مجلة جامعة الملك سعود، م١٩، الآداب (٢)، ص ٢٢٥ – ٢٥٤ (١٤٢٧هـ/٢٠٠٧م)

دائرة الترصيع العروضي

خلف خازر ملحم الخريشة

أستاذ مشارك ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب ،

جامعة اليرموك ، الأردن

(قدم للنشر في ١٤٢٦/١٢/٢١هـ، وقبل للنشر في ١٤٢٧/٥/١١هـ)

ملخص البحث. يهدف هذا البحث إلى استجلاء مفهوم الترصيع، ودوره في بنية الموسيقى الخارجية والداخلية للنص الشعري، وذلك من خلال التأكيد أن الشعر قول، موزون، مقفى، دال على معنى. ولذا قام الباحث باستعراض الأبعاد الأساسية المكوّنة للنص الشعري: اللفظ، والوزن، والقافية، وربط هذه الأبعاد دلالياً بظاهرة الترصيع العروضي.

إن البنية الصوتية للغّة المشكّلة للألفاظ والمعاني هي التي تهيئ الأرضية لظاهرة الترصيع حينما تتوزّع هذه الألفاظ والمعاني بين الأوزان العروضية والقوافي مشكلة بذلك دائرة الترصيع العروضي. فالموسيقى الداخلية للنص الشعري لا تتأتى إلا بائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف اللفظ والمعنى والوزن مع القافية، والتي من خلالها تتناغم الموسيقى الداخلية للنص مع الموسيقى الخارجية في تشكيل دائرة الترصيع العروضي، فلهذه الدائرة دورها المميز في توحيد الأطر الإيقاعية للبيت الشعري، وفهم العلاقات الموسيقية بين الشكل والمضمون.

مقدمـــــة

يهدف هذا البحث إلى تجسير الفجوة بين الدراسات العروضية والدراسات البلاغية خلال توحيد الأطر التي تجمع المصطلح العروضي بالمصلح البلاغي إذ لا يمكن استجلاء هذه العلاقة إلا من خلال تحديد مفهوم الشعر من جهة، والترصيع من جهة أخرى. ويُحدّ الشعر باللفظ والوزن والقافية، بينما يُحدّ الترصيع بمصطلحات بلاغية كالترصيع والتسميط والأزواج والتفويف..إلخ. وتنشأ من هذه الحدود علاقة بين الموسيقى الخارجية للنص والموسيقى الداخلية له، وتُستجلى هذه العلاقة من خلال دائرة الترصيع العروضي.

فإذا حُدّ الشعر بأنه: "قولٌ موزونٌ مقفى دالٌ على معنى"[١]، وإذا كان أصل الكلام هو اللفظ الدالّ على المعنى، وإذا كانت آلة اللفظ الصوت - وهو الجوهر الذي يقوم به تقطيع الكلام والتقطيع العروضي، وبه يوجد التأليف والحركة- فلن تكون هناك حركات للكلام إلا بوجود الصوت، ولن تكون هناك حروف كلام إلا بالتقطيع والتأليف[٢].

إن البنية التكوينية للمقطع الشعري تقوم على أساس التساوي والتوازي والتماثل، فكل مقطع شعري مبنى على الآخر منبثقاً عنه أو مشابهاً له في الشكل البنائي التركيبي[٣]، ولذا ردّد الشعراء الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة من البيت

(١) قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، *كتاب نقد الشعر*، تصحيح س.أ. بو نيباكر، (ليدن، بريل، ١٩٥٦)، ص٢.

(٢) أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، *البيان والتبيين*، ج١، تح. عبد السلام هارون، (القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٩٦٨)، ص٧٧.

(٣) عبد الواحد حسن الشيخ، *البديع والتوازي*، ط١، (القاهرة: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م،)، ص٤٤، ٤٣، ٣٩.

الشعري الواحد ليوفروا للنص الشعري أكبر قدر ممكن من التآلف بين المقطع وبنيته الوزنية والإيقاعية[٤].

الألفاظ

جاء فن البديع وثيق الصلة بالمقاطع والألفاظ عن طريق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون لها نغمها وموسيقاها، وحتى تسترعي الآذان كما تسترعي العقول، فالأصوات والمقاطع التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى الأصوات التي تتكرر في قافيته؛ تجعل البيت الشعري أشبه بفاصلة موسيقية متعددة الأنغام والأطياف[٥]. فعلم البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، يقوم بنظمها داخل السياق الشعري، إذ لولا جريان اللغة بألفاظها وتراكيبها الموسيقية لما تيسّر لنا معرفة الإيقاع العروضي[٦].

"ويحتاج صاحب الصناعة اللفظية في تأليفه المفردة إلى ثلاثة أشياء:

الأول: اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك حكم اللآلئ المبددة، فإنها تُتخيّر وتُنتقى قبل النظم.

الثاني: نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام قلقاً نافراً عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العِقْدِ المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها.

الثالث: الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحُكم ذلك حُكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارة يُجعل إكليلاً على الرأس، وتارة يُجعل قلادة في العنق، وتارة يُجعل شَنْفاً في الأذن"[٧].

---

(٤) عبد الفتاح نافع، *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، (الزرقاء: مكتبة المنار، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص٤٤.

(٥) إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، (القاهرة، مكتبة الإنجلو المصرية، ١٩٦٥)، ص ص٤٤-٤٥ .

(٦) عز الدين علي السيد، *التكرير بين المثير والتأثير*، (بيروت: عالم الكتب، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦) ص١٣.

(٧) ضياء الدين بن الأثير، *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، ج١، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة (القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، بلا)، ص٢٦٣.

وعلى الشاعر أن يكون ذا حساسية صوتية مرهفة قادرة على ترتيب الألفاظ في النطق وإخضاعها لنوع من الإيقاع والرنين والنغم بما يحقق التناسق الهارموني الذي يسمح أن تتحد أجزاء الكلم ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، فالألفاظ بتعاقبها البسيط وتوحّدها الصوتي والتركيبي والوزني تسهم بقدر كبيرفي التعبير عن الشاعر والنص معاً، كما تترك أثرها على المتلقي(٨).

إن التحام أجزاء الألفاظ وائتلافها بانتظام لفظة مع لفظة، وتلاصقها تلاصقاً منتظماً في حروف متباعدة المخارج مرتبة ترتيباً إطاره الخفّة والتشاكل معاً حتى يبدو البيت الشعري بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد، وهذا ما ذهب إليه خلف الأحمر بقوله: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان"(٩). وهذا القول ذهب إليه الجاحظ حين أشار أن "حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملساً، ولينة المعاطف... وتراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"(١٠). وذهب المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة للتأكيد بأن أحد أبنية عمود الشعر العربي التحام أجزاء النظم بأن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة(١١). فهذا الانسجام الصوتي والتجانس اللفظي يكشف عن أهمية دور التناغم الحركي في تشكيل النص، فطبيعة الشعر تعتمد على موسيقى الألفاظ، وليس أوفق

(٨) انظر: عبد الفتاح نافع، *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، ص ص٥٢، ٣٨، ٣٦.

(٩) انظر: الجاحظ، *البيان والتبيين*، ج١، ص٦٦- ٦٧.

(١٠) المصدر السابق، ص٦٧.

(١١) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (٤٢١هـ)، *شرح ديوان الحماسة*، تح. عبد السلام هارون (القاهرة: لجنة التأليف والنشر، ١٩٧٢)، ص١٠.

