بحث بعنوان :

" الإيقاع والصوت في مجزوءات أصحاب المعلقات العشر "

د . عمر محمد إبراهيم محمد

مدرس الادب والنقد

في

كلية الدراست الإسلامية والعربية بنين بالشرقية

٢٠١٨م

مقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خير من نطق بالضاد ، سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم – **وبعد ،،،**

فمن المعلوم أن الإيقاع أحد الأعمدة الرئيسة التي يقوم عليها–منذ القِدَم– عمودُ الشعر العربي، كما أن الإنسان العربي ظلَّ يبحث عن دواعي الطَّرب من خلال التناغم الموسيقي المبثوث في ثنايا القصيدة العربية الأصيلة عبر الوحدات المنتظمة من التفاعيل، والقافية المناسِبة ، وكل ما من شأنه أن يَأخذ بمجامع القلوب، وتسعد به المُهج والنفوس؛ ولهذا ظلَّ النقاد في القديم والجديد يبحثون عن مناسبة الوزن للمعنى، وكذا ومناسبة الوزن للحالة الشعورية ؛ لما لها من آثارٍ في الحُكم النقدي على الخطاب الشعري .

ولشعراء المعلقات– كما هو معلوم– القِدْح المُعلَّى في الشعر العربي عبر عصوره المختلفة؛ ولهذا كانت هذه المحاولة ؛ لاستكناه خفايا شعرهم– من خلال الصوت والإيقاع في شعرهم المجزوء– فهو الشعر البِكْر الذي لا يزال المبدعون والنقاد– بشتَّى مَشاربهم وتوجهاتهم– يَنهلون من مَعِينه الذي لا ينــضُــب، ويَمْــتحون من نهرِه الذي لا يَجِف .

أهداف البحث ومنهجه

وقد آثرتُ بحث الخطاب الشعري في المجزوءات (القصيدة، والقطعة، والتُّحْفة، اليتيم) ؛ لأنه– حسب علمي– لم تتم معالجتها بصورةٍ مُفصلة من قَبْل من الناحية الإيقاعية والصوتية، ولذلك سيحاول البحث الوقوف على أثر الأوزان المجزوءة ، ودلالة القافية على بنية النص الكلية، ودور التكرار والتدوير والتنغيم والنبر والوقف والمماثلة الصوتية، وما إليها ، كما يرنو البحث إلى معرفة دلالة إيثار صوامت وصوائت خاصة أسهمتْ في التشكيل الإيقاعي، والعلاقة بين هذه الوحدات الصوتية والغرض الشعري؛ ومن ثَمَّ الحالة الشعورية للذَّات المُبدعة، ولأكشفَّ عن سبب إيثار الوزن المجزوء وعلاقته بدلالة النص، إبَّان خلق العمل الإبداعي، والعلاقة الوطيدة بين البنيْتين الإيقاعية والدلالية، وكذلك أثر الأصوات المبثوثة في ثناياها، وأثر ذلك كله على العمل والمتلقي، وذلك عبر الإفادة من المنهج التحليلي، مُسترشِدًا ببعض أدوات المنهج الإحصائي؛ لاستيعاب الأنساق التي بُني عليها شعرُ الدراسة، واستنطاق مُدوَّنته العامرة ، والوصول إلى بعض النتائج التي يتطلبها البحث .

وهو عملٌ أرجو من خلاله خدمة اللغة العربية ، والذَّود عن الشعر الجاهلي في روايته وريادته ، والذي وُجِّهتْ له السهام في عصور متأخرة لأسبابٍ مشبوهة ، وقد صدق الشيخ محمود شاكر-رحمه الله- في تقديمه كتاب" الظاهرة القرآنية " لمالك بن نبي، حين قال :" فالشعر الجاهلي يحمل هو في نفسه أدلة صحته وثبوته ففيه قدرة خارقة على البيان....، وقد انفرد بخصائصه عن كل شعر جاء بعده ،فإذا صح ذلك عندي- وهو عندي صحيحٌ لا شك فيه - وجب أن نَدرِسَ هذا الشعر دراسةً متعمقةَ ، متلمسين فيه هذه القدرة البيانيَّة التي يمتاز بها أهلُ الجاهلية عمن جاء بعدهم ، ومُستنبطين من ضروب البيان المختلفة التي أطاقتها قُوى لغتهم وألسنتهم، فإذا تم لنا ذلك ؛ فمن الممكن القريب- يومئذٍ - أن نتلمّس في القرآن- الذي أعجزهم بيانه - خصائصَ هذا البيان المفارِق لبيان البشر"؛ ومن هذا المنطلق كانت فكرة البحث ، وأسأل الله العون والتوفيق .

حدود البحث

زمانيًّا: العصر الجاهلي.

مكانيًّا : الجزيرة العربية

موضوعيًّا : الصوت والإيقاع في مجزوءات أصحاب المعلقات .

من الدراسات السابقة

- الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، د. أحمد حساني .
- البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية ، د: إياد إبراهيم فليِّح الباوي.
- الصّورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام د. صاحب خليل إبراهيم.

وغيرها من الكتب والبحوث التي تناولتْ الشعر الجاهلي - وبخاصةٍ شعرَ أصحابِ المعلقات- من زوايا مختلفة ، لكنها لم تتناول موضوع البحث بدراسةٍ مستقلة، ولم تُبرز جماليَّات الإيقاع في مجزوءات أصحاب المعلقات العشر، وهو ما يُحاول الباحث إلقاء الضوءِ عليه، ولفت الأنظار إليه؛ في دعوةٍ للباحثين لِوُلوج بابِه ، والدخول إلى رِحَابه .

ومن المراجع المهمة التي استلهم البحثُ منها موضوعه: كتاب القِيَان والغناء في العصر الجاهلي للدكتور" ناصر الدين الأسد"؛ فقد تعرض فيه إلى الأوزان الخفيفة والمجزوءة، وأثر القِيان في الشعر

الجاهلي، وكذلك كتاب" التدوير في الشعر"، للدكتور" أحمد كشك "؛ حيث أَفرد فيه مبحثًا مُستقلًا عن الشعر المجزوء ، وأثر التدوير على الإيقاع والدلالة .

خريطة البحث

وقد اقتضتْ طبيعة البحث أن يكون في مبحثين، تسبقهما مقدمة، وتتلوهما خاتمة، أما المقدمة: فقد ذكرتُ فيها أهمية الموضوع ودوافعه، وأهدافه وحدوده ، وأبرز الدراسات السابقة ، والخطة التي اقتضتها طبيعة البحث، ثم التمهيد بغرض ذكر نبذة عن شعراء المعلقات ودور الإيقاع في الشعر العربي .

ثم مبحثان الأول: المستوى الإيقاعي ، والثاني :المستوى الصوتي .

يتناول المبحث الأول: المستوى الإيقاعي بنوعيه الخارجي والداخلي ، **فالخارجي** أو الإطار / أو الشكلي: يحتوي الوزن والقافية بأجزائها المتفرعة عنها، وأثر كل منهما على الإيقاع والدلالة، **والداخلي**/ التشكيلي يتناول التكرار والتجنيس، والتقسيم، والتصريع ، ورد العجزعلى الصدور،...، وغيرها من العناصر التي تتآزر جميعًا مع موسيقى الإطار؛ لتصنع عملًا فنيًّا متناغمًا بين الشكل والمضمون ؛ تقويةً للدلالة، واجتلابًا لموسيقية تهز وجدان المتلقي.

أما المبحث الثاني فينقسم قسمين: الأول: الوحدات الصوتية الأساسية/ الفونيم، متمثلة في الصوامت/ الحروف (consonants)، والصوائت/ الحركات (vowel) ،**الثاني**: الظواهر الصوتية الثانوية، وأهم عناصرها: **النبر، والتنغيم، والوقف، والمماثلة الصوتية .**

ثم خاتمة أودعتُ فيها أبرز النتائج والاقتراحات، ثم ملحقٌ للنصوص المجزوءة ومصادرها ، لينتهي البحث إلى فهرس لأهم المصادر والمراجع التي اتَّكأ البحثُ عليها ، وفهرس لمحتويات البحث .

والحمد لله رب العالمين

(الباحث)

تمهيد

نبذة عن شعراء المعلقات ودور الإيقاع في الشعر العربي .

أولًا : شعراء المعلقات

لشعراء المعلقات مكانة بارزة عرفها لهم أربابُ البيان وفصحاءُ العرب الأقحاح، ولذلك سَمُّوا قصائدهم المُختارة والتي استحسنوها وآثروها بالسُّموط أو المُذهَّبات، وقيل : إنها كتبت بماء الذهب وعُلِّقتْ على الكعبة ؛ إعجابًا وإكبارا .

وقد كفانا كثيرٌ من المؤرخين والنقاد مـــؤنة الــبحث عن أصل هذه المعلقات، وعددها، وسبب تسميتها، ونِسْبتَها لأصحابها ومكانتهم وطبقاتهم ، وغير ذلك من القضايا التي لم يُدخَّر فيها جهدٌ عبر العصور المختلفة ، وسيدلف البحث إلى الموضوع مباشرة ؛ كي لا يخرج عن الهدف الذي كان من أجله، غير أن الباحث آثر تناول هذه الظاهرة في شعر أصحاب المعلقات العشر التي توافق عليها نفرٌ ليس بالقليل من مُؤرخي الأدب العربي ونقَّـــاده وشُـــرَّاح المعلقات، وهم :(امرؤ القيس ، وطَرَفَة بن العبد، وزهير بن أبي سُلمى، ولَبِيْد بن ربيعة العامري ، وعمرو بن كلثوم، وعنترة بن شداد ، والحارث بن حِلِّزة ، والأعشى الكبير، والنابغة الذبياني، وعَبيد بن الأبرص)؛ كي تتسع الرؤية ، ونستطيع الحُكم على هذا النوع من الشعر، وأبرز خصائصه الإيقاعية .

ثانيًا: دور الإيقاع والصوت في الشعر العربي .

من المُسلّم به أن الشعر فنٌّ العربية الأول في العصر الجاهلي، وأبرز ما انماز به: العناية بالوزن والإيقاع الشعري ، وكذا الوحدات الصوتية التي تبرز أهميتها عند الإلقاء والإنشاد ؛ فإيقاع اللغة العام ينطلق من السلسلة المتجاورة من الحروف والتي تشكل- بدورها- شاعرية الكلمة ؛ ولهذه الأهمية آثر الباحثُ تخصيص مبحثٍ مستقلٍ للمستوى الصوتي ، وأثره في شعر الدراسة.

وقد كانت معظم هذه الظواهر غير خفيَّة على العقل الجمْعي للعرب في الجاهلية ، وبخاصةٍ ما يخصُّ الإيقاع والقافية ، ومن مظاهر ذلك: أنهم عابوا على بعض الشعراء الإقواء، ونبهوه عليه بالغناء، فارتباط الشعر بالغناء والإنشاد راسخٌ وأصيل، وبخاصة غناء الحُداة ، وأثر أصوات الحيوانات ووقع حوافرها وأخفافها، وأبرز ذلك وزنـــسا: الهزج والرجز، وكذلك الرمل والمتقارب، ومجزوء الكامل ، وبخاصة إذا كان مُضمرًا ، إلى غيرها من البحور الضـــاربة في الموسيقيَّة بسهمٍ بوافر .

فقد فطن العرب- بالسليقة والفطرة – لجماليات الإيقاع ، وأثره في أعماق النفس والشعور ، فأوْلوه اهتمامهم، وعلَّمُوه صبيانَهم، وأغْروا به شعراءَهم، حتى جاء مَن بعدهم فأكملوا البناء والتشييد ، وأحسنوا الاستنباط والتقعيد ؛ فبات عِلمًا قائمًا بذاته ، تفخر به العربية على غيرها من اللغات بشموخٍ واعتزاز .

فالصوت الحسن تشرئب له الأعناق، وتخشع له النفوس السويَّة ، ويطرب له الوجدان؛ وهذا أمرٌ ليس بالغريب أو المُستهجن؛ فقد" زعم أهل الطب أن الصوت الحَسن يَسري في الجسم، ويَجري في العروق؛ فيصفُو له الدم، ويرتاح له القلب، وتنمو له النفس، وتهتز له الجوارح وتخف الحركات"(١)، بخلاف الصوت النشاز الذي ينفر منه الناس كلُّ الناس ، وهذه فطرة الله التي فطر الناس عليها ، ويؤكد لنا ذلك الإمام "أبو حامد الغزالي" بقوله:" من لم يُحرِّكه الربيعُ وأزهارُه والعُودُ وأوتارُه ؛ فهو فاسد المزاجِ ليس له علاج "(٢) .

ولهذه العوامل – وغيرها مما تدور في الفَـلَـكِ نفسه- عَمَدَ النقادُ منذ القدم إلى إثبات عنصر الإيقاع ومُناسَبة الوزن، وكل ما يؤكد جمال النغم في البنية الكُليَّة للعمل الإبداعي، فهذا صاحب "الصناعتين" ينصح أهل القريض بتخيُّر القالب الإيقاعي الذي يَحوي له مضمون القصيدة ، يثبت ذلك بقوله:" وإذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها وقافية يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقًا وأيسر كُلفة منه في تلك؛ ولأن تعلُو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسًا سهلًا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزّا فجّا ومتجعدًا جلفا"، مؤكدًا عنصري التهذيب والتنقيح، فلا يخرج العمل إلى دنيا الناس إلا بعد أن يستوي على سُوقه، وإبعاد ما شذَّ منه ، يقول:" فإذا عملت القصيدة فهذّبها ونقّحها؛ بإلقاء ما غثّ من أبياتها، ورثّ ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها"(٣)، وهو ما ينبغي لنا– نحن

---

(١) ينظر: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، د. منير سلطان، ص٤٥٤، منشاة المعارف، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٠م.

(٢) إحياء علوم الدين ، ج٢ ، ص ٢٥٧، دار المعرفة – بيروت ، د . ت .

(٣) الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص١٣٩، تحقيق: علي محمد البجاوي ، و محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية – بيروت، ١٤١٩ هـ .

معاشر الباحثين- أن نتحرى هذه الظواهر؛ لنكشف النقاب عن جماليات هذه اللغة الشاعرة ، وجهود الشعراء الأوائل في التأسيس لديوان العرب العتيق .

الشعر المجزوء

ما من شكٍّ في أن الأوزان التامة الطويلة هي التي غلبتْ على قصائد الشعر الجاهلي؛ فهي كفيلة بإفراغ ما في جُعبة الشاعر الجاهلي من أفراحٍ وأتراحٍ ، ومدحٍ وهجاء، ووصفٍ وتأمُّل، إلى غيرها من الأغراض التي تُناسبها – غالبًا- مثل هذه البحور، وربما تناسب -كذلك- مُعظم الأغراض الشعرية التي اقتحمتْ عليه ذاته، واعتملتْ في صدره ، فخرجتْ على لسانه شعرًا ، فقد كان القدماء " يَميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات ؛ وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد"[١] .

وهو ما تم تناول أكثره صوتيًّا وإيقاعيًّا من قبل الباحثين والنقاد، إلا أن المجزوءات[٢]، كان لها نصيبٌ- وإن كان قليلًا- في الخطاب الشعر الجاهلي، وبخاصة شعر أصحاب المعلقات ؛ ورغم هذا فإنه لا ينبغي – في رأي الباحث- إهمال هذه المجزوءات والنصوص التي بُنيت عليها، فإنه لو" تم إغفال هذا القياس النسبي بين أنواع البحور التامة والمجزوءة ؛ لوجدنا وفرةً طاميةً من أبيات البحور الخفيفة والمجزوءة ، حتى إننا لو اقتصرنا عليها ؛ لكانـــت تراثًا شعريًّا حـــافلًا"[٣] ؛ ففيها ما يجدر الإشارة إليه ، من خصائص موسيقية، ومزايا إيقاعية في بنيتها الداخلية وبنيتها الخارجية، وغيرها من الخصائص والسمات، التي ينبغي مقاربتها ، واستكناه الأسرار التي اشتملت عليها .

---

(١) موسيقى الشعر، د . إبراهيم أنيس ، ص ١٩١، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط. ٢، ١٩٥٢م.

(٢) البحر المجزوء : ما حذفتْ عَروضه وضربُه ، وهذا واجب في كل من: المديد والمضارع والهزج والمقتضب والمجتث، وجائز في كل من: البسيط والوافر والكامل والخفيف والرجز والمتدارك والمتقارب، وممتنع في كل من: الطويل والمنسرح والسريع.

(٣) القيان والغناء في العصر الجاهلي ، د. ناصر الدين الأسد ، ص ١٨٨، دار المعارف – مصر، ١٩٦٩م.

المبحث الأول :

المستوى الإيقاعي

ما من شكٍّ في أن للإيقاع أثرًا في بنية الشعر الكُلية، لا تقل أهمية عن غيرها من العناصر الأخرىٰ؛ فمن خلالها تتكشَّف للمتلقي حالة المُبدِع وصورته النفسيَّة، كما تُنبئ عن قدرة الشاعر علىٰ السَّبك والصَّنعة والتأنُّق، وتوازُنه بين عُمق المعنىٰ والفكرة ، وجمال التعبير والصياغة ؛ فتتكامل العناصر وتتناغم في انسجامٍ وتجاوب.

وقد كان مصطلحِ الإيقاع مبثوثًا في كتب النقاد والفلاسفة وعلماء اللغة علىٰ سبيل التلميح لا التصريح ، حتىٰ جاء " ابن طباطبا العلوي"(ت ٣٢٢ه) ؛ ليصف الشعر الموزون بقوله : " وللشِّعر المَوْزون إِيقاعٌ يَطْرِبُ الفَهْمُ لصَوابِه، وَمَا يَردُ عَلَيْهِ من حُسْنِ تَركيبِهِ واعتدالِ أَجزائِهِ ، فَإِذا اجتَمَع للفَهْمِ مَعَ صِحَّةِ وَزْن الشِّعر صِحَّةُ وَزْنِ المَعْنَىٰ وعُذوبةُ اللَّفظ فَصَفَا مَسْموعُهُ ومعقُولُهُ من الكَدَرِ؛ تَمَّ قبولُهُ لَهُ واشتمالُهُ عَلَيْهِ ، وإِنْ نَقَصَ جزءٌ من أجزائِهِ الَّتِي يكمُلُ بِهَا - وَهِي اعتدالُ الوَزْنِ، وصوابُ المَعْنىٰ، وحُسْنُ الأَلْفَاظ - كَانَ إِنْكَار الفَهْم إِيَّاهُ علىٰ قدْر نُقْصان أَجزائِه ، ومثالُ ذَلِك الغِنَاءُ المُطْرِبُ الَّذِي يتضاعَفُ لَهُ طَرَبُ مُسْتَمِعِه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المُقتصِر علىٰ طِيب اللحن منه دون ما سواه ؛ فناقِص الطَّرب " [١].

ويفرق الشيخ الرئيس(ت ٤٢٨ه) في كتابه "جوامع الموسيقىٰ" بين الإيقاع اللحني والإيقاع الشعري ، معتمدًا علىٰ عامل الزمن ، واختلاف المادة التي تُشكِّلها ، بقوله : " فالإيقاع من حيث هو إيقاع : تقديرٌ لزمان النقرات ، فإن اتفق أنْ كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيًّا ، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منه كلام كان الإيقاع شعريًّا، وهو بنفسه إيقاع مطلقًا " [٢].

---

(١) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص٢١، مكتبة الخانجي – القاهرة ، د. ت .

(٢) الشفاء (الرياضيات٣) – جوامع الموسيقىٰ، لا بن سينا ، ص ٨١، تحقيق: زكريا يوسف ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ، ١٣٧٦ه- ١٩٥٦م .

وبعد ورود هذا المصطلح على لسان" ابن طباطبا " ؛ نشأتْ عن ذلك تعريفات متعددة ، باعتبارات مختلفة، منها ما ورد في " المعجم الفلسفي " ، فهو " مصطلحٌ موسيقيٌّ ينصب على مجموعة من أوزان النغم ...، وهو جانب الموسيقى في الشعر، والوزن صيغة آلية ، والإيقاع إبداعٌ جمالي" [١].

وتتأتّى أهمية الإيقاع في وظيفته؛ فله وظيفتان: " بنائية ودلالية ، فيتحكم الإيقاع في نسق الخطاب، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيمٍ وترتيب؛ ينتج عن هذا البناء بناء الدلالة وإنتاج المعنى"[٢] .

والإيقاع على نوعين: خارجي وداخلي، فالأول: يعالج الإطار/ الشكل، الذي يهتم ببنية الأوزان والقافية، أما الداخلي فسنتناول فيه أثر البنية الداخلية المبثوثة داخل النصوص، وأثرها على المتلقي، وعلاقتها بالغرض والتجربة الشعورية، والبيئة الخارجية.

تتضامن البنيتان الخارجية والداخلية مع العناصر الفنية الأخرى، أو بالأحرى تضامُن العناصر الأخرى معها، فالوزن والقافية محور ارتكاز النص الشعري العربي الكلاسيكي، وعليها مدار التحليل والنقد والتفاضل بين الشعراء، وكذلك التشكيل الإيقاعي الداخلي ، والتي تعمل -كُـــلُها- مجتمعة؛ لندرك أثرها على الدلالة والمضمون والمتلقين ، سواء في البنية السمعية ، أو الدلالية .

أولًا : بنية الإيقاع الخارجية

حازت بنية الإيقاع الشكليَّة الخارجية قَصَبُ السَّبق في النظام الشعري العربي، وبخاصةٍ في العصر الجاهلي؛ فهو " فخرُها العظيم وقسطاسُها المستقيم"[٣]؛ فالوزن أساس للنظم الشعري، يعتمد الشاعر على قوالب مقطعية منتظمة يدور في فلكها، عبر بحورٍ طويلة أو قصيرة، مُفردة أو مركبة ، تشدُّ من أزْر المعنى ، وتأْسِر السامع والمتلقي ؛ من أثر التناسب والتواتر والتكرار.

---

(١) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية – مصر، ص٢٩، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ،١٤٠٣ه – ١٩٨٣م.

(٢) ينظر: الشعر العربي الحديث(١) ، د. محمد بنيس ١٧٨ ، دار توبقال للنشر ، ط. ٢، ٢٠٠١م .

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، ج١، ص٢٦، دار الجيل، ط. ٥، ، ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م .

وقد حدَّد الدكتور "محمد غنيمي هلال " الفرق بين الوزن والإيقاع ، " فالإيقاع هو التفعيلة ، والوزن مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت"[١] ، والوزن له إطاره المحدد ، حسب قواعد وأصول وأعرافٍ توافقت عليها العرب منذ قديم؛ " فالأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار"[٢]، بينما يختلف الإيقاع من قصيدةٍ لأخرى على البحر الواحد باعتبارات مختلفة، بحسب النغم الناشئ من التكرارات المتوافقة ، فالإيقاع قائم على التكرار المتنظم ، والأوزان تنقسم- كما أسلفت الدراسة- قسمين: تامة ومجزوءة ، وللمجزوءة منها- موضوع بحثنا- دلالة وإيحاء ، سيتم التعرض لها بشيءٍ من التفصيل .

أولاً : الأوزان المجزوءة ودلالتها :

تنقسم الأوزان إلى بحور تامة، تمتاز بكثرة التفعيلات وطول النفس، وأخرى مجزوءة، أبرز ما يميزها : قلة المقاطع ، وسرعة الإيقاع الذي يُسهِّل غناءها وإنشادها .

ويتفق البحثُ مع وجهةَ النظر التي تقول:" إن هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر القديم ، ولا سيما في العصر الجاهلي وصدر الإسلام"[٣]، فالشعر الجاهلي كان في طبيعته جزلًا يميل إلى القوة والرصانة، وهو ما يناسبه البحور الطويلة ، ولذلك نجد أن غالب الشعر الجاهلي نُسج على تفعيلات بحورٍ تامة ، ثم تتطور الأمر في العصور اللاحقة ، فبدأ الشعراء يكثرون من القصائد القصيرة ، والتي تتماهى مع البيئات الجديدة والحضارات الوافدة، وذلك بداية من العصر الأموي، فطفقوا ينظمونها " ويتغنون بها أو ببعضها – بعد ذلك- وبخاصةٍ في العصر العباسي ؛ بعدما رأوا أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، ووجدوا ارتياحًا إليها من عامة الناس وخاصتهم"[٤]، فبات الشعراء يجنحون إليها ، وينسجون على منوالها، " ولعل عصرًا عربيًّا لم تتعانق فيه فنون الشعر والرقص والغناء على نحو ما تعانقت في العصر العباسي "[٥].

---

(١) ينظر: في النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٣٥، ٤٣٦، نهضة مصر، ط. ٦، ٢٠٠٥م.

(٢)العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، ج١، ص٢٦، دار الجيل، ط. ٥، ، ١٤٠١ هـ- ١٩٨١ م .

(٣) ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس ، ص ١٠٤، ١٠٥ .

(٤) موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص ١٠٤، ١٠٥ .

(٥) فصول في الشعر ونقده ، د. شوقي ضيف، ص ٣٧ ، دار المعارف ، ط.٣ ، د. ت.

وبالعودة إلى أوزان الشعر الجاهلي نجد أنه عرف هذا النوعَ ، ووصلنا بعضٌ من ذلك ، بخلاف ما نصَّ عليه رهينُ المحبسين/ أبو العلاء المعري ، الذي يرى أن الشاعر الجاهلي لم يعرف هذه القصائد القصيرة ، الأمر الذي حَدَا بالدكتور" **شوقي ضيف**" بإزالة اللبس وتبيينه ، فيقول :" وأكبر الظن أن" **المعري**" لا يقصد المعرفة من حيث هي، وإنما يَقصد الشيوع والانتشار؛ فمثلُه لا يخفى عليه أن تجزئة الأوزان الطويلة قديمة من مثل قول" المنخل اليشكُري : (مجزوء الكامل)

وَلَقَـــد دخلــت على الفتــاة الــخـدر فِـي الْيَـوْم المطـيـر
الكاعـــب الْحَســنَاء ترفـــل فِي الدمــقـس وَفِـــي الْــحَرِيـــــر[1]

الأمر الذي يشجع على قبول هذا التوجيه والتوضيح ؛ فنسبة القصائد المجزوءة قليلة مقارنة بالطويلة ، لكن السؤال الذي يُحاول البحث الإجابة عليه : ما هي الأسباب التي دفعتْ الشعراء للنظم على هذا النمط القليل في بيئة الجاهلية التي تتسم بالرصانة والوقار؟

ويرجع ذلك لعدة أسباب، أهمها: رغبة الشاعر الجاهلي في الإفادة من "رنَّات الغناء الرشيقة وحركة الرقص الخفيفة التي ينماز بها الوزن المجزوء عن غيره، أو بعبارةٍ أخرى: قلَّلَ أزمنةَ ألحانها عن طريق تجزئتها؛ حتى تترادف فيها الإيقاعات والقوافي في أقلِّ ما يُمكن من مسافات زمنية "[2]، فيستجيب الشاعر لرغباته التي تجنح نحو الخفة والطرب لدواعٍ شعورية ، فقد " تنفعل النفس أو تطرب لداع مفاجئ فتلجأ إلى البحور المجزوءة ..."[3] .

وإذا تم التسليم بتوفر رغبة العرب بالغناء والطرب ، وبخاصة في الأهازيج والأراجيز ، فلم لم تصلْنا قصائد وفيرة تَنُمُّ عن هذا الميل وذلك التوجه ؟

---

(١) شرح ديوان الحماسة ، للتبريزي ، ص٢٠٤، دار القلم ، بيروت ، د. ت .

(٢) ينظر: فصول في الشعر ونقده، ص٣٢، ٣٣.

(٣) فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ص٨٢ ، د. علاء حسين عليوي البدراني ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن .

وللرد على ذلك، ينبغي أن نُذكِّر بأن العرب في الجاهلية عادةً ما كانت تنظم هذه القصائد القصيرة نظمًا ارتجاليًّا ، تتدفق على ألسنتهم دون إعداد أو تريُّث ، كما كانوا يتناقلونها مشافهة ؛ لقصرها وارتجالها، " ولذلك لم يصلنا منها إلا القليل" [١]، بخلاف القصائد الطويلة التي تتحقق فيها عناصر الإعداد والتجويد، والتي يُطلق عليها " الحوليَّات" ، وخير دليل على ذلك أننا لا نكاد نجد لزهير بن أبي سُلمى نصًّا شعريًّا قصيرًا ؛ فهو الذي يُضرب به المَثَل في الشعر الحَوْليِّ المُحَكَّك .

ومن الممكن –كذلك– أن يُقال : إن العرب جنحتْ إلى التنويع في أوزانها ؛ تجنبًا للملل والرتابة، فنظَموا بعضًا من أشعارهم بين الفينة والأخرى على الأوزان المجزوءات ، أو أنهم أرادوا أن يُعبِّرُوا عن قدرتهم على قرض الشعر بأوزانه المختلفة ، كنوع من الفخار، وإظهار المهارة والتمكن ، وإرادة الغلبة في منازل الشعراء ومكانتهم .

