دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform

المجلد:08 **العدد:** .01..**(2022)** **ص.**79/65

التّشكيل الفنّي لموسيقى الشّعر عند ابن رشيق المسيلي

The Artistic Form of Poetry by Ibn Rachiq Al-Massili

د. وردة محصر[1]

[1] جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان (الجزائر) ، مخبر الدّراسات الأدبية والنّقدية وأعلامها في المغرب العربي
mahcerouarda@gmail.com

تاريخ الارسال:2022-01-30 **تاريخ القبول:**2022-03-31 **تاريخ النشر:29-12-2022**

معلومات المقال

تاريخ الارسال: 2020/...../.....
تاريخ القبول: 2020/..../...

الكلمات المفتاحية:
- ✓ التشكيل.
- ✓ الفني.
- ✓ موسيقى.
- ✓ الشعر.
- ✓ ابن رشيق.

الملخّص:

لم يكلف ابن رشيق المسيلي نفسه عناء انتقاء بحور الشعر وتفعيلاته، أو تكلف القافية و أجزائها الموسيقية، و هو الشاعر الناقد العالم بموسيقى الشعر و أسرارها. و يتجلى ذلك في فصول العمدة عن بحور الشعر و مكوّناتها الإيقاعية. و لأنه كان ملما بعلم الشعر و صناعته مدركا أنّ الإيقاع هو ما يشكل التنغيم الصوتي للنص الشعري من خلال تآلف الحروف و تشاكل الأصوات، و التفعيلات المضبوطة و المتساوية، و حسن اختيار حرف الروي، فإن ذلك كله ما شكّل جمالية البناء الموسيقي في شعره كله الذي ألفينا بحوره مناسبة لأغراضه، و قوافيه توشية فنية أضفت على قصائده اتساقا بين البنية و بين البنية الإيقاعية.

و لعل هذا ما أدى بنا إلى البحث في تفاصيل شعره و بنيته الإيقاعية قصد الكشف عن جمالية التشكيل الموسيقي في شعر ابن رشيق المسيلي، و من ثمّ إثبات شعرية جزائرية ظلت مهملة ردحا من الزمن طويلا بسبب غلبة شهرته ناقدا على شخصيته شاعرا.

Article info

Received ……..
Accepted ……..

Keywords:
- ✓ *Form.*
- ✓ *Art.*
- ✓ *Music.*
- ✓ *Poetry.*
- ✓ *Ibn Rashiq.*

Abstract :

Ibn Rashiq Al-Massili did not select the lines of poetry and its activations, or the rhyme and its musical parts, he is the critical poet who knows the music of poetry and its secrets. This is evident in the mayor's chapters on poetry and its rhythmic components. Since he was familiar with the science of poetry and its industry, realizing that rhythm is what constitutes the vocal intonation of the poetic text through the combination of letters, the form of sounds, the exact and equal activations, and the good selection of the letter roy. An artistic touch that added to his poems a consistency between the structure and the rhythmic structure.

This is what led us to search in the details of his poetry and its rhythmic structure in order to reveal the aesthetics of musical formation in the poetry of Ibn Rachiq Al-Massili, and then to hightlight Algerian poetry that has been neglected for a long time due to the predominance of his fame as a critic of his personality as a poet.

المؤلف المرسل: د. وردة محصر

1. مقدّمة:

إنّ علاقة الإيقاع بالشعر علاقة عضوية، بوصفه عنصرا فنيا ومكونا من مكوّنات ماهيته، فهو أحد أهم مقومات الشعر الجمالية التي تحدد هويته. وإذا كان تحديد الشعر بالوزن والقافية غير كاف، لأنهما لا يمثلان وحدهما إيقاع النص الشعري على الرغم من أنّ الوزن يرتبط بمضمون الشعر وأغراضه وانسجامه معها كما سنوضح في هذه الدراسة التي خصصنا بها ابن رشيق المسيلي، وهو المبدع الذي جمع بين الناقد المنظر وبين الشاعر المتمرس بالشعر وخصائصه والمطلع على خفاياه وأسراره. فإلى أي حدّ نجح ابن رشيق في التوفيق بين أغراض شعره وأوزان بحوره، علما أن الإيقاع يحمل في ثناياه عن المعاني التي يفصح عنها الشاعر بأسلوبه، وقد انتهجنا في دراستنا للبنية الموسيقية في شعر ابن رشيق المنهج الوصفي التحليلي من خلال تحليل الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي للوقوف على خصائص التشكيل الفني والموسيقي لإيقاع شعره.

2. الإيقاع؛ المفهوم والمصطلح:

يعد الإيقاع أهم خصائص القصيدة العربية، إذا ضعفت بنية الموسيقى في الشعر اختلّت إيقاعاتها، فيكون بذلك أقرب إلى النّثر. ومن ثمّ يكون الإيقاع وحدة بنائية للنص الشعري، وقد أدرك النقاد القدامى مكانته في الشعر من خلال إطرابه لفهم المتلقي لما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فعرفنا الإيقاع باعتدال الوزن وإصابة المعنى. أما المحدثون فقد عرفوه بأنه التواتر بين الحركة والسكون.

3. أقسام الإيقاع:

وهو قسمان: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي

أ. الإيقاع الخارجي وبحور الشعر:

الإيقاع خارجي يحكمه الوزن والقافية لذلك كان تعريف النقاد القدامى للشعر متعلقا بالوزن والقافية "الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى" (ابن جعفر قدامة، د ت، صفحة 53) وعرّفه ابن خلدون بأنه: "كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا [...] ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية". (ابن خلدون عبد الرحمن، د ت، صفحة 462)

على الرغم من أن هذه التعاريف تبدو سطحية أو تكاد تكون ساذجة في تعاملها مع مفهوم الشعر، فإنها قد حددت "مظهرين هامين في البنية الشعرية إذ أن الوزن والقافية اللذين يساهمان مع عناصر أخرى في تشكيل الإيقاع يرتبطان عضويا بالبنية التركيبية الدلالية للنص". (روماني إبراهيم، 1991، صفحة 207)

والمقصود بالعناصر الأخرى هو ما يعرف بالإيقاع الداخلي في الشعر، فإننا سنحاول أن نقيم دراسة لمختلف الأوزان التي شاع استعمالها في ديوان ابن رشيق على أنَّ نذيلها بجدول نبين فيه البحور الواردة مع ما طرأ عليها من تغيير دون أن ننسى تناول القافية وأثرها الإيقاعي في شعره.

وقد لاحظنا بعد اطلاعنا على ديوان ابن رشيق أنه قد نظم شعره في البحور المعروفة دون تغيير أو تجديد، فهو لم يقتف أثر شعراء الأندلس فيما استحدثوه من أوزان الموشح، بل ألفيناه محافظا على قوالب السابقين متخذا من أشكالها نماذج بالقوافي، فما حسن في الكلام حَسُنَ في الشعر، كذلك ما قَبُحَ منه". (ابن رشيق الحسن أبو علي، 1994، صفحة 85)

وإذا علمنا بأن كتابه العمدة قد وصل الدارسين قبل الديوان، فإنه يمكن إدراك مدى تمكن ابن رشيق من علوم الشعر مثل العروض وأوزان الشعر، فدراسة البحور وأوزانها وخصائص استعمالها والقافية وطرائق استعمالها من أجل التعبير عن شعرية، تميزت بالثقافة الواسعة إلى جانب الموهبة والطبع، فقد أكثر من البحور الطويلة لما تمتاز به من اتساع أضربها وأعاريضها للمعاني الكثيرة والأفكار المزدحمة، فإن اختيار موسيقى القصيدة وبحرها الملائم قد يكون أكثر صعوبة من اختيار أفكارها وصورها وألفاظها ومكوناتها الفنية.

