقم ١٢٨، وقد ورد اسم هذا الغلام في النص رقم ١٢ ص ٥٦.

٣- بحر الوافر :

احتل هذا البحر المرتبة الثالثة في شعر الرمادي في عدد الأبيات حيث جاء بنسبة ٢٦و٨%، وقد جاء في شعره من خلال قصيدتين، مجموع أبياتهما (٣٤) بيتًا، أطولهما القصيدة رقم (٤٥)، والتي مطلعها[١]:

بخطبِ الشَّاربين يضيقُ صدري ** وترمضني بليتهم لعمري

حيث بلغت سبعةً وعشرين بيتًا في حادثة أمر الخليفة الحكم المستنصر (ت ٣٦٦هـ) بقطع أشجار العنب في الأندلس لمنع تصنيع الخمر.

أما المقطوعات فجاءت مقطوعةٌ واحدةٌ في شعره مكونةً من أربعة أبيات، يقول في مطلعها[٢]:

أتغرب بين عيني واغتماضي ** بواشٍ من لواحظك المراضِ؟!

وجاءت النتف في شعره (٦) ، بلغ مجموع أبياتها (١٥) بيتًا، ثلاث نتف تكونت من ثلاثة أبيات، ومثلها تكونت من بيتين ، من ذلك قوله في حمامة[٣] :

أذات الطوقِ في التغريدِ أشهى ** إلى أذني من الوترِ الفصيحِ

إذا هتفت على غصنٍ رفيعٍ ** بنوحٍ أو على غصنٍ مريحِ

تضمّ عليه منقارًا ونحرًا ** كما خرّ الفجيعُ على الضَّريحِ

أي أن هذا البحر جاء في (٥٣) بيتًا .

يمتاز هذا البحر بكونه من أكثر البحور مرونةً يشتد ويلين كيفما تشاء تبعًا للغرض ، وأجود ما يكون في الفخر والرثاء[٤] كما يمتاز بحر الوافر بأنه

---

(١) شعر الرمادى:٧٢-٧٥ .

(٢) السابق :٨٠ .

(٣) السابق : ٦٢ .

(٤) ينظر : فن التقطيع الشعري : صفاء خلوصي، ص ٨٤ .

بحرٌ مسرعُ النغمات متلاحقها، مع وقفةٍ قويةٍ سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق، ولذلك فإنك أكثر ما تجد الوافر في نظم الشعراء ذا أساليب تغلب عليها الخطابة و.. وأحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في غرضي الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح.. (١) .

لقد نظم الرمادي على هذا البحر – كما مر– وأفرغ فيه تجاربه التي تتناسب مع الإيقاع السريع، والنغمة الرنانة، والموسيقا العذبة، من ذلك قوله(٢):

كأنَّ الكتبَ أجيادُ الغواني ** تبدت من سطورٍ في عقودِ

كأنَّ سطورَها جزءٌ بهيمٌ ** بدت فيه معانٍ من فَريدِ

شبه الكتب بأعناق الجواري اللائي استغنين جمالًا عن الحُلي، ومع ذلك اتخذن عقودًا في نحورهن؛ ليزددن جمالًا وأناقة، فالبياض الناصع الصافي، وعليه عقودٌ في الأعناق والصدر تشبه تلك الأوراق المصقولة وعليها سطور الكتابة المنتظمة التي تشبه الخرز الأسود في تلك الأعناق وما تدل عليه في ذلك العقد.

٤– بحر السريع :

احتل المرتبة الرابعة في شعر الرمادي بنسبة ٧،٦٤%، وقد جاء في (٣) قصائد، مجموع أبياتها (٢٢) بيتًا أطولها القصيدة رقم (٢٢) حيث بلغت (٨) أبيات، ويفضل فيها الورد على سائر الأنوار، يقول في مطلعها(٣):

للآسِ والسَّوسنِ والياسميـ ن الغضّ والخيري فضلٌ شديدْ

سادت به الروضَ وما بينها ** وبين فضلِ الورد بونٌ بعيدْ

---

(١) ينظر : المرشد :١/٣٣٢-٣٣٣.

(٢) شعر الرمادي : ٦٥ .

(٣) السابق :٦٢ النص رقم : ٢٢ .

أما نصيب المقطعات، من هذا البحر ، فجاء(٣) مقطعات، عدد أبياتها (١٣) بيتًا، أطولها النص رقم (٥١) جاء في (٥) أبيات، يصف فيه أم الحسن (طائر الحسّون) قائلًا[١] :

مُسْمِعةٌ من غيرِ أوتارِ ** إلاَّ ارتجالًا فوق أشجارِ

وجاء (٦) نتف مجموع أبياتها (١٤) بيتًا أكثرها من بيتين، من ذلك قوله يصف عملية الفصد[٢] [٣] :

أبكيتَ عرقًا دمهُ أحمرُ ** كدمعِ مَن يبكي من الوجدِ

قامت ذراعٌ منك بالعينِ والدمعِ وقام الطستُ بالخدِّ

أي أن الرمادي نظم على هذا البحر – فيما وصل إلينا– تسعةً وأربعين بيتًا في اثنى عشر نصًّا، وهذا البحر قليل الورود في الشعر العربي[٤] ، وهو سريع التفعيلات ، يرتكز على تفعيلتي(مستفعلن) و (فاعلن) ، وصفته (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مرتين .

استعمل الرمادي هذا البحر تامًّا، وهو بحر واضح بسبب اطّراد (مستفعلن)، كما أنّه متنوع نتيجة (فاعلن) التي تتنوع كثيرًا بفعل الزحافات والعلل التي تبعدها تمامًا عن الوتد المفروق، وهذه التفعيلة الأخيرة هي ضابط الإيقاع الذي يبدو سريعًا في الحشو بسبب الزحافات [٥] .

---

(١) شعر الرمادي : ٧٧ .

(٢) الفصد : إخراج الدم من الجسم بطريقة تجميعه ثم شق الجلد؛ ليخرج الدم من العرق.

(٣) شعر الرمادي:٦٤– ٦٥.

(٤) ينظر : موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٩٠ .

(٥) ينظر : العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣م ، د.ط، ص ٥٣.

٥- بحر الخفيف :

جاء هذا البحر في المرتبة الخامسة من شعر الرمادي بنسبة ١٧و٧% من عدد أبياته ، وقد جاء في قصيدتين، بلغ عدد أبياتهما (١٥) خمسة عشر بيتًا ، أطولهما النص رقم (٣٣) حيث بلغ (٨) أبيات جاء فيها قوله[١] :

مقلتي ضرّجتك بالتوريدِ ** فدعي لي قلبي ومنها استقيدي

هذه العين ذنبها ما ذكرنا ** أي ذنبٍ لقلبي المعمودِ!

وجاء (٤) مقطعات على هذا البحر، مجموع أبياتها (٢١) بيتًا، أطولها بلغت ستة أبيات، من ذلك قوله يصف قلما :[٢]

وإذا ما امتطى يمينك مثلي ** في نحولي وفي دموعي الغزارِ

خلته بائع العقودِ تشهى ** نشر أسطارها على الأسطارِ

وكأنَّ الخطوبَ قد خالفته ** فغزاها في جحفلٍ جرّارِ

أما النتف فجاءت (٥) نتف في شعر الرمادي، مجموع أبياتها(١٠) أبيات، من ذلك قوله[٣] :

وتنعَّمتُ في خدودٍ صِباحِ ** زائداتٍ على بياضِ الصَّباحِ

صار فيها الخيلانُ في الوردِ شِبهًا ** للغوالي في أحمرِ التفّاحِ

أي أن هذا البحر جاء في (٤٦) ستة وأربعين بيتا، وهذا البحر من البحور مزدوجة التفعيلة، وموسيقاه تتسم بالخفة والسهولة، ساطع النغم، صالح للحوار، والدراما، والترديد، فيه جزالة، ورونق، وجمال، وهو بحر يميل نحو الفخامة إذا قورن بالسريع والمنسرح ، ولكنه دون الطويل والبسيط.. واضح النغم

---

(١) شعر الرمادي :٦٦-٦٧ .

(٢) السابق : ٧٧ .

(٣) السابق : ٦١ .

والتفعيلات، وهو مزيجٌ من الرمل والمتقارب... ويصلح للغنـــاء [١]، ويقــول عنه إبراهيم أنيس متحدثًا عن صوره: " حسنة الوقع في الآذان، وكلها تستريح إليه الأسماع"[٢] .. وهو بحر يثير الحزن لذلك يكثر في المراثـــي والوصـــف، وهو بحر قليل الظهور في الساحة الشعرية القديمة والحديثة، وكما سبق فهــو بحر الوصف، من ذلك قصيدته التي يصف فيها مجلس خمر مع غلامه نصير مقدمًا ذلك بالحوار، والحشد الكثيف للصور، حيث يقول[٣] :

اشربِ الكأس يا نَصيرُ وهــاتِ ** إن هــذا النهــارَ مــن حــسناتي

بأبي غُرّة ترى الشخصَ فيهــا ** في صفاءٍ أصــفى مــن المِــرْآةِ

تسرعُ الناسُ نحوها بازدحــامٍ ** كازدحامِ الحجــيجِ فــي عرفــاتِ

هاتها يا نــصيرُ إنّــا اجتمعنــا ** بقلــوبٍ فــي الــدِّينِ مختلفــاتِ

يبين لنا أن نهاره مليء بالحسنات والسرور بسبب شــرب تلــك الــراح الصافية التي يعلم الناس طيبها فيتزاحمون مسرعين إليها كازدحام الحجيج فــي الموسم ثم يذكر أن غلامه يشاركه تلك السعادة التي لم يحل دونهــا اخــتلاف الدين، وإن كان أحدهما مسلما والآخر نصرانيا، ثــم يــذكر ذلــك التنــاقض السلوكي، فبعد انتهاء الشرب يعتمدون مواضع الصلوات!

رأينا ذلك الوصف لذلك المجلس الخمري بكل تفاصيله، وإن كــان بحــر الخفيف من حيث تكوينه المقطعي فهو أميل إلي الــبطء ، ولكــن الزحافــات والعلل – في الغالب – تقلل من وجود السّواكن فتسرع به، ويسهم في ســرعته

---

(١) ينظر : المرشد : ١/١٩١-١٩٢ بتصرف .

(٢) موسيقى الشعر : ٧٦ .

(٣) شعر الرمادي : ٥٦-٥٧.

أن التدوير يرد في قصائده كثيرًا[١] ؛ لذلك نجده بحرًا يصلح للتغني بالألفاظ العذبة، والعواطف الرقيقة في غير تعمق ، فهو من البحور القديمة التي انتشرت في التراث العربي، وقد اختلفت أغراض هذا البحر بين طرفي الغزل والحماسة، والمديح والهجاء، والرثاء والفخر... ذو طابع واحد من وضوح النغم واعتداله، بحيث لا يبلغ حد اللين ولا يبلغ حد العنف ولكنه يأخذ من كلٍّ بنصيب[٢] ، وهذا ما كان من استعمال الرمادي لهذا البحر حيث جاءت نصوصه(١١) وصفًا وخمرًا وغزلًا، وصفًا من النصوص رقم (١٠ ، ٥٠ ، ٧٧ ، ٨٩ ، ١٣٤ ، ١٣٨) ، وحديثًا عن الخمر ومجالسه في النصوص"(١٢، ٢٠)، وغزلًا في النصوص(١٩، ٣٣، ٤٩) . وهي أغراض تتطلب ألفاظًا رقيقةً وعذبةً، وأكثر شعر عمر بن أبي ربيعة من هذا البحر [٣] .

٦- بحر الرمل :

احتل هذا البحر المرتبة السادسة حيث جاء في ثلاثة وأربعين بيتًا منها (٨) ثمانية أبيات جاءت من المجزوء، وكانت نسبة هذه الأبيات مجتمعة ٧٠و٦% من مجموع شعر الرمادي، وقد جاء في (٣) ثلاث قصائد مجموع أبياتها(٢٢) بيتًا أطوالها النص رقم(٨٨) من المجموع، وكان على مجزوء الرمل، حيث قال[٤] :

أيّها العارضُ والمهدي لمستسقيهِ وبْلا
حين لا يهدي إذا ما استُسقِيَ العارضُ طلا

---

(١) ينظر : موسيقا الشعر النظرية وآفاق التطبيق، د. محمود علي عبد المعطي، الانتشار العربي، بيروت ، لبنان ، ط١، ٢٠١٣ م ، ص ٥٢ ،٥٣ .

(٢) ينظر : المرشد : ١/٨٠ ،١٩٥ . (بتصرف) .

(٣) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، ص ١٥٩ .

(٤) شعر الرمادي : ١٠٠ .

قائدًا أفنــت مغازيــهِ العِـدا ســبيًا وقــتلا

وجاء (٤) مقطوعات، مجموع أبياتها عشرون(٢٠) بيتًا، أطولها النص رقم (٦) ، حيث قال مخاطبًا وردةً : [١]

يا خدودَ الحــورِ فــي إخجالِهــا ** قــد علتهــا حمــرةٌ مُكتــسبهْ

اغتربنــا أنــتِ مــن بجّانــةٍ ** وأنــا مغتــربٌ مــن قرطبــهْ

واجتمعنــا عنــد إخــوان صــفًا ** بالنَّــدى أمــوالُهم مُنتهبــهْ

وجاء بيت مفرد في النص رقم (٨٦) ، قال فيه[٢] :

تــرك الجــسمَ يحــاكي خــصرَهُ ** وهــو مــن رقّتــهِ كالمنفــصلْ

ووزنه " فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ... فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن "

وسبب تسميته بالرمل لسرعة النطق به ، وذلك لتتابع التفعيلات، فهو في اللغة الإسراع في المشي ، ومنه الرّمل المعروف في الأشواط الأُول من الطواف[٣]، أما نغمته فخفيفة جدًّا ، وتفعيلاته مرنة للغاية ، وفي رنته نشوة وطرب ، والأوائل من الجاهلية يكثرون منه في أشعارهم ، وكان أيضًا مستحسنًا عند أهل الشّراب والغناء" [٤] .

أولع الأندلسيون بالغناء والألفاظ الرقيقة ، فنسجوا على هذه البحور الشعرية معزوفات غنائية فائقة العذوبة، بارعة الرقة، من ذلك وصف الرمادي للقلم، حيث قال[٥] :

ناحلُ الجــسمِ كــأنْ قــد شــفَّهُ ** فوقهــا عــشقُ المعــاني فنَحَــلْ

---

(١) شعر الرمادي:٥٣ .

(٢) السابق :٩٩ .

(٣) ينظر : فن التقطيع الشعري : ١٣٣ .

(٤) ينظر : المرشد : ١ / ١١٦، ١١٨ .

(٥) شعر الرمادي : ٩٨ .

وكأنْ قــد هَجَرَتْــه عــن قلًــى ** فهــو منهــا فــي بكــاءٍ متــصلْ

وإذا ما صرّ قــضبٌ فــي ثــرًى ** أَنَّ فـــي إثـــرِ حبيـــبٍ محتمـــلْ

يـــشبهُ الـــسّهمَ أخـــاهُ خِلقـــةً ** فـــي شـــباة والقـــضيبَ المعتـــدلْ

حائـــكٌ للوشـــي حتّـــى خلتـــه ** كان في صنعاءَ مـــشهورَ العمـــلْ

بل كأنَّ الـــروضَ فـــي مُهرقـــهِ ** نابتٌ مـــن دمـــع فيـــهِ المنهطـــلْ

وبلا الكتّابُ ظـــلَّ الـــروض فـــي ** إثـــر طـــلٍّ والمعـــاني فيـــه طـــلْ

هنا يصف قلما أصبح ضعيفًا هزيلًا من كثرة الكتابة ممـــا يجعلـــه شـــبيها بالعاشق الولهان المغرم الذي نالته آثار العشق والهجران، فهذا القلـــم أصـــابه عشق المعاني بالنحول، وأصابه الهجر، فهو دائم البكاء والدموع يتبع صـــرير القضيب الذي كان منها بل يصاب بالأنين لاحتمال مجيء أحدها معه لمشاركته العناء والنحول ، فهو مثل السَّهم خلقةً واعتدالًا وتأثيرًا ، جميل الخط والوشـــي، والزخرفة، وكأنه قادم من صنعاء العمارة، والنقوش، والنسيج .

أما البحور الشعرية المتبقية والواردة في الجدول السابق؛ فكان حظها أقـــل من البحور المذكورة هنا ، وهي :

- بحر البسيط حيث جاء في (٣٤) أربعة وثلاثين بيتًا، منها (٩) تـــسعة أبيات من مخلع البسيط، وكانت نسبه ذلك ٣٠و٥ % من شعره .
- بحر المتقارب جاء (١٣) ثلاثة عشر بيتًا منه ، بنسبة ٢% .
- بحر المنسرح جاء (١٠) عشرة أبيات ، بنسبة ٥٦و١% .
- بحر المديد جاء منه (٦) ستة أبيات، بنسبة ٩٣و٠% .
- بحر الرجز جاء منه (٤) أربعة أبيات، بنسبة ٦٢و٠% .

من ذلك نخلص إلى: (١) أن الرمادي قد استخدم (١١) أحد عـــشر بحـــرًا شعريًّا . (٢) أن الرمادي لم يخرج في أيّ من نصوصه على الإطار العروضي

العام في بنائه الإيقاعي، محافظاً على العروض الخليلي ملتزما به التزامًا مطلقا تاما، مما يجعل قول (رانسوم) ينطبق عليه حينما وصف لغة الشعر الجميل بأنّها دائما وضاءة ريانة فردية غير أن هناك عددًا من الوسائل والخطط التي تعلمها الشعراء خلفا عن سلف منذ أقدم الأزمان، وهي تؤلف المؤسسة التقليدية الوحيدة التي يستطيع الشعر أن ينضوي تحت جناحها أولى هذه الخطط الوزن [١].

(٣) اختلف عدد النصوص في كل بحر شعري فيما وصل إلينا من شعر الرمادي، فكانت كما في الجدول الآتي :

م	البحر	عدد النصوص	النسبة المئوية
١	الطويل	٥٩	١٤و٤٢%
٢	الكامل	٢٣	٤٢و١٦%
٣	السريع	١٢	٥٧و٨%
٤	الخفيف	١١	٨٥و٧%
٥	الوافر	٩	٤٢و٦%
٦	البسيط	٨	٧١و٥%
٧	الرمل	٨	٧١و٥%
٨	المتقارب	٥	٥٧و٣%
٩	المديد	٢	٤٢و١%
١٠	المنسرح	٢	٤٢و١%
١١	الرجز	١	,٧١%
المجموع		١٤٠ نصًّا	١٠٠%

(١) ينظر : الصورة الفنية عند أبي تمام : عبد القادر ربّاعي ، ص ٣٣٣.

لقد اتضح لنا استخدام شاعرنا للبحور الشعرية ، ونسبة ذلك من حيث عدد النصوص ، مما يجعل بحر الطويل في مقدمة اهتمامه حيث بلغ بالنسبة للنصوص نسبة ١٤و٤٢% من مجموع شعره (٥٩) نصًّا ، يليه الكامل بنسبة ٤٢و١٦ % (٢٣) نصًا، هذان البحران يشكلان أكثر من النصف والإكثار من بحر الطويل سُنة متبعة في الشعر العربي كما عند أبي نواس، وأبي فراس الحمداني، والمتنبي، ومهيار الدّيلمي، ولا شك أن شاعرية الرمادي وموضوعاته الشعرية تتقاطع مع هؤلاء الشعراء وتجاربهم الشعرية .

وإن كانت البحور الشعرية متفقة التفعيلات عند الشعراء إلاّ أن لكل شاعر نَفَسَه الشعري ورؤيته الفنية التي يصطبغ بها شعره فيميزه عن غيره؛ لأنه لا يوجد في موسيقا الشعر ما يكرر ويعاد، بل كلٌ موسيقا لشاعر هي موسيقا خاصةً به تمثل نفسَه وتجربته ، إنهم يعزفون على أوتار قيثارة واحدة هي قيثارة القصيد ، ومع ذلك لكل منهم موسيقاه ، وكأنما ولدت معه، إذ تتجلى عند كلّ منهم في معرضٍ نغمي جديد ينفرد به (١).

(٤) يلاحظ غلبة الأوزان المركبة أو الممتزجة على الأوزان الصافية، حيث جاءت الأوزان المركبة من خلال سبعة بحور شعرية استعملها الرمادي، وهي : الطويل، الوافر، المديد، البسيط، السريع، المنسرح، الخفيف بنسبة ٥٣و٧٣% من مجموع النصوص في (٢٧١) بيتًا، أما البحور الصافية فكانت " الكامل ، المتقارب ، الهزج، الرمل ، الرجز، المتدارك، بنسبة ٤٧و٢٦% من مجموع النصوص في شعره، وجاء منها (٣٧٠) بيتًا .

نخلص إلى أن الرمادي يميل إلى البحور المركبة الممتزجة من تفعيلتين، وقد اختارت الفاعلية الشعرية المغايرة في الأبحر المزدوجة في موضع يحقق

(١) ينظر : فصول في الشعر ونقده: د. شوقي ضيف ، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٧م،ص٥٢ .