وقد ظهرت هذه الأهمية لبعض النقاد في القديم والحديث ، وهو ما حدا بالدكتور إبراهيم أنس أن يفرد لها درسًا مستقلًا في كتابه " موسيقى الشعر " [٢] .

ومِن هذا ننطلق إلى نسبة شُيوع النصوص المجزوءة عند أصحاب المعلقات، لنتبين مدى تواترها عمومًا والبحور التي كثُر استعمالها ومدى أثر ذلك على الجانب الدلالي .

وبالنظر في دواوين شعراء الدراسة وُجد أن مجزوءاتهم – مما توصل إليه الباحث– ثلاثون نصًّا، بإجمالي (٤٢٢ بيتًا) ، مُوزَّعة على سبعة أبحر، نظمها تسعة شعراء، بينما خرج الشاعر زهير بن أبي سلمى من الإحصاء ، فلم أقف على نص قصير له ، لأسبابٍ ذُكر بعضُها آنفا.

كما أن هذا الاستقراء لدواوين أصحاب المعلقات يبين أن شعراء الجاهلية لم يقتصروا على مجزوء البسيط ، ومجزوء الكامل، ومجزوء الوافر ، بحسب رأي الدكتور " ناصر الدين الأسد "[٣]، فعند عنترة قصيدة من مجزوء الرمل في سبعة عشر بيتًا، وكذلك أشعار من الهزج ، فضلًا عن الرجز والمديد ، وهما مجزوءان استعمالًا، هذا في استقراء شعراء المعلقات فقط، وأظن أن غيره كثيرٌ في مدونة الشعر الجاهلي، وهو

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ١٢٦.

(٢) السابق ، ص١٠٤ .

(٣) القيان والغناء في العصر الجاهلي ، ص١٨٦. .

ما استدركه الدكتور " ناصر الدين الأسد " بقوله : " ولكن من الحق أيضًا أننا إذا أغفلنا هذا القياس النسبي وجدنا عندنا وفرة طامية من أبيات البحور الخفيفة والمجزوءة ، حتى إننا لو اقتصرنا عليها ؛ لكانت – وحدها – تراثًا شعريًّا حافلا "[1] ينبغي قراءتها مرة أخرى ، وإصدار أحكام متوافقة مع نتاج الشعراء ، ويُظهر لنا هذا الجدول عدد المجزوءات ، والبحور التي بُنيت عليها ، وإجمالي عدد المجزوءات لكل بحر :

الشاعر / البحر	امرؤ القيس	طرفة بن العبد	زهير بن أبي سلمى	عنترة	عمرو بن كلثوم	الحارث بن حلزة	لبيد بن أبي ربيعة	الأعشى	النابغة الذبياني	عبيد بن الأبرص	الإجمالي
الكامل	١	–	–	٢	١	١	٤	٦	١	٣	١٩
الرجز	١	–	–	١	١	–	–	–	–	–	٣
الهزج	١	٢	–	–	–	–	–	–	–	–	٣
الرمل	–	–	–	١	–	–	–	–	–	–	١
الوافر	–	–	–	–	–	–	–	١	–	–	١
البسيط	–	–	–	–	–	–	–	١	–	–	١
المديد	١	١	–	–	–	–	–	–	–	–	٢
الإجمالي (سبعة أبحر)	٤	٣	–	٤	٢	١	٤	٨	١	٣	ثلاثون قصيدة

تحليل لبعض نتائج الإحصاء

وينبغي للبحث أن يتريث أمام ظاهرة كثرة استعمال " الكامل" في القصائد المجزوءة ، إذ تقترب نسبته من الثلثين من النسبة الكُلية (٣٧٥. ٥٩ ٪) ، وهو ما يتطلب معرفة الميزات والخصائص التي يتحلى بها بحر الكامل عن غيره من البحور .

---

(١) السابق ، ص ١٨٨ .

ومن المعلوم أن بحر "الكامل" من البحور التي تمتاز بكثرة حركاتها ، يقول ابن رشيق:" سماه الخليلُ كاملًا؛ لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"[١]، كما أنه يتسم بالمرونة التي تقبل دخول الزحافات، فغالبًا ما يأتي في صورة غير الصورة الكاملة التي عُرف بها ،لتُمكِّن الشاعر من التنويع الإيقاعي والنغمي ، وهو السرُّ أيضًا في إيثار البحور الصافية عن المركبة، لأن الزحافات تنشط في المفردة عنها في المركبة ، وهو ما يسمى بالإيقاع المتفق، الذي يتشكّل من تفعيلةٍ واحدة ، فيقل فيها التنويع النغمي الذي تنماز به البحور ذات الإيقاع المُركب التي لا تكتفي بتفعيلةٍ واحدة ، وهو ما عوَّضه الشعراء بالتلاعب في الأوزان الصافية عن طريق دخول الزحافات والعِلل .

والمجزوءات نصوصٌ قصيرة النفس، تتطلّب خِـفَــةً وحركة، وبحر "الكامل" الذي يتكون من فاصلةٍ صغرى ووتدٍ مجموع: تغلُب عليه الحركات التي تحاكِي بعض الأغراض المناسبة، فتنساب الوحدات في مرونةٍ وتدفُّق ، كما أن "متفاعلن" عندما يدخلها الإضمار، وهو غالب فيها ، فتحول إلى"مستفعلن" التي هي عماد بحر الرجز ، وبحر الرجز أساس للبحور التي تُطرب القلوب ؛ لسرعة إيقاعه ، وجمال نغمه ، يقول الدكتور إبراهيم أنيس : " ونحن نعلم أن تفعيلة الكامل تتحول إلى " مستفعلن" ، و" مستفعلن" هذه تفعيلة " الرجز "[٢] ، ومن دلائل مرونته : أن الشعراء في العصر الحديث يَمَّمُوا وجوههم شطره ، وليس أدل على ذلك من أن "أحمد شوقي" أمير الشعراء نظم عليه ثلث شعره تقريبًا، موزعة على أغراضٍ شتَّى: رثائية ، وغزلية ، واجتماعية "[٣].

ثم جاء في المرتبة الثانية ، الرجز والبسيط ، ثلاث قصائد لكل بحر، ثم الهزج والمديد[٤] قصيدتان لكل منهما أما الرمل والوافر والمتقارب ، فقد نُظم على أنغامها قصيدة واحدة من كل بحر.

---

(١) العمدة ، ج١ ، ص١٣٦.

(٢) موسيقى الشعر ، ص ١٢٩.

(٣) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، د. محمد الهادي الطرابلسي، ص٢٢ ،منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١م .

(٤) وبحر المديد لا يستخدم إلا مجزوءًا ، فهو مبنيٌّ في الأصل على ثمانية أجزاء ، وهو نادر النظم عليه ، لأنه -كما قيل- ثقيلا لم يستسغه العرب؛ لثقل موسيقاه ، والمجزوء ما ذهب من عروضه وضربه جزءان ، فبذلك يكون المديد سداسيًّا استعمالًا ، بل مجزوءٌ وجوبًا . ينظر: العروض ، لابن جني، ص٤٨، تحقيق د : حسني عبد الجليل يوسف ، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط. ٢، ١٤٣١ه- ٢٠١٠م، البارع في علم العروض، أبي القاسم علي بن جعفر، ص١٠٢، تحقيق : د. أحمد عبد الدايم، المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة ، ١٤٠٥ه ، ١٩٨٥م ، العروض والقوافي لأبي إسماعيل بن أبي بكر المقري ، ص٢٠،

تتناسب هذه البحور مع الموقف الشعري – في أغلب الأحوال- ، فينشأ الانسجام والتناغم بين الشعور الداخلي والخطاب الشعري ، وبين الفكرة والتعبير، وهذا ليس على اطراده، بل يتدخل كل من السياق ، والذوق ، والتأويل، والتغييرات التي تطرأ على تفاعيل الوزن الواحد، في تغيُّر خصائصه ومميزاته ، فكل نصٍّ له ما يميزه عن غيره حسب اعتبارت عِدَّة ، " ومع ذلك فهناك بعض الخصائص الموضوعية القائمة في تكوين الوزن المقطعي؛ يمكن أن تساعد في إدراك الخصائص الإيقاعية للقصائد الموزونة بهذا الوزن "[١].

كما يبين لنا الإحصاء- السابق- تفوق " الأعشى" على غيره من شعراء المعلقات في نسبة ورود المجزوءات في شعره ، فقد نظم منها ثمانية نصوص، متفاوتة بين الطول والقصر، بلغت أبياتها مجتمعة(٢١٨) بيتًا من(٤٣٩) مجموع الأبيات المجزوءة عند شعراء المعلقات، بنسبة (٦٥ , ٤٩٪)، ما بين يتيمٍ أو نُتَفَةٍ أو مقطوعةٍ ، أو قصيدة .

وهذا له دلالةٌ، فالأعشى من شعراء الطبقة الأولى، وله أدواتٌ وأساليب عرفها له النقاد والبلاغيون ؛ فقد كان "أكثرهم عروضًا – كما نعته أصحابه – يعني: كثرة أوزانه واختلافها وتنوُّعها [٢]، كما كان يُغنى بشعره؛ ولذلك سُمِّي صنَّاجَةُ العرب مما حدا بالدكتور ناصر الدين الأسد ان يطلق عليه : " شاعر القيان والغناء في العصر الجاهلي" [٣] ؛ نظرًا لكلفه باللهو والغناء ، وما يتبعها من مظاهر ، وقد سُئِلَ يُونُس النَّحْوِيّ : مَن أشعر العرب ؟ فقال : " امرؤ القيس" إذا ركب ، و" الأعشى" إذا طرب ، و" زهير" إذا رغب ، و" النابغة" إذا رهب " [٤]؛ الأمر الذي أقره الدكتور " ناصر الدين الأسد" ، إذ يقول معلقًا على

شرح وتعليق : د: يحي المباركي، دار النشر للجامعات، القاهرة ،ط .١، ٢٠٠٩م، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د: صابر عبد الدايم ، ص١١٣ ، مكتبة الخانجي- القاهرة ، ط. ٣، ١٤١٣ه-١٩٩٣م.

(١) العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد البحراوي، ص ٣٨، ٣٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م .

(٢) ينظر: طبقات فحول الشعراء ، لابن سلام الجمحي ، ج١، ص٦٥ ، تحقيق الشيخ : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، د. ت.

(٣) القيان والغناء في العصر الجاهلي ، ص ٢١٩.

(٤) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء ، الراغب الأصفهاني، ج ١، ص١٠٨ ، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت ، ط. ١، ١٤٢٠ هـ ، خزانة الأدب ، للبغدادي ، ج١، ص١٧٥ .

أبرز ظواهر الشعر الجاهلي ، وهما : " عذوبة الألفاظ ويسرها "[١]، والموسيقى الداخلية الناشئة من توالي حروفٍ متشابهةٍ ذاتِ أصواتٍ مُـــتـــــقاربة ....،" وهي من الكثرة في ديوان" الأعشى"، بحيث نقع عليها في{معظم قصائده} التي نقرؤها في ديوانه" [٢]، ولهذه الأسباب – وغيرها – تُعزى أسباب شيوع الأوزان القصيرة في شعره ، مقارنةً بغيره من الشعراء ممن يشاركوه الطبقة والبيئة والعصر .

(ثانيًا) : القافية وأثرها على الإيقاع.

والقافية كما يقول النقاد: تاجُ البيت وخاتمتُه وأجملُ ما فيه ، ولها أسماء وتفريعات وحروف وتعريفات عِدَّة ، أبرزها: تعريف سيبويه، والأخفش، وغيرها من التفاصيل في باب القافية الواسع ، لكن الأمر الذي يريد البحث أن يؤكده : هو أن القافية صنو الوزن، وقسيمٌ له ؛ فهما– مُتحدان– من أخصِّ خصوصيات الشعر ، وعليهما عموده وقوامه ؛ ولذلك كانت – أي القافية– عنصرًا مؤثرًا في الإيقاع الشعري الذي يَتردد نَغَمُه في كل بيتٍ ؛ يلتذُّ لها السامع ، ويطرب لها وجدانه ، ولهذا حذَّر النقادُ من الإخلال بها ، وكل ما من شأنه أن يَخرج عن هذه القواعد اللازمة التي تعارفوا عليها ، وبخاصة العيوب التي يُردُّ بها الشعر ، ويُعـــيَّـــر بها الشعراء ، بله تقويم ما اعوجَّ منها ، وما شذّ عنها ، حتى ولو خرجت من كبار شعرائهم ونقادهم ، كما حدث مع " النابغة الذبياني " في حالتيِّ إقوائه [٣]، وهما نموذجان نادران في هذا العصر ، وقد عَدل عن هذا العيب"عندما دخل " يثرب" فغُني بشعره الذي أقوى فيه ؛ ففطن إليه ولم يعد

---

(١) يرى الباحث أن مفردات ودوالَّ الشعر الجاهلي لا تتأتّى لأي أحد ، ولا تكشف قناعَها لكل سائل، دون دُربة وخبرة بكلام العرب ومدلولاته .

(٢) القيان والغناء في العصر الجاهلي ، ص ٢٤٧.

(٣) الإقواء : اختلاف الإعراب في القوافي ،وذلك أن تكون قافية مرفوعة ، وأخرى مخفوضة ، وقيل : نقصان حرف من فاصلة البيت . ينظر: الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ،ص٩٦ ، دار الحديث ، القاهرة ، ١٤٢٣ه .

إلى الإقواء" [١] ، فكانت هذه اليقظة والحذر؛ خوفًا من شيوع مثل هذه النماذج ، وإمعانًا في الحفاظ على الثوابت والأُسس التي التزموها ، سواء أكان ذلك من الشعراء أم من المتلقين[٢] .

وتقوم القافية بمهمةٍ جماليَّةٍ وصوتيَّةً وإيقاعيَّةٍ ودلاليَّةً، يفيد منها الشعراء في التعبير عن تجاربهم وشعورهم، تساعد على الحفظ والتذَكُّر، كما تجعل من المتلقي مُتيقظًا مُتوقعًا للتَّكرار المُنتظم للقافية في أبيات القصيدة، وهو ما يُرى أثره في المادة المبحوثة ؛ فقد عمل أصحابُها على إحْكام بنائها؛ لتخرُج في ثَوبٍ قَشيبٍ يَسرُّ السَّامعين، وبخاصةٍ حرف الرَّوِي الذي بُنيت عليه نصوصهم ، ومدى حُسْن جَرْسه، وجمال وقْعه، وتآزره مع العناصر التي تشكل البنية الإيقاعية في العمل الفني .

---

(١) السابق .

(٢) حرص الشعراء في هذا العصر المؤسِّس لعمود الشعر على البُعد عن كل ما يُحدث ثُـــلْـمة في النسق الإيقاعي، وبخاصة في القافية ،فلم يصل إلينا عيوبًا يُرد بها الشعر إلا نادرًا ؛ فقد روى" المرزباني" في " الموشح " بِسَنَدِهِ عَن" مُحَمَّد بن سَلام "، قَالَ: لم يقو أحدٌ من الطَّبَقَة الأولى، وَلَا من أشباههم إِلَّا " النَّابِغَة " فِي بَيْتَيْنِ: قَوْله:

أَمن آل مية رائح أَو مغتدي عجلَان ذَا زادٍ وَغير مُزودِ

زعم البوارح أَن رحلتنا غَدا وبذاك خبرنَا الغداف الْأسودُ

وَقَوله:

سقط النصيف وَلم ترد إِسْقَاطه فتناولته واتقتنا بِالْيَدِ

بمخضبٍ رخصٍ كَأَن بنانه عنمٌ يكَاد من اللطافة يعْقدُ

ينظر: طبقات فحول الشعراء ، ج١، ص ٦٧. خزانة الأدب للبغدادي، ج٢، ص١٣٣.

كما تعد استقامة الأوزان والتزامها من الأمور التي تعارف عليها الشعراء الأوائل ، فلم يخرج عنها إلا نماذج نادرة عرفها النقاد ، وذلك كبعض قصائد "عبيد بن الأبرص" التي شهدت قلقًا في الإيقاع ، واضطرابًا في الأوزان ، وخللًا في الموسيقي؛ فقصرتْ عن تحقق النغم وجمال الإيقاع .

ومن نماذج ذلك في شعر الدراسة : ما نسبه " ابن دريد" في جمهرته لطرفة بن العبد :

ألا يا أيها الظبي الـــ لذي يبُرِقُ شَنْفاه

فهو مضطرب الوزن؛ فالصدر على الهزج ، والعجز مضطرب ، ولو قال:

ألا يا أيها الظبي الـــ لذي شنْفاه يبرق ؛ لكان مستقيمًا كله على الوافر .

فعندما نلقي نظرة على حروف الرَّوي، ونربطها بموضوع القصيدة وغرضها ، ندرك مدى التوافق الذي هُدي إليه شعراؤنا في معظم اختياراتهم، ولا غرو ؛ فهم أهل الذائقة الصافية ، وأرباب الفصاحة والبيان ، كما يتبين لنا من هذه الجدول :

جدول حروف القافية

م	الحرف	امرؤ القيس	طرفة بن العبد	عنترة	عمرو بن كلثوم	الحارث بن حلزة	لبيد بن ربيعة	الأعشى	النابغة الذبياني	عبيد بن الأبرص	الأجمالي
١	الراء	٢	١	١	١	–	–	٢	١	–	٨
٢	اللام	١	–	–	–	–	٢	٣	–	–	٦
٣	الباء	–	–	–	١	–		٢	–	–	٣
٤	النون	–	–	١	–	–	١	–	–	١	٣
٥	الحاء	–		٢	–	–	–	–	–	–	٢
٦	الدال	–	–	–	–	١	١	–	–	–	٢
٧	الميم	–	١	–	–	–	–	١	–	–	٢
٨	الزاي	–	–	–	–	–	–	–	–	١	١
٩	العين	١	–	–	–	–	–	–	–	–	١
١٠	القاف	–	–	–	–	–	–	–	–	١	١
١١	الهاء	–	١	–	–	–	–	–	–	–	١
١١	الإجمالي (١١حرف)	٤	٣	٤	٢	١	٤	٨	١	٣	٣٠

تحليل لبعض نتائج الإحصاء

بنى شعراؤنا مجزوءاتهم على أحد عشر حرفًا دون باقي الحروف الهجائية ، فكان للراء قَصَبُ السَّبق في رويِّ الشعر المجزو، ليستحوذ على نسبة ٣٢ ٪، ثم اللام ١٨٪ تقريبًا؛ لتكتمل لهما نسبة ٥٠ ٪ من إجمالي حروف الرَّوي ، وتتقاسم باقي الحروف النصف الآخر ، وهو ما ينبغي الوقوف على سِرِّ هذا الشيوع بذكر خصائصها ، والدلالة التي تفيدهما .

فالراء واللام حرفان متقاربان في المخرج، ويشتركان في خصائص عدة:منها الجهر والذلاقة، والجهر-كما أسلفت الدراسة في غير موضع- أكثر دورانًا واستعمالًا من غيرها من الأصوات المهموسة، فيظهر انسجام -في الغالب- بين الحشو والروي في الصفات والخصائص، تليهما" الباء" و"النون"، والنون تشترك مع "الراء" و"اللام" في قرب المخرج والجهر والذلاقة، وثلاثتهم مجموعةٌ فرعيةٌ مستقلة، لأصواتها دلالة ومغزىٰ تختلف عن غيرها من باقي حروف الهجاء، فتشترك " في أنها من أوضح الأصوات الساكنة في السمع؛ ولهذا أشبهتْ في من هذه الناحية أصوات اللين، فهي جميعًا ليست شديدة، أي لا يُسمع معها انفجار، وليست رخوة ، فلا يسمع لها ذاك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة ؛ ولذلك عَدَّها القدماء من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة "[١].

أما حرف" الباء"- قسِيِّم النون في الشيوع- فيشارك المجموعة السابقة في الجهر والذَّلاقة، غير أنه شديدٌ انفجاريٌّ مُقلقل، لتأتي الحروف الأخرىٰ (الحاء، والدال ، والميم، والزاي، والعين، والقاف ، والهاء) تالية لهم في الورود ، كلٌّ حسب خصائصه التي ذُكر معظمها آنفا، والتي جاءت- في أحيان كثيرة - مُنسجمة مع أخواتها من الصوامت المنثورة في فضاء النص الشعري.

هذه الظاهرة التي تواترت في شعرهم المجزوء، تفيد أن الشعراء آثروا هذه الحروف لتكون رويًّا لقصائدهم، لتضفِي عليها مزيدًا من النغم والتجانس الصوتي، ومن ذلك ما قاله" ذو الأصبع العدواني" تحت عنوان: "باب ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت" :" وهو أن يُمهِّـد الناظم لقافية بيته، تمهيدًا تأتي القافية به متمكنة في مكانها، مستقرة في قرارها، مطمئنة في موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلقًا معناها بمعنىٰ البيت كله تعلقًا تامًّا، بحيث لو طرحت من البيت اختلَّ معناه واضطرب مفهومه..." [٢]، وهو بذلك متفق مع" قدامة بن جعفر" في أن " تكون القافية معلقة بما تقدم من معنىٰ البيت تعلق نظم له، وملائمة لما مر فيه"[٣]، فالقافية حاملة النبر، وآخر ما يقرع أُذن السامع، والمعلوم أن الشعر-حينئذٍ- قائم علىٰ المشافهة

---

(١) الأصوات اللغوية، د إبراهيم أنيس ، ص ٥٥.

(٢) يُنظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لأبي الإصبع العدواني، ص ٢٢٤، تقديم وتحقيق: الدكتور حفني محمد شرف: الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلىٰ للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، د. ت .

(٣) نقد الشعر، ص٦٢ .

والإلقاء، الذي يستلزم الاعتناء بالقافية- بكل حروفها- لتأتي متمكنةً في مكانها بلا نشازٍ يُفقد البيت رونَقه وعذوبَته ونَغَمَه الأثير .

القوافي المقيدة :

وتبرز ظاهرة أُخرىٰ في القافية وهي الإطلاق والتقييد، فنجد أن شعرهم المجزوء تناصف تمامًا- فيما حصلت عليه الدراسة - بين الإطلاق والتقييد، فالقافية المطلقة سبع عشرة مجزوءة ، والمقيدة ثلاث عشرة ؛ ليُدلل علىٰ حرص الشاعر الجاهلي علىٰ التنوع والثراء في قوافيه الناشئة عن تعدد الأغراض التي أَبدع فيها، وعدم التزامِ قالَبٍ واحد، سواء أكان ذلك في رؤيته الفكرية ، أم في تقنياته الجمالية .

وهو ما يُعضِّد من وجهة نظر الدكتور "صابر عبدالدايم" في مناقشته لرأي الدكتور " إبراهيم أنيس" الذي يرىٰ أن القافية المطلقة أوسع انتشارًا من المقيدة، إلا أن الدكتور "صابر" ردَّ بأن هذا التعميم لا ينبغي التسليم به تمامًا، ثم قال ما نصه:" لأننا لو استقرأنا النصوص الشعرية لوجدنا النوعين بدرجة تكاد تكون متقاربة"[1]، وبغض النظر عن نسبة الإحصاء ، فإن لكل واحدة منهما أهمية عائدة علىٰ النص في إيقاعه ونغمه ودلالته ، وتشكيل الرؤية الشعرية بشكلٍ عام ، وأثرٌ دالٌ علىٰ نفسية الشاعر وغرض القصيدة.

ومنه ما أبدعه " الأعشىٰ" في بائيته التي أبــرز فيها بعضًا من مظاهر الاغتراب والشَّجَن ، يقول : (مجزوء الكامل)

أَصَرَمْــتَ حَـبْلَكَ مِنْ لَـمِيــــ ـــسَ اليــومَ أَمْ طــالَ اجتـبابــــةٌ[2]
وَلَقَــدْ طَــرَقْتُ الــحَيّ بَعْــ ـــدَ النّــومِ تــنبحنــي كــلابــةٌ
بــمُــشَــذّبٍ كالــجِذْعِ صَــا كَ عَــلــىٰ تَــرَائِبِــهِ خِــضَــابُــةٌ[3]

---

(١) موسيقىٰ الشعر بين الثبات والتطور، ص ١٧٧.

(٢) صرمه واجتبه : قطعه . لسان العرب ، ج١، ص٢٧٥، وتاج العروس، ج٢، ص١١٨.

(٣) شذَّب الشيء : أصلحه وهذَّبه ، والمُشذَّب: الطويل البائن الطول. ينظر: تاج العروس، ج ٣، ص١٠٨، والمقصود- هنا- فرسه .

سـلـسٍ مـقلَّـدهُ أسـيـ ـلٍ خـدُّهُ مـرعٍ جـنـابـهْ[1]

بنى الشاعر قصيدته على أنغام بحر الكامل الذي يقبل التقييد، مع رويٍّ ملتزم بِردف الألف ، لينتهي الصوت إلى ضمةٍ توحي بتفخيم الحدث وتهويله، تؤانسها في الوقف هاءُ الوصل المهموسة، وهي من القوافي الحسان التي يطرب لها الوجدان، أتى بها الشاعر؛ ليختزل فضاءاتٍ دلاليةٍ وصوتية، عبر هذه الإشارات السيمائية التي تُشير إلى جزعه من الهجر والفراق، وشوقه إلى أيام الصبا والشباب.

يأخذ المتلقي قِسْطه من هذه الوقفات الموسيقية المتتابعة على رؤوس الأبيات، في مشاركة وجدانية لُمبدع النص الذي آثر هذه النهاية؛ عزاءً وتنفيسًا لِمَا أصابه وألَمَّ به ، فلم يجد غير الهاء الساكنة ؛ لتتوافق مع سكونه وضعفه وقَـيْـده، وعَجْزه عن تكرار ما كان، في تصوير كاشفٍ للحال والمصير والمآل .

ومنه ما جاءت قافيته مؤسسة غير مردوفة ، من غير وصل ، كما عند "لبيد" في الرثاء، يقول : (مجزوء الكامل)

يـا عَـوفُ كـنـتَ إمـامَـنا وبـقـيَّـة الـنَّـفِـرِ الأوائِـلْ[2]

فالخطاب في بدايته يوحي بتجربة عاطفية استدعت هذا التقييد ، بعد أن أشبع البيت بأكثر من ألفٍ ممدودة ، انتهت إلى ألف التأسيس اللازمة ، وقد فصل بينها وبين الروي صامت الهمزة المتمتع بالإبانة والظهور والجهر، تتضافر كل هذه العوامل إلى إشاعة النغم المُنسجم مع التوجُّع والتفجُّع ، بعد أن توفرتْ له أسبابه .

وأقل من ذلك ايقاعًا ونغمًا ما جاءت قافيته مقيدة موصولة ، غير مردوفةٍ أو مؤسَّسة ، ومن ذلك ميميَّة " طرفة بن العبد" التي منها قوله : (المديد)

---

(١) يقال فلان سَلِس القِيَاد: أي يتابعك على هواك. تاج العروس، ج٩، ص٨٠، مكان مرع : خصيب ممرعٌ ناجع . تاج العروس، ج ٢٢، ص١٩٦، والبيت الأخير" سلسٌ مقلده ...." : أورده أبو عبيدة ، في كتاب " الخيل" فيما تستحبه العرب في الخيل . ينظر : كتاب الخيل، ص ٦٩.

(٢) الوحشيات، لأبي تمام، ص ١٥٥، شرح ديوان لبيد ، ص٢٣١.

للفتى عقلٌ يَعيشُ به حيثُ تَهدِي ساقَه قَدَمُه[١]

فنهاية البيت لا يكاد يظهر فيه توافر النغم الناشئ عن القافية المقيدة المردوفة ، أو المؤسسة ، غير أنها لا تخلو من دلالات في تشكيل الرؤية ، على مستوى البيت والقصيدة ، نحويًا ودلاليًا وإيقاعيًا .

ثانيًا : بنية الإيقاع الداخلي

وهو ما يظهر في نسيج العمل الإبداعي من تآلف الدوال ، وتناغم التراكيب ؛ لتصنع لحنًا داخليًا متجاوبًا مع بنية الإيقاع الخارجية ، وذلك باختيار وحداتٍ صوتية خاصة أساسية وثانوية [٢]، ومفردات تناسب السياق ، تتجاور فيما بينها لتعبر بصورة صادقة عن تجربة الشاعر وانفعالاته .

فقد كان الشاعر الجاهلي يميل- في الغالب- للألفاظ الجزلة التي تُكوِّنها وحداتٌ صوتية تمتاز بالقوة والشدة التي تُشاكل حياته، وتدل على شخصيته الثائرة وأنفته وشموخه، وذلك في معرض المفاخرة أو المنازلة، وإلى دوالٍ عذْبة سلسة في الأغراض الأخرى، والتي تتطلَّب جرْسًا هادئًا ونغمًا منخفِضًا ؛ كي تناسبُ الإنشاد والغناء .