ولعله أن يكون تفضيل ابن رشيق للبحور الطويلة على المجزوءة منها راجع إلى تأثره بمن سبقه من الشعراء، فقد "كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات". (أنيس إبراهيم، 1998، صفحة 211)

وجاء في ديوانه حوالي 238 قصيدة ومقطوعة وأبياتا موزعة حسب النسب الآتية 19.32 بالمائة من البسيط، 17.64 بالمائة من الطويل، 15.96 بالمائة من الكامل، 13.86 بالمائة من السريع، 07.98 بالمائة من الوافر، 06.72 بالمائة من الخفيف والمتقارب، 04.20 بالمائة من الرجز، 02.52 بالمائة من المجتث والمنسرح، 02.10 بالمائة من الرمل، وقد وجدنا من المديد نصا واحدا مؤلفا من أربعة أبيات.

إن أهم ما يستوقفنا في هذه النسب هو تباينها عن نسبها في الشعر العربي القديم، فقد ظهر تقدم البحر البسيط على البحر الطويل في حين أنه كان للبحر الطويل الصدارة في الشعر العربي القديم وقد حل الطويل في المرتبة الثانية ثم جاء بعده الكامل، وظهر السريع الذي أقل منه الشعراء القدامى، فألفيناه يتقدم على البحر الوافر الذي يعتبر من البحور الطويلة. وقد حل البحر الكامل في المرتبة الثالثة بعد البسيط والطويل ثم تلاه الكامل، فالسريع، ثم الوافر. أما البحور الأخرى فقد ظهر في المرتبة السادسة البحر الخفيف والمتقارب أما المحل السابع فكان للرجز، وجاء المنسرح والمجتث في المرتبة التاسعة أما الرمل فقد ظهر في المرتبة العاشرة وجاء المديد في المرتبة الأخيرة.

ولعله من الأنسب أن نعرض في دراستنا للإيقاع لأهم البحور وأشهرها حسب شيوعها في الديوان.

أ.1 البسيط:

على الرغم من أنه ظل يحتل المرتبة الثانية بعد البحر الطويل في الشعر العربي، فإنه قد احتل الصدارة في شعر ابن رشيق، وهو في ذلك يمتاز عن سابقيه، ويذهب علماء العروض إلى أنه سمي البسيط لانبساط مقاطعه وقد جاء في العمدة أن الخليل سماه البسيط لأنه انبسط عن مدى الطويل، وقد ورد في وسطه فَعِلُنْ وآخره فَعِلُنْ (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، **1998**، صفحة **270**) ... وهو من البحور المزدوجة مقاطعه متألفة من (مستفعلن، فاعلن) وقد تصدر الأوزان في شعره ولعل ذلك خير دليل على إيقاعه الجميل فكان أكثر البحور ركوبا وجاء فيه كثير من شعر العرب مثل نونية ابن زيدون، وبرده البوصيري.

مثل قوله من البسيط:

فَارَقْتُ بالكره من أهوى وفارقني ... شَتَّانَ لكننا في الوُدِّ سِيَّانِ

كَأَنَّمَا قُدَّ طولا يوم فُرْقَتِنَا ... شرقاً وغرباً فأمسى وَهْوَ يَوْمَانِ

وقال في رثاء محمد بن عباس الأنصاري المعروف بالخواص: (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، **1998**، صفحة **69**)

اللهُ بَـاقٍ وَكُلٌ هَـالِكٌ مُـودِي ... وَالمَوْتُ لَيْسَ عَلَى حَالٍ بِمَرْدُودِ

فانظرْ وَإِنَكَ فِي الدُّنْيَا على خَطَرٍ ... مَا يَفْعَلُ الدَّهْرُ فِي صُمِّ الجَلاَمِيدِ

وَقَدْ رَمَاهَا العَنَا فِي دارِ غِبْطَتِهِ ... إذا اسْتَفَـادَ بِلًى منهـا بِتَجْدِيدِ

ومن أشهر زحافات البحر البسيط الخَبْنُ وهو حذف الثاني الساكن لتصير (فاعلن / فعلن / و (مستفعلن متفعلن) مثل قوله:

يا حبّذا من بنات الشمس سائلة

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

مستفعلن /فاعلن/ مستفعلن /فعلن

على جوانبها تهفوا المصابيح

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

متفعلن /فعلن/ مستفعلن/ فعلن

لقد جاءت عروض البسيط في الأغلب مخبونة مثل قوله:

أَصْبَحَتْ مِنْ جُمْلَةِ الأَشْرَافِ إِذْ ذُكِرُوا

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

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

كَوَاحِدِ الأَسِ لا يَزْكُوا لَهُ عَدَدُ

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

متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن

ومن قول ابن رشيق في مخلع البسيط:

الأسر خير من الفِرَارِ ... والقتل خَيْرٌ من إِسَارِ

وهو مجزوء البسيط لكنه يتحول إلى بسيط مخلع لدخول تغييرين لازمين على كل من تفعيلة العروض والضرب هما الخبن والقطع لتصير مستفعلن متفعلن.

أدَّتْ إلى ذِلَّةٍ وَعَارُ

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

مستفعلن/ فاعلن/ متفعل

أ.2 الطويل:

تبلغ حروف تفعيلاته ثمانية وأربعين حرفا (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، **1994**، صفحة **270**) وذاكر ابن رشيق أن الخليل سماه كذلك لأنه طال بتمام أجزائه ويتألف من تفعيلة مزدوجة تتكرر فيه على شكل خاص والشطر من البيت فيه يحتوي على أربع تفعيلات:

ومن ذلك قوله:

فَمِنْ حسنات الدَّهْرِ عِنْدِي لَيِلَةٌ ... مِنَ العُمْرِ لم تَتْرُكْ لأيامها ذَنْبَا

خَلَونَا بِهَا نَنْفِي الكرى عن عُيُونِنَا ... بلؤلؤةٍ مملوءةٍ ذَهَبَا سَكْبًا

وَمِلْنَا لتقبل الثغورِ وَلَثْمِهَا ... كَمِثْلِ جُنُوحِ الطَّيرِ تلتقط الحَبَّا

لقد جاء الطويل في هذه الأبيات مقبوض العروض، والقبض هو أحد نوعي زحافاته مَفَاعِلُنْ، وجاء ضربها تاما مَفَاعِيلُنْ وهي "أكثر صوّر البحر الطويل شيوعا وأحبها إلى النفوس وأقبلها في الآذان". (أنيس إبراهيم، **1998**، صفحة **72**)

وظهر البحر الطويل في صورة ثانية لعروضه في مثل قوله:

وَأَهْوَى الذّي أَهْوَى له البدر سَاجِداً ... ألستَ ترى في وجهه أثر الترب

وقوله:

ومن له إلا حلم يقضانَ صادق ... وقد يَحْلُمُ التَّوَّامُ بالصّدقِ والكذِبِ

فالعروض في البيتين السابقين مفاعيل وهي صورة اعتبرها العروضيين ثقيلة لا تستحسنها الأذن.