تناظرًا كاملًا في التشكل الإيقاعي، وذلك طبيعي في الثقافة العربية؛ لأن الرغبة في خلق التناظر إحدى الفاعليات الأساسية في هذه الثقافة[١] ، فكل تفعيلة غايرت جارتها التي تختلف عنها في كل بحر شعري مركب، وهذا التنويع في التفعيلات يغذي النغم الشعري المنشود .

(٥) نلحظ أن الرمادي- فيما وصل إلينا من شعره- يجنح إلى المقطعات الشعرية، والتي يكون فيها تكثيف المعنى وتركيزه ، حيث بلغت المقطعات والنتف في شعره(١١٧) نصًّا بنسبة ٥٧و٨٣%، والقصائد (٢٣) قصيدة، بنسبة ١٦،٤٢%، حتى القصائد فأغلبها لم تتجاوز عشرة أبيات، ويمكن استثناء خمسة نصوص أولها النص رقم (١٠٥) من المجموع يمدح فيه أبا على القاليَ العالم اللغوي الذي وفد إلى الأندلس عام٣٣٠هـ – حيث استهله بقوله: [٢] "

مَن حاكمٌ بيني وبين عَذولي ** الشَّجو شجوي والعويلُ عويلي !

حيث بلغت القصيدة(٥٨) بيتًا من بحر الكامل. ومنها القصيدة رقم (٤٥) والتي قيلت عندما عزم الخليفة الحكم المستنصر (ت٣٦٦هـ) استئصال شجرة العنب من الأندلس، يقول في مطلعها[٣] :

بخطب الشاربين يضيقُ صدري ** وترمضني بليتهم لعمري

حيث بلغت (٢٧) بيتًا على بحر الوافر، والنص رقم (١٠٣) بلغ (٢٥) بيتًا على بحر الطويل، والنصان (٧٨، ٨٠) بلغ كل واحد منهما (١٣) بيتًا على بحر الطويل أي أن الرمادي يميل إلى المقطوعات والقصائد القصيرة، وهذا دليل براعته، وتكثيفه للمعنى، وتركيزه مستخدمًا بحورًا متنوعةً أفرغها فيها .

---

(١) ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤م، ص ١٧٦.

(٢) شعر الرمادي :١١١-١١٧.

(٣) السابق :٧٢-٧٥ .

٦- نالت البحور الشعرية الكاملة عناية الرمادي حيث بلغت (١٣٤) نصًّا تامًّا و(٦) نصوص جاءت مجزوءةً كما في الجدول الآتي :

رقم النص	عدد الأبيات	البحر
١٢٩	٦	مجزوء الكامل
١٤٠	٣	مجزوء الكامل
٩٢	٢	مجزوء الكامل
٨٨	٨	مجزوء الرمل
١٧	٧	مخلع البسيط
٢٣	٢	مخلع البسيط

وقد انتشر في الأندلس حب الغناء، والنظم على البحور القصيرة والمجزوءة ؛ لأن هذه البحور تمتاز بإيقاعها الراقص الذي يجعلها مهيأةً للغناء؛ والأندلسيون يمتازون برهافة الإحساس ، ولين الطباع، وجمال الذوق، والرقة، فتناسبهم مثل هذه الأوزان، وربما كانت ارتجاليةً وليدةَ اللحظة، وما نظم الرمادي في هذه البحور المجزوءة إلاّ لإدراكه أهميتها، وأهمية إيقاعها السريع، من ذلك قوله في القلم على مجزوء الكامل[١] :

قلمُ الوزيرِ كسيفِهِ ** هذا يصولُ وذا يطولُ

أضحى كليثِ خفيَّةٍ ** ودواتُه لليثِ غيلُ

فالوزير يملك قلمًا وسيفًا يصول بهما ويطول يعطي بهما الخير والعطاء، وينتقم بهما من أعدائه، وهذا القلم مثل الأسد شجاعةً في الحق، والدواة كغيله يختبئ فيه، ويركن إليه وقت الراحة.

---

(١) شعر الرمادي:١٠٢، وخفيّة : موضع متصل بعوق من أرض غطفان في ظهر خيبر فيما بينها ونجد، وهي غيضة ملتفة تتخذها الأسد عريسة(الحاشية نقلًا عن معجم ما استعجم للبكري ٥٠٦/١.

مما سبق نلحظ تنويع الرمادي واستفادته من طاقات الموسيقا، مع الدلالة على قدرة الرمادي على التعامل مع الموسيقا الخارجية تعاملًا منسجمًا مع حسه الفني وإدراكه للبنية الإيقاعية للنص.

٢- القافية :

هي الجناح الآخر الذي يمثل الإيقاع الخارجي، ولا يتم الحديث عن الوزن إلاّ وتبعته القافية، وهي الوحدة الصوتية التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة، وعندما نعرّف الشعر نقول: كلام موزون مقفّى، فهي شرط فيه، وفي اللغة تعني مؤخر العنق، وآخر كل شيءٍ، والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت.. وقفيت الشعر تقفيةً أي جعلت له قافيةً.. (١)، والقافية" مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة من النص (٢)، فهي تشترك مع الوزن في إحداث الأثر الموسيقي الفاعل، وهي اللفظ الذي يختاره الشاعر لختام البيت.. وليست عملية القطع عملية سطحية تقتصر على تعيين عناصر القافية المشتركة بين مختلف الأبيات ، إنما هي عملية جذريَّة، ذلك أن المقطع هو إطار صوتي يحتضن عناصر القافية، وهو إلى جانب ذلك إطار دلالي يرتبط بمفاهيم معينة تحتم الملاءمة بين مختلف هذه الطاقات حتى تنتج كلامًا شعريًّا(٣).

اختلفت الآراء في مدلول كلمة القافية وتحديدها، فكان أكثر تلك الآراء تتمحور في كونها " آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل

---

(١) ينظر : لسان العرب: لابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين ، دار المعارف، القاهرة ج٥/٣٧٠٨-٣٧١٠ .

(٢) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٥ .

(٣) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد هادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية ،١٩٨١م، ص ٢٤٨.

أولهما "[١] ، وافترض النقاد على الشاعر أن يتخيّر القوافي التي توافقه، حيث اشترط قدامة بن جعفر (ت ٣٢٧هـ) أن تكون القوافي عذبة الحروف سهلة المخارج[٢] ، إن أهمية القافية تكمن في ارتباطها بالوزن لذلك جعلها النقاد أحد أركان الشعر، فهي شريكته كما قال ذلك ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) : " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية"[٣] ، ولو خلت القصيدة والقافية فإن ذلك يقطع الاتساق الإيقاعي ، ويحطّم التوازي والتوازن بين الأبيات كما يقود إلى الإطناب [٤]؛ لأن وظيفة القافية أنها تربط أجزاء القصيدة ، كما وصفها محمد صابر بالاختتامية[٥]، وهذا يجعل القافية تصل بالبيت إلى قمة النغم وغاية الإيقاع، لأنها تصنع وقفةً موسيقيَّة في نهاية البيت " يبدأ بعدها التدفق الموسيقي من النغمات والإيقاعات التي تصنعها التفاعيل في البيت الذي يأتي بعد ذلك"[٦] .

---

(١) الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق / عمر يحي ، د. فخر الدين قباوة، ص٢٢٠.

(٢) ينظر : نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق / كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي ، ١٩٤٨م ،ص٤٢.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه : ابن رشيق القيرواني، تحقيق د. محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت ، لبنان ، ط١، ١٤٠٨هـ ، ٢٩٤/١.

(٤) ينظر: حركة التجديد في موسيقى الشعر الحديث ، سي موريه، ترجمة ، سعد مصلوح ، عالم الكتاب ، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م ،ص ٥٢.

(٥) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات: أ . د . محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط ، ٢٠٠١م ، ص ٨٧ .

(٦) المستوى اللغوي للفصحى واللهجات للنثر والشعر: د. محمد عيد ، دار الثقافة العربية للطباعة، عالم الكتب ، ١٩٨١م ،ص١٠٦.

والآذان تتطلع دائما إلى سماع القافية بل وتتوقعها أحياناً، ونجد من يقول عن أهميتها الإيقاعية: القافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية والزينة بل هي جزء لا يتجزأ منه؛ إذ تمثل قضاياها جزءًا من بنية الوزن الكامل تفسَّر من خلاله وتفسِّره، فهما وجهان لعملة واحدة(١) ، ومن ذلك نخلص إلى أن جمال القافية إنما يكون بالإيقاع المتكامل في الوحدة الموسيقيَّة العامة للنص .

(١) ينظر : القافية تاج الإيقاع الشعري: د. أحمد كشك ، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ١٤٠٥هـ ، د.ط،ص٩.

بعد استقراء شعر الرمادي وجد البحث الرّويَّ كما في الجدول الآتي :

م	صوت الروي	القصائد	أبياتها	المقطوعة	أبياتها	النتف	أبياتها	عدد النصوص	الأبيات	النسبة
١	اللام	٦	١١٦	٦	٢٨	١٠	٢٣	٢٢	١٦٧	%٢٦،٠٥
٢	الراء	٣	٤١	٦	٢٣	٨	١٥	١٧	٨٩	%١٣،٨٨
٣	النون	٣	٢٢	٣	١٥	١٠	٢٣	١٦	٦٠	%٩،٣٦
٤	الميم	١	١٠	٥	٢٥	٧	١٧	١٣	٥٢	%٨،١١
٥	العين	٢	١٧	١	٦	٨	١٨	١١	٤١	%٦،٣٩
٦	الدال	٢	١٦	١	٤	١٠	٢١	١٣	٤١	%٦،٣٩
٧	القاف	٢	٢٥ ونصف	١	٤	١	٢	٤	٣١ ونصف	%٤،٩١
٨	الباء	–	–	٤	٢٣	٣	٨	٧	٣١	%٤،٨٣
٩	الفاء	١	٨	٢	٩	٥	١١	٨	٢٨	%٤،٣٦
١٠	الحاء	١	٧	١	٦	٣	٨	٥	٢١	%٣،٢٧
١١	الجيم	١	٧	٢	٨	–	–	٣	١٥	%٢،٣٤
١٢	التاء	١	٧	١	٥	–	–	٢	١٢	%١،٨٧
١٣	الهاء	–	–	٢	٩	١	٣	٣	١٢	%١،٨٧
١٤	الهمزة	–	–	–	–	٣	٧	٣	٧	%١،٠٩
١٥	الكاف	–	–	–	–	٣	٧	٣	٧	%١،٠٩
١٦	السين	–	–	–	–	٣	٦	٣	٦	%٠،٩٣
١٧	الشين	–	–	١	٤	–	–	١	٤	%٠،٦٢
١٨	الضاد	–	–	١	٤	–	–	١	٤	%٠،٦٢
١٩	الغين	–	–	١	٤	–	–	١	٤	%٠،٦٢
٢٠	الثاء	–	–	–	–	١	١	١	١	%٠،١٥٦
	المنسوب إليه وإلى غيره									
١	الراء	–	–	–	–	١	٣	١	٣	%٠،٤٦
٢	الحاء	–	–	–	–	١	٢	١	٢	%٠،٣١
٣	الدال	–	–	–	–	١	٢	١	٢	%٠،٣١
المجموع		٢٣	٢٧٧	٣٨	١٨٧	٧٩	١٧٧	١٤٠	٦٤١	%١٠٠

من الملاحظ أن الرمادي استخدم عشرين صوتًا من أصوات اللغة العربية رويًّا فيما تبقَّى من شعره، وقد كان حظ هذه الأصوات متفاوتًا في النسبة ، وقد كانت الأصوات المستعملة قريبةً من الأذواق الشائعة في الروي المستخدم في عصور الشعر المختلفة ، وأشهرها اللام، والراء، والنون، وهذه الأصوات هي الأكثر عند الرمادي؛ لأن " لها ضرورة شعرية ملحّة؛ لأنها تنشر على القصيدة وشاحًا ضبابيا شفّافا" (١)، وكان ترتيب ورود الروي كما يلي :

١- جاءت نسبة ورود صوت اللام رويًّا في مقدمة الأصوات، حيث جاء بنسبة ٠٥و٢٦% في اثنين وعشرين (٢٢) نصًّا، أبياتها (١٦٧) بيتًا، واللام صوت لثوي يساعد مكان مخرجه ومهارته على أداء انفعالي مؤثر في الملتقي كما إنه يضفى على الكلمة مذاقًا حسنا تحملنا على التعاطف معه وتجعلنا نتحسس وقعها المؤثر (٢) ، وهو صوت مجهور يمتاز بقوة الوضوح" واللام أحلى القوافي؛ لسهولة مخرجها.. " (٣) ، من ذلك قول الرمادي (٤) :

ومهنّدٍ أخذ العيون بمائهِ ** فكأنّها في دمعها الجوّالِ

أسرى من السراءِ في الأرواح بل ** أسرى من الأرواحِ في الأوصالِ

إن كان للآجالِ جسمٌ ظاهرٌ ** للعين فهو مُجِّسم الآجال

لقد أكسب الرويُّ" اللام " النصَ قوةً انفعاليةً، ووضوحًا إضافةً إلى وقعها المؤثر في المتلقي.

---

(١) سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى : نازك الملائكة ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٣،ص٦٣.

(٢) ينظر : الأصوات اللغوية " : د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٥ ، ١٩٧٩م . ص ٦٤ .

(٣) ينظر : المرشد : ٤٨/١ .

(٤) شعر الرمادي : ١٠٤

أما صوت (الراء) فجاء رويا في شعر الرمادي بنسبة ٨٨و١٣%، في سبعة عشر نصًّا مجموع أبياتها تسعة وثمانون بيتًا، وصوت الراء من الأصوات اللثوية المجهورة، وهو حرف مكرر، ومنشأ هذه الصفة أن طرف اللسان حين ننطق به يقرع حافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا مكرّرا، ومع تردد هذا الصوت ينشأ تناغم صوتي يثير في ذاته ضربا من الإلحاح المتزايد(١). ويعد صوت الراء الروي في مقدمة حروف الروي الشائعة (٢)، ومن القوافي الذلل(٣)، ومن أشهر قصائد الرمادي الرائية قصيدته التي قالها بشأن موقف الخليفة الحكم المستنصر (ت ٣٦٦هـ) من الخمر، جاء في مقدمتها قوله(٤):

بخطبِ الشاربين يضيقُ صدري ** وترمضني بليَّتُهم لعَمري

وهل هم غيرُ عشاقٍ أصيبوا ** بفقدِ حبائب ومُنوا بهجرِ

وأغلب نصوص الرمادي الرائية جاءت في غرض الوصف، وربما جاء الرّوي راءً في نصوص الحزن، فتكرار حرف الراء وتردده يوحي بتكرار الألم الذي يحاول الرمادي نقله إلى المتلقي، من ذلك نصه الرثائي في رثائه أحد أبنائه ، حيث قال (٥):

تأمّلتُ من بين الدّموع كأنّما ** تأملتُ من بين السحابِ المواطرِ

محل أبي العباس حيث عهدتُهُ ** لعلّ أبا العباس يبدو لناظري

---

(١) ينظر : الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، ص ٦٦.

(٢) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي ، ص ٢١٥ .

(٣) ينظر : المرشد : ٤٦/١.

(٤) شعر الرمادي : ٧٢-٧٥ .

(٥) السّابق : ٧٦ .

حتى قال :

وقالوا صغيرٌ فاصطبرْ لمصابهِ ** فقلت : أشدُّ الفقدِ فقدُ الأصاغرِ

لقد كثّف الرمادي في النص الحزين مشاعر الحزن، وألم الفراق واللوعة، ومرارة الفقد، ودلالة الراء المكسورة اختيار موفق ؛ لامتداد الحزن وانتشاره، واتصاله صوتا ومعنًى، وتمثلًا لتجربة الشاعر، ونقل معاناته ومشاعره إلى المتلقي .

وجاءت الراء رويًّا في الوصف – كما سبق– ، من ذلك وصف أمّ الحسن (طائر الحسون) حيث قال : [١]

مسمعة من غير أوكارِ ** إلا ارتجالًا فوقَ أشجار

يقترحُ الناسُ عليها وما ** يقترح الناسُ على الطاري

ونص آخر في وصف القلم[٢]، والنصان جاء فيهما الروي مسبوقًا بالألف ردفا، والروي المردف بالألف يعطينا" مدًّا ورخاوةً في الإيقاع"[٣] ، وهذا ملاحظ في النصين حيث جعل الردفُ القافية تناسب وتذوب لينا جاعلا الإيقاع هادئًا هدوء الموصوف يكتنفه التأمل .

جاء صوت (النون) رويًّا في شعر الرمادي بنسبة ٣٦و٩% ، في ستة عشر نصًّا، مجموع أبياتها (٦٠) ستون بيتا، وهو صوت لثوي مجهور، فيه غُنّة وعذوبة ، وينبعث منه الحزن والشجو، وقد جعلها الدكتور عبد الله الطيب من القوافي الذلل، والنون في غير التشديد أسهلها جميعها.. والإجادة فيها عسيرة ليسرها.. والنونيات الجياد تكاد تعد على الأصابع[٤] .

---

(١) شعر الرمادي : ٧٧–٧٨ .
(٢) السابق : ٧٧ .
(٣) البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السيّاب قصيدة مدينة السندباد نموذجًا، د. هدى اصحناوي ، مجلة جامعة دمشق، مج ١٧ ، ع١، ٢٠٠١م ، ص ٧٠.
(٤) ينظر : المرشد : ٤٦/١ .

جاء النون رويًّا في شعر الرمادي مختلف الحركة، من ذلك قوله: [1]

ذهب الوفاءُ فلا وفــاءٌ يُرتجــى ** تلقى الصديقَ مــن الوفــا عُريانــا

يعطيــك ودّا صــادقًا بلــسانهِ ** ويجــنُّ تحــت ضــلوعهِ ألوانــا

فالروي المطلق جسد لنا المعنى المراد، وما فيه من إطــلاق، وظهــور، ووضوح، وكأنه يقول انظروا إلي هذا النوع من الأصــدقاء الــذين لا وفــاء عندهم، فأمرهم مفضوح، وفعلهم ظاهر للعيان، كل ذلك وغيره دلت عليه النون المطلقة بألف، والمسبوقة بألف أخرى .

ثم تتوالى بقية الأصوات السبعة عشر التي اتخذها الرمادي رويا لقــصائده ومقطعاته كما في الجدول السابق، ونسبة كل روي ، وعدد الأبيات التي جاءت عليه.

كما أن الرمادي قد استعمل حروف الروي بنسب متفاوتة كما في الجــدول السابق من حيث حروف الروي (الذلل والنفر والحوش[2])، حيث استعمل من القوافي الذلل الأحرف(التاء، والدال، والراء، والعين، والميم، واللام...)، ومن القوافي النفر : (الضاد..)، ومن القوافي الحوش التي تهجر ولا تستعمل كثيرًا (الثاء، والشين ..) ، وهذا دليل تفننه وثرائه اللغوي، وحسه الموسيقي.

أما أنواع القوافي في شعر الرمادي فجاءت مختلفةً متنوعةً ، يمكن الحديث عنها من خلال:

١-القوافي المقيدة، وهي " ما كان غير موصول[3] " أي كان رويها ساكنًا، وهذا النوع من القوافي جاء في شعر الرمادي بنسبة قليلة، كما فــي الجــدول الآتي :

---

(١) شعر الرمادي :١٢٦.
(٢) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب :٤٦/١، ٥٩ ، ٦٢ .
(٣) الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق / الحساني حسن عبد الله ، الخانجي، القاهرة ،ط٣، ١٩٩٤م ، ص ١٤٦ ، موسيقى الشعر ك ٢٥٨ .

م	رقم النص	عدد الأبيات	كلمة القافية	نوع القافية	البحر الشعري للنص
١	٤	٣	لواعبْ	مؤسسة	الكامل
٢	١٥	٧	نسبحْ	مجردة من الردف والتأسيس	الرمل
٣	١٤	٤	منفرجْ	مجردة من الردف والتأسيس	الرمل
٤	٢٢	٨	شديد	مردفة	السريع
٥	٢٣	٢	سواعْده	مؤسسة	مخلع البسيط
٦	٣٥	٧	نيلوفرْ	مجردة من الردف والتأسيس	المنسرح
٧	٥٧	٣	تشعشعْ	مجردة من الردف والتأسيس	المديد
٨	٨١	٢	بالشّرَكْ	مجردة من الردف والتأسيس	المتقارب
٩	٨٤	٦	الأجلْ	مجردة من الردف والتأسيس	الرمل
١٠	٨٥	٧	فنحلْ	مجردة من الردف والتأسيس	الرمل
١١	٨٦	١	كالمنفصل	مجردة من الردف والتأسيس	الرمل
١٢	١٤٠	٣	بهرْ	مجردة من الردف والتأسيس	مجزوء الكامل

من خلال الجدول السابق نلحظ أن القوافي المقيدة في شعر الرمادي جاءت في اثني عشر نصًّا، بنسبة ٥٧و٨% من مجموع شعره، وكان عدد

أبياتها(٥٣) بيتًا، كما اختلف نوع القافية حيث جاءت القافية مقيدةً مجردةً من الرّدف والتأسيس في تسعة(٩) نصوص بنسبة٧٥%، من ذلك قوله في صحيفة[١] :

وترى الأحرفَ في أسطارها ** لاصقُ بعضٌ وبعضٌ منفرجْ

فترى لاصقها معتنقًا ** وترى المفروجَ ثغرًا بفلجْ

أما القافية المقيدة المردفة، فجاء نص واحد في شعر الرمادي، بنسبة ٣٣و٨%، وذلك في تفضيله الورد على سائر الأنوار حيث قال [٢]:

للآسِ والسوسنِ والياسميـ ** ن الغضِّ والخيري فضلٌ شديدْ

سادت بهِ الروضَ ومن بينها ** وبين فضلِ الوردِ بونٌ بعيدْ

والردف" ألف أو ياء أو واو سواكن قبل حرف الرّوي معه"[٣] ، وقد جاءت في هذا النص الياء الساكنة قبل الروي (الدال) ، وسمي الردف تشبيها له بالردف خلف الراكب؛ لأنه خلفه، وملحق به .

