الأنساق التوقيعية للترصيع المتوازي

رؤية في سلطة التراكم الصوتي وأثرها في شعرية بحر البسيط

دكتور/ محمود عســـران محمـــد

أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم العلوم الأساسية

قائم بعمل وكيل كلية التربية للطفولة المبكرة لشئون

التعليم والطلاب – جامعة دمنهور

المحتوى:

١- ملخص البحث.

٢- مشكلة البحث.

٣- توطئة.

٤- الأثر الإيقاعي للترصيع.

٥- شروط فواصل الترصيع.

٥-١-الشريطة الأولى.

٥-٢-الشريطة الثانية .

٥-٣-الشريطة الثالثة.

٥-٤-الشريطة الرابعة.

٦- الترصيع وعلاقته بوزن البسيط.

٧- درجات الترصيع.

٧-١ -الدرجة الأولى.

٧-٢ -الدرجة الثانية.

٧-٣ -الدرجة الثالثة.

٧-٤-الدرجة الرابعة.

٧-٥-الدرجة الخامسة.

٧-٦-الدرجة السادسة.

٧-٧-الدرجة السابعة.

٧-٨-الدرجة الثامنة.

٧-٩-الدرجة التاسعة.

٨- الترصيع في غير البسيط.

٩- الترصيع والمحسنات الأخرى.

١٠- الترصيع والتشكيل اللغوي.

١١- الترصيع والمجاز.

١٢- الإحالات.

١٣- المصادر والمراجع.

ملخص البحث:

لقد أدرك البلاغيون العرب المراتب النغمية لهذا اللون البديعي ، واستبانوا أثره في تحسين القول الشعري، فخصوه بهذا المصطلح، واشترطوا في قبوله واستحسانه وروده عفو الخاطر ،غير متكلف، ولاسيما أنه يتطلب أحيانا تغيير بنية بعض الكلمات لضرورة الاتباع أو الوزن ، ولأن الشعر عند العرب صناعة ومهارة تتطلب حذقا وتفننا ، فإنهم عدوا الترصيع مظهرا لحرفة صانعه، ومدى حذقه في الصياغة، فإذا نبا منه القول صار التكلف ديدن العمل وآفة الإبداع.

والترصيع لون قائم على حسن التقسيم الذي يولد في الأبيات ثراء إيقاعيا له خصوصيته الهندسية المنضبطة المعتمدة بشكل أساسي على تيمة التوازن الصوتي المؤثر، لذا فإنه يعد لدى بعض النقاد وسيلة مشابهة للقافية ، ولقد عرض البحث لتعريف الترصيع وأثره الإيقاعي وشروط فواصله ، وتناول علاقته ببحر البسيط تحديدا الذي يعد عمدة التلاعب بالمقادير الإيقاعية ، ثم تناول درجات الترصيع التي ورد عليها في شعرنا العربي كله وعبر أعصره جميعها، وعلى ألسن نوابغ شعرائه متتبعا التطور الفني الذي طرأ على طبيعة أدائه ، ثم تحدث عن الترصيع في غير البسيط وهو نادر التواتر ضعيف الأثر ، ولقد عمد الباحث إلى مس هذا المنحى تأكيدا على خصوصية الترصيع وجلائة مع البسيط و خفوت أثره مع غيره ، ولقد تجلى ذلك فى التطبيق وإثبات الشواهد ، وكذلك تعرض لعلاقة الترصيع بألوان البديع الأخرى من تسجيع إلى مجانسة إلى طباق أومقابلة ، وكذلك علاقة الترصيع بكل من التركيب اللغوي والتخييل متتبعا أثره في كل أمر على حدة.

ولقد توصل البحث إلى أن الترصيع إنما يولد حركة ذهنية نشطة، لكنها منتظمة تكتمل بتواجدها داخل سياق كلمي عام ، تحتل فيه أماكن صوتية لها حضورها التوقيعي الذي تتولد منه حركتها المتكاملة والفاعلة في نسيج البناء الشعري ، وذلك كله في سياق حركة وجدانية يعيشها الشاعر ويعانيها فيعبر عنها، تستقطب عطاءها قواه الذهنية فتحيلها إلى ذاته المبدعة التي تخرجها بدورها في شكل لا يخفى عطاؤه على المتذوق.

كلمات مفتاحية

- الترصيع
- البديع
- البلاغة العربية
- الشعرية العربية
- التراكم الصوتى

مشكلة البحث:

إن لألوان البديع في منتجنا الشعري العربي عبر أعصره كلها عطاء لم يترك النقاد في رصده مطلعا لناظر، ولقد حمل بعضهم ألوانا منه على أنها مجرد حلية لفظية يقصد منها التوشية المصطنعة ، وحمله البعض على الاقتدار الفني الناهض على فرضية إثبات العبقرية، وغني عن التأكيد ما للترصيع من أثر في تحسين القول ، ولقد تناوله غير ناقد من نقادنا الأفذاذ ، ولقد اختلفوا في حده ، ونوعوا في شواهده، ولكن الالتفات إليه جاء متأخرا نوعا ما ، ولقد اقترح له أبوهلال العسكري ذلك الاسم واضعا في تحديد بناه من قيامه على شطرين متناظرين معتمدين على تكرار البناء التركيبي ذاته أساسا ثابتا لتعريفه ، ولم يلفت إلى التوقيعات التي لحقت بهذا اللون عبر تطور الاستعمال ، وقصدية التناول، وهي تلوينات تقوم على فوارق جد دقيقة ، وكذلك لم يلتفت إلى استئثار البسيط بمعظم تيمات توازن هذا اللون الصوتي ، ومعظم ارتساماته الجمالية، وما إذا كان لسلطوية التراكم الصوتي لهذا اللون البديعي أثر في شعرية هذا البحر أم لا ،

ومن هنا كان منطلق هذا البحث لتحديد هذه التيمات الأدائية الفارقة الوقوف على درجة سلطوية التراكم الصوتي ، ومدى علاقتها بعدد المقاطع ، وتباين إبدالات الأوزان العروضية ، وأثر ذلك في سيرورة روي المصاريع المحقق لإيقاعية الترصيع ، وذلك سعيا لمس أثر هذا اللون في توليد حركة ذهنية نشطة ، تحتل أماكن صوتية لها حضورها التوقيعي الذي تتولد منه حركتها المتكاملة والفاعلة في نسيج البناء الشعري.

ولقد فرض علينا البحث عدة تساؤلات نجملها فيما يلي :-

- ما الأثر الباطن للتراكم الصوتي في ترسيخ دلالة القول ؟
- ما التطور الفني الذي لحق بهذا اللون البديعي ؟
- ما الفوارق الدقيقه التي تجلي عطاؤها في هذا اللون البديعي ؟
- ما سر استئثار البسيط بهذا اللون البديعي ؟
- هل لسلطوية التراكم الصوتي بهذا اللون البديعي أثر في شعرية بحر البسيط ؟
- ما التيمات الأدائية الفارقة في تحديد سلطوية التراكم الصوتي لهذا اللون البديعي ؟
- هل هناك أثر فعال في توليد حركة ذهنية نشطة لهذا اللون البديعى ؟

ولقد آثرت للإجابه عن تلك الأسئله اتباع المنهج التطبيقي القائم على استنطاق الأمثله الواردة في النصوص، والتي تخيرتها من شعرنا العربي متتبعا نماذج من بحر البسيط في شعر أعلام شعراء العربية منذ العصر الجاهلي إلى عصرنا الحديث معتدا بالدواوين المحققة والمراجع الأصيلة للرواة الثقات والنقاد الأفذاذ تأكيدا لجلال المسعى ورميا إلى إجلاء هذا المنحى لتراكمية الصوت في شعرنا العربي .

وإني لم أقف على بحث قائم بذاته أو دراسة مستقلة نهضت لدرس هذا اللون منفردا أو مست أثره الإيقاعي القائم على التراكم الصوتي من قريب أو من بعيد إنما تناولت كتب البلاغة شواهد هذا اللون جيدًا فقط دون الوقوف التام أمام أثره في إحداث الفاعليه التصويتيه الخادمة للعمل والهادفة إلى توليد تلك الحركة الذهنية النشطة التي ترونها من وراء البحث .

توطئة

الترصيع لغةً التركيب، والتقدير، والنسج كما يرصع الطائر عشه والنشاط وفرس مرصع الثُّنَنِ، كمعظم: إذا كانت ثُنَّتُه بعضها في بعض وتاج، وسيف مرصع بالجواهر، مُحلَّى، وارتصع: التزق وأسنانه: تقاربت، وتراصعت العصافير: تسافدت(١).

والترصيع: لون من البديع، أو كما ورد: نوع من أنواع البديع، وهو أن تكون

(١) انظر: القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تحقيق: مجدي فتحي السيد المكتبة التوفيقية الجزء الثالث (ص٣٣-٣٤).مادة رصع.

الألفاظ مستوية الأوزان، متفقة الأعجاز[١].

يقول الخليل بن أحمد: «إذا أخذت سيرا فعقدت فيه عقدًا مثلثة فذلك الترصيع» وقال الفرزدق:

وجئن بأولاد النصارى إليكم حبالي وفي أعناقهن المراصع[٢]

والترصيع في الاصطلاح الشعري هو تقطيع أجزاء البيت تقطيعًا مسجوعًا أو شبيهًا بالمسجوع[٣]، وجاء في المثل السائر «هو مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآئي مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ من الأسجاع وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»[٤].

ويقع الترصيع في النثر والشعر، وعماده السجع في إحدى القرينتين أو أكثر مع ما يقابله من الأخرى في الوزن والتوافق على الحرف الآخر، وبتحديد أكثر، معناه في الشعر أن يكون حشو البيت مسجوعًا.

وهو: إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدًا هو فيهما متفق النهاية بحرف واحد، وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، متوخى في كل جزأين منهما أن يكون مقطعاهما واحدًا، وهذا هو الفصل الذي به يباين الموازنة[٥].

---

(١) المعجم الوسيط، ط الثالثة (ص٣٦١).مادة رصع.

(٢) ديوان الفرزوق، دار الكتب العلمية، بيروت، شرح وضبط أ/ علي فاعور، ط أولى ١٩٨٧م، (ص٥٢٢).

(٣) انظر المصطلح النقدي في نقد الشعر – إدريس الناقوري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا (ص١٩٨).

(٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- ضياء الدين بن الأثير- تحقيق أحمد الحوفي – دار نهضة مصر ، (٢٧٨/١)

(٥) المنزع البديع، السلجماسي (ص٥٠٩)، وانظر الصناعتين للعسكري (ص٤١٦)، والطراز للعلوي (ص٣٧٣)، قانون البلاغة للبغدادي (ص١٠٧).

فالترصيع إذن لون من القافية الداخلية القائمة على التوازن في تقطيعها وقد عده قدامة من نعوت الوزن وهو «أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف»(١).

«ولم يلفت تشطير البيت بواسطة تكرار الأسجاع الداخلية انتباه المنظرين إلا في فترة متأخرة، فقط اقترح له أبو هلال العسكري، وهو أول من قام بذلك فيما نعلم، تعريفًا قائمًا على واقعة جوهرية، هي التمييز بين شطرين متناظرين يكرران نفس البناء التركيبي، وشيئًا فشيئًا تم تقديم جرد لتنويعات هذه الوسيلة، وهي تنويعات لا تتميز، مع ذلك، إلا بتلوينات في الاستعمال دقيقة جدًّا، وقد لوحظ أن اشتغال البيت يمكنه أن يتم في العديد من الأجزاء المبنية على نفس النموذج»(٢).

٤_الأثر الإيقاعي للترصيع:

لقد أدرك البلاغيون العرب المراتب النغمية لهذا اللون البديعي واستبانوا أثره في تحسين القول الشعري فخصوه بهذا المصطلح، واشترطوا في قبوله واستحسانه وروده عفو الخاطر، غير متكلف، ولا سيما أنه يتطلب أحيانًا تغيير بنية بعض الكلمات لضرورة الاتباع أو الوزن، ولأن الشعر عند العرب صناعة ومهارة تتطلب حذقا وتفننا، فإنهم عَدُّوا الترصيع مظهرًا لحرفة صانعة، ومدى حذقه في الصياغة، فإذا نبا منه القول صار التكلف ديدن العمل، وآفة الإبداع.

والترصيع لون قائم على حسن التقسيم الذي يولد في الأبيات ثراءً إيقاعيًا له خصوصيته الهندسية المنضبطة المعتمدة، بشكل أساسي على تتمة التوازن الصوتي المؤثر، لذا فإنه يعد لدى بعض النقاد «وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها، يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسًا صوتيًا، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذن أن

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ص٤٠).
(٢) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ (ص٢٢٤).

نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور، وتبدو أعم من القافية، واللغات التي لا تستخدم القافية تتوسع في استخدامه»[١].

والشعر العربي انقاد انقيادا طيعا لذائقة الأذن العربية، التي فرضت على الشاعر أن ينصاع طوعًا لمتطلباتها التنغيمية الساعية إلى التطريب الدائم ولقد حقق لها ذلك في شيات إبداعه ،ولقد بدا أثر التقفية الداخلية في شتى مظان النغم الشعري وإنه لمن الطبيعي أن «يكون للترصيع (القافية الداخلية) حظوة بارزة في مظان النغم الشعري، وهي حظوة انفردت بطبيعتها المشابهة لطبيعة التقفية في الشعر، وإذا كانت القافية ملازمة للقصيدة العربية في تطورها، فإن الترصيع لا يتغيا الملازمة، بل يتغيا التنوع تبعا لتوقيعات الذوات الشاعرة في نزوحها إليه، كمعطى نغمي[*] يساعد الدلالة على الظهور والتجلي، لا سيما حين يكون مستجيبا لحركية النشوء النغمي الذاتي، فينساق مع المجرى الطبيعي للشعر كأحد العناصر الرئيسية في سياق خطابه، وقتذاك يكون للترصيع حضوره الفعلي في الرسالة الشعرية إيقاعًا ودلالة، والحاصل أن إيقاعه يصبح إيقاعًا منبها إلى بواطن الدلالات وإيماءاتها الرامزة»[٢].

«ولا مرية في أن لبنيوية الترصيع وقعًا بالغ الأهمية في النظام الوزني المخصوص بالإيقاع، وهو مفترض على أساس أنه حاصل تنغيمي يسهم في تثبت المعطى الإيقاعي العام في صورة من صور النغم الشعري المتغيا بفرضية القول، هذا التنغيم يتخذ من التقفية الداخلية وازعًا لارتساماته الجمالية، فاستحدث هذا النمط لمعاودة القرع القافوي ليس في نهاية الأبيات كما هو الحال بالنسبة للقافية وإنما في وسطها، وتنوعة يؤكد مخالفته لنظام القافية، فحقق منظورًا جماليًا تؤطره زمانية النغم في سياق الخطاب،

(١) بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة أحمد درويش (ص١٠٦).
(*) كمعطي نغمي، هكذا وردت في الأصل، ودقيقها أن تكون بوصفه معطى نغميًا.
(٢) من جماليات إيقاع الشعر العربي، عبد الرحمن كنوان، دار أبي رقراق، الرباط ط ٢٠٢١م، (ص٢٢٣).

فتشكلتِ عبره شبكة علائقية متناغمة أضحت بفضله تكريرته المعاودة في النظام القافوي، تكريرية تنغيم في سياق الترصيع (القافية الداخلية) وقد تجلت أغلب ارتساماته في الترصيع المتوازي، والترصيع المطرد لأن القصد من الترصيع في الأصل هو التوازن والتساوي في الوزن والقافية»[١].

٥- شروط فواصل الترصيع:

لا يتحقق الترصيع إلا بتوافق الفواصل الحاملة لتيماته الأدائية إذ إن الترصيع على قول ابن الأثير «هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية، وهذا هو أعلى درجات الترصيع وأصعبها مرامًا»[٢].

والمقصود بالفواصل في الكلام إنما هو اعتدال مقاطعها، وجريها على أسلوب متقن، لأن الاعتدال مقصد من مقاصد العقلاء يميل إليه الطبع، وتتشوق إليه النفس، ولكنه لا يحسن كل الحسن ولا يصفو مشربه إلا باجتماع شرائط أربع:

٥-١-الشريطة الأولى

ترجع إلى المفردات ،وهي أن تكون الألفاظ في الفواصل حلوة المذاق رطبة طنانة، صافية حلوة طيبة رنانة تشتاق إلى سماعها الإنس، ويلذ سماعها على الآذان، مجنبة عن الغثاثة والرداءة، ويعني بالغثاثة والرداءة أن الأديب يصرف نظره إلى مؤاخاة الفواصل وتطابق الألفاظ ويهمل رعاية حلاوة اللفظ وجودة التركيب وحسنه، فإن هذا تمسه الرداءة وتفارقه الحلاوة، ويصير فيما جاء بمنزلة من ينظم عقدا من خزف ملون.

٥-٢-الشريطة الثانية: راجعة إلى التركيب وهي أن تكون الألفاظ في الفواصل تركيبها تابع لمعناها، ولا يكون المعنى فيها تابعًا للألفاظ فيكون ظاهره التمويه وباطنة التشويه.

٥-٣-الشريطة الثالثة: أن تكون تلك المعاني الحاصلة عن التركيب مألوفة غير غريبة ولا مستنكرة ولا ركيكة ولا مُستبشَعة، لأنها إذا كانت غريبة نفرت عنها الطباع،

(١) المرجع نفسه (ص٢٢٦).
(٢) الجامع الكبير، ضياء الدين بن الأثير (ص٢٦٣).