ولم يأت البحر الطويل في ديوان ابن رشيق تاما دائما، وإنما ورد محذوفا في مثل قوله:

عَزِيزٌ يُبَارِي الصُّبْحَ إِشْرَاقُ خَدِّه ... وَفِي مَفْرِقِ الظَّلْمَاءِ مِنْهُ نَسِبُ

يَرِفُّ إِلَيْهِ ضَاحِكاً أقحوانُهُ

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

فعولن / مفاعيلن / فعو لن/ مفاعلن

وَيَهْتَزُّ فِي بُرْدَيْهِ مِنْهُ قَضِيبُ

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

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعي

والحذف هو إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة فصارت "مفاعيلن" وفي ضرب البيت "مفاعي".

أ.3 الكامل:

وهو بحر يتميز عن باقي بحور الشعر بأنه أسرع الأوزان إذا كان تاما وهو ما ذهب إليه الخليل "فسماه كاملا لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر" (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، 1994، صفحة 270) نادرا ما جاء كاملا خاليا من الزحافات والعلل لأنها تسكّن المتحرك مما يقلل من سرعته، وقد بين الإحصاء الذي قمنا به على ديوان ابن رشيق أن البحر الكامل يحتل المرتبة الثالثة في شعره من حيث نسبة شيوعه، وله مقياس واحد هو متفاعلن ويشتمل الشطر منه على ثلاث تفعيلات: متفاعلن متفاعلن متفاعلن وللبحر الكامل نوعان:

- تام المقاطع وهو ما وردت مقاطعه الثلاث متفاعلن متفاعلن متفاعلن.
- ناقص المقاطع وهو ما كانت تفعيلته الأخيرة منقوصة بنصفها: متفاعلن متفاعلن متفا.

غير أنه يمكن أن تأتي التفعيلة الأخيرة من البيت " متفاعلن" أو "مستفعلن" في القصيدة الواحدة وإن كانت هذه التفعيلة " متفاعل" فإنها التزمت على هذه الصورة في أبيات القصيدة كلها ولا يجوز العدول عن ذلك وكذلك إذا كانت " متفا" لا يجوز الخروج عنها في كل أبيات القصيدة وعلى هذا فإن الإيقاع من الكامل التام له ثلاث صور:

- أن تكون آخر تفعيلة في شطر البيت من البحر الكامل متفاعلن ومستفعلن.
- أن تنتهي أبيات القصيدة كلها بصورة متفاعل أو متْفاعل، وهو أن يدخل على الضرب القطع من الإضمار (متْفاعل) وهو تسكين الثاني المتحرك.
- أن تنتهي أبيات القصيدة بصورة متفا أو مُتْفَا وهو نوع آخر من زحافات البحر الكامل ويعرف بالحذف وهو حذف الوتد المجموع كله من آخر تفعيلة. (صلاح يوسف عبد القادر، 1997، صفحة 72)

وقد جاء البحر الكامل عند ابن رشيق على كل هذه الأحوال والصور: مثل قوله في المعز ابن باديس:

وَأَرَى الثَّرَى وَالماءَ حَوْلَكَ خُمِّلاَ

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

متفا علن/ متفاعلن / متفاعلن

مَالاَ يَقُومُ لَهُ الثَّرَى وَالماءُ

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

متفاعلن /متفا، علن / متفاعل

إن العروض صحيحة والضرب مضمر مقطوع، كما أن الإضمار قد لحق بالتقسيم الثاني للشطر الأول والتقسيم الأول للشطر الثاني.

أما الصورة الثالثة من زحافات البحر الكامل في شعر ابن رشيق فكانت في قوله:

وَلَقَدْ قطعتُ اللَّيْلَ فِي دِعَةٍ

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

متفاعلن / متفاعلن / متفا

مِنْ غَيرِ تَأميم ولا ذَنبِ

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

متفا علن / متفاعلن / متفا

العروض حذاء والضرب أحذ مضمر(متفا). فنلاحظ أن إيقاع عجزه بسبب إضمار تفعيلاته.

وجاء البحر الكامل مجزوءا مضمرا في مثل قوله:

لاَ بُدَّ لِي من رِحْلَةٍ

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

متفاعلن / متفاعلن

تُدْنِيَ من الأَمَل البعيد

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

متفا علن متفاعلا تن

وفي مثل قوله:

اِخْتَرْ لنفسك مَنْ تُعا ... دِي كَاختيارك من تصادقْ

إِنَّ العَدُوَّ أَخُوا الصّد ... يقِ وَإِنْ تَخالفتِ الطَرَائق

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

متفا علن / متفا علن / متفا علن / متفا علاتن

هذه الأبيات جاءت من مجزوء الكامل وهي أبيات مدورة عروضها صحيحة وضربها مرفل، والترفيل هو زيادة بسبب خفيف إلى ما آخره وتد مجموع فتصير التفعيلة (متفاعلات) مع جواز الإضمار. (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، 1994، صفحة 271)

ومن صور مجزوء الكامل ما عروضه صحيحة وضربه صحيحة مثل قوله:

مَا أَغْرَبَتْ فِي زَيِّهَا ... إلاَّ يُعَاقيبُ الحَجَل

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

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

فالعروض صحيحة مضمر والضرب صحيح مضمر.

وقد شكلت الأبيات من مجزوء الكامل نسبة قليلة بالمقارنة إلى نسبة شعره في البحر الكامل.

أ.4 السريع:

لقد سماه الخليل البحر السريع "لأنه يسرع على اللسان" ولعل مرد تسميته سريع هو سرعته الناجمة عن حركاته الكثيرة في الأسباب والأوتاد، وقد يشعر السامع أن إيقاعه مضطرب بسبب عروضه التي تختلف عن التفعيلتين السابقتين وهي مستفعلن مستفعلن مفعولاتن في كل شطر، و "حين تنشد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الآذان إلا بعد طول مران". (أنيس إبراهيم، 1998، صفحة 102)

وتدخل على البحر السريع ثلاثة أنواع من الزحافات وهي: الخبن والطي والخبل. ومن السريع ما جاء في ديوان ابن رشيق في وصف المشمش.

خُضْرُ قِبَابِ المُلْكِ حَفَّتْ بِهَا ... جَلاَجِلٌ مَصْقُولَةٌ مِنْ ذَهَبْ

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

مستفعلن / مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / مستفعلن / فاعلن

والعروض في هذا البيت مطوية مكسوفة، والكسف هو حذف آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة، فتحذف الواو والتاء من مفعولات لتصير (مُفْعَلاَ) بسبب خفيف ووتد مجموع وتقلب بالسهولة إلى (فاعلن) ونلاحظ أن الضرب مثلها مطوي مكسوف.

وقد دخل على عروض السريع الخبل والكسف فتصير التفعيلة (مُعَلاَ) وتقلب إلى (فَعِلُنْ) وقد جاء الضرب مثلها مخبول ومكسوف في مثل قوله:

يُعْطى الفَتَى فينال فِي دعةٍ ... مَا لَمْ ينل بالكدِّ وَ التَّعَبِ

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

مستفعلن / مستفعلن / فعلُن / مستفعلن / مستفعلن / فعلن

وقد يكون من الضروري أن نشير إلى أن عروض السريع وضربه في التام لم يأتيا صحيحين بل يدخل عليهما الزحافات التي ذكرناها ومرد ذلك إلى أن الضرب ما وقفت على متحرك، والوقوف على المتحرك عندهم عيب صوتي وإيقاعي.

أ.5 الوافر:

هو بحر يتألف من تفعيلة واحدة، وعرفه ابن رشيق: "سماه الخليل وافرا لوفور الأجزاء وتد بوتد" (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، 1994، صفحة 270) وتفعيلاته تاما: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن في كل شطر.