كما جاءت القافية مقيَّدة " ومؤسسة " في نصين (٤، ٢٣) ، من ذلك قول الرمادي[٤] :

غرر اللجين وفوقها ** أصداغُ عقيانٍ لواعبْ

تُوِّجْن منه وأرسلتْ ** منه إلى الكثبِ الذوائبْ

أصداغهن مع الذّوا ** ئب كالأساودِ والعقاربْ

---

(١) شعر الرمادي : ٥٨ .
(٢) السابق : ٦٢ .
(٣) الكافي : ١٥٣ . ، وانظر " فن التقطيع الشعري والقافية د. صفاء خلوصي :٢٤٦ ، ٢٥٠ .
(٤) شعر الرمادي : ٥٢ .

ففي هذا النص جاءت القافية مقيدةً مؤسسة، والتأسيس" لا يكون إلا بـــألف قبل حرف الروي بحرف"[١] .

أما بحور هذه النصوص المقيدة، فجاء بحر الرمل في خمـــسة نـــصوص بنسبة ٦و٤١% ، يليه بحر الكامل تامًّا ومجزوءا في نصين ، بنسبة ٦و١٦%، وكان ورود بحر السريع، والمديد، والمنسرح، ومخلع البسيط، والمتقارب نصًّا واحدًا لكل بحر. بنسبة ٣و٨% .

نلحظ أن الرمادي في القافية المقيدة يُكثر من بحـــر الرمـــل ذي التفعيلـــة المكررة(فاعلاتن) ست مرات في كل بيت، وهذا البحر من أكثر البحور التـــي يميل إليها المغنون، ولا يخفى حب الأندلسيين للغناء وولعهم به، فتتابع تفعيلـــة بحر الرمل يحدث نغما متكررا وإيقاعًا متساويا سريعًا مضمومًا بعـــضه إلـــى بعض، ولقد كانت تلك القوافي المقيدة قوالب أفرغ فيها الرمـــادي معاناتـــه ، ولوعته، ومشاعره مما جعل تلك القصائد مؤهلةً لتبقى في الأذهان، وتسير عبر الأزمان، كما تمتاز القافية المقيدة بكونها أكثر سهولة من حيث النظم؛ لانعـــدام الانشغال بالموقع الإعرابي للقافية، واختيار حركة الروي، فهي أكثر طواعيـــةً واتساعًا؛ لاحتواء المعنى، واكتناف التجربة، وأكثر سلاسةً ولينًا في التلحـــين، وما اللجوء إلى التقييد في القافية إلاّ نتيجة التطور الذي أحدثه الغناء، فالقافيـــة المقيدة" قليلة الشيوع في الشعر العربي، وهي في شعر الجاهلين أقل منـــه فـــي شعر العباسيين [٢] ، وربما كان تسكين الروي إيحاءً من الشاعر إلـــى حالـــة السكون المعنوي، أو العجز والضعف الذي ينتابه، وعدم القدرة على فعل شيء.

---

(١) الكافي : ١٥٤ ، وفن التقطيع الشعري : ٢٤٦ ، ٢٥٠ .

(٢) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس ، ص ٢٥٨ .

٢- القوافي المطلقة، وهي " ما كان موصولًا[١] " ، أي أن رويها متحركا، والروي هو " الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب له[٢] " وقد تغيرت حركة الروي في شعر الرمادي، وتنوعت مع اختلاف نسبتها، وقد تصدرت الكسرة قائمة الحركات حيث جاءت في ثلاثة وثمانين (٨٣) نصًّا بنسبة ٨٤و٦٤%، وتمتاز الكسرة بالرّقة واللين[٣] ، ولها دلالات جمالية حيث تُشبع وتمتد فتصبح ياءً، وهذا ملاحظ في شعر الرمادي في النصوص التي كان رويُّها مكسورًا، فالرمادي يلائم بين إحساسه وبناء شعره كلما أمكنه ذلك ، من ذلك قوله في السجن من قصيدة وصل إلينا بعضُ أبياتها[٤] :

ونادى حِمامي مهجتي لتغافلت ** فهّلا أجابتْ وهو عندي كبخنقي

أعينيَ إن كانت لدمعكِ فضلةٌ ** تُثبّت صبري ساعَةً فتدفقي

فلو ساعدت قالت: أمِنْ قِلّةِ الأسى ** تبقّتْ دموعي أم من البحرِ تستقي!

حالة نفسية بلغت مبلغا لم تعد تحتمل من الحزن والضيق في غياهب السجن، فالموت قريب منه ملاصق له كملاصقة قماش البخنق لعنقه، دائم الاستدعاء للدموع التي يرى فيها تخفيفًا من المعاناة، جاء الروي صوت (القاف) ولمخرجه من الحلق، وصفته جمال لا يخفى، واختيار موفق لتلك الحالة النفسية ومجيء الكسر حركةً للروي تكثيف للحالة التي يريد الرمادي أن يوصلها إلينا نفسيًا وكأننا نعيش تلك المعاناة، وذلك الحزن العميق الشديد الذي يتلاءم مع

---

(١) الكافي للخطيب التبريزي: ١٤٦. وموسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس : ٢٥٨.

(٢) الوافي في العروض والقوافي: سعيد بن مسعدة الأخفش (ت٢١٥هـ) ، تحقيق /د. عزة حسن ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٧٠م ، ص١٠ .

(٣) ينظر : المرشد :٦٩/١ .

(٤) شعر الرمادي: ٩٢-٩٣ .

حرف القاف من جهة والضعف والليونة من جهة الكسرة التي تجسد حالته النفسية في السجن .

تأتي الضمة حركةً للروي في المرتبة الثانية حيث جاءت في أربعة وعشرين نصًّا ، بنسبة ٧٥و١٨%، والضمة" توحي بالقوة "[١]، وقد نوّع الرمادي في استخدامها مع الأغراض الشعرية حيث وردت في الغزل بنوعيه، والوصف، والعتاب، وغيرها، يقول في وصف السِّراج[٢] :

أرى سكراتٍ للسّراج كأنّه ** عليلٌ هوى فوق الفراش يجودُ

أراقبه حتى إذا قلت قد مضى ** تثوب إليه نفسه فتعودُ

وأمرضه ضوءُ الصباحِ كأنّهُ ** يرى في اجتماع الآلفين حسودُ

يصف ذلك السراج الذي يتذبذب ضوؤه، فتارةً يرتفع ذلك الضوء ليعمّ المكان، وتارات أخر يوشك أن يغلبه الظلام ، وكأن ذلك السراج مريض ينازع الموت، ويجود بنفسه، صورة تمثيلية تتخذ من الصورة المتفرقة وجها للشّبة بين ركني التشبيه ، حتى إذا جاء الصباح غطى بنوره على نور السِّراج الذي كان كالمرض له أضعفه، وأزهق روحه، ذلك الصباح الذي يفضح العشاق، وكأنه حاسد ساءه اجتماع المحبوبين[٣] .

وحركة الضمة" تُشعر بالأُبهة والفخامة[٤] " خصوصًا إذا جاءت في قصائد المديح، ومن ذلك قطعة لم ترد إلينا كاملةً يصف فيها مجلسًا فيه قباب ونوافير، يقول في ذلك"[٥] :

---

(١) في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية تطبيقية : محمد مفتاح ، دار الثقافة ، المغرب، ط١، ١٤٠٣هـ ، ص ٧١ .

(٢) شعر الرمادي: ٦٤ .

(٣) انظر مثلا النصوص :٤١، ٤٣ ، ٤٤ ، ٥٥ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٣ ..

(٤) ينظر : المرشد : ٦٩/١ .

(٥) شعر الرمادي : ٧٠ .

بحرٌ تفجّر مــن ليثــين ملــتطمٌ ** يا مَنْ رأى البحر من ليثين ينفجرُ!

وصفٌ لتلك التفاصيل التي أبهرت الشاعر، فنظمها عقدًا وتجــسيدًا كأننــا نشاهد ذلك القصر، وقد يكون ذلك تمهيدًا لمديح صاحب القصر .

وجاءت الفتحة حركة للروي في شعره في واحد وعشرين نــصًّا، بنــسبة ٤٠و١٦%، والفتحة تعني الكِبَر والضّخامة(١) ، ومخرجها مخرج الألــف(٢) ، وقد أشبعها الشاعر حتى ولَّد منها ألفًا في أكثر النصوص(٣) ، ومن النــصوص الجميلة التي اختار الرمادي لها صوت الحاء مفتوحًا قصيدته الغزلية التي قــال في بعض أبياتها(٤) :

بحــتُ بحبــي ولــو غرامــي ** يكــون فــي صــخرةٍ لباحــا

حتى يقول :

نفــسي فــدى لمــةٍ وخــدٍّ ** قــد جمعــا الليــل والــصَّباحا

وعقــرب ســلطت علينــا ** تمــلأ أكبادنــا جراحــا

قد طــار مــن شــوقهِ فــؤادي ** فــصار شــوقي لــه جناحــا

فاستخدام هذا الصوت (الحاء) الذي يمتاز بأنه حرف رخو مهموس يجري مع نطقه النَّفَس، وهذا جميل في الحديث عن الغزل؛ لتناسبه مع الرّقة والاتساع، وما في ذلك من التأرجح المعنوي في المشاعر الداخلية لدى الشاعر، والمبنيــة على الموقف المتاح.

---

(١) في سيمياء الشعر القديم : ٧١ .

(٢) ينظر: المرشد :٦٨/١ .

(٣) انظر مثلا النصوص : ٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٤ ، ٢٦، ٣٦ ، ٥٨ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٨ . ..

(٤) شعر الرمادي : ٦٠ .

فالرمادي هنا يبدأ بالنتيجة(بُحتُ) ، ثم يعلل ذلك البوح الذي لم يستطع كتمانه، وأنه لو كان في صخرة لباحا، وهذا فيه إشارة إلى عظيم ذلك الحب، واستمراريته، وانتشاره كما يوحي به صوت الحاء الذي يشكر في كل بيت حيث جاء (١٢) مرةً في سبعة أبيات للتأكيد على ذلك الشعور، وتلك الأحاسيس التي ينقلها الرمادي للمتلقي .

وفي نص عيني القافية تتجلى فيه ذلّة الشاعر وخضوعه، والطاعة المتناهية لما يأتيه من ذلك المحبوب الذي فيه من صفات الجمال ما جعله سيدًا يُشتاق إليه، ويُطلب رضاه ، حيث قال(١):

أومي لتقبيل البساط خنوعا ** فوضعت خدي في التراب خضوعا

ما كان مذهبه الخنوع لعبده ** إلاَّ زيادة قلبهِ تقطيعا

قولوا لمن أخذ الفؤاد مُسلَّما ** يمنن علىّ بردّهِ مصدوعا

العبدُ قد يعصي وأحلفُ أنني ** ما كنتُ إلاَّ سامعًا ومطيعا

توسّل في الصفح، وصدق في المشاعر دلَّ عليها صوت الروي(العين) الذي يدل على العمق، عمق الألم والمعاناة، وإطلاقها بالألف " عا " صوت لا تخفى دلالته التي تمثل مشاعر الشاعر وأحاسيسه، ونضج تجربته الفنية التي تجلت في بنائه الشعري، واختياره للروي وحركاته بعناية.

بعد الحديث عن حركة الروي يدلف البحث إلى بيان سمات القافية المطلقة في شعر الرمادي، وقد رصد البحث تلك السمات، فكانت على النحو الآتي :

---

(١) شعر الرمادي : ٨١ .

١- القوافي المطلقة المجردة من الرّدف والتأسيس : الموصولة :

أ) الموصولة بالألف :

عُرِّف الوصل بأنّه : حرف مد ناتج عن إشباع حركة الرّوي[١] ، وجاء هذا النوع من القوافي في شعر الرمادي في ستة نصوص، كان مجموع أبياتها واحدًا وعشرين بيتًا، بنسبة ٤و١٦% ، من ذلك قوله[٢] :

يا حبذا الفلج المعسول ريقتُه ** وكلُّ حرفٍ به من لفظه خطرا

ثغرٌ كحقٍ بهِ الدرُّ النفيسُ غدا ** ملآن منه فمنظومًا ومنتثرا

يجاوز النطق حسن الثغرِ منتبذا ** كأنها درٌ قد أرسلت دُررا

ب- مطلقة موصولة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بإشباع الضمة والكسرة :

جاء هذا النوع من القوافي في تسعةٍ وثلاثين نصًّا، مجموع أبياتها ١٨٧ بيتًا، وقد اختلفت حركة الروي في هذا النوع من القوافي، فجاءت الضمة حركةً في ثلاثة عشر نصًّا، بنسبة ٥و٣٢% والكسرة في سبعة وعشرين نصًّا، بنسبة ٥و٦٧%، من ذلك قوله[٣] :

خلوف من الريحان راقت كأنها ** وإن أحسنت في لحظنا لممُ شعْثُ

فإشباع الضمة يتولد عند وصل بالواو.

ومثال الكسرة المشبعة ، قوله في الفصد : [٤]

أبكيت عرقًا دمه أحمرُ ** كدمعِ مَن يبكي من الوجدِ

---

(١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية : ٢٤٩ – ٢٥٠ .

(٢) شعر الرمادي :٦٨ .

(٣) السابق : ٥٧ .

(٤) السابق : ٦٤ ، ٦٥ .

قامت ذراعٌ منـــك بـــالعين والـــد ** دمـــــع وقـــام الطـــستُ بالخـــدّ

٢- مطلقة مردفة موصولة :

جاء هذا النوع من القافية في شعر الرمادي في ســبعة وأربعــين نــصًّا، مجموع أبياتها ٢٨٩ بيتًا بنسبة ٧١و٣٦% والردف " ألف أو ياء أو واو سواكن قبل حرف الرويَّ معه"[١]، وقد نوع الرمادي في ذلك الــردف ، حيــث جــاء الألف ردفا في ٣١ نصًّا، بنسبة ٦٥،٩٥%، وجاءت الــواو ردفًــا فــي ســتة نصوص بنسبة ١٢،٧٦%، أما الياء فجاءت ردفًا في عشرة نصوص، بنــسبة ٢١،٢٧% من ذلك قول الرمادي في غلام ألثغ[٢]

لا الرّاء تطمع في الوصالِ ولا أنــا ** الهجرُ يجمعنــا فــنحنُ ســواءُ

فإذا خلوتُ كتبتُهــا فــي راحتــي ** وبكيــتُ منتحبًــا أنــا والــرّاءُ

٣- مطلقة بردف ووصل وخروج :

نظم الرمادي على هذا النوع خمسة نصوص بنسبة ٣،٩٠% ، مجمــوع أبياتها ٢٢ بيتًا، والخروج" يكون بثلاثة أحرف الألف والياء والواو" الــسواكن يتبعن هاء الوصل[٣] ، أما الوصل" فيكون بأربعة أحرف هي : الألف والواو والياء والهاء، سواكن يتبعن ما قبلهنّ، يعني حرف الروي"[٤] ، وقــد اقتــصر الرمادي على الهاء وصلًا في هذه النصوص، أما الخــروج فجــاءت الألــف خروجًا في ثلاثة نصوص(٣٧، ٤٤ ، ١٠٧) والواو في النــصين (٩٤، ٩٥) ، من ذلك قوله[٥] :

---

(١) الكافي : ١٥٣ .

(٢) شعر الرمادي: ٥١ .

(٣) ينظر: الكافي : ١٥٢ .

(٤) السابق : ١٥١.

(٥) شعر الرمادي : ٣٧ .

وإذا أراد تنزهـــا فـــي روضـــةٍ ** أخـــذ المِـــراةَ بكفّـــهِ فأدارهـــا

٤- المطلقة المؤسسة الموصولة :

جاءت هذه القافية في ١٨ نصًّا، بنسبة ١٤% ، مجموع أبياتها ٦٤ بيتًا، " والتأسيس لا يكون إلاَّ بألف قبل حرف الروي بحرف"[١] ، من ذلك قوله[٢] :

ليالي يميني تقبضُ الكأسَ مَـرّةً ** وأخرى لها قبضُ على نهدِ كاعبِ

نهـــودٌ كتفـــاحِ اللجـــينِ كأنّهـــا ** لتدويرها قد أُفرِغتْ فـــي قوالـــبِ

فالألف تأسيس ، والباء روي ، والياء الناتجة من إشباع حركـــة الـــروي وصلٌ.

٥- مجردة موصولة بالهاء والخروج :

جاء هذا النوع من القوافي في ثلاثة نـــصوص(٣٢، ٣٤، ٥٣) ، بنـــسبة ٣٤و٢% ، مجموع أبياتها سبعة أبيات، وجميعها موصولة بالهاء، ويتبعها الياء الناتجة من إشباع الكسرة، من ذلك ، قوله[٣]:

فقدت دموعي يوسفًا في حـــسنهِ ** فغـــذوت يعقوبًـــا بـــشدّة وجـــدِهِ

وعميتُ مما قد لقيتُ من البكـــا ** حتى مسحتُ على الجفون ببُـــردِهِ

وقد مثَّل المعنى إيحاءً تتابع الكسرة في الروي والوصل التي تـــدل علـــى الانكسار والضعف، فغياب المحبوب ألهب الوجد في نفس الـــشاعر، وأصـــابه العمى من كثرة البكاء الذي لا يزيله إلاّ مسح الجفون ببرد المحبوب، وتوظيفه لقصة يوسف عليه السلام إبداع لا يخفى .

---

(١) الكافي : ١٥٤.

(٢) شعر الرمادي: ٥٤.

(٣) السابق : ٦٦ .

٦- مؤسسة موصولة بهاء ساكنة :

جاءت هذه القافية في النصين (٩٣، ١٠٨) ؛ بنسبة ٥٦و١% ، مجموع أبياتهما (٩) تسعة أبيات ، من ذلك قوله يصف السيف[١] :

له حسن خلق في العيون إذا بدا ** على أنّه تردي النفوس غوائلُهْ

تضاءل حتى ما تأملّت شخصَهُ ** بلحظك إلاّ خلت أنك خاتلُهْ

٧- مردفة بالألف موصولة بالهاء والخروج بالياء:

جاء هذا النوع من القافية في شعر الرمادي في النصين (٦٨، ١٠٣)، بنسبة ٥٦و١%، ومجموع أبياتهما (٢٩) تسعة وعشرون بيتًا، من ذلك قوله يصف غلامًا يلعب بالصولجان[٢] :

مرَّ بنا ملتفتا مسرعا ** كالرئم في خيفة روّاغهِ

ذا صولجان ابنوس وتفْ ** فَاح لجين صوغ صوّاغهِ

حتى يقول :

كأنَّه في ضربِها لا طمٌ ** تفّاح خدّيه بأصداغِهِ

فحرف " الغين" روي ، والألف قبله ردف، والهاء وصلٌ ، وإشباعها ياءً خَروج.

٨- مجردة موصولة بالكاف الساكنة :

جاء هذا النوع من القافية في النَّص رقم (٨٢) بنسبة ٧٨و٠%، أبياته ٣ أبيات، حيث قال مهنئًا[٣] :

---

(١) شعر الرمادى : ١٠٢

(٢) السابق : ٨٧ .

(٣) السابق :٩٦ .

يهنيك ما زادت الأيامُ في عددكْ ** من فلذةٍ برزت للسعدِ في كبدكْ

كأنَّما الدَّهر دهرٌ كان مكتئبًا ** من انفرادِك حتَّى زاد في عددكْ

لا خلفتك الليالي تحت ظِلٍّ ردىً ** حتى ترى ولدًا قد شبّ من ولدِكْ

فصوت الدال هو الروي المكسورة، والكاف الساكنة وصل .

٩- مجردة موصولة بالهاء الساكنة :

جاءت هذه القافية في النص رقم (٦) ، بنسبة ٧٨و٠% ، أبياته ٦ أبيات، حيث قال الرمادي في وردةٍ [١] :

يا خدودَ الحورِ في إخجالها ** قد علتها حمرةٌ مكتسبَهْ

اغتربنا أنتِ من بجّانةٍ ** وأنا مُغتربٌ من قرطبةْ

واجتمعنا عند إخوان صفًا ** بالنَّدى أموالُهُم مُنتهبةْ

فالباء روي موصولة بالهاء الساكنة .