وكانت غير قابلة لها، وإذا كانت ركيكة مجتها الأسماع، فكل واحدة من الفاصلتين دالة على معنى حسن بانفراد، لكن انضمام إحداهما إلى الأخرى هو الذي ينفر من التركيب.

٥-٤-الشريطة الرابعة: أن تكون كل واحدة من الفاصلتين دالة على معنى مغاير للمعنى الذي دلت عليه الأخرى(١).

مما سلف ذكره يتضح لنا أن أهمية الترصيع الصوتية إنما تنبع من تلاقح مقاديره وتساوق بناه التركيبية، وتوازي مقاطعة بحيث تضمن زمنية نغمه المتكررة بشكل شبه منتظم مما يحقق للنفس نوعًا من التطريب النغمي لأن الترصيع في أساسه إنما هو سجع ألحق بالشعر معضد بآلية التراتب الزمني المتكرر عبر آلية منضبطة حاكمها الأصلي الوزن الذي ينشئ تنغيما تشاكليا يخلّق حركيَّةً تساوق ازدواجيتيه الصوتية والدلالية وهو محقق، لامراء، لآلية التعاضد الداخلي لبنية الخطاب الشعري ولا مراء كذلك أن للترصيع دورا جليا في ضبط آلية التركيب التي يفرض بها الوقفات المعنوية، أو السكتات الدلالية المومئة إلى المعنى المروم والمبينة عن المقصد المراد، ولسوف يظهر ذلك في تناول أثره في ضبط التركيب، فضلا عن تلاقحه بوصفه لوناً بديعيا مع ألوان أخرى كالتجنيس أو التسجيع أو المقابلة أو المطابقة أو حتى التصريع في حالة اتفاق رويَّيْ الخواتيم.

٦-الترصيع وعلاقته بوزن البسيط:

للترصيع ألوان عدة يرد عليها فما بين المشطر والموازي والمطرف تدور البنى التركيبية، ولكن يبقى له أثره التطريبي بصرف النظر عما وقع من خلط في تصنيف أشكاله وتتبع درجاته وعما وقع من خلط كذلك فيما يبين شواهده وشواهد الازدواج ولعل ذلك راجع إلى ذلك التوازي التركيبي القائم فيما بينهما وأنا هنا سوف يكون تركيزي على الترصيع المختص بوزن البسيط وهو الوزن المستأثر بنصيب الأسد من هذا اللون إذ قلما يقع الترصيع مع أي وزن وقوعه مع البسيط، بل لا نكون مُغالين عندما نقطع بانعدام

(١) انظر في ذلك: الطراز ليحيى بن حمزة العلوي (٣/٢١-٢٢)، تحت عنوان (شروط السجع) وعلى خزانة الأدب لابن حجة الحموي ٥١٦ تحت عنوان (أحكام السجع) وكذلك علم البديع، د/ أحمد أحمد فشل (ص١٤٣-١٤٤).

وقوعه من أساسه مع كافة الأوزان فيما عدا شواهد تكاد تحصى بيسر مع أوزان كالطويل أو الكامل أو الرمل، وهي في معظمها غير متساوقة بالشكل الذي تقع عليه مع البسيط.

والبسيط هو عمدة التلاعب بالمقادير الإيقاعية، إذا «له سياطة وطلاوة»[١] وهو بامتداده وطوله يمثل مجالا رحبا يسبح فيه الشاعر المجيد كيف يشاء «إذ تتفق موسيقى هذا البحر مع الشجن والتذكر والحنين فهو بحر يعطي التموج والانسيابية والإيقاع الذي يعطي النفس حالة من حالات السمو والصفاء»[٢].

فهو، على ما قيل أيضًا: «يتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالي»[٣].

«إن طواعية البسيط لا تعادلها طواعية بحر متنوع التفاعيل على الإطلاق إضافة إلى ما يحدثه التنوع من تنويع نغمي، وتلوين إيقاعي، وارتفاع وهبوط بدرجة الدندنة الداخلية للكم الموسيقي»[٤].

وإنما ترجع علة طواعيته في الأساس إلى كونه يجمع تفعيلتين سباعية وخماسية خاتمة كليهما في الغالب وتد مجموع يعتمد متحركين فساكنا دائمي التردد في الخواتيم، فضلا عما تحدثه الزحافات من تلاعب دائم بإيقاع المقاطع، وتفعيلتا البسيط عرضة لوقوع الزحافات لكونهما تعتمدان على الأسباب في مستهليهما، والزحاف إخلال جزئي محمود بالنظام الكمي الذي يقوم على ترتيب معين لعدد من المقاطع على أساس أنواعها من حيث الطول والقصر، أي أنه يقوم على عدد المقاطع وأنواعها وترتيبها.

ولقد جزم الفارابي بأن الزحاف إنما هو تزيين للوزن خاصة حين تكثر السواكن، ويثقل مسموع القول لأن فيه كما ذكر «شبه راحة للنفس عما يثقل عليها مسموعه»[٥].

وعلة منح هذا البحر نغما خاصا إنما هي راجعة في الأساس لتنوع تفعيلتيه

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي (ص٢٧).
(٢) دراسات في النص الشعري، د/ عبده بدوي (ص٧٢).
(٣) المرجع نفسه (ص١٨٠).
(٤) البنية الإيقاعية في شعر شوقي، محمود عسران (ص٦٣).
(٥) الموسيقى الكبير، الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن فرحات (ص١٠٨٩-١٠٩٠)، تحقيق غطاس عبد الملك، القاهرة، دار الكتاب العربي.

وانسجامهما الصوتي.

«فالبحور وحيدة الصورة في الشعر العربي (الرجز مثلا) تتعرض للإبدال بكثرة، بينما تنتفي في البحور المكونة من تفعيلتين متغايرتين (الطويل والبسيط) عملية الإبدال، تبلغ الحدود ذروة صرامتها في الأنظمة الإيقاعية التي تتصور البحر مؤلفا من تكرار لوحدة معينة وفي هذه الصرامة أسر قوي للقوى المبدعة في الفنان الخالق ذاته، لكن الفاعلية الخلاقة عند الفنان تحاول دائمًا أن تنطلق خارج الأطر مسبقة التصوير، ويخلق ذلك توترًا بين الفنان والأنظمة الإيقاعية في لغته، وبقدر ما يستطيع الفنان تجاوز الصرامة مع البقاء – في الوقت نفسه– في سياق الانتظام، الذي يشكل جوهر الإيقاع في الأنظمة التي يسمح النموذج الرياضي بتشكلها يكون غني المعطيات النغمية المتبلورة في شعر لغة من اللغات، ويمكن هنا أن يتحدث المرء عن فعل المقاومة التي يضعها نظام معين في وجه الفنان الخالق»(١).

وتفعيلة مستفعلن التي تتصدر وزن البسيط وتتكرر في أربع مرات على مدار البيت إنما تتنوع فيما بين متفعلن – مستعلن– متعلن، وهو تنوع محمود لأنه يختص بالموزون أي قالب القول، وليس مختصًا بالتفعيلة المجردة، وكذلك تتنوع تفعيلة فاعلن ما بين التمام أو النقصان إذ من الممكن أن تأتي فَعْلن – أو فَعِلن– أو فاعلْ، وهي الأخرى تتكرر مرات أربع، وميزتها أنها تكون حاملة رويَّ المصاريع المحقق لإيقاعية الترصيع التي نحن بصدد رصدها وتبين أثرها.

ولهذا البحر صورتان يأتي فيهما تامًّا، وأربع يكون فيها مجزوءًا، وهناك مخلع البسيط، والترصيع قرين صورتيه الأوليين فقط لتحقق التوازن فيهما دون غيرهما من بقية الصور:

(١) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د/ كمال أبو ديب (ص١٥٣).
(*) ب تشير إلى المقطع القصير حركة فقط والشرطة تشير إلى المقطع الطويل متحرك فساكن

ويأتي البسيط في صورته التامة على هذه الهيئة:

مُسْـــتَفْعِلُنْ فَـــاعِلُنْ- مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ	**مُسْـــتَفْعِلُنْ فَـــاعِلُنْ- مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ**
o||| - o|| o|o| - o||o|o|	**o||| - o|| o|o| - o||o|o|**
-- ب - / - ب- / -- ب- / ب ب-	--ب-/-ب-/-- ب-/ ب ب- (*)

نلاحظ أن تفعيلة العروض قد لحقها خبن، وهو زحاف يجري مجرى العلة، أي أنه يلزم القصيدة من مستهلها إلى مختتمها، وكذلك خبنت تفعيلة الضرب ومثاله:

لا تلـــق دهـــرك إلا غيـــر مكتـــرث	**مـــادام يصـــحب فيـــه روحـــك البـــدن**
لا تلقدهـــ/ ركـــإل/ لا غيرمـــك/ تـــرثن	**مادامیصـــــ/ حبفـــي/ هروحكل/بـــدنو**
مســـتفعلن/ فعلـــن/ مســـتفعلن/ فعلـــن	**مســـتفعلن فعلـــن/ مـــتفعلن/ فعلـــن**
-- ب-/ب ب-/ --ب-/ ب ب-	-ب-/ ب ب-/ ب-ب-/ ب ب-

وكذلك يرد على تلك الهيئة:

مُسْـــتَفْعِلُنْ فَـــاعِلُنْ- مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ	**مُسْـــتَفْعِلُنْ فَـــاعِلُنْ- مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ**
o||| - o|| o|o| - o||o|o|	**o| o| - o|| o|o| - o|| o|o|**
-- ب - / - ب- / -- ب- / ب ب-	-- ب - / ب ب- / -- ب- / - -

ومثاله:

يـــارا فعَارايـــة الشـــورى وحارســـها	**جـــزاك ربـــك خيـــرًا عـــن محبيهـــا**[1]

(١) ديوان حافظ إبراهيم، ضبط وشرح وترتيب: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري، مطبعة ه ع ك ١٩٨٧م (ص٩١).

يارافعن| رايتشـــ | شـــورى وحـــا| رســـها	جزاكرب | بكخيـــا| رنعنمحـــب| بيهـــا
مســـتفعلن- فـــاعلن- مـــتفعلن- فعلـــن	مـــتفعلن- فعلـــن- مســـتفعلن- فاعـــل
--ب-/ -ب-/ ب-ب-/ب ب-	ب-ب-/ب ب-/--ب-/--

ويلعب الترصيع الرباعي تحديدًا دورًا فاعلا في موسيقى حشو البسيط، إذ يصنع موسـيقى داخلية متلاقحة بشكل متساوق تختلف في عمقها الصوتي ومداها الدلالي من نموذج إلى آخر، وقـد تستنفر مثيلاتها فتدور على مدى عدة أبيات متتالية أو متفرقة في القصيدة ذاتها، وما من شك في أنها تبرز الدلالات إبرازًا بيِّنًا عن طريق التنغيم الموسيقى الذي من الممكن أن يقصده الشاعر من بـاب الصنعة، أو أن يكون مدفوعًا إليه دفعًا من باب الترنم والحداء، وعلى كل فهو باب من أبواب الإمتاع الموسيقي.

ولعل منشأ الإمتاع يعود في الأصل إلى ذلك الصراع الناشئ بين القوافي المتعددة، سواء توافقت صوتيًا في خواتيمها، أو مورفولوجيا في أوزانها، مع قافية المختـتم التـي تفرض ذاتها بتدخل من الشاعر، أو قد يكون الإمتاع ناجمًا عن الصراع الناشب في صدر الشاعر والذي تحدث عنه كولردج وعده مصدر الإيقاع الداخلي، إذًا نستطيع أن نحكم بأن الترصيع الرباعي إنما هو «وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمـالات اللغويـة ليستخلص منها تجانسًا صوتيًا، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشـابه بـين كلمـة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذًا أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلـي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصـور، وتبدو أعم من القافية، واللغات التي لا تستخدم القافية تتوسع في استخدامه»[1].

وعلى كل فإن الترصيع يولد حركة ذهنية نشطة، لكنها منتظمة تكتمـل بتواجـدها داخل سياق كلمي عام، تحتل فيه أماكن صوتية لها حضورها التوقيعي الذي تتولـد منـه حركتها المتكاملة والفاعلة في نسيج البناء الشعري، ذلك كله في سياق حركـة وجدانيـة

(١) بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة د/ أحمد درويش (ص١٠٦)، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٣.

يعيشها الشاعر ويعانيها فيعبر عنها، تستقطب عطاءها قواه الذهنية فتحيلها إلى ذاته المبدعة التي تخرجها بدورها في شكل لا يخفي عطاؤه على المتذوق.

إذًا الترصيع هو « صاحب المقام الأرفع في التوازن الموسيقي، والنغم الجيد، وهو لا يكتسب جماله إلا إذا اقترن بتراكيب لغوية لها جلالها، وهذا الأمر مرهون بمقدرة الشاعر على الاستدعاء، وتركيزه على إحداث توازنات منغمة، لها تطريبها الخاص»(١).

٧-درجات الترصيع:

يأتي الترصيع على تسع درجات شائعة تختلف فيما بينها من حيث التواتر والأثر الإيقاعي، ومنتج الأمر في النهاية عطاء صوتي مائز يُبقى لهذا اللون البديعي أثره، والشاعر المجيد هو الذي يستطيع أن ينأي في استعماله هذا اللون عن التكلف الزائد، أو الصنعة البينة أما عن درجات هذا اللون فإنها تأتي كالتالي:

٧-١-الدرجة الأولى:

ولعلها أعلى الدرجات جلجلة إيقاعية وأوضحها تقسيما، وأنضاها تلاقحًا صوتيا لكون قوافيها الأربع متوافقة الصوت متحدة المخرج موحدة المجرى، وهي تأخذ هذا الشكل:

_____ أ _____ أ _____ أ _____ أ

ومنها قول أبي الطيب:

إذا مضى عَلَمٌ / منها بدا عَلَمٌ وإن مَضَى علمٌ / منه بدا علم(٢)

متفعلن – فعلن / مستفعلن – فعلن متفعلن – فعلن / مستفعلن / فعلن

ب – ب –/ ب ب – / --ب–/ ب ب– ب – ب –/ ب ب – / --ب–/ ب ب–

والعلم من الأرض الجبل ومن الجيش الراية، فكأن أبا الطيب يقول ممتدحًا جيش سيف الدولة: كلما مضى جبل من الأرض ظهر بعده جبل، وكلما مضت فرقة من الجيش

(١) البنية الإيقاعية في شعر شوقي، د/ محمود عسران، بستان المعرفة، ط١، ٢٠٠٦م (ص٤٠٦).
(٢) ديوان المتنبي (ص٤٢١).

حاملة رايتها ظهرت فرقة أخرى، فبدت خواتيم التقفية المرصعة متوافقة مع المعنى المروم.

إذا مضى	علمٌ		← متفعلن – فعلن
منها بدا	علمٌ	**قافية الترصيع– توافق صوت دلالي**	← مستفعلن– فعلن
وإن مضى	علمٌ		← متفعلن – فعلن
منه بدا	علمُ	← قافية القصيدة	← مستفعلن– فعلن

تلمح تطابقا للتقسيم العروض مع السكتة الدلالية، مما ينشئ نوعًا من الإيقاع القائم على التوازي التركيبي، فضلًا عن اتفاق تفعليتي مستهلي المقدارين الأولين (متفعلن) التي وقع بها الخبن بحذف الثاني الساكن– صدر الصدر وصدر العجز، وكذا اتفاق صدري المقدارين الآخرين (مستفعلن) التي جاءت تامة كما حدث توافق تام بين أعجاز المقادير الأربعة إذ استقلت بالتفعيلة المخبونة فعلن التي توافقت كلماتها الحاملة لمقاديرها توافقًا صوت دلالي فاعل مما زكى التنغيم الداخلي متلاقحًا مع قافية المختتم بسلطانها المميز.

وجاء تبادل الفعلين (مضى– بدا– مضى – بدا) باختلاف مضمونيهما الدلالي في مقابل ثبات الاسم (علم) باتفاق أصواته واختلاف معناه مزكيا لهذا الترصيع ذي التأثير الصوت دلالي الذي لا ينكر وعلى شاكلة ذلك قوله أيضًا:

نعج محاجره/ دعج نواظره — حمُرُ عفائره / سودٌ غدائره[1]

مستفعلن – فعلن / مستفعلن– فعلن — مستفعلن – فعلن/ مستفعلن – فعلن

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب- — --ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

وقوله :

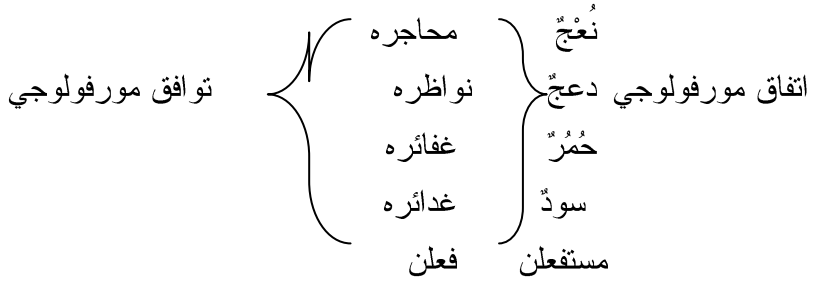
فنحن في جذلٍ/ والروم في وجلٍ — والبر في شغل/ والبحر في خجل[2]

مستفعلن– فعلن / مستفعلن– فعلن — مستفعلن – فعلن/ مستفعلن – فعلن

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب- — --ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

(١) ديوان المتنبي (ص٤١).
(٢) ديوان المتنبي (ص٣٣٧).

