مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

ملامح من البنية الإيقاعية لبردة البوصيري

كريمة جابر بربري اسماعيل

باحثة بقسم اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة أسوان

DOI: 10.21608/qarts.2023.175103.1550

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – العدد (٥٨) يناير ٢٠٢٣

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

ملامح من البنية الإيقاعية لبردة البوصيري

الملخص :

يجئ هذا البحث رؤية كاشفة كما قيل في مهادات نواة النص الدلالية وتجلياتها التي انقسمت إلي قسمين بنية خارجية وبنية داخلية بوصف هذا البحث هالات نواة النص الدلالية لاختبار ما تقدم من خلال ستة مرتكزات رئيسة :- التشكيل الصوتي الذي توقف بدهيا أمام مباحث أصوات القصيدة – الكتابة الصوتية – الإيقاع المقطعي – الإيقاع النبري – سرعة إيقاع النص – الإيقاع العروضي – القافية – إيقاع النهاية – الترصيع – التصريع – التنوين ....إلخ ، ثم تلاه مبحث آخر يمثل التشكيل التركيبي للقصيدة من خلال السياق التركيبي – التوازي – التضمين – الاستعارة ...إلخ ، ومبحث آخر يدرس التشكيل المجازي وخامس يدرس التشكيل المعجمي ومبحث آخير يدرس التناص .

كل ذلك وما جاء في كل هذه المباحث من الجزيئات وجزئيات الجزئيات ومدي مطابقتها لتجليات القصيدة نفسها في بنيتها الرئيسيتين وتأويل ذلك دون إفراط ، بل في ضوء هذه المعايير الرياضية

الكلمات المفتاحية : تشكلات ، البنى الإيقاعية ، بردة، البوصيري.

ملامح من البنية الإيقاعية لبردة البوصيري

يهدف هذا البحث إلى معرفة مدي مطابقة شكل هذا النص الشهر في العربية علي رؤى التي أرادها الشاعر أو تبيان هالات نواة النص الدلالية وكيفية تطابقها علي تجليات نواة النص الدلالية ، والرؤية هي الإيقاع والإيقاع هي الرؤية في كل نص عظيم لافت مدهش ، وذلك من خلال مسارات متعددة منها ما يمثل دراسة التشكيل الصوتي والذي يدرس بدهيا بمباحثه أصوات القصيدة – الكتابة الصوتية – الإيقاع المقطعي – سرعة إيقاع النص – الإيقاع العروضي – الإيقاع النبري – القافية – إيقاع النهاية – التصريع – الترصيع – التنوين ...إلخ، ومبحث آخر يدرس التشكيل التركيبي من دراسة :– السياق التركيبي – التوازي – التضمين – الاستعارة ...إلخ ، ومبحث ثالث يدرس التشكيل المجازي وبمحث رابع يدرس التشكيل المعجمي ومبحث أخير يدرس التناص.

ولا شك أن درس البنية الإيقاعية لا يكتفي بمنهج واحد أو بمختبر واحد وإنما يمد متطلباته إلي ما وسع له من المختبارات والمناهج المتعددة حتما يكشف عن حقيقة شفرات هذا النص وأسراره الكامنة ومدى كينونة أن يكون الشكل هو الرؤية والرؤية هي الشكل .

بالنظر إلي الجدول رقم (١) تبين لنا أن الشاعر قد استخدم في نصه أصوات العربية كلها ...وقد بلغ مجموع أصوات القصيدة ٥٣٩١ صوت جاء في مقدمتها أصوات: (اللام – الألف – الميم – النون – التاء) ، دون الاعتبار للتنوين الممثل بنون ساكنة نطقا – فله حديث خاص – ثم الياء والواو ..الخ .

ومما يلحظ أن حظ هذه الأصوات من التواتر يختلف اختلافا كميا ملحوظا بين الصوت الول الذي يمثله "الميم" ٦٤١ مرة والصوت الأخير في الترتيب وهو " الثاء " ١٤ مرة .

وقد غلبت علي النص الأصوات المجهورة، إذ بلغت نسبتها إلي الأصوات المهموسة ٧٦,٣٢ :٢٣,٦٨ وتتفق معظم الدراسات الصوتية الحديثة في مفهوم الجهر والهمس فالأصوات المجهورة هي " ب، ج ، د ، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع ،غ ، ل ، م ، ن، و، ي" والمهموسة هي : (ا ، ث ، ح ،خ ، س، ش، ص ،ط، ف ،ق ، ك ، هـ) وما يعنينا في الدراسة هو التماثل الصوتي بين الأصوات المجهورة مع بعضها البعض في النص لأن التماثل يحدث إيقاعا صوتيا والذي بدوره يتوافق مع الحالة الشعورية كما يتوافق مع الأبعاد الدلالية في إطار السياق الكلي للقصيدة .

وبالنظر إلي الجدول رقم (٢ ، ٣) تبين لنا :-

١- إن أصوات اللين (ا ، و ، ي) بلغت ٥٠٢ صوتا بنسبة من الأصوات المجهورة.

٢- إن أصوات أشباه اللين (ل ، م ، ن) قد بلغت ١٦٢٧ صوت بنسبة من الأصوات المجهورة .

وواضح من الجداول تفوق الأصوات المجهورة علي المهموسة [١]وتعليل ارتفاع هذه النسبة مرتبط بالمحور الدلالي ، فالأصوات المجهورة لدينا في النص تضم الأصوات العربية ونون التنوين إلي جانب جميع الأصوات الصائتة التي أعقبت هذه الأصوات الصامتة ، وهذا التماثل لهذه التشكيلات الصوتية المجهورة يسهم في تشكيل الإيقاع الصوتي للنص ، فمن خلال تجاوز ما بين الأصوات الصمتة والصائتة المجهورة يتشكل التماثل الصوتي وغلبتها في النصر يتوافق مع المعاني التي يجهر بها البوصيري في نصه ويريد توصيلها للمتلقي وتناسب الموضوع القصيدة ومحتواها والجرس الإيقاعي

[١] هذا التفوق هو الشائع في اللغة العربية ، فنسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلم لا تزيد علي الخمس ، أو عشرين في المائة، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مهجورة، د/ إبراهيم أنيس ، الأصوات، ص ٢١ .