هذه سمات القافية في شعر الرمادي، وقد نوّع فيها، مما أثرى النغم والإيقاع الشعري ، ودلّ على ثراء لغوي، وملكة شعرية، وظف من خلالها تجربته، وأفرغ فيها المعاني التي يريد أن يوصلها إلى المتلقي.

أما أنواع القافية بحسب حركتها في شعر الرمادي، فجاءت كما يلي:

---

(١) شعر الرمادى : ٥٣ .

١- قافية المتدارك :

عرّفها المختصون بأنها كل قافية اجتمع فيها حرفان متحركان بين ساكنين[١] ، وقد أكثر الرمادي من هذا النوع في قوافيه حيث جاءت في (٦٨) ثمانية وستين نصًّا، بنسبة ٥٧و٤٨% ، من ذلك قوله[٢] :

وقفتُ على الدارِ الخلاءِ كأنّني ** وقفتُ على قلبٍ من الصَّبرِ بلقعِ

رميتُ جمارَ الدمعِ في موقفِ النّوى ** وقد طفتُ أسباعًا برسمٍ وأربعِ

فالرمادي هنا يقف على الأطلال الخالية وكأنه وقف على قلب لا صبر فيه على الفراق والنوى، مما أدى به أن يرمي الأرض بجمار الدمع الحار المحمّل لوعةً واشتياقًا وحزنا، المكان الذي كان كل شيء بالنسبة له يحبه ويحب ربعه مما يجعله يطوف به وبربعه أسباعًا متكررة ليملأ السمع والبصر من تلك البقايا والذكريات علها أن تطفئ لهب الوجد وحرارة الحرمان، وهذه القافية من المتدارك حيث جاءت في كلمة" بلقع " فاللام ساكنة بينها وبين سكون الإشباع القافُ والعين المكسورة" (بلْقعيُ) ، وأكثر ما جاءت في المؤسسة والمجردة المقيدة، والمطلقة المجردة، والموصولة بالهاء والخروج، والمردفة الموصولة، وغير ذلك كما سبق .

٢- قافية المتواتر :

وهي كلُّ قافية جاء فيها حرف متحرك بين حرفين ساكنين[٣] ، وقد جاءت في المرتبة الثانية في شعر الرمادي، حيث جاءت في (٦٢) اثنين وستين نصًّا، بنسبة ٢٨و٤٤%، من ذلك قول الرمادي[٤] :

---

(١) ينظر: الكافي : ١٤٨ .
(٢) شعر الرمادي : ٨٣ ينظر مثلا النصوص : ٨ ، ٩ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٤٣ ..
(٣) ينظر: الكافي : ١٤٨ .
(٤) السابق : ٦٥ ، وينظر النصوص : ١ ، ٢ ،٣ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٧ ، وغير ذلك .

وشكوى الصّبِ من ألــمٍ شــديدٍ ** وشــدَّة ضــمِّ رمــانِ النُّهــودِ

جــسومٌ كالميــاهِ يُــضم منهــا ** إذا اعتنقــت نهــودًا كالحديــدِ

يشكو الصب من ألم الاشتياق، وحرارة الحرمان، والرغبة في الوصــول للمحبوب وضم رمان الصدور، والعجيب في ذلك أجسام كالماء رونقًا وحيويــةً وحياةً وانسيابًا إلا أنها تجمع ما هو كالحديد.

صلابة وتأثيرًا !

جاءت القافية في كلمة " النهّود " (هودِ) وعروضيًّا (هــودي) ، فــالواو والياء ساكنتان، والحرف المتحرك بينهما الروي(الدال) . ويأتي مثل هذا فــي القوافي المؤسسة المقيدة والمردفة المطلقة، والمجردة المطلقة، وغير ذلك .

٣- قافية المتراكب :

وهي كل قافية اجتمع فيها ثلاثة أحرف متحركات بين حرفين ساكنين[١]؛ جاء هذا النوع من القوافي في شعر الرمادي في (٩) تسعة نــصوص، بنــسبة ٤٢و٦% ، من ذلك قوله[٢] :

انظرْ غرائــبَ للخيــري ظــاهرةً ** عند الظلام وعند الصُّبحِ تــستترُ

كأنَّه سارقٌ طيبًا تفرقَّ فــي الــظْ ** ظلماءِ فهو بنمِّ الــرّيحِ مُــشتهرُ

إنها زهور الخيري الجميلة التي تتفتح ليلًا، وينتشر عبيرها في المكان مالئةً الجو طيبًا وعَرفا، فإذا طرق شعاع الصبح الأفق استترت كأنها سارق للطيــب المتفرق في الظلام تفضحه الريح مخبرةً عن مكان وجوده .

---

(١) ينظر: الكافي : ١٤٨ ،

(٢) شعر الرمادي : ٦٩ ، ٦٧ ، وينظر النصوص : ٦ ، ١٥، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٥٥ ، ٨٢ ، ٨٥ .

هذه القافية جاءت ، كلمة " تستترُ " تسْتترو ْ " ثلاثــة أحــرف متحركــات (التاء والتاء والراء) ، وهذا التتابع للمتحركات يعطى نهاية الأبيــات انــسيابيةً ورونقًا ونغما، وهذه القافية تكون في القوافي المؤسسة الموصولة، والمتــصلة بخروج، والمجردة وغيرها.

٤- قافية المترادف:

هي كل قافية اجتمع في آخرها حرفان ساكنان[١] ، وجاءت هذه القافيــة في نصّ واحدٍ في شعر الرمادي ، في النص رقم (٢٢) اثنين وعشرين، بنسبة ٧١و٠% ، وأكثر ما ترد هذه القافية في القوافي المردفة المقيدّة ، من ذلك قول الرمادي: [٢]

لــلآسِ والــسوسنِ والياسميــــ ** ن الغَضِّ والخيري فــضلٌ شــديدْ

فالقافية في كلمة " شديد " حيث جاءت الياء ردفًا ساكنًا دائمًــا، والــروي حرف الدال مقيدًا. هذه هي أنواع القوافي من حيث أنواعها، وسماتها في شعر الرمادي ، أما قافية المتكاوس[٣] . فلم يصل إلينا شيء منها في شعر الرمادي.

لقد كان الرمادي مغرما بقافية المتدارك حيث جاءت في ثمانية وستين نصًّا بنسبة ٥٧و٤٨% أي حوالي نصف ما وصل إلينا من شعره ، وهذا النوع مــن القوافي يتصل بالوصل كما سبق، وبعض الأبيات صفة امتداد النفس الشعري ،

---

(١) ينظر: الكافي : ١٤٨ ، وموسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون ، د. عبد العزيز نبوي دار اقرأ ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٤م . : ١٠٧٠ .

(٢) شعر الرمادي : ٦٢ .

(٣) المتكاوس ما توالي فيها أربعة متحركات بين ساكنين . (موسوعة موسيقى الشعر ، ص ١٠٧٢) ، (فن التقطيع الشعري ص ١٧٠) .

كما يعطي القصائد حيويةً في الإيقاع والنغم ، وهي من أجمل القوافي المطلقة؛ لأنها لا تحوي ردفًا ولا تأسيسًا(١) .

أما المتواتر فجاء في المرتبة الثانية في اثنين وستين نصًّا بنسبة ٢٨و٤٤%، وهذا يتناسب مع إيقاع البحور الشعرية التي جاءت هذه القافية فيه، خاصة بحر الوافر الذي يمتاز بالعمق الإيقاعي والسعة الموسيقية، وجاء كثيرًا مردفًا مطلقًا، وهذا يزيد من جمالية الموسيقا ويثري الإيقاع ، وقافية المتواتر من أجمل القوافي موسيقيّةً(٢)، والروي المطلق بالضمة أو الكسرة يجعل القافية أكثر تموجًا وترددًا نغميًّا وإيقاعيًّا.

أما قافية المتراكب فجاءت في تسعة نصوص بنسبة ٤٢و٦%، وهذا النوع من القوافي يزيد من سرعة الإيقاع؛ لأنها تضم بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحركة.

لقد نوّع الرمادي في قوافيه مما جعل نصوصه قطعةً موسيقيَّة عذبةً . تنم عن مقدرة عروضية، وحس موسيقى عال ، وشعور مرهف يتلاءم والتجربة الشعرية التي يمر بها ، ويرغب نقلها إلى المتلقي ، لقد وفِّق الرمادي في اختيار أجمل القوافي لأشعاره سواء أكان من حيث الحروف والحركات أم من حيث جمالها الموسيقي والإيقاعي بما يخدم أهدافه، وأحاسيسه، ويتناسب مع المجتمع الأندلسي، وطبائعه وذائقته الشعرية الرقيقة في ضوء سنن الشعر العربي .

ثانيًا: الإيقاع الداخلي:

يمكن تعريف الإيقاع الداخلي بأنه : النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة ، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر منطلقًا من تجربة الشاعر ،

---

(١) ينظر : من التقطيع الشعري والقافية : ٢٦٥ .

(٢) السابق : ٢٦٧ .

بمعنى أن للأصوات والكلمات والعبارات إحساسًا خاصًّا ينبثق من مجيئها في النص متسقةً متجاوبةً، فهو إحساس بجمال اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية، مما يجعل الإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب ، فيعطي إشراقةً ووقدةً تومئ إلى الشاعر ، فتحليها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها [1] .

يؤدي هذا الإيقاع دورًا مهمًّا في البناء الموسيقي للنص ؛ حيث يتمثل في التعبير والتلقي للانفعالات التي تعد مجال العمل الشعري، فالصورة الصوتية الناتجة لها قدرة على خلق الإمتاع مهما كانت درجة تلك الاستشارة الفنية، فهي قادرة على شد الانتباه ، فتبدأ محاولة الربط الموسيقي بين الصوت والدلالة من جهة، والتركيب اللغوي الذي ولّد نغمًا وموسيقا من جهة أخرى، وهذا ينتج من النغمات الصوتية المتكررة داخل النص الشعري، والتي تأتي على شكل إيقاعات أو نغمات أو تناظر، أو انسجام، لتشكل مع الإيقاع الخارجي جرسًا ونغمًا ولوحةً موسيقيةً فائقة الجمال .

بعد استقراءٍ لما تبقى من شعر الرمادي وجد البحث أن الرمادي لم يختلف عمّن سبقه من الشعراء الذين كانوا أشد حرصًا على الاهتمام بالموسيقا الداخلية التي تتموّج علوًّا ، وانخفاضًا ، ولينًا ، وشدّة تبعًا لانفعال الشاعر وأحاسيسه، فحرص كما حرصوا على استعمال بعض المحسنات البديعيَّة التي تثري النغم الداخلي، وتجعل شعرهم في أحسن صورة ، وأكثر جودة ، وسوف نقف – بمشيئة الله – على بعض هذه المحسنات البديعية، وما تحدثه من أثر وتغير في موسيقا البيت الشعري، وأول تلك المحسنات البديعيَّة :

---

(١) ينظر : الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن آلوجي ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١، ١٩٨٩م.، ص٧٩ . والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : د. عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ط١ ، ١٩٨٠ م ، ص ٣٥٤ .

١- التكرار :

تعد ظاهرة التكرار من أبرز الظواهر الإيقاعية التي تسهم في إثراء النص الشعري عن طريق التناغم الصوتي، والتنسيق الأمثل بين ألفاظ النص وعباراته، وسبك البيت الشعري.

عرّف النقاد التكرار بقولهم هو : " الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بصورة[١] " ، ويعني- أيضا- تناوب الألفاظ وإعادتها في السياق [٢] . ودور التكرار دور أساس في النص الشعري، حيث يحمل في طياته أغراضًا مؤكّدة ومنبهة ، فهو المعني بـ " زيادة النغم وتقوية الجَرْس[٣] " ، والتكرار مقصود الهدف منه التشكيل النغمي والموسيقي في شعر الشاعر، وقد وظّف الرمادي أسلوب التكرار في شعره بوصفه وسيلةً من وسائل التشكيل الصوتي التي تسهم في تقوية النغم، وتعزيز قيمة المعنى في نفس المتلقي.

ومن أنواع التكرار في شعر الرمادي تكرار الحروف ، وتكرار الألفاظ والعبارات بصور مختلفة، والتكرار الصوتي ناتج من تكرار الحروف التي تقوم عليها اللغة في العمل الأدبي، فتكرار الحرف في أكثر من كلمة داخل النص الشعري يحدث نغما وصوتا موسيقيا معينا، وقد أشار الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) إلى ذلك في حديثه عن العلاقات في الكلام ، فالصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات إلا بظهور

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة ، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت ، ط٢، ١٩٨٤م، ص ١١٧.

(٢) ينظر : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠م ، ص ٢٣٩ .

(٣) المرشد : ٥٦٨/٢ .

الصوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلا بالتقطيع والتأليف فيما بينها [١]، ومن تكرار الحروف في شعر الرمادي تكرار حرف الميم .

يقول الرمادي[٢] :

وشكوى الصبّ من ألـمٍ شـديدٍ ** وشـدّةِ ضـمٍّ رمَـان النهـودِ

جـسوم كالميـاهِ يـضمُ منهـا ** إذا اعتنقـت عقـودًا كالحديـدِ

حيث وردت (الميم) في عشرة مواضع – مع فك المشدّد – وتكرار هذا الصوت مرتبط بمعنى الأبيات ، وما فيها من الشوق ، والحـب ، والـدفء ، والالتفاف ، ويظهر ذلك جليًّا في مخرج الحرف الشفوي مع التقاء الشفتين، وما في ذلك من الاجتماع والحميميّة .

كما نلحظ تكرار صوت " اللام " الذي تكرر في خمس كلمات ، وحرف " الدال " الذي تكرر ثماني مرات .

والهدف من ذلك زيادة المعنى وضوحا في ذهن السامع ، وزيادة الـنص نغما وموسيقا ، وكرر الرمادي صوت (الرَّاء) خمس مرات في قوله [٣] :

قالوا: اصطبرْ وهو شيءٌ لستُ أعرفه ** من ليس يعرف صبرًا كيف يصطبرُ!

كرر(الراء) خمس مرات " ؛ ليدل على معنى التكرار مرّةً بعـد مـرّة ، وأن ذلك النصح دائم مستمر متتابع ، كما كرر الرمادي صوت (الصّاد) ثلاث مرّات ، ودلالته على الصفير والعلو لا يخفى، و (الفاء) ثلاث مرات . هـذه الأصوات الموزعة على البيت الشعري أعطت البيت نغمًا موسيقيًّا مميزًا مما

---

(١) ينظر : البيان والتبين : للجاحظ ، أبي عثمان عمرو بن بحر ، تحقيق وشرح / عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط٣ ، ١٩٦٨م ، ٧٧/٣.

(٢) شعر الرمادي : ٦٥، وينظر النص رقم ٤٠ ، البيت الثاني حيث تكرر فيه صوت الراء ست مرات.

(٣) السابق : ٦٩ .

زاد المعنى في ذهن السامع قوةً ، ودلالةً ، وتأكيدا ، فهذا الإحساس المنبثق من أصوات الحروف المختلفة يثري النص موسيقيا، كما كرر الرمادي حرف السين أربع مرات في قوله[١] :

فقالوا : إنّه في سجن عيسى ** أتاه به المحارس وهو يسرى

وتناسب صوت السين وصفاته لا يخفى أثره ، وارتباطه بالسجن ، وتأكيد ذلك لمعنى الهمس دليل التخفي والحذر ، ومثله ما جاء مكرورًا في خمس مرات .

حيث قال[٢] :

قبّلتُهُ قُدّام قسيسهِ ** شربتُ كاساتٍ بتقديسهِ

يقرع قلبي عند ذِكري له ** من فرط شوقي قرعَ ناقوسهِ

ونلحظ تكرارًا لصوت (القاف) تسع مرات ، و(الباء) أربع مرات و(التاء) أربع مرات ، فهذه المراوحات الصَّوتية تحدث نغما متناسقا ومنظّما يزيد من نغميّة النص وموسيقاه ، وربّما كرر الرمادي صوت أكثر من حرف في نصه الشعري مما يعطي باقةً من الأصوات المتناغمة، والتي بدورها تثري موسيقا النص، يقول في أحد نصوصه[٣] :

انظرْ إلى روضِ ياسمينٍ ** لم يرد الوردُ وهو واردْ

كأنّه عدةً ولونًا ** أكفّ حورٍ بلا سواعدْ

حيث تكرر صوت (الراء) ست مرات ، وكرر صوت (الواو) ثماني مرات، وكرر صوت (الدال) ست مرات ، وكرر صوت (النون) خمس مرات، وهذا التكرار كفيل بشحن النص موسيقيًّا وإيقاعًا وجرسا.

---

(١) شعر الرمادى : ٧٤ .

(٢) **السابق** : ٧٨ .

(٣) السابق : ٧٨ .

ويقول في نص آخر[1]:

ومعارضٌ للريحِ فـــي حركاتـــهِ ** لولا اللجـــامُ لجـــال كـــلَّ مجـــالِ

كرر الرمادي حرف (اللام) عشر مرات في هذا البيت الذي يـــصف فيـــه الفرس ، وأثرها واضح في سلاسة الإيقاع ، فهي من حروف الذلاقة التي تعـــد من أخف الأصوات ، وأيسرها في النطق. كما جاءت (الحاء) مرتين ، و(الجيم) ثلاث مرات ، و(الميم) ثلاث مرات ، فهذا الخليط من الأصوات يعمـــل علـــى خلق مزيجٍ من الإيقاع المتنوع الذي يعمل على إثراء الحس الإيقاعي وتعميقه.

وقد أكثر الرمادي من تكرار أصوات الحروف في كل نصّ ؛ إذ لا نكـــاد نجد نصًّا إلّا وأحد الأحرف مسيطرًا على نغمية النَّص ، وقد حـــصر البحـــث بعض تلك الأحرف للمثال لا للحصر؛ لتتضح هذه الظاهرة في شعر الرمادي ، كما في الجدول الآتي :

صوت الحرف	رقم النص	رقم الأبيات	عدد التكرار	صوت الحرف	رقم النص	رقم الأبيات	عدد التكرار
الخاء	٢٢	٧	٤	الحاء	٨٧	١-٦	٩
اللام	٢٢	٧	٨	اللام	٨٧	١-٦	٣٢
الراء	٢٢	٨	٥	الراء	٨٧	١-٦	١٤
الدال	٢٢	٨	٦	الحاء	٩٣	١ ،٤	٦
النون	٢٤	١ ،٢	٨	الخاء	٩٣	١ ، ٢	٤
السين	٢٤	١ ، ٢	٤	الجيم	٩٣	٣ ، ٤	٥
الميم	٢٩	١ ، ٢	٩	الهاء	٩٤	١ -١٠	٣٢
النون	٢٩	١ ، ٢	٧	الحاء	٩٤	١-١٠	١٣
الراء	٣٧	١	٤	الباء	٩٤	١- ٨	١١
الظاء	٣٩	١ ، ٢	٤	الألف	٩٤	١-١٠	٤٥
الراء	٣٩	١ ، ٢	١٠	اللام	١٠٠	١ ، ٢	٩

(١) شعر الرمادى : ١٠٦ .

الراء	٤٣	٥	٥	الصاد	١٠١	١ ، ٢	٤
الراء	٤٤	٥	٤	العين	١٠١	١ – ٣	٥
الصاد	٤٨	٦	٤	اللام	١٠٢	١-٤	١٨
الراء	٦١	١ ، ٢	٦	الكاف	١٠٣	٢٤	٤
القاف	٦١	١، ٢	٦	النون	١٠٥	٣١	٦
الراء	٦٦	١، ٢	٦	الفاء	١٠٥	٤٨	٥
الشين	٦٧	١	٦	الباء	١٠٥	٤٩	٥
العين	٦٧	١	٥	الهاء	١٠٥	٥٥	٥
الحاء	٧٣	٤	٤	الميم	١٠٥	٥٥	٨
الفاء	٧٣	٤	٤	الألف والهمزة	١٠٥	٥٨	١٠
السين	٨١	١، ٢	٤	الياء	١٢٣	١، ٢	١٠
الفاء	٨١	٢	٥				
الدال	٨٢	١، ٢ ٣،	١٦				
الكاف	٨٢	١، ٢ ٣،	٧				
اللام	٨١	١، ٢	١٠				
القاف ، والكاف	٨١	٢	٣				
الألف	٨١	١ ، ٢	١١				
الكاف	٨٣	١ ، ٢	٨				
الألف	٨٣	١ ، ٢	١٩				

هذه بعض الأصوات التي كررها الرمادي، وربما كرر صوت الحـــرف، مع كونه جاء رويًّا كما في النص (٢٣) حيث كرر حرف الروي(الدال) فـــي البيت الأول، وكما كرر الروي(الراء) في النص رقم(٤٠) ، والبيت الخامس

من النص رقم (٤٣) كرر صوت (الراء) ، وتكرار (الراء) الذي يوحي بالتكرار مرةً بعد مرة يتناسب مع انتشار القطْر على صفحات وجوه الغدران التي تكوّن دوائر متتابعة ومتتالية ، وتكرار صوت الروي " السين " في النص رقم (٥٣) ، وتكرار الروي (العين) في النص رقم (٦٧) ، وهذا جيد في مقام المديح ، فهو صوت من الأصوات المجهورة ، مما يعطى قوةً للإيقاع ، وتكرار (الفاء) في النص رقم (٧٣) مع كونه رويًّا، وتكرار الروي(القاف) في النص رقم (٨٠) في وصفه للبازي ، وحرف (القاف) من الأصوات الانفجارية التي تدل على الشدّة والعمق ، وهذا يتناسب مع وصف البازي وشدّة بأسه . وتكرار الروي (الكاف) في النص رقم (٨٢) ، وتكرار الرّوي (اللام) في النص رقم (٩٣) في وصف السيف و(اللام) من أيسر الحروف في النطق ، وتمتاز بالذلاقة ، وهذه الصفات تتناسب مع السيف في انسلاله وذلاقته وسرعته، وكذلك في النص رقم (٩٩) في وصف الفرس، وجاء ذلك رويًّا ، ومكرورًا في النص رقم (١٠٢) في وصف غلام .