للشعر الموزون من الألفاظ والعبارات التي تنتظم فيها حركات الإعراب لكونها علامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقر في مواضعها المقرورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع(١٢).

إن الانسجام اللفظي الذي يتم بالاختيار الملائم للألفاظ ينبغي أن يكون جزءاً لا يتجزأ من المعنى(١٣)، فالألفاظ يجب أن تكون "حلوة المذاق، تشتاق إلى سماعها الأنفس، وأن تكون في تركيبها تابعة للمعنى"(١٤). لأنها قوالب المعاني، وصور ذهنية يعبر عن هيآتها إفهام السامعين من خلال المعاني التي ينقلها الشاعر بلغة تحمل صفة التجانس بين اللفظ والمعنى عمادها الجرس الموسيقي، و"الفائدة في التلاؤم حسن الكلام في السمع، وسهولة في اللفظ، وتقبل المعنى في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة، وطريق الدلالة"(١٥). وإن "القيمة الحقيقية للألفاظ لا تنحصر فيما تولده من متعة حسيّة كامنة في جرس الحروف أو توالي الأصوات الموسيقية بالائتلاف والتناسق فحسب بل فيما يمكن أن تتركه الألفاظ من معان بعيدة وأبعاد لا محدودة، وإيحاءات خفيّة تنبع من أغوار النفس البشرية"(١٦). وإن للشعر نواحي جمالية تتأتى من خلال كون الألفاظ أنغاماً ورموزاً للمعاني، وأسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس وانسجام في توالي المقاطع. فالقوالب

(١٢) عبد الواحد حسن الشيخ، *البديع والتوازي*، ص٤٠.

(١٣) انظر: عبد الفتاح نافع، *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، ص ص٣٤، ٣٢، ٢٢.

(١٤) انظر: يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، *الطراز*، ج٣، مراجعة وضبط جماعة من العلماء، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٢ه،- ١٩٨٢م) ص٣٢، ١٨.

(١٥) الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، *ثلاث رسائل في اعجاز القرآن*، ط، تح، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام (مصر، دار المعارف، ١٣٨٧هـ- ١٩٦٨م) ص٩٦.

(١٦) عبد الفتاح نافع، *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، ص٦٦.

اللفظية لا تنفصل عن القوالب الفكرية، ولكل من هذه القوالب أوزانه وأنغامه الموسيقية الخاصة به[١٧].

إن للشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها[١٨]، ولذا فإن "بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"[١٩]. "والأصل في السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدالُ مطلوب في جميع الأشياء، والنفس تميل إليه بالطبع"[٢٠]، فالكلام المنسجم في الأصوات، المكرر في المقاطع يترك أثره على الذاكرة السمعية[٢١]، لأن الأصوات اللغوية لا تصبح لها قيمة عروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقي[٢٢].

الوزن

ويعدّ الوزن الشعري الوسيلة التي تمكّن الألفاظ من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن وفق فترات زمنية معينة منتظمة[٢٣]، فالوزن يضيف للألفاظ نسقاً أو نمطاً إيقاعياً معيناً لأنه شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدّال على المعنى، وهذا ما أشار إليه قدامة بن جعفر في نقده للشعر حيث قال: "إني وجدت اللفظ والمعنى والوزن

(١٧) المرجع السابق، ص٢٩- ٣٠.

(١٨) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٩.

(١٩) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص٣٣.

(٢٠) ضياء الدين بن الأثير، *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، ج١، ص٢١٢.

(٢١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٩.

(٢٢) شكري محمد عياد، *موسيقى الشعر العربي*، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٨، ص٢٥.

(٢٣) نبيل راغب، *موسوعة الإبداع الأدبي*، (لونجمان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٥) ص٦٦.

تأتلف فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معانٍ يُتكلّم بها"[٢٤]. فالوزن هو حركة منتظمة يتم عن طريقها التئام أجزاء النظم في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها الصوتي، يظهرها التكوين البنيوي لعدد من المقاطع التي تتكون منها اللفظة والتفعلية، وليس المعتبر في ذلك العدد نفسه بل تكراره بعينة من لفظه للفظة ومن بيت لبيت، وبهذه الصفة يحقق الرجوع، وبهذا الرجوع يشكل الخاصيّة الأساسية للعروض، وليس البيت عروضياً إلا لكونه متماثل الوزن، ثابت المقاطع ومتوازنها، فمؤدى ذلك أن انشطاره لشطرين يتيح له تحقيق تماثل وتوازٍ وزني داخلي[٢٥].

وصناعة الشعر تعتمد على سلامة الوزن، لأن " الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية"[٢٦]، "ولولا أن الوزن يحسّن الشعر لنقصت منزلته في الحسن نقصاناً عظيماً[٢٧]. والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي سلسلة متصلة الحلقات كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلاً خاصاً، وحجماً خاصاً، ولوناً خاصاً[٢٨]. فالشعر في الدرجة الأولى موسيقى، لأن كليهما فن سمعي، وهو يشبه الموسيقى في الوزن وانسجام الأصوات وترجيعها بصورة متسقة بين طويل وقصير، وضعيف وقوي، وخفيف وثقيل ..إلخ، ولحاجة الشعر إلى الموسيقى في أدائه عمد إلى الأوزان، وهو أيضاً موسيقى في انسجام الأصوات وإيقاعها، وسهولة جريانها على

(٢٤) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص٨.

(٢٥) جان كوهن، *بنية اللغة الشعرية*، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، (المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦) ص٨٤.

(٢٦) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، ج١، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الجيل، ١٤٠١هـ- ١٩٨١) ص١٣٤.

(٢٧) الرماني وآخرون، *ثلاث رسائل في الإعجاز*، ص١١١.

(٢٨) إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، ص١٣.

اللسان، وفي الشعر موسيقى ما دامت الألفاظ نفسها تحمل نوعيات مختلفة من السرعة والخفة، والتشاكل والبطء.. [٢٩] فالشعر والموسيقى متلازمات أحدهما يتمم الآخر، فالشعر لم يكن موزوناً إلا لأجل أن يترنم ويتغنّى به، ولولا ذلك لما كان للوزن معنى، فالشعر لا يقال إلا لينشد أو يتغنى به ؛ والغناء اتحاد الموسيقى والشعر[٣٠].

إن الموسيقى الشعرية عنصر جوهري وعضوي في العمل الفني تتحدد وظيفتها فيما تحدثه من بناء تركيبي صوتي وتتابع وتنويع يقتضي بالضرورة أن تحدث تنويعاً في الإيحاء، وتظهر وعي الشاعر بخصائص اللغة بما فيها خصائص أصوات ألفاظها[٣١].وإذا كان الشعر بنية لغوية منتظمة، فإن الوزن الشعري لا يعدو قالباً جامداً تصبّ فيه الألفاظ، وإنما هو جانب هام من جوانب حركة الألفاظ داخل النص، وهو مرتبط ببقية الجوانب المكونة لهذه الحركة، "إنه مرتبط بأصوات الكلمات، وبالعلاقات القائمة بينها سواء كانت نحوية أو دلالية، عندئذ يستمد الشعر إيقاعه من مادة صياغته في أثناء تشكلها حيث تعين لألفاظ على بعث الجو بأصواتها بما فيها من علاقات صوتية تثير الشعور بالانسجام الحي، وذلك عن طريق الأجزاء المكررة أو المنوعة، وتبعثه كذلك بمحتواها العقلي الذي يثير التصورات بالإيحاءات الدلالية والصوتية، وبالعلاقات القائمة بين الكلمات التي تقوم على أسس إيقاعية كالتناسب، والتلاؤم، والتآلف، والانسجام. إنه التناسب بين اللفظ والمعنى، والوزن والقافية، والشكل والمضمون"[٣٢]. فالشعر حينما يرتبط بالجانب

(٢٩) روز غريب، *النقد الجمالي وأثره في النقد العربي*، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢) ص٩٤- ٩٥.

