جامعة الشهيد حمه لخضر –الوادي–
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان

البنية الإيقاعية في شعر عبد الله البردوني

مذكرة تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

من إعداد الطالبين

- **طارق حميداتو**
- **نصر عروة**

الأستاذ المشرف

د. محمد عطا الله

الرقم	الاسم واللقب	الصفة	الجامعة
01	العيد حنكة	رئيسا	جامعة الوادي
02	محمد عطا الله	مشرفا ومقررا	جامعة الوادي
03	علي كرباع	مناقشا	جامعة الوادي

السنة الجامعية: 1441–1442هـ/2020–2021م

جامعةالشهيد حمه لخضر –الوادي–
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان

البنية الإيقاعية في شعر عبد الله البردوني

مذكرة تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

من إعداد الطالبين
- **طارق حميداتو**
- **نصر عروة**

الأستاذ المشرف
د. محمد عطا الله

السنة الجامعية: 1441–1442هـ/2020–2021م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

شكر وعرفان

أسمى عبارات الشكر والامتنان إلى الأستاذ الفاضل

الدكتور محمد عطاء الله على ما أسداه لنا من

نصح وتوجيه ومتابعة لهذا البحث مذ بدأ عنوان

حتى خرج في حلته الكاملة.

كما نتقدم بجزيل الشكر لكل من ساهم من قريب أو

بعيد في إنجاز هذا العمل

الإهداء

إلى روح الوالد الطاهرة الزكية

وإلى روح الجدة العطوفة الحنون

وإلى الوالدة المعطاءة السخية – حفظها الله –

وإلى الأخ المعوان الواقف إلى جنبي وقوف الأب الكريم – الحاج أحمد –

وإلى كل أفراد العائلة صغارا وكبارا وعلى رأسهم الزوجة الوفية الصبورة

أهدي لهؤلاء جميعا ثمرة هذا الجهد المتواضع

نصر

الإهداء

إلى روح الوالد الطاهرة الزكية

وإلى روح الجدة العطوفة الحنون

وإلى الوالدة المعطاءة السخية – حفظها الله –

وإلى الزوجة الكريمة الوفية الصبورة

وإلى قرة العين ورمز السعادة ابني عبد الرحيم

وإلى الأخ المعوان

أهدي لهؤلاء جميعا ثمرة هذا الجهد المتواضع

طارق

مـــقدمـــة

لن تحقّق القصيدة الشّعريّة طاقتها التّعبيريّة المتدفّقة بالدّلالة الفنيّة المؤثّرة، ما لم يكن صاحبها على قدر واف من الاحترافيّة في سبك إيقاعها، وحبك هندستها الصّوتيّة الموسيقيّة... فالقصيدة من أهمّ رسائلها لمتلقّيها، والمتعامل معها، أن تخلق فيه جوّا فنيّا إبداعيّا راقيا، يشدّ سمعه، وينفذ إلى قلبه... وتلكم هي أوّل ميزة تميّز الشّعر عن غيره من الفنون الأدبيّة الأخرى، والأداة الأبرز لرسم بنيته، فالشّعر كلام موزون مقفّى؛ إذ لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن نتصوّر شعرا راقيا، وهو مجرّد من عذوبة الموسيقى ومتعة النّغم، ولو كان يحوي من المعاني المفيد الدّسم، فالموسيقى روح الشّعر ولبّه، وقلبه وكيانه، لاسيّما في المفاهيم والنّظريات الحديثة الّتي ذاب فيها الفارق بين الشّكل والمضمون، فما الشّكل والمضمون – في التّصوّر النّظريّ للأدب الحديث اليوم– إلاّ وجهان ممزوجان متداخلان يُساهمان بقسط وافر في منح المنتج الشّعريّ أدبيّته المنشودة، الّتي تكسبه مؤّهلات البقاء والخلود، فالقصيدة العربيّة عموديّة كانت أم حرّة ظلّت شامخة تناطح غيرها وتنافسه، محافظة بموسيقاها وبنيتها الإيقاعيّة على مكانتها المرموقة ومنزلتها الرّفيعة، ورواجها كسلعة فنيّة تفرض نفسها بقوّة في سوق ذّائقة الأدب، داخل الوطن العربي وخارجه، ولا غرو في ذلك لأنّ الشّعر" فنّ من الفنون الجميلة، مثله مثل التّصوير والموسيقى والنّحت. وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميل في تخيّر ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه، وانسجامها بحيث يتردّد ويتكرّر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما"[1].

ومن هذا المنطلق تولّد من رحم المنهج البنيويّ في تحليل النّصوص الشّعرية وتشريحها، ما يعرف بمعيار المستوى الصّوتيّ للنّصّ الإبداعي، وفي هذا الفضاء يتتبّع النّاقد المشرّح مدى قدرة الأديب على جودة التّوفيق في توظيف الأصوات والأنغام والنّبرات الّتي تدعم المعاني وتعزّزها فتوّلد في نفسيّة متلقّيها دافعيّة

[1] - أنيس إبراهيم، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2،1952، ص 12.

أقوى، ورغبة أشدّ... "فإذا سيطر النّغم الشّعريّ على السّامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حينا، والبهجة حينا آخر والحماس أحيانا وصحب هذا الانفعال النفسيّ هزّات جسمانيّة معبّرة ومنتظمة نلحظها في المنشد وسامعه معا".[2]

إذن فلا مناص للنّاقد الحديث في دراسته لمنتجات الشّعراء والمبدعين من النظر بعين الجدّ والاهتمام إلى الدّور الّذي يلعبه التّشكّل الإيقاعيّ الصّوتيّ في بناء القصيدة الشّعريّة، وعلى هذا الأساس ارتكزت دراستنا المتواضعة للحديث عن البنيّة الإيقاعيّة في شعر الشّاعر اليمنيّ عبد الله البردوني.

وكغيرنا من الباحثين، أنّ جملة من الأسباب والعوامل دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع وجعلتنا نؤثّر البردونيّ عن غيره من الأدباء والشّعراء الكثر، ومن الطبيعيّ أن تكون العوامل والدّوافع موضوعيّة وذاتيّة، فالأولى منها أنّ الشاعر كان غزير الإنتاج متشعّب المعاني موسوعيّ اللّغة، كلاسيكي النّهج، حداثي التّصوّر، ولسنا مبالغين إن قلنا: إنّه كان يحمل مشروعا شعريّا يكاد يتفرّد به لنفسه، فولّدت فينا هذه الخصائص والسّمات شعورا ميّالا للبحث والتّنقيب في ديوانه، والكشف عن سرّ الانجذاب نحو أشعاره، أما الذّاتية منها، تعود لكوننا أستاذين في اللّغة العربيّة وآدابها لمرحلة التّعليم المتوسّط، يحبّان الشّعر و يعشقانه، وكغيرنا من التوّاقين إلى جمال العبارة وعذوبة النّغم، وجلال المعنى في النصوص الأدبية المبرمجة في المراحل التّعليميّة، فشدّنا الشّاعر– كما شدّ أبناءنا وبناتنا في صفوف الدّراسة– بقصيدته "سائل" مع الصّف الرّابع متوسّط، فساءلنا أنفسنا حينها، لم لا يكون صاحب سائل موضوع إشكاليّة بحثنا الأكاديميّ؟ المتمثلة في: ما هي مظاهر الإيقاع وتجلياته في شعر عبد الله البردوني؟

[2] - أنيس إبراهيم، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2،1952، ص 12.

وها نحن بعد مواصلة مشوارنا الجامعيّ، نعود إلى سؤال الأمس، لنكون أوفياء لموضوع تساءلنا مع أنفسنا، ونقرّر وسمنا لموضوع البحث البنيّة الإيقاعيّة في شعر عبد الله البردونيّ.

وارتأينا من الضّرورة، أن يقسّم البحث إلى مدخل نظريّ، وفصلين تطبيقيين، فأدرجنا تحت المدخل النّظريّ العناصر الآتية:- مفهوم البنية، مفهوم الإيقاع، والإيقاع والوزن.

أمّا الفصل الأوّل المعنون بـ " الإيقاع الخارجي في شعر البردوني "، وقد خصّصناه للحديث عن الإيقاع الخارجيّ، متتبعين عناصره بتوطئة مفاهميّة مع تدعيمها بالشّواهد والأمثلة والتّعليقات من شعر البردونيّ، وكان ذلك بدءا بالوزن، ثمّ الزّحافات والعلل، ثمّ القافية، كما أن الفصل الثّاني الموسوم بـ " الإيقاع الداخلي في شعر البردوني " والذي تناولنا فيه عناصر الإيقاع الدّاخليّ وتجليّاتها في شعر البردونيّ، فكانت البداية بالتّكرار ومظاهره ثم الطباق والمقابلة والجناس والتّصريع والتّدوير.

وقد أقمنا بحثنا هذا مرتكزين في دراستنا على آليات المنهج الوصفيّ التّحليليّ، مستعينين في الوقت ذاته بمنجزات البنيويّة أثناء دراستنا لهندسة الإيقاع النّصيّ، و إجراءات الأسلوبيّة، في تعاملنا مع الظّاهرة الإيقاعيّة في خطاب القصيدة الشّعريّة البردونيّة، وكان البحث والتّنقيب في جملة من النّماذج الإبداعيّة الّتي انتقيناها من الدّيوان الموسوم بـ:"ديوان البردونيّ" بجزئيه؛ الأوّل والثّانيّ.

وللعلم، فإنّنا لا ندّعي الرّيادة في طرق الموضوع، فقد تكلّم فيه الكثير من النّقاد و الأدباء المشتغلين على فكرة الصّورة الموسيقيّة، وهندسة الإيقاع في القصيدة الشّعريّة، فقد سبقتنا في ذلك دراسات كثيرة وعديدة، تطرقت لموضوع البنية الإيقاعية في القصائد الشعرية دون أن نعثر على دراسة تناولت الموضوع نفسه عند البردوني، واستفدنا منها كغيرنا من الباحثين، ومن هذه الدّراسات: رسالة ماجستير لمسعود وقاد

بعنوان " البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان "، و" البنية الإيقاعية في ديوان ابن الأبّار " وهي رسالة ماستر تناولت الموضوع من الجانبين النظري والتطبيقي.

وكغيرنا من الباحثين أنّ مسيرتنا البحثيّة كانت مشوبة بجملة من الصّعوبات، ولا ندّعي فيها على وجه الإطلاق ندرة المراجع وقلّة المصادر، بل على العكس فإنّ كثرتها كادت تتشعّب بفكرنا وترمي به في غياهب المتشعّب اللاّمحدود، ونحن محاصرون بعدد محدود لصفحات البحث المطلوب، كما أنّ صعوبة أخرى واجهتنا خلال هذه المسيرة البحثيّة تمثّلت في خصوبة السّلعة البردونيّة وثرائها وتنوّعها، فقد يشتمل المنتج الواحد على الكثير من الظّواهر، مما جعلنا نقتصر على نماذج ومقتطفات من قصائده في كلا الجزئين.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدناها في بحثنا هذا، " ديوان البرودني " لعبد الله البردوني، و " العروض و إيقاع الشّعر العربيّ " لعبد الرحمان تبر ماسين، و" موسيقى الشعر " لإبراهيم أنيس.

وممّا زادنا إقداما دون تهيّب في خوض التّجربة، تشجيع الدّكتور المشرف، مذّكرا إيّانا أنّ الرّغبة في موضوع البحث تعدّ مفتاحا من مفاتيح النّجاح فيه..هذا المشرف الوفيّ لأستاذيه، فكان حقّا مرافقا فعّالا معطاء، لم يبخل، ولم يدخّر، ولم يسأم، ولم يتوان خلال مسيرة البحث، فالشّكر الكثير الجزيل الموفور له، على ما قدّم و أعطى، وأشرف ووجّه.

مـــدخل

أوّلا:مفهوم البنية.

ثانيا:مفهوم الإيقاع.

ثالثا:الإيقاع والوزن.

سنعمل في هذا المدخل على الجانب المفاهيمي المصطلحي، مبينين الجانب اللغوي والاصطلاحي لكل من الوزن والإيقاع معرجين قبل ذلك على مفهوم البنية.

أولا: **مفهوم البنية :**

أ- **لغة:**

البنية أو البُنية، ما بنيته وهو البنى، البُنى و أنشد الفارسيّ عن أبي الحسن:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى و إن أوفوا و إن عقدوا أشدّوا

ويُروى أحسنوا البنى، قال أبو إسحاق:" إنّما أراد بالبنى جمع بنية و إن أراد البناء الذي هو ممدود جاز قصره في الشعر."[3]

أمّا في المعجم الوسيط فقد ورد تعريفها:"ج.بنى" 1: معنى بنى،2:ما بنى، 3: هيئة البناء،4: شكل الجسم،5:من الكلمة:صيغتها،6: فطرة [4]

ومن هنا يتضح أن البنية لها معنى واسعا متعدّد الدّلالات يفضي إلى معان مختلفة.

ب- **اصطلاحا:**

لقد تنوّع مفهوم البنية بتنوّع واختلاف الدّارسين لها والمشتغلين عليها، فهي تحوي في مفهومها دلالة معماريّة ،تعود إلى الفعل الثّلاثي:"بنى، يبني، بناء، وبنية " وتوحي الكلمة (بنية) في استعمالها البناء والتّشييد و التّركيب و التّكوين للدّلالة على "الكيفيّة الّتي يشيّد على نحوها هذا البناء أو ذاك"[5].

---

[3] – ابن منظور،ابن الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم،لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان ط 1،2001.، مادّة(بنى) ص160.

[4] – ينظر: إبراهيم مصطفى و آخرون،معجم الوسيط،الجزء الأوّل،المكتبة الإسلاميّة للطّباعة والنّشر، تركيا ط1، مادّة بنى ص :151.

[5] – زكرياء إبراهيم ،مشكلة البنية،مكتبة مصر ،د.ط ص29 . نقلا عن: عمر خليفة بن إدريس،البنية الإيقاعيّة في شعر البحتري ط2003،1ص 16.

"و ما دامت كلمة "بنية" تحيل على كلّ ذي عناصر متماسكة ، فإنّها قد استعملت استعمالا خاصّا في العلوم المختلفة،و باتت هذه اللفظة تتردّد على كلّ لسان في كلّ مجال"[6]،حتّى قيل:"إنّ كلّ شيء له بنية إلاّ أن يكون معدوم الشّكل تماما."[7]

فالبنية من هذا المفهوم موجودة في الأشياء كلّها، وهي بمثابة المحور الأساسيّ الّذي تأخذ منه الأشياء شكلها الخاصّ بها. وهي الكيفيّة التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما،أي هي مجموعة من العناصر المتماثلة فيما بينها، تتشاكل متناغمة في معماريّة خاصّة، فمفهوم البنية ينظر إلى حدث في نسق من العلاقات له نظامه، وقد أشار "قدامة بن جعفر" إلى مصطلح "البنية" عندما كان بصدد نقد شعر امرئ القيس قائلا:" فبنية هذا الشّعر على أنّ ألفاظه مع قصرها قد تشير إلى معان طول"[8].

ثانيا: مفهوم الإيقاع:

أ- **لغة :**

مأخوذ من الجذر الثّلاثيّ (و.ق.ع) "وقع على الشّيء ومنه يقع وقعا ووقوعا:سقط، ووقع الشّيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا وعن كذا وقعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط هذا قول أهل اللّغة،وأوقع به الدّهر:سطا، والوقعة :الدّاهية والواقعة:النّازلة من صروف الدّهر، والواقعة اسم من أسماء يوم القيامة، قال تعالى:" إذا وقعت الواقعة ليس لوقعتها كاذبة "[9].

