الجمهـــورية الجزائريـــة الديمـــقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي – الأغواط
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة الماستر

تقديم الطالب: بوزيـــد مخـــلوف

الميـــدان: لـــغة وأدب عربي

الشعـــبة: دراســـات أدبيـــة

التخصص: أدب عـــربي قديم

البنية الإيقاعية في ديوان بهاء الدين زهير

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الـــدرجة العلمية	الصـــفة
د/عبد القادر بلغربي	أ. محـــــاضر – أ –	رئيســـــــا
د/ محمود طلـــحة	أ. محـــــاضر – أ –	مشرفا ومقرّرا
د/ أبو بكر مرزوق	أ. محـــــاضر – أ –	مناقشـــــا

السنة الجامعية

1439هـــ/1440هـــ الموافق لـــ2018م/2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

نشكر المولى عزّ و جلّ الذي رزقنا العقل و حسن التوكل عليه سبحانه و تعالى

وعلى نعمه الكثيرة التي رزقنا إيّاها

فالحمد لله على كل حال .

نتقدم بجزيل الشكر لأولئك المخلصين الذين لم يألوا جهدا في مساعدتنا في مجال البحث العلمي وأخص بالذكر الأستاذ المشرف محمود طلحة الذي قام بتوجيهنا طيلة هذه الدراسة .

كما نتوجّه بشكر و التقدير إلى أساتذة قسم اللغة العربية ، و كل من قدم لنا يد العون من قريب أو بعيد لانجاز هذه المذكرة .

مخلوف

إهداء

إلى والديّ أهدي هذا العمل مشفوعا بكلّ مودّة و رحمة و إجلال.

إلى إخوتي .

إلى أصدقائي الذين كانوا دوما سندا لي في الحياة .

مخلوف

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، سبحانه لولا توفيقه و عونه ما بلغ المرء ما يصبو إليه وما نال ما يرجوه، و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين أفصح الناطقين بالضاد نبينا محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله الطيبين الطاهرين و رضي اللّه تعالى على صحبه أجمعين، و بعد :

إنّ تراثنا الشعري أعمق جذرا و أبعد عمرا في مدى التاريخ من تراثنا النثري، إذ إنّ أقدم النصوص اللغوية في الثقافة العربية نصوص شعرية ترجع إلى ما قبل الإسلام بما يقارب قرنين، و تعتبر القيمة الفنية للشعر أداة مساعدة لحفظه على مدى الزمن فتناقله جيل بعد جيل و أشبعوا به أشواقهم الروحية، وظمأ نفوسهم إلى الجمال و تعميق الرؤية للحياة و تعديلها، و كذلك النغم الموسيقي ساعد على حفظ الشعر، وأيضا الإيقاع الذي يستدعي بعضه بعضا فيعين على التذكير و لاسيما أنّه كان علم قوم و لم يكن لهم علم سواه .

يعدّ الشعر عند العرب القدامى أهم فن أدبي على الإطلاق، حيث سجلوا تراثهم وتجاربهم في الحياة و اعتبروه مجالا للتعبير عن العواطف و الأحداث التي تحدث على كل المستويات، حيث يقوم الشعر على الموسيقى التي تعدّ جوهرا للعملية الشعرية حتى و إن اختلفت مفاهيم النقاد للموسيقى التي لا يجب أن تخلو قصيدة منها سواء كانت قديمة أو حديثة، مهما خالفت نظام بحور الخليل .

ويتميّز الشعر بالعديد من الخصائص عن غيره من سائر الفنون الأخرى، و من بينها : الإيقاع الذي يعتبر أساسا في النص الشعري الذي لا يستغني عن فنيته ووظائفه أي نص إبداعي شعري، وهو من أكثر موضوعات الأدب إثارة للجدل والنقاش كونه موضوعا جديرا بالاهتمام و البحث وتقصي حقائقه وخباياه وكذا ميدانه إذ يلعب دورا هاما في تحسين أداء النغمات الصوتية التي تهدف إلى تطويره .

من هذا المنطلق ارتأينا أن نبحث في هذا الموضوع و أثناء بحثنا في هذا المجال الواسع استوقفتنا مجموعة من التساؤلات أبرزها:

1- كيف رسمت الإيقاعية في شعر بهاء الدين زهير؟

2- ماهي الأشكال التي اتخذتها البنية الإيقاعية في ديوان بهاء الدين زهير ؟

3- إلى أي مدى استجاب ديوان بهاء الدين زهير للدراسة الإيقاعية ؟

و قصد الإجابة عن التساؤلات السابقة جاء البحث موسوما ب " البنية الإيقاعية في ديوان بهاء الدين زهير "، اقتضى الأمر أن نضع له خطة منهجية قسمنا بموجبها هذا البحث إلى مقدمة فمدخل يليهما فصلين و خاتمة .

في المدخل، فقد عنوناه بـ "الإيقاع بين المفاهيم والمصطلحات" تناولنا فيه مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا، والإيقاع في الشعر العربي الإيقاع والموسيقى.

أما الفصل الأول جعلنا له عنوانا "الإيقاع الداخلي لديوان بهاء الدين زهير"، يتضمن المبحث الأول الموسيقى الداخلية و لوزن، والمبحث الثاني قدّمنا فيه تعريف القافية و حروفها و عيوبها .

والفصل الثاني : قد خصصنا هذا الفصل لدراسة الموسيقى الداخلية في" ديوان بهاء الدين زهير"

أما الخاتمة فاشتملت على أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

واستعنا في تطبيقينا لهذه الخطة على المنهج الوصفي مدعما بالتحليل.

والمنهج الوصفي هو منهج بحثي يستخدم في البحوث العلوم الإنسانية بمختلف أفرعها، وهو المنهج الذي يصف المبحوث كما هو على أرض الواقع دون إدخال المتغيرات أو دراسة عوامل التغيّر الذي تحدث، فهو يدرس الماهيّة ولا يتطرق إلى الكيفية، ولهذا في البحوث الوصفية تبدأ غالباً بالأسئلة مثل: (ما هو؟ أو هل؟)، وفي أغلب الأحيان تسبق الدراسات الوصفية الدراسات التحليلية أو التجريبية، فهي تكون عاملًا مساعدًا للبحث التجريبي، أو بمثابة مفتاح البحث الأنثروبولوجي، فقد يبدأ الباحث بجمع المعلومات من الميدان، وتحويلها إلى تقارير ليستند عليها في مرحلة تحليل البيانات

حسب المنهجيات كالمنهجية المقارنة أو المنهجية التاريخية أو المنهجية الوظيفية. و الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع: مذكرة بعنوان البينة الدلالية والإيقاعية في شعر بهاء زهير، دراسة أعدت لنيل درجة الماستر للغة العربية و آدابها من إعداد الطالب واعد معاذ حسن بجامعة تسرين في الجمهورية العربية السورية.

وقد كان الدافع دفعنا إلى البحث في هذا الموضوع:

- ميولي للشعر وخصائصه مما جعلني أختار هذا الموضوع.

- الرغبة في الإطلاع على "ديوان بهاء الدين زهير ".

أما الهدف من الدراسة فكان متمثلا في:

- إعطاء صورة واضحة ومتكاملة عن خصائص ومميزات ديوان " بهاء الدين زهير "

أما المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في هذا البحث هي : ديوان بهاء الدين زهير، وعبد العزيز عتيق علم البديع، واعتمدت على مراجع كثيرة تنوعت ما بين القديم والحديث.

وأثناء قيامي في هذا البحث واجهت مجموعة من الصعوبات أهمها:

- ضيق الوقت.

وختام القول نتقدم بالشكر الوافر والتقدير الخالص إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث ونخص بالشكر والتقدير أستاذنا الفاضل محمود طلحة الذي كان له عظيم الفضل في إنجاز هذا البحث طيلة فترة البحث، فكان نعم الأستاذ المشرف فله منّا فائق التقدير و الاحترام ومهما شكرناه وأثنينا فلن نوفيه حقه، فبارك الله فيه .

مدخل

الإيقاع بين المفاهيم والمصطلحات

1- تعريف الإيقاع لغة واصطلاحا

2- الإيقاع في الشعر العربي

3- أهمية الإيقاع

4- الإيقاع والموسيقى

1- تعريف الإيقاع:

*** لغة :**

وقع على الشيء و منه يقع وقوعا : "سقط ووقع الشيء من يدي كذلك و أوقعه غيره ووقّعت من كذا و عن كذا وقعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط هذا قول أهل اللغة، وقد حكاه سبويه فقال: سقط المطر مكان كذا فكان كذا ." [1]

ويقول أيضا : " فالإيقاع من إيقاع اللحن و الغناء " [2]، ومن هنا يتبيّن أنّ الإيقاع خاص باللحن و الغناء .

و يعرّفه أحمد حسن الزيّات مع مجموعة من الباحثين في معجم الوسيط بحيث يقول :" والإيقاع اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء ".[3]

و كلمة "الإيقاع مأخوذة من المطرقة، و الإيقاع من إيقاع اللّحن و الغناء، و هو أن يوقع الألحان و يبينها "[4]، فمن الواضح أنّها مشتقّة من الجذر الثلاثي (و، ق، ع) و عند سماع هذه الكلمة تتصورها مباشرة بأنها ضربة كما أنّ الإيقاع له طبيعة تميّزه عن غيره من الأشكال و ذلك من خلال الانسجام الذي يعمل وفقه .

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط 1، ص 260.

[2]- نفسه ص 263.

[3]- أحمد حسن الزيّات، و إبراهيم مصطفى، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر ، القاهرة – مصر ، ج1، ص 1050.

[4]- أحمد مطلوب : معجم النقد العربي القديم، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، 1989، ص 25.

* اصطلاحا:

إنّ أول من استعمل الإيقاع عند العرب هو ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر حيث قال: "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه " .[1]

ويظهر الإيقاع بمفهومه الاصطلاحي بأنه " النقلة عن الغنم أزمنة محدودة المقادير و النسب أو تقدير لزمان النقرات أو قسمة زمان اللّحن بنقرات و هو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، و كل واحد منها يسمى دورا أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل زمان أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة و الأدوار بميزان الطبع السليم فيها ميزان العروض، كذلك ميزان يدرك به ذلك هو غريزة جيل الطّبع، وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر و قد لا يحصل بكد و اجتهاد "[2].

و الإيقاع : هو أي صوت يتكرر أو يحدث بتتابع زمني محدّد و منتظم، مهما تباطأ هذا التتابع أو تسارع و بإمكاننا أن نجد الإيقاع في مظاهر كثيرة جدا : فوقع الأقدام إيقاع و صوت سقوط قطرات الماء على الإناء الفارغ إيقاع و الخطوات العسكرية إيقاع و التصفيق المنتظم إيقاع، فالطّبيعة مليئة بالأصوات الإيقاعية فقط إذا أحسن الإصغاء[3]، فالمحدثون من العرب كثيرون هم من تعرض لمسألة الإيقاع لكن بصيغة مغايرة تماما فمنهم من يستعمل " موسيقى الشعر " كإبراهيم أنيس وشكري عيّاد ومن يستعمل " الموسيقى الداخلية " وهم كثر، ومن يستعمل " الموسيقى العروضية " كبسّام الساعي والملاحظ عند هؤلاء ميلهم إلى استعمال مصطلح " الموسيقى" للفطرة التي نشأ عليها أجدادهم، وهم أيضا لأنهم كانوا يميلون إلى الموسيقى أكثر من ميلهم إلى الشعرية، إنّ مصطلحات :

[1]– ابن طباطبا ، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب أميرة للطباعة، القاهرة – مصر، ط1، 2000، ص 51.

[2]- صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي : الأدوار، شرح و تحقيق هاشم محمد الرحب، دار الرشيد للنشر، بغداد – العراق، 1980، ص 139، 140.

[3]- ينظر : هشام آدم (11/ 08/ 2019)، الإيقاع و الموسيقى في الشعر، ص 10، 13/ 11/ 2015م، www m.ahewar.org

"الموسيقى، الوزن الموسيقى العروضية و الإيقاع العروضي " تتصارع فيما بينها عند بسّام السّاعي إذ لم يستقر على مصطلح واحد كي تحدد و يضبط ما يريد الإفصاح عنه و كأنها تتساوى في الدلالة والمعنى فهو يقول : " الموسيقى العروضية " و هي أهم عنصر موسيقي أوجدته الثورة الحديثة في الشعر العربي و يقول : " الإيقاع العروضي يكاد يكون الوسيلة الوحيدة لدى أصحاب الأنواع الشعرية الحديثة ليعلنوا عن قرب انتهاء القصيدة أو المقطع ".

ومن جهة أخرى يرى فؤاد زكريا الإيقاع في الموسيقى بأنّه " تنظيم الحركة حيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر و عنصر إطلاق هذا التوتر و تخفيفه "[1]

تستنتج من تعريف فؤاد زكريا يرى أنّ حياتنا كلّها يتخللها الإيقاع، فالكون من حولنا تدور ظواهره في إيقاع منتظم، و أنّ إيقاع الآداب يظل جزء من حياتنا بشكل عام .

2- الإيقاع في الشعر العربي :

الشعر فن من الفنون الجميلة مثله مثل التصوير و الموسيقى و النحت و هو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة و يستثير المشاعر و الوجدان و هو جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركب كلماته و جميل في توالي مقاطعه و انسجامها بحيث تتردد و يتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى و نغما منتظما، فالشعر صورة جميلة من صور الكلام . [2]

والإيقاع ظاهرة طبيعية تعني التسلسل المنتظم لمجموعة من العناصر، فنبضات القلب و دقات الساعة وشعر الشعراء و ضربات الصفارات و رقص الراقصين و الرسوم المتناظرة للرسامين و المهندسين، حتّى الروائح التي تشم، و المناظر العينية و الإحساسات اللمسية و المذيبات الذوقية كلها إيقاعات ،إن جاءت متسلسلة زمنيا بانتظام، أما إذا تدخّل العقل و الفكر و الإبداع بين ثناياها فعندها تكون الإيقاعات غير تامة الانتظام فتصبح فنا، و لهذا يرى عالم الجمال " هو جارت" حيث

[1]- فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مكتبة مصر ، القاهرة - مصر 1956، ص 20.