(٣٠) احمد مطلوب، *دراسات بلاغية ونقدية*، بغداد، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٨م، ص٢٨٢.

(٣١) احمد دهما، "*حول التجربة الشعرية والموسيقى*"، مجلة جامعة البعث، حلب، ع٨، أيلول(١٤١٠-١٩٩٠)، ص٧١.

(٣٢) ابتسام احمد حمدان، *الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي*، ط١، حلب: دار القلم العربي، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م، ص٩٠.

الغريزي للإنسان، فإن العقل والوجدان يتدخلان في تشكيل إيقاعه حينما تتحول الألفاظ من رتابتها الميكانيكية إلى دلالتها الفكرية على هيئة تناسب متناسق ومتوافق[٣٣].

إن "للشعر الموزون إيقاعا يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها؛ وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[٣٤].

ويرى حازم القرطاجني أن تحديد مفهوم الوزن الشعري دراسة لا يليق بها أن تقتصر على صناعات اللسان الجزئية، وإنما ينبغي تجاوزها لتشكل مفهوم الوزن على أساس أكثر شمولاً تعضده الآراء البلاغية، والقوانين الموسيقية، ومن هنا جاء دور "الترصيع" العروضي[٣٥].

الترصيع

الترصيع لغة: التركيب والتقدير والنسج كما يُرصّع الطائر عُشّه، وتاج وسيف مرصّع أي محلّى بالرصائع؛ وهي حَلَق يُحلَّى بها، واحدتها رصيعة، ورصَّع العقد بالجواهر: نظمه

(٣٣) نبيل راغب، *موسوعة الإبداع الفني*، ص٥٩.

(٣٤) ابن طباطبا العلوي، *عيار الشعر*، تخ محمد بن أحمد وعباس عبد الساتر، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢)، ص٢١.

(٣٥) أبو الحسن حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تخ. محمد الحبيب بن الخوجة (تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦) ص٢٥٨.

فيه، وضمَّ بعضه إلى بعض[٣٦]. والبيت المُرصَّع: الذي تتالى فيه القرائن كما يُرصَّع التاج بالجواهر[٣٧].

والترصيع اصطلاحاً: أن يقسم الشاعر البيت الشعري إلى أقسام منفصلة ثم يجعل كل لفظ في مقابل آخر يتفق معه في الوزن والقافية[٣٨]، وهو أن يتوخى في الوزن تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف[٣٩]. والترصيع أن يقابل الناثر أو الناظم كل لفظة من الفقرة الأولى أو صدر البيت الشعري بلفظة مثلها وزناً وتقفية في الفقرة الأخرى أو عجز البيت الشعري، وهو مأخوذ من ترصيع العقد وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر[٤٠]. أي "أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه، وشين التعسّف والاستكراه، ويتوخّى في كلّ جزأين منهما متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان، يوافقانهما في الوزن، ويتفقان في مقاطع السجع[٤١]. وأن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل

(٣٦) انظر: مادة "رصع": أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، *لسان العرب*، م٨ (بيروت: دار صادر، بلا) ص١٢٥.

(٣٧) المظفر بن الفضل العلوي (٥٨٤- ٦٥٦هـ)، *نضرة الاغريض في نصرة القريض*، تخ، نهى عارف الحسن (بيروت: دار صادر، ١٩٩٥) ص١١٨.

(٣٨) ماهر مهدي هلال، *فخر الدين الرازي بلاغيا* (بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٧) ص١٧٣- ١٧٤.

(٣٩) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٤.

(٤٠) انظر: علي صدر الدين بن معصوم المدني(١٠٥٢- ١١٢٠هـ) *أنوار الربيع في أنواع البديع*، ج٢، تخ شاكر هادي شاكر (النجف: مطبعة النعمان، ١٩٦٨) ص١٦٢.

- عائشة حسين فريد، *وشي الربيع بألوان البديع* (القاهرة: دار قباء، ٢٠٠٠) ص٢٠٤.

(٤١) قدامة بن جعفر، *جواهر الألفاظ*، ط١، تح. محي الدين عبد الحميد (مصر: مطبعة السعادة، ١٩٣٢) ص٣.

الأول مساوية لكل لفظة من الألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية[٤٢]. وعلى هذا يكون الترصيع تماثل الألفاظ في الخطّ والسمع، وتقابلها مقام ما يرصّع الحلي من الدرّ وغيره، وهو نعت واقع في موقعه لما بين تقابل الألفاظ المتماثلة في السمع والخط، وبين تقابل الأجسام في الترصيع من المناسبة في المعنى[٤٣].

وقسّم البلاغيون السجع إلى عدة أقسام، ووضعوا لها أسماء اصطلاحية، وظهر لهم أن " السجع المرصّع"، أو "الترصيع" تحيل الصدارة بين هذه الأقسام[٤٤] لأن "أحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء واعتدال الوزن، وصحة التقسيم بإتقان المنظوم"[٤٥] "وإنما يذهب الشعراء المطبوعون إلى [السجع] لأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية"[٤٦].

ويؤكد قدامة في كتابه "نقد الشعر" أن الترصيع يدخل في باب ائتلاف اللفظ والوزن، وائتلاف المعنى والوزن، أما نعت ائتلاف اللفظ والوزن فيأتي "بأن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بُنيت لم يضطرّ الأمر في الوزن إلى نقصها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة منها- وهي الأقوال –على ترتيب ونظام لم يضطرّ الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطرّ أيضاً إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها بل يكون الموصوف مقدماً والصفة مقولة عليها"[٤٧].

---

(٤٢) ضياء الدين بن الأثير، *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، ق١، ص٢٧٧.

(٤٣) علي بن خلف الكاتب، *مواد البيان*، تح. حسين عبد اللطيف (طرابلس: جامعة الفاتح، ١٩٨٢) ص٢٦٩.

(٤٤) انظر: عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، *البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها*، ج٢ (دمشق: دار القلم، ١٩٩٦) ص٤٠٥- ٥٠٥.

(٤٥) قدامة بن جعفر، *جواهر الألفاظ*، ص٣.

(٤٦) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص٢٣.

(٤٧) المصدر السابق، ص٩٥.

وأما باب ائتلاف المعنى والوزن فيؤكد من خلاله " أن تكون المعاني تامّة مستوفاة لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضاً مواجهة للغرض، لم تمتنع من ذلك، ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن، والطلب لصحته"[٤٨].

الترصيع العروضي

عانى مصطلح الترصيع البلاغي –حاله حال غيره من المصطلحات البلاغية الأخرى- ما عاناه من تجزئة وتنوع وتشتت في المفهوم، ومن هنا يأتي دور هذه الدراسة في محاولة ضبط هذا المصطلح، والربط بينه وبين المصطلحات البديعية المرادفة له من خلال استجلاء المعالم الأساسية لدائرة الترصيع العروضي.