مما سبق نلحظ أن الرمادي أكثر من التجمعات الصوتية في النص الشعري، وأولع بها، وأكثر من الأصوات المجهورة التي يريد أن يوصل بها ما يريد من المعاني؛ وليسمع الكون صوته في أحواله المختلفة داخل السجن وخارجه .

أما تكرار الألفاظ والعبارات فلا يقل أهميةً وورودًا في شعر الرمادي، حيث كرر كثيرًا من الأسماء والأفعال، وفي ذلك التكرار نلحظ أنّ تكرار الشاعر لهذه الألفاظ يأتي منسجمًا ومسايرًا للوزن ونابعًا من روح الشاعر؛ ليزيد المعنى قوةً ، ويجعل فيه تأثيرًا أبلغ في نفس السامع، كما يقوي ذلك التكرار الصورة التي بنيت عليها القصيدة، فهذا التضخيم في الصوت والمعنى هو حالة نفسية مقصودة، والغرض من تكثيفها إشباع الرغبة النفسية ، والفنية

كالذي نراه في حالات الفخر بالعادات والرثاء والهجاء والمديح [١] ، والهدف من تكرار الألفاظ – أيضًا– زيادة النغم والموسيقا، وتقوية الجرس ، ويضاف إلى هذا توكيد التكرار للمعنى الذي يولّد إيقاعات موسيقية ، مما يجعل تلك الكلمات متضافرة لخلق إيقاع داخلي منسجم مع التجربة الشعرية ، ويعد تكرار الألفاظ من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة، وله إيحاءات نفسية لدى مخيلة المتلقي والمتكلم[٢] .

أدرك الرمادي أهمية ذلك التكرار للألفاظ والتراكيب، فطعّم بها قصائده، يقول في أحد نصوصه[٣] :

وما عجبي إلاّ من الفُرسِ إنّهم ** لهم حِكم قد سرن في الشرقِ والغربِ

لتركهم أن يعبدوا نار زينبٍ ** ونار هوّى منها توقد في قلبي

وما بي تحبيب الذنوب إليهم ** ولكن حسن الذنبِ عذرٌ لدى الذنبِ

وأحبب بها نارًا توقد للقرى ** حلالا لأهل الأرض حجرًا على الصّبِ

وما حرّ تلك النار إلا سلامةً ** وبردًا لدى النار التي أودعتْ قلبي

كرر الرمادي لفظ (النَّار) خمس مرات في النص ؛ وكأنها محور الموضوع ، للتأكيد على المعنى الذي يريد إيصاله للملتقي، وهو التعبير عن نار الحب التي أحرقت قلبه ، واكتوى بلظاها ، فهي نار فاقت كل نار إحراقًا ، وقوةً، وألما ، فتكرار لفظة (النار) يعيد صوت حروفها مفرقةً مبثوثةً في النص، ف(النون) حرف تكرر في النص خمس عشرة مرةً ، و(الرّاء) تكرر ست عشرة مرةً و(الألف) أكثر من ثلاث وثلاثين مرةً . إضافة إلى تكرار لفظة "

(١) ينظر : جرس الألفاظ : ٢٠٤ ، ٢٥١ ،.

(٢) ينظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : د . مجيد عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٤هـ، ص ٤١ .

(٣) شعر الرمادي : ٥٣، ٥٤ .

الذنب " مرتين "، وهذه الأصوات المكرورة تثري النغم ، وتزيد من موسيقا النص ، مما يجعل النص أكثر تماسكًا وترابطا ، ثم أكد المعنى المراد بالإشارة إلى الآية الكريمة في البيت الخامس (يا نار كوني بردًا وسلامًا على إبراهيم [١]) ، وهذا البناء له تأثيره في خيال المتلقي .

ومن الألفاظ التي كررها الرمادي لفظة (يماني) ، حين قال [٢] :

أحِنّ إلى البرقِ اليماني صبابةً ** لأني يماني الدّارِ وهو يماني

فتكراره للفظه (يماني) تكثيف للحنين ، وما يشعله ذلك البرق في نفس الشاعر من لواعج وآهات ، مشيرًا إلى نسبه إلى كندة القبيلة العربية التي أتي بعض أبنائها من اليمن إلى الأندلس ، والروي المكسور يزيد من إثراء المعنى الذي يرومه شاعرنا ، ف(الياء) تزيد من الشجن والحنين .

ومن تكرار الأفعال ، قوله[٣] :

إذا ابتدأتْ تنشدك رجزًا وإنْ تقلْ ** لها بدّلى تنشدك في المتقاربِ

يصف طائر (الحسون) ، وما يحدثه من أنغام موسيقية عذبة وجميلة ، وكأنّ قائلًا يقول لها بدّلي ، فتنتقل من لحن إلى آخر ، عبّر عن ذلك بذكر بحري الرجز والمتقارب، وفي تكراره للفعل (تنشدك) استحضار للموقف ، وتجدد لذلك الجمال .

ومن التكرار تكرار لفظ (بعض) ، وذلك في قوله[٤] :

قد أعارت عيوننا كلَّ حسنٍ ** وأعارت أنوفنا كلَّ طيبِ

بعضُها عاشقٌ لبعضٍ فبعضٌ ** لمحبٍّ والبعضُ للمحبوبِ

---

(١) سورة الأنبياء : الآية ٦٩ .

(٢) شعر الرمادي : ١٢٧ .

(٣) السابق : ٥٥ .

(٤) السابق : ٥٥

كرر اللفظة (بعض) أربع مرات ، وهذا التكرار يوحي بالتنوع والكثـرة التي يستخدم فيها زهر السوسن ، فهو زهر تلتذ العين بالنظر إليه ، ويلتذ الأنف بطيبه وعَرفه ، كما نلحظ تكرار لفظة (أعارت) الفعل ، ودلالته لا تخفـى ، ونغم ذلك التكرار للألفاظ (كل ، الحب ، والمحبـوب) ، وردّ العجـز علـى الصّدر ، كلّها تكثيف للموسيقا ، وتأكيد للمعنى المراد .

ومن التكرار تكرار حرف النداء (الياء) ، من ذلك قوله[١] :

فيا شعر من أهواه هل لك آخرٌ ** ويا وجه من أهواه هل لك مطلـعُ ؟

فهنا كرر الرمادي أداة النداء (الياء) مخاطبًا الليل الذي جعله مثل شَـعر المحبوبة ؛ لسواده والصباح الذي جعله مثل وجـه المحبوبـة، دلالـةً علـى استعجاله، ورغبته في تحقق ذلك ، كما نلحظ تكرار الجملة (هلْ لك) ، ومـا فيها من الرجاء والتربص ، وعدم احتمال الانتظار .

ومن التكرار تكرار جملة وردت في قصيدة كانت سبب سجنه ، وصل إلينا من القصيدة قوله[٢]:

يـولِّي ويعـزل مـن يومِـهِ ** فـلا ذا يـتمّ ولا ذا يـتم!

بدأ بالطباق (يولّي ، يعزل) الذي ينشر ظلاله على عجـز البيـت ، متخذا من التكرار المنفي طريقًا لتأكيد المعنى وإثباته في ذهن المتلقي(لا ذا يتم ولا ذا يتم) أي أن الخليفة مجرّد من اتخاذ القرار.

ومن التكرار تكرار لفظة (فيها) ؛ للدلالة على الاحتواء والتقريـر ، يقول في ذلك[٣] :

فيها مجالسُ مثل الحور قد فُرشت ** فيها الرياضُ ولم يحلل بها مطـرُ

---

(١) شعر الرمادى : ٨٢

(٢) السابق : ١١٨ .

(٣) السابق : ٧٠.

يصف مجلسًا من مجالس القصر ، وما فيه من جمال البناء الـذي يفـوق الوصف، فعبّر بحرف الجر" في " ، وما يأتي بعده من كسر يطغى على النص، وما يوحيه من جمال يمزج المديح بالوصف والطبيعة؛ لينتج عن ذلـك إيقـاع يتناغم مع المعنى المقصود ، والحالة الشعورية، مما جعل الرمادي ينثر حروف الجر (إلى ، في ، من ، الباء) في النص المكوّن من سـبعة أبيـات بنـسب متفواتة ، وقد جاءت (في) ثماني مرات ، و(إلى) مرتين ، و(من) خمس مرات ، و(الباء) مرتين ؛ ليزداد النص موسيقا ونغما ، ويتولد عن ذلك النغم نقل للمتلقي إلى جو النص الذي عاشه الشاعر . ومن التكرار تكـرار طريقـة التشبيه ؛ تقويةً للمعنى ، وتأكيدًا عليه ، كقوله متحدثًا عن الخمرة [١] :

تسرع الناس نحوها بـا زدحـامٍ ** كازدحامِ الحجـيجِ فـي عرفـاتِ

ومن التكرار تكرار أداة التشبيه ؛ لبيان المشبّه ، وما يحويه المـشبه مـن صفات ، يقول الرمادي[٢]:

قد وضـع الكـفّ علـى خـدّهِ ** مفكـرًا مـن غيـرِ أشـجانِ

كأنّمـا يـستر عـن نـاظري ** بنانُـهُ وردًا بـسوسانِ

كأنّمـا أظفـاره فـضةٌ ** صِـيغ لهـا أظفـار عقيـانِ

---

(١) السابق :٥٧ ، وينظر مثلا البيت رقم ٥ من النص ٣٥ " أجفانه جفون الذي " ، البيت ٣ من النص ٦٨ (أفرغها كإفراغه)، البيت ٣ من النص ٧٧ (سحره مثل سحر ، والبيت رقم ٢ من النص رقم ٨٩ (انطباقة كانطباق الثغر) البيت رقم ٤ في النص ٩٣ (لطيف كلطف) ، والبيت ٢٤ من النص ١٠٤ (عارضا كالعارض) ، والبيت رقم ٢٨ من النص رقم ١٠٥ (متلفت كتلفت) ، والبيت رقم ٥ من النص رقم ١٣٢ (تمشي مشي صاح " ..

(٢) شعر الرمادي : ١٣١ .

فتكرار " كأنما " واتصالها بالميم يزيد من التقريب بين ركني التشبيه (المشبه والمشبه به) ، ويؤكد المعني في ذهن المتلقي ، وربّما كان المصدر أحد المكرورين ، كقوله "[1] :

وقالوا صغير فاصطبر لمصابه ** فقلت : أشد الفقد فقد الأصاغرِ

حيث كرر الفقد تأكيدًا للمعنى ، مؤيدًا ذلك برد العجز على الصدر في قوله (صغير ، الأصاغر) ، ومثل هذا كثير في شعر الرمادي[2] .

(١) شعر الرمادى : ٧٦ .

(٢) انظر مثلا : ص٦١ ، ص ١٢٤ .

استقرأ البحث التكرار في شعر الرمادي ، فكان كثيرًا مبثوثًا فـــي أثنـــاء النصوص ، وهذا أهمها:

م	اللفظ	نوع التكرار	أرقام الصفحات وعدد التكرار في كلِّ نص .
١	أناطقه	لفظة	٧١
٢	فقيه	لفظة	٧٣
	العارض	لفظة	١٠٠
	كأنّ	لفظة	٦٥ (٢) ، ٧٠ (٣) ، ٧٢(٣) ٧٧ (٢) ، ٨٥(٣) ، ٨٩(٢) ، ٩٧(٢) ١٠٥(٢)،١٠٧(٢) ، ١٢٢، ١٢٣ (٤) ، ١٢٥(٢) ، ١٢٧ (٢) ، ١٣١ (٢) .
٣	أبي العباس	تركيب	٧٦(٢) .
٤	بلمحة	لفظة	٧٦ (٢) .
٥	خفي	لفظة	٩١(٤). (أخفيتني ، أخفي ، خفي ، خفي) .
٦	في	لفظة	٧٠ (٦) .
٧	أمن	لفظة	٩٣(٢) .
	تحت	لفظة	١٠٧(٢) .
	قلتُ في	تركيب	١١١(٢).
	تُنشدك	لفظة	٥٥(٢) .
	تأملت	لفظة	٧٦(٢) .
	تعتلي	لفظة	٩٩(٢) .
	إلى	لفظة	٦٧ (٢) .
	منهن	لفظة	٦٧(٢) .
	به	لفظة	٦٨(٢).
	درر	لفظة	٦٨(٢) .
	فيها	لفظة	٧٠(٨) .
	من أهواه هلْ لك	تركيب	٨٢(٢).
	وقفتُ على	تركيب	٨٣(٢) .

	النوى	لفظة	٨٣(٢) .
	حاتم	لفظة	١٢٨(٣) .
	حوله	لفظة	١٢٨(٢) .
	صولات	لفظة	١٣٢(٢) .
	قلب	لفظة	٨٤(٢) .

رأينا من خلال الجدول السابق بعضًا من صور التكرار في شعره ، وقد اختلفت، فكان تكرار لأسماء ، أو أفعال ، أو جمل ، أو حروف ، أو أدوات ، وقد بيّن الجدول أن كلَّ لفظةٍ تم تكرارها في نص مستقل ، وربّما كان التكرار في بيتٍ أو بيتين متجاورين؛ لإثراء النّغم ، وتأكيد المعنى المراد ، وتقوية الإيقاع في ضوء تجربة شاعرنا ، والحالة الشعورية له، وجعل اللفظة المكرورة – بأي طريق– مركزًا للإيقاع الذي يدور حوله النص .

نخلص مما سبق إلى أن الرمادي أكثر من ظاهرة التكرار في شعره ، وأن التكرار جاء منسجمًا مع موسيقا النص الشعري، فزاد من تأكيد المعنى في ذهن المتلقي كما يدل على ثقافة الشاعر الواسعة، وتمكنه من ناصية البيان ، وتطويع اللغة ؛ لخدمة معانيه ، وارتباط ذلك كلّه بالعاطفة ، والخيال الواسع ، وانسجام ذلك مع الغرض الشعري .

٢– الجناس :

ذكر النقاد أنّه تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى ، وهو إمّا تام إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها (هيئاتها) وترتيبها، وإما غير تام ، إن اختلف اللفظان في واحد من هذه الأمور الأربعة [(١)] ، فالجناس نوع آخر من منابع الموسيقا الداخلية في النص، يعتمد على أسلوب تكرار الحروف في الكلام ، حيث تتكرر اللفظة أو بعض منها متجانسةً مع

(١) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة ، كامل المهندس ، ص ١٣٨ .

غيرها شكلًا ومختلفةً معنى ، و للجناس ما للتكرار من تأكيد الـنغم ورنتـه ، ويزيد عليه بأنه يُوجد نوعًا من الانسجام بين المعاني العامة ، والانسجام سرّ الجمال ، والجناس – لما فيه من عاملي التشابه في الوزن والصوت– من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام ، وسرّ قوته كامن في كونه يقرّب بين مدلول اللفظ وصوتها من جهة ، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى ، ثم إنه يمكن به الجمع بين التكرار والطباق .. [(١)] .

يحتل الجناس مكانةً رفيعةً ، وأهميةً بالغة في الشعر العربـي ، يحـرص عليه الشعراء؛ لأثره في جلب انتباه المتلقي؛ لفهم المعني بشكل واضح ، لـذلك نجد التنويع الموسيقي للجناس بأشكال مختلفة ، وحسب بناء البيت الـشعري ، والمعنى المراد، وما قصد إليه الشاعر ، وإعادة اللفظ مرةً أخرى بمعنى آخـر يجلب التركيز ، وهذا الإبداع والدقة تدل على تمكن الشاعر ، وسعة اطلاعه ، وثراه اللغوي، واتساع شاعريته التي ترتّب الألفاظ ، وتبني الصور ، والأخيلة ، والتراكيب، والتجنيس" يزيد في رونق الشعر ويحلّي عاطـل معانيـه ، وهـو عنوان الفصاحة، وشاهد الاتساع في اللغة ، ودليل على توقد الـذكاء، وجـودة الذهن؛ ومسابقة الخاطر " [(٢)] ، وتكمن قيمة الجناس في إثراء النص الـشعري بدلالات مختلفة جاء من ذلك التغاير المعنوي بين الألفاظ المتجانسة، إضافةً إلى إسهامه في إشاعة أجواء من التنغيم والترديد الصوتي المتجانس بين الحـروف والكلمات .

نال هذا المحسن اللفظي (الجناس) أهميّةً في شعر الرمادي، حيث أكثـر من استخدامه، من ذلك قوله في وصف سحابه[(٣)] :

---

(١) ينظر : المُرشد : ٢/٦٦٢-٦٦٣ .

(٢) قانون البلاغة في نقد النثر والشعر ، أبو طاهر محمد البغدادي، تحقيق د. محسن غياض عجيل ، مؤسسة الرسالة ، ط٢، بيروت ، ١٩٨٩، ،ص ٩٠.

(٣) شعر الرمادي : ٥٨ .

أخرجتْ أسرارَها إذ أُحرجــت ** رُبَّ ســرّ أحــرج الــصدرَ خــرجْ

حيث جانس بين (أخرجت ، أحرجت) ، (أحرج ، خرج) ، حيث جانس بين الإحراج والإخراج .

بتغيير في الحروف، والحركات، عن طريق الجنــاس النــاقص ، وهــذا الجناس يعمل على إغناء الإيقاع الداخلي للبيت الشعري ، ويتضافر مــع بقيــة النغم في عجز البيت في كلمتي (أحرج ، خرج) ، فهذا التكــرار لأصــوات الحروف في هذه الكلمات يثري الإيقاع الذي ينتشر في النص خاصــةً حــرف (الجيم) الذي جعله الرمادي رويًّا للنص .

ويصف المحبوبة متخذًا التشبيه أداةً لبيان جمالهــا، وتقريبًــا لأوصــافها الحسية، قائلًا[1] .

وقد قطبت شــهدًا مدامــة ثغــره ** وما في الجفون الفاترات هي الــصّرفُ

لذا يقتل الصِّرف الذي في جفونه ** ويلتذ، ممــا فــي مراشــفه الرشــفُ

أقول ولم أكمل لهم وصف حُــسنه ** على رسلكم ، في حسنه انقطع الوصفُ

هو الدّرُ والمرجانُ والبدرُ والدجى ** هو الوردُ والسّوسانُ والغصنُ والحقفُ

تحدث الرمادي عن رضاب المحبوبة، ونظراتها الفاترات التي تعمل فيه ما تعمل الخمر الممزوجة بالعسل ، فكلاهما يقتلان، ويلتذ الرشف مما في مراشفه من بقايا ذلك الرّضاب الذي يؤثر أكثر من المدامة نفــسها ، وفــي قولــه : " مراشفه ، الرشف " جناس ناقص ، حيث دلت كل لفظة علــى معنــى آخــر ، فالمراشف الشفاه ، والرّشف الشرب القليل ، والاحتساء ، والمصّ بالــشفتين ، وفي هذا دلالة على لذته ، ولو كان قليلًا، ثم كرر في البيت الثالث (وصــف ، حُسنه) ، (حُسنه ، الوصف) ، وهذا التكرار لهذين اللفظين مع التغيير فــي الترتيب يحدث نغما وإيقاعًا ينتشر داخل البيت بشطريه، وأن هذا المحبوب لــه

(١) السابق : ٨٨ .

من الصفات ما لم يخطر على بال، وأن في حُسنه قد انقطع الوصف ، ثم يذكر تلك الأوصاف في البيت الرابع منطلقًا من التشبيه البليغ[١] ، قائلًا :

هو الدُّرُّ والمرجانُ والبدرُ والــدُّجى ** هو الوردُ والسوسانُ والغصنُ الحقفُ

فجعلها دُرًّا، ومرجانًا، وبدرا، وليلًا، ووردًا ، وسوسانا، وغصنا، وحقفًا[٢]، فهي كالدُّرِّ بياضًا ، والمرجان لونًا ، والبدر ضياءً ، والدّجى شَعرًا ، والــورد نضارةً ولونا ، والسوسن اصفرارًا أو بياضًا ، وقوامها كالغصن في تثنيــه ، واعتداله ، وليونته ، وعجزها كالحقف في ضخامته ، واعوجاجه، وقد جــانس الرمادي بين (الدّر ، البدر) بزيادة حرف الباء ، جناسًا ناقصًا، وهــذا يغنــي الإيقاع في البيت ، ويعيد إلى سمع المتلقي أصوات تلك الأحرف في الكلمتــين بعد أن فصل بينهما بكلمة (المرجان) . إضافةً إلى ما في البيت من نغمٍ نــاتجٍ من تتابع التشبيهات على وقع تفعيلات البحر الطويل .

