وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانيّة
قسم اللغة العربية

شعر منصور النَّمْرِي
دراسة إيقاعية

رسالة مقدّمة

إلى مجلِس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة ديالى وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص/ الأدب.

من قِبل الطالبة

رقية عيسى جواد كاظم

بإشراف

أ. م. د. علاء حسين عليوي البدراني

١٤٤٤هـ ٢٠٢٢ م

الفصل الأوّل

الإيقاع في الأوزان الشعرية

الوزن:

يُعد الوزن الشعري مفتاح القصيدة العربية الحديثة من حيث العنصر الموسيقي، وسمّي بالبحر؛ لإمكاننا وزن ما لا يتناهى من الشعر[١]، ويمكن أن نعدَّه لازمة من لوازم الإيقاع من خلال تناوب الحركات والسكنات، وأشار إلى ذلك قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) قائلًا: ((إنّه قولٌ موزونٌ مُقفّى يدل على معنًى))[٢]، كما يعد الوزن الفارق بين النصوص الشعرية والنثرية، فقد مرَّ الوزن الشعري وعلاقته بالموضوع (الغرض) بتطورات مختلفة، ووجهات نظر مختلفة، بدأت من فلاسفة المسلمين، الذين تأثروا بفلاسفة اليونان، إذ كانوا يخصّون كل غرض وكل وزن على حده، ويأتي في مقدمتهم الفارابي[٣] (ت ٣٣٩هـ) ، الذي كان من المؤيدين لذلك المعيار.

نلحظ استقرار الرؤية الوزنية عند نقادنا العرب لا سيما أبي هلال العسكري[٤] (ت٣٩٥هـ)، وهو عند القيرواني (ت٤٥٦هـ)((أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية))[٥]، ونمت تلك التطورات عند ابن رشد (ت٥٩٥ هـ) بقوله: من تمام الوزن أنْ يكون مناسبا للغرض الشعري[٦]، والقرطاجني (ت٦٨٤هـ)، إذ حاول محاولة

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر العربي، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢،٢، ١٩٥٢م: ٤٩.

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، (د. ت): ١٧.

(٣) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت كمال الروبي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٣م: ٢٦١-٢٦٢.

(٤) ينظر: كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، (د. ط)، ١٩٥٢م: ٢١١.

(٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد علي الجيلاني، المكتبة التوفيقية، ط١، ٢٠١٣م: ١/١٠٠.

(٦) ينظر: تلخيص كتاب الشعر، ابن رشد، تحقيق: تشارلس فيرون وآخرون، (د. ط)، (د. ت): ٦٧.

جادة لتفعيل الأوزان بتوظيف كل من: الغرض، والخيال، والعاطفة، وجعل من مجموع الأنمـــاط الثلاثة بناء القصيدة وملامحها الخاصة، وينتهي القرطاجني بعد أن تعرف على سمات كل بحر بقوله: ((العروض الطويل نجد فيه أبدًا وبهاء وقوة))[١].

ويأتي المحدثون كلٌ من المجذوب، ومحمد مندور، صفاء خلوصي، ثم إبراهيم أنيس، ورفض الاخير قول من سبقه قائلًا: الغرض يأتي على كل وزن، وعلى كل بحر، واتفاق أغلب النقاد لرأيه لا سيما الناقد د. محمد غنيمي هلال بقوله: ((الأمر يعود للشاعر))[٢]، وهذا يعني أنّ لكلّ بحر شعريّ شكلًا عروضيًّا، لا علاقة له بغرض القصيدة، هذا ما أورده د. علاء حسين البدراني[٣].

أما فضل الوزن وإيقاعه في النص فقد تحدثت عنه الشاعرة نازك الملائكة (ت٢٠٠٧م) بقولها: ((انه يزيد من حدة الصور، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة ويعطي للشاعر نشوة للتعبير عن الصور الحارة بتعابير مبتكرة ملهمة، وإن الوزن كالسحر لدرجة أنه إذا أصاب عبارات الشاعر يكهربها بتيار موسيقي خفي))[٤]، وقالت في موضع آخر: ((الوزن وحده لا يخلق الشعر))[٥]، إذ نراها تتفق مع حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) فهي تعني ان الوزن يصبح متكاملًا عندما يتآلف مع عناصر اخرى، فضلًا عن ذلك أنها ركزت على ارتباط الوزن بالتجربة الشعرية.

والمطلع على شعر النمري يجد أنه يميل إلى الإيقاعات ذات التفعيلات الكثيرة، وهذا واضحٌ من خلال إكثار نظمه على بحر: الطويل، البسيط، الوافر، توزع بيـن

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د. ط)، ١٩٦٦م: ٢٦٩.

(٢) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، ط٧، ٢٠٠٧م: ٤٤١ -٤٤٢.

(٣) ينظر: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، د. علاء حسين البدراني، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥م: ٧٩- ٨٢.