وقد ظهر ذلك جليًا فيما بين يدي البحث من نماذج دالة ، وأمثلةٍ معبرة ، ومنه على سبيل المثال ما نجده عند "عبيد بن الأبرص" في وصف البرق الذي تصاحبه أصوات رعدية ، وأمطار غزيرة ، يقول : (مجزوء الكامل)

سقَّى الرَّبابَ مجَلجِلُ الـ أكنافِ لمَّاحٌ بروقُهْ[٣]

جَونٌ تكركره الصَّبا وهُنَّا وتَمريه خريقُهْ[٤]

---

(١) الديوان ، شرح الأعلم ، ص ٨٨ ، ومعناه : " للفتى عقلٌ يعيش به مدة سعيه وحياته ، ونهوضه بساقه في أمره " . شرح ديوان الحماسة ، للمرزوقي ، ص ٦٢٦.

(٢) سيظهر ذلك بالتفصيل في المبحث الثاني من هذا البحث .

(٣) الرباب: في ديار بني عامر في منتهى سيل بيشة. معجم البلدان ، ياقوت الحموي، ج٣، ص٢٣. وفي الديوان ، جبل بين المدينة وفيد . الديوان ، ص٨٤.

(٤) تكركره : تُعيده مرة بعد أخرى، وفي الأمالي وغيره : " تكفكفه. " ينظر: الأمالي ، أبو علي القالي ، ج١، ص١٧٨، دار الكتب المصرية ط.٢، ١٣٤٤ه- ١٩٢٦م ، الديوان ، ص ٨٤ ، والجون : الأسود والأبيض ، وهو من الأضداد ، والمقصود هنا : الأسود ؛ دلالة على سواد الغيوم . التاج ٣٤، ص٣٨٢. ، والمور: الجري والاضطراب والحركة ، والمقصود إنزال المطر نتيجة

حـــتَّـــىٰ إذا مـــــا ذرعُـــــهُ بـــالـــمـــاءِ ضـــاق فـــمـــا يُـــطـــيـــقُـــهُ[١]

يصور الشاعر بمهارة واقتدار تلك الظاهرة الطبيعية بمفردات ملائمة للحدث ودالة عليه ، فللرعد " جلجلة "، دلالة علىٰ الصوت القوي، وللريح "كركرة "، والتي تفيد التكرار والتوالي، وللبرق تلميحٌ ولمعان، ففقد وُفِّق الشاعر– غالبًا– في جعل الألفاظ دالةً في ذاتها علىٰ ما تُحيل عليه من مضامين ومدلولات، وذلك في ثوبٍ قشيب من الصور البيانية المُكثفة، حتَّىٰ يضع المتلقي في جوٍّ مشابهٍ ، ويكأنه يشاهِدها في الحقيقة ، لا علىٰ سبيل القصِّ والإخبار .

أما " لبيد العامري" فيجنح نحو المفردات العذبة، والعبارات القريبة، وذلك في معرض دفاعه عن نفسه ، وتبرير كثرة عطائه وإنفاقه، بعد أن لامه البعض علىٰ ذلك، يقول : (مجزوء الكامل)

أُنبـــئـــتُ أنَّ أبا حـــنـــيـــ ـــــفٍ لا مَنِـــي فـــي الـــلائـــمـــيـــنـــا[٢]

يستفتح قصيدته الشاكية من لوم ابن أخيه أبي حنيفٍ علىٰ حسن الضيافة ، والمبالغة في الإكرام والدعوة للطعام، بدوال سهلةٍ قريبة تُناسب الغرض والحوار، واستدعاء التاريخ المُشرِّف الذي سيبدأ سرده في ثنايا القصيدة التي اختار لها النون الموصولة بالمدِّ رويًّا ؛ لتشبع حاجته في الشكوىٰ والعتاب والأنين ، يقول:

أَبُـنـــيَّ هـــلْ أحســـستَ أعـــ ـــــامي بنِـــي أُمَّ الـبـنـيـنـا
وأبـــي الـــــــذي كان الأرا مـــلُ فـــي الـشِّـتـــاء لـه قَـطـيـنـا
وأبـو شَـــرِيـــحٍ والـــمُـــنـــا زِلُ فـــي الـــمـضِـيـق إذا الـقـيـنـا[٣]
مـــا إنْ رأيـتُ ولا سـمـعْـــتُ بـمـثـلـهـــمْ فـــي الـعـــالَـمـيـــنـا
فـبـقـيـتُ بـعـــدَهُـــمُ وكـنـــتُ بـطـــول صُـحـبـتـهـم ضـنـيـنِا

الرياح الشديدة التي تضرب الغيوم. ينظر التاج، ١٤، ص١٥٢، والديوان٨٤. والخريق : من أسماء الريح الباردةِ الشديدة الهُبُوبِ كأنها خُرِقَت. لسان العرب ، ج ١٠، ص ٧٣.

(١) الأمالي ، أبو علي القالي ، ج١، ص١٧٨، دار الكتب المصرية ط.٢، ١٣٤٤ه– ١٩٢٦م.

(٢) الديوان ، ص ٣٢٢.

(٣) أبو شريح: هو الأحوص، وشريح: أحد من ساد من بني جعفر، وهو "قاتل لقيط بن زرارة" يوم جبلة.السابق .

كانت عناية "لبيد" بألفاظه وتشكيلها الإيقاعي لا تقل عن عنايته بالوزن، وإيثار مجزوء الكامل، سريع الإيقاع ؛ للدلالة على سرعة الرد، وحضور البرهان والحجة ، فالمفردات التي آثرها جاءت متجردة من استقلاليتها ؛ لتتموضع في طورٍ جديدٍ لتُشكِّل مع ما جاورها من ألفاظٍ خطابًا مُناسبًا للسياق والمقام ، وذلك مثل قوله:" قطينا" التي تَدل على طُول الإقامة الخالية من السآمة والملل؛ كناية على الكرم وحُسن القِرَى ، وكذلك قوله:" ضنينا"، الدالة على ما كان منه في التزام صُحبة هؤلاء الكرام الذين تركوه ، ولم يجد لهم قَسيمٌ – في فعالهم- أو شبيه، جاءت هذه المفردة في نهاية البيت؛ ليكتمل له ما أراد من الحسرة والأسى على ذلك الزمان الذي لم يكن فيه لومٌ أو عتابٌ على الكرم !

يريد الشاعر-من خلال انتقائه دوالٍّ مُعبرة- أن يراعي أحوال المتلقين ومدى معرفتهم بهذه الدوال ودلالتها ، وهو ما اعتنت به التداولية (Pragmatique)، التي تنطلق من البنية اللفظية التي تمارس دورها في بنية الخطاب، فيَنتخب المبدعُ من أنواع الكلام وأساليبه ما يتوافق واستعمال المخاطَبين، مدفوعًا بدوافع تُمليها عليه المواقف الراهنة، التي تجعله يــؤثر صيغةً دون غيرها، كي تنجح عملية التواصل اللغوي، والتي تكمن نقطة بدايتها في" أن يصوغ المتكلم فكرته في قالبٍ لغويٍّ يجري على سَنَن اللغة المشتركة بينه وبين سامعيه...، وعندما تنشط أعضاء النطق لتعطي القالب اللغوي الصامت وجودًا ماديًّا ؛ يتحقق للرسالة المنطوقة شكلًا آخر من أشكال وجودها"[1] ، بعد أن اتخذت مكانها في سياقها الآنيّ ؛ فيتلقاها المتلقي بما يعرفه عنها.

وتتجلَّى فاعلية الإيقاع الداخلي- أيضًا- باستدعاء المُحسنات البديعية التي لها أكبر الأثر في تشكيل البنية الداخلية ، وتظهر قدرة الشعراء وتمكُّنهم في حبك القريض ونسجه، وذلك كالتكرار والجناس والسجعِ والتقفية والتصريع ، وغير ذلك من المحسنات اللفظية، تتضافر هذه العناصر؛ لتكمل ما قَصُر عنه الإيقاع الخارجي، أو تزيد من أثره القوي، وتؤكد دلالته ووظيفته؛ لتتناسب الأصوات مع المعاني، وتكشف عن الانفعالات والتأثيرات التي تختفي وراء الكلام ، لكن حجابها ينكشف رويدًا رويدًا بعد أن يَشرَعَ المبدعُ في عمله الإبداعي، لتصنع عملًا متناغمًا تتجلَّى فيه مهارة المبدع ، وإتقانه ودُربته، وقدرته الإبداعية بوجهٍ عام ، ومن مظاهرها ما يأتي :

---

(١) ينظر: دراسة السمع والكلام ، د. سعد مصلوح ، ص٦، عالم الكتب ، ١٤٢٦ه- ٢٠٠٥م.

١- التكرار

تعمل ظاهرة التكرار على إضفاء جوٍّ موسيقي يظهر أثره بتفاعله مع باقي الوسائل التعبيرية والإيقاعية الأخرى ، وتُنبئ عن أثر الانفعالات التي سيطرت على وجدان الشاعر، مما يعطي انطباعًا للمتلقي بأن هذه المكررات– حروفًا أو كلمات أو تراكيب– هي ما يجب أن يلفت النظر إليه والتأكيد على مضمونه ، فضلًا عن دوره في المنافسة على تشكيل لحن القصيدة الرئيس، فيزيد من إمتاع السامع ، وإهداء الأُذُن هذا النغم المتصاعد من خلال هذه التكرارات المنثورة في فضاء القصيدة .

ومع أثر التكرار وأهميته في تشكيل القصيدة على مستويات متنوعة، فإن ابن رشيق قنَّن إجراءاته، بقوله : " وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يُكرر اسمًا إلا على جهة التشوُّق والاستعذاب، إذا كان في تغزلٍ أو نسيب" [(١)]، فالتكرار لا يحسُن في كل أحواله ، بل له ضوابط وشروط ينبغي أن تتوافر؛ كي يكون مستقرًا غير قلق في مكانه .

ويكون التكرار في الصوامت، كما يكون في الدوال والتراكيب ؛ يلجأ إليه الشاعر لأغراض سياقية ؛ فلكلِّ سياقٍ نظام صوتي يتناسب معه ويدل عليه ، ومن نماذجه في الصوامت قول الأعشى مادحًا مسروق بن وائل : (مجزوء الكامل)

الـواهِـــبُ الـقَـيـنـاتِ كَـالـــ ـــغِـزلانِ فـــي عَـــقَـدِ الـخَـمـائِـل[(٢)]

يَركُـــضـــنَ كُـــلَّ عَـشِـيَّـةٍ عَـصـبَ الـمُـرَيَّـشِ وَالـمَـراجِـل(٣)

---

(١) العمدة ، ج٢، ٧٤.

(٢) القينة ، الأمة مُغنية كانت أو غير مغنية . الصحاح ، ج ٦، ص ٢١٨٦، والخمائل: جمع خميلة ، وهي الأرض المكرِمة للنبات، أو كثيرة الشجر، تاج العروس ، ج ١، ٦١ .

(٣) العصب : ضرب من البرود، والمريش: البرد الموشى على أشكال الريش . ينظر: القاموس المحيط ، ص٥٩٦، والمرجل: الذي فيه صور الرجال. الديوان،ص٣٤١.

وَالتـــارِكُ الـــقـــرنَ الـــكَـــمِـــيـــ ـــــــي مُـــجَـــدَّلًا رَعِـــشَ الأنـــامِـل(١)

وَالقـــائِدُ الـــخَـــيـــلَ الـــعِـــتـا ق ضَـــوامـــرًا لُـــخـــنَ الأَيـــاطِـــل(٢)

مـا مُـشـبِـلٌ وَردُ الجـَبَـيـــ ـــنِ مُـــهَـــرَّتُ الـــشَـــدقَـــيـــنِ بـــاسِـــل(٣)

لا يخفى على المتلقي هذا الكَم الهائل من الصوامت المكررة والمنثورة في فضاء القصيدة ، وفي مقدمتها الميم والقاف والشين، فالميم ذُكرت تسع مرات ، والقاف (ست مرات) والكاف والشين كلاهما خمس مرات ، فيلتذُّ لتكرارها السامع؛ لأن صدى الحروف– غالبًا – لا يتوقف، ونغمه وأثره في نفس المتلقي لا ينقطع ، وبخاصة إذا كان للحرف خصائص وصفاتٍ مميزة، كما نجدها في" الشين " الدالة على التفشي والانتشار والهمس الذي يسمح بخروج النَفَس أثناء النطق بها، كما كان لتكرار الصيغة الصرفيَّة لاسم الفاعل أثرٌ – كذلك– في التناغم والتوازي، كما في:(الواهب، التارك، القائد) ؛ فائتلاف الحركات وجريانها مع الحروف ، والاعتناء بالمادة الصوتية وتجانسها عمومًا، يؤدي – في أغلب الأحوال– إلى توسيع دائرة المعنى ؛ فتتجدد به رُوح الشعر وتزيد من حَيويَّته ، وتُنشِّط من حركة الإيقاع في النص في بنيته الكُلية .

وتعرف إعادة اللفظ بالإحالة التكرارية ، " وتتمثل في تكرار لفظٍ أو عدد من الألفاظ بداية كل جملة ؛ قصد التأكيد ، وهي من أكثر أنواع الإحالة دورانًا في الكلام " [٤] ، فتفيد في تعزيز المعنى ، وتلفت

---

(١) القرن : مثلك في السن، تقول: "هو على قرني" أي: على سنِّي . الصحاح ، ج٦،ص ٢٠١٨٠، يريد مثلي في الشجاعة والكفاءة .

(٢) لُخن : اللَّخَنُ نتْنُ الريح عامّةً ، والريح تحت الإبطين من العرق، ينظر: اللسان، ج ١٣ ، ص٣٨٣، الأيطل : الخاصرة . اللسان، ج٤، ص ٤٩٨، الديوان، ص٣٤١.

(٣) أسدٌ مُشبلٌ: له أشبال يحميهن، وهو أحذر له وأشرس، ينظر: اللسان، ج١١ ، ص٣٥٢، الديوان ، ص٣٤١، يقال : شدقٍ مهرَّت: واسع . اللسان ، ج ١٢، ص٣٢٠ .

(٤) نسيج النص ، الأزْهَر الزنَّاد ، ص١١٩ ، المركز الثقافي العربي ، ط.١ ، ١٩٩٣م .

النظر إلى ما ينبغي الالتفات إليه، لتبثُّ في روعه الأهمية والمكانة والأثر، وبخاصةٍ في مجال الرثاء والنُّدْبة ، وهو ما نجده عند " لبيد " في رثاء " عوف بن الأحوص العامري" [١] : يقول : (مجزوء الكامل)

قـــــومِـــي إذا نـــــام الـخـلـيـــ ـــــيُ فأُبْني عوفَ الـــفـــــضـــائل

عـــوف الـــفـوارسِ والـمـجـا لِـــــس والـصـــــواهـــلِ والـــذوابِـــل [٢]

يـــا عَـــوفُ أحـــلَـــمَ كُـــلِّ ذِي حِـــلْـمٍ وأَقْـــوَلَ كُـــلِّ قـــائـــــلْ

يـــا عَـــوفُ كـنـــتَ إمـــامَـنـــا وبـــقـــيَّـــة الـنَّـفِـــــرِ الأوائِـــلْ [٣]

يشكل التكرار نوعًا من توتر الإيقاع الناشئ عن حالة انفعالية، ظهر أثره من خلال ترجيع تلك الأصوات التي لها في نفْس الشاعر مكانٌ ومَكانة ، فالتكرار يكون أحيانًا هدفًا في حدِّ ذاته، يقصده الشاعر قصدًا من خلال التفوُّه به ؛ ليُطفئ بعض ما في صدره من لهيب الفراق ، وألم الجَوَى والبَيْن، كما أفادت بنية التوازي في البيت الثاني (الفوارس ، المجالس، الصواهل ، والذوابل) وتكرارها على إحداث نغمٍ داخليٍّ مُنبعث من توالي هذه الوحدات الصوتية المُكوِّنة لتراكيب مخصوصة يبتغيها النص؛ لتحقيق غاية إيقاعية دلالية تسعى جميعها في اتجاه تحقيق الغرض الذي يتوخَّاه الشاعر، والأثر الذي يريد أن يتركه في نفوس سامعيه .

---

(١) كان عوف سيدًا من سادات بني عامر بن صعصعة ، وحكيمًا من حكمائهم وعقلائهم ، وكانت له مكانةٌ في نفوس قومه وأعدائه ، شهد حرب الفجار، ويومَيْ جبلة ورحرحان ، ولُقب بالجزار ؛ لأنه جزَّ ناصية معاوية ابن الجون ، وقصائده في المفضليات رقم : (٣٥، ٣٦، ١٠٧) . ينظر: أمثال العرب ، للمُفَضَّل الضَّبِي ، ص ١٥٦، تحقيق : د. إحسان عباس ، دار الرائد العربي ، بيروت، ط. ٢، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م ، والمُفضليَّات ، ص ١٧٣، وما بعدها ، تحقيق : الشيخ أحمد شاكر ، الشيخ عبد السلام هارون ، ط. ٦، دار المعارف د. ت ، معجم الشعراء، للمَرْزُباني، ص١٦٠، تحقيق : د. فاروق سليم ، دار صادر- بيروت ، ط. ١، ١٤٢٥ه- ٢٠٠٥م .

(٢) الصهيل والصهال : صوت الفرس، مثل النهيق والنهاق، وقد صهل الفرس يصهل بالكسر صهيلًا: فهو فرسٌ صهال وصاهل . ينظر: الصحاح ، ج ٥، ص ١٧٤٧، والذوابل : أي الرماح المتعطشة للدماء، يقال : ذبلت شفتاه ولسانه من عطشٍ وكرْبٍ ، وقنا ذابل ورماح ذوابل. ينظر: أساس البلاغة ، للزمخشري، ج١، ص ٣٠٩ ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط. ١، ١٤١٩ه- ١٩٩٨م .

(٣) الوحشيات، لأبي تمام، ص ١٥٥ ، شرح ديوان لبيد ، ص٢٣١.

إلى غيرها من النماذج التي تثبت إفادة شعرائنا من بينة التكرار التي ساعدت في الانسجام الصوتي والتمظهر الجمالي الذي شكَّله النغم والجرْس المعتمد على التتابع الناشئ عن توالي وحدات صوتية ذات طابعٍ مُؤثِّر، وهو ما يشكل في النهاية الفضاء الإيقاعي للقصيدة بشمولها .

٢- الترصيع

أفاد شعراؤنا كذلك من" الترصيع" ؛ ليُبيِّنُوا عن مدى تمكُّنهم من الصنعة اللفظيَّة والبراعة والتأنُّق في نظمهم للقريض، وهو" أن يتوخى فيه تقصير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيهٍ به، أو من جنسٍ واحدٍ في التصريف"[١] ؛ ليزيد من عوامل الانسجام والتناسب والتزيين، فهو مأخوذٌ من ترصيع الجوهر في الحُلِي، ومع هذا فلا يحسن مجيئه " إذا تكرر وتوالى؛ لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع ، وإنما يحسن إذا وقع قليلًا غير نافر" [٢] ؛ فيساهم في تصاعد الأثر الموسيقي المتنامي من بين جنبات القصيدة .

ولهذا كانت نماذجه قليلة في شعر الدراسة ، وما وُجد كان على السجية ، بلا تكلَّف ، أو تعمُّد الإكثار من توالي المقاطع الموزونة ، فتأتي وسيلة لخدمة للمعنى ، لا هدفًا في حدِّ ذاتها ، دون حاجة .

وقريبٌ من ذلك ، ما وُجد عند "امرئ القيس" في الفخر بنفسه وقبيلته "كِنْدة"، يقول: (مجزوء الكامل)

مـــن خَـيـــرهـــا نـســـــبًـــا إذا تَـــنْـــمِـــي إلـــى أخْـــيـــارِهـــا
مـــن خِـيـــرهـــا خَـبَـــرًا إذا صـــــــارتْ إلـى أخـــــبـــــارهـــا
فـــي حُـــــجْـــــرِهـــا مـــتـــــردِّدٌ مِـــــن عَـــــمـــرهـــا ومُـــرَارهـــا
إنْ تـــــهْـــــجُ كِـنْـدة ظـالـمًـا لا تَـــنْـــجُ مِـــــن أظـفـــارِهـــا [٣]

حرص الشاعر على الإيجاز المناسب للمقام، فعمل على زيادة وتيرة الإيقاع، الذي يتَّسِق مع ذكر الفضائل والصفات التي عدَّدها في معرض المفاخرة ؛ فعمد إلى تقسيم بعض القوافي الداخلية إلى وحداتٍ متساوقةٍ من خلال استعمال تراكيبَ مُتفقةٍ ؛ ليقوِّي من جرْسها، فتنتبه الأسماعُ إليها؛ بسببٍ من هذا التكرار

---

(١) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر، ج١، ص٦ .

(٢) سر الفصاحة ، لابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، ط. ١، ١٤٠٢هـ_١٩٨٢م، خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ج ٢، ٤٠٩، تحقيق : عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال-بيروت ، ٢٠٠٤م.

(٣) الديوان، ص٢٧٧.

الإيقاعي الناشئ من التواتر في المقاطع الداخلية ، فيستسلم الخصم للحُجَّة ، بعد أن استسلم- من قبل- لنَغَمِها وموسيقاها .

أما " عمرو بن كلثوم" ، فيُؤثِر الترصيع بالجملة الاسمية ، الدالة على بقاء أثر ممدوحيه ، فيقول : (مجزوء الكامل)

والـــرَّافـــعيـــن بِـــنـــاءَهـــم فتـــراه أَشْـــمـــخَ مُشْـــمخِـــرًّا

والمـانعيـن بـــنـاتـــهـــم عنـــد الـــوغَـــى حَـــدَبًا وبـــرًّا [1]

فنجد النغمة الصوتية المنتظمة بين صدري البيتين، جديرة بإحداث الأثر الصوتي المتسبب في لفت النظر إلى هذا التكثيف الإيقاعي المتوالي بين الشطرين؛ الذي يعمل على تقوية الدلالة وتأكيدها .

وتبرز كذلك ظاهرة التماثل الصوتي في الصيغ الصرفية والتناسب بين المقاطع ، كقوافٍ وسيطةٍ / داخليةٍ ؛ لتزيد من التلاحم بين الدلالة والإيقاع ، كقول "الأعشى" في قصيدته التي مدح فيها قيسًا بن معد يكرب ، فهو عنده : (مجزوء الكامل)

الـــقائـــدُ الخيـــلَ الجـــيـــا دَضَـــوامِرًا مِـــثْـــل الـــمَغـــالِـــي[2]

الـــتَّـــارِكُ الكـــسـبَ الخـــبـــيـ ـــثَ إذا تـــهـيَّـــأَ لـــلقِـــتـــالِ[3]

فالناظر لهذين البيتين يجد تماثلًا بين صيغتي(فاعل) الداخل عليها " أل" في (القائد، التارك) ، آزرها التماثل بين الوزن الصرفي للاسم الوارد بعدهما (الخيل ، الكسب) ؛ ليخلق علاقة جمالية تزيد من تدفّق النغم الشعريّ؛ ليتضافر مع عناصر الإيقاع الأخرى .

ومن ذلك التوافق والتوازي بين التراكيب، كما يظهر في قول " لبيد بن ربيعة العامري "، في رثاء أخيه " أربد" : (مجزوء الكامل)

---

(١) ديوانه، ص٩٦ .

(٢) المَغالي: جمع مِغلاة : السهم ، وناقةٌ مغلاة ، بعيدة الخطو ، يريد السهم المغالى في نزعه ؛ ليبلغ الغاية القصوى في الرمي . ينظر: اللسان،ج٧، ٤١٣، ج ١٥، ص٣٢٩، ديوان الأعشى ، ص ٣٤١، شرح وتعليق : د. محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجماميز – المطبعة النموذجية ، د. ت .

(٣) الديوان ، ص٣٤١.

فَـثَـوَىٰ ولـمْ يُـوجَـعْ ولـمْ يُـوصَـبْ وكـان هـو الـفَـقِـيـدَا[١]

عمل التوازي التركيبي على تدعيم الانسجام الصوتي والنحوي؛ فالقافيتين الفرعيتين(ولم يوجع، ولم يوصب، وفي رواية أخرى " ولم يرجع")، وكلها فعلية مشترِكة في الزمن المضارع الدال على تجدد الأحزان الناشئة من الفقد والفراق، فتتابُع الجملتين على هذا النحو التركيبي : يَزيد من الأسى والحسرة على الفقيد، كما يُقوِّي من أثر التجانس اللفظي والتشابه الصوتي؛ ليشكل فضاء موسيقيًّا داخليًّا مؤثرًا يفرض سيطرتـَه على المتلقـي ، بشرط أن تأتي عفوًا – من غير تكلفٍ أو تعسُّف؛ فالنشوة الموسيقية الممتعة – كما قيل- تصنعها النغمات ، ولا تستطيعها الكلمات .

٣ – لزوم ما لا يلزم

ومن الظواهر التي عملتْ على اتساع رقعة الأثر في بنية الإيقاع الداخلية فيما بين أيدينا من شعر، ما التزمه الشعراء زيادة على القاعدة ، وهو كما يقول ابن الأثير:" من أشق هذه الصناعة مذهبًا، وأبعدها مسلكًا، وذاك لأنَّ مؤلفه يـلتـزم ما لا يلزمه ....، وهـو في الشِّعر أن تتساوى الحروف التي قبل رويّ الأبيات الشعريـة "[٢] .

ومن أبرز النماذج الدالة على ذلك" رائية الأعشى" التي بناها على روي الراء، غير أنه آثر- في بعضها- الـتزام راءٍ أخـرى قـبـل الـرِّدف (الألف) ؛ ليترك لها العنان لمحاكاة بعض ما في نفْس الشاعر ، كقوله : (مجزوء الكامل)

ومـهـا تَـرِفُّ غُـروبُـه يَشفِـي الـمُـتـيَّـم ذا الـحرارهْ[٣]

---

(١) الوصب: دوام الوجع ولزومه . لسان العرب، ج ، ١، ص٧٩٧. شرح ديوان لبيد ، د. إحسان عباس ، ص١٦٣، وزارة الإرشاد والأنباء الكويتية ،١٩٦٢م.

(٢) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، ج١، ص٢٨١، تحقيق : د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د. ت .

(٣) المَهاة : البِلّورة ، الصحاح ،ج ٦، ص٢٤٩٩ ، ترف : تبرق، غُروبُه :جمع غَرْب، وهو ماء الفم وحِدَّةُ الأَسنان، وغرب كل شيءٍ: أوله وحَدُّه . اللسان، ج١، ص٦٤٢، ديوان الأعشى، ص ١٥٣ .

كـــــذُرَىٰ مُـــنـــــــــوِّرِ أُقـــحُـــوَا نٍ قَـــــــدٌ تَسَـــامَـــقَ فـــي قَـــرارَهْ [١]

تأتي مثل هذه الألوان البديعة ؛ لتفضي إلى أنه ليس ثمَّة طريقةٍ واحدةٍ لإشباع العنصر الإيقاعي في القصيدة، بل هناك من الظواهر الأخرى التي يَفيد منها الشاعر؛ لإكساب نصه مزيدًا من الترنُّم، كان ذلك في البنية الخارجية أو في الداخلية ، فلم يكتفِ الأعشى- وغيره من شعراء الدراسة- بالاعتناء بالحد الأدنى من بناء القصيدة بناءً إيقاعيًّا؛ فألزم نفسه بما لا يلزم، على سبيل التجويد والمبالغة في وصف محبوبته إبَّان شبابه .

يؤكد ذلك قوله في القصيدة ذاتها :

قَـــــضِـــــم المـــضـــارِب بـــاتـــرٍ يَـــشُـــفـــي الـــنـــفوس مِـــن الـــحـــرارهْ [٢]

وتـكُـــون فـي الـــسَّـــلـف الـــمُـوا زي مِـــــنٌـــــقَـــــرًا وبَـنِـــي زُرارَهْ [٣]

فَبَعْد أن استهلَّ الشاعر قصيدته بذِكْر ما كان يدور بينه وبين محبوبته في عهد الشباب ، انتقل إلى غرض القصيدة الرئيس، وهو هجاء أحد خصومه، يُهدده بمصير" بني مِنقَر"، و" بني زُرارة "، وذلك بالتزام قافيةٍ كرَّر فيها أربعة أحرف في نهاية بيتين متواليين، تستقر عندها القصيدة وترسو على شاطئ من النغم المتوالي ؛ ليواكب ثـِقَـــل التهديد والوعيد، وربما ليتوازَى مع توالي العقوبة وتكرارها عند الحاجة إليها .

