الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة غرداية

كلية اللغات والآداب

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان :

جماليّة البنية الإيقاعيّة في القصيدة الرصافيّة

لعليّ بن الجهم

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي قديم

من إعداد :

- لغلام محمد الأمين
- طيبي حسين

إشراف الأستاذة :

- حاج قويدر نورة

السنة الجامعية :

(1442-1443هـ/2021-2022م)

الإهداء

إلى أمّي وأبي: حبّي الأبدي ونعيمي السّرمديّ، منى قلبي وقرتا عيني، قوّتي وضعفي، سرّا وجودي وموطنا شكوتي، إليكما أهدي شوقي و حبّي و قُبَلِي، إليكما أهدي هذا العمل.

إلى أمّ سميّة: هدية ربّي ومفتاح قلبي ورفيقة دربي، معلّمتي وأستاذتي، ملاذي وسكني، انتقائي واختياري، يا من معك ابتدأت وفيك انتهيت، أهدي إليك هذا العمل .

إلى سمسومتي: رهف قلبي ونور عيني، مؤنستي وسندي، ابنتي وصديقتي، دفئي وحضني، أملي وملاذي، بلسم جراحي وماحية أحزاني، يا من اشتقتك أهديك تعبي، بعدك يا ابنتي لا طعم للحبّ والحياة .

إلى روح جدّاي: (مسعود و موسى)، و**جدّتاي:** (حبارة و محجوبة)، تقديرا و وفاءا.

إلى روح جدّ ابنتي: (برارات بن حرز الله) الرّجل الطيّب والوقور، تقديرا و وفاءا.

إلى روح والدتي زميلتيّ المحترمتين: (بن التومي فاطمة و عبد العالي مليكة)، تقديرا و وفاء

أهديهم جميعا قبسا من نور الدّنيا وهم في دار الحقّ، لعليّ أجد بعض وفاء لسيرتهم العطرة.

رحمهم الله برحماته الواسعة

إلى كلّ من يحمل لقب " **لغلام** " و " **عيّاش** " و " **برارات** " أُهدي ثمرة هذا العمل .

إلى أغلى من جمعتني بهم الصداقة والمحبّة يوما

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة جهدي

أمـــيـــن

شكر و عرفان

الحمد والشكر لله عزّ و جلّ أولا وآخرا، فيا ربي لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك .

نتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان إلى الأستاذة المشرفة : **حاج قويدر نورة**، صاحبة الفضل بعد الله تعالى في نجاح هذا العمل، الذي تابعت مسيرته من أحرفه الأولى إلى نهايته موجّهة وناصحة، فتحيّة احترام وتقدير لها، بارك الله في عمرها وعلمها وعملها، وإن قلنا شكرا ، فالشكر لن يوفيك حقّك أيتها الأستاذة المحترمة .

لو كنّا نعلم غير الشكر منـــــزلة ** أوفى من الشكر عند الله في الثمن**

أخلصنـاها لكِ من قلوبٍ مطهّـرةٍ ** شكرا على ما أوليت من حســـن**

شكرا جزيلا لكلّ من ساعدنا ولو بكلمة طيبة أو دعوة مرف

مقدمة

مقدّمة :

عرف العرب الشعر منذ القديم، فافتنوا به في جاهليتهم وإسلامهم، وتفاضلوا به اعتزازا، وافتخارا، وأنشدوه في جميع أحوالهم، سلما وحربا، انتصارا وهزيمة، فرحا وحزنا، كما اتخذوه وسيلة لتخليد أيامهم ووقائعهم ومآثرهم، ومفاخرهم، فكانوا يستبشرون بميلاد الشعراء كما يفتخرون بميلاد الفرسان، ويعظمون شأن الشعراء ويرفعون قدرهم.

ولقد نظم العرب الشعر وفق أوزان مضبوطة، فكان الوزن أساس الشعر، والقوافي حوافره، وكان نظمهم وإنشادهم للشعر يتم سليقة، فهزت أبياتهم النفوس وحرّكت الطباع، وأطربت الآذان، وهذا كله بفضل الضبط الإيقاعي لموسيقى القصيدة، من وزن وقافية ورويّ، واعتمدوا لتحسين ذلك عدة تقنيات كالتكرار والجناس ورد الصدر على العجز.

يظهر أثر الإيقاع جليا في شعرية القصائد وفاعليتها، لذا فإن دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما هو دراسة لموسيقاها الداخلية والخارجية التي تزيد القصيدة جمالا ورونقا، وأبّهة وفخامة، ونغما في الأذن، وقبولا في النفس، وإثارة للمشاعر، والأحاسيس، فالشعر لا يصاغ من الأفكار فقط، بل من الكلمات أيضا باعتبارها أصواتا.

إنّ الدافع وراء اختيارنا لظاهرة الإيقاع في القصيدة الرصافية للشاعر علي بن جهم هو شغف الاطلاع على الشعر العباسي الذي يعدّ إرثا تفتخر به العرب، حيث شهد هذا العصر تطورا علميا وفكريا، وسموا حضاريا وثقافيا، فأثر ذلك على الأدب عامة والشعر خاصة، فأدّى هذا التطور إلى ظهور كوكبة من الشعراء ملؤوا الدنيا وشغلوا الناس بقدرات وطاقات شعرية عالية، وقرائح متميّزة، ومن هؤلاء الشعراء الشاعر علي بن الجهم، فجاءت المذكرة موسومة بـ :

جمالية البنية الإيقاعية في القصيدة الرصافية لعلي بن جهم

ومن أجل معالجة هذا الموضوع ننطلق من إشكالية رئيسية نصوغها كالآتي :

كيف تجسدت البنية الإيقاعية في القصيدة الرصافية لعلي بن الجهم؟، وما مدى مساهمتها في إبراز جماليات القصيدة؟

ومن خلال هذه الإشكالية الرئيسية تتفرع إشكالات فرعية أهمها :

- ما المقصود بالجمالية بدلالاتها الحديثة والمعاصرة؟ وماهي نظرة الفلاسفة والنقاد لنظرية الجمال؟
- مامدى تأثير الإيقاع والتشكيل البديعي على المعنى العام للقصيدة؟

وقد جاءت خطة البحث في فصلين يسبقهما مقدمة و تمهيد، وتلحقهما خاتمة ثم ملحق، ثم قائمة المصادر والمراجع و فهرس الموضوعات.

وتناولنا في الفصل الأول : مفاهيم عامة حول البنية والإيقاع وعلاقتهما بالدلالة، فكان مبحثه الأول حول: مفهوم البنية الإيقاعية، حيث شمل التعريف اللغوي والاصطلاحي للبنية والإيقاع. وكذا علاقة البنية الإيقاعيّة بالدلالة .

وكان المبحث الثاني حول: عناصر البنية الإيقاعية تعرّفنا فيه على عناصر الموسيقى الخارجية من وزن وقافية وروي، وكذا الموسيقى الداخلية من تكرار و وأصوات مجهورة ومهموسة وصيغ صرفية.

أمّا الفصل الثاني فكان تطبيقيا، حول تطبيق المفاهيم النظرية حول البنية والإيقاع على القصيدة الرصافية لعلي بن الجهم، معتمدين المنهج الاستقرائي و التحليلي والإحصائي، وقسمناه إلى مبحثين.

المبحث الأول: جمالية البنية الإيقاعية على مستوى الموسيقى الخارجية للقصيدة، حيث درسنا فيه الوزن و القافية والروي وعلاقتها بالدلالة في القصيدة الرصافية.

المبحث الثاني : جمالية البنية الإيقاعية على مستوى الموسيقى الخارجية للقصيدة، حيث درسنا فيه التكرار والأصوات المجهورة والمهموسة وجمالياتها، والصيغ الصرفية .

وقد استعنا في بحثنا جملة من المصادر والمراجع أهمّها : الديوان لعليّ بن الجهم، وكتاب في البنية الإيقاعية للشعر العربي لكمال أبو ديب، و الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي لابتسام أحمد حمدان، و كتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، وكتاب علم العروض والقافية لعبد العزيز عتيق .

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا قلّة المصادر والمراجع و الدراسات السّابقة في هذا الموضوع، فنكاد لا نعثر على دراسة اهتمّت بدراسة الجانب الإيقاعي في شعر علي بن الجهم، إلا في إطار محدود .

سائلين المولى عزّ وجلّ أن يتقبّل منّا جهدنا ويغفر لنا تقصيرنا .

تمهيد

تمهيد :

لقي الشعر – قديما وحديثا – إقبالا كبيرا وشهرة واسعة، فقد ملأ الشّعراء الدّنيا وشغلوا النّاس بقصائدهم وإبداعهم الرّاقي، فالشّعر ديوان العرب، وأحد وسائل الإبداع والتّعبير عن مكنونات النّفس والواقع، ولعلّ أهمّ ما يميز الشّعر جمالياته وطاقاته التّعبيريّة التي تؤثّر في المتلقي.

كما يكتسب الشعر جماليته من خلال العديد من الخصائص من أهمّها **الجانب الموسيقي والايقاعي**، فعادة ما تعبّر الموسيقى عن التّجربة الشّعوريّة والحالة النّفسيّة للشاعر، وذلك من خلال جرس الأصوات وتكرارها .

يقرّ أغلب الباحثين أنّ الإيقاع أساس الفنون، " فهو ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة والمستمرة أو المتكررة أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من تناسب وتوازن ونظام " [1]

فالإيقاع لا يقتصر على مجال معيّن، فهناك إيقاع للطبيعة، وإيقاع للحياة، وإيقاع للفنون التّشكيليّة كالشعر والرسم، الموسيقى والرقص والنحت التي تمنح الحواس شعوراً بالراحة والمتعة، وإيقاع للموسيقى والشّعر وغيرها، وقد تُعتبر دقّت القلب وحركات اليدين المنتظمة والمرافقة للكلام إيقاعا، ومعنى ذلك أنّ الإيقاع هو الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني، وهذا ما دفع أغلب الباحثين إلى الإقرار بأن الإيقاع وعلاقاته تشكّل "السمة المشتركة بين الفنون جميعا"[2] .

وقد حاول الإنسان تجسيد ظاهرة الإيقاع من خلال حركات جسده ونبرات صوته، وتوضع الأشياء من حوله على نحو يوفر لها الانسجام والتوازن ليشعر بالراحة والجمال، لذا كان "الاتّزان والوحدة والانسجام من أهمّ قواعد الجمال عند أفلاطون" [3]، أمّا تلميذه أرسطو فيرى " أنّ الخصائص الجوهرية

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط 1، دار الفكر العربي، مصر، 1955، ص 115.

[2] المرجع السابق، ص 115.

[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط 2، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1983، ص 78.

التي يتألّف منها الجمال هي النظام والتناسب والتّجدد " [1]. فرغم اختلافهما في الخصائص التي يتألّف منها الجمال، إلاّ أنّهما يتّفقان أنّ الجمال يكمن في عناصر الإيقاع من انسجام ووحدة وانتظام .

نجد عناصر الجمال الإيقاعي في الشّعر مجسّدة في الألفاظ، من حيث هي مقاطع ترتبط في إيقاع أو انسجام وقافية ونغم، فيشكّل انتظام وانسجام هذه العناصر في القصيدة إيقاعها العام فيتحقّق بذلك الجمال .

وقد اهتمّ النّقاد العرب بهذا فعرّف أبو حيان التوحيدي الجمال بأنّه: " كمال في الأعضاء وتناسب في الأجزاء مقبول عند النفس، فالجمال يتجلّى في التّناسب بين اللّفظ الحر الخالي من التكلف وبين المعنى الحر، ومتى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر ، لأنه متى نظم معنى حراً ولفظاً عبداً أو معنى عبداً ولفظاً حراً ، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر، ومتناقضين بالعنصر " [2] وإن ركّز أبو حيان على تناسب اللّفظ والمعنى إلاّ أنّه يقرّ أنّ تناسب الألفاظ وانسجامها أهمّ مقوّم للجمال، لتطابق بذلك نظرته للجمال نظرة أفلاطون وأرسطو.

ويرى الباحثون المعاصرون أنّ الذوق الجمالي يقوم على قواعد موضوعيّة عامة، أهمّها النظام والتناسق والانسجام، حيث يرى عز الدين إسماعيل " أنّ الذوق الجماليّ وأحكامه إنما تقوم على القواعد الموضوعية العامة، وهي النظام والتناسق والانسجام " [3] ، فهذه القواعد المنتظمة والمتناسقة والمنسجمة تشكّل الإيقاع العام للقصيدة، وتسهم في تحقيق الذوق الجمالي .

إنّ للشّعر عدّة نواح للجمال، حيث يرى إبراهيم أنيس أنّ " أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع "[4] .

ويرجع شكري عياد جودة العمل الفني إلى سببين رئيسيين، " أولهما: الشخصية المبدعة التي ترتبط بفلسفة وفكر معينين، ثانيهما: الحركة الإيقاعية في العمل الفني، وهو الذي تتحقق من خلاله

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 120.

[2] أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951م،ص 140.

[3] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 85.

[4] براهيم أنيس، موسقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1981، ص 9 .

وحدة العمل الفني، والتي تتمثل في وحدة الشكل والمضمون، والوحدة بين الحركة والسكون "[1] . وهذا يؤكّد العلاقة الوثيقة بين الإيقاع والدلالة، إذ أنّ الأصوات وجرسها الموسيقي دالّ على تجربة شعريّة أو حالة نفسيّة صحبت نظم القصيدة .

ذهب النّقاد في تعريف الجمال مذاهب مختلفة، فمنهم من اعتبره " المثل الأعلى للوجدان"[2] ومنهم من عدّه "بعضا من تكوين العمل الفنّي لا ينفصل عنه"[3]، فللنّص أبعاده وماهيته الفنيّة التي تمكّنه من رسم أبعاد التّجربة الشّعريّة والمواقف .

لقد عرف أدبنا العربيّ منذ القديم النظرة الجمالية و تجلّت في أبرز صورها، في عمود الشعر العربي الذي لقي عناية خاصة عند النقاد القدامى، أمثال القاضي الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه، و قد حصر الشّروط الفنيّة في الأمور التالية: " شرف المعنى و صحّته، جزالة اللّفظ و استقامته، إصابة الوصف، ومقاربة التّشبيه، وغزارة البديهة ، وكثرة شوارد الأمثال "' فكان عمود الشّعر هو النّظريّة الجماليّة للشعريّة العربيّة، لذا اعتنى به الشّعراء عناية فائقة، والتزموا أسسه وقواعده . فهذه الشّروط الّتي وضعها الجرجاني هي شروط جماليّة تسهم في إبراز التّجربة الشّعريّة والوجدانيّة للمبدع من جهة، وتؤثّر في المتلقّي أو المتذوّق من جهة أخرى. ومن هنا باتت الجماليّة مرادفة للشّعريّة والأدبيّة في فكرنا المعاصر، فأصبحت سمة الجماليّة من أكثر السمات المرتبطة بالخطاب الأدبي ولغته، فالجمال في العمل الأدبي غالبا ما يرتبط بإطار محدّد أو بسياق معيّن، فلا يمكن أن نعزل المفردة أو الصورة عن السياق الذي وردت فيه لنحاول بعد ذلك إدراك جمالها في ذاتها، وهذا ينطبق على العمل الفنّي بوجه عام، ومعنى هذا أنّ الجماليّة نابعة من البيئة أو المكان (السياق) التي أسهمت في تشكّل عناصر الجماليّة، " فالجمال هو ما يصنعه الفنّان (المبدع) في موضعه الملائم من عمله الفنّي، ويقاس على ذلك التّشبيهات والصور في الأدب... "[4] ، ومعنى هذا أنّنا لا يمكن أن نحكم على الكلمة

[1] محمد عياد شكري، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر،1990م، ص 60.

[2] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة الأدبيّة للطباعة والنشر، بيروت، 1976م، ص101.

[3] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص86 .

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبيّ الحديث، دار العودة بيروت، 1982م، ص296 .

المفردة أو الجملة ونصفها بالجمال أو القبح ما لم نتعرّف على موقعها في الجمل أو في السياق العام للعمل الأدبيّ . [1]

إنّ مصطلح الجماليّة يتداخل مع مصطلحات أخرى مثل: (الفنيّة، والإنشائيّة، والشّعريّة) ويتقاطع معها ولو بشكل نسبي، إلا أنّ مصطلح الجماليّة أشملها جميعا و تدخل في إطارها المصطلحات السابقة، فشعريّة النّص أو شاعريّة صاحبه هي مدلى قدرته على التّلاعب بمفردات النّص والتّأثير في المتلقّي، فالجماليّة هنا هي من تسهم في إبراز شعريّة النّص، ولكي يلقى النصّ الأدبي قبولا لدى المتلقّي لابدّ أن يتوفّر على القيم الجماليّة، لأن " الشعرية تطلق على العمل الأدبي الغزير الخيال المتفجّر التّعبير ، و الشّعرية صفة تستعمل في الشعر و النثر على السّواء، و الشعرية تستمد تعبيرها من النظام الشعري، تستعير عناصره أيضا قدر الإمكان، وبنسب متفاوتة عند كل نوع أدبيّ ، والشعرية قريبة من الغنائية ، حيث تلعب الوجدانية بدرجة عالية في التعبير إلى جانب الخيال "[2]، ومعنى هذا أنّ قيمة النص الأدبيّ لا تتولّد من جرّاء ثورته على الأنماط المتعارف عليها و إنّما من شعريّته ، التي تتشكل من أصغر بنية نصيّة إلى أكبر بنية نصية، تسيطر على الخطاب الأدبي من خلال تفاعل الوظائف التي يخلقها النص تبرز القيمة الجماليّة و الأدبيّة . ومن هنا كانت الجماليّة أساس كلّ عمل أدبيّ وفنيّ منظما أو منثورا .

1

[2] كمال عيد، فلسفة الأدب والفنّ، الدار العربيّة للكتاب، ط1، 2002م، ص60 .

الفصل الأوّل

مفاهيم عامة حول البنية والإيقاع وعلاقتهما بالدلالة

المبحث الأول: مفهوم البنية الإيقاعية

المطلب الأول: البنية لغة واصطلاحاً

المطلب الثاني: الإيقاع لغة واصطلاحاً

المطلب الثالث: علاقة البنية الإيقاعيّة بالدلالة

المبحث الثاني: عناصر البنية الإيقاعية

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية (الوزن، القافية، الروي)

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية: (التكرار، الأصوات المجهورة والمهموسة، الصيغ الصرفية)

المبحث الأول : مفهوم البنيّة الإيقاعيّة

المطلب الأول : البنيّة (لغة و اصطلاحا)

– تعريف البنيّة structure

لغة :

(**البُنَيةُ**) بُنَيَّة الطّريق: طريق صغير يتشعّب من الجادّة [1] .

البَنْيَةُ: كل ما يُبْنَى وتطلق على الكعبة .

والبِنْيَةُ و البُنْيَةُ: ما بنيته، وهو البِنَى والبُنَى، وأنشد الفارسيّ عن أبي الحسن:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البُنَى * وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدّوا .** "[2] .

و يروى: أحسنوا البِنَى، قال أبو إسحاق إنّما أراد بالبِنَى جمع بِنية وإن أراد البناء الذي هو ممدود جاز قصره في الشعر، وقد تكون البِنَايَة في الشّرف والفعل كالفعل .

و قال لبيد : فَبَنَى لنا بيتا رفيعا سمكه * فسما إليه كهلها وغلامها.**

و قال ابن الأعرابيّ: البِنَى الأَبْنِيَةُ من المَدَرِ أو الصُّوفِ، و كذلك والبِنَى من الكرم، وأنشد بيت الحطيئة: **أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البِنَى** [3] .

ممّا سبق يتّضح لنا أنّ كلمة (**بِنْيَة**) مشتقّة من الفعل الثلاثي (**بَنَى**)؛ والمقصود بها طريقة البناء والعمارة

اصطلاحا : فبنية الكلام: صياغته ووضع ألفاظه ووصف عباراته، وإلى ذلك ذهب قدامة فقال: " بنية الشّعر، إنّما هو التّسجيع والتّقفيّة، فكلّما كان الشّعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له من باب الشّعر، وأخرج له عن مذهب النّثر فبنية هذا الشّعر على أنّ ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان

---

[1] إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، و آخرون، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ، الطبعة 4، ص72

[2] محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف،(د ط)، مج 6، ص 391 .

[3] المصدر نفسه ، ص 391 .

طوال "[1]، وهذا دليل على أنّ مفهوم البنية كان حاضرا في النقد العربي القديم باعتباره الشكل أو الهيكل الذي يؤسس عليه الشعر، ويفرق بينه وبين النثر من خلال بنيته التي تميزه عليه.

فالبنية هي "الوضع اللّغويّ السّليم والمستقيم للكلمات في البيت" [2] . وهذا دليل على أنّ البنية مفهوم مولّد للمعاني ومدركا لشتى الظواهر المختزنة داخل النّص، فهي امتداد لمجموعة من المفاهيم الموزّعة على حقول معرفيّة مختلفة، " فتحليل أيّ نصّ لغويّ يعتمد على أمرين : استقلاليته عن أيّة ملابسات (الظروف الخارجيّة) تحيط به، والثانية تشابك وحداته وترابطها فيما بينها داخليا "[3]

إنّ البنية بناء أو هيكل أشبه بالهيكل الهندسيّ المتشابكة وحداته ذات الاستقلال الداخلي، لذا نجد أغلب الدراسات التي اهتمّت بالبنية قد جعلتها موضوعا مستقلاّ خاضعا لقوانين داخليّة يربطها نسق معيّن يضمن تماسكها لتكون " القانون الذي يفسّر تكوين الشيء ومعقوليّته "[4] . ومعنى ذلك أنّ الدراس لبنية النّص لا يتوقف عند المعنى التّجريبي الذي وضعه الواقع، بل يخترق ذلك المعنى إلى بواطن النّص فيسبر أغواره، ويكتشف روح التّجربة الإنسانيّة في العمل الإبداعي .

أمّا تعريف البنية اصطلاحا عند الغرب فيعرّفها (**جان بياجيه، PIAGET JEAN**) باعتبارها نسقا من التحوّلات يحتوي على قوانينه الخاصّة، علما بأنّ من شأن هذا النّسق أن يظلّ قائما ويزداد ثراء بفضل الدّور الذي تقوم به هذه التحوّلات أن تخرج عن حدود ذلك النّسق أو تستعين بعناصر خارجيّة، وبإيجاز فالبنية تتألّف من ثلاث خصائص: الكليّة، التّحولات، التّنظيم الذاتي "[5]

---

[1] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ناشرون، د ط، بيروت، 2001م، ص 130 .