[2]- ينظر : ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر – القاهرة، ط1، 06

يقول :" إنّ القاعدة الثابتة في الفن هي تحاشي الانتظام، و يقصد التام "، في هـذه الحالـة ترتقـي الإيقاعات إلى درجة أرفع و هيئة أعقد فتكون متباينة بتناسق بديع لتشكل الفنون الجميلة المختلفـة، ومن هذه الفنون الشعر، و على الشعر بنى العروضيون عروضهم و بسط ابن فارس هذه العلاقة على حد قوله " إنّ أهل العروض يجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض و صناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، و صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسـموعة "، و نحـا السيوطي نحوه في هذا المجال .

فإذن الإيقاع الشعري الموسيقي العربي (الكمي) هو الأصل و الفصل قبل العروض و ميزانـه والشعر وألحانه شرع به العربي في ترحاله ب (الحداء)، أغنية الصحراء و أعقبه (النصب) بنغماتـه الرقيقة، و أشجانه العذبة التي تتوالى بفواصل زمنية عند الجهد و الهم و الأعياء و ذكره النابغة بقوله " كليني لهم يا أميمة ناصب"، ثم هلت (الركبانية) أنشودة المسافات الطويلة الجماعية بترنيمات فطرية و نبرات عالية و إيقاعات منتظمة مع بعض الآلات الموسيقية النافخة و الوترية، و هنـاك إيقاعـات غنائية أخرى مصحوبة بالدف و الضرب و الرقص و اللعب بالسيوف و الريحان، و الضرب بالأيدي على الصدور و التهليل و الانحناء تعبدا، فالعادة قديمة بادت ثم سادت.

و يرى حسان بن ثابت شاعر الرسول أنّ الغناء هو المقياس الإيقاعي و المجال الروحي للشـعر، ويقال الشعر هو إبداع و الشاعر هو المبدع و الموهبة تكاد تكون مكتملة و على ركن هذا و أساس ذاك وضع العروضيون و قاسوا بميزانهما أوزانهم و عرفوا من بحرهما بحرهم، و العروض علم يعتمـد على عقول علمائه و تقنياتها، فعندما يتمرّد عباقرة الشعر على أوزانه يجـب أن يسـايرهم علمـاء العروض على جديد هم الجميل الرائع، لأنّ دائرة الخيال الفنّي و موهبته الإيقاعية أوسع مـن دائـرة الادراك الحسي العقلي و تفعيلاته العروضية العربية .[1]

[1] الايقاع و الموسيقى في الشعر ، ص 05.

3- أهمية الإيقاع:

يمتلك الإيقاع ما يقدّمه من قدرة فائقة على التعبير الجمالي المشحون بطاقات عالية من المهـــارة والوعي، فهو يساهم في الشعر و يعطيه نصيبه من التعزيز للمعنى وهذه الانجازات الصادرة من الإيقاع لا تتحقق إلا بوصفه النظام العام الكلي في القصيدة إذ أنّ بنيته تقبل التجزئة في شـــكلها، ولكنـــها ترفضه في كليتها، فنحن نتأثر بالإيقاع جملة و ليس بالوحدات مجزأة فاشتراط التوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاما حرفيا صارما لا يفسر حقيقة الإيقاع بقدر ما يجسّدها التقابل و التنـــاظر و الانتظـــام والبتر، لأنّ التقابلات الثنائية من الشيء تساعدنا على إدراك التخلخل الداخلي لمخـــزون التفاعـــل الحيوي للمشاعر الإنسانية والإحساس بالتجارب الشعورية

4-الإيقاع والموسيقى:

عرّجنا سابقا عن مفهوم الإيقاع وسنتطرّق إل الموسيقى حيث يمكننا اختزال الموسيقى في كلمة واحدة، وهي اللّحن، الموسيقي هي الصوت الملحّن نفسه وفي اللغة العربية نقول : " لحن فلان "أي أخطأ في كلامه من النّاحية الإعرابية كأن يكون نصب مرفوعا أو رفع منصوبا، فاللّحن إذن مـــلازم للتغيير والتغيير في الصوت يتولّد عنه لحن[1]. وهنا تجدر بنا ملاحظة أنّ سمة الموسيقى الاختلال مخالفـــة لسمة الانتظام في الإيقاع، و هذا الفارق مهم و ضروري للغاية، ما يهمنا معرفته هنا هو أنّ اللّحـــن في الموسيقى قائم على تتميع الصّوت ،أو تغييره حدّة أو انخفاضا أو تقصيرا أو تطويلا دون انتظامـــا، فلو أنّنا أخذنا على سبيل المثال : الصوت الذي يعبر عنه بحرف (و) في اللغة العربية فسوف نجـــد أنّ صوت الحرف واو ينطق هكذا (وا) إذا كان مفتوحا، (و) كما في كلمة " وصل" أو (وي) اذا كان مكسورا (و) كما في كلمة وصال، أو (وو) إذا كان مرفوعا (و) كما في كلمة " وجود"، فإنّ أي تغيير في هذا الصوت يحدث لحنا و هذا يعتبر موسيقى، فلو أنّنا قلنا : واااا فهذا انتظام، ولكن إذا قلنا: واااا و يييييي و واااااا، فهذا الخلل في الانتظام يحدث لحنا و هذا يعتبر موسيقى، فالموسيقى قائمة في

[1]- ينظر: هشام آدم، الإيقاع و الموسيقى في الشعر، ص 02.

أساسها على إحداث خلل في مجموعة الأصوات، و هذا يعير عنه بالموسيقى أو الترنيم هـذا الأمـر ينطبق على أيّ صوت سواء كان صوتا يشريا أو صوتا آليا أو حتّى الأصوات الموجـودة أو حـتى الأصوات الموجودة في الطبيعة و لهذا صفير الرياح و خرير المياه و زقزقة العصافير وحـتى صـوت التّصفيق الإيقاعي قد يصدر موسيقى إذا لم يكن هناك انتظام على النحو الذي ذكرنا .[1]

وربما من أجل ذلك نجد أنّ اللغات نفسها بل و اللّهجات أيضا تمتاز بالموسيقى لأنّها قائمة على إحداث خلل في الأصوات سواء بالمد أو القصر أو التفخيم أو الترقيق ولهذا نجد أنّ بعـض اللّغـات الموسيقية أكثر من لغات أخرى، فالفرنسية والإسبانية والإيطالية والمكسـيكية، يمكننـا استشـعار موسيقتهم لبعض الأصوات الموجودة فيها عبر تلحينهم أو موسيقتهم لبعض الأصوات الموجـودة في لغاتهم، وعلى نحو وثيق الصلة، فإنّ الموسيقى تحتاج إلى إيقاع، ولا تقوم إلاّ عليه، فحتّـى الإيقـاع المختل (عكس المنتظم) يقوم على إيقاع داخلي وهذا الإيقاع الداخلي بحكم الزمن و لهذا قد يغـني أحدنا دون أن يكون هناك عزف إيقاعي مصاحب ولكنّه حتما سيجد نفسه ملتزما داخليا بزمن محدد يبدأ عنده و يمد عنده و يقصر عنده و ينتهي عنده، و قد يضطر إلى الضرب بقدمه ليحدّد لنفسه هذه الوحدة الزمنيّة و إلاّ فسوف يدخل الأمر في النشّاز، فالنّشوز في الموسيقى هو الخروج أنّ العكس ليس صحيحا ففي حين أنّ الموسيقى لابدّ أن تقوم على الإيقاع و بالضرورة يتولّد عنه موسـيقى هـذا بالإضافة إلى أنّ اختلال الإيقاع قد يتولّد عنه موسيقى، و هو ما يسمّى بالموسيقى الإيقاعية. [2]

ومنه نخلص إلى أنّ الموسيقى هي وعاء الشعر، فهي تنتج إثارة نفسية وفكرية بغض النظر عـن كونها وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء حيث إنّها تخلق الجو وتوحي بظلال فكرية وعاطفية لكل معنى و قد تكون تلك الظلال أكثر فاعلية في النفس من المعنى المجرّد .

[1]- ينظر : هشام آدم، الإيقاع و الموسيقى في الشعر، ص 04.

[2]- ينظر : نفسه، ص 05.

الفصل الأول

الموسيقى الخارجية في ديوان بهاء الدين زهير

1- الموسيقى الخارجية

2- الوزن

3- القافية

1- الموسيقى الداخلية :

الموسيقى عنصر جوهري في الشعر، لا قوام له بدونها و هي أقوى عناصر الإيحائية فيه حتى لقد قيل أن الشعر موسيقى ذات أفكار.

وموسيقى الشعر ترجع أساسا إلى الوزن و القافية إذ ينشأ عنهما وحدة النغم و الإيقاع المراد بالنغم الوزن الذي تسير عليه القصيدة يوفر لها توزنا في جميع العناصر الموسيقية عن طريق نظام محكم في التفاعيل و الحركات و السكنات فتكون تموجات النغم منتظمة متسلسلة ليس فيها اضطراب و لا نشاز و تمضي محتفظة بالرنين نفسه إلى نهاية القصيدة فكأننا حين نسمع إلى موسيقى متماسكة في اهتزازها و موجاتها الصوتية يضاف إلى ذلك أن انسجام الألفاظ بعضها مع بعض و دقة اجتماعه عضها بعض و يمنحها قوة ذاتية و يجعل لها من الإيحاء و التأثير ما لا يكون لها في الكلام غير الموزون.

إننا نتأثر بالموسيقى و نستجيب لها والشعر تنظيم موسيقي للكلام، فإذا سمعته الأذن شعرت بالطرب الذي تشعر به حين تسمع الموسيقى.[1]

يرتبط الشعر بالموسيقى، إذ تعتبر الموسيقى نظاما من الأصوات التي يقوم عليها الشعر بحيث تعطيه لمحة جمالية و نغم موسيقي تستأنس له الأذن و ترتاح به النفس .

إنّ الوزن والقافية هما دعامتا الموسيقى الخارجية في الشعر العربي و هما ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية لا يمكن أن يقوم بناؤها إلاّ عليهما و هما حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي تتضمن العروض وحده.[2]

[1]- من الانترنت، www . arabiclanguageic. Org

[2]- ينظر : يوسف حسين بكّار، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، دط، 1982، ص 58.

2- الوزن :

يعتبر الوزن صناعة ضرورية لا يتّم الشعر بدونه، كما أنّه يتميّز عن النثر عند العديد من النّقاد العرب، فالشاعر أثناء كتابته للشعر يلتزم بتوظيف الوزن لتتشكل القصيدة في طبعها الجمالي، فهو قيد من قيود الشعر، و على كل شاعر أن يلتزم به ليته البناء على أحسن صورة تجلب القارئ في أحضانه و ومن هنا تكون صناعة الشعر أصعب بكثير من صناعة النثر، باعتبار الشعر مقيد بقيود لا يلتزم بها الناثر فابن سلام الجمحي يقول : " المنطق على المتكلم أوسع منه على الناثر، و الشعر يحتاج إلى البناء و العروض و القوافي، و المتكلم يتخيّر الكلام "، [3]وهذا يعني أنّ الكلام إذا خلا من الوزن خرج من دائرة الشعر، فالوزن هو الطريقة و القاعدة الثابتة التي ينظم بهما الشاعر شعره، مثلا كأن تسير أو تكون القصيدة على بحر معين، الطويل مثلا، أو الكامل أو غير ذلك، لأنّ هذه الأخيرة – الأوزان والبحور الشعرية – هي الهيكل الأساسي للبناء الموسيقي .

الوزن عند ابن رشيق هو:

الوزن في النقد العربي القديم ركن من الأركان الاساسية التي يقوم عليها بناء الشعر فانتقال الكلام من منثور إلى منثور مشروط الوزن ويؤكد هذا القول ابن رشيق "الوزن أعظم أركان الشعر أو أولاها به خصوصية، أي أن الوزن هو ما يمنح الشعر تلك الخصوصية عن باقي فنون القول الأخرى".[1]

و أوّل من ألّف الأوزان وجميع الأعاريض والضروب الخليل بن أحمد فوضع فيها كتابا سمّاه "كتاب العروض"، فالعروض هو آخر جزء من القسم الأوّل من البيت من أي وزن كان، ثم بعد ذلك ألف الناس و اختلفوا في مقادير استنباطهم حتى وصل الأمر إلى " نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري " فبيّن الأشياء ووضّحها وهما : فعولن، وفاعلن وستة سباعية و هي : مفاعيل، فاعلاتن،

[3]- بن سلام، الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح : محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة – مصر، د ت، ص 52.

[1]- ابن رشيق، العمدة، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل القاهرة – مصر، ط 1، 1963.ص 134.

مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات، و جعل أجناس الأوتاد خمس عشر جنسا و لم يذكر المتدارك بخلاف الجوهري جعلها اثني عشر جنسا على أنّه فيها المتدارك .[1]

ونستخلص أنّ الوزن كان نقطة اهتمام النقاد القدامى و المحدثين، ذلك أنّ الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، كما أنّه يكسبه جمالا و سحرا و موسيقى عذبة ممّا يجعله أسهل على اللسان وأسهل للحفظ وأقرب للقلب، إذ إنّ الوزن هو الذي يميّز أو يفصل بين النثر و الشعر .

2- 1 البحور الشعرية:

جمع بحر، والبحر: هو التفاعيل التي يتكرر بعضها بوجه شعري و سمي بحر الشعر بحرا: لأنّه يوزن به مالا يتناهى من الشعر كالبحر يؤخذ منه ما لا يتناهى من الماء .[2]

عددها:

و عدد بحور الشعر خمسة عشر بحرا، كما ذكرها " الخليل بن أحمد الفراهيدي " وزاد " الأخفش " تلميذه عليها بحرا أسماه " المتدارك " .

و هناك بالإضافة إلى هذه البحور المستعملة ستة مهملة هي مقلوب بعض البحور المستعملة .

وهناك كذلك بالإضافة إلى هذه البحور المستعملة – الفنون السبعة التي استحدثها المولدون، ولكن لا يقال لهذه البحور المولدة إنها شعر عربي، لأنّها أوزان جديدة لم يستعملها العرب القدامى في أشعارهم.

و قد نظم بعضهم أسماء بحور الشعر كما ذكرها الخليل في بيتين فقال:

طويل، مديد، فالبسيط، فوافر فكامل، أهزاج الاراجيز، أرملا
سريع، سراح، فالخفيف، مضارع فمقتضب، مجتث، قرب لتفضلا

[1]- العمدة، ص 141- 142.