---

(١) التنوير: الإضاءة والإسفار ، الأقحوان : من نبات الرَّبيع ...، دقيق العِيدان، له نَور أَبيض كأَنه ثغر جارية. اللسان ، قرارة الماء : مستقره . ديوان الأعشى، ص ١٥٣ .

(٢) قضم الشيء: أكل الشيء اليابس، والأكل بأطراف أسنانه ، ينظر: اللسان، ج ١٢، ٤٨٧، والمضارب : جمع مضرب، حد السيف. الديوان ، ص ١٥٩ .

(٣) بنو مِنقَر: بطن من بني تميم القحطانية ، وبنو زرارة : بطن من بني دارم من تميم العدنانية . نهاية الأرب ، للقلقشندي، ص ٤٢٦، ص ٢٧٠ .

وفي بائيَّةٍ له يستمر "الأعشىٰ" في إشاعة نغمٍ يسطع في سماء قَصيدِه، فشعره- كما أسلفت الدراسةُ - يجنح نحو جمال النغم وحُسن الجرْس والانسجام الصوتي، يقول : (مجزوء الكامل)

- غَـــرَّاء تَبْـــهَـــجُ زَوْلَـــهُ والـــكـــفُّ زيَّـــنَهَـــا خِـضَـابُـه[1]

- ولـــــو انَّ دُون لقـــائهـــا جَـبَـــلًا مُـزلَّـقـةً هِضابُـه[2]

فالضاد هنا ثابتة قبل الرِّدف ، وهذا نافلة في القافية تزيد من جمال البيت ورونقه وعذوبة مائه، ومع أن البيتين يفصل بينهما بيتٌ واحد إلا أن الأثر ثابتٌ ، والصَّدىٰ مُتصلٌ ، لا يَغيْب عن المتلقي والسامع.

وقريبٌ من ذلك ما يوجد عند "عمرو بن كلثوم" ، مُتحدثًا عن تناقض أَحِد خصومه المتقلب الأطوار والأفعال ؛ جبنًا وخورا : (مجزوء الكامل)

يُـــبـــدِي كَـــلَامًـــا لـيـنًـا عـــنـدي وَيَـــحْـقِـــر مُستسِرًّا

إنـــي امـــرؤٌ أُبـــدي مـــخـــا لـــفـــتـــي وأَكْـــــرَهُ أن أُسِرَّا[3]

فالروي اللازم هنا الراء ، لكنه التزم السين قبلها ، لغرض التكثيف الإيقاعي الذي ابتغاه الشاعر، ليقوي - من خلاله- خطابَه الحِجَاجِي الذي التزمه من بداية القصيدة التي يفخر فيها بنفسه ، ويهجو خصمه المتخفي في ثوب صديق حميم .

وغيرها من النماذج التي سارت علىٰ المنوال ذاته ؛ لتتعاون مع العناصر الأخرىٰ في تشكيل عملٍ فنيٍّ يتضاعف فيه النغم المؤثر في النفوس، وربما أفادوا منه في حِجَاج الأغيار وهجاء الشخوص .

---

(١) الزول : العجب، وهذا زول من الأزوال : أي عجب من العجائب، والزول : الرجل الظريف ، والزولة : المرأة الخفيفة الفطنة . ينظر: تاج العروس، ج٢٩، ١٤٨، الديوان، ص ٢٨٧.

(٢) مزلقة هضابه: يزلق الصاعد إليها ويَزِل ؛ لملاسَتها وصعوبة الوصول إليها ، وزَلَقَهُ عن مَكانِه يَزْلِقُه زَلْقًا : بَعَّدَه ونَحّاه . تاج العروس، ج ٢٥، ص٤١٣، الديوان ، ص ٢٨٧.

(٣) الديوان ، ص٩٥.

٤- الجناس

والجناس مظهرٌ من مظاهر التصنع والتأنق وتزيين الكلام ، يُسهم كغيره – في أن يتآزر النصُّ تآزرا حسيا وشعوريا وصوتيا ودلاليًّا ، وحدُّه:" أن يُجانس اللفظ في الكلام والمعنى مختلف"(١)، شريطة أن يأتي تبعًا للمعنى، لا العكس، وباستقراء شعر الدراسة : لم أجد فيه ما يُنبئ عن وجود هذه الظاهرة بشكل مكثَّف، فإن الشعراء الأوائل لم يتعمَّدُوا هذا النوع من المحسنات اللفظية(٢)، ولم تتواتر بصورة مطردة إلا في عصورٍ لاحقة عليهم، غير أنه لا يُعدم وجود بعض النماذج التي أتتْ عفوًا في نظْمهم غير مُتكلَّف، وهذا هو أسمى أنواعه وأجوده، ومن نماذج ذلك ما نجده عند " الأعشى" مُحذرًا من مصائر أقوامٍ خَلَتْ : (مجزوء البسيط) .

وَأَهْـــــــلُ جَـــــــوٍّ أتـــــتْ عليهـــــــــم فأفْـسَـدَتْ عَيشَـهـم فبارُوا(٣)

ومـــــــــرَّ حـــــــدٌّ عـــــلـــى وَبَـــــارٍ فَـهَـلَـكَـتْ جَـهْـرَةً وَبَـارُ(٤)

يسرد الشاعر بعضًا من الأحداث التي شهدتْها أممٌ غابرة بائدة ، فقد أتى على أهل " جو" نوائب الدهر التي أفسدت عليهم عيشهم ؛ حتى بادُوا وهَلَكُوا ، كما عرَّج على العقاب الذي نزل على " وَبَار"، فهلكت – كذلك- بعد أن كانوا في ازدهار وَرَغَدٍ من العيش، استعان الشاعر ببنية التجنيس بين قافية البيتين ؛ فبينهما تقارب لفظيٌّ واختلافٌ في المدلول ؛ مما يؤدي إلى تنشيط ذهن المتلقي وإثارته وإمتاع سمعه.

---

(١) فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي، ص٢٧٤، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، ط. ١، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠٢م.

(٢) وقد قرر ذلك الثعالبي في " خاص الخاص" ، بقوله :" وما أقل التجنيس في شعر الجاهلية" . ينظر: خاص الخاص ، تحقيق: حسن الأمين،ص٩٨ : دار مكتبة الحياة – بيروت ، د. ت .

(٣) معنى البيت : أتت صروف الدهر على أهل "جَوٍ " فهلكوا ، و كانت اليمامة تعرف بجو؛ سمتها جديس بذلك، وكانت بين طسم وجديس حروب، أفنت جديسٌ فيها أكثر طسم. ينظر: معجم البلدان، ج٢، ص١٩٠، أنساب الأشراف، للبَلَاذُري، ج١، ص ٧، دار الفكر ، بيروت ، ط. ١، ١٤١٧ه- ١٩٩٦م، الديوان ، ص ٢٨١.

(٤) الحَدُّ: منتهى كل شيء. اللسان ،ج٣، ص١٤٠، "جو" : "وَبَار" : وبار أرض كانت من محال عاد بين نجران وحضر موت ، فلما هلكت عاد أورث الله ديارهم الجن ؛ فلم يبق بها أحد من الناس، ينظر: معجم البلدان، ج٥، ص٣٥٦.

كما يفخر" امرؤ القيس" بقبيلته مُحذرًا من مَغبَّة التعرُّض لها، عبر أسلوب الشرط المحتمل ، يقول: (مجزوء الكامل)

إنْ تهجُ كِنْدة ظالِمًا لا تَنْجُ مِن أظْفارِها[1]

فبنية التجنيس بين (**تهج ، وتنج**) المتوافقتين في الزمن الدال على التجدد والحدوث، أضافت موسيقيَّةً في الحشو ؛ ليؤثر إيجابيًّا على إيقاع النص، وتؤكد الحمولة الدلالية التي قصدها الشاعر من تهديدٍ ووعيد، ويمكن أن يُسمى هذا التأثر " بالانسجام الصوتي بين أصوات اللغة، وهذه ظاهرة شائعة في كل اللغات بصفةٍ عامة"[2] .

ويتوعد عمرو بن كلثوم أعداءه ، مُبينًا بعض مظاهر هذا الوعيد ، يقول: (مجزوء الكامل)

لا مُرعيًّا مَرْعَى لهم ما فاتني أمسيتُ حُرًّا[3]

يُهدد أعداءه ، ويتوعدهم بالقسوة والغلظة ، فبيوتهم ستُهدَّم ، ومرعاهم عما قليلٍ سيُحطَّم ، مفيدًا من بنية التجنيس التي تؤكد رؤيته بين (**مُرعيًا ومَرعَى**)، وهو ما يوحي بالقسوة في العقاب والمبالغة في الانتقام ، فتتناغم البنية الدلالية مع البنية الإيقاعية؛ فتتكامل الصورة وتتضح الرؤية؛ لوجود هذه الأثر الناشئ عن التماثل والتجانس؛ " فتطرب له الأذن وتهتز له أوتار القلوب ؛ فتَتَجاوَبُ في تعاطفٍ مع أصداء بنيتها، وهذا يؤكد أهمية الجناس في خلْق الموسيقي الداخلية، وبناء ما بين ألفاظه من وشائج التنغيم" [4]، شريطة خلوها من التكلف والتصنع ، والمبالغة المذمومة .

---

(١) الديوان ، ص٢٧٧.

(٢) الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس، ص ١٠٦ ، مطبعة نهضة مصر ، د. ت .

(٣)الديوان ، ص٩٥.

(٤) علم البديع ، د. بسيوني فيود ، ص٢٩٤ ، مؤسسة المختار– مصر ، دار المعالم الثقافية –السعودية ، ط. ٢، ١٤١٨ه– ١٩٩٨م .

٥- التقفية والتصريع

لمطالع القصائد في الشعر أهمية ومكانة ؛ فهي عتبة مهمة من عتبات النص ، ولذلك كان الشاعر الجاهلي يتريّث -غالبًا- في استهلال نظمه وبداية قصائده؛ استمالةً للسامع ، وتنبيهًا للمتلقي، وانسجامًا مع جسد القصيدة وغرضها الكلي .

وبالنظر في شعر الدراسة ، نجد أن براعة الاستهلال تمثلت في صورٍ عدة أثّرت - بصورة مباشرة - على إيقاعها الشعري ، منها التقفية والتصريع .

والتقفية ما كانت فيه العروض تابعة لضربه، بلا زيادة أو نقصان، بخلاف التصريع الذي يشترط فيه " تغيير في العروض لتلحق بالضرب زيادةً أو نقصًا [١] ، وهما دليل على تمكن الشاعر من ناصية القريض، والاعتناء بالنغم ؛ مما يزيد النص انسجامًا وطربًا ، وتنشيطًا لذهن المتلقي ، وتشجيعًا له على التوقع واختبار حدسه، فيعرف- بِحِسِّه وذوقه- قافية البيت ؛ ريثما يتلقى تفعيلة الصدر الأول للقصيدة.

وقد أفاد شعراؤنا في بعض قصائدهم من هذا النوع الذي يُقوِّي من انسجام البنية الداخلية للإيقاع مع إيقاع الإطار الخارجي، فالشعر بمعناه الدقيق:" إنما يكمن في استخدام الوسائل اللغوية ، وأن هذا هو جوهر الشعر لا غيره....، وأن استثمار أحوال اللفظ حتى تثمر ما يَبعث على الأريحيَّة ، ويثير الدفين من الاستحسان هو مناط الأمر عند العارفين بجوهر الكلام" [٢] .

وللتقفية نماذج كثيرة، التزمها الشعراء في كثير من أشعارهم ، فنجد " **لبيد**" يستهل مقطوعته بقوله : (الهزج)

عَـــــرَفـــــتُ الـــمـــــنـــزِلَ الخـالـي عَـــفَـا مِـــنْ بَـــعـــــد أَحـــوالِـي

عـــــفَـــــــاه كـــــــلُّ حَـــــــنّـــــانٍ عَـــسُـــوفِ الـــوَبْـل هَـطّـال [٣]

---

(١) ينظر: العمدة ، ج١ ، ص ١٧٣.

(٢) دراسة في البلاغة والشعر ، د. محمد أبو موسى ، ص٢٤١، ٢٤٢، مكتبة وهبة ، ط.١، ١٤١١ه- ١٩٩١م.

(٣) شرح الديوان، د: إحسان عباس ، ص٣٥٢ ، ودواوين الشعراء العشرة ، ص ١٣٩ . وهو منسوب في " الأغاني" و دلائل الإعجاز للوليد بن يزيد في تغـــنِّـــيه بابنة عَمِّـــه " سلمى" . ينظر: الأغاني، ج٧، ص٢٥ ، دلائل الإعجاز ، للإمام : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: الشيخ محمود شاكر ، ص٢٣٨، مطبعة المدني ، ط.٣، ١٤١٣ه- ١٩٩٢م .

فالعروض والضرب متوافقان عروضيًّا على "مفاعيلن" ، وهذه الصورة إحدى حالتيه[١]؛ مما أدى إلى توافقٍ إيقاعيٍّ له أثرٌ في النفوس ؛ " فقد قيل : إن أسباب المحبة ثلاثة أسباب : رؤية صورة ، أو سماع نغمة ، أو سماع وصف"[٢]، الأمر الذي يتحقق بهذا التوافق والانسجام في الصورة السمعية؛ فيتلقفها المتلقي بطرب وإعجاب ، وبخاصةٍ أنه يأتي في بداية القصيدة ؛ فلا يجد المتلقي بُدًّا – والحالة هذه- من استمرار التلقي ، ومواصلة تذوق الإبداع .

ومن ذلك ما نجده – كذلك- عند **" طرفة" : (المديد)**

أَشَــجَــــاكَ الــــرَّبْــعُ أَمْ قِــــدَمُــهُ أَمْ رَمَــادٌ دارِسٌ حُــمَــمُــهُ

كــسُــطُــورِ الــرّقّ رَقّــشَــهُ بالضّــحَــى مُــرَقِّــشٌ يَشِــمُهُ [٣]

جاءت تفعيلة العروض في البيت الأول على" فعلن"، والضرب كذلك[٤]، وقد التزم فيهما الميم رويًّا، والهاء وَصْلًا ، الأمر ذاته فعله في البيت الثاني، وكذا باقي أبيات القصيدة ، دون تغييرٍ أو تبديل ؛ الأمر الذي أسهم في توازن النغم وانسجامه، كما أنه مَظهرٌ من مظاهر عناية الشعراء في بعض قصائدهم بالجانب التشكيلي في بنية الإيقاع الداخلية .

ومن نماذج **التصريع** القليلة في مجزوءاتهم: ما نجده عند "الأعشى" في مطلع قصيدةٍ له، يقول : (مجزوء الكامل)

يا جــارتــي ما كنــتِ جارَهْ بانــــتْ لتحــــزننا عُــــفَــــارَهْ [٥]

---

(١) فله عروض واحدة صحيحة ، وضربان : صحيحٌ ومحذوف . ينظر: العروض ، لابن جني ، ص ٩٧، ٩٨.

(٢) تاج المدائح النبوية ، د. صابر عبد الدايم ، ص ٧٢، دار كشيدة للنشر والتوزيع ، ط.٢، ١٤٣٩ه- ٢٠١٨م.

(٣) معنى البيت : أي جارةٍ كنتِ لي يا صاحبتي ، وأي حُزنٍ أورثتني من بَعْدِك ! ديوان الأعشى، ص ١٥٢ .

(٤) للمديد ثلاث أعاريضٍ، وستة أضرب، منها الصورة التي معنا ، وهي أن تكون العروض محذوفة مخبونة ، وضربها مثلها ، فتحول فاعلاتن إلى فعِلن . ينظر: البارع في علم العروض ،ص١٠٢، ١٠٥، موسيقى الشعر ، د. صابر عبد الدايم، ص ١١٤.

(٥) معنى البيت: أيُّ جارةٍ كنتِ لي يا صاحبتي، وأي حُزنٍ أورثتني من بَعْدِك! ديوان الأعشى، ص ١٥٢ .

جاءت العروض في البيت الأول على "متفاعلاتن" لتلحق بالضرب المُرفَّل[١]، بينما خلت القصيدة – بعد ذلك – من هذه الزيادة ؛ لتبقَى على متفاعلن ؛ فالبيت التالي للبيت المُصرَّع قول الشاعر :

تُرضيـــــكَ مِـــن دَلٍّ ومِـــن حُسْـــــنٍ مُـــخالِطُـــــه غَـــــرَارةٌ

آثر الشاعر هذه التناسب بين التفعيلتين (العروض والضرب) ؛ ليستهل قصيدته استهلالًا هادئًا مُفعمًا بإيقاعٍ عذبٍ مناسبٍ لسياق العتاب؛ فالمُرفَّل" يُشبه المجزوء في رُوح الترنُّم والنشيد ، ويزيدان عليه بشيء من الأناة [٢]، كما أن التماثل والتجانس والتكرار الإيقاعي، أبلغ في الأثر وأسكن للنفس– في بعض الأحيان– من المخالفة والتنافر، فضلًا عن الأثر الذي تركه التجنيس بين عفارة ، وعرارة ، فلربما أتى بعفاره – دون غيرها من الأسماء– للمناسبة، وهو ما أشار إليه الدكتور"محمد أبو موسى" في ملمحٍ دقيق، بقوله: "وعُفارة : اسم صاحبةٍ ، ولعله اختارها ؛ ليناسب بني فزارة، وبني زرارة ، وكلها مما عُقد عليه القوافي" [٣]، اعتناءً بشأن القافية، واعترافًا بدورها في بناء النص ، ودلالتها– كذلك– على التجربة الشعورية لمُبدِع الخطاب.

٦- التدوير

والتدوير من الظواهر الإيقاعية في الشعر، وبخاصةٍ في المجزواءت؛ لارتباطها بالإنشاد، " فالمجزوءات قرينة التدوير" [٤]، ولهذا نجد له وفرةً في شِعر الدراسة، مما كان له أثَرٌ في تشكيل الإيقاع الداخلي في النص، وتكثيف دلالته التي تتضافر في التعبير عن التجربة ، ومن ذلك ما نجده عند "امرئ القيس "، وقد استهلَّ قصيدةً له – في الفخر– بالتدوير، يقول : (مجزوء الكامل)

---

(١) والترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، فتحول متفاعلن إلى متفاعلاتن ، شبه بالذي طال ثوبه فهو يرفل فيه . ينظر: البارع في علم العروض ، ص١٣٣.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب، ج١، ص١٢٧، ط.٣، دار الآثار الإسلامية ، الكويت ١٤٠٩ه– ١٩٨٩م.

(٣) دراسة في البلاغة والشعر، د. محمد محمد أبو موسى ، ص ٢٥١، مكتبة وهبة ، ط.١، ١٤١١ه– ١٩٩١م.

(٤) التدوير في الشعر العربي، د أحمد كشك، ص ١١٨، ط. ١، ١٤١٠ه – ١٩٨٩م.

إنـــي امـــــرؤٌ مِن خيـــــر كِنْـــ ـــدة لســـــتُ مِـــنْ أَشَـــــرارِها [١]

يستفتح النص أساليبه بالتوكيد بمؤكدات عدة، يقر لذاته بالخيرية، لينفي عن نفسه ما سواها من سوءات، آزَرَ هذا الجانبَ الدلاليَّ التشكيلُ الإيقاعي، عن طريق التدوير – وغيره من الظواهر– كتكرار الهمزة والنون بما فيهما من صفات الظهور والجهر والبيان– فنشأ عن ذلك تناغمٌ مع الانفعال الناشئ عن الذات الشاعرة ؛ بسببٍ من ترابط شطري البيت الذي يظهر أثره عن طريق الإنشاد، فَقِصَرُ البيتِ يُساعد– غالبًا– على استمرار الإنشاد مُتصلًا، ارتباطًا يرومُه الشاعر ويستعذبه المتلقي ، لذا نجد الشاعر قد دوَّر البيت الأول وآخر بيتين من قصيدته ؛ دلالة على الترابط والتناسب بين أول القصيدة على مستوياتٍ عدة .

أما " الأعشى " فيخلع على معظم أبيات نصوصه المجزوءه حبكةً سرديةً من خلال جنوحه نحو إدماج الشطرين وترابطهما ؛ فيُغنِي شعرَه بعلاقاتٍ إضافيةٍ تنضاف إلى عناصر الإبداع ؛ لتناسب الإنشاد والغناء ، ومن ذلك قوله مفتخرًا بيوم **" ذي قار"**: (مجزوء الوافر)

يَـظُـــنُّ الـــنـاس بـالـمِلكِـيـــــ ـــــن أنهـمـــا قـــد الـتـأمَـــا

فـــإنْ تَـســـــمَـــع بـــلأمِـهـمـــــا فـــإنَّ الـخَـطـبَ قـد فَـــقِـمـا

وإنَّ الحـــربَ أمـــسَـــى فَـحْلُـــــــ ـــهـــــا فـــي الـنـاس مُـحتلِما[٢]

حـــديـــدًا نـــــابُـــهُ مُـســتـــدٌ لِـقَـا مُـتـخمِّطًا قِـطِـمَـا[٣]

فربما اتَّكأ الشاعر على هذه الظاهرة ؛ إطالة لنفس الشطر في إنشاد البيت، مهملًا هذا الفاصل العروضي ، كي يُفـرغ ما في جُعبته من تصويرٍ لهذه الموقعة التي يفتخر بها ويرنو إلى ذكر تفاصيلها، ولا

---

(١) ديوانه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف، ط . ٥، ص ٢٧٧.

(٢) ومعناه : أن أمر الحرب بين الناس تفاقم ، فهي كالفحل القويِّ قد اشتدَّ واكتملتْ قُوَاه. ديوانه ، ص ٢٩٩، ص ٣٠٠.

(٣) دلق البعير شقشقته : أخرجها ، والشِّقشِقة : شيء يخرج من فم البعير إذا هاج. ينظر: الصحاح ، ج٤، ص١٥٠٣.

ريب أن نجد هذه الصنعة التي تُشجع على الإنشاد والغناء ؛ فالشعر الجاهلي " شعرٌ غنائي وُجد في ظروفٍ غنائية "[١]، في مُجمله ، " لا يُستثنى من ذلك إلا بعض القصائد الطوال كالمعلقات والمجمهرات "[٢] .

الأمر الذي يظهر- أيضًا- في نونيةٍ لعبيد بن الأبرص، وذلك في هجائه لامرئ القيس، فبدأ قصيدته وأنهاها بالتدوير، يقول مطلعها (مجزوء الكامل)

يا ذا المُخَوِّفَنَا بقتـ ـل أبيهِ إذْلالًا وحَيْنَا[٣]

أزعمتَ أنَّك قد قتلـ ـتَ سَراتَنا كَذِبًا وَمَيْنَا[٤]

يَستهلُّ "عَبيدُ" قصيدته بهذا النداء المُوحي بالازدراء والتهكم، مفيدًا من التدوير في إسراع وتيرة الإيقاع؛ لمناسبة الحال والغرض، آزره الجناس بين قافية البيتين(وَحْينا وَمْينا)، وكذا الجناس الاشتقاقي بين قِسْمي البيتين(بقتل، قتلت) في مقامٍ نُطقيٍّ واحد، لا يَحسُن السكتة العروضية فيه ؛ إنفاذًا لتكثيف الدلالة، ومراعاةً للتنويع الإيقاعي الذي يفيد الطَرَب وإثارة السمع ، وإبعادًا لما قد يُسببه التكرار والرتابة من المللٍ والسآمة ، ولهذا جاء بالتدوير في ثنايا القصيدة مُنجَّمًا ؛ ليختمه ببيتٍ مُدوَّرٍ يوجز فيه ما أجمله في ثنايا القصيدة، ليدل على ثراء الإيقاع، وتمكُّن الشاعر من موسيقى حشو البيت، في هذه القصيدة بخلاف بعض القصائد التي شهدت له اضطرابا وخللًا ، يقول :

إنَّا لَعَمْرُك لا يُضـ ـام حَلِيفُنا أبدًا لَدَيْنَا[٥]

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د . شوقي ضيف ،ص ٤٨، دار المعارف ، ط. ١٢، د. ت .

(٢) الإيقاع والدلالة في الشعر الجاهلي ، أحمد حساني ،ص٣٢ ، دكتوراه ، كلية الآداب واللغات –جامعة الجزائر ، ٢٠٠٦م.

(٣) الحَين : التعرض للهلاك. مختارات شعراء العرب ، ابن الشجري ، ج٢، ص ٣٩، ضبطها وشرحها: محمود حسن زناتي، مطبعة الاعتماد، مصر، ط.١، ١٣٤٤ هـ – ١٩٢٥ م، منتهى الطلب في أشعار العرب ، محمد بن المبارك البغدادي، ، ج٢، ص ١٦٦، تحقيق : محمد نبيل طريفي، دار صادر ، بيروت ،ط.١، ١٩٩٩م. ديوانه ، ص١١٧ .

(٤) السَّراة : أعلى كل شيء ، يقصد الأشراف والسادة . تاج العروس، ٣٨، ص٢٦٦، الديوان ، ص١٧٧، المَين : الكذب. لسان العرب، ج١٥، ص ٢٩٢.

(٥) السابق .

أفاد التدوير في هذه النماذج – وغيرها مما لا يسع المجال ذكره – سرعة في إيقاع النص بعد أن تُطوىٰ الوقفة الإنشادية علىٰ العروض في صدور الأبيات ، مراعيًا عناصر اللغة الأخرىٰ من دلالة؛ " فالاتِّصال النُّطقيُّ أو القطْع عَلاقة تَرتَكز علىٰ إنشاد البيت إنشادًا يُراعي حقَّي الدَّلالة والنَّحو ، وحين يضيع سكْتَة العَروض : فالسَّكْتَة هنا ليستْ مِن حساب الكَمِّ ، وإنما هي – اعتمادًا علىٰ الإِنشاد – مِن حساب الزَّمن ، وهو مُقدَّر لا يتَّضح إلا بالاستِعمال ، أي: بالإِنْشاد"[1]؛ مما يتضح أن جماليات الإيقاع وأثرها عنصرٌ رئيسٌ من عناصر الإبداع ، وليس نافلةً أو تزوَّد.

٧- رد الأعجاز علىٰ الصدور:

عُني الشعراء بكلِّ ما يُوثِّق عُرَىٰ المعنىٰ، ويؤدي إلىٰ عذوبة النَّظم، ويأسر لُبَّ المتلقي، فعملوا – من اجل ذلك- علىٰ تماسك بناء العمل الفني عن طريق وسائل عدة منها : رد الأعجاز علىٰ الصدور، أو التصدير، حسب تعبير "ابن رشيق" ، وحدُّه عنده : " أن يرد أعجاز الكلام علىٰ صدوره، فيدل بعضه علىٰ بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"[2] ؛ فتقوىٰ الدلالة حينئذٍ، وتزداد وتيرة الإيقاع، ولهذه الأهمية عَدَّه البلاغيون من الأعمدة الرئيسة التي يقوم عليها البديع ، ولا تعدم نماذج له في مجزوءاتنا موضوع الدراسة ، فنجد"امرئ القيس"، يقول: (مجزوء الكامل)

وتــبــرجَّــتْ لتــرُوعَــنــا فوجــدتُ نفســي لــم تُــرَعْ[3]

عمد الشاعر إلىٰ تكرار طرفي البيت، إمعانًا في إثبات ما يرنو له من معانٍ ، فضلًا عن ما تفيده المفارقة والمجانسة الصوتية بين التراكيب المكررة والحروف المتجانسة وأصداء ذلك- كله-علىٰ المتلقي،

---

(١) التدوير في الشعر العربي، د. أحمد كشك ، ص ١٢٢ .

(٢) العمدة ،ج٢، ص٣.

(٣) جمهرة أشعار العرب ، ص ١٥، ديوانه ، تحقيق : أبو الفضل إبراهيم ، ص٤٦٥ .

فيشعر بالتساوق والتناغم، وإشباع الجو الموسيقي بشكل عام، إضافة إلى تأكيد المعنى ورسوخه في الذات المتقبلة .