أظهر قدامة بن جعفر في كتابه: "نقد الشعر" البعد الجمالي لوحدة مصطلح "الترصيع" فيما أسماه بنعت الوزن من خلال ائتلاف اللفظ والمعنى مع الوزن والقافية، وحدّد من خلال هذا الائتلاف الأبعاد الأساسية التي تؤطر مفهوم الترصيع، وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن[٤٩]، ثم جاء يحي بن معطي في كتابه: "البديع في علم البديع" فضمّ ما آل إليه المصطلح من تجزئة وتنوع وتشتت حينما قسمّ الأواصر الفنية للبديع في دوائر بديعية، ومنها دائرة المرصّع، التي تنتظم مصطلحات: الموازنة، والترصيع، والتسميط، وصحة التقسم، والتفويف، فأكد على أن الجامع بين هذه المصطلحات هو التوازي الإيقاعي بين العبارة أو جملها[٥٠]. وعاد المؤلف فأكد أن فنون الوفاء بالمعنى والإيقاع هي: الجناس، والموازنة، والترصيع، ورد الكلام، وصحة التقسيم،

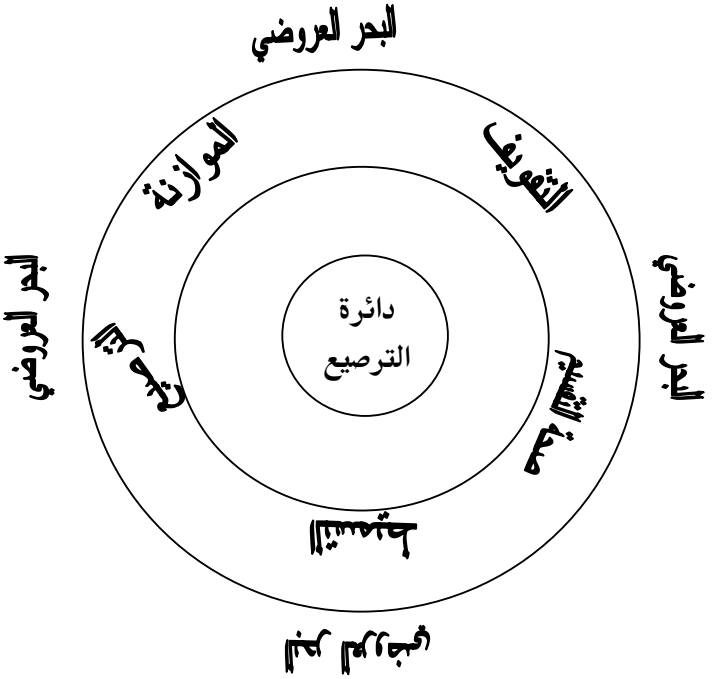
---

(٤٨)المصدر السابق، ص٩٦.

(٤٩)المصدر السابق، ص٩٥- ٩٦.

(٥٠) يحيى بن معطي، *البديع في علم البديع*، راجعه وقدم له مصطفى الصاوي الجويني، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦) ص٥٠

والتصريع[٥١]، والتذييل والتكرار، والتصحيف، والترديد، والتفويف، والتسميط، ولزوم ما لا يلزم، والمشاكلة[٥٢]. إلا أن دائرة الترصيع العروضي التي نحن بصددها تتضمن: الموازنة والتصريع، والتسميط، وصحة التقسيم، والتفويف، وسوف يبين الباحث السبب الكامن وراء هذا التسلسل.



الشكل رقم (١). دائرة الترصيع البديعي

(٥١) حدث تصحيف بين "ترصيع" و "تصريع" في المصدر السابق.

(٥٢) المصدر السابق، ص٦٢.

إن ظاهرة الترصيع تكشف البنى المسئولة عن توزيع العناصر على المستوى الصوتي، والصرفي، والنحوي، والتركيبي، والدلالي داخل المعمار الفني للقصيدة[٥٣]. وهذه البنى التركيبية تهدف إلى خلق وحدات إيقاعية صغرى متشابهة في النغم، ومتساوية في الكمية داخل الوحدة الموسيقية الكبرى أي البيت، إذن فهي توزّع نغمي على المستوى الأفقي للنص[٥٤]، أو هي تدفق وزني تقوم بتشكيل التناسب الإيقاعي الخاص بالعمل الشعري[٥٥]. إنها بنية إيقاعية داخلية متماثلة، هدفها اتساق المباني والمعاني في النص، إنها "اتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الاقتسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة التوازي، وإرداف اللواحق، وتمثيل المعاني[٥٦]، وكل ذلك يصبّ في دائرة جملة الترصيع.

ويلاحظ من خلال دائرة الترصيع أن هذه الظاهرة تتجلّى بالتوازن الصوتي لمجموعة من المحسنات الصوتية اللفظية مثل: الموازنة، والترصيع والتسميط، والتفويف..إلخ، والتي تهدف إلى تجزئة البيت الشعري أجزاء بلاغية عروضية متساوية[٥٧].

---

(٥٣) فاضل ثامر، *مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع*، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٧) ص٢٤٣.

(٥٤) محمد عبد العظيم، *في ماهية النص الشعري*، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م) ص٦٦.

(٥٥) جابر عصفور، *مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي*، (بيروت، دار التنوير، ١٩٨٣) ص١٠٨.

(٥٦) قدامة بن جعفر، *جواهر الألفاظ*، ص٣.

(٥٧) جميل عبد المجيد، *البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨) ص١٢٦- ١٢٧.

تضبطها القافية الشعرية بما تولّده من توزيع أجزاء القصيدة أو البيت بما تولّده من توازن داخلي للبيت الشعري مع بقائها على صلة بألفاظ البيت، وجزء لا يتجزأ من معناه، فإذا كان البيت وحدة موسيقية، فالقافية ضابط هذه الوحدة[٥٨]. ولذا يجد الباحث لزاماً عليه أن يتحدث عن القافية قبل أن يتناول أنماط الترصيع العروضي للعلاقة التي تربط بينهما.

القافيـــة

تعدّ القافية جزءاً أساسياً من لحمة البيت الشعري[٥٩]، وهي نقرة صوتية متكررّة تؤدي إلى التئام الشعر وترابطه[٦٠]، وإن تكرار هذه النقرة يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية للنص، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التكرار الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة[٦١]، وتعد القافية مكوّناً بنيوّياً أساسياً ذا وظيفية رئيسة، وذا ارتباط وثيق بالمعنى الكليّ للنص[٦٢]، فتحافظ على وحدة اللفظ والوزن من خلال دورها الدلالي، وتحترم مبدأ التوازي الذي يتجاوب فيه تشابه الأصوات مع المعنى[٦٣].

(٥٨) عبد الفتاح نافع، *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، ص٧٨.

(٥٩) سامح رواشدة، *"التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة"*، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات) م١٦، ع٢ (١٤١٩هـ- ١٩٩٨م) ص٢٤.

(٦٠) فرحان علي القضاة، *"القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد"*، مجلة مجتمع اللغة العربية الأردني، ع٥٨، سنة٢٤، كانون الثاني- حزيران، (٢٠٠٠)، ص١٢٢.

(٦١) إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، ص٢٤٦.

(٦٢) سامح رواشدة، *التوازن في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة*، ص٢٤.

(٦٣) جان كوهين، *بنية اللغة الشعرية*، ص٧٨.