---

[6] – عمر خليفة بن إدريس،البنية الإيقاعيّة في شعر البحتري، ط1،2003، ص16.

[7]– جان ماري اوزياس، البنيويّة:ترجمة ميخائيل فحول، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، 1972.

[8] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة د.ط،1936م، ص 174.

[9]– ابن منظور ، لسان العرب، مادّة(و.ق.ع)، ص 260.

وورد في معجم الرّائد :"بأنّه إيقاع (و.ق.ع)1:معنى أوقع،2:هو اتّفاق الأصوات والألحان وتوقيعها في الغناء والعزف 3: هو النّقرات الّتي تتتالى من خفيف وثقيل مصاحبة للنّغم"[10].

كما عرّفه الفيروز آبادي في القاموس المحيط بقوله:"الإيقاع، إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[11].

أمّا في المنجد الأبجدي فقد ورد تعريف الإيقاع بأنّه:" الإيقاع مصدر وقع،لاتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[12].

ويعرّف الإيقاع أيضا بأنّه:" اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، أي بناء ألحان الغناء على مواقعها وميزاته "[13].

ويعرّفه جبّور عبد النّور بقوله:"إنّه فنّ بإحداث إحساس مستحبّ بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقيّة الصّائتة."[14]

وصفوة القول أنّ الإيقاع هو تلك الموسيقى النّاتجة عن اتّحاد الأصوات المتناغمة الموجودة في الألحان و الأغاني.

ب-اصطلاحا:

لقد تعدّد مفهوم مصطلح الإيقاع بتعدّد وجهات نظر النّقاد والدّارسين على اختلاف توجّهاتهم النّقديّة، ومن خلال هذه الدراسة لم نقف عند تعريف جامع مانع

---

[10] – عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ ، دراسة تشريحية لقصيدة أحزان يمنية دار الحداثة، بيروت، ط1 ،1986م، ص09.

[11]– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج3، باب العين، فصل الواو، دار الجيل، د.ط، بيروت، ص100.

[12] – المنجد الأبجدي، دار المشرق، ط3، د ط، بيروت، ص 120.

[13] – المنجد في اللغة و الأعلام، دار النشر ط 39، بيروت، 2002، ص 322.

[14] – جبّور عبد النّور، المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، د.ط، بيروت 1979، ص44.

له،فقد تعرّض له الكثير من الفلاسفة والنّقّاد الغرب والعرب منذ القدم إلى عصرنا هذا.

فالإيقاع مصطلح انجليزيّ اشتقّ أصلا من اليونانيّة،بمعنى الجريان والتّدفّق، وتطوّر فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسيّة (mesure)، المعبّرة عن المسافة الجماليّة[15].

وقد أرجعه "كولردج" في القرن التّاسع عشر إلى عاملين:"أوّلهما التّوتّر النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقيّة معيّنة فيعمل على تشويق المتلقّي، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظّنّ الّتي تنشأ عن النّغمة غير المتوقّعة، والّتي تولّد الدّهشة لدى القارئ."[16]

ويذهب "ريتشاردز" إلى أنّ الإيقاع ينشأ من عاملي التّكرار والتّوقّع، قائلا: "سواء أكان ما نتوقّع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث،وعادة ما يكون التّوقّع لا شعوريّا فتتابع المقاطع على نحو خاصّ يهيّئ الذّهن لتقبّل تتابع جديد من النّمط دون غيره."[17]

فابن طباطبا في كتابه "عيار الشّعر" يقول:"وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه،فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى، وعذوبة اللّفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر،

[15] – ينظر: عبد النّور داود عمران، البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه، الكوفة،2008، ص15.

[16] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع الإبلاغيّ في العصر العبّاسيّ، دار القلم العربيّ، ط1، سوريا 1991، ص27.

[17] – رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر: دراسة جماليّة، دار الوفاء، ط1، القاهرة 2002، ص173.

ثمّ قبوله واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يكمل بها وهي:اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ،كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه"[18]

فالإيقاع عند ابن طباطبا ليس مرادفا لمصطلح الوزن، فهو أعمّ وأشمل باعتباره عنصرا من عناصره زيادة على: حسن التّركيب،صحّة المعنى وصوابه، عذوبة اللّفظ .

أمّا الفرابيّ فإنّه يعرّف الإيقاع قائلا:"نقلة منتظمة على النّظم ذوات الفواصل،والفاصلة هي توقّف يواجه امتداد الصّوت،والوزن الشّعريّ نقل على الحروف ذوات الفواصل،والفاصلة إنّما تحدث بوقفات تامّة،ولا يكون ذلك إلاّ بحروف ساكنة."[19]

فالفرابيّ يرى أنّ الإيقاع زيادة على موسيقى الأوزان يتطلّب موسيقى الحروف، وما يؤكّد ذلك قوله:" الألحان بمنزلة القصيدة والشّعر، فإنّ الحروف أوّل الأشياء الّتي تلتئم، ثمّ الأسباب ثمّ الأوتاد ثمّ المركّبة عند الأوتاد والأسباب ثمّ أجزاء المصاريع ثمّ البيت وكذلك الألحان، فإنّ الّتي تأتلف منها ما هو أول،ومنها ما هو ثوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء الّتي من اللّحن بمنزلة البيت من القصيدة والّتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النّغم"[20].

إنّ التّغنّي بالشّعر وتلحينه كان سمة تميّز الشعر العربيّ، لأنّ الألحان والتّطريبات هي جوهر جمال الشّعر و أناقته، فهي تكمّل المعاني الّتي يرمي إليها الشّاعر نتيجة تدفّق مشاعره و أحاسيسه،فالغناء هو مضمار الشّعر لا يفارقه، وقد ذكر" المرزبانيّ" أنّ أحمد بن عبد العزيز الجوهريّ كتب إليه راويا عن عمر بن شبّه

[18] – ابن طباطبا العلويّ، عيار الشّعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1 ،1982، ص21.

[19] – محمود عسران، البنية الإيقاعيّة في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، د.ط، الإسكندرية، 2006 ص 24.

[20] – الكندي المصوّتات الوتريّة، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية ص 82. نقلا عن المرجع السابق ص17.

عمّ أبي غسّان بن يحي عن أخيه عبد الله بن يحي قال:"كانت العرب تغنّي النّصب وتمدّ أصواتها بالنّشيد،وتزيّن الشّعر بالغناء،فقد قال حسان بن ثابت(الكامل):

تغنّ في كلّ شعر أنت قائله إنّ الغناء لهذا الشّعر مضمار[21]

في حين أنّ المحدثين من العرب، المصطلح الشّائع عندهم هو "موسيقى الشّعر" وهذا ما نجده عند شكري عيّاد في كتابه "موسيقى الشّعر العربيّ" الّذي عرّف الإيقاع بقوله:"الإيقاع ليس شيئا ممّا سجّله الكيموغراف، أي أنّه ليس فيزيائيّا، ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها و إن نسبناها إليها."[22]

ويرجع سبب إبعاد شكري عيّاد الصفة الفيزيائيّة عن الإيقاع هو اعتقاده أنّ ذلك لا يثير لأنّه خال من المعنى[23]، ويرى بسّام السّاعي :"أنّ الإيقاع نسيج من التّوقّعات، والإشباعات والاختلافات، والمفاجآت الّتي يحدثها تتابع المقاطع"[24] .

فالإيقاع في تصوّر بسّام السّاعي، هو تلك التّداخلات النّاتجة عن تضافر جملة من التّوقّعات، والإشباعات والاختلافات، والمفاجآت.. الّتي يصنعها وجدان المتلقي نتيجة ما يقوم به من نشاط نفسيّ تفاعليّ، فيجعله يعيش شعورا متدفّقا متناغما يطرب له.

ويضيف بسّام السّاعي قائلا:"الإيقاع عبارة عن تردّد لظاهرة صوتيّة ما على مسافات زمنيّة محدّدة النّسب، وهذه الظّاهرة قد تكون، كما قد تكون مجرّد صمت"[25] .

---

[21] – الموشّح، مأخذ العلماء على الشّعراء في عدّة أنواع من صناعة الشّعر، تحقبق علي مجمد البخاري، دار النّهضة، مصر،1965 م ص:47، وانظر : العمدة،ج1، ص 84. نقلا عن رشيد شعلال البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام إرب، عالم الكتب الحديث، 2010، ط1، 2011 م، ص 18.

[22] – شكري محمد عيّاد، موسيقى الشّعر العربيّ، أصدقاء الكتب، ط3، القاهرة، 1998 م، ص 141.

[23] – ينظر:عبد الرحمان تبر ماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 96.

[24] – المرجع نفسه، ص 80.

[25] – شكري محمد عيّاد، مرجع سابق، ص 144.

في حين يرى كمال أبو ديب أنّ الإيقاع:" بلغة الموسيقى هو الفعاليّة الّتي تمنح الحياة للعلامات الموسيقيّة المتغايرة، الّتي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقيّة"[26] .

ويذكر إبراهيم أنيس أنّ:"للشّعر نواحي عدّة للجمال، لكنّ أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردّد بعضها بقدر معيّن، وكلّ هذا ما نسمّيه بموسيقى الشّعر."[27]

أمّا خالدة سعيد فقد أعطت مفهوما مواكبا العصر للإيقاع وعدّت الوزن الخليليّ للشّعر من رواسب الماضي قائلة:"ما الإيقاع ؟ فتجيب:إنّه ليس مجرّد الوزن بالمعنى الخليليّ أو غيره من الأوزان.الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنّما يفهمها قبل الأذن الحواس،الوعي الحاضر والغائب لهذه اللّغة علاقة ثنائية بالأجواء الشّعريّة تستحضرها الأجواء، والأجواء تبعثها وتقول:الإيقاع ليس مجرّد تكرار الأصوات، والأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معيّنا، وليس عددا من المقاطع اثني عشريّة مزدوجة، أو خماسيّة مفردة،وليس قوافي تتكرّر بعد مسافة صوتية معيّنة لتشكّل قرارا"[28] .

ومن الذين تحدّثوا في هذا المصطلح صلاح فضل، حيث عدّ الزّمن عاملا أساسيا في الإيقاع، فلا إيقاع خارج الزّمن باعتبار أنّ عامل الزّمن هو الّذي يجعل المقادير المقفاة متساوية .[29]

كما تؤكّد نازك الملائكة أثناء حديثها عن حركة التّجديد الشّعريّ الارتباط القويّ والشّديد الموجود بين الإيقاع والشّعر ، حين تقول:" أنّ الشّعر الحرّ ظاهرة عروضيّة قبل كلّ شيء، ذلك لأنّه يتناول الشّكل الموسيقيّ للقصيدة، ويتعلّق بتعدّد

---

[26] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1981 م، ص 230.

[27] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط5، القاهرة، 1981م، ص.14

[28] – عبد الرحمان تبر ماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 100.

[29] – ينظر: المرجع نفسه ، ص101.

التّفعيلات في الشّطر، ويعنى بترتيب الأسطر والقوافي وغير ذلك ممّا هو قضايا عروضيّة بحتة."[30]

ومن هنا يمكن أن نقول بأنّ هذه العلاقة الموجودة بين الإيقاع والشّعر، قد دفعت ببعض النّقاد المحدثين إلى اعتبار التّجديد في الشّعر يرتبط أساسا بالتّجديد في موسيقاه، إلى درجة اعتبروا أنّه لا يكون هناك تجديد في نواحي القصيدة الأخرى، ما لم يكن التّجديد شاملا الشّكل الموسيقيّ العام للقصيدة، فهم لا يتصوّرون أن يتوفّر العمل الشّعريّ على صور جديدة، أو لغة متطوّرة، أو خيال مدهش دون أن يكون ذلك في إطار موسيقيّ جديد.[31]

أمّا محمّد العيّاشي فيقول:"أمّا الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه، وخطوة النّاقة، وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لتفريط فيها، وهي النّسبيّة في الكمّيّات،والتّناسب في الكيفيّات، والنّظام والمعاودة الدّوريّة وتلك هي لوازم الإيقاع."[32]

فالإيقاع في نظره متّصل بالحركة و غير منفصل عنها، ولا ينفصل إلاّ إذا كانت عشوائيّة وغير فنيّة، ومن ثمّة فهي من لوازمه، والنّسبيّة تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزّمان والآراء، والتّناسب يعمل على التّوافق بينها والنّظام يعني التّرتيب والتّناسق، والمعاودة الدّوريّة ضروريّة لكي يتحقّق الإيقاع، إذ لا إيقاع بلا تكرار ومعاودة .[33]

---

[30]– نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار الآداب، د.ط، بيروت، 1962 م، ص 51.

[31]– ينظر: محمد ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث وخصائصه الفنيّة 1925–1975، دار الغرب الإسلاميّ، ط 1، بيروت، ص 190.

[32]– عبد الرحمان تبر ماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 102.

[33]– ينظر: المرجع نفسه، ص 102.

ثالثا: الإيقاع والوزن:

دفعت إشكاليّة الإيقاع والوزن الباحثين في الدّرس النّقدي إلى محاولة الوقوف عند العلاقة الكائنة بينهما، فقد ذهب حازم القرطاجنّي إلى القول بأنّ مفهوم الوزن أقرب إلى مفهوم الإيقاع حين قال:" الوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات، والسّكنات والتّرتيب."[34]

أمّا السّجلماسي فقد فرّق بين الإيقاع والوزن بقوله:" الشّعر هو الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة، ومتساوية، وعند العرب مقفّاة."[35]

كما أشار محمد غنيمي هلال إلى هذه الفكرة حين عرّف الإيقاع بأنّه:" وحدة النّغمة الّتي تتكرّر على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي توالي الحركات، والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة."[36] وقد فصل غنيمي بين الوزن والقافية بقوله:" وقد يتوافر الإيقاع في النّثر، أمّا الإيقاع في الشّعر فتمثّله التّفعيلة في البحر العربيّ، فحركة كلّ تفعيلة تمثّل وحدة الإيقاع في البيت، أمّا الوزن فهو مجموع التّفعيلات الّتي يتألّف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة."[37]

وفي هذا الصّدد يرى أدونيس:" أنّ الإيقاع فطرة،حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، الإيقاع نبع والوزن مجرى من مجاري هذا النّبع..الإيقاع شعريّا كلّ تناوب منتظم إنّه عبارة ثانية تتناوب في نسق."[38]

---

[34]– حازم القرطاجنيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق:محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتاب الشّرقيّة، د.ط، بيروت 1981، ص 263.

[35] – أبو محمد القاسم السّجلماسيّ، المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق:علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص281.

[36] – محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، دار العودة، د.ط، بيروت، 1973 م، ص 435.

[37] – المرجع نفسه، ص 436.

[38] – محمد عبد الله الحيّ،التّنظير النّقدي والممارسة الإبداعيّة،نشأة المعارف د ط 2001، ص:144.

أمّا محمّد مندور فيقول:"فنحن نقصد بالوزن إلى كمّ التّفاعيل، والوزن يستقيم إذا كانت التّفاعيل متساوية، كما هو الحال في الكامل والرّجز وغبرهما، إذ نرى التّفعيل الأول مساويّا للتّفعيل الثّالث، والتّفعيل الثّاني مساويا للتّفعيل الرّابع. أمّا الإيقاع فهو عبارة عن تردّد لظاهرة صوتيّة ما على مسافات زمنيّة محدّدة النّسب، وهذه الظّاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرّد صمت."[39]

وكذلك ما أشارت إليه "إليزابيت درو" عندما فرّقت بين المصطلحين بقولها:" فالإيقاع ينجم عن توالي ترتيب الخصائص الصّوتيّة وتردّدها على مسافات زمنيّة متساوية، أمّا الوزن فهو تلك الصّورة الخاصّة للإيقاع إذ ينشأ من مجموع مرّات هذا التّردّد في البيت الواحد."[40]

وخلاصة القول أنّ الإيقاع يعدّ أشمل من الوزن، فما الوزن إلاّ مظهر من مظاهره، وعنصر أساس من عناصره المختلفة، الّتي يرتكز عليها النّصّ الشّعريّ في هندسته الصوتيّة ومعماريّته الغنائيّة. والملاحظ أنّ الإيقاع يساهم بالقسط الأوفر في إضفاء التّنوّع الموسيقيّ على القصيدة الشّعريّة، وهو الكفيل بانتشالها من نمطيّة الوزن والقافية..و من هذا التصوّر اتجهت الدّراسات النّقديّة الحديثة إلى ترشيح مصطلح البنية الإيقاعيّة عمّا يعرف بالوزن والموسيقى.

---

[39]– شكري محمد عيّاد، موسيقى الشّعر العربي، ص:56. نقلا: عن:محمد مندور، الشّعر العربيّ، جامعة الإسكندريّة 1943، ص 144.

[40] – محمد فتوح أحمد، الحداثة الشّعريّة الأصول والتّجليّات، دار غريب، ص 341. نقلا عن: لانسون، تاريخ الأدب الفرنسي، ج2. تحقيق:محمود قاسم، ص 424.

الفصل الأوّل

الإيقاع الخارجيّ:

أوّلا: الوزن.

ثانيا: الزّحاف.

ثالثا: العلّة.

رابعا: القافية.

سنعمل في هذا الفصل الأول على دراسة الإيقاع الخارجي في شعر عبد الله البردوني، محاولين مقاربته واستنطاق نصوص ديوانه.

أوّلا:الوزن:

أ- لغة:

من وزن يزن وزنا، وزنة الشّيء: زان ثقله، وخفّته، وامتحنه بما يعادل ليعرف وزنه، يقال:" هذا يزن رطلا، وله الدّراهم وغيرها: أعطاه إيّاها بالوزن، والشّعر: قطّعه أو نظّمه موافقا للميزان."[41]

وجاء في لسان العرب" وزنت فلانا، وزن فلان، وهذا يزن درهما، ودرهم وازن، وأوزان العرب: ما بنت عليه أشعارها، وقد وزن الشّعر وزنا فاتّزن."[42]

وقد عرّفه الفراهيديّ بأنّه:" ثقل شيء بشيء مثله، كأوزان الدّراهم، ويقال وزن الشّيء إذا قدّره، ووزن ثمر النّخل إذا خرصه"[43]

ب- **اصطلاحا:**

الوزن ظاهرة إيقاعيّة تميّز الشّعر عن غيره، وهو مشكّل موسيقى الإطار الخارجيّ للقصيدة، فالوزن" أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافيّة، وجالب لها ضرورة "[44].

ويرى قدامة بن جعفر أنّ الشّعر"قول موزون مقفّى يدلّ على معنى"[45]، وهو مجموعة الأنماط الإيقاعيّة للكلام المنظوم الّتي تتألّف من تتابع معيّن لمقاطع الكلمات، أو الّتي تشتمل على عدد من تلك المقاطع اللّغويّة، ففي العربيّة يتألّف من مقاطع التّفعيلات، ومن هذه التّفعيلات تتكوّن البحور الشّعريّة[46].

---

41 - المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، ط 39، بيروت، 2002، ص 799.

42 - ابن منظور، لسان العرب، ص 447-448.

43 - الفراهيديّ، كتاب العين،ج4، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2003، ص 368.

44 - ابن رشيق القيروانيّ، العمدة، دار صادر، ط 01، بيروت 2003، ص 141.

45 - قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، دار الكتب العلميّة، د ط، بيروت، د ت، ص 15.

46- ينظر:مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 02، بيروت، 1984، ص 433 .

أمّا مفهومه عند النّقّاد المعاصرين، فهو" صورة مجرّدة يحمل دلالة شعوريّة مهيمنة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحدّد هذه الدّلالة "[47].

وتقول نازك الملائكة في صدد حديثها عن أهميّة الوزن في الشّعر:" فهو الرّوح الّتي تكهرب المادّة الأدبيّة، وتصيّرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشّاعر من صور وعواطف، بل إنّ الصور و العواطف لا تصبح شعريّة بالمعنى الحقّ إلاّ إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في عروقها الوزن"[48].

ويرى إبراهيم أنيس"على كلّ ناقد أن يبحث في كلّ قصيدة ليرى من معانيها، وموضوعها ما كان الشّاعر قد وفّق في تخيّر الوزن أو لم يحسن الاختيار"[49]. والوزن "سلسلة السّواكن والتّحركات المستنتجة منه مجزّأة إلى مستويات مختلفة من المكوّنات: الشّطران، التّفاعيل، الأسباب، الأوتاد"[50].

وقد تحدّث الغربيّون كذلك عن الوزن الشّعريّ فعدّوه:" العلم الذي يدرس العناصر الّتي تمنح الشّكل للشّعر" [51].

ومن هنا بات الوزن هو العلامة المميّزة للشّعر العربيّ على وجه الخصوص على مرّ العصور، فهو المؤشّر الصّوتي الغنائيّ الّذي يمنحه الفرادة والتّفرّد، ويجعله الجنس الأدبيّ الأقدر على الولوج إلى عالم أحاسيس ومشاعر المتلقي، فيثير في سامعيه انتباها عجيبا وشعورا رهيبا، نتيجة إيقاعه ووقعه على الأذن والقلب معا، فالوزن" يضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وبالتّالي فإنّ الوزن والقافية يعدّان معيارين مهمّين للقصيدة، من دونهما لا يكون الشّعر إلاّ كلاما قد يحمل فكرة جميلة دون أن يكون لها إطار"[52] .

---

47 - عبد الرحمان تبر ماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 88.

48- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 193.

49 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 156.

50- عبيد محمّد صابر، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدّلاليّة والبنيّة الإيقاعيّة، اتّحاد كتّاب العرب، د ط، دمشق، 2001، ص 96.

51 - عبد الرحمان تبر ماسين، البنيّة الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 89 .

52 - ينظر:عبد النّور داود عمران، البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، ص 32 .

وقد نظم الشّاعر عبد الله البردوني على أوزان شعريّة مختلفة في أغراض كثيرة، اختار لها ما يناسبها من البحور الخليليّة:

البحر الطويل:

ما ورد في قصيدة "**سائل**"[53]

مررت بشيخ أصفر العقل واليد يدبّ على ظهر الطريق و يجتدي

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

ثقيل الخطا يمشي الهوينى بجوعه و أحزانه مشي الضّرير المقيّد

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

المتقارب:

ما ورد في قصيدة "**يوم المفاجأة**"[54]

جمال أيأتي؟أجل ربّما وتستفسر الأمنيات السّما

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

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

أيأتي؟ويرنو السّؤال الكبير يزغرد في مقلتيه الضّما

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعو

[53] - عبد الله البردوني، ديوان البردوني، ج 01، دار العودة، بيروت، 1986، ص 120.

[54] - ديوان البردوني، ج 01، ص 229.

البسيط:

ما ورد في قصيدة **من أرض بلقيس**"[55]

من أرض بلقيس هذا اللّحن والوتر من جوّها هذه الأنسام والسّحر

/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 فعلن

من صدرها هذه الآهات من فمها هذي اللّحون ومن تاريخها الذّكر

/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 فعلن

الرّجز:

ما ورد في قصيدة "**مدرسة الحياة**"[56]

ماذا يريد المرء ما يشفيه يحسو روا الدّنيا ولا يرويه

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

مستفعلن مستفعلن مستفعل مستفعلن مستفعلن مستفعل

ما أجهل الإنسان يضني بعضه بعضا ويشكو كلّ ما يضنيه

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

السّريع:

من قصيدة "**وهكذا قالت**"[57]

أشقيتني من حيث إمتاعي فلينعني من ظلمك النّاعي

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

مستفعلن مستفعلن فاعل مستفعلن مستفعلن فاعل

[55]- ديوان البردوني،ج 01، ص 55.
[56] - ديوان البردوني، ج 01، ص255.
[57] - ديوان البردوني، ج 01، ص 107.

أطمعتني فيك فخلّفتني لجوع آمالي و أطماعي

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

مستفعلن مستعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فاعل

الرّمل:

من قصيدة "**حيرة السّاري**"[58]

صاحبي غامت حوالينا النّواحي أيّ مغدى تبتغي أيّ مـراح

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

قف بنا حتّى يمرّ السّيل من دربنا المحفوف بالشّرّ الصّراح

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

الخفيف:

من قصيدة "**البعث العربيّ**"[59]

وحدة المجد والفخار التّليد زعزعت مرقد الصباح الجديد

/0/0//0 /0//0 /00//0 /0/0//0 //0// /00//0

فاعلاتن متفعلن فاعلات فاعلاتن متفعلن فاعلات

وحدة يعـــربيّة وانطلاق عربيّ يهزّ صـمت اللّحود

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

[58] - ديوان البردوني، ج 01، ص 250.

[59] - ديوان البردوني، ج 01، ص151.

الوافر:

من قصيدة "**فارس الآمال**"[60]

أخي ادعوك من خلف اتّقادي و أبحث عن لقائك في رمادي

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فتخفق منك في جدران كوخي طيوف كالمصابيح الهوادي

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

مفاعلتن مفاعلْتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

الكامل:

من قصيدة "**شمسان**"[61]

حرق الجنوب قذائف في مهـجتي تغزو الحدود وتحرق الأسدادا

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

وحدي وفي أرض الجنوب عشيرتي تتطلب السقيا وترجو الـزّادا

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

ومن خلال هذه الوقفة الماسحة لطبيعة الوزن في شعر "عبد الله البردوني" تبيّن لنا أنّ الشّاعر كان غزير الإنتاج موفور الإبداع ، وجاءت قصائده على درجة عالية

[60] - ديوان البردوني، ج 01، ص 621.
[61] - ديوان البردوني، ج 01، ص 603.

من قوّة الإيقاع والتأثير والنّفاذ إلى قلوب متلقّيه، وقد ساهم في هذا التّشكّل الإيقاعيّ المتلوّن، تنوّع الوزن وتعدّد البحور، وتماشيها مع المعاني المطروقة في خطاباته الشّعريّة، فجاءت قصائده متناسقة معنى و إيقاعا فتباينت هذه الأوزان بين شدّة ولين، و جزالة ويسر، وطول وقصر متلائمة ومعاني الخطاب الشعريّ البردونيّ واللاّفت للنّظر أنّ الشّاعر موسوعيّ اللغة، مجنّح الخيال، واسع البصيرة والتّجربة، على الرغم من حرمانه نعمة البصر، وقد نظم البردوني أشعاره في جلّ البحور الخليليّة العموديّة؛ صافيها ومركّبها؛ مجزوءها و كاملها وكان ذلك بنسب مختلفة، فقد كثر عنده من بحور الشّعر : الطويل والكامل والمتقارب والخفيف والبسيط ... أمّا المجتث والمضارع فقد كانا قليلي الاستعمال، إن لم نقل معدومين في شعر الشّاعر.

وخلاصة القول يبدو أنّ الشّاعر لم يكن اعتباطيّا في استخدام الأوزان الشّعريّة، بل أنّه اعتمد في قصائده الأوزان التي اعتقد أنّها تتماشى مع الأغراض الّتي تكلّم فيها، فكان الوزن عنده أشبه ما يكون بالوعاء أو الإطار الخارجيّ الّذي يحوي في مجمله نغما موسيقيّا يتناغم مع أفكاره وصدق تجربته، لأنّ"الكلام الموزون ذو النّغم الموسيقيّ يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقّع لمقاطع خاصّة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع"[62].

[62] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر العربيّ، ص 13.

ثانيا:الزّحاف.

أ- **لغة:**

يطلق على الإسراع، ومنه قوله عزّ وجلّ:"إذا لقيتم الّذين كفروا زحفا" الآية 15، الأنفال:أي مسرعين وسمّي بذلك " لأنّه إذا دخل الكلمة الّتي أضعفها، أسرع النّطق بها"[63].

ب- **اصطلاحا:**

"هو تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء كان السّبب خفيفا أو ثقيلا، فلا يدخل على أوّل الجزء لا على ثالثه ولا على سادسه" [64].

وهو"تغيير بطيء على ثواني الأسباب دون الأوتاد، وهو غير لازم بمعنى أنّ دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقيّة أبياتها، والزّحاف نوعان: مفرد ومركّب"[65].

ج- أنواع الزّحاف:

1-الزّحاف المفرد:

"وذلك إذا حدث تغيير واحد في التّفعيلة الواحدة"[66] وهو ثمانية أقسام: الخبن،الوقص،الإضمار،الطيّ، القبض،العصب،العقل،الكفّ. ومن خلال قراءتنا لديوان الشاعر نورد أمثلة على ذلك:

الخبن:

وهو حذف الثّاني السّاكن من التّفعيلة (فاعلن:فعلن)،(مستفعلن:متفعلن) ومثاله من شعر البردوني ما ورد في قصيدة "**أنا والشّعر**"[67] من (البسيط).

---

[63]- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 2004، ص 27.

[64] - عبد الرحمان تبر ماسين، العروض و إيقاع الشّعر العربيّ، دار الفجر للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 24.

[65] - محمد بن حسن بن عثمان،المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 28.

[66] - إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت،1991، ص 254.

قيثارتي أنت أمّ الشّعر لم تلدي إلاّ غنا الخلد أو لحن البطولات

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن **فَعلن** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

وما ورد في قصيدة "**بشرى النّبوءة**"[68] من (البسيط)

وشقّت الصّمت و الأنسام تحملها تحت السّكينة من دار إلى دار

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

متفعلن فاعلن مستفعلن **فعلن** مستفعلن **فعلن** مستفعلن فاعل

الوقص:

هو حذف الثّاني المتحرّك (متفاعلن:مفاعلن)

الإضمار:

هو تسكين الثّاني المتحرّك (مُتَفَاعلن:مُتْفَاعلن)

ومن أمثلة ذلك عند شاعرنا البردوني في قصيد:"**ليالي الجائعين**" [69]من (الكامل)

تغفو على حلم الرّغيف ولم تجد إلاّ خيالا منه في الإغفاء

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

متفاعلن **متفاعلن** متفاعلن **متفاعلن** **متفاعلن** متفاعل

الطيّ:

هو حذف الرّابع السّاكن (مستفعلن:مستعلن: مفتعلن)

القبض:

هو حذف الخامس السّاكن(مفاعيلن:مفاعلن)

---

[67] - ديوان البردوني، ج 01، ص 162.

[68] - ديوان البردوني، ج 01، ص 505.

[69] - ديوان البردوني، ج 01، ص 109.

من أمثلته عند البردوني ما ورد في قصيدة"**سائل**"[70] من (الطويل)

مررت بشيخ أصفر العقل واليد يدبّ على ظهر الطريق و يجتدي

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

فعول مفاعيلن فعولن **مفاعلن** فعول مفاعيلن فعول **مفاعلن**

العقل:

حذف الخامس المتحرّك (مُفَاعَلَتُنْ:مَفاعلن)

العصب:

هو تسكين الخامس المتحرّك (مفاعلتن:مفاعلْتن)

ومن أمثلة ذلك عند الشّاعر،في قصيدة"**فارس الآمال**"[71] من (الوافر)

أخي أدعوك من خلف انّقادي و أبحث عن لقائك في رمادي

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

مفاعلْتن **مفاعلْتن** فعولن مفاعلتن **مفاعلْتن** فعولن

الكفّ:

هو حذف السّابع السّاكن (فاعلاتن:فاعلات)،ومن أمثلته قول الشّاعر من قصيدة"**هذه أرضي**"[72] من (الرّمل)

زمجري بالنّار يا أرض الجنوب و ألهبي بالحقد حبّات القلوب

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن **فاعلات** فاعلاتن فاعلاتن **فاعلات**

[70] - ديوان البردوني، ج 01، ص 120.
[71] - ديوان البردوني، ج 01، ص 621.
[72] - ديوان البردوني، ج 01، ص 59.

2-الزّحاف المركّب:

ويعني المزدوج " وهو الذي يدخل على بيتين في تفعيلة واحدة،بغية أن يلحق التفعيلة تغييرات"[73]، وهو أربعة أقسام:- الخبل - الخزل،- الشّكل،- النّقص.

ثالثا:العلّة

لغة: "المرض، وسمّيت بذلك إذا دخلت التّفعيلة أمرضتها، وأضعفتها، فصارت كالرّجل العليل"[74].

اصطلاحا: "تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضّرب، وهي لازمة بمعنى أنّها إذا وردت في أوّل بيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها، والعلّة قسمان:علل زيادة، وعلل نقصان"[75].

- **علل بالزّيادة:**

"تكون بزيادة حرف أو حرفين في الضّرب."[76] وهي:التّرفيل، التّسبيغ أو الإسباغ، التّذييل والخزم.

- **علل بالنّقصان:**"

وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العروض أو الضرب،أو من واحد منهما"[77]وهي:الحذذ، الحذف، القطع، القصر، الصلم، الوقف، الكسف، القطف، البتر، التّشعيث، الخرم.

فعلى سبيل المثال :

القطع: وهو حذف ساكن (آخر) الوتد المجموع،وتسكين المتحرّك قبله ومثاله:

ما ورد في قصيدة "**أنا والشّعر**"[78] من (البسيط)

---

[73]- إيميل بديع يعقوب،المعجم المفصّل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص 255.
[74]- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 32.
[75] -المرجع نفسه، ص 32.
[76] - عبد الرضا علي، موسيقى الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، ص 20.
[77] - ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، ص 20.
[78] - ديوان البردوني، ج 01، ص 162.

قيثارتي أنت أمّ الشّعر لم تلدي	إلاّ غنا الخلد أو لحن البطولات
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن **فاعل**

الحذف: هو إسقاط سبب خفيف من آخر التّفعيلة،ومثاله ما ورد في قصيدة:
"**عتاب ووعيد**"[79]من بحر المتقارب

لماذا لي الجوع والقصف لك	يناشدني الجوع أن أسألك
0// 0/0// 0/0// 0/0//	0// 0/0// 0/0// /0//
فعولن فعولن فعولن **فعو**	فعول فعولن فعولن **فعو**

ونتيجة القول أنّ شعر البردوني لم يخل من الزّحافات والعلل، فقد تعدّدت في ثنايا القصائد وتنوّعت، وفق ما تقتضيه دفقة الإبداع، فقد استخدم الشّاعر هذه الرّخصة معدّلا ومحوّرا، ليضفي على قصائده نغما موسيقيّا يحمل في تطريباته خفّة في الوقع، وعذوبة في الصّوت... ليكون الخطاب الشّعريّ أقدر على تبليغ المتلّقي وشدّه، و أنفذ إلى شعوره و إحساسه. وإن كان الشّعراء والنّقاد بالأمس يعدّون الاقتراب من الزّحفات والعلل مخالفة تعيب أداء الشّاعر وصنعته، فإنّ الأمر اليوم في تصوّر المحدثين لم يعد كذلك، بل أصبح استخدام الشّاعر لهذه الرّخصة أداة من الأدوات الّتي تساهم وبشكل فعّال في التّشكّل الإيقاعيّ للقصيدة الشّعريّة.

[79]- ديوان البردوني، ج 01، ص 311.

رابعا:القافية

أ- لغة:

القافية في اللّغة مشتقة من الفعل"قفا، يقفو" بمعنى تبع وتتبّع، والقفا هو مؤخّر العنق، والعرب تؤنّث القفا وتذكّره.

وتجمع القفا على أقفاه،وقفا كلّ شيء هو آخره، ويقال: ويقتفي أثر فلان، إذا اتّبعه وسار على خطاه[80].

وقال ابن رشيق:"القافية سمّيت كذلك بأنّها تقفو أثر كلّ بيت، وقال قوم لأنّها تقفو أخواتها."[81]

ب- اصطلاحا:

تعدّدت آراء القدماء في القافية، فالخليل بن أحمد الفراهيديّ يقول:" القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الّذي قبل السّاكن."[82]

أمّا الأخفش فيذكر:" أنّ القافية آخر كلمة في البيت."[83]

ومن المفاهيم المعاصرة للقافية أنّها " اسم يطلق على مجموعة من الأحرف تلتزم آخر القصيدة أو المقطوعة تعطي أصواتا تتكرّر من خلال لحظات زمنيّة منتظمة "[84].

حروف القافية:

[80] - ينظر: ياسين عايش خليل،علم العروض، ص 224.
[81] - ابن رشيق، العمدة، ص 161.
[82] - الفراهيدي، كتاب العين، ص 420.
[83] - حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، دار الصفاء، ط1، عمّان، 2004، ص 230.
[84] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 257.

الرّويّ:

وهو الحرف الّذي تبنى عليه القصيدة وتسمّى باسمه، فإذا كان لاما سمّيت "لامية"، أو نونا سمّيت "نونية"وهكذا...إلخ[85]الرّويّ تبنى به القصيدة وبه تعرف وإليه تنتسب[86]، ومنه:

قصيدة "**في اللّيل**"[87] من بحر الرّجز

لا مشفق حولي ولا إشفـــــــاق إلاّ المنى والكوخ والإخفـــاق

البرد والكوخ المسجّى والهـــــــوا حولي وقلبي والجراح رفـــاق

وهنا الدّجا يسطو على كوخي كما يسطو على المستضعف العملاق

الوصل:

وهو حرف ينشأ من إشباع الحركة في آخر الرّويّ المطلق أو يكون هاء التّأنيث والضمير السّاكن و(هاء السّكت) وقد يكون الوصل ألفا أصلية مثل: عصا[88].

ومنه الحروف التي تلي حروف الرّويّ هي حروف المدّ أي: **الألف والواو والياء،** فإذا أشبعت الفتحة أصبحت ألفا والضّمّة واوا والكسرة ياء.

ومن هذا فإنّ الوصل نوعان:

– حرف ينشأ عن إشباع حركة الرّويّ، فيكون ألفا أو واوا أو ياء.

– هاء ساكنة أو متحرّكة تلي الرّويّ،

ويتولّد الألف عن حركة فتحة الرّويّ وهذا الحرف يسمّى "وصلا". ومنه:

في قصيدة"**عذاب ولحن**"[89] من بحر الرّجز

لمن أرعش الوتر المجهدا و أشدو وليس لشدوي مدى؟

---

[85] - محمد مندور، الميزان الجديد في العروض و القافية، ص 105.

[86] - ياسين عايش خليل، علم العروض، ص 225.

[87] - عبد الله البردوني، ديوان البردوني، ص 196.

[88] - محمد مندور، الميزان الجديد في العروض والقافية، ص 105.

[89] - المرجع نفسه، ص 329.

و أنهي الغناء الجميل البديع لكي أبدأ الأحسن الأجودا

و أستنشد الصّمت وحدي هنا و أخيلتي تعبر السّرمدا

فالألف في آخر كلّ عجز تسمّى وصلا.

ومنه في قصيدة "**جريح**"[90] من بحر الرّمل:

لا تسل عن أنينه وسهاده إنّ في جرحه جراح بلادهـ

إنّ في جرحه جراحات شعب راكد الحسّ حيّه كجمادهـ

ثائر يحمل البلاد قلوبا في حشاه وشعلة في اعتقادهـ

فالهاء السّاكنة في آخر كلّ حجز تسمّى وصلا .

الخروج:

حرف يلي هاء الوصل كالياء المولّدة عن إشباع كلمة مساويه **(مساويهي)** كذلك إذا اتّصل بهاء الوصل ألف تدعى ألف الخروج مثل:يواكبها[91]، والخروج (بفتح الخاء)، وما سمّي بذلك إلاّ لخروجه وتجاوزه الوصل التّابع للرّويّ. ومن أمثلته ما جاء في قصيدة "**بين المدية والذّابح**"[92] من بحر الرّمل:

وحشة الخارج تعوي حوله ثمّ تنفيه إلى داخلـهـ

غربة الدّاخل ترميه...إلى مائج يبحث عن ساحلـهـ

راحل منه إليه...دربه شارد أضيع من راحلـهـ

فالياء المتولّدة عن إشباع هاء الوصل بحركة (الكسرة) تسمّى خروجا.

الرّدف:

هو حرف مدّ يكون قبل الرّويّ سواء أكان حرفا ساكنا أو متحرّكا ويتحكّم على الشّاعر الإتيان بحرف المدّ الّذي هو قبل الرّويّ في جميع أبيات القصيدة، وإنّما

[90] - ديوان البردوني، ج 01، ص 444.
[91]- محمد مندور، الميزان الجديد في العروض والقافية، ص 105.
[92] - ديوان البردوني، ج 01، ص 377.

سمّي ردفا،لأنّه ملحق بالتزامه متحمّل مراعاته بالرّويّ، فجرى الرّدف للرّاكب لأنّه يليه و ملحق به[93]. ومنه قوله في قصيدة "**ليالي الجائعين**"[94] من بحر الكامل:

هذي البيوت الجاثمات إزائي ليل من الحرمان و الإدجاء

من للبيوت الهادمات كأنّها فوق الحياة مقابر الأحياء

تغفو على حلم الرّغيف ولم تجد إلاّ خيالا منه في الإغفاء

فألف المدّ قبل همزة الرّوي تسمّى ردفا

ألف التّأسيس:

ألف هاوية لا يفصلها عن الرّويّ سوى حرف متحرّك يدعى الدّخيل(**والدّخيل هو حرف متحرّك يقع بين التّأسيس والرّويّ**)[95].ومثاله في قصيدة "**روح شاعر**"[96] من بحر الخفيف:

صافحتك القلوب قبل النواظر واستطارت إلى لقاك الخواطر

وتلقّاك عالم اليمن الحرّ كما لاقت النّفوس البشائر

وارتمى يسكب التّراحيب ألوا نا كما تسكب اللّحون القياثر

فألف المدّ الّتي سبقت المتحرّك قبل الرّوي تسمّى تأسيسا، في حين يسمّى الحرف المتحرّك بين التأسيس والرّويّ دخيلا.

قسما القافية:

القافية في الشّعر العربي من حيث الحركة والسّكون قسمان اثنان:

القافية المقيدة:

"وهي ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا"[97]وهو القسم الذي تكون حروف الرّويّ فيها ساكنة وتسمّى القافية عندئذ بالقافية المقيّدة، إذ يتقيّد فيها الصّوت بالسّكون،

---

[93] - هاشم صلاح مناع، الشّافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط4،2003، ص 258.

[94] - ديوان البردوني، ج 01، ص 109.

[95] - محمد مندور، الميزان الجديد في العروض و القافية، ص 105.

[96] - ديوان البردوني، ج 01، ص 132.

[97]- صلاح يوسف عبد القاهر، في العروض والإيقاع الشّعري، الأيام، ط 1، 1979، ص 139.

ويحدّ من انطلاقه، والقوافي المقيّدة في الشّعر العربي أقلّ بكثير من القوافي المطلقة، إذ تتيح القوافي المطلقة للشّعراء الفرصة للتّخفيف من الضّغوط النّفسية، وتعطيهم فرصة بمطل أصواتهم للانفتاح والانفراج[98]. وسمّيت بذلك " لتقييد الرّويّ:لأنّه ممنوع الحركة كامتناع المقيد من التصرّف"[99].

وقد نظم الشّاعر البردوني على هذا القسم قصائد كثيرة منها:

قصيدة "**هاتف..وكاتب**"[100] من بحر المجتث:

اكتب...لا تتعطّلْ ما أقسى أن أفعلْ

صارت كفّي رجلا ما جدوى أن تكسلْ

قصيدة"**الآتون.. من الأزمة**"[101] من بحر الرّمل:

يا حزانى...يا جميع الطيّبين هذه الأخبار...من دار اليقينْ

قرّروا اللّيلة...أن يتّجروا بالعشايا الصّفر...بالصّبح الحزينْ

قصيدة " **طيف ليلي**"[102] من بحر مجزوء الرّمل:

هزّ كفّيه و أرجفْ لحظة ثمّ توقّــفْ

وبلا داع تــأنّى مثل من ينوي ويأسفْ

قصيدة"**الأميرة..وتحوّلات مرايا العشق**"[103] من بحر مجزوء الرّجز

كما ترين حوّلي لوّني فمي عمري الوجيعْ

إليك يا أميرتي قلبي يؤجّج الصّــقيعْ

- القافية المطلقة:

---

[98] - ياسين عايش خليل،علم العروض،ص: 238.

[99] - ابن السّرّاج السنتريني، المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق رضوان الداية، دار الملاح، ط 3، 1979 ، ص 119.

[100] - ديوان البردوني،ج 02، ص 495.

[101] - ديوان البردوني،ج 02، ص 514.

[102] - ديوان البردوني، ج 01، ص 590.

[103] - ديوان البردوني، ج 01، ص 561.

"وهي ما كان حرف رويّها صامتا متحرّكا"[104]، وهو القسم الذي تكون فيه حروف روّيها متحرّكة بإحدى الحركات الثّلاث:الضّمّة والفتحة والكسرة، وتسمّى القافية حينئذ القافية المطلقة، وعلى ذلك جلّ قصائد الشّعر العربيّ[105]، وسمّيت بذلك لأنّ" حركة الرّويّ تسمّى الإطلاق لأنّه بها أطلق وتسمّى المجرى"[106]. وقد وردت نماذج كثيرة من هذا النّوع في شعر البردوني، تنوّع رويّها المتحرّك بين الفتح والضّمّ والكسر في مختلف القصائد.

- نماذج من القافية المجراة على الفتح في شعر البردوني:

قصيدة"**عندما ضمّنا اللّقاء**"[107] من بحر الخفيف:

كيف أنسى منك الحوار البديع و اللّقا الغضّ والجمال الرّفيعَا

كيف أنسى ولا نسيت وعندي ذكريات حرّى تذيب الضّلوعَا

كيف أنسى ولست أنسى لقاء ضمّ قلبا صبّا وقلبا صديعَـا

قصيدة"**لست أهواك**"[108] من بحر الخفيف:

لست أهواك قد خلعت الهـواء واحتقرت الفتون والإغراءَ

لست أهواك قد صحوت من الحبّ ومزّقت صبوتي و الصّباءَ

ونفخت الغرام من حبّة القلـ ب كما تنفخ الرّياح الهباءَ

قصيدة"**عتاب ووعيد**" [109]من بحر المتقارب:

لماذا لي الجوع والقصف لك؟ يناشدني الجوع أن أسألكْ

و أغرس حقلي فتجنيه أنــ ت وتسكر من عرقي منجلَكْ

لماذا؟وفي قبضتيك الكنوز تمدّ إلى لقمتي أنملَكْ

---

[104] - صلاح يوسف عبد القاهر،في العروض والإيقاع الشّعري، الأيام، ط 1، 1979، ص 139.

[105] - - ياسين عايش خليل، علم العروض، ص 238.

[106] - ابن السّرّاج السنتريني، المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق رضوان الداية، دار الملاح، ط 3، 1979، ص 119.

[107] - ديوان البردوني،ج 01، ص 224.

[108] - ديوان البردوني،ج 01، ص 199.

[109] - ديوان البردوني،ج 01، ص 311.

قصيدة"**قالت الضّحيّة**"[110] من بحر الخفيف:

كيف كنتم أيّام كنت مثيره؟ حشرات حولي وكنت أميرَهْ

كنت أمشي فتفرشون طريقي نظرات مستجديات كسيرَهْ

وشجونا حمرا وشوقا رخيصا ونـداء وثرثرات كثيـرَه

- نماذج من القافية المجراة على الضّمّ في شعر البردوني:

قصيدة"**ما لي صمت عن الرّثاء**"[111] من بحر الطويل:

يقولون لي ما لي صمتّ عن الرّثا فقلت لهم إنّ العويل قبيــحُ

وما الشّعر إلاّ للحياة و إنّــني شعرت أغنّي ما شعرت أنوحُ

وكيف أنادي ميّتا حال بينــه وبيني تراب صامت وضـريحُ

قصيدة"**أبو تمّام وعروبة اليوم**" [112]من بحر البسيط:

ما أصدق السيف**!** إن لم ينضه الكذب و أكذب السّيف إن لم يصدق الغضـبُ

و أقبح النّصر...نصر الأقوياء بلا فهم ...سوى فهم كم باعوا...وكم كسبُوا

أدهى من الجهل علم يطمئنّ إلـى أنصاف ناس طغوا بالعلم و اغتصـبُوا

قصيدة"**المنتحر**"[113]من بحرالكامل:

لفظ الرّوح فاطمأنّت ضلوعه و انطفى شوقه ونام ولوعُهْ

وقع المتعب الكئيب على الموت فماذا جرى وكيف وقوعُهْ؟

جفّت الكأس في يديه و أشتى فيه وادي المنى ومات ربيعُه

- نماذج من القافية المجراة على الكسر من شعر البردوني:

قصيدة"**بين ذهاب ومعاد**"[114] من بحر الرّجز:

تلفّتت كالسّارق الخــائف إلى العشيق اللاّهث الرّاجف

---

[110] - ديوان البردوني،ج 01، ص 606.
[111] - ديوان البردوني،ج 01، ص 247.
[112] - ديوان البردوني،ج 01، ص 249.
[113] - ديوان البردوني،ج 01، ص 493.
[114] - ديوان البردوني،ج 01، ص 499.

مذعورة ترتاع من خطوها من الخيال الكاذب الطّـائف

شرشفها المذعور كالغصن في جوّ الخريف الأصفر العاصف

قصيدة"**هائم**"[115] من بحر الخفيف:

قلبه المستهام ظمآن عاني يحتسي الوهم من كؤوس الأماني

قلبه ظامئ إليك فصبّي فيه عطر الهوى وظلّ الـتداني

واذكري قلبه الحبيس المعنّى واملئي الكأس من رحيق الحنان

-أنواع القوافي من حيث الكثافة الصوتيّة:

القافية مقاطع صوتية تتكرّر في آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة الواحدة،وقد قسّمها العروضيون إلى خمسة أنواع جمعها صفي الدّين الحلي(750ه) في قوله:

متكاوس،متراكب،متدارك متواتر من بعده المترادف

فالمتكاوس "أربع متحركات متواليات بين ساكني القافية."[116]

وهذا النوع من القوافي قليل الوجود في الشّعر العربي ....

المتراكب: "وهو ثلاث متحرّكات متواليات بين ساكني القافية"[117]

قصيدة"**لا تسل عنّي**"[118] من بحر الرّمل:

لا تسل عنّي و لا عن ألمي فلقد جلّ الأسى عن كلمي

المتدارك:"هما متحركان متواليان بين ساكني القافية"[119]

قصيدة"**عيد الجلوس**"[120] من بحر الكامل:

هذا الصّباح الرّاقص المتأوّد فتن مهفهفة وسحر أغيد

المتواتر: " متحرّك واحد بين ساكني القافية"[121]

---

[115] - ديوان البردوني،ج 01، ص 75.

[116] - الأحمدي النويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 393.

[117] - المرجع نفسه، 393.

[118] - ديوان البردوني،ج 01، ص 267.

[119] - الأحمدي النويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 94.

[120] - ديوان البردوني،ج 01، ص 362.

[121] الأحمدي النويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 395.

قصيدة"**بشرى النّبوءة**"[122] من بحر البسيط:

بشرى من الغيب ألقت في فم الغار وحيا وأفضت إلى الدّنيا بأسرار

المترادف: "اجتماع ساكني القافية من غير فاصل"[123]

قصيدة"**بعد الضّياع**"[124] من بحر المتقارب:

إلى من أسير؟أهاض المسير قواي و أدمى جناحي الكسيرْ

وما يمكن استخلاصه في ختام الحديث عن القافية عند "البردونيّ"، أنّ شاعرنا كان أكثر ميلا إلى الالتزام بطرقة النّظم العربيّة .. تعدّدت القوافي عنده ووظّفها بكلّ خصائصها الفنيّة، بما في ذلك أحرفها المشهورة من رويّ و ردف و وصل و خروج ..كما وظّفها الشّعراء الفحول العرب،والملاحظ أنّ القوافي جاءت متنوّعة في شعره،سواء من حيث كثافة الصّوت أو من حيث الإطلاق والتّقييد، فقد حوت قصائده نماذج كثيرة من قوافي المتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، كما استخدم القافية المطلقة في كثير من القصائد التي احتاج فيها إلى طول النّفس، والرّغبة الملحّة للإفصاح عمّا يعيشه بخوالجه ووجدانه، والشّعور بالحاجة إلى التّحرّر من سطوة الهموم والأحزان، محاولة منه للتخفيف ممّا يعانيه، عبر هذا النّغم الإيقاعيّ المشبع الطويل، وذلك بإطلاق العنان للمشاعر و الأحاسيس.. فجاءت القوافي متنوّعة في حركة المجرى فمرّة بالكسر ومرّة بالضمّ أو الفتح.. كما سبق أن وضّحنا في النّماذج السّالفة الذّكر.

أمّا استعماله القافية المقيّدة، كما بدا واضحا في الكثير من قصائد الدّيوان، ربّما كان ذلك نتيجة انغلاقه عن ذاته، وعدم امتلاكه الجرأة الكافية للإفصاح عن أحاسيسه، و مكبوتاته.. أو قد يكون ذلك منه قصد البحث عن آلية إيقاعيّة من

[122] - ديوان البردوني،ج 01، ص 362.
[123] - ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض والقافية، ص 138.
[124] - ديوان البردوني،ج 01، ص 480.

آليات الإبداع الفنيّ، ليدفع من خلالها المتلقي لخطاباته الشّعريّة، إلى البحث والتّطلّع بإلحاح أكثر، ورغبة أشدّ في البحث عن حجم معاناة الشّاعر، وبذل الجهد الوفير قصد الوصول إلى المخزون المستتر...

الفصل الثّاني

الإيقاع الدّاخلي:

أوّلا: التكرار.

ثانيا: الطّباق.

ثالثا: المقابلة.

رابعا: الجناس.

خامسا: التّصريع.

سادسا: التّدوير.

سنعمل في هذا الفصل الثاني على دراسة الإيقاع الداخلي في شعر عبد الله البردوني، محاولين مقاربته واستنطاق بعض نصوص ديوانه.

التّكرار:

- تعريفه:

- **لغة:** ورد في لسان العرب في مادّة (كرّ، كرر) بأنّ"الكرّ:الرّجوع، يقال:كرّه وكرّ بنفسه..."والكرّ مصدر كرّ عليه يكرّ كرّا وكرورا وتكرارا:عطف عليه وكرّ عنه رجع، وكرر الشّيء أعاده مرّة بعد أخرى"[125].

ومن هنا يتّضح أنّ الكرّ لغة يحمل معنى الرّجوع، والإعادة والعطف وإعادة الشّيء أكثر من مرّة.

اصطلاحا:

التّكرار مظهر أساس من مظاهر الإيقاع الدّاخلي، فبواسطته يمنح الشّاعر نصّه الإبداعي نقرا ونغما موسيقيّا بليغا، وما استخدام الشّاعر التّكرار إلاّ نتيجة لما أثار اهتمامه، فرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المتلقّين لمنتجه..فالتّكرار يعدّ أداة من الأدوات اللّغويّة الكثيرة الّتي تساهم في بناء النّصّ الشعريّ، وتجعل صاحبه أقدر على التّبليغ و الإفادة..فتكرار حرف أو كلمة أو عبارة أو أسلوب..دليل على سيطرة هذا العنصر ومركزيّته في الخطاب"فالإيقاع ما هو إلاّ أصوات مكرّرة وهذه الأصوات المكرّرة تثير في النّفس انفعالا هامّا"[126]

فالتّكرار حقيقة، يعدّ شكلا مميّزا في العمل الشّعريّ،لكونه ظاهرة عامّة تعتمد على الحركة الإيقاعيّة، والّتي بدورها تسهم في تشكيل إيقاع القصيدة وبنائها

[125] – ابن منظور لسان العرب، مادّة(كرّ،كرر)، ص 46.

[126] – التكرار في الشّعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ص161.نقلا عن: مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، ط1، 2010، ص 23.

الصّوتيّ[127]، هذا إذا أُحسن استخدامه وتوظيفه،أمّا إذا وُظّف توظيفا غير حكيم، فإنّه لا محالة سيُلحق الضّرر بالنّص الشّعريّ، فيقول ابن رشيق القيروانيّ عن التّكرار:"وللتّكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللّفظ والمعنى جميعا، فذلك الخذلان بعينه ولا يجب للشّاعر أن يكرّر اسما على جهة التّشوّق والاستعذاب، إذا كان في تغزّل أو نسيب"[128]، أمّا الجاحظ فقد أورده بمصطلح "التّرداد"ويقول في شأنه:"وجملة القول في التّرداد أنّه ليس في حدّ ينتهي إليه، ولا يأتي على وصفه وإنّما ذلك قدر المستمعين"[129].

ونازك الملائكة ترى أنّ التّكرار" ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسّ الشّاعر صنعا بمجرّد استعماله، وإنّما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللّمسة السّحريّة الّتي تبعث الحياة في الكلمات"، " فعلى التّكرار أن يوظّف في مواضعه حتّى لا يتحوّل إلى مجرّد تكرارات لفظية مبتذلة لا قيمة لها".[130]

وعند تصفّحنا ديوان الشّاعر عبد الله البردوني، وقفنا على كمّ هائل من استخدامات هذه الأداة اللّغويّة الإيقاعيّة في جلّ قصائده، وتنوّع التّكرار في منتجاته الشّعريّة بأنواعه المختلفة،فجاءت قصائده تعجّ بتكرار الحروف والكلمات و العبارات والأساليب...وللتّوضيح والتّفصيل سنتتبّع ذلك بشواهد من ديوانه:

- تكرار الحروف:

---

[127] – ينظر: ناصر لوحيشي، أوزان الشّعر العربي بين المعيار والواقع البشري، الشعر الجزائري في معجم البابطين، أنموذجا تطبيقيا،عالم الكتب الحديث، أربد،ا لأردن،2011، ص 227.

[128] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 205.

[129] – الجاحظ، البيان والتبيين، ص 120.

[130] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النّهضة، بغداد، ط2،1965، ص 290.

تبيّن لنا ونحن نقرأ قصائد ديوان عبد الله البردوني، أنّ الشّاعر بدا في كثير من الأبيات، يلحّ بقوّة على تكرار حروف دون غيرها، سواء ما تعلّق منها بحروف المباني أو حروف المعاني، حتى صار الأمر ذا ظاهرة مهيمنة على مساحة الكثير من النصوص، و المقاطع الشّعريّة في الدّيوان، ومن أمثلة ذلك:

- تكرار حروف المباني:

ما ورد في مطلع قصيدة " **قالت الضّحية**"[131]من بحر الخفيف

كيف كنتم أيّام كنت مثيرهْ؟ حشرات حولي وكنت أميره
كنت أمشي فتفرشون طريقي نظرات مستجديات كسيرهْ
وشجونا حمرا وشوقا رخيصا ونداء وثرثرات كثـيرهْ
وتتناجون بينكم:أتراها بنت "كسرى" أم شهرزاد الصّغيره؟
لو رأى شهريار طيف صباها باع فيها سلطانه وسريره
وتحومون تزرعون رمال الجوع نجوى و أمنيات وفيرهْ

فالملاحظ أنّ حرف "**الرّاء**" كرّر في هذه المقطوعة ثلاثا وعشرين"23" مرّة، ومن المعلوم أن الراء حرف جهوري تكراري ترددي، ويمكن أن نستشف من تكرار الشاعر لصوته في هذه الأبيات أن الضحية ترتفع تارة بالتحدي والعودة إلى ماضيها التليد، وتارة أخرى تظهر منخفضة لما حل بها من قهر وظلم واستبداد، وهكذا قد ساهم هذا الصوت في انسجام الدلالة المعنوية مع الإيقاع الداخلي للمقطوعة.

[131] – ديوان البردوني،ج 1، ص 606-607.

ومن الأمثلة كذلك عن تكرار حروف المباني ما جاء في قصيدة"**وحدة الشّاعر**"[132] من بحر الرّمل:

عالم الشّاعر ذكرى ومنى وجنين كالجحيم الهادر

يقطف الأحلام والذّكرى كما يقطف العنقود كفّ العاصر

أيّ ذكر؟أيّ شوق عادني فإذا قلبي جناحا طائر

و إذا الدّنيا بكفّي معزف ساحر في كفّ شاد ماهر

تارة أشدو و أصغي تارة لروايات الزّمان السّاخر

فيقصّ الدّهر من دنيا أبي ذكرا تخجل وجه الذّاكر

و أنا أحمل ذكراه...كما يحمل المظلوم سوط الجائر

ففي هذه الأبيات نلحظ كمّا هائلا من حروف المدّ (الألف،الواو،الياء)، بحيث كرّرت ما يربو عن سبع وثلاثين مرّة(37)، وجاءت هذه الحروف – الّتي تسمّى حروف اللّين– طاغية على الأبيات، و الملاحظ أنّ هذا الإيقاع عبر هذه الأصوات ساهم في تعزيز المعنى المستشفّ من الأبيات، المعبّرة أساسا عن معاناة حياة الشّاعر وحيرته المتمثلة في علاقته كشاعر بهذا الوجود المعبّأ بالمتناقضات. فنلمس من كثرة وتكثيف هذا الصّوت (الواو، الألف، الياء) شدّة الانفعال وعمق الإحساس والانشغال النّفسيّ لدى الشّاعر عبد الله البردونيّ .

[132] – ديوان البردوني،ج 1، ص 429– 430.

تكرار حروف المعاني:

ما ورد في قصيدة "**من أرض بلقيس**"[133] من بحرالبسيط :

من أرض بلقيس هذا اللّحن والوتر من جوّها هذه الأنسام والسّحر
من صدرها هذه الآهات من فمها هذي اللّحون ومن تاريخها الذّكر
من السعيدة هذي الأغنيات ومن ظلالها هذه الأطياف والصورّ
أطيافها حول مسرى خاطري زمر من الترانيم تشدو حولها زمر
من خاطر اليمن الخضرا ومهجتها هذي الأغاريد و الأصداء والفكر
هذا القصيد أغانيها ودمعتها وسحرها و صباها الأغيد النضر
يكاد من طول ما غنّى خمائلها يفوح من كلّ حرف جوّها العطر
يكاد من كثر ما ضمّته أغصنها يرفّ من وجنتيها الورد والزّهر

فالملاحظ في هذه الأبيات أنّ حرف الجرّ "**من**" كرّر ثلاث عشرة (13) مرّة، فالتّطريبة الإيقاعيّة الّتي يحملها تكرار الحرف، تحمل في ثناياها اتّساع جغرافيّة المشاهد و شساعة حيّزها.. وبالتّركيز على هذا الإيقاع أراد الشّاعر أن يلفت انتباه متلقّيه إلى العمق الزّماني والمكاني الذي تحمله مدينة بلقيس السّعيدة.

ومن أمثلته كذلك ما يلحظ في قصيدة "**مدينة بلا وجه**"[134] من بحر الطويل:

وحتّى الرّوابي فيك باعت جباهها وما عرفت ماذا تبيع وما تشري
وحتّى عشايا الصيف فيك بلا رؤى **وحتّى** أزاهير الرّبيع بلا عطر
وحتّى الدّوالي فيك ضاع مصيفها **وحتّى** السّواقي ضيّعت منبع النهر

[133] – ديوان البردوني،ج 1، ص 55–57.
[134] – ديوان البردوني،ج 1، ص 214.

وحتّى أغاني الحبّ مات حنينها **وحتّى** عيون الشّعر فيك بلا شعر

فالإكثار من إيقاع حتّى الغائيّة في هذه الأبيات الشّعريّة البردونيّة – والتي تكرّرت فيها سبع مرّات(07) – دلالة واضحة على بشاعة الموقف، المتمثل في تحوّل المدينة الجميلة إلى خراب في كلّ شيء..فقد بلغ فيها السّيل زباه، و أفقدها الخراب وسامتها وملامح جمالها.. إلى أن استبدّ بها اليأس، فمن خلال هذا الإيقاع (وحتّى..وحتّى..وحتّى...) تمكّن الشّاعر من تحريك إحساس متلقّيه، والتّدرّج به من كارثة إلى أخرى ..وذلك كلّه قصد حمله على أن يعيش معه فظاعة مشهد المدينة، وأن يتألم لانتكاستها و لحالها المرير..فمع كلّ إيقاعة من إيقاعات "حتّى" يخفق قلب الشّاعر ومتلقّيه..فكأني بالشّاعر يوجّه رسالة مبطّنة إلى متلقّيه، مفادها فلتبك أكثر فأكثر على المدينة المنكوبة المدينة الّتي فقدت وجهها جرّاء ما حدث لها.

– **تكرار الكلمات:**

يعدّ تكرار الكلمات مظهرا ذا قابلية عالية على إغناء الإيقاع، ويكون مقصودا إليه لأسباب فنيّة،وليس للتّردّد ذاته، وإلاّ عدّ مجرّد حيلة صناعيّة أو دليل عجز أو قصورا في التّعبير.[135]

وتقول نازك الملائكة في هذا الشّأن:"ولعلّ أبسط ألوان التّكرار تكرار كلمة واحدة في أوّل كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية من قصيدة، وهو شائع في شعرنا المعاصر"[136] وقارئ قصائد البردونيّ، سيقف حتما عند هذه الظاهرة اللّغويّة، ويلحظ مدى هيمنتها على الخطابات الشّعريّة عنده، ومن أمثلة ذلك:

- **تكرار الاسم:**

ما ورد في قصيدة "**محنة الفنّ**" [137] قوله من بحر الخفيف

---

[135] – مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، ص 186.

[136] – نازك الملائكة،قضايا الشّاعر المعاصر، ص 242.

[137] – ديوان البردوني،ج 1، ص 160.

قلبي القلب يحمل الأمس واليو م ويلقي لمقبل العمر ظنّا

قلبي القلب لم يفارقه آت لا،ولا الأمس في حناياه يفنى

قلبي القلب إن بكى رقّص التـ ـدّنيا بكاه وحوّل الدّمع فنّا

ما ورد في قصيد "**لعيني أمّ بلقيس**"[138] من بحر مجزوء الوافر

أشرّق وهي قدّامي أغرّب وهي مرآتي

إليها ينتهي روحي ومنها تبتدي ذاتي

أغنّي وهي أنفاسي و أسكت وهي إنصاتي

و أظمأ وهي إحراقي و أحسو وهي كاساتي

أموت وحبّها موتي و أحيا وهي مأساتي

الملاحظ أنّ الشّاعر أكثر من تكرار الضمير(هي ،ها)، فكان هذا الضّمير الغائب بنوعيه؛ المنفصل والمتصل المكرّر في المقطوعة عشر مرّات(10) يحمل دلالة مركزيّة في النّصّ، فقد خلق بمركزيّته هذه إيقاعا منظّما وجوّا نغميّا ممتعا، ساهم بشكل فعّال في تعزيز الموسيقى الدّاخليّة للنّصّ، وجعل المتلقّي يتذوّقها، ويتتبّع حركاتها، ويتلمّس معانيها، فالشّاعر بين الحين والآخر يوحي للمتلّقي أنّ هذا الضّمير(هي،ها) الغياب فيه لفظا لا حقيقة، فهي حاضرة على الدّوام وباستمرار في قلب الشّاعر ووجدانه، وهذا ما يحيل بدوره المتلقّي إلى الكشف عن قوّة العلاقة وشدّة تعلّق الشّاعر بضميره الغائب الحاضر.

- **تكرار الفعل:**

ما جاء في قصيدة"**هذه أرضي**"[139] من بحر الرّمل:

[138] – ديوان البردوني،ج 1، ص 202.

[139] – ديوان البردوني،ج 1، ص 61.

واقسمي بالشّهداء الأوفياء– واقسمي أنّ أرضي لم تعد للأجنبي –زمجري

زمجري بالنّار يا أرض الجنوب زمجري واعصفي بالغاصب المستعمر

فالملاحظ أنّ الفعل (اقسمي) بصيغة الأمر تكرّر مرّتين اثنتين في صدر البيت الأوّل وفي هذا الإيقاع المتكرّر المتقارب دلالة واضحة توحي بجلال الأمر وعظمته، لأنّ الأمر يتعلّق بالوطن والثّورة للدّفاع عن الوطن والوفاء للشّهداء الأوفياء ..كما نتلمّس الدّعوة الصّريحة للثّورة، في تكرار فعل الأمر(زمجري) ثلاث مرّات في بيتين متجاورين، فتكرار هذا الصّوت ساهم في إضفاء روح الثوّرة على الخطاب الشعري للقصيدة، ومن خلاله يدرك المتلقّي أنّ الشاعر في قمّة التمرّد وعلى درجة عالية من الاستعداد للتّضحية من أجل الأرض ودحر المستعمر الغاصب...

وما ورد في قصيدة "**حين يشقى النّاس**"[140] من بحر الرّمل:

حين يشقى النّاس أشقى معهم وأنا أشقى كما يشقون وحدي

كرّر الفعل (يشقى) بصيغة المضارع أربع مرّات في البيت الواحد، والظاهر أنّ الأمر ليس بعجز لغويّ عند الشّاعر، و إنّما تكرار هذا النغم بهذا الكمّ أمر مقصود لذاته، وذلك حتّى يُشعر الشّاعر متلقّية لخطابه الشّعريّ، أنّ علاقته بشعبه وبني وطنه وثيقة وطيدة، والمعلوم أنّ دلالة الفعل تحمل التّحوّل والتّغيّر لا الثبات، فالشّاعر يوحي من خلال خطابه أنّ شعوره رهين شعور النّاس، يتألّم لآلامهم ويتعذّب لعذابهم، فهو شقيّ بشقائهم،والملاحظ أنّ تكرار الفعل(يشقى) ساهم بقسط كبير في الإيقاع الدّاخلي للقصيدة، وأبرز معانيها جليّة واضحة لقارئها.

وما ورد في قصيدة"**لقيتها**"[141] من بحر الخفيف

وأحبّها روحا نقيّا كالسّنى وأحبّها جسما من الآثام

وأحبّها نورا وحيرة ملحد وأحبّها صحوا وكأس مدام

[140] – ديوان البردوني،ج 1، ص 114.

[141] – ديوان البردوني،ج 1، ص 436.

عند استقرائنا الأبيات، يشدّ انتباهنا – لا محالة– أنّ الفعل (أحبّ) طفا على سطح الخطاب الشّعريّ، فقد تكرّر بالصّيغة نفسها مع الضمير المتصل به نفسه، أربع مرّات، فكان هذا النّغم (أحبّها..أحبّها..أحبها..أحبّها..)– المتكرّر في البيتين بتواز– مؤشرا يدفع المتلّقي إلى الغوص في عمق الحبّ الذي يحمله الشّاعر لحبيبه.

- تكرار العبارات:

"ولا شكّ أنّ هذا الضّرب من التّكرار إن أجيد استعماله إلى حدّ بعيد في تغذية الإيقاع المتحرّك للخطاب الشّعريّ، فالعبارة المكرّرة تكسب النّصّ طاقة إيقاعيّة أكبر بفعل اتّساع رقعتها الصّوتيّة.[142]"

"وأنّ هذا أسلوب فنيّ بنيويّ في صياغة مرويّة، مرتبطة بتراث شعريّ ينظمه أصول فنيّة ثابتة"[143].

ومن أمثلته ما ورد في القصائد الآتية:

قصيدة"**محنة الفنّ**"[144]من بحر الخفيف:

قلبي القلب يحمل الأمس واليو م ويلقي لمقبل العمر ظنّـــا

قلبي القلب لم يفارقـــــه آت لا ولا الأمس في حناياه يفنى

قلبي القلب إن بكى رقّص الـ دّنيا بكاه وحوّل الدّمع فنّـــا

قصيدة "**لست أهواك**"[145] من بحر الخفيف:

لست أهواك قد خلعت الهواء و احتقرت الفتون و الإغراء

لست أهواك قد صحوت من الحبّ ومزّقت صبوتي و الصّباء

---

[142] – مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، ص 186.

[143] – ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهليّة ص 259.

[144] – ديوان البردوني،ج 1، ص 159.

[145] – ديوان البردوني،ج 1، ص 199.

لست أهواك قد نحرت صبابا تي كما ينحر القنوط الرّجاء

عند قراءتنا قصائد البردونيّ، تبيّن لنا أنّ الشّاعر أولى اهتماما بالغ الأهميّة لما يعرف بالإيقاع النّاجم عن تكرار العبارة، فقد كرّرت عبارة(قلبي القلب) ثلاث مرّات وتصدّر بها كلّ بيت من الأبيات الثلاثة في المجموعة الأولى، و في هذا الإيقاع التآلفيّ إشارة من المبدع إلى شدّة محنته القلبيّة، فتكرار العبارة رفع من مستوى الشّعور إلى درجة عالية وحمل الشاعر بتكراره هذا المتلقّي بأن يعيش معه سقمه الدّاخليّ .

أمّا في المجموعة الثانية فقد تصدّر كلّ بيت بعبارة (لست أهواك)، ليعلن الشّاعر متلقّيه من خلال هذا الإيقاع، أنّه في قمّة التّمرّد والانسلاخ عن مخاطبه وذلك بتأكيد النّفي وتكراره...

- **تكرار الأساليب:**

تنوّع تكرار الأساليب في شعر عبد الله البردونيّ ومنها:

- **تكرار الاستفهام:**

ورد أسلوب الاستفهام في ديوان البردونيّ، بصورة مكثّفة لافتة للانتباه، مستخدما في ذلك أدوات الاستفهام المختلفة(الهمزة، أم، هل، ما، من، أيّ، كم، كيف، أين،...) ومن أمثلته ما ورد في قصيدة "**عودة القائد**"[146] من بحر الكامل:

لمن الجموع تموج موج الأبحر وتضجّ بين مهلّل ومكبّر؟

لمن الهتاف يشقّ أجواز الفضا ويهزّ أعطاف النّهار المسفر؟

ولمن تجاوبت المدافع وانبرت صيحاتها كضجيج يوم المحشر؟

لمن الطبول تثرثر الخفقات في ترنيمها المتهدّج المتكسّر؟

[146] – ديوان البردوني،ج 1، ص 89– 90.

ولمن زغاريد الحسان كأنّها خفقات أوتار ورعشة مزهر؟

ولمن تفيض حناجر الأبواق من أعماقها بترنّم المستبشر؟

فإذا تأمّلنا هذه الأبيات، وجدناها تعجّ بالاستفهام، وهذا الإيقاع المستوحى من اسم الاستفهام"من" فإنّه يحمل في ثناياه دلالة على رغبة الشّاعر الملحة لشدّ انتباه المتلقي وإثارة حوار داخليّ داخل نفسه ليعيش معه جلال الموقف وحرارة اللّقاء بعودة القائد..فتكرار هذا الاستفهام على هذا النّحو وبهذا الكمّ.. شكّل إيقاعا يرتّد بين اللحظة والأخرى على مسمع المتلقّي...

-تكرار النّهي:

ما ورد في قصيدة"**بعد الحبّ**"[147] من بحر مجزوء الرّمل:

لا تسل كيف ابتدينا لا، ولا كيف انتهينا

لا تقل كيف انطوى الحبّ ولا كيف انطوينا

لا تسل كيف تناءيـ نا ولا كيف التقينا

لا تقل كنّا وكان الشّـ وق مـــنّا و إلـينا

استهل كلّ بيت من الأبيات المذكورة بأسلوب النّهي، والمعلوم أنّ هذا الأسلوب واحد من الأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة، ومفاده الحقيقيّ: دعوة المخاطب للمخاطب بالكفّ عن فعل ما على وجه الاستعلاء، وقد يخرج إلى معان كثيرة تستفاد من سياق الكلام، وتكراره في هذه الأبيات ساهم في إضفاء نغمة موسيقيّة موزّعة على الأبيات توزيعا عادلا، ففي كلّ مستهل بيت يعيش المتلقّي على وقع النّهي الصّادر من الشّاعر والذي مفاده لا للبحث عن تفاصيل الحبّ بعد الحبّ.

- **تكرار النّداء:**

[147] – ديوان البردوني،ج 1، ص 129.

ما ورد في قصيدة"**في الشاطئ الثّاني**"[148] من بحرالسّريع:

من أين لي يا ريح معجزة يا موج أين رأيت ربّاني؟

يا صحبها من أين مدّ يدا يا عطرها من أين ناداني؟

من أين يا جذلى أمدّ فمي ويدي إلى بستانك الـهاني؟

كرّر حرف النّداء في هذه المقطوعة خمس مرّات،وفي تكراره رنّة عروضيّة مكّنت الشّاعر من بناء موسيقى خطابه الشّعريّ وإثرائها، ودفعت الآخر(المنادى) سواء أكان من الأحياء أم من الأشياء إلى مشاركة الشاعر في حيرته المتشظّية، هذه الحيرة الّتي خلقها النداء المرتبط بالاستفهام:

من أين لي يا ريح معجزة يا موج أين رأيت ربّاني؟

الطباق:

الطباق في اصطلاح البلاغيين:" الجمع بين لفظتين متضادّتين في الكلام يتنافى وجود معناها معا في شيء واحد وفي وقت واحد،أي أن تجمع بين معنيين متقابلين في كلام واحد"[149] وهو نوعان:

- **طباق الإيجاب:**وهو طباق مباشر لا تستخدم فيه أدوات ووسائط لغويّة[150]

و أمثلته كثيرة في شعر البردوني،ومنها:

قوله في قصيدة"**فاتحة**" [151]من بحر الرّجز:

يبكي يغني، يجتدي سامعـا وهو المغنّي والصّدى والسّميع

---

[148] – ديوان البردوني،ج 1، ص 444-445.

[149] – زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري، فنون بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 191.

[150] – عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية للطالب الجامعي، ص 248 .

[151] – ديوان البردوني،ج 1، ص 07-08.

ويركض الوادي،وتحبو الرّبى ويهرب المرعى ويعيى القطيع

ولست فيما جئته تاجـــــرا أحسّ ما أشري وماذا أبيـــــع

وقوله في قصيدة "**إلى قارئي**"[152] من بحر المتقارب

وحرّقت أنفاسي المطفئات و اطفأتها بالحريق المذاب

ومنه قوله في قصيدة "**صراع الأشباح**"[153] من بحر الرّجز

تبدو وتخفى كالطّيوف وتستقرّ بلا قرار

وقوله في قصيدة"**خدعة**" [154]من بحر السّريع:

قد أصبح الجوعان، يا روحه شبعان تزدان له المائدة

وقوله في قصيدة "**مدينة الغد**"[155] من بحر الخفيف:

عالم كالدّجاج يعلو ويهوي يلقط الحبّ من بطون القذاره

تملئين الوجود عدلا رخيّا بعد جور مدجّج بالحقاره

ـ طباق السّلب: وهو الذي يكون بين الفعل المثبت والفعل المنفي، أو بين الأمر والنّهي في تركيب لغويّ واحد، أو بين الاسم ونفيه، ومن أمثلته في شعر البردوني :

من قصيدة "**عندما ضمّنا اللقاء**" [156] من بحر الخفيف

كيف أنسى ولا نسيت وعندي ذكريات حرّى تذيب الضّلوع

كيف أنسى ولست أنسى لقاء ضمّ قلبا صبّا وقلبا صديـعا

وقوله في قصيدة " **ابن سبيل**"[157] من بحر الرّمل:

وغدا يبتدئ الأشواط من حيث أنهاها،إلى غير انتهاء

---

[152] – ديوان البردوني،ج 1، ص 296.

[153] – ديوان البردوني،ج 1، ص 305.

[154] – ديوان البردوني،ج 1، ص 74.

[155] – ديوان البردوني،ج 1، ص 10-11.

[156] – ديوان البردوني،ج 1، ص 224.

[157] – ديوان البردوني،ج 1، ص 35.

وقوله من قصيد "**تائه**"[158] من بحر مجزوء الرّمل:

ماله هان أو ما له لا يهون

وقوله في قصيدة"**فاتحة**"[159] من بحر الرّجز:

هذه الحروف الضّائعات المدى ضيّعت فيها العمر كي لا تضيع

وقوله في قصيدة "**مدرسة الحياة**" [160]من بحر الرّجز:

والمرء لا تشقيه إلاّ نفسه حاشا الحياة بأنّها تشقيه

ومن خلال دراستنا لشعر البردونيّ لا حظنا أنّ الطّباق قد ورد كثيرا في شعره، وكان له جميل الأثر في إحداث جرس موسيقيّ من خلال انسجام الألفاظ وظهورها متضادّة، ممّا ساهم في حركيّة الإيقاع الدّاخلي للقصائد الشّعريّة، وتوطيد العلاقة بينها وبين انفعالات الشّاعر وأحاسيسه، فجاءت هذه المشاعر والأحاسيس ممزوجة بجمال التّطريب وعذوبة النّغم...

المقابلة:

عرّف أبو هلال العسكريّ المقابلة بقوله:"هي إيراد الكلام ثمّ مقابلته بمثله في المعنى واللّفظ على المواجهة أو المخالفة"[161]، وقد عرّفها الخطيب القزوينيّ في "كتاب التلخيص" في قوله:" هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثمّ بما يقابل ذلك على التّرتيب".[162]

ومن أمثلة ذلك في شعر البردنوي ما ورد في:

"**قصّة من الماضي**"[163] من بحر مجزوء البسيط:

---

[158] – ديوان البردوني،ج 1، ص 272.

[159] – ديوان البردوني،ج 1، ص 08.

[160] – ديوان البردوني،ج 1، ص 255.

[161] – عبد العزيز عتيق،علم البديع، ص 337.

[162] – المرجع نفسه، ص 337.

[163] – ديوان البردوني،ج 1، ص: 341.

من وقدة الصّيف البهيج و هدأة اللّيل الضّرير

"**أسمار القرية**"[164] من بحر الخفيف:

ومزايا قوم يصلّون في الظّهر وفي اللّيل يسرقون المساجد

"**فاتحة**"[165] من بحر الرّجز:

يشدو فترتدّ ليالي الصّبا فجرا عنيدا أو أصيلا وديع

"**صديق الرّياح**"[166] من بحر المتقارب:

يمضي به عاصف قلّب ويأتي به عاصف حوّل

عند اسقرائنا الأبيات السالفة الذكر تبين لنا أن المقابلة قد ساهمت بصورة جلية في نسج خيوط هندسة الإيقاع الداخلي لقصائد عبد الله البردوني، وقد أضفى هذا العنصر على الأبيات تحولات سياقية بالتوزيع المتضاد بين أشطر الأبيات.

الجناس:

الجناس نوع من أنواع البديع،ووسيلة فنيّة يستخدمها الشّعراء لاحتوائها على درجة عالية من التّماثل الصّوتي والتّباين الدّلالي، ولما له من أهميّة بالغة في إحداث الإيقاع الدّاخليّ داخل الخطاب الشّعريّ." قد يكون للفظ المجانس،أيضا دور إيقاعيّ يولّد أثرا موسيقيّا تنجذب إليه النّفس".[167]

وقد عرّفه عبد الله بن المعتزّ قائلا:" التّجنيس أن تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أي تشبهها في تأليف حروفها".[168]

---

[164] – ديوان البردوني،ج 1، ص: 24.

[165] – ديوان البردوني،ج 1، ص: 08.

[166] – ديوان البردوني،ج 1، ص: 39.

[167] – محمد كراكي، خصائص الديوان الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، هومه للنشر، الجزائر، ط 3، 2003، 107.

[168] – عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة للطباعة والنّشر، بيروت د ط، ص 125.

وعرّفه قدامة بن جعفر بقوله:" هو أن يكون في الشّعر معان متغايرة قد اشتركت في واحدة و ألفاظ متجانسة مشتقّة".[169]

ويقول عنه ابن الأثير:"حقيقته أن يكون اللّفظ واحدا و المعنى مختلفا".[170]

وقد قسّمه الخطيب القزوينيّ إلى قسمين هما الجناس التّام والجناس غير التّام، وعلى هذا التّقسيم استقرّ الدّرس البلاغيّ."فالجناس بتكوينه وتشكيله وتوظيفه، وغيره من فنون الوفاء والإيقاع بحاجة إلى شاعر مدرّب خبير بخبايا اللّغة وطاقاتها المتنوّعة ومدرك أنّه يلعب على أوتار فنّ إمّا أن يصل به على درجة الإبداع والتّفرّد،و إمّا أن يهبط إلى درك الإسفاف والبرود".[171]

الجناس التّام:

"هو اتفاق لفظين في أنواع الحروف و أعدادها وهيئاتها وترتيبها واختلافها في المعنى"[172]

ويعدّ هذا النّوع أكمل أنواع الجناس و أعلاها مكانة،وهو الذي يسمّيه الجرجاني المستوفي:" التّجنيس و خصوصا المستوفي منه المتفّق الصّورة من حلى الشّعر و مذكورا في أقسام البديع".[173]

و الجناس التّام أقسام عدّة منها:

-الجناس المماثل:

---

[169] – قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص 96.

[170] – ابن الأثير،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى باي الحلي، 1939، ص 99.

[171] – منبر سلطان، الإيقاع الصّوتي في شعر شوقي، المعارف، الإسكندرية، ط 3، ص250.

[172] – القزوينيّ، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب البنانيّ، بيروت،1971،ج 2، ص 535.

[173] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، ط 2، ص 05.

وهو الّذي يكون فيه اللّفظان من نوع واحد من أنواع الكلمة، أي أن يكون اللّفظان المتجانسان اسمين أو فعلين أو حرفين، ومن أمثلته في شعر البردونيّ ما ورد في القصائد الآتية:

قصيدة"**سحر الرّبيع**"[174] من بحر الرّمل:

أنت فجر كلّما ذرّ النّدى أنبتت من نوره الأغصان فجرا

فالكلمتان المتجانستان هم:(فجر، فجر)، فالأولى تعني أوّل النّهار والثّانية تعني الثمار.

وقال في القصيدة نفسها:

كلّما أورقت الأعشاب في حضنه أورقت الأرواح بشرى

فالجناس وقع بين اللّفظين(أورقت،أورقت) وتعني الأولى ورق العشب الطبيعيّ، والثانية تعني كثرة الفرح.

قصيدة "**عودة القائد**"[175] من بحر الكامل:

وجرى على النّيل المصفّق صنوُه بردى فصفّق كوثر في كوثر

فالجناس واقع بين الكوثرين (كوثر الجنّة ، وكوثر الطبيعة)

وقال في القصيدة نفسها:

صافحت مصر فزدت في بنيانها "هرما" إلى الهرم الأشمّ الأكبر

فالجناس بين الهرمين، (الهرم الفرعونيّ المعماريّ،وهرم الرّفعة والمكانة والسّيادة)

قصيدة"**بعد الحبّ**"[176]من بحر مجزوء الرّمل:

عندما لاح بريق الكأس ولّت بالبريق

---

[174] – ديوان البردوني،ج 1، ص 78.

[175] – ديوان البردوني،ج 1، ص89.

[176] – ديوان البردوني،ج 1، ص129.

فالجناس في لفظ البريق، حيث تعني الأولى توهّج الخمر في الكأس،أمّا الثّانية فبريق ثغرها المتبسّم.

- **الجناس المستوفي:**

وهو الّذي يكون فيه اللّفظان المتجانسان من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، كأن يكون الأوّل اسما و الثّاني فعلا، أو أن يكون أحدهما حرفا و الآخر اسما أو فعلا، ومن أمثلته عند البردوني ما ورد في :

قصيدة"**من أرض بلقيس**"[177] من بحر البسيط:

ما ذلك الشّدو؟مَنْ شاديه؟إنّهما منْ أرض بلقيس هذا اللّحن والوتر

فالجناس واقع بين "من"اسم الاستفهام،وبين "من"حرف الجرّ.

الجناس غير التّام:

وهو الجناس الذي يختلف فيه اللّفظان في واحد من الأمور الأربعة المذكورة في الجناس التّام، ونعني بذلك الاختلاف في أنواع الحروف أو أعدادها أو هيئتها من حيث السّكنات أو الحركات وترتيبها، وفي هذا الجناس عذوبة الإيقاع وحلاوة النّغم...

وقد كثر هذا النّوع من الجناس في شعر البردونيّ، وتعدّدت أنواعه ومن الأمثلة التي عثرنا عليها عند تصفّحنا صفحات الدّيوان مايلي:

الجناس المضارع:

وهو النّوع الّذي يكون فيه الخلاف والتباين في نوع الحروف، وليس بين الحرفين تنافر في المخرج، فالمقصود بالمضارعة تقارب مخارج الحروف، ومنه قوله في:

قصيدة "**الشّاعر**"[178] من بحر الخفيف:

وفنونا ألذّ من بسمة الطّفل ومن نسمة الصباح العليله

---

[177] – ديوان البردوني،ج 1، ص 55.

[178] – ديوان البردوني،ج 1، ص 116.

فالجناس بين بسمة ونسمة، فالباء والنون لا تنافر ولا تباعد بينهما في المخرج.

وقوله في قصيدة"**حيث التقينا**"[179]من بحر الرّمل:

فتلاقينا بأحضان الصّفا والصّبا خمر وثغر الحبّ جام

وقع الجناس بين "الصّفا والصّبا" والفاء والباء متقاربان في المخرج.

الجناس اللاّحق:

هو النوع الذي يقع فيه خلاف في نوع الحروف، ويكون الحرفان المتجانسان فيه متباينين في المخرج، ومنه قوله في:

قصيدة"**منبت الحبّ**" [180]من بحر الرّمل:

ها هنا لاح لنا الحبّ وغابا و تشظّى في يد الأمس وذابا

فكلمتا:غابا وذابا متجانستان، وحرفا الغين والذّال متباعدان في المخرج.

الجناس النّاقص:

وهو الجناس الّذي يختلف فيه عدد الحروف بين اللفظين، فيكون بنقصان حرف من أحدهما عن الآخر، وهو نوعان:

الجناس المطرّف:

وهو ما نقص فيه اللّفظ عن مجانسه بحرف واحد، ومن أمثلته في شعر البردوني ما ورد في :

قصيدة "**مع الحياة**" [181]من بحر الخفيف:

قد أتيت الحياة بالرّغم منّي و سأمضي عنها إلى القبر مرغم

فالجناس وارد بين "رغم، مرغم" فزادت الثّانية عن الأولى بحرف الميم.

وفي القصيدة نفسها يقول:

---

[179] – ديوان البردوني،ج 1، ص 216.

[180] – ديوان البردوني،ج 1، ص 216.

[181] – ديوان البردوني،ج 1، ص 186.

ليتني – والحياة غرم وغنم– نلت من صفوها على العمر مغنم

فكلمة "غنم" نجانس "مغنم" وزادت الثانية عن الأولى بحرف الميم.

قصيدة"**أمّي**"[182]من بحر الرّمل:

حيث لا سيف لا قنبلة حيث لا حرب ولا لمع حراب

فالتّجانس حاصل بين "حرب وحراب" فزادت الثّانية عن الأولى بحرف الألف.

الجناس المذيّل:

وهو ما كان فيه النقصان بين اللّفظين المتجانسين بأكثر من حرف في آخر الكلمة، ومنه قوله في:

قصيدة"**أمّي**"[183]من بحر الرّمل:

أملأ التّاريخ لحنا وصدى وتغنّي في ربا الخلد ربابي

فاللّفظان المتجانسان هم:"ربا وربابي" بحيث زادت الثّانية عن الأولى بحرفين اثنين.

جناس الاشتقاق:

هو أن يتفق اللّفظان المتجانسان في نوع الحروف وترتيبها، ومن أمثلته عند البردويّ ما ورد في:

قصيدة"**منبت الحبّ**"[184]من بحر الرّمل:

منبت الحبّ دعانا للهنا فمضينا ننهب الصّفو انتهابا

فالتّجانس حاصل بين الفعل "ننهب" والمصدر"انتهابا"

وهكذا يتضّح بعد الاستقراء لقصائد الديوان البردونيّ، أنّ التّجنيس في شعره لم يكن بقصد زخرفة وتنميق الكلام، وإنّما كان أمرا تقتضيه المعاني وتتطلّبه الهندسة المعماريّة لإيقاع القصيدة، فالتّرجيع الصوتيّ التّجانسيّ له فاعليّة مؤثّرة في

[182] – ديوان البردوني،ج 1، ص 138.

[183] – ديوان البردوني،ج 1، ص 138.

[184] – ديوان البردوني،ج 1، ص 157.

الخطاب الشعريّ وشعريّته، فهو أشبه ما يكون بالمنبّه الفنيّ الّذي يوقظ المتلقّي ليشعره إلى جودة المعنى وجماله، والملاحظ أنّ البردونيّ كان أميل لاستخدام الناقص من الجناس، أمّا التّام فكان بنسب ضئيلة في منتجاته الشّعريّة.

التّصريع:

"هو توافق شطري البيت الأول في مطلع القصيدة في الحرف الأخيرّ"[185] و"التّصريع عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت و آخر جزء في عجزه في الوزن والرويّ والإعراب".[186]

ومن أمثلته في شعر البردوني ما ورد في مطلع القصائد الآتية:

"**شعري**"[187] من بحر الرّجز

غرّد فأنت الحبّ والأحلامُ أنشد يصفّق حولك الإعظامُ

"**من أرض بلقيس**"[188] من البسيط

من أرض بلقيس هذا اللّحن والوترُ من جوّها هذه الأنسام والسّحرُ

"**البعث العربي**"[189] من بحر الخفيف:

وحدة المجد والفخار التليدِ زعزعت مرقد الصّباح الجديدِ

"**أمّ الكرمّ**" [190]من بحر الرّمل:

نشوة النّور و أحلام الجنانِ وشذا الأنسام والجوّ الجمانِي

---

[185] – حمدي الشيخ، الوافي في تيسير البلاغة، ص 54.