الأمر ذاته نجده عند "الأعشى"، وهو يهدد خصومه ويتوعدهم بنماذج مشابهة من التاريخ ، يقول: (مجزوء الكامل)

أَبــنــــاءَ قَـــــومٍ قُـــتِّـــلُـــوا يَـوْمَ القُـصيبة مِـن أُوارَهْ
فَجــرَوْا عـــلى مـــا عُوِّدُوا ولـــكـــلٍّ عـاداتٍ أَمَـــارَهْ
والـــعُـــودُ يُـــعْـــصَـــرُ مَاؤُهُ ولـكـلٍّ عـيدانٍ عُـصَارهْ (١)

يتوعَّد الشاعر خصومَه بمصير مَن يُتِّموا، بعد أن قتل " عمرُو بن هندٍ " آباءَهم يوم القُصَيبة، فجروا على ما أَلِفُوه من خنوعٍ واستكانة، كما أن عَصْر العود يُنبئ عن نوعه، نَظَم هذا المعنى في نَسَقٍ مُتسقٍ، وترابطٍ ناشئ عن التلاحم بين بنية الدلالة والتشكيل الإيقاعي، فضلًا عن التوازي التركيبي بين عجزي البيتين **(ولـــكـــلٍّ عـــاداتٍ أَمَـــارَهْ، ولـكـلٍّ عـــيدانٍ عُـصَـــارهْ)** ، عمد الشاعر إلى التشابه الصوتي، لا على مستوى الإطار الخارجي- فحسب- بل في الحشو والبنية الداخلية متجهًا بذلك نحو القافية، في نغمةٍ صوتيةٍ مُنتظمة تَجذب الأنظار، فلا شك أن الشاعر" يَنْصَبُ في تشكيل عمله الشعري ؛ لإرضاء حاسة الإبداع فيه، ولإشباع جوه الموسيقي والبنائي والجمالي، ثم لإقناع المتلقين بموهبته الفذة وتفوقه الظاهر على الأغيار"(٢) ؛ فيخلق عملًا إبداعيًّا يتجاوب فيه التماثل الصوتي مع التماثل المعنوي ، فيكون أليق بالمقام ، وأبلغ في الخطاب، وأوضح في السمع، وأحكم في الصنعة .

إلى غيرها من الأساليب والأدوات التي آوى إليها الشعراء في سبيلٍ إلى تطريز شعرهم في بنيته الداخلية وبنيانه التشكيلي، بِنَاءً نغميًّا إيقاعيًّا أسهم في تجانسه مع موسيقى الشكل ؛ فنشأ عن ذلك عملًا إبداعيًّا لا زالت آثارُه شاهدة عليه .

---

(١) الديوان ، ص١٦١.

(٢) الشعرية العربية موسيقى التشكيل وتشكيل الموسيقى ، د. محمد أحمد العزب ، ص ١٤٢، طبعة خاصة ، د. ت.

المبحث الثاني:

المستوى الصوتي

العلاقة بين الصوت والمعنى وطيدة ،عرفها العرب في القديم والحديث تنظيرًا وتطبيقًا، وأفردوا بحوثًا ومؤلفاتٍ حول قضية اللفظ والمعنى، وكذا أثر الصوت على الدلالة ، ووقعها على نفوس المتلقين، فهناك من الكلمات- بَلْه الحروف والحركات- تكتسب استقلالية منفردة عن أخواتها، فمنها ما يناسب الشِّدة والهجاء، ومنها ما يناسب المدح والثناء، ومنها ما يساعد على معاني الفخر والغرور، ومنها ما يُفيد السرور والحبور، وغيرها من الأغراض، ومُنشئ النص-غالبًا-ما يدفع- بوعيٍ أو بغير وعي- نحو التوافق والانسجام بين الشكل والمضمون، أو بين المظهر والجوهر .

يندرج المستوى الصوتي تحت إيقاع اللغة العام ، وهو ما يخص كل نصوصها التي تميزها عن غيرها من اللغات ،" فإيقاع اللغة ينطلق- إذن- من مستوى الأصوات ، فالتلفظ يختلف من لغة لأخري ، ومن شخصٍ لآخر، ومن الفصحى إلى العامية ، ومن مقامٍ لمقام " [١]، بسبب من الإيحاءات والظلال التي تصاحبه، ولذلك لا ينبغي" التقليل من شأن الصوت بحالٍ؛ فإنه – في معظم الأحوال- هو المفتاح لتأثيرات الشعر" [٢]، ومع أن الشعر ليس هو الفن الوحيد الذي تظهر فيه مزية الأصوات ورمزيتها، إلا أنه من أصدق الفنون التي تظهر فيها براعة اللغة وشاعريتها .

وقد فطن العلماء المتقدمون لدلالة الأصوات على المعاني، بداية من الخليل بن احمد(ت١٧٥ه)، ثم "سيبويه"(ت١٨٠ه) ، حتى جاء" ابن جني" (ت٣٩٢ه) ؛ ليفيد من ذلك – كله- ليتوسع في هذا المفهوم ، ينبه على ذلك بقوله في " الخصائص" : " فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ،...؛ وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمْت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذون عليها، وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف ما نستشعره، ومن ذلك قولهم: خضم، وقضم، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، والقضم للصلب اليابس نحو قضمت الدابة شعيرها ، ونحو ذلك" [٣] .

---

(١) ينظر: الإيقاع والتواصل ، مصطفى حركات ، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ص١٥ ، عدد ١٩، ٢٠٠٩م .

(٢) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد ، ص ١٥٨، دار المعرفة ، القاهرة ، ط.٢، ١٩٧٨م.

(٣) الخصائص، لابن جني، ج٢، ص ١٥٧، تحقيق: محمد علي النجار، دار عالم الكتب، بيروت ، د. ت .

وهذا ما نجده عند شعراء المعلقات/ في مجزوءاتهم موضوع البحث، فقد آثروا أصواتًا –دون غيرها– لدلالتها على المعاني المتسلطة ، والتي اقتحمت وجدانهم ، فضلًا عن ما تحمله من سماتٍ إيقاعية ، تجد لها صدًى في نفوس المتلقين ، فكل "عمل أدبي فنيٌّ هو– قبل كل شيء – سلسة من الأصوات ينبعث منها المعنى"[1] ، ويتأثر بها تأثرًا إيجابيًّا ، أو سلبيًّا.

وسيتناول البحث المستوى الصوتي عبر قسمين : الأول : الوحدات الصوتية الأساسية / الفونيم، متمثلة في الصوامت / الحروف (consonants) ، والصوائت / الحركات (vowels) ،الثاني: الظواهر الصوتية الثانوية، وأهم عناصرها: النبر، والتنغيم، والوقف، المماثلة الصوتية ، ثم ندلف إلى خصائص الحروف التي كان لها أثرٌ في تشكيل البنية الكلية لإيقاع القصيدة .

أولا: الصوامت / الحروف

للحرف نغمٌ يُحدِثه في أُذن المُتلقي، مُعبرًا – في الوقت ذاته– عن نفسية المبدع ، مع ارتباطه ارتباطًا عُضويًّا بالبنية الكُلية للنص؛ فالحرف– وهو المُشكِّل للمفردات المُكوِّنة للتراكيب– قنطرةٌ للدلالة، وحاملٌ للواء المعنى من خلال الصفات التي يتفرَّدُ بها عن غيره من سائر الحروف.

والصوت الصامت هو" الصوت المجهور أو المهموس الذي يحدث أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الهواء في الفم"[2] ، تشكل هذه الخصائصُ قيمةً صوتية تعمل على إغناء النص وتقوية الدلالة.

وإنه ليوجد في المجزوءات/ موضوع البحث، دلالة على إفادتها من إيثار صوامت تستريح لها الأُذن، ويطرب لها الوجدان؛ فاللغة العربية في ذاتها لغةٌ شاعرة في جميع عناصرها المُكوِّنة لها ؛ ولهذا يتكئ الشعراء على وحدات صوتيةٍ خاصة معبرة عن ذواتهم كما هي معبرة عن ما تدل عليه من رؤى وأفكار، ومن ذلك ما نجده عند امرئ القيس في وصفه لصيَّادٍ ماهر: **"المديد"**

---

(١) نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين ، ص ١٦٥، ترجمة: محيي الدين صبح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م .

(٢) علم الأصوات ، د: كمال بشر ، ص١٥٣ ، دار غريب للطباعة والنشر ، ٢٠٠٠م .

رُبَّ رَامٍ مِـــــــنْ بَـنـي ثُـعَـــــلٍ مُـتْـلِـجٍ كَـــفَّـيْـــهِ فـــي قُـتَـرِهْ[١]

عَـــــارِضٍ زَوْرَاءَ مِـــنْ نَـــشَـــمٍ غَـــــيـــــر بَـــانَـــاةٍ عَـلـىٰ وَتَـــرِهْ[٢]

قَـــدْ أَتَـتْـــهُ الـــوَحْـــشُ وَارِدَةً فَـتَـنَـحّـــىٰ الـــنَّـــزْعَ فـي يَـسَـرِهْ[٣]

فَـــــرَمَـــاهـــا فـــي فَـــرَائِـــصِـــهَا بِـإِزَاءِ الـحَـوْضِ أَوْ عُـقَـــــرِهْ[٤]

يصف الشاعر- بمهارة- مهارةَ صيَّاد، متعجبًا من قدرته على إصابة صيده وضرْبها في مقتل ، مستخدمًا ما تيسر له من الإمكانات التي ساعدنه على ذلك ، وقد عضَّد هذه الصورة الفنية ، حروفٌ دالة مناسبة للسياق العام الذي تسير فيه القصيدة .

فنجد أن تكرار الشاعر لحروف **(الراء والنون والميم واللام والباء)**، وهي من الأصوات المجهورة، والتي لها وقْعٌ في السمع وأثرٌ في الفؤاد، فهي تُكْمل مظاهر الحركة التي تمور بها الأحداث، فالراء صوتٌ مكرر، في أصواته ذبذبة، يُشبه تكرار الأحداث التي تتمحور حولها القصيدة ، كما هو حرفٌ ليس بالشديد أو الرخو؛ فهو من الحروف المتوسطة ، كالصياد الذي يظهر تارة ويكْمُن أخرى، فهو متذبذب بين الظهور والخفاء، ينتمي- وإخوته من المجموعة نفسها- لحروف الذلاقة التي تتَّسم – ضمن ما تتسم- بالظهور والإبانة كما أنها " من أوضح الأصوات الساكنة في السمع"[٥].

---

(١) بنو ثُعَل بن عمرو بن الغوث : قبيلة من طيء ينسب الرمي إليهم ، ويضرب بهم المثل لجودة الرمي ، ومتلجٌ كفيه: أي يدخل كفيه في القُتَر، وهي بيوت الصائد التي يكمن فيها؛ لئلا يفطن له الصيد فينفر منه . ينظر: نهاية الأرب في معرفة الأنساب العرب، للقلقشندي، تحقيق : إبراهيم الإبياري، ص١٩٢، دار الكتاب اللبنانيين ، ط. ٢، ١٤٠٠ه- ١٩٨٠،الأغاني،لأبي الفرج الأصفهاني ،ج٩، ص ٦٨، دار إحياء التراث العربي، ط.١، ١٤١٥ه، ديوان" امرئ القيس"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص١٢٣، ط. ٥، دار المعارف، د ت.

(٢) زَوْراء : جمع زُورٌ، وهي : القوس المائلة الجوانب ليرمي بها ، و" غيرِ باناةٍ " : أي : غير منحن على الوتر عند الرمي ، وهو عيبٌ في الرمي . ينظر: لسان العرب ، ج ٢، ص٥٩٣، دار صادر ، ط. ١، د. ت ، الديوان ، ص ١٢٣ .

(٣) النزع : مَدُّ اليَدِ في الرمي، والمنزعة: القوس العوجاء ، وعاد السهم إلى النزعة : رجع الحق إلى أهله ، في يَسَره : قبالة وجهه وجبهته . ينظر: القاموس المحيط ، الفيروزآبادي، ج١، ص ٧٦٦، مؤسسة الرسالة – بيروت ، ط. ٨ ، ١٤٢٦ه- ٢٠٠٥م ، الديوان، ص١٢٤ .

(٤) الفرائص: جمع " فريصة "، وهي بَضْعَةٌ في مَرْجِع الكَتِف تتصل بالفؤاد ، وهي مَقْتل ، ومعناه : أن الرامي ترصَّد للصَّيد عند الماء، وأصاب مقاتله . ينظر: الديوان ،ص ١٢٥.

(٥) الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس، ص٢٣، مطبعة نهضة مصر، د. ت .

ولذلك سيطر حرف"الراء" على معظم الفضاء الكلي للقصيدة ، فقد تكرر في المقطع الذي ذُكر آنفًا ، اثنتي عشرة مرة ، فضلًا عن كونه الرَّوي الذي تُوجتْ به القصيدة ، تلاه في الذكر والشيوع : حرفُ النون ، الذي وَرَدَ سبع مرات ، ثم " الميم" ست مرات، أما "العين"- وهي أنصع الحروف ظهورًا وإبانة- جاءت خمس مرات ، وكذا " اللام" كان نصيبها في الذكر خمس مرات ، كما جاء في المرتبة الأخيرة " الباء " أربع مرات و" القاف" مرات ثلاثة .

أفاد الشاعر من خصائص هذه الحروف ؛ ليُحدث تجانسًا بين اللفظ والمعنى؛ كي " يكون اللفظ رقيقًا في موطن الرقة، قويًّا عنيفًا في موضع القوة والعنف، متوفرًا فيه صفة الجرس الموسيقي[1] ، ويدل دلالة كافية على المضمون الذي يحمله ، فقد جاء مطلع القصيدة ؛ ليصف حال الصياد وترقبه، وتحيُّن الفرص واليقظة والشجاعة والمهارة والحذق في الرمي الذي تحلى به، في مَدِّ يده الرامية ؛ لتُصيب قبالة الوجه ، فكان المناسب لها الأصوات المجهورة الواضحة التي تدل على اليقظة والتنبُّه .

وعندما انتقل إلى وصف الفريسة- بعد أن خارتْ وأسلمتْ جنبَها للثَّرى- آثر الإفادة من أصوات الهمس، فالنسق المُسيطر في هذه الحالة: نسقُ السكون والثبوت والهبوط، وهو ما تناسبه الصوامت القريبة من هذه الخصائص، فيأتي الشاعر بأصوات الشين ، والتاء ، والهاء ، تساندها الحاء والصاد والسين ؛ ليشيع هذا الجو الذي رآه ، ونقله لنا عبْر هذه اللوحة التصويرية البديعة ، يقول :

بِـــــــرَهـــــيـــشٍ مـــــنْ كِـنَـانَـتِـهِ كَتَـلَـظّـي الجَـمْـرِ فـي شَـرَرِهْ[2]
راشَـــــهُ مِـــــنْ رِيـــــشِ نَـــاهِـــضَـــةٍ ثُـــمّ أمّـهَـاهُ عَـلى حَجَـرِهْ[3]
فَـهْـــوَ لاَ تَـنْـــمِـــى رَمِـــيّـــتُـــهُ مَـا لَـهُ لاَ عُـدَّ مِنْ نَـفَرِهْ[4]

(١) موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص٢٠.

(٢) الرهيش : النصل الرقيق ، أو السهم الخفيف. ينظر: الصحاح للجوهري، مادة ، رهش، ج٣، ص١٠٠٨، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين- بيروت ، ط. ٤ ، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧ م، الديوان ، ص ١٢٥.

(٣) راشَهُ مِنْ رِيشِ نَاهِضَةٍ : جعل للسهم ريشًا من ريش فرخٍ من فراخ النسور أو العقبان حين نهض، والناهض: فرخ الطائر الذى وفر جناحاه ونهض للطيران ، و" أمّهاه" : أرَقَّه. ينظر: الصحاح ، ج٣، ص١١١١ ، الديوان ، ص ١٢٥.

(٤) فهو لا تنمى رميته : أي : لا تنهض بالسهم وتغيب عنه ، بل تسقط مكانها ؛ لإصابتها في مقتل. ينظر: الديوان ، ص ١٢٥.

مُـــطْـــعَـــمٌ لـلـصّـــيْـــدِ لَـيْسَ لَـهُ غَـيـرَهَا كَـسْـبٌ عَـلـىٰ كِـبَـرِهْ[١]

يُنوِّع الشاعر بين نمطيِّ الجهر والهمس؛ ليُعبر عن بنية المفارقة صوتيًّا كما رآها بناظريه متمثلةً في ميدان الصيد البارع .

فالشين متربعةٌ على عرش المقطع السابق، فهي حرف تَفَشٍّ وانتشار، تُشبه تمدد الوحش المسيطرِ على حيِّزٍ في المكان غير قليل، فضلًا عن كون الشين من حروف الهمس الذي يجاوره حروف الكاف والحاء والصاد والسين ، فلا تكاد تسمع للمَصِيد صوتًا ولا ركزًا ، وهو ما قصده الشاعر في الإتيان بهذا الصوامت الدالة والمعبرة عن الصورة الدال والمناسبة للفكرة والموضوع ، بلّه السياق العام .

ومن القيم الصوتية للصوامت ومشاكلتها للمعاني-كذلك- ما نجده عند الشاعر"عبيد بن الأبرص" وقدرته على التناوب بين النمطين/ حروف الهمس وحروف الجهر، التي ساهمتْ في التشكيل الإيقاعي في بنية النص الكلية ليُحدِث انسجامًا ظاهرًا بين التشكيل الإيقاعي والدلالي ، تتويجًا لفكرة القصيدة ، فيقول: (مجزوء الكامل) [٢]

نَهْـنِـهْ دُمُـوعَـكَ إنَّ مَـنْ يُـغَـرَّ بِـالـحِـدْثَـانِ عَـاجِـزْ[٣]

كُـونَـنَّ فِـيـمَـا يَـعْـتَـرِيـ ـكَ بِـهِ الـزَّلازِلُ والهَـزاهِـزْ[٤]

---

(١) أي : لا يكاد سهمه يخطئ ؛ فهو مرزوقٌ بالصيد مُطْعَمٌ به ، فليس للرامي حرفة أخرىٰ يتكسب بها، مع كِبَرِ سِنِّه. يُنظر: الديوان ، ص ١٢٦ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق: أشرف أحمد عدرة، ص٦٤، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ١، ١٤١٤ه- ١٩٩٤م . والأبيات الثلاثة الأولىٰ ، لم ترد في الديوان ، لكن " الخليل بن أحمد" في العين نَسَبَها لعَبِيْد إبَّان حديثه عن مادة " نجز" ، وكذا ذكر ابنُ منظور البيتَ الأول من غير نِسْبه ، وهو بصدد حديثه عن مادة " نهنه" .

(٣) النَّهْنَهَةُ : الكَفُّ تقول نَهْنَهْتُ فلاناً إذا زجرته فَتَنَهْنَهَ: أَي كففته فَكفَّ . لسان العرب ، ج١٣، ص ٥٥٠.

(٤) يريد أن الهزاهز تفتن الناس وتهز مواقعهم . الديوان ، ص٦٤ .

كـــالـــهُـــنـدوانـــي الـــمُـــهـــنـــــــــند هَـــزَّةُ الـــقِـــرنُ الـــمُـــناجز[١]

وإذا تُـــبـــاشـــرُك الـــهُـــمـــــو م فـــإنَّـــهـــا كَـــالٍ ونَـــاجـــزٌ[٢]

ولـــقـــد تُـــزان بـــكَ الـــمَـــجـــا لِـــسُ لا أغَـــرَّ ولا عُـــلاكِـــزٌ[٣]

يفتتح الشاعر قصيدته بتركيبٍ دالٍّ على النصح والإرشاد في صيغة الأمر، يوجهه للكفِّ عن ذرْف الدموع من المآقي، عبر صوامتَ متباينة، بين الجهر والهمس، يعلم الشاعر أن كتمان الأسى ليس بالأمر الهيِّن، لكنها المحاولة والمجاهدة؛ فهي لا تَتَيَسَّرُ لكل أحدٍ إلَّا بِشِقِّ الأنفُس؛ مبررًا ذلك بأن" الحياة لا ترُوق لأحدٍ، فستتولاه الهموم إن عاجلًا أو آجلًا "[٤] ، يتضافر معه بينة التجنيس بين قافية البيت والثالث والرابع (المناجز ، وناجز) .

وجاءت أغلب الصوامت معبرة بصورة جلية عن معظم المعاني القابعة في صدر الشاعر، فجاءت حروفُ الهمس تتقدمهنَّ الهاء (ثماني مرات)، منسجمة مع نفسية المنصوح المهموم بأنينه وأوجاعه ، وحروف الجهر تتقدمهم الزاي (تسع مرات) بأزيزها وذبذباتها، وكذا العين (أربع مرات) بنصاعتها وظهورها، والنون المشددة (أربع مرات) بنغمها وجهورها؛ لتوافق الحالة الشعورية للشاعر، فهو مُجرِّبٌ خبير، ومن المُعمِّرين الذين خَبِرُوا الحياة وتقلُّباتها؛ ولذلك كان جديرًا بالنصيحة والإرشاد، حاملًا المخاطَب على الانصياع لتوجهاته وإرشاداته، مهما بلغت به الهموم التي تستوعبها " العين"؛ فقد جاءت العين- وهي أعمق الأصوات العربية مخرجًا- في معظم الدوال الدالة على مظاهر الحزن والشجن(دموعك، عاجز، يعتريك) ، ربما يشي بمدى تمكن هذه الصورة التي رسمها الشاعر للمرء الذي تعتريه الهموم ، تاركًا حرف الروي

---

(١) القِرن بالكسر : كفؤك في الشجاعة . القاموس المحيط ، مادة : " قرن " ، ص١٣١٦، دار الكتاب الحديث- القاهرة، ٢٠٠٨م، والمناجزة : المبارزة والمقاتلة . تاج العروس ، ج١٥، ص ٣٤٣.

(٢) والكالِئُ والكُلأَة النَّسيئة والسُّلْفةُ ، أي منها نَسيئةٌ ومنها نَقْدٌ . لسان العرب ، ج١، ص ١٤٥.

(٣) الأغر : الذي أخذتْ لحيتُه معظم وجهه. لسان العرب، ج٥، ص١١، والعلكز : الرجل الغليظ الصَّلب السابق ، ج٥، ص٣٨١، الديوان ، ص ٦٤.

(٤) الديوان، ص٦٤.

(الزاي) برخاوته ؛ ليحد من وتيرة الإلزام والتحيُّز، جاعلًا من الصفير الذي تنماز به الزاي عونًا له على التذكُّر وعدم النسيان ، مما يؤدي- ربما- إلى التناغم بين السياقين(الإيقاعي والدلالي) في وحدة وتوافق وانسجام .

كما نجد للشاعر "عمرو بن كلثوم"، قصيدةً يفتخر فيها بنفسه ونسبه ، جاء فيها (مجزوء الكامل)

أفـــنـــــــاءُ تـــغـــلِـــب والـــــدي ويَـــدي إذا ما البـــأْس ضَـــرَّا

والرافـــعـــيـــــــن بنـــاءَهـــمْ فـــتـــراه أَشْـــمخ مُـــشْـمَـخِـرًّا (١)

يعتمد الشاعر على وحدات صوتيـــة تُسهم- بصورة جلية- في إبراز المعاني التي تنضوي تحتها، فحينما يوضع " فونيم(٢) " مكان آخر يكون الناتج -لا شك - كلمة أخرى" (٣) ، وبخاصة عندما تُكرَر صوامت بذاتها تعمل على جذب المتلقي وتأخذ بُلبّه ، فضلًا عن تضعيف بعضها ؛ مما يُعمِّق من أثر المعنى والدلالة، ويؤكدهما في نفوس سامعيه، ويَبُثُّ بهما خصومَه وشانئيه، فالهمز والدال والراء والشين-بما تتصف من خصائصَ وسماتٍ- ساعدتْ في تشكيل البنية الكلية للقصيدة دلالة وإيقاعًا، فالهمز والدَّال من حروف الجهر والشِّدَّة ، كطبيعة الشاعر الجاهلي ، والراء حرف مكرور مجهور، و" الشين" أبرز ما يميزها الهمس والتفشي .

كما أن المفردة " **مُشْمَخِرًّا**" جزلة قوية ذات معانٍ مكتنزة ؛ مما يعطي شعورًا متجاوبًا مع الحالة النفسية للذات الشاعرة ؛ كي يدرك المتلقي ما وراء هذا الوحدات الصوتية المبثوثة في فضاء القصيدة ، فيتناغم السياق الإيقاعي مع السياق الدلالي في وحدة وانسجام .

ويمكن أن نستنتج أن شيوع الأصوات المجهورة - في شعر الدراسة- يرجع إلى طبيعتهم التكوينية، وفطرتهم النقية ، وسليقتهم التي قادتهم إلى ذلك، واعتمادهم على المشافهة والصورة السمعية أكثر

---

(١) مُشمخرًا : الجبل العالي، أو المكان المرتفع. الصحاح ، ج٢، ص٧٠٤، الديوان، ص ٩٦.

(٢) الفونيم : الصوت اللغوي الصحيح النطق ، وله قيمة بنائية أو دلالية مطردة . ينظر: المختصر في أصوات اللغة العربية، د. محمد حسن جبل ، ص ١٥٦، مكتبة الآداب ، ط. ٤، ١٤٢٧ه، ٢٠٠٦م .

(٣) ينظر: دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر ، ص٢٠١، عالم الكتب، ١٤١٨ه- ١٩٩٧م.

من غيرها، يضاف إلى ذلك أن الأصوات المجهورة – بطبيعة الحال– أكثر دورانًا على الألسنة من الحروف المهموسة ؛ فقد "برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة "[1]، وهو ما طبَّقه شعراؤنا في معظم نصوصهم التي بين يدي البحث؛ ليفيدوا من طاقات هذه الوحدات الصوتية في تشكيل صورتهم السمعية والبنية الإيقاعية بشكلٍ عام .

ثانيًا: الصوائت

اتفق علماء اللغة على أن للحركات دورًا محوريًّا في تشكيل الدلالة ، سواءً أكانت طويلة ، وهي: (الألف، الواو، الياء) / "حروف المد" ، أو قصيرة (الفتحة، الضمة، الكسرة)، وبالإضافة إلى دورها في الإبانة والإفهام وأمن اللبس، فإن لها – في الوقت ذاته– موسيقيَّةً خاصة ؛ إذ إن أبرز خواصها : " حرية مرور الهواء حال النطق بها ، فلا يقف في طريقها عائق" [2].

وتُمثل الصوائت– رغم قلَّة عددها– أهمية قصوى لمجموع الصوامت، فالعبرة بالدوران على الألسنة وكثرة الاستعمال في الكلام ، وليس بغريبٍ أن يكون المتحرك أكثر من الساكن ؛ " لأنَّك لا تبتدئ إلاَّ بمتحرِّك، وقد يتَّصل به حرفٌ آخر متحرِّك، وآخر بعد ذلك متحرِّك، ولا يجوز أن يُبتدَأ بساكن، ولا أن يتَّصل ساكن بساكن أبدًا، إلاَّ أن يكون الأول حرفَ مدٍّ ولين، أو يكون الثاني سكِّن للوقف " [3] ، فالصوائت تَكسِر سُكون الصوامت ، وتَنقلها من حالة الثبوت إلى حالة الحركة ، مما يجعل لها بُعدًا صوتيًّا مُصاحبًا لدلالتها الصَّرفيَّة والمُعجميَّة والإعرابيَّة والدِّلالية .

---

(١) الأصوات اللغوية ، د . إبراهيم أنيس ، ص٢٣، مطبعة نهضة مصر، د. ت .

(٢) علم الأصوات ، د: كمال بشر ، ص١٥٧.

(٣) الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة ، أبو محمد / مكي بن أبي طالب القيسي (ت٤٣٧ه) ، تحقيق : د. أحمد حسن فرحات ، ص٩٧، دار عمار، عمان– الأردن ، ط. ٢، ١٤١٧ه– ١٩٩٦م .

وقد أفاد الشعراء من هذه الحركات المصاحبة للحروف في إشاعة ما يريدون من دلالات عميقة، تنفُذُ إلى أعماق المتلقي ، ومن ذلك ما نجده عند "لبيد بن ربيعة العامري" يرثي أخاه " أربد" [١] : (مجزوء الكامل)

لـــــــنْ تُـفْـنـــيَا خَـيـــــــراتِ أَرْ بَـــدَ فـــابْـــكِـــيَا حَـتّـى يَـعُـودَا

قُـــــــولا هُـــوَ البَـطـــلُ المُحَـا مـــــــي حِـــينَ يُكْسَـــوْنَ الـــحَديـدَا

وَيَـــصُـــدُّ عَـــنَّـــا الـــظّـــالِـمِـيـــ ـــــنَ إذا لَـــقِـينَا الـقَـوْمَ صِيدَا [٢]

فـــاعْـــتَـــاقَـــهُ ريْـــــبُ البَـــرِيـْـــ ـــيَـــــةِ إذْ رَأى أنْ لا خُـلُودَا [٣]

فَـــثَـــوَى ولَـــم يُـــوجَـــعْ ولَـــمْ يُـــوصَـــبْ وكـــانَ هُـوَ الـفَـقِيدا [٤]

يبتدئ الشاعر رثاءَه بإثارة البكاء والنحيب، واستدعاء فضائل الفقيد الشقيق، ويُعدِّد محاسنه وجميل صفاته، مُفتخرًا به وبهذه الأعمال التي تشرئب لها الأعناق، ويُمدح بها الرجال، وتكسو صاحبها- ومن ينتسب له – بالعز والفخار .