إن موسيقى البيت الشعري تعظم وتتنامى إذا توافرت القافية، فالقصيدة الحقّة هي التأليف الذي يكون فيه للوزن والقافية صلة عضوية بالعمل كلّه، تتآزر أجزاؤه، ويفسّر كل منهما الآخر(٦٤).

إن القافية من أبرز العناصر الأساسية في الإيقاع، وهي التي تهب البيت وحدته النغمية لأنها مصب الدفقة الشعورية، وهي قطب إيحائي تنتهي إليه مواكب الكلمات في بؤرة إيقاعية نغمية، تصل الإيقاع بما مضى وتبشِّر بإيقاع آت(٦٥)، ففيها موضع تخلّي السامع وتفرّغه لنقد ما مرّ سمعه مما وقع، لأنها منتهى مسموعات البيت، وانتظار لإقامة وزن جديد في قافية مجانسة.

إن موسيقية النص الشعري لا تقتصر على القوافي الخارجية بل إن للقوافي الداخلية دوراً لا ينكر في تجسيد الإيقاع في النص الشعري، فإذا تكررت في نهايات الأشطر، فإنها تكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، وترددها في فترات زمنية متظمة في نهاية عدد من التفاعيل يجعلها بمثابة فاصل موسيقي، وأكثر ما تظهر هذه السلاسة الإيقاعية في ظاهرة " التصريع"(٦٦).

أنماط الترصيع العروضي

أولاً: التصريع

"إن التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأوّل من القصيدة تعلم قافيتها، وشُبه البيت المصرّع بباب له مصراعان متشاكلان"(٦٧). "وهو أن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من

(٦٤) عبد الفتاح نافع، *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، ص٧٥، ٧٤، ٧٢.

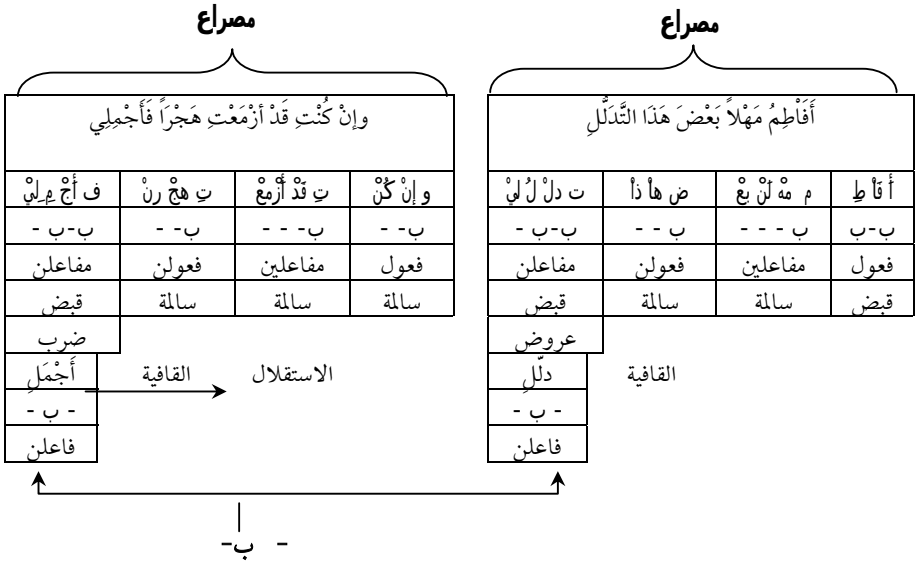
(٦٥) احمد دهمان، "*حول التجربة الشعرية والموسيقى*"، ص٧١-٧٢.

(٦٦) عبد الفتاح نافع، *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، ص٧٨.

(٦٧) ضياء الدين بن الاثير، *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، ق١، ص٢٥٩

القصيدة مثل قافيتها"[٦٨]. أي أن تكون عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنتقص بنقصه، وتزيد بزيادته، وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهله أنه آخذ كلاماً موزوناً غير منثور، ولذلك وقع في أوّل الشعر". وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف إلى وصف فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك[٦٩].

وللتصريع مراتب أولاها التصريع الكامل (شكل رقم ٢)، وهو أعلى درجات التصريع، وذلك بأن يكون كل مصراع من البيت مستقلا بنفسه في فهم معناه غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه[٧٠]، كقول امرئ القيس:



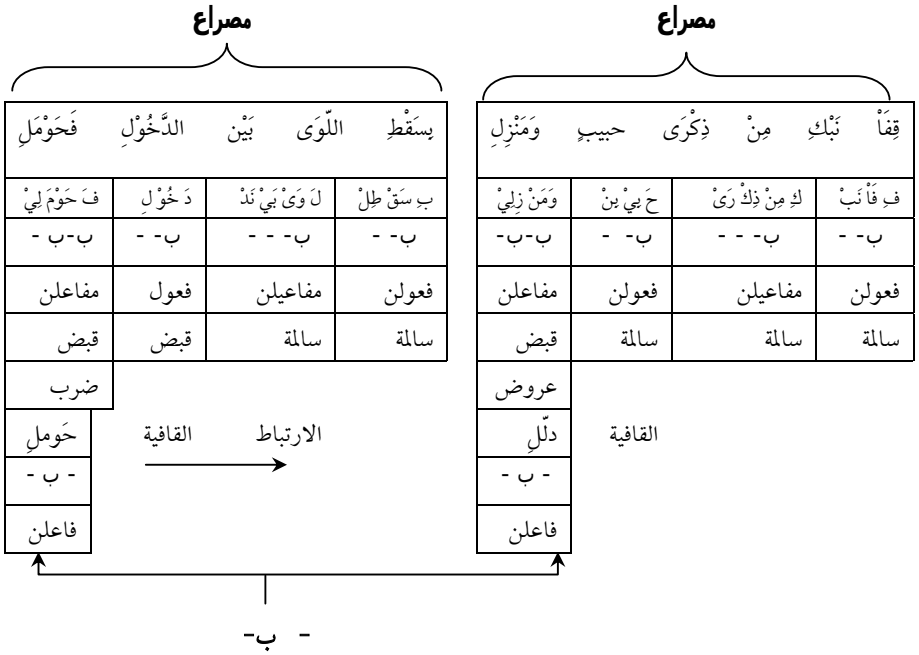
الشكل رقم (٢). (التصريع: دللَ ، أجمِل)

(٦٨) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٩.

(٦٩) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، ج١، ص١٧٢- ١٧٤.

(٧٠) المصدر السابق، ص٢٥٩.

والمرتبة الثانية من التصريع أن يكون المصراع الأول مستقلاً بنفسه، غير محتاج إلى الذي يليه (شكل رقم ٣)، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطاً به، كقول امرئ القيس[٧١]:



الشكل رقم (٣). (التصريع: دللَ ، حومل)

ومن أنماط التصريع، التصريع الناقص، وهو أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني، كقول المتنبي:

مَغَـانُي الشِـعْبِ طِـيباً فِـي الْمَغَانِي بِمَـنْزِلَةِ الرَّبِيـعِ مِـنْ الزَّمَـانِ

(٧١) المصدر السابق، ص٢٦٠.

فإنّ المصراع الأوّل لا يستقل بنفسه في فهم معناه دون أن يذكر المصراع الثاني مع وجود التصريع بين: "المَغَانِي والزَّمانِ"(٧٢).