[2] إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط2، 1984، ص 95 .

[3] شكشاك فاطمة، مفهوم بنية الخطاب في المستويين اللغوي والاصطلاحي، مطبوعات جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب، باتنة، 2019/12/06 ، ص 11 .

[4] المرجع نفسه، ص 12 .

[5] جان بياجيه، البنيويّة، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985، ص8.

نلاحظ من خلال تعريف (بياجيه) للبنية تركيزه على الهدف الأمثل الذي يوحد مختلف فروع المعرفة في تحديد البنية التي **تسعى وراء تحقيق معقولية كامنة** ،عن طريق تكوين بناءات مكتفية بنفسها ،**لا تحتاج من أجل بلوغها إلى العناصر الخارجية** .

كما نلاحظ أنّ تعريف (بياجيه) لا يتناقض و التّعاريف التي سبقته – عند العرب –، لذا نجد اتّفاق جملة من السمات المميّزة للبنية، " **أولا: نسق من التّحوّلات الخارجيّة، ثانيا: لا يحتاج هذا النسق لأيّ عنصر خارجيّ، فهو يتطوّر ويتوسّع من الدّاخل ممّا يضمن للبنية استقلالا ويسمح للباحث بتعقل هذه البنية** " [1] .

وقد عبّر فردينان دوسوسير Ferdinand de saussure عن (البنية) بمصطلح "**النسق** أو **النّظام**، ولم يكن يصدع بمصطلح البنية على حدّ تقرير **جان بياجي** وجمهور الدارسين الذين أجمعوا على أنّ (**دوسوسير**) في إلحاحه على نظامية الاستعمال اللّغوي قد سمى (**نسقا**) ماسمّاه خلفه (**بنية**) "[2] ، فاللّغة عنده نظام أو هيكل مستقلّ عن صانعه أو الظروف الخاجيّة المحيطة به، وهو بذلك لم يخالف كثيرا **جان بياجيه** في مفهومه للبنية .

[1] محمود أحمد العشيري، الاتّجاهات النّقديّة والأدبيّة الحديثة، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003، ص 53.

[2] يوسف وغليسي، البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبيّة واللسانيات العربيّة، مجلة الدراسات اللغويّة، جامعة قسنطينة، العدد 06، 2010، ص 267 .

المطلب الثاني : الإيقاع (لغة و اصطلاحا)

– تعريف الإيقاع Le rythme

لغة :

(**الإيقاع**): " هو إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يُوقِعَ الألحان ويبنيها " [1]، فلفظ (**الإيقاع**) من الجذر أوقع وهو " اتّفاق الأصوات والألحان وتوقيعها في الغناء أو العزف، كما أنّها النّقرات الّتي تتالى من خفيف وثقيل مصاحبة للنّغم " [2] . وجاء في لسان العرب وحسب استقراء دلالات الفعل (**وقع**) أنّ له علاقة وثيقة بالمفهوم الاصطلاحي، ومنه أنّ (**وقع**) : "وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا : سقط، وقع الشيء من يدي كذلك، وأَوْقَعَهُ غيره و وقعت من كذا وعن كذا وَقْعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط "[3] . والإيقاع كذلك : "مصدر (أوقع) النّقر على الطبلة بإتقان مع الأصوات والألحان "[4] .

يتّضح لنا ممّا سبق أنّ لفظ الإيقاع لغة يحمل دلالات مختلفة أبرزها : النقرات المتتالية، والمشية السريعة، والحركات المتتابعة والمتساوية، الّتي تحدث أثرا وجرسا في أذن السّامع أو المتذوّق لفنّ معيّن لأنّ الإيقاع لا يقتصر على مجال معيّن، فهناك إيقاع للطبيعة، وإيقاع للحياة، وإيقاع للفنون التّشكيليّة وإيقاع للموسيقى والشّعر وغيرها، وقد تعتبر دقّت القلب وحركات اليدين المنتظمة والمرافقة للكلام إيقاعا، ومعنى ذلك أنّ الإيقاع هو الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني فهو: " **سمة مشتركة بين الفنون جميعا** " [5] .

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشامي و زكرياء جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 2008م، مج 1، ص 1773 .

[2] جبران مسعود، معجم الرّائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 2011، ص 254 .

[3] محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف ، (د.ت.ن)، مج 6، ص 4920 .

[4] مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل، ط1، دار الراتب، 2000 م، ص150 .

[5] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، 1997م، ط1، ص 17 .

اصطلاحا :

الإيقاع أساس الفنون إلاّ أنّه في الشّعر والموسيقى أكثر تقاربا، لأنّ كلاّ منهما يقوم على نفس المبدأ، وهو تناسب حركات الأصوات في تتابعها المنتظم في الزمان، لذا نجد أهميّته تكمن أساسا في البحر وتفعيلاته بالنسبة للشّاعر، فأوّل من استعمل مصطلح **(الإيقاع)** في تراثنا العربي القديم هو **ابن طباطبا العلوي** في كتابه عيار الشّعر حيث يرى أنّ: " **للشعر الموزون إيقاع يَطْرَبُ الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه** " [1]، من خلال هذا التعريف نلاحظ أنّ لتوفّر الإيقاع في الشّعر شروطا من بينها : أن يكون **الشّعر موزونا** متّسما **بـحسن التّركيب، و صحّة الوزن والمعنى، وعذوبة اللّفظ** .

و يربط الفارابي **الإيقاع بالموسيقى والألحان**، ويقرّ بوجود علاقة وثيقة بين اللّحن والوزن، وذلك في قوله: " نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقة بين اللّحن و الوزن، **إذ يجعلون النّغمة التي يلحنون بها الشّعر أجزاء للشّعر، فإذا نطقوا الشّعر دون لحن، بطل وزنه**، وليس كذلك العرب، فإنّهم يجعلون القول بحروفه وحدها، فإذا لحن الشّعر العربي فقد ينشأ تباين بين إيقاع اللحن وإيقاع القول "[2]. وقد علّق على هذا القول إحسان عباس بقوله: " يبدو أنّه في حكمه هذا انطلق من **واقع القصائد التي توصف عادة بأنّها من عيون الشّعر العربي**، أي تلك القصائد التي توضع أصلا للغناء أو ليست صالحة له، وإلاّ فإنّه سيبدو **متناقضا مع الطبيعة الأولى والجوهرية من طبائع الشّعر العربي**، ومع سمته الأوضح، وهي أنّه قيل **أصلا للغناء والحداء**، أو على الأقلّ وضع لإرضاء الذائقة السمعيّة العربيّة، وإذا كان الغناءّ يحتل المرتبة الأولى في أولويات هذه الذائقة فنّيا، فلا غرابة أن يصدر **ابن خلدون** حكمه على الشّعر العربي بأنّه **شعر مسموع أكثر منه مقروء** "[3].

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص 82 .

[2] عباس إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، منشورات دار الثقافة، ط4، 1983م، ص221

[3] المرجع نفسه، ص 221 .

كما يرى **محمود فاخوري** أنّ المقصود بالإيقاع هي: " **وحدة النّغمة** التي تتكرَّر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي: **توالي الحركات والسكنات** على **نحو منتظم** في فقرتين أو أكثر من فِقَر الكلام، أو في أبيات القصيدة .... ، أمّا الإيقاع في الشعر فتمثِّله التّفعيلة في البحر العربيّ، فمثلاً "**فاعلاتن**" في **بحر الرمل** تُمثِّل وحدة النغمة في البيت، أي توالي متحرّك (/)، فساكن (0)، ثمّ متحركين (//)، فساكن (0)، ثمّ متحرك (/)، فساكن (0)، لأنّ المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرف السّاكن اللّيّن، و حرف المدّ، و الحرف السّاكن الجامد " [1] ، ويشير الفاخوري إلى محافظة العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشدّ محافظة، وذلك في قوله: " فالتزموها في أبيات القصيدة كلّها، وزادوا أن التزموا رويّا واحد في جميع القصيدة، بل إنّهم جعلوا من بعض المحسّنات البديعيّة اللّفظيّة (كالسّجع والجناس مثلا) لونا من التّقسيم الإيقاعيّ في داخل البيت نفسه " [2] . ولعلّ هدفهم من وراء ذلك تضمين الجمال والعذوبة اللّفظيّة داخل أبيات القصائد، لأنّ أذن السّامع أو المتذوّق تأنس وتطرب بتلك الحركات والسكنات المنتظمة والمتتالية (الإيقاع) .

أمّا الإيقاع عند المحدثين من العرب فقد شاع عندهم بمصطلح(**موسيقا الشعر**)، وقد عرّف **كمال أبو ديب** الإيقاع بأنّه: " الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية " [3]، ومعنى ذلك أنّ الإيقاع هو تلك الفاعلية التي تتشكّل بين المبدع والمتلقّي (إيجابا أو سلبا) ، فهي حركة تخرج عن السكون، لتعطي المتلقّي إحساسًا بالفرح والسرور أو الحزن والألم .

أمّا علماء الغرب فقد ربطوا الإيقاع بالموسيقى والعروض، فرأوا أنّ أهميّة الإيقاع تكمن في تجربة الشّاعر النّفسيّة والاجتماعيّة، فوظيفة الإيقاع – حسب الغرب – تكمن في الجمال والتأثّر الدلالي

---

[1] الدكتور محمود الفاخوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعيّة، ،كلية الآداب(جامعة حلب)، ط1، 1996م، ص 162 / 163 .

[2] المرجع نفسه، ص 163 .

[3] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، 1981م، ط2، ص 230 .

ويتحدّد ذلك بالحركة المقسّمة إلى وحدات صوتيّة ولغويّة بطريقة متكرّرة ، لذلك نجد **كولردج** (في القرن التاسع عشر) يرجع الإيقاع إلى عاملين: " أولهما **التوتّر النّاشئ** عن **تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي** ، وثانيهما **المفاجأة أو خيبة الظّن التي تنشأ عن النّغمة غير المتوقعة ، والتي تولد الدهشة لدى القارئ** "[1]. بينما " ردّه **رتشاردز** إلى **عاملي التكرار والتوقّع** ، فآثاره تنبع من توقّعنا سواء كان ما نتوقّع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقّع لا شعوريّا، فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره "[2].

و لربط المفهوم اللّغوي بالاصطلاحي نستنتج أنّ كلّ ظاهرة كونيّة لها إيقاعها المؤثّر – كما سبق ذكره – فيما عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها للبعض الآخر، **حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك**، فالأرض تدور والسحاب يتحرّك، والماء يتصاعد بخارا إلى الفضاء، **وهذا الإحساس الجمالي بالموسيقى النّغمية المصحوب بالاستمتاع نجده أيضا مجسّدا في استمتاع الإنسان بالكلمة الموزونة في قالب شعري** .

[1] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص 21 .

المطلب الثالث : علاقة البنيّة الإيقاعيّة بالدلالة

إنّ الإيقاع مكوّن جوهريّ في بنية النّص الشّعري، لذا " يعتبر خاصية من خصائص الشّعر الأساسيّة، فهو ليس قالبا جاهزا، وإنّما هو مادة تتشكّل بحسب مقصديّة الشاعر، فيأتي بطيئا أو سريعا أو قصيرا، فليس هناك إيقاع موسيقيّ معيّن يفرض على الشّاعر، بل كلّ شاعر حرّ في صياغة شعره على النّحو الموسيقيّ الذي يتناسب وخلجان نفسه ودفقان مشاعره " [1]، فجماليّة الإيقاع تكمن في إتاحة الشّاعر فرصة استكمال ما عجزت عن أدائه معاني الألفاظ من المشاعر والمكنونات الداخليّة .

كما يقوم الإيقاع بوظيفة جماليّة مع غيره من عناصر تشكيل النّص الشّعري، فيكوّنها ويؤازرها في الوقت نفسه، وما يجسّد هذا النّسق هو الأوزان الشّعريّة وهي مجموع التفعيلات التي يتألّف منها البيت الشّعري، تنتهي هذه التفعيلات بأصوات متناسقة تعرف بالقافية، " حيث تنخرط هذه الأوزان العروضية في إطار النّص الشّعري لتتفاعل مع عناصر لغويّة مشكّلة بذلك الإيقاع المنجز " [2]

لقد اهتمّ النّقاد – قديما وحديثا – بالبعد الإيقاعي، فأولوه أهميّة بالغة لما يحمله من عمق وقيمة في كلّ خطاب شعريّ، فالشاعر في بداية نظم قصيدته وتشكيل العمل الشّعري يجب أن " يمحّض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرا، ويعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي والوزن الذي يَسْلِسُ له القول عليه، فالشّاعر الحقّ هو الذي يصفّي شعره من الشّوائب، ويراجعه مراجعة دقيقة، ويحسن حبك أبياته في القصيدة، حتى **تتآلف وتتجانس لفظا ومعنى** " [3] ، ومعنى ذلك أنّ القدامى اعتنوا بالجانب الفنّي للإبداع، واعتنوا كذلك بذوق المتلّقي، فمراحل تشكّل العمل الشّعري خطوات منظّمة لا يمكن تجاوز مرحلة إلى مرحلة أخرى إلاّ إذا استكملت البناء .

ومن هنا يمكننا أن نبيّن أنّ الشّعر ليس مجرّد وزن وقافية، فالنّقاد قديما اعتبروا الوزن أساس الشّعر، والقافية حوافره، بل إنّ الأوزان هي بمثابة الفروع المتولّدة من طاقة إيقاعيّة أوسع، وهي بهذا المعنى **تمثّل الجزء والإيقاع يمثّل الكلّ**، " فالإيقاع يختلف باختلاف اللّغة والألفاظ المستعملة، أمّا الوزن فلا يتأثّر

---

[1] سعيد عكاشة، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربيّ، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، ص 41 .

[2] المرجع نفسه، ص 41 .

[3] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص 04 .

بالألفاظ الموضوعة فيه، أمّا الإيقاع فهو التّلوين الصّوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج "[1] فلن يفلح الشّاعر في ضبط الإيقاع الشّعري إلاّ بتحقيق التوازن بين الوزن من ناحية و جرس الحروف من ناحية أخرى، فيكون بذلك قد حافظ على الخصائص الصّوتيّة لكلّ منهما .

يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً حيوياً، لأنّ الكلمات التي تبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية، ولهذا قال "بوب": " إن الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى " [2]، ومعنى ذلك أنّ الشّاعر يراعي في نظمه لأبيات القصيدة المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي، فموسيقى ألفاظه تتناغم والمعاني التي يهدف إلى تضمينها، فالجرس يكون صدى للمعنى لا لتكرار التفعيلات، ولاشكّ أنّ هذا الانسجام بين الصوت والمعنى يتطلّب مهارة ومكنة وتفرّدا.

إنّ أوّل من ربط بين موسيقى الشعر ومعناه هو "حازم القرطاجني"، " فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولينة مع رشاقة، وللرمل لينة وسهولة"[3] فالمقصود بالشّعر السبط هو: السهل والمسترسل، فنلاحظ أنّ تفعيلات البحور تتوافق مع المعنى والخلجات النّفسيّة للشّاعر، فكلّ تفعيلة تعبّر عن المكنونات النّفسيّة والظروف الاجتماعيّة للشّاعر، وقد خصّ القرطاجني القافية باهتمام زائد إلى جانب الأوزان فجعلها من خصائص أشعار العرب، وعلّل استعمالهم للقافية برغبتهم في تهذيب كلامهم وتحسين ذّائقتهم الصوتيّة، و راحة المنشد والمستمع.

ويرى ابن جني أنّ قصائد العرب – في إيقاعها الدّاخلي– تُقارب بين الألفاظ والمعاني إذا كان بينهما تماثل صوتي، لذلك يقول: " استعملوا تركيب (ج ب ل) و(ج ب ن) و(ج ب ر) لتقاربهما من موضع واحد وهو الالتزام والتّماسك، منه الجبل لشدّته وقوتّه، وجبن إذا استمسك وتوقف

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1922م، ص 376 .
[2] عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، مج 4، ع 2، 1984، ص 56.
[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، د ط، ص 269.

وتجمع، ومنه جبر، العظم ونحوه أي قويته"[1]، فما نلاحظه هنا أنّ "ابن جني" ربط بين الصوت والدلالة معتمداً على تقارب الألفاظ وتماثلها، فتقارب الحروف سواء في مواضعها أو مخارجها يكون دالا على معانيها .

ويعدّ الجاحظ من الدّارسين الذين أولوا عناية للصّوت، واهتموا بتأثير الدلالة الصوتية على النص الأدبي وخاصة في الخطابة التي تستدعي القوّة والشدّة وتبتعد عن الهمس والرخاوة، فيذكر "الجاحظ" أن **الياء واللام والألف والراء** أكثر الحروف ترددا من غيرها والحاجة إليها أشدّ، وجميعها **حروف مجهورة قويّة وشديدة**، فهي حروف تتميّز كذلك بقدرة هائلة على النهوض وشحذ الهمم والتّأثير في المخاطَب، ومثال ذلك هذه الخطبة القصيرة للرّسول الكريم صلى الله عليه سلّم، والتي استهلّها بحمد الله والثّناء عليه، ثمّ قال: " أيُّها الناسُ إنَّ لكم معالمٌ فانتهوا إلى معالِمِكم وإنَّ لكم نهايةً فانتهوا إلى نهايتِكم إنَّ المؤمنَ بين مخافتينِ بين أجلٍ قد مضى لا يدري ما اللهُ صانعٌ فيه وبين أجلٍ قد بَقِيَ لا يدري ما الله قاضٍ فيه فلْيأخذِ العبدُ من نفسِه لِنفسِه ومن دنياه لآخرتِه ومن الشبيبةِ قبلَ الهِرمِ ومن الحياةِ قبلَ الموتِ فو الّذي نفسُ محمدٍ بيدِه ما بعدَ الموتِ من مُستعتبٍ وما بعدَ الدنيا دارٌ إلا الجنةُ أو النارُ " [2]، فنلاحظ هنا أنّ كلّ حرف من الحروف المذكرة دلّ على موقف القوّة والشدّة والخوف .

لقد صبّ علماء اللغة والأدب والنّحو والتجويد جهودهم في العناية والاتمام بالدّلالة الصوتية، وما تحدثه من أثر نفسي في المتلقي، فما توصّلوا إليه يجعلنا نتأكد أنّ للدلالة الصوتية حضورا وأهميّة بالغة في النص الأدبي، فما توصّل إليه الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين " والذي خصّ فيه موضوع الصوت والدلالة بالدراسة والإثراء " يجعلنا نرى أن اللّبنة الأولى لدراسة النص الأدبي تنطلق من دراسة **الصوت اللغوي، وفهم أبعاده ومعاييره الدلالية بداية من تراثنا اللغوي والنقدي وصولاً إلى الدراسة الصوتية المعاصرة** " [3].

---

[1] سعيد عكاشة، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربيّ، ص 45

[2] الموسوعة الحديثيّة، (من دون تاريخ نشر)، تمّ الاطّلاع عليه في 2022/03/10م، رابط الموقع: https://dorar.net/hadith

[3] سعيد عكاشة، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربيّ، ص 46

فهذه القيمة الصّوتيّة تصاحبها قيمة دلاليّة، تجعل المتلقّي يسبر أغوار النّص ويفهم معانيه المختلفة، فللإيقاع علاقة وثيقة بالدلالة، إذ لا يمكن تحقيق الأثر عند المتلقّي بالموسيقى الإيقاعيّة وحدها، بل يحتاج الإيقاع للمعنى الذي يعدّ صداه، فتكرار الأصوات والكلمات فشرط تولّد الأوزان الشّعريّة وتحقيق أثرها وتأثيرها في المتلقّي توافقها مع المعنى العام للنّص .

المبحث الثاني : عناصر البنيّة الإيقاعيّة

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية (الوزن؛ القافية؛ الروي)

الصّوت وقع جميل يزيد الشّعر رونقاً وبهاءً، ويدل حسن انسجام الإيقاع مع المعاني المرادة في البناء الفني والبناء اللغوي للقصيدة مهارة الشاعر وتمرسه، وقد عرّف "الجاحظ" الصّوت بقوله : " الصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التّقطيع، و به يوجد التأليف، و لن تكون حركات اللسان لفظاً، ولا كلاماً موزونا ولا منثورا إلاّ بظهوره " [1]

أ- الموسيقى الخارجية:

تمثّل الأصوات من خلال انسجامها وتكرارها وتوازها الوحدة الأساسيّة في تشكيل الإيقاع، فأدرك بذلك النّقاد أهميّة المستوى الصوتي في تشكيل البناء الشّعري، فينقسم المستوى الصوتي إلى إيقاع خارجي وإيقاع داخلي؛ حيث يعرّف صاحب المرام في المعاني والكلام الإيقاع بقوله: « الإيقاع مصدر أوقع النّقر على الطبلة بإتقان مع الأصوات والألحان »[2] .

أمّا الإيقاع اصطلاحا فعرفه "الفارابي" بقوله: « هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل»[3]، والنغمة المتكررة في الكلام وهو التفعيلة في البحور الشعرية.

[1] عائشة محمد عثمان، ياسمين سعد الموسى، دور الجاحظ في الدّرس الصّوتي العربيّ، مجلّة العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 43، العدد 2، 2016م، ص 842 .

[2] مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، دار راتب ، ط1، 2000م، ص 150.

[3] الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد المالك، دار الكتاب العربي، 1997، ص 1085.

فالإيقاع هو " انتظام النّص الشعري بجميع أجزائه في سياق كليّ،أو سياقات جزئيّة تلتئم في سياق كليّ جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيّا يتّصل بغيره من بنى النّص الأساسيّة والجزئيّة، ويعبّر عنها كما يتجلّى فيها " [1]

[1] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 35 .