كما يصف تلك المحبوبة في موضع آخر مبينًا جمالها ، قائلا[٣] :

فإن أبغ صبحًا كان خدك مصبحي ** وإن أبغ ليلًا بت في شعرك الوحفِ

يخاطب تلك المحبوبة ، وأنّها كالصبح وضاءةً ، ونورًا ورقةً ، فهي صبحُهُ إن أراد الصباح، وشَعرها الأسود كالليل إن أراد الليل ، وقد جانس بين (صبحا، مصبح) ؛ لتعميق المعنى وإيضاحه ، فهذا الجناس الناقص المولّد للنغم يــسعفه أنواع أخرى من البديع تثري الموسيقا والإيقاع في البيت ، من ذلك التكرار في قوله " فإن أبغ " ، والطباق في (صبحا ، ليلًا) ، فهــذه الطاقــات الــصوتية المتكررة استثمرها الرمادي في بيتٍ واحد ، وفي هذا دلالــة علــى اهتمامــه بالإيقاع ، وحرصه على الثراء النغمي للنّص ، وتعتقد الدكتورة بشرى البستاني

---

(١) محذوف الأداة ووجه الشبه .

(٢) الحقف : تلال عظيمة من الرمل معوجّة .

(٣) شعر الرمادي : ٨٩ .

أن للتجانسات دورًا فاعلًا ، وذلك من خلال تحقيقها تناصات داخلية ذات أثرٍ في بث شعاعٍ إيقاعي يجمع أطراف النص(١) ، وهذا ما نلمحه في أبيات الرمادي التي ضمت جناسًا في طياتها . وقد يأتي الرمادي بمحسنات لفظية تتآزر جميعًا في إعطاء مزيدٍ من الثّراء النّغمي ، من ذلك قوله(٢) :

وكأنّما أخفي عليك بصحتي ** سقمًا فيكسوني السّقامُ لتشتفي

أخفيتني وأريد أن أُخفي الهوى ** أو ليس معدومًا خفيٌّ في خفي!

يتظاهر الرمادي لمحبوبه بالصحة من خلال إخفاء ما يصيبه من حُبِّه من السّقم ؛ ليشتفي الحبيب منه ، ثم يصرح بأن عشقه أخفاه ، ومع ذلك يريد الشاعر أن يخفي الهوى حتى صار معدومًا ، فهو خفي في خفي ، جاء الرمادي بالطباق(الصحة والسقم) ، ثم جانس بين (سقما – السقام) ،(أخفيتني ، أُخفى) ، والتكرار في (خفي ، خفي) مع ما يتضمنه البيت الثاني من ردٍّ للعجز على الصدر، حيث لعبت هذه المحسنات دورًا مُعبّرًا عن تجربة الشاعر من جانب ، ومثريًا للجانب الإيقاعي والنغم في النص من جانب آخر .

كما استخدم الجناس في قوله(٣) :

إنَّ ضيفًا قاصدًا قُلْ ** تَ لهُ أهلًا وسهلًا

حيث جاء الجناس في (أهلًا – سهلًا) ، وفي ذلك لوم خفي للممدوح الذي قصّر خدمُهُ في إكرام الرمادي وضيافته ، فهو ذو مكانةٍ لدى الممدوح مما جعل الممدوح يقوله له : أهلًا وسهلًا ، وما في ذلك من الفرح بقدوم الشاعر، ولكن انشغالًا ربّما طرأ على الممدوح ، فأوكل الضيافة للخدم الذين قصروا في تلك

---

(١) ينظر : لامية المتنبي مالنا جويا رسول (قراءة إيقاعية) د. بشري البستاني ، مجلة آداب الرافدين ، كلية الرافدين، جامعة الموصل ، ع٣١، ١٩٩٨م ، ص ١٦٢.

(٢) شعر الرمادي : ٩٠ .

(٣) السابق : ١٠٠ .

الضيافة ، ولم يعلموا بمكانة الشاعر لدى سيدهم ، إنّ توظيف الرمادي للجناس (أهلا وسهلًا) في معاتبة ممدوحه أعطت للنص جرسًا موسيقيًّا أطرب النفس ، وأثار الذهن لما في ذلك من عتاب جاء نتيجة الخلل في إكرام الشاعر انطوى على مفاجأة أسهمت في تقوية المعنى ، واستحضار للقاء الشاعر بالممدوح في أول الأمر ، والدفء الذي ملأ المكان ، أسهم هذا الجناس في تكوين جرس موسيقي يتماشى ومعاني العتاب الذي وجهه الشاعر للممدوح .

ويصف قلم الوزير ، قائلا : [١]

قلمُ الوزيرِ كسيفِهِ ** هذا يصولُ وذا يطولُ

أضحى كليثِ خفيَّةٍ ** ودواتُه لليثِ غيلُ

جاء الجناس بين اللفظتين (يصول – يطول) ، جناس ناقص كل لفظة وضعت موصوفًا فقوله (يصول) وصف لسيف الوزير ، ولفظة (يطول) وصفٌ لقلمه ؛ لبيان أثر كلٍّ منهما ، ومديحهما مديح للوزير ، وبيان لمكانته في السلم والحرب. كما شبهه – أي القلم – بالأسد الذي يتخذ من خفيَّة[٢] موطنًا له ، ودواته غيل يأوي إليها ، وتكرار لفظة الليث في البيت الثاني تكرار لصوت الحروف ، وتأكيد على المعنى، وما يحدثه لفظ " الليث " في موطن المديح من مكانة للممدوح ، ووصف ضمني له بالشجاعة .

ويأتي الجناس في معرض الغزل ، مبينًا الحال التي آل إليها الشاعر من القلق والأرق وجفوة النوم، يقول في ذلك[٣] :

خلا ناظري من نومةٍ بعد (خلوةٍ) ** متى كان منّي النَّوم ضربةَ لازمِ

---

(١) شعر الرمادى : ١٠٢

(٢) خفيّة موضع من ديار غطفان في ظهر خيبر ، غيظة ملتفة بينها وبين نجد تسكنها الأسد، ينظر " معجم ، ما استعجم " للبكري ١: ٥٠٦ ، ٢ : ٩٨١ .

(٣) شعر الرمادي : ١٢١ .

حيث جانس بين (خلا) وهو من الفعل يخلو ، و(خلوة) ، وهو اسم محبوبته، أي أن النوم تخلو منه عينه بعد رحيل محبوبته خلوة ، فلا قيمة للنوم بعدها ، وكيف يأتي إليّ ، وهل كان أمرًا لازمًا ثابتًا ! .

فالمجانسة بين فعلٍ واسم تضفي على النص جوًّا موسيقيًّا خاصًّا، وتوظيف ذلك في الغزل من خلال تجربة الشاعر تمكُّن لا يخفى ، وثراء إيقاعي مقصود، وقد كان بمقدور الرمادي أن يبين المعنى بألفاظ أخرى ولكنه آثر هذا الجناس إشباعًا للموسيقا ، وإضافةً للمعاني الجديدة التي أعطاها الجناس بُعدًا آخر في النص ، ودورًا إيجابيًّا في تفعيل النغمة الإيقاعية ، وإيصالها إلى مستوى فني عال داخل البيت الشعري.

ويصف ناعورتين بينهما نهر ، قائلًا : (١)

كيف لا يبرد الهواءُ لنهرٍ ** بين غرافتين كالدّيمتين! ؟

ليستا فوقه من الرّش والطّشْ ** شِ على حالةٍ بمنفكتينِ

وصفا الماءُ منهما إذ هما ** للماءِ بالجري كالمغربلتينِ

فهو رشًا درٌّ تساقط نثرًا ** وهو طشًا برادةٌ من لجينِ

حيث جانس بين (الرش، وهو أول المطر الخفيف) – و(الطش) ، وهو المطر القليل ، وفي هذا استحضار لصوت المطر والماء في الناعورتين الذي يحدث صوتًا كصوت المطر ، وما يتخلله من رذاذ ، كما أعاد صوت الحروف في لفظة (الماء) في البيت الثالث ، والتأكيد على المعنى، كما جانس بين (منهما) و(هما) ، وزيادة بعض الحروف في إحدى الكلمتين يزيد من النغم ، ويبين ما تقوم به الناعورتين على النهر من تنقية للماء إضافةً إلى الجمال البصري ، والسمعي الذي يُولد من ذلك المنظر.

---

(١) السابق : ١٣٣ .

ثم يعيد الجناس الأول من خلال تفصيل أكثر للماء الذي وصفه بالرش والطش إلا أنه جاء مجرورًا في البيت الثاني (الرشِّ ، الطّشِ) أمّا هنا- في البيت الرابع – فجاء الجناس منصوبًا" رشًا – طشًا) ، وفي هذا التغيير والتحول الإعرابي تكثيف للنغم وجلب طاقات صوتية جديدة استثمرها الشاعر فنيًّا .

وهناك كثير من الجناسات التي أثرى بها الرمادي نصه الشعري وعبّر من خلالها عن تجاربه[١] ، وربّما قلب الرمادي الجناس بقلب بعض الحروف ، كما في قوله "[٢] :

وإذا أراد تنزهًا في روضةٍ ** أخذ المراةَ بكفّهِ فأدارها

جانس بين (أراد) و(أدار) حيث قلب الكلمة باستخدام الحروف نفسها؛ متخذًا من الجناس سبيلًا لتأكيد معنى الجمال في ذلك الروض الذي ينتشر فيه الجمال في كل نواحيهِ كما يحقق بذلك إيقاعًا داخليًّا دون اللجوء إلى تكرار الكلمة نفسها بالترتيب ذاته للحروف، ولكن ذلك الترتيب الجديد للحروف ينتج كلمةً جديدةً بمعنًى جديد مختلف، مما يسهم في إثراء المعجم والإيقاع . كما نلحظ التكرار في البيت الشعري لصوت (الراء) أربع مرات ، وصوت (الهاء)

---

(١) ينظر مثلا : (قامت ، مقام) ص ٧٦ ، (تبّدل – بّدلي) ص ٧٨ ، (إغتماضي – المراض) ص ٨٠ ، (يحيى – حياة) ص ٨١ ، (الخواضع – يخضع) ص ٨٤ ، (خمس ، خمسة) ص ٨٦، (بنان – بنانه – بنون) ص ٩٤ ، (ظل – طل – طل) ص ٩٨ ، (الحوافل – الحوامل) ص٩٩ ، (سيودي – فيودي) ص ١٠٣ ، (ظل – ظليل) ص ١٠٤ ، (أسرى – السراء) ص ١٠٤ ، (فكم – فيكم) ص ١١٠ ، (في – فيه) ص ١١٣ ، ص ١٣٦ ، (قامت – قوائمه) ص ١١٣، (مكان ، مكاني) ص ١٢٨ ، (الهوى – أهوى) ص ٩٧ ، وغير هذا كثير يشترك بعضه مع رد العجز على الصدر .

(٢) شعر الرمادي ص ٦٩ .

خمس مرات. وبهذا تتفاعل الأصوات المكررة والمجتمعة مع العناصر الإيقاعية الكلية للنصوص الشعرية مع بقية الوسائل التعبيرية الأخرى التي تؤدي جميعًا للانسجام؛ لأن معنى القصيدة إنما يثيره في المتلقي بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة بناء الأصوات(١) .

من خلال ما سبق نلحظ أن الرمادي جاء بالجناس دون تكلّف خاليًا من الصنعة ، حيث جاء به لخدمة المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي؛ ولبيان التجربة، ولا نلحظ للجناس التام حضورًا في شعر الرمادي، وهذا يؤيد رأي الباحثة رشا الخطيب في كون الجناس الذي جاء على ألسنة الشعراء وخاصة الشعراء السجناء كان على شكل الجناس الناقص في الغالب (٢) . فالمسجون ناقص الحريّة ، وشاعرنا قضى زمنًا في غياهب السجن ، فأثر ذلك في تجربته ونفسيته .

٣- رد العجز على الصدر :

يعد هذا المحسن البديعي من وسائل التشكيل الصوتي التي تسهم في تنغيم النص الشعري من جهة ، وتفيد في تعميق الدلالة ، وتأكيد المعنى من جهة أخرى ، وقد لقي هذا المحسن عناية النقاد القدامى ، وقد عرفوه بتعريفات متقاربة ، أشملها أن يكون أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين في آخر البيت، والثاني في صدر الشطر الأول أو حشوه أو آخره ، أو في صدر الشطر

(١) ينظر : التجربة الشعرية : أرشيبا لدماكليش ، ترجمة / سلمى الخضراء الجيوسي، مؤسسة فركلين، بيروت ، طبعة ١٩٦٣م ، ص ٢ . (مصور).

(٢) ينظر : تجربة السجن في الشعر الأندلسي : رشا الخطيب ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ط١ ، ١٩٩٩م ، ص١٥٠ .

الثاني[١] ، وزاد الحاتمي (ت ٣٨٨هـ) " فإذا نظم على هذه الصفة تهيّأ استخراج قوافيه قبل أن تطرق أسماع مستمعيه[٢] ، فهذا المحسن البديعي ضرب من ضروب التكرار ، ومنهم من جعله من أنواع الجناس[٣] ، ويُعد من الظواهر الصوتية التي اعتمدها الشعراء؛ لإحداث نغمة موسيقية إذ إنه يضفي درجةً عاليةً من النغم والموسيقا الخفيّة التي تتسلل وتنتشر في البيت الشعري، فتوحد أجزاءه كما تكشف المعنى، ويكون اللفظان المكروران في شطري البيت متفقين في اللفظ والمعنى إلى حدّ ما مما يجعل ذلك يتداخل مع التجنيس .

يعمد الشاعر إلى هذه التقنية الشعرية ؛ لتأكيد معنًى معين أو تنبيه المتلقي إلى أهمية ذلك المعنى.

ولرد العجز على الصدر (التصدير) حضور فاعل في شعر الرمادي حيث ورد بكثرة في ما تبقّى من شعره ، فهو طريق " تقتضيها الصنّعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أُبَّهةً ، ويكسوه رونقًا وديباجةً ، ويزيده مائيةً وطلاوة [٤] .

باستقراء ديوان الرمادي وجد البحث أن التصدير جاء في شعره بصور مختلفة كما يأتي :

---

(١) ينظر " الإيضاح في علوم البلاغة : للإمام الخطيب القزويني ، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور / محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني ، ط٥ ، ١٩٨٠م ، ص ٥٤٣.

(٢) حلية المحاضرة في صناعة الشعر : أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي ، تحقيق / جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق، ١٩٧٩م : ١٦٢/١.

(٣) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، لضياء الدين بن الأثير ، قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه الدكتور / أحمد الحوفي ، والدكتور بدوي طبانة ، منشورات دار الرفاعي بالرياض ، ط٢، ج١: ٣٨٤ .

(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تأليف الإمام أبي على الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق / محمد قرقزان ، دار المعرفة، بيروت ، لبنان ، ط١، ١٩٨٨م ، ١ : ٥٧٢ ، وهو الذي سماه " التصدير" .

١- اللفظان المكرران : أحدهما في بداية الصدر والأخر في نهاية العجز ، من ذلك قوله [١] :

بحـــت بحبـــي ولـــو غرامـــي ** يكـــون فـــي صـــخرةٍ لباحـــا

ويقول في موضع آخر [٢]:

تـــــستر أوراقـــــه زمـــــردةً ** ليلًـــا وعنـــد النهـــارِ لا تـــستر

ويقول[٣] :

تحـــريتم بـــذاك العـــدلَ فيهـــا ** بزعمكم فـــإن يـــك عـــن تحـــري

نلحظ أن اللفظين – على اختلاف بسيط – حصرا كل ما بينهما من المعاني التي يريد إثباتها الشاعر وإيضاحها ، فهو ينبه المتلقي منذ اللفظة الأولى في البيت الشعري لمعنى (البوح ، والستر ، والتحري) ويختم سمع المتلقي وبصر القارئ بالصوت نفسه ، والكلمة نفسها في البيت ، فيعيد إليه المعنى ، ويثري النغم والموسيقا لديه .

٢- اللفظان المكرران : الأول في آخر الشطر الأول (الصدر) ، والثاني في نهاية الشطر الثاني (العجز) ، يقول الرمادي في بني أرقم [٤] :

عصبةٌ إن سُـئلت عـن نـسبةٍ ** فـــإلى أرقمِهـــا مُنتـــسبهْ

ويقول في نص آخر [٥] :

ظلمتني ثم إنّي جئـت معتـذرًا ** يكفيـك أنّـي مظلـومٌ ومعتـذرُ

---

(١) شعر الرمادي : ٦٠ .

(٢) الساق :٦٨.

(٣) السابق : ٧٣ .

(٤) السابق : ٥٣ .

(٥) السابق : ٦٩ .

ويقول متغزلًا[١] :

فكأنه فلــلٌ بــدا فــي مرهــفٍ ** ماض وليس بــضائرٍ للمرهــفِ

في هذا الشكل من رد العجز على الصدر ميزة تقسيم البيت الشعري إلــى قسمين متساويين في الشطر والتقفية وفي هذا إيهام للمتلقي بانتهاء المعنى فــي الشطر الأول ، ثم يباغته بإعادة المعنى ، وتأكيده في الشطر الثاني ممّا يعيــد موسيقا الصدر في العجز ، وكأن كل شطر مستقل بذاته محاولًا جعــل قافيــة للشطر الأول تتساوى مع قافية البيت في العجز .

٣- اللفظان المكروران : اللفظة الأولى في حشو الشطر الأول (الصدر)، والثانية في نهاية الشطر الثاني (العجز) من هذا قول الرمادي مادحا [٢] :

صاح إن يبهجك وجــهٌ حــسنٌ ** فلــيكن وجــه الرّبيــع المبــتهجْ

حيث رد (المبتهج) على (يبهجك) ، ويقول في موضع آخر [٣] :

قالوا: اصطبر وهو شيءٌ لست أعرفهُ ** من ليس يعرف صبرًا كيــف يــصطبرُ ؟!

حيث رد (يصطبر) على (اصطبر) إضــافةً إلــى تكــرار (لــيس) و(أعرف ، يعرف) ، فهذا الجرس الموسيقي المتكرر فــي البيــت بإعــادة الأصوات للحروف والكلمات (اصبر – صبرا – يصطبر) يثــري الموســيقا والإيقاع الشعري للنص .

ويقول [٤] :

نومي يريــه لنــاظري فكأنــه ** قبل المنام قد اختفى فــي نــاظري

---

(١) شعر الرمادى : ٩٠ .

(٢) السابق : ٥٩ .

(٣) السابق : ٦٩ .

(٤) السابق : ٧٥ .

ويقول[١] في محبوب ألثغ :

أعد لثغةً لو أن واصــل حاضــرٌ ** ليسمعَها ما أسقط الــرّاءَ واصــلُ

وفي تكرار (واصل) طلب بالاستمرار في الحديث على ما فيه من لثغة ، لو سمعها واصل[٢] لما أسقط الراء من كلامه .

فهدف الرمادي من هذا التكرار في الشطرين – ورد العجز على الــصدر نوع من التكرار – التخصيص ، والتأكيد على الكلمة ، والمعنى المراد .

٤– اللفظان المكروران : الأول في بداية الشطر الثاني والثاني في نهايــة الشطر الثاني . وهذا الشكل جاء في قول الرمادي: [٣]

فقال : سجنتَ لي جــارًا يــسمى ** بعمرو ، قال : يُطلق كــلُّ عمــرو

حيث كرر لفظة " عمرو" في بداية الشطر الثاني ونهاية الشطر الثاني ، وقال أيضًا[٤] :

عزمتَ على قتلي بغيــر تحــرّج ** شجًى بك حتى تقتل الهائم الشجي

ويقول[٥] :

أوصى الخلي بأن يفضي الملاحظ عن ** غرّ الوجوه ففــي إهمالهــا غــررُ

فقوله " غرِّ الوجوه " معنى الصباحة والجمال ، واللفظة الثانية " غرر " أي غبن وخديعة .

---

(١) السابق : ١٠١ .

(٢) هو واصل بن عطاء كان يلثغ بالراء ، وكان يتجنبها في حديثه وخطبه (حاشية الديوان ص١٠١).

(٣) شعر الرمادي : ٧٤ .

(٤) السابق :٥٩.

(٥) السابق :٦٩ .

ويقول[١] :

كان انتثار القَطْـر فيــه ضــوابطٌ ** تُدار على الغــدران منــه دوائــرُ

حيث ركز الشاعر على هذا ؛ لترداد معني القافية ، وإدراك المتلقي لفائدة التكرار من تأكيدٍ وتخصيص.

٥- اللفظان المكروران : الأول في حشو الشطر الثاني والآخر في نهايــة الشطر الثاني .