العالي الذي حاول إبرازه عن طريق الأصوات المجهورة واعتماده عليها في التشكيل اللغوي المكون لقصيدته .

إن الوقفة المتأنية أمام أصوات النص ندرك معها أن البوصيري لم يكن قط مستعطفا أو خائفا ذلك لأن التحولات الصوتية والدلالية التي تحدثها الأصوات المجهورة والمهموسة في النص الأدبي توضح لنا مدي التوافق النفسي والشعوري والحياتي بين هذه الأصوات وما تعبر عنه ، فالأصوات المهموسة تتوافق في كثير من الأحيان مع الصوت المنخفض ، علي أن الأصوات المجهورة غالبا ما تتوافق مع ارتفاع الصوت وتتوافق مع النزعة الذاتية المتماسكة في القصيدة .

جدول (١) يبين نسبة شيوع كل صوت من الأصوات في أبيات القصيدة

ت	الصوت	مرات الورود	نسبة الشيوع	ت	الصوت	مرات الورود	نسبة الشيوع
١	م	٦٤١	١١,٨٩	١٧	ق	١٢٤	٢,٣٠
٢	ل	٦٠٨	١١,٢٧	١٨	ك	١٢٢	٢,٢٦
٣	ن	٣٧٨	٧,٠١	١٩	ج	٦٤	١,١٨
٤	أ	٣٣٢	٦,١٥	٢٠	ص	٥٩	١,٠٩
٥	ت	٣١٤	٥,٨٢	٢١	ش	٥٨	١,٠٧
٦	ي	٢٩٣	٥,٤٣	٢٢	خ	٤٦	,٨٥
٧	و	٢٨٣	٥,٢٤	٢٣	ط	٤٦	,٨٥
٨	ر	٢٧٤	٥,٠٨	٢٤	غ	٣٩	,٧٢
٩	ب	٢٥٨	٤,٧٨	٢٥	ذ	٣٤	,٦٣
١٠	ه	٢٥٢	٤.٦٧	٢٦	ض	٣٣	,٦١
١١	ء	٢٣٩	٤,٤٣	٢٧	ز	٣٢	,٥٩

ت	الصوت	مرات الورود	نسبة الشيوع	ت	الصوت	مرات الورود	نسبة الشيوع
١٢	س	١٨٦	٣,٤٥	٢٨	ظ	٢٠	,٣٧
١٣	ع	١٨٠	٣,٣٣	٢٩	ث	١٤	,٢٥
١٤	د	١٦٣	٣,٠٢	المجموع		٥٣٩١	٪١٠٠
١٥	ف	١٥٧	٢,٩١				
١٦	ح	١٤٢	٢,٦٢				

جدول (٢) يوضح الأصوات المهجورة والمهموسة

الصوت	مجهور	مهموس	المجموع
العدد	١٦	١٣	٢٩
النسبة	٪٥٥	٪٤٥	٪١٠٠
مرات الورود	٣٦٣٢	١٧٥٩	٥٣٩١
النسبة	٪٧٦,٣٤	٪٣٢,٧٦	٪١٠٠

جدول (٣) يوضح أصوات اللين وأشباه اللين

حروف اللين	عدد الورود	أشباه اللين	عدد الورود
أ	٣٣٢	ل	٦٠٨
و	١٠٠	م	٦٤١
ي	٧٠	ن	٣٧٨
المجموع	٥٠٢	المجموع	١٦٢٧
النسبة	٪٩,٣١	النسبة	٪٣٠.١٧
المجموع	٢١٢٩	٪٣٩.٤٩	

سرعة حركة النص :

اتكاء علي محاولة نفر من الدارسين المعاصرين[1] للتعرف علي سرعة إيقاع النص – أي نص – من خلال معرفة سرعة مقاطعه الصوتية ، بوصف المقاطع أحد عناصر الإيقاع ، نحاول هنا – دونما اعتقاد جازم في هذه الطريقة – أن نتعرف علي سرعة إيقاع " البردة " .

ولقد تفاوتت سرعة أبيات النص ما بين الهبوط والصعود علي ما يشبه سيمترياية وإن كان الصعود غير باد بنسبة إلي الهبوط واللافت أن بيتا وهو البيت رقم (٤) كان أعلي أبيات النص صعودا ولم يقاربه أبياتا صاعدة أخري ، ومن البدهي أن يعادل الشاعر هذا الصعود المباغت في البيت رقم (٤) بين أبيات مطلع النص والبيت يقول :

أيحسب الصب أن الحب منكتم ما بين منسجم منه ومضطرم

فهذا التساؤل الاستفهامي لوهمية أن الحب منكتم وهو أمر غير صحيح جملة وتفصيلا إذ أنه منفجر يشبه فيضان واضطرابه في جميع حالات تدفقه الانفجاري وما كان لتصوير سرعة تدفق البحر وهيجانه وحركته إلا بهذا النغم المتصاعد فجأة بمعني أنه عادل انفجار البحر وتدفقه وصوت الموج وحركته بهذا الرنين العالي والنغم الصاعد.

ويلحظ أن البيت رقم(٤١) ، (٤٦) جاءت مثل هذه أبيات تقريرية حجاجية خامدة الأنفاس حيث يقول في البيت الأول :

فهو الذي تم معناه وصورته ثم اصطفاه حبيبا بارئ النسم

وجاء البيت الثاني (٤٦) أشد تقريرية وأبرد توهجا حيث يقول الشاعر :-

لو ناسبت قدره آياته عظما أحيا اسمه حين يدعي دارس الرمم

---

[1] **د/ سيد البحراوي ، موسيقي الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف ، ١٩٨٦ م ، ص ١٣٠ .**

ويلحظ هبوط حركة أبيات في النص بين أبيات صاعدة مثل البيت رقم (١٧) فقد سبقه وتلاه بيتان صاعدان وهذا امر بديهي جدا من إحداث حركة الألتفات التقريرية الجافة في البيت رقم (١٧) حيث يقول الشاعر :

من لي برد جماح من غوايتها كما يرد جماح الخيل باللجم

وكذلك البيت رقم (٢٤) جاء في نغم هابط بين بيتين صاعدين إلي حد ما في البيت الأول عادل بصعود حركة البيت أثر الالتزام بالتأدب والتقوي وتفريغ الذنوب التي اقترفها.