لقد تعددت مصادر الإمتاع في البيت الأول الذي جاءت كتلـــه الصـــوتية الأربـــع متساوية المقادير تساويا مقطعيا تامًّا.



فضلا عن التوافق المورفولوجي بين مستهلات المقادير (فُعْلن) وكذلك فيمـــا بـــين خواتيمها (١ مفاعله + ٣ فعائله) مع لزوم مالا يلزم في التقفية الداخلية باختتـــام المقـــاطع بالهاء المشبعة بالضمة مسبوقة بالراء في التكتلات كافتها، مع حسن استغلال لعطاء اللون الذي جاء مشفوعًا بتطابق فاعل بين كل (نعج – ودعج) وفي المقادير جلها قدم الخبر على المبتدأ تسوية للمقادير الإيقاعية واسترعاءً للانتباه وشحذا للذهن مزكيا ذلك كلـــه بعطـــاء الترصيع الصوتي الذي لا يُنكر أثره ،وعلى الشاكلة ذاتهـــا جـــاء بيتـــه الثـــاني مـــتلاقح المختتمات باللام المجرورة الحاملة لتراكيب متطابقة المعاني متوافقة الأثـــر، وقـــد تـــأتي خاتمة التكتل المرصع في هذا اللون متعلقة بما بعدها إلا أن جـــلاء الخاتمـــة المرصـــعة يفرض ذاته بسكتة معنوية خفيفة تزكي حضور هذا اللون في البيت المرصع على ما سواه على شاكلة قول أبي تمام.

أصـــبحت حاتمهـــا/ جـــودًا وأحنفهـــا حلمًـــا وكيِّســـها /علمًـــا ودغفلهـــا[1]

مستفعلن– فعلـــن / مســـتفعلن– فعلـــن مســـتفعلن – فعلـــن/ مســـتفعلن – فعلـــن

––ب–/ ب ب–/ –– ب–/ ب ب– ––ب–/ ب ب–/ –– ب–/ ب ب–

فلقد غلبت الهاء الممدودة بحضورها الصوتي في خواتيم المقادير (حاتمها – أحنفها

(١) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي وتحقيق محمد عبده عزام، طبعة دار المعارف، ط٤ ١٩٨٢م، (٤٧/٣).

– كيسها) حضور التمييز المزيل للإبهام خلف عوامله (جودًا – حلمًا – علمًا) وذلك إثباتًا لجلاء إيقاع الترصيع على التمام النحوي ذاته، بله أن كلمات التمييز الثلاث ذاتها صنعت لنفسها ترصيعا خاصًّا في مواضعها يتبين من خلال نطق الأبيات.

٧-٢-الدرجة الثانية:

وتلك درجة تقوم فيها ثلاث قوافٍ داخلية في مقابل القافية الخارجية في نوع من التباري الصوتي للجلاء، وهي تأخذ هذا الشكل:

ـــــــــــ ب ـــــــــــ ب ـــــــــــ ب ـــــــــــ أ

وهي من أشكال الترصيع متوسطة التواتر في أدبنا العربي، ولقد تبين لنا ذلك من خلال الاستقراء والتدوين، ومن نماذج هذه الدرجة قول حافظ:

فالعرش في فرح/ والملك في مرح — والخلق في منح/ والدهر في رهب

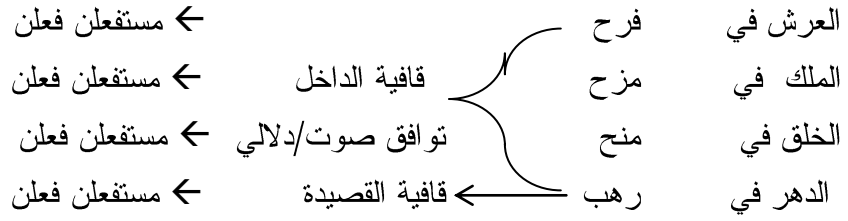
الحلم حليته/ والعدل قبلته — والسعد لمحته/ كشافة الكرب[1]

مستفعلن- فعلن / مستفعلن- فعلن — مستفعلن – فعلن/ مستفعلن – فعلن

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب- — --ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

نلحظ هنا تطابقا ما قائمًا بين التقسيم العروضي (كتلة المقدار المرصع) مع السكتة الدلالية للتركيب، وهذا بدوره قد أنشأ إيقاعًا خاصًّا قائمًا على التساوي، ولا غضاضة في ذلك لأن حافظًا إنما كان يعدد سجايا الخديوي عباس حلمي الثاني وهو يهنئه بعيد جلوسه الأول ولقد أتاحت له رحابة صدر البسيط أن يقول ما يشاء، وأن تتسع مقاطع تفاعيل البسيط لما يريد أن يقوله، فجاءة خطاطة بيتيه على هذه الشاكلة من التوازي التركيبي المتوازن.

(١) ديوان حافظ (ص١٤).



لقد أنشأ تضام الكتل المرصعة فكرًا منظمة جاءت متتابعة تتابع تكتلات المقادير المرصعة مع بعضها البعض لتنقل لنا الحركة المتواصلة في نفس الشاعر ولقد تجلى عطاء صوت الحاء ذلك الصوت الصامت الاحتكاكي المهموس الذي يخرج من أدنى الحلق مصحوبًا بأثر احتكاكيته الجلية في مقابل انفجارية الباء المجهورة المشبعة بالكسرة والمعضدة بكونها من أكثر ستة أصوات تواترا في القوافي العربية، ولقد صنع ذلك التلاقح التقفوي للبيت حركية صوتية مائزة زكاها اتخاذ الترصيع تيمه أداء.

وعلى الشاكلة ذاتها ما كان من تلاقح بين الباء ذاتها، قافية الختام وبين كل من التاء والهاء في (حليتة– قبلته– لمحته) وكلا الصوتين صامت مهموس، لعب معه الإشباع بالضمة دورًا جليًّا مبينا عن معطياته تزكية لقيامه في مقابل باء المختتم، وعلى الدرجة ذاتها من العطاء الصوتي قول الخنساء معددة سجايا أخيها صخر.

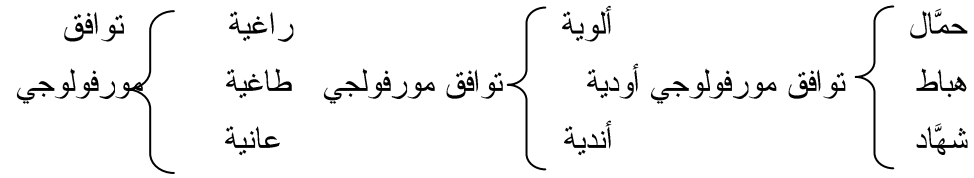
حمَّال ألوية/ هبَّاط أودية شهَّاد أندية/ للجيش جرار

نحار راغية/ ملجاء طاغيَّة فكَّاك عانية/ للعظم جبار[1]

مستفعلن– فعلن / مستفعلن– فعلن مستفعلن – فعلن/ مستفعلن – فعلت

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب- --ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

(١) ديوان الخنساء.تحقيق : تماضر بنت عمرو بن الحرث الشريد .تحقيق :حمدو طماس – دار المعرفة – بيروت- لبنان – ط ٢ ، ٢٠٠٤.



إن استنفارًا ما قام هاهنا مستهلا بأوزان صيغ المبالغة (فعَّال ومفعـــال) ومختتمـــا بصيغ متوافقة مورفولوجيا (ألوية – أودية– أندية) (راغية – طاغية – عانية) مما صـــنع توازنا موّسيقيًا متناغمًا مطردًا متساوقًا موحد تيمات التنغيم لتؤكد أن فعله كان متسقا مـــع طبيعة شخصيته التي كانت تتسم باطراد الشيم وتوازن السجايا، وكأن سجاياه تلك موجات منتظمة متتابعة، «وفي نهاية المطاف نلحظ ذلك الســـلب الملابـــس للتـــوازن الصـــوتي الموسيقي الذي يوحى باطراد فعل صخر في البيتـــين التاســـع عشـــر والعشـــرين (مـــن القصيدة)، حيث ينكسر هذا التوازن، ويبطئ إيقاعه في نهاية البيتين، ويتراخى ويفتر مـــع قولها «للجيش جرار» وقولها «للعظم جبَّار» ثم ينتهي في البيتين بذبـــذبات الـــراء التـــي تفرض –في إطار هذه القصيدة– حقائق التردد بين احتمالات الموجود ووجوهه[١].

وعلى الشاكلة ذاتها من التوافق الصوت مورفولوجي أقوال شوقي:

الوصـــلُ صافيـــةٌ/ والعـــيشُ ناغيـــةٌ والســـعدُ حاشـــيةٌ/ والـــدهرُ ماشـــينا[٢]

قُـــوّادُ مَعرَكَـــةٍ/ وُرّادُ مَهلَكَـــةٍ أوتـــادُ مَملَكَـــةٍ/ آســـادُ مُحتَـــرَبِ[٣]

عنَّـــت لنـــا أصُـــلًا / تُغـــري بنـــا أسَـــلًا مهـــزوزةً شـــكلًا / مشـــروعةً تِيهـــا[٤]

وَأيـــنَ ماضِـــيَة / فـــي الظلـــمِ قاضِـــيَة وَأيـــنَ نافِـــذَةٌ / فـــي البَغـــي نَجـــلاءُ[٥]

(١) التركيب الدرامي لرائية الخنساء .محمد صديق غيث. مجلة فصول.المجلدالثامن .العددان١،٢مايو١٩٨٩ ه ع ك .مصر.
(٢) ديوان شوقي (١٥١/١).
(٣) ديوان شوقي (٣١٣/١).
(٤) ديوان شوقي (١٦٣/٢).
(٥) ديوان شوقي (٣٥٣/٢).

أبكـى ابـن أعظمهـا / نفعًـا وأرفعهـا ذكـرًا وأشـرفها / بالمصـطفى نسـبًا[1]

أوْ فَـابْـتَـغِـي فُلْـكًـا / تَـأْوِيـنُـهُ مَـلَـكًـا لَـمْ يَـتَّـخِـذْ شَـرَكًـا / فِـي الْـعَـالَمِ الْفَـانِي[2]

مسـتفعلن– فعلـن / مسـتفعلن- فعلـن مسـتفعلن – فعلـن/ مسـتفعلن – فعلـن

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب- --ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

لقد استغل شوقي عطاء كل من التجانس الصرفي والتوازي الاشتقاقي لتزكيـة دور الترصيع وإحداث حوار داخلي متلائم بين البني الصوتية التي بدت منسجمة في معظمها، مما حقق للأبيات ثراءً إيقاعيًا فاعلاً حمله بعض النقاد على التشطير أو حسـن التقسـيم ، لكن وقوع الترصيع القائم على آلية الشبه أوقع في التصنيف.

صافية – ناغية – حاشية ← في مقابل ماشينا

معركة – مهلكة – مملكة ← في مقابل محترب

أصلا – أسلا– شكلا ← في مقابل نسبا

ماضية – قاضية– نافذة ← في مقابل نجلاء

أعظمها– أرفعها– أشرفها ← في مقابل نسبا

فلكا – ملكا – شركا ← في مقابل الفاني

«لامراء في أن إيقاع التجنيس أضاف إلى ايقاع الترصيع قيمـة إيقاعيـة كبـرى أضافت للأخير رونقًا صوتيًا خاصًّا وأكسبته رهافة، إيقاعية لها في العمل تأثير السـحر، ناهيك عما يضيفه تطابق التقسيم العروضي مع سكتة الترصيع الدلالية من عمق صـوتي ينشئ إيقاعًا خاصًّا قوامه التساوي، أما اتفاق القوافي الثلاث الأولى مع بعضـها الـبعض فإنما يحدث تنغيما داخليا خاصًّا ويتقابل مع حدة القافية الأخيرة بسلطانها محققًا نوعًا مـن الجدل الذي يعد التقابل الصوتي عماده الأساسي، هذا إضافة إلى أن تضام الكتل المرصعة

(١) ديوان شوقي (٢/٢٧٢).
(٢) ديوان شوقي (٢/١٥٩).

ينشئ فكرة منظمة، وتكثر الفكر في البيت، وبقدر كثرة الكتل تكثر الفكر لتنقل لنا الحركة المتواصلة في نفس الشاعر»[١].

والترصيع بوصفه لونا بديعيًا له جلاله قديم قدم الشعر العربي، فلا نستطيع أن نقطع بأنه تصنع مجتلب أو من باب الاستعراض الأجوف لثقافة شاعر ما، أو إثبات تعاليه على اللغة، إذ إن لكل مقدار أثره في معنى البيت منفردًا، ومعنى القصيدة مجملًا لا مراء في ذلك، ولك أن تتأمل قول أبي امرئ القيس يصف الفرس:

رقاقها ضرم / ولحمها برم وجريها جذم/ والبطن مقبوب

فالعين قادحة / والرجل ضارحة واليد سابحة /واللون غربيب

والماء منهمرٌ / والشد منحدرٌ والقصب مضطمرٌ / والمتن ملحوب[٢]

في الأبيات ترصيع مضطرد ، وسماه بعضهم تسميطا(*)

وقد قال ابن رشيق في ذلك، وللقدماء من هذا النوع إلا أنهم لا يكثرون من كراهة التكلف[٣].

ومن أمثلة التعلق النحوي:

وأنت أبعدهم / ذكرًا وأكبرهم قدرًا وأرفعهم / في المجد بنيانًا[٤]

جاءت بأشجع من / يسمى وأسمح من أعطى وأبلغ من / أملى ومن كتبا[٥]

فلقد فرض الترصيع السكتة الخفيفة على المقادير الخاصة به، على حين تأخر نطق المعمول (التمييز) المزيل للإبهام، وهذا دليل قاطع على سلطة سكتة الترصيع على إتمام

(١) البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، محمود عسران (ص٣٤٧).
(٢)العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط خامسة ١٩٨١ (٢٧/٢).
(*) معجم شواهد البلاغة الشعرية د/ أحمد مطلوب مكتبة لبنان ط أولى ص ٣٩ مادة الباء
(٣) المصدر نفسه (٢٧/٢).
(٤) ديوان المتنبي (ص٤٠).
(٥) ديوان المتنبي (ص٩٨).

التركيب النحوي وهذا عين ما حدث في البيت الثاني الذي فصل فيه بين الاسم الموصـــول وجملة الصلة، فكانت سكتة المقدار المرصع على «من».

جاءت بأشجع من ← يسمى

وأسمع من ← أعطى

وأبلغ من ← أملي

ولقد أحدث ذلك تقاطعًا صوتيًا جميلا بدخول جملة الصلة في مستهل المقدار التالي مما صنع بالبيت تلاحمًا صوت دلالي ظاهرًا، ومثله في التعلق بالجار والمجرور قول أبي تمام:

تـــدبير معتصـــم / بـــالله منـــتقم لله مرتقـــب / فـــي الله مرتغـــب[1]

فأصل التعلق معتصم بالله – منتقم لله– مرتغب في الله ولكـــن ســـلطان الترصـــيع فرض الوقوف الخفيف على المقدار المرصع.

ومن متواتر هذه الدرجة قول الخنساء:(*)

الحمد خلته / والجود علته والصدق حوزته/ إن قدنه هابا

سداد أوهية / شهاد أندية قطاع أودية / للوتر طلابا

حمال ألوية / ضراب أبنية وراد مسنية / في الحرب غصابا

الخير يفعله / والقول يفضله والمال ينهبه / في الحق إنهابا

وقول أبي صخر الهذلي (**)

وتلك هيكلة / خود متبلة صفراء رعبلة/ في منصب سنم

عذب مقبلها / جدل مخلخلها كالدعص أسفلها/ مخصورة القدم

سود ذوائبها / بيض ترائبها محض ضرائبها / صيغت على الكرم

---

(١) ديوان أبي تمام (٥٨/١).

(*) معجم شواهد البلاغة الشعرية (ص٤١)

(**) سر الفصاحة (ص٢٢٤)- الصناعتين (ص٣٧٨) نقد الشعر (ص٤٧) تحرير التحبير ص(٣٠٢)

(***) معجم شواهد البلاغة الشعرية (ص٢٥٧)

عبل مقيدها / حال مقلدها بض مجردها / لفاء في عمم
سمح خلائقها / درم مرافقها يروي معانقها / في بارد شبم

وسمى بعض البلاغيين هذه الدرجة من تواتر الترصيع تسميطا وهو أن يعتمد الشاعر تغيير بعض مقاطع الأجزاء أو كلها في البيت على سجع يخالف قافية البيت(***)

٧-٣-الدرجة الثالثة:

وذي درجة يقوم فيها مقداران متفقان كمًّا متباينان تقفية في مقابل مقدارين متفقين كما وتقفية، فيقع بذلك الثقل الإيقاعي في العجز لا في المستهل، وتأخذ ذلك الشكل الخطاطي.