من ذلك قوله [٢] :

وما بي تحبيــب الــذنوب إلــيهمُ ** ولكن حسن الذنب عذر لدى الذنبِ

وكقوله [٣] :

تبــدّل ألحانــا إذا قيــل بــدّلي ** كما بدلت ضربا أكــفٌ الــضواربِ

وقوله : [٤]

ما فجعنا بــالراح كأسًــا بكــأسٍ ** مــن ثغــور فــيهنّ راحٌ كــراحِ

هذا الشكل قليل عند الشعراء وفي شواهد البلاغة إلّا أنّ الرمادي جاء به في أربعةٍ وعشرين بيتًا ، وكأنه يطمح بذلك أنّه لا يترك وقتا للمتلقي لإدراك القصد من تكرار القافية، والذي يُحسب للرمادي في هذا أن هــذا النــوع مــن التصدير جاء دون تكلُّف كبقية الأشكال السابقة الأربعة المعروفة ، وأن السياق هو الجالب لها دون غيرها .

٦- اللفظان المكروران : الأول في حــشو الــشطر الأول (الــصدر) ، والثاني في حشو الشطر الثاني (العجز) ، فإذا اعتبرنا التكرار في الــشطرين

---

(١) شعر الرمادى : ٥٤ .

(٢) السابق : ٥٤

(٣) السابق : ٥٤.

(٤) السابق :٦٢ .

من رد العجز على الصدر ، فإن هذا من هذا الباب ، فهو تكرار للنغم والإيقاع في مصراعي البيت ، وإن لم يكن اللفظ الثاني في نهاية العجز ، وهذا كثير في شعر الرمادي ، من ذلك قوله(١) :

حازت قبـائلهم لغـاتٍ جمّعـتْ ** فيهم ، وحاز لغـات كـلِّ قبيـلِ

يمدح الأستاذ أبا علي القالي الذي قدم الأندلس عام ٣٣٠هـ، عالم اللغة وإمامُها، فيصفه بطول باعه في علوم العربية ، وقد عبّر عن ذلك بقوله (حاز) حيث أورد الفعل ؛ لبيان الشمول والعموم ، وأنّ كل قبيلة لديها ألفاظها وتراكيبها ، وليس هذا هو الغريب ، فهي لغتهم ، ولكن الأغرب أن نجد من يحوز تلك اللغات بأجمعها بدقائقها ، وصفاتها ألا وهو الممدوح القالي ، وفي إعادة اللفظ تأكيدٌ على تمكن واقتدار ، فبعد أن أكّد المعنى للقبائل أعاد تأكيد المعنى واجتماعه في القالي بلفظة " حاز " ، ففي رد اللفظ من الشطر الثاني على اللفظ في الشطر الأول تأكيد على علو قدم إمام العربية ، ويؤكد ذلك المعنى بقوله بعد ذلك(٢) :

فالـشرقُ خـالٍ بعـده ، فكأنّمـا ** نزل الخرابُ بربعـه المـأهولِ

ويقول في موضع آخر(٣) :

أمدُّ إلى الطاووس في تارةٍ يـدي ** وفي تارةٍ آوي إلـى الورشـانِ

فتكرار لفظة " تارة " في مصراعي البيت الشعري تأكيد للمعنى ، فهي ليلةٌ حمراء ، يزيد من جمالها الخمر ، والساقي ، والقينة ، فالشاعر يعيش ليلةً لاهيةً اختصرها ، وصورها من خلال تكرار لفظة (تارة) ، فهو ينتقل بين الملذات،

---

(١) شعر الرمادى : ١١٦.

(٢) السابق : ١١٧ .

(٣) السابق : ١٢٧ .

تارةً يمدُّ يده إلى الطاووس ، وتارة إلى الورشان[١]، وهما رمزان للساقي والقينة ، فالنّص مكوّن من ثمانية أبيات يصف فيها تلك الليلة الحالمة التي بيّن الشاعر في نهايتها أن نصيبه من ذلك الفجور(الرشف والشفتان)، فتكرار لفظة (تارة) في شطري البيت تأكيد على تعدد الخيارات ، واستحضار للمكان ، والزمان ، ومكونات الأنس ، ومفاتيح اللذة .

ويقول في ليلةٍ أخرى[٢] :

والرّاح ما تنزل عن راحتي ** وقتًا وعن راحةِ ندماني

يصف تلك الليلة الخمرية فالرّاح (الخمر) لا تنزل عن كفه (راحتي) ، فهي دائمة البقاء ما أن تفرغ إلاّ والساقي يعيدها ملأى ، وليس هذا حاله فقط بل حالة نديمه وجليسه كذلك ، وتكرار (الرّاح ، راحتي) في صدر البيت ، ولفظة (راحة) في عجز البيت تأكيدٌ لمعنى الأنس والاسترخاء ، واختيار لفظة (الرّاح) للخمر دون غيرها من أسماء الخمر ، وتجانسه مع راحة اليد دون لفظة (الكف) أو (اليد) كل هذا ؛ لإثراء النغم والموسيقا التي تنبعث من جرس الأصوات في الألفاظ الثلاثة (الراح ، راحتي ، راحة) ، فهو توزيع موسيقي مقصود في شطري البيت .

وبعد فإنّ البحث قد وجد (رد العجز على الصدر) في شعر الرمادي كما في الجدول الآتي :

م	الشكل	العدد	النسبة
١	الأول	١١	٤٧و٦%
٢	الثاني	١٢	٥٠و٧%
٣	الثالث	٢٤	١١و١٤%

(١) الورشان : طائر يشبه الحمامة (حاشية الديوان) ، ص ١٢٧ .

(٢) شعر الرمادي : ١٣٠ .

٤	الرابع	٩	٢٩و٥%
٥	الخامس	٢٤	١١و١٤%
٦	السادس	٩٠	٩٤و٥٢%
المجموع	٦ أشكال	١٧٠	١٠٠%

المحسن البديعي	عدد الأبيات الوارد منها	النسبة
رد العجز على الصور	١٧٠ بيتًا من مجموع ٦٤١	٥٢و٢٦%

من خلال الجدول يتضح لنا أن الرّمادي جاء بالتصدير في ١٧٠ بيتًا ، بنسبة ٥٢و٢٦% من مجموع شعره ، والذي يبلغ ٦٤١ بيتًا ، وهذه النسبة لا بأس بها ، وهي دليل اهتمام الرمادي بالموسيقا الداخلية ، والعناية بها.

نلحظ في الجدول الأول أن الشكل السادس في الصّدارة إذا رضيناه من أنواع (رد العجز على الصدر) ، علمًا بأن التكرار والجناس ينالان من هذا المحسن ويتقاطعان معه ، وكلها تغذي الجرس والإيقاع ، وربّما تناوبت هذه المحسنات اللفظية في النص أو في البيت الشعري ، وربّما نثرها الرمادي في البيت الواحد ؛ لإثراء الموسيقا ، وتغذية الإيقاع .

جاء الشكلان الثالث والخامس بنسبة متساوية، وفي هذا نلحظ أن الرمادي ركّز في شعره على القافية ، ونثرها في خمسة أشكال للتصدير (رد العجز على الصدر) ؛ ليجعلها مركزًا للإيقاع ينتشر ويتشظّى في البيت في أوله أو حشوه في الشطرين ؛ ليكتمل مركّزًا مشعًّا في نهاية العجز ، راجيًا من ذلك التأكيد على المعاني التي تناولها ؛ ليضمن لها البقاء في ذهن المتلقي ، ولتبدأ رحلة البحث عن جذور ذلك الإبداع الموسيقي في البيت الشعري ، والهدف من وراء ذلك .

التّصريع :

من الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر لإثراء الإيقاع الداخلي التصريع؛ يلجأ إليه ؛ ليزيد من إيقاع النص وموسيقاه ، والتصريع إلحاق العروض بالضرب سواء أكان بزيادة أو نقصان(١) ، وقد ورد في (لسان العرب) أن التصريع في الشعر تقفية المصراع الأول، مأخوذ من مصراع الباب، وهما مصرعان ، وإنّما وقع التصريع في الشعر ليدل على أن صاحبه مبدئ إما قصة أو قصيدة(٢) ، والتصريع هو " استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية"(٣) ، وبهذا الصّنيع يشد الشاعر المتلقي ، يشد انتباهه ويستحوذ على أذنه موسيقيا منذ أول بيت في القصيدة؛ لأن " للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعًا في النفس لاستدلالها به على قاعدة القصيدة قبل الانتهاء، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل به دون ذلك"(٤) ويذكر أحد الباحثين وظيفة التصريع في إحداث الإيقاع قائلا:" والتصريع في حقيقته ليس إلاَّ ضربًا من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب يتولد منها جرس موسيقي رخيم، وهو لذلك من أحسن الحلي البديعية للشعر وأقربها إليه نسبًا و أوثقها به صلة ، ونحن حينما نرهف آذاننا للإنشاد من شاعر معروف فأول ما نتشوق إليه ونترقبه منه هذا التصريع الذي يشبه مقدمةً موسيقية خفيفة قصيرة تلهب إحساسنا

---

(١) ينظر : العمدة لابن رشيق : ١ /٣٢٥ . " يتصرف " .

(٢) ينظر: لسان العرب : لابن منظور : تحقيق على الكبير وآخرين ، دار المعارف،٤/٢٤٣٤، مادة (صرع) .

(٣) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، لابن أبي الإصبع المصري ، تحقيق / د. حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي ، ألقاهرة ، ١٣٨٣ ،ص ٣٠٥.

(٤) منهاج البلغاء ، حازم القرطاجني ، ص ٢٨٣ .

وتستحضرنا لاستماع قصيدته ، وتدلنا على القافية التي اختارها، فإن أغفله أو أتى به رديئًا ركيكًا خيّل إلينا أن شيئًا من الجمال ترك مكانه شاغرًا[١] .

يلجأ الشاعر إلى التصريع في غير الابتداء أحيانًا ، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أخرى، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر ، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارًا بذلك وتنبيهًا عليه[٢] ، وتكمن أهمية التصريع في جعل الألفاظ متربطةً ومتواصلةً مع بعضها في البيت الشعري، " وغالبًا ما يأتي التصريع في مطالع القصائد أو داخلها "[٣] ؛ لما فيه من فوائد أخرى ، فإنه يهذّب الشعر ، ويثير المسامع إلى أن ينهي الشاعر مقطعة أو قصيدته "[٤] ، فالتصريع دليلٌ على قوة الطبع ، وكثرة المادة ، إلا إذا كثر في القصيدة دلّ على التَّكلف والصَّنعة [٥] .

بعد استقراء لشعر الرمادي وجد البحث أن الرمادي لم يُغفل أهمية التصريع ، وتغذيته لموسيقا النص الداخلية، وما يُحدثه من انسيابية لفظية ومعنوية في شطري البيت، وما ينتج عنه من توازن إيقاعي يسترعي أذن المتلقي ، ونظره ، وانتباهه.

ومن ذلك قوله[٦] :

اشربِ الكأسَ يا نصيرُ وهاتِ إن هذا النهارَ من حسناتي

---

(١) الشعراء و إنشاء الشعر ، على الجندي ، دار المعارف ، مصر ، ط٢، ١٩٦٧م ، ص١٣٤.

(٢) ينظر : العمدة : ٣٢٦/١ .

(٣) الشعر والنغم، رجاء عيد ، دار الثقافة، القاهرة ،١٩٧٥م، ص ١٨٣.

(٤) مفهوم الشعر : ٤٩٢ .

(٥) ينظر : العمدة : ٣٢٦/١.

(٦) شعر الرمادي : ٥٦.

فالتصريع واضح في مطلع النص حيث ألحق الرمادي عــروض صــدر البيت الأول (رُ وهاتِ) بضربه في عجز البيت حيث جاء بقوله (حسناتي) ، حيث أدى هذا التصريع إلى الانسجام بين المعنى والــصوت (العَــروض ، والضّرب) ومدى تأثيرهما في المتلقي ، ومــن تــصريع المطلــع – أيــضًا– قوله[١]:

عزمت على قتلي بغيــر تحــرّجٍ شجىً بك حتى تقتــل الهــائم الــشجي

إن مجيء التصريع في البيت الشعري يجعل تفعيلة العــروض مــساويةً لتفعيلة الضّرب ، وبذلك تتكرر نغمة واحدة محددة ، والنغمة هنا ناتجــة مــن حرف الجيم ، ويزيدها وضوحًا الكسرة والياء؛ لتصبح النغمــة مزدوجــةً ذات جرس إيحائي، ودلالة الكسر إيحاء بحالته المنكسرة التي عبّر عنها فــي بقيــة النص من النحول والدّمع .

يعد التصريع طريقا من طرق الهواجس الــشعرية التعبيريــة، واســتثارة العواطف للدخول إلى الأبيات بإيقاع متواتر ، ونغم مؤتلف يزيد مــن عذوبــة النص ، ورونقه ، وسلاسته التعبيرية ، وهذا كثير في شعر الرمادي، من ذلــك قوله[٢] :

وتنعّمــت فــي خــدودٍ صِــباحِ زائــداتٍ علــى بيــاضِ الــصّباحِ

وقوله[٣] :

وشكوى الصّب مــن ألــمٍ شــديدِ وشــدّة ضــمّ رمَــان النهــودِ

---

(١) شعر الرمادى : ٥٩ .

(٢) السابق : ٦١ .

(٣) السابق : ٦٥ .

جاءت (صِباحي = صَباحي) ، وجاءت (شـديدي = نهـودي) جـاءت متساويةً إضافةً إلى تضافر التصريع مع رد العجز على الـصّدر ، فأصـدرا نغمًا وإيقاعًا انتشر، وانتثر في البيت.

وفي قصيدته المشهورة في الخليفة الحَكَم المستنصر عندما أراد استئصال شجر العنب حتى لا يُصنع منه الخمر ، يقول الرمادي[١] :

بخطبِ الشاربين يضيقُ (صدري) وترمـضني بليـتهم (لعمـري)

لقد أضفى التصريع على النص جوًّا من التجانس والتناغم، وكأن البيت الشعري ذو قافيتين داخلية وخارجية تتكرر في شطري البيت ، فتحدث توازنًـا موسيقيًّا يجلب الانتباه، ومن ذلك قوله[٢] :

لا شُكرَ عندي للحبيـبِ الهـاجرِ بل جُـلُّ شـكري للخيـالِ الزائـرِ

فالنغم بين الشطرين متساو ، ففي في الشطر الأول(بلهـاجري) ، وفـي العجز (لزْرَايري) ، وإثبات للشكر في العجز ، والتصريع يجعل كـلّ شـطر مقابلًا للشطر الآخر ، ويزيد على ذلك رد العجز على الصَّدر(شكر ، شكري)، وما بينها من توزيع موسيقي يثري الإيقاع في البيت الـشعري ، ويزيـد مـن موسيقا النص.

ويقول[٣] :

على كبدي تهمي السحابُ (وتذرفُ) ومن جزعي تبكي الحمامُ (وتهتـفُ)

إن تكرار التفعيلة في عروض البيت وضربه تكرار للصوت في القصيدة ، وله دلالته الخاصة النابعة من التجربة الشعرية التي تسيطر على الشاعر والتي دفعته إلى هذا التجانس الصوتي والتوزيع الموسيقي، فالتصريع يعطي مؤشـرًا

(١) شعر الرمادى : ٧٣ .

(٢) السابق : ٧٥ .

(٣) السابق : ٨٨ .

واضحًا بحالة القافية منذ سماع أو قراءة آخر تفعيلة من الشطر الأول ، وارتباط (تذرف) بالسحاب ، و(تهتف) بالحمام تناسق تعبيري يجلّي التجربة ، ويقرّب الصورة ، وهذا دليل ثقافة الشاعر الأدبية في جعله الموضوعات في انسجامٍ ، وفهمٍ للمعاني ، وأن الشعر المصرع يروق السامع ويعجبه، كما قال أبو تمام"[١] :

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنّما يروقك بيتُ الشعرِ حين يُصرّعُ

وربما جعل الرمادي التصريع داخل النص ، والبيت الأول غير مصرّع، من ذلك قوله[٢] :

تأملتُ عينيهِ فخامرني السُّكْرُ ولا شكّ في أن العيونَ هي الخمْرُ

فمطلع النص قوله[٣] :

حسيبك ممن أتلف الحبُّ قلبَهُ ويلذع قلبي حرقةٌ دونها الجمرُ

فالنص في الغزل الغلماني ، ولعلّ النص لم يصلنا كاملًا من أوله .

ومثل التصريع داخل النص قوله[٤] :

يعزّ على الورد النضير حلولُه ولم يك عند المستهام نزولُه

علمًا بأن النص مصرع البيت الأول حيث قال[٥]:

نسائلها هلّا كفاك نحولُهُ ونصبته أو دمعه وهمولُهُ؟!

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق / محمد عبده عزام ، دار المعارف، مصر ، ط٥، د. ت ، ج٢ /٣٢٢.

(٢) شعر الرمادي : ٧١.

(٣) السابق : ٧١ .

(٤) السابق : ١٠٤ .

(٥) السابق : ١٠٣

وربما لجأ الرمادي إلى تصريع البيت ، والبيت الذي يليه مباشرةً تغذيةً للنغم واستمرارًا في الجرس، مثل قوله[١] :

فكأنّهـــا جـــيشٌ بـــدهمِ خيـــولِ غـــاز إلـــى جـــيشٍ بـــشهبِ خيـــولِ

قامـــت رواعـــدُها لـــه بطبـــولِ فـــي حربهـــا وبروقهـــا بنـــصولِ

فهذا التكرار للعروض والضرب بنغم معين يزيد من موسيقا النص الداخلية التي تخرج لنا صورةً شعريةً رائعةً نقلتنا إلى أجواء المعركة الكونية بين السحاب والأرض.

ومن النصوص التي استوقفت البحث جعله العروض على التفعيلة والضرب على تفعيلة أخرى بروي آخر عندما وصف سفينةً ، حيث قال[٢] :

والسّفنُ قد جللها قارُها كأنّها أعراءُ حُبشانِ

كأنّها في دارِ مضمارِها خيلٌ يصنعنَ لميدانِ

كأنّها والماء ميدانُها في الجو منقضّة عقبانِ

ترى المقاذيف بأحنائها كأنما ترمي بنيرانِ

فإننا نلحظ العروض (قارها، مضمارها، ميدانها ، أحنائها) متوازنة متساوية في الأبيات الأربعة، ويقابلها في الضرب(حبشان ، ميدان ، عقبان ، نيران) ، وهذا التناغم الموسيقي في سبيل الوصف إيحاءٌ الغرضُ منه إصابة الوصف لاسيما تكرار لفظة (كأنّ) أداة التشبيه المكونة من الكاف+ أن ؛ لبيان شدة الشبه بين المشبه والمشبه به ، والإطلاق بالألف في العروض ، وإشباع الكسرة في الروي يعطينا دلالةً تنقلنا إلى منظر تلك السفن والأمواج تلعب بها ارتفاعًا ونزولًا ، فجاءت الموسيقا مساعدةً على الصورة، وموضحةً لها، مبرزةً لتجربة الشاعر ومعانيه.

---

(١) شعر الرمادى : ١١٥.

(٢) السابق : ١٣١ .

وبعد فإن البحث قد حصر التصريع في شعر الرمادي كما فـــي الجـــدول الآتي :

م	رقم النص	عدد الأبيات	البحر الشعري	حرف الروي وحركته
١	١٢	٧	الخفيف	تِ / تي
٢	١٦	٤	الطويل	جِ
٣	١٩	٢	الخفيف	حِ
٤	٢٩	٢	الوافر	دِ
٥	٣٣	٨	الخفيف	دِ
٦	٣٤	٣	المتقارب	دهِ
٧	٤٥	٢٧	الطويل	ري/ رِ
٨	٤٦	٣	الكامل	رِ
٩	٤٧	٢	الكامل	رِ
١٠	٥١	٥	السريع	ا رِ
١١	٥٣	٢	السريع	سهِ
١٢	٥٦	٤	الوافر	آضي
١٣	٥٨	٦	الكامل	عا
١٤	٧١	٨	الطويل	فُ
١٥	٧٧	٤	الخفيف	آقِ
١٦	٧٨	١٣	الطويل	قِ
١٧	٨٢	٣	البسيط	دكْ
١٨	٩٠	٤	الرجز	لُ
١٩	٩٤	١٠	الطويل	لُهُ
٢٠	١٠٣	٢٥	الطويل	لهِ
٢١	١٠٥	٥٨	الكامل	لِ
٢٢	١٠٧	٦	الطويل	مَها

٢٣	١١٠	٦	الطويل	مِ
٢٤	١٢١	٢	الطويل	نا
٢٥	١٣٦	٣	السريع	اها
٢٦	١٣٧	٤	الكامل	يْهِ
٢٧	١٣٨(مشترك النسبة)	٢	الخفيف	حا
المجموع	سبعة وعشرون نصًّا			

من خلال الجدول السابق نلاحظ الآتي :

- أن سبعة وعشرين نصًّا جاءت مصرعةً في شعر الرمادي بنسبة ٢٨و١٩% من مجموع نصوصه التي بلغت ١٤٠ نصًّا، ولعل بعض النصوص تعددت، وهي في حقيقتها تعود لقصيدة واحدة، وما كان من بيتين لعلها مطالع قصائد؛ لأن أكثر شعره جاء في الكتب عبارةً عن شواهد شعرية.

- اختلفت أعداد أبيات النصوص التي وردت مصرعةً، أقلها بيتان وأكثرها ثمانية وخمسون بيتًا.

