أثر تعلُّق الوظائف النحوية في ضرورات الإيقاع القافويّ

د. إيهاب همام الشيوي *

ملخص

هذا بحثٌ يدرس البنية النحوية وعلاقاتها التركيبية في لغة الشعر؛ بقصد تقديم تفسير موضوعي لبعض قضايا الضرورات الإيقاعية للقافية في ظاهرتَي التضمين العروضي، وإقواء القوافي، والكشف عن قيمهما النحوية الإيقاعية. وهو ينطلق من فرضية وجود تجاذب وصراع بين المعنى النحوي الدلالي للتركيب اللغوي وبين الوزن والإيقاع في بناء الشعر.

وينقسم البحث إلى مبحثين رئيسين: **أولهما**، نحو الإيقاع مدخل إلى بناء لغة الشعر. و**ثانيهما**، تَعَالُق الوظائف النحوية في ضرورات الإيقاع القافوي. ثم خَلُص إلى أهم النتائج، وهي:

– حددت علاقة الوظائف النحوية في ضرورات القافية قيمَها النحوية والإيقاعية، فالبنية النحوية لعنصري الإسناد أو المتلازمات النحوية قصيرة كميًّا وسريعة إيقاعيًّا. أما بنية العناصر غير الإسنادية أو الجمل المفرعة دلاليًّا فهي طويلة كميًّا، ومتنوعة في إيقاعها هبوطًا وصعودًا واستواءً.

– انتصر فحول الشعراء للمعنى النحوي على حساب إيقاع القافية في ظاهرتَيْ التضمين والإقواء؛ ولذلك رأيتُ أنّ بحث تلك الظاهرتين في سياقهما الفني وبنائهما اللغوي أَوْلَى من التسليم بأنهما من عيوب القافية المعنوية.

*) أستاذ النحو والصرف والعروض المساعد بكلية الآداب – جامعة الوادي الجديد

المقدمة

الحمد لله وَحْدَهُ، والصلاة والسلام على مَنْ لا نبيّ بعده، ورضي الله عن صحبه والتابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين ... وبعد،

فإنّ التركيب اللغوي نظامٌ لتعلُّق وظائفه النحوية، ويتكون في أبسط أنماطه من علاقة المسند بالمسند إليه في الإسناد الخبري أو الفعلي. وللمكونات النحوية دورٌ مهمٌ في تجسيد القيم الإيقاعية للغة الشعر من خلال حركات الإعراب، وتناسب أصوات الكلم، وانتقاء الصيغ الصرفية، وتراصف أنساقها اللغوية، ثم تفاعل تلك المكونات مع عناصر الإيقاع، بما يجعل توافق المعنى النحوي للتركيب اللغوي مع إيقاعه أو تخالفهما على محكٍّ واحد في سياقهما الفني.

وتُسهم البنية النحوية في تشكيل بعض ضرورات القافية بوصفها أحد عناصر الإيقاع الشعري، كما هو الحال في بنية التضمين العروضي؛ حين يضطر الشاعر إلى كسر إيقاع الشعر –وليس وزنه– بقصد مراعاة المعنى النحوي وتمامه. كما يشكل النحو وعلاقاته السياقية إيقاعَها في الإقواء عند تَخَالُفِ رَوِيِّ القصيدة في حركات إعرابه أو بنائه، وهي حركات وعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقرّ في مواضعها حسب مقاييس النغم؛ غير أن الشاعر قد يضطر أحيانًا إلى تغليب القاعدة النحوية المطردة على تلك المقاييس الموسيقية؛ من أجل المحافظة على المعنى النحوي الدلالي للتركيب.

فالتجاذب بين ثوابت النحو ومتغيرات الإيقاع يثمر نوعين من الضرورات في بناء الشعر:

الأول: ضرورات شعرية يترخّصُ بها الشاعرُ –حسب ما يُتيحه نظام اللغة– في قواعد النحو والصرف المطردة؛ من أجل المحافظة على وزن الشعر وإيقاعه. **والثاني: ضرورات إيقاعية**، تكون ثمرة تفاعل المعنى النحوي الدلالي مع مكونات إيقاع الشعر؛ فيتَصَرَّف الشاعر فيها باستخدام الزحافات والعلل في التفعيلات، والقافية، والتنغيم، والإنشاد، ... وغيرها؛ من أجل المحافظة على قواعد النحو ومعنى التركيب اللغوي.

- **أهم الدراسات السابقة:**

١– **التضمين والعروض في الشعر العربي** للدكتور سيد البحراوي، مجلة فصول، المجلد السابق، العددان (٣، ٤) عام ١٩٨٧م. تركز تلك الدراسة على توظيف التضمين في الشعر الحر بوصفه تقانة فنية، وليس عيبًا قافويًّا، كما هو الحال في تراثنا النقدي وموقفه من شعر التفعيلة.

٢– **لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية** للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٦هـ –١٩٩٦م. ومسارُ تلك الدراسة هو ما ترخص فيه الشعراء من قواعد النحو والصرف، قاصدين إلى المحافظة على وزن الشعر وإيقاعه.

أما بحثي هذا، فمساره دراسة البنية النحوية، ودورها في إحداث الضرورات الإيقاعية المرتبطة بكسر إيقاع القافية؛ في سبيل المحافظة على معانى النحو وعلاقات الوظائف السياقية.

وقد اتبعت فيه منهجًا استقرائيًّا تحليليلًا، أما الاستقراء فهو استقراء ناقص لضرورات الإيقاع في بعض عيوب القافية، والتمثيل لها عند بعض الشعراء

الذين عُرِفوا بها في إبداعاتهم الفنية، ثم حللتها في سياقها الفني، وكان مدخلي إليها من باب اللغة، وخاصة النحو وعلاقاته الوظيفية، المُكوِّنة لتركيب الشعر مناط تلك الضرورات الإيقاعية.

- **عناصر البحث:** تأتي الدراسة في مقدمة، ومبحثين، وخاتمة. أما المبحثان فهما:

- **المبحث الأول: نحو الإيقاع مدخل إلى بناء لغة الشعر.**
- **المبحث الثاني: تعالُق الوظائف النحوية في ضرورات الإيقاع القافوي.**

هذا، وأسأل الله –تعالى– أن ينفعنا بما علّمنا، وأن يجعل قولنا وعملنا خالصين لوجهه الكريم، فهو نعم المولى ونعم المعين!

***

المبحث الأول: نحو الإيقاع مدخل إلى بناء لغة الشعر

يَحْكُمُ النظام النحوي توارد الوحدات اللغوية معًا وتراصفها بعلاقات سياقية ودلالية، ويتفاعل الإيقاعُ معه في تجسيد ذلك النظام التركيبي وتصوُّرِه؛ فيُعيد تنظيم وظائفه النحوية وتعلُّقها الدلالي، ويَنْتِقي صيغه الصرفية، ويتصرف في بنيته التركيبية بالحذف والزيادة، وبالتقديم والتأخير؛ لتلائم مكوناتُه اللغوية عروضَ الشعر، وذلك في حدود ما يُتِيحُه ذلك النظامُ، وتسمح به حركةُ الإيقاع عند بناء لغة الشعر. لذلك يُعَدُّ نحوُ الإيقاع الشعري حالةً خاصَّةً لحركة التركيب النحوي في سياقه الفني. وما دام الأمر كذلك؛ فما دور النحو في بناء لغة الشعر وتفسيره؟ وما طبيعة الإيقاع الشعري ومكوناته عند تشكيل بنائه اللغوي؟

- **توظيف النحو في بناء الشعر وتفسيره:**

النحوُ وعلاقاتُه السياقيةُ من مُدْخَلَاتِ النص الشعري ومُخْرَجَاتِه، فدوره غيرُ منفكٍّ عن عملية إبداعه وتفسيره، وفهم معناه الدلالي، فعلاقات النحو في الشعر إحدى طرائق تعبيره الفني. ومن المعلوم أن تلك العلاقات نوعان: علاقات شكلية ثابتة في النظام اللغوي، وعلاقات دلالية أصيلة في الاستعمال الحقيقي، وأخرى بديلة عنها في الاستعمال المجازي، تلك التي تميز كلَّ متكلم باللغة عن الآخر "من حيث قدرته على الاختيار بين العمق الثابت والأداء المتغير، والعلاقة الجدلية بينهما التي تجعل من النَّحوِ إبداعًا"(١).

وتَسْتَبِينُ حالةُ النحو الإبداعية؛ حين يمتلك الشاعر أدواتٍ يتجاوز بها حَرْفِيَّةَ اللغة، ويستثمر إمكاناتها الإبداعية؛ ما دام محافظًا على صحة التركيب النحويّ. ويجبُ على المُفَسِّر أن يَعِيَ جَدَلِيّةَ علاقة منطوق لغة الشعر بمفهومها؛

فربما لا تُقدّم بنية المنطوق وصفًا دقيقًا لعلاقات الوظائف النحوية؛ وهذا ما أكَّده **عبدُ القاهر الجرجاني** في أثناء حديثه عن دور النحو في نَظْم الشعر وتفسيره عند تعليقه على مقطوعة شعرية للبحتري، مطلعها: [من بحر المتقارب]

بَلَوْنَا ضَرَائِبَ مَنْ قَدْ نَرَى فَمَا إِنْ رَأَيْنَا لِفَتْحٍ ضَرِيبَا(٢)

يقول: "فإذا رأيتَها قد راقَتْكَ وكَثُرَتْ عندك، ووَجَدْتَ لها اهتزازًا في نفسك، فَعُدْ فانظرْ في السبب واستقصِ في النظر؛ فإنك تعلم ضرورة أنْ ليس إلا أنه قَدَّم وأَخَّر، وعَرَّف ونَكَّر، وحَذَفَ وأَضْمَرَ، وأعَادَ وكَرَّرَ، وتوخَّى على الجملةِ وجهًا من الوجوهِ التي يقتضيها علم النحو"(٣).

وتبدو قيمة النحو ودوره، أيضًا، في بناء لغة الشعر من بنية نحوية دلالية تتلاحم مع بنيات النص الجمالية؛ فالتماسك النصي قائمٌ على تفاعل المعنى الإشاري للمفردات؛ تبعًا للمناسبةِ أو المفارقةِ المعجميةِ، مع المعنى النحويّ بعلاقاته السياقية، والمعنى المقامي عند ربط النص بالظروف الملابسة له. كما أن تجاذب النحو مع تلك البنيات الجمالية يُضْفِي على قواعده دلالات فنية؛ تجعلنا "نفترض مسبقًا أن المستوى الصرفي–نحوي ليس قسيمًا للمستوى اللغويّ العام في النص الشعري"(٤)، بل إنه يَنْصَهِرُ مع مكونات الشعر وجمالياته.

لقد كشفَتْ بعضُ حلقات الدرس اللغويّ خطورةَ فصل معاني النحو عن قيمها الفنية في الشعر؛ حين أرادَ النحاةُ الانتصارَ لقواعدهم المطردة على حساب عملية الإبداع الفني، فكانت تَخْطِئَةُ عبد الله بن أبي إسحق للشاعر الفرزدق في قوله: [من بحر الطويل]

وَعَضُّ زمَانٍ يا بْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ المَالِ إلا مُسْحَتًا أو مُجَلَّفُ(٥)

وسأله ابنُ أبي إسحق: على أيّ شيءٍ ترفع "أو مُجَلَّفُ"؟، فقال الفرزدق: على ما يَسُوءُك ويَنُوءُك، علينا أن نقول، وعليكم أن تتأولوا(٦).

فبينما أراد ابنُ أبي إسحق تحكيمَ القياس النحوي بنصب "مجلَّفُ" عطفًا على "مُسْحَنًا"؛ آثرَ الفرزدقُ الرفعَ مستأنِفًا؛ لئلا يقعَ في الإقواء المخالف للقافية المرفوعة. فحرص الشاعر على موسيقى الشعر وإيقاعه يُعَلِّم "النحاةَ أحيانًا كيف ينبغي أن يفهموا الشعر في هذه اللغة الشاعرة؛ لأنّ المزية الشعرية في قواعد إعرابها أسبقُ من المصطلحات التي يتقيد بها النحاة والصرفيون"(٧).

ولم تكُ علاماتُ الإعرابِ – وهي أثرٌ شكليٌّ للعامل النحوي – بمنأى عن إيقاع الشعر وفهم معاني تراكيبه، فاللغات المُعْرَبة تمتاز بثراء أنماطها التركيبية؛ مما يمنح الشاعر آلية تكثيف الدلالات غير المحدودة لوظائف النحو المحدودة مؤطرة بالوزن والقافية في بناء الشعر. ولعلّ ذلك الأمر يفسر لنا غاية الشاعر من تقديم وظيفة "المفعول به" النحوية في قوله: [من بحر البسيط]

اِعْتَادَ قَلْبَكَ مِنْ سَلْمَى عَوَائدُهُ وهَاجَ أَهْوَاءَكَ المَكْنُونَةَ الطَّلَلُ(٨)

قَدَّم الشاعرُ المفعولَيْنِ "قلبَ، أهواءَ" في المصراعين على الفاعِلَيْنِ "عوائدُ، الطّلَلُ" في تفعيلتَي العروض والضرب؛ لاتصالهما بضميرٍ يعودُ على المتقدم منهما، ولم يؤخّرهما إلى موضعهما بعد الفعل وفاعله؛ لئلا يعودَ الضّميرُ على متأخرٍ لفظًا ورتبةً، فقد ضَمِنَتْ حركةُ الإعرابِ سلامةَ التركيب، وإيقاعَه، ومعناه جميعًا.

o توظيف الإيقاع في بناء لغة الشعر:

الإيقاعُ أساسُ بناءِ الشعر، تُجَسِّدُه الأصواتُ المتناغمةُ، ونبرُ مقاطعِها، وتفعيلاتُ الوزن، وتردّدُها الكَمّيِّ في زمن ثابت، والقافيةُ، ومناسبةُ مقاطع الصيغ

الصرفية للأسباب والأوتاد، وتنغيمُ التركيب اللغوي عند عملية الإنشاد. فقبولُ مكونات الإيقاع في فهم الشعر –كما قال ابن طباطبا العلوي– مرهونة بحسن تأليف التراكيب اللغوية، واعتدال أجزائها، وصحة معانيها(٩).

تحدد مكوناتُ إيقاع الشعر علاقتَه بالوزن، فبينما يتسم الوزن بالخصوصية والقالبية، والنظام، والثبات؛ يَتّصفُ الإيقاعُ بالشمولية، والحركية، والتنويع؛ لأنَّه تصوّرٌ سياقيٌّ للوزن الثابت الذي هو مجموع تفعيلات عروض الشعر. ولذلك بنى علماؤنا القدامي مفهومَ الشعر وتذوقَه على شمولية إيقاعه؛ لا على خصوصية وزنه؛ إذِ الذوقُ والإيقاعُ مرجعُهما الحِسُّ، وهما مُقَدَّمَان على العروضِ أو استقراء الأوزان الشعرية(١٠).

ومن الأهمية بمكانٍ ضرورةُ بحث إيقاع الشعر ومكوناته في سياقه الفني وبنائه اللغوي. ولنا وقفةٌ مع تصرُّف الإيقاع في لغة الشعر على مستوى المفردات، والتراكيب، والدلالات، ودوره في دَفْعِ ما يُتَوَهّم في أثناء توجيه الوظائف النحوية؛ وذلك على النحو الآتي:

١– تَصَرُّف إيقاع الشعر في صياغة التركيب اللغوي:

لغةُ الشعر لغةٌ فنيةٌ ذات معطيات خاصة، ونسيج متميز عن الأجناس الأدبية الأخرى. ويمارس إيقاعُ الشعر سَطْوَتَه بالتصرف في أنساق اللغة، وعلاقاتها النحوية، وأبنيتِها الصرفية؛ لتحقيق الانسجام النغميّ بين المقاطع الصوتية، واستكناه طاقة التعبير في لغة الشعر التي تتكثَّف دلالاتُها. ولا يعني ذلك أن الشاعر يقول شيئًا غير ما يتيحه النظام اللغوي؛ لكنّ "القواعد النحوية التي تُستخدم في اللغة العامّة استخدامًا عفويًّا، وربّما دون وعيٍّ، تتحوّل في

الشعر، وعلى قلم المبدع إلى بنية ذات مغزًى، ومن ثَمَّ تَحْظَى بما لم يَكُنْ مُعتادًا فيها من طاقة تعبيرية"(١١).

فَلَك أن توازن في ذلك بين شطرَي بيت المتنبي: [من بحر الطويل]

على قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ وتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ(١٢)

ستجد أنَّ إيقاع الشعر لا تحقّقه تفعيلاتُ بحر الطويل فقط، بل يجسده النحو بعلاقاته السياقية، حيث خرج الشاعر عن معهود التركيب بتقديم بعض وظائفه النحوية وتأخير بعضها الآخر في الشطر الأول، ثم عاد إلى رتبتها الأصلية في الشطر الثاني. ولو اطّرد له ما ذهب إليه في أحدهما لَمَا كان للبيت ذلك الإيقاعُ المتفرد، فالإيقاع يضطلع بمهمة إعادة بناء اللغة بناءً فنيًّا، وتشكيل بنيتها النحوية، عَبْرَ تصوُّرٍ خاصٍّ لعلاقة الوزن الثابت بإيقاعه المتغير.

٢- علاقة إيقاع الشعر بدلالات التركيب اللغوي:

جودةُ الشعرِ منوطةٌ بتحقُّق الاتزان بين ثوابت النحو ومتغيرات الإيقاع، وبقدر إجادة الشاعر تأليف القصيدة في قالب لغويّ ملائم للمعاني تبرزُ القيمُ الجماليةُ المميزة للشعر. فالإيقاع ليس "مجرد تلاعب بالمقاطع، وإنما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر، وهو ما لا يمكن فصلُه عن الألفاظ التي تُكوِّنه. والنغم المؤَثِّر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالًا صادقًا"(١٣).

إنه لا يمكن تصوُّر القيم الإيقاعيّة للأنساق اللغوية ووظائفها النحوية بعيدًا عن علاقتها بالمعنى الدلالي؛ فإيقاعُ الشعر وإنشادُه لا يوجد بمعزل عنه، فالمعنى يتطلب إيقاعَ الشعر وموسيقاه عند إظهاره والإبانة عنه. ولعل محاولة

حصر **أبي العباس ثعلب** أنواع الشعر دليلٌ واضحٌ على حركية المعنى النحوي والإيقاع معًا في التركيب اللغوي، نوجزها في الآتي:

أ) المعدَّلُ من الشعر: "ما اعتدلَ شِطْرَاه، وتكافأَتْ حاشيتاه، وتَمَّ بأيِّهما وُقِفَ عليه معناه"(١٤)، ومن ذلك قول طرفة بن العبد: [من بحر الطويل]

ستُبْدِي لكَ الأيامُ ما كُنْتَ جَاهِلًا ويَأْتِيكَ بالأَخْبارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ(١٥)

فالمعني النحوي للتركيب اللغوي يتم بتمام عَرُوض البيت أو ضربه؛ ومعنى الشطرين مساوٍ لإيقاع تفعيلات الوزن، وتردُّدها الزمنيّ؛ ومن ثَمَّ يُراعَى عند عملية الإنشادِ الوقوفُ عند نهاية كلِّ شطر.

ب) الأبيات المَوَضَّحة: "ما استقلَّتْ أجزاؤُها، وتعاضدَتْ وُصُولُها، وكَثُرَتْ فِقَرُها، واعتدلَتْ فصولُها، فهي كالخيلِ الموضّحة"(١٦)، كقول الأعشى: [من بحر المتقارب]

طَوِيلُ العِمَادِ، رَفِيعُ الوِسَا دِ، يَحْمِي الْمُضَافَ، ويُعْطِي الْفَقِيرَا(١٧)

البيت نموذج إيقاعي لظاهرة التدوير، وعلاقتها بالنحو والدلالة، فلا يمكن للمنشدِ أن يقفَ على تفعيلة عَرُوض البيت "**وِسَا**"؛ لضياع المعنى الإشاري لكلمة "الوِسَادِ"، وغياب المعنى النحوي؛ لوقوع حركة الإعراب في بداية تفعيلة الشطر الثاني " **دِ يَحْمِي الْـ** ". وفي ذلك دليلٌ على أن إيقاعَ الشعر وإنشادَه لا يُتَصَوّران بعيدًا عن المعنى اللغوي، فضلًا عن معاني النحو والسياق كافة.

كذلك يمنحُ إيقاعُ الشعر المنشدَ إمكانيةَ الوقوف على نهاية كل فصل من فصول البيت الأربعة، فمُرَكَّبًا الإضافة: "طويلُ العمادِ، رفيعُ الوسادِ" جزءان من

إسناد خبري حُذِف فيهما المسند إليه "المبتدأ"، وتقديره: "هو طويلُ العمادِ، هو رفيعُ الوسادِ". وكذلك مركبًا الإسناد الفعليّ: "يَحْمِي المضافَ، ويُعْطِي الفقيرَا".

جـ) الأبيات المحجّلة: "ما نُتِجَ قافيةُ البيت عن عَرُوضه، وأبانَ عجزُه بغيةَ قائلِه"(١٨)، ومن ذلك قول طرفة بن العبد: [من بحر الطويل]

وأعْلَمُ عِلْمًا لَيْسَ بالظّنِّ أنّهُ إذَا ذَلَّ مَوْلَى المَرْءِ؛ فَهْوَ ذَلِيلُ(١٩)

يرتبط عَجُزُ البيت بصدره نحويًّا ودلاليًّا، فيطلب المعني النحوي من المنشدِ الوقوفَ عند نهاية الشطر الثاني؛ لوقعه خبرًا للحرف الناسخ "أَنَّ". وقد بدأ إيقاعُ البيت بنغمة معتدلة؛ ثم أعقبتها نغمةٌ صاعدةٌ بالنبر على "أَنَّه"؛ إيذانًا بحاجة التركيب إلى ما يتمّم معناه النحوي؛ لينتهي بنعمة هابطة عند بلوغ القافية مراح القصيدة. وهكذا يُنَظّم المعنى الدلالي إيقاعَ البيت في حشوه وفي نهايته؛ فتختلف مقاطعُه في النطق هبوطًا وصعودًا؛ مراعاة لانسجام موسيقى للبيت(٢٠).

د) قد يمتدُّ إيقاعُ الشعر متجاوزًا المعني النحوي إلى المعنى الدلالي للبيت في **الشعرِ الأَغَرِّ**، وهو: "ما نَجَمَ من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه. وكان لو طُرِحَ آخرُه؛ لأغنى أوّلُه بوضوحِ دلالتِه"(٢١). ومن ذلك قول النابغة الذبياني: [من بحر الطويل]

فإنَّكَ كَاللَّيْلِ الّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ(٢٢)

ليس بِخَافٍ أن مراد الشاعر هو المعنى الدلالي للبيت، لا المعنى النحوي الذي استقلّ به الشطرُ الأول وتفعيلات وزنه؛ لذلك يفرض المعنى الدلالي استمرارَ إيقاع الشعر حتى يصل المنشدُ إلى القافية مراح القصيدة. بل إن المعنى النحوي ذاته يستدعي تلك الاستمرارية؛ فالشطر الثاني جملة شرط محذوفة الجواب،

وتقديره: "إِنْ خِلْتُ أَنَّ المنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ؛ فإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الّذِي هُوَ مُدْرِكِي"، ويسوّغ الحذفَ دليلٌ مقاليٌّ، هو الجملة المؤسِّسَة للشطر الأول؛ فعلاقة شطري البيت علاقةُ "تَرَتُّبٍ وتعليلٍ".

هـ) هذا التصور قريبٌ من **الشعر المرَجَّل** الذي "يَكْمُل معنى كل بيت منها بتمامه ولا ينفصل الكلامُ منه ببعضٍ يحسن الوقوف عليه غير قافيته"(٢٣). كقول زهير بن أبي سلمى: [من بحر الوافر]

فإنَّ الحَقَّ مَقْطعُهُ ثَلَاثٌ يَمِينٌ، أو نِفَارٌ، أو جَلَاءُ(٢٤)

إنَّ الشطر الثاني كلَّه بدلٌ من الخبر "ثَلَاثٌ" في عروض البيت؛ ورغم جواز الوقوف عند نهاية الشطر الأول؛ فإن المعنى المراد بالتوضيح يتَطَلَّب تفريعَه بالتفصيل بعد الإجمال "يَمِينٌ، أو نِفَارٌ، أو جَلَاءُ"، واستمرارَ إيقاع الشعر حتى بلوغ القافية؛ لذلك يجبُ أن يُراعِي المنشدُ تلك المعاني النحوية الدلالية، والمقاصد النفعية للشعر.

٣- توجيه إيقاع الشعر للوظائف النحوية:

من مظاهر تجسيد إيقاع الشعر مراعاةُ السكتات، والوقفات القصيرة عند عملية الإنشاد، وذلك بقصد توجيه كلمةٍ في البيتِ توجيهًا نحويًّا، أو إظهار جمال لفظة، أو إيضاح معنى دقيق. ولعل حُسْنَ تَخَيُّر مواضع الوقفات يَزيدُ النغمَ جمالًا وتأثيرًا، كما تساعد الدّقةُ في مقدار السكتات والوقفات على انسجام موسيقى البيت(٢٥). ومن ذلك قول الشاعر: [من مجزوء الرمل]

لا يَكُونُ العِيرُ مُهْرًا لا يَكُونُ، المُهْرُ مُهْرُ(٢٦)

فلو كان بين شطري البيت توازٍ تركيبيٌّ من نمط الجملة المنسوخة المنفية؛ لصارت لفظة القافية "مُهْرًا" منصوبة كالأولى خبرًا للفعل الناسخ. ويترتب على ذلك نفيُ كون المُهْرِ مُهْرًا، وهذا لا يتفق ومراد الشاعر. لكن السكتة التي أَعْقَبَتْ نفيَ فعل الكون "لا يكونُ" في صدر الشطر الثاني، واستئناف الكلام بعدها قد وجهَّا الكلمة أنها خبرٌ للمبتدأ؛ فبدا لنا أن "النحو من خلال الإفصاح عن الموقع الإعرابي كان معتمّدًا على طريقةِ نطقٍ، وأداءٍ، وكلامٍ، لا طريقةِ تجريدٍ، ونظامٍ"(٢٧).

وقد يكون إيقاعُ الشعر مَنْبَهَةً على معاني الأساليب النحوية، كما في قول عمر بن أبي ربيعة: [من بحر الخفيف]

ثُمَّ قالُوا: تُحِبُّها؛ قُلْتُ: بَهْرًا عَدَدَ الرَّمْلِ، والحَصَى، والتُّرَابِ(٢٨)

ومن ثَمَّ اختلفَ النحاةُ في توجيه معنى التركيب النحوي للبيت على قولين:

أولهما، على حذف أداة الاستفهام، والتقدير: " أَتُحِبُّهَا؟ "؛ فيكون معنى التركيب إنشائيًّا طلبيًّا.

وثانيهما، أنه ليس على حذف الأداة؛ لعدم وجود دليل على المحذوف، والتقدير: " أنتَ تُحِبُّهَا "، فالتركيب خبريٌّ محكيٌّ بالقول(٢٩).

ويرى البحث أنّ الخلاف في توجيه دلالة الحذف في التركيب الشعري مردُّه عمليةُ الإنشاد التي تُعَوِّل على التنغيم، ونبر المقاطع، وقوة النغمة. فإذا كان الإيقاعُ مُسْتَوِيَ النغمةِ لجملة "تُحِبُّهَا"؛ فُهِمَتْ على معنى الإخبار؛ أمّا إذا أُنْشِدَتْ منبورةً، صاعدةَ النغمة؛ فهي على معنى الإنشاء؛ وبالتالي يكون الإيقاع والتنغيم قرينةً مقاميةً، تعوض أداة الاستفهام المحذوفة.

لكن السؤال الجدير بالذكر، هل كان حذفُ "همزة" الاستفهام لضرورةٍ شعريةٍ، أو لضرورة إيقاعية؟ والذي حَدَا بنا إلى هذا التساؤل أنّ مَنْ رفضَ حذفها بنى رأيه على غياب الدليل على المحذوف، ولا حذف إلا بدليل كما قال النحاة؛ ومن ثمّ كان الحذفُ إشارة على وقوع الضرورة الشعرية في البيت، أو من قبيل ذلك. أما مَنْ أَقَرَّ بالحذف؛ فبنى رأيه على الضرورة الإيقاعية؛ فإنّ ذِكْرَ "همزة" الاستفهام يكسرُ وزنَ البيت، ويُضَيِّعُ إيقاعَه؛ لذا كانت نغمةُ الإيقاع قرينةً مقاميةً تعوض العنصر اللغوي المحذوف.

ويدلفُ البحثُ من إثارةِ قضية التمييز بين الضرورات الشعرية التي تترخص في قواعد النحو والصرف، والضرورات الإيقاعية التى تترخص في إيقاع الشعر إلى دراسة تأثير البنية اللغوية، وتعلُّق وظائفها النحوية في إحداث بعض ضرورات الإيقاع القافوي، بوصف القافية عنصرًا من عناصر إيقاع الشعر، وأقتصر في التدليل على ذلك ببحث ظاهرتَي التضمين العروضي، وإقواء القوافي في سياقهما الفني، بدلًا من التسليم بأنهما من عيوب القافية المعنوية، على حد ما ورد في تراثنا النقدي والعروضي لشعر التفعيلة.

***

المبحث الثاني: تعالُق الوظائف النحوية في ضرورات الإيقاع القافوي

تتشكل لغةُ الشعر من المستوى النحوي الإيقاعي للتراكيب اللغوية، ويسعى الشاعرُ دائمًا إلى تحقيق تلك المعادلة في إطار قوانين عروض الشعر وقوافيه. فإنه قد يترخص أحيانًا في قواعد النحو والصرف المطردة؛ من أجل المحافظة على نغم الشعر وإيقاعه، وهو ما عُرِف في تراثنا النحوي بالضرورة الشعرية؛ إشارة إلى اغتفارهم تلك الممارسات في بنائه اللغوي.

وربما انعكس الأمر؛ صونًا لقواعد النحو والمعنى التركيبي؛ فيتصرف الشاعر في مكونات الإيقاع بالزحافات والعلل في التفعيلات، والقافية، والتنغيم، والإنشاد،... وغيرها، ويُعرف ذلك الإجراء بالضرورة الإيقاعية(٣٠). ومنشؤها صراع المعنى النحوي الدلالي للتركيب مع بعض مكونات إيقاع الشعر التي تعدّ تصَوُّرًا سياقيًّا لأوزانه. ويحاول البحث الإجابة عن تلك الفرضية: هل تكون الغلبةُ للمعنى الدلالي على حسابِ الوزنِ، أو للوزن على حساب المعنى الدلالي؟

أوّلًا– ظاهرة التضمين العروضي.

التضمين في عروض الشعر بنيةٌ ذاتُ قيمٍ نحويةٍ إيقاعيةٍ، حدَّها علماؤنا القدامي بأمرين، هما:

– **المعنى النحوي**؛ حيث "تتعلّق القافية، أو لفظة ممَّا قبلها بما بعدها"(٣١).

– **إيقاع الشعر**، حيث "تمام وزن البيت، قبل تمام المعنى"(٣٢).

فالقافية عنصر إيقاعي يقطعُ أجزاءَ التركيب النحوي؛ حيث "يطول المعنى عن أن يحتملَ العروضُ تمامَه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمُّه في البيت الثاني"(٣٣).

ورغم أنّ المعنى والإيقاع محرِّكان للمستوى النحويّ في بنية التضمين؛ فإنه ليس بالضرورة ثباتُ بنيته من حيث "الكَمّ". فالجملةُ العروضيةُ قالبٌ ثابتٌ من التفعيلات المتكررة بنسب وزمن محدّدين لإحداث النغم والإيقاع. أما التركيب النحوي فلا يتوقف إلا إذا اكتمل المعنى؛ ولذلك قال النحاةُ عن الكلام أو الجملة النحوية: هي اللفظ المفيد فائدة يحسن السكوت عليه(٣٤). فمناط زمن السكوت فيها تمام المعنى؛ غير أنه في الجملة العروضية مرهونٌ بتمام تفعيلاتها؛ وبتمام عَرُوض البيت أو ضَرْبِه، حتى ولو ترتب على ذلك فسادُ المعنى النحويِّ – تَجَوُّزًا – في نمط الجملة النحوية التي تطول عن الجملة العروضية.

ومرجعُ ضرورة الإيقاع القافوي في بنية التضمين إلى قوة تعلُّق الوظائف النحوية للأنساق اللغوية ومعناها النحوي التي تتجاوزُ حاجة إيقاع الشعر إلى الوقوف على القافية مراح القصيدة، يقول **تودوروف** Todorov: "البيت الشعري لا يخضع فحسب لقوانين النحو، بل يخضع أيضًا لقوانين النحو الإيقاعي أي: النحو الذي يُغْنِي قوانينَه بالضروراتِ الإيقاعيةِ. هذه الواقعةُ لِتَعَايُشِ قانونين فاعلَيْن في الكلمات نفسها هي الخاصيةُ المميزةُ للغةِ الشعريةِ" (٣٥).

ومن الملاحظ أن البحث العروضيّ في تراثنا يُدرج بنية التضمين في عيوب القافية المعنوية، وهذا تَوَجُّهٌ عامٌّ في الحكم عليها؛ لمخالفتِها مبدأً وحدة البيت واستقلاله الدلالي، كما أنها تُضيِّع أثر القافية في ضبط إيقاع البيت بالوقف والاستراحة؛ ولذلك عُرفت بأنها مراحُ القصيدة(٣٦).

لكنْ وُجِدَت بعضُ الآراء التي قَبِلَت التضمين على استحياء؛ فرأى **الأخفشُ** وقوعَه في الشعر "وليس بعيب، وإنْ كان غيره أحسن منه"(٣٧). واستحسنه **ابنُ**

رشيق القيرواني مشروطًا بعملية الإبداع وتوظيفه في سياقه الفني، فربما "حالت بين بَيْتَيْ التضمين أبياتٌ كثيرةٌ، بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعرُ في المعاني، ولا يضرُّه ذلك إذا أجادَ"(٣٨). وبَرَّرَ **ابنُ الأثير العلوي** قبولَه بأنّه "إنْ كان سببُ عيبهِ أن يُعَلَّق البيتُ الأول على الثاني، فليس ذلك بسببٍ يُوجِبُ عيبًا؛ إذْ لا فرقَ بين البيتين من الشعرِ في تعلُّق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلُّق إحداهما بالأخرى"(٣٩).

يرى البحثُ أن رفضَ وقوع تلك البنية – في حد ذاته – رفضٌ لجزء من بناء لغة الشعر؛ فبحثُ تلك القضية في سياقها الفني من الأمور الكاشفة لأبعادها التركيبية والدلالية، وإمكاناتها الإبداعية؛ خاصة أن درجات تلك البنية وأنماطها متفاوتة في قوة ارتباط وظائف أنساقها اللغوية، ومتنوعة في قيمها النحوية الدلالية، كما أن موقعيةَ اللفظين المتعالقين في القصيدة تحكمُ إيقاعَ الشعر – والقافية من عناصره – صعودًا وهبوطًا في أثناء عملية الإنشاد.

فالشعرَ يُنْشَدُ على مرادِ قائلِه، و "يحكي نظمَ الشاعر على حقيقته؛ فينبغي أَنْ لا يتأَتّى له روايةُ شعره إلا برَوِيَّةٍ، وإلَّا بأنْ ينظر في جميع ما نظر فيه الشاعرُ من أمر النظم"(٤٠). فعزلُ المسألة عن النَّظم والاكتفاء بالإيقاع ودور القافية فيه يُفَوِّتُ كثيرًا من مقاصد الشعر وأغراضه. ولعل أولى خطوات دراسة بنية التضمين في سياقها الفني – قبل إبداء رأي البحث فيها – الكشفُ عن قيمها النحوية الدلالية والإيقاعية على النحو التالي:

١– القيم النحوية الإيقاعية لبنية التضمين الإسنادية:

تتشكل بنية التضمين الإسنادية من الإسناد الفعلي بين "الفعل ومرفوعه"، أو

من الإسناد الخبري بين "المبتدأ وخبره"، أو ما كان في حكمهما.

– **ومن الأول،** قول عمر بن أبي ربيعة: [من بحر الرجز]

أَنَا بِبَابِ القَصْرِ فِي بَعْضِ مَا أَطْلُبُ مِنْ قَصْرِهِمُ إِذْ رَمَى
شِبْـهُ غَـزَالٍ بِسِهَامٍ، فَمَـا أَخْطَأَ سَهْمَـاهُ؛ وَلَكِنَّمَـا
عَيْنَاهُ سَهْمَـانِ لَـهُ كُلَّمَـا أَرَادَ قَتْلِـي بِهِمَـا سَلَّمَـا(٤١)

تعلّق الفعل "رَمَى" في نهاية البيت الأول بفاعله المركب الإضافي "شبهُ غزالٍ" في صدر البيت التالي له. ثم تعلّق الحرف الناسخ غير العامل "لكنّمَا" في نهاية البيت الثاني بالجملة الاسمية "عيناه سهمان" في صدر البيت التالي له.

– **ومن الثاني** للتضمين الإسنادي قول النابغة الذبياني: [من بحر الوافر]

وَهُمْ وَرَدُوا الجِفَارَ علَى تَمِيـمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عُكَاظَ إِنِّي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ أَتَيْنَهُمُ بِـوُدِّ الصَّـدْرِ مِنِّي(٤٢)

تعلق اسمُ إنّ "ياء" المتكلم في نهاية البيت الأول بخبرها، الجملة الفعلية "شَهِدْتُ لَهُم مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ"؛ ليكتمل المعنى النحوي للإسناد الخبري، دونما فصل بين أنساقه اللغوية، ووظائفه النحوية.

– **وقد يقع الفصلُ بين ركني الإسناد،** كقول مجنون ليلى: [من بحر الوافر]

كَأَنَّ القلْبَ لَيْلَةَ قِيلَ يُغْـدَى بِلَيْلَى العَـامِرِيَّةِ، أَوْ يُرَاحُ
قَطَـاةٌ غَـرَّها شَرَكٌ، فبَاتَتْ تُجَاذِبُه، وقَدْ عَلَق الجَنَاحُ(٤٣)

حيث تعلّق اسمُ كأَنّ "القلبَ" في صدر البيت الأول بخبرها "قطاةٌ" في صدر البيت التالي له، وقد فُصِلَ بينهما بعدة وظائف نحوية مقيّدة للاسم.

تتمثل القيمُ النحويةُ الدلاليةُ للتضمين الإسنادي في قوة العلاقة النحوية السياقية بين اللفظين المتعالقين، وأثرها في تحديد موقعهما داخل البنية. فبينما ينظرُ النحاة للخبر على أنه مبتدأ في المعنى، فيُحذف أحدُهما؛ لدلالة الآخر عليه، ويفصل بينهما؛ يتصورون أن الفاعلَ بمثابة الجزء من الفعل؛ فلا يُحذف، أو يُفارق جملته أو يُفْصَل بينهما بكلامٍ يطول فيُضْعِف علاقة الإسناد بينهما(٤٤). وبالتالي غلب نمطُ الإسناد الخبريِّ على نمط الإسناد الفعلي في بنية التضمين الإسنادية، وأمكن إدراجُه ضمن ما استحسنه **ابنُ رشيق القيرواني** وغيره من أنماط التضمين في بناء الشعر.

أما القيمُ الإيقاعية، فتبدو في سرعة إيقاع الشعر، وصعود نغمته في الإسناد الفعلي والخبري أيضًا؛ إذا لم يُفْصَلُ بين ركني الإسناد –ولفظ القافية أحدهما– بفاصل؛ لشدة افتقارهما إلى تمام المعنى الدلالي، كما في أبيات عمر ابن أبي ربيعة، وبَيْتَيْ النابغة الذبياني. لكن يبطؤ الإيقاعُ وتهبط نغمتُه؛ إذا فُصِل بين اللفظين المتعالقين أو الوظيفتين النحويتين؛ لذلك أمكن الوقوف على القافية بسكتة خفيفة في بيتَي مجنون ليلى، ثمَّ تعلو نغمةُ الإيقاع عند استكمال المعنى النحويّ بالخبر في صدر البيت التالي.

٢– القيم النحوية الإيقاعية لبنية التضمين غير الإسنادية:

تتكوّن بنيةُ التضمين من مركب غير إسنادي، يستلزم أحدُ عنصرَيْهِ النحويَّيْنِ وجودَ الآخر على جهة المبنى الوجودي، فيدخلان في علاقة تلازم، ويكون لهما معنى لا يوجد في أحدهما منفردًا عن الآخر، أو يتنافيان على جهة المبنى العدميّ، فتكون العلاقةُ بينهما علاقةَ تَنَافٍ(٤٥). والعلاقات التركيبية

للمتلازمات النحوية هي: علاقة "التبعية" بين التابع ومتبوعه، أو "الحالية" بين الحال وصاحبها، أو "الإضافة" بين المضاف والمضاف إليه، أو الجار والمجرور، أو "التفسير" بين المميِّز والمميَّز. ثم ترتبط تلك العلاقات بالعامل "الفعل أو ما كان في معناه"؛ وذلك مَدْعَاةٌ لتقوية ارتباط وظائف المركب غير الإسنادي بنفسه أولًا، ثم ارتباطه بأجزاء الجملة ثانيًا؛ فتتماسك البنيةُ الكليةُ في الشكل والدلالة.

يَعُدُّ النحاةُ تلك المتلازماتِ وحدةً دلاليةً، فهي بمثابة الاسم الواحد أو الكلمة الواحدة، ويعضد ذلك تضافرُ علاقة التلازم مع قيود المطابقة، والترتيب، وغيرهما، ويؤكد ذلك التصورَ السياقُ الفني للتضمين، فالتعلقُ الشكليُّ والدلاليُّ للمركب غير الإسنادي يقع بين القافية وصدر البيت التالي لها، إلا إذا وقع تعددٌ وظيفيٌّ، كتعدد النعوت، والأحوال، وتفرع المعاطيف؛ فإنه يخلق مساحةً من تَعَلُّقِ الوظائف النحوية في فضاء النص، كما يَسْتَبِينُ من النماذج الآتية:

أ) فمن ذلك **تعلُّق التابع بمتبوعه في مركب البدل،** كقول امرئ القيس: [من بحر الطويل]

وَتَعْـرِفُ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شَمَائِلًا وَمِنْ خَالِهِ، وَمِنْ يَزِيدَ، وَمِنْ حُجُرْ

سَمَاحَةَ ذَا، وَبِرَّ ذَا، وَوَفَـاءَ ذَا وَنَائِلَ ذَا؛ إِذَا صَحَـا، وَإِذَا سَكَرْ(٤٦)

حيث وقع التضمينُ بين البدل "سَمَاحةَ ذَا... ونائلَ ذَا"، والمبدل منه "شَمَائِلًا". وتتمثل القيم النحوية الإيقاعية لتلك البنية في تفريع البدل بالعطف على معظم تفعيلات البيتين تقريبًا. وساعدت مقتضياتُ النحو إيقاعَ الشعر على التصرف

في نظم التركيب اللغوي، لمَّا كان البدلُ بدلًا مطابقًا، وهو – كما ذكر **ابن هشام الأنصاري**– كالتوكيد اللفظي في مطابقة متبوعه بلفظه(٤٧).

ولإيقاع الشعر دورٌ في الفصل الموقعي بين البدل والمبدل منه بقوله: "وَمِنْ خَالِهِ، وَمِنْ يَزِيدَ، وَمِنْ حُجُرْ"، وإلا لشغلَ المبدلُ منه موقعَ القافية؛ فاختلف حرفُ الروي، وأَقْوَى الشاعرُ بمخالفة حركة الإعراب.

ب) ومن تعدد المعاطيف، قول المتنبي: [من بحر الوافر]

تَوَلَّوا بَغْتَةً؛ فَكَأَنَّ بَيْنًا تَهَيَّبَنِي، فَفَاجَأَنِي اغْتِيَالَا

فَكَانَ مَسِيرُ عِيسِهِمُ ذَمِيلًا وَسَيْرُ الدَّمْعِ إِثْرَهُمُ انْهِمَالَا(٤٨)

بُنِيَ البيتان على تعددِ المعاطيف المترابطة دلاليًّا؛ مما جعلها وحدة دلالية كبرى، فجملة "كانَ مسيرُ عيسِهمُ ذَمِيلًا" في صدر البيت الثاني عُطِفَتْ على جملة البيت الأول متصلًا آخرُه بأوله؛ فالغرض –على حد قول **عبد القاهر الجرجاني**– جَعْلُ تولّيهم بغتةً على الوجه الذي تُوُهِّم من أجلِه أن البينَ تَهيّبه مُستدعيًا بكاءَه، وموجبًا أن ينهملَ دمعُه. فلم يَعْنِه أن يذكر ذملانَ العيس إلا ليذكرَ همْلانَ الدّمعِ، وأن يُوَفِّقَ بينهما، وكذلك الحكم في الأول(٤٩).

لا يخفى أن تعدّدَ الوظائفِ النحويةِ أو الفصل بينها بتفريع أحد المتلازمين –وَفْقَ مقتضيات الإعراب– قد ترك أثره في إيقاع الشعر وإنشاده؛ فلم تأتِ نغمةُ الإيقاع سريعةً، وإنما جاءت مساوقةً لدور القافية في ضبط إيقاع البيت، وتحقيق استراحة خفيفة، قبل اكتمال المعنى النحوي الدلالي للتركيب.

جـ) لكن تكون نغمةُ الإيقاعِ سريعةً؛ إذا بُنِي التضمينُ على متلازمين موقعيتُهما ثابتةٌ، ورتبتهما محفوظة، **كتعلق حرف الجر في القافية بمجروره** في صدر البيت التالي، كقول القُلَاخِ بن حزن: [من بحر الرجز]

وَمِثْلَ سَوَّارٍ رَدَدْنَـاهُ إِلَى
إِدْرَوْنِهِ، وَلُؤْمِ أَصِّهِ عَلَى
أَلرَّغْمِ مَوْطُوءَ الْحِمَى مُذَلَّلا(٥٠)

حيث تعلّقَ حرفَا الجر "إلى، وعلى" في نهاية البيتين الأول والثاني بمجروريهما (إِدْرَوْنِه، والرّغمِ) في صدر البيت التالي لكل منهما.

ويقع مثل ذلك التعلُّقُ بين "**الموصول وصلته**"، في قول الأعشى: [من بحر الطويل]

فَلِلّهِ عَيْنَا مَنْ رَأَى مِنْ عِصَابَـةٍ أَشَدَّ علَى أيدي السُّعَاةِ مِنَ الّتِي
أَتَتْهُمْ مِنَ الْبَطْحَاءِ يَبْرُقُ بَيْضُها وَقَـدْ رُفِعَـتْ رَايَاتُهَا، فَاسْتَقَلّـتِ(٥١)

فالتعلّق وقع بين اسم الموصول "التي" في قافية البيت الأول، وجملة الصلة المفرَّعة بالعطف التي استغرقتها تفعيلاتُ البيت الثاني كله. فاسم الموصول وصلته بمثابة الكلمة الواحدة، و"لهما ما لهما من ترتيبٍ، ومنعِ فصلٍ بأجنبيٍّ، إلا ما شذ"(٥٢).

ويستنتج مما سبق، أن تلازم الجار ومجروره، واسم الموصول وصلته في أنماط التضمين العروضي يفرضُ على الشاعر موقعيةً ثابتةً لها في الشطر الثاني من البيت –خاصة لفظة القافية– وصدر البيت التالي لها مباشرة، وقد تمتد بالتفريع الدلالي ليشمل البيت كله. ومن ثَمَّ كانت تلك الأنماط من

المتلازمات النحوية قليلةَ الوقوع في الشعر؛ فعناصرها لا تستقل دلاليًّا في التركيب النحويّ، كما أن إيقاعَ القافية يُشْعِر بذلك الانفصال المكروه(٥٣).

وليس الإنشادُ مرجعَ سرعة إيقاع القافية في تلك المتلازمات بل النظم؛ فالمحكُّ في ذلك مقتضياتُ النحو عند بيان علاقتَي التلازم، وموقعية المتلازِمَيْنِ النحويَّين؛ غير أن ذلك لا ينفى التجاذب بين التركيب النحوي وطرائق تضامّ أنساقه اللغوية من جهة، وإيقاع الشعر من جهة أخرى.

د) قد تتداخلُ عدةُ علاقات نحوية في تشكيل بنية التضمين؛ فتكوِّن وحدة دلالية متلاحمة، كقول بشر بن أبي خازم: [من بحر المتقارب]

وَكَعْبًا فَسَائِلْهُمُ وَالرَّبَابَ وَسَائِلْ هَوَازِنَ عَنَّا؛ إِذَا مَا

لَقِينَاهُمُ كَيْفَ نُعْلِيهِمُ بَوَاتِرَ يَفْرِينَ بَيْضًا وَهَامَـا(٥٤)

يقوم البيتان على ثلاثِ بنيات نحوية للتضمين العروضي، هي:

– التضام بين متلازمين نحويين، هما أداة الشرط "إذا ما"، والفعل "لَقِي". وتسهم تلك البنية النحوية في تشكيل إيقاع القافية السريع؛ نظرًا لشدة افتقار فعل الشرط في صدر البيت الثاني إلى أداة الشرط في نهاية البيت الأول.

– التعلق بين فعل القول "سَائِلْ" الذي أُعِيد ذكرُه في بداية الشطر الثاني من البيت الأول، وبين مقول القول: "كَيْفَ نُعْلِيهِمُ بَوَاتِرَ يَفْرِينَ بَيْضًا وَهَامَا".

– التعلق الدلالي المنطقي بين جملة الشرط "لَقِينَاهُمُ"، ودليل الحذف المقالي لجملة جواب الشرط "وَكَعْبًا فَسَائِلْهُم وَالرَّبَابَ، وَسَائِلْ هَوَازِنَ عَنَّا". ولعل هذا التداخلَ في بنيات التضمين الثلاثة يثبتُ أنها بنية غير أجنبية عن النسيج اللغوي للشعر، بل هي وسيلة من وسائل إبداعه الفنيّ في تنويع إيقاعه.

○ **رأي البحث في التضمين العروضي:**

التضمين في عروض الشعر ضرورةٌ إيقاعيةٌ؛ فالشاعر يتصرف في دور القافية، بوصفها عنصرًا إيقاعيًّا؛ من أجل المحافظة على قواعد النحو ومعنى التركيب اللغوي. وفي ذلك ردٌّ على قول **جرامون** Grammont: "إذا وُجِد صراعٌ بين البحر والتركيب؛ فإن البحرَ دائمًا هو الذي ينتصر، وينبغي أن تخضعَ الجملةُ لمتطلباته، وكلُّ بيتٍ بلا استثناء تعقبه وقفةٌ طويلةٌ إلى حدٍّ ما"(٥٥).

لكن يُغَلِّبُ الشاعر في بنية التضمين تمامَ المعنى النحوي الدلاليّ على إيقاع الوقفة الطويلة للقافية، وهو يقصد إلى ذلك قصدًا؛ لوعيه بقيم النحو والإيقاع التي تناسب أغراضه وتجربته. ولذلك أجدُ في النفس شيئًا من كلام **جرامون** المطلق، وبعض الباحثين عند تبريرهم رفض التضمين في الشعر بمسألة الإنشاد التي تحتم عملية الوقف بسببين(٥٦):

الأول، فسيولوجي، يتعلق بالمنشد عند انقطاع الصوت؛ والتقاط النَّفَس، ومواصلة عملية الإنشاد.

والثاني، معنوي، حيث تضبط القافيةُ إيقاعَ البيت والقصيدة معًا، وهي نتاجٌ دلاليٌّ للعلاقاتِ النحوية، وهو ما يعكس نسبيّة استقلال الأبيات. أما الوقف الدلالي في بنية التضمين، فيمثل خَرْقًا لفرضية الاستقلالِ النسبيّ للتركيب اللغوي، ولدور القافية الإيقاعي عند الوقف عليها في ضبط نغمة البيت.

لكن لا تقتضي عمليةُ الإبداع مراعاةَ حال الرَّاوِي، أو المنشد عند إنشاده الشعر فقط، وإنما تتطلبُ الوعيَ بنظم الشاعر، وبعمليةِ الفهم والإفهام، وأحسبها تأتي في مقدمة أولويات الشعر؛ فضلًا عن غيره من الأجناس الأدبية، حتى ولو

كان ذلك على حساب التقاليد النقدية التي تُفْرَضُ عليه من خارجه، وليس من استقراء الظواهر في سياقها الفنيّ، وهو القصيدة. فإذا كانت الزحافات والعلل ضرورات إيقاعية قد قبلها النقاد والعروضيون؛ فلِمَ لا يُقبل التضمين العروضي وهو ضرورة إيقاعية أيضًا، فالثابت من تطور بناء قصيدة الشعر أنه أصبح تقانة فنية في الشعر الحر؟، وقد يُقال: إن القافيةَ غائبةٌ عنه، وهي من ميزات شعر التفعيلة؛ فنَرُدّ على ذلك بأن القافيةَ من مكونات إيقاع الشعر، وليست هي كل إيقاعه، ومن ثَمَّ يُولِي بعضُ أنواع الشعر أهميةً لمكونات إيقاعية على حساب مكونات أخرى، أو يُعَوّض بعضُها غيابَ بعضٍ.

إنَّ بنيةَ التضمين ذاتُ قيم نحوية إيقاعية؛ حيث تُحدِّد علاقةُ الوظائف النحوية موقعيةَ اللفظتين المتعالقتين في التركيب اللغوي. فكلما كان الارتباطُ النحويُّ قويًّا بينهما؛ انحصرت بنية التضمين في نهاية البيت أو القافية، وصدر البيت التالي لها، وهذا يحدث –غالبًا– في العناصر الإسنادية، والمتلازمات النحوية؛ ومن ثَمَّ تكون البنيةُ أقصرَ من الناحية الكمية، فلا تتجاوز حدود البيتين، إنْ لم تقلّ، كما أن نغمة القافية تكونُ أسرعَ من الناحية الإيقاعية.

أمّا ضَعْفُ العلاقة السياقية بين الوظائف النحوية، فيجعل مكونات بنية التضمين مُوزَّعة في فضاء النص، فتُكَوِّن مقطوعةً شعريةً ذات وحدة دلالية، ويحدث ذلك –غالبًا– بين عناصر غير إسنادية، وذلك بالتفريع الدلالي، أو التعدد الوظيفي للأخبار، والنعوت، والأحوال، والمعاطيف مما يجعلُ البنيةَ أطولَ من الناحية الكمية. ويساعد ذلك الامتدادَ على تنويع الإيقاع من نغمة معتدلة، إلى أخرى صاعدة، ثم إلى ثالثة هابطة، وهكذا؛ فيذوب التوتر بين مقتضيات

النحو، ومتطلبات إيقاع الشعر في القافية. ولذلك قال **ابن رشيق القيرواني:** "كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيبًا"(٥٧).

فالتضمين في عروض الشعر –في نظر البحث– وسيلة إبداع أدبية؛ لارتباطه ببنائه اللغوي حين يُحْدِث توتُّرًا فنيًّا، يكشف القيم الجمالية، والفنية، والمعرفية للغة الشعر، ويُوَظَّفُ بوصفه وسيلة تماسك دلالي تتضافر مع الروابط النحوية في تكوين بنية النص الكلية، فإذا كان معيارُ النقد لاستقلال البيت دلاليًّا يمثل حرفيةَ بناء الشعر؛ فإن الأنماط الكاشفة لبنية التضمين في عصور الشعر المختلفة تثبتُ أنّ عملية الإبداع لا تلتزم بكلِّ ما يُمْلِيه النقادُ على الشعراء.

ويعدُّ التفريعُ الدلالي للجملة النحوية أبرزَ وسائل التماسك النصي التي تجسدها بنية التضمين. وهذا التفريع مبنيٌّ على وجود جملة مؤسِّسة للمعنى النحوي غالبًا ما تمثل نقطة بداية الكلام تُعْرَف عند علماء النص بالتغريض(٥٨). وترتبط بالجمل بعدها بعلاقات منطقية ومفهومية ذات قيم نصية مختلفة، كالارتباط السببي، والاتصال الزمني، والتقابل الضدي، وعلاقة السؤال بالجواب، وتفصيل المجمل، وإجمال المفصل، ... وهكذا.

وتنحصر القيم النصيَّة لبنية التضمين في مظهرين للتعلُّق، هما:

– **تعلُّق العمل،** حين تُنسب الجملة الأولى إلى عاملها، ويتعدد المعمول الواحد، كتعدد المفعول به، والأخبار، والنعوت، والأحوال.

– **وتعلُّق التكميل،** بأن تكون الجملة الثانية تأكيدًا للأولى، أو بدلًا منها، أو عطف بيان لها، أو جوابًا عنها(٥٩).

يمكن اختبار فرضية **التفريع الدلالي** متضافرة مع عدة علاقات مفهومية شكلت بنية التضمين، بقول عنترة العبسي: [من بحر الكامل]

سَائلْ عُمَيْرة حيثُ حلَّت جمعُها عند الحروبِ بأيّ حيَّ تلتحقُ
أَبِحيِّ قيسٍ أمْ بعذرة بعد ما رُفِعَ اللواءُ لها، وبئسَ الملحقُ
واسْأَلْ حُذيفَة حينَ أرَّث بيْننا حَرْباً ذوائبها بمَوْتٍ تَخْفِقُ
فلتعْلَمَنَّ؛ إذا التقَتْ فِرْسانُنا بِلِوَى المُرَيْقبِ أنَّ ظنَّكَ أحمقُ(٦٠)

تمثل الأبيات نموذجًا للتفريع الدلالي في بنية التضمين؛ لوجود أكثر من علاقة مفهومية؛ فالجملة الإنشائية المتضمنة معنى الشرط مُفرَّعة بأداة العطف "الواو" في "سائلْ عُمَيْرةَ ....، واسألْ حذيفةَ ..."، وهي تتعلق دلاليًّا بعلاقة "الترتب" مع جواب الطلب في البيت الأخير، حيث يعترض فيه أسلوبُ القسم أسلوبَ الشرط "فلتعلمنَّ إذا التقتْ فرسانُنا ...". وجواب الطلب نفسه تربطه بجملة الاستفهام "بأيّ حيَّ تلحقُ؟" علاقةٌ مفهومية هي "السؤال والجواب"، وتتفرع جملة الاستفهام أيضًا بعلاقة بدلية هي "أبحيِّ قيس أمْ بعذرة بعد ما رُفِعَ اللواءُ لها؟". والشاعر في كل ما سبق حريص على الاتصال الزمني للأحداث الدلالية في التراكيب، وذلك بالتوظيف التداولي للظروف الزمانية والمكانية "حيثُ، بعدَ، حينَ، إذا"؛ فهي تتوزع بين المضي، والحال، والاستقبال.

والتوازي التركيبي الدلالي للجملة في بنية التضمين من حيث الخبر والإنشاء وسيلةٌ للتماسك النصي، فمراعاة الشاعر التناسبَ بين الأنماط التركيبية من مقتضيات النظم، وجماليات الأسلوب، ناهيك عما تعكسه من اطراد وحدة الفكر عند نظمها؛ فيتوفر لها انسجام الألفاظ والمعاني. وبنية التضمين بوصفها

جزءًا من بناء الشعر لا تَنِدّ عن ذلك، ويتأكد ذلك من أبيات أبي العتاهية: [من بحر الخفيف]

هلْ تذكّرْتَ مَنْ خَلا مِنْ بني الأصْـ فرِ أهلِ القِبَابِ، والأطْـوَادِ
هـلْ تذكّرْتَ مَنْ خَلا مِنْ بني سَا سَانَ أربابِ فَارسٍ، والسّوَادِ
أيْنَ داودُ ، أينَ أيـنَ سُلَيْمَـا نُ المنيعُ الأعراضِ، والأجنـادِ
راكبُ الـريحِ، قاهــرُ الجنِّ والإنْ سِ بسُلطانِهِ مُذِلُّ الأعَـادِي
أينَ نُمْـرُودُ وابنُـهُ، أيـنَ قَـارُو نُ وهَـامانُ، أينَ ذُو الأوتـادِ
إنَّ في ذكـرِهِمْ لنـا لاعْتِبَارًا ودليـلًا علـى سبيلِ الرشـادِ
وَرَدوا كُلُّهـمْ حِيَــاضَ المنَـايَـا ثمّ لَمْ يَصْدِروا عَنِ الإيرَادِ(٦١)

تمثل الأبيات متواليتين مـن الأفعـال الكلاميـة: الأولى منهما، إنشائية تتكون من سبعة أفعال كلامية من نمط الاستفهام بالأداتين "هل، وأين". وتلك المتوالية حاملة للتوازي التركيبي والدلالي، فالبيتان الأولان من نمط استفهامي واحد بأداة الاستفهام "هل"، يعقبهما جملة فعلية "تذكرْتَ" (فعل، وفاعل). وقد استطالت بمقيّدين للفعل؛ "المفعول به" وهو مركب الصلة "مَنْ خَلا مِنْ بني الأصفرِ"، و"مَنْ خَلا مِنْ بني سَاسَانَ"، و"النعت" "أهلِ القِبابِ والأطْوادِ"، وِ"أربابِ فَارسٍ والسّوَادِ" على شكل المركب الإضافي المفرع بالعطف.

ترتبط أفعال الكلام الإنشائية بفعلين كلاميين خبريين: الأول منهما، بالإسناد الاسمي "إنَّ في ذكرِهِمْ لنا لاعْتِبَارًا ...". والثاني، بالإسناد الفعلي "وَرَدوا كُلُّهمْ حِيَاضَ المنَايَا..." حيث ربطت بينها علاقةٌ مفهومية منطقية هي علاقة السؤال والجواب، والجامع العقلي المتمثل في "اتحاد الخبر" عمّن بادُوا وفَنَوا.

وتقوم البنية النحوية للتضمين في البيتين الثالث والرابع على "تعلّق" العمل بين النعوت المتعددة: "المنيع/ راكب الريح/ قاهر الجن/ مذلّ الأعادي" لمنعوت واحد هو: "سليمان".

ويبدو الربط النحوي بين الجواب والسؤال في علاقة الإحالة النصية الضميرية في "ذكرهم/ وردوا/ كلّهم/ يصدروا". ومرجع الضمائر في المسْتَفْهَم عنهم في أفعال الكلام الإنشائية.

يؤخذ من ذلك أن بنية التضمين ببُعْدَيْها التركيبي والدلالي ليست بمعزل عن بناء لغة للشعر، بل تنسجم مع حركة الأنساق اللغوية في البنية السطحية والعلاقات المفهومية لقضايا التركيب في البنية العميقة. وإذا كانت غاية اللغة بأجناسها الأدبية المختلفة هي الفهم والإفهام؛ فإن الشاعرَ قد اختار القالب الشكلي للمعاني والأغراض، فأراد أن ينقل الدفقة الشعورية دفعة واحدة إلى المتلقي، فلا يقطع سيلَ انفعالاته؛ فاستعاض بوحدة القصيدة "النص الشعري" الكاشفة لتلاحم الأنساق اللغوية عن وحدة البيت التي تُلزمه بتجزئة البنية الدلالية الكبرى؛ فتضطره إلى وضع حافر الوزن موضعَ حافر المعنى الدلالي؛ ليحقق الغرض من الكلام الذي يقتضيه السياق؛ ومن ثَمَّ كانت بنيةُ التضمين من مقتضيات الإبداع الفني، وليست مُقْحَمةً في بنية النص أو عبئًا عليها.

ومحصَّلة التحليل السابق للأبيات، أن بنية التضمين تتفاعل مع بنيات النص الصغرى في تحقيق التماسك الدلالي، فيجعل منها –غالبًا– بنية شكلية تقوم على الإسناد النحوي، والروابط التركيبية، والإحالية، وتكون –أحيانًا– بنية سطحية ذات علاقات دلالية ومنطقية بين الأبنية الأخرى في مفاهيمها وقضاياها

الفكرية، وتُبْنَى أحيانًا أخرى على التوازي التركيبي الدلاليّ للجمل. وهذا التلاؤم بين الشكل والدلالة غاية اللغة المنْجَزة في مقامات تنقل المعاني والأغراض، كما أنه غاية التحليل النصي في الحكم على النص وسياقه.

ثانيًا– ظاهرة إقواء القوافي.

الإقواء في تراثنا النقدي: عيب قافويّ يتعلق بعنصر الصوت والتنغيم الناجم عن اختلاف حركة إعراب القافية بالرفع والجر، أو بالنصب(٦٢). فمعيار النقد في قواعد الشعر يُراعِي التناسبَ الصوتيَّ للتفعيلات، وترددَ القوافي متحدة الرويّ، ومتفقة الحركة بنسب محددة في زمن محدد؛ لأنه "كلما تطرّف الحرفُ في القافية؛ ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه"(٦٣). ولا سيما إذا كان الحرفُ رويَّها، وحركتُه مناط الترنم والإنشاد، وترجيع الصوت.

وعند استقراء ظاهرة الإقواء في المنجز التراثي لديوان العرب وُجِد أن وقوعها في "شعر الأعراب كثيرٌ جدًّا، وفيمَنْ دون الفحول من الشعراء، وقد ارتكبت بعض فحول الشعراء الإقواء في مواضع"(٦٤).

– ومن ذلك قول النابغة الذبياني: [من بحر الكامل]

سَقَطَ النَّصِيفُ، ولَمْ تُرِدْ إِسْقاطَهُ فتنَاوَلتْـهُ، واتَّقَـتْنَا بالْيَـدِ

بمُخَضَّبٍ رَخْصٍ، كأنّ بنانَـهُ عَنَمٌ، يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يَعْقُـدُ(٦٥)

– وقول حسان بن ثابت: [من بحر البسيط]

لا بَأْسَ بالقومِ مِنْ طُـولٍ ومِنْ عِظَمِ جِسْمُ البِغَـالِ وأَحْلامُ العصافيرِ

كأنّـهمْ قُصُبٌ جُـوفٌ أسَافِلُـهُ مُثَقَّبٌ نَفَخَتْ فيـهِ الأَعَـاصِيرُ(٦٦)

ورغم إطباق القدماء والمحدثين على أنّ الإقواء عيبٌ قافوي يتعلق بعنصر الصوت والتنغيم في القافية؛ فإنّ عللهم وتفسيراتهم قد اختلفت في قبوله وردّ ما وقع منه في الشعر العربي، وذلك على النحو الآتي:

١- تعليل قبوله باستقامة الوزن ووحدة البيت الشعري:

خصَّ **أبو الحسن الأخفش** ظاهرة "إقواء" القوافي باختلاف حركة رويّها بالرفع والخفض، دون النصب، وقال: "قلَّ قصيدةٌ ينشدونها إلا وفيها الإقواءُ، ثمَّ لا يستنكرونه، وذلك لأنه لا يَكْسِرُ الشعر. وكل بيتٍ منها شعرٌ على حياله"(٦٧). وقد رد **ابن جني** تعليله بأن "هذا الاعتلال منه يُضْعِف، ويُقَبِّح التضمين في الشعر"(٦٨).

واختلاف القوافي بالرفع والخفض كثيرٌ، ومع النصب قليل. وقد علل **المرزباني** ذلك بـ "قرب كلّ واحد منهما -الرفع والخفض- من صاحبه؛ ولأنّ "الواو" تُدْغَم في "الياء"، وأنهما يجوزان في الرّدف في قصيدة واحدة؛ فلمَّا قرُبت "الواو" من "الياء" هذا القرب أجازوها معها"(٦٩).

٢- تعليل قبوله بالاقتضاء النحوي للعامل:

نقل **الدمنهوريُّ** تعليلَ قبول العروضيين لعيب الإقواء في الشعر بأن "كلمة الرويِّ تُقْرأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب، مع قطع النظر عن حركة روي القصيدة"(٧٠).

وهذا يعني أن ذلك العيبَ عيبٌ قافوي إيقاعي؛ لا عيبٌ نحوي. ولعلِّي أرى أنّ هذا التعليل يستقيم من الناحية النظرية فقط عند الحكم عليه بأنه من عيوب القافية؛ لكن من الناحية الإبداعية يجب أن تُبحث الظاهرة في سياقها الفني؛

فالنابغة الذبياني لم يكترث بالإقواء في داليته المجرورة؛ حتى سمع المغَنِّيَة تمدّ "واو" الوصل وتشبع الضمة في قوله: [من بحر الكامل]

زَعَمَ البَوَارِحُ أنّ رِحْلَتَنا غَدًا وبِذَاكَ خبَّرنَا الغُرَابُ الأَسْوَدُ(٧١)

فاعتذر منه، وغيّره إلى قوله:

وبِذاكَ تَنْعَابُ الغرابِ الأسودِ(٧٢)

وفحوى تلك القصة –إنْ سُلِّمَ بها– أن النابغة لم يرتكب إقواء القوافي عن قَصْدٍ؛ لأنه لا يجوز له أن يُخالف بين حركات الرويّ؛ ولذلك اعتذر منه وغيَّره. ولكن الأقرب إلى البحث أن التركيب النحوي للبيت وعلاقاته السياقية قد اقتضياه أن يراعي الإعراب من جهة، ومن جهة أخرى أن إيقاع الشعر ونغمته الثقيلة التي مبعثها حركة روي القافية قد استغرقت الشاعر؛ فحركة الكسر ثقيلة، وحركة الضم أثقل كما يقول النحاة وعلماء الأصوات، فلم يُدْرِك ذلك حتى مَطَلَت المغَنِّيَةُ "واو" الوصل؛ فازداد الإيقاع ثقلًا؛ فانتبه، ولولا فعلها ذاك وإنشاد الشعر كما قاله هو؛ لم ينتبه للإقواء. ويَدْعَمُ هذا التفسير أن العرب جعلوا "الإقواء" بالنصب أشدَّ عيبًا من الرفع والخفض؛ لأن إيقاع النصب أخفُّ من الضم والكسر؛ فيمكن تمييزه بسهولة عند انكسار نغمة القافية وإيقاعها.

٣- تعليل رفضه بأنه خطأ نحوي:

من علمائنا المحدثين الذين رأوا الإقواءَ عيبًا نحويًّا، لا موسيقيًّا **الدكتور إبراهيم أنيس، والدكتور شعبان صلاح،** فقد رَأَيَا أن الخطأَ النحوي أقربُ إلى الشاعر من الخطأ في موسيقى الشعر التي هي أوضح في أُذُنَيْه من حركات النحو الإعرابية (٧٣).

ولم يكن موقف أستاذَيَّ الكريمين من تخطئة مرتكب "الإقواء" نحويًّا على درجة واحدة؛ فقد تعصب الدكتور إبراهيم أنيس لهذا الرأي؛ انتصارًا لدَعْوَاه في قضية الإعراب بأنه قصة اختلقها النحاة، وألبسوها اللغةَ قسرًا، وألزموا الناس بها جميعًا شعراء وغير شعراء(٧٤).

أما الدكتور شعبان صلاح فلم يُحَجِّر واسِعًا، ورأى تفسير تلك الظاهرة أيضًا بأن أكثر العرب كانت تنطق القوافي مُسَكَّنَة، وهذا إجراءٌ له وجاهته ويحلّ كثيرًا من المواقف التي وقعت فيها أمثال تلك الظاهرة(٧٥).

وكان قد استدل على رأيه في تخطئة مرتكب الإقواء نحويًّا بقول الفرزدق:

[من بحر البسيط]

يأيُّها المشْتَكِي عُكْلًا، وما جَرَمَتْ إلـى القبائلِ مـن قَتْـلٍ وإبـآسُ

إنـَّا كَـذَاك؛ إذا كَـانَتْ هَمَرَّجَـــةٌ نَسْبِي ونَقْتُلُ حتَّى يسلمَ النَّاسُ(٧٦)

وقد سُئِل الفرزدق: "لِمَ قُلْتَ: من قتلٍ وإبآسُ؟، فقال: ويحك، فكيف أصنعُ، وقد قلتُ: حتَّى يسلمَ الناسُ ؟"(٧٧).

غير أنّي أقرأ ذلك الدليلَ قراءةً أخرى، فالشاعر الفرزدق كان مترددًا بين التّرخص في القاعدة النحوية، وبين التمسك بما تُمليه عليه قواعد الشعر وإيقاعاته. وكان الإجراء الأخير هو الأحوط عنده، فآثر الضرورة الشعرية والتضحية بالقاعدة النحوية –هنا– على الضرورة الإيقاعية والتضحية بموسيقى الشعر؛ وإلّا كان خطأُ الفرزدق لحنًا؛ إذ المراد بالخطأ النحوي في الإقواء عدم إتيان الشاعر بقوافٍ متماثلة في العلامة الإعرابية. وهي في عيبها الظاهر

مخالفةٌ لإيقاع الشعر–وليس عَرُوضه– وموافقةٌ للقاعدة النحوية؛ فكيف تكون خطأً نحويًّا أو لحنًا من الشاعر؟!.

- **رأي البحث في إقواء القوافي:**

عرفنا أن رويَّ القافية يكتسب قيمته النحوية من كون حركته علامةَ بناء، أو حركة إعراب. وتشكّل تلك الحركة إيقاعَ القافية وتنوعَ نغمة رويِّها عند اختلافها بالرفع والخفض في القصيدة. ولعل هذا التنوع النغميَّ كان من أجل المحافظة على صحة التركيب ومعناه النحوي؛ ومن ثمَّ ينظر البحث إلى أن إقواءَ القوافي ضرورةٌ إيقاعية، وليس خطأً نحويًّا، أو خطأً عروضيًّا، أو على حد قول **أبي الحسن الأخفش**: إنه "لا يكسر الشعر"(٧٨).

ويُرسِّخ **أبو يعلى التنوخيّ** مبدأ الضرورة الإيقاعية في إقواء القوافي؛ معوّلًا على درجات التنوع بين النصب والخفض مع الرفع، بقوله: "ولا يكادون يأتون إقواءَ النصبِ؛ فإذا وُجِد هذا، فالأجود تسكينه"(٧٩)؛ أي أن للشاعر في إقواء النصب مندوحةً بتحويل القافية المطلقة إلى قافية مقيدة، وليس له ذلك في إقواء الرفع والخفض؛ فاضْطُرَّ إلى تَنَكُّبِهِ للمحافظة على القاعدة النحوية.

والقول بأن الإقواء ضرورة إيقاعية يَدْفَعُ الحرجَ عن العروضيين فيما ذهبوا إليه من أنّ كلمة الرّويِّ تُقْرَأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب، مع قطع النظر عن حركة روي القصيدة. وقد قال **الدمنهوري**: "ومقتضى كلام النحاة خلاف ذلك؛ فقد صرح ابن هشام بأن مِن جملة المواضع التي يُقَدَّرُ فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية، ومقتضاه أن كلمةَ الرويّ تُحَرَّكُ بحركة القافية، ويُقَدَّر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر؛ لاشتغال المحلّ

بحركة القافية؛ عملًا بالموجبين. وهو كلام معقول المعنى لولا منافاته لما هنا"(٨٠).

وأوّل هذين الموجبين: المحافظة على قواعد الشعر ونظامه؛ فنُحْسِنُ الظن بالشاعر في أنه لا يمكن أن يُضَحِّي بموسيقى الشعر، وإيقاعُه أقربُ إلى أُذُنَيْه. **وثانيهما:** موجب مراعاة القاعدة النحوية وصحة التركيب ومعناه الدلالي؛ فالشاعر –وإن كان لا يتقيد بالمطرد من قواعد النحاة– لا يمكنه أن يُضَحِّي بالمعنى النحوى مناط الفهم والإفهام. فكل ما خرج عن قواعد النحاة المطردة هو موضع ضرورة، وليس خطأً نحويًّا؛ ولذا قال سيبويه: "وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهًا. وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره"(٨١).

ومحصَّلة الأمر، أن إقواء قوافي الشعر ذو قيم نحوية إيقاعية؛ مردُّها حركات الإعراب؛ لأن "الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقر في مواضعها؛ على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع"(٨٢). وهي –كذلك– ضرورة إيقاعية اضطر إليها الشاعر؛ ليحافظ على صحة التركيب نحويًّا. فمن الثابت عدم اكتراث العرب بالإقواء في أشعارهم؛ لاستغراقهم في نغمة القصيدة وإيقاعها، وهذا إذا كان مُغْتَفَرًا عندهم؛ فإنهم لم يغتفروا الخطأ النحوي، عندما يُعْجِزُهم حملُه على وجه من وجوه العربية.

***

خاتمة البحث

كان من هَمِّ البحث الوقوفُ على دور النحو في لغة الشعر في مرحلتي إبداع النص وتحليله وتفسير قضاياه الناتجة عن التوتر بين مقتضيات النحو ومتطلبات إيقاع الشعر. وقد حدَا بنا ذلك الهدف إلى دراسة بنيتي التضمين العروضي، وإقواء القوافي، والكشف عن قيمهما النحوية والإيقاعية في سياق لغة الشعر الفنية؛ بوصفه مدخلًا إلى نحو الإيقاع الشعري، وذلك بدلًا من الحكم عليهما بأنهما من عيوب القافية التي تعدّ مخالفة لمبدأ نقدي متوارث هو "وحدة البيت" واستقلاله الدلالي، أو دور القافية الإيقاعي داخل القصيدة.

- **نتائج البحث:**

١- **النحو وعلاقاته السياقية حالة إبداعية،** يجسد إيقاعُ الشعر فيها حركةَ النظام التركيبي للغته الفنية.

٢- **البنية النحوية جزءٌ من بنيات النص الشعري** التي تتفاعل فيما بينها؛ فتحقق تماسكه الدلالي، وتبرز قيمَه الجمالية ودلالاته الفنية.

٣- **يتصرف إيقاع الشعر في صياغة التركيب اللغوي، ويجسد القيم الإيقاعية لأنساقه اللغوية مرتبطة بالمعنى الدلالي،** كما يسهم في توجيه وظائف النحو ومعاني الأساليب اللغوية، ولذلك يجب بحث مكونات الإيقاع في سياقه الفني، وبنائه اللغوي.

٤- **تختلف الضرورة الإيقاعية عن الضرورة الشعرية؛** فالشاعر يترخص في بعض مكونات الإيقاع للمحافظة على القاعدة النحوية وسلامة الإعراب، كما

حدث في ظاهرتي التضمين العروضي وإقواء القوافي. أما الضرورة الشعرية فهي الترخص في القاعدة النحوية من أجل سلامة الوزن العروضي.

٥- **تحدد علاقة الوظائف النحوية في بنية التضمين العروضي قيمَها النحوية والإيقاعية،** فهي بنية قصيرة كميًّا وسريعة إيقاعيًّا في العناصر الإسنادية والمتلازمات النحوية. وتكون طويلة كميًّا، ومتنوعة الإيقاع حين يذوب التوتر بين مقتضيات النحو ومتطلبات إيقاع القافية مع العناصر غير الإسنادية، وفي التفريع الدلالي للجملة النحوية، وتعدد بعض الوظائف النحوية.

٦- **بنية التضمين العروضي لها دورٌ في تحقيق التماسك النصي للقصيدة،** وأبرز وسائله التفريع الدلالي، والتوازي التركيبي الدلالي للجمل النحوية.

٧- **إقواء القوافي ضرورة إيقاعية، وليس خطأً نحويًّا أو عروضيًّا؛** فاختلاف حركة رويّ القافية بالرفع أو الخفض أو النصب ينوّع إيقاع الشعر من أجل المحافظة على صحة التركيب نحويًّا ودلاليًّا.

٨- **لإقواء القوافي قيمٌ نحويةٌ إيقاعيةٌ؛** مردُّها حركات الإعراب التي تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقر في مواضعها على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع.

***

الهـوامش

١) محمد حماسة عبد اللطيف، **النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي**، دار الشروق بالقاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص (٢٩).

٢) البحتري، الوليد بن عبيد الطائي، **ديوان البحتري**، مطبعة الجوائب– قسطنطينية، الطبعة الأولى ١٣٠٠هـ (٥٨/١).

٣) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، طبعة ٢٠٠٠م، ص (٨٥).

٤) يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري – بنية القصيدة**، ترجمة دكتور محمد فتوح أحمد. دار المعارف بالقاهرة، طبعة ١٩٩٥م، ص (١١٢).

٥) الفرزدق، همام بن غالب التميمي، **ديوان الفرزدق**، تحقيق علي فاغور. دار الكتب ببيروت، طبعة ١٩٨٧م، ص (٣٨٦)، برواية "مجرّف".

٦) انظر: أبا البركات الأنباري، **نزهة الألباء في طبقات الأدباء**، تحقيق إبراهيم السامرائي. مكتبة المنار، الزرقاء بالأردن، طبعة ١٩٨٥م، ص (٢٨).

٧) عباس محمود العقاد، **اللغة الشاعرة**، نهضة مصر للطباعة والنشر، طبعة ١٩٩٥م، ص (٢٠).

٨) البيت غير منسوب في: سيبويه، **الكتاب**، تحقيق عبد السلام هارون. دار الجيل ببيروت، الطبعة الأولى، بدون تاريخ، (١/ ٢٨١)، وابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٩٩م، (١/ ٢٩٧).

٩) انظر: ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢ م، ص (٢١).

١٠) انظر: ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، ص (٢١)، وابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م، ص (٢٨٧).

١١) يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ص (١١٢).

١٢) أبو الطيب المتنبي أحمد بن الحسين، **ديوان المتنبي**، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي ببيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٦م، (٩٤/٤).

١٣) ريتشاردز، **العلم والشعر**، ترجمة دكتور مصطفى بدوي. الأنجلو المصرية بالقاهرة، بدون طبعة/ تاريخ، ص (٤٨-٤٩)

١٤) أبو العباس ثعلب، **قواعد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة، طبعة ١٩٩٦م، ص (٦٦).

١٥) طرفة بن العبد البكري، **ديوانه**، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي. دار المعرفة ببيروت، طبعة ٢٠٠٣هـ، ص (٣٨).

١٦) أبو العباس ثعلب، **قواعد الشعر**، ص (٨١).

١٧) الأعشى ميمون بن قيس، **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق دكتور محمد حسين. مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية بالقاهرة، بدون طبعة/ تاريخ، ص (٩٧)، برواية "النجاد" بدل "العماد".

١٨) أبو العباس ثعلب، **قواعد الشعر**، ص (٧٦).

١٩) **ديوان** طرفة بن العبد، ص (٧٥).

٢٠) انظر في ذلك التحليل: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٥٢م، ص (١٧٠).

٢١) أبو العباس ثعلب، **قواعد الشعر**، ص (٧٢).

٢٢) النابغة الذبياني، **ديوانه**، تحقيق حمدو طماس. دار المعرفة ببيروت، الطبعة الثانية ٢٠٠٥م، ص (٧٨).

٢٣) أبو العباس ثعلب، **قواعد الشعر**، ص (٨٤).

٢٤) زهير بن أبي سلمى، **ديوانه**، تحقيق حمدو طماس. دار المعرفة ببيروت، الطبعة الثانية ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م، ص (١٣).

٢٥) انظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص (١٧٠).

٢٦) البيت غير منسوب لقائل في: جلال الدين السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، تحقيق دكتور فايز ترحيني. دار الكتاب العربي ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، (٣/ ٣١٦).

٢٧) أحمد عبد العزيز كشك، **اللغة والكلام أبحاث في التداخل والتقريب**، دار غريب بالقاهرة، طبعة ٢٠٠٤م، ص (١٦).

٢٨) عمر بن أبي ربيعة، **ديوانه**، شرح على مهنا. دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٦م، ص (٤٣١)، وابن عصفور الأشبيلي، **ضرائر الشعر**، وضع حواشيه خليل عمران المنصور. دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، ص (١٢٥) .

٢٩) انظر: ابن عصفور الأشبيلي، **ضرائر الشعر**، ص (١٢٦).

٣٠) انظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص (٢٩٨).

٣١) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق دكتور عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية ببيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، (١/ ١٥٤)، وانظر: ابن الأثير العلوي، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية ببيروت، الطبع الأولى ١٩٩٥م، (٢/ ٣٢٤)، والصبان، **حاشية الصبان على شرح الأشموني**، تحقيق طه عبد الرؤف سعد. المكتبة التوفيقية بالقاهرة، الطبعة الأولى، بدون تاريخ. (١/ ٢٧٢).

٣٢) أبو يعلى التنوخي، **كتاب القوافي**، تحقيق الدكتور محمد عوني عبد الرءوف. دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٣م، **(١٣٥)**، وانظر: أبا العلاء المعرى، **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، تحقيق محمود حسن زناتي. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، طبعة ١٩٧٧م، **(١/ ٢٧٠)**.

٣٣) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة الكليات الازهرية بالقاهرة، طبعة ١٩٧٩م، (٢٠٩).

٣٤) انظر: الصبان، **حاشية الصبان على شرح الأشموني**، (١/ ٥٦).

٣٥) نقلًا عن: سيد البحراوي، **التضمين في العروض والشعر العربي**، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان ٣، ٤ عام ١٩٨٧م، (٩٤).

٣٦) انظر: الصبان، **شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية**، تحقيق دكتور فتوح خليل. دار الوفاء بالإسكندرية، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، (٣٠٠- ٣٠١).

٣٧) أبو الحسن الأخفش، **كتاب القوافي**، تحقيق أحمد راتب النفاخ. دار الأمانة ببيروت، الطبعة الأولى ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م، (٧٠).

٣٨) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، (١/ ١٥٥).

٣٩) ابن الأثير العلوي، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، (٢/ ٣٢٤).

٤٠) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص (٣٦٠).

٤١) عمر بن أبي ربيعة، **ديوانه**، ص (٣٧٢).

٤٢) النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص (١٢٤).

٤٣) قيس بن الملوح، **ديوانه**، جمع الإمام أبي بكر الوالبي، تحقيق محمد إبراهيم سليم. دار الطلائع بالقاهرة، طبعة ١٩٩٤م، ص (١٣٢).

٤٤) انظر في ذلك: سيبويه، **الكتاب** (٢/ ١٢٧)، وجلال الدين السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو** (٢/ ٨١).

٤٥) انظر: تمام حسان عمر، **اللغة العربية معناها ومبناها**، عالم الكتب بالقاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٨٨م، ص (٢١٧).

٤٦) امرؤ القيس، **ديوانه**، المطبعة الخيرية بمصر، طبعة ١٣٠٧هـ، ص (١٠٠).

٤٧) انظر: ابن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية ببيروت، طبعة ١٩٩٨م، (٣/ ٣٥٥).

٤٨) **ديوان المتنبي** (٣/ ٣٣٨).

٤٩) انظر: عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، بتصرف، ص (٢٤٤).

٥٠) انظر: أبا علي القالي، **أمالي القالي**، دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، (٢/ ١٦).

٥١) **ديوان الأعشى** الكبير، ص (٢٥٩).

٥٢) ابن عقيل الهمداني، **المساعد على تسهيل الفوائد**، تحقيق محمد كامل بركات. مطبوعات جامعة الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى ١٤٠٠هـ، (١/ ١٧٥).

٥٣) انظر: أحمد عبد العزيز كشك، **القافية تاج الإيقاع الشعري**، دار غريب بالقاهرة، طبعة ٢٠٠٤م، ص (٩٥).