[2]- محمد علي السلمان، العروض القديم، أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، ط2، 1967، ص 230.

وبعد أن ذكرنا بحورنا الشعرية العربية الأصيلة سوف نلم الماما سريعا بتلك البحـــور المهملـــة والمولدة .

أقسام بحور الشعر من حيث نوع تفعيلاتها متفقة في البحر أو مختلفة إلى قسمين :

* بحور تتفق تفعيلاتها : فتتركب من تفعيلة واحدة تكرر في البيت و عدد هذه البحور ســـبعة وهي: الوافر، والهزج و الكامل و الرجز و الرمل و المتقارب و المتدارك .[1]

* بحور تختلف تفعيلاتها :

فتتركب من تفعيلتين تتكرران كلاهما في كل شطر من البيت و هما بحران: الطويل والبسيط .

أو تتركب من تفعيلتين مختلفتين تتكرر احداهما في كل شطر متفرقة عن أختها و تتوســـطهما الأخرى، و هي أربعة بحور: الخفيف و المديد و المنسرح و المضارع .

أو تتركب من تفعيلتين مختلفتين تكرر إحداهما في كل شطر مجتمعة مع أختها و تـــأتي قبلـــهما الأخرى، وهما بحران : المقتضب و المجتث .

أو تتركب من تفعيلتين مختلفتين تكرر احداهما في كل شطر مجتمعة مع أختها و تأتي بعـــدهما الأخرى، و هو بحر واحد هو السريع .[2]

* صور البحور التي ينظم الشعر عليها:

ينبغي أن يفهم أنّ التزام الشاعر في قصيدته لا يكون بالبحر الذي ينظم القصيدة فحسب، وإنّما يكون بالصورة التي جاء عليها هذا البحر، و أكثر البحور جاءت مختلفة، فإذا نظم الشـــاعر مطلـــع قصيدته على صور منها لزمه أن يكمل قصيدته على هذه الصورة .

[1]- ينظر: العروض القديم أوازنه و قوافيه، ص 235.

[2] ينظر : نفسه، ص 231.

و صور البحور تتعدد بتعدد الأعاريض و الأضرب في كل بحر، وهي بالتحديد سبعة و ستون صورة بعدد الأضرب موزعة على البحور كالآتي :

عدد الصور في بحور الشعر العربي و التي يحق لنا أن ننظم شعرنا عليها، سنوضح هذا في جدول:

جدول البحور[1]:

البحر	عدد الأعاريض والأضرب فيه	مجموع الصور
1- الوتر	/ //	3
2- الهجس	//	2
3- الكامل	/// // ////	9
4- الرجس	// / / /	5
5- الرمل	/// ///	6
6- تقارب	//// //	6
7- متدارك	/ ///	4
8- طويل	///	3
9- بسيط	/ /// //	6
10- خفيف	// / //	5
11- مديد	/ /// //	6
12- المنسرج	/ / /	3
13- المضارع	/	1
14- المقتضب	/	1
15- المجتث	/	1
16- السريع	/// / / /	6
المجموع 16 بحرا	**36 عروضا و 67 ضربا**	**67 صورة**

[1] – العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ص 245.

وفيما يلي سنحاول استعراض أهم البحور التي تناولها " بهاء الدين زهير " في ديوانه :

1- الطويل : طويل له دون البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن .

وقد نقل ابن رشيق القيرواني عن الأخفش قوله " سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لماذا سمّيت الطويل طويلا ؟ فقال : لأنّه طال بتمام أجزائه.[1]

والطويل سمي طويلا كما يقول" الخطيب التبريزي " لمعنيين: أحدهما أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره، والثاني أن الطويل في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلا .[2]

ونموذج من ديوان " بهاء الدين زهير " للبحر الطويل[3]:

إلى عدلكم أهمي حديثي و أنتهي فجودوا بإقبال عليّ و إصغاء

0//0/ |0/0// |0/0/0// |0/0// | 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 | مفاعلن.

ونموذج من البسيط في ديوان بهاء الدين زهير[4]:

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

لا تعتب الدهر في خطب رماك به إن استرد فقد ما طال ما وهبا

0/// |0//0/0/ |0//0/ |0//0/0/ /0//0/0/ |0//0/ |0//0/0/ |0//0/0/.

مستفعلن | فاعلن | مستفعلن | فعلن مستفعلن | فاعلن \ مستفعلن | فاعلن

[1]-العمدة، ص 115.

[2]- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1999 ص 100.

[3]- بهاء الدين زهير، الديوان، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1964، ص 17.

[4]- نفسه، ص 20.

ومن البحر المتقارب يقول[1]:

عـــن المتقـــارب قـــال الخليـــل فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن
مقـــيم علـــى العهـــد مـــن صـــبوتي أبيـــت و أصـــبح في نشـــوتي
0/0// |0/0// |0/0// | 0/0// |0/0// |0/0// |0/0// |0/0//

ومن البحر الرمل[2]:

رمـــل الأبحـــر يرويـــه الثقـــات فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن
أنـــا مـــن يســـمع عنـــه ويـــروى لا تكـــذب في غـــرام خـــبرا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

حـــدّثوا عـــن طـــول ليـــل بتّـــه هـــل رأيـــتم هـــل سمعـــتم هـــل عهـــد
0/0//0/ |0/0//0/ |0/0//0/ 0/0//0/ |0/0//0/ |0/0//0/

من البحر الخفيف[3]:

يـــا خفيـــف خفّـــت بـــك الحركـــات فـــاعلاتن مســـتفعلن فـــاعلاتن
يـــا كـــثير الصـــدود و الإعـــراض أنـــا راض بمـــا بـــه أنـــت راضـــي
0/0//0/ |0//0/0/ | 0/0//0/ 0/0//0/ |0//0/0/ |0/0//0/

فاعلاتن | مستفعلن | فاعلاتن فاعلاتن | مستفعلن | فاعلاتن

[1]- الديوان، ص 46.
[2]- نفسه، ص 50.
[3]- نفسه، ص 112.

ومن البحر السريع[1]:

بحـــــر ســـــريع مالـــــه ســـــاحل مســـــتفعلن مســـــتفعلن فاعلـــــــــن
قـــالو فـــلان قـــد غـــدا تائـــبا واليـــوم قـــد صـــلّى مـــع الـــــــناس

0//0/ |0//0/0/ |0//0/0/ 0//0/ |0//0/0/ |0//0/0/

مستفعلن | مستفعلن | فاعلن مستفعلن | مستفعلن | فاعلن

ومن البحر الوافر[2]:

وتفعيلته: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

نهـــاك عـــن الغوايـــة مـــا نهـــاك وذقـــت مـــن الصّـــبابة مـــا كفانـــــا

0//0// |0///0// |0///0// 0//0// |0///0// |0///0//

متفاعلتن | متفاعلتن | متفاعلتن متفاعلتن | متفاعلتن | متفاعلتن

و من البحر المجتث[3]:

دخلـــــــت مصـــــــر غنيـــــــا ولـــــــيس حـــــــالي بخـــــــاف

و من البحر المنسرح قوله:

رب ثقيـــــل لـــــبغض طـــــلعته أخشـــــاه حـــــتى كأنّـــــه أجلـــــي.

[1]- الديوان، ص 114.
[2]- نفسه، ص 183.
[3]- نفسه، ص 293.

2- 2 الزحافات:

اصطلاحا :

هي تغيرات تطرأ على تفعيلات لا تلزم غالبا وقد تقع في العروض والضرب والحشو.[1]

أ – الزحاف المفرد: وهو ثمانية أنواع:

– الخبن : و هو حذف الثاني الساكن من الجزء، كحذف ألف : فاعلن، أو فاعلاتن، و سين : مستفعلن، و فاء : مفعولات، فتصير به : فعلن و فعلاتن و متفعلن و مفعولات.

– الاضمار: وهو اسكان الثاني، ولا يدخل إلا " متفاعلن " في بحر واحد هو كامل، فتصير " متفاعلن "(بسكون التاء).

– الوقص : وهو حذف الثاني المتحرك، و لا يدخل إلا " متفاعلن " في بحر واحد هو الكامل فتصير " مفاعلن " وهو نادر .

– الطي: و هو حذف الرابع الساكن، كحذف فاء " مستفعلن"، وواو " مفعولات" و ألف "متفاعلن" بشرط إضماره لئلا تتوالى خمس متحركات و هو ممتنع في الشعر، فتصير به هذه التفاعيل: " مستفعلن" و " مفعلات " و " ومتفعلن " .

– القبض: وهو حذف الحرف الخامس الساكن و لا يدخل إلا " فعولن " و " ومفاعيلن " ويصيران به :" فعول"، و "مفاعلن ".

– العقل: و هو حذف الخامس المتحرك، و يدخل " مفاعلتن " في بحر واحد هو الوافر، وتصير به : " مفاعتن " و هو نادر .

[1] – olomtec.blogspot.com 20:23 تاريخ الإطلاع 2019/08/18 على الساعة

– العصب : و هو إسكان الخامس، و لا يدخل إلا في " مفاعلتن " في بحر واحد و هو الوافر، و تصير به : "مفاعلتن" .

– الكف : و هو حذف السابع الساكن، و يدخل : " مفاعيلن " و " مستفع لن " و فاع لاتن " و " فاعلاتن " بحذف النون و تصير به : مفاعيل و مستف لن فاع لات و فاعلات .

ب– الزحاف المزدوج:

وهو أربعة أنواع :

– الخبل : وهو حذف الثاني و الرابع الساكنين " اجتماع الخبن و الطي في تفعيلة واحدة "، السين و الفاء من " مستفعلن " و الفاء و الواو من مفعولات، فتصيران " متعلن" و " معلات " .

– الخزل : و هو إسكان الثاني و حذف الرابع الساكن " اجتماع الطي والإضمار في تفعيلة واحدة "، كتسكين التاء من " متفاعلن "، و حذف ألف فتصير متفعلن .

– الشكل :

وهو حذف الثاني والسابع الساكنين " اجتماع الخبن والكف في تفعيلة واحدة " كحذف الألف و النون من " فاعلاتن " والسين والنون من مستفع لن، وفتصيران " فعلات " ومتفع ل " .

– النقص : و هو إسكان الخامس وحذف السابع الساكن " اجتماع الكف والعصب في تفعيلة واحدة " كتسكين " اللام " من مفاعلتن، وحذف نونها فتصير " مفاعلت " (بسكون اللام وضم التاء) .

* التفاعيل الأصلية والفرعية والبحور التي تدخلها[1]:

التفعيلة الأصلية	البحور التي تدخلها
1- فعولن	الطويل – متقارب
2- مفاعيلن	طويل – الهزج – المضارع
3- مفاعلة	وافد
4- فاع لاتن	مضارع
التفعيلة الفرعية	البحور التي تدخلها
1- فاعلن	المديد –البسيط – المتدارك
2- مستفلعلن	البسيط – الرجز – السريع – المنسرح – المقتضب
3- فاعلاتن	المديد – الزمن الخفيف – المجتث
4- متفاعلن	الكامل
5- مفعولات	السريع – الخسرح – المقتصب
6- مستنفع نن	الخفيف – المجتث

*الزحافات والتفاعيل والأبحر التي تدخلها[2]:

الزحاف المفرد	التفعيلة قبله	التفعيلة معه	الأبحر التي يدخلها
الإضمار الخبن	متفاعلن	متفاعلن (1)	الكامل
	فاعلن	فعلن	لذيذ – البسيط – المتدارك
	فاعلاتن	فعلاتن	المديد – الرمل – الخفيف – المجتث
	مستفعلن	متفعلن	البسيط – السريع المنسرح – الرجز
	مستفع لن	متفع لن	الخفيف – المجتث
	مفعولات	معولات	السريع – المنسرح – المقتضب
الوقص الطي	متفاعلن	مفاعلن	الكامل

[1]- العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ص 247.

[2]- نفسه، ص 248.

	مستفعلن	مستعلن	البسيط – الرجز – السريع – المنسرح – المقتضب
	مفعولات	مفعلات	السريع – المنسرح – المقتضب
العصب القبض	مفاعلتن	مفاعلتن (2)	الوافر
	فعولن	فعول (3)	الطويل – المتقارب
	مفاعلين	مفاعلن	الطويل – الهزج – المضارع
العقل الكف	مفاعلتن	مفاعتن	الوافر
	مفاعيلن	مفاعيل (4)	الطويل – الهزج – المضارع
	فاعلاتن	فاعلات (5)	المديد – الرمل – الخفيف – المجتث
	فاع لاتن	فاع لات (6)	المضارع
	مستفع لن	مسفعل (7)	الخفيف – المجتث

*** أشهر التغيرات في تفعيلات البحور[1]:**

البحر	تفعيلاته	ما يمكن أن تتغير إليه
1- الوافر	مفاعلتن	مفاعلتن (1)
2- الهزج	مفاعلين	مفاعيل – مفاعلن
3- الكامل	متفاعلن	متفعلن (2)
4- الرجز	مستفعلن	متفعلن – مستعلن – متعلن
5- الرمل	فاعلاتن	فعلاتن – فاعلات (11)
6- المتقارب	فعولن	فعول
7- المتدارك	فاعلن	فعلن – فعلن (3)
8- الطويل	1- فعولن	فعول
	2- مفاعلين	مفاعلن – مفاعيل
9- البسيط	1- مستفعلن	متفعلن – مستعلن – متعلن

[1]- العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ص 249.

2- 3 العلل:

اصطلاحا: تغيرات تطرأ على تفعيلات إذ استعمالناها لزم غالبا أن نتسعملها في كل التفعيلات ولا تدخل هذه القصيدة التغيرات إلا في العروض والضرب (بمعنى أنها لا تدخل إلا في آخر تفعيلا من كل شطر.[1]

و تنقسم العلل إلى قسمين هما : علّة بالزيادة و علّة بالنقصان .

* العلة بالزيادة :

و تكون هذه العلل بزيادة حلاف أو حرفين في بعض الأضرب، وهي ثلاثة أنواع :

الترفيل، التسبيغ و التخييل.[2]

- الترفيل : و هو زيادة سبب خفيف على آخره وتد مجموع كزيادة " تن " على " متفاعلن "، أو " فاعلن " فتصيران " متفاعلن تن " و " فاعلن تن "، و تنقلان إلى " متفاعلاتن " و " فاعلاتن "

- التخييل : و هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع : كزيادة النون الساكنة على مستفعلن أو متفاعلن أو فاعلن فتصيير "مستفعلن ن "و متفاعلن ن " و فاعلن ن و تنقل إلى مستفعلان و متفاعلان و فاعلان .