وزحافاته: يدخل الوافر زحاف العصب وهو تسكين الخامس المتحرك فتصبح التفعيلة مُفَاعَلْتُنْ، والخرم وهو حذف أول الوتد المجموع من بداية البيت والكف وهو حذف السابع الساكن.

أما عروضه وضربه فيدخل عليهما زحاف المزدوج وهو العصب والحذف ويسمى مجموعا بالقطف لتصبح التفعيلة مفاعلة: مفاعلْ.

وتقلب لسهولة نطقها إلى فعولن ومن قول ابن رشيق:

سَألتُ الأرض لِمْ كَانت مُصلّى ... وَلِمَ كَانتْ لناَ طُهْراً وَطِيباً

فقَالتْ غَيرُ نَاطقة لأنّي ... حَوَيْتُ لِكَلِّ إِنْسَانٍ حَبيباَ

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

مفاعلن / مفاعلتن / فعولن / مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

وقوله أيضا:

وإِنْ لَمْ تعجبي ببياضِ شَعْرِ ... فلا تستغربي بلق الغراب

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

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن / مفاعلتن/مفاعلتن/ فعولتن/فعولن

تعافين المشيب وليس هذا ... وَلَكِنْ هذه شيةُ الشباب

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

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن / مفاعلتن / مفاعلتن / فعو لن

أ.6 المتقارب:

وأقسامه: فعولن فعولن فعولن فعولن في كل سطر وقد جاء في العمدة أن الخليل سماه متقارب لتقارب أجزائه، لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، 1994، صفحة 270) لذلك فإن إيقاعه يراوح بين السرعة والبطء مما يخص كل قصيدة بإيقاع خاص بها لم يكثر ابن رشيق النظم من المتقارب عكس ما درج عليه الشعراء القدامى الذين أكثروا من المتقارب امرئ القيس، والأعشى، وحسان بن ثابت وعمر ابن ربيعة وغيرهم مستثمرين غنائيته فقالوا منه قصائد كثيرة.

ومن قول ابن رشيق من المتقارب:

رَأَيْتُ التعَزَّى مما يَهِيجُ ... على المرء ساكن أوصاَ بِهِ

وَمَا نَال ذُو أُسْوَةٍ سَلْوَةً ... وَلكن أَتى الحُزْنَ مِنْ بَابه

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

فعولن / فعولن / فعولن / فعو / فعولن / فعولن / فعولن / فعو

لقد دخل على البحر المتقارب زحاف الحذف على العروض والضرب والحذف هو إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة، فصارت (فعولن: فعو).

ومما جاء مقبوض التفعيلة الأولى في الصدر محذوف العروض والضرب قوله في الزرافة:

مُلَمَّعَةٍ مِثْلَمَا لُمِّعَتْ ... بِحَنَّاءْ وَشْي يَدُ الكَاكِبِ

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

فعول / فعولن / فعولن / فعو / فعولن / فعولن / فعولن / فعو

ولعروض وضرب المتقارب عدة صور منها ما تكون عروضه صحيحة وضربه محذوف مثل قوله:

كَتَبْتُ وَلَوْ أَنَّني أَسْتَطيعُ ... لإِحْلاَلِ قدْرِكَ دُونَ البَشَرْ

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

فعول / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعو

أما مجزوء المتقارب قوله:

أَتَى بَعْدَ أَهْلِ الـعُلَى ... كَجُمْلَةِ شَيءٍ شُرِحْ

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

فعولن / فعولن / فعو / فعول / فعولن / فعو

لم نجد غير هذا البيت في ديوان ابن رشيق كله، وهو من مجزوء المتقارب محذوف العروض والضرب.

أ.7 الخفيف:

ويسمى خفيفا لأنه أخف السباعيات (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، **1994**، صفحة **271**) وتفصيلاته في كل شطر هي: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن لقد نافس البحر المتقارب في نسبه شيوعه في ديوان ابن رشيق. وقد استعمل الشاعر تاما ومجزوء وقد ألفيناه يدخل عليه زحافاته المعروفة كالخبن في مثل قوله:

المَنَايَا حتمٌ فطوبى لِنَفْسٍ ... سَلَّمَتْ بالرِّضى لِحُلْمَ القَضَاءِ

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

فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلا تن/ متف لن / فاعلاتن

لقد حذف أول الساكن في مُسْتَفْع لن فصارت مُتَفْع لن.

كما أن للخفيف التام نوعان من العروض ونوعان من الضرب، فالعروض تأتي صحيحة أو محذوفة مع جواز خَبْنها. والضرب كذلك يأتي صحيحا أو محذوفا مع جواز خبنه ومن ذلك قوله:

وَلَهُ في القَضَا مَأَربُ أُخْرَى ... حَاشَ للَّهِ أَنْ تَكُونَ لْمُوسى

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

فعلاتن / متفع لن / فعلاتن / فاعلاتن / متفع لن / فعلاتن

لقد دخل الخبن على تفعيلة (فاعلاتن) فصارت (فَعِلاَتن) ودخل على تفعيلة (مستفع لن) فصارت (متفع لن).

أما العروض والضرب، فقد جاءت العروض مخبونة ومثلها الضرب لأن البيت مصرّع.

ومن مجزوء الخفيف قوله:

جارَ قاضي صبابتي ... وَهْوَ لاَ يَقْبَلُ الرَّشَا

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

فاعلاتن / متفع لن / فاعلاتن / متفع لن

وقوله أيضا:

كيف يمشي بخنجر ... مَنْ بعينيه يَقْتُلُ

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

فاعلاتن / متفع لن / فا علاتن / متفع لن

بعد دراستنا لأهم البحور في شعر ابن رشيق يمكن القول بأنه لم يبتعد كثيرا عن أوزان الشعر العربي القديم، حيث إنه نظم على أشهر البحور وأكثرها شيوعا كالطويل والبسيط والكامل وغيرها.

كما أننا لن نجد في شعره ما هو شاذ في استعمال البحور في زحافاتها المختلفة والمتنوعة، وإنّما وافقت أوزانه إيقاعات الخليل المعروفة بزحافاتها وعللها المعروفة ولم يخرج عن ذلك في شعره.

ب. الإيقاع الداخلي:

يمكن أن نتناول في دراستنا للإيقاع الداخلي لشعر ابن رشيق عدة خصائص صوتية، كالجناس، والترصيع والتكرار التي من شأنها أن تشكل تجانسا صوتيا ينجم عنه.