٥٤) **ديوان بشر بن أبي حازم**، تحقيق دكتورة عزة حسن. وزارة الثقافة بدمشق، طبعة ١٩٦٠م، ص (١٨٨).

٥٥) نقلا عن: جون كوين، **بناء لغة الشعر**، ترجمة الدكتور أحمد درويش. دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م، ص (٧٣).

٥٦) انظر على سبيل المثال: رأي الدكتور سيد البحراوي، **التضمين في العروض والشعر العربي**، ص (٩٢)، ورأي الدكتور أحمد عبد العزيز كشك، **الزحافات والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع**، مكتبة النهضة بالقاهرة، بدون تاريخ، ص (٤٠١).

٥٧) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، (١/ ١٥٥).

٥٨) انظر: محمد خطابي، **لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي بالمغرب، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص(٥٩).

٥٩) انظر: محمد بن علي الجرجاني، **الإشارات والتنبيهات في البلاغة**، تحقيق دكتور عبد القادر حسين. دار نهضة مصر بالقاهرة، طبعة بدون تاريخ، ص (١٢٢-١٢٥).

٦٠) **ديوان** عنترة العبسي، مكتبة الآداب ببيروت، الطبعة الرابعة ١٨٩٣م، ص (٥٧).

٦١) **ديون أبي العتاهية**، دار بيروت للطباعة والنشر بلبنان، طبعة ١٩٨٦م، ص (١٣١).

٦٢) انظر: أبا الحسن الأخفش، **كتاب القوافي**، ص (٤٦)، وابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ص (١٨٥).

٦٣) ابن جني، **الخصائص** (١/ ٨٥).

٦٤) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص (١٨١).

٦٥) **ديوان** النابغة الذبياني، ص (٤٠).

٦٦) **ديوانه**، شرح على مهنا. دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٤م، ص (١٢٩). برواية: "كأنّـهمْ خُشُبٌ جُوفٌ أسَافِلُـهُ مُثَقَّبٌ فيهِ أرواحُ الأَعَاصِيرِ". وعلى هذه الرواية لا إقواء في البيت.

٦٧) أبو الحسن الأخفش، **كتاب القوافي**، ص (٤٧).

٦٨) **الخصائص** (١/ ٢٤١). وفي ردّ ابن جني تعريضٌ برأي الأخفش في التضمين: "وفي الشعر التضمين، وليس بعيب؛ وإن كان غيره أحسن منه". **كتاب القوافي**، ص (٧٠).

٦٩) محمد بن عمران المرزباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م، ص (٢٦).

٧٠) الدمنهوري، **حاشية الدمنهوري على متن الكافي**، طبعة البابي الحلبي بالقاهرة، ١٣١٦هـ، ص (١٠١).

٧١) **ديوان** النابغة الذبياني، ص (٣٨). برواية: " زعمَ الغرابُ ... الغدافُ الأسودُ ".

٧٢) انظر القصة في: ابن جني، **الخصائص** (١/ ٢٤١)، والمرزباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، ص (٥٢).

٧٣) انظر مرتبًا: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص (٢٦٠)، وشعبان صلاح، **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع**، دار الثقافة العربية بالقاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٩م، ص (٢٧٨).

٧٤) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، **اللغة وبناء الشعر**، مكتبة دار الصفوة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص (٢٤١ – ٢٤٢).

٧٥) شعبان صلاح، **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع** (٢٧٦ –٢٧٩)، وانظر: سيبويه، **الكتاب**، (٤/ ٢٠٨)، والأخفش، **كتاب القوافي**، ص (١٢٠).

٧٦) انظر: أبا العباس ثعلب، **مجالس ثعلب**، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، النشرة الثانية ١٩٦٠م (١/ ٤٠). ولم أقف عليهما في ديوانه.

٧٧) انظر: **مجالس ثعلب** (١/ ٤٠)، وجلال الدين السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو** (٣/ ١٦١)، **وموسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع** (٢٧٨).

٧٨) أبو الحسن الأخفش، **كتاب القوافي**، ص (٤٧).

٧٩) أبو يعلى التنوخي، **كتاب القوافي**، ص (١٧٣).

٨٠) الدمنهوري، **حاشية الدمنهوري على متن الكافي**، ص (١٠١).

٨١) سيبويه، **الكتاب** (١/ ٣٢)، وانظر: ابن جني، **الخصائص** (١/ ٢١٥).

٨٢) عباس محمود العقاد، **اللغـة الشاعرة**، ص (١٩).

***

قائمة المصادر والمراجع

١- الأخفش، أبو الحسن: **كتاب القوافي**، تحقيق أحمد راتب النفاخ. دار الأمانة ببيروت، الطبعة الأولى ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م.

٢- الأشبيلي، ابن عصفور: **ضرائر الشعر**، وضع حواشيه خليل عمران المنصور. دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٣- الأعشى، ميمون بن قيس: **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق دكتور محمد حسين.مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية بالقاهرة، بدون طبعة/ تاريخ.

٤- الأنباري، أبو البركات: **نزهة الألباء في طبقات الأدباء**، تحقيق إبراهيم السامرائي. مكتبة المنار، الزرقاء بالأردن، طبعة ١٩٨٥م.

٥- الأنصاري، حسان بن ثابت: **ديوان حسان بن ثابت**، شرح على مهنا. دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٤م.

٦- الأنصاري، ابن هشام: **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق محمد

محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية ببيروت، طبعة ١٩٩٨م.

٧- أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٥٢م.

٨- البحتري، الوليد بن عبيد: **ديوان البحتري**، مطبعة الجوائب- قسطنطينية، الطبعة الأولى ١٣٠٠هـ.

٩- البحراوي، سيد: **التضمين في العروض والشعر العربي**، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان ٣،٤ عام ١٩٨٧م.

١٠- البكري، طرفة بن العبد: **ديوان طرفة بن العبد**، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي. دار المعرفة ببيروت، طبعة ٢٠٠٣هـ.

١١- التنوخي، أبو يعلى: **كتاب القوافي**، تحقيق الدكتور محمد عوني عبد الرءوف. دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٣م.

١٢- ثعلب، أبو العباس:

- **قواعد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة، طبعة ١٩٩٦م

- **مجالس ثعلب**، شرح تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، النشرة الثانية، عام ١٩٦٠م.

١٣- الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، طبعة ٢٠٠٠م.

١٤- الجرجاني، محمد بن علي: **الإشارات والتنبيهات في البلاغة**، تحقيق دكتور عبد القادر حسين. دار نهضة مصر بالقاهرة، طبعة بدون تاريخ.

١٥- ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة الكليات الازهرية بالقاهرة، طبعة ١٩٧٩م.

١٦- ابن جني، أبو الفتح: **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٩٩م.

١٧- ابن أبي حازم بشر: **ديوان بشر بن أبي حازم**، تحقيق دكتورة عزة حسن. وزارة الثقافة بدمشق، طبعة ١٩٦٠م.

١٨- خطابي، محمد: **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي
العربي بالمغرب، الطبعة الأولى ١٩٩١م.
١٩- الخفاجي، ابن سنان: **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م.
٢٠- الدمنهورى، محمد: **حاشية الدمنهوري على متن الكافي**، طبعة البابي الحلبي بالقاهرة، ١٣١٦هـ.
٢١- الذبياني، النابغة: **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق حمدو طماس. دار المعرفة ببيروت، الطبعة الثانية ٢٠٠٥م.
٢٢- ابن أبي ربيعة، عمر: **ديوان عمر بن أبي ربيعة**: شرح على مهنا. دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٦م.
٢٣- ريتشاردز، أ: **العلم والشعر**، ترجمة دكتور مصطفى بدوي. الأنجلو المصرية بالقاهرة، بدون طبعة/ تاريخ.
٢٤- ابن أبي سلمى، زهير: **ديوان زهير بن أبي سلمى**، تحقيق حمدو طماس. دار المعرفة ببيروت، الطبعة الثانية ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
٢٥- سيبويه، أبو عثمان عمر بن قنبر: **الكتاب**، تحقيق عبد السلام هارون. دار الجيل ببيروت، الطبعة الأولى، بدون تاريخ.
٢٦- السيوطي، جلال الدين: **الأشباه والنظائر في النحو**، تحقيق دكتور فايز ترحيني. دار الكتاب العربي ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٤م.

٢٧- الصبان، محمد بن علي:

- **حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك**، تحقيق طه عبد الرؤف سعد. المكتبة التوفيقية بالقاهرة، الطبعة الأولى، بدون تاريخ.

- **شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية**، تحقيق دكتور فتوح خليل. دار الوفاء بالإسكندرية، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

٢٨- صلاح، شعبان: **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع**، دار الثقافة العربية بالقاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٩م.

٢٩- عبد اللطيف، محمد حماسة:

- **النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي**، دار الشروق بالقاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.

- **اللغة وبناء الشعر**، مطبعة دار الصفوة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٢م.

٣٠- العبسي، عنترة بن شداد: **ديوان عنترة**، مكتبة الآداب ببيروت، الطبعة الرابعة ١٨٩٣م.

٣١- أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم: **ديوان أبي العتاهية**، دار بيروت للطباعة والنشر بلبنان، طبعة ١٩٨٦م.

٣٢- العقاد، عباس محمود: **اللغة الشاعرة**، نهضة مصر للطباعة والنشر، طبعة ١٩٩٥م.

٣٣- العلوي، ابن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.

٣٤- العلوي، ابن طباطبا: **عيار الشعر**، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢ م.

٣٥- عمر، تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، عالم الكتب بالقاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٨٨م.

٣٦- الفرزدق، همام بن غالب: **ديوان الفرزدق**، تحقيق علي فاغور. دار الكتب ببيروت، طبعة ١٩٨٧م.

٣٧- القالي أبو علي: **أمالي القالي**، دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

٣٨- القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق دكتور عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية ببيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

٣٩- كشك، أحمد عبد العزيز:

- **الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع**، مكتبة النهضة بالقاهرة، بدون تاريخ.

- **القافية تاج الإيقاع الشعري**، دار غريب بالقاهرة، طبعة ٢٠٠٤م.

- **اللغة والكلام أبحاث في التداخل والتقريب**، دار غريب بالقاهرة طبعة ٢٠٠٤م.

٤٠- كوين، جون: **بناء لغة الشعر**، ترجمة الدكتور أحمد درويش. دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م.

٤١- لوتمان، يوري: **تحليل النص الشعري- بنية القصيدة**، ترجمة دكتور محمد فتوح أحمد. دار المعارف بالقاهرة، طبعة ١٩٩٥م.

٤٢- المتنبي، أبو الطيب أحمد: **ديوان المتنبي**، بشرح عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي ببيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٦م.

٤٣- امرؤ القيس: **ديوان امرئ القيس**، المطبعة الخيرية بمصر، طبعة ١٣٠٧هـ

٤٤- المرزباني، محمد بن عمران: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.

٤٥- المعري، أبو العلاء: **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، تحقيق محمود حسن زناتي. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، طبعة ١٩٧٧م.

٤٦- ابن الملوح، قيس: **ديوان مجنون ليلى**، جمع الإمام أبي بكر الوالبي، تحقيق محمد إبراهيم سليم. دار الطلائع بالقاهرة، طبعة ١٩٩٤م.

٤٧- الهمداني، ابن عقيل: **المساعد على تسهيل الفوائد**، تحقيق محمد كامل بركات. مطبوعات جامعة الملك عبد العزيز، الطبعة الأولى ١٤٠٠هـ.

***

الحمد لله في بدءٍ ومُخْتَتَمٍ

The Effect of Syntactic Functions Dependence in The Necessities of Rhyme Rhythm

Abstract

This research studies the grammatical structure and its relationships in the poetry language; for providing an explanation of some issues of the rhyme necessities (enjambement, different vowels of rhymes) and clarify their grammatical and rhythmic values.

It starts from the hypothesis that there is an attraction and conflict between the grammatical meaning and the prosody and the poetry rhythm.

The research is divided into two main sections:

- **The first**: The grammatical rhythm is an introduction to the construction of the poetry language.
- **The second**: The dependence of grammatical functions in forming the rhythmic necessities

The most important results:

- The relationship of syntactic functions in rhythmic necessities determined its grammatical and rhythmic values; the grammatical structure may be short quantitatively and fast rhythmically or long quantitatively and varied in its rhythm, low and high.
- The great poets preferred the grammatical meaning to the detriment of the rhyme rhythm in the two phenomena necessities (enjambement, different vowels of rhymes); therefore, I saw that studying these in their context and linguistic structure is more important than icluding them in the semantic defects of rhyme.