ومنه التصريع المكرر، وهو أن يكون التصريع في البيت لفظة واحدة وسطاً وقافية، كقول عبيد بن الأبرص:

وَكُـــلُّ ذِيْ غَيْبَـــةٍ يَئُـــوْبُ وَغَـــائِبُ المـــوْتِ لا يَئُـــوْبُ(٧٣)

فالتصريع إذن أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الشطرين في البيت الشعري على سجع أو شبيه به، والعلّة في التصريع اشتراك آخر صوت في الكلمة في الشطر الأول مع آخر صوت في الكلمة في الشطر الثاني من البيت الشعري، ولأن آخر ما يقرع الأذن ويبقى فيها هو صوت النهاية النغمية للشطرة الأولى من البيت الشعري، فإذا تكرر في الشطر الثاني عاد إلى وجوده في الأذن مذكراً بالكلمة الأولى مما يؤدي إلى ارتياح عند الاستماع إلى هذه الموسيقى الصوتية المنسجمة في الشعر(٧٤)، إن للمقاطع والكلمات القصيرة في التصريع سهولة وزنية لما توفره من سهولة الوزن نتيجة للواقعة الوزنية التي تعتبر وحدها مميزاً شعرياً(٧٥). فحاسة السمع هي الحاسّة الحاكمة في تحديد الجمال الصوتي للتصريع(٧٦).

ومن دائرة التصريع تأتي أنماط الترصيع الثاني بالتزام قافية داخلية تقابل فيها قافية البيت أو القصيدة بقافية داخل مصراع الشطر الثاني بينما تقابل قافية الشطر الأول

---

(٧٢) المصدر السابق، ص٢٦٠.

(٧٣) المصدر السابق، ص٢٦١.

(٧٤) منير سلطان، *البديع تأصيل وتجديد* (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٨٦) ص٧٥.

(٧٥) جان كوهين، *بنية اللغة الشعرية*، ص١٧.

(٧٦) عز الدين إسماعيل، *الأسس الجمالية في النقد العربي*، القاهرة، ١٩٦٨.

قافية داخلية مغايرة للقافية الأساسية، وهذا ما يسمى بالتشطير، وهو أن يجعل كل شطر من شطري البيت مسجوعاً سجعاً مخالفاً للسجع في الشطر الآخر، كقول أبي تمام في مدح المعتصم بن هارون الرشيد:

تَدْبِيرُ مُعْتَصِمٍ، بِاللهِ مُنْتَقِمٍ لِلهِ مُرْتَغِبٍ، فِي اللهِ مُرْتَقِبِ

وسوف يلجأ الباحث إلى تمثيل القافية الخارجية بالرمز (أ) والقافية الداخلية بالرمز (ب، وإذا تعددت القافية سوف تُعطى الرمز (ج، د، ..إلخ) بينما يمثل خطّ البيت الشعري بالخط المستقيم، وعليه يكون رسم البيت السابق كالتالي:

ـــــب ـــــب ـــــــــأ ـــــــــأ

فلا يخفى أن سجعتي الشطر الأول لبيت أبي تمام قد جاءت بالميم، وسجعتي الشطر الثاني قد جاءت بالباء، فهذا تشطير لأنه جعل قافيتي الشطر الأول مخالفتين لأختيهما من الشطر الثاني[٧٧]. ومن أشكال التشطير المقابلة، وهو أن يقابل مصراع البيت الأول كلمات المصراع الثاني، كقول جرير:

وَبَاْسِطُ خَيْرٍ مِنْكُمُ بِيَمِيْنِهِ وَقَابِضُ شَرٍّ عَنْكُمُ بِشِمَالِيا[٧٨]

ـــــــب ـــــــــأ ب ـــــــــ

لأن قوله: "وباسط خيرٍ" مقابل لقوله: "قابض شرٍّ" حيث عزّزت القافية الخارجية بقافية داخلية، ودللت القافية الداخلية للجزء الأول من الشطر الأول على القافية الداخلية للجزء الأول من الشطر الثاني.

---

(٧٧) عائشة حسين زيد، *وشي البديع بألوان الربيع*، ص٢٠٩.

(٧٨) أسامة بن منقذ، *البديع في نقد الشعر*، تح. احمد احمد بدوي وحامد عبد المجيد (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٦٠) ص١٢٨.

وتظهر قيمة التصريع الخارجي والداخلي للقافية الشعرية واضحاً جلياً بالتجزئة وهو أن يجزئ الشاعر البيت جميعه إلى ثلاثة أو أربعة أجزاء عروضية، فمثال الأول قول الشاعر:

هِنْدِيَّةٌ، لَحَظْاتُهَاْ، خطيّة خَطَرَاتُهَا، دَارِيّةٌ نَفَحَاتُهَاْ[٧٩]

ـــب ـــــأ ـــــب ـــــأ ـــــب ـــــأ

ومثال الثاني قول أبي الطيب المتنبي:

فَنَــحْنُ فِيْ جَــذَلٍ، والــرُّوْمُ فِيْ وَجَلٍ والبَحــرُ في خَجــَلٍ، وَالـبرُّ في شُغُلِ[٨٠]

ـــــــأ ـــــــــــــأ ـــــــأ ـــــــــــــأ

ويمكن أن ينظر للبيت في إطار القافية الداخلية على الشكل التالي:

فَنَحْنُ فِيْ جَــذَلٍ، والرُّوْمُ فِيْ وَجَــلٍ والبَحْــرُ في خَجــَلٍ، وَالبــرُّ في شُغُلِ

ـــــــأ ـــــــــــــأ ـــــــأ ـــــــــــــأ

ونلحظ أن "من الشعر جنس كلّه مصرّع، إلا أنه مختلف الأنواع، فمن ذلك الشعر المسمّط، وهو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرّع، ثم يأتي بأربعة أبيات على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة"[٧٩].

ثانياً: التسميط

وسمي بهذا الاسم تشبيهاً له بسمط اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرّق حَبّه، وكذلك هذا الشعر لّما كان متفرّق القوافي متعقباً بقافية تضمّه وترددّه إلى البيت

(٧٩) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، ج١، ص١٧٨.

الأول الذي بنيت عليه القصيدة، صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرّقة، والقافية التي تُكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة"[٨٠].

والتسميط العروضي أن يؤتى بالبيت من الشعر على أربعة مقاطع، فثلاثة منها على سجع واحد مع مراعاة القافية، والمقطع الرابع على سجع يخالف قافية البيت[٨١]، وهذا النمط أطلق عليه اسم "ترصيع الموازنة" وهو أن يكون البيت أو الفصل مقسوماً كلمتين كلمتين من غير زيادة عليهما، وأن تكون اللفظة الثانية من كل قسم على وزن اللفظة الثانية من القسم الذي قبلها، والقسم الذي بعدها، وأطلق عليه اسم "الترصيع المدمج"[٨٢] لأن كل جزء مسجّع من أجزائه مدمج في الجزء الذي قبله[٨٣]، كما أطلق عليه اسم "التفويف"، والتفويف" آت من قولهم، "ثوب مفوّف للذي على لون وفيه خطوط بيض"[٨٤]، واصطلاحاً هو إتيان المتكلم بمعان شتى من أغراض الشعر من غزل أو بديع أو غير ذلك في جمل من الكلام، كل جملة منفصلة عن أختها مع تساوي الجمل في الوزنية، وأحسنه الجمل القصيرة لدلالتها على قدرة الشاعر، وتذليله صعب الألفاظ[٨٥]. والتفويف راجع للألفاظ، وهو أن تأتي بجمل مقطعة داخل البيت الشعري[٨٦]. والجامع

(٨٠) المصدر السابق، ص١٨٠.