- التسبيغ : و هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف كزيادة النون الساكنة على " فاعلاتن "، فتصير " فاعلاتن ن، و تنقل " إلى فاعلاتن ".[3]

[1] - olomtec.blogspot.com

[2]- عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار الآفاق العربية ، 2004، ص 148.

[3]- العروض القديم، ص 250

* العلة بالنقصان:

وتكون هذه العلل بنقصان حرف أو أكثر من العروض و الضرب أو أحدهما، و أحيانا لا يرد بحر إلاّ بهذا النقصان، و هذه العلل".

– الحذذ : و هو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة كحذفه من " متفاعلن " فتصير " متفا"، و الحذذ لغة يعني القطع، فإذا ذهب الوتد كأنه قطع .[1]

– الحذف : هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة .

–القطف : هو حذف السبب من آخر التفعيلة مع إسكان الخامس المتحرك فيها (أي اجتماع علّة الحذف مع زحاف العصب).[2]

– القصر : هو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة مع إسكان ما قبله .

* سنوضح أكثر في هذا الجدول:

التغييرات بالزحاف	التغييرات بالعلة
– تكون بالنقص (نقص حرف أو حركة)	– تكون بالنقص والزيادة
– تكون في الأسباب	– تكون في الأسباب والأوتاد
– لا تلزم	– تلزم
– تجيء في جميع أجزاء البيت	– تجيء في العروض والضرب

نستنتج أنّ ظاهرة الزحاف و تنويعاتها في النص الشعري يظهر القيمة الإيقاعية في القصيدة، ليقرب الشاعر شعره من نغم الغناء و أصواته، يعني أنّ الزحاف يضيف على القصيدة جوّا من السرعة[3].

[1]– محمد مصطفى، علم العروض و تطبيقاته، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط) ص 53.

[2]– العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ص 53.

[3]- نفسه، ص 250.

3- القافية:

هو العلم الذي تعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة و سكون، و لزوم و جواز، و فصاحة و قبح، فهو العلم الذي يبحث عن حروف القافية و حركاتها و ما يجب لها من لوازم و ما يعرف لها من عيوب لذلك هو آخر الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها[1].

- واضع هذا العلم:

هو مهلهل بن ربيعة خال امرئ القيس الشاهر الجاهل المشهور .

- أهمية القافية :

* الاحتراز عن الخطأ في القافية بمراعاة أصولها، و إيتاء الشعر حقه من الموسيقى التي لا تستكمل إلا بها.

وقد التزم شعراؤنا القدامى التقفية في شعرهم لأنهم أحسوا بفطرتهم أن القافية تكمل موسيقى الشعر، وأن الوزن وحده لا يكفي لكمال هذه الموسيقى.

ولئن كان شعراؤنا الجدد لم يلتزموا بالقافية الرتيبة التي جرى عليها شعرنا قرونا طويلة، فالحق أن التزام القافية بشكل ما أو مجيئها بشكل ما ولو من غير التزام برتابتها قد يصبح ضروريا لأن للقافية نغما متساوقا تستريح إلى سماعه الأذن، والشعر موسيقى كما قالوا .

و إذا كان بعض النثر قد خضع لهذه التقفية أحيانا خضوعا كاملا كالسجع، وبعضه قد خضع له بعض خضوع ، فالشعر لاشك أولى بها لأنه أشد صنعة من النثر وموضوعه أقرب إلى العاطفة، والعاطفة أحوج ما تكون إلى قوالب خاصة تسمح لها العاطفة بالظهور والإعلان عن نفسها من ناحية و الانتقال و التأثير من ناحية أخرى و القافية مع الوزن يعاونان وذلك أصدق معاونة .

[1]- العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ص 252.

3-1 تعريف القافية:

قال ابن رشيق: هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعر حتى يكون لـــه وزن وقافية".[1]

و عرّفها الخليل بقوله:

" القافية من آخر حرف في البيت أوّل ساكن يليه من قبله مع المتحرك الذي قبـــل الســـاكن والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح يكون بعض كلمة ومرة كلمتين كقـــول امـــرؤ القـــيس: "كجلمود صخر حط السيل من كل"[2].

ولعلّ أدق وأنسب تعريف للقافية من الناحية الموسيقية هي أنّها: "اسم يطلق على مجموعة مـــن الأحرف تلتزم آخر القصيدة أو المقطوعة تعطي أصواتا تتكرر من خلال لحظات زمنية منتظمة".

و القافية ليست إلاّ عدد أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة و تكرارهـــا هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع الســـامع ترددهـــا ويستمع هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة و يعد عدد معين مـــن مقـــاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن .[3]

نتطرّق إلى" ديوان بهاء الدين زهي" فقد نجده نوّع في استخدام القافية .

---

[1]- العمدة، ج1، ص 252.

[2]- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 237.

[3]- ينظر : نفسه ص 246.

3-2 حروف القافية :

- الروي : هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة دالية نسبة إلى حرف الدال.[1]

و نموذج من ديوان بهاء الدين زهير:

أتـــاني كتـــاب منـــك يحمـــل أنعمـــا ومـــا خلـــت أن البحـــر تحويـــه أوراق
وإنّـــي علـــى ذاك الجميـــل لشـــاكر وإنّـــي إلى الجمـــال لمشتـــاق

فحرف الروي هو القاف، حيث كان بمثابة المفتاح الضابط للقصيدة نتوقع مجيئه علـى مـدار القصيدة، و هو يمثل مع باقي عناصر الموسيقى التركيبية كالوزن و القافية الركيزة الأساسية لجـوهر الشعر .

و نجد أنّ بهاء الدين زهير قد اهتم بالقافية حيث أنّ تعدد الأغراض لديه من وصف و مـدح و غزل و غيرهم دلّت بهذه القافية[2].

- الوصل :و هو حرف ينشأ من إشباع الحركة في آخر الروي المطلق أو يكون هاء التأنيث و الضمير الساكن و(هاء السكت) وقد يكون الوصل ألفا أصلية مثل عصا .[3]

و الحروف التي تأتي بعد حرف الروي هي:

الياء و الألف و الواو، و الوصل نوعان:

- حرف ينشأ عن إشباع حركة الروي فيكون ألفا أو واوا أو ياء.

[1] –https//armwikipedia.org

[2]- الديوان، ص 49.

[3]– الميزان الجديد في العروض و القافية، ص 105.

ومثال ذلك من ديوان بهاء الدين عن الألف الناشئة عن فتحة الروي:

لا تعتب الدهر في حال رماك به إن استرد فقدما طالما وهبا

– هاء ساكنة أو متحركة تلي الروي، ويتولد الألف من حركة فتحة الروي و هذا الحرف يسمى وصلا .

– الخروج: حرف يلي هاء الوصل كالياء الولّدة من إشباع كلمة .

– الردف: هو حرف مد قبل الروي سواء كان حرف ساكن أم متحرك.

– ألف التأسيس: ألف هاوية لا بفصلها عن الروي سوى حرف متحرك يدعى الدخيل "والدخيل هو حرف متحرك يقع بين ألف التأسيس و الروي ".

نستنتج إذن أنّ القافية تتكون من حرف أساسي ترتكز عليه ألا وهو حرف الروي، و يعتبر أساس القصيدة و عمادها .

3-3 أنواع القافية:

– قافية مطلقة: وهي تكون حروف رويها متحركة بإحدى الحركات الثلاث : الضمة والفتحة والكسرة، وعلى جل قصائد الشعر العربي .[1]

– قافية مقيّدة : تكون حروف الروي فيها ساكنة إذ يتقيد فيها الصوت بالسكون، و يحدّ من انطلاقه، و القوافي المقيدة في الشعر العربي أقل بكثير من القوافي المطلقة إذ تتيح القوافي المطلقة للشعراء الفرصة للتخفيف من الضغوط النفسية، والانفتاح والانفراج .[2]

[1]– علم العروض، ص 236.

[2]– نفسه، ص 238.

3-4 عيوب القافية:

اهتم العروضيون بحروف القافية وحركتها ليبينوا أن هذه الحروف و الحركات ضرورية في بناء القصيدة يلتزم بها الشاعر إذ بدأ قصيدته بها، فالقصيدة التي يبدأ بيتها الأوّل بقافية مردفة أو مؤسسة على الشاعر أن يستمر في جميع أبياتها بما بدأ به، فلا يصح أن يأتي بيت غير مردف بعد ذلك في القصيدة نفسها إذا بدأت بقافية مردفة، ولا يصح أن يأتي بيت غير مؤسس إذا بدأت القصيدة بقافية مؤسسة .

- السّناد:

معنى السناد هو المخالفة و قد سبق أنّ الحروف التي تلزم في القافية مع الروي هي الردف والتأسيس، والحركات التي تلزم مع المجرى هي الإشباع والحذف والتوجيه، فإذا اختلف في القافية من هذه الأشياء سمي سنادا، ولذلك هناك سناد الردف وسناد التأسيس وسناد الحذو وسناد الإشباع وسناد التوجيه.

- سناد الردف :

إذا جاء في قوافي القصيدة الواحدة قافية مردفة وقافية مجردة من الردف عد هذا عيبا، و قد سبق أن أشرنا إلى أنّ الردف تتبادل فيه الواو و الياء سواء أكانتا ممدودتين أم حرفي لين، و ليس تبادلهما عيبا، و لقد حاول بعض العرب القدامى أن يزيدوا حدة التشابه و التماثل في القافية فعابوا تبادل صوتي الواو الممدود و الياء الممدودة في القافية المطلقة .[1]

- الإيطاء :

أن تكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد .

[1] ينظر :العروض القديم و قوافيه، ص 240.

- الإكفاء :

هو اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة .

- الإقواء :

هو اختلاف المجرى – و هو حركة حرف الروي – بكسر و ضم، بأن يأتي الروي في أحد أبيات القصيدة مضموما مع أنّ الروي مكسورا، أو على عكس ذلك، و هذا ما مما عيب على الشعراء قديما .

ونستخلص من الفصل الأول نتائج أبرزها:

يعتبر الوزن والقافية هما الأساس الذي تنهض به لبناء القصيدة العربية، فلا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية متحدة في القصيدة كلّها، بحيث اهتدى بعض العرب إلى القافية منذ عهد بعيد، لا نملك من الدلائل ما يكشف عن حدوده، و لقد لاحظنا " بهاء الدين زهير " قد نهج في أوزانه نهج شعراء العربية، كما أنّه اعتمد على موسيقى القوافي، بوصفها بعدا إيقاعيا ثابتا، فهي تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالا و تنظيما باعتبار وظيفتها الحيوية التي تساعد في تشكيل الصورة الموسيقية العامة للقصيدة .

فالكلام الموزون يعتمد على موسيقى القوافي التي تحاول أن تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالا وتنظيما من الناحية التشكيلية الخارجية.

وتكمن أهمية الوزن في أنّ الوزن في الشعر لا تقتصر على الشعر العربي بمفرده، و إنّما يتجلى بكونه صفة من الصفات المهمة في الشعر عند العالم بأسره.

ومنه فالإيقاع الخارجي هو حركة صوتية تنشأ عن طريق نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة و هو يختص بأكثر أركان الشعر أهمية، فهو يبعث فيه – في الشعر – ما يجعله أقول في النفس وأكثرها التصاقا بالذاكرة، و أخفّ على اللّسان .

الفصل الثاني

الموسيقى الداخلية في ديوان بهاء الدين زهير

1- التكرار

2- الجناس

3- الطباق

4- المقابلة

5- الترصيع

6- التصريع

7- الأصوات الجهورة والمهموسة

الموسيقى الداخلية:

لم يكتفي القدامى بدارسة أوزان الشعر وقوافيه فحسب، وإنما درسوا ظاهرة موسيقية أخـــرى هي الموسيقى الداخلية، و هي التي النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، وبين وقع الكلام و الحالة النفسية للشاعر، فمن خلال هذا التوقيع يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبـــين العـــالم الخارجي، و الذي يمثل روح الشاعر و أصالته الفنية، أثرا لعاطفته وفكره وألفاظه التي تجتمع في شعره.

1- التكرار:

يقول ابن رشيق القيرواني : " ولتكرار المواضع يحسن فيها مواضع، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، و هو في المعاني دون الألفاظ أقل فإذا تكرر اللفـــظ و المعـــنى جميعا، فذلك الخذلان بعينه و لا يجب للشاعر أن يكرر اسما على جهة التشـــوق و الإســـتعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب".[1]

و التكرار عند البدوي ربابعة :" فهو ذو دور كبير يعكس تجربته الانفعالية التّي شكلها، ومـــن هنا لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنّه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى أو بالحوار العام للنّص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنّه وثيق الصلة بالمعنى العام ".[2]

اصطلاحا :

يتحدد مفهوم التكرار في أيسط مستوياته ب :" أن يأتي المتكلم بلفظ ثمّ يعيده بعينه، سواء أكان اللّفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثمّ يعيده، و هذا من شرط اتّفاق المعنى الأوّل و الثاني، فـــإن كان متّحد الألفاظ و المعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر و تقريره في النّفس و كذلك إذا كان

[1]- العمدة، ص 55.

[2]- ربابعة موسى، التكرار الجاهلي في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك بالأردن مؤتمر النقـــد الأدبي، 1988، ص 15.

المعنى متّحدا و إن كان اللّفظان متفقين و المعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين ".[1]

فالتكرار يرتبط بقدرات الشعراء المسمرّة على الابتكار و التّحديد و التّجريب، بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها، و من هنا يمكن القول بأنّ البنية التكرارية في القصيدة أصبحت تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة، بحيث يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التّجربة ومستوى عمقها وثرائها وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذّي يوفر لبنية التّكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التّي تتجاوز حدود الإمكانات النّحوية و اللّغوية، الصرفية لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن واحد .

و أنواع التكرار التي وظّفها بهاء الدين زهير في ديوانه هي :

1-1 تكرار الكلمات: يعد تكرار الكلمات مظهر ذو قابلية عالية على إغناء الإيقاع، و يكون مقصودا إليه لأسباب فنية، و ليس لتردد ذاته، إلاّ عدّ مجرد حيلة صناعية أو دليل عجز أو قصور في التعبير .