ب.1 القافية وتنغيم الإيقاع:

إن الشعر العربي وضع للغناء والحُداء والترنم على حدِّ قول الأخفش (البحراوي سيد، 1993، صفحة 88) فإذا كان الشعراء العرب قد تنافسوا على ابتداع المعاني كصوّر ومشاهد حسية، فإنهم لم يهتموا بالإيقاع اهتمامهم بالصورة فكانت الأوزان تأتيهم دون عناء أو جهد، والإيقاع الشعري كان بمثابة الموسيقى التي ترافق هذه الصور مساهمة في بناء النص الشعري الذي كان بمثابة نافذة تفتح على الراحة والتأمل مشحونة بالإيقاع الموسيقي بين البيت والبيت الآخر وهو ما صار معروفا بالإيقاع الخارجي أما التنغيم الذي يخلفه تكرار الحروف والحركات بذاتها، فهو ما اصطلح عليه بالإيقاع الداخلي، والقافية هي أهم ما يجسد هذه الظاهرة الصوتية لذلك فإن محاولة التركيز على وظائفها الإيقاعية، والبحث فيما إذا كانت تحقق ما حققه الوزن الذي يعتبر العنصر الإيقاعي الأول للقصيدة، قد يؤدي وجود تناغم صوتي عن طريق تكرار حرف معين بحركة معينة، وهو ما يوفر المقطع المنبور بتحقيق تساو معين وإذا كانت القافية تضمن الترنم في آخر كل بيت من القصيدة، فهو "إقرار بأن الترنم هو نوع من التنغيم الذي تتجمع نغماته طوال الكلام لتكون واضحة في نهايته". (صلاح يوسف عبد القادر، 1997، صفحة 135)

وقد تحدد القافية بمجموعة من أحرف وحركات تسمى باللّوازم وتلتزم في أبيات النص كله والعدول عنها يوقع الشاعر في عيب موسيقي وهي كما حددّها علم العروض خمسة أحرف أهمها حرف الروّي وهو آخر حرف في القافية وتسمى القصيدة به، ويكون صامتا مثل لامية العرب، وسينية البحتري ونونية ابن رشيق في رثاء حاضرة القيروان، وهمزيته في مدح المعز بن باديس. ونحن حين نستعرض شعره نجد أن معظم حروف الهجاء مما يصلح أن يكون رويا، ولكنها تتباين في نسبة شيوعها، فوقوع النون رويّا في 119 بيتا ويمكن أن نرتّب الحروف التي جاءت رويا في أربعة رتب وفق نسبة شيوعها في شعر ابن رشيق:

- حروف جاءت رويّا بكثرة و إن تباينت نسبة شيوعها و هي النون 119 مرة، و الميم بـ 106 بيتا و اللاّم بـ 92 بيتا و الباء بـ 79 و الرّاء بـ 71 مرة.

و نلاحظ أنّ حرف الرويّ "الراء" تراجع إلى المحلّ الخامس في شعر ابن رشيق بعد أن كان كثير الشيوع في الشعر العربي في حين أن النون كان أكثر شيوعا في ديوانه.

و قد يكون سبب شيوعه هو وقوعه رويّا لأهم قصائده في الديوان، و هي نونية في رثاء القيروان التي جاءت في 56 بيتا و يقال إنّها في الأصل في أكثر من مئة بيت.

- حروف متوسطة الشيوع و هي : الدال بـ 58 مرة و الهمزة و القاف بـ 48 مرة و العين بـ 36 مرة و الغاء بـ 28 مرة و الجيم بـ 27 مرة الكاف 20 مرة، و الضاد بـ 17 مرة
- حروف قليلة الشيوع و هي: السّين 14 مرة، الباء بـ 13 مرة، و التاء بـ 9 مرات، و الغين بـ 8 مرات.
- حروف نادرة الشيوع و هي: الذال و الطاء بـ 5 مرات، و الثاء و الهاء بـ مرتين.

إذا كانت الأوزان هي وحدات الإيقاع الخارجي للشعر العربي فإن القافية بما توفره من نغمات إيقاعية متكررة على مستوى القصيدة تشكل إحدى وحدات موسيقى الشعر الداخلية.

فهي مجموعة من الأصوات التي تحقق أكبر قدر من التناسق الإيقاعي من خلال تكرار حرف الرّوي على اختلاف مستوياته الجمالية، فقد ألفينا بعض الدراسات الحديثة تقيم تفاوتا جماليا لكلّ صوت وما يتعلق به من تنغيم وصفات وغيرها من الخصائص التي تمكن الحرف العربي من التميز بترنيم الأصوات وتكرارها وتناسبها.

و قد تكون النتائج التي توصل إليها بعض المحدثين بعيدة عن الدقة والموضوعية، فهي لا تعدو أن تكون آراء انفعالية نتيجة استنادها إلى أحكام ذوقية لا أكثر، خاصة إذا تعلق الأمر بجمال الحرف، و نحن نعرف أن الجمال نسبي فلا يوجد ثمة قانون يحكم جمال حرف الرّوي فقدّرت أنّ العين و الهمزة و السين هي أجمل الحروف التي تقع رويّا و تليها الكاف و الحاء و التاء و الدال و الباء و الميم و الراء و النّون و اللاّم. (خلوص صفاء، 1997، صفحة 266)

و الجدير بالملاحظة هو أن حرف الروي لا يحكم جمالية القوافي وحده لأنها مرتبطة بحروف القافية و حركاتها و قد رتبها خلوصي حسب سلّمها الجمالي بشكل متصاعد.

- **القافية المقيدة**: التي لا تلتزم حركة واحدة على الحرف الذي يسبق الرّوي، فهي تعتمد على مستوى موسيقى الروي وحده، و مثل ذلك من شعر ابن رشيق:

مَا أَعْرَبَتْ فِي زَيِّهَـــا ... إِلاَّ تَعَاقِيبُ الحَجَلْ

إلى أن يقول:

صفر الجفون كأنّما ... بَاتَتْ بِتِبرٍ تَكْتَحِلْ

و قوله:

وَ بَدَتْ سَرَاوِيلاَتُهَا ... يَسْحَبْنَ وَشْيًا مِنْ قِبَلْ (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، 1998، الصفحات 111-112)

لقد جاء الحرف الذي قبل الروي في البيت الأوّل مفتوحا، و جاء في الثاني مكسورا، و جاء في الثالث مرفوعا و هو ما جعل الإيقاع الموسيقي لهذه القصيدة المقيدة مضطربا لأن قافيتها مقيدة.

- **القافية المقيدة** التي يلتزم فيها الحرف الذي يسبق الروي حركة واحدة و من ذلك قوله:

قَنَاعَةُ المرْءِ الرِضَى ... وَحِرْصُهُ أَقْضَى العَدَمْ

وَمَالَـهِ مِنْ مَالِـهِ ... إِذَا اِنْقَضَى غَيْرَ النَّدَمْ (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، 1998، صفحة 123)

- و أجمل منها **القافية المردفة** بواو أو ياء، أو بكليهما، أو القافية المقيدة المؤسسة فمن القافية المردفة قوله:

يَا حُسْنَ مَا سُمِيَّ البَهَارُ بِهِ ... لَوْ تَرَكَتْهُ عِيَافَةُ العَائِقْ

في مثل هذه المسائل التي يتحكم فيها الذوق الذي يختلف من فرد لآخر لذلك قد لاحظنا تفاوتا و تباينا في جمال حرف الرويّ. (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، 1998، صفحة 97)

قَلَبَتْهُ رَاهِبًا فَأَشْعَرَنِي ... خَوْفًا وَ تَأْوِيلُ رَاهِبٍ خَائِفْ

هو أجمل منها القافية المطلقة غير المرفه و غير المؤسسة، و منها قوله: (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، 1998، صفحة 123)

إِذَا أَتَى اللهُ يَوْمَ الحَشْرِ فِي ظُلَلْ ... وَجِيءَ بِالأُمَمِ الماضِينَ وَ الرُّسُلِ

وَ حَاسِبَ الخَلْقَ مَنْ أَحْظَى بِقُدْرَتِهِ ... أَنْفَاسَهُـمْ وَ تَوَفَّاهُـمْ إِلَى جَـلَ

رَجَوْتُ رَحْمَةَ رَبِّي وَ هِيَ وَاسِعَةٌ ... وَ رَحْمَةُ اللهِ أَرْجَى لِي مِنَ العَمَلِ (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، 1998، صفحة 119)

- و خير منها **القافية المطلقة المردفة** بالواو أو الياء أو بكليهما على التناوب مثل قوله: (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، 1998، الصفحات 128-129)