(٨١) يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، *الطراز*، ج٣، ص٩٧- ٩٨.

(٨٢) علي بن خلف الكاتب، *مواد البيان*، ص٢٧٢- ٢٧٣.

(٨٣) أحمد مطلوب، *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها* (بغداد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣) ص١٣٨.

(٨٤) بدر الدين بن مالك، *المصباح في المعاني والبيان والبديع*، تح. حسني عبد الجليل يوسف، (القاهرة: المطبعة النموذجية، ١٩٨٩) ص١٧٩، ١٧٨.

(٨٥) علي صدر الدين بن معصوم المدني (١٠٥٢- ١١٢٠هـ)، *أنوار الربيع في أنواع البديع*، ج٢، ص٣٠٩- ٣١٠.

(٨٦) يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، *الطراز*، ج٣، ص٨٦- ٨٧.

لهذه المصطلحات كلها هو الترصيع الذي يتوخى فيه تسجيع مقاطع الاجزاء، وتصييرها متقاسمة النظم، متعادلة الوزن[٨٧]، كقول أبي صخر الهذلي:

١- وَتِلْكَ هَيْكَـلةٌ خَوْدٌ مُبتَلَّلَـة صَـفْرَاءُ رَعْبَلَةٌ فِيْ مَنصِبٍ سَـنِمِ
٢- عَذْبٌ مُقَـبَّلُهَاْ جَدْلٌ مُخَلْخَلُهَا كالدِّعْصِ أَسْفَلُهَا مَخْصُـورَةُ القَدَمِ
٣- سُوْدٌ ذَوَائِبُـهَاْ بِيْضٌ تَرَائِبُـهاْ مَحْضٌ ضَـرَائِبُها صِيْغتْ عَلى الكَرَمِ
٤- عَبْلٌ مُقَيَّـدُها حَالٍ مُقَـلَّدُهَاْ بَضٌّ مُجَرَّـدُهَاْ لفّـاءُ في عَمَـمِ
٥- كَأَنَّ مُعْتَقَـةً فِي الدَّنِّ مُغْلَقَةً صَهْبَاءُ مُصْـفَقَةً مِـنْ رابيءٍ رَدِمِ
٦- شِيْبَتْ بِمَوْهِبَةٍ مِنْ رَأسِ مَرْقَبَةٍ جَرْدَاءَ مَهْيَبَـةٍ في خَالِقٍ شَـمَمِ[٨٨]

فللترصيع قانون يحفظ التوازي الصوتي العام، إذ لا بد من نظام ما يجعل كل جزء من أجزاء الوحدة المرصّعة بإزاء الجزء المساوي له، والمتوازن معه[٨٩]، فلو أخذنا الشطر الأول من البيت الثالث وحللّنا مكوناته البنيوية الأساسية تبعاً لدائرة الترصيع العروضي التي تحدثنا في السابق لظهر لدينا الشكل رقم (٤).

(٨٧) الخطيب التبريزي، *الوافي في العروض والقوافي*، تح، عمر يحيى وفخر الدين قباوة، (دمشق: دار الفكر، ١٩٧٩) ص٢٧٦.

(٨٨) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٧- ١٨.

(٨٩) عز الدين إسماعيل، *الأسس الجمالية في النقد العربي*، ص٢٢٨.

االشكل رقم (٤). (دائرة الترصيع العروضي).

نلاحظ من خلال الشكل رقم (٤) ائتلاف دائرة الترصيع البلاغي مع دائرة الترصيع العروضي ظاهرة في شكل رقم (٤) بما يمكن أن نسميه دائرة الترصيع العروضي، فجاء التركيب الموسيقي لنص أبي صخر الهذلي غير منفصل عن دلالة الأحرف والحركات عن معانيها ومبانيها سواء كان بالإعراب أو بالاشتقاق، كما جاءت المقاطع اللفظية والعروضية وحدات إيقاعية زودت كل الأحرف والحركات بأبعاد لحنية معتمدة في ذلك على التتابعات الرنينية للأصوات قياساً بغيرها من الأصوات التي قد تحتل نفس الإيقاع النغمي، ثم يتتابع هذا السيل الموسيقي بتكرار ألفاظ النص داخل الجملة في السياق، وتوازي الجمل داخل السياق ذاته، مما ترك أثراً عظيماً في توفير الجانب الموسيقي، كما أن لهذا التكرار من القيمة السمعية ما هو أكبر من تكرار الحرف في الكلمة أو الكلام(٩٠). وقد وفّر الترصيع العروضي تفصيلاً داخلياً على مستوى الجملة الشعرية، وتوضيحاً للتفعيلة العروضية، فجاءت المظاهر الموسيقية للترصيع متفاعلة مع البحر والقافية، لا تنفك عنهما، ولا تستمد كيانها إلا من كيانهما(٩١).

وإذا عدنا لنص أبي صخر الهذلي (الأبيات ١- ٦) نجد أن التوازن الصوتي الموسيقى جاء بصورة تامة حينما اشترك حرف واحد في فواصل كل وحدة عروضية من خلال الازدواج أو التماثل أو الترصيع، فجاءت ألفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة، وتوخّى الشاعر في كل جزأين منهما متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان متوافقان في الوزن والقافية، ومتساويان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسّف(٩٢).

---

(٩٠) فرحان علي القضاة، *"القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد"*، ص١٣٨.

(٩١) محمد الهادي الطرابلسي، *خصائص الأسلوب في الشوقيات* (تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١) ص٨٠.

(٩٢) عز الدين إسماعيل، *الأسس الجمالية في النقد العربي*، ص٢٢٤.

وفي هذا التوازن الصوتي الذي شملته (الأبيات ١- ٦) نلاحظ أن أجزاء البيت الواحد كانت متوازنة ومتوازية، وكانت أكثر من ذلك مسجعة، ملتزمة صورة الازدواج كونها أكمل صورة للتوازن الصوتي، ثم جاء اختلاف القوافي بين داخلية وخارجية ضرورة لتأكيد وحدة الشطر والبيت، والرغبة في تمييزه منفرداً عن غيره إلا أن القوافي تتفق جميعاً فتؤدي توازناً إيقاعياً قلّ أن يجيده الشعراء" فأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى (الترصيع)، ورموا هذا المرمى، وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، على أن من الشعراء القدماء والمحدثين من قد نظم شعره كله أو والى بين أبيات كثيرة - ومنهم أبو صخر الهذلي- فإنه أتى من ذلك بما يكاد يكون لجودته أن يقال فيه أنه غير متكلف[٩٣].

فإذا كانت مادة الشاعر الحروف والحركات والألفاظ والكلمات التي يعبر بها عمّا بداخله، فإن الشاعرية هي التي تهيء له القدرة على توزيع هذه البنى الصوتية بجانب قدرته على أداء المعنى الملاصق لهذه البنى مضيفاً التنغيم الصوتي[٩٤]، وهذا ما حدث بالنسبة لأبي صخر الهذلي فقد قاده التقطيع الصوتي للجمل الترصيعية إلى ناحية توقيعية نبعت من الموسيقى الداخلية للبيت، فانتهت هذه التوقيعات إلى قوافٍ داخلية، أخضع الشاعر فيها وحدات البيت الأربع لتواز شامل، وأجرى القافية الداخلية مكررة في الوحدات الثلاث جميعاً لتتخذ الأبيات الأشكال التالية:

١- ـــــــــ ب ـــــــــ ب ـــــــــ ب ـــــــــ أ

٢- ـــــــــ ب ـــــــــ ب ـــــــــ ب ـــــــــ أ

٣- ـــــــــ ب ـــــــــ ب ـــــــــ ب ـــــــــ أ

(٩٣) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٧.