[186] – ابن عبد الله شعيب أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربيّة، ابن خلدون للنّشر والتوزيع، دط، دت، ص 45.

[187] – ديوان البردوني،ج 1، ص 203.

[188] – ديوان البردوني،ج 1، ص 55.

[189] – ديوان البردوني،ج 1، ص 151.

[190] – ديوان البردوني،ج 1، ص 172.

"**إلى قارئي**"[191] من بحر المتقارب:

من القبر من حشرجات التّرابْ على الجمر من مهرجان الذّبابْ

"**ليلة**"[192] من بحر الطّويل:

رنت و الدّجى في خاطر الصّمت هادئُ يطاوعه حلم وحلم يناوئُ

"**المنتحر**"[193]من بحر الكامل:

لفظ الرّوح فاطمأنّت ضلوعُهْ وانطفى شوقه ونام ولوعُهْ

والملاحظ أنّ معظم قصائد الشّاعر عملت بالتّصريع كمحسن إيقاعيّ على نمط القصيدة العموديّة الكلاسيكيّة ..ومع ذلك فإنّ هناك قصائد قليلة لم يلتزم فيها الشّاعر بأداة التصريع، ومنها:

"**حين يشقى النّاس**"[194] من بحر الرّمل:

أنت ترثي كلّ محزون ولم تلق من يرثيك في الخطب الألدّ

"**الشّاعر** "[195]من بحر الخفيف:

طائر عشّه الوجود وقلب ملهم عاشق وروح نبيله

" **الشّمس**" [196]من المتقارب:

أطلّت من الأفق بنت السماء مغلّفة بالشّعاع النّديّ

"**أنا**" [197]من بحر مجزوء الرّمل:

ما بين ألوان العناء وبين حشرجة المنى

---

[191] – ديوان البردوني،ج 1، ص 395.

[192] – ديوان البردوني،ج 1، ص 535.

[193] – ديوان البردوني،ج 1، ص 493.

[194] – ديوان البردوني،ج 1، ص 114.

[195] – ديوان البردوني،ج 1، ص 116.

[196] – ديوان البردوني،ج 1، ص 123.

[197] – ديوان البردوني،ج 1، ص 183.

التدوير:

"التدوير هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، وذلك بأن يكون بعضها في الشطر الأوّل وبعضها في الشّطر الثّاني، وبذلك يكون تمام وزن الشطر بجزء من كلمة."[198]

وتعرّفه"رجا عيد" بقولها:" هو أن يستدعي وزن البيت،أن يكون بعض حروفه كلمة من آخر الشطر الأوّل،داخلة في وزن الشطر الثّاني، وفي هذه الحالة قد يكتب البيت الشّعريّ بدون فاصل بين شطريه، أو بوضع الحروف الدّاخلة في وزن الشّطر الثّاني في ذلك الشّطر، أو وضع حرف (م) بين الشّطرين إشارة إلى أنّ البيت مدوّر." [199]

وتقول نازك الملائكة:" إنّ التّدوير يسبغ على البيت غنائيّة وليونة لأنّه يمدّه ويطيل نغماته"[200]

والتّدوير كذلك:"ظاهرة شعريّة قديمة،وهو أن يتصل الشّطران، ويندمجان معا، بحيث يشتركان في لفظة واحدة يكون بعضها في الصدر وبعضها الآخر في العجز."[201]، ومن أشكاله:

1-"وهو أن تكون الكلمة محور التّدوير، قابلة للانفصال كالتعريف، والحرف المشّدد، وبين أن تكون غير قابلة لذلك."[202]

ومن أمثلته في شعر البردوني ما ورد في القصائد الآتية:

في قصيدة"**روح شاعر**"[203] من بحر الخفيف:

---

[198] – جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، ص 62.

[199] – رجا عيد، التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي، منشأة المعارف، د ط، الإسكندرية، 2009، ص 56.

[200] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 91.

[201] – عبد الرّحمان تبر ماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص121.

[202] – المرجع نفسه، ص ن.

[203] – ديوان البردوني،ج 1، ص 132.

مصر أمّ الحجاز واليمن الـ سّامي وأمّ الشّام أمّ الجزائر

ومن قصيدة"**محنة الفنّ**"[204] من بحر الخفيف:

عاش بين الهوى وبين منى الـ مجد ولم يلق عمره ما تمنّى

قلبي القلب إن بكى رقّص الـ دّنيا بكاه وحوّل الدّمع فنّـا

دمعة الفنّ بسمة في شفاه الـ خلد أصفى من الصّباح و أسنى

محنة الفنّ محنة تتعب الـ فنّان و الخلد من معانية يهنـا

ومن قصيدة "**من هواها**"[205] من بحر الرّمل:

إنّها وحدها نصيبي من الـ حبّ ويا حبّ أين منّي نصبي؟

وكذا قوله في القصيدة نفسها على روّي"العين":

ومشت في حديثها نشوة الـ حسن وترنيمة الدّلال الطبيعي

2- "هو الّذي لا يقبل فيه اللفظ الانفصال لحصول التّدوير في النّواة إذ يقتضي الإيقاع وصل اللّفظ بالشطرين الصدر و العجز."[206]

ومن أمثلته في شعر البردوني ما ورد في القصائد الآتية:

قصيدة"**أنا**"[207] من بحر مجزوء الرّمل:

ما بين معترك الجرا ح وبين أشداق الفنـــا

الحبّ والحرمـان زا دي والغذاء المقتـــنى

أنا من أنا؟ الأشــوا ق والحرمان والشكوى أنا

أنا فكرة ولهى معانيـ ها التّضنّي والضّنـــى

قصيدة"**فلسفة الفنّ**"[208] من مجزوء الرّمل:

---

[204] – ديوان البردوني،ج 1، ص 159.

[205] – ديوان البردوني،ج 1، ص 163.

[206] – – عبد الرّحمان تبر ماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص121.

[207] – ديوان البردوني،ج 1، ص 183.

[208] – ديوان البردوني،ج 1، ص 68.

ها أنا وحدي و ألقـا ك هنا بين الحنـايا

وتطلّ الوحشة الخـر سا كأجفان المنـايا

والسّكون الأسود الغـا في كأعراض البغايا

قصيدة"**عائد**" [209]من بحر الكامل:

وخواطر كهواجس الإفلا س في قلق المرابي

أغرودة الوادي نبوغ العند ليب ...شذى الرّوابي

لا تبعدي:أرست على شطآ نك النّعسى ركـابي

وهنا أصخت و وشوشا ت القات تنبي باقترابي

وطيوف مأساة الفرا ق تعيد نوحك وانتحابي

ورحلت وحدي والطّر يق دم وغاب من حراب

قصيدة "**بعد الحبّ**"[210] من بحر مجزوء الرّمل

لا تقل كنّا وكان الشّوق مـنّا و إلـينا

هل شربنا خمرة الحبّ وهل نحن ارتوينا

***

عندما لاح بريق الكأس ولّت بالبـريق

و ارتشفنا من رحيق الحبّ أطياف الرّحيق

***

وانتهى الدّور وهانحن انتهينا من صبانا

وسألنا الوهم بعد الحبّ هل كنّا وكـانا

أين منّا الملعب الطّفل تناغيه منانـا

[209] – ديوان البردوني،ج 1، ص 12.

[210] – ديوان البردوني،ج 1، ص 129-131.

وعليه فالتّدوير في شعر البردونيّ يعدّ ظاهرة فنيّة إيقاعيّة بارزة، فمن خلال الاستقراء لاحظنا أنّ التدوير ورد متفرّقا في ثنايا القصيدة الواحدة، كما ورد مجتمعا متراكما في أبيات متوالية لتتشكّل منه القصيدة كلّها في كثير من الأحيان.

وما استخدام الشّاعر لهذه الأداة الإيقاعيّة، إلاّ أمر مرتبط ارتباطا وثيقا بالمعاني المطروقة في القصيدة، وبالحالة النّفسيّة الانفعالية للشّاعر، التي تتطلّب في بعض الومضات أن تكون متصّلة مدمجة غير قابلة للتّجزئة، الّتي يفرضها عليها نظام الشّطرين.

خاتمــة

لقد سعينا عند استنطاق النصوص البردونية الشعرية، أن نقف على أهم العناصر المشكلة لمعمارية النسيج الإيقاعي، فبعد الدراسة الوافية، والقراءة الواعية التحليلة، نخلص إلى أن مظاهر البنية الإيقاعية في شعر البردوني تجلت واضحة تلمسناها في الإيقاع بشكليه الداخلي الخارجي، فقد تمظهرت الخارجية منها في الوزن والزحاف والعلة والقافية، أما الداخلية فقد تتبعنا نسيجها في ظاهرة التكرار والطباق والمقابلة والتجنيس والتصريع والتدوير.

كما خلصنا إلى جملة من النتائج لعل أهما:

- إن الشاعر استخدم في قصائده معظم البحور الخليلة، فجاءت القصائد موزونة على شكل النمط العمودي الكلاسيكي للقصيدة العربية.
- تنوعت القوافي في شعر البردوني بين مطلقة ومقيدة، واللافتة للنظر أن البردوني أكثر من استخدام القافية المقيدة ولعل ذلك يعود إلى إثارة الدافعية عند المتلقي وتحفيزه، قصد سبر أغوار الحالة النفسية للشاعر.
- بدا لنا من خلال دراستنا هذه أن البردوني كان شاعرا كلاسيكيا من حيث شكل القصيدة وبنائيتها، حداثي التصور والفكر.
- حضور التكرار بكم هائل لافت للنظر وبشتى الأشكال، في كثير من قصائده واعتماده على هذه الآلية في حبك نسيج الهندسة الإيقاعية.

وختاما نحسب جهدنا هذا إضافة علمية بحثية نقدية إلى مجهودات الباحثين والنقاد السابقين المشتغلين على موضوع البنية الإيقاعية وأهميتها، في تشكّل المستوى الصوتي للنص الشعري. وفي الوقت ذاته نقرّ أنّ شاعرا كالبردوني سيظلّ زاده الإبداعي إلى زمن غير قصير مادة خاما ثرية لبحوث نقدية في شتى المستويات، مستهوية النقاد والقراء لاستنطاقها على أكثر من صعيد منهجي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، ط 39، بيروت، 2002.
2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2،1952.
3- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى باي الحلي، 1939.
4- ابن السّرّاج السنتريني، المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق رضوان الداية، دار الملاح، ط 3، 1979 .
5- ابن رشيق القيروانيّ، العمدة، دار صادر، ط 01، بيروت 2003.
6- ابن عبد الله شعيب أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربيّة، ابن خلدون للنّشر والتوزيع، د ط، د ت.
7- ابن منظور بن الفضل، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
8- الأحمدي النويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي،
9- إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت،1991.
10- جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1979.
11- حمدي الشيخ، الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الأسكندرية، د ط، 2004.
12- حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي، دار الصفاء، ط1، عمّان، 2004.
13- رجا عيد، التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي، منشأة المعارف، د ط، الإسكندرية، 2009.
14- زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري، فنون بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006.
15- صلاح يوسف عبد القاهر، في العروض والإيقاع الشّعري، الأيام، ط 1، 1979.

16- عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية للطالب الجامعي، دار الرازي، ط1، 2006.

17- عبد الرحمان تبر ماسين، البنيّة الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر،

18- عبد الرحمان تبر ماسين، العروض و إيقاع الشّعر العربيّ، دار الفجر للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

19- عبد الرضا علي، موسيقى الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط 1، 1997.

20- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة للطباعة والنّشر، بيروت د ط، دت.

21- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، ط 2، د ت.

22- عبد الله البردوني، ديوان البردوني، ج 01، دار العودة، بيروت، 1986..

23- عبد النّور داود عمران، البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه، الكوفه، 2008.

24- عبيد محمّد صابر، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدّلاليّة والبنيّة الإيقاعيّة، اتّحاد كتّاب العرب، د ط، دمشق، 2001.

25- الفراهيديّ، كتاب العين،ج4، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2003.

26- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، دار الكتب العلميّة، د ط، بيروت، د ت.

27- القزوينيّ، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب البنانيّ، بيروت،1971.

28- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 02، بيروت، 1984.

29- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 2004.

30- محمد كراكي، خصائص الديوان الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، هومه للنشر، الجزائر، ط 3، 2003.

31- محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر القاهرة، ط2، د ت.

32- مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، ط1، 2010.

33- منبر سلطان، الإيقاع الصّوتي في شعر شوقي، المعارف، الإسكندرية، ط 3.
34- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النّهضة، بغداد، ط2، 1965.
35- ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية،
36- ناصر لوحيشي، أوزان الشّعر العربي بين المعيار والواقع البشري، الشعر الجزائري في معجم البابطين، أنموذجا تطبيقيا،عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن،2011.
37- هاشم صلاح مناع، الشّافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط4،2003.
38- ياسين عايش خليل، علم العروض، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

الإهداء

مقدمة.....أ – د

مدخـل.....12

الفصل الأول: الإيقاع الخارجي في شعر البردوني

أوّلا:الوزن:.....24

البحر الطويل:.....26

المتقارب:.....26

البسيط:.....27

الرّجز:.....27

السّريع:.....28

الرّمل:.....28

الخفيف:.....29

الوافر:.....29

الكامل:.....30

ثانيا:الزّحاف.....31

أنواع الزّحاف:.....32

3- الزّحاف المفرد:.....32

الخبن: 33

الوقص:.....33

الإضمار:.....33

الطيّ:.....34

القبض:.....34

العقل:.....34

العصب:.....34
الكفّ:.....35
2-الزّحاف المركّب:.....35
ثالثا:العلّة.....35
علل بالزّيادة:.....35
علل بالنّقصان:".....36
الحذف:.....36
رابعا:القافية.....38
حروف القافية:.....39
الرّويّ:.....39
الوصل:.....39
الخروج:.....40
الرّدف:.....41
ألف التّأسيس:.....41
قسما القافية:.....42
القافية المقيدة:.....42
القافية المطلقة:.....43
نماذج من القافية المجراة على الفتح في شعر البردوني:.....44
نماذج من القافية المجراة على الضّمّ في شعر البردوني:.....45
نماذج من القافية المجراة على الكسر من شعر البردوني:.....45
أنواع القوافي من حيث الكثافة الصوتيّة:.....46
المتراكب:.....46
المتدارك:.....46
المتواتر:.....46
المترادف:.....47
الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي في شعر البردوني

التّكرار:.....51
تكرار الحروف:.....53
تكرار حروف المباني:.....53
تكرار حروف المعاني: 55
تكرار الكلمات:.....56
- تكرار الاسم:.....57
- تكرار الفعل:.....58
تكرار العبارات:.....60
- تكرار الأساليب:.....62
- تكرار الاستفهام:.....62
- تكرار النّهي:.....63
- تكرار النّداء:.....63
الطباق:.....65
طباق الإيجاب:.....65
طباق السّلب:.....66
المقابلة:.....67
الجناس: 68
الجناس التّام:.....69
الجناس المماثل:.....69
الجناس المستوفي:.....70
الجناس غير التّام:.....71
الجناس المضارع:.....71
الجناس اللاّحق:.....72
الجناس النّاقص:.....72
الجناس المطرّف:.....72
الجناس المذيّل:.....73

جناس الاشتقاق:.....73
التّصريع:.....74
التدوير:.....76
خاتمـــــة 78
قائمة المصادر والمراجع.....80
فهرس الموضوعات.....84