ثم جاء بيت وعظي هابط النغم بارد ولكنه عدل عن هذا الأمر بأثر اتباع تلك المواعظ والالتزام بها

ويلحظ علي سبيل المثال توالي أبيات هابطة الحركة مثل الأبيات ١١٧: ١٢١ فقد جاء أول الأبيات تقريريا توصيفيا خارجيا .

لما دعى الله داعينا لطاعته يا كرم الرسل كنا اكرم الامم

راعت قلوب العدى انباء بعثته كنبأه اجنلت غفلا من الغنم

مازال يلقاهم فى كل معترك حتى حكوا بالقنا لحما على وضم

ودو الفرار فكادوا يغبطون به اشلاء شالت مع العقبان والرخم

تمضى الليالى ولا يدرون عدتها ما لم تكن من ليالى الاشهر الحرم

وحينما انتقل إلي جهاد النبي (ص) البيت رقم (١١٨) ارتفع النغم ارتفاعا واضحا كأنه يصور نفير الحرب وأواره لكن الشاعر ويالعجب انخفض سرعة حركة الأبيات بشكل واضح والحق أن ذلك جاء طبيعيا فلم يكن الوصف من مراسل حربي يصور من بعد وهو مختبئ حركة الجهاد والمعارك وليس بوصفه كميا من أبطال المعركة حيث قال بوصف باهت لا حراك فيه ما فعله الرسول (ص) بأعدائه وما نالهم منه (صلوات الله وسلامه عليه)

مازال يلقاهم في كل معترك حتي حكوا بالقنا لحما علي وضم

ودووا الفرار فكادوا يغبطون به أشلاء شالت مع العقبان والرخم

ومن الطبيعي علي رجل لم يعرف معني السلاح جملة وتفصيلا في الواقع ولا اشترك حينما ألمت بالدولة الأيوبية المصائب ولا حينما ألمت بالأمة أيضا كوارث الصليبيين والتتار وكان خارج الجهاد العسكري جملة وتفصيلا .

ومما يلحظ أيضا أن أبيات الفصل التاسع وهو الذي تحدث فيه الشاعر عن التوسل برسول الله (ص) جاءت منكسرة الإيقاع هابطة تعادل خفوت حركاته وصوته بين يدي رسول الله (ص) ومقامه وحضرته ومن البدهي أيضا أن يكون في هذا المقطع بيت جاء أشد انخفاضا البيت رقم (١٤٧) يعادل به الشاعر تأوه الاستغاثة برسول الله (ص) وأن يتداركه فإن لم يتداركه خسر الآخرة والدنيا معا .

إن لم يكن في معادي آخذا بيدي فضلا وإلا فقل يا زلة القدم

ويلحظ أنه في المقاطع الذي تحدث فيه عن القرآن الكريم ووصف اعجازه ارتفعت حركة سرعة النص ارتفاعا باديا وإن جاء البيت رقم (٩٥) منخفض السرعة وذاك الأمر طبيعيا بين فيه جهد أعداء الدين وأعداء القرآن في منازلتهم للقرآن الكرين وكأن هناك معركة لا صوت فيها ولا فريقان إلا فريق واحد وهو فريق الحق (القرآن الكريم)

ومن جهة أخري فإن لأنواع " تنصيف الأبيات " التي يذكرها علماء العروض والقافية [١] والتي تأتي منسجمة مع المعني دورا واضحا في سرعة إيقاع الأبيات وهبوطها .

---

[١] تنصيف الأبيات ينقسم إلي سبعة أقسام : تنصيف البيان ، وهو أن يتم المعني في النصف الأول ، ويجيء النصف الآخر كالمبين له والشارح ، والتنصيف التام ، وهو الذي كمل معناه ، فلو سكت عليه لأكتفي به ، والتنصيف المحتاج ، وهو الذي لا يكمل معناه إلا ما بعده ، وتنصيف الاقتضاء . وهو أن يكون في النصف الأول حرف ، وقد جرت العادة أن يسكت عليه ، مثل " قد " و " الذي " ونحوها وتنصيف الإدماج وهو الذي بدئ به ، والإدماج هو انقسام الكلمة بين آخر النصف الأول وبعضها في أول النصف الثاني وبينه وبين الإدماج فرق ، وهو أنم الإدماج يختص بوقوع لام التعريف