(٤) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٧٨م: ٢٢٥.

(٥) الصومعة والشرفة الحمراء، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٢، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م: ٥٥.

تسعة أبحر شملت الدوائر الإيقاعيّة جميعها وهي: الطويل، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، السريع، المنسرح، الخفيف، المتقارب، موزعة على سبعة أغراض هي: المدح، الفخر، الرثاء، الوصف، الحكمة، والأمثال، والفراق، والشكوى، والعتاب، وان كل بحر له نصيب من الأغراض مختلفة عن غيره، فالشاعر جمع بين البحور الصافية والمركبة، وهذا بحد ذاته يُعد نوعًا من التلوين الإيقاعي، وكانت نسبة البحور الممتزجة أكثر استخدامًا من البحور الصافية، ويمكن أن نورد البحور الشعرية عند النمري بحسب شيوعها في الديوان، وكما هو مبين في الجدول أدناه.

الأبحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	المجموع الأبيات
بسيط	٤	٧٠، ٨، ١٦، ١٧، ١، ٣، ٢، ٤، ٣، ٤، ٢	١٣٠
طويل	٤	١٢، ٨، ٢٣، ٢٩، ١، ١، ٤، ٣، ٢، ١، ٢، ٢، ١، ٢، ٢، ١، ٢، ٤	١٠٠
وافر	٢	٢٦، ٣٠، ٤، ٤	٦٤
الكامل	١	٩، ٢، ٢، ١، ٥، ٤، ٢، ١، ٣، ٣، ١، ٢	٣٥
سريع	١	٨، ١، ٣، ١، ٥	١٨
منسرح	١	١٦	١٦
الخفيف	–	٣	٣
المتقارب	–	٣	٣
الهزج	–	٢	٢
مجموع الأبيات	١٣	٣٧١	٣٧١

الجدول رقم (١)

البحور الشعرية عند النمري بحسب شيوعها

بحر البسيط:

وزن مبنيٌ على ثمانية أجزاء، ولم يقتصر في أنّه مثمَّن؛ بل يأتي سُداسيًا، وفيه المجزوء والمخلع[١]، وسمي بذلك؛ لأنه أُبسط عن مدى الطويل والمديد فجاء وسطه وآخره (فعلن)[٢]، وذكر له العروضيون مجزوءات ومشطورات[٣]، ((وهو مع الطويل والمديد والكامل والوافر والرجز(التام) لكل ما سبق نال لقب القصيدة))[٤]، وتغنى به الركبان.

للبسيط أربعة أعاريض وسبعة أضرب، وللنمري (مئة وثلاثين بيتا) نظمت على بحر البسيط، منها قوله[٥]:

ما تنقضي حسرةٌ مني ولا جزعُ إذا ذكـرت شباباً ليــس يرتجعُ

بـان الشبابُ وفاتتـني بشرّتـهِ صــروفُ دَهْـرٍ وأيامُ لها خُدَعُ

وهذه القصيدة المتألفة من (سبعين) بيتاً، تُعَد أول شعر للنمري يمدح بها الرشيد نُظمت في غرض المدح السياسي (مدح الرشيد) وكانت من أشهر القصــائد على الإطلاق فهي قصيدة بارعة الصنع ذائعة الصيت تجري على السنة المتأدبين بالإطراء والاعــجاب ثم استهلها بالشكوى من ذهاب الشباب وابداع الجزع على فراقه مردفا ذلك بشيء من التشبيب قائلاً الأبيات المذكورة انفا.

ولو أمعنّا النظر في هذه الأبيات نجد أنّ العروض مخبونة، بمعنى أن الألف

---

(١) ينظر: القسطاس في علم العروض: جار الله الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٠هـ ـ ١٩٨٩م: ٧٩.

(٢) ينظر: البارع في علم العروض، أبو القاسم، علي بن جعفر، تحقيق: أحمد محمد عبد الدايم، مكة المكرمة، (د. ط)، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م: ١١.

(٣) ينظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م: ٦٨.

(٤) العروض والقوافي، لأبي اسماعيل بن أبي بكر المقري، شرح: د. يحيى بن علي يحيى المبارك، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م: ٢١.

(٥) الديوان: ٥٠.

سقطت من (فاعلن) وتحولت (فعلن)، وجاء الضرب على شاكلتِها، والقصيدة تامة لاستيفاء تفاعيل وزن البسيط الثمانية، أما حشو الأبيات يبدو قد دخله بكثرة وزاد البحر جمالاً؛ لأنه غير لازم في الأبيات التي تليه، وكذلك دخوله على تفعيلة (مستفعلن) وحوّلها إلى (متفعلن) فإذا دخل الخبن على سباعية أو خماسية فهو حسن مطلقاً وما يكثر إحسانه إذا اصيب التفعيلة الأولى من الصدر أو العجز.