أ ـــــــــ أ ـــــــــ ب ـــــــــ جـــــــ

وهو من الأشكال قليلة التواتر في أدبنا العربي شأن قول أبي الطيب:

أنأيته فدنا / أدنيته فنأى جَمَّشته فنبا / قبلته فأبى[1]

مستفعلن- فعلن / مستفعلن- فعلن مستفعلن – فعلن/ مستفعلن – فعلن

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب- --ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

لقد استنفر المتنبي لهذا البيت عطاء غير لون بديعي فما بين (أنأيته وأدنيته) توافق مورفولوجي – وطباق معنوي، واستواء مقطعي، وكذلك ما بين (فدنا- فنأي) الأمر ذاته، وما بين التكتلين مجتمعين (أنأيته فدنا – أدنيته فنأى) مقابلة محمودة مصحوبة بتوازن تام يزكي عطاء الترصيع، وزاد في الشطر الثاني ذلك التطابق التقفوي الناجم من اتخاذ الباء المطلقة رويًّا، وللباء جلاء صوتي نابع من كونها صوتًا شفويًا يصحب بانفجارية تزكى حضوره وتمنحه ذلك الجلاء الذائع عنه، فضلا عن عطاء المداللة القائم بين الفعلين (جمشته – وقبلته) المتوافقين مورفولوجيا، المنسجمين دلاليا، المزكيين للانسجام الصوت مورفولوجي الواقع بين عجزي المقدارين (نبا – أبي) وعلى الدرجة ذاتها من العطاء

(١) ديوان المتنبي (ص٩٧).

القائم على اختلاف بسيط في حركة داخل الكلمة قوله:

ومـــا قضـــى أحـــدٌ/ منهـــا لبانتـــه ولا انتهـــــى أربٌ / إلا إلـــــى أرب[1]

ومثله:

مـــن كـــل قاصـــيةٍ / بـــالموت شـــفرته مـــا بـــين مُنْـــتَقم / منـــه وَمَنْـــتَقِم[2]

مســـتفعلن– فعلـــن / مســـتفعلن- فعلـــن مســـتفعلن – فعلـــن/ مســـتفعلن – فعلـــن

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب- --ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

فالأرب في البيت الأول واحد في اللفظ، وإن اختلف المَعْنِيُّ والمجرى، أما اختلاف المَعْنِيِّ فإنما راجع لتنوع المقصد، واختلاف المجرى راجـع لاخـتلاف الموقـع وعلـى المسارين فإن التوقيع متحقق بين المقدارين، ومثله وقع بين عجزي مقداري البيت الثـاني (منتقم ومنتقم) اللذين جَلَّى اختلافهما تناوب فتح الحرف قبل الأخير وكسره، ومـن هـذا التناوب وقعت المطابقة الدلالية بين اللفظتين كلتيهما، وقد يكون التوافق نابعًا مـن توافـق البنية واتفاق المجرى الخاتم كليهما شأن قول أبي الطيب:

وحـــائن لعبـــت / شـــم الرمـــاح بـــه فـــالعيش هـــاجره/ والنســـر زائـــره[3]

فالتوافق هنا واقع بين اسمي الفاعل (هاجره– زائره) وهـذا صـنع ذلـك الثقـل الإيقاعي المروم في عجز البيت.

٧-٤-الدرجة الرابعة:

وهذه الدرجة تقع على الطرف المقابل من سابقتها، إذ يقوم المقداران المتفقان فـي الصدر لا في العجز، فيكون التكثيف الإيقاعي في الصدر لا في العجز، وهي تكون علـى ذلك الشكل الخطاطي.

ـــــــــ ب ـــــــــ ب ـــــــــ جـــــــــ ـــــــــ أ

(١) ديوان المتنبي (ص٤٣٦).
(٢) ديوان المتنبي (ص٤٩٨).
(٣) ديوان المتنبي (ص٤٣).

وهو أيضًا من الأشكال نادرة التواتر في أدبنا العربي شأن قول البوصيري:

كالزهر في ترف / والبدر في شرف والبحر في كرم / والدهر في همم[١]

مستفعلن– فعلن / مستفعلن– فعلن مستفعلن – فعلن/ مستفعلن – فعلن

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب- --ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

وقول أبي الطيب:

كأنهم وُلِدُوا / من قبل أن وُلِدُوا أو كان فهمُهمُ / أيام لم يكن[٢]

فإن التوافق واقع في الصدر بين كل من (ترف– شرف) (وُلِدُوا – وُلدوا) وهذا التوافق في المقادير وخواتيمها صنع بالصدر تكثيفا توقيعيا حاضرا بقوة في مقابل جلاء تقفية الختام ذات الحضور المفروض سلفا، وهذا يزكى دور الترصيع حال وقوعه في المستهل، وعلى الشاكلة ذاتها قولا البوصيري:

يا طيب مولده / من طيب عنصره يا طيب مفتتح منه ومختتم[٣]

من كل منتدب / لله محتسب يسطو بمستأصل / للكفر مصطلم[٤]

البوصيري في بيتيه السالفين يلعب على وتر تكثيف إيقاع المستهل بإقامة تركيبين متساوقين أولًا، ثم بتدعيم تساوقهما بتلاقح مختتمهما بتقفيتين داخليتين متفقتين صوتيا تحقيقًا لإمتاع فني من نوع خاص قائم على تراتبية الترسيمات القافوية، تحقيقًا لاستهواءات

(١) البوصيري، البردة، تحقيق وشرح الشيخ إبراهيم الباجوري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠١- (ص١٣).
(٢) ديوان المتنبي (ص١٧٢).
(٣) بردة البوصيري (ص١٣).
(٤) بردة البوصيري (ص٢٢).

النفس العربية المحبة للتوقيع الإنشائي الجماعي فيما يتعلق بالمدائح النبوية ثانيا.

٧-٥-الدرجة الخامسة:

وهي درجة قليلة التواتر أيضًا في شعرنا العربي كلـــه، نظـــرًا لدقـــة ارتســـامتها، وصعوبة ضبط مقاديرها وهي تأخذ هذا الشكل:

ـــــــــ ب ـــــــــ جـــــ ـــــــــ جـــــــــ ـــــــــ أ

والتوافق هنا واقع بين مقدار مختتم الصدر ومقدار مستهل العجز في تجاور ظاهر تجليه سكتة ما بين الشطرين، وهي في الغالب الأعم سكتة واجبة لإجلاء قافية الصدر في مقابل قافية العجز أولا، ولحاجة الملقى لالتقاط النفس نظرًا لامتداد المقاطع وتنوعهـــا مـــا بين تفعيلتين سباعيتين وأخريين خماسيتين ثانيًا، ومن أمثلة تلك الدرجة قول شوقي:

وأرهفـــت أعينـــا / ضـــعفي حمائلهـــا نشوى مناصـــلها / كحلـــى مواضـــيها[١]

لقد أنشأ الترصيع هنا لنفسه جرسًا خاصًّا ناتجا من توافق البني وتســـاويها وزكـــي ذلك التوافق اتفاق تقفيتي المقدارين الثاني والثالث، وهما مقداران متتاليان، أكسبا موقعيهما جلاءً صوتيًا خاصًّا نابعًا من الجرس غير المجتلب والجرس شيء «تألفه الأذن، وتلذ بـــه النفس، وهو ما يمكن أن ننعته بروح القصيدة، أو جو القصيدة الذي يسيطر عليها، وتحسه يسري في كياننا، وجهات أنفسنا عندما نقرؤها بتوئدة وإمعان، وهو يمثل الحالـــة النفســـية التي عاناها الشاعر، ويضطرد في تناسب صوتي مع معانيه، فيحس القـــارئ أو الســـامع حالة الغضب أو الرضى والصخب أو الهدوء والحزن أو الفرح تلامس وجدانه، وتهدهـــد عواطفه، فيستجيب لها دون أن يستطيع لها تعليلًا أو تحليلًا»[٢].

فما بين حمائلها ومناصلها توافق صوتي نبع من اتفاق خاتمتيهما، فزكيا بذلك عطاء مقداري الترصيع الثاني والثالث وأنشآ جديلة توقيعية بينة الوقع، رفيعـــة الأثـــر، وعلـــى

(١) ديوان شوقي (١/١٥١).
(٢) النقد التطبيقي والموازنات، د/ محمد الصادق عفيفي- الخانجي، ١٩٧٨م، (ص٦٣).

الشاكلة ذاتها قول القائل.

تخـــدى الركـــاب بنـــا / بيضـــا مشـــافرها خضرا فراسنها / في الرغـــل واليـــنم[١]

ـــــــــ ب ـــــــــ جـــــــــــ ـــــــــ جـــــــــــ ـــــــــ أ

المقداران الأوسطان المتلاحقان جاءا في وصف البعران إذ كانت بيضاء المشـــافر خضراء الخفاف، فمستهل المقدارين لونان ومختتمهما صفتان قائمتان في تلك البعران التي تعدو مسرعة في وسط النباتات ومثله قوله:

لـــو حـــل خـــاطره / فـــي مقعـــد لمشـــى أو جاهل لصـــحا / أو أخـــرس خطبـــا[٢]

ـــــــــ ب ـــــــــ جـــــــــــ ـــــــــ جـــــــــــ ـــــــــ أ

تَوَقَّـــه فمتـــى / مـــا شـــئت تبلـــوَهُ فكـــن معاديـــه / أوكـــن لـــه نشـــبا [٣]

مســـتفعلن– فعلـــن / مســـتفعلن– فعلـــن مســـتفعلن – فعلـــن/ مســـتفعلن – فعلـــن

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب- --ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

لامراءَ أن التوافق هنا أنشا إيقاعًا خاصًّا، هذا الإيقاع مصدره الحقيقي توافـــق مـــا يصعب توافقه، لأن الايقاع متغير إذ إن الإيقاع هو «الإعادة، المنتظمـــة داخـــل السلســـلة المنطوقة، لإحساسات سمعية متماثلة، تكونها مختلف العناصر النغمية»[٤]، ولا يختلف ذلك كثيرًا عما قال به الشكلانيون الروس إذ «يشمل مفهوم الإيقاع لـــديهم ظـــاهرة التنـــاوب

(١) ديوان المتنبي (ص٤٩٦).
(٢) ديوان المتنبي (ص٩٨).
(٣) ديوان المتنبي (ص٩٨).
(٤) أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري- توفيق الزيدي، ط١ دار الآداب، بيروت ١٩٨٤م، (ص٦٣).

الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وخاصية التردد هذه هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع، وتهدف خاصية التردد في الإيقاع الشعري إلى التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها، متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس متساويا، أو بهدف الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة»[١].

ولقد أوقع الشاعر ذلك التشابه من خلال توفيقه بين البني الداخلية المقيمة للترصيع فأنشأ توازنا وزنيا يبين المقادير من ناحية، وتوافقا صوتيًا بين الخواتيم من ناحية أخرى، وذلك التوازي صنع انسجامًا خاصًّا، رفع القيمة التأثيرية لتعابير الشاعر.

٧-٦-الدرجة السادسة:

وهذه درجة قائمة على تقسيم العجز إلى تكتلين توقيعيين متساوقين يأتيان على شاكلتين، شاكلة تقوم على توافق التقفية، وأخرى تقوم على تباينها، والمقدار المرصع حاضر في الشاكلتين وتأتي ارتسامتهما الخطاطية على ذينك الشكلين.

أ _____ ب _____ أ _____ ب _____

أ _____ ب _____ جـــ _____ ب _____

ومن أمثلة الشكل الأول قول أبي تمام:

هيهات زعزعت الأرض الوقوبه عن غزو محتسب / لا غزو مكتسب[٢]

مستفعلن- فعلن / مستفعلن- فعلن مستفعلن – فعلن/ مستفعلن – فعلن

-ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

(١) تحليل النص الشعري، لو تمان ميخائيلوفيتش، ترجمة محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية، ط١، (ص٩٥-٩٦).

(٢) ديوان أبي تمام (٦٥/١).

لقد صنع أبو تمام تكثيفا توقيعيا شديدًا من خلال إقامة توافق صوت مورفولوجي بين خاتمتي المقدارين بين (محتسب ومكتسب) معضدًا إياه بآلية التجنيس الصوتي ذي البروز التوقيعي الطبيعي من خلال معطيات توافقاته الصوتية، ولقد قام هذا التوافق في العجز مقابلا لقافية الصدر المشبعة بالروي المكسور المصاحب للهاء المهموسة، وعلى الشاكلة ذاتها قول أبي الطيب:

ناديت مجدك في شعري وقد صدرا يا غير مُنْتَحَلٍ / في غير مَنْتَحِلَ[1]

ب أ أ

وكذلك قوله:

إذا انتضاها لحرب لم تدع جسدًا إلا وباطنهُ / للعين ظاهره[2]

ب أ أ

ولقد عضد الترصيع بالتجنيس في بيته الأول، وبالمطابقة في بيته الثاني فضلًا عن الاتفاق التقفوي الماثل بين المقدارين في لون من الترصيف الصوتي المقصود لقافية المختتم، وبذلك استغلال محمود لعطاء ذلك اللون التوقيعي، ولقد ورد في شعرنا العربي من أمثلة الشكل الثاني قول الشاعر:

غادرت بالجبل الأهواء واحدة والشمل مجتمعًا / والشعب ملتئما[3]

ب جـ أ

مستفعلن – فعلن/ مستفعلن – فعلن

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

(١) ديوان المتنبي (ص٣٣٩).
(٢) ديوان المتنبي (ص٤٣).
(٣) ديوان أبي تمام (١٧٣/٣).

وقوله الآخر:

فَـــوْتُ العـــدو الـــذي يممتـــه ظفـــر فـــي طيـــه أســـفٌ فـــي طيـــه نعـــمُ[1]

ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــــــــ جـــــــــــــــــــــــــــــــ أ

لقد قامت جدلية توقيعية حاضرة بين خاتمـــة الشـــطر الأول مجمـــلا دون تقســـيم وتقسيمتي خاتمتي الشطر الثاني المرصعتين، وهي جدلية وإن كـــان ظاهرهـــا اخـــتلاف الخواتيم الصوتي إلا أن بباطنها انسجامًا توقيعيا مائزا، ولقد تنبه نقادنا القدامى لمثل ذلـــك فهذا الجاحظ يقول: «إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت مـــن الشـــعر لا يقـــع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أبناء العَلَّات، وإذا كانت الكلمـــة لـــيس موقعها إلى جنب أختها مرضيًا موافقًا، كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشـــعر مؤونـــة، وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفـــرغ إفراغًـــا واحدًا، وسبك سبكا واحدًا»[2].

ولعل ما ذكره الجاحظ إنما هو أحد مصادر التوقيع الداخلي الناجم عن الموســـيقي الداخلية التي ترتكز على الترصيع فيما ترتكز عليه من مزكيات.

٧-٧-الدرجة السابعة:

وتلك درجة كثيرة التواتر في شعرنا العربي، إذ ينساق الشاعر إليها في لـــون مـــن قصدية تحميل الصدر من البني التوقيعية ما يليق به للقيام في وجه جـــلاء تقفيـــة الختـــام الكائنة في العجز، ويقوم هذا الشكل على ترصيع الشطر الأول بمقدارين متساوقين قائمين في مقابل تكتل الشطر الثاني مجملا وتأخذ هذه الدرجة ذلك الشكل الخطاطي:

---

(١) ديوان المتنبي (ص٣٣١).

(٢) البيان والتبين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ط٤، تحقيق/ عبد السلام هارون، دار الفكر، د ت – م ١ ج ١ (ص٦٦-٦٧).

ـــــــــــ ب ـــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــــ أ

السِّـــر يحرســـه / والـــذكر يؤنســـه والشـــيب حوليـــه بالمرصـــاد للجـــان[١]

مســـتفعلن– فعلـــن / مســـتفعلن– فعلـــن

--ب-/ ب ب-/ -- ب-/ ب ب-

لقد قام التوافق هنا في الشطر الأول بين المقدارين المرصعين مما صنع بالصـدر تكثيفا إيقاعيا ظاهرًا، زكاه لزوم السين المضمومة المتبوعة بهاء مشبعة بالضم أيضًا ممـا جلَّي عطاء ذلك الترصيع وأقامه متلاقحًا في جلائه مع نون المختتم بجهريتها الحاضـرة، وعلى الشاكلة ذاتها أقوال أبي الطيب.

حلـــو خلائقـــه / شـــوس حقائقـــه تحصى الحصى قبـل أن تحصـى مـآثره[٢]

إن لأعـــذرهم / ممـــا أعـــنفهم حتـــى أعنـــف نفســـي فـــيهمُ وَأَنِـــي[٣]

صـــريعَ مقلتهـــا / سَـــأَ آلَ دمنتهـــا قتيـــل تكســـير ذاك الجفـــن واللعـــس[٤]

ـــــــــ ب / ـــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــــ أ

مـــتفعلن – فعلـــن / مســـتفعلن– فعلـــن

ب- ب-/ ب ب- / -- ب-/ ب ب-

وكذلك أقوال أبي تمام:

ضـــنك إذا خرســـت/ أبطالـــه نطقـــت فيـــه الصـــوارم والخطيَّـــةُ الـــذبل[٥]

يا مـــن بـــه بـــدنت / مـــن بعـــدما هزلـــت منـــى المنـــى وأرتنـــي وجـــه خســـران[٦]

---

(١) الشوقيات المجهولة، محمد صبري السوربوني، ه ع ك (١٠٠/١).
(٢) ديوان المتنبي (ص٤٢).
(٣) ديوان المتنبي (ص١٧٠).
(٤) ديوان المتنبي (ص٢٤).
(٥) ديوان أبي تمام (١٦/٣).
(٦) ديوان أبي تمام (٣١٣/٣).

ـــــــ ب / ـــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــ أ

وهذان نموذجان معضد ترصيعهما بتطابق دلالي بين خواتيم المقادير المرصعة (خرست – نطقت) (بدنت – هزلت) وفي ذلك تلاعب محمود بالدلالة والتوقيع معًا، أما ما جاء مرسلًا دون قصد تطابق أو تجنيس فعلي شاكلة أقواله.