1/ الوزن:

هو عنصر مهم في تكوين القصيدة ولا يمكن الاستثناء عنه، حيث جاء تعريفه في معجم الوسيط لغة: « وزن الشعر: أي قطعه وميز بين ثقله وخفته ونظمه موافقا للميزان العروضي، فالوزن ما بنت عليه العرب أشعارها»[1]

الوزن اصطلاحا: في علم العروض يعرّف الوزن على أنّه: " الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، ويُقصد به الوزن الذي يكون نتيجة الكتابة العروضية للبيت الشعري»[2]؛ وقد وضع "الخليل بن احمد الفراهيدي" خمسة عشر وزناً وقد سمي كل وزن بالبحر، لأن الشاعر يستطيع أن ينظم على الوزن الواحد بحراً من القصائد؛ أي عدداً كبيراً كما ذكر البلاغيون، وقد أضاف إليها تلميذه "الأخفش" بحراً آخراً، سماه: المتدارك، وبهذا صار عدد كل الأبحر الشعرية ستة عشر بحراً وهي: الطويل والمديد والبسيط، الكامل والوافر، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب والمتدارك.

ومن أوسع الأوزان العروضية استخداما، في نظم الشعراء العصر القديم: بحر الطويل، لما يتسم هذا الأخير من رحابة في المساحة الصوتية، « لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعون حرفاً»[3]، مزدوج التفعيلة ولا يكون مشطوراً أو مجزوءاً، بل يكون تاماً (كاملا)، واسع الإحساس ومفعم الشعور، وهو أكثر الأبحر المستخدمة في ديوان "علي ابن الجهم"؛ حيث أن أغلب قصائده نظمها على البحر الطويل.

[1] إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، و آخرون، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ، الطبعة 4، ص1030 .

[2] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1991، ص 458.

[3] الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، مصر، 1994، ص 22.

ومن أمثلة تواجد البحر الطويل في شعر علي ابن الجهم، قوله كالآتي:

المثال رقم 1:

فقلتُ ارجعي موفورة لا تمهلي مَعانِيَ أَعيا الطّالِبِينَ وُجودُها[1]

فقلتر جعيمو فو تنلا تمههلي معانِيَ أعْيَطْطَا لِبين وُجودُهـــا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن

إنّ هذا البحر بتفعيلاته الرتيبة يصلح كثيراً في الفخر، الغزل؛ وتتجلى قدرته على استيعاب المعاني في الوصف وفي الشكوى فهو أقدر على احتواء الأحاسيس والمشاعر وتطبيقها (تجسيدها) في مساحة تشمل الصورة وتسع العاطفة التي تُعبّر عنها.

وفي تعداد التواجد الوزني العروضي كان البحر السيط، وقد سمّي: بسيطاً لأن الأسباب تبسطت في فروعه وأجزائه السباعية، فحصل في أول كل جزء من أجزائه سببان، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه»[2]، احتمل نواح "الخنساء" في أخيها "صخر"؛ وبكاء ابن الرومي لفقدان أعزّته، وغيرها من مواضع البوح والشجن الإنساني الراسخة في تاريخ العرب الشعري عبر محطاته وأحداثه التاريخية قديما وحديثاً، وقد استخدمه شاعرنا "علي ابن الجهم" كثيرا في ديوانه بقوله:

أحببت اعلامكم أني بأمركمُ وأمر غيركم من أهلكم خبرُ.[3]

أحببت اع لامكم أني بأم ركمو وأمرغ يركم من أهلكم خبرو

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

[1] علي ابن الجهم، الديوان، تح: خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 2، 1980، ص 22.

[2] الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، مصر، 1994، ص 39.

[3] علي ابن الجهم، الديوان، منشورات دار الآفاق الجديدة، ص 135.

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

بالإضافة إلى بحر الطويل والبسيط، استعمل الشاعر في ديوانه بحورا مختلفة، قدرت بِما يزيد عن ثمان بحور نذكر منها مايلي: البحر المديد، الرجز، الكامل، المنسرح، الوافر، الخفيف، السريع، المقتضب، بأمثلة كالآتي:

المثال رقم 1:

هي الأيّام تكلمنا وتأسو وتجري بالسّعادة والشّقاء[1]

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

مفاعلْتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

هذا البيت على وزن بحر الوافر، ومفتاح هذا البحر هو بحور الشعر التي وافرها جميل: مفاعلتن مفاعلتن فعولن.

المثال رقم 2:

العسليّات الّتي فرّقـت بين ذوي الرّشدة والغنى[2]

العسليْيات لْلتي فرْرقتْ بين ذو رْرشْدة ولْغيْيِي

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

مستعلن مستفعلن فاعلن مستـعلـن مستعلن فعْلُن

هذا البيت على وزن بحر السريع، ومفتاح هذا البحر هو سريع ماله ساحل: مستفعلن مستفعلن فاعلن.

[1] علي ابن الجهم، الديوان، منشورات دار الآفاق الجديدة، ص 82.

[2] المصدر نفسه، ص 192.

والسبب الذي جعل بعض التفعيلات لا تطابق ما جاء في مفاتيح البحور هو دخول بعض **الزحافات والعلل** عليها .

حيث إنّ الوضع لم يكن اعتباطاً في استخدام هذا الوزن أو ذاك، بل إنما تلاويح النفس وتباريحها هي من يقرر تناسب البحر مع مضمون القصيدة، كما أنّ لتفعيلات البحور دلالات نفسيّة وعاطفيّة مختلفة، فيظهر الإلهام على شكل وحي في أنفاس الروح وشجن المشاعر، فتستوي مساحة البوح والفضاء من التفاعيل المختارة.

2/ القافية: تعتبر من العناصر المهمة والأكثر ظهوراً بعد الوزن، كونها تمثل الجانب الموسيقي البارز.

وتُعرّف **لغة**: بأنها خانة الوقوف في مضمار القصيدة منتصبة، تكون بها نهاية المعنى وتوقف امتداد الدلالة، لأن من ضوابط الشعر القديم استقلال البيت وانتهاء محموله الدلالي بحرف الروي، وهو آخر حروف الشطر الثاني، ويُذكر أن: « القافية: آخر كلمة في البيت أو آخر حرف ساكن فيه إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن»[1] ، ومن أهم حروفها: الروي، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة.

القافية اصطلاحا: يعرف علماء العروض القافية، بأنها: « هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت»[2].

« فالقافية ركن من أركان الشعر العربي، وهي لا تقل أثراً عن موسيقى الوزن من حيث أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالة صوتية وموسيقى لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني»[3].

فهي الركيزة المكملة للإيقاع الثابت والتي تتضافر أحياناً مع المتغيرات الأسلوبية الداخلية لتمنح النص بعداً دلالياً وإيحائياً، « يُعَبِّرُ عن الذات في النص الشعري»[1].

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشامي و زكرياء جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 2008م، مج 1، ص 1353.

[2] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص ص 164، 165.

[3] نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات، ج 1، د ط، 2007، ص 114.

ويرى "ابن رشيق القيرواني" أن: « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر»[2].

وقال فيها أبو موسى الحامض: القافية ما يلزم الشاعر تكراره، في كل بيت من الحروف والحركات؛ ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي قافية[3].

يتضح لنا مما سبق أن القافية تعتبر نوعا من التشابه الصوتي بين أواخر الأبيات؛ لكن هذا التشابه لا يكفي في الصوت الأخير، إذ لا بد من وجود تشابه في التركيب المقطعي.

وقد وضع "الفراهيدي" حروف القافية في « ستة وهي: الروي، الخروج، الردف، التأسيس، الدخيل»[4] أهمها هو: الروي، و « هو الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك»[5]، أما الحركات: فالرس، الإشباع، الحذو، التوجيه، المجري والنفاذ؛ كما يشترط في القافية أن تكون حروفها سلسلة وسلسة المخرج.

فالقافيّة عنصر أساسيّ يُسهم مع بقيّة الوحدات اللّغوية في علاقات منسجمة مكوّنة البنية العروضية للشعر أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية.

ويقال قصيدة دالية أو قصيدة ميمية حسب الحرف الذي تُنسب إليه القصيدة.

و القافية نوعين هما: (**القافية المقيدة و القافية المطلقة**)

المثال رقم 1: **القافية المقيدة:** وهي « ما يكون حرف الروي فيه ساكنا»[6].

– من بحر الرمل المجزوء :

---

[1] الهاشمي علوي، السكون والمتحرك "دراسة في البنية والأسلوب"، تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1995، ص 309.

[2] ابن رشيق أبو الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع، ج 1، د ط، 1981، ص 132.

[3] مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الأفق، د ط، د ت، ص 157.

[4] محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، ط 1، الكويت، 2004، ص 104.

[5] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 165.

[6] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار النشر والتوزيع، ط 3، الكويت، ص 1989، ص 53.

ما رَأى النّاسُ إماماً أَنهَبَ الأَموالَ نَهَبَكْ

ما رأ نْـناس إمامـن أنْـهب لْأمْوال نهْبـكْ

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتـن فاعـلاتـن

أَصبَحَت حُجَّتُكَ العُل يا وَحِزبُ اللهِ حِزبَكْ[1]

أصْبَحَتْ حجْجَتك لْعُلْ يـا وحزْبُـلْلاه حزْبـكْ

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

فاعلاتـن فعلاتن فـاعلاتن فاعلاتـن

حرف الروي في هذه الأبيات هو **(الكاف) الساكن**.

المثال رقم 2: القافية المطلقة: هي « ما كانت متحركة الروي»[2].

*** حرف الرويّ متحرّك بالفتحة :**

– من بحر المتقارب :

إذا جَدَّدَ اللهُ لي نِعمَةً شَكَرتُ وَلَم يَرَني جاحِدا

إذا جدْدَ لْلَاه لي نعْمتنْ شكرْتُ ولـمْ يرني جاحدنْ

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

فعولن فعولن فعولن فعو فعول فعول فعولن فعو

وَلَم يَزَلِ اللهُ بِالعائِداتِ عَلى مَن يَجودُ بِها عائِدا[1]

[1] عليّ بن الجهم، الديوان، ص 16 .

[2] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 165.

وَلَم يَزَلِ اللهُ بِالـعائِـداتِ عَلى مَن يَجودُ بِها عائِدا

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعو

حرف الروي في هذه الأبيات هو (**الدال**) **المفتوحة**.

*** حرف الرويّ متحرّك بالضمّة :**

– من بحر الوافر :

جَسَسْتُ العِرْقَ منك فدَلَّ جَسِّي على ألمٍ لهُ خبرٌ عَجِيبُ [2]

جَسَسْتُلْعِرْقَ منك فدَلْلَ جَسْسِي على ألمنْ لهُو خبرُنْ عَجِيبُو

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

مُفَاعلْتن مُفَاعلَتُن فعُولَنْ مُفَاعلَتُن مُفَاعلَتُن فعُولَنْ

حرف الروي في هذه الأبيات هو (**الباء**) **المضمومة** .

*** حرف الرويّ متحرّك بالكسرة :**

– من بحر الوافر :

قِفُوا حَيُّوا الدِّيار فَإِنَّ حَقًّا علينا أنْ نُحَيِّي بالسّلَامِ [3]

قفو حَيْيُدْدِيَار فَإِنْنَ حَقْقَنْ علينا أَنْ نُحَيِّيِي بِسْسَلَامِي

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

[1] عليّ بن الجهم، الديوان، ص 126 .

[2] المصدر نفسه، ص 107 .

[3] المصدر نفسه، ص 04 .

مُفَاعلْتــن مُفَاعلَتُـن فعُولَنْ مُفَاعلْتُـن مُفَاعلْتُـن فعُولَنْ

حرف الروي في هذه الأبيات هو **(الميم) المكسورة**

تقوم القافية مقام نبرة الصوت الممدود بعد توقف القول، وتبنى على حركتين: حركة ترددية ممتدة طويلة، وأخرى وقفية ويكون ترددها صدى صوتي، وتمثلان إلزاماً ثابتاً منتظم البعد الصوتي، إذ تتواتر بعد مسافة صوتية ومساحة لفظية متساوية تألفها الأذن، لإحداث الإيقاع المنتظم.

كون أن القافية فاصلة موسيقية تربط بين لسان القائل وأذن وشعور المتلقي (المستمع)، وهكذا تختلف فاعليتها باختلاف محمول القصيدة ومناسبتها، لاختيار الحرف المناسب للإيقاع والحالة الشعورية.

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية (التكرار؛ الأصوات المجهورة والمهموسة؛ الصيغ الصرفية)

ب/ الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي)

بالإضافة إلى الموسيقى الخارجية في الشعر، نجد الموسيقى الداخلية والتي يُساهم في إحداثها كل من: الهندسات الصوتية، الجناس، التّصريع، التكرار، وما له أثر من توكيده للمعنى .

1/ التكرار وأثره الموسيقي:

يعدّ التكرار ظاهرة فنية شاعت في الشعر العربي القديم، وقد وظفها العديد من الشعراء في قصائدهم، وذلك للتعبير عن أفكارهم والتزامهم بها؛ فالتكرار يحمل دلالات نفسية كثيرة ومتعددة، كما أنه يعتبر ظاهرة تلفت للانتباه .

بالرغم من أن الصوت هو أصغر وحدة في تكوين الكلمة، فإن لديه مكانة هامة إيقاعياً ودلالياً، لذلك نجد أن هنالك علاقة تلاؤم وتلازم بين صوتيات الحروف والحالة النفسية للشاعر.

فالمعرفة لدلالات الحروف واستخدامها للتعبير النفسي عن دخائل المعنى تجعل إيقاع الوزن والقافية والحروف يتواكب مع أحاسيس ومشاعر الشاعر؛ مما يولد لنا أنغاماً متوهجة فريدة تتناغم مع المشاعر المتأججة.

ومعرفتنا بصفات حروف الجهر والهمس وتفخيم وتضعيف، نستطيع الربط بين صفة الحرف ودلالته وإيقاعه؛ كما نستطيع أن نربط بين أهم ظواهر تعامل الأصوات من شدة و رخاوة ولين...، مع موضوع القصيدة التي ينظمها الشاعر بما فيها من تلاؤم وتناسق بين العاطفة والفكر والإيقاع.[1]

عرّفه "الفراهيدي" **لغة** بقوله: «الكر: أي الرجوع إليه، ومنه التكرار»[2].

أمّا تعريفه في الوسيط جاء: «كرر الشيء تكريراً، وتكراراً عليه كذا: أُعيد عليه مرة بعد أخرى».[1]

[1] ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ط، الإسكندرية، مصر، ص 104.

[2] الخليل بن احمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي وآخرون، دار الرشيد للنشر، منشورات الثقافة والإعلام، بغداد العراق، 1982، ج5، ص 277 .

اصطلاحا: التكرار: عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى[2]، ويقصد بها إعادة الألفاظ أو المعاني وذلك لإثبات فكرة ما والتأثير في المستمع (المتلقي).

وللتكرار أغراض نذكر منها: التوكيد، التلّذذ بذكر المكرّر، إظهار التوجّع والتحسّر، التّشويق، الازدراء والتهكّم، الوعيد والتّهديد، التّفخيم والتّعظيم (وهذا ما نركّز عليه في القصيدة الرصافيّة)، التقرير والتوبيخ، الاستبعاد، الاستغاثة.

و التكرار نوعان: إمّا **تكرار اللفظ**، أو **تكرار المعنى**.

وتكرار اللفظ يأتي بتكرار الحرف والكلمة والجملة، وجاء توظيفه في شعر "علي ابن الجهم" كالآتي:

* **تكرار الحرف:** هو أصغر وحدة لغوية، وقد جاء في شعر "ابن الجهم"، في قوله من البحر المتقارب:

سوى أن ذاك بعيد المحل وهذا قريب لمن ينظر

وذاك يغيب وذا حاضر وما من يغيب كمن يحضر

ونفع الهلال كثير لنا ونفع الحبيب لنا أكثر[3]

تكرار حرف الواو بكثرة بالإضافة إلى حرف الراء وحرف الباء وحرف الياء والألف.

* **تكرار الكلمة:** إن تكرار الكلمة له تأثير مباشر وكبير على المعنى وتثبيته وترسيخه في ذهن المتلقي ويمنح النص القوة والصلابة التي كان يصبو إليها الشاعر، كما أنها تمنح الشعر نغما موسيقياً لقصائد "ابن الجهم"، وهو (تكرار الكلمة) أكثر أنواع التكرار توظيفا في ديوانه الشعري.

قال ابن الجهم: (البحر الطويل)

مَنازِلُ لا يَستَتبِعُ الغَيثَ أَهلُها وَلا أَوجُهُ اللَذّاتِ عَنّا بِمَعزِلِ

---

[1] إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، و آخرون، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ، الطبعة 4، ص 782.

[2] الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة، (د.ت.ن)، ص 59.

[3] علي ابن الجهم، الديوان، ص 139.

مَنازِلُ لَو أَنَّ اِمرَأَ القَيسِ حَلَّها لَأَقصَرَ عَن ذِكرِ الدَخولِ فَحَومَلِ[1]

لقد كرّر الشاعر "علي ابن الجهم" كلمة: منازل مرتين في كلا البيتين، من أجل التّوكيد.

وقال أيضاً: (البحر الطويل)

فَقُلْ لِبُغَاةِ الصّيدِ هَلْ مِنْ مُفَاخِرٍ بِصَيدٍ وَهَلْ مِنْ وَاصِفٍ أَوْ مُخَارِجِ

قَرَنّا بُزَاةً بِالصُّقُورِ و حَوَّمَتْ شَوَاهِينُنَا مِنْ بَعْدِ صَيدِ الزَّمَامِجِ[2]

كرّر الشاعر كلمة: الصيد، مفتخراً بنفسه ومخاطباً الصيادين حيث سألهم إذا ما كان هناك منهم من يصف الصيد، حيث إنّ "ابن الجهم" أخبرهم بأنه يقوم بصيد السباع والجوارح بلا مهابة، على عكسهم فهم يصطادون الحيوانات الأليفة فقط وغير المؤذية، فمن خلال تكراره لكلمة الصيد عبّر عن فخره بنفسه وقوته وشجاعته في اصطياد الحيوانات القويّة والمفترسة.

وقال أيضا: (البحر البسيط)

إِنّي حُمِمْتُ ولم أَشْعُرْ بِحُمَّاكَا حَتى تَحَدّثَ عَوَّادِي بِشَكْوَاكَا

يَالَيتَ حُمَّاكَ بي أو كنتُ حُمّاكَ إِنّي أَغَارُ عليها حين تَغْشَاكَا

حَمّاكَ جَمَّاشَةٌ حَمّاكَ عَاشِقَةٌ لَوْ لَمْ تَكُنْ هَكَذَا مَا قَبَّلْتُ فَاكَا[3]

كرّر الشّاعر في هذه الأبيات كلمة: حماك، للتعبير عن الغيرة الشديدة من الحمى لأنها أصابت محبوبته، وقد لام محبوبته حين أصابه المرض فلم تقم بزيارته، لكنه سمع بحزنها عليه بسبب المرض؛ وحين أصابتها هي الحمى تمنى أن يكون هو تلك الحمى ذاتها لأنه اعتبر الحمى عاشقة لمحبوبته وأنها قامت بتقبيلها، وهذا ما جعل "علي ابن الجهم" يشعر بالغيرة.

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص 121.

[3] المصدر نفسه، ص 160.

كما نلاحظ من خلال دراستنا وإحصائنا للتكرار على مستوى الكلمة، بأن الشاعر قد وظف هذا النوع بكثرة في ديوانه.

* **تكرار الجملة:** إنّ هذا النوع من التكرار في شعر "ابن جهم" قد جعل القصائد أكثر تلاحماً مثل قوله:

فرأيت العدو يبكي دماء ورأيت العدو وهو يزير[1]

في هذا البيت، يوجد تكرار الجملة: رأيت العدو.

وقال أيضا:

غرهما الشيطان فاغترا به كما أبان الله في كتابه

غرّهما الشيطان فيما صنعا فاهبطا منها إلى الأرض معا[2]

في هذا البيتين، تكررت الجملة التالية : غرّهما الشّيطان.

2/ الأصوات المجهورة والمهموسة:

للأصوات وظائف دلالية تبرز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته الفنية، والتي تتبين من خلال تحدي الغرض الذي أُبدعت لأجله؛ سواء غزلاً أو فخراً .

وكل غرض تنسجم معه أصوات بذاتها عن غيرها، ومن هنا فإن الأصوات تنقسم إلى قسمين: "أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يناسب المعنى الرقيق والهادئ، ومنبت (مرجع) هذا التقسيم في الحروف إلى صفاتها ووقعها في الآذان"[3].

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 158 .

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ط 2، القاهرة، مصر، 1952، ص 41.

ونجد أن الصفات المميزة للحروف متعددة، ذكرها "الزمخشري" في قوله: وتنقسم الأصوات إلى المجهورة والمهموسة والشديدة والرخوة وما بين الشديدة والرخوة والمطبقة والمنفتحة والمستعلية والمنخفضة[1].

*** مفهوم الصوت اللغوي:**

يدخل الصوت في تركيب الكلمة وبنائها، وكل اختلاف في تركيب الأصوات يؤدي بالضرورة إلى اختلاف الكلمات وتنوع معانيها.

فالصوت **لغة:** حسب المعاجم العربية يشر إلى الدعوة، والصيّاح، والجرس، والقول، وعلو الكلام وشدّته، وهو صوت عام يصدر عن الإنسان وغيره من الكائنات الحية، يُعرّفه "ابن منظور" قائلا: الصوت: الجرس، والجمع أصوات، وقال: الصوت صوت الإنسان وغيره، والصائت: الصائح، ورجل صيّت أي شديد الصوت.[2]

وأما **اصطلاحاً**، فقد عرفه ابن جني (392 هـ) بقوله: إنه عَرَضٌ يخرج مع النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيُسمى المقطع أينما عرضَ له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف بحسب مقاطعها[3]، أي: أن أصل الصوت استطالة النفس وامتداده، إلى أن تعترضه في جهاز النطق عوائق، تعرقل مساره الذي يكون متصلا، ولقد سميت هذه العوائق بعد ذلك مخارج الحروف.

– أقسام الصوت:

على أساس طبيعة الأصوات اللغوية وخواصها، ثم تقسيمها إلى قسمين رئيسيين هما:

[1] أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، تح: علي بو ملحم الفضل، دار الهلال، ط 9، بيروت، لبنان، 1993، ص 547.

[2] محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب "مادة (صوت)، ص 57.

[3] ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة البابي الحلبي، ط 1، ج 1، مصر، 1954، ص 78.

الصّوائت (voyelles)، والصوامت (consonnes)، وذلك ارتكازاً إلى[1]:

– تذبذب الوترين الصوتيين أو عدمه عند النطق.

– كيفية مرور الهواء من الحلق إلى الفم والأنف.