أما زحاف الطي فهو استعمالٌ فاحشٌ، وهذا ما أشار إليه كثيرٌ من العروضيين ((إلا انه لا يبلغ خفة الخبن))[١].

بقي النمري محافظًا على تلك العروض وضربها متناوبا باستعمال التفعيلة الصحيحة حيناً، ومخبونة أو مطوية حيناً اخرى، ولم يتعرض للزحاف المركب (الخبل) ((هو اجتماع الخبل والطي))[٢]؛ بوصفه في هذا البحر قبيحًا[٣]، وجوزه ابن جني[٤]، وآخرون.

انتقل الشاعر من غرض الشكوى والتشبيب المكونة من (سبعة عشر) بيتًا إلى غرض المديح، فهو يجمع أكثر من غرض في القصيدة ذاتها، فهو شاعرٌ تقليديّ تنقّل بين الزحافات؛ لكسب قصيدتهِ إيقاعا تطرب له النفوس والاسماع[٥]:

لمـا رأيتِ سَوَامَ الشَّيـْبِ مُنْتَـشِراً ... في لِمّتـي وعبـيدَ الله لـم يَشِبِ

سَللْتِ سهمينِ من عينيكِ فانتضـلا ... علـى سبيبـة ذي الأذيال والطربِ

كذا الغـواني نـرى منـهنَّ قاصدةٍ ... إلى الفروع مُعَرَّاةً عـن الخَـشبِ

---

(١) موسوعة العروض والقافية، سعد بن عبد الله الواصل: ٤٦.
https://www.noor-book.com

(٢) موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس: ٢٢٢.

(٣) ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، محمود مصطفى، تحقيق: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م: ٤٨.

(٤) كتاب العروض، أبي الفتح، عثمان بن جني (٣٩٢هـ)، تحقيق: د. أحمد فوزي اللهيب، دار القلم، الكويت ط٢، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م: ٧٨.

(٥) الديوان: ١٣٨.

يظهر البسيط في هذه الأبيات بهيأة العَروض المخبونة والضرب المخبون، مثلثْهُ قصيدته المدحية (في يزيد بن مزيد)، وهذه الأبيات في الشيب تمثل (ستة أبيات) تمثل مطلعًا لتلك القصيدة، فقد حددت بمسارٍ إيقاعي واحد جمع أبيات القصيدة وأظهرها بتلك العروض، وقد ظهرَ زحاف الخبن بكثرة على اسباب التفعيلتين وحدات الحشو الإيقاعيّة تارةً وبقيت سالمة تارة اخرى، وهذا يدل على تغير وتيرة نغمية علواً وهبوطاً، هذا التغير أدى إلى التوظيف من جهتين (توظيف الزمن الشعري)، و(التوظيف المقطعي)[١]، وما أصاب الزحاف ناسب طول البسيط في غرض المدح، وحرف الباء الروي له دور في ذلك[٢]، ولا يمكن اغفال دور الزحاف إذ قال الأصمعي: ((الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه))[٣]، فأجاد النمري في مدح (يزيد) بأسلوب جزل وألفاظ واضحة بعيدة عن الغموض تناسب تناسباً تاماً.

فالنمري لم يستعن بالطي في (مستفعلن) في كلا مصراعي البيت، وفي كاملِ القصيدة؛ لنبوّه في أذني مستمعيه؛ لأنه إذا أصاب التفعيلة يخرج به عن رتابة كسر تدركه الأذن: أي انه سيقضي على نبره الثاني، لذا استنفر عنه نفور نفسه عن الرتابة والانقياد وجعل من (علن) الوتد المجموع مسترخية[٤].

من ملاحظة الديوان نجد أنّ النمري ((أخذ شعره في دفعتين ما لم يأخذه شاعرٌ قط، أولها قصيدته التي ذكرناها سابقاً في مدح الرشيد، والاخرى قصيدته في وصف

---

(١) ينظر: أثر الزحافات في التنويع الإيقاعي دراسة تطبيقية في شعر أبي القاسم الشابي، عبد القادر رحماني، جامعة الجزائر: ٢/ ١٥٩-١٦١.

(٢) ينظر البنية الإيقاعية في شعر الغزل والمدح أنموذجًا في ديوان ابن رشيق القيرواني، (رسالة ماجستير)، بن القايد صادق، بإشراف: د. العربي دحّو، جامعة الحاج الاخضر، الباتنة، الجزائر، ٢٠١١م: ٥٤.

(٣) العمدة: ابن رشيق القيرواني: ١٠٤.

(٤) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، (رسالة ماجستير)، عبد النور داود عمران، بإشراف: د. حاكم حبيب الكريطي، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٨م: ٩٨.

(مدينة السلام)))[١]، على عروض مخبونة وضربٍ مقطوع قائلاً[٢]:

ماذا ببغدادَ من طيبٍ أفانينِ ومن عجائب للدُّنيا وللدّينِ

ما بين قُطْرُ بُل فالكرخ نرجسةً تَنْدَى ومنبت خَيريّ ونسرينِ

جاءت على العروض الأولى المخبونة والضرب الثاني المقطوع لها، وهذا الضرب يلزمه الردف[٣]، على قول كثير من علماء العروض، إذ جاءت العروض في البيت الاول مقطوعة لتلازم الضرب وهذا ملزمٌ في البيت المصرّع فقط، إلا أنه أعدل عنها بعروض مخبونة؛ لتلائم ذلك الضرب في سائر أبيات القصيدة[٤].

ابتدأ البيت الأول بتفعيلتينِ مختلفتينِ تامتينِ وكأنه يسير على الوزن كما ذكر في دائرة الخليل، ثم يفاجئ المتلقي وينقله إلى الإيقاع الذي رسمه الزحاف في التفعيلة الثالثة لذات البيت، واكتفى لذكره مرة واحدة، وقابله بزحاف الخبن لتفعيلتين متواليتين بالمصراع الثاني، وأمّا القطع، فقد اعترى العروض.

وذكر الشريف الرضي قول الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) بأن النمري كان بذكره كثيرًا يذكر هارون في شعره يعني به أمير المؤمنين علياً (ﷺ)[٥]، حين قال[٦]:

آل الرَّسولِ خِيارُ النَّاسِ كُلّهِمُ وخيرُ آلِ رسولِ الله هارُونُ

رضيتُ حكمك لا أبغي به بدلاً لأنَّ حُكْمَكَ بالتَّوفيقِ مقْرُونُ

نظمت هذه النتفة على عروض مخبونة وضربٍ مقطوع، والجديد في هذا الوزن

---

(١) ديوان المعاني، أبو هلال العسكري: ١٤٧/٢.

(٢) الديوان: ٢٠٥.

(٣) الردف: حرف مد أو لين يقع قبل الروي دون فاصل بينهما، ينظر: التسهيل في علمي الخليل، د. أحمد سليمان ياقوت، كلية الآداب ـ جامعة اسكندرية: ١٢٤.

(٤) ينظر: البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، جبران ميخائيل فوتيه، مطبعة القدس، ١٨٩٠م: ٥٩ .

(٥) ينظر: أمالي المرتضى، الشريف الرضي علي بن الحسين الموسوي، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، (د. ط)، ٢٠٠٩ م: ٢٣٨/٢.

(٦) الديوان: ٢٠٣.

أنّ البيت الأول جاءت التفعيلة صحيحة، والبيت الثاني دخله الخبن، وهذا أول بيت للشاعر يبدأ به بزحاف الخبن والبيتان متساويان ليس في التفعيلات فقط، بل حتى بدخول الزحاف على حشوهما ما عدا تفعيلة صدر البيت الثاني فقد بدأها بالخبن.

والشاعر هنا جنح إلى المبالغة والغلوّ ويجعل الممدوح (الرشيد) أسمى منزلة من آل رسول الله (ﷺ)، وهذا المدح العجيب يتفق ورغبة الرشيد، إذ كان يُسَّر بتلك المعاني حتى قال عنه الأصفهاني (ت٣٥٦هـ): ((كان هارون الرشيد يحتمل أن يمدح بما تمدح به الأنبياء، فلا ينكر ذلك ولا يردّه))[١].

أمّا ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) فقد قال إنّ ((أشعار النمري في آل الرسول (عليهم السلام) كثيرة جيّدةً من أجود ما مُدحوا به، وهو من فحولة المحدثين))[٢].

والملاحظ في شعر النمري يجد أنه نظم قصائدَ وأبياتاً مفردةً وبأغراض مغايرة على وزن (مخلع البسيط)، وهو من مجزوءات البسيط[٣]، وسمّي بمخلع البسيط ((لذهاب اطرافه))[٤]، ولخفته وصلاحية جرسه للتغني والإنشاد ؛أدى إلى استحسانه بعض الشعراء والنظم عليه كثيراً [٥]، لا سيما الشعراء العباسيون وأصحاب البديعيات والمدائح النبوية والأناشيد الدينية[٦].

ونجد قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) يستقبحه وضرب به المثل به؛ لما فيه من إيقاع ثقيل مضطرب، ويعوّل ذلك إلى قلة استعماله[٧].

---

(١) ينظر: الديوان: ٥٥ ـ ٥٦.

(٢) طبقات الشعراء: ١٤٨.

(٣) ينظر: المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، مصطفى خليل الكسواني وآخرون، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م: ٦٩.

(٤) العروض والقوافي، لأبي إسماعيل المقري: ٢٣.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(٦) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م: ٤٧.

(٧) المعجم المفصل: ٧٤.

والنمري في قصيدته الميمية التي استفتحها بغزلٍ رقيق في مدح (الرشيد) لم يستولِ على عواطفِ الأُدباء والفنانين فقط، بل كان يستولي على عواطف كل ما سمع له؛ لوصول شعره درجة التغني به قائلاً[١]:

يـا زَائِريـنَا من الخَـيامِ حَيّاكُـمـا اللهُ بالسـّلامِ

يُحْزِنُنِـي أنْ أَطِفْتُمـا بي ولـم تَنَالا سِـوَى الكَلامِ

هذه الأبيات تشكل بداية لقصيدة يمدح فيها (الرشيد) في ضمن بيتٍ مصرَّع متناسق التركيب والألفاظ، بوزن (المخلع البسيط) ذي العروض (المخبونة ـ المقطوعة)، والضرب مثلها، وبالنسبة للزحافات فلم نجدْ إلَّا الخبن الذي انتشر في الحشو بدون افراط، أمّا زحاف الطي الذي أصاب التفعيلة الأولى من صدر البيت الثاني لم يرد إلّا مرةً واحدةً فقد استعمله لكسر افق المتوقع إيقاعياً.

كان النمري دقيقاً في اختيار علله و زحافاته التي وردت كلها في خانة الحُسن تقريباً، وهذا ما اعتمده فحول الشعراء قبله.

نلحظ مما سبق حرص الشاعر في تخيّر أوزانه وابراز خصائصها الإيقاعيّة التي تخدم الغرض، كما نلحظ تجنبه للزحافات المستقبحة، فالشاعر ابتعد عن المعاني العميقة وأتى بأسلوب خفيف رقيق؛ ولاتساق هذه الابيات نغمًا، جعل المتغنون يتغنون به[٢]، إذ يقول[٣]:

أنـدُبْ بَنِـي برمكٍ لدنـيا تبكِـي عليهـم بـكلّ وادِ

كانـت لهـم بُرهَةً عَروسًـا فأضْـحتِ اليوم فـي حدادِ

هذه النتفة الوحيدة التي رثى بها البرامكة، على خلاف مدحهم فقد أطال الأبيات في وصفهم ومدحهم لربما كان ذلك عائداً إلى ركاكة من بطشِ الخليفة (الرشيد).

---

(١) الديوان: ٢٠٠.

(٢) ينظر: الشعر والشعراء في العصر العباسي: ٦٠٧.

(٣) الديوان: ١٤٦.

نظمت هذه الأبيات في مخلع البسيط، فكانت سالمة التفعيلات ما خلا التفعيلة الأولى من عجز البيت الثاني، فقد حلَّ بها (الخبن)، وهذا جائز.

وقال في وصــف الرماح[١]:

ومُصْلَتَــان كـأنَّ حِقْدَا بها على الهامِ والرّقابِ

فوازن الشاعر في استعماله لزحاف الخبن في بداية الشطرين وتلاها بتفعيلة تامة، والبسيط شأنه شأن بقية الأبحر لا يقتصرْ على غرض من الاغراض بعينها.

بحر الطويل:

بحرٌ كَثُرَ استعماله في الشعر العربي عامة وشعر النمري خاصة، وقد أشار إلى ذلك د. إبراهيم أنيس: ((جاء ما يقرب من ثُلث الشعر العربي على هذا الوزن))[٢]، وسمّي طويلاً: ((لأنَّه طالَ بتمام أجزائه))[٣]، أما التبريزي فيعزو سبب التسمية إلى سببين أحدهما: أنه أطول الشعر حيث بلغ (٤٨) حرفاً، وثانيها: انه يقع في أول أبياته الأوتاد وتليها الأسباب، والوتد أطول من السبب[٤]، ونشأ من ((تطوير تفعيلة المتقارب))[٥]، فهو بحرٌ خضمٌ يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، وإنَّ كثرة استعماله تتناسب والقصائد الفخمة، ويتسع لأغراض المدح، والفخر، والحماسة، وسرد الحوادث[٦].

إنَّ أهم ما انمَازَ به وزن الطويل أنه: لا يأتي مجزوءًا، ولا مشطورًا، ولا منهوكًا؛

---

(١) الموازنة، الآمدي: ١٤٦.

(٢) موسيقى الشعر: ٥٧.

(٣) العمدة: ١٠١/١.

(٤) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، ط٣، ١٩٩٤م: ٢٢.

(٥) العروض تهذيبه وإعادة تدويره، الشيخ جلال حنفي، مطبعة العاني ـ بغداد، (د. ط)، (د. ت): ١٦١.

(٦) ينظر: بحور الشعر العربي، غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٩٢م: ٣٦.

بل يكون تامًا[١]، ويتشكل من تكرار مفتاح دائرة المختلف (فعولن ـ مفاعيلن)، وبتعاقبها في كلا الشطرين مع الزحافات التي تعتريها يساعدان الشاعر على الإنشاد وكسب إصغاء المتلقي إليه.

احتل بحر الطويل المرتبة الأُولى في شعر النمري، فقد نظم أربعَ قصائدَ وثلاث مقطوعات، وعددًا من الأبيات اليتيمة جميعها جاءت بعروضة واجبة القبض (وهو إسقاط الخامس الساكن من آخر التفعيلة)، واستثمرَ الشاعر اضرب الطويل كافة، فما جاء على الضرب الأول (الصحيح) قوله[٢]:

رأيــتُ صـدوداً وانقبــاض مَــودَّةٍ ونكــراءَ مــن هجــرانِهم حدثتْ بعدي

أما لو يطيع القلبُ أو يصفحُ الهوى لنــا عنــك جازيناك بالهـجرِ والصَّدِّ

ففي البيت الأول استعذب الشاعر دخول زحاف القبض على تفعيلة (فعولن)، في الحشوِ أيضًا، وهو زحاف غير ملزم اختياري لدى الشاعر[٣]، ولربما إيقاع تلك الأبيات الموسيقية عائدٌ إلى تكرارِ ذلك الزحاف، ولو أمعنا النظر في البيت الثاني نلحظُ أنَّ الشاعرَ يتراجع ويعدلُ عن استعمال الزحافات؛ ويمكننا ان نعوّل ذلك إلى رغبة الشاعر بالرجوع إلى وزن البيت الأصلي ذي التفعيلات السليمة، وهذا يتناسب و دلالة الأبيات، ففي البيت الأول يرى صدوداً وافتراقًا وقلةً في المودة من أثر الهجران، ثم يعود في البيت الثاني يخاطب فؤاده، ومن منا لا يخاطب الفؤادَ! وهذا العدول عن استعمال الزحاف والعودة إلى وزن الطويل في الدائرة الخليلة مماثلٌ مع الرجوع للقلب ومخاطبته فالقلوب والنفوس تتحدث حديثًا فيه من النقاوة والصفاء لا ينقص ناقص سليم يتفق مع الزحافات التامة في البيت الثاني.

---

(١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ط١، ١٣٩٣هـ ـ ١٩٧٣م: ٤٣.

(٢) الديوان: ١٤٧.

(٣) ينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، بدر الدين أبو عبد الله، محمد بن أبي بكر الدماميني، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٤م: ١٤٧.

نظم النمري على العروض المقبوضة ذات الضرب المحذوف ومنها قوله يصفُ فيها إبلاً[١]:

رَكِبْنَ الدُّجى حتى نَزَحنَ غمارَهُ ذَميلًا ولم تنزحْ لَهُنَّ غُروبُ

نجد تفعيلة (فعولن) دخل عليها زحاف القبض في تفعيلة الشطر الاول قبل العروض وكذلك في التفعيلة التي قبل الضرب ناهيك عن استعماله في العروض، فهذا يجعل من المتلقي يصغي إليه ويجعله على علم تام بورود ذلك الزحاف في الشطر الثاني من خلال سماعه للشطر الاول.

وأمَّا علة (الحذف) في الضرب، نجد الشاعر عجز في إقامة التوازن والإيقاع وهذا الكسر في الوزن المغاير للعروض يعد وزناً ليس بالجديد على شاعر عباسي عاش في حزن وألم، وتعرض لنكبات عديدة، في أن يوظف ذلك الأسى وتلك الخيبات في شعره، والتغير الحاصل في البيت هو ناشئ من التغير الذي عاشه الشاعر في أثناء مصاحبته خلفاءَ عصره.

بحر الوافر:

ينتمي بحر الوافر إلى دائرة (المُؤتَلِفْ)، ويعد أصل الدائرة الثانية، فهو مع الكامل شقيقان في تلك الدائرة[٢]، وسمّي وافراً: ((لوفور أجزائه وتداً بوتد))[٣]، وقيل أيضاً: ((لتوفر حركاته لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من (مفاعلتن)[٤]، وجاء في المرشد ((أنه بحر سريع اللحاق بصدره، حتى إن السامع لا

(١) الديوان: ١٣٧.
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٨٠٩هـ - ١٩٨٩م: ٤٠٣/١.
(٣) العروض، ابن جني: ٨٤.
(٤) الكافي في العروض والقوافي: ٥١.

يكاد يفرغ من سماع الصدر حتى يهجم عليه العجز، بل حتى بمجرد فراغه من نظم الصدر يشعر بهجوم العجز والقافية))[١].

وقد استعمل النمري الشكل التام بكثرة، أما الشكل المجزوء فلم ينظم عليه أبدا؛ بل اقتصر النمري نظمه على العروض الصحيحة المقطوفـــة والضرب يتبعها في القطف.

نظم النمري على بحر الوافر (أربعة وستين) بيتاً جميعها في عروض مقطوفة وضرب مثلها، تضمنت قصيدته اللامية وإليك قوله[٢]:

متَى يَشفِيكَ دَمْعُكَ مِن هُمُولِ ويَبْـرُدُ ما بِقلبِـكَ من غَلِيلِ!

ألا يـا رُبَّ ذِي حَـزَنٍ تَعَـانـى بصبـرٍ فاسـتراح إلى العويلِ

قتيلٌ مـــا قتيلُ بنـــي زيـادٍ ألا يأبـى وَنَفسي من قَتَـيلِ

وهذا النوع (الوافر التام) مفضلٌ عند النمري على سواه من أنواع الوافر؛ وذلك بسبب سعة مساحته الإيقاعيّة المتفقة مع الأساليب المستعملة فضلًا عن المعاني، وعند ملاحظة الأبيات المذكورة آنفاً نجد زحاف (العصب) متفشياً فيها أكثر من أي زحاف آخر.

وللشاعر قصيدة رائية نظمت في(ستة وعشرين) بيتاً يمدحُ فيها خليفتـــه هارون الرشيد، وقيل أنها اول شعر بمدح الرشيد قائلاً[٣]:

أمِـيرَ المُؤمنـينَ إليـْـكَ خُضْنا غِمَارَ الهَـــوْلِ مِن بَلَدٍ شَطِيرِ

بخُوصٍ كـالأهلَّـــةِ خَافِقـــاتٍ تَلِيْنُ على السُّرَى وعلى الهَجِيْرِ

هذان البيتان من الوافر التام وعروضه و ضربه مقطوفان، أما حشو الشطر الأول للبيتين معصوب، والعصب: تسكين الخامس المتحرك، وهو زحاف حسن خاص

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٤٠٦/١.

(٢) الديوان: ١٩٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٥٣.

ببحر الوافر، ((حيث لوّن النمريّ في أبياته ايقاعياً من خلال استثماره لزحاف العصب الذي ساعده على استثارة المتلقي فهو ((بحر يصلح لكلّ أمر من شأنهِ استثارة السامع أو كسبه أو اغراقه في الحزن))[١].

ولو أنعمنا النظر إلى هذين البيتين لوجدنا الشاعر يصف طول رحلته وإنــه أتى إليه من بلد بعيد وغريب، الرحلة التي انهكت الإبل لأنها تقوست مُهَلّلَة لشدة انحنائها، وهذا عائد إلى لين سيرها ليلًا وهجيرًا، ثم ينتقل إلى الفخرِ بممدوحه ويثني على شديد عطفه عليه، إذ يقول[٢]:

يدٌ لــك في رقــاب بنـــي عليّ ومنٌّ ليــس بالــمنّ اليــسيرِ

مننتَ على ابن عبد الله يحيى وكان من الحُتُوف على شفير

فقد أجاد الشاعر إجادة تامة في استعمال الزحاف السائغ في سائر أبيات القصيدة، ولم يلجأ إلى زحافات قبيحة ومستكرهة، وله مقطوعته قد تشكلت في أربعة أبياتٍ في التشيّع (لمحارب بن دثار)[٣]:

يــودُّ محاربٌ لـو قد رآهـا وأبصرهـم حـــواليها جثيا

وأن لسانه من نـاب افعى وما أرجا أبــا حسن عليّا

في هذه الأبيات المرثية أتى الشاعر بزحاف العصب في المصراع الثاني للبيت الثاني، فهنا يمكننا القول إن النمري لم يستطع من مساواة أجزاء البيت من حيث الحركات والسكنات، فلو عدنا إلى البيت الأول نجد التناسب والتساوي بين نغماتها ولها حظها في توالي الحركات والسكنات ومن حيث عددها، ويمكن أن نعلل ذلك الاختلاف، وإلى فن الالقاء فإنشاد الشعر((يتطلب الضغط على المقاطع))[٤] ثانياً،

---

(١) العروض والقافية، د. عبد الرضا علي، مديرية دار الكتب، جامعة الموصل، (د. ط)، ١٩٨٩م: ١٠٠.

(٢) الديوان: ٥٠.

(٣) المصدر نفسه: ٢١٢.

(٤) المصدر نفسه: ١٦٥-١٧٢.

الضغط المقطعي يعنى به قراءة الشعر بحسب ما تتطلبه المعاني وما يتضمنه من استفهام ونفي واثبات وغيرها من الاساليب.

مما تقدم يمكنا القول ان النمري لجأ إلى التنوع في استعمال التفعيلات بحسب ما تطلبته معانيه، وألبسها وزن الوافر ليناسبها في الغرض.

بحر الكامل:

يستوعب الكامل مع الوافر دائرة (المؤتلف) لوحدهما، وقد اختلفت الآراء في سبب تسميته كاملاً فقيل: ((لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر))[١]، وقيل: ((سمي كاملاً؛ لأنه أكملُ من الوافر))[٢]، وقال د. صفاء خلوصي في انجازه: ((إن اضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب كالكامل))[٣]، أمّا من حيث استعماله في الشعر: ((يجود في الخبر أكثر منه في الإنشاء، وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة))[٤]، وقال البستاني: ((أنه أتمُّ الأبحر السباعية وأنه يصلح لكل أنواع الشعر، ولهذا كان كثيراً في كلام المتقدمين والمتأخرين))[٥]، ويصفه عبد الله الطيب ((أنه أكثر البحور جلجلة وحركات وإن لون من الموسيقا يجعله فخماً جليلاً إن أراد الشاعر الجد و يجعله ليناً رفيعا إن أراد به الغزل))[٦].

ويتألف من ست تفعيلات مكررة (متفاعلن)، ويجيءُ تاماً ومجزوءًا ونظم الشاعر عليهماِ، له ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب، نظم النمري على جميع تلك

---

(١) العمدة: ١٠١/١.

(٢) الكافي في العروض والقوافي: ٥٨.

(٣) فن التقطيع الشعري والقافية: ٩٥.

(٤) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(٥) نظرية الشعر مقدمة ترجمة الالياذة، سليمان البستاني، منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق، ط٤، ١٩٩٦م: ٩٢.

(٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٣٠٣/١.

الأعراض وستة من الأضرب، أنشد النمري (خمسة وثلاثون) بيتاً من وزن الكامل ومجزوءه، بعضها كانت قصائد ومقطوعات وأبيات أخرى متفرقة.

وهو من حيث كثرته في الشعر العربي فهو يحتل المرتبة الثانية[١]، وعند النمري نجده يشكل نسبة (٠، ٠٩٤%) من شعره أي أنه يحتل المرتبة الثالثة في شعره بعد البسيط والطويل.

ويظهر الكامل عند الشاعر مُتمثلًا في ثلاث أنماط ايقاعية الكامل التام الذي ظهر بصيغتين ذات عروض صحيحة لضرب صحيح مثلها مرة ومقطوع مرة اخرى، أما النمط الثاني ذات العروض الحذاء والضرب الأحذ المضمر (مُتَفا) وهذين النمطين من الإيقاع تمثل في (ثلاثة وعشرون) بيتاً، أما (الاثني عشر) بيتاً جاءت على النمط الثالث المجزوء وعلى ثلاث صيغٍ: الضرب الصحيح كالعروضة (متفاعلن)، والمقطوع (متفاعلْ)، والمرفل (متفاعلاتن).

وما جاء على العروض الأولى لضرب صحيح، فقصيدته في وصف السيف ((والتي تعد من أجود ما قيل))[٢]، ويشبهه في بياض الملح بقوله[٣]:

يكفيــك من قلــع السماء مُهنّدا فــوق الذراع ودون بــوع البائعِ
صافي الحديدة قد أضر بجسمه طــول الدياس وبطن طير جائعِ
أمــرَ المواطــر والرياح بحــمله فحملنــه لمضــايرٍ ومنافـــعِ

تسعة أبيات كونت قصيدة لوصف السيف وبوحدة إيقاعية تألفت من سبب ثقيل (مُتَ) وآخر خفيف (فا) يليهما وتد مجموع (علن)، وأدخل بعض التغير على السبب الثقيل وهو تغير حسن استحسنه الشعراء منهم النمري بادخاله على سائر أجزاء البيت، فقد أصاب كل أضرب القصيدة ماعدا ضرب البيت الثالث، وانزاحت

(١) ينظر: موسيقى الشعر: ١٨٩.
(٢) ديوان المعاني: ٤٠٥/٢.
(٣) الديوان: ١٧٧.

Abstract

The Rhythm in Arabic poetry ، especially the Abbasid era in general ، and Al-Nimri's poetry in particular ، is one of the modern rhythmic critical topics that scholars have paid a great importance to because of its impact and significance in analyzing and understanding the text and influencing the feelings of the recipient.

The researcher reviewed previous studies for her study ، but came up with her topic (Mansour Al-Nimri's poetry ، a rhythmic study) from previous studies close to her topic ، which she referred to in the introduction to the thesis.

The thesis combined the theory and application through two directions ، the first is to monitor the external music of the text in terms of meter and rhyme ، as well as the internal music ، and the second is to analyze the verses rhythmically.

The study included a preface and three chapters ، the preface was entitled (biography of the poet) ، the first chapter was entitled External Rhythmic (metrics) ، the second chapter was entitled External Rhythm (rhyme). The third chapter was entitled Internal Rhythm ، with two sections: the first section is about the rhythm of repetition and the second topic addresses the Alliteration ، repetition ، rotation ، parallelism and embellishment.

This thesis was summed up by a conclusion that included the effectiveness of rhythm and its importance in expressing the words with rhythmic connotations in order to deliver them to the recipient and influence him.