وبالتريُّث أمام هذه القصيدة السريعة الإيقاع ، والضاربة في الفخر والاعتزاز بسهمٍ لا يُبارَى ، يُلحظ أن صائت الفتحة مسيطرٌ بصورة جليَّةٍ على فضاء النصِّ، وبخاصة الفتحة المضعَّفة على النون في **"عنَّا"**، التي تتمتع بجرْسٍ موسيقي يعمق الدلالة، ويؤكد المعنى ويرسخه في ذهن المتلقي والسامع، معبرًا -بطبيعة الحال-على صِدْق العاطفة ، وجلال الموقف، وَعِظَم المُصاب .

---

(١) أربد بن قيس أخو لبيد لأمه، أتى رسول الله -صلى الله عليه وسلم- غادرًا مع عامر بن الطفيل ، فدعا الله عليهما ؛ فمات عامر بالطاعون ، ونزلت صاعقة على أربد فأحرقته . ينظر: أُسْد الغابة، لابن الأثير ،ج٣، ص٢٣، دار الفكر، بيروت ، ١٤٠٩ه- ١٩٨٩م، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، عبد القادر بن عمر البغدادي ، ج٢، ص٢٥٠، تحقيق وشرح الشيخ : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط. ٤، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م.

(٢) الصَّيدُ: داءٌ يُصِيبُ الإِبِلَ في رُؤُوسها فَتَسِيلُ من أُنُوفها؛ فلا تَقدرُ أَن تَلْوِيَ معه أَعناقَها ينظر: تاج العروس، للزَّبيدي ، ج٨، ص٣٠٦، دار الهداية ، د. ت .

(٣) فاعتاقه : مَنَعه من بلوغ أمله. شرح ديوان لبيد ، تحقيق د. إحسان عباس ، ص١٦٣.

(٤) السابق .

فصائت الفتحة يربو عدده على الخمسين، تعاضده الألف الممدودة (عشرين مرة) ، تتوالى هذه الصوائت قصيرها وطويلها؛ لمهمة دلالية/ صوتيةٍ ، تفي بالغرض وتَشِي بالمقصود ، فالمقام مقام فخر، والفتحة مناسبة لهذا الغرض، غالبًا؛ فالفتحة نقيض الكسرة، المُوحية باللين والخضوع والرقة والخشوع ، أراد الشاعر أن يُحدث تناغمًا بين المبنَى والمعنى، فعمد إلى إيثار صائت الفتحة، منفردًا أو مقرونًا بالألف، ليؤكِّد معاني الشموخ والأَنفة والكبرياء، الذي يرنو إلى التأكيد عليها ، تصديقًا لقوله، وبرهانًا عليه .

وكما أن خِصال الفقيد ظاهرةٌ لا تَخفَى على أَحَدٍ ، ولا تحتاج إلى كلفة أو مشقة ، فكذلك الفتحة والألف الممدودة (التي كثُر ورودهما في مرثيته)، بخلاف أختيها (الكسرة والضمة)، والفتحة أخف الحركات وأسهلها .

ومثل ذلك نجده عند شاعر بني عبس/ عنترة بن شداد، الذي يترنم بقصيدة في الفخر بنفسه ، يقول: (مجزوء الرمل)

أَنَــا فِــي الْــحَــرْبِ الْــعَــوانِ غَــيــرُ مَــجْــهُــول الــمَــكَــانِ

أينــمــا نــادَى الــمُــنــادِي فــي دُجَــى النَّــقْــعِ يَــرانِــي

وَحُــسَــامِــي مَــعَ قَــنَــاتِــي لِــفَــعــالِي شَــاهِــدَانِ[1]

يتأكد من هذا النموذج الذي يفخر فيه عنترة بمكانته في ميدان الوغى والنزال، باعتماده على صائتي الفتحة طويلها وقصيرها ، بشكلٍ لافت، فجاءت الألف الممدودة -وحدها- في ثلاثة أبياتٍ فقط، اثنتا عشرة مرة ، والألف خفيفة في النطق على اللسان ، قال سيبويه: "وإنَّما خفت هذه الخِفَّة؛ لأنَّه ليس منها علاجٌ على اللسان والشَّفَة، ولا تحرّك أبدًا، فإنَّما هي بمنزلة النَفَس"[2]، وجاءت الفتحة سبعًا وعشرين مرة، والحركات القصيرة – كما قَرَّر اللغويون-"من جنس الحركات الطوال تمامًا ، لكنهما يختلفان في طول الصوت"[3]، وكلاهما يدلل- غالبًا وحسب السياق- على الشموخ والأنفة والفخر التي تقطر بها القصيدة.

---

(١) شرح ديوان عنترة ، ص ١٤٤، أمين سعيد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، د. ت .

(٢) الكتاب، لسيبويه، ج ٤، ص٣٣٦، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. ٣، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨م .

(٣) ينظر: المختصر في أصوات اللغة العربية، ص ١٥١.

بينما نجد صائت الكسرة مُناسبًا- في الغالب- لأغراض الشكوىٰ والعتاب والرثاء والنُّدبة، أو الحديث عن عظيمٍ ذي شأنٍ في حضرته ، والمقامُ مقام مدحٍ ، فيأخذ السياق – حينئذٍ- منحَىٰ الرفق والتواضع ولِين الجانب من جانب المُبدع، علىٰ عكس صائت الفتحة الذي يتحلَّىٰ بخلاف ذلك[1] ، كما أسلف البحث .

ومنه – كذلك – ما جاء في قصيدة " الأعشىٰ الكبير"/ ميمون بن قيس التي يمدح فيها " قيس بن معد يكرب" ، التي استهلها بقوله : (مجزوء الكامل)

هل أنـــــت يا مِصَّـــلاتُ مُـــبِّـــ ـــــتـــكِـــرٌ غداة غِـــد فـــزاحِـلّ[2]

إنَّـــا لـــدَىٰ مَـــلِـــكٍ بِـــشَـــبِّـــ ـــــوةَ ما تَـغِـبُّ لـه الـنَّوافِـلّ[3]

مُـــتـــحـلِّـــب الكـفَّـــيـــن مِـــثْـــ ـــــلِ الـــبدْرِ قَـــوَّالٍ وَفَـــاعِـلّ[4]

يُعدِّدُ الشاعر عطاءات ممدوحه وهِبَاتِه التي لا تتوقَّف أو تتأَخَّر، فهي جاريةٌ كماء النهر، كريمٌ كالبدر، يَصدق فعلُه قولَه، يتكئ الشاعر علىٰ صوائت متابينة في البيت الأول والثاني، بينما جاء البيت الثالث معتمدًا علىٰ الكسرة بصورةٍ كبيرة، فجاءت سبع مرات فيه فقط ، فضلًا عن تنوين الكسرة الذي تناثر في فضاء الأبيات الثلاثة: ثلاث مرات(غدٍ، ملكٍ ، قوَّالٍ)، كما يُلاحظ أنه آثر كسر عين الكلمة في أكثر من موضع، لتطغىٰ علىٰ أخواتها من الحركات؛ فينعم النص بنغمةٍ هادئة ، وصوتٍ خفيضٍ يُناسب السياق.

---

(١) وهو أمرٌ ليس علىٰ اطِّراده – في رأي الباحث- ولكن السياق هو الذي يُحدد ذلك ، مع التأكيد أن النص يحتمل أكثر من قراءة ، باختلاف التلقي ومسارات التأويل .

(٢) رجل صلت الجبين الجبين : واضحُه ، أو الواسع المستوي الجميل ، ومصلات العنق : بارزه ، والصلتان من الحُمُر : الشديد النشيط ، ابتكر: خرج بكرة في أول الصباح ، زحل : زلَّ عن مكانه . ينظر: تاج العروس ، ج ٤، ص ٥٩٠، لسان العرب، ج١١، ص٣١٦، ديوان الأعشىٰ ، ص ٣٤٧.

(٣) شبوة : ناحية بين اليمن وحضر موت ، لا تغب : لا تهلك أو تتأخر وتنقطع ، النوافل: الهبات . ينظر: الصحاح ، ج١، ص٩١ ، لسان العرب، ج١٤، ص٤١٩، الديوان ص٣٤٧ .

(٤) الحَلَبُ : استِخراجُ ما في الضَّرْعِ من اللبَنِ ، وتحلَّب : سالَ وجَرَىٰ. لسان العرب، ج١، ص٣٣٢، الديوان ص٣٤٧ .

ومما يساعد الكسرة في تأدية وظيفتها – كذلك- كسر حرف "الدخيل" القابعِ بين حرفي " التأسيس" و" الرَّوي" (الحاء والفاء والعين) في: (فزاحل، النوافل، وفاعل) ، وذلك نهاية عجز البيت ، في قصيدةٍ ذات قافيةٍ مُقـيَّـدة ؛ فالكسرة آخر حركةٍ في البيت ، مما يَعمل على زيادة تعلُّق المعنى في ذهن المتلقي ؛ إذْ هي آخر مُتحرِّك يَـطرق سمعَه، كما شكّل– في الوقت ذاته – عنصرًا سيميائيًّا واصفًا حال المُنشئ إبَّان تخلُّق العمل الإبداعي، الأمر الذي يجعل العنصر الصوتي يَمنح أقصى وظائفه ، ويُحقق أعلى دلالاته التي يَـتـمتَّع بها ، ويَدُلُّ – طواعيةً- عليها .

أما صائت الضمة فنجده متمثلًا عند شعرائنا في قصائدهم المجزوءة، بحيث يعبر– غالبًا- عن السياق الذي يأتي فيه ، فالضمة أثقل الحركات ، ولذلك ربما يُـــؤتى بها في خِضَم الحديث عن معاني " اللزوم والثبوت والقوة والتمكن والدوام" ، تأخذ الحركةُ بتلابيب الحرف ؛ ليقترب من مَخْرَجِها وتُلبسه إهابًا قريبًا من إهابها ، والضم– كما عُرف عن العرب– " يُفيد قوة المعنى وتمكُّنه"(١)، متناغمًا– في الغالب– مع السياق، ومتوافقًا- في معظم أحيانه- مع الغرض، فعندما نجد على سبيل المثال- شاعر بني تغلب "عمرو بن كلثوم"، يقول مُفتخرًا : (مجزوء الكامل)

إنـــي امـــــــرؤٌ أُبـــــــدِي مُـــــخـــــا لـــــفـــتي وَأَكـره أَن أُسِـــرَّا

مـــــــــن عُـصـــبـــــةٍ شُـــــمُّ الأُنُـــــو فِ تـــرى عَـــــدوُهُـمُ مُـصِـرَّا(٢)

يضغط الشاعر على الحروف بالتضعيف على صوامت الجَهْر وبخاصةٍ صامت الهمزة ، الذي جاء مضمومًا أربع مرات في هذين البيتين، كما حَرَّك الصوامت الأخرى بالضم ثماني مراتٍ؛ ليتوافق المَبنَى مع المعنَى ، ويتحقَّق له مُـــراده في تعظيم نفسه ، وتضخيم الأنا، وبناء هَالَةٍ حول ذاته ، وليس أدل على ذلك من مجيء أربع حركات متواليات للضمة دون فاصلٍ بينهما، في قوله :" **عَدوُّهُمُ مُصِرَّا**"، فدلالة هذه

---

(١) ينظر: بدائع الفوائد، لابن القيم ، ج٢، ص ٨٧ ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، د. ت.

(٢) ويقال: إن هذه القصيدة للموج بن زمان التغلبي . ينظر: ديوان عمرو بن كلثوم ، تحقيق : اميل بديع يعقوب ، ص٩٥، دار الكتاب العربي ، ط. ٢، ١٤١٦ه- ١٩٩٦م.

المتواليات المضمومة، تُحدث نوعًا من القوة الصوتية المناسبة للغرض والسياق، الذي يخرج معه الهواء حُـــــرًّا، مع جهدٍ في ضَمِّ الشفتين وبخاصةٍ عند تضعيف الواو الذي يتطلَّب ضغطًا وشِدَّة ؛ ولذلك" يُؤتَىٰ بها ويُحافظ عليها في الموضع المحتاج إلىٰ تصويت كالنداء والنُّدبة،" وقد سمَّاها المبرد بالمُصوتة"[1]، والتي يظهر أثرها جليًّا في الصورة الكلية لبنية القصيدة .

وتظهر في حِكَم "النابغة الذبياني"، خلاصة تجربته في الحياة ، مُتعجبًا من الذي يَوَدُّ إطالة أَمَدِه في هذه الدنيا، فطُول العيش قد يَجلب الشقاء والضَّرَر، وإن هشَّتْ له مَرَّة فسُرعان ما تتلاشىٰ ويَبقىٰ الكَمَد والمَرَار ، حتىٰ لا يكاد يَرىٰ شيئًا تُسَرُّ به نفسُه ، يقول: (مجزوء الكامل)

المَرءُ يَأمُلُ أَن يَعـــيـ ـــــشَ وطول عيشٍ قد يضرُّهْ

تفنىٰ بشاشتُهُ ويبقىٰ بعـــــــد طول العـــــيـــــش مُـــــرُّهْ

وَتَصَـــــرُّم الأيـــــامُ حـــتّـــــــ ـــــتَىٰ لا يَرىٰ شيئـًا يسرُّهْ[2]

ويُلحظ اتكاء لشاعر علىٰ صائت الضمة ، متمثلًا في الروي المضعف المضموم ، وقد ألحق به هاء الوصل – بعد الراء المضعفة المجهورة المكرورة – ليستنىٰ له أن يُخرج معها ما اعتلق بصدره من لواعج وأسىٰ وحسرة علىٰ تقلبات الحياة وكدرها ، والقافية – كما هو معلوم– تعد مدار البيت كله ، فضلًا عن تناثر الحركة المضمومة في فضاء النص، علمًا بأن " قبائل البادية كانوا يميلون إلىٰ الضم، في حين أن القبائل المتحضرة كانت تميل إلىٰ الكسر" [3] .

إلىٰ غيرها من النماذج الدالة التي تؤكد اعتناء الشعراء ، بالصوت صامته وصائته ، ودلالته المنسجمة مع السياق والغرض، " فالتشكيل الصوتي صدىٰ للشعور القائم في النفس يبين عنه ويجسده

---

(١) المختصر في أصوات اللغة العربية ، ص١٥٠.

(٢) جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، ص٧٥، دار نهضة مصر، د. ت، ديوان النابغة الذبياني، ص ١٢١ ، مطبعة الهلال– مصر ، ١٩١١م ، وقد نُسبتْ في بعض المصادر للبيد بن ربيعة، بتغييرٍ في بعض المفردات. ينظر: ديوان لبيد ، ط. دار صادر– بيروت ، ص٢٣٥، دواوين الشعراء العشرة ، ص١٣٥.

(٣) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي ، ص ٦٣ ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

وينبئ عن صدق التجربة وتفوق الآداء الشعري"[١] ، الذي يترك أثره في المتلقي ، فضلًا عن دلالته على الذات الشاعرة والتجربة الشعورية المشكلة للعمل الإبداعي، الذي يتفاضل به الشعراء ويتفاخرون .

ثانيًا : الوحدات الصوتية الثانوية:

يجتهد الشعراء في تلوين قصائدهم بألوان من التشكيل الصوتي الجذَّاب؛ لعِلْمِهم أن هذه الإضافات ليست من نافلة القول، بل تكْمن أهميتها في استطاعتها الولوج إلى أماكن لا تتيسَّرُ- في الغالب- لكثيرٍ من دوالِّ اللغة المجردة ، على خلافٍ بين علماء اللغة على أولويَّة الحواس من حيث القيمة الجمالية، فمنهم من يقدم السمع على البصر ، ومنهم من يقول بالعكس ، ومن هؤلاء الدكتور إبراهيم أنيس، الذي يقول: " والصورة السمعية تلي البصرية من حيث القيمة الجمالية ، وهما معًا يفضلان الحواس الاخرى من حيث القيمة العقلية والثقافية" [٢] .

والوحدات الصوتية الثانوية " ظاهرة أو صفة صوتية ذات مغزى في الكلام المتصل يستطيع المتلقي من خلالها التعرف على مقصود المتكلم من نغمة صوته وتردد الأصوات بعلوها وانخفاضها والتشديد على بعضها دون البعض الآخر"[٣] لأمرٍ يبتغيه الشاعر، ويتطلبه السِّياق والمقام ، ومن ذلك : **(النبر، التنغيم ، والوقف ، المماثلة الصوتية)** .

أولاً : النبر .

يحرص الشعراء على إبراز بعض المعاني الجليلة، من خلال عدد من التقنيات والأساليب، كنبر بعض الأصوات التي يمنحها جلاءً وسطوعًا، ومعرفة بالمشاعر التي تجيش في صدره ، ومدى الانفعال المصاحب للكلام ، فالنبر**(thestress)** – كما يعرفه الدكتور "إبراهيم أنيس" – " نشاطٌ في جميع أعضاء النطق في وقتٍ واحد، عند النطق بمقطعٍ منبور، نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط ...، ويترتب عليه أن يُصبح الصوت عاليًّا واضحًا في السمع ، هذا في حالة الأصوات المجهورة ، أما مع الأصوات المهموسة فيَبتعِد الوتران الصوتيَّان أحدهما عن الآخر أكثر من ابتعادهما مع الصوت غير المنبور،

---

(١) موسيقى الشعر العربي ، د. صابر عبد الدايم ، ص ١٦١ .

(٢) مبادئ علم النفس العام ، يوسف مراد ، ص ٦٨ ، دار المعارف، ط. ٧، ١٩٧٨م.

(٣) الصوت والإيقاع في شعر ليلى الأخيلية ، عبد المقصود محمد الخولي ، ص٢١٩، مجلة عالم الفكر ، العدد ١٧٣ يناير – مارس ٢٠١٨م .

وبذلك يتسرَّب أكبر قدرٍ من الهواء "[١] ؛ في محاولة لثراء الإيقاع وحيويته، فالنبر " يفسح المجال لتنويع الإيقاع ، أو بتعبير أكثر تحديدًا يُمكِّن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معًا موسيقية الشعر" [٢] ، كما يظهر أثره في الكلام المسموع دون المدون ، " ولقد حاولت الكتابة أن تستعيض عن التنغيم بالترقيم[٣] ، حسب السياق والمقام والانفعال الشعوري للذّات المُبدعة .

وبالنظر في النماذج التي يعالجها البحث: يظهر صورًا من هذه الظاهرة ، التي تتبين من خلال النطق الصحيح للحرف وإعطائه حقه في الصفة والمخرج ، يقول" النابغة الذبياني " متحدثًا عن نفسه : (مجزوء الكامل)

كـــم شـــامـــتٍ بـــي إنْ هلـــكـــتُ وقـــائـــلٌ للـه درُّه[٤]

يرتكز النبر على بعض المقاطع ، بحسب طولها وقِصَرها، إما مفردة أو بسيطة أو مركبة ، ففي بيت **" النابغة"** ، يُلحظ وقوع النبر، على **" كـــم"** ؛ كونها مقطعًا واحدًا ، وعلى المقطع الأول في **" شامـــت "**، أي على **"شـــا "**، وكذلك ، على" التاء" في" **هـــلكـــت"**، وعلى **" قا "** في **" قـــائـــل"** ، والراء في **"درُّه"**؛ والغرض من ذلك كله : لفت النَّظر، والإبانة عما يدور في خَـــلَد الشاعر والتأكيد عليه .

كما أفاد "عبيد بن الأبرص"، من النبر في الضغط على بعض المقاطع ؛ لمناسبة المفاخرة وذكر المناقِب، يقول : (مجزوء الكامل)

نُـــغـــلِّي الـــسِّـــبـــاءَ بكـــلِّ عـــا تِـــقٍـــةٍ شَمُولٌ مـا صَحَـوْنَا[٥]

يُعدِّد الشاعر مآثر قبيلته وعلو منزلتها في المجد والشرف، فهم لا يَشترون الخمر إلا أجودها، ولا يَشربون منها إلا أعتقها- وذلك من مفاخرهم في الجاهلية- كان باعثه في ذلك : قوة نفسية دفعته إلى الإفادة

---

(١) الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس، ص ٩٧، ٩٨، مطبعة نهضة مصر ، د. ت .

(٢) موسيقى الشعر العربي ، د. شكري محمد عياد ، ص ٥٣ .

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، ص ٤٧، عالم الكتب، ط. ٥، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م،

(٤) الديوان ، ص ١٢١.

(٥) الديوان ، ص ١١٩.

من النبر؛ لتجد الوقع ذاته في مشاعر السامع ، فكلما كان الاهتمام بها في رَوْعه : كان البروز والسطوع عن طريق النبر والنغمة المرتفعة والقافية المُطْلقة .

تبرز صورة النبر في المفردة "عاتقةٍ " على فاء الكلمة، وكل ما هو على بناء فاعل يُنبر على فائها ، فهي أبرز ما في النطق وأبينِه، فنبر المقطع يبْدُو للأذن كما لو كانت الكلمة الواحدة كلمتين، بحسب تعبير الدكتور " تمام حسان " [١] .

الأمر ذاته يُلتمس في قول "الحارث بن حلزة"، يشكو أفاعيل الدهر وتقلباته، مُبينًا حالة الاغتراب التي قضت مضجعه ، وأَرَّقتْ ليلَه ومَخْدعَه ، يقول: (مجزوء الكامل)

مَـــــن حَاكِـــــمٌ بـــيـــنـي وبـــــيـ ـــــــن الـــدهـر مـالَ عَـــلَـــيَّ عَـمْدا ؟ [٢]

فقد وقع النبر– جليًّا– على المقطع الأول"**حَـا**" في" حاكم"، تاركًا المقطع الثاني مُعتمدًا على النبر الأوَّلِي المرتكز على الميم والـــتـــنوين(النون) ، وكلاهما صوتٌ جهـــوريٌّ أَغَـــن، فـــبـــناء فاعل ينبر المقطع الأول زهو الفاء، " وهكذا ينبر كل مثال جاء على هذا الوزن "[٣].

ويتضح لنا تواتر هذه الصيغة في قصيدته السابقة ، يقول:

ولـــقـــدْ رأيـــــتُ مـــعـــــاشِـــرًا قَـــدْ جـمَّـعُـوا مالًا ووُلْـدَا

وهُـــــــمُ زَبـــــابٌ حَـــائِـــــرٌ لا يَـــسْـــمَعُ الآذانَ رَعـدَا

فما انطبق على صيغة حاكم ، منطبق على حائر، وكلاهما من الدوال التي يتضح فيها تبرم الشاعر واغترابه، فجاء النبر دالًا على هذه المعاني التي ترسختْ في فؤاد الشاعر ولُبِّه .

ومثل ذلك يبرز في مدونة "عنترة" الشعرية إذ يقول مُفتخرًا : (مجزوء الرمل)

---

(١) ينظر: مناهج البحث في اللغة ، ص ١٦٠، ١٦١.

(٢) الأغاني، ج١١، ص٣٣، ديوان الحارث بن حلزة ، ص ٤٦، تحقيق: اميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي، بيروت ، ط. ١، ١٤١١ه– ١٩٩١م.

(٣) مناهج البحث في اللغة ، د. تمام حسان ، ص١٦٠، ، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت .

ورأيـــتُ الـــخـــيـــلَ تـــهـــوي فـــي نواحـــي الصَّحـــصَحـانِ[١]

فـاســـقِـــيـــانـــي لا بـــكَـــأسٍ مِـــــــن دمٍ كـــــالأرجـوانِ[٢]

أسْمعـــانِي نَغْـــــــمَـــةَ الأســـ ـــيـــاف حـتَّـــى تُـــطـربـانِـي[٣]

يجد النبر ما يتكئ عليه بعد إطالة النبر الثانوي ، الذي يسبق النبر الأولي الذي ما يتسم به –غالبًا– المقطع الأخير من الكلمة، فالكلمات ذات المقاطع المركبة – والتي تلتزم إطالة المبنى لتقوية المعنى– يرتكز فيها النبر على ما قبل المقطع الأخير ، كما نلحظه في (الصحصحان ، فاسقياني، كالأرجوان ، أسمعاني ، تطرباني) ؛ يحاول المتلقي معرفة ما تخفيه مثل هذه الظواهر الصوتية على الذات والموضوع ، فالنبر " له جانبٌ حيويٌّ ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري ، والتفاعل الخلاق بين عناصر العمل الفني"[٤] .

وغيرها من النماذج التي تؤكد شيوع هذه الظاهرة في القصائد التي نعالجها صوتيًّا وإيقاعيًّا، فالنبر يحقق وظيفتين دلالية وصوتية، فضلًا عن أهميته في كشف الحالة الشعورية التي سيطرتْ على الذات الشاعرة ، كغيرها من الوسائل الأخرى .

٢– التنغيم

والتنغيم كالنبر من الظواهر الصوتية التي تصل إلى مناطق ربما لا تصل إليها اللغة المجردة، يلجأ إلها المبدع ؛ لمحاولة إثبات ما في نفْسه ، وكأنه يُعلِّل دوافع إنشاء النص، وما يعتمل في وجدانه من حزنٍ أو كمدٍ أو حبور وسرور، وغيرها من الانفعالات الشعورية، عبر التفخيم والتعظيم ، أو عبر ارتفاع النغمة أو انخفاضها ، عبر صوامت وصوائت مناسبة للسياق ، وموافقة للغرض والمضمون .

---

(١) الصحصحان: المستوي من الأرض والأملس . الاختيارين ، للأخفش الأصغر، ص١١٠، تحقيق : فخر الدين قباوة ، دار الفكر المعاصر، بيروت ط.١، ١٤٢٠ه،١٩٩٩م ، شرح ديوان عنترة ، أمين سعد ، ص١٤٤.

(٢) الأرجوان : صِبْغ أَحْمَرَ شديد الحمرة ، لسان العرب ، ج١٤، ص٣٠٩ .

(٣) شرح ديوان عنترة ، أمين سعد، ص١٤٤.

(٤) ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د. كمال أبو ديب، ص٣٥٣ ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط.١ ، ١٩٧٤م .

ورغم أهميته تلك، لا نكاد نجد من يتحدث عنه كمصطلح من المتقدمين، غير أنه قد يُرى له إشارات عابرة في "الخصائص" لابن جني، الذي يقول: " وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته، وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلا ! فتزيد في قوة اللفظ بـ " الله" هذه الكلمة، وتتمكن في تمطيط اللام، وإطالة الصوت بها وعليها "[1].

وعلى أيَّة حالٍ فإن الباحث يُحاول الكشف عن وظائف اللغة وطاقاتها المتعددة من خلال النماذج الشعرية البِكْر، والتي بين يدي البحث، ولا غرو؛ فقد أسَّستْ لكل ما جاء بعدها من شعرٍ حتَّى حِين، في إبداع لا يخلو من الاعتناء بكل ما يُحسِّن وظائف النص ، وبلوغه المرتبة التي يرنو لها الشعراء، وتفيد في نقل المشاعر بصورة صادقة، عبر الأصوات التي يتركَّبُ منها الكلام .

فالتنغيم يُعرف- ضمن ما يُعرف- بأنه :" رفع الصوت وخفضه في أثناء الكلام، للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة "، ويُكأن المبدع يُضيف إلى نَصِّه شُروحًا تفكُّ بعضًا من شفراته، وتفتح جزءًا من مغاليقه، وذلك قريبٌ من علامات الترقيم في الكتابة ، لكن التنغيم يبرز عن طريق النطق والضغط على بعض المقاطع وتنغيمها، فينماز بحرية في التعبير واستمرار في أثر الصَّدى، وهو ما قرَّره الدكتور "تمام حسان" بقوله :" والتنغيم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة، غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة، وربما كان ذلك لأنَّ ما يستعمله التنغيم من نغمات أكثر مما يستعمله الترقيم من علامات" [2] .

ومن خلال النماذج التي تم التعرض لها -في هذه الدراسة- تبيَّن أن هناك قصائد هادئة النغمة بطيئة الإيقاع، عَمَدَ صاحبُها إلى الإخبار بشيءٍ، أو حاول نصحًا أو إرشادًا، أو استفهامًا لا ينتظر جوابَه، ومنها ما تحمل في طياتها تهديدًا ووعيدًا وزجرًا متسمًا بصخبٍ وضجيج ، كأن الشاعر نظمها تحت ظلال السيوف ، ليعلقها على أسنة الرماح وألوية الوغى والنزال .

---

(١) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، د : رمضان عبد التواب ، ص ١٠٦ ، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط. ٣، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م .

(٢) مناهج البحث في اللغة ، د. تمام حسان ، ص٢٢٦ ،٢٢٧.