م	صح	محصصح	س.م	م	صح	محصصح	م.س	م	صح	٤	٣	م.س	م	٦	٤	٣	م.س
١	١٣	٩	٣٢	٤٦	١٠	٨	١٢٢	١٠	٩١	١٢	١٠	١٣٠	٦	١٢	١١	٤	128
٢	١١	١٢	١٢٩	٤٧	١٠	١٢	١٢٦	٦	٩٢	١٣	١٠	١٣٣	٥	١٣	٩	٦	132
٣	١٣	١٠	٣٣	٤٨	١١	١١	١٢٨	٦	٩٣	١٢	١٠	١٣٣	٧	١٢	١٠	٦	130
٤	٣	١٣	١٤٢	٤٩	١٣	١٣	١٣٦	٢	٩٤	١٢	٨	١٢٨	٨	١٢	١٢	٤	132
٥	٢	١١	١٣١	٥٠	١٢	١٠	١٣٠	٦	٩٥	١٠	١٠	١٢٤	٨	١٣	٨	٧	131
٦	٤	١٠	١٣٦	٥١	١٢	١٠	١٣٣	٧	٩٦	١٢	٧	١٢٧	٩	١٣	٧	٧	127
٧	١	٣	٣٠	٥٢	١٣	٩	١٣٢	٦	٩٧	١٣	١٠	١٣٣	٥	١٢	٩	٧	129
٨	٢	١١	١٣١	٥٣	١١	١٠	١٢٧	٧	٩٨	١٤	٥	١٣١	٩	١٢	٩	٧	129
٩	١١	١١	١٢٨	٥٤	١٢	١٣	١٣٣	٣	٩٩	١٢	٧	١٢٩	٩	١٢	٩	٧	129
١٠	١٤	٦	١٣٢	٥٥	١٢	١١	١٣١	٥	١٠٠	١١	١٢	١٢٩	٥	١٢	١١	٥	131
١١	١١	١٢	١٢٩	٥٦	١١	٧	١٢٤	١٠	١٠١	١٣	٩	١٣٢	٦	١٢	١٢	٤	132
١٢	١٢	١٢	١٣٢	٥٧	١١	١١	١٢٨	٦	١٠٢	١٢	١٠	١٣٠	٦	١٠	١٠	٨	124
١٣	١٢	١٠	١٢٧	٥٨	١٢	١٠	١٣٠	٦	١٠٣	١٢	٩	١٢٩	٧	١٠	٩	٩	123
١٤	١٢	١٢	١٣٢	٥٩	١٣	٧	١٣٠	٨	١٠٤	١١	١٤	١١٣	٣	١٣	٧	٨	130
١٥	١٢	١٠	١٣٠	٦٠	١٢	١١	١٣١	٥	١٠٥	١١	١٠	271	٧	١١	١١	٦	128
١٦	١٣	٨	١٣١	٦١	١٢	٨	١٢٨	٨	١٠٦	١٢	١٢	321	٤	١٣	١١	٤	134
١٧	١٢	٩	١٢٣	٦٢	١٢	١١	١٣١	٥	١٠٧	١٣	١٠	133	٥	١٢	٧	٩	127
١٨	١١	١٤	١٣١	٦٣	١٤	٥	١٣١	٩	١٠٨	١١	١٣	130	٤	١٤	٦	٨	132
١٩	١٠	١٠	١٢٤	٦٤	١١	١٠	١٢٧	٧	١٠٩	١٢	٩	129	٧	١٣	١٠	٥	133
٢٠	١٢	٩	١٢٩	٦٥	١٢	١٣	١٣٣	٣	١١٠	١٢	١٠	130	٦	١١	١١	٦	128
٢١	١٠	١٦	١٣٠	٦٦	١١	١٠	١٢٧	٧	١١١	١٢	١٢	132	٤	١٣	٨	٧	131
٢٢	١٣	١٢	١٣٥	٦٧	١٢	١١	١٣١	٥	١١٢	١٢	١٢	132	٤	١١	١١	٦	128

من الكلمة في آخر الصدر والباقي يقع في أول العجز وأخيرا تنصيف السكت ، وهو أن يكون في أول النصف الثاني همزة الوصل فيختار ، أن يقف علي النصف الأول انظر بالتفصيل والشواهد كتاب القوافي للإربني ، دراسة وتحقيق ، د / عبدالمحسن فراج القحطاني ، الشركة العربية العالمية للنشر ، السعودية ، ١٩٩٧م ، ص ٢١١: ٢١٤ .

م	صح	محصصح	صح	م	س.م	محصصح	صح	م	م.س	صح	م	م.س	صح	محصصح	صح	م	٣	٤	٦	م	م.س
٢٣	١٢	١٤	٢	٦٨	١٣٤	١٢	١١	٦٨	١٣٤	٥	١٢٩	١١٣	١٣	١٠	٤	134	5	12	11	158	129
٢٤	١٢	٩	٦	٦٩	١٢٦	١٠	١١	٦٩	١٢٦	٧	١٢٧	١١٤	١٤	١١	٣	137	3	11	14	159	137
٢٥	١٣	١١	٤	٧٠	١٣٤	١٢	١٢	٧٠	١٣٤	٤	١٣٢	١١٥	١٢	١١	٤	128	6	10	12	160	130
٢٦	zzzzz١٢	١١	٤	٧١	١٢٨	١٢	١١	٧١	١٢٨	٥	١٢٩	١١٦	١٢	١٠	٦	130					
٢٧	١٣	١٠	٥	٧٢	١٣٣	٨	١١	٧٢	١٣٣	٩	١٢٥	١١٧	١١	٩	٨	126					
٢٨	١٣	١١	٤	٧٣	١٣٤	١١	١٢	٧٣	١٣٤	٥	١٣١	١١٨	١١	١١	٦	128					
٢٩	١٤	١٠	٤	٧٤	١٣٦	٦	١٣	٧٤	١٣٦	٩	١٢٩	١١٩	١٠	٩	٩	123					
٣٠	١٣	١٠	٥	٧٥	١٣٣	١٣	١١	٧٥	١٣٣	٤	١٣٠	١٢٠	١١	٨	٩	125					
٣١	١٢	٩	٧	٧٦	١٢٩	٤	١٢	٧٦	١٢٩	١٢	١٣٢	١٢١	١٠	١٠	٨	124					
٣٢	١٢	٧	٩	٧٧	١٢٧	٨	١٢	٧٧	١٢٧	٨	١٢٨	١٢٢	١٢	١٢	٥	135					
٣٣	١١	١١	٦	٧٨	١٢٨	١٢	١٢	٧٨	١٢٨	٣	١٢٩	١٢٣	١٢	١٢	٤	132					
٣٤	١٢	١٤	٢	٧٩	١٣٤	٩	١٣	٧٩	١٣٤	٦	١٣٢	١٢٤	١١	١٤	٣	131					
٣٥	١٢	٧	٩	٨٠	١٢٧	١١	١١	٨٠	١٢٧	٦	١٢٨	١٢٥	١١	١٢	٥	129					
٣٦	١٢	٩	٧	٨١	١٢٩	١٢	١١	٨١	١٢٩	٥	١٢٩	١٢٦	١٢	١٤	٢	134					
٣٧	١٢	١٠	٦	٨٢	١٣٠	١١	١٠	٨٢	١٣٠	٧	١٢٥	١٢٧	١٢	٨	٨	128					
٣٨	١١	٨	٩	٨٣	١٢٥	٥	١٤	٨٣	١٢٥	٩	١٣١	١٢٨	١١	١٢	٤	126					
٣٩	١١	١٤	٣	٨٤	١٣١	١٠	١٢	٨٤	١٣١	٦	١٣٠	١٢٩	١١	١٣	٤	130					
٤٠	١٣	١١	٤	٨٥	١٣٤	١١	١٣	٨٥	١٣٤	٤	١٣٤	١٣٠	١١	١٢	٥	129					
٤١	١٠	٨	١٠	٨٦	١٢٢	١٣	١١	٨٦	١٢٢	٤	١٣٠	١٣١	١١	١٠	٧	127					
٤٢	١٢	٩	٧	٨٧	١٢٩	١٢	١١	٨٧	١٢٩	٥	١٢٩	١٣٢	١٢	١٠	٦	130					
٤٣	١٠	١١	٧	٨٨	١٢٥	٧	١٢	٨٨	١٢٥	٩	١٢٧	١٣٣	١١	١٣	٤	130					
٤٤	١٠	١١	٧	٨٩	١٢٥	١٣	١٢	٨٩	١٢٥	٣	١٣٣	١٣٤	١٢	١١	٥	131					
٤٥	١٢	٩	٧	٩٠	١٢٧	٥	١٣	٩٠	١٢٧	١٠	١٢٨	١٣٥	١٢	٨	٨	128					