كما أشار "كمال بشر" إلى وجود عامل ثالث للتفريق بين أنواع الحركات، وهو وضع الشفاه وأشكالها المختلفة[2].

فالصوائت: هي الأصوات المجهورة التي يندفع فيها الهواء من الرئة إلى الفم خلال الحلق دون أن يعيقه عائق كلي أو جزئي، ويقصد بها الحركات الطويلة المدّية: (ا، و، ي)؛ والحركات القصيرة: (الفتحة، الضمة، الكسرة).

أما **الصوامت**: فهي الأصوات المجهورة أو المهموسة، التي يحدث لها اعتراض جزئي في مجرى الهواء ، يعمل على منع الهواء من الانطلاق من الفم دون احتكاك مسموع، ويُقصد بها حروف اللغة العربية: (أ، ب، ج، د، ...)[3]

كما قمنا بتعريف الأصوات المجهورة والمهموسة، وهي كالآتي:

الجهر لغة: جهر بالقول إذ رفع به صوته فهو جهير وأجهر جهر بكلامه وصوته ودعائه.[4]

أما **الصوت المجهور**: هو الصوت الذي يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان في نتوء الصوت الحنجري، بحيث يسمع رنين تنشره الذبذبات الحنجرية في تجاويف الرأس.[5]

---

[1] فاطمة بوشريط و غربي بكاي، الاصوات المجهورة والمهموسة بين التداول والوظيفة، مجلة دراسات معاصرة، مجلد 5، عدد 1، جامعة تيسمسيلت، الجزائر، ص 116.

[2] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2000، ص 151.

[3] محمود السعران، علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي –، دار الفكر العربي، ط 2، القاهرة، مصر، 1997، ص 124.

[4] محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ص 397.

[5] كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، ط 9، القاهرة، مصر، 1986، ص 101.

والأصوات المجهورة كما ينطقها مُجيدو القراءات هي: الهمزة، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي.

و**الهمس لغة**: الصوت الخفي، والهمس من الصوت والكلام ما لا غور له في الصدر، وما هو همس في الفم[1].

والأصوات المهموسة هي: أصوات لا تتذبذب الأوتار الصوتية عند نطقها[2].

وحروفها كم ينطقها المختصون في اللغة العربية اليوم هي: س، ك، ت، ف، ح، ث، هـ، ش، خ، ص، ط، ق .

[1] محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ، ص 132.

[2] كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ص 104.

3/ الصيغ الصرفية وأثرها الموسيقي:

أولا: الصرف: ويُقال له التصريف: هو لغة: التغيير ومنه تصريف الرياح، أي: تغييرها؛ وإصلاحاً بالمعنى العملي: تحويل الأصل الواحد على أمثلة مختلفة المعانِ المقصودة، لا تحصل إلاّ بها كاسمي: الفاعل والمفعول، واسم التفصيل، والتشبيه والجمع "[1]

ثانيا: موضوع الصرف: الألفاظ العربية من حيث تلك الأحوال كالصحة والإعلال، والأصالة والزيادة، ونحوها.[2]

ثالثا: صيغ المبالغة: وهي أوصاف تستعمل للدلالة على الكثرة والمبالغة في الفعل، ولها خمسة أوزان وهي: فعَّال، مِفعال، فعُول، فعِيل، فعِل.[3]

وقد أبدع الشاعر في توظيف هذه الصيغ في شعره في الوصف؛ وهذه بعض النماذج التي وظف فيها "علي ابن الجهم" بعض هذه الصيغ:

النموذج الأول: يقول الشاعر في مقطوعته التي يصف فيها قلائصه، البيت الآتي[4]:

تهاوى بين هدار نجيٍ وقور الرحلِ طياش الزِّمامِ

حيث نلاحظ في هذا النموذج (البيت) قد صور لنا الشاعر حال تلك "النوق" في جريها تصويراً رائعاً، وذلك لما فيه من صيغ المبالغة التي تعاونت مع بعضها البعض لإبراز المعنى في صورة أوضح، فـ (هدار وطياش) دلتا على المبالغة في هدر الناقة وطيشان زمامها. (وقور) تدل على المبالغة في وقار رحلها حيث لم يتحرك أو يتزعزع مع جريها الشديد.

---

[1] الجمعي حميدات، محاضرات في علم الصرف، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2016/2015، ص 9 .

[2] أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، الشركة الجزائرية اللبنانية، ط 1، 2007، ص 88.

[3] المرجع نفسه ، ص 63.

[4] علي ابن الجهم، الديوان، 1996، ص 207.

النموذج الثاني: يقول الشاعر في أبياته التي يصف فيها كرم وشجاعة "الواثق" في البيتين التاليين[1]:

ملكٌ تفزعُ من صو لته الحربُ الضَّروسُ

أنِسَ السيفُ به واسـ ـتوحشَ العلقُ النفيسُ

نرى أن البيت الأوّل قد انتهى بصيغة مبالغة لفظة: (الضّروس)، وهي على وزن (فعول)، ومعها شعرنا بقوة الدلالة وفخامتها، فقد أوحت لنا صيغة (الضروس) بالمبالغة في شدّة تلك الحرب وإهلاكها للحرث والنسل .

النموذج الثالث: يقول في مقطوعته التي يصف فيها الكتاب في البيت التالي[2]:

يُفيدكَ علماً أو يَزيدكَ حكمة وغيرَ حسودٍ أو مُصِرٍّ على الحقدِ

حسود على وزن (فعول)، دلت على المبالغة في ذلك الحسد الذي تحمله قلوب بعض الأصحاب المخادعين، أما الكتاب فإنه لا يحمل من أشكال الحسد كثيره أو قليله شيئاً، بل هو محب للخير لصحابه، كما ساعدت صيغة (فعول) في تناسق الإيقاع الصوتي لهذا البيت.

[1] علي بن الجهم، الديوان، ص 151.

[2] المصدر نفسه، ص 111.

الفصل الثاني

جماليات البنية الإيقاعية في القصيدة الرّصافيّة

المبحث الأول: جماليات البنية الإيقاعية على مستوى الموسيقى الخارجية للقصيدة

المطلب الأول: الوزن وعلاقته بالدلالة
المطلب الثاني: القافية والروي علاقتهما بالدلالة

المبحث الثاني: جماليات البنية الإيقاعية على مستوى الموسيقى الداخلية للقصيدة

المطلب الأول: الموسيقى الداخلية للقصيدة على المستوى الإفرادي والتركيبي
المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية للقصيدة على مستوى التشكيل البديعي

الفصل الثاني: جماليات البنية الإيقاعية في القصيدة الرصافية:

المبحث الأول: جماليات البنية الإيقاعية على مستوى الموسيقى الخارجية للقصيدة

المطلب الأول: الوزن وعلاقته بالدلالة

كما سبق الذكر فإنّ أهمّ ضابط للقصيدة هو الوزن والتفعيلات فبدونه لا يمكن أن يسمى الكلام شعرا، ولا يمكن أن تكون مراعاة الوزن على حساب الدلالة، فالشعر حسن ضبط موسيقي، وحسن سبك للدلالة والمعنى، واختلال أحد الأمرين يخرج الكلام من دائرة الشعر.

فالوزن مفتاح القصيدة موسيقيا، وسمي الوزن بالبحر، لأنّ يشبه البحر الذي لاينتهي، وكذلك البحور الشعرية يوزن بها ما لا يتناهى من الشعر.

عُيونُ المها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ	جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري[1]
عيوْن لْمها بيْن رْرصافة ولْجسْريْ	جلبْن لْهوى منْ حيْث أدْريْ ولا أدْريْ
0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولـن مفاعيلن فعول مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
أَعَدنَ لِيَ الشَوقَ القَديمَ وَلَم أَكُن	سَلَوتُ وَلكِن زِدنَ جَمراً عَلى جَمرِ[2]
أعدْن لي شْشوْق لْقديم ولمْ أكنْ	سلوْت ولاكنْ زدْن جمْرْ علا جمريْ
0// 0// /0// 0/0/0// /0//	/0// //0/0/0// 0/0// 0/0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفـاعيـلن فعولـن مفـاعيـلن
سَلِمنَ وَأَسلَمنَ القُلوبَ كَأَنَّما	تُشَكُّ بِأَطرافِ المُثَقَّفَةِ السُمرِ

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 220 .

[2] المصدر نفسه، ص 220 .

سلمْن وأسْلمْن لْقلوب كأنْنما	تشكْك بأطْراف لمثقْففة سْسمري
0//0// /0// 0/0/0// /0//	0/0/0// /0// 0/0/0// /0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفـاعيـلن فعول مفـاعيلن
وَقُلنَ لَنا نَحنُ الأَهِلَّةُ إِنَّما	تُضيءُ لِمَن يَسري بِلَيلٍ وَلا تَقري[1]
وقلْن لنا نحن لْأهلْلة إنْنما	تضيْء لمنْ يسْري بليلنْ ولا تقْريْ
0//0// /0// 0/0/0// /0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0//
فعول مفـاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفـــاعيلن فعولن مفـاعيـلن
فَلا بَذلَ إِلّا ما تَزَوَّدَ ناظِرٌ	وَلا وَصلَ إِلّا بِالخَيالِ الَّذي يَسري
فلا بذل إلْلا ماتزوْود ناظرن	ولا وصل إلْلا بلْخيال لْلذي يسري [2]
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
أزحنَ رَسِيسَ القَلبَ عَن مُستَقَرِّهِ	وَأَلهَبنَ ما بَينَ الجَوانِحِ وَالصَدرِ
أزحْن رسيس لقلْب عن مسْتقرْرهي	وألْهبْن ما بيْن لْجوانح وصْصدريْ
0//0// 0/0// 0/0/0// /0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 220 .

[2] المصدر نفسه، ص 220 .

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
فَلَوْ قَبلَ أَن يَبدو المِشيبُ بَدَأنَني	بِيَأسٍ مُبينٍ أَو جَنَحنَ إِلى الغَدرِ
فلوْ قبْل أنْ يبدلْمشيب بدأْني	بيأْسنْ مبيْنٍ أوْ جنحْن إللْغدْري
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
وَلكِنَّهُ أَودى الشَبابُ وَإِنَّما	تُصادُ المها بَينَ الشَبيبَةِ وَالوَفرِ
ولاكنْنهو أودشْشباب وإنْنما	تصاد لمها بين شْشبيبة ولْوفري [1]
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
أَما وَمَشيبٍ راعَهُنَّ لَرُبَّما	غَمَزنَ بَناناً بَينَ سَحرٍ إِلى نَحرِ [2]
أما ومشيبنْ راعهنْن لربْبما	غمزْن بنانْ بيْن سحْرنْ إلى نحْرنْ
0//0// /0// 0/0/0// /0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0//

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 220 .

[2] المصدر نفسه، ص220 .

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَبِتنا عَلى رَغمِ الوُشاةِ كَأَنَّنا	خَليطانِ مِن ماءِ الغَمامَةِ وَالخَمرِ [1]
وبتْنا على رغْم لْوشاة كأنْنا	خليْطان منْ ماء لْغمامة ولْخَمْري
0/0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0// /0// 0/0/0// 0/0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعل	فعول مفاعلن فعول مفاعيلن
فَإِن حُلنَ أَو أَنكَرنَ عَهداً عَهِدنَهُ	فَغَيرُ بَديعٍ لِلغَواني وَلا نُكرِ
فإن حلْن أوْ أنْكرْن عهدنْ عهدْنهو	فغيْر بديْعنْ للْغوانيْ ولا نكْري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
خَليلَيَّ ما أَحلى الهَوى وَأَمَرَّهُ	وَأَعلَمَني بِالحُلوِ مِنهُ وَبِالمرِّ
خليْليْي ما أحْللْهوى وأمرْرهو	وأعْلمني بلْحلو منهو وبلْمرْري
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//
فعولن مفاعين فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 220 .

كَفى بِالهَوى شُغلاً وَبِالشَيبِ زاجِراً	لَوَ اَنَّ الهَوى مِمّا يُنَهنَهُ بِالزَجرِ
كفى بلْهوى شغْلنْ وبشْشيْب زاجرنْ	لونْن لهوى ممْما ينهْنه بزْزجْري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
بِما بَينَنا مِن حُرمَةٍ هَل رَأَيتُما	أَرَقَّ مِنَ الشَكوى وَأَقسى مِنَ الهَجرِ
بما بيْننا منْ حرْمتنْ هلْ رأيْتما	أرقْق من شْشكوى وأقْسى من لْهجْري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَأَفضَحَ مِن عَينِ المحِبِّ لِسِرِّهِ	وَلا سِيَّما إِن أَطلَقَت عَبرَةً تَجري[1]
وأفْضح منْ عيْن لْمحبْب لسرْرهن	ولا سيْيما إنْ أطْلقتْ عبْرتن تجْري
0//0// /0// 0/0/0// /0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَما أَنسَ مِ الأَشياءِ لا أَنسَ قَولَها	لِجارَتِها ما أَولَعَ الحُبَّ بِالحُرِّ

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 221 .

وما أنْس ملْأشْياء لا أنْس قوْلها	لجارتها ما أوْلع لْحبْب بلْحرْري
//0/0 //0/0 //0/0/0 //0/0	//0/ //0/0/0 //0/0 //0/0/0
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فَقالَت لَها الأُخرى فَما لِصَديقِنا	مُعَنّىً وَهَل في قَتلِهِ لَكِ مِن عُذرِ
فقالتْ له لْأخْرى فما لصديْقنا	معنْى وهلْ فيْ قتْله لك منْ عذْري
//0/0 //0/ //0/0/0 //0/0	//0/0 //0/0/0 // //0/0/0
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
صِلِيهِ لَعَلَّ الوَصلَ يُحييهِ وَاِعلَمي	بِأَنَّ أَسيرَ الحُبِّ في أَعظَمِ الأَسْرِ[1]
صليه لعلْل لْوصْل يحْييْه وعْلمي	بأنْن أسيْر لحبْب فيْ أعْظم لْأسري
//0/0 //0/0 //0/0/0 //	//0/ //0/0/0 //0/0 //0/0/0
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فَقالَت أَذُودُ الناسَ عَنهُ وَقَلَّما	يَطيبُ الهَوى إِلّا لِمُنهَتِكِ السِترِ
فقالتْ أذود نْناس عنه وقلْلما	يطيبُلْهوا إلْلا لمنتهــكسْسِتْرِي

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 221 .

0//0///0//0/0/0//0/0//	0/0/0///0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
وَأَيقَنَتا أَن قَد سَمِعتُ فَقالَتا	مَنِ الطارِقُ المصغي إِلَينا وَما نَدري[1]
وأيْقنتا أنْ قدْ سمعْت فقالتا	منِطْطارق لْمصْغي إليْنا وما ندري
0//0///0//0/0/0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فَقُلتُ فَتىً إِن شِئتُما كَتَمَ الهَوى	وَإِلّا فَخَلّاعُ الأَعنَّةِ وَالعُذرِ
فقلْتُ فتنْ إنْشئْتُما كتم لْهوا	وإلْلا فخلْلاعُلْأَعنْنة ولْعذْري
0//0///0//0/0/0///0//	0/0/0///0//0//0//0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن
عَلى أَنَّهُ يَشكو ظَلوماً وَبُخلَها	عَلَيهِ بِتَسليمِ البَشاشَةِ وَالبِشرِ[2]
على أنْنه يشْك ظلومَنْ وبخْلها	عليه بتسْلسمـلْبشاشة ولْبشْري

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 221 .

[2] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 221 .

0//0//0/0//0/0/0//0/0//	0/0/0///0//0/0/0///0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
فَقالَت هُجينا قُلتُ قَد كانَ بَعضُ ما	ذَكَرتِ لَعَلَّ الشَرَّ يُدفَعُ بِالشَرِّ
فقالتْ هجينا قلْت قد كان بعْض ما	ذكرْت لعلْل شْشَرْرَ يُدْفع بشْشَرْري
0//0//0/0//0/0/0//0/0//	0/0/0///0//0/0/0///0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
فَقالَت كَأَنّي بِالقَوافي سَوائِراً	يَرِدنَ بِنا مِصراً وَيَصدُرنَ عَن مِصرِ[1]
فقالتْ كأنْني بلْقوافي سوائِرنْ	يردْن بنا مصْرَنْ و يصْدرْن عنْ مصْري
0//0//0/0//0/0/0//0/0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فَقُلتُ أَسَأتِ الظَنَّ بي لَستُ شاعِراً	وَإِن كانَ أَحياناً يَجيشُ بِهِ صَدري[2]
فقلت أسأْتـظْظَنْنَ بي لسْت شاعرنْ	وإنْ كان أحْيانَنْ يجيش بها صدْري

[1] المصدر نفسه، ص 221 .

[2] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 221 .

0//0//0/0//0/0/0///0//	0/0/0///0//0/0/0//0/0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
صِلي وَاِسأَلي مَن شِئتِ يُخبِركِ أَنَّني	عَلى كُلِّ حالٍ نِعمَ مُستَودَعُ السِرِّ
صِلي وَسْأَلي مَنْ شِئْتِ يُخبِركِ أَنْنني	على كلّل حالنْ نعْم مسْتوْدع سْسرْري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَما أَنا مِمَّن سارَ بِالشِعرِ ذِكرُهُ	وَلكِنَّ أَشعاري يُسَيِّرُها ذِكري[1]
وما أنا مْمن سار بشْشعْر ذكرهو	ولاكنْن أشْعاري يسيْيرها ذكْري
0//0// 0/0//0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
وَما الشِعرُ مِمّا أَستَظِلُّ بِظِلِّهِ	وَلا زادَني قَدراً وَلا حَطَّ مِن قَدري[2]
ومشْشعْر مْما أسْتظلّل بظلّلهي	ولا زادني قدْرن ولا حطْط منْ قدْري

[1] المصدر نفسه، ص 221 .

[2] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 221 .

0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَلِلشِّعرِ أَتباعٌ كَثيرٌ وَلَم أَكُن	لَهُ تابِعاً في حالِ عُسرٍ وَلا يُسرِ
ولشْشعْر أتْباعن كثيرنْ ولمْ أكنْ	لهو تابعنْ فيْ حال عسرنْ ولا يسري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَما كُلُّ مَن قادَ الجِيادَ يَسوسُها	وَلا كُلُّ مَن أَجرى يُقالُ لَهُ مُجري
وما كلْل منْ قاد لْجياد يسوْسها	ولا كلْل منْ أجْرى يقال لهو مجْري
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0 /0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعــولن مفـــاعيلن فعول مفاعلن	فعــولن مفاعيــلن فعول مفـــاعيلن
وَلكِنَّ إِحسانَ الخَليفَةِ جَعفَرٍ	دَعاني إِلى ما قُلتُ فيهِ مِنَ الشِعرِ
ولاكنْن إحْسان لْخليْفة جعفرنْ	دعاني إلا ما قلْت فيْه من شْشعْريْ
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعـولن مفاعيــلن فعول مفـاعلن	فعـولن مفاعيــلن فعول مفـاعيــلن

فَسارَ مَسيرَ الشَمسِ في كُلِّ بَلدَةٍ وَهَبَّ هُبوبَ الريحِ في البَرِّ وَالبَحرِ [1]

فسار مسيْر شْشمْس في كلْل بلدتنْ وهبْب هبوْب رْريْح فِلْبرْر ولْبحْريْ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفـــاعيـلن فعولن مفـاعيـلن

وَلَو جَلَّ عَن شُكرِ الصَنيعَةِ مُنعِمٌ لَجَلَّ أَميرُ المؤمِنينَ عَنِ الشُكرِ

ولو جلْل عنْ شكر صْصنيْعة منْعمنْ لجلْل أميْر لْمؤْمنيْن عنِ شْشكْريْ

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

بِهِ سَلِمَ الإِسلامُ مِن كُلِّ مُلحِدٍ وَحَلَّ بِأَهلِ الزَيغِ قاصِمَةُ الظَهرِ [2]

بهيْ سلم لْإسْلام منْ كلْل ملْحدن وحلْل بأهْل زْزيْغ قاصمة ظْظهْري

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

إِمامُ هُدىً جَلّى عَنِ الدينِ بَعدَما تَعادَت عَلى أَشياعِهِ شِيَعُ الكُفرِ

إمام هدن جلْلى عندْديْن بعْدما تعادتْ على أشْياعهي شيع لْكفْري

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 222 .
[2] المصدر نفسه ص 222 .

0//0// 0/0// 0/0/0// /0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
وَفَرَّقَ شَملَ المالِ جودُ يَمينِهِ	عَلى أَنَّهُ أَبقى لَهُ أَحسَنَ الذِكرِ[1]
وفرْرق شمْل لْمال جوْد يمْينهي	على أنْنهوْ أبْقى له أحْسن ذْذكْري
0//0// /0// 0/0/0// /0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَلَو قُرِنَت بِالبَحرِ سَبعَةُ أَبحُرٍ	لَما بَلَغَت جَدوى أَنامِلِهِ العَشرِ[2]
ولوْ قرنتْ بلْبحْر سبْعة أبْحرن	لما بلغتْ جدْوى أناملهِ لْعشْري
0//0// /0// 0/0/0// /0//	0/0/0// /0// 0/0/0// /0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
إِذا ما أَجالَ الرَأيَ أَدرَكَ فِكرُهُ	غَرائِبَ لَم تَخطُر بِبالٍ وَلا فِكرِ
إذا ما أجال رْرأي أدْرك فكْرهو	غرائب لمْ تخْطرْ ببالنْ ولا فكريْ

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 222 .
[2] المصدر نفسه، ص 222 .

0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَلا يَجمَعُ الأَموالَ إِلّا لِبَذلِها	كَما لا يُساقُ الهَديُ إِلّا إِلى النَحرِ[1]
ولا يجْمع لْأمْوال إلْلا لبذْلها	كما لا يساق لْهدْي إلْلا إلنْنحري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَما غايَةُ المثني عَلَيهِ لَو أَنَّهُ	زُهَيرٌ وَأَعشى وَامرُؤُ القَيسِ من حُجرِ[2]
وما غاية لْمثْنيْ عليْه لو نْنهو	زهيْرن وأعْشى ومْرؤ لْقيْس منْ حجْرن
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
إِذا نَحنُ شَبَّهناهُ بِالبَدرِ طالِعاً	وَبِالشَمسِ قالوا حُقَّ لِلشَمسِ وَالبَدرِ[3]
إذا نحْن شبْبهْناه بلْبدر طالعن	وبشْشمْس قالوْ حقْق لشْشمْس ولْبدْري

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 222 .
[2] المصدر نفسه، ص 222 .
[3] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 222 .