(٩٤) احمد دهمان، *حول التجربة الشعرية والموسيقى*، ص٥٦- ٥٩.

٤- ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ أ

٥- ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ أ

٦- ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ أ

الشكل رقم (٥). القوافي الداخلية والخارجية لنص أبي صخر الهذلي.

فمن خلال هذا الازدواج الأفقي والرأسي المسجوع الذي أطرّته القوافي الداخلية، والقوافي الخارجية معاً، جاء التوزيع للنص قائماُ على الإيقاع المنسجم للفظة، والجملة، والمعنى، والوزن العروضي، وبهذا تتحول القصيدة كلها إلى أنغام لحنية متلاحقة ومترابطة كأنما هي سمفونية نغمية أفقية وعمودية بمختلف أشكال قراءاتها النغمية.

ويرى الباحث أن موسيقا الشعر ليست في أوزانه وقوافيه فحسب؛ لأن الوزن والقافية هما الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، فهناك الموسيقا الداخلية التي تحافظ على تناغم الحروف وائتلافها، ففي قصيدة أبي صخر الهذلي كان البحر البسيط بأمواجه المنخفضة حيناً والمرتفعة أحياناً أخرى يشكل القالب الخارجي للأبيات، والذي يعنينا داخل تلك الأمواج هو عناصر الإيقاع الداخلي الناشئة من تناغم الحروف وائتلافها، ومن رنّات ألفاظ البيت وجرسها داخل السياق في الحركة الإيقاعية للكلمات والجمل، وعضوية توحّد الأبيات والموسيقا، وأكّد لنا نص الهذلي:

"إن الشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الإيقاع الخارجي الذي يحدده البحر، بل هناك الإيقاع الخاص الداخلي لكل كلمة، أي كل وحدة لغوية أو تفعيلة عروضية للبيت، وهناك الجرس الخاص لكل حرف من الحروف المستعلمة في البيت، ثم كيفية توالي هذه الحروف في كلمة من الكلمات المستعملة، ثم الجرس المؤلف الذي تصدره الكلمات أو التفاعيل في اجتماعها في البيت، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل

قصيدة"[٩٥]. وهنا تكمن أهمية دائرة الترصيع العروضي، فإذا كانت ظاهرة الترصيع البلاغي تؤكد أن الانسجام الصوتي الداخلي في النص الشعري هو ما تحققه الصياغة البلاغية للنص الشعري عن طريق العلاقات التي تتشابك داخل ذلك النص؛ فإن دائرة الترصيع العروضي تؤكد ديمومة هذه العلاقات من خلال بعدين:

أولاً: الموسيقى الخارجية المتمثلة بنظام محكم من توالي إيقاعية المتحركات والسواكن، وتموجاتها، وتوالي موجات نغمية لأوتاد وأسباب بين ثابت ومتحوّل، وتوالي نظام دقيق لحركة التفاعيل نحو بناء البحور الشعرية، إذ أن الوزن أحد أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية لكونه مشتملاً على القافية، وجالب لها بالضرورة.

ثانياً: الموسيقى الداخلية الناشئة من انسجام توالي الحروف ومخارجها أولاً، واتساق الألفاظ في بنائها التركيبي الدلالي ثانياً من خلال دورة السياق الذي تتوحد فيه التفاعيل مع الألفاظ في إطار إيقاعي يُنظر من خلاله انسياب الجمل المدمجة إيقاعياً في دفقات شعرية تتساوى فيها الأطراف والنهايات بقوافٍ داخلية وخارجية تضبط الإيقاع النغمي للبيت الشعري. فالانسجام الداخلي بين مجموعة الحروف والحركات والسكنات يؤدي إلى انسجام صوتي داخلي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حيناً، وبين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر"[٩٦]. فالموسيقى الداخلية هي العنصر الأساسي الوحيد من عناصر العمل الفني الذي تدركه الأذن والقلب معاً، وهي الوحيدة الكفيلة بضبط الحركة التأليفية لأعضاء الكلام من حيث البناء الصوتي واللفظي والتركيبي الدلالي والعروضي.

---

(٩٥) عبد الفتاح نافع، *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، ص٥٣.

(٩٦) انظر: فرحان علي القضاة، *"القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد"*، ص١٢٣- ١٢٤.

إن الموسيقى الشعرية –خارجية وداخلية- تتمثل في تتابع مقاطع الكلام، وتواليها على مسافات زمنية معينة، محافظة بذلك على جرس مخصوص بالألفاظ وفق نظام ترصيعي خاص يكسب النص إيقاعاً ذا أثر في النفس. فأية دراسة لجماليات الوزن والعروض تبقى ناقصة ما لم تبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء إذ أن الموسيقى الداخلية هي التي تمنح النص مذاقه الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي(٩٧)، فالقصيدة عمل تتآزر أجزاؤه، ويفسّر أحدهما الآخر في نطاق التناسب مع التنسيق العروضي، ولكون النظام العروضي نظام ثابت؛ يقوم الترصيع – كمتغير داخلي- بمهمة تحطيم آلية التلقي القائمة على تكرار الوزن والقافية، فينشأ من ذلك صراع بين الموسيقى الخارجية ومتغيرات الموسيقى الداخلية بناء النص الشعري، وحينها تتحكم دائرة الترصيع العروضي بنسج العلاقات اللغوية والدلالية، بوسائل متعددة ذات صبغة فنية وتحدد الدائرة ذاتها إيقاعية التركيب بين الموسيقى الخارجية والداخلية التي تقوم على التساوي والتجانس والتناغم، وتوحّد التناسب بين الشكل والمضمون، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال فهم متعمق لدائرة الترصيع العروضي، آملاً أن يكون هذا البحث باكورة للرّبط بين الدراسات البلاغية والعروضية على حدّ سواء، ولعل المستقبل يحمل بشائر دراسات أكثر عمقاً وتفصيلاً للاقتراب من النص الشعري عملياً وعلمياً.

(٩٧) انظر ابتسام احمد حمدان، *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي*، ص ص٤٣-٤٧.

Metrical Homeoptoton Circle

Kalaf Kh. M. Al –Khreisheh
Yarmouk University –Faculty of Art, Dept. of Arabic language & Lit

Abstract . This research aims at clarifying the concept of (tarsi^{c}) and its role in Creating a balance between interior and exterior music in poetic texts. This happenes only if we define poetry as: "A metrical, rhythmiced speech, expressing a certain meaning. "Thus, the researcher tries to illustrate these four stylistic figures of poetic speech: "Word" "Metre", "rhyme", and "meaning" Through the phenomenon of (tarsi^{c}).

The researcher shows that the morpho-phonemic structure of word and meaning furnishes the ground of (tarsi^{c}) which means the making of two words or more of a rhyming prose, conformable in their measures, and agreeing in their rhymed-radical parts, with the corresponding word of the corresponding clause. This phenomenon only occurs in metrical homeoptoton Circle.

The circle shows that interior music of poetry occurs only when there is an interwoven process between: word, meaning, meter, and rhyme, this process can be seen in a word –play of this circle, which has –in turn –its effect in analysing poetic text.