وقائع عذبت / أبناؤها وحلت حتى لقد صار مهجورًا لها الشهر[١]

بيض إذا انتضيت / من حجبها رجعت أحق بالبيض أترابًا من الحجب[٢]

خذها مغربة / في الأرض آنسة بكل فهم غريب حين تغترب[٣]

يعطى فيجزل أو / يدعى فينزل أو يؤتي لمحمل أعباء فَيحتملَ[٤]

ـــــــ ب / ـــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــ أ

مستفعلن – فعلن / مستفعلن– فعلن

-- ب-/ ب ب- / -- ب-/ ب ب-

٧-٨-الدرجة الثامنة:

وهي الدرجة التي تتماهي فيها خاتمة صدر الصدر مع صدر العجز صوتيا بينما يختلف فيها خاتمة عجز الصدر مع خاتمة عجز العجز، وعلى المسارات كلها يبقى للترصيع حضوره القائم على التشاكل والتنوع كليهما وهي تأخذ هذه الارتسامة الخطاطية.

ـــــــ ب / ـــــــــ جـــــــــ ـــــــــ ب ـــــــــ أ

وهي درجة كثيرة التواتر في شعرنا العربي كله، وعبر أعصره جميعها ومن أمثلتها قول القائل:

---

(١) ديوان أبي تمام (٢١/٢).
(٢) ديوان أبي تمام (٧٢/١).
(٣) ديوان أبي تمام (٢٥٨/١).
(٤) ديوان أبي تمام (١٢٨/١).

والله مـــا طلبـــت / أهواؤنـــا بـــدلا مـــنكم ولا انصـــرفت / عـــنكم أمانينـــا[١]

ـــــــ ب / ـــــــــ جـــــــــ ـــــــــ ب ـــــــــ أ

مســـتفعلن – فعلـــن / مســـتفعلن– فعلـــن مســـتفعلن – فعلـــن / مســـتفعلن– فعلـــن

-- ب-/ ب ب- / -- ب-/ ب ب- -- ب-/ ب ب- / -- ب-/ ب ب-

وهذه درجة كثيرًا ما يقع التجنيس بين مقداري صـــدريها، وهـــذا يحـــدث جلجلـــة توقيعية لها جلالها والتجنيس «يعد من أهم مظاهر التنوع الصوتي في إطار تحقيق مبـــدأ التناظر والتماثل، فحرص الشعراء عليه وأكثروا من استخدامه إكثارًا ملفتا للنظر بأنواعه المختلفة، وذلك لإثراء الموسيقي الصوتية، معتمدين على عـــاملي التشـــابه فـــي الـــوزن والصوت، وعلى الجمال الإيقاعي في تكرار الصوت وملامح المعنى»[٢].

ومن الأمثلة التي وقع بينها التجانس في هذه الدرجة:

يـــامن ألـــو ذبـــه / فيمـــا أؤملـــه ومـــن أعـــوذ بـــه / ممـــا أحـــاذره[٣]

كـــم أبـــرأت وصـــبا / بـــاللمس راحتـــه وأطلقـــت أربـــا / مـــن ربقـــة اللمـــم[٤]

صماء سم العـــدي / فـــي جنبهـــا ضـــربٌ وشرب كأس الـــردي / فـــي فمهـــا شـــهر[٥]

ـــــــــ ب ـــــــــ ب

جـــناس نـــاقـــص

بينما غالبًا ما يقع التكرار بين المقدارين بدرجة لافتة، وللتكرار، وبخاصة المتـــردد منه على مستوى أفقي أهمية كبرى في التبئير على معنى بعينـــة أو القصـــد إلـــى غايـــة

(١) ديوان ابن زيدون، تحقيق/ على عبد العظيم، دار نهضة مصر (ص٤١).
(٢) النبي الأسلوبية في النص الشعري، دار اشرين حمد بن هاثل الحسيني، دار الحكمة، لندن ط١، ٢٠٠٤م (ص٦٩).
(٣) ديوان المتنبي (ص٤٣).
(٤) بردة البوصيري (ص١٧).
(٥) ديوان أبو تمام (٧٦/٤).

محددة، فهو ليس مجرد حلية لفظية تزين النص فهو «في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا الذي تلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه»[١].

ومن الأمثلة التي ورد بها تكرار مستحسن في جزأي الترصيع الأولين ما يلي:

من مشرف دمه / في وجهه بطل ... وواهل دمه / للرعب قد نزفا

فذاك قد سقيت / منه القناجرعًا ... وذاك قد سقيت / منه القنا نطفا[٢]

إن الحمامين من / بيض ومن سمر ... دلْوَا الحياتين من / ماء ومن عشب[٣]

فقد تركت الألى / لاقيتهم جزرا ... وقد قتلت الألي / لم تلقهم وجلا[٤]

فقر الجهول بلا / قلب إلى أدب ... فقر الحمار بلا / رأس إلى رسن[٥]

الفاعل الفعل لم / يفعل لشدته ... والقائل القول لم / يترك ولم يقل[٦]

مظلومة القد في / تشبيهة غصنًا ... مظلومة الريق في / تشبيهه ضربا[٧]

الكائنين لمن / أبغى عداوته ... أعدى العدي ولمن / آخيت إحوانا[٨]

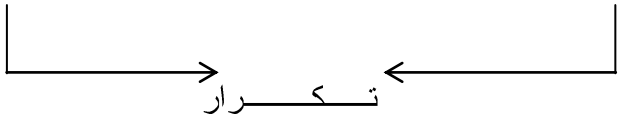
فكلما حَلَمَتَ / عذراء عندهم ... فإنما حَلَمَتْ / بالسبي والجمل[٩]

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط١٠، ١٩٩٧م (ص٢٧٦)، انظر: ابن الأثير، المثل السائر (١٤٦/٢)، وابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي (٣٤٥/٥).
(٢) ديوان أبي تمام (٣٧٠/٢).
(٣) ديوان أبي تمام (٦١/١).
(٤) ديوان المتنبي (ص١٨).
(٥) ديوان المتنبي (ص١٧٠).
(٦) ديوان المتنبي (ص٢٧٥).
(٧) ديوان المتنبي (ص٩٧).
(٨) ديوان المتنبي (ص١٨٣).
(٩) ديوان المتنبي (ص٣٣٩).

جيرانهـــا وهـــم / شـــر الجـــوار لهـــا وصـــحبها وهُـــمُ / شـــر الأصـــاحيب[١]

بعـــارض جـــاد أو / خلـــت البطـــاح بهـــا شيبا من الـــيم أو / ســـيلا مـــن العـــرم[٢]

والشـــر إن تلقـــه / بـــالخير ضـــقت بـــه ذرعًـــا وإن تلقـــه / بالشـــر ينحســـم[٣]

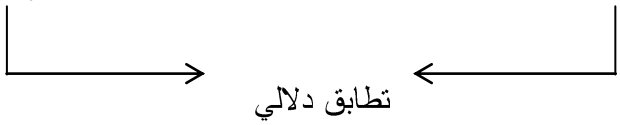


«والعبارة المكررة يتخذ منها الشاعر مرتكزا ليبني عليها كل مرة معنـــى جديـــدًا ليصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء»[٤].

ولا شك أن التكرار الأفقي هو: «تكرير ترتسم فيه الكلمة المكـــررة أفقيـــا علـــى مستوى البيت، لتكتسب شرعيتها في النسق التعبيري، وإن كان تكريرها يومئ بالتشابه في المعنى، فإنها تحبل بمعان جديدة تساوقها في التركيب، وهو ما يجعل الكلمتين المكـــررتين متصلتين في معنييهما، وإن كانتا تتحدان في السياق التأليفي العام كمعطي دلالـــي غـــائي يهدف إلى ترميز الرسالة الشعرية في تراسلها الخطابي، ومن جهـــة أخـــرى تتشـــابهان باحتفاظهما بنفس الخصائص الصوتية، وهو تحقق يتبين من خلال المعاينة الموقعية فـــي المتن»[٥].

وقد يأتي المقداران متطابقين بفعل المحمل الدلالي للسياق شأن قول شوقي.

والنفس من خيرهـــا / فـــي خيـــر عافيـــة والنفس من شرها / فـــي مرتـــع وخـــم[٦]



(١) ديوان المتنبي (ص٤٤٩).
(٢) بردة البوصيري (ص١٧).
(٣) ديوان شوقي (٦٢٨/١).
(٤) النبي الأسلوبية في النص الشعري، دار اثرين حمد (٢٥٧).
(٥) من جماليات ايقاع الشعر العربي وعبد الرحمن كنوان (ص٢٥٥)، دار أبي دقراق للطباعة، الرباط ط١، ٢٠٠٢م.
(٦) ديوان شوقي (٦٢١/١).

وعلى المسارات كلها فإن الترصيع في هذه الدرجة حقق مبتغاه على مستويي الإمتاع والتواتر على السواء، وفي هذا تزكية محمودة لهذا اللون لكونه أحد عمد قيام التوقيع المستحسن لبحر البسيط.

٧-٩-الدرجة التاسعة:

وهي الدرجة الأعلى تواترًا على الإطلاق بين درجات الترصيع، وهي درجة قائمة في أصلها على التنوع التقفوي الداخلي، إذ تختلف خاتمة كل مقدار مرصع عن تاليتها صوتيا اختلافا جليًّا، وهذا التنوع يتيح للشاعر حرية الوقوع على ما شاء من أصوات، كما يبتعد به عن التصنع الممجوج، ولقد تفرد حبيب بن أوس بصدارة استعمال هذه الدرجة من الترصيع إذ كثر ركوبه إياها في ديوانه كاملا، ومع الأغراض الشعرية التي استعمل فيها البسيط وعاءً جميعها[١]، وهذه الدرجة تأخذ هذا الشكل الخطاطي.

ـــــــــــ ب ـــــــــــ جـــــــــــ ـــــــــــ د ـــــــــــ أ

ولا تكاد تظهر إلا من تساوي مقادير الترصيع الأربعة في كم مقاطعها وحدود تفعيلاتها، ومن أمثلتها قول الشاعر:

ولا الخدود وقد / أدْمَيْنَ من خجل ... أشهى إلى ناظر / من خدها التَرب

سماحة غنيت / منا العيون بها ... عن كل حسن بدا / أو منظر عجب[٢]

ـــــــــــ ب / ـــــــــــ جـــــــــــ ـــــــــــ د ـــــــــــ أ

متفعلن – فعلن / مستفعلن- فعلن ... مستفعلن – فعلن / مستفعلن- فعلن

ب- ب-/ ب ب- / -- ب-/ ب ب- ... -- ب-/ ب ب- / -- ب-/ ب ب-

ما بين دال البيت الأول ولامه ورائه، وتاء البيت الثاني وهائه وداله وباء البيتين

(١) انظر صفحات (١٨/٢) (٤٠١/٢) (٤٠٢/٢)(٧٦/٤) (٨٩/٤) (١٢٧/٤) (١٢٨/٤) (٣٦٠/١) (٥٤/١) (٥٧/١-٥٨) (٧١/١) (١١٤/١) (١٤/٣) (١٦٩/٣-١٧٠) (١٨٧/٣).

(٢) ديوان أبي تمام (٥٧/١-٥٨).

الأخيرة دارت جدلية الترصيع القائم على التنويع لتصنع طنفسة موشاة تقوم أول ما تقدم على تلاقي صوتي من نوع خاص مصدراه التساوي والتنوع، التساوي في المقادير والتنوع في التقفية الداخلية، ولقد حق لربع عمورية أن يتفوق في خرابه على جمال ربع مية المعمور الذي كان قد مدحه ذو الرَّمة فلقد أبهج شاعرنا خد عمورية الترب ومنظرها القبيح ليصل بنا لقوله في ثالث هذين البتين:

وحسن منقلب / تبدو عواقبه جاءت بشاشته / من سوء منقلب

وبالبيت ترصيع أيضًا جاء معضدًا لقصده بأن حسن المنقلب كان للمسلمين، وسوء المنقلب كان لجيش الروم، ولقد كان للترصيع بهذه القصيدة حضور شديد الخصوصية لينقل لنا الحالة النفسية الراقصة التي كان عليها أبو تمام، فلعلها جلجلة الانتصار إذًا.

وعلى الشاكلة ذاتها أقوال المتنبي:

وشادن روح من / يهواه في يده سيف الصدود على / أعلى مقلده[1]

قد حِرْن في بشر / في تاجه قمرٌ في درعه أسدٌ / تدمي أظافره[2]

تحلو مذاقته / حتى إذا غصبا حالت فلو قطرت / في الماء ما شربا[3]

ـــــــ ب / ـــــــــــ جـــــــــــ ـــــــــــ د ـــــــــــ أ

مستفعلن– فعلن / مستفعلن– فعلن مستفعلن – فعلن / مستفعلن– فعلن

-- ب-/ ب ب- / -- ب-/ ب ب- -- ب-/ ب ب- / -- ب-/ ب ب-

ولا مراء في أن توظيف الترصيع في إبداع الشعراء، وبخاصة مع استعمال البسيط القائم بطبيعته على التوازي «قد أفضى إلى بلورة تنغيم تشاكلي تكمن أهميته في خلق حركية تساوق ازدواجيته الصوتية والدلالية، وبالحديث عن دوره النغمي تنتفي تجلياته الدلالية لتتأكد في صورة السياق النغمي، والشاعر حين وظف آليات الترصيع، فإنما

(١) ديوان المتنبي (ص١٢).
(٢) ديوان المتنبي (ص٤٢).
(٣) ديوان المتبني (ص٩٨).

ليحقق التعاضد الداخلي لبنية خطابه الشعري، فكان التوازي الترصيعي مكمنا من مكامن هذا المطلب التنغيمي الذي استغنى به خطابه في تحققاته التي تحرى فيها قصده باستئثاره به، فكانت ارتساماته متباينة، بل متوازنة، فتحصلت بها مفادات قوله»[1].

وللتمكن من ترسيخ هذا المطلب التنغيمي استدعي الشاعر آلية التنويع التقفوي واتكأ في إجلائها على التوازي التركيبي والتوازن المقطعي للبني المرصعة، ولقد توفر الترصيع بطبيعته الأدائية على خاصيتي الوزن والقافية كليهما، وهما معًا يشكلان مؤشر توقيع بالطبيعة تتعالق بمقتضى توفرهما أجزاء الخطاب الشعري دائمًا.

٨- الترصيع في غير البسيط:

قد يقع الترصيعُ في غير البسيط إلا أنه لا يتسم بالجلجلة الإيقاعية ذاتها التي يمتلكها مع البسيط، وذلك لأن بارتسامات البسيط تساوقا عجيبا لكون تفعيلتيه منوعتين سباعية فخماسية أو رباعية على الأكثر أما ما دونه من الأبحر المتنوعة التفاعيل فلا يتمتع بهذه الارتسامية العجيبة ولعل للترصيع حضورا ببحر الطويل الذي يتقاسم مع البسيط مجموعة الثمانية وعشرين مقطعا صوتيا، والبحران من دائرة المختلف، يتيح تنوعهما القائم على وجود عشرين مقطعًا طويلا وثمانية مقاطع قصيرة مساحة للتنويع التوقيعي، واتساعًا للأغراض والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث ووصف الأحوال وسرد الأخبار، إلا أن وقوع التفعيلة الخماسية (فعولن) سابقة للتفعيلة السباعية (مفاعيلن) في مستهل تفاعيل الطويل يصنع ثقلا وانبساطا إيقاعيًا يحول دون وقوع الجلجلة المتوفرة في البسيط الذي تتصدر التفعيلة السباعية كمه التفعيلي، فضلًا عن وقوع الأمثلة التي ورد فيها الترصيع ببحر الطويل في مجملها مختلفة الخواتيم، لتأخذ ارتسامة درجة البسيط الأخيرة.

أ ـــــــ د ـــــــ جـــــــ ب /

وهذا يصنع تقطيعا غير متسق القسمات فلا تكاد تستشعر جمال الترصيع فيه ولك

(١) من جماليات ايقاع الشعر العربي، عبد الرحيم كيوان (ص٢٢٧).

أن تطالع قول أبي تمام.

بمختبــل ســـاج / مـــن الطـــرف أحـــورٍ ومقتبـــل صـــافٍ / مـــن الثغـــر أشـــنب[١]

فعـــول مفـــاعيلن/ فعـــولن – مفـــاعلن فعـــول / مفـــاعيلن / فعـــولن– مفـــاعلن

ب- ب / ب--- / ب--/ ب- ب- ب- ب / ب--- / ب--/ ب- ب-

فلقد جاءت عروضه مقبوضة بدءًا، وحذف الخامس الساكن من تفعيلة الصدر ثانيا وجاءت خواتيم المقادير مختلفة الروي ثالثا مما حدا بنا إلى عدم استشعار وجود الترصيع من أساسه ومثله قولا حافظ:

مثابـــــة أرزاق / ومهـــــبط حكمـــــة ومطلـــــع أنـــــوار / وكنـــــز عظـــــات[٢]

ـــــــــــ ب / ـــــــــــ جـ ـــــــــــ د / ـــــــــــ أ

بنـــــاؤك محفـــــوظ / وطيفـــــك ماثـــــل وصـــوتك مســـموع / وإن كنـــت نائيـــا[٣]

ـــــــــــ ب / ـــــــــــ جـ ـــــــــــ د / ـــــــــــ أ

فالتباين واضح بين أصوات نهايات المقادير، ولكن التقارب أتى من توازن التقسيم، فأصوات النهايات مختلفة مخرجًا، متباينة تتابعًا، ولهذا تأثير عام في الدلالة، فإن لكل كلمة قافية اتصالا بكلمة أخرى تسبقها، ويكونان معًا تكتلا يحمل فكـرة تبـرز عـن طريـق الترصيع، فالصفة تحدد الاسم، ولكل قطعة مرصعة صفة تنشغل بهـا، ومـن مجمـوع التكتلات ينشأ التواصل الذي يثريه الإيقاع المستمد من الترصـيع، وقـد تتجـزأ الجملـة الشعرية إلى عدد من المجموعات التركيبية على قدر القوافي الواردة في الـداخل ومـن تتابعها جميعًا ينشأ نوع من الترصيع الداخلي وعلى الشاكلة ذاتها قول أبي الطيب:

ثقـــالٍ إذا لا قـــوا/ خفـــاف إذا دعـــوا كثيـــر إذا اشـــتدوا / قليـــل إذا عـــدوا[٤]

(١) ديوان أبي تمام (١٢٨/١).
(٢) ديوان حافظ (ص٤٦٣).
(٣) ديوان حافظ (ص٤٦٤).
(٤) ديوان المتنبي (ص١٩٨).