فإذا وفق الشاعر في اختيار هذه الكلمات و توظيفا في سياق النص، إنما يريد أن يؤكد حقيقة ما، و إبرازها أكثر من سواها و التي من شأنها أن تحدث لونا من ألوان الإيقاع الصوتي .

ومن أمثلة ذلك نجد في ديوانه تكرار لعدة كلمات:

تكرار كلمة الحب حيث قال في بحر الطويل :[2]

إلى عدلكم أنهى حديثي و أنتهي ... فجودوا بإقبال علىّ و إصغاء
عتبتكم عتب المحبّ حبيبه ... وقلت بإدلال فقولوا بإصفاء
لعلّكم قد صدّكم عن زيارتي ... مخافة أمواه لدمعي وأنواء

[1]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية، بغداد – العراق، ط1، ج1، 1989، ص

[2]- الديوان، ص 34.

فلو صدق الحبّ الذي تدّعونه وأخلصتم فيه مشيتم على الماء
و إن تك أنفاسي خشيتم لهيبا وهالتكم نيران وجد بأحشائي
فكونوا رفاعيّين في الحبّ مرّة وخوضوا لظى نار لشوقي حمراء
حرمت رضاكم إن رضيت بغيركم أو اعتضت عنكم في الجنان بحوراء.

وقال أيضا في بحره :

جزى الله عنا الحب خيرا فإنه به ازداد مجدي في الأنام و عليائي
وصيّر لي ذكرا جميلا لأنّني أحسّن أفعالي لتسمع أسمائي

و قال من مجزوء الكامل تكرار كلمة أحبابنا :

أحبابنا أزف الرحيل فزوّدونا بالدّعاء
أحبابنا هل بعدها ذا اليوم يوم للّقاء
إني لأعرف منكم يا سادتي حسن الوفاء
مذ كنت فيكم لم يخب أملي و لم يخفق رجائي
ولقد رحلت و إنّني بالفضل منشور اللّواء
لا تستقلّ بي المطيّ لما حملن من الثّناء
و إذا ذكرتكم غنيت بذلك عن زاد و ماء
عندي لكم ذاك الوفا ء المستمرّ على الولاء
فعليكم أبدا سلا مي في الصّباح و في المساء

وقال أيضا في بحر الطويل :[1]

يحدّثني زيد عن البان و الحمى أحاديث يخلو ذكرها و يطيب
فقلت لزيد إنها لبشارة و إني لنشوان بها و طروب
ويا زيد زدني من حديثك حديث عجيب كله وغريب
ودعني أفز من مقلتيك بنظرة فعهدهما ممّن أحب قريب

[1]- بهاء الدين زهير، الديوان، ص 35.

2-1 تكرار العبارات :

لا ينتهي التكرار في ديوان بهاء الدين عند حدود تكرار الكلمات فقط بل يتعدى ذلك إلى تكرار العبارة، بحيث يستعمل التكرار إلى حد بعيد في تغذية الإيقاع و من أمثلة ذلك:

قال من البحر الخفيف :[1]

قد أتاني من الحبيب رسول ... و رسول الحبيب عندي حبيب
جاء في حاجة رحوتك فيها ... فأنا اليوم طالب مطلوب

فالشاعر قام بتكرير عبارة" الحبيب رسول "

و قال أيضا من مجزوء الرمل :

أنا فيما أنا فيه ... وعذولي يتعتّب
أنا لا أضغي لماقا ... ل فيرضى أو فيغضب
ولقد أصغي و لكن ... أسمع العذل فأطرب
جهل العاذل أمري ... أنا بالعاذل ألعب
يا حبيبي و نديمي ... و اللّيالي تتقلّب
هات فيما نحن فيه ... و بدع العاذل يتعب

وقال أيضا :

قال لي العاذل تسلو ... قلت للعاذل تتعب
أنا بالعاذل ألهو ... أنا بالعاذل ألعب
أنا بالعاذل بل ... أنا بالعالم ألعب
كلماتي هي سحر ... وهي الباب المجرّب

وكذلك كرّر "عاذل".

[1]- بهاء الدين زهير، الديوان، ص 36

تستنتج إذن أن التكرار الموسيقي لعب دورا في إعطاء الشاعر القدرة على التنويع، و هو ما استخدمه بهاء الدين في ديوانه بصور مختلفة، ممّن أدى إلى إحداث أنغام إيقاعات موسيقية، كما أنّه يخلق جوا من الحركة و الحيوية .

2 – الجناس :

يعرّفه عبد الله بن المعتز حيث يقول : " التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، و مجانستها لها أي تشبهها في تأليف حروفها ." [1]

وهو أنواع :

2-1 الجناس التام : هو ما اتفق فيه اللّفظان في أربعة أشياء هي :

نوع الأحرف – شكلها – عددها – ترتيبها و هذا أكمل أنواع الجناس، وهو ثلاثة أقسام : المماثل، و المستوفي و جناس التركيب .

- الجناس التام المماثل : يكون لفظاه من نوع واحد من أنواع الكلمة .

نموذج ديوان بهاء الدين في الجناس التام المماثل :

قوله في قصيدة دعوة صديق[2] :

يومنا يوم مطير و لنا كأس تدور
و مقام نحب الأر ض بنا منها العصور
لطفت بالدّن حتى قيل سرّ و ضمير
فبنيت إلا يسيرا كلها ذاك اليسير

[1] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطابعة و النشر، بيروت – لبنان، دط، ص 125.
[2] بهاء الدين زهير، الديوان، ص 36.

فالشاعر جانس بين يسيرا و اليسير .

نجده أيضا في وصف بستانه :

للّـــــه بســـــتاني و مـــــا قضّـــــيت فيـــــه مـــــن المـــــآرب
لهفـــــى علـــــى زمـــــني بـــــه و العـــــيش مخضـــــر الجوانـــــب
فيروقـــــني و الجـــــو منـــــه ســـــاكن و القطـــــر ســـــاكب
ولكـــــم بكـــــرت لـــــه وقـــــد بكـــــرت لـــــه غـــــرّ السـحائب
و الطـــــلّ في أغصـــــه يحكـــــي عقـــــودا في ترائـــــب

الشاعر جانس بين بكرت و بكرت .

2-2 الجناس غير تام : وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة المطلوبة في الجناس التام، وهي أنواع الحروف و أعدادها، و هيئتها الحاصلة من الحركات و السكنات و ترتيبها.[1]

أ- فإن اختلف اللّفظان في أنواع الحروف فيشترط ألاّ يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد، و هذا الجناس يأتي على ضربين :

* جناس مضارع : و هو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج، سواء أكان في أول اللفظ أو في الوسط، أو في الآخر .

ومثال ذلك من البحر البسيط:

قصيدته : في ملحد مدعى

وجاهـــل يـــدّعي في العلـــم فلسفـــة قـــد راح يكفـــر بـــالرّحمن تقليـــدا
و قال أعرف معقـــولا فقلـــت لـــه عنّيـــت نفســـك معقـــولا و معقـــودا
من أين أتيت و هـــذا الشـــيء تـــذكره أراك تقـــرع بابـــا عنـــك مســـدودا
فقـــال إن كلامـــي لســـت تفهمـــه فقلـــت لســـت سليمـــان بـــن داودا

[1]- ينظر: علم البديع، ص 205.

فالشاعر جانس بين معقولا و معقودا و كان ذلك في الحرف الآخر، و هذا النوع من الجنـــاس – جناس المضارع – نادرا ويكاد يكون منعدما في ديوان بهاء الدين زهير .

* جناس لاحق : و هو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج، سواء أكان في أول اللفظ، أو في الوسط، أو في الآخر .[1]

و من بحر الطويل [2]في قصيدته " شكوى أناس "

تســـاويتم لا أكثـــر اللّـــه مـــنكم فمـــا فـــيكم و الحمـــدلله محمـــود
رأيـــتكم لا يـــنجح القصـــد عنـــدكم و لا العرف معـــروف و لا الجـــود موجـــود
وددت بـــأنّي مـــا رأيـــت وجـــوهكم و أن طريقـــا جئـــتكم منـــه مســـدود
متى تبعـــدنّي عـــن حـــدود بلادكـــم مطهّمـــة جـــرد و مهريّـــة قـــود
وأصـــبح لا يجـــري ببـــالي ذكـــركم و يقطـــع مـــا بـــيني و بيـــنكم البيـــد

فبهاء الدين جانس بين منكم و فيكم و ذلك على مستوى الوسط .

[1]– ينظر : الأستاذة خليفة، (21/ 08/ 2019)، ص01، دروس في البناء الفني البلاغة، 21 / 01/ 2014م، http . www. Sites .google. com

[2]– بهاء الدين زهير، الديوان، ص 37.

و قال أيضا من مجزوء الكامل[1] في قصيدته بين الشباب و المشيب

رحـــــل الشـــــباب و لم أنـــــل ... مـــــن لـــــذّة فيـــــه نصيـــــبي
يـــــا طيبـــــة لـــــو لم يكـــــن ... مـــــلأ الصـــــحائف بالذنـــــوب
أرســـــلت دمعـــــي خلفـــــه ... فعســـــاه يرجـــــع مـــــن قريـــــب
هيهـــــات لا و الله مـــــا ... هـــــو بالّســـــميع و لا المجيـــــب
فقـــــد انجلـــــى ليـــــل الشّـــــبا ... ب و قـــــد بـــــدا صـــــبح المشـــــيب
فقـــــل الســـــلام عليـــــك يـــــا ... وصـــــل الحبيبـــــة و الحبيـــــب
و رأيـــــت في أنـــــواره ... مـــــا كـــــان يخفـــــي مـــــن عيـــــوب
ومـــــع المشـــــيب فـــــإن فيّ ... شمائـــــل المـــــرح الطّـــــروب
أهـــــوى الـــــدقيق مـــــن المحاســـــن ... ســـــن و الرّقيـــــق مـــــن النّســـــيب
و يشـــــوقني زمـــــن الحبيـــــ ... ـــــب و قـــــد مضـــــى زمـــــن الكئيـــــب

فالشاعر هنا جانس بين الدقيق و الرقيق و كان ذلك في الحرف الأول حيث أنهما متباعدان في المخرج .

ب- و إن اختلف اللفظان في أعداد الحروف سميّ الجناس ناقصا و ذلك لنقصان أحد الطرفين عن الآخر، و هو يأتي كذلك على ضربين .[2]

* ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بحرف واحد، سواء كان ذلك الحرف أوّل اللفظ، أو في الوسط، أو في الآخر، و مثال ذلك قول بهاء الدين زهير من البحر الكامل قصيدته " الشباب والمشيب":

[1]- بهاء الدين زهير، الديوان، ص 38.
[2] - ينظر: علم البديع، ص 206.

رحـــــل الشـــــباب و لم أنـــــل ... مـــــن لـــــذّة فيـــــه نصيـــــبي
يـــــا طيبـــــة لـــــو لم يكـــــن ... مـــــلأ الصـــــحائف بالذنـــــوب
أرســـــلت دمعـــــي خلفـــــه ... فعســـــاه يرجـــــع مـــــن قريـــــب
هيهـــــات لا و الله مـــــا ... هـــــو بالّســـــميع و لا المجيـــــب
فقـــــد انجلـــــى ليـــــل الشّـــــبا ... ب و قـــــد بـــــدا صـــــبح المشـــــيب
فقـــــل الســـــلام عليـــــك يـــــا ... وصـــــل الحبيبـــــة و الحبيـــــب
و رأيـــــت في أنـــــواره ... مـــــا كـــــان يخفـــــي مـــــن عيـــــوب
ومـــــع المشـــــيب فـــــإن فيّ ... شمائـــــل المـــــرح الطّـــــروب
أهـــــوى الـــــدقيق مـــــن المحاســـــن ... ســـــن و الرّقيـــــق مـــــن النّســـــيب[1]

جانس زهير بين حبيب و حبيبة حيث كانت الزيادة في أحد لفظيه بحرف واحد في الآخر .

ومثال ذلك أيضا في قوله من البحر الخفيف: [2]

شـــرف الـــدين مـــا برحـــت أديبـــا ... و حبيبـــــا إلى القلـــــوب حبيبـــــا
فـــإذا نالـــك الزمـــان بخطـــب ... نـــال كـــلّ الأحبـــاب منـــه نصـــيبا
و لعمـــري لقـــد رزقـــت أخـــا بـــر ... را و مـــولى نـــدبا و فرعـــا نجيبـــا
و غريب الصـــفات مـــذ كـــان حيـــاّ ... و قضـــى اللّـــه أن يمـــوت غريبـــا
نـــال فضـــلا علـــى حداثـــة سـنّ ... فرأينـــا الوليـــد منـــه حبيبـــا
ما رأى النـــاس مثلـــه و هـــو طفـــل ... فاضـــلا عارفـــا ظريفـــا أديبـــا
و هـــلالا كمـــا اســـتقل أميـــرا ... و قضـــيبا كمـــا اســـتقام رطيبـــا
فســـقى اللّـــه قـــبره و ثـــراه ... صـــيّبا مـــن سمائـــه مســـكوبا

[1]- بهاء الدين زهير، الديوان، ص 39.

[2]- نفسه، ص 40.

جانس الشاعر بين لفظة نال و نالك بإضافة الحرف الأخير في الكلمة .[1]

ومثال ذلك أيضا : من البحر الوافر في قصيدة " مساجلة ":

أيـــا مـــن جـــاءني منـــه و كتـــاب يشـــتكي الوصـــبا
بعيـــد عنـــك مـــا تشـــكو و بالواشـــين و الرّقبـــا
لقـــد ضـــاعفت يـــا روحـــي لروحـــي الهـــمّ و النّصـــبا
وقلـــت لعلّـــه ألم يكـــون لـــه الهـــوى ســـببا
ورحـــت أظنـــه قـــولا يكـــاذبني لـــه لعبـــا
فليـــت اللّـــه يجعلـــه وحاشـــا ســـيّدى كـــذبا

هنا أيضا جانس الشاعر بين لفظة روحي و لروحي، بإضافة حرف في أول الكلمة .

* ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بأكثر من حرف واحد في آخره و مثال ذلك قوله من البحر الطويل في قصيدته" ليس مشيبا":

سلام علـى عهـد الصّـبابة والصّـبا وأهـلا و سـهلا بالمشـيب و مرحبـا
و يا راحـلا علـى رحلـت مكرّمـا ويـا نـازلا عنـدي نزلـت مقرّبـا
أأحبابنـا إنّ المشـيب لشـارع سينسـخ أحكـام الصّـبابة و الصّـبا
وفّـى مـع الشّـيب الملـمّ بقّيـة تجـدّد عنـدي هـزّة و تطرّبـا
أحـنّ إلـيكم كلّمـا لاح بـارق و أسـأل عـنكم كلّمـا هبّـت الصّـبا

[1]– بهاء الدين زهير، الديوان، ص 41.

* الجناس المحرّف : وهو ما اتفق ركناه، أي لفظاه في عدد الحروف و ترتيبها و اختلفا في الحركات فقط، سواء أكان من اسمين أو فعلين، أو من اسم و فعل أو غير ذلك، فإن القصد اختلاف الحركات .[1] ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدته " لا أستطيع " من البحر الخفيف :

لك الفضل المحل الرفيع لا يجاريك في البديع و البديع
أيها المختفي بنظم ونثر كلآل قد زانها التّرصيع

جانس الشاعر بين لفظة البديع و البديع باختلاف الحركات فقط، فالأولى كسرة و الثانية ضمة.

و قال أيضا من البحر الطويل[2] في قصيدته " الحبيب المودّع "

رويدك قد أفنيت يا بين أدمعي وحسبك قد أضنيت يا شوق ضلعي
إلى كم أقاسي فرقة بعد فرقة وحتّى متى يا بين أنت معي معي

جانس الشاعر بين لفظة فرقة و فرقة، حيث جعل الأولى فيها فتحتين بينما الثانية كسرتين .

* الجناس المصحّف: وهو ما اتفق فيه ركنا الجناس، أي لفظاه في عدد الحروف و ترتيبها و اختلفا في النقط فقط .[3]

إنّ كثرة شواهد الجناس في ديوان بهاء الدين زهير تبين مدى اهتمام الشاعر بهذا المقوم الإيقاعي، و إن كانت الأمثلة الأنفة الذكر توظّف إيقاع الجناس في خدمة الدلالة بالدرجة الأولى، فإنّ بعض الشواهد الأخرى تهدف إلى تشكيل مناطق مضيئة و حيويّة على صعيد بنية الإيقاع، فالجناس أسلوب جميل ذو أثر موسيقي على الأذن .

[1]- ينظر: دروس في البناء الفني، ص 02

[2] بهاء الدين زهير، الديوان، 42.

[3]- ينظر : نفسه، ص 03.

و على هذا يكون التجنيس أحد أنماط الموازنات الصوتية و هو من المقومات المهمة التي تنهض عليها بنية الإيقاع المتحرك في الشعر، ونظرا لأهميته وقف عنده النقاد و البلاغيون متتبعين صوره وأنواعه، و مجمعين على أنّ جوهره ينبني على أساس تماثل اللّفظين تماثلا تاما أو شبه تام مع اختلافهما في المعنى لتميّزه ممن التكرار القائم على إعادة اللّفظ بالمعنى نفسه.

3- الطباق:

يعدّ الطباق من المحسنات البديعية المعنوية، يسمّى الطباق، التضاد، التطبيق .

* لغة:

أن يضع البعير رجله موضع يده، فإن فعل ذلك قيل طابق البعير .

قال الأصمعي :" المطابقة أصلها وضع الرجل موضع اليد في مشي ذوات الأربع ".[1]

و قال الخليل بن أحمد :" طابقت بين الشيئيين إذا جمعت بينهما على حدّ واحد "، كما نجد مفهوما آخر للطباق " [2]فهو عبارة عن كلمة واحدة ذات معنيين، يصل الخلاف بينهما إلى حدّ التناقص، كقول باع بمعنى باع و اشترى .

أمّا عند قدامة ومن تبعه، فهو اجتماع المعنيين المختلفين في لفظة واحدة مكرّرة .[3]

اصطلاحا :

هو "الجمع بين لفظتين متضادتين في الكلام يتنافى وجود معناها مع شيء واحد في وقت واحد، أي تجمع بين معنيين متقابلين في كلام واحد ".[4]

---

[1]- علم البديع ، ص 76، 84.

[2]- عبد الباقي ضاحي، مجمع اللغة العربية، القاهرة مصر، 1985 ص 596.

[3] - علم البديع، ص 76، 84.

[4]- زين كامل الخويسكي و أحمد محمود المصري، محمد أبو شوارب، فنون بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط 1، 2006، ص 191.

الطباق على نوعين : طباق سلب وطباق إيجابي

* الطباق السلب: " ويكون بين الفعل المثبت والفعل المنفي، أو بين الأمر والنهي في تركيب لغوي واحد"، ومثال ذلك من ديوان بهاء الدين زهير:

البحر الهزج :[1]

بحـــــــــــقّ الله متّعـــــــــــنتي ... بـــــــــذلك الوجـــــــــه و البعـــــــــد
فمـــــــــا أشـــــــــوقني منـــــــــك ... إلى الهجـــــــــــران و الصّـــــــــــدّ
فمـــــــــا تصـــــــــلح للـــــــــهزل ... ولا تصـــــــــــلح للجـــــــــــدّ
ومـــــــــاذا فيـــــــــك مـــــــــن ثقـــــــل ... ومـــــــــاذا فيـــــــــك مـــــــــن بـــــــــرد
فـــــــلا صـــــــبّحت بـــــــالخير ... ولا مسّـــــــــــيت بالسّـــــــــــعد

الشاعر طابق بين تصلح و لا تصلح.

وأيضا من البحر المتدارك قال:

رجوت كريمـــا قـــد وثقـــت بصـــنعه ... و ما كـــان مـــن يرجـــو الكـــريم يخيـــب
فيـــا مـــن يحـــب العفـــو إلى مـــذنب ... ولا العفـــــو إلاّ أن تكـــــون ذنـــــوب

فالشاعر هنا طابق بين العفو و لا العفو .

* الطباق الإيجاب :" و هو طباق مباشر لا تستخدم فيه أدوات ووسائط لغوية ".

قال الشاعر بهاء الدين زهير في ديوانه من البحر الكامل :

يـــــا غائبـــــا و جميلـــــه ... مـــــا غـــــاب في بعـــــد و قـــــرب
أشـــكو لـــك الشـــوق الّـــذي ... لا قيتـــــه و الـــــذّنب ذنـــــبي
فعســـــى بفضـــــل منـــــك أن ... ترعـــــى رفيقـــــك وهـــــو قلـــــبي
واســـــأله عـــــن أخبـــــاره ... واســـــتعن عـــــن مضمـــــون كـــــتبي

[1]– بهاء الدين زهير، الديوان، ص 43.

الشاعر طابق بين بعد و قرب .

و قال أيضا من البحر الكامل[1] :

لـــــــــك في الأرض دعـــــــــاء ســـــــــدّ آفـــــــــاق السّمـــــــــاء
لم يكـــــن ينســـــى لـــــك اللـــــ ـــــــــه ابتـــــــــهال الفقـــــــــراء
يســـــــــر اللّـــــــــه بلقيـــــــــاك ســـــــــرور الأوليـــــــــاء

هنا طابق "زهير" بين الأرض و السماء .

و منه الشاعر وظّف الطباق بنوعيه الكثيرة في ديوانه بهدف إحداث موسيقى في شعره، و توضيع المعنى و توصيله إلى النفس بصورة جميلة ذلك أنّ الأشياء تتضح بأضدادها .

4- المقابلة :

عرّف أبو هلال العسكري المقابلة بقوله :" هي إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى و اللّفظ على وجهه الموافقة أو المخالفة ".[2]

وكذلك عرّفها الخطيب القزويني في كتاب التلخيص :" هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم بما يقابل ذلك على الترتيب ".[3]

و البلاغيون مختلفون في أمر المقابلة فمنهم من يجعلها نوعا من المطابقة و يدخلها في إبهام التضاد، و منهم من يجعلها نوعا مستقلا من أنواع البديع و هذا هو الأصح لأن المقابلة أعم من المطابقة .

و هذه بعض النماذج نذكر منها قول:" بهاء الدين زهير في ديوانه ".

[1]- بهاء الدين زهير، الديوان، ص 45.
[2]- علم البديع، ص 337.
[3] علم البديع ،ص 86.

من البحر الخفيف :[1]

و رقيب عدمته من رقيب أسود الوجه و القفا و الصفات
هو كاللّيل في الظّلام و عندي هو كالصّبح قاطع اللّذات

فالشاعر هنا قابل بين جملتي هو كاللّيل في الظّلام و هو كالصبح .

و قال أيضا من البحر الخفيف : [2]

لا تزد في الهوى عليّ إن رشد المحبّ غيّ
كيف أخفي الهوى وقد خرج الأمر من يديّ
أنا في الحبّ ميت و عذولي يقول حيّ
لي غرام من الصّبا بعد في النّفس منه شيّ
و حبيبي فلا تسل أيّ تيه له و أيّ
شمس حسن له من الشّعر ظّل له وفّى
و مسيء كأنّه أبدا محسن إلى
ليته كان راضيا بعد هذا و ما عليّ

قابل الشاعر بين لفظة مسيء و محسن .[3]

ومن البحر الهزج قال :

أبا يحي و ما أعلـ ـرف من أنت أبا يحي
فحدّثني و قل لي أيّ شيء أأنت في الدّنيا
من الجّن، من الإنس من الموتى، من الأحياء
بعيد منك أن تفـ ـلح في شيء من الدّنيا
فلا أهلا و لا سهلا و لا سقيا و لا رعيا

[1]- بهاء الدين زهير، الديوان، 46.
[2]-نفسه، ص 47.
[3]- نفسه، ص 48.

قابل الشاعر بين لفظتي الجنّ و الإنس، و الموتى و الأحياء .

و قال من البحر الوافر :

يعـــزّ علـــيّ فقـــــدك يـــا علـــيّ ألا للّـــــــه ذا الأجـــــل الـــــوحيّ
تكـــدّر فيـــك صـــافي العـــيش لمّـــا عـــــدمتك أيّهـــــا الخـــــلّ الصّـــفيّ
لـــئن أخليـــت منـــك محـــل أنســـي فمـــا أنـــا فيـــك مـــن أســـف خلـــيّ
فبعـــدك لـــيس يفـــرحني بشـــير وبعـــــدك لـــــيس يحـــــزنني نعـــيّ
و لـــو كـــان الـــرّدى بشـــرا ســـويّا لهابـــك أيـــه البشـــر السّـــــــــوىّ

قابل الشاعر بين لفظتي يفرحني و يحزنني .

و من البحر الرجز[1] قال زهير :

وليلـــــة قـــــد بتّـــــها لم أدر فيهـــــا مـــــا السّـــــنه
ســـيّئة مـــــا تركـــــت للـــــدّهر عنـــــدي حســـــنه
طالـــت فكـــم قـــد دار فيـــــ ـــــها مـــن فصـــول الأزمنـــه
قـــــدّرها اليـــــوم الـــــذي مقـــــداره ألـــــف ســـــنه

قابل بهاء الدين بين لفظتي سيئة و حسنة .

و قال أيضا :

فقـــــد انجلـــــى ليـــــل الشـــــبا ب و قـــــد بـــــدا صـــــبح المشـــــيب
و رأيـــــــــت في أنـــــــــوا ره مـــــا كـــــان يخفـــــي مـــــن عيـــــوب

قابل الشاعر بين لفظتي الليل و الصبح .

و هكذا كما رأينا أنّ الشاعر قد أكثر من المقابلة في ديوان بهاء الدين زهير ممّا ساعده على إحداث موسيقى و تناسق في شعره .

[1] بهاء الدين زهير، الديوان، ص 49.

5 – الترصيع :

هو اتفاق المقاطع الشعرية في حروف واحدة، سواء أكانت باتفاق الصدر و العجز في غير المطلع أو باتفاق نهايات الجمل بين فقرات البيت الشعري .[1]

وأيضا الترصيع : "هو أن يكون السجع الذي في إحدى الشطرين أو الجملتين أو أكثر مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن و التوافق على الحرف الأخير، بحيث يبلغ الإيقاع الصوتي داخل البيت أقصى مدى ممكن ".[2]

و من أمثلة ذلك في ديوان بهاء الدين زهير :

من البحر الكامل :

يا من لعين أرقت أوحشها من عشقت
مذ فارقت أحبابها لها جفون ما التقت

ومن البحر الكامل أيضا قال :

طلع البدر عليه حارس قمر تضيء به الحنادس

و قال من البحر الطويل :[3]

سأعرض عمّن راح عنّي معرضا وأعلن سلواني له و أشيعه
و أحجز طرفي عنه فهو رسوله وأحجب قلبي عنه فهو شفيعه

[1] – حمدي الشيخ، الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية – مصر، د،ط، 2004، ص 55.

[2] – يحي بن معطي، البديع في علم البديع، تح : محمد مصطفى أبو شارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، 2003، ص 158.

[3] بهاء الدين زهير، الديوان ، 52.

و قال من البحر الطويل :[1]

إلى عـــــدلكم أنهـــــي حـــــديثي فجـــــودوا بإقبـــــال علـــــيّ و إصـــــغاء
عتبـــــتكم عتـــــب المحـــــبّ حبيبـــــه و قلـــــت بـــــإدلال فقولـــــوا بإصغـــــاء

حيث يلاحظ في اللون الإيقاعي، تساوي وحدات البيت و اتفاقها في القافية، ووجود تنـــاغم موسيقي موّحد، مما ساهم في بناء إيقاعي مميز .

6- التصريع :

لغة : يقول ابن قطاع :" واشتقاق التّصريع من مصراعي الباب : و لذلك قيل لنصف البيـــت مصراع كأنّه باب القصيدة و مدخلها، و قيل بل هو من الصرّعين، و هما طرق النهار "[2]

و قال الزجاج : " الأول منهما من طلوع الشمس إلى استقراء النّهار، و الآخـــر مـــن زوال الشمس من كبد السّماء إلى مغيبها "[3]

اصطلاحا :

والتصريع في معناه الاصطلاحي " هو جعل العروض مقفّاة تقفية الضّرب "[4]، أي يختم الشـــطر الأول بما ختم به الشطر الثاني، و يبن الدكتور علي الجندي وظيفته في إحداث الإيقـــاع الموســـيقية، فيقال :

" والتصريع في حقيقته ليس إلا ضربا من الموازنة، و التعادل بين العروض و الضّـــرب يتولّـــد جرس موسيقي رخيم، وهو لذلك من أمس الحلي البدّيعية للشعر، و أقربها إليه نسبا وأوثقها به صلة، ونحن حينها نرهف آذاننا الإرشاد من شاعر معروف، فأوّل ما نتّشوق إليه و نترقبه منه هذا التصريع

[1]- الديوان، ص 53.
[2]- ابن القطاع، فن القافية قضايا و بحوث، دط، 2001، ص 128.
[3]- ابن القطاع، الشافي في القوافي، دط، 2001، ص 06.
[4]- عبد المتعال الصعيدي، بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في البلاغة، الجزائر ص 86.

