دور الوزن والقافية في تحقيق الائتلاف الإيقاعي في شعر مسلم بن الوليد

فاطمة محمود السَّيد محمد زوال

المدرس المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب – جامعة حلوان

الائتلاف الإيقاعي في شعر مسلم بن الوليد

مقدمة:

إنَّ إبداع القصيدة يعتمد بدرجة كبيرة على تحقيق الائتلاف الإيقاعي, فإذا انتظمت المنظومة المتوالية في مسيرة متناسقة متناغمة منسابة بسلاسة تتضافر الوحدات الأدائية المُنتِجة للجملة الشعرية تحقق الانسجام الموسيقي بين الكلمات, ويعتمد هذا الانسجام على سلسلة من الإمكانات التي تُستخدم إلى حد ما في ائتلاف الإيقاع, ومن ثمَّ يكون الحد في بيان الائتلاف الإيقاعي وفقا لمعيارية العروض العربي المانح للكلام هويته الشعرية هو ائتلاف الوزن وائتلاف القافية.

فائتلاف الوزن والقافية هما الوسيلة الأساسية من وسائل الربط الصوتي[1]؛ هذا لأنَّ الصوت هو البنية الأساسية لكل المكونات الإيقاعية, التي يظهر من خلالها ائتلاف الإيقاع.

أولا: الائتلاف الوزني:

يُقصَد بالائتلاف الوزني كيفية تآلف التفعيلات داخل الشكل العمودي, وهذا يرجع إلى الطبيعة المنظمة للشعر العمودي, الذي يرد به التفعيلات بصورة منظمة تُحدد طول وعدد الكلمات وتوافق الروي, فالوزن هو الصورة المحددة لعدد التفعيلات المنتظمة ونوعها داخل النص الشعري, فهو المحدد لِكَم التَّفاعيل الواردة داخل البحر الشعري ومعدل ورودها ومداها الزمني, والبحور الشعرية التي وردت في ديوان مسلم حسب الترتيب التنازلي هي: الطويل (٢٥ مرة) بجميع صوره (أول وثاني وثالث الطويل) بنسبة (٣٣.٣٪), والبسيط (٢٠ مرة)

(١) راجع د. عزة محمد شبل, علم لغة النص النظرية والتطبيق, مكتبة الآداب, ط٢, ٢٠٠٩م, صـ ١٣٨

بصورتين هما (أوَّل وثاني البسيط) بنسبة (٢٦.٦٪), والكامل (١٢ مرة) بصور (أول وثاني وثالث الكامل) بنسبة (١٦٪), والوافر (٤ مرات) بصورة واحدة هي (أوَّل الوافر) بنسبة (٥.٣٪), والمنسرح (٤ مرات) بنسبة (٥.٣٪), والسريع (٣ مرات) بثلاث صور هُم (ثاني وثالث ورابع) بنسبة (٤٪), والرجز (مرتان) بصورة واحدة هي (مجزوء الرجز) بنسبة (٢.٦٪), والمتقارب (مرتان في مقطوعة وقصيدة) بصورة واحدة هي (أوَّل المتقارب) بنسبة (٢.٦٪), والخفيف (مرة واحدة في قصيدة ومرة في مقطوعة) بصورة (أول الخفيف) بنسبة (٢.٦٪), والرَّمل (مرة واحدة في مقطوعة) بصورة (أوَّل الرمل) بنسبة (١.٣٪).

ولكي نُحدِّد مدى الائتلاف الوزني وتوافقه, لا بُدَّ من تحديد المكوِّنات التي تُشكِّل الإيقاع, من خلال النموذج الآتي:

نموذج تحليلي: صاغ مسلم من الكامل (١٢ قصيدة ومقطعة) من صور الأول والثاني والثالث, وفي هذا النموذج كانت القصيدة من ثاني الكامل, وهو معروف بنهاية التفعيلة (متفاعل)؛ إذ يقول:[٢]

١- دارُ الغَـوَانِـي بُـدِّلَـتْ آيَـاتُـهَـا ... حُورَ المَـهَا وَشَوَادِنَ الغِـزلانِ[٣]
٢- لَعِبَتْ بِـهَا حَـقُـبٌ مَـحَتْ آيَاتِهَا ... رِيحَـانِ رائِـحَـتَـانِ بَاكِـرَتَـانِ
٣- أَيَـزِيـدُ كَمْ لَكَ من يدٍ وصَنِيعَةٍ ... عَـمَّـتْ فَـقَـامَ بِشُكْرِهَـا الثَّقَـلانِ
٤- لَـوْلا بـرازُكَ للـوليدِ وَخَـيْلِـهِ ... عَمَـرَ الـبِلادِ خَـلِيفَتانِ اثْـنَـانِ
٥- جُمِعَـتْ لِقَلْـبِكَ نَجْدَةٌ وَسَمَاحَةٌ ... ضَعُـفَـتْ بِجَسْمِـلِهما قوي الأبْدَانِ
٦- وإذَا المُلُـوكُ رَأَوْكَ يَوْمًـا بَارِزًا ... جَـعَـلُـوا الـبَـنُـودَ مَوَاقِعَ الأَذْقَانِ
٧- ذَهَبَتْ يَمِينُكَ بالسَّمَاحِ فَمَا لَهَا ... إلا لِـسَانُـكَ أَوْ ضَـمِـيـرُكَ ثَـانِ
٨- لَـوْلا سيوفُ اللهِ مِنْ شَيْبَانِ قَـدْ ... قُلْتَ سُيُـوفُ خَـلِيفَةِ الرَّحـمـن

من خلال هذا النموذج يتم تحليل المكونات الإيقاعية على النحو الآتي:

١- الصوت:

يُعدُّ الصوت ظاهرة طبيعية بشرية, ومن ثَمَّ فهو المصدر الأساسي المُشكِّل للكلمات التي تدخل للمنظومة الإيقاعية النَّصِّية, فالقارئ لا يستطيع إدراك صورة المقاطع[٤] أو التفاعيل إلا من خلال الصوت الذي يدخله الحركات والسكنات فيُحسب به المدى الزمني لكل صوت يُنطق وسرعته, بالإضافة إلى ذلك يمكن تحديد التآلف النغمي لهذه الأصوات.

---

(٢) ديوانه, المكتبة العلاميّة, مصر, (د.ت), صـ٧١, والطبيخي الأندلسي: شرح ديوان صريع الغواني, تحقيق د. سامي الدهان, دار المعارف, الطبعة الثالثة, ١٩٨٥م, صـ ٢٦٨

(٣) الشوادن: مفردها (شادن), وهو ولد الظبية. [انظر ابن منظور: لسان العرب, دار صادر, بيروت, (د.ت), مادة (ش د ن)].

(٤) المقطع ما يمكن نطقه في أقل وأصغر حيز صوتي, [انظر د. حسني عبد الجليل: علم العروض دراسة لأوزان الشعر وتحليل واستدراك, مؤسسة المختار للنشر والتوزيع, الطبعة الأولى, ٢٠٠٣م, صـ١٣].

وفي هذه القصيدة, تحاول الباحثة إحصاء الأصوات عن طريق قياس "ترددات الصوامت"[٥], وتحديد الكثافة الصوتية, "وهي تساوي مجموع تكرار الصامت مقسومًا على المجموع الكلي للصوامت"[٦]؛ لبيان معدل تكرار الصوت بالنسبة للقصيدة, ثمَّ قياس المدى الزمني لها, وكيفية تشكيلها في المقاطع التي هي نقطة انطلاق التفعيلة.