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَمَن قالَ إِنَّ البَحرَ وَالقَطرَ أَشبَها	نَداهُ فَقَد أَثنى عَلى البَحرِ وَالقَطرِ[1]
ومنْ قال إنْن لْبحْر ولْقطْر أشْبها	نداهو فقدْ أثنى عللْبحْر ولْقطْري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَإِن ذُكِرَ المِجدُ القَديمُ فَإِنَّما	يَقُصُّ عَلَينا ما تَنَزَّلَ في الزُبرِ
وإنْ ذكر لْمجد لْقديْم فإنْنما	يقصْص عليْنا ما تنزْزل فزْزبْري
0//0// /0// 0/0/0// /0//	0/0/0// /0// 0/0/0// /0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
أَغَيرَ كِتابِ اللهِ تَبغونَ شاهِداً	لَكُم يا بَني العَبّاسِ بِالمِجدِ وَالفَخرِ[2]
أغيْر كتاب لْلاه تبْغوْن شاهدن	لكمْ يا بنلْعبْباس بلْمجْد ولْفخْري

[1] المصدر نفسه، ص 221 .

[2] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 223 .

0//0// 0/0// 0/0/0// /0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
كَفاكُم بِأَنَّ اللهَ فَوَّضَ أَمرَهُ	إِلَيكُم وَأَوحى أَن أَطيعوا أولي الأَمرِ
كفاكمْ بأنْن لْلاه فوْوض أمْرهو	إليكمْ و أوْحى أنْ أطيعوْ أوْللْأمري
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وَلَم يَسأَلِ الناسَ النَبِيُّ مُحَمَّدٌ	سِوى وُدِّ ذي القُربى القَريبَةِ مِن أَجرِ
ولمْ يسْأل نْناس نْنبيْي محمْمدي	سوى ودْد ذلْقرب لْقريْبة منْ أجْري
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
وَلَن يُقبَلَ الإيمانُ إِلّا بِحُبِّكُم	وَهَل يَقبَلُ اللهُ الصَلاةَ بِلا طُهرِ ؟
ولنْ يقْبل لْإيْمان إلْلا بحبْبكم	وهل يقْبل لْلاه صْصلاة بلا طهْري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

وَمَن كانَ مَجهولَ المِكانِ فَإِنَّما	مَنازِلُكُم بَينَ الحَجونِ إِلى الحِجرِ
ومنْ كان مجْهوْل لْمكان فإنْنما	منازلكمْ بيْن لْحجون إللْحجْري
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// /0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
أَبو نَضلَةٍ عَمرو العُلى وَهوَ هاشِمٌ	أَبوكُم وَهَل في الناسِ أَشرَفُ مِن عَمرو ؟[1]
أبو نضْلتنْ عمرلْعلى وهْوهاشمن	أبوْكمْ وهلْ فنْناس أشرف من عمرو
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
وَساقي الحَجيجِ شَيبَةُ الحَمدِ بَعدَهُ	أَبو الحارِثِ المبقي لَكُم غايَةَ الفَخرِ[2]
وساقلحجيج شيْبة لْحمد بعْدهو	أبلْحارث لْمبْقي لكمْ غاية لْفخري
0//0// 0/0// 0//0// 0/0//	0/0/0// 0/0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 223 .

[2] علي ابن الجهم، الديوان، ، ص 223 .

سَقَيتُم وَأَسقَيتُم وَما زالَ فَضلُكُم	عَلى غَيرِكُم فَضلَ الوَفاءِ عَلى الغَدرِ[1]
سقيْتمْ وأسْقيْتمْ وما زال فضْلكمْ	على غيْركمْ فضْل لْوفاء عللْغدري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
وَما زالَ بَيتُ اللهِ بَينَ بُيوتِكُم	تَذُبّونَ عَنهُ بِالمهَنَّدَةِ البُترِ
وما زال بيْت لْلاه بيْن بيوْتكم	تذبْبون عنْه بلمهنْندة لبتْري
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0//0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن
وُجوهُ بَني العَبّاسِ لِلمُلكِ زينَةٌ	كَما زينَةُ الأَفلاكِ بِالأَنجُمِ الزُهرِ[2]
وجوه بنلْعبْباس للملْك زيْنتن	كما زيْنة لْأفلاك بلْأنْجم زْزهْري
0//0// 0/0// 0/0/0// /0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

[1] المصدر نفسه، ص223 .

[2] علي ابن الجهم، الديوان، ص 223 .

وَلا يَستَهِلُّ المِلكُ إِلّا بِأَهلِهِ	وَلا تَرجَعُ الأَيّامُ إِلّا إِلى الشَهرِ
ولا يستهلْل لْملْك إلْلا بأهْلها	ولا ترْجع لأيْيام إلْلا إل شْشهري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فَحَيّوا بَني العَبّاسِ مِنّي تَحِيَّةً	تَسيرُ عَلى الأَيّامِ طَيِّبَةَ النَشرِ[1]
فحيْيو بنِ لْعبْباس منْني تحيْيتن	تسير عللْأيْيام طيْيبة نْنشْري
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// /0// 0/0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

من خلال ما سبق نلاحظ أن الشاعر اختار لقصيدته البحر الطويل، وهذا البحر قد احتلّ محلّ الصدارة في شعر علي بن جهم.

والبحر الطويل بحر شائع الاستعمال في الشعر العربي، نظّم عليه ما يقارب من ثلثه [2]، ويعود سبب شيوعه لإمكاناته المتّسعة التي تتيح للشاعر توظيفه في شتى الموضوعات التي تحتاج إلى طول النفس، كونه سخيّ النغم، يقع في ثمانية و أربعين صوتا، وهذا الكم من الأصوات بين متحرك وساكن ليعطي الشاعر حرية التصرف للتعبير عمّا يجول في رؤيا من قوالب إيقاعية تمنحه إحساسا موسيقيا لايكتمل في ذهنه إلا عندما تتألف عناصر المحتوى: الشكل(بألفاظه وتراكيبه)، والمضمون(بمعانيه وأفكاره)، وكلّ ذلك يتيح للشاعر إمكانات فنيّة أثناء تشكيل قصيدته بإيقاعها.

وقد سمي بالطويل لمعنين:

[1] المصدر نفسه، ص223 .

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط4 ،ص 59

أولهما : لأنه أطول بحور الشعر إذ ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه الثمانية والأربعين، التي يجمعها ثمانية وعشرون مقطعا.

ثانيهما : أن الأوتاد تقع في أوائل أبياته، والأسباب بعد ذلك، ومعروف أنّ الوتد أطول من السبب، فسمي بذلك طويلا لأنّه طال بتضام أجزائه [1]، وكلّ شطر فيه يتكوّن من أربعة مقاطع صغيرة وعشرة مقاطع طويلة، كما أنّه يقع في تفعيلتين مختلفتين هما:

التفعيلة الخماسية : فعولن، والتفعيلة السباعية مفاعيلن، والتفعيلتان معا تكوّنان وحدة ثنائية واحدة، بحيث يتشكّل البيت في البحر الطويل من تكرارها أربع مرات، في كلّ شطر وحدتان.

وكما ذكرنا سابقا فإن القصيدة الرصافية قد نظمت على البحر الطويل، لأن البحر الطويل أوسع مضمارا للتعبير عن العواطف والمعاني التي أراد الشاعر إيصالها ، فقد عبّر به عن مدحه وهجائه وغزله، وباستعمال البحر الطويل أراد الشاعر الوصول لأبعد مدى في التعبير عن أفكاره فهو في مقام مدح الخليفة فكل ما أجاد التعبير و أحسن الحبك والسبك كان أقرب لنيل رضا الخليفة وكل ما زاد رضاه عظم عطاؤه، كما أن البحر الطويل دليل على رقيّ الذوق الفني للشاعر و سعة اطلاعه ووفرة مخزونه اللغوي، وبراعته في ضم الألفاظ والمعاني لبعضها البعض، كما أن موسيقى البحر الطويل تتناسب مع دلالة القصيدة التي يمدح فيها الشاعر الخليفة ويعظّم صفاته وفضائله، فعكست موسيقاه الطويلة طول نفس الشاعر ، فيمدح الخليفة بأفضل وأجود و أوسع معانٍ ممكنة.

وما نلاحظه من خلال اعتماد الشّاعر على تفعيلات البحر الطويل ما يلي :

- أنّ تفعلتيه الخماسية والسباعية كلتاهما أصول، لأنّهما تبدأن بوتد واختياره متلائم مع مظهر انتخاب يتجانس مع أغراض الفخر والمدح التي تعتمد على التفخيم والتجويد.
- أنّ الشّاعر اختار الضرب الأول من الطويل الذي يرد في صورة (**مفاعيلن**) وهي تفعيلة بثلاثة سواكن بخلاف (**مفاعلن** و**فعولن**)، وبذلك تمتلك مفاعيلن قدرة هائلة على مدّ الصّوت بما يتناسب مع الجهر بالخصال والمزايا ورفع الصوت بها.

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، 1994م، ط3، ص 22.

كما نلاحظ أن الزحاف الذي لحق القصيدة واحد وهو القبض ومثال ذلك :

1-وَلكِنَّ إحسانَ الخَليفَةِ جَعفَرٍ	دَعاني إلى ما قُلتُ فيهِ مِنَ الشِعرِ
ولاكنْن إحْسان لْخليْفة جعفرنْ	دعاني إلا ما قلْت فيْه من شْشعْريْ
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعـولن مفاعيــلن **فعول مفـاعلن**	فعـولن مفاعيــلن **فعول** مفــاعيــلن
سالمة سالمة مقبوضة مقبوضة	سالمة سالمة مقبوضة سالمة
2-فَسارَ مَسيرَ الشَمسِ في كُلِّ بَلدَةٍ	وَهَبَّ هُبوبَ الريحِ في البَرِّ وَالبَحرِ
فسار مسيْر شْشمْس في كلْل بلدتنْ	وهبْب هبوْب رْريْح فِلْبرْر ولْبحْريْ
0//0// 0/ 0// 0/0/0// /0//	/0// //0/0/0// 0/0// 0/0/0//
فعول مفاعيلن فعولن **مفاعلن**	**فعول** مفــاعيـلن فعولن مفـاعيـلن
مقبوضة سالمة سالمة مقبوضة	**مقبوضة سالمة سالمة سالمة**

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ عليّ بن جهم انحرف عن قاعدة الشعراء في تجاوز النمط المثالي للبحر عن طريق الزحافات والعلل، اللّذان هما قيمتان عروضيتان لازمتان للشّعر، حيث يرتبطان بالتّفعيلة أو البحر، ويراد بالزحافات والعلل " تلك التغييرات التي تلحق تفعيلات الوزن بالحذف أو الزيادة، فتُنْتِجُ تشكيلا موسيقيا جديدا، ينحرف بدرجة ما عن الإيقاع المثالي الذي يحقّقه الوزن في صورته النظرية المكتملة. فهي تقنية يستطيع الشاعر من خلالها أن يحرر شعره -نسبيا- من رتابة الوزن، الناتجة من ذلك التناسب الصّارم الذي تحقّقه الحركات والسكنات، وفق ترتيب معين يقتضيه نظام كل بحر. على أن هذه التقنية لا تمسّ أبدا بالقاعدة الموسيقية لهذه البحور، ولا تشكّل خروجا عنها. ذلك أنّ الشّاعر وهو يوظّف رخصة الزحاف والعلة، يتحرك في حدود ما تتيحه صلاحيات وجوازات هذه الرخصة، بالكيفية التي تحفظ للوزن صورته وتشكيلاته الممكنة. ولأجل هذا نبّه النقاد

القدامى إلى ضرورة التحفظ في استخدام جوازات البحر، ودعوا إلى عدم الإكثار منها " [1]. فالزّحاف هو" هو ما يعتري ثواني الأسباب من حذف أو تسكين، فلا يدخل الزّحاف الأول والثالث والسّادس من التّفعيلة، لأنّها ليست من ثواني الأسباب، ويدخل في الثاني والرابع والخامس والسّابع، ولا يلزم دخول الزحاف في بيت من القصيدة أن يتكرّر في أبيات القصيدة اللاّحقة فقد يقع زحاف في بيت ويخلو من آخر "[2]. ومعنى ذلك أنّه إذا دخل التّفعيلة زحاف أسرع النّطق بها، وذلك لحذف بعض حروفها وحركتها فهو تغيير يحدث على ثواني الأسباب دون الأوتاد، أمّا العلّل " فهي تغيير يطرأ على الأسباب أو الأوتاد بالنّقص أو الزّيادة، كما هي تغيير يلحق الأعاريض والأضرب..... عدا عروض البيت الأول إذا كان ثمّة تصريع " [3]، فالعلّة تغيير يحدث على الأسباب أو الأوتاد كما يحدث في العروض والضرب .

فقد يلجأ الشّعراء إلى استعمال الزحافات في قصائدهم لما تحمله من وظيفة فنيّة وجمالية، "فهي أداة يتوسّل بها الشّاعر لإدخال تعديلات على الوزن الشعري، تضفي عليه مرونة، فتمكّنه من معانقة الفكرة والشعور على امتداد القصيدة. كما أنّها أداة يحقّق من خلالها قيمة جمالية تأثيرية في المتلقي، وهو يقوده برفق عبر تلك التنويعات الخفيفة، فيطهّره من الشعور بالملل الذي ينتابه وهو يتلقى ذلك الإيقاع الرتيب، الصادر عن التناسب التّام الذي يتردّد بشكل صارم على سمعه، وعلى مساحة واسعة في القصيدة "[4]، وهذا ما يظهر في معظم أبيات القصيدة الرّصافيّة، فقد استطاع عليّ بن الجهم أن ينفذ إلى أعماق المتلقّي باستعماله للزّحافات وتطويعها بجعلها أداة تؤثّر في المتلقّي ولا تشعره بالسأم والملل .

وبعد تقطيع القصيدة تبين أن الشاعر استعمل تغييرا واحدا وهو القبض الذي غلب على كل التفعيلات في الحشو والضرب، التي تحولت مفاعيلن إلى مفاعلن، وتحولت فعولن إلى فعول، وتوظيف

[1] محمد زلاقي، بناء القصيدة المولديّة في المغرب الاسلامي، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006م، ص 541 .

[2] ياسين عايش خليل، عالم العروض، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2011م، ص 250 .

[3] محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وتطبيقاته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ط1، 2004م، ص 42.

[4] محمد زلاقي، بناء القصيدة المولديّة في المغرب الاسلامي، ص 542 .

القبض يجعل من وقع النص خفيفا على الأذن ويحلو الاستماع له كما استطاع الشاعر به التعبير رعن تجربته الشعورية بأحسن طريقة فهو من انتقل من قساوة البادية إلى حضارة بغداد و طبيعتها الغناء.

المطلب الثاني: القافية والروي علاقتهما بالدلالة .

1/ القافية :

البيت		القافية
عُيونُ المها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ	جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري	
عيوْن لْمها بيْن رْرصافة ولْجسْريْ	جلبْن لْهوى منْ حيْث أدْريْ ولا **أدْريْ**	**أدري**
0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//	//0/0 //0/0/0// 0/0// **0**/**0**/0// 0/0//	**0**/**0**/
فعولـن مفاعيلن فعول مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	
أَعَدنَ لِيَ الشَوقَ القَديمَ وَلَم أَكُن	سَلَوتُ وَلكِن زِدنَ جَمراً عَلى جَمرِ	
أعدْن لي شْشوْق لْقديم ولمْ أكنْ	سلوْت ولاكنْ زدْن جمْرنْ علا **جمريْ**	**جمري**
0// 0// /0// 0/0/0// /0//	//0/ //0/0/0// 0/0// **0**/**0**/0//	**0**/**0**/
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفـــاعيـــلن فعولـــن مفـــاعيـــلن	

سَلِمنَ وَأَسلَمنَ القُلوبَ كَأَنَّما	تُشَكُّ بِأَطرافِ المَثَقَّفَةِ السُمرِ	
سلمْن وأسْلمْن لْقلوب كأنْنما	تشكْك بأطْراف لمثقْففة سْ**سمري**[1]	**سمري**
0//0// /0// 0/0/0// /0//	**0**/**0**/0// /0// 0/0/0// /0//	**0**/**0**/
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفـاعيـلن فعول مفـاعيلن	
فَحَيّوا بَني العَبّاسِ مِنّي تَحِيَّةً	تَسيرُ عَلى الأَيّامِ طَيِّبَةَ النَشرِ	
فحيْيو بنِ لْعبْباس منْني تحيْيتن	تسير عللْأيْيام طيْيبة **نْنشْري**	**نشري**
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	**0**/**0**/0// /0// 0/0/0// /0//	**0**/**0**/
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن	

من خلال تقطيع القصيدة نجد أنّ قوافي القصيدة كلها مطلقة لأن رويها متحرك ومن أمثلة ذلك : أدري ، جمري، سمري ، تقري ، هجري، حرري، أسري .....، ونلاحظ أيضا أنّ القوافي مجرّدة.

والمعروف أنّ أغلب قصائد العرب نُظمت بقوافي مطلقة، وهذا يدلّ على أنّ عليّ بن الجهم قد التزم بعادة الشعراء العرب، لذا جاءت قوافي قصيدته الرّصافيّة مطلقة على غرار سابقيها، قال **ابن خلدون** مؤكّدا لذلك: " اعلم أنّ لعمل الشّعر وإحكام صناعته شروطا، أوّلها: الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النَّفس مَلَكةٌ ينسج على منوالها، .... فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة لأنّ الطبع إنّما يُنْسَجُ على منوالها ، وتنمو قوى الملكة بتغذيتها "[2] .

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ص220 .

[2] التجربة الشّعريّة عند بن المقرب مضمونها وبناؤها الفنّين، عبده عبد العزيز قلقية، كلية الآداب، الرياض، ط1، 1986، ص 116.

ونحسب أنّ بن الجهم قد استعمل القافية المطلقة ليدلّ على إطلاق الصفات التي وصف بها المتوكّل فلا حدود لها، ليزيد من روعة وصفه ودقّته وبلاغته، فكرمه وشجاعته وعزّة نفسه، وانتصاره للمظلوم وإغاثته للملهوف، وفراسته وحكمته صفات حميدة انفرد بها .

كما نلحظ أنّ استعمال الشّاعر للقافية المطلقة في أبياته الغزليّة، قد مكّنه من إظهار تجربته الشّعوريّة ومكنوناته الدّاخليّة وإخلاصه لمحبوبه، فنجد في معظم أبيات القصيدة (الأبيات التي أشارت إلى الفخر والغزل) انسجاما في الحالة النّفسيّة للشّاعر، فهو يفخر بنفسه ليلفت انتباه محبوبه له، فمن خلال استعماله للقوافي المطلقة بتطويل الياء (جمري، سمري، مجري، ذكري) قد فجّر طاقاته النّفسيّة وبثّ في نفس محبوبه حرارة الشّوق وصدق المحبّة، كما حقّق ذلك الاستقرار والراحة النّفسيّة عن طريق مدّ الصوت وارتفاعه، ولعلّ الأمر الذي جعله يعمد إلى استعمال هذا النّوع من القافية " القافية المطلقة " شعوره بالضيق والملل، وربما النّقص والقصر، النّاتج عن الشّوق والفراق، فجعل القوافي المطلقة مسلّية و مطمئنة لنفسه، ومريحة لقلبه .

2/ الرويّ :

الروي مكون أساسي تبنى عليه القصيدة، فهو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة وهو ملازم لأبياته، ولأهمية الروي وتأثيره في القصيد أصبحت تسمى به وتقيّد على رويّها.

والقصيدة الرصافية رائية لأن رويّها هو حرف الراء ومن نماذج توظيفها :

وَلا يَجمَعُ الأَموالَ إِلّا لِبَذلِها كَما لا يُساقُ الهَديُ إِلّا إِلى النَحرِ[1]

وَما غايَةُ المِثني عَلَيهِ لَو أَنَّهُ زُهَيرٌ وَأَعشى وَامرُؤُ القَيسِ من حُجرِ

ومن خصائص الراء أنه حرف جهوري متكرر، يستعمل في أغراض المدح والفخر وهو ما يناسب مضمون القصيدة فمن نماذج الفخر قول الشاعر :

صِلي وَاسأَلي مَن شِئتِ يُخبِرِكِ أَنَّني عَلى كُلِّ حالٍ نِعمَ مُستَودَعُ السِرِّ[1]

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ص 222 .

وقوله :

وَما أَنا مِمَّن سارَ بِالشِعرِ ذِكرُهُ وَلكِنَّ أَشعاري يُسَيِّرُها ذِكري

وقوله :

وَلِلشِّعرِ أَتباعٌ كَثيرٌ وَلَم أَكُن لَهُ تابِعاً في حالِ عُسرٍ وَلا يُسرِ

وقوله :

وَما كُلُّ مَن قادَ الجِيادَ يَسوسُها وَلا كُلُّ مَن أَجرى يُقالُ لَهُ مُجري

ومن أبيات مدحه للخليفة قوله :

فَسارَ مَسيرَ الشَمسِ في كُلِّ بَلدَةٍ وَهَبَّ هُبوبَ الريحِ في البَرِّ وَالبَحرِ

وتظهر شدة مدحه وإطرائه في قوله :

وَلَو جَلَّ عَن شُكرِ الصَنيعَةِ مُنعِمٌ لَجَلَّ أَميرُ المؤمِنينَ عَنِ الشُكرِ[2]

وقال عن ذوده عن حمى الإسلام :

بِهِ سَلِمَ الإِسلامُ مِن كُلِّ مُلحِدٍ وَحَلَّ بِأَهلِ الزَيغِ قاصِمَةُ الظَهرِ[3]

وقال عن رجاحة رأيه:

إِذا ما أَجالَ الرَأيَ أَدرَكَ فِكرُهُ غَرائِبَ لَم تَخطُر بِبالٍ وَلا فِكرِ

وقال عن شدة كرمه :

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ص 122.

[2] المصدر نفسه، ص 222 .

[3] المصدر نفسه، ص222 .