ومن النوع الأول ما يُرىٰ عند "طرفة بن العبد"، في وصف بعض الأماكن وما آلتْ إليه ، لتُرىٰ النغمةُ الوادعة التي تُبيِّن حالتَه الشعوريَّة ، دون ثوريَّة أو انفعال، مفيدًا من السكتات والوقفات المبثوثة في فضاء القصيدة ؛ ليمنحها هدوءًا علىٰ هدوء، يقول "طرفة" : **(الهزج)**

عَفَـــا مِـــن آلِ لَـــيْـلَـــىٰ السَّهـــــبُ فالأَمْلاَحُ فـالـغَـمْـرُ

فَـعِـرقٌ فـالـرِّمـاحُ فـالْـــــلِـوىٰ مِـن أَهْـلِـهِ قَـفْـرُ (١)

يصور الشاعر هذه الأماكن وما فيها والآثار التي بدتْ عليها بعد خلوها من الأهل والأصحاب، دون ما نجد فيها المد لإطالة أمد الإيقاع وهدوء نغمته ، كما يلحظ وجود الأحرف المهموسة التي تفيد الأسىٰ والحسرة ، وإخراج هذه الأنات التي تختفي وراء الصوامت المعبرة والتي تعمل- مع غيرها من الظواهر- علىٰ تنوير النص وكشف خفاياه.

ومنه – أيضًا- قول" لبيد" في المواعظ والحِكَـم : (مجزوء كامل)

ذَرَّنِـي ومـا مـلـكـتْ يَـمـيـنِـي نـي إنَّ رفـعـتُ به شـئـونـا

وافـعـلْ بـمـالِـكَ مَـا بَـدَا لـك إنَّ مُـعـانًـا أو مُـعِـيـنَـا

واعـفَّ عـن الجـاراتِ وامْـ ـنحهـنَّ مـيـسـرِكَ السَّـمـينـا

وابـذلْ سَـنَـام الـقِـدر إنَّـ ـنَ سَـوَاءَهَا دُهـمًـا وجونـا (٢)

يبرز هذه التوجيهات في نغمة هادئة مناسبة لسياق التوجيه وإبداء النصيحة ، فتجد قَبولًا وارتياحًا من الموجَّه والمستقبِـل؛ فالنغمة- كما يُقال- :"هي التي تحمل المعنىٰ"(٣)، وتُسخر طاقتها في خدمة المَقَام، والتعبير بصدقٍ عن التجربة ، كما يُفاد منها في فضاء التحليل ، وآفاق التأويل.

---

(١) ويقال إن هذه الشعر لِخِرْنِق أخته لأمه ، ونسبه ابن منظور في اللسان لطَرَفَة، وكذا صاحب تاج العروس ، مادة " ملح ". ينظر: تاج العروس،ج٧، ص١٥٠ ، لسان العرب، ج٢، ص٦٠٦، دار صادر – بيروت ، ط٣ ، ١٤١٤ه، ديوان طرفة، شرح الأعلم الشنتمري، ص ١٥٦، تحقيق : درية الخطيب ، لطفي الصقال ، المؤسسة العربية ، بيروت، ط. ٢، ٢٠٠٠م .

(٢) يريد أن الغُرم في شراء الحمد غُنم . ينظر: ديوانه ، ص٣٢٤، دواوين الشعراء العشرة ، ص١٦٥ .

(٣)علم الأصوات، برتيل بالمبرج ، ترجمة : د.عبد الصبور شاهين، ص١٧٣ ،مكتبة الشباب، القاهرة ، ١٩٨٤م.

وعلى خلاف ذلك ، فإن معظم الأصوات التي آثرها "عمرو بن كلثوم"، ليبني بها قصائده ،قد جعل منها سهامًا ليُطْلقها على أعدائه، فتعلُو النغمة ، ويقوى الجَرْس ؛ ليتوافق مع الغرض والسياق ، و"عمرو"– كما هو مشهورٌ عنه– "صاحب عبارة زاعقة، ولفظ صاعق، كأنه رعد يتهدَّر أو نارٌ تتفجَّر" [١]، يقول (مجزوء الكامل) :

أنـذرتُ أعـــدائـــي غـــــدا ة قـنًا حُـدَيَّـا الـنـاس طُـرًّا[٢]
لا مُـــرعِـيًـا مـرَعًـى لـهُـم مـا فَـاتَنِي أمْـسيـتُ حُـرًّا
حُـلُـوًا إذا ابـتُغِـيَ الـحَـلَا وةُ واسـتُـحبَّ الجُـهـدُ مُـرًّا
كـم مـن عـدوٍّ جـاهـدٍ بـالـشـر لو يسـطـيع شرًّا
يغـتاب عـرضـي غـائبًـا فـإذا تـلاقـيـنـا اقشـعـرًّا [٣]

يبدو من خلال القصيدة ما فيها من تهديدٍ ووعيد ، يُشتمَّ منها غبار الحرب ، ويُسمع منها صليل السيوف ، فالشاعر لا يُبقي على أعدائه، ولا يترك لهم مكانًا، وهذا معنى قوله :" لا مرعيًا مرعى لهم" ، ومن علامات قسوته عليهم: أن خصمه يخشى التفوه ضده بكلمة في حضرته ، بل يتوارى من امرئ القيس، حتى إذا مَثُل بين يديه: اقشعر جسدُه ؛ خوفًا وفَرَقًا ، ساعده على تشكيل هذه الصورة الجَرْس القوي، والنَّغْم المرتفع العالي؛ الناشئ من الصوامت المضعفَة والمنونة ، والصوائت بنوعيها القصيرة والطويلة، يؤكد ذلك وصفه للخيول الكريمة التي تُغير على خصومه دون هوادةٍ أو لِين ، يقول:

ولـقـد شـهِـدتُ الخيلَ تحـ ـت الـدَّارعِـين تـزرُّ زَرًّا[٤]
نـازعـتُ أَوْلاها الـكـتـيـ ـبَـةِ معجِـمًا طِـرْفًا طِـمِـرًّا[٥]

---

(١) دواوين الشعراء العشرة ، محمد فوزي حمزة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط.١، ١٤٢٨ه– ٢٠٠٧م ، ص١٧٣ .

(٢) طُرًّا : جميعًا . لسان العرب، ج ٤، ص٤٩٨، ديوان عمرو بن كلثوم ، ص٩٥ .

(٣) الديوان ، ص ٩٥.

(٤) الدارعون: المحاربون الذين يلبسون الدروع ، ورجلٌ دارع : ذو درعٍ على النسب، تزرُّ : تتعدى على خصومها. زَرَّ يَزُرُّ ، وزَرِرَ إذا تعدَّى على خصمه ، يقال : هو يَزُرُّ الكتائبَ بالسيف . ينظر: لسان العرب، ج٨، ص٨١، و ج ٤، ص٣٢١ ، الديوان ، ص ٩٦ .

(٥) الطِّمِر: الوثوب ، يريد: الفرس الجواد المستعد للوثب أو العدْو ، ينظر: تاج العروس ، ج١٢، ص٤٣٢، لسان العرب، ج٤، ص٥٠٢، الديوان ، ص ٩٦ .

اعتمد الشاعر على أكثر من أداة صوتية ليعبر عن مدى حنقه على هؤلاء الذين لم تجاوزوا – حسب وصف- قدرهم ، فأراد أن يوافق المظهر الجوهر، ويتناغم الشكل مع المضمون ، كما لا يخفى اعتماده على الرَّويِّ المُضعَّف ، ومن المعروف أن " الصوتَ إذا وقَع مُشددًا في الآخِر ، كان أقوى ما يكون نُطقًا "[1] ؛ كونه آخر ما يصك أذن السامع ، ويتردد صداه مَرَّةً بعد مَرَّة .

ولا يظهر هذا بصورة جلية إلا عن طريق النطق والإلقاء من خلال زيادة نسبة الهواء المسلَّط على الأوتار الصوتية عند النطق بالمقطع الأثير المنبور؛ فتأتي النتيجة في صورة نبرٍ أقوَى، ومدى تنغيميٍّ أوسع ، فيتحقق للشاعر هدفه ويتحقق له مراده ، والعرب هم أعرف الناس بهذه الإيحاءات ودلالتها وتأثيرها ، وبخاصة في الخطاب الشفهي ، والإلقاء المباشر .

٣- الوقف

والوقف من الفنون الدقيقة التي تضبط إيقاع البيت الشعري والمؤثرة في الصورة السمعية للتراكيب، كما أنه يؤدي دورًا بارزًا في إدراك كُنه مرامي الكلام ، فالوقفة تؤدى دورًا وظيفيًّا حِجَاجِيًّا من خلال الوقف على دوالٍّ مُحدَّدة ، يريد المتكلم أن تترسَّخ في ذهن المتلقي ، ويَعِيها عقلُه .

وبالنظر في شعر الدراسة يظهر-عند قراءته- أنه مليءٌ بالنماذج التي أفادت من هذه الظاهرة ؛ بقصد التنويع والتوكيد ، والاستراحة والتنفيس، وغيرها من الأهداف ؛ فالْوَقْفُ عِبَارَةٌ " عَنْ قَطْعِ الصَّوْتِ عَنِ الْكَلِمَةِ زَمَنًا يُتَنَفَّسُ فِيهِ عَادَةً بِنِيَّةِ اسْتِئْنَافِ الْقِرَاءَةِ، لَا بنية الإعراض". [2].

يعمد الشعراء إلى الإفادة منه في أواخر الجُمل، فتصك أذن السامع ، وتؤكد دلالته، وهو ما سماها الدكتور" تمام حسان": "موقعية النهاية "،التي تكون بسكُون الوقف وهائه في الفصحى ، وبالقافية في الشعر[3] ، ومن ذلك ما نجده عند " الأعشى" في قوله : مجزوء الكامل

---

(١) مناهج البحث في اللغة ، د. تمام حسان ، ص ١٥٣ .

(٢) الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، ج١، ص ٢٩٩ ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤ م .

(٣) مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان ، ص ١٥١ .

يا جارتي ما كـــنـــتِ جـــارَةً بانـــتْ لتِحزُنـــنـــا عُـــفَـــــارةْ [١]

فالوقف على عروض البيت(جارةْ) يوحي بتوكيد قرارٍ أعلنه، عبر جملة إنشائية طلبية، ليستأنف جملة خبرية أخرى تؤكد الجملة الأولى، عبر سلسلةٍ من الأدوات الصوتية التي اتكأ عليها الشاعر من نبرٍ وتنغيم وتجنيس وصوامت مناسبة ؛ آزرت الوقفَ في أداء دوره الذي جاء من أجله .

ويكون الوقف بعد انتهاء الجملة وتمامها في مبناها ومعناها ، ولا يتأتى قبل ذلك ، وحينئذ يكون وقفًا غير حسن ، ومن الحَسَن ما نجده عند عنترة (مجزوء الرمل)

إننـــــي لـــيـثٌ عَبُـــــوسٌ ليـــس لـــيَ فـــي الـخَـلْـق ثـــانِ [٢]

فالبيت في سياق الفخر أكده بعدة مؤكداتٍ، اتكأت على الوقف في نهاية الجملة ، "عبوسٌ" ، ولا يخفى فوائد الوقف على صامتٍ يتحلَّى بالهمس والصفير، فضلًا عن موسيقيةٍ التنوين ، ثم يبدأ الجملة التالية التي تُرسِّخ المعنى ذاته، وتُحِيل عليه، عبر رَوِيِّ النون المكسور المردوف بألف المَدِّ ، للتعاون فيما بينها جميعًا؛ تقويةً للدلالة ، واجتلابًا لموسيقيَّةٍ تهزُّ وجدان المتلقي ، وتُؤثِّر في كيانه .

كما أن الوقوف على بعض التراكيب يُفيد الجزم والحسم والمُقارَعة، وبخاصة في النقائض والمنازلة والحِجَاج ، ومنه ما قال " الأعشى" في الغزل على سبيل التجريد : (مجزوء الكامل)

أَوَصَلْتَ صُـــرَمَ الـحَـبْـلِ مِـــــــنْ سَـلْـمَى لِـطُـــولِ جِـنَـابِـهـا [٣]

وَرَجَـعْـــتَ بَـعْـــدَ الشَّـيْـــبِ تَـــبْـــ ـــغِـي وُدَّهَـا بِـطِـلَابِهَا [٤]

---

(١) الديوان ص ١٥٢ .

(٢) شرح ديوان عنترة ، أمين سعد، ص١٤٤.

(٣) الصَّرَمُ : القَطْعُ البائنُ ، وعمَّ بعضهم به القطع أيَّ نَوْعٍ كان ، الجناب : البُعد. ينظر: لسان العرب ، ج١، ص٢٧٥، ج١٢، ص٣٤٤.

(٤) ديوان الأعشى، ص ٢٥١.

أَقْـــــــــصِـــــــــــــرْ فـــــإنّـــكَ طَـــالَـــمَـا أُوضِـعـتَ فـي إعـجـابـهـا[1]

فالناظر لمطْلَع البيت الثالث يجد فعل الأمر" **أقصِرْ**" الدال على الكفِّ والانتهاء ، يحسن الوقوف عليه ؛ فالجملة تامَّةٌ ، وفعل الأمر مبنيٌّ – في أصله- على السكون المَحْضِ المُتربِّع على الراء المكرورة المجهورة، وهو ما شاع في فضاء البيت نبرًا ظاهرًا ، فضلًا عن الاستراحة القصيرة التي منحها له الوقفُ؛ ليُكمل العِلَّةَ من هذا الأمر وبيان سببه، كما دلَّ على عناية الشاعر بتأكيد الأمر وعدم الاستهانة بحيثيَّاته .

وفي الوقف على الاسم المنون موسيقيته المتفرِّدة ، وبخاصة إذا كان منصوبًا ، فالفتحة – أخفُّ الحركات وأوضحها ، يقول طَرَفَة : (مجزوء الرمل)

فـــفـعـــلْـنـــا ذلِـــكُـــم زمـــــنًـــا ثـــــم دانَـى بيـــنـــنـــا حَـكَـمُـهْ[2]

زاد من وقْعها الموسيقي: تحويلها ألفًا بخلاف المرفوع والمجرور؛ " وذلك لخفتها وسهولتها، لأنها تخرج مع النَفَس بلا علاج ، فيسهل إبدالها ألفًا، بخلاف الضمة والكسرة ، ففيهما تكلُّفٌ واستعمال للشفتين؛ فإبدالهما مستثقل لذلك"[3]، فالوقف على النون المنصوب، يحقق مكسبًا موسيقيًّا مُهمًّا يطْرب الأذن ويُؤثر في النفس ، كما تلفت انتباه السامع إلى أهمية الموضوع الذي يدور البيت حوله .

---

(١) وَضَعَ عَنْهُ وَضْعًا : حَطَّ منْ قَدْرِهِ ، ووَضَعَ عنْ غَرِيمِهِ وَضْعًا أي : نَقَصَ ممّا لَهُ عَلَيْهِ شَيئًا ، وأُوْضِعْتَ: خُذلتَ. ينظر: تاج العروس، ج٢٢، ص٣٣٥، ديوان الأعشى، ص ٢٥١.

(٢) الديوان ، ص ٨٦.

(٣) حركة النحو والدلالة ، د. صالح عبد العظيم الشاعر ، ص٤٦، ٤٧ ، دار الحكمة ، ط.١، ١٤٣٤هـ- ٢٠١٣م .

٤- المماثلة الصوتية

والمماثلة (Assimilation) إحدىٰ الظواهر الصوتية في النظام اللغوي، ولها أنواع وتفريعات ، عند علماء التجويد والأصوات ، لكن البحث سيكتفي بمقاربة المماثلة الكاملة ؛ كونها أكثر تأثيرًا في الجانب الصوتي الذي يعالجه البحث "، فالمماثلة " تهدف إلىٰ تيسير جانب اللفظ عن طريق النطق"[١]، كما تُشيع في النصِّ جَوًّا مُوسيقيًّا مُريحًا .

والمماثلة الكاملة (complete Assimilation) عَرِفها القدماءُ باسم " الإدغام" [٢]، وَحَدُّه : أن يُدغم حرف بحرفٍ مثله؛ بحيث يصبحان حرفًا واحدًا مُشدَّدًا، أي يتّفق الحرفان صفةً ومخرجًا.

واللغة العربية تميل إلىٰ الإدغام حين يتوالىٰ صوتان متماثلان، سواء في كلمة واحدة ، أو في كلمتين"[٣]؛ لأهدافٍ تبتغيها وغايات ترتجيها، كالمبالغة والتكثير والاستمرار والحفاظ علىٰ البينة الإيقاعية للقصيدة، وغير ذلك ، كما تَتَبيَّنُ منه حالةَ الشاعر وشعورَه النفسي سلبًا وإيجابًا.

ومن ذلك ما نجده عند الشاعر **كقول " طرفة" : (المديد)**

---

(١) دراسة الصوت اللغوي ، د أحمد مختار عمر، ص ٣٨٦.

(٢) عندما تناول القدماء المماثلة بإيضاح أشكالها دون أن يَنصُّوا علىٰ مُسمَّاه الحديث: كانوا يدورون في فلك التعريف بمصطلح (الإدغام) مثلما كما عند العلامة "ابن جني"، و" ابن يعيش"، فالصلة قوية بين المماثلة والإدغام لاجتماعهما في حالة التماثل الكلي أو التام، غير أنه يجب القول بأن الإدغام أحد أشكال المماثلة ، بل إنه أقيس أشكالها في العربية ، غير أن التشابه والإدغام وإن اشتركا في بعض المعاني اختلفا في بعضها، وذلك أن معنىٰ الإدغام: اتحاد الحرفين في حرف واحد مشدد، تماثلًا أو اختلفا ، نحو:" آمنا " و" ادعىٰ" ، أما " آمنا " فالنون المشددة نشأت عن نونين، أولاهما لام الفعل ، والثانية الضمير، فاتحادهما إدغام وليس بتشابه، وأما "ادعىٰ" فأصل الدال المشددة: دال وتاء، الدال فاء الفعل، والتاء تاء الافتعال، قلبت دالا فهذا إدغام وهو تشابه أيضا. ينظر: أثر القراءات القرآنية في الصناعة المعجمية- تاج العروس نموذجًا، رسالة دكتوراه (مخطوط)، ص٨٥ ، د. عبد الرازق بن حمودة القادوسي- كلية الآداب- جامعة حلوان، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.

(٣) دراسة الصوت اللغوي ، د. أحمد مختار عمر، ص ٣٨٧.

أَشَـجَـاكَ الـرَّبْعُ أَمْ قِـدَمُـهُ أَمْ رَمَـادٌ دارِسٌ حُـمَـمُـهُ [١]

كسُـطُـورِ الرّقّ رَقّـشَـهُ بالضّـحَـى مُـرَقّـشٌ يَشِمُهُ [٢]

لَـعِـبَتْ بعْـدي السّـيـولُ به وجـرىٰ فـي رَيّـقٍ رِهَـمُـهُ [٣]

تتواتر عملية الإدغام في الأبيات الثلاثة التي استهلَّ بها طرفةُ قصيدتَه ، فقد بلغت ثماني مرات ، أدت إلى تكثيف الدلالة وتقويتها ، ليتحد العنصر الصوتي مع النصر الدلالي في توافق وتناغم وانسجام .

ويبرز دور الإدغام في التقطيع العروضي فما يتم التفوه به باللسان يتم مراعاته في التقطيع العروضي ، وهو ما يلقي بأثره في الإيقاع الداخلي للنصوص ، وبخاصة إذا جاءت الميم بعد النون أو التنوين الذي يُحدث نغمًا ظاهرًا ، يقول الداني – رحمه الله واصفًا سبب الإدغام : "وإنما أُدغمتْ النون والتنوين في هذه الحروف للقرب الذي بينها وبينهن والتشاكل والمشابهة ، وأُدغما في الميم للمشاركة التي بينها وبينها في الغنة، حتىٰ كأنك تسمع النون كالميم والميم كالنون ؛ لنداوة صوتها " [٤].

ومن نماذج ذلك في شعر "عنترة "، قوله في وصف فرَسِه : (مجزوء الكامل)

بمُحَـنَّـبٍ مـثـلِ العُـقـا ب تخـالُهُ لـلـضُّـمـر قَدْحَـا[٥]

---

(١) أشجاك: أحزنك وأغضبك، الدارس: من دَرَسَ الشيءُ والرَّسْمُ يَدْرُسُ دُرُوسًا : عفا وزال أثره ، الحُمَمُ : الفَحْمُ واحدته حُمَمَةٌ ، والحُمَمُ: الرَّماد والفَحْم وكلُّ ما احترق من النار.، لسان العرب، ج ١٤، ص٤٢٢، ج٦، ص٧٩، ج١٢، ص١٥٠.

(٢) الرَّق: الذي يُكتب فيه . لسان العرب، ج١٠، ص٣٧٤، رقّشه: الخط الحسن . لسان العرب ،ج٦، ص٣٠٥. يشِمه: يكتبه ويزينه، وقوله رقشه بالضحىٰ: يريد نهارًا، فذلك أحكم لصنعة ترقيشه . ينظر: الديوان ص٨٢.

(٣) ريِّق كل شيء: أوله وأفضله . اللسان ، ج١٠، ص١٣٥، الرِّهْمَةُ بالكسر: المطر الضعيف الدائم الصغير القَطْر. اللسان، ج ١٢، ص٢٥٧. والقصيدة في مصادر عدة منها: جمهرة أشعار العرب، ص ٨٧، سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأندلسي،ج١، ص٨٧٣، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د. ت، الديوان ، ص٨٢ .

(٤) التحديد في الإتقان والتجويد، " أبو عمرو الداني" ، تحقيق: الدكتور غانم قدوري حمد، ص١١٥، مكتبة دار الأنبار– بغداد ، ط. ١، ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٨ م .

(٥) كتاب" الخيل" لأبي عبيدة معمر بن المثنىٰ ، ص٩٤، دائرة المعارف العثمانية ، ط. ١، ١٣٥٨ه ، والبيت في "الحيوان" منسوب إلى" يَزيد بن الصَّعِق". ينظر الحيوان" للجاحظ، ج١، ص٢٧٤، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل، ١٤١٦هـ– ١٩٩٦م. ويزيد بن الصعق من بني عمرو بن كلاب، عاش قرب نهاية القرن السادس الميلادي سيدًا في قبيلته ،

فعند قراءة التفعيلة الأولى والوقوف عليها، يظهر الإدغام والغُنَّة الناشئة عنه؛ مما ينثر في فضاء النص جرْسًا موسيقيًّا أخَّاذا، ولا يظهر هذا الأثر– غالبًا– إلا عن طريق الإلقاء والمُشافهة.

ويعد إدغام اللام الشمسية مع الحرف الذي يليها من وسائل التخفيف والتيسير في عملية النطق؛ فهناك صعوبة ظاهرة في الفصل بينهما؛ وذلك لقربهما من المخرج، فيتم الإدغام لسهولة النطق ، كعادة اللغة العربية التي تميل دائما إلى التيسير والتزيين ، ومن صور ذلك ما نجده في شعر طرفة قوله : (الهزج)

فـــأُمُّـــــواهُ الـــــدَّنا فـــــالـــــنَّـــجـــ ـــــــدُ فالصَّحراءُ فـالَّـنـسـرُ[1]

فقد أدغمت اللام الشمسية في هذا البيت أربع مرات متواليات، فضلًا عن الإدغام في دال " الدنا "، ونون النَّجدة، وصاد الصَّحراء، ونون النَّسر– بسبب تماثل المخارج أو تجاورها– يعمل هذا الإدغام بصوره المختلفة ،على سهولة النطق وخفة الحركة على اللسان، وعلى تقوية الدلالة وتكثيفها، فضلًا عن الأثر الذي يبقى في أذن السامع ؛ وقد أعجبه النغم وأنصتَ له فأطْرَبَ .

يسهم هذا التباين وتنوع الأصوات في معرفة البواعث التي سيقت من أجلها النصوص ، كما تخفي في ثناياها أجواءٌ نفسية عاشها الشاعر بين ظعنٍ وإقامة ، وبين فرحٍ وتَرَحٍ ، وبين هدوءٍ وجَلَبَةٍ ، كانت مظاهرها هذه الأصوات التي زخرت بها النصوص، وتناثرت بين دوالها وتراكيبها .

كان أبوه "خويلد بن نفيل بن عمرو بن كلاب" سيِّدًا، يطعم بعكاظ، وأحرقته صاعقة؛ فلذلك سمي الصعق. ينظر ترجمته في: جمهرة أنساب العرب،لابن حزم ،ص ٢٨٦، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط.١، ١٤٠٣ه–١٩٨٣م ، تاريخ التراث العربي، فؤاد سزكين، ج٢، ص١٩٤، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،١٤١١ه– ١٩٩١م.

(١) الديوان ، ص١٥٦.

الخاتمة

وبعدُ ؛ فآمل أن يكون البحث قد وُفِّق في الكشف عن بعضٍ من أسرار اللغة ودقائقها، والتي أفاد منها أصحاب المعلقات العشر في صناعة نسيج مجزوءاتهم الإيقاعية: الخارجية منها والداخلية، وقد خلُص البحثُ إلى عدة نتائج ومقترحات .

أولاً النتائج :

١. امتاز الشعر المجزوء-في معظمه- عند أصحاب المعلقات بإحكامٍ في الصنعة، وتناسقٍ في الإيقاع ، وجمالٍ في التعبير؛ كان له أثرُه على المعنى وما بعد المعنى، كما أفاد التعرُّف على الذات المبدعة، وحالتها الشعورية إبَّان خَلْق النص .

٢. آثر شعراؤنا الأوزانَ المجزوءة في بعض أشعارهم؛ سعيًا وراء ما تتميز به من رنَّات غناءٍ رشيقة وخفيفة، حتى تترادف فيها الإيقاعات والقوافي في أقل ما يُمكن من مسافات زمنية ؛ فيستجيب الشاعر لرغباته التي تجنح نحو الخِفَّة والطرب؛ أو الحماسة أو الارتجال، وغيرها من الدواعي والأغراض .

٣. جاءت الأصواتُ صامتها وصائتها في معظم شعر الدراسة متوافقة على الأغلب - بتنغيمها ونبرها وجهرها وهمسها- مع السياق الشعري والحالة الشعورية للمبدع؛ مما جعل لها دلالةٌ وأثرٌ وانسجامٌ مع البينة الكلية للنص.

٤. شَحَنَ الشعراءُ قصائدهم بالأصوات المجهورة ، لما تتميَّز به من ظهورٍ وبروز؛ نظرًا لطبيعتهم التكوينيَّة واعتمادهم على المُشافهة والسَّماع ، ونَظْم معظم مجزوءاتهم ارتجالًا لا تنقيحًا.

٥. لم ينظم شعراء المعلقات على أنغام بحور نادرة مع أنها لا تستعمل إلا مجزوءة ، وذلك مثل: (المقتضب والمجتث والمضارع)؛ اتساقًا مع طبيعة هذه البحور في نُدرة الشيوع والاستعمال، ولذلك لم يبرحوا الشائع منها، وهي سبعة أبحر،هي:(الكامل،الرجز، والهزج ، الرمل ، الوافر، البسيط ، المديد) .

٦. لم تقف الدراسة على نماذج لشعرٍ مجزوءٍ لزهير بن أبي سلمي ، فقد كان شعره ضاربًا في الجزالة والنفَس الطويل بسهمٍ وافر ، فهو رافع راية الشعر الحَوْلِيِّ المُحكَّك في العصر الجاهلي .

٧. حاز " الأعشى الكبير" قَصَب السَّبق في نسبة نظم المجزوءات؛ وذلك لحرصه على موسيقية شعره، وقِصَره وخفته؛ كي يتناسب والغناء والإنشاد والترنُّم، فقد كان يُغنَى بشعره، فضلًا عن تميُّزه–كذلك– بموسيقى داخليةٍ متجاوبةٍ مع موسيقى الإطار، ومتطابقة معها في كثيرٍ من الأحيان .

٨. استأثر بحر" الكامل " بنسبة الثلثين في الشعر المجزوء عند شعراء المعلقات؛ وذلك لمرونته التي عُرف بها ، فتأنس القلوب؛ لسرعة إيقاعه، وجمال نغمه، يفيد الشعراء من هذه المرونة في التنويع الإيقاعي والنغمي، فضلًا عن كونه من البحور الصافية التي تنساب الوحدات فيها بمرونة وتدفُّق .

٩. عُنيَ شعراء الدراسة بالقوافي، وبخاصة حرف الرَّوِي، الذي جاء– في غالب الأحيان– متناسبًا مع الغرض الشعري، وكاشفًا القناع عن خبايا الذات الشاعرة ، في تواترٍ للأحرف الشائعة والتي يكثر دورانها على الألسنة ؛ فكانت عنصرًا جماليًّا مُؤثرًا في التشكيل الإيقاعي الذي يتردد نَغَمُه في كل بيتٍ؛ فيرُوق لها السامع ويطرب، فضلًا عن الإفادة التي تتحصَّل عليه منها البينة الدلالية .

١٠. عملتْ ظاهرةُ التكرار– في الحروف أو في الكلمات أو في التراكيب– على إضفاءِ جوٍّ من الإيقاع الموسيقيِّ المُتنام الذي ظهر أثرهُ بتفاعله مع باقي الوسائل التعبيرية والإيقاعية الأخرى، ودورها في التلاحم الدلالي الناتج عن التماثل الصوتي، كما أفادتْ التشكيلَ الداخلي في جماليَّة النَّغم المتصاعد من خلال هذه التَّكرارات المتثورة في فضاء القصيدة ، وكشفتْ – كذلك– عن أثر الانفعالات التي سيطرتْ على وجدان الشاعر.

١١. ظهر أثر أدوات التشكيل الداخلي في بنية الشعر الإيقاعية من سجعٍ وتجنيسٍ وتصريعٍ وترصيعٍ وتدوير، وغيرها من المظاهر الجمالية البديعة، فبَدَت كموسيقى تصويرية عبَّرتْ عن ما اعتلج

في نفس الشاعر من مشاعر، مُؤكدًا التآزر بين الدلالتين الإيقاعية والدلالية ، في نَسَقٍ جماليٍّ إبداعي .

ثانيًا : الاقتراحات

كما يقترح البحثُ أن يُـيَـمِّـمَ الباحثون وجوههم شطر الشعر الجاهلي ودراسته من أوجهٍ مختلفة، وبمناهج متنوعة: دلاليًّا، وأسلوبيًّا، وجماليًّا،...، فضلًا عن البنية الإيقاعية -بوصفها من أهم ما يميز الخطاب الشعري- فلا زال الشعر في هذا العصر - وبخاصة شعر أصحاب المعلقات- مليئًا بالدرر والكنوز التي لَمَّا تتكشَّف بعد، وأن يحاولوا- بدقةٍ وحذر- تطبيق النظريات والمناهج الجديدة المستحدثة ؛ للإفادة منها في إعادة قراءة التراث بآليات جديدة ، تعمل على استجلاء أسراره، وتذوق جمالياته، ويقترح - كذلك - على الباحثين: أن يفيدوا- في غير مبالغة -من المنهج الإحصائي ؛ للوصول إلى نتائج دقيقة ، وأحكامٍ منضبطة، بعيدًا عن الانطباع الذاتي، والهوى الشخصي؛ فندرك - على بصيرةٍ- جماليات النصوص ، وإفادتها من خصائص لغتنا الشاعرة.

ملحق للنصوص المجزوءة

عند أصحاب المعلقات العشر ومصادرها

م	المطلع	الشاعر	عدد الأبيات	البحر	نوع القافية	مصدر النص
١-	رُبَّ رَامٍ مِنْ بَنِي ثُعَلٍ/ مُتَلِجٍ كَفَّيْهِ فِي قُتَرِهْ.	امرؤ القيس	١١	المديد	مقيدة	الأغاني، ج ٩، ص ٦٨، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص١٢٣، ط. ٥.
٢	وتبرجَّتْ لترُوعَنا / فوجدتُ نفسي لم تُرَعْ	امرؤ القيس	١	مجزوء الكامل	مقيدة	جمهرة أشعار العرب، ص ١٥، ديوانه، ص٤٦٥.
٣	لمن زحلوقة زل / بها العينان تنهل	امرؤ القيس	٢	الهزج	مطلقة	أمالي القالي، ج١، ص٤٣، دار الكتب العلمية، ١٣٩٨هـ.اللسان، ج١١، ص ٢٦، دار صادر ط. ٣، ١٤١٤هـ.
٤	إني امرؤٌ من خير كِنْـ // ـدة لستُ مِنْ أشرارها	امرؤ القيس	٨	مجزوء الكامل	مطلقة	ديوانه، ص ٢٧٧.

٥	عَفَـــا مِـــن آلِ لَـــيْـــلَـــى السَّهـــــبِ فـــالأَمْـــلاَحُ فـــالـــغَـــمْـــــرُ	طرفة	٥	الهزج	مطلقة	-ديوان طرفة ، شرح الأعلم الشنتمري ، ص ١٥٦. - لسان العرب، ج٢، ص٦٠٦، تاج العروس، للزَّبيدي ، ج٧، ص١٥٠، دار الهداية، د. ت
٦-	أَشَـجَـــاكَ الـــرَّبْعُ أَمْ قِـــدَمُـــهُ أَمْ رَمَـــــــادٌ دارِسٌ حُـــمَـــمُـــهُ	طرفة	٢٣	المديد	مقيدة	-جمهرة أشعار العرب، ص ٨٧. - الديوان ، ص٨٢ ، شرح الأعلم الشنتمري. - سمط اللآلي في شرح أمالي القالي ، أبو عبيد الأندلسي ، ج١، ص٨٧٣ .
٧-	ألا يا أيها الظبي الـ// لذي يبُرِقُ شَنَفاه	طرفة	٢	الهزج	مطلقة	جمهرة اللغة ابن دريد ، ج١، ص٦٤، دار العلم للملايين ، ط. ١، ١٩٨٧م.
٩-	عَـــرَفـــتُ الـــمـــنـــزِلَ الخَـــالـــي // عَـــفَـــا مِـــنْ بَـــعـــدَ أَحـــوالِ	لبيد	٥	الهزج	مطلقة	- الأغاني ج٧، ص ٤٠، دار الفكر – بيروت ، ط. ٢. - دلائل الإعجاز تحقيق: شاكر ص٢٣٨، مطبعة المدني ، ط.٣، ١٤١٣ه . شرح

					الديوان، د: إحسان عباس ، ص٣٥٢ .	
١٠-	قُـــومِـي إذا نـــــام الخلـــــيـُ ـــيُ فأبُنـــي عَـــــوفَ الفـــضـــائـــلَ .	لبيد	٤	مجزوء الكامل	-الوحشيات، لأبي تمام، ص ١٥٥، تحقيق : عبد العزيز الميمني ، دار المعارف القاهرة ، ط. ٣. د. ت ، - شرح الديوان ، ص٢٣١.	مقيدة
١١-	أنبئت ان أبا حنيـ// فِ لا مني في اللائمينا	لبيد	٢٤	مجزوء الكامل	ديوانه ، ص ٣٢٤.	مطلقة
١٢-	يا جحش يا جحش // منتك الأسباب .	عمرو بن كلثوم	٤	الرجز	الأنوار ومحاسن الأشعار ، ج ١، ص ١٦١ ، لأبي الحسن العدوي الشمشاطي تحقيق: د. السيد محمد يوسف ، مطبعة حكومة الكويت ، ١٣٩٧ه - ١٩٧٧م .	مقيدة
١٣-	أنـذرتُ أعـــــدائـــــي غـــــــــدا// ة قـــناً حُـــدَيَّـــا النـــاس طُـــــــــرًا.	عمرو بن كلثوم	١٤	مجزوء الكامل	-ديوان عمرو بن كلثوم ، ص٩٥ . ، تحقيق : اميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، ط. ٢، ١٤١٦ه- ١٩٩٦م.	مطلقة

١٤-	والخيل تعلم حين تضـ// بح في حياض الموت ضبحا .	عنترة	١	مجزوء الكامل	مطلقة	-الصحاح للجوهري ، ج١، ص ٣٨٥، تحقيق : أحمد عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط. ٤، ١٤٠٧ه – ١٩٨٧،
١٥-	بمُحـــنَّـــبٍ مـــثـــلِ العُـــقـــا// ب تخـــــألُهُ لـلـــضُّـــمـــــر قَـــدَحَـــــا .	عنترة	١	مجزوء الكامل	مطلقة	- الخيل ، أبو عبيدة معمر بن المثنى ، ص ٩٤، دائرة المعارف العثمانية ، ط. ١، ١٣٥٨ه ، - الحيوان ، ج١، ص٢٧٤، ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م .
١٦-	أنا الهجين عنترة // كل امرئٍ يحمي حِرَه .	عنترة	٢	الرجز	مقيدة	-الأغاني، ج٨، ص٢٤٦.
١٧-	أَنَـا فِـي الْـحِـرْبِ الْـعَـوانِ// غـيـرُ مَـجْـهُـول الـمَـكَـانِ.	عنترة	١٧	مجزوء الرمل	مطلقة	-شرح ديوان عنترة ، ص ١٤٤، أمين سعيد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، د. ت

١٨-	ولو ان ما يأوي إليـــ// ي أصاب من ثهلان فِندا .	الحارث بن حلزة	١١	مجزوء الكامل	مطلقة	-الأغاني ، ج١١، ص٣٣. -ديوان الحارث بن حلزة ، ص ٤٦، تحقيق: اميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط. ١، ١٤١١ه- ١٩٩١م.
١٩-	أَصَرَمْـــتَ حَـبْلَكَ مِنْ لَـمِيـــــ// ـــسَ اليـــومَ أَمْ طـــالَ اجتـبابـــةُ	الأعشى	٤٤	مجزوء الكامل	مقيدة	ديوان الأعشى ، ص ٢٨٥، شرح وتعليق : د. محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجماميز – المطبعة النموذجية ، د. ت
٢٠-	أَوَصَلْتَ صُـــــرْمَ الـــحَـــبْـــلِ مِـــــــــنْ // سَـــــلْـــمَـــى لِـطُـــولِ جِـنَـــابِـهـــــــا	الأعشى	٤٧	مجزوء الكامل	مطلقة	الديوان ، ص ٢٥١.
٢١	يا جـــارتـي ما كنـتِ جارَةً بانـــتْ لتحـــزننا عُـــفَـــارَةُ	الأعشى	٦٢	مجزوء الكامل	مطلقة	ديوان الأعشى، ص ١٥٢.

٢٢-	ألم تروا إرما وعادا أودىٰ بها الليل والنهار	الأعشىٰ	٢٢	مجزوء البسيط	مطلقة	الديوان ، ص ٢٨١ .
٢٣-	قالت سمية إذا رأت // برقا يلوح علىٰ الجبال	الأعشىٰ	٥	مجزوء الكامل	مطلقة	الديوان ، ص٣٤١ .
٢٤-	هل أنـــتِ يا مِصّـلاتُ مُـبِّـــ // ـتـكِـرٌ غـداة غِـد فـــزاحِـــلُ	الأعشىٰ	٢٠	مجزوء الكامل	مقيدة	ديوان الأعشىٰ ، ص ٣٤٧.
٢٥-	قالت سمية من مدحـ // ـت فقلت مسروق بن وائل .	الأعشىٰ	١٩	مجزوء الكامل	مقيدة	ديوان الأعشىٰ ، ص٣٣٩ .
٢٦-	يظن الناس بالملكيـ // ـــن أنهما قد التأما	الأعشىٰ	٢٦	مجزوء الوافر	مطلقة	ديوانه ، ص٢٩٩ .
٢٧-	المَرءُ يَأمُلُ أَن يَعـــيـ // ـــشَ وطول عيشٍ قد يضرُّهُ	النابغة الذبياني	٤	مجزوء الكامل	مقيدة	-جمهرة أشعار العرب، ص٧٥، دار نهضة مصر، د. ت.- ديوان النابغة الذبياني ، ص ١٢١، مطبعة الهلال ، ١٩١١م.

٢٨	نَهْـنَـهْ دُمُـوعَـكَ إنَّ مَـنْ // يُـغَـرَّ بـالـحِـدْثـانِ عـاجِـزْ	عبيد بن الأبرص	٥	مجزوء الكامل	مقيدة	-ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق: أشرف أحمد عدرة، ص٦٤، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ١١٩٩٤م - لسان العرب، مادة " نهنه" .
٢٩-	سقىٰ الرَّبابُ مُجلجلُ الْ// أكناف لَمَّاحٌ بُرُوقه	عبيد بن الأبرص	٧	مجزوء الكامل	مقيدة	-الأمالي ، أبو علي القالي ، ج١، ص١٧٨، دار الكتب المصرية ط.٢، ١٣٤٤هـ-١٩٢٦م.
٣٠-	يا ذا المُـخَـوِّفَـنَا بقتـل أبيـهِ إذْلالَا وحَـيِّـنَا	عبيد بن الأبرص	٢٦	مجزوء الكامل المرفل	مطلقة	- مختارات شعراء العرب ، ابن الشجري ، ج٢، ص ٣٩، مطبعة الاعتماد، مصر،ط.١، ١٣٤٤ هـ - ١٩٢٥ م . - منتهىٰ الطلب في أشعار العرب ، محمد بن المبارك البغدادي، ، ج٢، ص ١٦٦، تحقيق : محمد نبيل

						طريفي، دار صادر ، بيروت ،ط.١، ١٩٩٩م. – ديوانه ، ص١١٧ .
			الإجمالي: ٤٢٢ بيتًا			

أبرز المصادر والمراجع

أولًا : الدواوين

١. دواوين الشـعراء العشرـة ، محمد فوزي حمزة، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط. ١، ١٤٢٨ه- ٢٠٠٧م .

٢. ديوان " امرئ القيس" ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ط. ٥، د ـ ت .

٣. ديوان الأعشى ، شرح وتعليق : د. محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجماميز – المطبعة النموذجية ، د. ت .

٤. ديوان الحارث بن حلزة ، تحقيق: اميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط. ١، ١٤١١ه- ١٩٩١م.

٥. ديوان النابغة الذبياني ، مطبعة الهلال- مصر ، ١٩١١م.

٦. ديوان طرفة بن العبد ، شرح الأعلم الشـنتمري، تحقيق : درية الخطيب ، لطفي الصـقال ، المؤسسة العربية ، بيروت، ط. ٢، ٢٠٠٠م ،

٧. ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي ، بيروت، ط. ١، ١٤١٤ه- ١٩٩٤م .

٨. ديوان عمرو بن كلثوم ، تحقيق : إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي بيروت ، ط. ٢، ١٤١٦ه- ١٩٩٦م .

٩. ديوان لبيد، دار صادر، بيروت، د. ت.

ثانيًا: الكتب والمراجع .

١- الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر ، د. ت .

٢- الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني ، دار إحياء التراث العربي ، ط. ١، ١٤١٥ه.

٣- الأمالي ، أبو علي القالي دار الكتب المصرية، ط.٢، ١٣٤٤ه- ١٩٢٦م.

٤- الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، د. منير سلطان، منشاة المعارف، الإسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٠م.

٥- البارع في علم العروض، أبي القاسـم علي بن جعفر، تحقيق: د. أحمد عبد الدايم ، المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة ، ١٤٠٥ه، ١٩٨٥م .

٦- بدائع الفوائد، لابن القيم ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، د. ت.

٧- البيان والتبيين ، للجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، ١٤٢٣ ه .
٨- تاج المدائح النبوية، د. صابر عبد الدايم، كشيدة للنشر والتوزيع، ط.٢، ١٤٣٩ه- ٢٠١٨م.
٩- تاريخ التراث العربي، فؤاد سزكين،ج٢،جامعة الإمام محمد بن سعود الإ سلامية،١٤١١ه- ١٩٩١م.
١٠- التحديد في الإتقان والتجويد، " أبو عمرو الداني" ، تحقيق: الدكتور غانم قدوري حمد ، مكتبة دار الأنبار- بغداد ، ط. ١، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٨ م .
١١- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لأبي الإصبع العدواني، تقديم وتحقيق: الدكتور حفني محمد شرف: الجمهورية العربية المتحدة - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، د. ت .
١٢- التدوير في الشعر العربي- دراسة في النحو والمعنى والإيقاع ، د . أحمد كشك، ط.١، ١٤١٠ه - ١٩٨٩م.
١٣- جمهرة أ شعار العرب، أبو زيد القرشي، تحقيق: علي محمد البجادي، دار نهضة م صر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت .
١٤- جمهرة أنساب العرب ، لابن حزم، دار الكتب العلمية- بيروت،ط.١، ١٤٠٣ه-١٩٨٣م .
١٥- الحيوان، للجاحظ تحقيق :عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، ١٩٩٦م.
١٦- خاص الخاص، للثعالبي، تحقيق: حسن الأمين ، مكتبة الحياة -بيروت، د.ت.
١٧- خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تحقيق : عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال- بيروت ، ٢٠٠٤م .
١٨- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، عبد القادر بن عمر البغدادي ،تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط.٤، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧ م .
١٩- خصائص الأسلوب في الشوقيات، د.محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١م .
٢٠- الخصائص، لابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار عالم الكتب ، بيروت ، د. ت .
٢١- الخيل،لأبي عبيدة معمر بن المثنى، دائرة المعارف العثمانية،ط.١، ١٣٥٨ه .
٢٢- دراسة في البلاغة والشعر ، د. محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، ط.١، ١٤١١ه- ١٩٩١م.

٢٣- دراسة السمع والكلام ، د. سعد مصلوح ، عالم الكتب ، ١٤٢٦ه- ٢٠٠٥م.

٢٤- دراسة الصوت اللغوي،د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ١٤١٨ه- ١٩٩٧م.

٢٥- دلائل الإعجاز ، للإمام : عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: الشيخ محمود شاكر ، مطبعة المدني ، ط.٣، ١٤١٣ه- ١٩٩٢م .

٢٦- سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، ط. ١، ١٩٨٢م.

٢٧- سمط اللآلي في شرح أمالي القالي ، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأندلسي تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت ، د. ت .

٢٨- شرح ديوان عنترة ، أمين سعيد ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، د. ت .

٢٩- شرح ديوان لبيد، تحقيق: د. إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء- الكويت ، ١٩٦٢م .

٣٠- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

٣١- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، دار الحديث ، القاهرة ، ١٤٢٣ه .

٣٢- الشعرية العربية - موسيقى التشكيل وتشكيل الموسيقى ، د. محمد أحمد العزب ، طبعة خاصة ، د . ت .

٣٣- الصناعتين، لأبي هلال العسكري، حقيق: علي محمد البجاوي ، و محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية - بيروت، ١٤١٩ هـ .

٣٤- طبقات فحول الشعراء ، لابن سلام الجمحي، تحقيق الشيخ: محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، د. ت.

٣٥- العروض والقوافي ، لأبي إسماعيل بن أبي بكر المقري ، شرح وتعليق : د: يحي المباركي، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، ط. ١ ، ٢٠٠٩م .

٣٦- العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م .

٣٧- العروض، لابن جني، تحقيق: د. حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط. ٢، ١٤٣١ه- ٢٠١٠م .

٣٨- علم الأصوات ، د. كمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر ، ٢٠٠٠م .

٣٩- علم البديع ، د. بسيوني فيود ، مؤسسة المختار- مصر ، دار المعالم الثقافية -السعودية ، ط. ٢ ، ١٤١٨ه- ١٩٩٨م .

٤٠- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، ط. ٥، ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .

٤١- فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، د.علاء حسين عليوي البدراني، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، د. ت .

٤٢- فصول في الشعر ونقده، د . شوقي ضيف ، دار المعارف ، ط.٣ ، د. ت.

٤٣- فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي ، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، ط. ١، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م.

٤٤- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف،ط.١٢، د. ت.

٤٥- في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د. كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط.١ ، ١٩٧٤م .

٤٦- في النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر،ط.٦، ٢٠٠٥م.

٤٧- القِيَان والغناء في العصر الجاهلي ، د. ناصر الدين الأسد ، دار المعارف - مصر، ١٩٦٩م.

٤٨- الكتاب، لسيبويه ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. ٣، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .

٤٩- اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، عالم الكتب، ط. ٥، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.

٥٠- مبادئ علم النفس العام ، يوسف مراد ، دار المعارف، ط. ٧، ١٩٧٨م.

٥١- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، د. ت .

٥٢- محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء ، الراغب الأصفهاني، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت ، ط. ١، ١٤٢٠ هـ .

٥٣- مختارات شعراء العرب ، ابن الشجري ، ضبطها وشرحها: محمود حسن زناتي، مطبعة الاعتماد، مصر، ط.١، ١٣٤٤ هـ - ١٩٢٥ م .

٥٤- المختصر في أصوات اللغة العربية ، د. محمد حسن حسن جبل، مكتبة الآداب ، ط. ٤، ١٤٢٧ه، ٢٠٠٦م .

٥٥- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، د . رمضـان عبد التواب ، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط. ٣، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م .

٥٦- المرشـد إلى فهم أشـعار العرب وصـناعتها ، عبد الله الطيب ، ط.٣، دار الآثار الإسـلامية ، الكويت ١٤٠٩ه- ١٩٨٩م.

٥٧- معجم الشـعراء، للمَرْزُباني ، تحقيق : د. فاروق سـليم ، دار صـادر- بيروت ، ط.١، ١٤٢٥ه- ٢٠٠٥م .

٥٨- المُفضـليَّات، للمُفَضَّل الضَّبِي ، تحقيق : الشيخ أحمد شاكر ، الشيخ عبد السلام هارون، ط. ٦، دار المعارف د. ت .

٥٩- مناهج البحث في اللغة ، د. تمام حسان ، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت .

٦٠- منتهى الطلب في أشـعار العرب ، محمد بن المبارك البغدادي، تحقيق : محمد نبيل طريفي، دار صادر ، بيروت ،ط.١، ١٩٩٩م.

٦١- موسيقى الشعر العربي ، د. شكري محمد عياد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط.٢، ١٩٧٨م.

٦٢- موسـيقى الشـعر العربي بين الثبات والتطور، د. صـابر عبد الدايم يونس ، مكتبة الخانجي- القاهرة ، ط. ٣، ١٤١٣ه- ١٩٩٣م.

٦٣- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط. ٢، ١٩٥٢م.

٦٤- نسيج النص، الأزْهَر الزنَّاد، المركز الثقافي العربي ، ط.١ ، ١٩٩٣م .

٦٥- نهاية الأرب في معرفة الأنساب العرب، للقلقشندي، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبنانيين ، ط. ٢، ١٤٠٠ه- ١٩٨٠.

٦٦- الوحشيات، لأبي تمام، تحقيق : عبد العزيز الميمني، دار المعارف القاهرة ، ط. ٣، د. ت.

ثالثًا: الكتب المترجمة

١- علم الأصوات، برتيل بالمبرج ، ترجمة : د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

٢- نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٨٧م

رابعًا: : الرسائل الجامعية :

١- أثر القراءات القرآنية في الصناعة المعجمية- تاج العروس نموذجًا، رسالة دكتوراه (مخطوط)، د. عبد الرازق بن حمودة القادوسي- كلية الآداب- جامعة حلوان، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م .

٢- الإيقاع والدلالة في الشعر الجاهلي ، أحمد حساني ، دكتوراه ، كلية الآداب واللغات –جامعة الجزائر ، ٢٠٠٦م.

خامسًا : المجلات العلمية :

١- مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد ١٩، نوفمبر٢٠٠٩م .

٢- مجلة عالم الفكر ، العدد ١٧٣ يناير – مارس ٢٠١٨م.

ملخص البحث

تُعـَد مجزوءات الشعر الجاهلي وخصائصها – عبر مستوياتها المُتنوعة– من الأبواب التي لم تأخذ حقَّها الكافي في الدرس النقديِّ في العصور المختلفة ، وبخاصةٍ فيما يخصُّ المستوىٰ الإيقاعيِّ والمستوىٰ الصوتيِّ ، ولذلك كان هذا البحث ؛ ليُسلِّط الأضواء علىٰ هذا النَّوع من الشِّعر ، وأبرز ما امتاز به إيقاعيًّا وصوتيًّا .

وتأتي الدراسة في مبحثين ، الأول :عالج بنية الإيقاع الخارجيَّة والداخليَّة في مجزوءات أصحاب المعلقات العشر، وأثر الوزن والقافية علىٰ تشكيل إيقاع الإطار ، كما حاول استكْناه أسرار العناصر الداخلية التي آزرتْ– بدورها– البنية الخارجيَّة في تشكيل بِنْية الإيقاع الكُليَّة للنص، مثل: التكرار والتجنيس، والتقسيم، والتصريع ، ورد العجز علىٰ الصدور،...؛ ليخرج لنا عملًا فنيًّا متناغمًا بين الشكل والمضمون ؛ تقويةً للدلالة، واجتلابًا لتشكيلٍ إيقاعي مُتنامٍ يهزُّ وجدان المتلقي ، ويأسر لُبَّه.

أما المبحث الثاني: فقد تناول المستوىٰ الصوتي الذي يُسهم في تشكيل الإيقاع العام ، من خلال نوع الحروف التي جاءت مبثوثة في مجزواءات شعراء المعلقات، وما تفيده هذه الصوامت والصوائت –التي اهتدىٰ إليها الشاعر الجاهلي – من إيحاءاتٍ ودلالات ، وكذا أبرز الظواهر الصوتيَّة الثانويَّة التي كان لها دورٌ هي الأُخرىٰ في إبراز قيمة الإيقاع ، مثل : النَّبر، والتنغيم، والوقف، والمماثلة الصوتية.

أما المنهج المُتَّبع في تحليل النصوص والنماذج والشواهد الشعرية فهو المنهج التحليلي ؛ لإبراز أهم الخصائص الإيقاعية والصوتية التي امتازت بها ، مع الإفادة من بعض أدوات المنهج الإحصائي؛ مُحاوَلة في الوصول إلىٰ بعض النتائج الدقيقة التي يتطلَّبُها البحث.

ومن أبرز نتائج البحث: أن معظم مجزوءات أصحاب المعلقات العشر قد امتازتْ بإِحْكامٍ في الصنعة، وتناسقٍ في الإيقاع ، وجمالٍ في التعبير؛ كان له أثرُه علىٰ المعنىٰ وما بعد المعنىٰ، كما أفاد التعرُّف علىٰ الذات المُبدعِة، وحالتها الشعوريَّة إبَّان خَلْق النص ، كما أن اهتداء الشعراء لها كان سعيًا وراء ما تتميز به من رنَّات غناءٍ رشيقة وخفيفة، تترادف فيها الإيقاعات والقوافي في أقل ما يُمكن من مسافات زمنية؛ فيستجيب الشاعر لرغباته التي تجْنح نحو الخِفَّة والطَّرب؛ أو الحماسة أو الارتجال، وغيرِها من الدَّواعي والأغراض .

وتبيَّن – كذلك– أن الأصواتُ صامتها وصائتها في معظم شِعْر الدراسة جاءت متوافقة علىٰ الأغلب– بتنغيمِها ونَبْرها وجهْـرها وهَمْسها– مع السِّياق الشِّعري والحالة الشعورية للمُبدع؛ مما جعل لها دلالةٌ وأثرٌ وانسجامٌ مع البنية الكلية للنص ، وقد أفاد استقراء شعر الدراسة : أن الأصوات المجهورة كان لها القِدْح المُعلَّىٰ؛ نظرًا لما تتميَّز به من ظهورٍ وبروز، واتساقًا مع طبيعتهم التكوينيَّة واعتمادهم علىٰ المُشافهة والسَّماع ، ونَظْم معظم مجزوءاتهم ارتجالًا لا تنقيحًا.

Research Summary

The segments of pre-Islamic poetry and its characteristics - across its various levels - of the sections that did not take its right in the critical lesson in different ages, especially with regard to the rhythmic level and the level of sound , so this research was to highlight this type of poetry and highlighted the most strikingly rhythmic and voice.

The study deals with two topics. The first is to deal with the structure of external and internal rhythms in the segments of the ten odes, and the effect of meter and rhyme on the formation of the rhythm of the frame. He also tried to grasp the secrets of the internal elements which, in turn, built the external structure in the structure of the total rhythm of the text such as : the repetition , the pun ,the isocolon ,the leonine rhyme, the epanalepsis ... to produce a harmonious work of art between form and content; a reinforcement of the signification, and a synthesis of a growing rhythmic form that shakes the conscience of the recipient and captures his heart.

The second topic dealt with the level of sound that contributes to the formation of the general rhythm, through the type of characters that are expressed in the segments of the poets of the odes, and the benefits of these letters and sounds - guided by the pre islamic poet - from the implications and indications, as well as the main phenomena of secondary sound that had The role of the other is to highlight the value of the rhythm, such as: stress, toning, pause, and symmetry.

The method used in the analysis of texts, models and poetic evidence is the analytical approach, to highlight the most important rhythmic and vocal characteristics that characterized it, while taking advantage of some of the tools of the statistical approach; an attempt to reach some of the precise results required by the research.

The most prominent of the results of the research: that most of the segments of the owners of the ten odes have been characterized by tightness in the workmanship, consistency in the rhythm, and beauty in

the expression; had an impact on meaning and beyond the meaning, as well as the recognition of the creative self, and its state of the creation of the text, The poet's appeal to the segments was in pursuit of the characteristic , graceful and light singing songs, synonymous with rhythms and rhymes in the least possible distances of time; the poet responds to his desires, which tend to lightness and excitement; or enthusiasm or improvisation, and other reasons and purposes.

It also shows that the sounds of letters and vowels in most of the poetry of the study were mostly compatible with their tone, stress, clear letters and whisper, with the poetic context and the poetic state of the creator. This made it meaningful and consistent with the overall structure of the text. Reading the poetry of this study shows that the clear sounds have a high position . Because of its characteristic appearance, and consistent with the formative nature and dependence on the oral communication and hearing, and organized most of their segments improvised and not revamped .