سَقَطَتْ ثَنِيَّتُهُ فَأَوْجِعَ قَلْبُهُ ... لِسُقُوطِهَا وَ جَرَى عَلَيْهِ عَظِيمُ

عَجَبًا لِلُؤْلُؤَةٍ هَوَتْ مِنْ سِلْكِهَا ... وَ السِّلْكُ لاَ وَاه وَ لاَ مَفْصُومُ

- أما **القافية المطلقة المردفة** بألف فهي أجمل من القافية السابقة و من ذلك قوله: (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، 1998، الصفحات 34-35)

وَ كَأَنَّ الطِّيبِ مَا رَجَمَتْ بِهِ ... وَجْهَ الثَّرَى لَوْ لُمَّتِ الأَجْزَاءُ

وَ تَخَيَّرَتْ دُونَ المِلاَبِسَ حلَّةً ... عُنِيَتْ بِصَنْعَةِ مِثْلَهَا صَنْعَاءُ

- و أجمل منها **القافية المردفة** أو المؤسسة الموصلة بهاء أو كاف أو حرف مد فمن الأولى قول ابن رشيق في رثاء أبي إسحاق التونسي: (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، 1998، صفحة 105)

لَيْسَ الذِّي صَحِبَ الزَّمَانَ بِبَاقِي ... وَ الخَلْقُ كُلَّهُـمْ إِلَى الخَلاَّقِ

ذَهَبَ الزَّمَانُ يُخَاشِعُ مُتَبَتِّل ... تَبْكِي العُيُونُ عَلَيْهِ بِإِسْتِحْقَاقِ

وَ حَوَتْ جُنُوبُ اللَّحَدِ بَحْرًا زَاخِرًا ... تَرَكَ البِحَارَ الخُضْرَ وَ هِيَ سَوَاقِي

و من المؤسس الموصل بكاف قوله: (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، 1998، صفحة 108)

مُعِزَّ الهُدَى لاَ زَالَ عِزُّكَ دَائِمًا ... وَ زُيِّنَتِ الدُنْيَا لَنَا بِحَيَاتَكَا

أَتَتَنِيَ أُنْثَى يَعْلَمُ اللهُ أَنَّنِ ... مُرِرْتُ بِهَا إِذْ أُمُّهَا مِنْ هَبَاتِكَا

وَ قَدْ كُنْتُ أَرْجُوا أَنَّهَا ذَو بَلاَغَة ... يَقُومُ مَقَامِي فِي بَدِيعِ صِفَاتِكَا

و من الموصول بالهاء قوله:

قُمْ فَاسْقِنِي قَهْوَةٌ إِذَا انْبَعَثَتْ ... فِي بَاخِلٍ جَادَ بالذي مَلَكَهْ

كَأَنَّ أَيْدِي الرِّيَاحِ مُذْ بَسِطَتْ ... في مَتْنِهِ أَظْهَرَتْ لَنَا حُبَبَهْ

أمّا في لزوم ما لا يلزم و التي اعتبرها بعض الدّارسين المحدثين صورة من صوّر الكمال الموسيقي في الشعر العربي، فلم نجد في ديوانه ما يمثل هذه القافية، و لعلّ مردّ ذلك هو ما تتطلبه من كدّ و هو ما يجعلنا نقرّ بأنّ ابن رشيق قد اعتمد على غيرها من القوافي لما تحققه من حسّ موسيقى يكون قد استعاض به عن الاجتهاد في صناعة قافية لزوم ما لا ليزم، لأنه كان يدرك جيدا العلاقة القوية التي تربط بين الشعر و الموسيقى بما تحققه من انسجام الذات مع النغم.

و حسبنا أن نذكر أنه كان يرى أن أهم ما يميز الشعر عن النثر هو الوزن والقافية، و أنه لا يمكن أن يتحقق جماله الفني إلا إذا تحقق روحا و شكلا أي توفر الدلالة التي تستند إلى الإيقاع الموسيقي المبني على جمال النسق اللغوي و هو ما يذكرنا بقول جويو الذي يرى "أن الشعر بانتظام أصواته، و فقدان الاصطدام بين كلماته، و انزلاق مقاطعة هيّنة و ليّنة متصلة يساعد العقل و الذاكرة جميعا، و ما على اللفظة بعد ذلك إلا أن تشق عن معناها، لا تلقي عليه ظلا و لا تشوّش النظر الذي يحدّق في هذا المعنى". (السعدني مصطفى، د ت، صفحة 98)

و معنى هذا أن جمال الشعر العربي ظل متعلقا إلى يومنا هذا بجمال الإيقاع إلى جانب جمال التشكيل الصوتي المرتبط بصفات الحروف من مجهول ومهموس و ليّن و رخو و غيرها.

و على الرّغم من تعدد صفات الشعر، فإن صفة الغنائية تبقى هي أبرز هذه الصفات و أجلها في الشعر العربي، لأنها تظل مرتبطة بالأشكال الصوتية.

و ابن رشيق نفسه يؤكد جدلية الشكل القائم على الصياغة اللّغوية التي تحدد المستوى الصوتي و المعنى المؤسس على دلالة التصوير أو التخييل، و لعلّه يكون قد تأثر بتعريف ابن سينا للشعر الذي يقول فيه: "إن الشعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال متساوية، و عند العرب مقفاّة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، و معنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مسار لعدد زمان الآخر، و معنى كونها مقفاة هو أن الحرف الذي يختم به كل قول منها واحد". (أرسطو، 1973، صفحة 161)

وبعد ذلك يمكننا القول إن الإيقاع الخارجي للشعر العربي يقوم على عنصرين إثنين هما التفعيلة و هي النواة الموسيقية و البيت الشعري و هو الوحدة الموسيقية المكتملة فنيا و لغويا باعتبار اللغة أداة زمانية، لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعية تمثل حركاتها و سكناتها تتابعا زمنيا له دلالة معنية.

إذا ما اعتبرنا القافية ظاهرة إيقاعية بتكرار هذه الحروف و حركاتها و هي تشكل نواة التكثيف الموسيقي في القصيدة، فإنّه لا يمكننا أن نتغاضى عن ذلك الإيقاع الداخلي الذي يشد الملتقي وينبّه سمعه، و هو ما ينجم عن تراكيب البديع التي تؤلف النسيج الداخلي للوحدة الشعرية متمثلة في المحسنات البديعية خاصة اللفظية منها التي تمنح تنغيما إيقاعيا للنص و ابن رشيق تنبّه إلى ذلك بفضل حسه المرهف فألفيناه بنوع في أساليب البديع في شعره.