الذي يشبه مقدّمة موسيقية حقيقية قصيرة تلهب إحساسنا و يهيئنا لاستماع قصيدته، و تدلّنا على القافية التّي اختارها، فان أغفلها أو أتى به ردينا ركيكا خيّل أنّ شيئا من الجمال ترك مكانة شاغرة"[1].

ومثال ذلك من ديوان بهاء الدين زهير :

من مشطور الرجز قافية المتدارك قال :

خلّيت كلّ النّاس ما خلا كم و قلت ما لي أحد سواكم
وأنتم عليّ ما أجفاكم خلقي خلقي دائما أراكم
و كلّ ما أسخطني أرضاكم و الله لا أفلح من يراكم

و قال من الخفيف :

رفعت رايتي على العشّاق واقتدى بي جميع تلك الرّفاق
و تنحّى أهل الهوى عن طريقي واثني عزم من يروم لحاقي

و من ثاني الطويل قافية المتدارك :

أخذت عليه في المحبّة موثقا ومازال قلبي من تجنّبه مشفقا

ومن البحر الطويل قال :

طريقك منك الجود ة الحلم و التّقى وسيرتك الحسنى أبرّوأرأف

و قال من ثالث المتقارب قافية المتدرك :

لحاظك أمضى من المرهف وريقك أحلى من القرقف

و قال من مشطور الرمل قافية المتدارك :[2]

[1]- ينظر: علي الجندي، الشعراء و إنشاد الشعر، ط1، ص 70.

[2]- بهاء الدين زهير، الديوان، ص 54.

تائـــــــه مـــــــا أصلفـــــــه وريـــــــح قلـــــــب ألفـــــــه
كـــــــاد أن يتلفـــــــه بيتـــــــه لـــــــو أتلفـــــــه

وقال من مجزوء الرمل :

لـــــــك في الأرض دعـــــــاء ســـــــدّ آفـــــــاق السّمـــــــاء

نستنتج أن التصريع ذا أهمية حيث يمكننا من معرفة القافية قبل تمام البيت الأول .

7- الأصوات المجهورة و المهموسة :

* الأصوات المجهورة :

و هي عند ابن السّراج كل حرف أشبع الاعتماد في موضعه و منع النفس أن تجري معه حتى ينقضي الاعتماد فيجري الصوت و هي تسعة عشر" : ء .أ.ع. غ. ق .ج . ي . ض . ل .ز . ر. ط . د. ن . ظ . ذ. ب . م . و. "[1]

و مثال ذلك قوله من البحر الكامل :[2]

أضـــحى الفـــؤاد فمـــن يريحـــه وحمـــى الرّقـــاد فمـــن يبيحـــه
و نضـــا مـــن الأجفـــان سيـــ ـــفا قـــلّ مـــا يبقـــى جريحـــه
نشـــوان مـــن خمـــر الـــدّلا ل غبوقـــه و بهـــا صـــبوحه
متمايـــل الأعطـــاف كالـــ لي فيـــك يـــوم أســـتريحه
ســـأردّ نصـــح عـــواذلي فالحـــبّ مـــردود نصـــيحه
أهـــوى الحمـــى و أحـــنّ مـــن لنـــوح قمـــريّ يلولـــه
و يشـــوقني الـــوادي إذا نـــاجي النّســـيم الرّطـــب شـــيحه
و يهـــزّني الغـــزل الرّقيـــ ـــق إذا تجنّبـــه قبيـــه

[1]- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافية للنشر، القاهرة – مصر ط1، 1998 ،ص 9.

[2] - بهاء الدين زهير، الديوان، ص 55.

و لربّمـــــــــــا صـــــــــــيّرته غـــــــزلا يكفّـــــــره مديحـــــــه
و منحـــــت مجـــــد الـــــدّين مـــــا أنـــــا مـــــن عـــــلاه مستميحـــــه
مـــــــولى كـــــــأنّ بنانـــــــه خلقـــــــت لمعـــــــروف تتيحـــــــه
و كأنّـــــــه مـــــــن فطنـــــــة حاشـــــــاه شـــــــقّ أو ســـــــطيحه
و كـــــــأنّ حاســـــــد مجـــــــده يحويـــــــه مـــــــن غـــــــمّ ضـــــــريحه
و مبـــــــــارك الغـــــــــدوات لا يبـــــــــدو لـــــــــه إلاّ ســـــــــنيحه
و فســـــيح بـــــاع الجـــــود منـــــ ـــــطلق اللّســـــان بـــــه فصـــــيحه
يلقـــــى الوفـــــود و صـــــدره رحـــــب إذا ســـــألوا و ضـــــوحه
و تهـــــزّه العليـــــاء و الـــــ ـــــهنديّ مهـــــزوز صفيحـــــه
و المنتمـــــي للمجـــــد في الـــــ ـــــقوم الـــــذّين لهـــــم صريحـــــه
يـــــروي النّـــــدى أبـــــدا فـــــلا يـــــروي لهـــــم إلا صـــــحيحه
يـــــا ســـــيّدا إحســـــانه مـــــا غـــــاب عمّـــــن يستميحـــــه
كـــــم غـــــدوة لـــــك في النّـــــدى و راح مكرمـــــة تروحـــــه
و قـــــديم مجـــــد صـــــنته بحـــــديث محـــــد تستبيـــــه
ملّكتـــــــه دون الـــــــورى و الحـــــــقّ لا يخفـــــى و ضوحـــــه
لا يدّعيـــــــه مـــــــدّع لـــــو عـــــاش مـــــا قـــــد عـــــاش نوحـــــه
فاســـــلم فأنـــــت موفّـــــق الـــــ ـــــمرمى مســـــدّده نجيحـــــه
لـــــردّى يخـــــاف تزيلـــــه و ظلـــــوم مظلمـــــة تزيحـــــه

بعد قراءتنا إلى هذه القصيدة نجد أنّ الحروف الجهر وردت بكثرة في غالية الأسطر، حيث نجد أن صوت الألف متكررة ستة عشر مرة، و الواو تكررت سبعة عشر مرة و هو" صـــوت شـــفوي متوسط مجهور شبه طليق لم يدرجه الدكتور أنيس ضمن الأصوات الساكنة "[1]، و كذلك بالنســـبة

[1]- التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ص 23.

لحرف الراء تكرر عشر مرات " و هو صوت شفوي مجهور منفتح "[1]، حيث أحدث صوتا متواصلا جعل الموسيقى تؤثر في مسامعنا الحسيّة و في حواسنا الداخلية ".[2]

من المعلوم أنّ الجهر سمة صوتية توحي بالقوة مع ارتفاع الصوت، و بعد قراءتنا لهذه القصيدة وجدنا أنّ صوت الميم تكرر خمسة و ثلاثين مرة وهو " صوت شفوي متوسط مجهور أنفي منفتح " [3]

و نجد صوت العين تكرر تسع مرات، " و هو صوت بين الأسنان رخو مجهور منفتح "[4]

ونجد حرف القاف تكرر ستّ مرات، و حرف الغين تكرر سبع مرات، و حرف الجيم أربع مرات، و حرف الياء تكرر واحد و أربعون مرة، و تكرر حرف الضاد مرتين فقط، و حرف اللّام تكرر سبع و أربعون مرة، و حرف الزاي تكرر خمس مرات، و حرف تكرر النون أربعة و عشرون مرة، وحرف الدال أيضا تكرر أربعة و عشرون مرة، و الذال تكرر ثلاث مرات، هذه الأصوات زادت ديوان" بهاء الدين زهير " جمالا و فنّا و إبداعا للديوان .

* الأصوات المهموسة :

هي كل حرف أضعف الاعتماد عليه في موضعه حتى جرى معه النفس و هي عشرة : " ح. خ . ك. س . ش. ت . ص . ث . ف " .و تكرر حرف الحاء سبعة و عشرون مرة،

في الأصوات المهموسة تكرر صوت التاء أربعة عشر مرة، وحرف الكاف تكرر ثمانية مرات، وحرف الفاء تكررت إحدى عشر مرة .

[1]- التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ص 24.

[2] - نفسه ص 25

[3]- نفسه، ص 25

[4]- نفسه ص 26.

ونستنتج أنّ ظاهرة التكرار الصوتي لها تـــثيرها الخاص، و هذا التكرار يبعث لونا من التنـــاغم الموسيقي الداخلي للنص الشعري، فتكرار الأصوات يكسب النص الشعري إيقاعا و جمالا و بهاء.

ونستخلص من هذا الفصل أنّ الإيقاع الداخلي يعدّ لونا موسيقيا لا يستطيع الشعراء الاستغناء عليه بحيث أنه ظهر في ديوان بهاء الدين زهير بكثرة فإن دلّ شيء فإنما يدل على أنّ الشاعر لـــه ذوق فنّي ممتاز مما ساعد على ابتعاد النفس عن الملل عند قراءته، وساهم الإيقاع أيضا بحيث أنّـــه يرســـم نسق جميل للديوان، كما أنّ الموسيقى الداخلية تهتم بالتكرار والمحسنات البديعية، و تعتبر ملاذ الشاعر للتحرك داخل إطار بحر الشعري إذ تتيح له هذه الأخيرة التعبير عن انفعالاته .

خاتمة

في ختام هذا العمل نكون قد توصلنا إلى جملة من النتائج يمكن أن نعرضها في النقاط الآتية:

1. إن الإيقاع بمفهومه العام يدل على كونه مفهوما كيفيا قائما على ضبط الاستمرارية الحسيّة للتدفق وذلك يجعلها كمية لكي تنتظم وذلك بربط المتضادات المتعاقبة دوريا في حفظ الزمان، حيث إن مفهوم الإيقاع مشتق من نبرية.
2. يغلب على بهاء الدين زهير استخدام الأوزان الشعرية المختلفة ذات المقطع الطويل والمجزوء.
3. اهتم الشاعر بالقافية في شعره و أدرك أهميتها و الدّور الذي تلعبه في موسيقاه.
4. كان لزهير اهتمام بالغ بالروي .
5. الشاعر ملتزما التزاما شديدا بضوابط الإيقاع.
6. جاء إيقاع القافية معبرا عن الانفعالات النفسية للشاعر، حيث جاءت هذه القوافي المطلقة في معظم ديوانه ، أما القوافي المقيّدة فقد وردت بنسبة قليلة.
7. اعتمد بهاء الدين زهير على تكرار الكلمات والعبارات، لأنّ التكرار هو أكثر ما يقع في النفس.
8. تكررت الأصوات في ديوانه (الأصوات المجهورة، و الأصوات المهموسة)، وما تؤديه هذه الأصوات من وظيفة نفسية.
9. اعتماده على التصريع، لما فيه من فائدة، الذي يرد في البيت الأول ليعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة، سينهض بها الروي في كل قصيدة .
10. التصريع هو أحد صور الموازنة في شعر بهاء الدين زهير، فهو لم يكثر في استخدامه، لكن له وظائف بنائية ودلالية وذلك فضلا عن وظيفته الإيقاعية .
11. سعى الشاعر في هذا البحث في الوقوف عند المصطلحات البلاغية ذات القيم الإيقاعية عند دراسته، فوظّف الطباق و الجناس و المقابلة.

12. ولعلّ أبرز مظاهر الإيقاع في شعره هو التكرار، فقد تفنن فيه تفننا بالغا بـــدءا بتكـــرار الكلمات وانتهاء بتكرار العبارات، وزيادة الإيضاح عمّا انتهت إليه دراسة تكرار في شعر بهاء الدين زهير ، فإنّ الشاعر كان ذا مزاج خاص في تعامله مع حرف الراء واللام والدال إذ كان يكثـــر مـــن تكراره لما هذه الأحرف من قيمة نغمية ترفد الإيقاع وتزيّنه.

13. الإيقاع الشعري نال حظا كبيرا لدى بهاء الدين زهير حيث أبرز للوزن والقافية دورا في الصناعة الفنية مبينا ضرورة معرفة الشاعر بالأوزان والقوافي وما يلحقهما من علل وعيوب.

الملاحق

المولد و النشأة :

هو أبو الفضل زهير بن محمد بن علي المهلبي، المعروف ببهاء الدين، ينتهي نسبه إلى الملهب بن أبي صفرة .

ولد بمكّة أو بوادي نخلة، وهو بالقرب بمكّة، في خامس ذي الحجة سنة إحدى وثمانين وخمسمائة، ولما شبّ توجّه إلى مصر واتصل بالسلطان الملك الصالح، نجم الدين أبي الفتح أيّوب ابن الملك الكامل، ثم توجّه في خدمته إلى البلاد الشرقيّة وأقام بها إلى أن ملك الملك الصالح مدينة دمشق، فانتقل شاعرنا إليها و أقام يخدم الملك و يمدحه.

ولما خرجت دمشق عن الملك الصالح وخانه عسكره، هو على نابلس و تفرّق عنه، و قبض عليه ابن عمه الملك ناصر، صاحب الكرك واعتقله بقلعة الكرك، أبى البهاء أن يتصل بخدمة أحد بعد الملك صالح، و لم يزل بعيدا عن بلاط الملك الجديد حتى خرج الملك الصالح من معتقله و ملك الديار المصرية فقدم إليها معه، و كانت له منزلة رفيعة عنده، ووساطة فعّالة، على أنّه لم يكن يتوسّط إلاّ بالخير، وقد نفع خلقا كثيرا، على حد قول ابن خلكان بحسن وساطته .

ولما مات الملك الصالح انقطع في داره بمصر .