وَلا يَجمَعُ الأَموالَ إِلّا لِبَذلِها كَما لا يُساقُ الهَديُ إِلّا إِلى النَحرِ

وقال :

وَمَن قالَ إِنَّ البَحرَ وَالقَطرَ أَشبَهَا نَداهُ فَقَد أَثنى عَلى البَحرِ وَالقَطرِ[1]

ومن خلال ما سبق يتضح أنّ الروي قد ساهم أو ناسب غرض الشاعر من نظمه لقصيدته، والمتمثّل في غرض المدح والفخر، كما دلّ على براعة في اختيار الروي المناسب لغرض القصيدة، وللتعبير عن تجربته الشعرية.

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ص 222 .

المبحث الثاني: جماليات البنية الإيقاعية على مستوى الموسيقى الداخلية للقصيدة

المطلب الأول: الموسيقى الداخلية للقصيدة على المستوى الإفرادي والتركيبي:

1 / دراسة الأصوات (المجهورة والمهموسة)

أ / الأصوات المجهورة :

يبدو أن الشاعر علي بن جهم استعان بالحروف المجهورة ليوظفها في قصيدته مما أضفى عليها ظلالا من المعاني، على أنها تزيد المقام تفخيما ، فالصوت المجهور يتصف بحركة قوية تشدّ انتباه السامع فيعي أسراره، فكان توظيفه لها بنسبة 77.31% وبتواتر بلغ 1414 حرفا كما هو مبين في الجدول:

الصوت المجهور	عدد تواتره	نسبة تواتره %
اللام	286	% 20.22
الياء	147	% 10.39
الميم	139	% 9.83
النون	137	% 9.68
الراء	124	% 8.67
الواو	119	% 8.41
الهمزة	116	% 8.20
الباء	104	% 7.35
العين	55	% 3.88
الدال	52	% 3.67
القاف	51	% 3.60
الجيم	36	% 2.54
الطاء	12	% 1.69
الزاي	12	% 1.69
الغين	10	% 0.70

الذال	10	% 0.70
الظاء	4	% 0.28
المجموع	1414	% 100

تبيّن من خلال عملية الإحصاء أن الشاعر مال إلى استعمال الألفاظ القوية بأصواتها المجهورة، وهذا ما يناسب مقام القصيدة، مقام المدح والفخر وذكر بطولات ومآثر الممدوح، فقد أراد لألفاظه أن توحي بنبرة القوة والعزة والسؤدد والتمكين، فتجعل المتلقي يعيش على إيقاع البطولة والبأس الذي تميز بهما ممدوحه، وترجمها في معظم أبيات القصيدة.

إنّ الشاعر عندما "يكرر حرفا بعينه أو مجموعة من الحروف فيكون لها مغزى يعكس شعورا داخليا للتعبير عن تجربته الشعرية، فقد يتفوق الجرس على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرُّك المعنى وتقويته[1]" وهذا ما سنكتشفه من خلال الأصوات الأكثر شيوعا وتواترا في القصيدة الرصافية، وهي : اللام والنون والميم والياء.

*** تكرار صوت اللام**

من خلال الجدول نلاحظ أن نسبة شيوع حرف اللام كانت بارزة في القصيدة فاحتل المرتبة الأولى تكرر (286مرة)، لتتميز به القصيدة الرصافية من حيث غلبة تكرارها، فنكاد لا نجد بيتا من القصيدة يخلو من هذا الصوت، فاللام في القصيدة الرصافية مكون إيقاعي صوتي ودلالي يناسب موضوع القصيدة، ففي صوت اللام ميزات إيقاعيّة مناسبة لحمل الدلالات المعنوية والإيقاعية المتضمنة في القصيدة، فتميز هذا الصوت بصفة الجانبية حيث (يتّصل طرف اللسان باللثة مع ترك للفراغ للهواء بين جانبيه)[2] فكأنه منفلت يوحي بانفلات الشاعر في وصف ممدوحه وذكر محاسنه دون قيد أو مدى محدود، والتعريض بخصوم ممدوحه وأعدائه ، وكذا انفلاته في إظهار عاطفته وغزله العفيف، فجاءت اللام مترجما لأحاسيسه وعواطفه ومن مواطن ورودها قوله :

أَعَدنَ لِيَ الشَوقَ القَديمَ وَلَم أَكُن سَلَوتُ وَلكِن زِدنَ جَمراً عَلى جَمرِ[3]

---

[1] ماهر مهدي هلال، الأسلوبيّة الصّوتيّة بين النّظريّة والتطبيق، مجلّة آفاق عربيّة، ديسمبر، ص 73 .

[2] عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربيّة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000م، ص 184 .

[3] علي ابن الجهم، الديوان، ص220 .

وقوله :

فَلا بَذلَ إِلّا ما تَزَوَّدَ ناظِرٌ وَلا وَصلَ إِلّا بِالخَيالِ الَّذي يَسري[1]

وقوله :

وَلَو قُرِنَت بِالبَحرِ سَبعَةُ أَبحُرٍ لَما بَلَغَت جَدوى أَنامِلِهِ العَشرِ

وقوله :

وَلا يَستَهِلُّ المِلكُ إِلّا بِأَهلِهِ وَلا تَرجَعُ الأَيّامُ إِلّا إِلى الشَهرِ[2]

وتعتبر اللام صوتا منحرفا فهو يلائم مناسبة نظم القصيدة التي نظمت بعد انتقال الشاعر من البادية إلى الحاضرة " بغداد " فالشاعر نفسه مدح ذات الخليفة بألفاظ قاسية يوم زيارته بغداد، وذلك في قوله :

أنت كالكلب في حفاظك للودّ و كالتيس في قراع الخطوبِ

أنت كالدّلو، لا عدمناك دلوًا من كبار الدلا، كبيرَ الذنوبِ

وبعد مكوثه وعيشه بها واستئناسه بقصورها وحدائقها الغناء رقّت قريحته وعذُب شعره فاستعمل ألفاظا عديدة منها: المها، الرصافة، الجسر ، الهوى، القلب، ألهبن ... الخ.

ومن الحروف الشائعة أيضا في القصيدة نجد **النون** باعتبارها صوتا مجهورا، فهو الصوت المناسب الذي له القدرة الإيحائية على الجهر بعظمة الممدوح عند الشاعر، "كون النون صوت رنان ينبثق من الصميم، للتعبير عن الصميمية " [3] ، وهذا ما يبيّن غرض الشاعر، فهو يعبر ويمدح من صميم قلبه، بنفس طامعة في كرم وجود ممدوحه، فوظف لهذا الغرض في أبياته ألفاظا بهذا الصوت كقوله :

وَلكِنَّ إِحسانَ الخَليفَةِ جَعفَرٍ دَعاني إِلى ما قُلتُ فيهِ مِنَ الشِعرِ[4]

وقوله :

وَلَو جَلَّ عَن شُكرِ الصَنيعَةِ مُنعِمٌ لَجَلَّ أَميرُ المؤمِنينَ عَنِ الشُكرِ

وقوله :

[1] علي ابن الجهم، الديوان، ص222 .

[2] المصدر نفسه، ص223 .

[3] حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها – دراسة –، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998، ص 160 .

[4] المصدر السابق، ص 222 .

وَما زالَ بَيتُ اللهِ بَينَ بُيوتِكُم تَذُبّونَ عَنهُ بِالمهَنَّدَةِ البُترِ

وبهذا نجد الشاعر قد ركز على اختيار ألفاظ متميزة تتناسب مع غرض القصيدة، متضمنة لأصوات مجهورة أبرزها اللام والنون فترددت بكثرة، وساعدت خصائصهما الصوتية على تقريب مختلف الإيحاءات التي حاول الشاعر بثها في إيقاعية متميزة بغنة النون ورنين اللام، وهذا ما جعل القصيدة أكثر توازنا وتقبلا في النفس وحسن وقع في الأذن بسحر جرسها وقوة أصواتها فكان لها وقعها التأثيري على المتلقي.

وأما الميم فهو صوت مجهور متوسط بين الرخاوة والشدة، وقد خدم معنى القصيدة من حيث جهوريته، واستفاد من توسطه بين الرخاوة والشدة، فتوسّط بين حالتين (حالة الشدّة والرخاوة)، ليعبّر بذلك عن حالة الشّاعر النّفسيّة، ويترجم مكنوناته الدّاخليّة، داخل إيقاع موسيقيّ أنيق قد انتقل من الشدّة إلى الرّخاوة أو العكس ، ويتجلّى ذلك في قوله :

وَمَن كانَ مَجهولَ المكانِ فَإِنَّما مَنازِلُكُم بَينَ الحَجونِ إِلى الحِجرِ

وقوله :

أَما وَمَشيبٍ راعَهُنَّ لَرُبَّما غَمَزنَ بَناناً بَينَ سَحرٍ إِلى نَحرِ

والياء صوت جهوري منفتح ، فالياء حرف يدل على القوّة و أنّ صفات الممدوح لا حدود لها ومن أمثلة ذلك وصف كرمه بإنفاق المال دون حساب، منتقيا لهذا الوصف ألفاظا وعبارات تعبّر عن تقديره وإجلاله لمقام الخليفة، ويظهر ذلك في ذكره لصفتي (الوفاء والغدر) ، ليميّز بذلك ممدوحه بالوفاء وينزّهه عن الغدر، ويتجلّى ذلك في قوله :

وَفَرَّقَ شَملَ المالِ جودُ يَمينِهِ عَلى أَنَّهُ أَبقى لَهُ أَحسَنَ الذِكرِ

وقوله :

سَقَيتُم وَأَسقَيتُم وَما زالَ فَضلُكُم عَلى غَيرِكُم فَضلَ الوَفاءِ عَلى الغَدرِ

ومن الحروف المجهورة الشّائعة نجد كذلك حرف " الراء" ، وهو الحرف الّذي بنيت عليه القصيدة، وقد سبق وأن تعرّفنا عليه ، إلاّ أنّ ما نلاحظه من خلال كثرة ووفرة هذا الحرف في معظم أبيات القصيدة هو توافقه وانسجامه مع موضوعها ، فالرّاء في لفظة (الكرم) تمثّل أساس الكلمة ووسطها وكأنّ الشّاعر بدا متميّزا في توظيف حرف الرّاء، وقد وفّق في اختياره كأساس لبناء قصيدته، وذلك لتعبيره عن موضوعها ومضمونها الأساسي، فإيقاعها الموسيقي يلفت انتباه القارئ ويطرب سماعه.

عند نطق (اللام و النون و الميم و الراء) تلتقي الشفة السّفلى بالأسنان العليا، فيجد النَّفَسُ مسربا يتسرّب منه إلى الخارج وحينئذ يمرّ الهواء دون أن يحدث أيّ نوع من الصّفير أو الحفيف ، ولعلّ هذا ما دعا القدماء إلى تسمية هذه الأصوات الأربعة بالأصوات المتوسّطة أي ليست انفجاريّة ولا احتكاكيّة [1]، ولعلّ اختيار هذه الأصوات ووفرتها في القصيدة الرّصافيّة قد حقّق أمرين : أحدهما براعة بن الجهم باستطاعته إبراز نفسيّتة الشّعوريّة، وتجربته الشّعريّة وترجمتها بهذه الأصوات الأربعة . أمّا الآخر فالقدرة على ملائمة تلك المكنونات الدّاخليّة والمشاعر مع الإيقاع الموسيقي العام للقصيدة ليتحقّق بذلك الإعجاب والتذوّق الفنّي شكلا، وايصال المعاني الظاهرة والباطنة مضمونا .

ب / الأصوات المهموسة :

الهمس ملمح صوتي يتميز بالليونة في طبيعته وتكوينه، وهو على العكس من الجهر، فلا اهتزاز معه للأوتار الصوتية، فالصوت المهموس لا يهتز معه الوتران الصوتيان و لايسمع لهما رنين حين النطق به[2] ، ونسبة شيوع الأصوات المهموسة في القصيدة بلغت 28.68 %، موزّعة وفق الجدول التالي:

الصوت المهموس	عدد تواتره	نسبة تواتره %
التاء	73	% 17.59
الهاء	69	% 16.62
السين	67	% 16.14
الكاف	55	% 13.25
الحاء	43	% 10.36
الشين	43	% 10.36
الفاء	39	% 9.39
الصاد	12	% 2.89
الخاء	10	% 2.40
الثاء	4	% 0.96
المجموع	415	% 100

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975، ص24 .

[2] المصدر نفسه، ص26 .

ومن خلال الإحصاء يتضح لنا ورود أصوات مهموسة بنسبة عالية مثل : التاء، والهاء، والسين، حيث احتلت التاء المرتبة الأولى بـ 73 تواترا، تليها الهاء بـ 69 تواترا ، فالسين بـ67 تواترا.

يعتبر صوت التاء صوتا مهموسا انفجاريا شديدا، ويظهر هذا الصوت في الكلمات التالية : (سلوت، بتنا، عبرة، أيقنتا، سمعت، كتم، قمت، ذكرت، أسأت، أستظل، تسعد، تخطر، سقيتم وأسقيتم، تذبون، يستهل ...الخ)، ونلاحظ أن الشاعر استعمل صوت التاء غالبا لفي سياق الغزل فكان مناسبا لرقة اللفظ وعذوبته وانفجاريته دليل البوح بما كان يختلج في صدره فكانت التاء أقدر الحروف لأداء هذا الدور و أنسبها للتعبير عن المعاني حتى تصل لذهن القارئ ومن أمثلة ذلك قوله :

فَقُلتُ فَتىً إِن شِئتُما كَتَمَ الهَوى وَإِلّا فَخَلّاعُ الأَعنَّةِ وَالعُذرِ

وقوله:

فَقالَت هُجينا قُلتُ قَد كانَ بَعضُ ما ذَكَرتِ لَعَلَّ الشَرَّ يُدفَعُ بِالشَرِّ

وقوله :

فَقالَت أَذود الناسَ عَنهُ وَقَلَّما يَطيبُ الهَوى إِلّا لِمُنهَتِكِ السِترِ

كما يعرف صوت التاء بالصوت المتماسك المرن، الذي يوحي بإحساس لمسي الطراوة والليونة، فجاء هذا الصوت معبّرا عن البيئة الأولى التي احتضنت شاعرنا ، وكأنّ توظيفه ووفرته داخل أبيات القصيدة يوحي بأنّ عليّ بن الجهم قد شهد تغيّرا وانقلابا شعوريّا ونفسيّا و ذوقيّا، فعليّ ابن البادية صاحب الطبع الجلف والوصف الخشن (الكلب ، التيس ....)، أثّرت فيه (شكلا ومضمونا) الحاضرة بقصورها وحدائقها الغنّاء، كما تملّكته حياة التّرف والجواري والمتعة، فصار ليّنا طريّا ليونة وطراوة صوت التاء .

وقد تكرر صوت الهاء المهموس في القصيدة وهو صوت رخو مهموس تطرب له الأذن ويضفي جرسا موسيقيا، ومن صور توظيفه قول الشاعر :

عُيونُ المها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري[1]

وقوله :

فَتىً تَسعَدُ الأَبصارُ في حُرِّ وَجهِهِ كَما تَسعَدُ الأَيدي بِنائِلِهِ الغَمرِ

[1] علي بن الجهم، الديوان، ص 220 .

وفي قوله :

إمامُ هُدىً جَلّى عَنِ الدينِ بَعدَما تَعادَت عَلى أَشياعِهِ شِيَعُ الكُفرِ

نلاحظ من خلال الأبيات السّابقة أنّ صوت الهاء ساعد الشّاعر على إبراز عاطفته الفيّاضة ومدى انبهاره بطبيعة بغداد ومناظرها الخلاّبة، ويظهر ذلك باستعماله لفظي: (الهوى بدل الشّوق ، هدى بدل قائد)، حرصا منه على ملائمة الصوت لمقام ومضمون القصيدة، فوصفه وافتنانه وإعجابه عبّر عنه صوت مهموس (الهاء)، فخدم صوت الهاء المقام والإيقاع العام للقصيدة .

ونلاحظ في هذين المثالين أنهما في سياق المدح فكأن الشاعر أراد أن تكون لكلماته حسن الوقع على الأذن قبل العقل والقلب .

وعليه فقد ساهمت الأصوات بنوعيها المجهورة والمهموسة في تنمية حركة الإيقاع الداخلي لأبيات القصيدة الرصافية مما ساعد الشاعر على تشكيل قطع موسيقية تطرب الأذن لسماعها وتتلقاها العقول والقلوب بحسن التقبل.

2 / الصيغ الصرفية: (اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغ المبالغة)

للصيغ الصرفية دورها في ضبط الإيقاع الموسيقي للقصيدة بالإضافة لخدمة المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي.

وبعد تحليل القصيدة خلصنا للإحصاء التالي:

الصيغة	عدد مرات التكرار
اسم الفاعل	21
اسم المفعول	5
صيغ المبالغة	11

وحسب الجدول نلاحظ غلبة **صيغة اسم الفاعل** ونختار منها بعض ما كان متعلقا بممدوحه ككلمة منعم في قوله :

وَلَو جَلَّ عَن شُكرِ الصَنيعَةِ مُنعِمٌ لَجَلَّ أَميرُ المؤمِنينَ عَنِ الشُكرِ[1]

فقد نسب الشاعر الإنعام في هذا البيت للخليفة فكان أحق بالشكر من غيره ، وصيغة اسم الفاعل إلى جانب مساهمتها في ضبط الإيقاع الموسيقي للقصيدة فقد كانت الأقدر على التعبير على الفكرة التي أراد الشاعر إيصالها.

و كذا كلمة " متوكلا "في قوله :

فإن كان أمسى جعفرٌ متوكّلاً على الله في سرِّ الأمورِ وفي الجهرِ

فالشاعر هنا أراد التعبير عن إيمان الخليفة والتزامه بأصول الإسلام فرغم المكانة والقدرة والسلطة إلا أنّ التوكّل على الله هو أساس عمله سرّا وجهرا، لتكون بذلك صيغة اسم الفاعل خادمة للقصيدة من حيث الإيقاع الموسيقي ومن حيث التعبير عن المعنى المراد إيصاله، وهذا أفادته صيغ اسم الفاعل الأخرى.

ويمكن أن نضمّ **لصيغة اسم الفاعل صيغة المبالغة المشتقة من اسم الفاعل** للدلالة على كثرة القيام بالفعل، وقد ساهمت هي الأخرى في ضبط الإيقاع الموسيقي مثل: ظلوم، خلاّع، أسير ....، و نلاحظ أن لفظة " **ظلوم** " تخدم تفعيلة " **فعول** " التي تكررت كزحاف قبض في القصيدة، ونفس

[1] علي بن الجهم، الديوان، ص 222 .

الحكم يمكن تطبيقه على كلمة " **أسير**"، أما كلمة "**خلّاع**" فتخدم جزء من تفعيلة " **مفاعيلن**" ، وعليه يبرز لنا دور هذه الصيغة في ضبط الإيقاع الموسيقي للقصيدة.

ونلاحظ في الإحصاء قلّة ورود **صيغة المفعول** وهي : المثقّفة، مستقر، مستودع، مجهول، المهنّدة، ويمكن تبرير قلتها لأن المقام مقام مدح وفخر والأنسب لهما اسم الفاعل والمبالغة.

3 / التكرار: (الحروف ، الكلمات ، الجمل)

يعتبر أسلوب التكرار من الأساليب اللّغوية التي عرفت في أعمال الشعراء في مختلف العصور، ولأهميته التي يؤديها في لغة الشعر، فهو يكشف ويعكس حالة الشاعر الوجدانية والانفعالية والنفسية، كما يؤدي وظيفة جمالية في بنية النص الشعري وانسجامه ومما ورد من تكرار في قصيدة بن الجهم مايلي :

1-أَعَدنَ لِيَ الشَوقَ القَديمَ وَلَم أَكُن سَلَوتُ وَلكِن زِدنَ جَمراً عَلى جَمرِ[1]

2-كَفى بِالهَوى شُغلاً وَبِالشَيبِ زاجِراً لَوَ اَنَّ الهَوى مِمّا يُنَهنَهُ بِالزَجرِ

3-فَقالَت هُجينا قُلتُ قَد كانَ بَعضُ ما ذَكَرتِ لَعَلَّ الشَرَّ يُدفَعُ بِالشَرِّ

4-فَقالَت كَأَنّي بِالقَوافي سَوائِراً يَرِدنَ بِنا مِصراً وَيَصدُرنَ عَن مِصرِ

5-وَما أَنا مِمَّن سارَ بِالشِعرِ ذِكرُهُ وَلكِنَّ أَشعاري يُسَيِّرُها ذِكري

6-وَما الشِعرُ مِمّا أَستَظِلُّ بِظِلِّهِ وَلا زادَني قَدراً وَلا حَطَّ مِن قَدري

7-وَما كُلُّ مَن قادَ الجِيادَ يَسوسُها وَلا كُلُّ مَن أَجرى يُقالُ لَهُ مُجري

8-وَلَو جَلَّ عَن شُكرِ الصَنيعَةِ مُنعِمٌ لَجَلَّ أَميرُ المُؤمِنينَ عَنِ الشُكرِ

9-فَتىً تَسعَدُ الأَبصارُ في حُرِّ وَجهِهِ كَما تَسعَدُ الأَيدي بِنائِلِهِ الغَمرِ

10-إِذا ما أَجالَ الرَأيَ أَدرَكَ فِكرُهُ غَرائِبَ لَم تَخطُر بِبالٍ وَلا فِكرِ

11-إِذا نَحنُ شَبَّهناهُ بِالبَدرِ طالِعاً وَبِالشَمسِ قالوا حُقَّ لِلشَمسِ وَالبَدرِ

12-وَمَن قالَ إِنَّ البَحرَ وَالقَطرَ أَشبَهَا نَداهُ فَقَد أَثنى عَلى البَحرِ وَالقَطرِ

13-سَقَيتُم وَأَسقَيتُم وَما زالَ فَضلُكُم عَلى غَيرِكُم فَضلَ الوَفاءِ عَلى الغَدرِ

14-وُجوهُ بَني العَبّاسِ لِلمُلكِ زينَةٌ كَما زينَةُ الأَفلاكِ بِالأَنجُمِ الزُهرِ

وسنأخذ بعض الأمثلة لبيان جمالية التكرار في هذه القصيدة :

المثال الأول :

أَعَدنَ لِيَ الشَوقَ القَديمَ وَلَم أَكُن سَلَوتُ وَلكِن زِدنَ جَمراً عَلى جَمرِ[2]

[1] علي بن الجهم، الديوان، ص 220 .

[2] المصدر نفسه، ص 220 .