- جاءت القصائد المُصرّعة على البحور الشعرية الآتية(الخفيف ، الطويل ، الوافر ، المتقارب ، الكامل ، السريع ، البسيط ، الرجز) بنسبة ٧٢,٧٢% من البحور الشعرية المستخدمة ، وهذا دليل الاعتناء بالموسيقا الداخلية التي تتنوع وتتغير تبعًا للتفعيلات التي يتكون منها عروض البحر وضربه(الطويل في مقدمتها ٩ مرات ، ثم الخفيف ٥ مرات ، ومثله بحر الكامل) .

- جاء خمسة عشر صوتًا – تكرر بعضها – رويًّا في النصوص المُصرّعة ، بنسبة ٥٣,٥٧% . أعطت أصوات الرّوي مع التصريع ، ونوع

الحركة، ونوع القافية النصَّ مزيدًا من الإيقاع والـنغم والموسـيقا، واختيـار الشاعر لذلك نابعٌ من تجربته الشعرية، وخدمة لمعانيه.

٥- التدوير :

هو إشراك الشطر الأول مع الشطر الثاني بكلمة يكون بعضها فـي آخـر تفعيلة من الشطر الأول وبعضها الآخر في أول تفعيلة من الشطر الثاني، ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة(١)، وبهذا الفعل يلغـي التدوير الثنائية الجزئية في البيت ، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء (٢)، وهذه الظاهرة من الظواهر الموسيقية في موسيقا النص الداخلية، حيـث يمثـل اتصالًا موسيقيا بين صدر البيت وعجزه ، إذ أن نظام البيـت فـي القـصيدة العمودية يمنحه استقلالا موسيقيا، وبالمقابل فإن البيت من خلال هـذا التقـسيم يكرس هذا الاستقلال موسيقيا فيكون مجيء التدوير اتفاقًا عروضيًّا وخروجًـا موسيقيًّا على هذا النمط ، فهو بذلك يمنح البيت الشعري إضـافةً إلـى وحـدة المعنى وحدةً أخرى هي الوحدة الموسيقية؛ لذلك يعد التدوير جزءًا من وسـائل الشاعر في خلق موسيقا داخلية، وتكمن أهميته في كونه ليس مجرد اضـطرار يلجأ إليه الشاعر، لكنه يسبغ على البيت غنائيةً وليونـة؛ لأنـه يمـده ويطيـل نغماته(٣)، وفي هذا بيان لأسلوب الشاعر ، وربطه بين العجز والصدر بتفعيلة واحدة، مما يجعل للبيت إيقاعين إيقاع البحر الشعري ، وإيقاعا داخليا ناتجا عن التدوير ، يظهره الإلقاء والإنشاد.

---

(١) ينظر : معجم المصطلحات العروضية والقوافي " ، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، بغداد، ط١ ، ١٩٨٦م، ص٧٠.

(٢) ينظر " خصائص الأسلوب في الشوقيات "، محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م ، ص ٨٥.

(٣) ينظر " قضايا الشعر المعاصر"، نازك الملائكة ، منشورات دار الآداب، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٢م ،ص ٨٩.

والرمادي ممن أغرم بالتدوير فبثّه في مقطعاته وقصائده ، وهذا دليل نضج التجربة لديه ، وحسه الموسيقي، حيث جعله مكونًا موسيقيا في ستةٍ وأربعين بيتًا من مجموع أبيات شعره ، من ذلك وصفه للأصداغ ، قائلًا[١] :

أصداغهن مع الذوائب كالأساود والعقاربْ

فشَعر الأصداغ متداخل في شكله ، منه ما يكون منسدلًا كالأساود، ومنه ما يكون ملفوف الأطراف كالعقارب ، وهذا التداخل يمتد ليشمل تفعيلات بحر الكامل في هذا البيت.

وقد يأتي التدوير ليجعل الحكم واحدًا، كقوله: [٢]

للآسِ والسوسنِ والياسمين الغضِّ والخيري فضلٌ شديدْ

فهي مجموعة أزهار تتساوى في الفضل والجمال والمكانة وربما أكثر الرمادي من التدوير في مقطوعة كما في قوله[٣] :

ورأيتُ فوق النَّحرِ درّ عًا فاقعا من زعفران
فزجرته لونا سقا مي بالنوى ، والزجر شاني
يا مَنْ نأى عني كما تنأى العيونَ الفرقدانِ
فأرى بعيني الفرقد ين ولا أراهُ ولا يراني
لا قدرت لك أوبَةٌ حتّى يؤوب القارظانِ
هل ثمَّ إلاّ الموت فر دًا لا تكون منيتانِ

إنه الفراق والبعد والنّوى ، وأنّ ذلك التلاقي مستحيل كما استحالت عودة القارظين[٤]، فالتدوير في هذا النص(من مجزوء الكامل)، جعله أكثر ترابطًا،

---

(١) شعر الرمادي : ٥٢ .

(٢) السابق : ٦٢ .

(٣) السابق : ١٢٩ – ١٣٠ .

(٤) رجلان من عَنزة ذهبا يجمعان ورق السلم (القرظ) من اليمن ، ولم يعودا .

وتداخلًا ، ونغمًا موزعًا بدقة في البيت الشعري، والذي يلقي بظلاله على النص كلِّه.

ويصف ناعورتين والنهر بينهما، قائلًا[١] :

كيــف لا يبــرد الهــواء لنهــرٍ بـــين غـــرافتين كالـــديمتينِ

ليستا فوقه من الرَّشِ والطَّشِ على حالةٍ بمنفكتينِ

وصفاء الماء منهما إذا هما للماء بالجري كالمغربلتين

حتى يقول :

حسن الوجه شفّه ألمُ الحرِّ فقد صار بين مروحتين

إنّ اشتراك التفعيلة بين شطري البيت الـشعري وسـيلة إنـشادية " إذ يستطيع الناطق أن يقسم البيت تقسيمات متوازنة داخل الوزن العام من خـلال الوقفة.." [٢] ، ولقد جاء التدوير عند شاعرنا كما في الجدول الآتي :

م	البحر	عدد الأبيات	عدد النصوص
١	الكامل ومجزوئه	١٦	٦
٢	الخفيف	٩	٥
٣	الرمل ومجزوئه	٧	٣
٤	السريع	٤	٣
٥	المتقارب	٢	١
٦	البسيط	١	١
٧	الطويل	٣	٣
٨	الوافر	٣	٢
المجموع		٤٥ بيتا	٢٤ نصًّا

(١) شعر الرمادي : ١٣٣ .

(٢) الزحاف والعلّة (رؤية في التجديد في الأصوات والإيقاع) ، د. أحمد كشك ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٥ م ، ص ٣٤٨ .

- نلحظ أن الرمادي استخدم التدوير في البحور الشعرية(الكامل ، الخفيف ، الرمل ، السريع، المتقارب، البسيط ، الطويل، الوافر) أي ثمانية بحور شعرية بنسبة ٧٢و٧٢% من البحور المستعملة في شعره .
- تصدّر بحر الكامل القائمة حيث جاءت(٦) ستة نصوص مجموع أبياتها ١٦ ستة عشر بيتًا مدوّرًا ، يليه بحر الخفيف ، ثم بحر الرمل ، ثم بحر السريع ، ثم بحر الطويل .
- جاء التدوير في ٤٥ خمسة وأربعين بيتًا، بنسبة ٧و٦% من عدد الأبيات التي في المجموع الشعري للرمادي .
- جاء التدوير عند الرمادي في (٢٤) أربعةٍ وعشرين نصًّا ، بنسبة ١٤و١٧%.
- إنّ ظاهرة التدوير في شعر الرمادي وغزارتها في الشعر الأندلسي بعامة مرتبطةٌ ارتباطًا واضحًا بالغناء ، وربَّما كانت هذه التفعيلات المشتركة بين مصراعي البيت الشعري تمهيدًا لظهور الموشحات الأندلسية ، فقيام صلةٍ بين الموشحات والتدوير جعلت غزارةً في المادة الشعرية التي اتخذت التدوير إطارا موسيقيا دالا على المعنى ، إذ يُعد الرمادي من مؤسسيها ، ومن الشعراء الذين نالوا حظوةً كبيرةً في نفوس العامة .

وبعد فهذه أبرز التشكيلات الموسيقية التي بنى الرمادي شعره عليها إضافةً إلى جوانب موسيقية أخرى كالتقسيم ، والسجع ، والطباق ، والتصحيف ، وغير ذلك من روافد الموسيقا الداخلية في النص الشعري ، وقد رأت الدراسة الوقوف على الأبرز واللافت من هذه المحسنات .

* *

نتائج البحث :

- نوّع الرمادي في البحور الشعرية المستخدمة ، حيث استعمل أحد عشر بحرا شعريا (الطويل ، الكامل ، الوافر ، السريع ، الخفيف ، الرمل ، البسيط ، المتقارب ، المنسرح ، المديد ، الرجز) ، وقد احتل بحر الطويل المرتبة الأولى ، بنسبة ٤٠,٤٠ % من حيث عدد الأبيات التي بلغت ٢٥٩ بيتا ، في تسعة وخمسين نصا ، بنسبة ٤٢,١٤% ، من مجموع الأبيات التي وصلت إلينا للرمادي في المجموع الشعري ، والتي بلغت ٦٤١ بيتا ، و١٤٠ نصا ، ويليه بحر الكامل بنسبة ١٩,٣٤ % .
- كان استخدام الرمادي للبحور الشعرية موفقًا حيث امتازت قصائده التي تتطلب السرعة أن جاءت على البحور السريعة إيقاعا ، والموضوعات والمعاني التي تتطلب الهدوء والسكون جاءت على بحور هادئة الإيقاع ، كما كان الرمادي موفقا في استخدام الزحافات والعلل مما يؤكد براعته الشعرية .
- كانت المقطعات الشعرية طاغيةً على القصائد حيث بلغ عدد المقطعات ٣٨ مقطوعةً ، ٧٩ نتفةً ، ٢٣ قصيدةً ، مما يؤكد اهتمام الرمادي بتكثيف المعنى والصورة هذا من جانب ، ووصول شعره مفرقا في المظان ، وأكثره شواهد جانب آخر ومبرر لهذه الكثرة ، وأنّ شعره لم يصل إلينا ، وفي مقدمة شعره المفقود كتاب الطير .
- استخدم الرمادي عشرين صوتًا رويّا في شعره ، يتقدمها اللام بنسبة ٢٦,٥%، في ١٦٧ بيتا ، وأشهر تلك الأصوات المستخدمة (اللام ، الرّاء ، النون) ، وهي من الأصوات الشائعة المستخدمة رويّا ، والملائمة للذوق الشعري .
- نوّع الرمادي في قوافيه ، فقد جاءت مقيدةً ومطلقةً ، كان التقييد في اثني عشر (١٢) نصا ، بنسبة ٨,٥٧% ، وفي هذا دليل على رغبة الرمادي في الانطلاق وتفضيله على التقييد الذي عانى منه في السجن ، أما بقية نصوصه

١٢٨ نصا ، فجاءت مطلقةً متنوعة الإطلاق ، مثريًا بذلك النغم والموسيقا ، ودليلا على معجم لغوي جم ، وتمكّن من مفردات اللغة ، وكل ذلك جاء متلائما مع تجربته الشعرية ، كما نلحظ توفيقا في اختيار القوافي الجميلة في شعره من حيث الحروف والحركات ، مما يتناسب مع ذوق المجتمع الأندلسي وأحاسيسه، كما خلت من عيوب القافية ، وفي هذا دليل على قدرته الشعرية، وتنقيحه لشعره وإعادة النظر فيه مرةً بعد مرة ، ولعلّ سجنه سبب في ذلك.

- اتضح عن طريق البحث أن الرمادي كان ميّالا إلى التنويع في البنية الإيقاعية لشعره ، حيث أكثر من التكرار ، والجناس ، والتصريع ، والتدوير ، ورد العجز على الصدر، وغير ذلك من مكملات التشكيل الموسيقي التي كان دورها واضحا في التنويع الموسيقي .
- نوّع الرمادي في موسيقا النص الداخلية ، فتواشجت المحسنات البديعية وأظهرت إيقاعا داخليا في النص الشعري ، وإثراءً موسيقيا ، والذي تضافر مع الإيقاع الخارجي راسما إيقاعا مميزا .
- كرر الرمادي صوت الحرف ، والكلمة ، والتركيب ، تنويعًا للموسيقا وإثراءً لها .
- أولع الرمادي بالتجمعات الصوتية ، فأكثر من الأصوات المجهورة ؛ ليُسمع من حوله ما يريد داخل السجن وخارجه .
- أبدع الرمادي في المراوحة بين المحسنات اللفظية في النص والحشد الهائل للموسيقا وذلك عن طريق بناء النص الشعري وتطعيمه بأكثر من محسِّن بديعي في آن واحد ، مما جعل النص يبدو وكأنه قطعةٌ موسيقية .

المصادر والمراجع :

- البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة السندباد نموذجًا: د. هدى اصحناوي، مجلة جامعة دمشق، مج١٧، ع١ ، ٢٠٠١م ،ص ٥٣.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، لابن أبي الإصبع المصري ، تحقيق / د. حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي ، ألقاهرة ، ١٣٨٣.
- خصائص الأسلوب في الشّوقيات " محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م .
- ديوان أبي تمام يشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق / محمد عبده عزام ، دار المعارف، مصر ، ط٥، د. ت .
- الزحاف والعلّة (رؤية في التجديد في الأصوات والإيقاع) ، د. أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٥ م
- الشعر والنغم، رجاء عيد ، دار الثقافة، القاهرة ،١٩٧٥م.
- الشعراء و إنشاء الشعر ، على الجندي ، دار المعارف ، مصر ، ط٢، ١٩٦٧م.
- القافية تاج الإيقاع الشعري: د. أحمد كشك ، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ١٤٠٥هـ، د.ط .
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ، منشورات دار الآداب، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٢م.
- معجم المصطلحات العروضية والقوافي " ، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م .
- موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون ، د. عبد العزيز نبوي دار اقرأ ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٤م .

- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : د. عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ط١ ، ١٩٨٠ م.
- الإحاطة لابن الخطيب، تحقيق/ محمد عبد الله عنان ، مكتبة الخانجي،١٩٧٣،
- الأسس الجمالية في النقد : عز الدين إسماعيل، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦م.
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام حمدان ، دار القلم ، حلب ، ط١، ١٩٩٧م .
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية :د. مجيد عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٤هـ .
- الأصوات اللغوية " : د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩م.
- أوزان الألحان بلغة العروض، د. أحمد رجائي، دار الفكر، دمشق ، ط١، ١٩٩٩م.
- الإيضاح في علوم البلاغة : للإمام الخطيب القزويني ، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور / محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني ، ط٥ ، ١٩٨٠م .
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف، ط٢، ١٩٧٤م.
- الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن آلوجي ، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق ، ط١، ١٩٨٩م.
- الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي: د. مصلح النجار، وأفنان النجار، مجلة جامعة دمشق، مج٢٣، ع١ ، ٢٠٠٧م .

- البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السيّاب قصيدة مدينة السندباد نموذجًا، د. هدى صحناوي ، مجلة جامعة دمشق، مج ١٧ ، ع١، ٢٠٠١م .
- البيان والتبين : للجاحظ ، أبي عثمان عمرو بن بحر ، تحقيق وشرح / عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط٣ ، ١٩٦٨م.
- تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: د. إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت ،١٩٨٥م.
- تاريخ الفكر الأندلسي أنخل جونثالث بالنثيا، تعريب د. حسين مؤنس ، القاهرة ،١٩٥٥م .
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي: د. رجاء عيد ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١٩٨٧.
- جامع الدروس العروضية ، د. الدوكالي محمد نصر، جامعة الخامس ،ط١، ١٩٩٧م .
- جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، للحميدي (٤٨٨)هـ تحقيق /د. روحية السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ط١، ١٩٩٧م .
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠م.
- حركة التجديد في موسيقى الشعر الحديث ، سي موريه، ترجمة ، سعد مصلوح ، عالم الكتاب ، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م .
- الحلة السيراء لابن الأبار ، تحقيق د. حسين مؤنس، القاهرة ١٩٦٣م،
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر : أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي ، تحقيق / جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق، ١٩٧٩م.
- خصائص الأسلوب في الشّوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية ،١٩٨١م .

- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ابن بسَّام الشنتريني، ت / إحسان عباس الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس ، ب. ت
- سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى : نازك الملائكة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٣ .
- شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط٢، ١٩٧٥م.
- شعر الرمادي يوسف بن هارون شاعر الأندلس في القرن الرابع الهجري، جمعة وقدّم له / ماهر زهير جرار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٤٠٠هـ .
- شعرية الوزن الاختيار المشروط، د. عبد الكريم جعفر، مجلة آفاق عربية ، ع١١-١٢/ السنة ٢١/ تشرين الثاني ١٩٩٦م.
- الصورة الفنية عند أبي تمام : عبد القادر ربّاعي.
- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: د. محمد فتوح أحمد، مجلة البيان ، الكويت، عدد ٢٨٨ ، ١٩٩٠م .
- العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣م ، د. ط .
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.
-العمدة في محاسن الشعر وآدابه : ابن رشيق القيرواني، تحقيق د. محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت ، لبنان ، ط١، ١٤٠٨هـ .
- عيار الشعر: لابن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق /د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت.

- فصول في الشعر ونقده: د. شوقي ضيف ، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٧م .
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥ ، ١٩٩٧ م .
- فن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر ، القاهرة ،ط١٠، د.ت.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤م .
- في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية تطبيقية : محمد مفتاح ، دار الثقافة ، المغرب، ط١، ١٤٠٣هـ .
- في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، سنة ١٩٩٣م.
- قانون البلاغة في نقد النثر والشعر ، أبو طاهر محمد البغدادي، تحقيق د. محسن غياض عجيل ، مؤسسة الرسالة ،ط٢، بيروت ، ١٩٨٩م .
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات: أ . د . محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠١م.
- الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق / الحساني حسن عبد الله ، الخانجي، القاهرة ،ط٣، ١٩٩٤م .
- كتاب الصلة لابن بشكوال (٥٧٨) هـ ، عني بنشره/ السيد عزت الحسيني، مكتبة الخانجي ط٢ ، ١٩٩٤م.
- كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق . د/ مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق،١٩٨١م.

- كنز الكتاب ومنتخب الآداب، لأبي إسحاق إبراهيم البونسي (ت٦٥١هـ) تحقيق / حياة قارة، مطبوعات المجمع الثقافي أبو ظبي، ٢٠٠٤م.
- لامية المتنبي مالنا جويا رسول (قراءة إيقاعية) د. بشري البستاني ، مجلة آداب الرافدين ، كلية الرافدين، جامعة الموصل ، ع٣١، ١٩٩٨م .
- لسان العرب: لابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين ، دار المعارف، القاهرة .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، لضياء الدين بن الأثير ، قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه الدكتور / أحمد الحوفي ، والدكتور بدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي بالرياض ، ط٢،د.ت .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد الله الطيب، دار الفكر،ط٢، بيروت .
- المستوى اللغوي للفصحى واللهجات للنثر والشعر: د. محمد عيد، دار الثقافة العربية للطباعة، عالم الكتب ، ١٩٨١م .
- المعجب في تلخيص أخبار المغرب، العبد الواحد المراكشي، تحقيق / سعيد العريان ، طبع الجمهورية العربية المتحدة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي . د. ت .
- معجم الأدباء، ياقوت الحموي ،د. أحمد زيد الرفاعي. القاهرة،١٩٣٨م،
- المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين ، بيروت، ط١ ، ١٩٧٩م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبه ، كامل المهندس، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٤م.
- مفهوم الشعر : جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢م .

-المقتبس لأبي حيان القرطبي، تحقيق د/ عبد الرحمن الحجي، دار الثقافة ، ١٩٨٣م، ص ، ٥٦ ، ٧٤ ، ٧٥ .
- موسيقا الشعر النظرية وآفاق التطبيق، د. محمود علي عبد المعطي، الانتشار العربي، بيروت ، لبنان ، ط١، ٢٠١٣ م .
- موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مطبعة مكتبة الأنجلو المصرية ،٢٠١٠م.
- نظرية الأدب: أوستن دارين ، رينيه ويليك ، ترجمة / محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ،ط٣، ١٩٧٢م ، مطبعة خالد الطرابيشي.
- نفخ الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأحمد بن محمد المقّري التلمساني، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨م.
- النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣م .
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق/ كمال مصطفي، القاهرة، مكتبة الخانجي ١٩٤٨م .
- الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق / عمر يحيى، د. فخر الدين قباوة .
- الوافي في العروض والقوافي: سعيد بن مسعدة الأخفش (ت٢١٥هـ)، تحقيق /د. عزة حسن ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٧٠م .
- وفيات الأعيان لابن خلكان ، تحقيق د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت، د. ت .
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، للثعالبي، تحقيق / محمد محي الدين عبد الحميد، طبعة السعادة، ط٢، ١٩٥٦م ٠٠

* * *