فعــولن – مفــاعيلن/ فعــولن مفــاعلن فعــولن– مفــاعيلن/ فعــولن – مفــاعلن

ب-- / ب--- / ب--/ ب- ب- ب-- / ب--- / ب--/ ب---

لعل منشأ جمال البيت ذلك التلاقح المورفولوجي المصحوب بالتطابق الدلالي بين كل من (ثقال وخفاف) (كثير وقليل) وكلها في صدور المقادير ثم ذلك التلاقي الصوتي القائم بين خواتيم المقادير (إذا لاقوا – إذا دعوا) (إذا اشتدوا – إذا عُدُّوا) وعلى المسارات كلها فإن الترصيع واقع من حسن التقسيم وتساوق المقادير فيما بينها ومثلها أقوال أبي تمام:

فلم توفدي سخطا / إلى متنصل ولم تنزلي عتبا / بساحة معتب[1]

أحاولت إرشادي / فعقلي مرشدي أم استمت تأديبي / فدهري مؤدبى[2]

بأروع مَضَّاء/ على كل أروعٍ وأغلب مقدام / على كل أغلب[3]

سواكن في بر / كما سكن الدمي نوافر من سُوعٍ / كما نفر السرب[4]

ـــــــ ب / ـــــــــــ جـــــــــ ـــــــــــ د ـــــــــــ أ

وقد يقع الترصيع في المتقارب وهو قليل جدًّا، بل لا نكون مغالين إن قلنا إنه شبه منعدم ولا جلال له لكون المتقارب موحد التفعيلة ووجود مثل هذا اللون يصنع به تقولبًا متشابها يكون غير مقبول إذ إن الاحتواء الوزني للكلمة يدل على الصنعة والتكلف الظاهرين ومن أمثلة ما استجيد منه على المتقارب قول القائل:

(١) ديوان أبي تمام (١٤٧/١).
(٢) ديوان أبي تمام (١٥٠/١).
(٣) ديوان أبي تمام (١٥٣/١).
(٤) ديوان أبي تمام (١٧٩/١).

فســـــاس الـــــبلاد / وأرضـــــي العبـــــاد وأرضـــــي الأميـــــر / وأرضـــــي الأدب[1]

_____ د / _____ ب _____ جـــــ _____ أ

فعـــولن – فعـــول / فعـــولن – فعـــولُ فعـــولن- فعـــولُ / فعـــولن فَعِـــلْ

ب-- / ب- ب / ب--/ ب- ب ب--/ب - ب / ب-- / ب-

قد ذهب ثعلب إلى القول بان الشعر الذي يتسم بالجودة يقدم معنـــى متكاملًـــا مـــن المصراع الأول قبل تمام الثاني بحيث إذا حذفنا العجز فإن بداية البيـــت ســـتكون كافيـــة بفضل حيوية المعنى المعبر عنه، ويصح ما قاله إذا كانت هناك سكتة عروضية ودلاليـــة في نهاية الصدر مع وجود تواز تركيبي بين المصراعين، وهذا حادث بالفعل في البيـــت المتناول، فقد ميز حافظ قافية الصدر، وجعلها موضع النبر، وجعلهـــا مســـتقلة بالإيقـــاع فأصبحت قافية داخلية تقف بمفردها لتصارع قافية العجز، وبخاصة أنها قافية شائعة فـــي الشعر بعامة، وعند حافظ بخاصة، إذ تحتل عنده المرتبة السادسة بفارق لا يعد كبيرا بينهـــا وبين الباء، وقد وقع باختيارها قافية للصدر اختلاف عضد الاختلاف في الوزن المورفولوجي فخلق بذلك لونا من الصراع يعد الاختلاف منشأه، إذ هناك تباين واضح بين (الـــراء والـــدال والباء) إذ أنها من الأحرف الشائعة بوصفها قواف للقصائد عامة، وهذا هو الذي خلق التنـــازع وما كان لجوء حافظ في قافيته الداخلية لهذه الأحرف بالذات إلا لخلـــق جـــو مـــن الترصـــيع بمقاطع صوتية متفقة، أو متنازعة تواترًا أو متناسبة جهرًا أو همسًا، أو متقاربة مخرجًا أو مـــا أشبه ذلك[2].

ولعل الصنعة ظاهرة في هذا البيت فما بين استدعاء البلاد للعباد لإحـــداث تقفيـــة

(١) ديوان حافظ (١٧٩).
(٢) انظر: البينة الإيقاعية في شعر حافظ إبراهيم رسالة ماجستير مخطوطة، آداب الإسكندرية ٢٠٠١م- د/ محمود عسران (ص٢٦٤).
(*) ديوان المتنبئ ص (١٠٩).
(**) معجم شواهد البلاغة الشعرية (ص١٣٨).
(**) معجم شواهد البلاغة الشعرية (ص١١٩).

ترصيعية، وتكرار الفعل أرضي ثلاث مرات نشأت توازيات صوتية تعتد بالتراكم الصوتي مشيحة عن عناصر هامة يبحث قارئ الشعر عنها، ولعل خطابية حافظ، وتكلفه البين في التعابير التي أراد أن يختم بها قصيدته مادحًا المرحوم محمد سعيد باشا وكان قد ترأس الوزارة هو ما دفعه لأن ينزلق هذا المنزلق تجاه التراكم الصوتي والاستدعاء التجنيسي لإحداث الجلجلة التوقيعية المأثورة عنه.

ومن الأمثلة الواردة في غير البسيط قول المتنبي :

الناعمات القاتلات /المحييا ت/ المبديات/من الدلال غرائبا(*)

وهو ترصيع متوال بشكل هندسي منضبط ومثله على الكامل :

ومكارم أوليتها متبرعا وجرائم ألغيتها متورعا(**)

وهذا نموذج للترصيع المنضبط بالكلية .

ومثله:

حر الإهاب وسيمه/ بر الإهاب كريمه/ محض النصاب صميمه(***)

وهذا ترصيع متلاقح بشكل مهندس إيقاعيا ، متساوق تركيبيا، وهو مثال للترصيع التام في غير البسيط.

٩-الترصيع والمحسنات الأخرى:

إن للترصيع استنفارا محمودًا لغيره من المحسنات، إذ إن جلاءه الصوتي يغري المحسنات المعضدة لارتساماته بشكل لافت إحداثا لتراكمات تصويتية مقصودة، إذًا فالاتجاه التراكمي «يضم كل الشعر الذي تتقدم فيه البنية التوازنية على البنية الدلالية (المجازية خاصة) وتظهر وكأنها أساس شاعرية النص، وفي الحالات القصوى من هذه الهيمنة نكون بصدد شعر يمكن أن ندعوه شعر موازنات، وهو شعر يعمد إليه بعض الشعراء أحيانا لغرض أسلوبي، يمكن أن ندخله في باب التعويض، والتعويض: لجوء الشاعر إلى التوازنات في سياق أو مناسبة لا تتيسر فيها الصور المجازية، أو يحول عائق ما دون توظيفها وقد تنبه (ياكبسون) R Jakobsom لهذا الدور بالنسبة لنحو الشعر، فأكد

أن التوازنات تهيمن في القصيدة الخالية من الصور المجازية حالة محلها»[١].

«وشرط قدامة لجمال هذا اللون من ألوان الموسيقى أن يتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضًا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإن ذلك إذا كان، دل على تعمد، وأبان عن تكلف، على أن بعض الشعراء قد أظهر قدرة على الإتيان به دون أن ينال شعره شيء من التكلف أو التعسف»[٢].

والمحسنات البديعية عامة تحتل مركزا له ثقله الظاهر في بنية النصوص الفنية رفيعة المستوى، والشاعر المجيد هو الذي يستطيع استغلال عطاءاتها، إذ إن لها تأثيرًا بينًا على موسيقية النص، لذا أعطاها الدرس البلاغي القديم قدرها اللائق بها في التناول النقدي للنص حتى على ضيق المسافة بين ألوانها المختلفة، مثل ما هو واقع بالفعل بين الترصيع وكل من التجنيس أو التكرار أو التطابق والمقابلة، «فمهما كان لصنعة الترصيع من مكانة بديعية منزلة رفيعة في حد ذاتها، فإنها إذا اقترنت بعمل آخر كالتجنيس أو ما شابهه تكون أكثر قيمة وأعلى مرتبة ... وتكون تلك الصنعة أكثر رونقا في اللفظ والمعنى، وأكثر تأثيرا في القلب عندما تخلو من العيوب والتكلف»[٣].

إلا أن «المسافة بين التجنيس والترصيع تضيق حتى ينطبق أحدهما على الآخر، وتتسع حتى يستقل كل بنفسه استقلالا تامًا، فيما يمكن تمثيله بهرم قاعدته الاختلاف ورأسه الائتلاف»[٤].

(١) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، د/ محمد العمري، أفريقيا الشرق ط١، ٢٠٠١م (ص١٦٦).
(٢) النقد التطبيقي والموازنات، د/ محمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي، القاهرة ط١، ١٩٧٨م (ص٢٥٣).
(٣) ترجمان البلاغة، محمد بن عمر الرادوياني (ت أواخر ق ٥هـ) ترجمة عن الفارسية، د/ محمد نور الدين عبد المنعم، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٧م (ص٦٧-٦٨).
(٤) تحليل الخطاب الشعري، د/ محمد العمري، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء ١٩٩٠م (ص١٢).

ولك أن تطالع جمال عطاء يهما في قول القائل:

إذا مضـــى علـــمُ / منهـــا بـــدا علـــمٌ وإن مضـــى علـــمٌ / منـــه بـــدا علـــمُ[١]

فما بين العلم بمعنى الجبل والعلم بمعنى الراية أدار أبو الطيب بيته مستغلا عطـــاء الترصيع القائم على التوازي والتوازن أولا، وعطاء التجنيس القائم على التماثل الصـــوتي والتباين الدلالي ثانيًا، مما صنع للبيت عذوبة توقيعية جلية، ولقد وقع التجنيس بين خواتيم المقادير الأربعة ومثل ذلك:

نحـــار راغيـــة / ملجـــاء طاغيـــة فكـــاك عانيـــة / للعظـــم جبـــار[٢]

التجنيس هنا واقع بين مقداري الصدر، وهو تجنيس مزدوج.

صوت مورفولوجي – إذ إن البنية الصرفية واحدة، والبنية الصوتية واقعـــة مـــن تلاقي معظم الأصوات، وعلى المسارين تظل متعة التلقي حاضرة لامـــراء فـــي ذلـــك، ومثلها:

عنت لنـــا أُصُـــلًا / تغـــري بنـــا أَسَـــلًا مهـــزوزة شَـــكَلًا / مشـــروعة تيهـــا[٣]

قـــواد معركـــة / ورَّاد مهلكـــة أوتـــاد مملكـــة / آســـاد محتـــرَب[٤]

فالعرش في فرح / والملـــك فـــي مـــرح والخلق في مـــنح / والـــدهر فـــي رهـــب[٥]

ولقد رأي من رأي «أن الأمر في الجناس يتجاوز الفائدة إلى الإيقاع، ويجمع بينهما تلاحم شديد، مثلة في ذلك مثل السجع والمشاكلة والازدواج ....، فهي فنون تقـــوم علـــى الوفاء بالمعنى مع الإيقاع، فنون تقدم المعنى موقعًا، والإيقاع مفيدًا.

وفي الجناس الإيقاع هو هو، سواء أكانت الكلمة مفردة أم مركبة.

وبالرغم من ذلك فاختلاف المعنى بينهما في «وقع الإيقاع على النفس، ثـــم يـــأتي

(١) ديوان المتنبي (ص٤٢١).
(٢) ديوان الخنساء٠(ص١٢٣).
(٣) ديوان شوقي (١٦٣/٢).
(٤) ديوان شوقي (٣١٣/١).
(٥) ديوان حافظ (ص١٤).

تحريك المسافة الزمانية المكانية بين الكلمتين المتجانستين للتحكم في قوة وقع الإيقاع على الأذن والنفس.

وأقصد بالتحريك المكاني، أن يكون بين الكلمتين فاصل أو أكثر، أو لا يكون وبالزماني: زمن نطق الكلمتين واستقرارهما في الأذن، فالكلمة الأخرى هي التي تكون التجانس، وتكمل الوقع، وتشكل الإيقاع، ما بين الثقل والتوسط والخفة لا الكلمة الأولى، والسياق هو الإطار الذي يضم هذه العناصر»(١).

أما حال الترصيع مع التكرار فإنه لا يختلف كثيرًا في عطائه التنغيمي عن حاله مع التجنيس، إذ إن «التكرير أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير من أشباه ما سلف، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتمامًا عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه أو من هم في حكم المخاطبين ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار»(٢).

والكلمة المكررة، أو قل، إن شئت العبارة المكررة إنما «تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية، ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرًا على حالة حاضرة تؤلمه أو إشارة إلى حادث مثير يصحِّى حزنا قديمًا أو ندمًا نائمًا أو سخرية موجعة»(٣).

ولنطالع أثر التكرار الصوتي متداخلا في عطائه مع الترصيع في قول القائل:

من مشرق دمه/ في وجهه بطل وواهل دمه/ للرعب قد نزفا

(١) الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، د/ منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٠م (ص٢٤٤).
(٢) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٩م، (ص١٣٦).
(٣) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط٦، ١٩٨١م (ص٢٨٧).

فذاك قد سقيت / منه القنا جرعًا وذاك قــد ســقيت / منـــه القناطفــا[١]

فقد وقع التكرار على مستوى اللفظ في البيت الأول، وعلى مستوى العبـــارة فـــي البيت الثاني، وعلى المسارين فإن المتعة حاضرة، وعطاء التكرار متحقق، ومن أمثلة مـــا جاء على مستوى اللفظ.

فقــد تركــت الألــى/ لا قيــتهم جــزرا وقد قتلت الألى، لــم تلقهــم وجــلا[٢]

وعلى مستوى الجملة قوله:

والشر إن تلقــه/ بــالخير ضــقت بــه ذرعًــا وإن تلقــه / بالشــر ينحســم[٣]

وعلى مستوى الضمير قوله:

جيرانهــا وهــمُ / شــر الجــوار لهــا وصـــحبها وهـــمُ / شـــر الأصـــاحيب[٤]

وعلى مستوى الحرف:

إن الحمامين مــن/ بــيض ومــن ســمر دَلْوَا الحياتين من / مــاء ومــن عشــب[٥]

فقــر الجهــول بــلا / قلــب إلـــى أدب فقر الحمــار بــلا / رأس إلـــى رســن[٦]

يعطـــى فيجـــزل أو / يـــدعى فينـــزل أو يـــؤتى لمحمـــل أعبـــاء فيحتمـــل[٧]

الفاعـــل الفعـــل لـــم / يفعـــل لشـــدته والقائل القــول لــم / يتــرك ولــم يقــل[٨]

(١) ديوان أبي تمام (٢/٣٧٠).
(٢) ديوان المتنبي (ص١٨).
(٣) ديوان شوقي (٢/).
(٤) ديوان المتنبي (ص٤٤٩).
(٥) ديوان أبي تمام (١/٦١).
(٦) ديوان المتنبي (ص١٧٠).
(٧) ديوان أبي تمام (٤/١٢٨).
(٨) ديوان المتنبي (ص٢٧٥).

لقد قام التماثل هنا على مسارين خطي وبصري، فضلا عن حساسية التمركز التي جلت عطاء الترصيع معضدًا بآلية التكرار القارعة للآذان بشكل متساوق يحمل المتلقي على متعة تبدو مقصودة من الشاعر، وبخاصة أنها جاءت فيما ذكرنا من أبيات غير متكلفة، وإنما جاءت منسجمة مع سياق الأبيات التي ذكرت فيها تحقيقا لتنغيمات متغياة، يشترك فيها محسنان صوتيان من الطراز الأول.

أما ما جاء من مقادير مرصعة معضدًا بآلية التطابق فأمثال قول القائل:

يا طيب مولده / من طيب عنصره يا طيب مفتتح / منه ومختتم[1]

وحائر لعبت / شم الجيال به فالعيش هاجره / والنسر زائره[2]

إذا انتضاها لحرب / لم تدع جسدًا إلا وباطنهٍ / للعين ظاهره[3]

ب

أ

وقد وقع الطباق هنا في شطر البيت الثاني مما صنع استرعاء انتباه بدا مقصودًا من الشاعر إذ زكى عطاء الترصيع بعطاء المطابقة المبرزة للمعنى بطبيعتها التركيبية، وفي ذلك إمتاع بَيِّنٌ، وقد يوازي ذلك بعض الشعراء لكن في شطر البيت الأول تلبية لمتطلبات السياق شأن قول القائل:

ضنك إذا خرست / أبطاله نطقت فيه الصوارم والخطية الذبلُ[4]

(١) ديوان البوصيري (ص١٣).
(٢) ديوان المتنبي (ص٤٣).
(٣) ديوان المتنبي (ص٤٣).
(٤) ديوان أبي تمام (١٦٠/٣).

يا من به بدنت / مـــن بعــد مــا هزلــت منى المنـــى وأرتنـــي وجــه خســـران[١]

ب

ب

وقد يقع التطابق بين صدر الصدر وعجز العجز مما ينشئ بالبيت مجمـــلا توازنـــا عجيبا شأن قول القائل:

وحســـن منقلـــب / تبـــدو عواقبـــه جاءت بشاشته / من سوء منقلب[٢]

ب أ

وقد يقوم التطابق على آلية العكس والتبديل ولتلك أثر ظاهرٌ في إجــلاء المعنـــى، وتجلية المروم منه لكن بإمتاع فني مقصود.

لما رأي أدبًــا / مـــن غيـــر ذي كـــرم قــد ضـــاع أو كرمًــا / مـــن غيـــر ذي أدب[٣]

أنأيتـــــه فــــدنا / أدنيتـــــه فنــــأى جمشـــــته فنبـــــا / قبلتـــــه فــــأبى[٤]

للطباق إذن في أي موضع من البيت عطاء لا ينكر «والحاصل أن تحققــه ثابــت ومثيراته فاعلة، ومحصلات إيقاعة كائنة، ممتنعة عن الإدراك البسيط، ومن ثم فليس لـــه صدارة نغمية بينة، وإنما له صدارة مضمرة نستشعرها فـــي الخطـــاب، ولا نـــدركها إلا بصعوبة بالغة لارتباطها بالدلالة، لأن هذا الإيقاع بالدرجة الأولى هو إيقاع دلالي»[٥].

(١) ديوان أبي تمام (٣/٣١٣).
(٢) ديوان أبي تمام (١/٥٨).
(٣) ديوان أبي تمام (١/١١٤).
(٤) ديوان المتنبي (ص٩٧).
(٥) من جماليات إيقاع الشعر العربي- عبد الرحيم كنوان (ص٣٨٣).

على كلٍّ فإن للألوان البديعية متلاقحة مع الترصيع أثرًا بينًا في تحلية لغة البيت الشعري، وإكسابه روعة إلى روعته، وبخاصة إذا جاءت عفو الخاطر منسجمة مع مراد الشاعر لأن «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم لذلك أنه قد أفرغ! إفراغًا واحدًا، وسبك سبكا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»(١).

ولامراء في أن طبيعة المشافهة واعتبارات التلقي التي نشأ عليها الشعر العربي كانتا دافعين قويين لإيثار هذا النهج الإقناعي في التعبير، وهذا ما ألجأ كثيرًا من مبدعي شعرنا القديم إلى الاتجاه إلى هذا اللون من التوشية البديعية المقصودة.

١٠-الترصيع والتشكيل اللغوي:

الشعر في الأساس لغة خيالية موزونة، لغة تكتسب جمالها من خلال موسيقاها وتكتسب موسيقاها من خلال دقة التركيب، وروعة التعبير، وهما أساسان فاعلان في موسيقى الشعر، إذ يحدث تمازجهما معًا لونا من الموسيقى الداخلية القائمة على تنغيم المعنى المراد انتقالا بقارئ الشعر من عالمه الخاص إلى عالم أرحب، وارتقاء به من عالم مادي قار، إلى عوالم شعرية عمادها الإحساس، وأركانها ذوق رفيع، ومعنى جديد، وفكرة دقيقة، وعاطفة صادقة، وفي النهاية تعبير خالد، وإبداع باق(٢).

ولا يستطيع مستطيع أن ينكر ما للغة من دور فاعل في بنيان شعرنا العربي، إذ إن اللغة هي عماد الشعر، إذ بها يكون شعرًا، وعن طريق تراكيبها يلج الشاعر إلى ما شاء من مكونات أخرى، لذلك نعدها «قيمة إيقاعية ومعنوية تمنح الشاعر فيضًا من العطاء، ويمنحها الشاعر من طاقاته الإبداعية وحسه الصادق مذاقًا خاصًّا، وهذا ما جعلها أحيانًا طوع يديه تخضع لسياقه وإن خالفت نواميسها التي وضعت لها، الأصل أن تكون طاقة الشاعر الإبداعية وإلهامه الصافي مع نظام اللغة والسياق الإيقاعي صنوين متآلفين لا يخرج أحدهما عن ناموس الآخر، وهنا يبرز سؤال أساسي: ما الذي يحدث لبنيان اللغة إذا نشأ بينه وبين الإيقاع تعارض؟؟ بأيهما تكون التضحية، وعلى حساب من؟؟

(١) البيان والتبيين، للجاحظ (٧٦/١).
(٢) انظر: البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، محمود عسران، بستان المعرفة ٢٠٠٦م (ص٥٠٥).

والجواب: إن وضع في إطار مقامي سياقي لكان لسان حاله يتركز في أن الإيقـــاع في شعر غنائي مطلب أساسي، من الممكن أن يضحى من أجله ببعض القوانين اللغوية أيا كان وزنًا أو قافية، وتلك حقيقة أسلمت إليها رؤية لغة تعتمد على المشافهة، وتؤثر الجرس والتناسب والتوازن في عطائها، فكثيرًا ما كان الترخص اللغوي على مســتوى الصــوت والبنية والتركيب سبيلًا إلى توازن إيقاعي تسعى إليه لغتنا الموسيقية أيا كـــان المســتوى اللغوي الفني»[١].

ولا مراء في أن اختيار الشاعر وزنًا وقافية معينين إنما يفرض عليه الوقوع علـــى تراكيب يعينها، ولهذه التراكيب مفرداتها اللائقة بها، والتي تنشئ بدورها توافقا بين الوزن والنحو معًا، وباتحاد هذه العناصر جميعها تولد الدلالة الكلية للنص الشعري، وإني لأقطع بأن لتكتلات الترصيع مع وزن البسيط تدخلا كبيرًا في فرضية التشكيل اللغوي للجملـــة، فلعدد مقاطع التكتل المرصع «مستفعلن- فاعلن» هنا حكم جبري على آلية التشكل، وآيـــة ذلك قلة تواتر الجملة الإنشائية مع هذا اللون البديعي تحديدًا، وإن حدث واستعملت فإنمـــا نجدها في المستهل لواذًا من التعالق القاطع للسكتة المتطلبة تحقيقًا لجلاء التقفية المتلاقحـــة التي هي علامة الترصيع البارزة، ولك أن تتأمل ما وقعت عليه من استهلال بالإنشاء فيما وجدت من شعر حبيب بن أوس إذ يقول:

خـــذها مغربـــة / فـــي الأرض آنســـةً بكـــل فهـــم غريـــب حـــين تغتـــرب

وانظر إلى ترتيب ذلك البيت بين أبيات رائعته التي يمتدح فيها محمد بن عبد الملك الزيات

مـــالي أرى جلبًـــا / فعمًـــا ولســـت أرى سوقا ومـــالي أرى / ســـوقًا ولا جلـــب
أرضٌ بها عشبٌ / جـــرف ولـــيس بهـــا ماءٌ وأخرى بهـــا / مـــاء ولا عشـــب
خـــذها مغربـــة / فـــي الأرض آنســـة بكـــل فهـــم غريـــب حـــين تغتـــرب[٢]

(١) القافية تاج الإيقاع الشعري، د/ أحمد كشك (ص١٠٥).
(٢) ديوان أبي تمام (٢٥٨/١).

لقد وقع ترصيع غير متساوق في بيتيه الأولين، وأعنى بغير متساوق أي غير متقافٍ، إلا أن حسن التقسيم جليٌّ وواقع لامراء في ذلك، والبيت الأول مستهل بأسلوب استفهام «مالي أرى جلبًا» إلا أن الشاعر وصل المعنى بالنعت «فعمًا» ثم إنه لم يقف التكتلين «جلبًا– وأرى» مما صنع خفوتًا توقيعيا ظاهرًا، وكذا ما بين «عشب وبها» في بيته الثاني ولقد ألحق بعشب نعتها أيضًا «جرفٌ» والأمر عينه حدث في تكتلي العجز في بيتيه الأولين:

«سوقا ومالي أرى / سوقا ولا جلب»

«ماءٌ وأخرى بها / ماءٌ ولا عشبُ»

فلقد تعلق المفعول «سوقا» بمسنده أرى في الأولى والمبتدأ «ماءٌ» بخبره المقدم «بها» في الثانية/ وعلى المسارين لم يتحقق التقافي فتعثر جلاء الترصيع، بينما هو في ثالث أبياته يستهل بإنشاء «خذها» ويستوفي لجملته متطلباتها ليقف على معنى الجملة مجملًا «خدها مغربة» تجلية للتقفية المقصودة، وإحداثا للتلاقح المروم مع «آنسة» ليصنع بشطر بيته الأول ترصيعًا مستهلا بأسلوب إنشائي لا يحسن قيامه إلا في الصدارة، ومثل ذلك قوله هو أيضًا:

يا من به يدنت من بعدما هزلت منى المنى وأرتني وَجْهَ خسراني[1]

ولقد استهل مقداره الأول ها هنا بأسلوب نداء، وذاك يصعب أن يختم به مقدارًا مرصعًا سواء أكان نداء ام غيره من الأساليب الإنشائية وذلك لتعالقها بما يليها مما يقع عليها حكمه، أما يخص الأساليب الخبرية فإن تشكيلها وارد على شتى شياته، وفي أمر استعمالها متسع للتنويع، فمنها ما جاء محذوف المسند إليه شأن قول الخنساء:

حَمَّال ألوية / هباط أودية شهاد أندية / للجيش جرَّارُ

نحار راغية / ملجاء طاغية فكاك عانية/ للعظم جبار[2]

(١) ديوان أبي تمام (٣١٣/٣).

(٢) ديوان الخنساء (ص٤٦).

فالمسند إليه هنا جاء محذوفا نحويا، لكنه معلوم دلاليا وهو صخر المتحدث عن سجاياه والجميل هنا تساوق ستة المقادير الأولى نحويا ومورفولوجيا، في مقابل تقفية المقدارين الأخيرين المستهلين بشبه جملة، ومثل ذلك تمامًا قول الأمير لكن مع ذكر المسند إليه «المبتدأ» ظاهرًا جليا في تتابع محمود للجملة الاسمية مكتملة الأركان تحقيقًا للكمالين التركيبي والإيقاعي على السواء:

الوصل صافية / والعيش ناغية والسعد حاشية / والدهر ماشينا[١]

وكذلك قول امرئ القيس:

فالعين قادحةٌ / والرجل ضارحة واليد سابحةٌ / واللون غربيب

والماء منهمرٌ / والشد منحدرٌ والقصب مضطمرٌ / والمتن ملحوب[٢]

فلقد ذكر هنا المسند إليه والمسند صريحين واضحين فأوصلنا التركيب تامًّا غير منقوص، وفي ذلك تزكية محمودة لعطاء الترصيع، وقد يستبدل شبه الجملة بالاسم الصريح شأن قول القائل:

فالعرش في فرح / والملك في مرح والخلق في منح/ والدهر في رهب[٣]

ومثله:

كالزهر في ترف / والبدر في شرف والبحر في كرم / والدهر في همم[٤]

وكذلك:

فنحن في جذل / والروم في وجل والبر في شغل/ والبحر في خجل[٥]

فلقد تم المعنى هنا بشبه الجملة المسبوق بحرف الجر «في» على اختلاف ثلاثة الشعراء، واختلاف أعصرهم إلا أن التوقيع متحقق، والتوازي التركيبي متناغم فالجملة

(١) ديوان شوقي (١٥١/١).
(٢) ديوان امرئ القيس (ص٨١).
(٣) ديوان حافظ (ص١٤).
(٤) بردة البوصيري (ص١٣).
(٥) ديوان المتنبي (ص٣٣٧).

الخبرية في شعرنا العربي ترجع في الأساس إلى كونها وعاء يصب فيه الشاعر ذوب إحساسه، فتحمل من نفسه ما تحمل من شيات التصوير والعاطفة والإيقاع معًا فهي ليست مجرد تعبير يرمى من ورائه إلى الإخبار، وإنما هي محتوى مجمل لكم كامل من المشاعر الموقعة والأفكار المسجلة والانفعالات المركوزة في تعبير خلاق مؤثر، متحول بفعل الإبداع إلى قيمة فنية تحمل بين طياتها ما تحمل من دلالات قدرة على الخلق هذا وقد يقع المسند إليه «المبتدأ» فاصلًا في مختتم مقدار الترصيع ويظل أمر التتمة عالقا بعد سكتة المقدار الخفيفة شأن قول أبي الطيب:

جيرانها وهمُ / شر الجوار لها وصحبها وهمُ / شر الأصاحيب(١)

وقد تكون خاتمة المقدار حرف عطف، ويظل تعلق التتمة مرهونًا بإتمام ما بعد السكتة الخفيفة كذلك شأن قول القائل:

بعارض جار أو / خلت البطاح بها سيبا من اليم أو / سيلا من العرم(٢)

وقد يكون التعلق بحرف الجر:

فقر الجهول بلا / قلب إلى أدب فقر الحمار بلا / رأس إلى رسن(٣)

إن الحمامين من / بيض ومن سمر دلوا الحياتين من / ماء ومن عشب(٤)

وقد يكون التعلق بحرف جزم:

الفاعل الفعل لم / يفعل لشدته والقائل القول لم / يترك ولم يقل(٥)

وقد يكون باسم موصول:

فقد تركت الألى / لاقيتهم جزرًا وقد قتلت الألي / لم تلقهم وجلا(٦)

---

(١) ديوان المتنبي (ص٤٤٩).
(٢) بردة البوصيري (ص١٧).
(٣) ديوان المتنبي (ص١٧٠).
(٤) ديوان أبي تمام (٦١/١).
(٥) ديوان المتنبي (ص٢٧٥).
(٦) ديوان المتنبي (ص١٨).

جاءت بأشجع من / يسمى وأسمع من أعطى وأبلغ من / أملى ومن كتبا[١]

وقد يكون التكتل الثاني جوابًا للشرط الواقع بالتكتل الأول، فيظل التعالق بين المقدارين قائمًا حتى مع وجود فاصل سكتة ما بين المقدارين:

إذا همُ نكصوا / كانت لهم عقلًا وإن هم جمحوا / كانت لهم لجمًا[٢]

والشر إنْ تلقه / بالخير ضقت به ذرعًا وإن تلقه / بالشر ينحسم[٣]

وقد يأتي التعالق عن طريق ارتباط التمييز بمميزه شأن قول القائل:

وأنت أبعدهم / ذكرًا وأكبرهم قدرًا وأرفعهم / في المجد بنيانا[٤]

أصبحت حاتمها / جودا وأحنفها حلما وكَيِّسَهَا / علما ودغفلها[٥]

إذن: لم يقف الترصيع حائلا دون انسيابية الجملة العربية، بل إنه حقق لها مرادًا رامته بإفساح المجال لها للتشكل كيف شاءت قريحة الشعراء على اختلاف أعصرهم، وتباين أمزجتهم، ولقد أعطت كثرة مقاطع البسيط وتنوعها براحًا للتلاعب بمتعلقات الجملة العربية الاسمية منها والفعلية على السواء فإن للغة معطيات ولقوالب الموازين ضوابط «ولا يخلو عروض الشعر من أن يكون طويلًا أو قصيرًا أو متوسطًا: فأما الطويل فكثيرا ما يفضل مقداره عن المعاني فيحتاج إلى الاختصار والحذف، وأما المتوسط فكثيرًا ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها، ولا تفضل عنه فلا يحتاج فيه إلى حذف أو حشو لكنه يشارك الطويل والقصير في الاحتياج فيه إلى الوجوه الباقية وهي: العدل والبدل، والتقديم والتأخير أو مجموع أكثر من واحد من ذلك»[٦].

وقطعي، على ما ذهب إليه حازم، أن الترصيع جاء من النوع المتوسط إذ سادت فيه

(١) ديوان المتنبي (ص٩٨).
(٢) ديوان أبي تمام (١٧٠/٣).
(٣) ديوان شوقي (٦٢٨/١).
(٤) ديوان المتنبي (ص١٨٤).
(٥) ديوان أبي تمام (٤٧/٣).
(٦) المنهاج، حازم القرطاخي (ص٢٠٤-٢٠٥).

عبارات المعاني مقادير الأوزان، فما نبت بذائقة المتلقي ولا التبس عليه فهمها، فضلا عن تحقق الإمتاع المتغيا من قبل من استعمل ذلك اللون البديعي من الشعراء.

١١-الترصيع والمجاز:

ما الترصيع في حقيقته سوى لون من ألوان موسيقي التعبير، تلك التي تعد الومضة، الأولى التي ترشد المتلقي إلى مجاوزة ما لكل ما هو مألوف في الاستعمال اللغوي إذ إن المجاز يعد «الكسر الأول الذي تحققه لغة الشعر في العلاقات بين الكلمات في الجملة بإعطائها وظائف نحوية، لم تكن لتشغلها في غير الشعر وبذلك تصبح اللغة في الشعر غير اللغة العادية»(١).

والمجاز كما عرفه أستاذنا العقاد: «هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري لأنه تشبيهات، داخلية، وصور مستعارة، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارات الشعرية في جوهرها الأصيل»(٢).

«وإذا كان للمجاز هذا الدور هو إيقاع العلاقات النحوية بين الأصل الأول في إحداث المجاز بأنواعه في تكوين شاعرية الشعر ومجاوزة لغته للغة المألوفة، فإن الأصل في إحداث المجاز بأنواعه هو إيقاع العلاقات النحوية بين الكلمات بعضها والبعض الآخر في الجملة، ومن هنا ينبغي التنبه إلى الكلمة التي تشغل الوظيفة النحوية، وينبغي عدم قصر الاهتمام على الوظيفة النحوية وحدها وعلى تحقق الإعراب في ذاته دون الالتفات إلى المفردات التي يدخلها التركيب في علاقات جديدة، وعلينا دائمًا أن نربط بين الوظيفة وشاغلها وما ينتج عن تفاعلهما من دلالة جديدة فنربط من ثم يبين النحو والدلالة، فلا يعالج أحدهما بمعزل عن الآخر فيكون ذلك بمثابة فصل وجهي العملة الواحدة أحدهما عن الآخر»(٣). ونحن إذا تأملنا قول أبي الطيب مثلًا:

دار الملم لها طيف تهددني ليلا فما صدقت عيني ولا كذبا

(١) الجملة في الشعر العربي، د/ محمد حماسة عبد اللطيف، الخانجي، ط١، ١٩٩١، (ص٩).
(٢) اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، دار نهضة مصر، ١٩٩٥م، (ص٤٦).
(٣) الجملة في الشعر العربي، د/ محمد حماسة عبد اللطيف، (ص١١).

أنأتيـــه فـــدنا / أدنيتـــه فنـــأي جمشـــته فنبـــا / قبلتـــه فـــأبى

هـــام الفـــؤاد بأعرابيـــة ســـكنت بيتا مـــن القلـــب لـــم تمـــدد لـــه طنبـــا

مظلومة القـــد فـــي/ تشـــبيهه غصـــنا مظلومة الريق فـــي/ تشـــبيهه ضـــربا(١)

ما كان يمكن تحقق هذا التركيب الاستعاري البديع دون إسناد الفاعل «الطيف» إلى الفعل «تهددني» إذ بهذا الإسناد تم لون من المزاوجة بين مفردتين لكـــل منهمـــا مجالهـــا الدلالي الذي انقطعت صلته بالآخر، في مألوفنا اللغوي فالفعـــل تهـــدد لا يســـند إلا لمـــن يتصور منه أنه قادر على التهديد ولكن أن يقع التهديد من الطيف، فهذا خـــروج مقصـــود إلى لغة مجازية محلقة في سماء التخييل، والأجمل موقف أبي الطيب من هذا الطيف وهذا موضع الشاهد في البيت الذي وشاه بالترصيع، «أنأتيه – فدنا» لقد أنآه المتنبي على غيـــر حقيقة الإناء – أي الإبعاد ولقد دنا الطيف على غير حقيقة الإدناء التي يرويها الشـــاعر أو الدنو الذي وقع من الطيف إن عينه قد أرته في الأساس ما لا حقيقة له، والشـــاعر كلمـــا أراد من الطيف أمرًا قابله بضده «أدنيته فنأى» والإدناء والنؤى أيضًا هنا واقعـــان غلـــى غير حقيقتهما، لكنها لغة المجاز التي أحالت طيف المحبوبة شخصا لـــه حريـــة الـــتحكم، والتجميش التغزل ولقد وقع، والتقبيل المباشرة لكن على مجازيتها التعبيرية، ولقـــد صـــنع تراسل الصور الاستعارية في ثمانية المواضع المرتبطة بتعاقب ثمانية الأفعـــال امتـــدادًا عجيبا للصور المجازية التي زكاها بجمال وقع الترصيع الكائن بـــين المقـــادير الأربعـــة المتساوية المقادير المقطعية.

ثم زكى ذلك المجاز الممتد بالتصريح بحبه لتلك الأعرابية التي اســـتعمرت فـــؤاده دون لأي منها، ثم بدأ في بيته الرابع الموشي بالترصيع أيضًا بالتكنية عن تلك الفاتنة التي نظلم قدها إن شبهناه بالغصن، ونظلم لماها إن شبهناه بالعسل، وبالأمرين تكنية محمـــودة عن فرادتها ولقد شاع بين الناس تشبيه القد بالغصن، وتشبيه الريق بالعسل، لكن أبا الطيب أراد أن يتجاوز المعهود لدى الخلق بالتقليل من قيمة تقدير محبوبته بإضفاء هذه التشبيهات

(١) ديوان المتنبي (ص٩٧).

الشائعة عليها، إن ما تستحقه عنده يتجاوز المألوف لدى الناس ولعلَّ ذلك كله صنع اللغة المجازية، ولا حاجة بنا لتأكيد الأسباب التي دعت العربي للاهتمام بالمجاز عامة، فهناك «أسباب تتعلق بجاذبية المجاز نفسه، وطبيعة تركيبه، والمشكلات التي يثيرها، والأثر الذي يحدثه»(١).

«ومن هنا يأتي الحكم بأن الشعر إنما هو أسلوب خاص في استخدام اللغة باعتبارها نسقا خاصًا من التركيب، وهذه الخصوصية تكمن في أصلها المجازي الذي يعد بدوره ركيزة للصورة وأصلا من أصولها، والمجاز والخيال والإيقاع أمور في مجملها ترجع إلى فنية الشاعر في إدارة لغته واعتلاء مضامينها، بل قدرته على تنسيقها التنسيق اللائق بصبها في قالب شعري له احترامه»(٢).

ومن الوارد أن تستخدم التكنية المجازية مقرونة بالترصيع في باب المقارنة شأن قول الطائي:

ظل القتا يستقى من صفة مهجًا ... إمَّا ثمادًا، وإما ثَرَّةً خُسَفَا

من مشرق دمه / في وجهه بطل ... وواهل دمه / للرعُب قد نزفا

فذاك قد سقيت / منه القناجرعا ... وذاك قد سقيت / منه القنا نطفا(٣)

المعنى في البيتين الحاملين للترصيع أن القنا ربما صادف دمًا قليلًا، وربما صادف دماءً كثيرة، لاختلاف الأجسام في ذلك فبعضها يقل دمه وبعضها يكثر، وهم يصفون الجبان بان الدم قد طار من وجهه، وقد وصف أبو تمام أن البطل من الناس يبين الدم مشرقا في وجهه وأن الجبان ينزف دمه من قبل أن يخرج وكنى عن النقيض في بيته الأخير، فالبطل الذي دمه في وجهه قد سقيت الرماح منه جرعًا، والجبان الذي طار دمه فزعًا سقيت منه قليلا، ومن هنا جاءت ذاك الأولى تكنية عن الشجاع البطل، بينما ذاك

(١) المجاز في الدراسات الغربية، التركيب، التأويل، رؤية العالم، د/ أحمد صبرة، مؤسسة الانشاد العربي، ط١، ١٤٣٧ه، (ص٨).
(٢) البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، محمود عسران، (ص٤٧٦-٤٧٧).
(٣) ديوان أبي تمام (٢/٣٦٩-٣٧٠).

الثانية تكنية عن الجبان الرعديد.

وما يقال عن التكنية في لغة المجاز يقال عن الاستعارة لأن الصورة الاستعارية إنما «تخلق من التشخيص عالمها الخاص، عالم الألفة بين الموجودات في هذا الكون، إذ تزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه، فإذا كل شيء ينطق ويعي ذاته ويتحرك، يتجلى جوهر التشخيص في إضفاء السمات البشرية وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة، وبقدر نقنن الشاعر في بث الحياة الإنسانية، وإلحاق الأعضاء والأفكار والأفعال والصفات بالجمادات أو الكائنات الحسية غير العاقلة، تكمن فنية التشخيص ونجاحه وحركيته، وتكون الأعضاء والأفكار والأفعال والسمات الإنسانية قرائن للصورة الاستعارية دلائل على انتمائها إلى عالمين، أولهما عالم الإنسان وكل ما فيه، والآخر عالم الموجودات التي تحيط بالإنسان وتلازمه، ويكون دور الاستعارة التشخيصية صهر هذين العالمين وخلق عالم جديد ينتمي إليهما، ولكنه شيء آخر غيرهما، وبقدر طرافة هذا العالم الجديد يكون تأثير الاستعارة وفاعليتها»[(١)].

ذلك أن تتأمل مثل ذلك في قول القائل:

هي النوائب فاشجيْ أو فعي عظةً فإنها فرصٌ أثمارها رشدُ

هبي ترى قلقا / من تحته أرقٌ يحدوهما كمدٌ / يحنو له الجسدُ[(٢)]

فأي قلق للنوائب ذاك الذي يُرى؟ وليس ذلك فحسب إنما هو قلق مرئي مصحوبًا بأرق ملازم يسوقهما كمد مقيم فأنى لجسده أن يتحمل ذلك العناء ومثل تلك الاستعارة قول أبي الطيب:

كم من دم رويت / منه أسنته ومهجة ولغت فيها بواتره[(٣)]

وقوله:

(١) الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، د/ وجدان الصايغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ط١، ٢٠٠٣م، (ص٣٧).
(٢) ديوان أبو تمام (٧٦/٤).
(٣) ديوان المتنبي (ص٤٣).

تحلـــو مذاقتـــه / حتـــى إذا غضـــبا حالت فلو قطرت / في المـــاء مـــا شـــربا[١]

وقوله:

ناديت مجدك فـــي شـــعري وقـــد صـــدرا يا غيـــر منتحـــلٍ / فـــي غيـــر منتحـــل[٢]

وقول ابن زيدون:

واللهِ مـــــا طلبـــــت/ أهواؤنـــــا بـــــدلا منكم ولا انصـــرفت / عـــنكم امانينـــا[٣]

وقول شوقي:

الســـــر يحرســـــه/ والـــــذكر يؤنســـــه والثيـــب حوليـــه بالمرصـــاد للجـــان[٤]

إذن للترصيع أن يحمل بالتشبيه أو بالكناية أو بالاستعارة أو بالمجاز المرسل، أي بشتى صنوف المجاز لأنه مخاض اللغة، ولكل شاعر لغة خاصة، يستعملها مصحوبة ببصمته هـــو، ولكل لغة طبيعة إيحائية وبالغوص في أعماق لغة أي شاعر يتضح جليا ما لها من تأثير فـــي التلوين الإيقاعي للعمل وذاك لكونها تعابير خاصة، اعتمدت لونا بيانيا خاصًا، فبدت رافلة فـــي زيه، متلونة بألوانه الوجدانية والإيحائية ولأن لغتنا في الأصل هي لغة المجاز، فقد أســـهمت بلاغتها في إثراء مضامينيها وتقديمها في وشائج ترى متلاقحة يعضد بعضها بعضا، ويزكـــي بعضها عطاء بعض.

(١) ديوان المتنبي (ص٩٨).
(٢) ديوان المتنبي (ص٣٣٩).
(٣) ديوان أبي زمرد (ص٤١).
(٤) الشوقيات المجهولة (١٠٠/١)

المصادر والمراجع

١. أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري- توفيق الزيدي، ط١ دار الآداب، بيروت ١٩٨٤م، (ص٦٣).
٢. الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، د/ منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٠م
٣. البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار اشرين حمد بن هاثل الحسيني، دار الحكمة، لندن ط١، ٢٠٠٤م.
٤. بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة أحمد درويش – دار المعارف ط٣ - ١٩٩٣.
٥. بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة د/ أحمد درويش ، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٣.
٦. البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، محمود عسران بستاذن المعرفة ٢٠٠٦.
٧. البنية الإيقاعية في شعر حافظ إبراهيم رسالة ماجستير مخطوطة، آداب الإسكندرية ٢٠٠١م- د/ محمود عسران.
٨. البوصيري، البردة، تحقيق وشرح الشيخ إبراهيم الباجوري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠١-
٩. البيان والتبين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ط٤، تحقيق/ عبد السلام هارون، دار الفكر، د ت – م ١ ج ١
١٠. تحليل الخطاب الشعري، د/ محمد العمري، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء ١٩٩٠م
١١. تحليل النص الشعري، لو تمان ميخائيلوفيتش، ترجمة محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية، ط١.
١٢. ترجمان البلاغة، محمد بن عمر الرادوا ياني (ت أواخر ق ٥هـ) ترجمة عن الفارسية، د/ محمد نور الدين عبد المنعم، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٧م.
١٣. التركيب الدرامى لرائية الخنساء – محمد صديق غيث مجلة فصول المجلد الثامن –العددان ١،٢- مايو ١٩٨٩ - ه ع ك – مصر
١٤. التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٩م،
١٥. الجامع الكبيرفى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ، ضياء الدين بن الأثير مطبعة المجمع العلمى تحقيق مصطفى جواد ١٣٧٥ ه
١٦. الجملة في الشعر العربي، د/ محمد حماسة عبد اللطيف، الخانجي، ط١، ١٩٩١.
١٧. خزانة الأدب وغاية الأرب- تقي الدين أبو بكر بن حجة الحموي – بولاق ١٢٩١ه
١٨. دراسات في النص الشعري، د/ عبده بدوي- دار الرفاعى الرياض ١٩٨٤.

١٩. ديوان ابن زيدون، تحقيق/ على عبد العظيم، دار نهضة مصر د ت.
٢٠. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي وتحقيق محمد عبده عزام، طبعة دار المعارف، ط٤ ١٩٨٢م.
٢١. ديوان أحمد شوقي - توثيق أحمد الحوفى طبعة دار نهضة مصر د ت.
٢٢. ديوان الخنساء تماضر بنت عمرو بن الحرث الشريد .تحقيق :حمدو طماس – دار المعرفة – بيروت- لبنان – ط ٢ ، ٢٠٠٤.
٢٣. ديوان الفرزدق، دار الكتب العلمية، بيروت، شرح وضبط أ/ علي فاعور، ط أولى ١٩٨٧م.
٢٤. ديوان المتنبي – المكتبة الثقافية – بيروت – لبنان د ت.
٢٥. ديوان امرئ القيس تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم \دار المعارف ط ٥ - ٢٠١٤.
٢٦. ديوان حافظ إبراهيم، ضبط وشرح وترتيب: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري، مطبعة ه ع ك ١٩٨٧م
٢٧. سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجى تحقيق عبد المتعال الصعيدى مكتبة صبيح القاهرة ١٩٦٠
٢٨. الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ – دار توبقال المغرب ط١ – ١٩٦٦ .
٢٩. الشوقيات المجهولة، محمد صبري السوربوني، ه ع ك.
٣٠. الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، د/ وجدان الصايغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
٣١. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز- يحيى بن حمزة العلوى – المقتطف – مصر ١٩١٤.
٣٢. علم البديع – د أحمد أحمد فشل – ط ٣ ٢٠٠٤ دار المعرفة الجامعية .
٣٣. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط خامسة ١٩٨١.
٣٤. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د/ كمال أبو ديب دار العلم للملايين بيروت د ت.
٣٥. القافية تاج الإيقاع الشعري، د/ أحمد كشك- القاهرة ١٩٨٣.
٣٦. القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تحقيق: مجدي فتحي السيد المكتبة التوفيقية ج٣
٣٧. قانون البلاغة فى نقد النثر والشعر- أبو طاهر البغدادى – تحقيق د/ محسن غياض عجيل – بغداد د ت
٣٨. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت لبنان،

ط٦، ١٩٨١م
٣٩. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط١٠، ١٩٩٧م
٤٠. كتاب الصناعتين – أبو هلال العسكرى – تحقيق البجاوى محمد أبو الفضل إبراهيم – طبعة الحلبى د ت
٤١. اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، دار نهضة مصر، ١٩٩٥م.
٤٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- ضياء الدين بن الأثير- تحقيق أحمد الحوفي – دار نهضة مصر ،
٤٣. المجاز في الدراسات الغربية، التركيب، التأويل، رؤية العالم، د/ أحمد صبرة، مؤسسة الانشاد العربي، ط١، ١٤٣٧ه،.
٤٤. المصطلح النقدي في نقد الشعر – إدريس الناقوري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا ط٢ – ١٩٨٤.
٤٥. المعجم الوسيط، ط الثالثة ،مجمع اللغة العربية ، مجمع اللغة العربية – مراجعة د/ عبد الوهاب السيد عوض الله ، د/ محمد عبد العزيز القلماوى مصر ١٩٨٥ .
٤٦. معجم شواهد البلاغة الشعرية د/ أحمد مطلوب مكتبة لبنان ط١
٤٧. من جماليات إيقاع الشعر العربي، عبد الرحمن كنوان، دار أبي رقراق، الرباط ط ٢٠٢١م،
٤٨. المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع – أبو محمد القاسم السلجماسي- تحقيق د/ علاء الغازى – الرباط – مكتبة المعارف ط ١ (١٩٨٠)
٤٩. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي- تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية – تونس ١٩٦٦
٥٠. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، د/ محمد العمري، أفريقيا الشرق ط١، ٢٠٠١م.
٥١. الموسيقى الكبير – الفارابى أبو نصر محمد بن محمد بن فرحات ، تحقيق غطاس عبد الملك، القاهرة، دار الكتاب العربي د ت .
٥٢. النقد التطبيقي والموازنات، د/ محمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي، القاهرة ط١، ١٩٧٨م .
٥٣. نقد الشعر، قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى الخانجى ط ٣ د ت