و قد يكون الجناس أبرز تلك الأساليب التي أعطت أداء إيقاعيا للشعر العربي و لعله من أهم ما يشكل الإيقاع الداخلي هو:

ب.2 التكرار:

التكرار الذي يكون حرف أو كلمة أو تركيب أو أسلوب معين و هو في عدة أضرب من أهمّها التكرار الصوتي و التكرار اللفظي و منه:

➢ **التكرار الصوتي:** و قد أغرم ابن رشيق به فاعتمده كثيرا في شعره و منه قوله: (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، **1998**، صفحة **33**)

عَنْ مِثْلِ فَضْلِكَ تَنْطِقُ الشُعَرَاءُ ... وَ بِمِثْلِ فَخْرِكَ تَفْخَرُ الأُمَرَاءُ

وَ أَرَى الثَّرَى وَ المَاءُ حَوْلَكَ حُمَّلاَ ... مَا لاَ يَقُومُ لَهُ الثَّرَى وَ المَاءُ

و قوله أيضا: (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، **1998**، صفحة **154**)

نَظَرَتْ لهَا الأَيَّامُ نَظرَةَ كَاشِح ... تَرْنُو بِنَظْرَةِ كَاشِح مِعْيَانِ

➢ **تكرار الصيغة:** و هو أن يأتي الشاعر بصيغة في مطلع البيت و يأتي بالصيغة نفسها في الشطر الثاني و قد وجدنا مثل هذا التكرار الإيقاعي في مطلع القصيدة التي مدح فيها المعز بقوله:

عَنْ مِثْلِ فَضْلِكَ ... وَ بِمِثْلِ فَخْرِكَ

و في قوله: (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، **1998**، صفحة **145**)

وَزهَتْ عَلَى مِصْرَ وَحَقَّ لَهَا كَمَا ... تَزْهُو بِهِمْ وَغَدَتْ عَلَى بُغْدَانِ

وعلى الرغم من أن هذه الصيغ جاءت في أبيات متفرقة، فهي قد أضفت على شعره جمالا موسيقيا وكلما ازدادت الصيغ المكررة في القصيدة الواحدة كلّما كان الإيقاع جميلا، وقد تبدت هذه الخاصية الإيقاعية في كثير من شعر ابن رشيق كصيغة للفعل الماضي في قوله:

فَتَكُوا بِأُمَّة أَحْمَد أَتَرَاهُمْ ... أَمِنُوا عِقَابَ الله فِي رَمَضَان

فالتكرار في هذا البيت في الفعل (فتكوا) في الشطر الأوّل وفي الفعل (أمنوا) في الشطر الثاني. وهو تكرار كلمة واحدة.

وفي قوله أيضا:

بَيْتُ به عَبْدُ الإِلَهِ وبطلت ... نعم الفُلُوّ عبادة الأَوْثَانِ

بيت بِوَحْيِ الله كان أبناؤه ... نِعَمُ البَنَا والمثني الباقي

ب.3 الترصيع:

وهي تقسيمات تعتمد على السجع لأن السجع عند النقاد لا يكون في الشعر لذلك أطلقوا عليه مصطلح الترصيع ومنه قوله:

وَسَوَابِق مثل البُرُوقِ لَوَاحِقٌ ... بل عندها البُرُوقَ بَطَاءُ

والترصيع في قوله:

لابدّ في العَوْرِ من تِيهَ ومن صَلَف ... لأنّهم يُبْصِرُونَ النّاس أَنْصَافًا

وكلّ أَحْوَلَ يُلْفَى ذَا مُكَارَمة ... لأنّهم ينظرون النَّاسَ أَضْعَافًا

وذلك في شطري البيتين:

لأنّهم يُبْصِرُونَ النَّاسَ أَنْصَافًا.

لأنّهم ينظرون النَّاسَ أَضْعَافًا.

فالقافية الدّاخلية تزداد جمالا كلّما كانت الفواصل متشابهة فهي منسجمة إيقاعيا مع وزن البيتين، حيث إنّ كل فاصلة في الشطرين تساوي صوتيا (مُتَفَعِلُن فَاعِلُن).

ب.4 رد العجز على الصدر:

وهو أن يتكرر لفظ بعينه رسما ومعنى في مستهل البيت وفي نهايته ومن ذلك قول ابن رشيق في وصف فرسه:

خرَجْتُ به عن الأَوْهَامِ سَبَقا ... وقَلَّ له عن الوِرْدِ الخُرُوجَ

(خرَجْتُ / الخُرُوجَ)

يتم في قوله:

فَأُطْلُبْ لنفسك فضل رَاحَتَيْهَا ... إذ ليست الأَشْيَاءُ بِالطَّلَبِ

"ويعرفه القدامى بالتصدير وهو أن يردّ أعجاز الكلام صدوره، فيدلّ بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك [....] ويكسب البيت الذي يكون فيه أبّهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة". (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، 1994، الصفحات 571 – 572)

والمقصود بمائية الشعر حلاوة وجمال إيقاعه وتناسق إنشاده.

ب.5 التشطير:

و هو توازن المصراعين و تعادل الأقسام وزنا مع اختلاف القافية واستقلال كل مصرع عن الآخر لفظا و معنا و هو قريب من الترصيع و منه:

لقد قَطعَتْ اللَّيْلَ في دَعَـة ... مِنْ غير تَأْثِيمٍ ولا ذَنْـبِ

بِأَعَزِّ من بَصَرِي على بَصَرِي ... وَأُحِبَّ من قلبي إلى قَلْبِي

ونلاحظ أن التكرار في البيت الثاني شكله فواصله مسجوعة مما أضفى على البيت جمالا إيقاعيا لانسجام الصوتي.

ب.6 التعطّف:

وهو شبيه بالترديد، وحدّه أن نذكر اللفظ ثم نكرّره.

شرط أن تكون إحدى الكلمتين في الشطر الأول والأخرى في الشطر الثاني ولا يشترط أن تكرر الصيغة بلفظها ومنه قول ابن رشيق:

هذَا أحمّد المِحْمُودُ أَجْمَعَهُ ... قد خَلَّفَ الدَّهْرَ فينا غير مَحْمُودِ

في قوله واصفا البرق:

إِذَا ما تَوَلَى وَمْضَهُ نَفَضَ الدُّجَى ... لَهُ صَبْغَةُ المِسْوَدِّ أو كاد يَنْقُض

وفي قوله أيضا:

أَحْلَى وإن يَكُنْ سَمَاعًا ... مِنْ نَغَمِ الزَّمَرِ والسَّمَاعِ

وقوله من قصيدة اعتذر بها إلى ابن الحسن ابن أبي الرجال:

وَلَكِنَّنِي أَخْطَأْتُ رشدي فلم أُصِبْ ... وَقَدْ يُخْطِئُ الرُّشْدَ الفتى وهو عَارِفُ

وإذا كان في القوافي ما يمنح للنص إيقاعيا جميلا يحس السامع معه الترنيم مثل قوله:

وَقَدْ نَازَعَتْ فضل الزِمَامِ ابن نَكْبَة ... هُوَ السَّيْفُ لا ما أَخْلَصْتَهُ المِشَارِفُ

فَكَيْفَ تَرَانِي لو أُعِنْتُ على الغِنَى ... بِجِدّ، وإنّي لِلْغِنَى لـمَشَـارِفِ

وَقد قرّب الله المسافة بيننا ... وَ نجزي الوَعْدَ الزَّمَانِ المِشَارِفُ

ب.7 الترديد:

وهو أن يردد الشاعر لفظة بمعناها أو بغيره، لأن الترديد الصوتي فن يقوي جمال الإيقاع الداخلي ومنه قول الشاعر:

وَبِتُّ أُدَارِي الشُّوقُ وَالشَّوْقُ مُقْبِلٌ ... عَلَيَّ وَأَدْعُو الصَّبْرَ وَالصَّبْرَ مُعْرِضُ

وقوله في موضع آخر:

وَقَدْ كُنْتُ لاَ آتِي إِلَيْكَ مُخَاتِـلاً ... لَدَيْكَ وَلاَ أُثْنِي عَلَيْكَ تَصَنُّعا

وَلَكِنْ رَأَيْتُ المِدْحَ فيكَ فَرِيضَةً ... عَلَيَّ إِذَا كَانَ المِدِيحَ تَطَوُّعًـا

ونلاحظ أن الترديدات في البيت الأول تكاد تكون تكرارات لقوة المقاربة الدلالية بين الألفاظ، وقد اقترب الترديد في البيت الثاني بالاشتقاق (المِدْحَ / المِدِيحَ) من جدر واحد ولو أردنا أن نرصد مستوى الترديد في شعر ابن رشيق، لوجدناه أكثر من مستوى التشطير أو الموازنة التي نكاد نظفر بما يمثلها في شعره.