- صفاته :

كان البهاء، كما وصفه ابن خلكان: من فضلاء عصره كان موصوفا بكثرة الأخلاق وكرم النفس ولطف العشرة، ويظهر من شعره أنّه كان متلافا فهو على تقدمه عند صاحب مصر وعلى ما كان يناله من صلات كان أحيانا يمنى بالإفلاس لشدّة كرمه فيقول:

وصاحب أصبح لي لائما ... لمّا رأى حالة إفلاسي

قلت له إنّي امرؤ لم أزل ... أفني على الأكياس أكياسي

ويقول ابن خلكان: إنّه اجتمع في القاهرة فرآه فوق ما سمع عنه من مكارم الأخـــلاق وكثـــرة الرياضة ودماثة السجايا.

- شعره :

وللبهاء زهير ديوان شعر أكثره في الغزل و أقلّه في المدح و الرثاء و الهجاء و الوصف، و شعره رقيق لطيف، و عاطفته قويّة .

و أكثر أوزانه خفيف، فيكاد لا يسمع بيت من أبياته إلاّ عرف أنّه له لخفته و سهولته، حتى إن أكثر شعره يوشك أن يكون نثرا مقفّى :

راح يدعونا التّصابي فسمـــــعنا وأطعـــــنا

ويستخدم أحيانا الأمثال السائرة بين الناس : " فهم يقولون للحيطان آذان "

ويكرّر ألفاظه السهلة وقليلا ما ترى له ألفاظا غريبة، وقد يكرّر المعاني و لكن ألفاظه تختلـــف فيما كرّره منها .

وفي بعض شعره شيء من الحوار التمثيلي مثل قوله :

قال : ما ترجع عني ؟ قلت : لا قال: ما تطلب مني ؟ قلت : شيّ

* * *

قـــال : خـــذها، قلـــت خذهـــــا أنـــــت، و اشـــــربها هنيـــــــا

* غزله :

كان غزل البهاء عاطفياّ، و ربما ضؤلت عاطفته حينما يتعمد الصناعة و البديع، و يستخدم من أنواع البديع الجناس، و التورية و التهكم خصوصا الاكتفاء، و ائتلاف الألفاظ مع المعاني في رقّتها وقوّتها، و في شعره ترجيع جميل يردّ النغم على النغم، و هو ممّا يزيد الشعر موسيقى لذيذة مثل قوله :

ويروقني الغصن الرطيب و كيف بالغصن الرطيب

* * *

وإن قلتم أهوى الرّباب و زينبا صدقتم، سلوا عني الرّباب و زينبا

ومن غزلياته المملوءة بالعاطفة والرقّة قصيدته التي مطلعها :

غيري على السلوان قادر وسواي في العشاق غادر

و هي قصيدة سائرة على الأفواه عزاها بعضهم إلى ابن الفارضي وأثبتوها في ديوانه، ولكنها مثبة أيضا في ديوان البهاء و معيّن زمن إنشاده إيّاها بقلعة القاهرة، ومن غزلياته المشهورة المقطوعة:

تعيش أنت و تبقى أنا الذي متّ حقا

حاشاك يا نور عيني تلقى الذي أنا ألقى

و لم أجد بين موتى وبين هجرك فرقا

وكان كغيره من بعض شعراء عصره يجعل نفسه عبدا لحبيبته :

سيّدي قلبي عندك سيدي أوحشت عبدك

أو يقبّل الأرض بين يديه :

يقبّل الأرض و ينهي إلى مالكه شدّة أشواقه

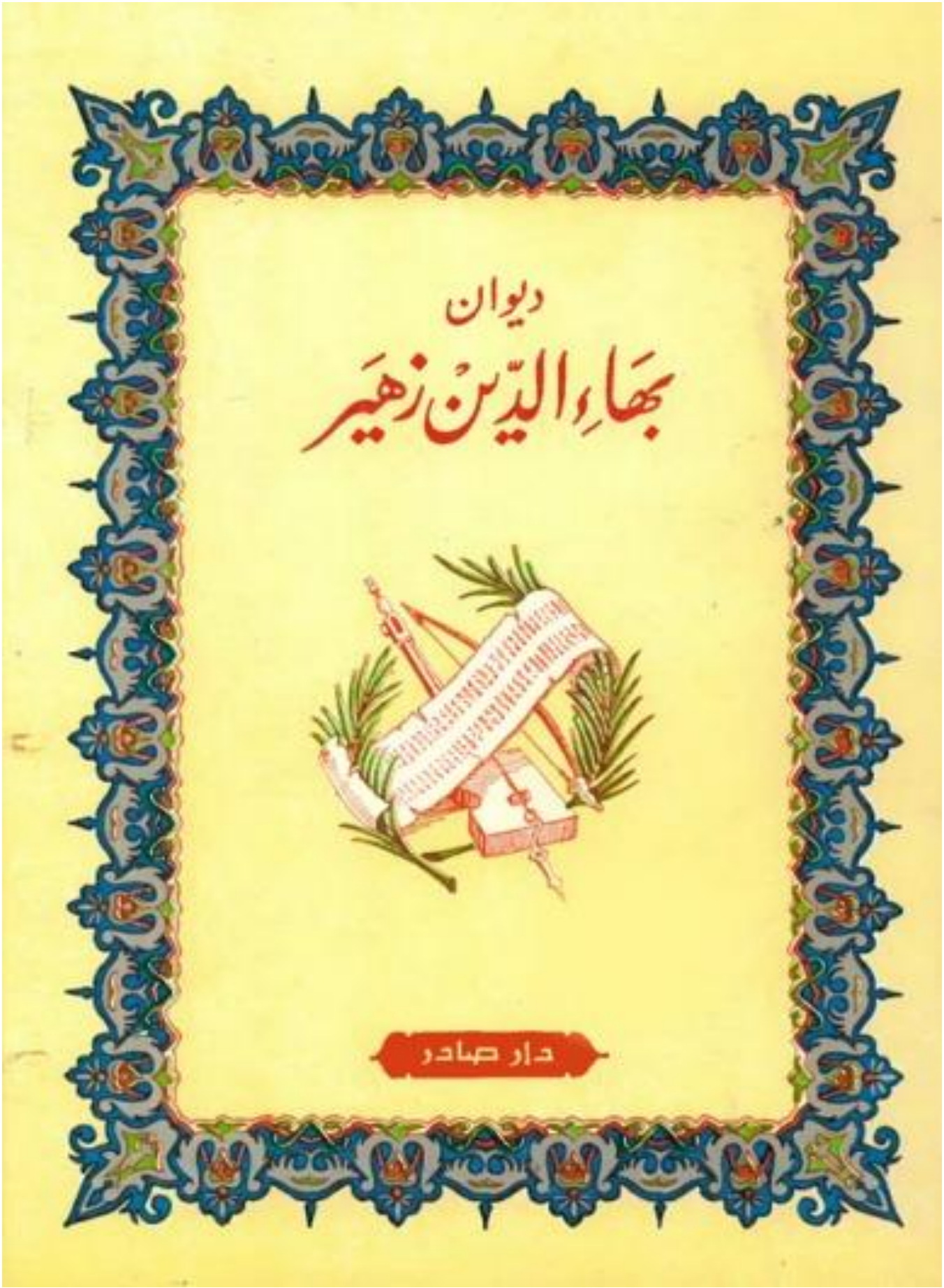
بيد أن شعره ما يدّلنا على أنّه كان متقلبا في حبّه، فهو إذا ذكر اليوم سليمى غدا يذكر زينب:

أذكـــــــر اليـــــــوم ســـــــليمى و غـــــــذا أذكـــــــــر زينـــــــــب

- مدحه :

يحذوا البهاء في مدحه حذو السلف، ويستغني بمعانيهم عن إجهاد النفس للإتيان بمعنى متكـــبر وهذا شأنه في كل الفنون الشعرية التي عالجها، غير أنّه كان يحسن المعنى المطروق الذي يأخذه و يبرزه بصورة جديدة، وألفاظ رقيقة، لا تعقيد فيها ولا إغراب.

وهو في مدحه يغالي في صفات ممدوحة، كما كان يفعل في بعض المدّاحين في عصره .


ديوان
بهاء الدين زهير
دار صادر

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط 1.

2. بهاء الدين زهير، الديوان، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت – لبنان، ط2.

المعاجم:

1. أحمد حسن الزيّات، و إبراهيم مصطفى، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، اسطنبول – تركيا، ج1.

2. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد – العراق، ط1، ج1، 1989.

المراجع:

1. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر – القاهرة، ط1.

2. ابن القطاع، الشافي في القوافي، دط، 2001..

3. ابن القطاع، فن القافية قضايا وبحوث، دط، 2001.

4. ابن رشيق، العمدة، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل القاهرة – مصـــر، ط 1، 1963.

5. ابن طباطبا، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب أميرة للطباعة، القاهرة – مصـــر، ط1، 2000.

6. بن سلام، الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 8، تح : محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة – مصر، د ت.

7. الجاحظ، البيان والتبيين، تح وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الفكـــر، ط 4، بـــيروت – لبنان، د.ت.

8. حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي.

9. حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجـــاهلي، دار الثقافية للنشر، القاهرة – مصر ط1، 1998.

10. حسين بكّار، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، دط، 1982.

11. حسين علي الداخلي، البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام.

12. حمدي الشيخ، الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية – مصر، د،ط، 2004.

13. ربابعة موسى، التكرار الجاهلي في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، جامعة البرموك بالأردن مؤتمر النقد الأدبي، 1988.

14. زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري، فنون بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، 2006.

15. سحر سليمان عيسى، المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، دار البداية ناشرون وموزعون، ط1، 2011.

16. صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي : الأدوار، شرح و تحقيق هاشم محمد الرحب، دار الرشيد للنشر، بغداد – العراق، 1980،.

17. عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية للطالب الجامعي، دار الرّازي، ط1، 2006.

18. عبد الباقي ضاحي، مجمع اللغة العربية، القاهرة مصر، 1985 ص 596.

19. عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في القصيدة، ج1، بحث مقدم إلى مهرجان المريد العاشر، ط 1، 1989.

20. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطابعة و النشر، بيروت – لبنان، دط.

21. عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار الآفاق العربية، 2004.

22. عبد القادر بن محمد آل ابن القاضي، الشعر العربي أوزانه وقوافيه، مونم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

23. عبد المتعال الصعيدي، بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في البلاغة، الجزائر.

24. العربي عميش، خصائص الإيقاع، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الآداب، وهران – الجزائر، ط1، 2005.

25. علي الجندي، الشعراء و إنشاد الشعر، ط1.

26. فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة – مصر 1956.

27. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1999.

28. محمد عبد الحميد، في ايقاع شعرنا العربي و بيئته، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية – مصر، ط1، 2005.
29. محمد علي السلمان، العروض القديم، أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، ط2، 1967.
30. مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط1، 2010.
31. ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري و الواقع البشري، الشعر الجزائـــري في معجم البابطيين، أنموذجا تطبيقيا، عالم الكتب الحديثة أربد – الأردن، 2011.
32. ياسين عايش خليل، علم العروض، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.
33. يحي بن معطي، البديع في علم البديع، تح : محمد مصطفى أبو شارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، 2003.

المواقع الالكترونية:

1. www . arabiclanguageic. Org
2.الأستاذة خليفة، (21/ 08/ 2019)، ص01، دروس في البناء الفني البلاغـــة، 21 / 01/ 2014م
http . www. Sites .google. com
3.كريم مرزة الاسدي، (11/ 08/ 2019)، الإيقاع و مراحل تطوره في الشـــعر العـــربي، ص 01، 18/ 12/ 2014م
www.alnoor.se
4.هشام آدم (11/ 08/ 2019)، الإيقاع و الموسيقى في الشعر، ص 10، 13/ 11/ 2015م
www m.ahewar.org

فهرس المحتويات

إهداء

شكـــر

مقدمـــة..... أ- ج

مدخل

1- تعريف الإيقاع..... 05

2- الإيقاع في الشعر العربي 07

3- أهمية الإيقاع 09

4- الإيقاع والموسيقى 09

الفصل الأول: الموسيقى الخارجية في ديوان بهاء الدين

1- الموسيقى الخارجية..... 12

2- الوزن 13

2- 1 البحور الشعرية 14

2- 2 الزحافات 20

2- 3 العلل..... 24

3- القافية 26

3-1 تعريف القافية..... 27

3-2 حروف القافية 28

3-3 أنواع القافية 29

3-4 عيوب القافية..... 30

الفصل الثاني: الموسيقى الداخلية في ديوان بهاء الدين زهير

1- التكرار..... 33

2 - الجناس 37

3- الطباق 44

4- المقابلة 46

5 – الترصيع 49

6- التصريع 50

7- الأصوات المجهورة و المهموسة..... 52
خاتمة..... 57
الملاحق..... 60
قائمة المصادر والمراجع..... 66
فهرس المحتويات 70
ملخص الدراسة

ملخص البحث:

عنوان المذكرة: البنية الإيقاعية في ديوان بهاء الدين زهير

اللقب: بوزيـــد الاسم: مخلوف المؤطر: محمود طلحة
الملخص بالعربية:

يعد الإيقاع في الشعر أمر مهم لا يستطيع الشعراء الاستغناء عليه بحيث أنه ظهر في ديوان بهاء الدين بكثرة فإن دل هذا فإنما يدل على أن الشاعر له ذوق فني ممتاز مما ساعد على ابتعاد النفس عن الملل عند قراءته ويعد الإيقاع بنية ونظام متناسق يعطي النص الشعري جمالا ودقة في الأداء ولقد استجاب ديوان بهاء الدين زهير للبنية الإيقاعية.
الكلمات المفتاحية: البنية، الإيقاع، الشعر.
Résumé

Le rythme dans la poésie est important que les poètes ne peuvent pas s'en passer, de sorte qu'il est apparu à la Cour de Bahauddin tellement, cela indique que le poète a un excellent goût artistique, ce qui a permis de s'éloigner de l'ennui lors de la lecture et est une structure rythmique et un système harmonieux qui donne un texte poétique beau et précis En représentation, la Cour Bahauddin Zuhair a réagi à la structure rythmique.
Mots clés : Texture, rythme, poésie
Abstract

The rhythm in poetry is important that poets can not do without it, so it has appeared at Bahauddin's Court so much, that indicates that the poet has an excellent artistic taste, which allowed him to away from boredom when reading and is a rhythmic structure and a harmonious system that gives a poetic text beautiful and accurate In representation, the Court Bahauddin Zuhair reacted to the rhythmic structure.
Key Words: Texture, rhythm, poetry