في هذا البيت يتحدث الشاعر عن الشوق القديم وكان التكرار في كلمة " **جمر** " فالجمالية في هذا التكرار هو مناسبة اللفظة للمعنى المعبر عنه فللشوق ناره التي تحرق قلب المشوق وكلمة جمر تحمل معنى الحرارة والاحتراق، ولفظة جمر أبلغ من لفظة نار لأن الجمر أساس النار ودوامها به كل ماتوفر عوامل اشتعاله، وجماليتها الموسيقية خدمتها لروي القصيدة وانتهاء بحرف الراء المجهور المتكرر فالاحتراق بنار الشوق باقٍ ومتكرر ما بقي الشوق والحنين.

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية للقصيدة على مستوى التّشكيل البديعيّ :

1 / التّصريع :

يعدّ التصريع محسنا بديعيا لفظيا في مطالع القصائد، وغرضه جمالي، " إذ هو أحد أشكال التوازي الصوتي المهمة في النص، وذلك لموقعه المتميز في صدر القصيدة، فهو أول شكل من أشكال السّبك يراه قارئ النّص " [1].

فالتصريع اصطلاحا : " هو ماكانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته "[2]

والتصريع في القصيدة الرصافية نجده في قول الشاعر :

عُيونُ المها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري[3]

وللتصريع أهميته الجمالية فتصدره للقصيدة يعطيه أهمية بالغة فهو يكسب القصيدة جمالا لفظيا وموسيقيا يشد انتباه القارئ ليلج من خلاله إلى أغوار القصيدة، كما يبرز براعة حسن الاستهلال التي تضفي على البيت الأول مسحة جمالية، وهذا ما نجده في القصيدة الرصافية من خلال هذا البيت. فعليّ بن الجهم وفّق في إعطاء قصيدته جمالا و رونقا من خلال مطلعها، فجاءت جامعة للمعاني الّتي يهدف إلى ايصالها ، كما جاءت ملائمة للمقام والهدف من نظم القصيدة، فحقّق التّصريع توازنا إيقاعيّا بحرف الراء الذي يحمل دلالات المدح والفخر والإطراء أكثر من غيره، وهو ما ساعد الشّاعر على البوح بفيض مكوناته ومشاعره الفيّاضة من بداية قصديته، كما مكّنه من اختيار حرف مناسب ودالّ لبناء القصيدة ، والتّي عرفت في أوساط الشّعراء بالقصيدة الرّصافيّة أو رائيّة بن الجهم .

[1] علي نكاع، جماليّة التّصريع في القصائد الأندلسيّة لأحمد شوقي دراسة أسلوبيّة، مجلة الحكمة للدراسات الأدبيّة واللّغويّة، العدد 12، ديسمبر 2017، ص 236 .

[2] ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار جيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ج1، ص 173 .

[3] علي بن الجهم، الديوان، ص 220 .

كما أنّ التوازن الإيقاعي من خلال التّصريع قد حقّق توازنا نفسيّا في حياة الشاعر، فإن كان الهوى قد خلّف في أعماقه أشجانا وحسرات، فقد تعافى واندملت جراحه بما رآه من عظمة المتوكل وخصاله من شجاعة وبأس، وكرم وعطايا .

2 / الجناس :

يعتبر الجناس مظهر من مظاهر الموسيقى الداخلية للقصائد، " فهو ظاهرة بلاغية مهمّة حيث يكون فيه اللفظ واحد والمعنى مختلف، أي أن تشابه لفظتين أو أكثر (في نوع وعدد وهيئة وترتيب الحروف) دون المعنى، يشكّل إيقاعا داخليا لذا كان الجناس أحد البواعث الجمالية التي تستدعي انتباه المتلقي وتنمي تذوقه الفني" [1]، ومن شواهد الجناس في قصيدة بن الجهم ما يلي:

وَقُلنَ لَنا نَحنُ الأَهِلَّةُ إِنَّما تُضيءُ لِمَن يَسري بِلَيلٍ وَلا تَقري[2]

في هذا البيت بين الكلمتين " **يسري/ تقري** " جناس ناقص والاختلاف في حرفي السين والقاف فيسري تعني السفر ليلا، وتقري تحمل معنى عكس المعنى الأول، فالأهلة التي تشبهت بها عيون المها إنما تؤدي وظيفتها وتنصرف، كما عكس ذلك جمالها فهي البياض الناصع وسط السواد، ويكون الجناس بذلك أظهر جمالية معنوية إضافة لجماليته الموسيقية، مما يزيد روعة القصيدة .

وجناس آخر في قوله :

أَما وَمَشيبٍ راعَهُنَّ لَرُبَّما غَمَزنَ بَناناً بَينَ سَحرٍ إِلى نَحرِ[3]

في كلمتي " سحر/ نحر " فالسحر هو ما لصق بالحلقوم و المرئ من أعلى البطن والنحر موطن النحر من الحلقوم ، والمعنى أن المتغزل بهما كأنهما استغربا تغزله وقد علاه الشيب فكانت ردة فعلهما بغمز البنان بين السحر والنحر كناية عن السؤال " هل نحن من تقصد؟ " وهو سؤال يحمل معنى الاحتقار

[1] صابة جيلالي، الإيقاع الجمالي للبديع في الموشحات (نماذج عن الجناس والطباق والتورية)،جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، ص 112 .

[2] علي بن الجهم، الديوان، ص 220 .

[3] المصدر نفسه، ص 220 .

له، وهذا ما يحيل إليه الربط بين البيت والأبيات التي سبقته، فهاهنا يتبين لنا جمال التصوير ودقته وهو ما يضاف لجمالية الجناس الموسيقية .

والجناس في قوله :

وَلِلشِّعرِ أَتباعٌ كَثيرٌ وَلَم أَكُن لَهُ تابِعاً في حالِ عُسرٍ وَلا يُسرِ

في كلمتي **عسرٍ/ يسرٍ** ، وبين الكلمتين طباق مما يعطي المعنى جمالا لفظيا يضاف للجمال الموسيقي للشعر فالشاعر نفى اتباعه للشعر إطلاقا فلفظتي عسر ويسر هما الحالتان اللّتان يكون عليهما الإنسان ولا ثالث لهما، فإيراد الشاعر لهما مسبقان بالنفي والجزم يؤكد المعنى بصورة أدق.

والجناس في قوله :

فَسارَ مَسيرَ الشَمسِ في كُلِّ بَلدَةٍ وَهَبَّ هُبوبَ الريحِ في البَرِّ وَالبَحرِ

في كلمتي **البرّ / البحر** ، و هنا كذلك بين الكلمتين طباق مما يعطي المعنى كذلك جمالا لفظيا يضاف للجمال الموسيقي للشعر فالشاعر في سياق مدحه للخليفة مشبها له بسير الشمس وهبوب الريح وهذا الأمر يشمل البر والبحر فالخليفة يشمل ضوء نوره البر والبحر كما أن عطاؤه لا توقفه تضاريس ولا شطآن، وتعاضد الجمال المعنوي والموسيقي في هذا الجناس يزيد القصيدة جمالا وحسن وقع على الأذن والعقل والقلب.

3 / ردّ الصّدر على العجز :

يعد رد الصدر على العجز أحد آليات التشكيل الإيقاعي التي تسهم في الجمع بين العمق الدلالي وحسن الوقع الموسيقي، فالتكرار يفيد في الجانب الموسيقي كما أنه يفيد في ربط المعاني وإبراز المقصود من الكلام بدقة مما يجعل أصحاب الأذن الذواقة والعقول الراجحة يتقبلون البيت بأحسن قبول، وقد حظي هذا المحسن بعناية النقاد القدامى، وهو ضرب من ضروب التكرار، ومن أبرز تعريفات النقاد له " أن يكون أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين في آخر البيت، والثاني في صدر الشطر الأول أو

حشوه أو آخره، أو في صدر الشطر الثاني"[1]، ويعمد الشاعر إلى هذه التقنية الشعرية لتأكيد معنى معيّن أو تنبيه الملتقي لأهمية ذلك المعنى.

ومن خلال تحليل القصيدة نلاحظ حضورا فاعلا لتقنية رد العجز على الصدر، و من مواطن ذلك مايلي:

1-كَفى بِالهَوى شُغلاً وَبِالشَيبِ زاجِراً لَوَ اَنَّ الهَوى مِمّا يُنَهنَهُ بِالزَجرِ[2]

وقوله :

2-وَما أَنا مِمَّن سارَ بِالشِعرِ ذِكرُهُ وَلكِنَّ أَشعاري يُسَيِّرُها ذِكري

وقوله:

3-وَلَو جَلَّ عَن شُكرِ الصَنيعَةِ مُنعِمٌ لَجَلَّ أَميرُ المؤمِنينَ عَنِ الشُكرِ

وقوله :

4-فَتىً تَسعَدُ الأَبصارُ في حُرِّ وَجهِهِ كَما تَسعَدُ الأَيدي بِنائِلِهِ الغَمرِ

وقوله :

5-إِذا ما أَجالَ الرَأيَ أَدرَكَ فِكرُهُ غَرائِبَ لَم تَخطُر بِبالٍ وَلا فِكرِ

وقوله :

6-إِذا نَحنُ شَبَّهناهُ بِالبَدرِ طالِعاً وَبِالشَمسِ قالوا حُقَّ لِلشَمسِ وَالبَدرِ

وقوله :

7-وَمَن قالَ إِنَّ البَحرَ وَالقَطرَ أَشبَهَا نَداهُ فَقَد أَثنى عَلى البَحرِ وَالقَطرِ

وقوله :

8-سَقَيتُم وَأَسقَيتُم وَما زالَ فَضلُكُم عَلى غَيرِكُم فَضلَ الوَفاءِ عَلى الغَدرِ

وقوله :

9-وُجوهُ بَني العَبّاسِ لِلمُلكِ زينَةٌ كَما زينَةُ الأَفلاكِ بِالأَنجُمِ الزُهرِ

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1980م، ص 543 .

[2] علي بن الجهم، الديوان، ص 220 .

نلاحظ في البيت الأول تكرار لكلمتي " الهوى والزجر "، وهذا البيت جاء في سياق كلام الشاعر عن الهوى وما فعله به فرغم شيبته لم يزجر عنه الهوى، فمازال متبعا خطوات الهوى متحكّما به كأنه شاب يافع في مقتبل العمر، فإلى الجانب الموسيقي الذي أحدثته الكلمتان من خلال المساهمة في ضبط الإيقاع الموسيقي والوزن، أبرزت وأكدت المعنى الذي أراده الشاعر إبرازه وهو صعوبة التخلص والفكاك من الهوى.

ونلاحظ في البيت الثاني تكرار كلمتي " شعر وذكر"، وهنا يتجلى أيضا دور رد الصدر على العجز ، فالشاعر في مقام الفخر، فهو من يشرف به الشعر وليس هو من يشرف بالشعر، فكان تكرار كلمة الشعر مؤكدة وموحدة لجوهر الفكرة، وكلمة " ذكر " وما ألحق به من ضمير مؤكدا من له الفضل على الآخر مرجحا كفته، فالكلمتان ضبطتا الإيقاع والوزن وحددتا المعنى وأبرزتاه بدقة، فزادتا البيت روعة في المعنى وحسنا في الوقع على الأذن.

أما بالبيت الثالث فالتكرار كان في كلمتي " جلّ و الشّكر"، فهنا تظهر براعة الشّاعر في انتقاء الألفاظ الدّالة على المدح والفخر وإبراز محاسن ممدوحه، فجاءت الجملة شرطية وجوابه مؤكد بلام التوكيد، ليخص ممدوحه بذلك الوصف، فلا يمكن أن يجل أحد عن الشكر أحد ، ولو كان هناك أحد تمنح له هذه الميزة والخاصية لكان ممدوح الشاعر وهو الخليفة، فيكون هذا التكرار مساهما في ضبط الإيقاع الموسيقي للبيت ومبرزا لمعناه.

وفي البيت الرابع كرّر الشاعر كلمة " تسعد " فهو الفتى الذي يسعد الناس بلقياه كما تسعد الأيدي حين تنال الخير، وبهذا ضبط الشاعر الإيقاع ووازنه وأحسن سبك معناه وجمّله.

وفي البيت الخامس تكرر لفظ " فكر " فكانت بالأولى فاعلا ملحقا بضمير غائب يعود على ممدوح الشاعر، وفي الثانية جاءت نكرة تفيد العموم، ليبرز الشاعر تفرد ممدوح في رجاحة العقل والرأي فما غاب عن غيره لا يدركه إلا هو، فكانت الإضافة في الأولى والتنكير في الثانية أحسن ما يمكن أن يصوّر المعنى ويبرزه للقارئ، فكانت اللفظة لبنة أساسية في الإيقاع الموسيقي، كما كانت حجر زاوية في المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله.

وبالبيت السادس نجد كلمة " بدر " قد تكرّرت في الشطرين، فالبدر قد ناله الشرف حين شبه بالخليفة كأن الشاعر يريد أن يقول لنا أنّ الخليفة قد فاق البدر جمالا ورفعة وهذه مبالغة شيقة قيّمة بارعة في الوصف، فنجد الضبط الموسيقي والمعنوي بارزا وجليا بفضل هذه اللفظة التي أبدع الشاعر في توظيفها.

و تكررت كلمتا " البحر والقطر " في البيت السابع، مواصلا إبراز تميّز الممدوح عمّا سواه، وفي هذا البيت يصف الشاعر كرم الممدوح فخيره قد عمّ حتى فاق البحر كما والقطر نفعا، فصار من الثناء على البحر والقطر تشبيههما بالخليفة فهو من تستقى منه كل الفضائل والمكرمات، وفي هذا يواصل الشاعر إبداعه وبلوغه أقصى درجات المدح، مع التفنن في ضبط الإيقاع الموسيقي لقصيدته بانتهاج مختلف السبل العروضية الممكنة.

وكرّر الشاعر في البيت الثامن لفظة" فضل " فالوفاء لا يقارن بتاتا بالغدر فهم على طرفي نقيض وكذا فرق ما بين الخليفة وغيره، فبهذا التكرار في هذا السياق أبرز الشاعر الفرق الشاسع بين الخليفة وغيرهن فلا يمك لأحد إدراكه، فالشاعر أوهم القارئ في الشطر الأول ثم باغته بإعادة المعنى في الشطر الثاني بضرب مثال يوضحه ويؤكده فأعاد موسيقى الصدر في العجز وكأن كل شطر مستقل بذاته، فأحسن الشاعر بذلك ضبط الإيقاع والمعنى.

كما كرّر الشّاعر في البيت التاسع لفظة " زينة "، لينتقل من الوصف الداخلي والمعنوي لممدوحه إلى الوصف الخارجي والمادي، فورود لفظة " زينة " في صدر البيت وعجزه أكّدت المعنى وأثرت الموسيقى والإيقاع الشعري للقصيدة، فسما الشّاعر بممدوحه إلى درجة الأفلاك والأنجم، فزاد هذا التكرار البيت الشعريّ أبّهة وجمالا، ووقعا موسيقيّا أخّاذ في أذن المتلقّي .

4 / الطّباق :

الطباق شكل بديعيّ يسهم في إبراز وتوكيد المعنى العام للنصّ الشّعري، كما يساعد على توضيح دلالة الأبيات الشّعريّة أكثر، يقصد بالطّباق أو المطابقة " الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى ، إمّا يكونان اسمين أو فعلين أو حرفين "[1] ، فالطباق لا يمثّل زينة لفظيّة بقدر ما يجمع بين المتناقضات ويؤلّف بين المتنافرات، فيتولّد ويتجسّد من خلاله المعنى، والطباق نوعان:

أ/ **طباق الإيجاب**: وهو ما اختلف فيه الضدّان سلبا وإيجابا، نحو: (الخير والشرّ، اللّيل والنّهار...)

ب/ **طباق السلب**: وهو ما اختلف فيه الضدّان سلبا وإيجابا، "بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد، أحدهما مثبت والآخر منفي، وأحدهما أمر والآخر نهي" [2]

إنّ القصيدة الرّصافيّة تزخر بالطّباق، فتقنية المطابقة أو التّضاد ساعدت الشّاعر على توضيح الدلالة وتقريب المعاني وتوكيدها في بعض أبيات القصيدة، ومن الأبيات التي ورد فيها الطباق في القصيدة الرصافية ما يلي :

1/ عُيونُ المها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ **أَدري** وَ **لا أَدري**[3]

وقوله:

2/ وَلِلشِّعرِ أَتباعٌ كَثيرٌ وَلَم أَكُن لَهُ تابِعاً في حالِ **عُسرٍ** وَلا **يُسرِ**

وقوله:

3/ وَما **أَنسَ** مِ الأَشياءِ **لا أَنسَ** قَولَها لِجارَتِها ما أَولَعَ الحُبَّ بِالحُرِّ [4]

وقوله:

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية ـ علم البديع ـ ، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان، د.ط، 1985م، ص 205 .
[2] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية ـ علم البديع ـ، ص 267 .
[3] علي ابن الجهم، الديوان، ص 220.
[4] المصدر نفسه، ص 221 .

4/ فَسارَ مَسيرَ الشَمسِ في كُلِّ بَلدَةٍ وَهَبَّ هُبوبَ الريحِ في **البَرِّ** وَ**البَحرِ**

وقوله:

5/ سَقَيتُم وَأَسقَيتُم وَما زالَ فَضلُكُم عَلى غَيرِكُم فَضلَ **الوَفاءِ** عَلى **الغَدرِ** [1]

وقوله:

6/ بِما بَينَنا مِن حُرمَةٍ هَل رَأَيتُما **أَرَقَّ** مِنَ الشَكوى وَ**أَقسى** مِنَ الهَجرِ

وقوله:

7/ خَليلَيَّ ما أَحلى الهَوى وَأَمَرَّهُ وَأَعلَمَني **بِالحُلوِ** مِنهُ و **بِالمُـرِّ** [2]

نلاحظ في البيت الأول طباق السلب بين فعلين (أدري ، لا أدري)، حيث ساهم في إبراز الحالة النّفسيّة للشّاعر لحظة انبهاره وافتتانه بجمال الحاضرة، فجاءت المطابقة موضّحة ودالّة على شعور وإحساس انتاب عليّ بن الجهم، كما زاد الطباق البيت جمالا ووقعا موسيقيّا لأنّه ورد آخره، فاستساغته الأذن ولقي قبولا في القلب .

كما وقع التضاد في البيت الثاني من خلال اللفظتين (عسر و يسر)، فجاء التّضاد ليؤكّد قناعة الشّاعر ويعزّز فخره ومكانته، وأبرز بهذا القول تبعية الشعر له، وهذا الطباق ضمنه الشاعر أنه لن يقول الشعر تكسبا، و ما نلاحظه هنا أيضا أنّ كلتا اللّفظتين تضمّنتا حرفا " الراء والسين"، ليساهم هذا الطباق في ضبط الإيقاع العام للقصيدة، ويحقّق الموسيقى الشّعريّة إلى جانب تأكيد وتقوية المعنى المراد إيصاله للمتلقّي .

أمّا في البيت الثالث فقد ورد طباق السّلب بين الفعلين (أنس و لا أنس)، فالنفي هنا أفاد الحصر، فقولها لا يمكن أن ينسى قوله أبدا، فوقعه في القلب والأذن باق ما بقيت جمرات الشّق تحرق

[1] المصدر نفسه، ص 223 .

[2] علي بن الجهم، الديوان، ص 220 .

القلب، فجاء الطباق ليعبّر عن مشاعر وخلجات الشّاعر، كما ساهم النّفي في إيضاح دلالة البيت أكثر.

كما وقع الطباق الإيجاب في البيت الرابع بين لفظتي (البرّ و البحر)، فالخليفة الممدوح في نظر الشّاعر المادح يحلّ محلّ الخير والعطاء أينما حلّ وارتحل، كما أنّ قوّته وبأسه وذوده عن الحمى شملت البرّ والبحر، ولعلّ في انتقاء لفظة " ريح بدل رياح " حاجة في نفسه، فجاء التّضاد ليبيّن تلك القوّة في الحالتين والموضعين، وما نلاحظه هنا أنّ اللّفظتين متطابقتين شكلا، ما ساهم في التشكيل الموسيقي لهذا البيت الشّعري .

أمّا البيت الخامس فقد ضمّنه الشاعر طباق إيجاب بين لفظتي " وفاء وغدر "، وسياق اللفظتين حديث الشاعر عن فضل الخليفة وعلوّ مقامه، ففضل الخليفة لا يرقى إليه أحد فشتان بين مقام الخليفة ومقام البقية من الناس ويمكن أن يساووه في الرتبة إذا تساوى الوفاء مع الغدر في الرتبة، وهذا مستحيل، وبهذا تكون اللفظتان والطباق بينهما خدما المعنى كما خدما الإيقاع الموسيقي للبيت.

وفي البيت السادس طباق إيجاب " أرقّ وأقسى " فالرقة تناسب الشكولى حتى تستعطف المشتكى له، والهجر قاسي ، وبهذا الطباق استطاع الشاعر ربط المعنى وحبكه بدقة، ومجملا بذلك الإيقاع الموسيقي للقصيدة أيضا.

وفي البيت الأخير من الأمثلة وظف الشاعر لفظتي " الحلو والمر " واللفظتان بينهما طباق، واستعملهما الشاعر لبيان إحاطته بأحوال العشق والهوى، رغم ذلك لم يستطع الشاعر من أن يمسك نفسه عن الغوص في بحر الهوى، فكان عزاؤه نيل المرغوب ولو طال الزمن ولسعه الهوى بناره .

خاتمة

الخاتمة :

بعد قراءة ودراسة القصيدة الرّصافيّة لعليّ بن الجهم، والّتي وقفنا من خلالها على أهمّ الملامح الفنيّة والجمالية باستقراء الدلالات الإيقاعيّة لفهم طبيعتها، والتّمعن في خصائصها وسماتها الأسلوبيّة، خَلُصَ بحثنا إلى جملة النّتائج التّالية:

1/ إنّ دراسة البنية الإيقاعيّة للقصيدة الرّصافيّة أسهمت في إبراز واستجلاء جماليّات النص الشّعري وذلك من خلال جرس الألفاظ وتكرارها، وإيقاعها الموسيقي الداخلي والخارجي .

2/ إنّ دراسة الإيقاع بنوعيه (الداخلي والخارجي) إبحار في عالم النّص وسبر أغواره وجماليّاته، كونه يمكّن الباحث من الوقوف على تميّز وتفرّد المبدع (الشّاعر)، ويكشف جماليّات العمل الإبداعيّ (القصيدة) .