جدول (٤) يوضح سرعة النص

الإيقاع العروضي :

جاء النص علي وزن البسيط الذي يقرن – عادة – بالطويل في الجلالة والفخامة والشيوع ، وهو يتكون من تفعيلتي " مستفعلن " و " فاعلن " وجمع الوزن هاتين التفعيلتين يجعل روحه – كما يقول المجذوب – لا يخلو من أحد النقيضين : العنف واللين ، والبسيط كما ستعرف من الإيقاع المقطعي – من الأوزان البطيئة ، إذ يقع في المرتبة الرابعة [١] ، وقد لاحظ بعض الدارسين المعاصرين تلازما بين المأسوية والحزن وبطء الإيقاع [٢] .

لما كانت القصيدة من النوع الأول من بحر البسيط فيتبين بداهة بشكل طبيعي سرعة حركة النص إجمالا فتفعيلة فاعلن كتب أن يأتي نصفها إجبارا مخبونة "فعلن " ، فنحن بإيزاء وجود (٣٢٠) تفعيلة فعلن غير أن الشاعر لم يكتف بإيراد (٣٢٠) التفعيلة الأخرى علي فاعلن وإنما أورد منها فقط (١٨٢) تفعيلة ومن ثم جاءت تفعيلة فعلن (٤٥٨) تفعيلة .

غير أن الشاعر خفف من وطأة هذا التسريع النغمي فأورد تفعيلة مستفعلن صحيحة (٤٧٥) بنسبة ٧٤,٢١ % وجاءت تفعيلة مستفعلن مخبونة " متفعلن " (١٦٥) مرة بنسبة ٢٥.٧٨ % كما يتبين لك من الجدول (٥) ، ونلحظ – أيضا – أن الشاعر لم يزاحف (مستفعلن) إلي (مستعلن) ، هذا وقد غلبت الأسباب علي الأوتاد بنسنة ٤ : ١ ، شغل السبب الخفيف – وحده – نسبة ٥٢,٣٨٪ .

---

[١] انظر سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م ، ص ٤٧ .

[٢] سيد البحراوي ، الإيقاع في شعر السياب ، ط نوارة للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦م ، ص١٤٤ .

التفعيلة	مستفعلن	متفعلن	فاعلن	فعلن	المجموع
الرمز	٠//٠/٠/	٠//٠//	٠//٠/	٠///	
مرات الورود	٤٧٥	١٦٥	١٨٢	٤٥٨	٦٤٠
نسبة الورود	٧٤,٢١	٢٥,٧٨	٢٨,٤٣	٧١,٥٦	٪١٠٠

جدول رقم(٥) يوضح الإيقاع المقطعي

النوع	سبب خفيف	سبب ثقيل	وتد مجموع	المجموع
العدد	١٥٩٠	٤٥٨	٩٨٧	٣٠٣٥
النسبة	٥٢,٣٨	١٥,٠٩	٣٢,٥٢	٪١٠٠

جدول رقم (٦) يوضح نسبة الأسباب والأوتاد

النوع	سبب	وتد	المجموع
العدد	٢٠٤٨	٩٨٧	٣٠٣٥
النسبة	٦٧,٤٧	٣٢,٥٢	٪١٠٠

جدول رقم (٧) يوضح مجموع الأسباب والأوتاد

الإيقاع النبري [١] :

[١] هناك العديد من الدراسات الإيقاعية التي حاولت أن تؤسس الإيقاع الشعري العربي علي الأساس النبري كركيزة له مثل : "فانل " و " جويار" وهناك من الدراسات من حاولت الجمع بين الأساس الكمي والنبري معا مثل دراسة د / شكري عياد " موسيقي الشعر العربي . د/ محمد النويهي " قضية الشعر الجديد " والذي احتفي بالأساس النبري احتفاءا كبيرا ، إلا أن هذه الدراسات سواء كانت للمستشرقين أم الدارسين العرب في هذا الشأن لم تصل إلي نظرية محددة قاطعة للأساس النبري في إيقاع الشعر العربي . وعلي الرغم من الجهود التي حاولت وضع أسس ثابتة لمواضع النبر في الكلية العربية مثل جهود د/ إبراهيم أنيس ، ود/ تمام حسان ، د/ عبدالصبور شاهين والمعتمدة علي نطق كبار قراء

لا شك أن مصطلح النبر stress حوله خلاف كبير ، وإن كانت درجة الوضوح السمعي هي الخاصية الأساسية التي تميز المصطلح عن غيره ، ولقد اختلفت الآراء حول النبر لأن مواضع النبر تختلف من لغة لأخري ، ومن شخص لأخر ، ومن بيئة لأخري ومن زمن لأخر .

والنبر : في أبسط تعريف له : ط هو ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائهما " [١].

ولحسن حظ اللغة العربية لا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف موضع النبر فيها وهناك نوعان من النبر، نبر الكلمة ونبر الجمل والنبر بنوعيه ليس إلا شدة في الصوت أو ارتفاعا فيه [٢] .

ومن ثم فقد آثرنا أن نطبق قواعد النبر في اللغة العربية والتي أرساها د/ إبراهيم أنيس [٣] علي أساس التفعيلات المكونة لقصيدة البردة لنري إن كان النبر يمثل عنصر أساسيا في إيقاعها الشعري أم لا ..

والنص كما علمنا مكون من تفعيلتين هما :

" مستفعلن وفاعلن "

لكنها لم ترد علي هذه الصورة الصحيحة دائما وإنما تصرف فيهما البوصيري زحافا وعلة ووردا كما يبين بالجدول .