- **قياس التردد والكثافة, ومتوسط طول** الصوامت حسب الفئة التي تنتمي إليها الصوامت كما هو موضَّحٌ في الجدول الآتي:[٧]

فئة الصامت	الصامت	متوسط طول الفئة الزمني (ملي ثانية)	تردد الصوت	كثافته التكرارية
أنفيات	م	٩٦.٧	٢١	٠.٠٧٩٨٤٧٩٠٨٧٤٥٢٤٧١
	ن	٩٦.٧	٢٩	٠.١١٠٢٦٦١٥٩٦٩٥٨١٧٥
الوقفيات المجهورة	ق[٨]	٨٦.٧	٧	٠.٠٢٦٦١٥٩٦٩٥٨١٧٤٩
	ب	٨٦.٧	١٣	٠.٠٤٩٤٢٩٦٥٧٧٩٤٦٧٦٨
	ج[٩]	٨٦.٧	٣	٠.٠١١٤٠٦٨٤٤١٠٦٤٦٣٩
	د[10]	٨٦.٧	١١	٠.٠٤١٨٢٥٠٩٥٠٥٧٠٣٤٢
الوقفيات المهموسة الانفجارية	ك	٩٠.٦	١١	٠.٠٤١٨٢٥٠٩٥٠٥٧٠٣٤٢
	ت	٩٠.٦	١٩	٠.٠٧٢٢٤٣٣٤٦٠٠٧٦٠٤٦
	أ	٩٠.٦	١٠	٠.٠٣٨٠٢٢٨١٣٦٨٨٢١٢٩

(٥) محمد أبو الوفا: القافية وآلية إنتاج المعنى دراسة صوتية دلالية في ديوان الأعشى, رسالة دكتوراه, كلية الآداب, جامعة حلوان, ٢٠١٢م, صـ ١١٩

(٦) المرجع السابق, صـ ١٢٦

(٧) انظر محمد أبو الوفا: القافية وآلية إنتاج المعنى دراسة صوتية دلالية صـ ١٣٥, ١٣٦

(٨) القاف قديما كانت تُنطق مثل الجاف الفارسية (گ) أو الجيم لقربها منها؛ لذا وضعتها مع المجهورات, [راجع سيبويه: الكتاب, تحقيق: عبد السلام محمد هارون, دار الجيل- بيروت, الطبعة الأولى, ١٩٩١م ٤/٣٠٥, وانظر د. عبد المنعم الناصر: شرح صوتيات سيبويه دراسة حديثة في النظام الصوتي للعربية من خلال نصوص كتاب سيبويه, دار الكتب العلمية, بيروت, الطبعة الأولي, ٢٠١٢م, صـ ٣٦].

(٩) الجيم صوت مجهور يقارب الاحتكاك في النطق العربي القديم, وانفجاري في اللغة الحديثة (الجيم القاهرية), [راجع د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية, مطبعة نهضة مصر, (د.ت), صـ ٢٥].

(١٠) لم يرد صوت الطاء في هذه القصيدة وهو مفخم الدال, يقول سيبويه: "لولا الإطباق لكانت الطاء دالا والصاد سينا, والظاء ذالا, ولخرجت الضاد من الكلام" [الكتاب, ٤/٢٤٦].

المكرر	ر	٤٨.٣	١٤	٠.٠٥٣٢٣١٩٣٩١٦٣٤٩٨١
الاحتكاكيات	هـ	١٤٦.٧	٨	٠.٠٣٠٤١٨٢٥٠٩٥٠٥٧٠٣
	ع	١٤٦.٧	٨	٠.٠٣٠٤١٨٢٥٠٩٥٠٥٧٠٣
	ح	١٤٦.٧	١٠	٠.٠٣٨٠٢٢٨١٣٦٨٨٢١٢٩
	غ	١٤٦.٧	٢	٠.٠٠٧٦٠٤٥٦٢٧٣٧٦٤٢٦
	خ	١٤٦.٧	٣	٠.٠١١٤٠٦٨٤٤١٠٦٤٦٣٩
	ض[١١]	١٤٦.٧	٢	٠.٠٠٧٦٠٤٥٦٢٧٣٧٦٤٢٦
	ش	١٤٦.٧	٣	٠.٠١١٤٠٦٨٤٤١٠٦٤٦٣٩
	ص	١٤٦.٧	١	٠.٠٠٣٨٠٢٢٨١٣٦٨٨٢١٣
	س	١٤٦.٧	٦	٠.٠٢٢٨١٣٦٨٨٢١٢٩٢٧٨
	ز	١٤٦.٧	٤	٠.٠١٥٢٠٩١٢٥٤٧٥٢٨٥٢
	ذ	١٤٦.٧	٣	٠.٠١١٤٠٦٨٤٤١٠٦٤٦٣٩
	ث	١٤٦.٧	٤	٠.٠١٥٢٠٩١٢٥٤٧٥٢٨٥٢
	ف	١٤٦.٧	٨	٠.٠٣٠٤١٨٢٥٠٩٥٠٥٧٠٣
الجهوريات	و	١١٨.٣	١٥	٠.٠٥٧٠٣٤٢٢٠٥٣٢٣١٩٤
(الصامتة واللين)	ي	١١٨.٣	١١	٠.٠٤١٨٢٥٠٩٥٠٥٧٠٣٤٢
الجانبيات	ل	١٠٠.٨	٣٧	٠.١٤٠٦٨٤٤١٠٦٤٦٣٨٧٨
المجموع			٢٦٣	١

من الجدول السابق نُلاحظ أنَّ النون وهو صوت القافية كان تردده (٢٨) مرة، ولم يسبقه في معدل التردد إلا صوت اللام الذي كان معدله (٣٧)، وهو المعدل الطبيعي له.

وبما أنَّ البحث في القافية يستحضر "صوامتها هي نفسها أو نظائرها"[١٢]، نجد أنَّ صوت (النون) يستحضر شبيهه الأنفي (الميم)، فيصبح معدل ورودهما معًا (٥٠) مرة، وهذا يعدُّ أعلى معدل ورود بنسبة (١٥.٦٪)؛ أي الربع تقريبا، وهي نسبة عالية بالنسبة لورود أيِّ معدلٍ آخر من معدلات أصوات القصيدة؛ مما يعطي لصوت القافية السيطرة على القصيدة.

- معدل الورود الطبيعي للصوامت:

---

(١١) إنَّ الضاد قديمًا كانت احتكاكية تُشبه الظاء في النطق، أمَّا الآن فهي انفجارية، فكانت قديما لا "تخرج إلا من الشدق الأيمن، إلا أن يكون المتكلم أعسر يسرا، مثل عمر بن الخطاب رحمه الله، فإنه يُخرج الضاد من أيِّ شدقيه شاء"، [الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م، ٦٢/١].

(١٢) د. محمد أبو الوفا: القافية وآلية إنتاج المعنى دراسة صوتية دلالية في ديوان الأعشى، صـ ٣١٥

اعتمادًا على الإحصاء السابق للنص يتبين ورود بعض الأصوات بكثرة, وأخرى متوسطة الشيوع, وأخرى قليلة أو نادرة, ففي القصيدة السابقة نجد الأصوات الواردة بكثرة هي: اللام وتعدُّ أكثر الأصوات تكرارا, فقد تكررت (٣٧) مرة في بداية الكلام ووسطه وآخره, يليه النون فقد تكرر (٢٩) مرة في بداية الكلام ووسطه وآخره, ثمَّ نظريها الميم وكان معدلها (٢١) مرة خاصة في بداية الكلام ووسطه, ثمَّ التاء (١٩) مرة خاصة في آخر الكلام, ونادرا في وسطه, ثمَّ الواو (١٥) مرة وكانت في وسط الكلام, ونادرا ما تأتي في آخره, والراء (١٤) مرة في أول الكلام ووسطه وآخره, ثمَّ الباء (١٣) مرة في أول الكلام ووسطه, والياء (١١) مرة في أول الكلام ووسطه, والهمزة (١٠ مرات) في أول الكلام, ونادرا ما تأتي في وسطه, أمَّا الأصوات المتوسطة الورود فكانت الحاء (١٠) مرات في أول الكلام ووسطه وآخره, والعين والهاء والفاء (٨) مرات, العين في أول الكلام ووسطه وآخره, والهاء في وسط الكلام وآخره, والفاء في أوله ووسطه وآخره, ثمَّ القاف (٧) مرات وكانت في أول الكلام وقليلا في وسطه, أمَّا عن الأصوات القليلة الشيوع فكانت (الثاء) وكان معدل ورودها (٤) مرات في أول الكلام, والزاي (٤) مرات في وسط الكلام وآخره, والذَّال (٣) مرات في أول الكلام ووسطه, والشين والخاء (٣) في أول الكلام, والجيم (٣) مرات في أوله ونادرا وسطه, ثمَّ الضاد والغين مرتان في أول الكلام, والصاد مرة واحدة في أول الكلام.

- الصوت في المنظومة النصية:

يُلاحظ من النموذج السابق دقة التنظيم الإيقاعي في هذه القصيدة؛ إذ تبيَّن للباحثة أنَّ نسبة الأصوات في كل بيت جاءت بمعدل ثابت, وهو (واحد وأربعون صوتا) في كلِّ بيت, ليس هذا فقط, بل جاءت موزعة بالتساوي بين الشطرين في جميع الأبيات, فالأول يحوي ٢١ صوتا, والثاني يحوي ٢٠ صوتا؛ أي أنَّه يقل عن الشطر الأول بمقطع؛ مما يُعطي للقصيدة درجة من العدول الصوتي, وذلك ما جعل البحر ينتقل من أوَّل الكامل إلى ثاني الكامل.

علما بأنَّ النظر في هذه الأصوات مبني على الكتابة العروضية لا الكتابة الشكلية؛ مما يجعل الهاء المكسورة في نهاية الشطر الأول من البيت الرابع موصولة بالياء المُشبَعة, وبذلك يُصبح عدد أصوات القصيدة ٣٢٠ صوتا, موزعًا بالتساوي على ثمانية أبيات؛ ومن ثَمَّ كان التوافق والانسجام داخل هذه القصيدة من أهم عوامل تنظيم وائتلاف أصوات النص.

٢- المقاطع والتفعيلات:

تتشكل المقاطع المتباينة في الطول والقصر من الصوامت والصوائت[١٣]، ويُعدُّ الممقطع الصوتي أصغر وحدة صوتية تسهم في تشكيل الإيقاع[١٤]؛ لتتمكن من تكوين التفعيلات التي توصلنا إلى منظومة تفعيلية متباينة السرعة.

وتتميز التفعيلات العربية بالنهايات المعتمدة على المد أو الشبيه بالمد (لن عمر)، وهذه القصيدة تتكون من ثمانية أبيات، من ثاني الكامل أي (٤٨) تفعيلة، ثلاث منهم فقط لم تنتهِ بأيٍّ من أصوات المد أو شبيهه، أمَّا باقي الأصوات فتنتهي بالمد أو شبيهه، وهي أصوات "يجمعها كلمة (لن عمر) فهي أصوات متوسطة بين الشدة والرخاوة"[١٥]؛ أي قريبة من الياء والواو، بمعدل يصل إلى (٧٥.٩٣٪)؛ مما يزيد من الزمن النسبي للنهايات التفعيلية، هذا بالإضافة إلى أنَّ التفعيلات التي لم تنتهِ بمدٍّ لم تخلُ في تكوينها من المد أو شبيهه على النحو الآتي (ني بدِلت مثْفاعلن - حتْتى محت مثْفاعلن- مبشكْر هسْ مُتَفَاعِلن).

وإذا نظرنا إلى مثالٍ آخر وهو القصيدة رقم (٥٠) من الديوان، وهي في مدح يزيد بن مزيد الشيباني، نجد أنَّ النهايات التفعيلية لأصوات الزلاقة والمد وصلت إلى (٦.٨٥٪)، وهذا يحقق فرضية أنَّ النهايات التفعيلية تأتي أغلبها بأحرف المد أو شبيهها.

إنَّ الوقوفَ بتلك النهايات التفعيلية ليُعطي لكلِّ تفعيلة قدرَها من النطق الكافي، وهذا بالطبع يجعل لها ميزة قوية في السمع، وكون النهايات التفعيلية غالبا ما تأتي على هذه الأصوات فإنَّ هذا يُبرز مناسبة كل تفعيلة لأختها وجمعها تحت نطاق واحد وهو توافق النهايات التفعيلية، وقد تحدَّث عبد القاهر عن هذه الفرضية وجعلها من العبارات المُستحسنة التي تكون "مستعذبة جزلة ذات طلاوة"[١٦] حتى يتمكن الشاعر من ائتلاف كلامه، وهذا لا يتحقق إلا باستخدام حروف صقيلة وتشاكل يقع في التأليف.[١٧]

---

(١٣) المقاطع في اللغة العربية هي: المقطع القصير (ص ح) أي صامت وحركة، يليه في الطول والسرعة المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) المتكون من صامت وحركة وينتهي بصامت، ثمَّ المقطع المتوسط المفتوح (ص ح م) المتكون من صامت وحركة ومد، ثمَّ المقطع الطويل المغلق بصامتين (ص ح ص ص)، وأخيرا المقطع الطويل المتكون من صامت وحركة ومد والمنتهي بصامت (ص ح م ص)، [راجع د. أحمد كشك: من وظائف الصوت اللغوي، دار غريب للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، صـ ٢٤، ٢٥].

(١٤) راجع د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، ١٩٩٣م، صـ ٣٤

(١٥) الجزري: النشر في القراءات العشر، تحقيق: جمال الدين محمد شرف، دار الصحابة للتراث، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، صـ ١٦٥

(١٦) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م، صـ ٢٢٥

(١٧) المرجع السابق، صـ ٢٢٥، بتصرف.

ـ قانون السُّرعة للمقاطع:

في الفقرة السابقة تباينت الفروق بين المقاطع العربية, ومن ثَمَّ يتضح أن المقطع العربي يعتمد في المقام الأول على فكرة الكمِّ, فمن خلال كم المقاطع يتم تحديد سرعة الكلام عامة, والشعر خاصة, فيكون قانون السرعة المُحدد للمقاطع هو:

"عدد المسافات × ١٠٠ ÷ زمن مقاطعه"[١٨]

وطبقًا لهذا القانون تكون سرعة المقاطع كما يلي:[١٩]

المقطع	مسافته	زمنه	سرعته
ص ح	١	٤	٢٥
ص ح ص	٢	٦	٣٣.٣
ص ح م	١	٧	١٤.٢٨
ص ح م ص	٢	٩	٢٢.٢٢
ص ح ص ص	٣	٨	٣٧.٥

وبعد تحديد سرعة المقاطع, نجد أنَّ كلما زاد اتساع المسافة زادت سرعة الصوت, فأصبح من السهل تحديد سرعة التفعيلات[٢٠], وفي الجدول الآتي يتم تحديد سرعة النموذج التحليلي المُطَبَّق في الائتلاف الإيقاعي بما يحمله من تغييرات "أباحها النظام العروضي والتي تُعطي مندوحة للشاعر في بناء قصيدته"[٢١], وهو من ثاني الكامل (العروض صحيحة والضرب مقطوع):

التفعيلة	التكوين المقطعي
دارلْ غوا ــ مُتْفاعلن مضمرة	ص ح م[٢٢] - ص ح ص – ص ح - ص ح م

(١٨) د. محمد أبو الوفا: القافية وآلية إنتاج المعنى دراسة صوتية دلالية في ديوان الأعشى, صـ ١٣٩

(١٩) انظر المرجع السابق صـ ١٣٨, ١٣٩

(٢٠) انظر تفصيل ذلك في محمد أبو الوفا: القافية وآلية إنتاج المعنى دراسة صوتية دلالية, صـ١٤٠-١٥٩

(٢١) البكرجي: شرح شفاء العلل في نظم الزحافات والعلل, تحقيق: د. أحمد عفيفي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ٢٠٠٥م, مقدمة المُحقق, صـ٢٣

(٢٢) ترى الباحثة استبدال المقطع المفتوح (ص ح ح) بـ (ص ح م), فالصامت إذا وُقِف عنده رمزه (ص), وهذا لا يُعدُّ مقطعا, أمَّا إذا حُرِك أصبح مقطعًا قصيرًا (ص ح), وهذا لا خلاف عليه, فالمدة الزمنية رمزها قريب في هذه المقاطع, وكذلك الحال في المقطع المتوسط المغلق, أمَّا المقطع المتوسط المفتوح فرمزه (ص ح ح), أي صامت يتبعه حركتان ف (ح ح= المد), وهذا لا يحدد المدة الزمنية الفعلية للمد؛ لأنها مشبعة ومفتوحة النطق, وبالتالي لا تساوي حركتين فقط, كقراءة (آمين) فيها "لغتان: القصر, وهو الأصل, والمد""الذي هو ضعف أو أضعاف للحركة المجانسة له"؛ ومن ثم يستطيل النفس عنده؛ لذا أرى أن يصبح رمز المقطع المتوسط المفتوح (ص ح م), [العكبري أبو البقاء عبد الله بن الحُسين (ت ٦١٦هـ): التبيان في إعراب القرآن تحقيق: علي محمد البجاوي, دار الجيل-

نِي بِدْلِت ــ مُتْفاعلن مضمرة	ص ح م ــ ص ح ص - ص ح - ص ح ص
أا ياتها ــ مُتْفاعلن مضمرة	ص ح م - ص ح م - ص ح - ص ح م
حورلْ مها - مُتْفاعلن مضمرة	ص ح م - ص ح ص - ص ح - ص ح م
وشوادنل ــ مُتَفاعلن سليمة	ص ح ــ ص ح ــ ص ح م - ص ح - ص ح ص
غزْلا ني ــ مُتْفاعل مقطوع ــ مضمر	ص ح ص - ص ح م - ص ح م
لعبت بها ــ مُتَفاعلن سليمة	ص ح ــ ص ح ــ ص ح ص ــ ص ح ــ ص ح م
حتّى محت ــ مُتْفاعلن ــ مضمرة	ص ح ص - ص ح م - ص ح ــ ص ح ص
أاياتها ــ مُتْفاعلن مضمرة	ص ح م - ص ح م - ص ح - ص ح م
ريْحانرا ــ مُتْفاعلن مضمرة	ص ح ص - ص ح م - ص ح - ص ح م
نحتانبا ــ مُتَفاعلن سليمة	ص ح ــ ص ح - ص ح م ــ ص ح ــ ص ح م
كرتاني ــ مُتَفاعل مقطوع	ص ح ــ ص ح - ص ح م - ص ح م
أيَزيدكم ــ مُتَفاعلن سليمة	ص ح ــ ص ح ــ ص ح م - ص ح - ص ح ص
لك من يدن ــ مُتْفاعلن ــ سليمة	ص ح - ص ح - ص ح ص - ص ح - ص ح ص
وصنيعتن ــ مُتَفاعلن صحيحة	ص ح ــ ص ح ــ ص ح م - ص ح - ص ح ص
عمْمت فقا ــ مُتْفاعلن مضمرة	ص ح ص - ص ح ص - ص ح - ص ح م
مَبِشكْرهث ــ مُتَفاعلن سليمة	ص ح - ص ح - ص ح ص - ص ح - ص ح ص
ثقلاني ــ مُتَفاعل مقطوع	ص ح ــ ص ح - ص ح م - ص ح م
لولا برا ــ مُتْفاعلن مضمرة	ص ح ص ــ ص ح م-ص ح - ص ح م
زكللولي - مُتْفاعلن سليمة	ص ح ــ ص ح ــ ص ح ص ــ ص ح ــ ص ح م
دوخيلهي ــ مُتَفاعلن صحيحة	ص ح ــ ص ح ــ ص ح ص ــ ص ح ــ ص ح م
عَمَرلْبلا ــ مُتَفاعلن سليمة	ص ح ــ ص ح ــ ص ح ص ــ ص ح ــ ص

بيروت، ط٢، ١٩٨٧م ١١/١، ود. فخر الدين قبـــاوة. الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ٢٠٠١م، صـ ٤٤، ٤٥].

	ح م
دخليفتا ـ مُتَفاعِلن سليمة	ص ح – ص ح - ص ح م – ص ح – ص ح م
نثَناني – متْفاعل مقطوع – مضمر	ص ح ص - ص ح م - ص ح م
جَمَعَتْ لقلْ ـ مُتَفاعلن ـ سليمة	ص ح - ص ح - ص ح ص –ص ح - ص ح ص
بكَنجْدتن ـ مُتَفاعلن سليمة	ص ح - ص ح - ص ح ص – ص ح - ص ح ص
وسماحتن ـ مُتَفاعلن صحيحة	ص ح – ص ح – ص ح م - ص ح - ص ح ص
ضَعُفت بحم – متفاعلن – سليمة	ص ح - ص ح - ص ح ص – ص ح - ص ح ص
لهماقولْ ـ مُتَفاعلن سليمة	ص ح – ص ح – ص ح م - ص ح - ص ح ص
أبْداني – متْفاعل مقطوع – مضمر	ص ح ص - ص ح م - ص ح م
وإذْلملو ـ مُتَفاعلن سليمة	ص ح – ص ح – ص ح ص – ص ح – ص ح م
كَرَاوكيوْ ـ مُتَفاعلن سليمة	ص ح – ص ح – ص ح م - ص ح - ص ح ص
متْبارزن ـ متْفاعلن مضمرة	ص ح ص – ص ح م - ص ح – ص ح ص
جعلتْنحو ـ مُتَفاعلن سليمة	ص ح – ص ح – ص ح ص – ص ح – ص ح م
رَمواقعْ ـ مُتَفاعلن سليمة	ص ح – ص ح – ص ح م - ص ح - ص ح ص
أذْقاني – متْفاعل مقطوع مضمر	ص ح ص - ص ح م - ص ح م
ذَهبْثيمي ـ مُتَفاعلن سليمة	ص ح – ص ح – ص ح ص – ص ح – ص ح م
نكَبسْسما ـ مُتَفاعلن سليمة	ص ح – ص ح – ص ح ص – ص ح – ص ح م
حَفَما لها ـ مُتَفاعلن صحيحة	ص ح – ص ح – ص ح م – ص ح – ص ح م
إلْا لسا ـ متْفاعلن مضمرة	ص ح ص - ص ح م - ص ح - ص ح م
نكأوْضمي ـ مُتَفاعلن سليمة	ص ح – ص ح – ص ح ص – ص ح – ص

	ح م
ركثاني – مُتْفاعل مقطوع	ص ح – ص ح - ص ح م - ص ح م
لولا سيو – متْفاعلن مضمرة	ص ح ص - ص ح م - ص ح - ص ح م
فلّلاهمن – متْفاعلن مضمرة	ص ح ص - ص ح م - ص ح – ص ح ص
شيْبانقد – متْفاعلن مضمرة	ص ح ص - ص ح م - ص ح - ص ح ص
فلّلت سيو – متْفاعلن مضمرة	ص ح ص - ص ح ص - ص ح - ص ح م
فخليفتر – مُتْفاعلن سليمة	ص ح – ص ح – ص ح م - ص ح - ص ح ص
رحْماني – متْفاعل مقطوع – مضمر	ص ح ص - ص ح م - ص ح م

من خلال هذا الجدول يتبين أنَّه كلما كثرت الحركات في التفعيلة زادت سرعتها, ومن المُلاحظ أيضًا أنَّ أسرع التفعيلات هي (مُتفاعلن) السليمة التي تكوينها المقطعي (ص ح - ص ح - ص ح ص - ص ح - ص ح ص), يليها متْفاعلن المضمرة, فوجود (ص ح ص) يقلل من سرعة التفعيلة؛ هذا لأنَّ مسافتها ضعف مسافة (ص ح) و(ص ح م) بنسبة ٢ : ١, هذا من ناحية, ومن ناحية ثانية يُبين التحليل المقطعي للتفعيلة الفروق التفعيلية حتى لو كانت تحمل نفس الرتم الإيقاعي.

ومن ناحيةٍ ثالثة حقَّق الشَّاعرُ ائتلافًا صوتيًّا يتناسب مع البناء الإيقاعي في قصيدته, ففي البيت الأول استخدم تفعيلة واحدة سليمة, وفي البيت الثاني استخدم تفعيلتين, وكانتا مقدمة القصيدة, فحقق بذلك رِتْمًا خاصًا يجذب القارئ على الصعيد السَّمعي والذِّهني معًا؛ ولذا وفّق الشاعر في مدح يزيد ساعده على ذلك الائتلاف التفعيلي.

ثانيًا ائتلاف القافية:(٢٣)

من المعروف أنَّ القافية هي النهاية السمعية الإيقاعية للبيت الشعري, وهي تظل عالقة بالأذهان لتكرارها على مدار الأبيات, "فالقافية ركن مهم من أركان الشعر العربي"(٢٤), كما تتميز القصيدة العمودية بالائتلاف القافوي؛ وذلك لوجود

---

(٢٣) القافية في الاصطلاح: "القافية عند الخليل: ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن", [الأخفش: القوافي, تحقيق: عزة حسن, مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم, دمشق, ١٩٧٠م, صـ ٦, وانظر أيضًا: ابن رشيق: العمدة العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد, دار الجيل, بيروت- لبنان, (د. ت), ١٥١/١].

(٢٤) د. حسني عبد الجليل: علم القافية عند القدماء والمحدثين دراسة نظرية تطبيقية, مؤسسة المختار للنشر والتوزيع, الطبعة الأولى, ٢٠٠٥م, صـ ٣

وحدة في القافية المستخدمة, فيتكرر الرَّوي في كل أبيات القصيدة؛ مما يخلق نوعا من التماسك الصوتي يتبعه تماسكا إيقاعيا وأنواعا من العلاقات بين الكلمات المستخدمة.

وللقافية عدة شروط تجعل الشاعر يلتزم فيها نمطا واحدا من نوع القافية المستخدمة, هذه الشروط تجعل القافية منتظمة الأركان لها صوت منظم وصورة منظمة تُزيد من قوتها وتآلفها, وحتى نستطيع تحديد هذه الشروط لا بُدَّ من معرفة أنواع القوافي من حيثُ نوع الأصوات المُستخدمة بها, فالقافية إمَّا أن تكون مردوفة, وإمَّا مؤسسة, وإمَّا مجردة من الردف والتأسيس:(٢٥)

أ- القافية المجردة:

وهي تكون مجردة من لين الردف أو ألف التأسيس, فتكون القافية بصوت واحد صحيح وثابت الحركة, وبفحص الديوان كانت أنواع القوافي المجردة من حيثُ الحركات على النحو الآتي:

- القافية المجردة المتواترة:

وهي القافية التي بين ساكنيها صوت متحرك واحد وهو الروي, يقول مسلم من ثاني السريع:(٢٦)

١ – قل لابن ميٍّ لا تكنْ جَازِعًا لَيْسَ عَلى البِرْذَونِ مِنْ فَوْتِ
٢ - طَأطَأ مِنْ تِيهِـــــكَ فُـــــقْدَانُهُ وَكُنْتَ فيهِ عَالِيَ الصَّـــــــوْتِ
٣ - وَكُنْتَ لا تَنْزِلُ عَنْ ظَـــــهْرِهِ وَلَوْ مِنَ الحُشِّ إلَى البَـــيْـــتِ
٤ – مَا مَاتَ مِنْ حَتْـــــفٍ ولكِنَّـــــهُ مَاتَ مِنَ الشَّوْقِ إلَى المَوْتِ(٢٧)

تعد قافية هذه المقطعة من القوافي المتواترة, وقد وضح لومه وعتابه بصورة الإجمال بعد التفصيل, فكانت الصفات المشتركة بينه وبين البرذون أنه كان عالي الصوت, ولا ينزل عن ظهره رغم ثقله (وهو يقصد ثقل المتاعب) بجانب ثقل الحمل من الفناء إلى البيت, ثم اختتم مقطوعته بنهاية منطقية, فبعد كل هذه المتاعب حتما اشتاق إلى الموت فمات.

ومن الملاحظ في قافية المقطوعة من ٤:٢ أن التواتر زاد من الوقوف على كل كلمة من كلمات القوافي (صوت - بيت - موت), ومن ثَمَّ اتضحت موسيقى البيت بالوقوف على تلك النهايات.

أمَّا من حيثُ سيطرة القافية على معنى البيت فنلاحظ أنَّ صوت الروي (التاء) ونظيره المجهور الانفجاري (الدال), والمجهور الانفجاري المطبق (الطاء)؛ أي

---

(٢٥) الدماميني: العيون الفاخرة على خبايا الرامزة, المكتبة الأزهرية للتراث, ١٩٩٢م, صـ ٩٧, بتصرف

(٢٦) ديوانه, صـ ١٢, وشرح الديوان, صـ ٢٨٢

(٢٧) طأطأ: أخفض رأسه, حتف: موت [انظر ابن منظور: لسان العرب مادة (ط أ ط أ), و (ح ت ف)].

"الأحرف النطعية"[٢٨]، قد بلغ معدلهم (١١.٦٪)، وهذا يعطي للقافية السيطرة على القصيدة.

- القافية المجردة المتداركة:

وهي القافية التي بين ساكنيها صوتان متحركان، ومن هذا قول مسلم من أوّل الكامل:[٢٩]

١- لا تَقْنَعَنَّ وَمَطْلَبٌ لَـــكَ واسِـــعٌ فإذَا تَضَايَقَتْ المَطَالِبُ فاقْنَـــعِ
٢- وإذَا حَرَصْتَ فألقِ سَتْرَ قَنَاعَة مِنْ دُونَ حِرْصِكَ لا تَلَجَّ فَتَطْبَعِ
٣- وَمِنَ المُروءَةِ قَـانِـــعٌ ذو هِمَّـــةٍ يَسْعَى لَهَا فَإذَا نَبَتْ لَمْ يَقْلَـــعِ
٤- مَا كُنْتُ إمَّعَـــةً ولكن هِـــمَّـةٌ تَأبَى الهَوَانَ وَفُسْحَةٌ فِي المَنْجَعِ[٣٠]

جاء صوت الروي في كلمات القوافي بصوت العين وهو صوت حلقي ناصع، ومن ثَمَّ يجذب انتباه القارئ؛ ولأن حركات القافية متداركة أخذت القافية كلمات كاملة (فاقنع - تطبع - يقلع - منجع).

فاختيار الشاعر لصوت العين وتجريد القافية من اللين أو المد خلق من هذه الكلمات تميُّزًا إيقاعيًا مختلفا عن باقي كلمات القصيدة، أعانه كثرة الحركات في تفعيلة (مُتَفَاعِلن) التي تكررت ست عشرة مرة، وتكرار (العين) مع نظيره في المخرج من وسط الحلق (الحاء)[٣١] قد أعطى للمعنى إضافة بإضافة صوت الحاء المجهور الاحتكاكي، فكان معدل ورودهما (٧.٩٪).

- القافية المجردة المتراكبة:

ويكون بين ساكنيها ثلاثة أصوات متحركة، ومنها قول مسلم من أول البسيط:[٣٢]

١ ــ عَاوِدْ عَزَاءَكَ لا يُعْنَف بِكَ الذِّكرُ مَـــــاذَا الَّـــذي بَعْدَ شَيْبِ الرَّأسِ تَنْتَظِرُ
٢ - هَذَا الشَّـــــبَابُ لَـــــهُ شِـــــرَّة أنـــفُ دونَ الثَّلاثِينَ مَجْـــلُوبٌ بـــــه الشَّرَرُ[٣٣]

وهكذا على نفس النمط إلى أن وصل إلى نهاية الأبيات:

١٥ - مَا إنْ رَمَى بالمُنَى فِي مُلْكِهِ طَمَعٌ وَلا تخطّاهُ التَـــأيِـــيـــــدُ والظَفَرُ

من المُلاحَظ في القافية المتداركة أنَّها تأخذ كلمة كاملة أو كلمة وجزء من كلمة، وهذا لكثرة الحركات بين الساكنين، وقد استخدم الشاعر في هذه القصيدة روي

---

(٢٨) الجزري: النشر في القراءات العشر، صـ ١٦٤
(٢٩) ديوانه، صـ ٤٥، وانظر شرح الديوان، صـ ٢٩٣، وقد حقق بحر الكامل في هذه المقطعة التساوي الصوتي الموزع على الأبيات فكان كل بيتٍ (٤١) صوتا.
(٣٠) تلج: تدخل، تطبع: لا يوفق لخير، إمعة: الذي يتبع الناس، المنجع: مكان العشب والرعي، [راجع ابن منظور: لسان العرب مادة (و ل ج)، (ط ب ع)، (أ م ع)، (ن ج ع)].
(٣١) الجزري: النشر في القراءات العشر، صـ ١٦٣، بتصرف
(٣٢) ديوانه، صـ ٤١، وشرح الديوان، صـ ٢٥٣
(٣٣) شرة: مؤنث شر وشرر جمعها، [راجع ابن منظور: لسان العرب مادة (ش ر ر)].

(الراء) وهو صوت تكراري "كان منه الترعيدات في الإيقاعات"[٣٤] وهذا يزيد من مداه النطقي.

وقد تحدث مسلم في بداية هذه القصيدة عن شبابه الماضي, ثمَّ المحبوبة, ثمَّ انتقل إلى مدح الخاقان, في تسلسل إيقاعي هادئ أفاده في انتقاله من غرض لغرض, كما أنَّ استخدامه لقافية المتراكب جعلت قافيته جاذبة للسامع خصوصًا أنَّهُ أراد التحدث عن نفسه ومحبوبته بشكل أكبر من المدح الذي لم يتعدَ الخمسة أبيات, فكان عليه أن يجذب انتباه السامع الأول (الممدوح) لكل الأبيات السابقة, فتمكن مسلم من إيقاعه, هذا بالإضافة إلى قافيته التي جعلت أبياته متآلفة على الرغم من تنوع الأغراض داخلها هذا من ناحية, وهذا يعني أنَّ صوت الراء يستوعب الحديث عن مختلف الأغراض والدلالات.

ومن ناحيةٍ أخرى إذا نظرنا إلى البيت الأول والثاني مضافًا إليهما البيت رقم (١٥) نجد أنَّ قافية الراء ونظيرها المتكرر (اللام) قد حققتا السيطرة على موسيقية البيت, في كل كلماتهما الواردة في القصيدة؛ إذ نجد أنَّ نسبتهما (١٤.٦٪)؛ أي الربع تقريبا من مجمل أصوات القصيدة.

ب- القافية المردفة:

وهي أن تكون القافية مردفة بحرف مد (ياء – واو - ألف), أي يدخل في تكوينها حرف مد, وفي الديوان صورة واحدة للقافية المردفة من حيث الحركات, هي:

- القافية المردفة المتواترة:

يقع الردف في هذا النوع بصوتي الياء والواو, وهو مُلْتزَم من بداية القصيدة إلى نهايتها, ويجوز الإبدال بينهما أو الثبات على مُرْدَف واحد, فهما متقاربان في المدى الزمني والقوة النغمية المتآلفة, وقد وقع الردف في ديوان مسلم على القافية المردفة المتواترة, التي بين ساكنيها صوت متحرك واحد قال مسلم من أوَّل الوافر:[٣٥]

١- كِتَـــــابُ فَـتى أخِي كَلَفٍ إلَـــــى خَـــوْدٍ مُـنَعَّمَةٍ طَرُوبُ
لَـــــعُـــــوبُ

٢٥- ألا يا لَيتَنِي قَـــاضٍ مُـــطَـــاعٌ فأقْضِي لِلْمُحِبِّ عَلَى الحَبِيبُ[٣٦]

في هذه القصيدة كان مجرى الروي (الباء) مضمومًا, وكان الحذو منوعًا بين الضم والكسر حسب صوت الردف, فإذا كان الردف بالواو كان الحذو مضمومًا

(٣٤) ابن سينا: أسباب حدوث الحروف, , تحقيق: فرغلي سيد عرباوي, دار الكتب العلمية, بيروت, الطبعة الأولي, ٢٠١١م, صـ١٦٠

(٣٥) ديوانه, صـ ٧, ٨, وشرح الديوان, صـ ١٩١, ١٩٣

(٣٦) كلف: ما تكلف بالأمر, والخود: الفتاة الحسنة [انظر ابن منظور: لسان العرب مادة (ك ل ف), (خ و د)].

وإذا كان الردف بالياء كان الردف مكسورا, وكان مجرى القافية المضموم أقرب الحركات إلى الكسر.

وقد جاء أغلب الردف في هذه القصيدة بالياء, فقد احتل ثمانية عشر بيتًا, فبهذا وازن الشاعر بين حركة الروي وبين الردف, وخلق جوًّا موسيقيا موزعًا بالتبادل الردفي المناسب.

والمُراجع لهذه القصيدة, يجد أنَّ صوت الباء لا يخلو منه بيت بنسبة ورود من ٥:١, هذا بالإضافة إلى صوت القافية بنسبة إجمالية تصل (٩.٤٥٪), ويؤكد ارتفاع معدل ورود صوت الباء في كل بيت السيطرة على القصيدة, فصوت الباء على الرغم من قصر مداه الزمني أصبح مفتاحًا إيقاعيًّا متكررا رابطًا نهاية القصيدة بامتدادها الخطي الزمني, كما نجد أنَّ الردف بالياء والواو قد دعم الروي بطولٍ زمني؛ مما يجعل أبيات القصيدة وقافيتها تحملان الطول والشدة.

وإذا نظرنا إلى البيت الأول نجد أنَّ صوت الباء ورد بنسبة (٨.٨٪) أي ثلاث مرات داخل البيت, وفي البيت (٢٥) وصلت النسبة إلى (١٠.٨٪), فقد تكرر أربع مرات, وقد وقع هذا التكرار في (كتاب - طروب - لعوب - للمحبِّ - الحبيب) وجميعها كلمات توحي بالحب والتأثر بالعشق, مما يجعل القافية تتصل بموضوع القصيدة, ويجعل المتلقي يعيش تلك الحالة الوجدانية مع الكاتب؛ نتيجة لتلك الانسيابية الموسيقية التي حققها الكاتب.

ج- القافية المؤسسة:

وهي ألف تلزم القصيدة في كلمة, يفصل بينها وبين حرف الروي حرف آخر متحرك, فالمؤسس "من الشعر: ما كانت فيه ألف بينهما وبين حرف الروي حرف يجوز تغييره, فذلك الحرف يسمى الدخيل, وحركته تسمى الإشباع"[٣٧], وهي بهذه الصورة, تخلق تماسكا موسيقيا متميزا بالنسبة لباقي القوافي؛ فوجود هذه الألف تخلق رتما إيقاعيا متآلفًا في كل أبيات القصيدة, كما أنَّ تكرار صوت الروي يزيد من هذا التآلف, وتكون صورتها النهائية بحسب الحركات هي (قافية مؤسسة متداركة), ومنها قول مسلم من أول الكامل:[٣٨]

١- عَجَبًا بِطَيْفِ خَيَالِكِ المُتَجَانِبِ ... وَلِقَلْبِكِ المُسْتَعْتِبِ المُتَغَاضِبِ

٣٩- مَا لَذَّةُ الدُّنْيَا إِذَا مَا لَمْ تَكُنْ ... فِيهَا فَتَى كَأْسٍ صَرِيعَ حَبَائِبِ

من الملاحظ في نغمة القافية, ضعف الألف المؤسسة, وهذا يعني حاجتها إلى الروي ليكتمل التآلف الإيقاعي؛ ومن ثَمَّ ثبت صوت الروي وهو الباء وسيطرت نسبته فكانت (٩.٦٣٪), وتغير الحرف الذي بينهما وهو الدخيل, وحتى لا يشعر المستمع بالاختلاف كانت حركته المشبعة ثابتة بالكسر, فكان اختلاف الدخيل يُشكِّلُ

(٣٧) ابن رشيق: العمدة ١٦١/١

(٣٨) ديوانه, صـ ٥, ٦, وشرح الديوان, صـ ١٨٤: ١٨٨

عاملا مُهمًّا من عوامل التأثير الموسيقي لدى القارئ؛ مما يجعله مبتعدا عن الملل والرتابة, هذا من ناحية.

ومن ناحيةٍ أخرى نلاحظ لزوم القافية المؤسسة في التصريع, فوجود التأسيس يجعل تحقق التصريع غير كاف بصوت الباء المكسور؛ حتى تكتمل الناحية الموسيقية من جانبي الأصوات والحركات.

وقد بنى الشاعر قصيدته على بحر الكامل وقد كانت أغلب التفعيلات المُستخدمة هي (مفاعلتن), وهي مناسبة تماما للقافية المؤسسة, فطول الزمن النطقي أظهر نغم البحر مع نغم القافية.

الخاتمة

حاول هذا البحث أن يكشف عن دور الوزن والقافية في الائتلاف الإيقاعي في شعر مسلم بن الوليد, وقد تبيَّن من خلال ذلك:

- أنَّ جميع هذه البحور شائعة الاستخدام, متجاوبة في النطق التفعيلي, ومن ثَمَّ يَسهُل على القارئ تحديدها, وهذه نقطة مهمة تجمع بين هذه البحور في شبكة الائتلاف وهي (التجاوب النطقي).
- حَرِصَ الشاعر على اختيار كلمات متوافقة النغم الإيقاعي, وذلك بفضل التجاوب النطقي للتفعيلات؛ حتى تتكون الصورة المحددة لعدد التفعيلات المنتظمة ونوعها داخل النص الشعري, فالوزن هو المحدد لِكَم التَّفاعيل الواردة داخل البحر الشعري ومعدل ورودها ومداها الزمني.
- كلما زادت الكثافة الصوتية للصوت زاد الترابط الإيقاعي للنص, وذلك لزيادة التآلف والانسجام؛ مما يُزيد الترابط الداخلي لأجزاء النص, خاصة إذا قلَّت المسافة النطقية بين الأصوات المتشابهة والمتماثلة.
- لكل صوت معدل متوسط للورود, وذلك يرجع لطبيعة الصوت ودرجة ائتلافه مع الأصوات المستعملة معه؛ مما يجعل اختلاف المعدل يتراوح بين الكثرة والوسطية والقلة, هذا بالإضافة إلى اختلاف معدل الورود في بداية الكلمة أو وسطها أو نهايتها, كما أنَّ درجة تآلف الأصوات أو نفورها تجعل معدل توارد الأصوات نسبيًّا بين النصوص.
- الكتابة العروضية مهمة جدًّا في تحديد دقة التنظيم الإيقاعي خصوصا إذا كانت نسبة الأصوات في كل بيت تأتي بمعدل متساو, موزعة بالتساوي بين الشطرين؛ ومن ثَمَّ كان التوافق والانسجام داخل هذه القصيدة من أهم عوامل تنظيم النص, وهذا يرجع إلى الخصوصية الشفاهية التي يتميز بها الشعر العربي التقليدي, فالأصل في الإبداع الشعري العربي التقليدي العروضي هو الشفاهية.
- إنَّ الوقوفَ على النهايات التفعيلية لأصوات المد أو الشبيهة بالمد, كان عليه أغلب التفعيلات العروضية؛ وذلك يُعطي لكلِّ تفعيلة قدرَها من النطق الكافي, وميزة قوية في السمع, وكون النهايات التفعيلية غالبا ما تأتي على هذه الأصوات فإنَّ هذا يُبرز مناسبة كل تفعيلة لأختها وجمعها تحت نطاق واحد وهو توافق النهايات التفعيلية.
- الاختلاف في سرعة الأبيات أمر منطقي يرجع إلى اختلاف المقاطع, وهذا يجعل المسار الفيزيائي مختلفًا بين قصيدةٍ وأخرى, هذا بالإضافة إلى أنَّ الاختلاف في السرعة له عامل مهم في توضيح معنى القصيدة.
- اعتنى الشُّعراء بموسيقى الشعر عناية شديدة, فاختاروا البحور الشديدة الانسجام في نظمها, المتآلفة؛ ومن ثَمَّ كانت آذانهم تختار الأبحر بعناية, حتى يتحقق التآلف بينهم في شبكة التماسك الإيقاعي, وقد استخدم صريع الغواني البحور الشعرية

الواضحة البعيدة عن الغموض, هذا بالإضافة إلى أنَّ احتواء البحور الشعرية لجميع الأغراض قد قوَّى من الترابط بين البحور في شبكة التماسك الإيقاعي.

- للقافية دور بارز في التماسك الإيقاعي, وذلك بسبب غلبة صوت رويها على باقي أصوات القصيدة؛ مما يجعل له حضورًا إيقاعيًّا متكررا يمنح القصيدة هويتها الصوتية, ولا ريث أنَّ حرف الروي كان يسم القصيدة باسمه, فكان لها السبق الأول في تحقيق التماسك الإيقاعي في معظم القصائد, خاصة أن القافية في أكثر التكوينات يلتزم بها "الشاعر تركيبًا مقطعيًّا موحدًا".(٣٩)

(٣٩) د. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٣م, صـ١٢٦

المصادر والمراجع والدَّوريَّات

➢ المصدر الأساسي هو:

١ - صريع الغواني: أبو الوليد مسلم بن الوليد الأنصاري (ت٢٠٨هـ)
- ديوانه, المكتبة العَلاميّة, مصر, (د.ت).
٢ - الطبيخي الأندلسي: أبو العباس وليد بن عيسى (ت٣٥٢هـ)
- شرح ديوان صريع الغواني, عُني بتحقيقه والتعليق عليه: الدكتور سامي الدهان, دار المعارف, ط٣, ١٩٨٥م.

➢ المراجع:

١- الأخفش: أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت٢١٥هـ).
- القوافي, تحقيق: عزة حسن, مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم, دمشق, ١٩٧٠م.
٢- أنيس: د. إبراهيم
- الأصوات اللغوية, مطبعة نهضة مصر, (د. ت).
٣- البكرجي: قاسم بن محمد (ت ١١٦٩هـ)
- شرح شفاء العلل في نظم الزحافات والعلل, تحقيق: د. أحمد عفيفي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ٢٠٠٥م.
٤- الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)
- البيان والتبيين, تحقيق: عبد السلام محمد هارون, الهيئة العامة لقصور الثقافة, ٢٠٠٣م.
٥- ابن الجزري: أبو الخير محمد بن محمد الدمشقي (ت ٨٣٣هـ)
- النشر في القراءات العشر, تحقيق: جمال الدين محمد شرف, دار الصحابة للتراث, الطبعة الأولى, ٢٠٠٢م.
٦- الدماميني: بدر الدين محمد بن أبي بكر(ت ٨٢٧هـ)
- العيون الفاخرة على خبايا الرامزة, المكتبة الأزهرية للتراث, ١٩٩٢م.
٧- ابن رشيق القيرواني: أبو علي الحسن الأزدي (ت٤٥٦هـ).
- العُمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده, حقَّقه وفصله وعلَّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد, دار الجيل, بيروت – لبنان (د-ت).
٨- سيبويه: أبو بشر عمرو عثمان بن قَنبر (ت١٨٠هـ).
- الكتاب: كتاب سيبويه, تحقيق: عبد السلام محمد هارون, دار الجيل - بيروت, الطبعة الأولى ١٩٩١م.
٩- ابن سينا: أبو علي الحسين بن عبدالله بن الحسن (ت ٤٢٨ه)
- أسباب حدوث الحروف, تحقيق: فرغلي سيد عرباوي, دار الكتب العلمية, بيروت, الطبعة الأولي, ٢٠١١م.
٨- العكبري: أبو البقاء عبد الله بن الحُسين (ت ٦١٦ه)

- التبيان في إعراب القرآن, تحقيق: علي محمد البجاوي, دار الجيل – بيروت, ط٢, ١٩٨٧م.
٩- قباوة: د. فخر الدين
- الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد, الشركة المصرية العالمية للنشر, لونجمان, ط ١, ٢٠٠١م.
١٠- القرطاجني: أبو الحسن حازم (ت ٦٨٤هـ)
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء, تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة, ط٣, دار الغرب الإسلامي, ١٩٨٦م.
١١- كشك: د. أحمد
- من وظائف الصوت اللغوي, دار غريب للنشر والتوزيع, الطبعة الأولى, ٢٠٠٧م.
١٢- مبروك: د. مراد عبد الرحمن
- من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري, عالم الكتب, ١٩٩٣م.
١٣- محمد: د. عزة شبل
- علم لغة النص النظرية والتطبيق, مكتبة الآداب, الطبعة الثانية, ٢٠٠٩م.
١٤- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد (ت٧١١هـ).
- لسان العرب, دار صادر – بيروت (د-ت).
١٥- الناصر: د. عبد المنعم
- شرح صوتيات سيبويه دراسة حديثة في النظام الصوتي للعربية من خلال نصوص كتاب سيبويه, دار الكتب العلمية, بيروت, الطبعة الأولي, ٢٠١٢م.
١٦- يوسف: د. حسني عبد الجليل
- علم القافية عند القدماء والمحدثين دراسة نظرية وتطبيقية, مؤسسة المختار للنشر والتوزيع, الطبعة الأولى, ٢٠٠٥م.
- علم العروض دراسة لأوزان الشعر وتحليل واستدراك, مؤسسة المختار للنشر والتوزيع, الطبعة الأولى, ٢٠٠٣م.
١٧- يونس: د. علي
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٣م.

➢ الرسائل العلمية:

١٨- أبو الوفا: د. محمد
- القافية وآلية إنتاج المعنى دراسة صوتية دلالية في ديوان الأعشى, رسالة دكتوراه, كلية الآداب - جامعة حلوان ٢٠١٢م.