3/ نهج عليّ بن الجهم نهج القدماء باعتماده الوزن والقافية أساس شعره، فتفعيلات البحر الطويل ساهمت في ضبط الإيقاع العام للقصيدة الرّصافيّة، كما عبّرت عن مشاعر النّفس المشتاقة حينا والمادحة والطّامعة أحيانا .

4/ طغت على القصيدة الرّصافيّة القافية المطلقة دالّة على إطلاق صفات المدح والثناء التي لا يحدّها زمان ولا مكان، ولا يضاهيها مثيل، فجاءت مطلقة معبّرة عن حماسة واندفاع الشّاعر في مدح الخليفة.

5/ انتقى الشّاعر لأبيات قصيدته الأصوات المجهورة والمهموسة، وزاوج بينهما ليؤديّ كلّ منهما دوره ويفي غرضه، فطغت الأصوات المجهورة على معظم أبيات القصيدة مترجمة تلك الانفعالات والخلجات والأحوال النّفسيّة للشّاعر، ومعبّرة عن إخلاصه في المدح والفخر، ودقّة وصفه المعنوي للخليفة، ومؤكّدة للمعنى المراد إيصاله للمتلقّي، فأدّت بذلك دورها في ضبط الإيقاع العام للقصيدة كما استعمل الأصوات المهموسة لإبراز افتتانه بجمال الحاضرة وقصورها، وبيان الطباع الحميدة الّتي خصّ بها الخليفة دون غيره، لتعبّر بذلك عن الجمال والحسن، وتسهم في إبراز الوضوح السّمعي لأبيات القصيدة .

6/ أسهم التّشكيل البديعي في تنوّع وثراء الإيقاع العام للقصيدة، حيث لعب الجناس والتّصريع والطباق ورد الصدر على العجز وكذا التكرار دورا هامّا في تحقيق جماليات الموسيقى الدّاخليّة لأبيات القصيدة .

هذه أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها، حيث إنّ الشّاعر عليّ بن الجهم في قصيدته الرّصافيّة استطاع أن يوفّر لمعظم أبياتها القيمة الجماليّة والتعبيريّة من خلال الإيقاع الدّاخلي والخارجي .

ملحق

الملحق :

1/ نبذة عن حياة الشّاعر " عليّ بن الجهم "

هو عليّ بن الجهم بن بدر، يكنى بأبي الحسن، من بني سامة بن لؤي بن غالب، لم تحدّد كتب التاريخ والتراجم زمن ومكان ولادته، حيث قال خليل بردم بك: " لم يعيّن أحد ممن ترجم لعليّ بن الجهم سنة مولده، ولكنّنا نقدّر أنّه وُلد سنة 188هـ أو ما قبلها بيسير، وذلك لأنّ المتوكّل لـمّا غضب عليه في حدود سنة 238هـ كان عمره يناهز الخمسين، فلا نكوم بعيدين عن الصواب في تقديرنا هذا " [1] . وهو من خرسان موطن أجداده .

نشأ عليّ بن الجهم في أسرة عريقة عرفت بالعلم والثّراء والمكانة الرّفيعة والنّسب الشّريف، وقد ظهرت عليه علامات النّبوغ والتفوّق والفراسة في نظم الشّعر وصناعة القوافي منذ صغره، فاتّجه إلى تعلّم الشّعر والأدب، واحتكّ بالعديد من شعراء عصره و كان أوّلهم أبو تمام الّذي قرّبه منه، فتأصّلت أواصر المحبّة والأخوّة بين الشاعرين، فقد عاصر كوكبة من شعراء عصره من أمثال: البحتري، والحسين بن الضحّاك وأبي تمام وغيرهم .

عليّ بن الجهم شاعر فذّ يتمتّع بموهبة شعريّة فيّاضة، وطاقة أدبيّة متقّدة، عُرف بالمدح والفخر والوصف والهجاء، وديوانه نفيس زاخر بالألفاظ والأساليب البرّاقة، والجمل النّاصعة، فقد كان ذا شاعريّة فذّة وإحساس مرهف، والعديد من قصائده تشهد بذلك، منها : القصيدة الرّصافيّة والتي يقول في مطلعها:

عُيونُ المها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري

وكذا قصيدة الرّائعة في الحبس، وإحساسه بألم الجوى والبعد، وغيرها من درره الفيّاضة .

[1] ديوان عليّ بن الجهم، تحقيق: خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، ص 8 .

2/ القصيدة الرّصافيّة لـ : " عليّ بن الجهم " :

مدح بها عليّ بن الجهم الخليفة جعفر المتوكّل، أبيات القصيدة الرصافية من البحر الطويل ومفتاحه : **طويل له دون البحور فضائل ****فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن**

قال عليّ بن الجهم يمدح المتوكّل :

عُيونُ المها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ	جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري
أَعَدنَ لِيَ الشَوقَ القَديمَ وَلَم أَكُن	سَلَوتُ وَلكِن زِدنَ جَمراً عَلى جَمرِ
سَلِمنَ وَأَسلَمنَ القُلوبَ كَأَنَّما	تُشَكُّ بِأَطرافِ المُثَقَّفَةِ السُمرِ
وَقُلنَ لَنا نَحنُ الأَهِلَّةُ إِنَّما	تُضيءُ لِمَن يَسري بِلَيلٍ وَلا تَقري
فَلا بَذلَ إِلّا ما تَزَوَّدَ ناظِرٌ	وَلا وَصلَ إِلّا بِالخَيالِ الَّذي يَسري
أزحنَ رَسِيسَ القَلبَ عَن مُستَقَرِّهِ	وَأَلهَبنَ ما بَينَ الجَوانِحِ وَالصَدرِ
فَلَوْ قَبلَ أَن يَبدو المشيبُ بَدَأنَني	بِيَأسٍ مُبينٍ أَو جَنَحنَ إِلى الغَدرِ
وَلكِنَّهُ أَودى الشَبابُ وَإِنَّما	تُصادُ المها بَينَ الشَبيبَةِ وَالوَفرِ
أَما وَمَشيبٍ راعَهُنَّ لَرُبَّما	غَمَزنَ بَناناً بَينَ سَحرٍ إِلى نَحرِ
وَبِتنا عَلى رَغمِ الوُشاةِ كَأَنَّنا	خَليطانِ مِن ماءِ الغَمامَةِ وَالخَمرِ
فَإِن حُلنَ أَو أَنكَرنَ عَهداً عَهِدنَهُ	فَغَيرُ بَديعٍ لِلغَواني وَلا نُكرِ
خَليلَيَّ ما أَحلى الهَوى وَأَمَرَّهُ	وَأَعلَمَني بِالحُلوِ مِنهُ وَبِالمُرِّ
كَفى بِالهَوى شُغلاً وَبِالشَيبِ زاجِراً	لَوَ اَنَّ الهَوى مِمّا يُنَهنَهُ بِالزَجرِ
بِما بَينَنا مِن حُرمَةٍ هَل رَأَيتُما	أَرَقَّ مِنَ الشَكوى وَأَقسى مِنَ الهَجرِ
وَأَفضَحَ مِن عَينِ المحِبِّ لِسِرِّهِ	وَلا سِيَّما إِن أَطلَقَت عَبرَةً تَجري
وَما أَنسَ مِ الأَشياءِ لا أَنسَ قَولَها	لِجارَتِها ما أَولَعَ الحُبَّ بِالحُرِّ
فَقالَت لَها الأُخرى فَما لِصَديقِنا	مُعَنّىً وَهَل في قَتلِهِ لَكِ مِن عُذرِ
صِلِيهِ لَعَلَّ الوَصلَ يُحييهِ وَاِعلَمي	بِأَنَّ أَسيرَ الحُبِّ في أَعظَمِ الأَسْرِ
فَقالَت أَذُودُ الناسَ عَنهُ وَقَلَّما	يَطيبُ الهَوى إِلّا لِمُنهَتِكِ السِترِ

وَأَيقَنَتا أَن قَد سَمِعتُ فَقالَتا	مَنِ الطارِقُ المِصغي إِلَينا وَما نَدري
فَقُلتُ فَتىً إِن شِئتُما كَتَمَ الهَوى	وَإِلّا فَخَلّاعُ الأَعنَّةِ وَالعُذرِ
عَلى أَنَّهُ يَشكو ظَلوماً وَيُخلَها	عَلَيهِ بِتَسليمِ البَشاشَةِ وَالبِشرِ
فَقالَت هُجينا قُلتُ قَد كانَ بَعضُ ما	ذَكَرتِ لَعَلَّ الشَرَّ يُدفَعُ بِالشَرِّ
فَقالَت كَأَنّي بِالقَوافي سَوائِراً	يَرِدنَ بِنا مِصراً وَيَصدُرنَ عَن مِصرِ
فَقُلتُ أَسَأتِ الظَنَّ بي لَستُ شاعِراً	وَإِن كانَ أَحياناً يَجيشُ بِهِ صَدري
صِلي وَاِسأَلي مَن شِئتِ يُخبِرِكِ أَنَّني	عَلى كُلِّ حالٍ نِعمَ مُستَودَعُ السِرِّ
وَما أَنا مِمَّن سارَ بِالشِعرِ ذِكرُهُ	وَلكِنَّ أَشعاري يُسَيِّرُها ذِكري
وَما الشِعرُ مِمّا أَستَظِلُّ بِظِلِّهِ	وَلا زادَني قَدراً وَلا حَطَّ مِن قَدري
وَلِلشِعرِ أَتباعٌ كَثيرٌ وَلَم أَكُن	لَهُ تابِعاً في حالِ عُسرٍ وَلا يُسرِ
وَما كُلُّ مَن قادَ الجِيادَ يَسوسُها	وَلا كُلُّ مَن أَجرى يُقالُ لَهُ مُجري
وَلكِنَّ إِحسانَ الخَليفَةِ جَعفَرٍ	دَعاني إِلى ما قُلتُ فيهِ مِنَ الشِعرِ
فَسارَ مَسيرَ الشَمسِ في كُلِّ بَلدَةٍ	وَهَبَّ هُبوبَ الريحِ في البَرِّ وَالبَحرِ
وَلَو جَلَّ عَن شُكرِ الصَنيعَةِ مُنعِمٌ	لَجَلَّ أَميرُ المُؤمِنينَ عَنِ الشُكرِ
فَتىً تَسعَدُ الأَبصارُ في حُرِّ وَجهِهِ	كَما تَسعَدُ الأَيدي بِنائِلِهِ الغَمرِ
بِهِ سَلِمَ الإِسلامُ مِن كُلِّ مُلحِدٍ	وَحَلَّ بِأَهلِ الزَيغِ قاصِمَةُ الظَهرِ
إِمامُ هُدىً جَلّى عَنِ الدينِ بَعدَما	تَعادَت عَلى أَشياعِهِ شِيَعُ الكُفرِ
وَفَرَّقَ شَملَ المالِ جودُ يَمينِهِ	عَلى أَنَّهُ أَبقى لَهُ أَحسَنَ الذِكرِ
وَلَو قُرِنَت بِالبَحرِ سَبعَةُ أَبحُرٍ	لَما بَلَغَت جَدوى أَنامِلِهِ العَشرِ
إِذا ما أَجالَ الرَأيَ أَدرَكَ فِكرُهُ	غَرائِبَ لَم تَخطُر بِبالٍ وَلا فِكرِ
وَلا يَجمَعُ الأَموالَ إِلّا لِبَذلِها	كَما لا يُساقُ الهَديُ إِلّا إِلى النَحرِ
وَما غايَةُ المِثني عَلَيهِ لَو أَنَّهُ	زُهَيرٌ وَأَعشى وَاِمرُؤُ القَيسِ من حُجرِ
إِذا نَحنُ شَبَّهناهُ بِالبَدرِ طالِعاً	وَبِالشَمسِ قالوا حُقَّ لِلشَمسِ وَالبَدرِ
وَمَن قالَ إِنَّ البَحرَ وَالقَطرَ أَشبَهَا	نَداهُ فَقَد أَثنى عَلى البَحرِ وَالقَطرِ
وَإِن ذُكِرَ المَجدُ القَديمُ فَإِنَّما	يَقُصُّ عَلَينا ما تَنَزَّلَ في الزُبرِ

أَغَيرَ كِتابِ اللهِ تَبغونَ شاهِداً	لَكُم يا بَني العَبّاسِ بِالمِجدِ وَالفَخرِ
كَفاكُم بِأَنَّ اللهَ فَوَّضَ أَمرَهُ	إِلَيكُم وَأَوحى أَن أَطيعوا أولي الأَمرِ
وَلَم يَسأَلِ الناسَ النَبِيُّ مُحَمَّدٌ	سِوى وُدِّ ذي القُربى القَريبَةِ مِن أَجرِ
وَلَن يُقبَلَ الإيمانُ إِلّا بِحُبِّكُم	وَهَل يَقبَلُ اللهُ الصَلاةَ بِلا طُهرِ ؟
وَمَن كانَ مَجهولَ المَكانِ فَإِنَّما	مَنازِلُكُم بَينَ الحَجونِ إِلى الحِجرِ
أَبو نَضلَةٍ عَمرو العُلى وَهوَ هاشِمٌ	أَبوكُم وَهَل في الناسِ أَشرَفُ مِن عَمرو ؟
وَساقي الحَجيجِ شَيبَةُ الحَمدِ بَعدَهُ	أَبو الحارِثِ المِبقي لَكُم غايَةَ الفَخرِ
سَقَيتُم وَأَسقَيتُم وَما زالَ فَضلُكُم	عَلى غَيرِكُم فَضلَ الوَفاءِ عَلى الغَدرِ
وَما زالَ بَيتُ اللهِ بَينَ بُيوتِكُم	تَذُبّونَ عَنهُ بِالمُهَنَّدَةِ البُترِ
وُجوهُ بَني العَبّاسِ لِلمُلكِ زينَةٌ	كَما زينَةُ الأَفلاكِ بِالأَنجُمِ الزُهرِ
وَلا يَستَهِلُّ المُلكُ إِلّا بِأَهلِهِ	وَلا تَرجَعُ الأَيّامُ إِلّا إِلى الشَهرِ
فَحَيّوا بَني العَبّاسِ مِنّي تَحِيَّةً	تَسيرُ عَلى الأَيّامِ طَيِّبَةَ النَشرِ

قائمة المصادر والمراجع :

1/ ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، 1997م، ط1،

2/ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975م

3/ إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، و آخرون، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ، الطبعة 4

4/ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ط 2، القاهرة، مصر، 1952م.

5/ ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار جيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ج1 .

6/ ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة البابي الحلبي، ط 1، ج 1، مصر، 1954م.

7/ ابن رشيق أبو الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع، ج 1، د ط، 1981م.

8/ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 2005م .

9/ أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ط، الإسكندرية، مصر

10/ أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، تح: علي بو ملحم الفضل، دار الهلال، ط 9، بيروت، لبنان، 1993 م .

11/ أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، الشركة الجزائرية اللبنانية، ط 1، 2007م .

12/ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ناشرون، د ط، بيروت، 2001م .

13/ إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط2، 1984م.

14/ إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1991م

15/ التجربة الشّعريّة عند بن المقرب مضمونها وبناؤها الفنّين، عبده عبد العزيز قلقية، كلية الآداب، الرياض، ط1، 1986م .

16/ جان بياجيه، البنيويّة، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م .

17/ جبران مسعود، معجم الرّائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 2011م .

18/ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م .

19/ الجمعي حميدات، محاضرات في علم الصرف، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2016/2015م .

20/ حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها – دراسة –، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998م .

21/ حمد زلاقي، بناء القصيدة المولديّة في المغرب الاسلامي، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006م.

22/ الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، مصر، 1994م .

23/ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1980م .

24/ الخليل بن احمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي وآخرون، دار الرشيد للنشر، منشورات الثقافة والإعلام، بغداد العراق، 1982، ج5 .

25/ الدكتور محمود الفاخوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعيّة، ، كلية الآداب(جامعة حلب)، ط1، 1996م .

26/ سعيد عكاشة، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربيّ، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر .

27/ الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة، (د.ت.ن) .

28/ شكشاك فاطمة، مفهوم بنية الخطاب في المستويين اللغوي والاصطلاحي، مطبوعات جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب، باتنة، 2019/12/06 .

29/ صابة جيلالي، الإيقاع الجمالي للبديع في الموشحات (نماذج عن الجناس والطباق والتورية)،جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر.

30/ عائشة محمد عثمان، ياسمين سعد الموسى، دور الجاحظ في الدّرس الصّوتي العربيّ، مجلّة العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 43، العدد 2، 2016م .

31/ عباس إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، منشورات دار الثقافة، ط4، 1983م .

32/ عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م .

33/ عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربيّة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000م .

34/ عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987 .

35/ عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية ـ علم البديع ـ ، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان، د.ط، 1985م .

36/ عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة الأدبيّة للطباعة والنشر، بيروت، 1976م

37/ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار النشر والتوزيع، ط 3، الكويت، ص 1989 .

38/ علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006 .

39/ علي ابن الجهم، الديوان، تح: خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 2، 1980 .

40/ علي نكاع، جماليّة التّصريع في القصائد الأندلسيّة لأحمد شوقي دراسة أسلوبيّة، مجلة الحكمة للدراسات الأدبيّة واللّغويّة، العدد 12، ديسمبر 2017 .

41/ الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد المالك، دار الكتاب العربي، 1997 .

42/ فاطمة بوشريط و غربي بكاي، الاصوات المجهورة والمهموسة بين التداول والوظيفة، مجلة دراسات معاصرة، مجلد 5، عدد1، جامعة تيسمسيلت، الجزائر .

43/ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، 1981م، ط2 .

44/ كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، ط 9، القاهرة، مصر، 1986 .

45/ كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2000 .

46/ كمال عيد، فلسفة الأدب والفنّ، الدار العربيّة للكتاب، ط1، 2002م .

47/ ماهر مهدي هلال، الأسلوبيّة الصّوتيّة بين النّظريّة والتطبيق، مجلّة آفاق عربيّة، ديسمبر .

48/ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشامي و زكرياء جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 2008م، مج 1 .

49/ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشامي و زكرياء جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 2008م، مج 1 .

50/ محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1999 .

51/ محمد عياد شكري، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر،1990م .

52/ محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، ط 1، الكويت، 2004 .

53/ محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف،(د ط)، مج 6 .

54/ محمود أحمد العشيري، الاتّجاهات النّقديّة والأدبيّة الحديثة، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003 .

55/ محمود السعران، علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي –، دار الفكر العربي، ط 2، القاهرة، مصر، 1997 .

56/ مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الأفق، د ط، د ت.

57/ مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل، ط1، دار الراتب، 2000 م

58/ نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات، ج 1، د ط، 2007 .

59/ الهاشمي علوي، السكون والمتحرك "دراسة في البنية والأسلوب"، تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1995 .

60/ يوسف وغليسي، البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبيّة واللسانيات العربيّة، مجلة الدراسات اللغويّة، جامعة قسنطينة، العدد 06، 2010 .

فهرس الموضوعات

مقدّمة ..... أ- ب- ج

إهداء .....

شكر وعرفان .....

تمهيد 5- 7

الفصل الأول : مفاهيم عامة حول البنية والإيقاع وعلاقتهما بالدلالة 9- 19

المبحث الأول: مفهوم البنية الإيقاعيّة 9- 19

المطلب الأول : البنية لغة واصطلاحا..... 9- 11

المطلب الثاني : الإيقاع لغة واصطلاحا..... 12- 15

المطلب الثالث : علاقة البنية الايقاعية بالدلالة 15- 19

المبحث الثاني : عناصر البنية الإيقاعية 20- 36

المطلب الأول : الموسيقى الخارجية: (الوزن، القافية، الروي) 20- 27

المطلب الثاني : الموسيقى الداخلية:(التكرار، الأصوات المهجورة والمهموسة، الصيغ) 28- 36

الفصل الثاني : جماليات البنية الإيقاعية في القصيدة الرصافية 38- 84

المبحث الأول: جماليات البنية الإيقاعية على مستوى الموسيقى الخارجية للقصيدة 38- 64

المطلب الأول : الوزن وعلاقته بالدلالة 38- 57

المطلب الثاني : القافية والروي وعلاقتهما بالدلالة 58- 64

المبحث الثاني: جماليات البنية الإيقاعية على مستوى الموسيقى الداخلية للقصيدة 65- 84

المطلب الأول: الموسيقى الداخلية للقصيدة على المستوى الإفرادي والتركيبي..... 56- 75

المطلب الثاني : الموسيقى الداخلية للقصيدة على مستوى التشكيل البديعي 76- 84

خاتمة 86- 87

ملحق 89- 92

فهرس المصادر والمراجع 94- 99
فهرس الموضوعات 101-102

الملخص :

تهدف الدراسة الإيقاعيّة للقصيدة الرصافية لعليّ بن الجهم إلى كشف الرؤى الجماليّة والقيم اللّغويّة والتّعبيريّة للنّص، وسبر أغواره وفهم معانيه الخفيّة عبر الموسيقى العامة للقصيدة، وقد ركّزت الدراسة على بنية الإيقاع (الدّاخلي والخارجي)، وذلك بدراسة الوزن العروضي وعلاقته بمضمون القصيدة العام، والقافية والرّويّ وعلاقتهما بالدلالة، كما ركّزت على بنية الإيقاع الداخلي، بدراسة وإحصاء الأصوات (الأصوات المجهورة والمهموسة) وتشكيلها الموسيقي، واستجلاء دلالتها وبيان مدى مساهمتها في ضبط الإيقاع العام للقصيدة، كما ضمّت الدراسة بيان جماليات التّشكيل البديعي في القصيدة كالجناس والطباق والتّصريع، وإسهامه في إيضاح المعاني وتقويتها، وتقريبها للمتلّقي.

الكلمات المفتاحيّة : البنية، الإيقاع، الموسيقى، الدلالة ، المعنى ، التّشكيل، البديع .

Summary :

The rhythmic study of the Rasafiya poem by Ali bin al-Jahm aims to reveal the aesthetic visions and the linguistic and expressive values of the text, explore its depths and understand its hidden meanings through the general music of the poem. By indication, it also focused on the structure of the internal rhythm, by studying and counting the sounds (voice and whispered voices) and their musical formation, clarifying their significance and indicating the extent of their contribution to controlling the general rhythm of the poem. and bringing it closer to the recipient.

Keywords: structure, rhythm , music , significance, meaning, morphology, admirable.