البحر	عدد الأبيات	عدد التقابل	أنواع التفاعيل ومواضع النبر فيهما	عدد مرات الورود
البسيط	١٦٠	٢	مستفعلن	٤٧٥

القرآن الكريم ، إلا أنه في النص الشعر العربي قد تمثل كلمة أو جزء من كلمة أو جزئين من كلمتين مختلفين .

[١] د / تمام حسان ، اللغة معناها ومبناها ، ص ١٧٠ .

[٢] الأصوات اللغوية ، د/ إبراهيم أنيس ، ص ١٧٠ : ١٧٤ .

(٣) د/ إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص ١٧٢ .

البحر	عدد الأبيات	عدد التقابل	أنواع التفاعيل ومواضع النبر فيهما	عدد مرات الورود
			(أ – ١) متفعلن	١٦٥
			فاعلن	١٨٢
			(ب – ١) فعلن	٤٥٨

جدول (٨) يوضح الإيقاع النبري

لا يمكن لنا إلا أن نقر أن إيقاع " نص البردة " الكمي يعتمد علي مقاطع صوتية متباينة في الكم والفتح والإغلاق ومن ينبع الإيقاع الموسيقي للنص .

إلا أنه يمكننا أن نقول أن النبر في هذا النص كان أكثر تميزا في بعض الظواهر الموقعية أو اللغوية مثل التنوين والتشديد ، مما ينتج عنه تغير في البنية المقطعية عما تقرره لها القاعدة ، وكل هذا التغير في البنية المقطعية صالح لأن يغير مواقع النبر في القصيدة عما كان عليه في الكلمة المفردة قبل دخول التنوين عليهما مثلا .

كما أنه يمكننا أن نقرر أن التفعيلة (فعلن) والمنبورة دائما بطبيعة الحال والتي شغلت موقعية خاصة في النص وهي التي تمثل " القافية " قد مثلت موقعا ثابتا للنبر في النص بنوعية " نبر الكلمة ونبر السياق " ، ومن ثم كانت كلمات القافية في نص البردة تشكل جانبا مهما من إيقاع القصيدة وتؤدي دورا إيقاعيا ودلاليا له أهميته كذلك .

ومع هذا أنه علينا أن نقر أن النبر هنا ليس عنصرا أساسيا وأنه أقل شأنا – بطبيعة الحال – من الكم في إظهار إيقاع النص الموسيقي ، ولا يعني كلامنا تجريد النبر من كل قيمة موسيقية إلا أنه قد انحصر في أثره الدلالي التأكيدي علي قافية النص وإظهارها .

القافية وإيقاع النهاية :

علي الرغم من وجود عشرات القصائد الجاهلية والإسلامية ، إن لم تكن المئات – التي جاءت علي بحر البسيط النوع الأول (متراكب) وحرف رويها الميم سواء كان رويها مكسورا أم مضموما أم مفتوحا ، فلا شك أن البوصيري من حيث يدري ويدري أن ما يعتمل هنا في صدره لا يصح إلا معه هذا البحر بل النوع الأول منه وذلك الروي بل وحركة حرف الروي المكسور وليس المضمون أو المفتوح ولا شك أن البوصيري كان في مخيلته هذه القصائد التي دارت حول المدح أو المديح مثل قصيدة الفرذدق في مدح زين العابدين ابن علي أو ما جاء في ميميات المتنبي أو في ميميات يحيي الدين الصرصري ، غير أنه أرادها ذات روي مكسور ، ولا نريد الدخول كما يقول أستاذي [١]فيما آثاره المحدثون عن وجود علاقة بين نوع حركة حرف الروي وارتباط حركة الضم بالإحساس بالثقة وشيوع الضم في حالات التتايه والتفاخر بعكس حركة الكسر التي تشير إلي سكونية داخلية فإن هذا الأمر وإن مثل – أمرا لافتا – وهو أمر لا يقاس عليه ولا يدرس بمعزل عن طبيعة إيقاع النص المتعددة ، ومع هذا فإنه لا شك إن كانت بردة البوصيري قد جاءت علي روي مضموم أو مفتوح أو علي صيغة غير التي جرت عليها فهل كلن نص البردة الذي وصل إلينا علي هذا النحو من إيقاع النهاية كان هو نفس النص الذي كان سيصلنا بغير هذا الإيقاع أعتقد جازمة أن البنية الرؤية للنص كانت ستختلف وكنا سنري نصا بخرا مخالفا للنص الذي وصل إلينا .

الترصيع :

وهو خاصية تعتمد علي التماثل بين مقاطع الكلم ، وهو أن يتوخي فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت علي سجع أو شبيه به أو جنس واحد في التصريف[٢] ، وحين

---

[١]) انظر فيما قاله في هذا الشأن في قصيدة بانت سعاد ، كتابه خضرمة الذات ، ص٢١٤ .

[٢] أبو حيان التوحيدي : الهوامل والشوامل ، نشر أحمد أمين والسيد أحمد صقر – القاهرة ١٩٥١م – ص٢٣ .

يتجاوز الترصيع مستوي البيت لينظم القصيدة يسمي تطريزا ، وهو " أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون فيها كالطراز في الثوب"[1] .

ويقوم الترصيع في نص " البردة " علي إغناء موسيقاها بمجموعة من القوافي الداخلية تدعم إيقاع القافية الأساسية ، كما أن تعدد القوافي والوقفات في نهاية الشطر الأول قد نوع من الإيقاع الموسيقي للنص إلي مجموعة من الإيقاعات التي تربطها الصلة العروضية ، والطاقة الإيقاعية التي يخلقها الترصيع إنما هي بفضل تساوي ألفاظه واتفاقاته، فهناك – إذن – تجانس صوتي داخلي يقوم به الترصيع مقابل تجانس صوتي خارجي يقع علي عاتق القوافي .

يمثل نص البردة من ابرز في المديح النبوي وغير النبوي حشدا فنيا آخاذا وفاتنا للتصريع وحجما ويجب أن نشير إلي نوعين من الترصيع الأول :- ترصيع مطابق فصار نصا لمصطلح التصريع .

الثاني : ترصيع لم يلتزم بحركة الروي .

ويبدو أن طول النص حدا به ألي تنصيص النص وكأنه تارة مجموعة نصوص أو كأنه ينتهي من نص ويبدأ بنص آخر علي نفس الوزن والقافية كقوله في البيت رقم ١٠٧:

سريت من حرم ليلا إلي حرم كما سري البدر في داج من الظلم

وتارات يحدد به تنغيم النص وكأنه معزوفة وأغنية يتغناها فيتوجه إلي السامع في حالة الجذب الغنائي قائلا له في البيت رقم ٤٣ :-

دع ما ادعته النصاري في نبيهم واحكم بما شئت مدحا فيه واحتكم

---

[1] **أبو الهلال العسكري : الصناعتين ، ص٤٨٠ .**

وقد بين له مكانة رسول الله (ص) بين الرسل الذين هم كلهم من رسول الله ملتمس فيقول في البيت رقم (٤٠) :

وواقفون لديه عند حدهم من نقطة العلم أو من شكلة الحكم

ومن هذا التغني التنغيمي المقصود والموظف توظيفا بديعا شائقا قوله في البيت رقم(٧٦):

وما حوي الغار من خير ومن كرم وكل طرف من الكفار عنه عمي

أو ينوع مقامات تغنيه وهو في حالة جذب صوفي في مقام الرسول (ص) مدحا وتتاهيا وامتداحا كقوله :-

يوم تفرس فيه الفرس أنهم قد أنذروا بحلول البؤس والنقم

التوازي :

التوازي[١] وهو من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب، وقد يسمي التشاكل، وهو ظاهرة جوهرية في لغة الشعر انتبه إليها جاكسون بقوة واعتمد عليها ليفين في تحليله لشكال التزاوج الشعرية ، وهو فيما يبدو أداة رئيسة في نسيج اللغة تضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة، وكلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية ، وأكثر ارتباطا بالتشاكل المكون للنسيج الشعري في

[١] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٢١٥ ، وراجع نظرية " بنية الازدواج " ص ٢٦٩ ، وراجع مفهوم " التوازي ونحو الشعر" ، د/ محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري ، ص ٢٨ : ٣١ ، ولمفهوم التوازي راجع : يوري لوتمان : تحليل النص الشعري " بنية القصيدة " ترجمة محمد فتوح أحمد ، ص ١٢٩ : ١٣٢ ، وللفرق بين مفهوم التوازي والازدواج عند البلاغيين العرب والنظرة الشعرية اللسانية عند ليفين وجاكسون .

مستوياته العديدة[١]، وإذا كانت الأوزان الشعرية هي مرتكز هذا التوازي علي المستوي الصوتي فإن أنماط الجمل النحوية وأطوالها وعلاقاتها ومواقع عناصرها هي التي تعد مظهر تحققه علي المستوي النحوي مما يدخل فيما سمي " بنحو الشعر" وتؤدي ملاحظته ورصده إلي تكوين أجرومية للصيغ الشعرية كان التراث العربي – فيما يبدو– حافزا لاكتشافها في الشعرية الحديثة[٢].

ويحدد الباحث البولندي : أواسنرليتز مفهوم التوازي علي هذا النحو كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارها متوازيين إذا كانتا متطابقين فيما عدا جزء واحد في كل مهما نفس الموقع تقريبا ، ثم يتابع حديثه قائلا : إن التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار وإن يكن تكرارا غير كامل[٣].

ولن يجد اللغويون الذين أفاضوا بالحديث عن التوازي وقيمته التركيبية وما يحدثه لا شك هنا من تغذية إيقاعية متناغم في هذا الأمر ، فالحق أم ما يمثل التوازي في إطاره الشكلي كان أكثره ضربا من التكرار الذي يستملح لبعضه ويجيء أكثره فجا وفجاجا من الأقوال المتشبعة وملح أجاج لمن ابتغي ريا .

وتعد قصيدة البردة النص البديعي الأبرز في شعر المديح النبوي قبل البوصيري وتمثل المرجع الرئيس لما عرف باسم البديعيات حيث أن البديعيات جاءت كاملة ومستوفاة وتنافس فيها المداحون النبويون البديعيون تنافسا شديدا بعد أن قدم صفي الدين الحلي

---

[١] انظر تحليل النص الشعري ، ص ١٥٣ ، وراجع دراسة جاكسون عن التوازي : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، د/ جميل عبدالمجيد – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٨م – ص ١٢١ وما بعدها .

[٢] بلاغة الخطاب وعلم النص – صلاح فضل – ص ٢١٥ .

[٣] تحليل النص الشعري – ص ١٢٩ .

رائعته التي سيجئ ذكرها في مستقبل الصفحات غير أنني أري أن صفي الدين الحلي نفسه قد التقط فنه البديعي من البردة نفسها غير أنه وسع وأوفي واستوفي .

ك	الزهر	في	ترف	و	البدر	في	شرف
و	البحر	في	كرم	و	الدهر	في	همم

و	انسب	إلي	ذاته	ما	شئت	من	شرف
و	انسب	إلي	قدره	ما	شئت	من	عظم

السياق التركيبي :

ويبين جدول مفردات النص المعجمية أن النص حوي ٢٢٨٩ وحدة لغوية كانت الغلبة فيها – إجمالا – لوحدات الأسماء ٤٨,٣٦٪ علي الأفعال ١٣,٨٠٪ ، والحروف ٣٧,٨٣٪ ، وغلبة الأسماء أمر اضطراري في اللغة ، ولا يعني هذا – مبدئيا – سكونية القصيدة ، إذ أن قدرا كبيرا من الأسماء جاء مشتقات ، وهذا يدفع بالنص إلي الحركة ، وبالنظر إلي نسب ورود الوحدات اللغوية في كل بنية من البني العشرة نلحظ أن أعلي نسبة ورود للأسماء جاءت في البنية السادسة إذ بلغت ٥٥,٨٢٪ وهبطت هذه النسبة في البنية الثانية ٣٤,٥٢٪ ، وأن أعلي نسبة ورود للأفعال جاءت في البنية الثانية حيث بلغت ٢٠٪ وتزداد هذه النسبة كثيرا لو وضعنا في حسابنا إضافة المشتقات التي وردت في هذه البنية ، أما اعلي نسبة ورود للحروف ، (والحروف في حد ذاتها ليس لها قيمة إنما هي مرتبطة بالأسماء أو الأفعال) جاءت في البنية الثانية .

وبالنظر إلي الجداول المرفقة الخاصة بهذا الشأن نجد أن نسب الأسماء إلي الأفعال إلي الحروف في النص كله علي هذا النحو :-

م	الاسم	النسية	الفعل	النسبة	الحرف	النسبة	المجموع
أ١	٦٧	٤١.١	٢٩	١٧,٧٩	٦٧	٤١,١	١٦٣
أ٢	٧٧	٣٤,٥٢	٤٥	٢٠,١٧	١٠١	٤٥,٢٩	٢٢٣
ب١	٢٣٤	٥١,٤٢	٥٢	١١,٤٢	١٦٩	٣٧,١٣	٤٥٥
ب٢	٩٤	٥٢,٢٢	٢٠	١١,١١	٦٦	٣٦,٦٦	١٨٠
ب٣	١١٣	٤٥,٩٣	٣٣	١٣,٤١	١٠٠	٤٠,٦٥	٢٤٦
ب٤	١٢٠	٤٦,٥١	٣٤	١٣,١٧	١٠٤	٤٠,٣١	٢٥٨
ب٥	٩٣	٥١,٣٨	٢٥	١٣,٨١	٦٣	٣٤,٨٠	١٨١
ب٦	١٦٣	٥٥,٨٢	٣٩	١٣,٣٥	٩٠	٣٠,٨٢	٢٩٢
ب٧	٨٧	٤٩,٤٣	٢٥	١٤,٢٠	٦٤	٣٦,٣٦	١٧٦
ب٨	٥٩	٥١,٣٠	١٤	١٢,١٧	٤٢	٣٦,٥٢	١١٥
المجموع	١١٠٧	٤٨,٣٦	٣١٦	١٣,٨٠	٨٦٦	٣٧,٨٣	٢٢٨٩

جدول (٩) يوضح التشكيل التركيبي

وهذا لا يعني أن هذا الأمر هو اضطراد اللغة من حيث الشيوع أن هذه النسب بين الحروف والأسماء والأفعال تتغير من بنية أخري ومن وحدات كل بنية كما تري في البنية الخارجية المرموز لها بالرمز (أ) .

جاءت نسبة أفعال أ١ : أ٢ من ١٧,٧٩ : ٢٠,١٧ ومن ثم يتبين أن الشاعر عول علي الأفعال والحدث أكثر مما عول علي التوصيف في أ١ .

المصادر والمراجع

الأصوات اللغوية ، د/ إبراهيم أنيس – دار الثقافة الجديدة – ١٩٤٩م .

١- أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة ، د/ فاضل مصطفي الساقي ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٧م .

٢- الإيقاع في شعر السياب ، سيد البحراوي ، ط نوارة للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦م .

٣- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، د/ جميل عبدالمجيد – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٨م .

٤- بلاغة الخطاب وعلم النص – صلاح فضل – مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٦م .

٥- تحليل الخطاب الشعري – د/ محمد العمري – دار توبقال – المغرب العربي – ١٩٩١م .

٦- تحليل النص الشعري " بنية القصيدة " ، يوري لوتمان : ترجمة محمد فتوح أحمد .

٧- التصريف الملوكي لابن جني – تحقيق د/ بدراوي زهران – الثقافة الجديدة – ١٩٩٣م .

٨- الخصائص – لابن جني – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩١م – ج٢ .

٩- خضرمة الذات ، د/ قرشي عباس دندراوي ، مكتبة الآداب – الأوبرا – القاهرة – ط١ – ١٩٩٨م .

١٠- الصناعتين ، أبو الهلال العسكري .

١١- العروض وإيقاع الشعر العربي ، سيد البحراوي ، ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

١٢- القسطاس في علم العروض – الزمخشري – تحقيق فخرالدين قباوة – مكتبة المعارف بيروت – ط٢ –١٩٨٩م .

١٣- قضية الشعر الجديد " ، د/ محمد النويهي .

١٤- القوافي للإربني ، دراسة وتحقيق ، د / عبدالمحسن فراج القحطاني ، الشركة العربية العالمية للنشر ، السعودية ، ١٩٩٧م .

١٥- المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي – لأبي بكر محمد بن بن السراج الشنتريني الأندلسي – تحقيق وشرح د/ محمد رضوان الداية – مكتبة دار الملاح – دمشق ط٣ – ١٩٧٩م .

١٦- مقال النحويين في ظاهرة التنوين ، دراسة تحليلية مقارنة مع ربطها بالأساليب القرآنية ، محمد صفوت مرسي ، مطبعة حسان ، ط ١ ، ١٩٨٧م .

١٧- موسيقي الشعر العربي " ، د / شكري عياد.

١٨- موسيقي الشعر عند شعراء أبوللو ، د/ سيد البحراوي ، دار المعارف ، ١٩٨٦م .

١٩- اللغة معناها ومبناها - د / تمام حسان - دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب .

٢٠- الهوامل والشوامل ، أبو حيان التوحيدي ، نشر أحمد أمين والسيد أحمد صقر – القاهرة ١٩٥١م .

Feature of the Rhythmic Structure of Al-Busairi's Burdah

Abstract:

This study aims to investigate and scrutinize the basics for nucleus of the semantic text though determining its pillar and its clarifications as represented in Al-Busairi's Burdah. Such components are divided into two parts: an external structure and an internal one. This is based on studying six main basiscs which are: Text rhythm speed, prosodic rhythm, rhyme, end rhythm, inlay, inlay, tanween ... etc.

Then came another topic that represents the compositional formation of the poem through investigating the synthetic context, parallelism, implication, metaphor. The next topic studies the figurative formation, the fifth topic studies the lexical formation, and another topic studies the intertextuality.

All of this and what came in all these sections are related to the extent of their conformity to the explanations of the poem itself in its two main structures and in the interpretation of that without exaggeration, but rather in the light of these mathematical criteria.

Keywords: formations, rhythmic structures, Burdah, Al-Busairi