ب.8 التطريز:

و هو شبيه بالطرز على الثوب في أن ترد في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن و منه قوله:

رَمَى حُرَّ قَلْبِي بِأَجْفَانِهِ ... رَشَا مَا دَرَى قَدْرَ مَا قَدْ رَمَى

وَقَدْ كَانَ قَدَّمَ إِحْسَانَهُ ... وَلَكِنَّهُ قَدَّ مَا قَدَّمَا

وَهَدَّمَ بِثيان صَبْرِي بِهِ ... فَمَا أَحَدٌ هَدَّ مَا هَدَّ مَا

لَئِنْ كَانَ حَرَّمَ مِنْ أَنْسِهِ ... حَلاَلاَ فَيَا حَرَّمَا حَرَّمَا

وَإِنْ كَانَ أَضْرَمَ نَارَ الجوى ... فَلاَ أَشْتَكِي ضَرَّ مَا أَضْرَمَا

فَتَسْلِيمُ أَمْرِي بِهِ لِلْقَضَا ... ذَخَرَتْ بِهِ أَجْرَ مَا أَجْرَمَا (ابن رشيق الحسن أبو علي، الديوان، تح: محي الدين ديب، 1998، الصفحات 125– 126)

لقد انسجم الإيقاع في أواخر الأبيات محدثا تراكما موسيقيا جميلا يشدّ إليه الملتقي بما أحدثه من تجانس وتوازن إيقاعي بين مقاطعه فيستقطب أحاسيسه قبل أن يلتفت إلى مفردات هذه الأبيات التي تمثل في اعتقادنا أقصى ما بلغه ابن رشيق في شعره من تراكم إيقاعي أَوْصَلَ الاشتقاق إلى أبعد حدوده تجسّد في الجناس بين:

قَدْرَ مَا / قَدْرَمَى.

قَدَّمَا / قَدَّ مَا.

هَدَّمَا / هَدَّمَا.

حَرَّمَا / حَرَّمَا.

أَضْرَمَا / أَضْرَمَا.

أَجْرَمَا / أَجْرَمَا.

إنّ التساوي بين ألفاظ الأبيات في الصوت والوزن يقابله توازن في الدّلالة والمعاني لمعجمه الغزلي الذي جاء هذا في النص.

غزارة التوازن الإيقاعي والتجانس التراكمي في معظم شعره وقد أقرّ ابن رشيق أن "العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطّ الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون". (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، 1994، صفحة 314)

ب.9 التقسيم:

وهو استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به مما يفرز تراكما إيقاعيا بين أقسام البيت الواحد مثل قوله: (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، 1994، صفحة 603)

وَكَلَّفْتُ حَاجَاتِي شَبِيهَةَ وَطَائِرِ ... إِذَا انْتَشَرَتْ، ظَلَتْ لَهَا الأَرْضَ تَنْطَوِي

إِذَا أَقْبَلَتْ، أَقْعَتْ، وَ نْ أَدْبَرَتْ، كَبَتْ ... وَتَعْرِضُ طَوْرًا فِي العَنَانِ، فَتَسْتَوِي

4. خاتمة:

أن نختم دراستنا للإيقاع في شعر ابن رشيق أن نذكر بعض خصائص هذه الخاصية الفنية في شعره مركزين على ما امتاز به شاعرنا المغربي مجملين ذلك في ما يلي:

أ. يمكننا القول إن جلّ ما ورد في ديوانه بحور الخليل المعروفة فقد ألفيناه يكثر في مشهورها كالطويل والكامل ويقل النظم في غريبها أو أقلها تناولا من لدن الشعراء القدامى.

كما أنه كان كثير استعمال المجزوءات منها لما توفره للشعر من خفة الوزن وسلاسة الإيقاع وجماله. واختيار ابن رشيق البحور الطويلة كالبسيط والطويل والكامل وغيرها إنما يدل على اعتلاج صدره بالمعاني فلم يكن يجهد نفسه في صناعة الشعر، درجة أن الدارس لشعره يجده سيلا متدفقا كأنه نهر لا ينضب، ونكتفي بالإشارة إلى أهم القصائد التي نظم بعد الخراب الذي حل بحاضرة القيروان، وهمزيته في مدح المعز بن باديس

وحسبنا أن نلتفت إلى القصيدة التي عبر فيها عن شوقه وحرمانه من لقاء المرأة التي تعلق بها وتألم لفراقها فجلس إلى نفسه وأحاسيسه واصفا البرق وأثره في الطبيعة ليلا، حيث اختار لها رويا من أصعب الحروف وأشدها تأثير. (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، 1994، صفحة 88)

وَأَسْتَنْجِدُ الدَّمْعَ الأَبيَّ عَلَى الأَسَى ... فَتَنْجدُنِي مِنْهُ جَدَاوِلُ فُيَّضُ

وأَعْذِرُ قَلْباً لاَ يَزَالُ يَرُوعُهُ ... سَنَا النّارِ مَهْمَا لاَحَ وَالبَرْقَ يوُمِضُ

وقد ركز ابن رشيق في شعره على التنغيم وما يفرضه من مد حركة الروي لأن العرب كانت تفضل القافية الموصولة عن القافية المقيدة، فهي أجمل إيقاعا وأطرب إنشادا، كما أننا نستشعر القيم الموسيقية للحروف التي اختاراها في نظمه للشعر لأن ابن رشيق كان عالما بالأصوات وجرسها الموسيقي ليس بين العرب اختلاف، إذ أرادوا الترنم ومد الصوت في الغناء والحداء، في إتباع القافية المطلقة، مثلها من حروف المدّ واللّين في حال الرفع والنصب والخفض، كانت مما ينوّن (ابن رشيق الحسن أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، 1994، صفحة 311) أو مما لا ينوّن، فيكون الشعر عنده متعلقا بحالات الشكل الصوتي الذي يمكن أن يحقق جمالا إيقاعيا يوازي الجمال الذي يحققه التماثل الوزني لانسجام الإيقاع.

5. قائمة المراجع: طريقة (APA)

- ابن جعفر، قدامة (د ت)، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية.
- ابن خلدون عبد الرحمن، (د ت)، المقدمة، ميدان الأزهر، مكتبة عبد الرحمن محمد.
- ابن رشيق الحسن أبو علي، (1994)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، بيروت، دار المعرفة.
- ابن رشيق الحسن أبو علي، (1998)، الديوان، تح: محي الدين ديب، بيروت.
- أرسطو، (1973)، فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة.
- البحراوي سيد، (1993)، العروض وإيقاع الشعر العربي، القاهرة، منشورات الهيئة العامة للكتاب.
- السعدني مصطفى، (د ت)، البناء اللفظي في لزوميات المعري، الإسكندرية، دار المعارف.
- أنيس إبراهيم، (1998)، موسيقى الشعر العربي، بيروت، لبنان، دار القلم.
- خلوص صفاء، (1997)، فن التقطيع الشعري والقافية، بغداد، مكتبة المثنى.
- روماني إبراهيم، (1991)، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.
- صلاح يوسف عبد القادر، (1997)، في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام.