جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

التشكيل الموسيقي وأثره في إنتاج المعنى وتوليد الدلالة قصيدة " لي صاحب قد كنت آمل نفعه" لابن الرومي أنموذجاً "

إعداد

د. إيمان حلمي أحمد بغدادي

مدرس بقسم الأدب والنقد ـ كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية جامعة الأزهر جمهورية مصر العربية

(العدد الثالث والأربعون)

(الإصدار الأول-فبراير)

(الجزء الرابع (١٤٤٥هـ /٢٠٢٤م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) 2536- 9083
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٤/٦٢٧١م

التشكيل الموسيقي وأثره في إنتاج المعنى وتوليد الدلالة قصيدة " لي صاحب قد كنت آمل نفعه" لابن الرومي أنموذجاً "

إيمان حلمي أحمد بغدادي

قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية.

البريد الالكتروني : *eman helmy.14@azhar.edu.eg*

الملخص:

وعليه يسعى هذا البحث الموسوم بـ(التشكيل الموسيقي وأثره في إنتاج المعنى وتوليد الدلالة قصيدة " لي صاحب قد كنت آمل نفعه " لابن الرومي أنموذجًا ")إلى دراسة الأثر الموسيقي في تشكيل الدلالة وإثرائها، وقد وقع الاختيار على هذه القصيدة كنموذج للتطبيق، نظرًا لوقعها الموسيقي العذب الذي ينساب إلى أذن السامع، وترتعد له أعماق القارئ، إضافة إلى تميزها من ناحية البناء الصوتي، فقد جاءت ألفاظها متناسبة تمامًا مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فضلاً عن الوقوف على ما وظفه الشاعر من فنونٍ بلاغيةٍ تختزن في داخلها طاقة موسيقية تعاضد موسيقى النص الخارجية وتقويها؛ لتحقيق التلاحم، والترابط، والتماسك النصي للقصيدة. إن الأثر النغمي الذي يحدثه سماع قصيدة ما أو قراءتها، يعود في الأصل إلى القيمة الفنية للموسيقى الداخلية والخارجية على حد سواء، وقد اقترن الشعر العربي على امتداد تاريخه بالوزن، والوزن هو انتظام الألفاظ في إيقاع موسيقي، وجزء من المستوى الشعوريّ والفكريّ الذي يقوم عليه الشعر، وترتبط هذه المسألة دائمًا بالمبدع نفسه، فكلما امتلك آذانًا موسيقية، وكانت لديه قدرة عالية على امتلاك ناصية البيان، ومعرفة أسرار اللغة ودقائقها أنتج نصًا تتفاعل فيه كل الخصائص اللغوية والبيانية في تشكيل موسيقى هذا النص.

الكلمات المفتاحية : ابن الرومي، التشكيل الموسيقي، الدلالة، موسيقى الصوت، موسيقى اللفظ.

Musical composition and its effect on producing meaning and generating significance in a poem "I have a friend whom I hoped would benefit" by Ibn Rumi as an example.

Iman Helmy Ahmed Baghdadi
Department of Literature and Criticism, Faculty of Islamic and Arab Studies for Girls in Alexandria, Al-Azhar University, Arab Republic of Egypt.

Email: *eman helmy.14@azhar.edu.eg*

Abstract:

Accordingly, this research, entitled (Musical Formation and its Impact on Producing Meaning and Generating Connotation, the poem "I have a companion whose benefit I had hoped for" by Ibn al-Rumi as a model) seeks to study the effect of music in shaping and enriching connotation. This poem was chosen as a model for application, due to its musical impact. The sweetness that flows to the ear of the listener, and trembles to the depths of the reader, in addition to its distinction in terms of vocal structure, as its words are completely proportional to the psychological state that the poet lives in, in addition to highlighting the rhetorical arts that the poet employed, which store within them musical energy that supports the external music of the text. And strengthen it, to achieve cohesion, cohesion, and textual cohesion of the poem. The tonal effect caused by hearing or reading a poem is originally due to the artistic value of internal and external music alike. Throughout its history, Arabic poetry has been associated with meter, and meter is the organization of words in a rhythm. Musical, and part of the emotional and intellectual level on which poetry is based, and this issue is always linked to the creator himself. Whenever he possesses musical ears, and has a high ability to possess the corner of speech, and know the secrets and subtleties of the language, he produces a text in which all the linguistic and graphic characteristics interact in shaping the music of this text. .

Keywords: *Ibn Al-Rumi, Musical Composition, Connotation, Sound Music, Verbal Music.*

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين.

وبعد ،،

إن الموسيقى تعد إحدى مقومات الشعر الفنية، وخصائصه البنيوية الأساسية التي تميزه عن غيره من الفنون، وتكمن أهميتها من خلال قدرتها على الكشف عن المشاعر والأحاسيس التي تختلج وجدان الشاعر، ودورها في تفجير الطاقات الدلالية والإيحائية للغة.

فهي تسهم إسهامًا كبيرًا في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية ، ويعبر عن التجربة الشعرية، وما تحمله من انفعالات وخواطر.

يقول عنها أحد النقاد "هي عصب الكلام الجميل شعرًا ونثرًا تبلغ ذروتها في الشعر، والذين لا يحسون بها، ولا يجيدونها لا يملكون العصب السليم "[١]

إن الموسيقى ملازمة للشعر، فهي سر من أسراره، ولا يمكن تصور شعر دون وجود موسيقى بغض النظر عن ماهية الموسيقى وكيفية خلقها، وإذا كان الشعر في مفهومه الواسع يتوجه بخطابه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم واهتماماتهم بالصور التي يعبر عنها، والأخيلة التي يمد آفاقه إليها، فإن لموسيقى ذلك الشعر منزلتها التي لا يمكن تعويضها أو إغفال النظر عنها.

---

(١) مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، محيي الدين صبحي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م، صـ٨٧.

والموسيقى باعتبارها عنصرًا مهمًا من عناصر الشعر، لا يمكن أن ينتجها الوزن، أو تجليها القافية فقط بل تشترك كل ظاهرة من ظواهر اللغة العربية في إنتاج الموسيقى وإبراز الإيقاع.

وبهذا نستطيع القول: إن الموسيقى الشعرية تتمثل في جرس الألفاظ، وتتابع مقاطع الكلام، وتواليها على مسافات زمنية متساوية، وفق نظام خاص، ونسق معين، أضف إلى ذلك تكرار القوافي وترددها مما يكسب النص إيقاعًا ذا أثر عظيم في النفس.

وقد دفعني إلى اختيار هذا البحث أمور عدة أجملها فيما يلى :

أولاً: أن التشكيل الموسيقي من صلب دراسة النصوص الأدبية ، ويساعد كثيرًا في الكشف عن الجوانب الجمالية فيها ، بالإضافة إلى ما فيها من كشف عن الانفعالات النفسية التي تحكم مبدعها.

ثانيًا: يعد ابن الرومي من عمالقة الشعر العربي في تاريخ حضارتنا الأدبية المشرفة، ونقطة مضيئة في مسيرة هذه الحضارة الأدبية في عصره وزمانه، بل يمكن اعتبار شعر ابن الرومي شاهدًا على ثقافة ذلك العصر، ويعد شعره في العتاب من أجلّ شعره، وأصدقه، فكان صدى نفسه القلقة المضطربة المعذبة ولا عجب في ذلك، فلقد كان الألم والحزن ينطق الشاعر، فيرسل أشعارًا عذبة رقيقة تتنازعها عواطف شتى من عتاب لأصدقائه، والشكوى منهم لتنكرهم له في أوقات الحاجة والمحنة، إلى الفخر بنفسه، وفي هذا تمتزج عزة نفسه، وإباؤه، وتجلده بألمه وحسرته وأساه.

ثالثًا: أن ابن الرومي واحد من الفحول الذين يمتلكون القدرة الإبداعية والموهبة البيانية الخلاقة بما يؤهله ذلك لإبداع نص شعري تتجلى موسيقاه في أجمل حللها، وأبهى زينتها.

رابعًا: بيان مدى تأثير الموسيقى في جماليات نص ابن الرومي، ومدى ارتباط تلك

الموسيقى بطبيعة شخصيته، وخبايا نفسه.

خامسًا: الوقوف على أهم الظواهر الأسلوبية التي اتكأ عليها ابن الرومي في قصيدته العتابية . ليس هذا فحسب؛ فالشعر الحسن لا يقف عند حدود الشكل ، بل ثمة تلاحم بين الشكل والمضمون، وهذا ما أردت إثباته من خلال تلك الدراسة التي تبين الأثر الموسيقي في إبداع الدلالة الشعرية في قصيدة ابن الرومي في عتاب صديقه.

إشكالية البحث:

وقد تطرق البحث إلى الإجابة عن عدة تساؤلات، وهى:

ما أسس التشكيل الموسيقي التي وظفها الشاعر للتعبير عن تجربته ؟

هل تتناسب الموسيقى الخارجية المكونة من الوزن والقافية في هذه القصيدة مع المعنى والغرض ، وحالات الشاعر النفسية ؟

ما المقاييس والأدوات الفنية واللغوية التي وظفها الشاعر في قصيدته ؟

كيف طوع الشاعر عناصر التشكيل الموسيقي لصياغة هذه التجربة ؟ إن هذه التساؤلات التي طرحتها اقترحت لها خطة معينة للدراسة تعتمد على مقدمة، وتمهيد، وخمسة مباحث، وخاتمة.

الدراسات السابقة:

نظرًا لشهرة الشاعر الواسعة، ولمكانته الأدبية المرموقة التي حظي بها، فقد قامت دراستان حول موسيقى الشعر عنده الأولى: بعنوان "بنية الإيقاع في شعر ابن الرومي (دراسة أسلوبية احصائية) " تأليف د/ عمر وفيق صابر، د/ سامي يوسف أبو زيد، الناشر / جامعة آل البيت ، عمادة البحث العلمي، المجلد ٢٠، العدد ٤ بتاريخ ٣١. ديسمبر ٢٠١٤م ، الأردن.

والثانية: بعنوان " بلاغة موسيقى القافية شعر ابن الرومي أنموذجًا " حمدي علي أبو المحاسن البهوي / مجلة كلية الآداب / المنصورة ، مصر ، المجلد ٥٩، العدد ٥٩ ،أغسطس ٢٠١٦م.

غير أن هاتين الدراستين لم تتطرقا أبدا إلى الخوض في غمار البحث عن أثر التشكيل الموسيقي في إبراز الدلالة عند ابن الرومي، أضف إلى ذلك أن القصيدة المطروحة للدراسة لم تستقل بدراسة فنية قبل ذلك.

وكان المنهج المتبع هو المنهج التكاملي القائم على الإحصاء، والوصف، والتحليل، وقد جاء البحث في **مقدمة**، وفيها تحدثت عن أهمية الموضوع، وخطته، ومنهجه، وأهدافه.

والتمهيد: وفيه نبذة عن التكوين الموسيقي للبنى الشعرية، وأهميته.

أما **المبحث الأول**: فقد خُصَّ بالحديث عن الوزن والقافية.

وجاء **المبحث الثاني**: بعنوان (موسيقى الصوت صامته وصائته)، ويشتمل على:

أولاً: الأصوات الصامتة.

ثانيًا: الأصوات الصائتة والحركات.

ثالثًا: الأثر الموسيقي لتكرار حروف المد في القصيدة.

والمبحث الثالث: يتحدث عن(المقاطع الصوتية والنبر)، ويشتمل على:

أولاً: تعريف المقطع الصوتي.

ثانيًا: أنواع المقاطع.

ثالثًا: تعريف النبر.

رابعًا: تحليل صوتي ومقطعي لبعض أبيات القصيدة.

أما **المبحث الرابع**: بعنوان(موسيقى اللفظ)، فيشتمل على:

أولاً: التكرار وينقسم إلى:

التكرار الكلي.

التكرار الجزئي، ويشتمل على:

- اختلاف الصيغ الصرفية.
- التصريع.
- الجناس الناقص.
- الاشتقاق.
- تكرار الفعل الماضي المقرون بتاء الفاعل.
- تكرار الضمير.

ثانيًا: التناظر الإيقاعي.

ثالثًا: التنكير والتعريف.

رابعًا: الحذف والذكر.

خامسًا: الضرورة الشعرية.

سادسًا: الطباق.

المبحث الخامس: (موسيقى التركيب)، ويشتمل على:

أولاً: تكرار التركيب.

ثانيًا: التقديم والتأخير.

ثالثًا: التنغيم.

ثم **الخاتمة**، وفيها أهم نتائج البحث، ثم **ثبت المصادر والمراجع**، **وفهرس الموضوعات**.

والله أسأل أن يجعل هذا العمل مقبولاً ، فإن أكن قد أصبت فذلك فضل من الله، وإن تكن الأخرى فلا يكلف الله نفسًا إلا وسعها، وحسبي أنني اجتهدت، والكمال لله وحده " وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب " سورة هود الآية ٨٨.

القصيدة موضع الدراسة[١]

لِـي صَـاحبٌ قـدْ كُنـت آمـلُ نفعـه ... سَـبقَتْ صَـواعِقَه إلـيَّ صبيـبَهُ[٢]

رجَّيْتُـــه للنَّائبَـــاتِ فسَـاءَنِـــي ... حتَّـى جعلـت النَّائبـاتِ حسيـبَهُ[٣]

وَلَمَـــا ســـأَلتُ زمانَـــهُ إِعنَـــاتَهُ ... لَـــكن ســـألتُ زمَـــانه تأديِـــبَهُ[٤]

وعسَـــى معوِّجـــه يكـــونُ ثِقَـــافه ... ولعـلَّ مُمرضَـــه يكـــونُ طَبيـبَهُ[٥]

---

(١) ديوان ابن الرومي. أبي الحسن علي بن العباس بن جريج . تحقيق د/ حسين نصار . ط٣ منقحة. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية . القاهرة . ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.صـ٢٦٦:٢٦٨.

(٢) صواعقه: الصاد والعين والقاف أصل واحد يدل على صلقة وشدة صوت. من ذلك الصعق، وهو الصوت الشديد. يقال حمار صعق الصوت، إذا كان شديده. ومنه الصاعقة، وهى الوقع الشديد من الرعد. ويقال: إن الصعاق الصوت الشديد. ومنه قولهم: صعق، إذا مات، كأنه أصابته صاعقة . مقاييس اللغة . أحمد بن فارس، تحقيق وضبط / عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزء الثالث، صـ ٢٨٥. وصبيبه: الصاد والباء أصل واحد، وهو إراقة الشيء، مقاييس اللغة، ابن فارس، المجلد الثالث، صـ ٢٨٠، وصبيبه صفة ثابتة للمفعول من صب: مصبوب، مسكوب ومراق، يقال: دم صبيب وماء صبيب. ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة، د/ أحمد مختار عمر، صـ١٢٦١.

(٣) النائبة: المصيبة واحدة، (نوائب) الدهر، والحمى (النائبة) هي التي تأتي كل يوم: ينظر: مختار الصحاح ، للشيخ الإمام محمد بن بكر بن عبدالقادر الرازي، مكتبة لبنان . بيروت ١٩٨٦م، صـ ٢٨٥.

(٤) إعناته: العين والنون والتاء أصل صحيح يدل على مشقة وما أشبه ذلك، ولا يدل على صحة ولا سهولة. قال الخليل: العنت: المشقة تدخل على الإنسان. تقول: عنت فلان، أي: لَقِي عنتًا، يعني مشقة، وأعْنَتَه فلانٌ إعناتا، إذا أدخل عليه عنتًا، وتَعَنَّته تعَنُّتًا، إذا سأله عن شيء أراد به اللبس عليه والمشقة. والإعنات: الوقوع في المهلكة . ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، الجزء الرابع، صـ ١٥٠.

(٥) معوِّجه: العين والواو والجيم أصل صحيح يدل على مَيَل في الشيء أو ميْل، وفروعه ترجع إليه . قال الخليل: والعوج: اسم لازم لما تراه العيون في قضيب أو خشب أو غيره، وتقول: فيه عوجٌ بينٌ . والعَوَج: مصدر عَوِج يَعْوَج عِوَجًا. ويقال أعوجَّ (الشيء) اعوجاجا فهو مُعْوَجٌّ، فالعوج مفتوح في كل ما كان منتصبًا كالحائط والعود، والعِوَج ما كان في بساطٍ أو أمرٍ أو نحو دين ومعاش. يقال منه عودٌ أعوج بيِّن العوَج. ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، ج٤، صـ ١٨٠. ومختار الصحاح، صـ ١٩٣.

يَـامنْ بـذلتُ لـهُ المحبـة مخلصًـا فـي كـلِّ أَحوَالِـي وكنـتُ حبيـبَهُ[١]

ورعَيتُ مـا يرْعَى، ومِلتُ إلـى الَّذي وردتْـه همتُـه فكنـتُ شريِـبَهُ[٢]

شَـاركتُه فـي جِـدَّه ، ورأيتـه فِـي هَزلِـهِ كُفْئِـي فكنت لَعيـبَهُ[٣]

أيَّـامَ نسـرحُ فِـي مَـرَاد واحـدً للعلـمِ تنتجِـعُ القلُـوبُ غَرِيـبَهُ[٤]

وَكـذاكَ نشـرعُ فِـي غـديرٍ واحـدٍ يصـفُ الصفـاءُ لِوارِديـه طِيـبَهُ[٥]

---

(١) بذلت: بذل يبذل بذلا ، فهو باذل، والمفعول، مبذول . بذل المال: أعطاه وجاد به عن طيب نفس، بذل التضحيات، قدمها، بذل المساعي الحميدة، قام بها جادًا، بذل جهده / بذل أقصى الجهود/ بذل قصارى جهده / بذل وسعه/ بذل ما في وسعه: أفرغ أقصى طاقته، عمل المستطاع، بذل نفسه في سبيل كذا: ضحى بها ،أفرغ طاقته في هذا السبيل . والبذْل مصدر: بَذَلَ، وهو العطاء والسخاء . ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة، د/ أحمد مختار عمر، الطبعة الأولى ١٤٢٩هـ /٢٠٠٨م، عالم الكتب، المجلد الأول، صـ ١٧٨،١٧٩.

(٢) وردتْهُ: الواو والراء والدال: أصلان، أحدهما الموافاة إلى الشيء، والثاني لون من الألوان، فالأول الورد خلاف الصَّدَرِ، ويقال: وردت الإبل الماء ترده وردًا ، والورد: ورد الحمَّى إذا أخذت صاحبها لوقت، والموارد: الطرق، مقاييس اللغة، ابن فارس ج٦، صـ١٠٥. وهمته من همَّ بالشيء: أي أراده ، وبابه ردَّ، ينظر مختار الصحاح، صـ ٢٩١.، شريبه، الشين والراء والباء أصل واحد منقاسٌ مطردٌ، وهو الشُّرب المعروف، ثم يحمل عليه ما يقاربه مجازًا أو تشبيهًا، تقول: شربت الماء أشربه شَرْبًا، وهو المصدر، والشُرب الاسم، والشَّرب: القوم الذين يشربون، والشِّرب: الحظ من الماء، والشريب: الذي يُشارِبُك . ينظر مقاييس اللغة ج٣، صـ ٢٦٧.

(٣) كُفئِي: كفء مفرد: جمع أكفاء، وكفاء :وهو المثل والنظير، يقال هو كفؤه . آخ الأكفاء وداهن الأعداء، قول للحث على حسن معاملة الناس، هو كفء لأخيه جدًا ونشاطًا، ومنه قوله تعالى (ولم يكن له كُفوًا أحد)، ومن معانيه جدير، ذو أهلية، قادر على تصريف العمل، يقال: هو كفء في منصبه. ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، المجلد الأول، صـ ١٩٤٢.

(٤) المَرَاد: موضع الرعي. انتجع القوم: ذهبوا لطلب العشب" يقال: من أجدب انتجع مثل): يضرب للمحتاج ترغيبًا له في العمل، ويضرب لكل من هاجر في طلب الرزق. انتجع العشب: طلبه في موضعه. معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، المجلد الأول، صـ ٢١٧١،٢١٧٢.

(٥) الغدير: الغين والدال والراء أصل صحيح يدل على ترك الشيء، من ذلك نقض الغدر: نقض العهد وترك الوفاء به، والغدير: مستنقع ماء المطر، وسمى بذلك لأن السيل غادره، أي تركه، ومن الباب: غدرت الشاة، إذا تخلفت عن الغنم، فإن تركها الراعي فهي غديرة. مقاييس اللغة، ابن فارس، ج ٤، صـ ٤١٣. ووارديه من ورد يرد بالكسر ورُودًا : حضر، و(أورده) غيره و (استورده) أحضره، والورَّاد: هم الذين يردون الماء. ينظر: مختار الصحاح، صـ ٢٩٨.

أيسُـووُنِي مـنْ لَـم أكُـن لأَسُـوءَه؟ ويُريـبنِـي مـن لَـمْ أكُـن لأُرِيـبَهُ؟[١]

مَـا هكـذَا يرعَـى الصـديقُ صـديقهُ ورفِيـقَهُ وشقيـقَهُ ونسيـبَهُ[٢]

أأقـولُ شـعرًا لا يُعَـاب شبيـهَهُ فتكـونَ أوَّلَ عـائِبَ تشبيـبَهُ؟[٣]

مـا كُـل مَـنْ يُعطِـى نصيـبَ بَلاغـةٍ يُنسيـهِ مَنْ رعَى الصديق نصيبَهُ [٤]

أَنَفِسْـتَ أنْ أمـررتُ عنـدَ خصَاصَـةٍ سببَ الثـراء ومَـا وردتُ قَلِيـبَهُ؟[٥]

---

(١) يريبني: الراء والياء والباء أُصَيلٌ يدل على شكٍ، أو شك وخوف، فالريب: الشك، والريب: ما رابك من أمر، تقول: رابني هذا الأمر، إذا أدخل عليك شكًا وخوفًا، وأراب الرجل: صار ذا ريبة، وقد رابني أمره ، وريب الدهر: صروفه. ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، ج٢، صـ ٤٦٣.

(٢) نسيبه: النون والسين والباء كلمة واحدة قياسها اتصال شيء بشيء، ومنه النسب ، سمى لاتصاله وللاتصال به، تقول : نَسَبْتُ أَنْسِبُ، وهو نَسِيبُ فلان، ومنه النسيب في الشعر إلى المرأة ، كأنه ذكرٌ يتصل بها؛ ولا يكون إلا في النساء . ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، ج ٥، صـ٤٢٣، صـ٤٢٤.

(٣) التشبيب عند العرب: ذكر الشاعر أيام اللهو والشباب في شعره، وذلك كذكر امرئ القيس في مستهل معلقته لأيام الأحبة والوقوف بأطلال منازلهن والحنين إلى سالف عهده معهن، ينظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان . بيروت، ط٢، ١٩٨٤ صـ ٩٩.

(٤) نصيبه: النون والصاد والباء أصل صحيح يدل على إقامة شيء وإهداف في استواء، يقال: نصبت الرمح وغيره أنصبه نصبًا، والنصيب: الحظ من الشيء، يقال، هذا نصيبي، أي حظي وهو من هذا، كأنه الشيء الذي رفع لك وأهدف. ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، ج ٥، صـ ٤٣٤.

(٥) الخصاصة: الفقر، ينظر مختار الصحاح، صـ ٧٤، صـ٧٥، والقليب: البئر قبل أن تُطوى، يعني يعني قبل أن تبنى بالحجارة ونحوها، يذكر ويؤنث، وقال أبو عبيدة: هي البئر العادية القديمة. ينظر مختار الصحاح، صـ ٢٢٨.

إنِّـــي أرَاكَ لـــدى الـــورودِ مُـــوَاثِبي وإذَا بـــدَا أمـــرٌ أَرَاكَ عقِيـــبَهُ[١]

ولقـد رَعَيْـتُ الخصـبَ قبلِـي برهـة ورعيتُ من مرعَى المعاشِ جديبَهُ[٢]

فرأيـتُ ذلِـكَ كلـه لـكَ تـافِهَـا وسـخطت حظَّـك واحتقـرت رغِيـبَهُ[٣]

شـهدَ الـذَّي أبْـديتَ أنَّـك كَـاشحٌ لـكنَّ معرفَتـي تَـرَى تكذِيـبَهُ[٤]

وإذا أرابَ الـرأيُ مـن ذِي هفـوَة ضـمنت إنَـابةُ رأْيـه تأنيـبَهُ[٥]

---

(١) مواثبي: وثب الشخص إلى المكان: قفز، ووثب على الشخص: غالبه وساوره، ووثب على العدو كالذئب إذا طُلب هرب، ومنه واثب يواثب مواثبة ووثابًا، والمفعول مواثب، معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، صـ ٢٣٩٧. وعقيبه: العين والقاف والباء أصلان صحيحان: أحدهما يدل على تأخير شيء، وإتيانه بعد غيره، والآخر يدل على ارتفاع وشدة وصعوبة . فالأول قال الخليل: كل شيء يعقب شيئًا فهو عقيبه . ينظر: مقاييس اللغة، ابن فارس، ج٤، ص٧٧،صـ٧٨.

(٢) جديبه: جدبت الأرض: يبست لاحتباس الماء عنها ، جدب المكان . مكان جدب / جديب: قحط، لا زرع فيه ولا ماء . ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة، صـ ٣٤٧.

(٣) رغيبه: الراء والغين والباء أصلان: أحدهما طلب الشيء والآخر سعة في شيء . فالأول: الرغبة في الشيء: الإرادة له، رغبت في الشيء، فإذا لم ترده قلت رغبت عنه. والآخر الشيء الرغيب: الواسع الجوف، يقال: حوض رغيب، وسقاء رغيب، والرغيبة: العطاء الكثير . ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس ، ج٢، صـ٤١٥، صـ٤١٦.

(٤) كاشح: الكاف والشين والحاء أصل صحيح، وهو بعض خلق الحيوان، فالكشح: الخصر، والكشح: داء يصيب الإنسان في كشحه، ومن ذلك الرجل، مكشوح المُرادىّ، وأما الكاشح فالذي يَطْوِى على العداوة كشْحَه، ويقال: طويتُ كشحْي على الأمر، إذا أضمرته وسترته .ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس ، ج٥، صـ١٨٣.

(٥) هفوة: الهاء والفاء والحرف المعتل: أصل يدل على ذهاب شيء في خفة وسرعة، وهفا الشيء الشيء في الهواء يهفو، إذا ذهب، كالصوفة ونحوها، وهفا الظليم: عدا، وهفا القلب في إثر الشيء، وهوا في النعم: ضلاله، وهفا الإنسان يهفو: زلَّ وذهب عن الصواب، وكذلك هفا، إذا جاع، والهفوة: الزلة . ينظر مقاييس اللغة، ج٦، صـ ٥٧.

ولقد عَمِرْتُ أظنُّ أنَّكَ لو بدَا ... منِّي معيبٌ لمْ تكُن لِتعيبَهُ[1]

نُبِّئْتُ قومًا عابِني سفهاؤُهم ... وشهدتَ مَحْفَلَهُم وكنتَ خطيبَهُ[2]

عابُوا وعبتَ بغيرِ حقٍّ منطقًا ... لَو طَالَ رميكَ لم تكُن لتصيبَهُ[3]

ونكرتُمُ أن كَان صدرُ قصيدةٍ ... ذكرَاي غُصْنَ مُنَعَّمٍ وكثيبَهُ[4]

فكأنكُم لمْ تسمعُوا بمشبَهٍ ... قبلِي ولم تتعوَدوا تصويبَهُ[5]

---

(١) معيب: عاب، يعيب، عيبًا فهو عائب، والمفعول معيب، والعيب (مفرد) :ج (عيوب) (لغير المصدر) والعيب: وصمة، نقيصة، شائبة، مذمة .ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة ، صـ١٥٨١.

(٢) محفلهم: الحاء والفاء واللام أصلٌ واحدٌ، يقال: حفل الناس واحتفلوا، إذا اجتمعوا في مجلسهم، والمجلس محفل، ينظر: مقاييس اللغة، ابن فارس، ج٢، صـ٨١.

(٣) منطقًا: النون والطاء والقاف أصلان صحيحان: أحدهما كلام أو ما أشبهه، والآخر جنس من اللباس . الأول: المنطق، ونطق ينطق نُطقًا، ويكون هذا لما لا نفهمه نحن . قال الله تعالى في قصة سليمان . عليه السلام . (وعُلِّمنَا مَنْطِقَ الطَّيْر) . ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، ج٥، صـ٤٤٠، صـ٤٤١.

(٤) منعَّم (مفرد) . اسم مفعول من نعَّم ، وميسور العيش حسن الحال هادئ البال " فلاح منعم " ومنه مبالغ في دقه وسحقه . ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة، صـ ٢٢٤١. وكثيبه / الكثيب: (مفرد) ج أكثبة وكثبان وكُثُب: (جو) تل أو مرتفع من الرمال كومته الرياح في الصحارى أو على شواطئ المحيطات والبحيرات يكثر تكوّن الكثبان في المناطق الرملية " ينظر معجم مصطلحات اللغة العربية المعاصرة ، صـ١٩٠٧.

(٥) تصويب (مفرد) ج(تصويبات) لغير المصدر أو مصدر صوَّب، ومعناه: إصلاح الخطأ وجعله وجعله صوابًا .ينظر معجم مصطلحات اللغة العربية المعاصرة، صـ١٣٢٩.

الآنَ حيـــنَ طلعـــتُ كـــلَّ ثَنيَّـــة ووطئـــتُ أبكـــارَ الكـــلامِ وثيبَـــهُ[١]

يتعنـــتُ المتعنِّتـــونَ قصـــائدِي؟ جهـــل المرتِّـــبُ منطقـــي ترتيبَـــهُ[٢]

الآنَ حـــين زَأَرْتُ واســـتمعَ العِـــدَا زأْري وأنـــذر كَلْـــبُ شَـــرٍّ ذيـــبَهُ [٣]

يتعـــرضُ المتعرِّضُـــونَ عـــداوتِي حتَّـــى يُهِـــرَّ لِـــيَ المُهِـــرُّ كَلِيـــبَهُ؟[٤]

الآنَ حيـــنَ ســـبقتُ كُـــلَّ مُســـابق فتركـــتُ أســـرع جريـــه تقريـــبَهُ[٥]

---

(١) الثنية: العقبة الصعبة. البكر: الباء والكاف والراء أصل واحد يرجع إليه فرعان هما منه، فالأول أول الشيء وبَدؤه، والثاني مشتق منه، والثالث تشبيه، فالأول البكرة وهى الغداة، والجمع البُكر، والتبكير والبكور والابتكار: المضي في ذلك الوقت، والإبكار: البُكرة، كما أنم الإصباح اسم الصبح، وباكرت الشيء إذا بكرت عليه. ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس ، ج١،صـ٢٨٧، والثيب: (مفرد) ج(ثيبات): من ليست بكرا " والثيب تعرب عن نفسها، امرأة فارقت زوجها بموت أو طلاق. ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، صـ٣٣٧.

(٢) المتعنتون: تعنت يتعنت تعنتًا، فهو متعنت (للمتعدي) تعنت الشخص: تعصب في رأي أو موقف وكابر عنادًا " لا تحاول إقناعه، إنه يتعنت . تعنت في رأيه "ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، صـ١٥٦١.

(٣) زأر ، يزأر زأرًا وزئيرًا، فهو زائر. وزأر الأسد: صوَّت وصاح من صدره . ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة ج١،صـ ٩٦٨.

(٤) أهرَّ . يُهرُّ . إهرارًا ، فهو مُهِرٌّ، أهرَّ البردُ الكلب: جعله ينبح، ويكشر عن أنيابه. هرَّ فلان في وجه السائل: عبس وصوَّت، وتجهَّم . ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة ٢/ صـ٢٣٤٢. كليبه: الكاف والام والباء أصل واحدٌ صحيح يدل على تعلُّق الشيء بالشيء في شدة وشدة جذْب، من ذلك الكَلْب، وهو معروف، والجمع كلابٌ وكَليب . ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، ج٥، صـ١٣٣.

(٥) قرَّب الشيء: قدَّره تقديرًا غير مضبوط . ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة، ج٢، صـ١٧٩١، صـ١٧٩١، صـ١٧٩٢.

يتكلَّـــفُ المتكلفـــونَ ريـاضَتـــي لِيُطْـل بـذاكَ مُعَجِّـب تعجيـبَهُ؟[١]

وَهَب القضَاء كما قضيتَ ألم يكُن في محض شِعْري ما يُجيز ضَرِيبَهُ؟[٢]

هَـــلا وقَـد ذُوِّقْـتَ دَرَّ قريحتِـــي فـذممت حَـازِرَهُ ، حمـدت حليبَـهُ[٣]

بـلْ هبـهُ عيْبًـا لا يجـُوز ألـم يكُـن مـن حـقِّ خِلِّكَ أن تحُـوطَ مغيبَـهُ؟[٤]

فتكُـــونَ ثَـــمَّ نصيـــرَهُ وظهيـــرَهُ وخصـيمَ عائـبَ شـعْرِهِ ومُجيـبَهْ[٥]

بـلْ مـا رضـيت لـهُ بتركِـكَ نصـره حتَّـى نَعَبْـتَ مـع السَّفيـهِ نعيـبَهُ[٦]

---

(١) تكلَّف يتكلف، تكلُفًا فهو متكلف والمفعول متكلَّف، تكلف الأمر: حمله على نفسه وليس من عادته، تصنُّعًا وتظاهرًا . ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة ،ج٢، صـ١٩٥٠. والرياضة: نشاط يتضمن جهدا جسديا ومهارة تحكمه قوانين أو عادات تمارس عادة على نحو تنافسي . معجم اللغة العربية المعاصرة ،ج١، صـ ٩٦٠.

(٢) الضريب: المثل، كأنهما ضُربا ضربًا واحدا وصيغا ضياغة واحدة . ينظر مقاييس اللغة ، ابن فارس، ج٣، صـ٣٩٨.

(٣) القريحة: هو أول ما يستنبط من البئر، ولذلك يقال: فلان جيد القريحة؛ يراد به استنباط العلم. ومنه اقترحت الجمل: ركبته قبل أن يركب. واقترحت الشيء: استنبطته عن غير سماع .ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس ، ج٥، صـ٨٣.

(٤) تحوط: الحاء والواو والطاء كلمة واحدة، وهو الشيء يطيف بالشيء، فالحوط شيء مستدير تعلقه المرأة على جنبيها . ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، ج٢، صـ ١٢٠، ومغيبه: الغين والياء والباء أصل صحيح يدل على تستر الشيء عن العيون ثم يقاس من ذلك: ما غاب مما لا يعلمه إلا الله، والغيبة: الوقيعة في الناس من هذا؛ لأنها لا تقال إلا في غيبة. ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، ج٤،صـ ٤٠٣.

(٥) الخصيم، والخصم هو الشديد الخصومة، والجمع (الخُصَماء)، ينظر مختار الصحاح، صـ٧٥.

(٦) نعْبتَ: نعب الغراب: صاح وبابه قطع وضرب، ومنه النعيب، ينظر مختار الصحاح، صـ٢٧٨.

فَثَلَبْتَ معنى محسِّن وكلاَمه ثَلْبًا جعلتَ كبَدْئِه تعقيبَهُ[١]

حتَّى كأنَّكَ قاصدٌ تعوِيقَه عمَّا ابتغاهُ وطالِب تخييبَهُ[٢]

وأمَّا . وأمَّا بينِي وبينك . إنَّه عهدٌ رعيْتُ بعيدَه وقرِيبَهُ[٣]

لوْلا كراهةُ أنْ أُمَلِّكَ شهوَتِي قهرَ الصدِيق محبتي تَلْبيبَهُ[٤]

أَوْ أنْ أُجاوِزَ بالعتابِ حُدُودَهُ فأكونَ عائِبَ صاحب ومَعيبَهُ[٥]

سيرتُ قافيةً إليكَ غريبةً مَنْ سيِّرَتْهُ تضمنتْ تغريبَهُ[٦]

---

(١) فثلبت، ثلبًا: من ثلبه، صرح بالعيب فيه، وتنقصه وبابه ضرب، و (المثالب) العيوب الواحدة (مَثلبة) بفتح اللام، والثلب: النقص. ينظر مختار الصحاح، صـ ٣٦.

(٢) تعويقه: التعوق: التثبط، والتعويق: التثبيط . ينظر مختار الصحاح، صـ ١٩٤، وتخييبه: الخاء والياء والباء أصلٌ واحدٌ يدل على عدم فائدة وحرمان، والأصل قولهم للقدح الذي لا يُورى: هو خيَّاب، ثم قالوا سعى في أمر فخاب، وذلك إذا حُرِم فلم يُفد خيرًا .ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، ج٢، صـ٢٣٢.

(٣) رعيت: الراء والعين والحرف المعتل أصلان: أحدهما المراقبة والحفظ، والآخر الرجوع . ينظر مختار الصحاح ٤٠٨.

(٤) تلبيبه: من التلبيب وهو المخاصمة، يقال: تلبب الرجلان: أخذ كل منهما بلُبَّة صاحبه، جمع كل كل منهما ثوب الآخر إلى عنقه، والتلبيب (مفرد) والجمع (تلابيب) ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة ج٢، صـ١٩٨٧.

(٥) العتاب: مخاطبة الإدلال ومذاكرة الموجدة و(عاتبه معاتبة) و(عتابا) و(أعتبه) سره بعد ما ساءه والاسم منه (العتبى) . ينظر مختار الصحاح، الرازي، صـ١٧٣.

(٦) سيَّرَتْهُ: السين والياء والراء أصلٌ يدل على مضيّ وجريان، يقال سار يسير سيرًا، وذلك يكون ليلاً ونهارًا، والسيرة: الطريقة في الشيء والسنة؛ لأنها تسير وتجري. ينظر مقاييس اللغة، ابن فارس، ج٣،صـ١٢٠،صـ١٢١. تغريبه: تقول (تغرَّب) و(اغترب) بمعنى فهو (غريب) والتغريب: النفي عن البلد، ينظر مختار الصحاح، صـ١٩٧.

التمهيد

التكوين الموسيقي للبنى الشعرية وأهميته

تعد الموسيقى إحدى الدعائم الرئيسة التي يقوم عليها النسيج الشعري، والبصمة التي تضيفها الموسيقى إلى أيّ نص شعري لا يمكن إغفالها أو تجاهلها، فالشعر ليس في الحقيقة إلا كلامًا موسيقيًا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب " فمن أخطر أسرار الشعر غير المعلنة تلك الجذور الإيقاعية والموسيقية السرية التي تمتلئ بها القصيدة فتجعل من اللغة الاعتيادية لغة شعرية متوترة ومشحونة "(١).

وقد تحدث عنها د/ إبراهيم أنيس قائلاً: " والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهًا عجيبًا؛ وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسج مع ما نسمع لتتكون منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى"(٢)، فشرط الجمالية في القصيدة عند د/ إبراهيم أنيس يتوقف على جمالية اللغة، وتناغم ألفاظها وتراكيبها.

يقول د/ محمد مندور " إذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور في الشرق والغرب والإنشاد بل وإلى القراءة الصامتة ، فإن عنصر الموسيقى المتمثل في الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية لايزال بالغ الأهمية في هذا الشعر بل وأخذت أهميته تزداد في أواخر القرن التاسع عشر حتى رأينا الرمزيين يقولون : " إن الشعر موسيقى قبل كل شيء ، وإن العنصر الموسيقي فيه يبدي أهمية المعاني والعواطف

---

(١) الصوت الآخر. الجوهر الحواري للخطاب الأدبي . فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط(١) ، ١٩٩٢م، صـ ٢٨٨.

(٢) موسيقى الشعر. د/ إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط (٢) ١٩٥٢م، صـ ١١.

والصور الشعرية ذاتها باعتبار أن الموسيقى هي أقوى أداة للإيحاء ، والشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيرًا لغويًا صريحًا واضحًا "[١].

ومن النقاد الغربيين الذين أدلوا بدلوهم في مجال الشعر وموسيقاه (كروتشه) الذي يقول :" إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه ، لم بقى هناك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم ، بل لم بقى شيء ألبتة ، فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ ، وهذه القوافي ، وهذه الأبحر "[٢].

ويتولد الإيقاع الموسيقي في الشعر العربي من " توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، إذ ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت، ومن ترددها ينشأ الإيقاع ، ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية"[٣].

ويعد مصطلح الموسيقى أكثر قبولاً من مصطلح الإيقاع الذي يستخدمه كثير من الباحثين، فإذا وضعنا في اعتبارنا تعريف الإيقاع بأنه " تتابع الأحداث الصوتية في الزمن، أي: على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة "[٤] رأينا الموسيقى أعم وأشمل من الإيقاع ، وتمثل العلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل.

---

(١) القافية في العروض والأدب . د/ حسين نصار ، مكتبة الثقافة الدينية ، مصر ط٢٠٠٢م ، صـ٣٣

(٢) المجمل في فلسفة الفن . بنديتو كروتشه ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الأوابد ، دمشق ، ط(٢) ١٩٦٤م ، صـ٧٠.

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ط٢، ١٩٧٨، صـ٣٦٤.

(٤) العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م، صـ١١٢.

وللموسيقى تأثير لا ينكر في النص الأدبي عامة، وفي الشعر خاصة، فهي وسيلة من أبرز وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفيّ ومستور في عالم النفس وفي أغوارها، مما يعجز الكلام عن الإفصاح عنه.

وعند دراستنا لموسيقى الشعر يتبادر إلى الذهن الوزن والقافية، ولعل هذا مما توارثته الأجيال عن قدامة بن جعفر قولته المشهورة. " الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى "[١]، فقدامة أقام الشعر على أركان ثلاثة يختص اثنان منها بالمبنى (الوزن والقافية)، وواحدة للمعنى.

ويتحدث ميخائيل نعيمة عن الشاعر قائلاً :" العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال، وتنقل ألحانها نسمات الحكمة الأبدية، هو يسمع موسيقى في ترنيمة العصفور، وولولة العاصفة، وزئير اللجة، وخرير الساقية، ولثغ الطفل، وهذيان الشيخ، فالحياة كلها ليست عنده سوى ترنيمة محزنة أو مطربة يسمعها كيفما انقلب، لذلك يعبر عنها بعبارات موزونة رنانة، والوزن والتناسب في الحقيقة أخوان لا ينفصلان، وبغيرهما لم يكن هناك شيء مما كان، والشاعر الذي تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه، لذلك تراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم "[٢].

والحق إن الأوزان العروضية، وإن كانت هي العمود الفقري في الشعر- لا تمثل كل العناصر في إبراز الموسيقى، ومن ثم نجد في الوزن الموسيقي " صعوبة الكشف عن جوهر مادته ، رغم السهولة النسبية في تلمس عناصره "[٣].

---

(١) نقد الشعر . قدامة بن جعفر ، تحقيق د/ محمد عبدالمنعم خفاجى، دار بيروت للكتب العلمية، د.ت، صـ ٦٤.

(٢) الغربال. ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٨٨م ، ط(١٤)، صـ ٨٤،٨٥.

(٣) في القول الشعري . د/ يمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٧م، ط(١) ، صـ ١٨.

بل تتمثل . أيضا . في ما يسمى بالإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية النابعة من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات ، ولهذا ينكر (حسني عبدالجليل يوسف) الفصل بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية، ويرى أن هناك موسيقى واحدة تتراكب فيما بينها ليس خارج ولا داخل ؛ لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل ، ولكن لا يلبث أن يذهب إلى القول بوجود نوعين من الموسيقى.

- موسيقى ظاهرة مسموعة تقوم على الإيقاع الصوتي.
- موسيقى خفية تقوم على علاقات المعاني بين الألفاظ والتراكيب "[١]، وهذا ما أثبتته الدراسات الأسلوبية ويعرف بـ (نحو النص) التي تجعلنا نؤمن بأن كل خصائص اللغة تلعب دورًا مهمًا في إبراز الأثر الموسيقى في الشعر خاصة، وبقية الأجناس الأدبية عامة.

ومعنى هذا أننا لم نقلل من قيمة الوزن والقافية ، فهما كما يقول د/ عز الدين إسماعيل " لا غنى للشعر أيا كان نوعه عن الوزن والقافية . بعيدًا عن أيّ مذهب جمالي . هما عصب الشكل الشعري، هما الصيغة الخاصة التي لا بد من توافرها حتى يكون الكلام شعرًا، وليس مجرد كلام "[٢].

فإذا كان الوزن والقافية يمثلان الشكل الشعري الذي تهفو له الأسماع ، وتطرب له الأذن، فإن عناصر اللغة جميعها بدءًا من الصوت والمقطع ثم اللفظ ، وأخيرًا التركيب تتفاعل في إبراز الموسيقى الشعرية.

---

(١) موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية) . حسني عبدالجليل يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩، ١/ صـ ١٤،١٥.

(٢) الشعر العربي المعاصر. عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٧م، ط(٣) صـ١٦.

والتشكيل الموسيقي في الشعر يؤلف شبكة من العناصر اللغوية الدالة، والعلاقات اللفظية التي تتبلور في مقاطع نغمية متسقة منتظمة يشكل مجموعها مكونات التوحد الكلي الموسيقي للنص الشعري.

المبحث الأول

(الوزن والقافية)

ويشتمل على :

- **أولاً : الوزن**
- **ثانياً : القافية**

أولاً: الوزن

قصيدة ابن الرومي عتاب لصديق له تبدل عليه وتغير وآثر البعد والانزواء ، خاصة أنه لم يطلب منه نوالاً أو يشكو له رجاء بمعنى أن عتابه لم يكن مبنيًا على مصلحة مادية بل كان صديقًا يرى فيه عضد الأيام وسلامتها ، وجميل العشرة وحسن مودتها ، فإذا به يتكشف عن عدوٍ ماكر في لباس صديق ليصب عليه صواعق غدره ومكره ، فيصبح عزاء النائبات أهون عليه من ذكره.

وهذا العتاب ممزوج بالفخر والاعتداد بالنفس ، فهو يريد أن يثبت لهذا الصديق أنه شخص لا يمكن الاستغناء عنه ، فهو من يبقى على الود حتى ولو طاله الأذى من أقرب الناس إليه ، فهو يفعل ذلك بدافع المحبة والصداقة ، وهو حريص على وصاله باق على العهد مهما تغير عليه ، ولذلك نجده يبدأ عتابه بأسلوب غاية في الرقة واللين لكنهما ممتزجتان بخيبة أمل وخذلان من فعلة ذلك الصديق.

إن أسلوبية العتاب في الشعر تتجسد من العلاقة النفسية الكامنة بين (الأنا) و(الآخر) الملام / المعاتَب ، وقد لاحظت من خلال الاستقراء في هذا الغرض أنه كلما كانت العلاقة بين الأنا ، وهى نفس الشاعر ، والمعاتب ، وهو الواقع عليه العتاب قوية وثيقة وطيدة زاد ذلك انعكاسًا في نسيج النص الشعري قوة وصلابة وتماسكًا ؛ لأن ذلك يمثل دفقات شعورية تقفز في عالم الوجدان ، وتنبع من مكامن الأنا حتى تصب في البحر الشعري الذي يترجم هذه الوشائج والصلات من أحاسيس ومشاعر إلى تفعيلات مكونة من أسباب وأوتاد.

والبحر الذي نظم فيه الشاعر قصيدته بحر الكامل وهو من " أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات ، وفيه لون خاص من الموسيقى " [1]، " وله القدرة على استيعاب

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها .عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت ١٩٧٠م، ١/صـ٢٦٤.

تجربة الشاعر لتفعيلاته التي تبعث فيه التوسع في القول والرتابة فيه، إذ إن تكرار تفعيلة متفاعلن ثلاث مرات في كل شطر يولد إيقاعًا موسيقيًا ذا لون خاص من ألوان الموسيقى يجعله . إن أريد به الجد فخمًا جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر ، وإن أريد به الغزل هادئًا مع صلصة كصلصة الأجراس ، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقًا أو خفيفًا "[١].

وقد استثمر شاعرنا مرونة هذا البحر، ونظم عليه في العتاب؛ لأن العتاب يستدعي التأمل والمراجعة كي ينغمس الشاعر في قراءة الماضي، فيستعيد تشكيل تلك العلاقة في صور تذكر المعاتب بأيام الصحبة الجميلة (الأيام الخوالي).

وقد قامت بعض الدراسات على فكرة ارتباط البحر بالغرض الشعري، وفي ذلك النطاق يتحدث الدكتور / إبراهيم أنيس عن الوزن منطلقًا من البحوث الغربية التي أكدت على علاقة الوزن بنبضات القلب ، فيرى بوجود صلة وثيقة بين نبض القلب، وما يقوم به الجهاز الصوتي، غير أن هذه النبضات تزيد تبعًا للانفعالات التي يتعرض لها الشاعر، فتتغير نغمة الإنسان عنده وفقًا لحالته النفسية فرحًا أو جزعًا، وهذا الأمر جعل الباحثين يعقدون الصلة بين العاطفة والوزن الذى ينسج الشاعر على منواله.

ثم يطرح العديد من التساؤلات " هل كان الشاعر القديم أن يتخير لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته ؟ هل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعًا لاختلاف الشعور عند الناظمين ؟ هل اتخذ القدماء لكل موضوع وزنًا خاصًا أو بحرًا من بحور الشعر التي رويت "[٢].

---

(١) المصدر السابق ١/صـ ٢٦٤.

(٢) موسيقى الشعر . د/ إبراهيم أنيس ،صـ ١٨٥،١٨٦.

ويتلخص رأيه في هذه القضية أن الشعر القديم لا نكاد نشعر فيه بعملية الربط بين موضوع الشعر ووزنه ، والدليل على ذلك شعر المعلقات التي نظمت على أوزان (بحور متعددة) على الرغم من تقاربها في الموضوع.

ومن الواضح أن هذه الفكرة قامت على التقعيد قبل الاستقراء، ومن ثم نجد كثيرًا من الدراسات تدحض هذه الفكرة وتفندها، وعن طريق " عملية استقراء لمجموعة من القصائد تدلنا بوضوح أن الشعراء قد عبروا في الوزن الواحد عن حالات انفعالية مختلفة، بل عبروا عن حالات الحزن والبهجة في الوزن نفسه "[1]

والبحر الذي نظم فيه الشاعر . كما قلنا . بحر الكامل أكثر البحور العربية شيوعًا وانتشارًا، يتكون من ست تفعيلات هي:.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

هذا ومن الواضح أنه تخير هذا الوزن وفق الحالة العاطفية الشعورية التي تنتابه ، فالعتاب شعور يدفع بالأديب بعامة ، والشاعر بخاصة إلى أن يسترجع وطرًا من الماضي ، ثم يسلس عليها أدواته الفنية المناسبة لشعوره العاطفي منها اختيار الأوزان ، فيتذكر ما كان بينه وبين صديقه من وشائج وصلات يجب أن تحفظ .

وبحر الكامل من البحور الطويلة ، الأمر الذي أتاح لابن الرومي التأمل والعمق واستقصاء المعاني ، والتعبير عن النفسية الساخطة المتألمة ، وذلك جراء معاناته الشخصية التي جعلته قلقًا مضطربًا حذرًا مما تخبئه له الأيام.

وقد نجح ابن الرومي من خلال استخدامه هذا البحر في نقل تجربته في هذه القصيدة التي تعد من أروع ما نظم في العتاب ، فلا يكاد يخلو بيت من أبيات القصيدة من مفردات التأمل والألم والحزن ، وحوارية النفس المتعبة ، وتفشى لوعة

(١) التفسير النفسي للأدب .د/ عزالدين إسماعيل، دار العودة، دار الثقافة، بيروت صـ ٦٠.

الأسى مثل (صواعقه، النائبات، معوجه، تنتجع، عيبًا)، ولا تخلو عبارة من احتراق الذات وثقل الحياة مثل (أيسوؤني من لم أكن لأسوءه، سخطت حظك واحتقرت رغيبه، يتعنت المتعنتون قصائدي، نعبت مع السفيه نعيبه، قهر الصديق محبتى تلبيبه) كلها تضفي طقوس الحزن واليأس والسخط والاغتراب بمؤازرة الكامل بتفعيلته المؤثرة (متفاعلن)، والكامل على ما نعتقد يعد بحرًا صالحًا للتعبير عن هذه الأجواء؛ لأنه يوفر " للنص الشعري أكبر قدر ممكن من الموسيقى الدالة الموحية المعبرة "[١].

والشاعر نظم قصيدته في (٤١) بيتًا بما يعادل (٢٤٦) تفعيلة، ولم يلجأ إلا لزحاف واحد فقط هو الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك في (مُتَفَاعلن) /// // فتصير (متْفاعلن) // // بإسكان التاء، وتصير مستفعلن //// [٢]، وراوح ابن الرومي في حشو الأبيات بين التفعيلات الصحيحة والمضمرة، وكذلك في العروض والضرب، فجاءت تفعيلاته في الحشو والعروض والضرب على النحو الآتي:

متفاعلن صحيحة في الحشو	متفاعلن مضمرة في الحشو	متفاعلن صحيحة في العروض	متفاعلن مضمرة في العروض	متفاعلن صحيحة في الضرب	متفاعلن مضمرة في الضرب
٩٦	٦٨	٣٤	٧	٢٨	١٣

(١) عضوية الموسيقى في النص الشعرى، عبدالفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء الأردن، ط١، ١٩٨٥م، صـ ٢٢.

(٢) أوزان الشعر وموسيقاه د/ صابر عبد الدايم يونس ، ط١٩٩٢م / ١٤١٣هـ ، صـ ٤٥، بتصرف.

من خلال الجدول السابق يتبين أن (متفاعلن) الصحيحة تفوقت على المضمرة بنسبة عالية جدًا . ولكن هذا لا يعني أن لجوء الشاعر إلى الزحاف يعد عيبًا، بل إن خروج الشاعر. معتمدًا على ذوقه وحسه وموهبته . عن صرامة الوزن يعد سمة أسلوبية تحسب له لا عليه ؛ لأنه من خلال المراوحة بين التفعيلة الصحيحة والمزحوفة يمكن كسر رتابة الإيقاع وحدته، فضلا عن توفير موسيقى صوتية ذات أثر واضح دالة على موقف الشاعر وعمق تجربته، فالانسجام اللفظي الذي يتم بالاختيار الملائم للألفاظ وترابط الصوت مع المعنى فيها.

وقد استطاع ابن الرومي من خلال تمايز الإيقاع بين الصيغة الصحيحة والمضمرة توظيف لغته توظيفًا موسيقيًا ودلاليًا . " فلو اتحدت كميات الكلمات العربية فتشابهت بنيتها لوقع النبر فيها على صورة واحدة، ولكان النبر في اللغة العربية صرفيًا كله، أو لجاء الإيقاع . إيقاع اللغة . متساوي المسافات رتيبًا مملاً كوقع خطوات المشي، كما في عبارة (من تأنى . نال ما تمنى)، إذ يقع النبر على كل مقطع بانتظام، ولكن اختلاف الكلمات طولاً وقصرًا ، وتجردًا وزيادة ، واتصالاً وانفصالاً، حال دون هذه الرتابة، وذلك الملل، وجعل اللغة إيقاعًا لا مجرد وقع"[1]

ولعلنا نرى هذه الحقيقة من مطلع القصيدة إلى نهايتها يقول ابن الرومي :

لِي صَاحبٌ قدْ كنتُ آ ملُ نفعه سبَقَّتْ صواعِقَه إليَّ صبيبهُ

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

رجَّيته للنَّائبَاتِ فسَاءنِي حتَّى جعلت النَّائبَات حسيبَهُ

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

---

(١) البيان في روائع القرآن . د/ تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ط(١) ، ١٤١٣/١٩٨٣م ، صـ ٢٦٩.

من خلال هذين البيتين والقصيدة بأكملها يتبين لنا الانحراف الصوتي ، وهذا الانحراف يمثل انحرافًا إيجابيًا لا انحرافًا سلبيًا ، يحقق سمة أسلوبية تضاعف من جماليات النص.

والمعلوم أن كثرة الزحافات تؤدى إلى السرعة خدمةً للحالة النفسية واللحاق نغميًا وزمنيًا بحركة الأفعال والحوادث والعواطف المتسارعة ، وهذا الامتزاج والتسارع أدى إلى تشكلات صورية وصوتية مفعمة بالتفاعل والحركية الآنية للتعبير الشعري نفسه ، ويمتاز ببنيته الإيقاعية المتنوعة التي تحقق إمكانيات وزنية متباينة مما يجعل الكامل من أكثر الاوزان الشعرية " غنائية ولينًا وانسيابية وتنغيمًا واضحًا "[١]، وهو يلائم السرد، وطول النفس الشعرى، واستثارة المتلقي فضلا عما يمكنه من استيعاب الشحنة العاطفية، وصلاحيته للأداء العاطفي الحزين.

ثانياً: القافية

لاقت القافية اهتماما كبيرًا من قبل القدماء والمحدثين على حد سواء، فابن رشيق يراها " قدام الشعر وملاكه، وأظهر سماته، وأشرف أجزائه، وهى شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولاسيما شعرًا حتى يكون له وزن وقافية "[٢].

وقد تعددت التعريفات للقافية، ويبقى تعريف الخليل بن أحمد أكثرها دقة لاعتماده على مفهوم الحركة والسكون "الساكنان الأخيران من البيت، وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول "[٣]، فهي مبنية على أساس صوتي، إذ تتداخل القافية

---

(١) العروض والقافية ، عبدالرضا على ، دار الكتب ، جامعة الموصل ، ١٩٨٩م ،صـ ٣٨

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه . ابن رشيق ، تحقيق / محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨١م ، ١/ ١٥١.

(٣) المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، موسى الأحمدي نويوات ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، الجزائر ، ط(٤) ، ١٩٩٤م ، صـ٣٥٣.

مع مقاطع البيت كلها، سواء أكانت مقاطع القافية في بعض كلمة، أم في كلمة أو كلمتين، فالأساس هنا التوالي المقطعي.

وتتشكل بنية القافية من " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات من القصيدة وتكرارها يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترة زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى التوازن "[١].

والقافية سواء أكانت موحدة أم منوعة لا غنى للشعر العمودي عنها، فهي إحدى عناصر الوحدة والربط فيه، فضلاً عما يوفره ترددها من قيمة إيقاعية، إذ إن " البيت هو الوحدة التي تقوم عليها القصيدة، فلابد من عزله عن البيت المجاور له بفاصلة نغمية عالية الوقع "[٢].

كما أنها تمنح السمع بإيقاعها المتسق المتناغم، عندما تشكل قسمًا من شبكة المقطع الشعري الصوتية التي تحددها نهاية الأبيات.

وتعد القافية في المنظور الغربي الحديث ظاهرة إيقاعية " بالغة التعقيد "، فقد اقتفى الشعراء هذا المنظور، ولم تعد لدى الكثيرين منهم نمطًا موسيقيًا مستقرًا في أدائه التعبيري " إنما تخضع شأنها شأن كل أدوات الشاعر ـ لمقتضيات التعبير وضروراته التي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إليها بمعناها الواسع، على أنها لا يمكن أن تكون موحدة، كما لا يمكن أن تخضع لنظام ثابت "[٣].، ويرى (جون كوين) أن القافية تمثل عنصرًا مستقلاً لا مجرد تابع، حيث

---

(١) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط(١) ، صـ١٩.

(٢) سيكولوجية الشعر . نازك الملائكة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٩٣م، صـ ٤٤.

(٣) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر . علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م ، صـ١٤٠.

يقول: " ليست القافية أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، فإنها عنصر مستقل، وصورة تضاف إلى الصورة الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى "[(١)]، ويرى . أيضا . أن القافية تعد مثالاً وافيًا للقيام بالتكافؤ بين المدلولات، فهي مكافأة دلالية مخصوصة "[(٢)]، وتنقسم القافية قسمين:

- القافية المطلقة التي رويها متحرك بالفتحة أو الكسرة أو الضمة.
- القافية المقيدة هي التي رويها ساكن.

وقد اختار ابن الرومي الباء رويًا، حيث شكل منها بؤرة مركزية متوحدة الإيقاع كسعي منه للتوحد مع ذاته ومع الآخرين؛ ليصبح قوة فاعلة في مواجهة الغدر والخيانة، أما عن القافية فجاءت مطلقة مجردة من الردف والتأسيس، والقوافي المطلقة تدل على حب ابن الرومي للانطلاق وإطالة الصوت، ولم يكتف بذلك بل لجأ إلى المد من خلال صوت الواو الناتج عن إشباع ضمة الروي.

ولم يكن الروي وحده هو القادر على توفير الموسيقى في منطقة القافية، بل نرى الاسم يتردد في نهاية البيت، ممثلاً الكلمة الأخيرة فيه (٤١) مرة، وتردد هذه الأسماء أحدث موسيقى عالية في منطقة القافية عن طريق التوازي الصرفي، أو التناظر الإيقاعي في مثل قول ابن الرومي:

أيسُووُنِي مـــنْ لَـــم أكُن لأَسُوءَه؟ ويُريـبنِي مـن لـــمْ أكُن لأُرِيـبَهُ؟

مَـا هكـــذَا يرعَى الصديقُ صديقـــهُ ورفِيـــقَـــهُ وشقيـقَـــهُ ونسيـــبَـــهُ

(١) بناء لغة الشعر . ترجمة د/ أحمد درويش ، دار المعارف.ط٣/ ١٩٩٣م، صـ١٠.

(٢) النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفتار من خلال كتاب (صناعة النص) ، وجون كوهين من خلال كتابه (الكلام السامي) ، محمد الهادي الطرابلسي ، مجلة فصول ، مجلد ١٤، ١٩٨٤م .

ويمكن ذكر بعض الكلمات المتوازية في نهاية الأبيات على النحو التالي :

(صبيبه، حسيبه، تأديبه، طيبه، حبيبه، شريبه، لعيبه، غريبه، قليبه، نصيبه، تشبيبه)، ولم يقع ابن الرومي في عيب من عيوب القافية، فقد خلت قافيته من العيوب، وجاءت في كل الأبيات شديدة الارتباط بمعنى البيت ولها دلالتها أو قيمتها الأسلوبية ، فقد جسد وضوحها السمعي المتمثل بموقف ابن الرومي في رويها وضوح موقف ابن الرومي الذي ظهرت فيه صورة الذات الوفية بالعهد الباقية على الود منتصرة على الصوت الآخر (الصديق الغادر)، وحاسمة في اتخاذ موقف الفراق.

يقول ابن الرومي في قصيدته :

يَامنْ بذلتُ لهُ المحبة مخلصًا في كلِّ أَحوَالِي وكنتُ حبيبَهُ

ورعَيتُ ما يرْعَى، ومِلتُ إلى الَّذي وردتْه همتُه فكنتُ شريبَهُ

شَاركتُه فِي جِدَّه ، ورأيتُه فِي هَزلِهِ كُفْئِي فكنت لَعيبَهُ

القوافي في الأبيات هي (بيبهو)، (ريبهو)، (عيبهو) قوافي مطلقة محددة من الساكن الأخير هو (الواو) إلى الساكن الذي قبله هو (الياء) والمتحرك الذي قبل الياء وهما الباء والراء والعين.

وحرف الروي هو(الباء) أما الهاء بعدها ، فحرف وصل، والواو الناشئة عن الوصل حرف خروج، فالإطلاق هنا أشار إلى تجربة مريرة ماضية من أيامه ،ولكن أثرها السلبي مستمر يقاسيه الشاعر على امتداد حياته.

والباء صوت شفوي شديد مجهور ورد في القافية منسابقًا في خدمة البناء الموسيقي للقصيدة المطبوعة بطابع الانفعال المتلون فالشاعر يعاتب، ويحذر، ويوبخ، ويتعجب، ويستفهم، ويؤنب، ويفخر، ويمدح، فعند النطق به تنطبق الشفتان

انطباقًا محكمًا، وبعد انفصالهما فجائيًا ينفجر النفس المحبوس محدثًا صوتًا انفجاريًا مدويًا.(١)

فصوت الباء بشدته وجهره لاءم غرض (العتاب) ، منسجمًا مع حالة الشاعر النفسية التي اتسمت بالغضب من الحياة والتوتر والقلق التي عاشها ، فهو يعبر عن انفجار مشاعره تجاه من لا يتمسك بالأخلاق والمبادئ الراقية أو يتحلى بها ، وبعد فقد أعطى اختيار الشاعر لهذا الوزن وهذه القافية للقصيدة بناء جماليًا يرتبط بالحالة الشعورية للشاعر ، ويعكس آثاره على المتلقي .

(١) الأصوات اللغوية، د / إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط(٥) ١٩٧٥م، ، صـ ٢٣.

المبحث الثاني

موسيقى الصوت

ويشتمل على:

أولاً: الأصوات الصامتة

ثانياً: الأصوات الصائتة والحركات

ثالثاً: الأثر الموسيقي لتكرار حروف المد في القصيدة

تعد موسيقى الصوت المحور الأول للدخول إلى عالم النص والكشف عن أسراره، وتعد أيضا خطوة بدائية للدراسات اللسانية الحديثة، وقد عرف النقاد القدامى أهمية الصوت في بناء المعاني، والكشف عن التناسب بينها وبين الدلالات، يقول الجاحظ: " إن الصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون الحروف كلامًا إلا بالتقطيع والتأليف " (١).

ويقول ابن سنان الخفاجي: " والحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر "(٢).

وإذا كانت الأصوات تمثل أصغر بنية في النص الأدبي عندما تتآلف مع غيرها من الأصوات تكون ذا تأثير شديد في إثراء الدلالة، ويقصد بالدلالة الصوتية " دور الأصوات اللغوية المكونة لبنية الكلمة في إظهار المعنى، وذلك في نطاق تأليف مجموع أصوات الكلمة المفردة (٣).

سواء أكانت هذه الأصوات صوامت أم حركات، وتشكل هذه الأَصوات اللغوية العناصر الصوتية الرئيسة لمجموع أصوات الكلمة التي قد ترمز إلى معنى معجمي.

كما قد تتحقق الدلالة الصوتية من مجموع تآلف أصوات البنية اللغوية، وطريقة أدائها الصوتي، ومظاهر هذا الأداء، وهذا ما يعرف بالعناصر الصوتية الثانوية التي تصاحب الكلمة المفردة .

---

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق / عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٩م، ٧٩/١.

(٢) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق / عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، صـ ٦٣.

(٣) التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة- دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، ط(١) القاهرة ٢٠٠٥، صـ ١٧،١٨.

وتأسيسًا على ما تقدم، فإن الدلالة الصوتية تتحقق من خلال دلالات الأدوات التركيبية، وتشمل الصوامت والحركات، وأنصاف الحركات. ودلالة الأصوات غير التركيبية مثل: النبر والتنغيم(١).

ويعرف الدكتور / إبراهيم أنيس الدلالة الصوتية بأنها " الدلالة التي تستمد من طبيعة الأصوات نغمها وجرسها "(٢).

وإذا تطرقنا إلى علاقة الصوت بالدلالة وجدنا العلاقة الوثيقة بين الدال والمدلول على اعتبار الصوت دالاً؛ لأنه يمثل مكونًا شكليًا في اللغة "(٣).

ويراد بالكلمة هنا كما يفهم من السياق مادة اللفظ الصوتية التي تمثل الصيغة الخارجية للشكل، أما المدلول فهو الفكرة التي يستدعيها اللفظ، وهذه العلاقة المزدوجة هي القوة التي تربط الصوت بمدلوله؛ أي: الصيغة الخارجية للكلمة بالمحتوى الداخلي لها(٤).

وإذا كان علماء الأصوات يقسمونها إلى صوامت (الحروف) وصوائت (الحركات)، فلنبدأ أولا بالصوامت لنرى أثرها في التشكيل الموسيقي في قصيدة ابن الرومي.

---

(١) فصول في علم الأصوات، محمد جواد النوري وعلى خليل حمد، مطبعة النصر التجارية ط(١) نابلس ١٩٩١م، صـ ١٢٩.

(٢) دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط (٧) ١٩٩٣مصـ ٤٦.

(٣) علم الدلالة. بيير جيرو، ترجمة / منذر عياشي، دار طلال، دمشق ط(١) ١٩٩٢م، صـ ٢١.

(٤) دور الكلمة في اللغة. أولمان ستيفن. ترجمة / كمال بشر، دار غريب، القاهرة ط(١٢)،١٩٩٧م ١/ صـ ٦٤.

أولاً : الأصوات الصامتة

لقد جمعت القصيدة في ثناياها الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، وإذا ما تقصينا حقيقة الأصوات المجهورة والمهموسة في الاصطلاح الصوتي الدقيق وجدناها تخالف الأصوات اللغوية الأخرى.

فأصوات الجهر مجرد ذبذبة الأوتار الصوتية واهتزازها حال النطق بها، والهمس عدم اهتزاز الوترين الصوتيين ـ انفراج الأوتار الصوتية ـ نتيجة انبساط فتحة المزمار مما يسمح بمرور الهواء دون اعتراض، ولهذا دلالة في النص " حيث يسهم الجهر والهمس في تشكيل المعنى وتوضيحه، كما أنه يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية "(١).

خاصة وأن الشعر العربي شعر الإنشاد نحس بجماله وقوة موسيقاه مسموعًا أكثر منه مقروءًا، والذي يمعن النظر في الشعر العربي خاصة يجد عظم حرصه على عنصر الرنين الموسيقي ، فهو يكاد يكون موقوفًا على إطراب الأذن أولاً، فتلاوته لا تجمل إلا صائتة، ولعل هذا الرنين الموسيقي هو الذي حتم التزام القصيدة الواحدة بالعروض الواحدة والضرب الواحدة والقافية الواحدة "(٢).

و"التأثيرات الصوتية دائمًا مرتبطة بالمعنى والفكرة والتخييل "(٣). إن تنويع الشاعر بين الأصوات المجهورة والمهموسة يؤدي إلى التنوع الموسيقي، طالما أن الشعر العربي شعر الرنين، نشأ شعرًا صائتًا ينشد ويروى.

---

(١) من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. مراد عبدالرحمن مبروك، دار الوفاء، الإسكندرية ط(١) ، ٢٠٠٢م ، ٤٣.

(٢) الدراسة الأدبية، رئيف خوري، دار المكشوف، بيروت ١٩٥٩م، صـ ٨٢.

(٣) دلالة الإبداع في الشعر الجاهلي ـ مدخل لغوي أسلوبي ـ د/ محمد العبد ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٨م ، صـ ٣٨.

وكما ذكرنا للانفعالات النفسية انعكاسها على نوع ما يستخدمه ابن الرومي من الأصوات في قصيدته، لذا فإن استخدامه للأصوات المجهورة التي يتذبذب الوتران عند انتاجها، والمهموسة التي لا يتذبذب الوتران الصوتيان عند انتاجها له انعكاساته الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية، وهذا ما سنحاول تتبعه في نصه الشعري؛ لإثبات مدى العلاقة بين ملمحي الجهر والهمس بصفتهما ملمحين مميزين للأصوات، والدلالة الإيحائية للنص، والمعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي.

ويمكن أن نتبين تردد كل صوت في قصيدة ابن الرومي من خلال بعض الجداول الإحصائية الآتية .

م	الأصوات الصامتة المجهورة	عدد مرات الورود	الأصوات الصامتة المهموسة	عدد مرات الورود	صوت صامت لا هو بالمجهور ولا بالمهموس	عدد مرات الورود
١	ب	١٠٤	ت	١٠٨	الهمزة	٤٢
٢	ج	١٥	ث	٩		
٣	د	٤٠	ح	٣١		
٤	ذ	١٦	خ	٨		
٥	ر	٨٠	س	٢٤		
٦	ز	٩	ش	١٦		
٧	ض	١١	ص	٢٦		
٨	ظ	٢	ط	١٣		
٩	ع	٦١	ف	٣١		

١٠	غ	٩	ق	٤٠		
١١	ل	١٠٧	ك	٦٠		
١٢	م	٨٢	هـ	١٠٣		
١٣	ن	٧٩				
١٤	(و) نصف حركة	١٨				
١٥	(ي) نصف حركة	٤١				
المجموع		٦٧٤		٤٦٩		٤٢
نسبة التردد		٥٦.٨٧ %		%٣٩.٦١		٣.٥٤ %

وهناك تقسيم آخر للأصوات الصامتة، وهذا التقسيم يجمع في طياته ما يسمى بتعبير المحدثين (الأصوات الانفجارية)، (الأصوات الاحتكاكية)، وبتعبير القدماء (الأصوات الشديدة) و(الأصوات الرخوة) وبجانبها حالات أخرى مثل (الأَّصوات البينية) المجموعة في قولهم: (لم نر)، وأنصاف الحركات مثل (الواو) و(الياء) في قولهم وَعْد، ويقطع.

وعلى أية حال فالمراوحة بين هذه الأصوات في النص الشعري . القصيدة . موضوع الدراسة . يؤدي بدوره إلى التنوع الموسيقي ، فكل مجموعة من هذه الأَّصوات أداء صوتي يختلف عن غيره.

فالأصوات الانفجارية(الشديدة) تتكون بأن " يحبس مجرى الهواء الخارج من

الرئتين حبسًا تامًا في موضع من المواضع ، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ، ثم يطلق سراح مجرى الهواء فجأة فيندفع محدثًا صوتًا انفجاريًا ، فهذه الأصوات باعتبار الحبس أو الوقف يمكن تسميتها بالوقفات ، ولكنها باعتبار الانفجار تسمى الأصوات الانفجارية "[١].

أما الأصوات الاحتكاكية (الحروف الرخوة)، فتتكون " بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، ويمر من خلال منفذ ضيق نسبيًا يحدث مع خروجه احتكاكًا مسموعًا "[٢].

والأصوات البينية (ر ـ ل ـ م ـ ن) " تفصح عن شبه ما بالحركات، أو الأصوات الصائتة من حيث النطق والأداء الفعلي ... ، وتمتاز بقوة الوضوح السمعي"[٣]، وأنصاف الحركات (و، ي) فيها شبه واضح بالحركات[٤].

وتتبين نسبة ورود كل صوت من هذه الأصوات في القصيدة من خلال الجدول الآتي :

(١) علم الأصوات، د/ كمال بشر، مكتبة غريب للطباعة والنشر ٢٠٠٠م، صـ٢٤٧.
(٢) المرجع السابق، صـ ٢٩٧.
(٣) علم الأصوات، د/ كمال بشر، صـ ٣٤٦.
(٤) المرجع السابق، صـ ٣٦٨.

م	الأصوات الانفجارية (الشديدة)	عدد مرات الورود	الأصوات الاحتكاكية (الرخوة)	عدد مرات الورود	الأصوات البينية	عدد مرات الورود	أنصاف الحركات	عدد مرات الورود	مركب مجهور	عدد مرات الورود
١	ب	١٠٤	ث	٩	ل	١٠٧	و	١٨	ج	١٥
٢	ت	١٠٨	ح	٣١	م	٨٢	ي	٤١		
٣	د	٤٠	خ	٨	ن	٧٩				
٤	ط	١٣	ز	٩	ر	٨٠				
٥	ض	١١	ع	٦١						
٦	ك	٦٠	غ	٩						
٧	ق	٤٠	س	٢٤						
٨	الهمزة	٤٢	ش	١٦						
٩			ص	٢٦						
١٠			ظ	٢						
١١			ف	٣١						
١٢			هـ	١٠٣						
١٣			ذ	١٦						
المجموع		٤١٨		٣٤٥		٣٤٨		٥٩		١٥

نسبة التردد		٣٥.٢٧ %		٢٩.١ %١		٢٩.٣٦ %		٤.٩٧ % تقريبا %٥	١.٢٦ %

من خلال الجدولين السابقين يتبين التنوع والتباين في استخدام الأصوات، ويظهر هذا التباين بين الجهر والهمس، والشدة والرخاوة، وغير ذلك، وهذا التنوع له أثره في حركة الإيقاع على حد قول (ليون إدل) " وإذا مثل الإيقاع العاطفة تمامًا، فكان صورة لنفس الفنان ومشاعره، التحم لديه الصوت والمعنى، ويصبح أيّ علو أو انخفاض مع طبقة الصوت يكون جزءًا مهمًا من فنه الأصيل لا يقل عن الأجزاء الأخرى التي تميز الشعر "[1].

أما نسبة تردد الأصوات المجهورة والمهموسة داخل البيت فتكاد تقترب من النسبة العامة، وعند اختيار عينة عشوائية من أبيات القصيدة نجد النسبة بين الأصوات المجهورة والمهموسة تكون إما بنسبة ٢:١أو٣:١تقريبًا، والأبيات التي وقع اختياري عليها هي: .

ما كُل مَنْ يُعطِى نصيبَ بَلاغةٍ ... يُنسيهِ مَنْ رعَى الصديق نصيبَه
أَنَفِسْتَ أنْ أمررتُ عندَ خصَاصَةٍ ... سببَ الثراء ومَا وردتُ قَلِيبَهُ؟
إنِّي أرَاكَ لدى الورودِ مُوَاثِبي ... وإذَا بدَا أمرٌ أَراكَ عقِيبَهُ
ولقد رَعَيْتُ الخصبَ قبلِي برهةً ... ورعيتُ من مرعَى المعاشِ جديبَهُ

(١) فن السيرة الذاتية . ليون إدل، ترجمة / صدقي خطاب، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، نيويورك ١٩٧٣م، صـ٩٨.

وهكذا نجد في البيت الأول الأصوات المجهورة ترددت ٢١مرة والمهموسة ١٠مرات ، بنسبة ١:٢، وفي البيت الثاني ترددت المجهورة ١٩مرة والمهموسة ١٣مرة ، وفي البيت الثالث ترددت المجهورة ١٩مرة والمهموسة ٥ مرة بنسبة ١:٤، وفي البيت الرابع ترددت الأصوات المجهورة ٢٣مرة والمهموسة ١١أي بنسبة ١:٢.

ولعلنا نري في تفوق الأصوات المجهورة على المهموسة بعدًا أسلوبيًا وقيمة دلالية، وإن كانت نسبة تردد الأصوات المجهورة ٦٧٤ في مقابل تردد الأصوات المهموسة ٤٦٩، فنرى الأصوات البينية وحدها (لم نر) ترددت في القصيدة ٣٤٨ مرة، وهى جزء من الأصوات المجهورة، وكما ذكرنا سابقًا أنها تمتاز بالوضوح السمعي، وهذا الوضوح السمعي في هذه الأصوات الأربعة عندما تنضم إليها أخواتها المجهورة بخصائصها الصوتية يمثلون تشكيلاً صوتيًا وموسيقيًا يرتبط أشد الارتباط بعاطفة ابن الرومي وبسياق القصيدة.

"إذن للأصوات المجهورة دور فاعل في إيقاعية الأداء الشعري، إذ ليست الكلمات مجرد أصوات، إنما هي أصوات ذات ظلال إيحائية تعبيرية تشارك مشاركة صادقة في تجسيم الحدث أو التجربة صوتيًا ودلاليًا على السواء، ومن هنا يتم تشكيل الصور الجمالية التي تنشط الخيال، وتثير الإحساس حتى يستقبل الإرساليات الصوتية الإيقاعية الاستقبال اللائق بها، ولا مراء في أن إيقاع النفس هو المتحكم الأول في التآلف النظمي الذي يكتسب شرعية أدائه من التناسق العام في ترجمة الأحاسيس السمعية لدى المستمع ، وتحويلها إلى بنى مناسبة من قوالب التعبير الشعري الخالص "[1].

(١) بنية الإيقاع الشعري في شعر شوقي . د/ محمود عسران، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م ، صـ ٢٩٧.

إن القصيدة وإن كانت عتابا لصديق فهي . أيضا . تنبئ عن فخر ابن الرومي بنفسه واعتزازه بشخصيته . تلك الشخصية الأبية المتميزة التي لا تخضع لأحد، ومن هنا نرى صوت الأنا في القصيدة يسيطر عليها من مفتتحها حتى نهايتها يقول ابن الرومي :

يَامنْ بذلتُ لـــهُ المحبـــة مخلصًا في كـــلِّ أَحوَالِـي وكنتُ حبيـبَـــهُ
ورعَيتُ مـــا يرْعَـى، ومِلتُ إلى الَّذي وردتـه همتُـــه فكنتُ شريـــبَـــهُ
شَـاركتُـــــــه فِي جِدَّه ، ورأيتـــه فِـي هَزلِـــهِ كُفْئِـي فكنت لَعيـبَـهُ

إن ابن الرومي الذي يجيد حوك العتاب كان في بعض أحواله يكره العتاب، أعني: أنه كان ينكر على صديقه فعلته، ويرى نفسه فوق العتاب، أو كأنه يرى أن مثله لا يحتاج في رعاية الود إلى عتاب، إن صدمته هنا كبيرة؛ لأن عدوه اللدود هو في الأصل صديقه القديم، ولا يبتلي الرجل بمحنة أشق من معاداة إنسان كان يراه قبل ذلك بعين الصديق.

من هنا نلحظ أن الأنا الشعرية تجسدت في قصيدة ابن الرومي من طريقين :

الطريق الأول: حركة الضمائر إذا افتتحت الأبيات بمتكلم، ثم انتقلت إلى المخاطب، ثم كانت هناك مزاوجة بين المتكلم والمخاطب، وقد لجأ الشاعر للإحالة الضميرية لما لها من أهمية في تحقيق تماسك النص شكلاً ومضمونًا، وتعود هذه الضمائر على عناصر أخرى سواء داخل النص أو خارجه، وقد بدأ الشاعر قصيدته بجملة افتتاحية استخدم فيها ياء المتكلم (لي) وهو أول عائد على ذات الشاعر، ويعبر هذا الاستهلال عن محتوى القصيدة ومضمونها، حيث يسلط الشاعر الضوء على نفسه، وتسيطر ذاته العاتبة على النص، فالنص مقام عتاب وإظهار للمحبة، وتذكير لكل جميل قدمه لصديقه، لذا سيطرت ضمائر المتكلم على باقي النص؛ تتوالى الضمائر

على ذات المبدع (لي ، إليّ ، فساءني)، ويتلاءم استخدامه مع الحالة النفسية التي تعتري الشاعر عن عميق الحزن والأسى تجاه صديقه.

وهناك ضمائر أخرى رابطة في النص تتمثل في ضمير المخاطب (أراك ، لك، حظك ، أنك)، وهى تحيل إلى صديقه ، لائما ومعاتبا له، لما يلاقيه منه بعد جفاء وإعراض، وهنا إحالة إلى خارج النص.

الطريق الثاني : الوضوح السمعي في هذه الأصوات الآنفة الذكر، والتي بدورها تتجاوب مع العاطفة والحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر، فتظهر الأنا جلية، ويصل بها إلى أعلى درجاتها.

كما أن هذا الصراع الذي تشكله طبيعة الأصوات يمثل صراعًا نفسيًا حادًا بين الذات والآخر، وتتفوق الأنا في الضمير الداخلي والوعي الشعوري، وتفوقها يعطي إحساسًا حادًا بالتأزم النفسي، وحاجة الشاعر إلى الإفصاح، ومن المعلوم لنا أن " فاعلية الأصوات تتجلى في قدرتها على إضافة طبقة دلالية من خلال الطبقة الصوتية، وهى في ذلك كأنها إيحاء مكثف يختزل إضافات وظيفية أو تشبيهية أو سواها، وكأنها لذلك معنى فوق المعنى "[١].

فالنغم المنبعث من الحروف التي تتشكل منها الألفاظ تتعاون مع المعنى، ويضفي قدرًا من الموسيقية التي تصاحب المشهد التعبيري في كل نقلة من نقلات الشعور، وكل وثبة من وثبات الخيال "[٢].

---

(١) القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد. د/ رجاء عيد، مجلة فصول، مجلد ٥، العدد (٣) ١٩٩٦م.

(٢) نماذج فنية في الأدب والنقد، أنور المعداوي، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة ١٩٥١م. صـ ٣٠.

وإذا كان لتكرار اللفظ والتركيب أثرًا في التشكيل الموسيقي في النص الشعري، فإننا لا نعدم هذا الأثر نفسه للتكرار في أبسط صوره، ونقصد به (تكرار الصوت).

ونلمح هذا الأثر في تكرار صوت (اللام) بوضوحه الصوتي، وهو من الأصوات الجانبية الزلقية، وتكراره يحمل مضمونًا إيحائيًا بمعنى الهدوء والفتور، فالشاعر أمام هذه الصدمة لا يملك إلا أن يستسلم ويخضع فعندما يقول:.

يَامنْ بذلتُ لهُ المحبة مخلصًا في كلِّ أَحوَالِـي وكنتُ حبيـبَهُ

نلحظ أن (اللام) تكررت (٦) مرات في بيت واحد، وهذا الأمر يبين مدى الرقة واللين الممتزجة بالخذلان وخيبة الأمل من صديقه، وعلى الرغم من ذلك فهو إلى آخر لحظة حريص على وصاله ، باق على العهد مهما تغير عليه.

ويبدو أن ابن الرومي يعيش في إشكالية مع حظه الذي يسير في حركة معاكسة طالما أقلقته وأرقته، فلم يكن له من صديقه إلا كل حقير ويسير وصواعق لم يهيأ نفسه لها بل صبت على رأسه صبًا في حين كان يبدي له الود والإعجاب.

وصوتي (النون ، والميم) من الأصوات المتسربة عبر الأنف التي تصدر نغمًا شجيًا مؤطرًا بالشجن، وصوت (النون) يناسب حالة الحزن بما يحمل من صفة الانفجارية إضافة إلى حفيفه الأنفي، فمثلا يقول ابن الرومي:

أيسُووُنِي منْ لَم أكُن لأَسُوءَه؟ ويُريـبنِي من لَمْ أكُن لأُرِيـبَهُ؟

فقد تكررت النون (٦) مرات، ومعها شحنة الألم المودعة قلب شاعرنا في صدمته تجاه موقف صديقه، في حال تشبه النواح بما يشيعه صوت النون من نغم حزين يقطر ألمًا.

أما صوت الميم فنجده يتكرر(٥) مرات في بيت ابن الرومي

فكـأنكُم لمْ تسمعُوا بمشبَهٍ قبلِي ولم تتعـوَدوا تصويـبَهُ

فقد جاء الشطر الأول مشبعًا بصوت الميم؛ ليوحي بقسوة الغدر ومرارته، وكأنما يعزي نفسه ويخفف من حدة مصيبته، فابن الرومي يؤمن بأنه من الشرفاء الذين يقسو عليهم الدهر وينالهم غدر الزمان، وما دام شريفًا لا بد أن يعاني مما يعانيه الشرفاء، وهذا الشعور تسرب عبر صوت (الميم)؛ لكشف حالة اليأس التي أحاطت بالشاعر فشق ثوب السكون باستحالة تحقيق ما يرجوه، ومع أن الصوت شفوي إلا أن تتابعاته الصوتية أوحت بالقسوة والصلابة والمرارة باستسلام الشاعر لهذه الحقائق عبر تكرار الميم بوصفها موازيًا صوتيًا يغلق عالم الوهم.

ثانياً: الأصوات الصائتة والحركات

لقد تنبه علماء اللغة القدامى والمحدثين إلى أهمية التشكيل الصوتي الحاصل بفعل الصوائت القصيرة أو الطويلة في إنتاج أبنية مختلفة. والصوائت القصيرة (الفتحة ـ الضمة ـ الكسرة)، أما الحركات الطوال، فهي (الألف ـ الواو ـ الياء)، وهي موسومة عند القدماء بحروف المد واللين، ولكن درج المحدثون على إطلاق الحركات على الطائفتين[١].

أما السكون فإن كانت لم تنضم إلى الحركات من الناحية الوظيفية، فقد عدها الدكتور / كمال بشر من الحركات على حد قوله: " ومن هذه الزاوية زاوية القيمة والوظيفة لا النطق، يمكن أن نحسب السكون حركة، إن السكون نطقًا لا شيء، ولكن له وظائفه الخاصة به التي تعدل وظائف الحركات المعروفة، له دور في بناء الصيغ، وله دور في الإعراب "[٢].

---

(١) علم الأصوات، د/ كمال بشر، ص٤٤٥.

(٢) المرجع السابق، صـ ٤٥٧.

وكثيرًا ما لجأ شاعرنا إلى أصوات المد الصائتة؛ ربما لأنها تسهم في التعبير عما يعتري ذاته دون قيود تعيق النفس، إذ تخرج حرة متأثرة بحال الشاعر النفسية في تنويعها وإطلاقها.

وقد سجلت (الألف والواو والياء) حضورًا بارزًا في القصيدة، بما يتحقق من انسجام موسيقي، كونها تعطي النفس امتدادًا، إذ يستمر تيار الهواء بالجريان في أثناء النطق إضافة إلى الوضوح السمعي مما يعطيها إيقاعًا مؤثرًا في النفس، كما أن لتنوعها دورًا إيقاعيًا بمثابة الجرس الموسيقي ذا الإيقاع المتميز الذي يعززه تلاحم الأصوات وتفاوتها علوًا وهبوطًا تبعًا لتفاوت تكرارها من بيت لآخر، وكذلك حسب طبيعة الصوت. ويأتي ترتيبها على التوالي (الألف ثم الياء ثم الواو) فالألف له الحضور الأوفر، ثم يليه استخدام الياء، ثم الواو.

وتكرار حروف المد ساعدت شاعرنا في أن يطلق أنفاسه المكبوتة، ويمد آهاته وكأنه ينطلق من مساحات ضيقة ومقيدة من عالمه المشبع بالمرارة والمعاناة إلى مساحات واسعة وممتدة في الفضاء الخارجي، إذ أصبح لا يقوى على تحمل أعبائه وهمومه، فبدأ يبثها ليشاركه المتلقي أو القارئ الإحساس بها.

ويمكن إحصاء نسبة تردد الحركات القصيرة والطولية في قصيدة ابن الرومي من خلال الجدولين الآتيين:

أولاً الحركات القصيرة

الفتحة	الضمة	الكسرة
٦٦١	٣٠٧	٢٠٤
%٥٦.٣٩	%٢٦.٢٠	%١٧.٤٠

ثانياً الحركات الطولية

الألف	الياء	الواو
٩٧	٩٥	٦١
%٣٨.٣٣	%٣٧.٥٤	%٢٤.١١

ولا يستطيع أحد أن ينكر أثر الحركات في التشكيل الموسيقي في النص، وقد نبه بعض المحدثين إلى أن " لحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية موسيقية، فهي تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجمل الواحدة؛ لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها "(١).

وأثر الحركات الطويلة أوضح من الحركات القصيرة، حيث نجد أن الصوائت الطويلة ذات أثر كبير في موسيقى الشعر على اختلاف أوزانه(٢).

إن التنوع بين الحركات سواء أكانت طويلة أم قصيرة داخل النص، يؤدي إلى التنوع النغمي في القصيدة، خاصة وأن الحركة القصيرة أقل حجمًا من الحركة الطويلة، والنطق بها أقصر زمنًا من النطق بالحركة.

وإن كانت الحركات أقوى الأصوات وضوحًا في السمع، فإن لها سمات تميز بعضها عن بعض، فالكسرة والضمة " يستويان معًا في أن الفتح أخف منهما، إلا أن الكسرة مع هذا أيسر من الضم، وأرق نطقًا واستعمالاً"(٣).

---

(١) عضوية الموسيقى في النص الشعري د/ عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن ١٩٨٥م، صـ٨٥.

(٢) موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ، صـ٢٦٣، ٢٦٤. وينظر علم الأصوات، د/ كمال بشر، صـ٤٣٠: ٤٣٣.

(٣) في محيط الدراسات اللغوية، د/عبدالجواد الطيب، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط(١) ، ١٩٨٨م ، صـ ١٠٥

من خلال الجدولين السابقين يتبين أن نسبة شيوع الألف (الفتحة الطولية) ٣٨.٣٣% ، والياء (الكسرة الطولية) ٣٧.٥٤% ، والواو (الضمة الطولية) ٢٤.١١% ، وزيادة نسبة تردد الفتحة الطولية والقصيرة بخصائصها الصوتية له أثر بلا شك في التشكيل الموسيقي في قصيدة ابن الرومي.

ثالثاً: الأثر الموسيقي لتكرار حروف المد في القصيدة

تنبع الأهمية الموسيقية لهذه الحروف من كونها الحروف " التي تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها "[(١)].

فأصوات المد إذن أصوات موسيقية منتظمة قابلة للقياس ولها القدرة على الاستمرار، ويرجع ذلك إلى أن الهواء عند مروره أثناء النطق بها يمر حرًا من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة[(٢)]؛ إذ تخرج هذه الأصوات حرة طليقة متأثرة بحالة الشاعر النفسية في تنويعها وإطلاقها.

وقد برزت حروف المد في القصيدة وظهرت بوضوح بما يتحقق من انسجام موسيقي، كونها تعطي النفس امتدادا، إذ يستمر تيار الهواء بالجريان أثناء النطق بها، إضافة إلى الوضوح السمعي مما يعطيها إيقاعًا موسيقيًا مؤثرًا في النفس، وقد تكررت جميعها في القصيدة وتفاوت تكرارها من بيت لآخر.

---

(١) فقه اللغة وخصائص العربية، تأليف / محمد المبارك، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، صـ ٢٥٦.

(٢) في الأصوات اللغوية، غالب فاضل المطلبي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسة دراسات ١٩٨٤م، صـ٢٤، صـ٢٥

والأمثلة كثيرة في القصيدة على تكرار هذه الأصوات ، منها قول ابن الرومي :.

نُبِّئْتُ قومًا عابنِي سفهاؤُهم وشهدتَ مَحْفَلَهُم وكنتَ خطيبَهُ
عابُوا وعبتَ بغيرِ حقٍ منطقًا لَو طَالَ رميكَ لم تكُن لتصيبَهُ
ونكرتُمُ أن كَان صدرُ قصيدةٍ ذكرَاي غُصْنَ مُنَعَّمٍ وكثيبَهُ
فكأنكُم لمْ تسمعُوا بمشبَهٍ قبلِي ولم تتعوَدوا تصويبَهُ
الآنَ حينَ طلعتُ كلَّ ثَنِيَّةٍ ووطئتُ أبكارَ الكلامِ وثيبَهُ
يتعنتُ المتعنِّتونَ قصائدِي؟ جهل المرتِّبُ منطقي ترتيبَهُ

هذه الأبيات متناغمة موسيقيًا، وذلك بسبب تكرار حروف المد الثلاثة التي أخذت أصداؤها تتجاوب في الأبيات، وقد تفرقت فيها ووزعت على أبعاد دقيقة، وذات تناسب واضح مع تدفق وجدان الشاعر في التعبير عن مرارة المأساة التي يعانيها بسبب تقلب صديقه عليه وانقلابه عدوًا، واعتزاز ابن الرومي بشخصيته التي تحفظ الود، وتصون العهد.

فمثلا نجد حرف المد الألف قد تكرر بنسبة عالية إذا ما قيست بغيرها من الحروف كـ (عابني، ذكراي، الآن، أبكار)، فصوت الألف يزيد إيقاعًا عن صوت الواو والياء عند بعض الدارسين؛ لأنها تمتلك قيمة تنغيمية تطريبية أكثر من الواو والياء، فهي ممدودة ومخرجها من أقصى الحلق، وتصل ذبذبتها إلى أكثر من ٨٠٠ ذرة، أي تحتاج إلى ضعفي زمن الحرف الصحيح الساكن، وتعادل أكثر من ضعفي ذبذبات ذينك الحرفين "[١].

(١) قواعد تشكيل النغم في موسيقى القرآن . نعيم اليافي، مجلة التراث العربي، العدد١٥/١٦، ١٩٨٤م ، صـ ١٣٩.

وهذه المميزات كلها لصوت الألف جاءت منسجمة مع الموقف الذي يعيشه ابن الرومي، خاصة عندما يوظف هذا الصوت في مقام الحزن واليأس، ومن المعلوم أن الحزن يطهر القلب، فكأنما يرفع الشاعر صوته بالأنين ليخفف ما بداخله من ألم نفسي.

أما عن الياء فكانت نسبة حضورها في الأبيات مرتفعًا جدا، ويعود ذلك في اعتقادي إلى أن الشاعر أراد أن يشبع رغبته في التعبير عما يجول بخاطره من معان شتى ، فالكسرة، وهى الحركة القصيرة من خلال أماميتها، وانفراج الشفتين معها وحدتها تكشف مدى الصدمة التي يعيشها، ويتألم منها والتي سببت له الحزن الشديد الجاثم على صدره.

فالكلمات التي بها مد بالياء مثل (ذي ، تأنيبه ، معيب ، لتصيبه ، قصائدي) تشير إلى الحزن الشديد الذى سيطر على ابن الرومي نتيجة بُعد صديقه عنه، وشدة شوقه إليه، حيث سبب فراق صديقه له جرحًا لم يندمل بعد، وقد كان غائرًا بمقدار حبه له؛ لذلك لم يبدأ بذكر صفاته وعتابه إلا بعد أن أنشد الأبيات الأولى في ذكر بعده عنه، وما سببه له هذا البعد من ألم نفسي، نتيجة تلك الضربة القاضية التي وجهها له بعدم وفائه بوعده له.

أما عن حضور صوت الواو في القصيدة فهو يكتسب لونًا مميزًا، فلا يكاد يخلو بيت منه إلا نادرًا . ويُقسَّم إلى نوعين من حيث النطق، ومن حيث وروده إما أن يكون صامتًا (ساكنًا)، وهو صوت شفوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، وسماه البعض بأنصاف الحركات.

ويوجد هذا النوع في القصيدة كثيرًا؛ لأن الشاعر يجد في سماته وخصائصه مجالاً واسعًا ينتفع من إمكانياته، فهو صوت قصير ذو طبيعة انتقالية يتيح للشاعر التنوع بدرجة الانفعال والتحكم بحرية الإنشاد[١].

---

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، صـ٤١.

ومن هذا النوع (هفوة ، لو ، قوما ، ووطئت)

وإما أن يكون من الأصوات الصائتة أو الحركات وهو حرف علة، وبهذا يكون له القدرة على " تجميع الصوامت لتأليف المقاطع وينتج عن ذلك سهولة جهاز النطق في الانتقال من صامت إلى آخر بحرية أكبر بسبب عدم وجود إعاقة في أثناء أدائها"(١).

والسبب الآخر أن لدى هذا الصوت (الواو) " قوة أسماع عالية جدًا فتساعد هذه القوة الصوامت التي تكتنفها على أن تكون مسموعة "(٢)، ومن هذا النوع في الأبيات (عابوا ، تسمعوا ، تتعودوا، المتعنتون).

فالمتلقي يحس إحساسًا عميقًا بمشاعر الحزن والأسى والحسرة المسيطرة على ابن الرومي الذي كانت أقصى أمانيه أن يعثر على صديق كريم شريف حر، يقيم الود، ويدين بالوفاء، ويصدق الإخاء، ويصون العهد. ولكن أنى له ذلك، فلقد غدا الغدر شيمة معظم الناس، وأصبح الوفاء عقيمًا.

هذه المعاني كلها يحملها السياق بما يتضمنه من ألفاظ مكسوة بدلالات تشير إلى ملامحه (معوجة يكون ثقافة، ممرضة يكون طبيبة، مراد واحد، تنتجع القلوب، بدا مني معيب، لتعيبه، عابني سفهاؤهم، شهدت محفلهم).

وهى إيحاءات نفسية يطرحها الشاعر تحت تأثير نغمة التكرار المتمحورة في القصيدة، والتي سمحت للشاعر بالتدرج في تعميق الفكرة والكشف عن مكامن التجربة، وهو نمط أسلوبي شاع في الشعر منذ وجوده " لكنه أصبح على يد الشاعر

---

(١) في الأصوات اللغوية. دراسة في أصوات المد العربية د غالب فاضل المطلبي، صـ٢٣٧.

(٢) المرجع السابق، ٢٣٧.

المعاصر تقنية صوتية بارزة "[1] ، يوجهها كيفما يشاء لخدمة الغرض الذي يرمي إليه، وتكرار الواو في البيت الأخير(٥) مرات حاول الشاعر من خلاله إثراء جوانب الصورة والإيغال في تأصيل عناصر (الحزن والألم).

ولم يكتف الشاعر بتكرار الواو الصامتة بل استعملها كحرف مد في كثير من الأبيات، وهو نمط أسلوبي قصدي أراد منه تجسيد الانفعال عن طريق الإطالة في تعميق الدلالة النفسية؛ لأن مد الصوت يسهم في تنظيم الانفعال والسيطرة عليه لما يفعله من وضوح وانسياب في نطقه، وهذا يمكن المتلقي من هضم أجزاء الصورة وتأملها.

وإذا تأملنا المدود في هذه الألفاظ لرأينا أن الشاعر يجد فيها متنفسًا للتركيز على المعاني التي تحملها هذه الألفاظ ، والتي تكون في معظمها الركائز الأساسية للقصيدة، وذلك رغبة منه في التنبيه وزيادة الإيضاح.

يتبين لنا في أبيات (ابن الرومي) سيطرة حروف المد، وهي (الألف والواو والياء)، وبخاصة الألف التي هي أخف هذه الحروف جميعها، لأنها أوسعها مخرجًا، وقد أكسبت حروف المد هذه الأبيات نغمة موسيقية عذبة لترددها ومدها.

وابن الرومي يكثر من هذه المدود لما لها من صلة نفسية به، إذ إنها تمنحه راحة لقلبه بمد نفسه، وراحة لأذنه بطيب النغم؛ ولأنها تعطيه من تجاوب النظم ما لا يعطيه توالي الحروف والحركات، وهذه المدات في الأبيات للتطريب والتنغيم، وهى تناسب آلام الشاعر وأحزانه التي يشعر بها.

---

(١) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د/ مصطفى السعدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت ، صـ٣٨.

ومما زاد في موسيقى الأبيات السابقة بالإضافة إلى التوزيع الدقيق للمدود فيها اشتمال كل قافية من القواف على مدين اثنين ، هما الواو، والياء الناتجة من إشباع الهاء، وهذا ما أكسب الأبيات موسيقى حزينة تنطق بالأسى والشجن.

ولا غرابة في نقل الموسيقى للأفكار والمعاني إذ تنساب الموسيقى في أبيات القصيدة، فتحدث أنغامًا تسهم في الكشف أو التعبير عن الجو النفسي للشاعر، والتجربة الشعورية، وما تنطوي عليه من عواطف وانفعالات وأفكار تختلج في نفس الشاعر، وتعمل على نقلها وإيصالها إلى الآخرين، فتحدث فيهم انفعالاً يختلف قوةً وضعفًا حسب استجابتهم، وبتنوع العواطف والمعاني تتنوع الأنغام والموسيقى، وهكذا كان لهذا الوضوح السمعي الذي لاحظناه في الصوائت أثر كبير في ارتفاع نبرة الأنا العاتبة في القصيدة.

المبحث الثالث

المقاطع الصوتية والنبر

ويشتمل على:

أولاً: تعريف المقطع الصوتي

ثانياً: أنواع المقاطع

ثالثاً: تعريف النبر

رابعاً: تحليل صوتي ومقطعي لبعض أبيات القصيدة

إن المقاطع الصوتية والنبر ظاهرتان صوتيتان متلازمتان، ولا يمكن فصلهما، فالعلاقة بينهما علاقة عضوية، فالنبر لا يمكن أن يتم دون وجود مقطع صوتي، فهو بهذا المعنى واقع به وعليه.

يؤكد الدكتور / فوزى الشايب على قوة العلاقة التي تجمع النبر بالمقطع، فيقول: " هناك علاقة قوية بين النبر وطول المقطع، فوقوع النبر على مقطع ما قد يزيد من حجمه وكميته، وانتقاله عنه يؤدى إلى تقليصه وانكماشه، وزيادة كمية المقطع قد تتم بإطالة حركته، وهذا ما حصل بالنسبة لـ (فُعلل) و(فَعلل)، فوقوع النبر على المقطع الثاني زاد في كمية حركته ، فتحول البناءات بذلك من (فُعلل) إلى (فُعَالل) "(١).

وفي كلام الدكتور/ كمال بشر ما يؤكد على تلازم النبر بالمقطع، حيث يقول: " المقطع والنبر متلازمان في الدرس والتحليل؛ ذلك أن المقطع حامل النبر، والنبر أمارة من أمارات تعرُّفِه "(٢).

هذا فيما يخص علاقة النبر بالمقطع الصوتي، أما بالنسبة لعلاقته مع التنغيم، فإن كليهما يشتركان في خاصية فيزيائية واحدة، وهي استفادتهما من الوحدة الصوتية (الصوت)، غير أن التنغيم يخالف النبر في الحدود والدلالة، فحدود التنغيم أوسع من حدود النبر، ذلك أن الأصل في حدود التنغيم هو الجملة، يبدأ من أولها وينتهي عند آخرها، في حين أن النبر قد يكون في كلمة من كلمات الجملة (النبر الجملي) وقد يكون على مقطع من مقاطع الكلمة، أو صوت من أصواتها (النبر

---

(١) أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية، فوزي الشايب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط(١١) ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، صـ ١٦٩.

(٢) علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط٢٠٠٠م ، صـ ٥٠٣.

الكلمي)، أما فيما يخص الدلالة، فإن دلالة النبر تعود إلى نوعيه، فالنبر الجملى تتعلق دلالاته بالمستوى التركيبي (السياق)، أما النبر الكلمي فتتعد دلالاته بتعدد أنواعه، فقد يؤدي وظيفة فونيمية فهو حينها ذو دلالة صرفية أو معجمية، كما قد يؤدى وظيفة تظريزية، فهو لا دلالة له وإنما يعد حينئذ جزءًا من البنية الصرفية لكلمة، وهاتان الدلالتان يؤديهما النبر حينما يكون شديدًا (نبر الشدة)، أما نبر الطول، وهو النوع الثاني من نبر الكلمة فدلالته إما أن تكون انفعالية أو تأكيدية، أو تثير الاندهاش، أما دلالة التنغيم فهى دلالة عامة على مستوى الجملة، وهى الإخبار والاستفهام، الاستنكار، التعجب، الإقرار..."[١].

ويمكن أن نلقي الضوء على تعريف المقطع أولاً ، ثم النبر ثانيًا .

أولاً: تعريف المقطع

إن المقطع من حيث بناؤه المثالي أو النموذجي أكبر من الصوت، وأصغر من الكلمة، وإن كانت هناك كلمات تتكون من مقطع واحد مثل (من) بفتح الميم وكسرها بلا فرق، والكلمة التي تتكون من مقطع واحد تسمى أحادية المقطع، في حين التي تتشكل من أكثر من مقطع يطلق عليها متعددة المقاطع، والمقطع أشبه بحزمة أو عنقود من الأصوات المتتابعة على وجه الخصوص"[٢].

---

(١) النبر في العربية (مناقشة للمفاهيم النظرية ودراسة أكوستيكية في القرآن) خالد عبدالحليم العبسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط(١) ١٤٣١هـ / ٢٠٠٥مـ، صـ ٨٥.

(٢) علم الأصوات، د/ كمال بشر، صـ٥٣:٥٧.

ويربط د/ إبراهيم أنيس بين المقاطع وبعض الأوزان الشعرية، فيقول:" يحتاج الباحث إلى تقسيم الكلام إلى مقاطع صوتية، عليها تبنى في بعض الأحيان الأوزان الشعرية، وبها يعرف نسيج الكلمة من اللغات "[١].

وقسم علماء الأصوات المقاطع الصوتية إلى نوعين: متحرك أو مفتوح(open)، وساكن أو مغلق ، (closed)، والمقطع المتحرك هو الذي ينتهي بحزمة قصيرة أو طويلة، أما المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت صامت.

وقبل الحديث عن أنواع المقاطع نحتاج إلى تعريف الأصوات الصامتة والصائتة، فالأصوات الصامتة هي الأصوات التي تحدث أثناء النطق بها اعتراض أو عائق في مجرى الهواء سواء أكان الاعتراض كاملاً أم جزئيًا، [٢] ويرمز لها بـ(ص) أما الأصوات الصائتة عبارة عن الأصوات التي تخرج عند النطق بها في مجرى مستمر خلال الحلق والفم من غير أن يعترض لتدخل أعضاء آلة النطق تدخلاً يؤدي إلى حبس أو تضييق يسبب احتكاكًا مسموعًا، لذلك اعتمد نطقها على اهتزاز الوترين الصوتيين الذي يولد الجهر،[٣] ويرمز لها بـ (ح)؛ ليشير إلى الأصوات أو الحركات الصائتة.

ثانياً: أنواع المقاطع

أنواع المقاطع في اللغة العربية خمسة. ويمكن عرض الأشكال الرئيسة للمقاطع كما يلي:

١/ المقطع القصير (ص.ح) وتتألف من صامت وحركة قصيرة .

---

(١) الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس ، صـ ١٥٩.

(٢) علم اللغة، محمود السعران، دار الفكر العربي، ط(٢) القاهرة، ١٩٩٧م، صـ١٢٤.

(٣) مبادئ اللسانيات، محمد أحمد قدور، دمشق، ط(٣) دار الفكر ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م، صـ٩١.

٢/ المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) ويتألف من صامت وحركة طويلة.

٣/ المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) وتتألف من صامت وحركة قصيرة وصامت.

٤/ المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص) ويتألف من حركة طويلة يتلوها صامت.

٥/ المقطع الطويل المزدوج (ص ح ص ص) ويتألف من صامت، ثم حركة قصيرة، يتلوها صامتان.

وللمقاطع دور فعال لإنتاج الدلالة وتكوينها، ولا توجد دلالة ثانية لكل مقطع بل تنسجم دلالته مع المقاطع الأخرى المجاورة له، وترتبط بالحالة النفسية والانفعالية.

وقد وضحت الدراسات الصوتية للمقاطع أن المقاطع القصيرة تساهم في زيادة حدة الانتباه وإثارة الأسماع بحكم وضوح المقطع وبساطة تكوينه وإيقاعاته البارزة لبنائه على صورة واحدة صامت + صائت قصير .ص + ح. أما المقاطع الطويلة تتلاءم مع الآهات المحبوسة التي تخرج في هواء زفير، طويل، ويمكن التعبير خلالها عن الفرح أو الحزن العميق والأمل للوصول إلى ما لا نهاية[١].

ثالثاً: تعريف النبر

والنبر في الدرس الصوتي هو " نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيًا من بقية المقاطع التي تجاوره ...، ويتطلب النبر عادة بذل طاقة في النطق أكبر نسبيًا، كما يتطلب من أعضاء النطق مجهودًا أشد "[٢].

---

(١) من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، مراد عبدالرحمن مبروك، الإسكندرية دار الوفاء، ط(١) ٢٠٠٢م، صـ٥٤.

(٢) فن الكلام، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة د.ط٢٠٠٣م، صـ٢٥٥.

ويعرفه تمام حسان فيقول: " وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا ما قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام، ويتكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية، والضغط والتنغيم "[١]، ويعرف (ماريو باي) النبر قائلاً: "النبر معناه أن مقطعًا من بين مقاطع متتابعة يعطى مزيدًا من الضغط أو العلو (نبر علوى) أو يعطى زيادة أو نقصًا في نسبة التردد (نبر يقوم على درجة الصوت) [٢].

نجد أن معظم التعريفات اتفقت في درجة الضغط على مقطع معين هو الذي يجعله يتميز عن غيره من المقاطع الأخرى المقترنة به على مستوى البنية اللفظية أو التركيبية، فلو كان الضغط بالدرجة نفسها على جميع المقاطع لتساوى الوضوح السمعي ، ولما تمكن المستمع من معرفة موضع النبر، إذن فالضغط أو الارتكاز على مقطع معين دون آخر هو الذي يحدد موقع النبر وموضعه.

والمقطع الصوتي المنبور له صفات نطقية تختلف عن الصفات النطقية للمقطع غير المنبور يقول د/ إبراهيم أنيس:. " النبر هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط ، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطًا كبيرًا ، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين ويقترنان أحدهما مع الآخر؛ ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء فتعظم لذلك سعة الذبذبات، ويترتب عليه أن يصبح الصوت عاليًا واضحًا في السمع، هذا في حالة الأصوات المجهورة، أما في حالة الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر أكثر من ابتعادهما مع الصوت المهموس غير المنبور وبذلك يتسرب مقدار أكبر من الهواء، وكذلك نلاحظ مع الصوت المنبور نشاط أعضاء

---

(١) مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط(٢) ١٣٩٤هـ /١٩٧٤م، صـ ١٦٠.

(٢) أسس علم اللغة ماريو باي، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، د.ط،صـ٩٣.

النطق الأخرى كأقصى الحنك واللسان، ولكنا حين النطق بالصوت غير المنبور نلحظ فتورًا في أعضاء النطق"[١]، وكلما علت درجة النبر بذل المتكلم جهدًا أكبر؛ لأن" النبر نشاط إنساني ذاتي للمتكلم، قوة قوية من النطق تعنى عملاً نشطًا لجميع أعضاء النطق، ويكون مصحوبًا في العادة بإيماءات واضحة من اليد أو الرأس أو أجزاء الجسم الأخرى "[٢].

رابعاً : تحليل صوتي ومقطعي لبعض أبيات القصيدة

بلا شك أن المقاطع الصوتية والنبر يلعبان دورًا بارزًا في موسيقى الكلام ، ولكن نرجئ الحديث عن هذا الدور بعد عرض العينة المختارة من قصيدة ابن الرومي موضحين مقاطعها ونبرها.

لي/ صا / حـ/ بن /قد / كنـ / ت / آ /مـ /ل /نفـ / عـ / هو

ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح /ص ح ص / ص ح ص/ص ح ص /ص ح ص/ص ح ح/ص ح /ص ح/ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح

متوسط متوسط قصير متوسط متوسط متوسط قصير متوسط قصير قصير متوسط قصير متوسط

مفتوح مفتوح مفتوح مغلق مغلق مغلق مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مغلق مفتوح

نبر أولي نبر ثانوي نبر أولي

سـ / بـ / قت / صـ / وا / عـ / قـ/هو / إ / لي/ ي/ صـ/ بيـ/ بـ /هو

ص ح /ص ح /ص ح ص /ص ح/ص ح ح /ص ح/ص ح/ص ح ح /ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح ح

قصير قصير متوسط قصير متوسط قصير قصير متوسط قصير متوسط قصير متوسط قصير متوسط

مفتوح مفتوح مغلق مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مغلق مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح

نبر نبر نبر نبر

أولي أولي أولي أولي

ر جـ / جيـ / تـ / هو/ للـ / نـا/ ئـ / بـا / ت / فـ / سـا/ء /ني

---

(١) الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، صـ١٦٩.

(٢) أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة. فوزي الشايب، صـ١٥٧،١٥٨.

ص ح ص /ص ح ص/ص ح /ص ح ح /ص ح ص /ص ح ح /ص ح/ص ح ح /ص ح / ص ح /ص ح/ ص ح /ص ح ح/

متوسط متوسط قصير متوسط متوسط متوسط قصير متوسط قصير قصير متوسط قصير متوسط

مغلق مغلق مفتوح مفتوح مغلق مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح

نبرأولى نبرأولي

حتـ / تي / جـ / علـ / تلـ / نـا / ئـ / بـا / ت / حـ / سيـ / بـ / هو

ص ح ص/ ص ح ح /ص ح /ص ح ص/ص ح ص/ ص ح ح / ص ح /ص ح ح/ ص ح/ص ح ح /ص ح /ص ح ح

متوسط متوسط قصير متوسط متوسط متوسط قصير متوسط قصير قصير متوسط قصير متوسط

مغلق مفتوح مفتوح مغلق مغلق مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح

نبر نبر نبر

أولي أولي أولي

و لـ ما سـ ألـ ت ز ما نـ هو إعـ نا تـ هو

ص ح/ص ح / ص ح ح / ص ح/ ص ح ص /ص ح /ص ح/ص ح ح/ص ح ح /ص ح ص/ص ح ح/ص ح /ص ح ح

قصير قصير متوسط قصير متوسط قصير قصير متوسط قصير متوسط متوسط متوسط قصير متوسط

مفتوح مفتوح مفتوح مغلق مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مغلق مفتوح مفتوح مفتوح

نبر أولي نبر أولي نبر أولي

لا / كن / سـ ألـ ت ز ما نـ هو تـــأ دي بـ هو

ص ح ص /ص ح ص/ ص ح ص/ص ح/ ص ح/ص ح ح /ص ح/ ص ح ح /ص ح ص/ ص ح ح/ص ح/ ص ح ح

متوسط متوسط قصير متوسط قصير قصير متوسط قصير متوسط متوسط متوسط قصير متوسط

مغلق مغلق مفتوح مغلق مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مغلق مفتوح مفتوح مفتوح

نبر نبر نبر

و /عـ / سى / / معـ / و/ جـ / هو/ يـ/ كو ن / ثـ / قا / فـ / هو

ص ح/ ص ح/ص ح ح/ ص ح ص/ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح/ص ح ح/ص ح ح/ص ح ح

قصير قصير متوسط متوسط قصير قصير متوسط قصير متوسط قصير قصير متوسط قصير متوسط

مفتوح مفتوح مفتوح مغلق مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح مفتوح

نبر

و/ لـ / علـ / لـ / ممـ / ر/ ضـ / هو/ يـ / كو /ن / طـ / بيـ / بـ / هو

ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح ح

قصير/ قصير/ متوسط/ قصير/متوسط/قصير / قصير/ متوسط /قصير/ متوسط/ قصير/ قصير/متوسط/قصير/ متوسط

مفتوح/ مفتوح /مغلق /مفتوح/ مغلق/ مفتوح/ مفتوح/ مفتوح/ مفتوح/ مفتوح/ مفتوح /مفتوح/ مفتوح/ مفتوح / مفتوح

نبر

يـا من بـ ذ ل ت لـ هو لـ مـ حب بـ ة مخ لـ صا

ص ح ح/ ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح

متوسط/ متوسط / قصير / متوسط / قصير/ قصير/ متوسط/ قصير/ متوسط/ قصير / قصير / متوسط /قصير/متوسط

مفتوح/ مغلق / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح /مغلق / مفتوح/ مغلق / مفتوح/ مفتوح / مغلق/ مفتوح / مفتوح

نبر نبر

فى كلـ ل أحـ وا لي و كنـ ت حـ بيـ بـ هو

ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ص ح ح/ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح/ص ح ح /ص ح /ص ح ح

متوسط / متوسط / قصير / متوسط / متوسط / متوسط / قصير / متوسط / قصير/ قصير/ متوسط / قصير / متوسط

مفتوح / مغلق / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح

نبر نبر

و ر عيـ ت ما ير عى و ملـ ت إ للـ لـ ذى

ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح ص/ ص ح ح/ص ح /ص ح ص/ص ح/ ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح

قصير/ قصير/ متوسط/ قصير/ متوسط / متوسط / متوسط / قصير/ متوسط /قصير/قصير/ متوسط / قصير / متوسط

مفتوح / مفتوح / متوسط / مفتوح / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح / مغلق/ مفتوح / مفتوح/ مغلق/ مفتوح / مفتوح

نبر نبر نبر

و ر دتـ هو همـ مـ تـ هو فـ كنـ ت شـ ريـ بـ هو

ص ح/ ص ح/ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح / ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ح

قصير/ قصير/ متوسط / متوسط / متوسط / قصير / قصير / متوسط / قصير/ قصير/ قصير/ قصير/ متوسط /قصير/متوسط

مفتوح /مفتوح/ مغلق / مفتوح / مغلق/ مفتوح /مفتوح/ مفتوح/ مفتوح / مفتوح/ مفتوح/ مفتوح/ مفتوح /مفتوح

نبر نبر نبر

شا ركـ تـ هو في جد د هي و ر أيـ ت هو

ص ح ح/ ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ ص ح ح / ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ص ح ح

متوسط / متوسط / قصير / متوسط / متوسط / متوسط / قصير/متوسط/ قصير / قصير / متوسط / قصير / متوسط

مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح

نبر نبر نبر

في هز لـ هي كفـ ئي فـ كنـ ت لـ عيـ بـ هو

ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ح / ص ح/ص ح ص /ص ح/ص ح/ص ح ح/ ص ح/ص ح ح

قصير/ متوسط / قصير/متوسط /متوسط/ متوسط / قصير / متوسط / قصير / قصير / متوسط / قصير/متوسط

مفتوح /مفتوح / مفتوح / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح

نبر نبر نبر

أيـ يا م نسـ ر ح في مـ را دن وا ح دن

ص ح ص/ص ح ح /ص ح/ ص ح ص/ص ح/ص ح/ ص ح ح / ص ح/ص ح ح / ص ح ص/ص ح ح /ص ح/ص ح ص

متوسط / متوسط / قصير / متوسط / قصير/ قصير/ متوسط /قصير / متوسط / متوسط / متوسط / قصير/ متوسط

مفتوح / مفتوح / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح

نبر نبر نبر

للـ علـــ م تنـ ت جـ علـ قـ لو ب غـ ريـ بـ هو

ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص/ ص ح/ص ح ح / ص ح/ص ح ح/ص ح ح/ص ح ح

متوسط /متوسط / قصير/متوسط/ قصير/ قصير/ متوسط / قصير/ متوسط / قصير/ قصير/ متوسط / قصير /متوسط

مغلق /مغلق/ مفتوح/ مغلق/ مفتوح/ مفتوح / مغلق / مفتوح/ مفتوح/ مفتوح/ مفتوح/ مفتوح/مفتوح/مفتوح

نبر نبر نبر

و ك ذا نشـ ر ع في غـ ديـ رن وا حـ دن

ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ح /ص ح/ص ح ص

قصير/ قصير /متوسط/ متوسط /قصير/ قصير/ متوسط /قصير/ متوسط/ متوسط/ متوسط / قصير / متوسط
مفتوح / مفتوح/ مفتوح/ مغلق / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح/ مغلق / مفتوح / مفتوح / مغلق

نبر نبر نبر

يـ صـ فلـ صـ فا ء لـــ وا ر ديـ هي طيـ بـ هو

ص ح/ ص ح/ص ح ص/ ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح/ ص ح ح/ص ح ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ح
قصير/ قصير/ متوسط / قصير/ متوسط / قصير/ قصير/ متوسط/ قصير/ متوسط / متوسط / متوسط /قصير/ متوسط
مفتوح / مفتوح /مغلق /مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح /مفتوح/ مفتوح

نبر نبر نبر

أ يـــ سو ؤ نى من لم أ كن لأ سو ء هو

ص ح/ ص ح/ص ح ح /ص ح ح/ ص ح ح /ص ح ص/ص ح ص/ ص ح / ص ح ص/ ص ح /ص ح ح/ص ح/ص ح ح
قصير/ قصير /متوسط / متوسط / متوسط / متوسط / متوسط / قصير / متوسط / قصير / متوسط / قصير / متوسط
مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مغلق / مغلق / مفتوح / مغلق/ مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح

نبر نبر نبر

و يـ ري ب ني من لم أ كن لأ ريـ ب هو

ص ح/ ص ح/ص ح ح/ص ح ح/ص ح ص/ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ص ح/ص ح ح/ص ح/ ص ح ح
قصير/ قصير/ متوسط/ قصير / متوسط/ متوسط /متوسط/ قصير/ متوسط/ قصير/ قصير/ متوسط / قصير/ متوسط
مفتوح/مفتوح/ مفتوح / مفتوح / مغلق / مغلق / مفتوح / مغلق / مفتوح/ مفتوح /مفتوح / مفتوح / مفتوح

نبر نبر نبر

مـا ها كـ ذا ير عي صـ ديـ ق صـ دي قـ هو

ص ح ح/ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح / ص ح/ ص ح / ص ح ح/ص ح/ص ح ح
متوسط / متوسط / قصير / متوسط/ متوسط / متوسط / قصير / متوسط / قصير /قصير / متوسط / قصير /متوسط
مفتوح / مفتوح / مفتوح / مفتوح / مغلق / مغلق / مفتوح / مفتوح مفتوح / مفتوح / مفتوح/ مفتوح

نبر نبر نبر

و ر فيـ قـ هو و شـ قيـ قـ هو و نـ سيـ بـ هو

ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ ص ح ح /ص ح/ ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ ص ح ح /ص ح/ص ح ح /
قصير/قصير/متوسط/ قصير/متوسط/ قصير/ قصير/ متوسط/ قصير/قصير/ متوسط /قصير /متوسط/ قصير/ متوسط
مفتوح / مفتوح / مفتوح/مفتوح /مفتوح /مفتوح/ مفتوح / مفتوح / مفتوح/ مفتوح /مفتوح/مفتوح/ مفتوح/مفتوح

نبر نبر نبر

ويمكن معرفة نسبة تردد المقاطع بأنواعها المختلفة في العينة المختارة من قصيدة ابن الرومي ، من خلال الجدول الإحصائي الآتي :

المقاطع	مقطع قصير	مقطع متوسط	مقطع طويل	مقطع مفتوح	مقطع مغلق
عدد مرات الورود	١٤٧	١٥٦	لا يوجد	٢٤١	٦٢
نسبة التردد	%٤٨.٥١	%٥١.٤٨	ـــــ	%٧٩.٥٤	٢٠.٤٦

من الجدول السابق يتبين أن المقاطع الطويلة لم ترد في قصيدة ابن الرومي ، أما المقاطع المتوسطة فإنها تتفوق على المقاطع القصيرة بنسبة ضئيلة ، والمقاطع المفتوحة تتفوق على المقاطع المغلقة بنسبة تردد عالية ، وهذا له تأثير في حركة الموسيقى " فالأصوات الساكنة (الصامتة) أقل وضوحًا في السمع من أصوات اللين (الصائتة) "[١]

أما نهايات الأبيات فقد جاءت جميعها على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، وهذا المقطع عبارة عن صوت الباء والضمة الطويلة ، فصوت الباء (الشفوي،

---

(١) الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، صـ٢٦.

الانفجاري، المجهور) يبدو صوتًا مناسبًا جدًا لدلالات الغضب والتبرم من النفس والآخر؛ وانحباس الهواء فيه، ثم انطلاقه منفجرًا وجهره منسجمًا مع حالة الشاعر النفسية التي اتسمت بالغضب من الحياة.

أما الضمة الطويلة فهي مناسبة جدًا لانطلاق الآهات الحبيسة التي يخرجها الشاعر في " شكل دفقات هوائية شعورية صوتية "[1]؛ لتعبر عن مدى الحزن والأسى لما حل به.

وتوحي المقاطع المتوسطة بطولها النطقي، وامتداد حركاتها الطويلة بامتداد معاناته مع ما يلاقيه من صديقه على الرغم من أنه لم يطلب منه مالاً أو عطاء.

أما المقاطع المغلقة، فتوحي لانغلاقها، وانقطاع النفس معها، وقصر زمن النطق بها بحالة اليأس من تقلبات الزمن، وانقطاع الرجاء والأمل التي وصل إليها ابن الرومي.

إن المزاوجة بين المقاطع تدل دلالة واضحة على حالة التشتت والضياع، وعدم الاستقرار النفسي الذي يعاني منها الشاعر، فهو يكظم في نفسه همًا وحزنًا يذيب القلوب، والقارئ لهذه القصيدة يستشعر فيها معانى اليأس، هذه المعاني التي لا يمكن أن تمر بذهن إنسان دون أن يصحب معا شعورًا بالاضطراب والتوتر، مما يؤدي إلى زيادة خفقان القلب وسرعة ضرباته، ولهذا وقعه(المؤثر) وانعكاسه على نوع المقاطع الصوتية التي يستخدمها الشاعر في قصيدته ، فتأتي بذلك المقاطع منسجمة مع الحالة النفسية المضطربة للشاعر. كما يؤدي إلى التنويع الموسيقي، فزمن النطق يختلف من مقطع إلى آخر، يقول د/ محمد مختار عمر:" طول الأصوات

---

(١) من الصوت إلى النص. نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. مراد عبدالرحمن مبروك ط(١) الاسكندرية، دار الوفاء ، ٢٠٠٢م، صـ٥٤

وطول المقطع وطول الأحداث الكلامية بمعنى الوقت الذي يستغرقه نطقها قابل للتنوع، وقد تستعمل هذه التنوعات لأغراض لغوية للتفرقة بين الكلمات والأحداث "[١] ، ويكمل النبر الصورة الموسيقية التي أحدثتها الأصوات والمقاطع، " فللنبر توقيع خاص ، يؤدي دورًا بارزًا في موسيقى الكلام ، وإصداره بألوان نغمية منوعة " [٢]

إن الوضوح السمعي في النبر يتساوق مع العناصر الأخرى التي امتازت بالوضوح السمعي في التعبير عن تجربة ابن الرومي، وإظهار ذاته في القصيدة، بل إن الصفات النطقية للمقاطع المنبورة . التي تحدث عنها الدكتور / إبراهيم أنيس تخلق نوعًا من التمايز الموسيقي بينها وبين المقاطع غير المنبورة، بل وقد يحدث هذا التنوع الموسيقي بين الأصوات المجهورة المنبورة وغير المنبورة، وكذلك الحال في الأصوات المهموسة المنبورة وغير المنبورة.

ويمنح الدكتور / كمال بشر النبر وظيفة موسيقية أخرى، فنراه يقوم مقام الجوقة الموسيقية، حيث يقول:" النبر ملمح صوتي مكمل للبناء اللغوي، وله قيم مهمة في هذا البناء على المستويات اللغوية كافة، فهو على المستوى الصوتي يمنح الكلمة نوعًا من الأداء النطقي الذي يميزها عن غيرها، ويساعد على تحديد بنيتها التركيبية، وهو في هذا الحال عنصر من عناصر الجوقة الموسيقية التي تعمل على إبراز المنطوق في صورة موسيقية خاصة أو لون من التفخيم خاص "[٣].

وتأسيسًا على ذلك أرى أن هذه القصيدة تتميز بالسلاسة النطقية التي اكتسبتها من عاملين:.

---

(١) دراسة الصوت اللغوي، د/ أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، صـ٢٣٣

(٢) علم الأصوات، د/ كمال بشر، صـ٥٢٨.

(٣) علم الأصوات، د/ كمال بشر، صـ٥٢٤.

العامل الأول: الأصوات اللغوية السهلة النطق، تلك الأصوات التي لا تتطلب جهدًا كبيرًا في أثناء إنتاجها، وتتميز بالوضوح السمعي.

العامل الثاني : مقاطعها الصوتية التي جاءت مرتبة على نحو لا يستشعر معه القارئ بأدنى صعوبة على اللسان في أثناء قراءة هذه القصيدة والتغني بها وعلى نحو يجعلها منسجمة مع معاني الأبيات ودلالتها.

ومن هذه السلاسة النطقية اكتسبت أبيات القصيدة إيقاعًا موسيقيًا مميزًا موزعًا بطريقة فنية بارعة من خلال تنويعاتها وتلويناتها الصوتية؛ حتى ليشعر معها القارئ بأنه أمام صورة جمالية، بديعة الصنع، محكمة النسج.

المبحث الرابع

موسيقى اللفظ

ويشتمل على:

أولاً : التكرار وينقسم إلى:

- ✓ **التكرار الكلي**
- ✓ **التكرار الجزئي ويشتمل على:**
  - **اختلاف الصيغ الصرفية**
  - **التصريع**
  - **الجناس الناقص**
  - **الاشتقاق**
  - **تكرار الفعل الماضي المقرون بتاء الفاعل**
  - **تكرار الضمير**

ثانياً: التناظر الإيقاعي

ثالثاً: التنكير والتعريف

رابعاً: الحذف والذكر

خامساً: الضرورة الشعرية

سادساً: الطباق

عرفنا من قبل أن الوحدات الصوتية تمثل العناصر الأولية التي تقوم عليها فاعلية بناء النص الفني انطلاقًا من تعاضد الأجزاء المشكل للكلمات ، فالأصوات تمثل "المظاهر الأولى للأحداث اللغوية، كما أنها بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير "[١].

إن تلاؤم الأصوات وتآلفها وانسجامها هو نتيجة انتظامها في نسق خاص ، وتفاعل الوحدات الصوتية واقتران الألفاظ بعضها ببعض وتعاضد الجمل في إطار السياق.

يقول د/ مراد مبروك :" ومن خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات، ومن تضافر الكلمات تتشكل الجمل، ومن تضافر الجمل تتشكل الصور، والتشكيل السياقي يعنى بهذا التضافر بين هذه التراكيب مع بعضها البعض "، [٢]" ومعنى ذلك أن هناك حركة خلق مستمرة في اللغة وتكيفاتها "[٣].

إن النسق اللفظي الذي يختاره المبدع بعناية ودقة يمنح النص القدرة على الإقناع والإمتاع معًا، عن طريق تحقيق التزاوج بين المستويين الصوتي والدلالي، فقدرته على الملاءمة بين ألفاظه وإيحاءاته الفكرية، ثم القوة التعبيرية للكلمات مبادئ هامة ينبغي أن تتوافر لدى كل شاعر عند التعرض للغة، وسوء الاختيار يؤدى إلى إضعاف موسيقى الشعر، ومن ثمة الفشل في الإنشاد والتبليغ، ولذا كان حرص

---

(١) الجملة الفعلية في شعر المتنبي منفية، استفهامية، مؤكدة. زين كامل الخويسكي، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥،صـ ٢٧٨.

(٢) من الصوت إلى النص، مراد مبروك، صـ ٥٠

(٣) نظرية المعنى في النقد العربي، د/ مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت ، صـ٤٨.

الشعراء بالغًا في مسألة انتقاء الكلمات انطلاقًا من بنيتها الصوتية [١] ، وأول ما نتناوله في موسيقى اللفظ:

أولاً : التكرار .

تعد ظاهرة التكرار من الظواهر الجمالية التي لا غنى عنها في تأسيس شعرية النص الإبداعي، بل تعد علامة فارقة فيه، ولها دورها المؤثر على المستويين الصوتي والدلالي، فالمبدع لا يكرر نسقًا تعبيريًا إلا إذا قصد من وراءه إيحاء أو شعورًا خاصا به، ومن ثم اهتم بهذه الظاهرة النقاد العرب القدامى والمحدثين.

والتكرار هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الأدبي"[٢] بمعنى أن يهتم الشاعر بصفة معينة فيكررها في نصه الشعري دون سواها حتى تعد ملمحًا أسلوبيًا بارزًا لديه، ويكون ذلك لدواعٍ منها: التأكيد والتنبيه، الشمول، الترغيب، التشويق، التحسر، الشكوى، الرثاء، الفخر، وغير ذلك من الدواعي التي لها دور بارز في تشكيل البنية الشعرية. وقد عبر عن ذلك (ابن قتيبة) قائلاً:.

"فقد أعلمتك أن القرآن نزل بلسان القوم، وعلى مذاهبهم، ومن مذاهبهم التكرار إرادة التوكيد والإفهام، كما أن من مذاهبهم الاختصار إرادة التخفيف والإيجاز "[٣]

وممن اهتم بظاهرة التكرار من نقاد العصر الحديث (نازك الملائكة) التي حددت أهميته بقولها " التكرار إلحاح على جهة مهمة من العبارة يعنى بها الشاعر

---

(١) الملفوظ الشعري جدلية بين الدال والمدلول، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر (د.ت) صـ٧٠.

(٢) معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس ، صـ١١٧.

(٣) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق سيد أحمد صقر، ط(٣) دار التراث القاهرة ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م ، صـ٢٤٠.

أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب "[1].

وقد التفت د/ مصطفى السعدني إلى القيمة الفنية المزدوجة للتكرار فقال: " تكمن دوافع التكرار الفنية في تحقيق النغمية، ففي النغمية هندسة الموسيقى، التي تؤهل العبارة وتغني المعنى "[2].

ويمكن تقسيم التكرار إلى نوعين :

التكرار الكلي التكرار الجزئي

التكرار الكلي :

من الواضح أن التكرار سواء أكان تكرارًا كليًا أم جزئيًا يمثل نسبة عالية في قصيدة ابن الرومي لما له من تأثير أسلوبي يكمن في إحداث صفة جمالية عميقة تتولد من الخصوصية النغمية التي تؤدى إلى إثراء عناصر الدلالة، نرى التكرار يعتمد على المجاورة في قول ابن الرومي:

١. ورعَيتُ ما يرْعَى، ومِلتُ إلى الَّذي وردتْـــه همتُـــه فكنتُ شرِيـــبَهُ

٢. وَكذاكَ نشـــرعُ فِي غديرٍ واحـــدٍ يصفُ الصفـــاءُ لِوارِديـــه طِيـبَـهُ

٣. مَـا هكـذَا يرعَى الصديقُ صديقهُ ورفِيـقَـــهُ وشقيـقَـــهُ ونسيـــبَـــهُ

. وَهَب القضَاء كما قضيتَ ألـــم يكُن في محض شِعْري ما يُجيز ضَرِيبَهُ؟

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة ، ط(٣) ١٩٦٧م ، صـ٢٦٣.

(٢) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، د/ مصطفى السعدني ، منشأة المعارف، الإسكندرية صـ١٧٢.

والتكرار هنا يجمع التزاوج بين التشكيل الصوتي والتشكيل الدلالي، والتجاور بين طرفي التكرار يزيد من حدة الإيقاع وانسجامه . فقوله (ورعيت ما يرعى) نجد صوت الراء في الأفعال تدل على الاضطراب، فهو من أقوى الحروف، وقد وفق الشاعر في توظيفه للغرض الشعري، فأسهم بدوره في إبراز المعنى الذي يريد أن يبثه للسامع لما له من رنين؛ لتردده بما يعتري الشاعر من ذبول وضعف بسبب فعلة صديقه وتغيره عليه، فهو يوحي بالحالة النفسية التي يمر بها الشاعر.

وقد يباعد ابن الرومي بين طرفي التكرير أو ما يسمى بالبعد الزمنى، ولكن المسافة الزمنية بين الطرفين تكون متناظرة، أو شبه متناظرة، ومن ثم يكون الأسلوب الإيقاعي بارزًا.

ولعلنا نلمح التناظر في المسافة الزمنية بين الطرفين في قول ابن الرومي :

رجَّيْتُه للنَّائبَاتِ فسَاءَنِي حتَّى جعلت النَّائبَاتِ حسيبَهُ.

فالطرف الأول في البيت الأول (للنائبات) يمثل (متفاعلن) في الشطر الأول، والطرف الثاني يمثل (متفاعلن) المضمرة في الشطر الثاني في الحشو . أيضا . وبين الطرفين مسافة زمنية متناظرة، ويحتلان مكانا ثابتًا في البيت، ومنه . أيضا . قوله:

وَلَمَا سأَلتُ زمانَهُ إِعنَاتَهُ لَكن سألتُ زمَانه تأديبَهُ

فالطرف الأول من التكرار تمثل (متفاعلن) الصحيحة في الحشو في الشطر الأول، والطرف الثاني يمثل تفعيلة (متفاعلن) في الحشو في الشطر الثانى، وبين الطرفين مسافة زمنية متناظرة.

ونرى التناظر في المسافة الزمنية للتكرار على المستوى الرأسي في قول ابن الرومي:.

١. الآنَ حينَ طلعتُ كلَّ ثَنيَّة ووطئتُ أبكارَ الكلامِ وثيبَهُ

٢. الآنَ حين زَأَرْتُ واستمعَ العِدَا زأْري وأنذر كَلْبُ شَرٍّ ذيبَهُ

٣. الآنَ حينَ سبقتُ كُلَّ مُسابق فتركتُ أسرع جريه تقريبَه

إن كلمة (الآن) في بداية الأبيات تشكل إيقاعًا خاصًا، فهي البادئة للأسطر، وهى المادة الأساسية التي تتحرك من خلالها الأدوات الصوتية الأخرى، وعندما يردد القارئ أو السامع مثل هذه الكلمات بشكل متكرر، فإنها تصنع في أذنه إيقاعًا يجعله ينتظر ما يأتي بعدها، لأنه يكون متغيرًا في كل مرة.

وقد استطاع ابن الرومي هنا من خلال إلحاحه على تكرار ظرف الزمان (الآن حين) يصور كيف أن الزمن يغير الحب إلى كراهية والكراهية إلى حب، فهو تكرار أعتقد أنه مقصود؛ لإبراز الدلالة، وبيان مدى ما أصاب الشاعر نتيجة صدود صديقه عنه من حالة عدم توقع واندهاش، فهو الصديق الذي لم يتخيل أبدا تغيره عليه أو ازوراره واحتجابه عنه، ونسيان ما كان بينهما من وداد وصفاء، فهو متخبط الأفكار، مضطرب المشاعر لا يصدق ما آل إليه حال صداقتهما.

هذا على المستوى الدلالي أما على المستوى الصوتي، فالتناظر الزمني واحتلال التكرار مكانًا ثابتًا على المستوى الرأسي يسهم في إبراز الإيقاع إلى أعلى معدلاته في هذه الأبيات، ويتآزر معه التكرار عن طريق الاشتقاق في قوله:ـ (سبقت كل مسابق).

ونرى المسافة الزمنية شبه المتناظرة في قول ابن الرومي :

أأقولُ شعرًا لا يعَـــاب شبيـهَهُ فتكونَ أوَّلَ عـــائِبَ تشبيـبَـــهُ؟

مـا كُل مَنْ يُعطِى نصيـبَ بَلاغةٍ يُنسيــهِ مَنْ رعَى الصديق نصيبَهُ

ومنه . أيضا.

إنِّي أرَاكَ لدى الورودِ مُوَاثِبي وإذَا بـدَا أمـرٌ أَراكَ عقِيـــبَهُ

ولقد رَعَيْتُ الخصبَ قبلِي برهة ورعيتُ من مرعَى المعاشِ جديبَهُ

نرى التكرار له أثر واضح على المستويين الدلالي والصوتي، فالشاعر يكرر لفظ (العيب)، وكأنه يتمنى أمنية مفادها عدم الكشف عن عيوب الصديق، لكى تبقى

صورته حسنة في أذهان السامعين ، وكأن الشاعر يطلب من صديقه ألا يرميه بشرر العيوب، ولا يتفرس مواضعها، فحق الأخوة والصداقة توجب عليه أن يدافع عنه أوضار الاغتياب، خاصة وأنه مازال مبقيًا على المودة، راعيًا للألفة، حاملاً له كل معانى الحب والتقدير والرضا.

وتجاور الكلمتين في بيت واحد (لا يعاب ـ عائب) جعل هندسة التكرار على المستوى الأفقي تقوم بعملية إثراء فنى للدلالة، وإثراء فني ـ أيضا ـ للنغم.

وشبه التناظر الزمني لتكرار لفظة (نصيب) في البيت الثاني، وتساوقها مع الاسم الموصول (من) يسهمان في إبراز الإيقاع بصورة واضحة، وزيادة تقرير الغرض المسوق له الكلام، والإيقاع الناتج عن التكرار في البيت الثالث يبين أن ابن الرومي لا يرضى بأنصاف الحلول كما يقال، حيث إن صاحبه إما أن يكون صديقًا مخلصًا وفيًا، وإما أن يكون عدوًا ظاهرًا، ومن ثم فهو يتهمه بالنفاق، والتلون، وعدم الإبقاء على حالة واحدة، وكذا الإيقاع الناتج عن التكرار في البيت الأخير واضح، سهل معرفته.

التكرار الجزئي

التكرار الجزئي يعني تكرار عنصر سبق استخدامه، ولكن في أشكال وفئات مختلفة [١] ويمكن أن نتعرف صوره في قصيدة ابن الرومي على النحو الآتي:

- اختلاف الصيغ الصرفية، ونلمح الاختلاف في الصيغ الصرفية للجذر اللغوي، نوعًا من التكرار الجزئي في قول ابن الرومي:

وَكذاكَ نشرعُ فِي غديرٍ واحدٍ يصفُ الصفاءُ لِوارِديه طِيبَهُ

أيسُوؤُنِي منْ لَم أكُن لأَسُوءَه؟ ويُريبنِي من لَمْ أكُن لأُرِيبَهُ؟

---

(١) نحو أجرومية النص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، د/ سعد مصلوح، مجلة فصول، مجلد ١٠، ع(١) ١٩٩١م ، صـ ١٥٨.

إن الاختلاف في الصيغ الصرفية يثري الدلالة، فلا تبقى الدلالة ثابتة بين طرفي التكرار، فتتنوع طبقًا للمخالفة، فتختلف دلالة الفعل المضارع الصرفية والزمنية (يصف) عن دلالة الاسم (الصفاء) الصرفية والزمنية، كذلك تختلف الدلالة بين طرفي التكرار عندما يراوح ابن الرومي بين الفعل المضارع (أيسوؤني) والفعل الماضي (أسوءه)، وبجانب هذا الاثراء الفني للدلالة نلمح التشكيل الموسيقي للتكرار الناتج عن المجاورة بين الطرفين، أو البعد الزمني بينهما، وهكذا يضاعف هذا التكرار من القيم الموسيقية والدلالية في التجربة الشعرية.

- التصريع

هو عبارة عن اتحاد العروض في البيت الأول مع الضرب في التفعيلة، وهو وسيلة إيقاعية داخلية في مطلع القصيدة، ولا تخلو هذه الوسيلة من خلق ناتج دلالي يثري المعنى، فالتصريع هو تهيئة أذن المتلقي، وحسه لمعرفة القافية وتقبلها، فينشأ عنها الإعداد النفسي بالضرورة لإثارة عاطفة لديه؛ لتقبل معاني القصيدة وألفاظها.[1]، وقد استخدم ابن الرومي التصريع محققًا المزاوجة بين الجانب الدلالي والجانب الصوتي في مطلع قصيدته في قوله:

لِي صَاحبٌ قدْ كُنت آملُ نفعه سَبقَتْ صَواعِقَه إليَّ صبيبَهُ

وكان ابن الرومي يكرر التصريع في القصيدة الواحدة مثل قوله :

مَا هكذَا يرعَى الصديقُ صديقهُ ورفِيقَهُ وشقيقَهُ ونسيبَهُ

حيث نلاحظ التشابه بين أواخر الأشطر الأولى، ونهايات الأشطر الثانية مما أحدث نغمًا موسيقيًا هائلا سعدت به النفس وارتاحت.

---

(١) تكوين الخطاب النفسي في النقد القديم، د/ حسن بنداري، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٩٢م، صـ ٢٠٩.

- **الجناس الناقص**

الجناس وسيلة من وسائل التشكيل الموسيقي التي حظيت باهتمام ابن الرومي، وشكلت رافدًا أساسيًا من روافد الإيقاع الموسيقي الداخلي في نصه الشعري. وهو عبارة عن " مقطعان صوتيان مختلفان في الإيقاع مختلفان في المدلول "[١] ، فالتجنيس له أهمية إيقاعية ودلالية ، فالجرجاني ينكر الجمال في جرس الأصوات ، ويرجع سر الجمال في الكلمة أو الكلام إلى دلالة الألفاظ [٢] .

وتظهر براعة شاعرنا في القدرة على تنميق قصيدته بهذا المحسن البديعي الذي أطلق عليه البعض اسم الجناس السجعي، وهو ما راعى فيه شاعرنا المكان من الكلمات التي استعملها في قصيدته، ومن خلال اختيار أصوات وحروف معينة يعمد إلى تكرارها بالإتيان بكلمات تشترك في الحروف والأصوات[٣].

وقد أدى الجناس دورًا بارزًا في قصيدة ابن الرومي، ظهر واضحًا في موسيقى اللفظ ، وما تقوم به من تفاعل بين الدلالة والسياق الذي ترد فيه، وما تضيفه من معانى التوكيد والمبالغة في موضوع عتاب صديق.

وإن كان قليلا بعض الشيء، ولعل مبرر هذه القلة يرجع إلى طبيعة العاطفة المسيطرة على الشاعر، وهى بخلاف المحسنات البديعية الأخرى التي تحتاج إلى إعمال العقل، فهذا مجاله موضوعات أخرى غير العتاب والشكوى، خاصة عتاب الأهل والأصدقاء، هذا إضافة إلى أن الشاعر لم يُعرف عنه أنه من شعراء البديع، وعلى

---

(١) البديع تأصيل وتجديد، سلطان منير، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦م، صـ٨٦.

(٢) موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس، صـ ٤٣،٤٤.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١٥٢/٢.

الرغم من قلة ورود الجناس، فإنه رسم تشكيلا لغويًا ذا طاقة إثرائية تميزت بالتنوع الإيقاعي، وبخاصة أنه جاء مطبوعًا غير متكلف، من ذلك قول ابن الرومي:

يتعنتُ المتعنِّتونَ قصائدِي؟ جهل المرتِّبُ منطقي ترتيبَهُ

الآنَ حين زَأَرْتُ واستمعَ العِدَا زأْري وأنذر كَلْبُ شَرٍّ ذيبَهُ

يتعرضُ المتعرِّضُونَ عداوتِي حتَّى يُهِرَّ لِيَ المُهِرُّ كَلِيبَهُ؟

حيث وقع التقابل الصوتي بين كلمتي (المتعنتون) و(المتعرضون) في أصوات الميم، والتاء، والعين، والنون، فصوت الميم يقابل الميم، ويجمعهما صفة الجهر، والتاء تقابل التاء، ويجمعهما صفة الهمس والعين كذلك تقابل العين ويجمعهما صفة الجهر، وهذا التقابل الصوتي يبعث على التجانس السطحي للبنية الشكلية التي يغذيها التباين المعنوي بين (المتعرضون) و(المتعنتون)، إذ إن المتعرض هو الشخص الذي ينازع الحائز في حيازته [1] أي؛ يزجره ويقف أمامه محاولاً منعه، بينما المتعنت[2] هو المتعصب في رأيه، المكابر، المعاند.

كما وجدنا حركة المد واحدة، وهى الواو، حيث جسدت الأنين المنساب من أعماق الذات في توتر داخلي يعبر عن الصراع النفسي الذي يعلو شيئا فشيئا، هذا الصراع عكس بالضرورة الحالة الغاضبة التي عليها الشاعر.

ومن صور الجناس الناقص في اختلاف نوع الحروف، قول ابن الرومي:

ولقد رَعَيْتُ الخصبَ قبلِي برهة ورعيتُ من مرعَى المعاشِ جديبَهُ

فرأيتُ ذلِكَ كلَّه لكَ تافِهًا وسخطت حظَّك واحتقرت رغِيبَهُ

(١) معجم مصطلحات اللغة العربية المعاصرة، د/ أحمد مختار عمر ،صـ ١٤٨٢.

(٢) المرجع السابق، صـ ١٥٦١.

حيث وقع التقابل الصوتي بين كلمتي (جدِيبه، رغِيبه) فأصوات الجيم، والدال، والباء في الكلمة الأولى تقابلها أصوات الراء، والغين، والباء، وهى أصوات جهر تشكل بقوتها عناصر إيقاعها مع حركة صوت الهاء الذي يصدر نوعًا من الحفيف المسموع في أقصى الحلق أو داخل المزمار، مما يوحى بالتنبيه ليعطي قوة في النطق تتبعها قوة إيقاعية تظهر اندفاع ابن الرومي في إبراز جزعه وتحسره بنبرة شديدة تصدرها الأصوات الجهرية بإيقاع صوتي توافقي.

فالتقابل الصوتي الشكلي باعث على التقابل المعنوي، فكلا الكلمتين تعطى دلالة الأسى والحزن وخيبة الأمل وشتان بين الجديب والرغيب ، فالجديب من الجدب[١] ، وهو القحط، يقال: جدبت الأرض أي: يبست لاحتباس الماء عنها، أما الرغيب[٢] جمع رغائب، وهو ما تطمع النفس فيه وتحرص عليه، فهو بمعنى العطاء. كما أن التوتر الصوتي بين الجهر والهمس شكل تصاعد الإيقاع وهبوطه، وبهذا يشكل الجناس تناغمًا صوتيًا عبر تناسق الاصوات أو تقابلها لما له من جمال صوتي يعلق بالنفس.

فاستخدام الجناس ليس مجرد اختيار صوت فقط؛ وإنما يشير إلى علاقة دلالية في وحدة القصيدة، فالقصيدة تتحدث عن غدر الأصدقاء، وتقلب الزمان، فكل بيت فيها يستدعي البيت الذي يليه، وأجود الشعر كما قال الجاحظ "ما كان متلاحم الأجزاء، سهل المخارج ، فنعلم بذلك أنه أفرغ إفراغًا واحدًا وسبك سبكًا واحدًا "[٣].

---

(١) معجم مصطلحات اللغة العربية المعاصرة، د/ أحمد مختار عمر صـ ٣٤٧.

(٢) المرجع السابق، ـ ٩١١.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،١/١٧١.

- **الاشتقاق**

أما عن الاشتقاق فيلحق بالجناس الناقص عند بعض البلاغيين، فهو وسيلة صوتية دلالية يعتمد عليها شاعرنا للتعبير عن تجربته الشعرية، والاشتقاق في اللغة من شق الشيء إذ بالغ في شقه، وشق الكلام وسعه وبينه، وولد بعضه من بعض، أخرجه أحسن مخرج [١].

ويعرف في الاصطلاح بأنه طريق من الطرائق التي تتسع اللغة وتنمو ويزيد ثراء الألفاظ والمفردات عن طريقها، ويمكن من خلالها التعبير عن الأفكار الجديدة، وهو وسيلة تتولد بها بعض الألفاظ من بعض، وتحدد مادتها، ويرجع بها إلى أصل واحد، يوحي بمعناها الأصيل المشترك كما يوحي بمعناها الجديد الخاص "[٢].

ومن شواهد الاشتقاق عند ابن الرومي :

وإذا أرابَ الرأيُ من ذِي هفـوَة ضمنت إنـــابةُ رأْيــه تأنيــبَهُ.

ففي هذا البيت نرى العلاقة بين (إنابة) و(تأبينه) علاقة طردية تقوم على الانسجام الشكلي، والتناظر الباطني بين الإنابة والتأنيب، ولكن هذا الانسجام الشكلي كان سببًا في التجاور بين طرفي التكرير.

ويقول ابن الرومي:

عـابُوا وعبتَ بغيرِ حقٍ منطقًـا لـَو طَالَ رميكَ لم تكُن لتصيـبَهُ.

نرى العلاقة بين (عابوا وعبت) تقوم على ثنائية التضاد بين عابوا التي تعنى الوشاة ، وأصدقاء السوء الذين (عابوا) أي؛ "عابوا هم" في نظم ابن الرومي طعنوا

---

(١) النحو والصرف، عاصم البيطار، دمشق، منشورات جامعة دشق، صـ ٤٢٨بتصرف.

(٢) شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوى، القاهرة، مكتبة ابن عطية، صـ١٣٨بتصرف.

في موهبته، وبين " عبت " التي تعنى الصديق الذي تخلى عنه أيّ (عبت أنت) هذه الثنائية التي جعلت ابن الرومي يؤخر الطرف الثاني لإبراز الإيقاع.

ومنه قول ابن الرومي :

أيسُوؤُنِي منْ لَم أكُن لِأَسُوءَه؟ ويُرِيبنِي من لَمْ أكُن لِأُرِيبَهُ؟.

ففي هذا البيت نرى أن من وقعت عليه الإساءة والخوف واحدًا في طرفي التكرير في شطري البيت (أيسوؤنى . لأسوءه) و(يريبني . لأريبه)، فالمفعول به في (يسوؤني) يلقى الإساءة علي يد الصديق الغادر، والفاعل في الطرف الثاني هو نفسه المفعول به في الطرف الأول يلقى الإساءة على يد هذا الصديق، وكذا في الفعل يريبني، ومن ثم اختلفت الدلالة بين الفاعل والمفعول وكلاهما واحد، فعدلت الصياغة الشعرية عند التجاور بين الطرفين إلى البعد الزمني، ولعل منطقة القافية برويها الباء لها أثر في بعد المسافة بين الطرفين.

ونحن وإن كنا قد تحدثنا عن التكرار وأثره الدلالي والصوتي على الجملة، فإن التكرار بأشكاله المختلفة يعد وسيلة مهمة من وسائل الترابط النصي، فهو شكل من أشكال التماسك المعجمي التي تتطلب إعادة عنصر معجمي، أو وجود مرادف له . أو شبه مرادف، وهناك من يطلق على هذه الوسيلة الإحالة التكرارية(١).

- تكرار الفعل الماضي المقرون بتاء الفاعل

تتكرر الأفعال الماضية المقرونة بتاء الفاعل، وتتعدد أغراضها في القصيدة، كقول ابن الرومي:

يَامنْ بذلتُ لهُ المحبة مخلصًا في كلِّ أَحوَالِي وكنتُ حبيبَهُ

---

(١) نحو النص اتجاه شديد في الدرس النحوي د/ أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ٢٠٠١م، صـ١٠٦.

ورعَيتُ ما يرْعَى، ومِلتُ إلى الَّذي وردتـه همتُه فكنتُ شريـــبَهُ

شَاركتُه فِي جِـــدَّه ، ورأيتـــــه فِـي هَزلِهِ كُفْئي فكنت لَعـبَهُ

تظهر في هذا النص شخصية الشاعر، وتبرز الأنا (ذات الشاعر) بروزًا واضحًا، وقد حملت الأفعال (بذلت، رعيت، شاركت، كنت) التي اتصلت بها تاء الفاعل معان الأسى والحسرة والألم واليأس وفقدان الأمل؛ لأنه في الوقت الذي يشارك صديقه مشاركة وجدانية في كل ما يخصه، ويرعى وده، ويبذل له محبته، ويسعى جاهدًا من أجل تحقيق هذه الغاية، يجده يفعل عكس ذلك.

وبذلك يكسب همومه وآلامه حضورًا وتأثيرًا في نفس المتلقي، وهو بهذا يحاول أن يجعل من تكرار الفعل بهذه الصورة وظيفة جمالية؛ لأنها تقوم بمثابة المولد للصورة الشعرية، وتعكس في الوقت نفسه إلحاح الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي(١).

وبذلك يعد الفعل طريقة للتعبير عن رفضه لموقف صاحبه وتمرده على الواقع، ورغبة جامحة في التغيير والتحول.

- تكرار الضمير

يعد تكرار الضمائر ضمن التكرار الجزئي، والتكرار في أبسط صوره يسهم في موسيقى النص، وتكرار الضمير لا يقل أهمية عن وسائل التكرار السابقة.

وتكرار الضمير أحد الترابطات اللغوية التي تؤدي دورًا مهمًا في سياق الخطاب النصي، وتحمل دلالات متنوعة من المرسل للمتلقي، وقد جاء تكرار الضمير بأنواعه المختلفة(المتكلم، المخاطب، الغيبة)، وقد يأتي بأكثر من نوع في مقطوعة من مقطوعات القصيدة ، ولكل نمط أسلوبية في انتاج الدلالة الشعرية ، وتأتي قيمة

(١) الصورة الشعرية عند الشابي. مدحت الجيار، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٤م، صـ٤٧.

الضمير البلاغية كونه حلقة وصل بين أوصال النص وأجزائه[١]، فهو رابط الخطاب، لذا يتخلل التركيب البنائي للجملة إن خلت من الضمير. وقد تداخلت الضمائر في نص ابن الرومي، وهذا التداخل لون من ألوان العدول التركيبي الذي تعني به الدراسات الأسلوبية. والعدول الأسلوبي يكون ظاهرة الالتفات، والالتفات هو نقل الكلام من أسلوب لآخر من المتكلم إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى التكلم وهكذا، يقول ابن الرومي:-

ولقد عَمرْتُ أظنُّ أنَّكَ لو بدَا منِّي معيبٌ لمْ تكُن لِتعيبَهُ

نُبِّئْتُ قومًا عابِني سفهاؤُهم وشهدتَ مَحْفَلَهُم وكنتَ خطيبَهُ

عابُوا وعِبتَ بغيرِ حقٍّ منطقًا لَو طَالَ رميكَ لم تكُن لتصيبَهُ

في الأبيات السابقة عدول عن ضمير المتكلم (عمرت) إلى المخاطب (أنك) إلى ضمير المتكلم (مني) إلى غائب (لتعيبه) إلى متكلم (نبئت) إلى غائب (سفهاؤهم) إلى متكلم (شهدت)، وهكذا حتى نهاية الأبيات.

وهذا الالتفات الأسلوبي للضمائر في الأبيات أحال إلى حالة من حالات الاضطراب والتوتر والقلق التي تنتاب الشاعر.

والتكرار الضميري في مجمله ينتج ثنائية الأنا والآخر ، فضمير المتكلم يبقى في منطقة الضد في مقابل الضمائر الأخرى التي تمثل الآخر وخاصة ضمائر الغيبة. وتحاول الأنا في النص الشعري التفوق على الآخر.

---

(١) المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر على، دار العلم والإيمان، القاهرة . ط(١) ،٢٠١٠م، صـ١٨١.

ثانياً: التناظر الإيقاعي .

وهو يقوم مقام التوازي [1] الصرفي، أو الاتحاد في الصيغة الصرفية، وقد يلجأ إليه الشاعر للتعبير عن تجربته من جهة، ولإبراز الجانب الإيقاعي من جهة أخرى." ونجد أنه في اللغة الشعرية يفرض قانون التماثل وجوده في سلسلة القول ...، ويبدو التكرار المنتظم للوحدات الصوتية المتعادلة في الوزن ليس سوى مظهر خارجي لمبدأ التعادل ، فإذا استخدمنا بالإضافة إلى ذلك مصطلح " ليفين " التطبيقي عن " التزاوجات المنتظمة " في الشعر ألفيناها لا تؤثر فحسب على السلسلة الصوتية، بل تتعدى ذلك إلى المستوى الدلالي .. مما يجعل فكرة التوازيات الصوتية والتشاكلات الدلالية هي التي تفسر علاقة الدوال بالمدلولات، وشبكتها في القول الشعري "[2]، وهذا الإيقاع المتجانس الناشئ عن التكرار التوزيعي للوحدات المتوازية نجده في قصيدة ابن الرومي كثيرًا ، يقول الشاعر:

١. وعسَى معوِّجــــه يكونُ ثِقَافه ولعــلَّ مُمــرضَــه يكــونُ طَبيبَـهُ

٢. فــرأيتُ ذلِـكَ كلــه لـكَ تـافِهَـا وسخطت حظَّك واحتقــرت رغِيبَــهُ

٣. حتَّى كأنَّكَ قاصــــدٌ تعوِيــقَه عمَّا ابتغــاهُ وطـالِب تخييبَــــهُ

إن البنـي الصرفية المتوازيـة سواء أحدثها الاسم في البيت الأول أم أحدثتها صيغة الفعل الماضي في البيت الثاني ، أم أحدثتها صيغة اسم الفاعل والاسم . أيضا

---

(١) التوازي هو " تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات " ويظهر بذلك أنه مركب ثنائي لا يعرف أحد طرفيه إلا عن طريق الطرف الاخر . ينظر: البديع والتوازي ، الشيخ / عبدالواحد حسن ، مكتبة الإشعاع الفنية ، الإسكندرية / مصر ط(١) صـ٢٤.

(٢) بلاغـة الخطـاب وعلـم الـنص ، د/ صـلاح فضـل ، مؤسسـة مختـار للنشـر والتوزيـع والكتاب١٤١٦هـ/١٩٩٦م، صـ١٣٥

. في البيت الرابع لها تأثير على المستوى الدلالي، وهذا التأثير الدلالي بدوره يتآزر مع التشكيل الصوتي الناتج عن سلسلة التكرارات المتوازية للإسهام في خلق إيقاع متجانس داخل النص، وهذا الأثر لا نعدمه في تكرار الصيغ المتوازية رأسيًا في منطقة القافية.

ثالثاً : التنكير والتعريف

- التنكير من الوسائل الأسلوبية التي تثري المعني، ووسيلة من وسائل التعميم، كما أن التنوين الذي يلحق النكرة يعد من أدوات الربط في النص الشعري، وهو أحد وسائل الترابط النصي، فالتنوين يربط ما بعد الكلمة وأل التعريف تربط ما قبل الكلمة .

فمثلاً نرى التنكير يؤدى دورًا فاعلاً في ورود التفعيلة صحيحة غير مزحوفة في قول ابن الرومي:

١. وَلَمَا سأَلـ تُ زمانَهُ إِعنـاتَهُ لـكن سألـ تُ زمـانه تأديـبَهُ

°// °/// °// °///

متفاعلن صحيحة متفاعلن صحيحة

٢. أَنَفِسْتَ أنْ أمررتُ عنـ دَ خصَاصَةٍ سببَ الثراء ومَـا ورد تُ قَلِيـبَهُ؟.

°/ / °/ / / / / °/ / °/ / /

متفاعلن صحيحة متفاعلن صحيحة

٣ . مـاكُل مَنْ يُعطِى نصيـ بَ بَلاغةٍ يُنسيـهِ مَنْ رعَى الصديـ ق نصيبَهُ

%/ %/// %// %///

متفاعلن صحيحة متفاعلن صحيحة

٤ . أأقولُ شعرًا لايُعَـاب شبيــهَهُ فتكـونَ أوَّلَ عـــائِبٍ تشبيــبَهُ؟

//٥/ / / ///٥//

متفاعلن صحيحة متفاعلن صحيحة

٥. بلْ هبهُ عيْـ بًـا لايجـُوز ألم يكُن من حقِّ خِلْ لَكَ أن تحُـوطَ مغيبَهُ .

٥//٥// ٥//٥//

متفاعلن متفاعلن مزحوفة

إن التنويع بين الصيغ الصحيحة والصيغ التى تدخلها الزحافات والعلل يؤدي إلى التنويع الموسيقي .

وفي كثير من الأحيان يقوم التنكير عن طريق التنوين بدور إيجابي في غلق التفعيلة ، والأمثلة على ذلك كثيرة في قصيدة ابن الرومي، منها على سبيل المثال لا الحصر:

١. أأقولُ شعرًا لا يُعَـاب شبيــهَهُ فتكونَ أو ول عائبٍ تشبيبَهُ .

/ / /٥//هـ

التفعيلة صحيحة والكلمة منونة (غلق)

٢. فكأنكُم لم تسمعُوا بمشبهٍ قبلِي ولم تتعـوَدوا تصويــبَهُ.

//٥ ///٥

التفعيلة صحيحة (غلق)

٣. يتكلَّفُ المتكلفـونَ ريـاضَتـي ليطل بذا ك معجبٌ تعجيبه.

//٥///

تفعيلة صحيحة (غلق)

- **التعريف**

" وضع العناصر الداخلة في عالم النص حين تكون وظيفة كل من هذه العناصر لا تحتمل الجدل في سياق الموقف ، ومعنى أن تحدد الوضع باسم علم أو بصفة مُعَرَّفة ، أنك تقول للمتلقي إن المحتوى المفهومي المقصود ينبغي أن يكون سهل الاستحضار على أساس المساحات المعلومية الموجودة بالفعل ، أما النكرات فتتطلب من ناحية ثانية مساحات معلومية أخرى "(١) والتعريف عند علماء نحو النص له دور دلالي كبير في عملية التماسك النصي، بل لو انحذفت أداة التعريف مثلاً في بعض النصوص التي تعتمد عليها ينهدم التماسك "(٢) وإلى جانب التأثيرات الدلالية للتعريف والتنكير، فنرى لهما أثرًا موسيقيًا فاعلاً داخل بنية التفعيلة العروضية.

ويحقق التعريف الدور نفسه الذي يحققه التنكير في إتمام التفعيلة وغلقها عن طريق اللام الساكنة القمرية، أو الحرف الساكن عندما تكون اللام شمسية، ويتفوق التعريف على التنكير بوظيفة ثالثة، وهى فتح التفعيلة، حيث إن المعرفة تخلو من التنوين الذي ينشأ عن نون ساكنة، ومثاله قول ابن الرومي:

١. رَجَّيْتُه للنائباتِ فساءنِي حتَّى جعلت النائباتِ حسيبَهُ .

/% /%

تعريف (فتح)

٢. يتعنتُ المُتعنتونَ قصائدِي جهل المرتِّبُ منطقي ترتيبَهُ .

/% /%%

غلق باللام القمرية الساكنة

---

(١) النص والخطاب والإجراء ، روبرت دي بوجراند ، ترجمة د/ تمام حسان ،ط(١) عالم الكتب ، القاهرة ،١٤١٨هـ/١٩٩٨م،صـ٣٠٠.

(٢) نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ، أحمد عفيفي، صـ١١٦.

٣. ولقد رَعَيت الخصبَ قبلِي برهة ورعيتُ من مرعَى المعا شِ جديبَهُ .

/ / ٥ / /

فتح

٤. وإذا أرا بَ الرأيُ من ذِي هفوَة ضمنتْ إنابةُ رأْيه تأنيبَهُ .

/ / / / /

فتح

كل هذا التأثير الموسيقي داخل بنية النص نشأ عن التعريف أو الحركة في نهاية الكلمة المعرفة . كما أن هناك وظيفة صوتية أخرى من وظائف التعريف وهي التقصير والتخفيض، وتعد هذه الخاصة الصوتية، " من الظواهر المهمة التي يتعرض لها الصوت في السياق تقصيره أو تخفيض زمن نطقه ، وتقليله مراعاة لنظام معين من نظم اللغة ، أو تحقيقًا لاتجاه من اتجاهات التكلم "(١).

فمثلا نرى حركة الألف اللينة يتم تخفيضها عندما يأتي بعدها أو تلتقي باللام القمرية الساكنة أو الحرف الساكن عندما تكون اللام شمسية ، فإننا نخفض زمن الفتحة الطويلة وننطقها في صورة الفتحة القصيرة .

١. إنِّي أرا ك لدى الوُرو د مواثبي

/ / / / /

٢. ورعيتُ من مرعَى المعا شِ جديبَهُ

/ / / / /

(١) علم الصوتيات، د/ عبد العزيز أحمد علام، د/ عبدالله ربيع محمود ، مكتبة الرشد، الرياض، ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م، صـ٣٠٢.

وكذا الهاء عندما ترد كضمير تخفض من الحركة الطويلة وتنطق قصيرة عندما تلتقي باللام الساكنة ، كما في قول ابن الرومي:

١. يامن بذلـ تُ لهُ المحبـ ـة مخلصًا

/// /

إن المزاوجة بين الأصوات في حالتها الطبيعية ، وفيما يطرأ عليها من تغييرات يؤدي إلى التنوع في زمن النطق مما يصحبه تنويعات موسيقية وإيقاعية مختلفة .

رابعاً : التضعيف

التضعيف ظاهرة لغوية تسهم بشكل كبير في التشكيل الموسيقي للنص الشعري " إذ يعد التضعيف إلى جانب كونه نوعًا من استثمار الطاقات التعبيرية التي تولدها بعض ألفاظ اللغة من صور مورفولوجية معينة ، معبرًا عن قيمة انفعالية عالية هي من أشد خصوصيات التشكيل اللغوي الشعري "[١].

فالتضعيف له خصائص صوتية حال النطق به، وهذه الخصائص بلا شك لها تأثير موسيقي، وبجانب هذا التأثير يشارك التنكير والتعريف في خاصيتي إتمام التفعيلة وغلقها، والأمثلة التي تدل على ذلك كثيرة، فنسبة تردد التضعيف في قصيدة ابن الرومي عالية، فقد تردد التضعيف في ٢٣بيتًا، والأبيات التي خلت من التضعيف عددها ١٨بيتًا، ونختار بعض الأمثلة التي تثبت ما توصلنا إليه، منها:

١. لِي صَاحبٌ قد كنتُ آملُ نفعه سبقتْ صوا عَقهُ إليّ صبيبَهُ

/// /

تفعيلة مضعفة صحيحة مغلقة

---

(١) اللغة والإبداع الأدبي، محمد العبد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م، صـ٦٤.

٢. شَاركتُه فِي جدّه ، ورأيتُه في هزلهِ كفئي فكنتُ لعيبَهُ

// / /

تفعيلة مضعفة مزحوفة مغلقة

٣. فتكُون أوّ ولَ عائب تشبيبَهُ .

/// /

تفعيلة صحيحة مضعفة مغلقة

وهذا التضعيف له قيمة صوتية واضحة تسهم في إبراز مدى الانفعال الذي يتجاوب مع التضعيف في علاقة تبادلية .

خامساً : الحذف والذكر

الحذف والذكر صنوان بينهما علاقة تلازمية " وعلى أساس هذا التلازم يكون وجود أحد هذين العنصرين مقتضيًا لذكر الآخر، وعلى أساس كذلك يكون في وجود أحدهما مما يسوغ . في بعض الأحوال . حذف الآخر، وما يسعف على تقديره، وتمثل وظيفته في المعنى "[١]

- الحذف

يتحدث البلاغيون عن الحذف بوصفه أسلوبًا عدوليًا عن أصل هو الذكر ، يقول عبد القاهر الجرجاني:

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها د/تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م، صـ ٢٢١.

" هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر "[١] ، ويقول في موضع آخر " ترى ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأعم ما تكون بيانا إذا لم تبن "[٢].

وابن الرومي كغيره من الشعراء، لا يخلو شعره من ازدواجية الحذف والذكر، ونقف على بعض النماذج من قصيدته لندلك على ذلك :. قد يحذف الفاعل مثلا ليمثل قفزة على واقع الامتداد النحوي، وهذه القفزة تحول الفعل إلي شيء هو حالية مستمرة في ذهن الشاعر يحاول بثها إلى المتلقي، كما في قوله:

أيـَّامَ نسرحُ فِـي مَرَاد واحدً للعلمِ تنتجِعُ القلـُوبُ غَرِيـبَهُ

وَكذاكَ نشرعُ فِي غديرٍ واحدٍ يصفُ الصفـاءُ لِوارِديـه طِيـبَهُ

حذف الشاعر هنا فاعل (نسرح) في البيت الأول، و(نشرع) في البيت الثاني، وهو ضمير مستتر تقديره(نحن)، وذلك بغرض تنبيه ذهن السامع إلى ما كان بينهما من ود وصفاء، حيث إن الأفعال (نسرح، ونشرع) قد ألقيا بقوتهما على النص وظلاله، وهذه القوة كان الدافع ورائها إيقاع المتلقي في جو من الإيحاء نقلته لفظتي (مراد ، وغدير) الملازمة للفعل نسرح ونشرع.

وقد يكون حذف الفاعل دالا على التعظيم عن طريق جعله مبهمًا، وهذا الحذف لا يأتي منفردًا بل يكون السياق قائدًا لذلك، ورافدًا للدلالة؛ لأن "القصيدة كل متماسك

---

(١) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط(١) ، بيروت١٩٨٨م، صـ١١٢.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق / محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني، القاهرة، ط(٣) ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، صـ١٦٦.

متكون من أجزاء ...، وأي جزء من القصيدة لا يمكن أن يؤلف بناءها الفني؛ لأن تتآزر فيما بينها " [1] مثل قول ابن الرومي :

شهدَ الذَّي أبْديتَ أنَّك كَـاشحٌ لــكنَّ معرفَتــي تَرَى تكذِيــبَهُ

ففاعل ترى في الجملة ضمير مستتر تقديره (هي) أي (ترى هي تكذيبه) عائدة على معرفة ابن الرومي وخبرته. فالسياق العام في البيت يقود إلى دلالة التهويل من شأن الموقف والتحقير من شأن هذا الصديق ، والتعظيم والتفخيم لشخصية ابن الرومي التي حاول الشاعر طرحها أمام المتلقي من خلال نصه الشعري منذ البداية .وكذا يقول ابن الرومي :.

فكـأنكُم لمْ تسمعُوا بمشبَهٍ قبلِي ولم تتعـوَدوا تصويـبَهُ.

فالفعل تسمعوا وتتعودوا مضارع مجزوم بحذف النون وأصلها تسمعون وتتعودون .

- الذكر

ويـــأتي الـــذكر فـــي بعـــض الســـياقات تنبيـــه علـــى الدلالـــة والصوت معًا، فقد يلجأ الشاعر إلى حذف أداة النداء مثلا لإقامة الوزن / وقرب المنادى من نفسه ، وهنا يحدث الشاعر الازدواجية بين المستويين الصوتي والدلالي، كما أننا . أيضا . لا نعدم الأثر الصوتي والدلالي لذكر الأداة في قول ابن الرومي:

يَامنْ بذلتُ لهُ المحبة مخلصًا في كلِّ أَحوَالِـي وكنتُ حبيـبَهُ.

فذكر الأداة له تأثير في إقامة الوزن، وقد جاء النداء هنا يحمل معنى الإنكار والعتاب لصديقه، كما يثير انتباه المتلقي له، إذ لم يصدر منه ذنب يدان به، فلماذا

---

(١) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٤م، صـ٢٢٨.

حينما ظهر نوره بدأ يخفوه، ووقوع الاختيار على (ياء) دون غيرها، وإفادتها نداء البعيد لها دلالاتها، وهو تصريح الشاعر عن انفعالاته، وأفكاره.

سادساً : الضرورة الشعرية

تعد الضرورة الشعرية سمة أسلوبية، حيث إنها خروج وانحراف على قواعد اللغة النحوية أو الصرفية أو التركيبية،(اللغة المعيارية)، وتنحو نحو اللغة الجمالية، وهذا ما يؤكده برنلد شبنلر بقوله: " ولا يستطيع أحد إنكار أن محاولة إدراك الأسلوب على أنه انحراف عن المعيار الموجود خارج النص، وعلى أنه انحراف مقصود من المؤلف لأغراض جمالية محدودة، تبدو مقبولة من النظرة الأولى على الأقل. ومما لاشك فيه أنه . بمساعدة هذا التطور . أمكن توضيح بعض الظواهر اللغوية الغريبة في النصوص الشعرية، ويتصل هذا بتلك المحاولات التي يخالف فيها الشاعر استعمال اللغة المعيارية، أو ما يسمى بالرخصة الشعرية بدرجة واضحة "[١].

من الواضح أن الضرورة الشعرية مخالفة لما هو متوقع، وهذه المخالفة إثارة للفكر، حيث تجعله في حركة مستمرة من الجذب بين المتوقع وغير المتوقع، هذه الحركة تؤثر في الإيقاع بشكل ملحوظ . يقول ريتشارد عن الإيقاع: "هو ذلك النسيج من التوقعات والإشباعات، أو المفاجآت غير المتوقعة التي يولدها سياق المقاطع "[٢]

وقد لجأ ابن الرومي في قصيدته إلى الضرورة الشعرية، وهذه السمة الأسلوبية حافظت على الإيقاع، وإقامة الوزن، وأثارت الانتباه، فنراه يستخدم الضرورة في

---

(١) علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة، وعلم اللغة النصي، ترجمة د/ محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧م، ط(١) ، صـ ٦٥.

(٢) مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٣م، صـ ١٨٨.

الضمائر المبنية على السكون فيحركها إما بكسر أو ضم، وهى وسيلة من وسائل العدول عن اللغة المعيارية، وإحدى وسائل جماليات النص، يقول ابن الرومي:.

يتعرضُ الـ متعرضو نَ عدَاوتي حتَّى يُهِرَّ ر لي المهرر كليبَهُ .

//٩//٩

إن ضمير المتكلم (لي) مبنى على السكون، ولكنه تحرك بالفتح هنا لإقامة الوزن.

وكذا وردت ضرورة أخرى، وهي حذف الفاء من جواب الشرط في قول ابن الرومي:.

إنِّي أرَاكَ لدى الورودِ مُـوَاثِبي وإذَا بـدَا أمـرٌ أَراكَ عقِيـــبَهُ.

أراد (فـأراك عقيبـه) ، وهذا الموضع تجب فيـه الفـاء، ولكنـه حذفها للضرورة، وقد أجاز العلماء حذف الفاء من جواب الشرط " إذا كان الشرط بلفظ الماضي "[١]

وكذا وردت ضرورة أخرى في قصيدة ابن الرومي، وهى حذف ألف الاستفهام، من مثل قوله :.

١. يتعنتُ المتعنِّتــونَ قصـائدِي؟ جهل المرتـِّبُ منطقي ترتيبَهُ

٢. يتعرضُ المتعرِّضُـونَ عداوتِي حتَّى يُهِرَّ لِـيَ المُهِرُّ كَلِيـبَهُ؟

٣. يتكلَّفُ المتكلفـونَ ريـاضَتـي لِيُطْل بذاكَ مُعَجِّب تعجيـبَهُ؟

أراد : . أيتعرض المعرضون ؟ ، أيتعنت المتعنتون ؟ ، أيتكلف المتكلفون ؟

وقد أجاز العلماء حذف همزة الاستفهام في ضرورة الشعر، وذلك إذا كان في الكلام ما يدل عليه.

ومن الضرورة التي لجأ إليها ابن الرومي في نصه:

---

(١) الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، السمين الحلبي، تحقيق/ أحمد محمد الخراط، دمشق، سوريا، دار القلم، ١٣٢/٥.

حذف (أن) من جواب (عسى) في قوله :

وعسَى معوِّجه يكـونُ ثِقَافه ولعلَّ مُمرضَــه يكــونُ طَبيبَهُ

فأسقط (أن) من جواب (عسى) والأصل إثباتها ، ولكن الشاعر شبه عسى هنا بلعل ، فكما قال " ولعل ممرضه يكون طبيبه " قال " وعسى معوجه يكون ثقافه " . و" استعمال الفعل الواقع في موضع خبر عسى بغير أن ضرورة ... ، والقياس يقتضى أن لا يجوز ذلك إلا في الشعر "[١] ، ومن الواضح أن لجوء ابن الرومي إلى مثل هذه الضرورة من أجل إقامة الوزن الشعري ، فلولا الضرورة لاختل الوزن.

سابعاً: الطباق

هو " الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد "[٢].

إن هذا التطابق يكسب اللفظة عمقًا دلاليًا، ودقةً معنوية لا تكون لها كما لو كانت مفردة حتى أنها تثير حركة في السياق الشعري، وتجعل النص يجري على نسق واحد.

والموسيقى في الطباق غالبًا ما تنشأ من اتحاد متقابلين في الصيغة الصرفية، أو ما يسمى بالتناظر الإيقاعي حيث طباق السلب تنشأ موسيقاه من تكرار الكلمة بعينها مسبوقة بأداة من أدوات النفي.

---

(١) ضرائر الشعر، ابن عصفور، تحقيق/ السيد إبراهيم محمد، ط(١) دار الأندلس، صـ١٥٣.

(٢) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق / محمد علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط(١) ، ١٩٥٢م، صـ٣٠٧.

إذن فالطباق في كثير من حالاته يؤثر على المستوى الصوتي كما يؤثر على المستوى الدلالي في آن واحد، ولعلنا نلمح التناظر الإيقاعي بين ثنائية التضاد في قول ابن الرومي :

شَاركتُه فِي جِدَّه ، ورأيتـه فِـي هَزلِهِ كُفْئِـي فكنت لَعيـبَهُ.

إن التجاور بين طرفي الطباق له تأثير شديد في إقامة المفارقة وإثراء المعنى، وله تأثير أشد في سرعة الإيقاع. كما نلمح التماثل الإيقاعي للطباق بين لفظتي (كراهة ، ومحبتي) في قول ابن الرومي:

لوْلا كراهةُ أنْ أُمَلِّكَ شهوَتِي قهرَ الصدِيق محبتـي تَلْبيـبَهُ.

وقد يضطر الوزن العروضي ابن الرومي . وهذه سمة موسيقية . إلى العدول عن صيغة لها القدرة على إحداث تناظر إيقاعي إلى صيغة أخرى لتحدث شبه تناظر إيقاعي، فعندما يطابق بين (الكراهية، والمحبة) يختار صيغة (كراهة) بدلا من صيغة (كراهتي)، وشبه التناظر هذا لا يخلو من التلحين الموسيقى، وشاهده . أيضا . قول ابن الرومي:

إنِّي أرَاكَ لدى الورودِ مُـوَاثِبي وإذَا بـدَا أمـرٌ أَراكَ عقِيـبَهُ.

نلمح التماثل الإيقاعي للطباق بين (مواثبي، وعقيبه)، ولكن نجد أن ابن الرومي قد انحرف عن الصيغ الصرفية للطباق التي من شأنها إحداث التناظر الإيقاعي أو شبهه إلى صيغ أخرى، وينسحب عنصر الاختيار هذا نحو منطقة الموسيقى في النص، وتكون إقامة الوزن هي سيدة الموقف في هذه الحالة.

ومنه مطابقة . ابن الرومي . بين (بدئه ، تعقيبه) في قوله :

فَتَلَبْتَ معنى محسِّن وكلاَمـه ثَلْبًا جعلتَ كبَدْئِـه تعقيـبَهُ.

نرى ثنائية الطباق المتمثلة في(بدئه، تعقيبه) ترتد إلى الخلف لتتآزر مع الفعل (جعلت)، لتكون دلالة قوية، ورمزًا لحالة من حالات الفوضى التي يعيشها ذلك

الصديق الماكر، فالفعل (جعل) يدل على حالة الاستواء بين طرفي التقابل، وهذا يدل دلالة سلبية على عدم التمييز بين البداية والنهاية، بداية الأمور وعواقبها.

وقد اتكأ ابن الرومي على هذه السمة الفنية التي تعبر عن وجه من وجوه ثقافته اللغوية والكونية، والجدلية بصورة خاصة، فهو" يعد اللفظة المفردة عالما كعالم نفسه يجوس خلاله، ويرى من ورائه، ويستشف من داخله أبعاد الوجود "[١].

وهكذا نلاحظ ما لهذا الفن البديعي من دور بارز في دعم البنية الموسيقية الداخلة لنص ابن الرومي، فضلاً عن تحقيق الترابط والتماسك لهذا النص، وهذا ما يسعى إليه التحليل النصي المعاصر.

(١) ابن الرومي ملامح وأبعاد، على شلق، الشركة الشرقية لبنان، ١٩٧٠، صـ١٠٢.

المبحث الخامس

موسيقى التركيب

ويشتمل على :

أولاً : تكرار التركيب

ثانياً : التقديم والتأخير

ثالثاً : التنغيم

أولاً : تكرار التراكيب

يخص هذا النوع من التكرار (السياق)، فقد يكون " تكرار الجملة هو عبارة بذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة، أو بتغيير عناصرها مع المحافظة على المعنى"(١)

إن وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الإخبار المجرد، وإنما تشمل دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهمية التركيب المكرر وإيحاءاته الدلالية بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية وما تضفيه على الصورة من معان (٢).

ونمثل لظاهرة التكرار المركب بتكرار العبارة التي تعد من الوسائل التي تبرز قيمة النص الجمالية والإيحائية ، فهو يعمل على جذب انتباه المتلقي وتوجيه عنايته إلى الفكرة التي ألح عليها الشاعر في وقت القول.

ويأتي تكرار التركيب على صورة جملة أو تركيب يحكم بناء القصيدة، ويعمل على تماسكها، ويسهم بفاعلية في الدور الموسيقى في هذه القصيدة، وتكرار التركيب في قصيدة ابن الرومي أقل بكثير من تكرار الألفاظ ، من ذلك تكرار الشاعر لتركيب (سألت زمانه) في قوله :.

ولما سألت زمانه إعناته ولكن سألت زمانه تأديبه

---

(١) تحليل الخطاب الشعرى رثاء صخر نموذجا، نور الدين السد، مجلة اللغة والأدب ع ٨جامعة الجزائر، ١٩٩٦م، صـ ١٠٩، ١٠٨.

(٢) المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، نور الدين السد، مجلة اللغة والأدب، ع ١٤، جامعة الجزائر، صـ٣٩.

إن التكرار هنا يحقق درجة عالية من الإيقاع الذي يعتمد على هندسة التكرار، حيث إن طرفي التكرار يحتلان مكانًا ثابتًا في البيت، والمسافة بين الطرفين متساوية، وهذا الإطار الشكلي ينتج عنه القيمة الدلالية التي تحقق لابن الرومي المثالية، ونرى الهندسة بين طرفي التكرار في قول ابن الرومي :ـــ

أيسوؤنى من لم أكن لأسوءه ؟ ويريبني من لم أكن لأريبه ؟

نجد ابن الرومي هنا يكرر (من لم أكن) في الشطرين ، والطرفين يحتلان مكانا ثابتا في البيت ، وبعدًا زمنيًا متساويًا ، وهذا إسهام كبير في الدور الإيقاعي للبيت .

الآنَ حينَ طلعتُ كلَّ ثَنيَّة ووطئتُ أبكارَ الكلامِ وثيبَهُ

يتعنتُ المتعنِّتونَ قصائدِي؟ جهل المرتِّبُ منطقي ترتيبَهُ

الآنَ حين زَأَرْتُ واستمعَ العِدَا زأْري وأنذر كَلْبُ شَرَّ ذيبَهُ

يتعرضُ المتعرِّضُونَ عداوتِي حتَّى يُهِرَّ لِيَ المُهِرُّ كَلِيبَهُ؟

الآنَ حينَ سبقتُ كُلَّ مُسابق فتركتُ أسرع جريه تقريبَهُ

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر كرر تركيب (الآن حين) ثلاث مرات في موضع واحد، ويبدو أنه أتي بهذا التركيب ليستثمره في تأكيد المعنى، ويجعل منه نقطة ارتكاز ينطلق منها كلما أراد الإثارة إلى تذكر ما كان بينهما من ود ومحبة، وإلى جانب هذه الوظيفة المعنوية للتكرار نلمس وظيفة موسيقية، فتكرار هذه الجملة في مطلع الأبيات يعمل على ترابط النص الشعري وتلاحمه بنائيًا وإيقاعيًا.

وتأسيسًا على ما سبق نجد أن التكرار ينهض بدور كبير في الخطاب الشعري، فهو يخدم النظام الداخلي للنص، كونه يمثل مظهرًا من مظاهر التماسك المعجمي، حيث يقوم ببناء شبكة من العلاقات داخل المنجز النصي تحقق له الترابط والتماسك،

إذ إن العناصر المكررة تحافظ على بنية النص، وتغذي الجانب الإيقاعي والدلالي فيه ، وذلك من خلال تكاثر هذه العناصر وكثافتها(١).

ثانياً : التقديم والتأخير

التقديم والتأخير في اللغة العربية هو محور الأسلوب ومداره، ويمكن أن يكون لب الجملة العربية. وقد عرفه عبد القاهر الجرجاني بأنه "باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لايزال يفتر لك عن بديعه، ويفضى بك إلى لطيفه، ولا يزال ترى شعرًا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه (...) واعلم أن تقديم الشيء على وجهين تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقرته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، وتقديم لا على نية التأخير، ولكن أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعله بابًا غير بابه وإعرابًا غير إعرابه(٢)

وهذا انزياح عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلم؛ ليكسب الشاعر القدرة على التعبير الدقيق، وعلى التصوير المؤثر والإبداع المتميز (٣).

ونرى هذه الحقيقة واضحة في أمثلة التقديم والتأخير في قصيدة ابن الرومي، فقد ورد تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) بحيث تتصدر التركيب، يقول ابن الرومي:-

يَامنْ بذلتُ لهُ المحبة مخلصًا في كلِّ أَحوَالِي وكنتُ حبيبَهُ.

(١) الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط(١) ٢٠٠٢م، صـ٨٠.
(٢) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص١٠٦.
(٣) ينظر في المصطلح النقدي، د/ أحمد مطلوب ، منشورات المجمع العلمي ، بغداد ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، صـ ١٦٧.

فقد لجأ الشاعر هنا إلى التقديم ، فقدم شبه الجملة (له) لتتقدم التركيب الاسمي المفعول به (المحبة) والحال (مخلصًا) ، والأصل أن يقول (يامن بذلت المحبةَ مخلصًا له) ، فقد خلق الشاعر هنا تركيبا أسلوبيًا استطاع أن يعبر عن اعتزازه بهذه الصداقة.

إضافة على هذا نرى آهات الحسرة متصاعدة من قلب الشاعر؛ لأنه يرى نفسه بريئًا لا ذنب له غير مستحق للجفاء والغدر، كل هذه الأحاسيس جعلته يبكى ويحزن ويشكو من عدم الوفاء الأصدقاء.

وكذا تقدم الجار والمجرور على الفاعل في قوله :

ولقد عَمِرْتُ أظنُّ أنَّك لـو بدَا مِنِّي معيـبٌ لـمْ تكُن لِتعيـبَهُ.

فقد قدم الشاعر شبه الجملة (مني) على الفاعل (معيب) منحرفًا عن الأصل، وهو (لو بدا معيب مني) رغبة منه في إذلاله وإهانته بتقلبه عليه وبعده عنه، فقد ترك صداقته وكان من المفترض أن يفتخر بها أمام الجميع، وقد انحرف الشاعر عن الأصل لخدمة الغرض والمعنى الذي أراده، فقد أراد أن يقول له لا يغرنك يومًا أنك استطعت أن تفسد ما بيننا من صداقة وود، فأنت تعرف نقصك وفساد أخلاقك وعدم إبقائك على العهد، ويبدو أن الشاعر عمد هنا إلى تقديم الجار والمجرور على الفاعل احتقارًا منه لفعلة هذا الصديق، وكأنه لا يمكن أن يكون إلا بهذه الأخلاق.

ومن تقديم الظرف على المفعول به قول ابن الرومي :

وَلَمَا سألتُ زمانَهُ إعنـاتَهُ لـكن سألتُ زمـانه تأديـبَهُ.

فنراه قدم الظرف (زمانه) في الشطرين على المفعول به (إعناته) في الشطر الأول، (تأديبه) في الشطر الثاني؛ ليعبر الشاعر عن حالته النفسية المبغضة لهذا الزمان الذي تتغير فيه النفوس، وتتبدل فيه أحوال البشر.

ويحمل أسلوب التقديم والتأخير الازدواجية الدلالية والصوتية في تقديم الخبر (شبه الجملة) على المبتدأ النكرة في قول ابن الرومي:

لِي صَاحبٌ قدْ كُنت آملُ نفعه سَبقَتْ صَواعِقَه إليَّ صبيبَهُ.

قدم الشاعر الخبر شبه الجملة الجار والمجرور (لي) على المبتدأ في البيت السابق، وأصل الترتيب (صاحب لي)، وقد خرج عن الأصل لإفادة معنى التخصيص، وكذلك العناية والاهتمام بنفسه والاحتقار من فعلة صاحبه.

وقد يتقدم المفعول به على الفاعل في القصيدة كقوله :.

ورعَيتُ ما يرْعَى، ومِلتُ إلى الَّذي وردتْه همتُه فكنتُ شريبَهُ.

إن تأخير ابن الرومي الفاعل (همته) وتقديم المفعول به وهو الضمير في (وردته) له وظيفته الدلالية بجانب وظيفته الصوتية في استقامة الوزن. وجذب انتباه المتلقي مما يريد أن يرسله في وجدان السامع عن خداع صديقه، وغدره، فتشمئز منه النفوس وتحتقره.

ومن تقديم المفعول به على الفاعل قوله . أيضا.

نُبِّئْتُ قومًا عابنِي سفهاؤُهم وشهدتَ مَحْفَلَهُم وكنتَ خطيبَهُ.

(عابنى) فعل ماضي والنون للوقاية والياء مفعول به، قدم المفعول به (الياء) في الفعل (عابني) على الفاعل وهو (سفهاؤهم) وذلك؛ لبيان شدة التأثر، فأراد الشاعر أن يظهر عمق تأثره بموقف هذا الصديق، وإظهار عيوبه متحالفًا في ذلك مع سفهاء القوم (أعدائه)، وأن يظهر حالته النفسية المصاحبة لذلك، خاصة وأنه كان يرعاه ويحفظ عهده.

وقد ورد في القصيدة أيضا . تقديم خبر كان على اسمها في قول ابن الرومي :.

بلْ هبهُ عيْبًا لا يجُوز ألم يكُن من حقِّ خِلِّكَ أن تحُوطَ مغيبَهُ؟.

حيث تقدم خبر يكن (من حق) على اسمها (خلك)، وقد جاء هذا التقديم للتوكيد، فهو يؤكد أن الصاحب الوفي لابد وأن يحفظ غيبة صاحبه، ولا يعيب فيه حتى ولو كان العيب متأصلاً فيه.

ثالثاً: التنغيم

يظهر التنغيم في " موسيقى الكلام ...، وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية، أو ما نسميها نغمات الكلام "[١].

وبذلك يكون التنغيم ظاهرة تتخلل عناصر المنطوق كله بحيث تكسبه " تلوينًا موسيقيًا حسب مبناه ومعناه ، وحسب مقاصده التعبيرية، وفقًا للحال أو المقام "[٢].

ويقوم التنغيم بوظيفتين أساسيتين (أدائية، ودلالية)، فالوظيفة الدلالية تكمن في إيضاح الدلالات المختلفة وتبيان مقاصدها، أما الوظيفة الأدائية فتكمن في الطريقة التي يتم بها نطق اللغة بحيث يكون كلامًا واضحًا "[٣].

وهو بذلك يشبة علامات الترقيم في الكتابة[٤]، غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة؛ لأنه يشمل المنطوق كله ولا يقف عند نقطة محددة، كما أن لـ " كل جملة نقرؤها نغمة موسيقية خاصة بها "[٥].

فالكلام لا يسير وفق نغمة واحدة، حتى تستطيع الأذن تمييزه من خلال تلمس مواطن الضعف والشدة ودرجتها، سواء أكان مرتفعًا أو منخفضًا أو متساويًا، فكلما

---

(١) علم الأصوات، د/ كمال بشر، صـ ٥٣٣.
(٢) علم الأصوات، د/ كمال بشر، صـ٥٣١.
(٣) دراسة تنغيم الكلام المركب باللغة العربية وتوليده آليا، م/ عفاف الشلبي، مجلة جامعة دمشق للعلوم، سوريا، مجلد ٢٩، العدد١١، صـ٢٠٨.
(٤) علم الأصوات، د/ كمال بشر، صـ٥٤٢.
(٥) دراسة تنغيم الكلام المركب باللغة العربية وتوليده آليا، صـ ٢٠٨.

ارتفعت درجة التلوين الصوتي حصلنا على نغمة مرتفعة، وإذا انخفضت الدرجة حصلنا على تنوين منخفض، وإذا لازمت درجة التلوين حالا ثابتًا كان الناتج نغمة متساوية "[١]

- النغمة الهابطة

وسميت هابطة نظرًا لما يتخللها من هبوط في نهايتها، وتوجد في عدد من الجمل، مثل الجملة الاستفهامية، والطلبية، والتقريرية، والتحذيرية. يقول ابن الرومي:

لِي صَاحبٌ قدْ كُنت آملُ نفعه سَبقَتْ صَواعِقَه إليَّ صبيبَهُ.

يفتتح ابن الرومي قصيدته بهذا البيت الذي يقرر فيه معنى الأخوة والصداقة بينه وبين ذلك الشخص، ويشير إلى وفائه لهذا الصديق، على الرغم من ابتعاده عنه وإعراضه بدون موجبات لتلك القطيعة ، فعز على الشاعر ذلك التجافي، وبلغ من نفسه ذلك التنائي، كل تلك المعاني ساقها الشاعر بكل وضوح وشفافية مبتعدًا عن التعقيد والإغراب، أو الاسراف في المحسنات التي تزين البيت، وهنا يكمن جمال البيت الذي بلغ فيه الإحساس الشأن الرفيع فسرى كالنسيم الهادي الرقراق يتناسب مع العتاب الرقيق الذي ينم عن كل محبة وتقدير، وصفاء ولين، ولذا تتكون لدينا سكتة خفيفة في نهاية كل شطر مما يولد نغمة خاصة بها وجرسًا موسيقيًا نابعًا من هاتين السكتتين، والأمر ذاته يحدث مع الجمل الاستفهامية التي خرجت إلى معاني التعجب والاستنكار معبرا من خلالها عن مدى حزنه من هذه العداوة والحقد، ومن حالة النفاق التي تعتري الصديق، فمثلا يقول ابن الرومي:

١. أيسُووُنِي منْ لَم أكُن لأَسُوءَه؟ ويُريبنِي من لَمْ أكُن لأُرِيبَهُ؟

(١) علم الأصوات، د/ كمال بشر، صـ ٥٣٣،صـ ٥٣٤.

٢. أَنَفِسْتَ أنْ أمررتُ عندَ خصَاصَةٍ سببَ الثراء ومَـا وردتُ قَلِيـبَهُ؟

٣. وَهَب القضَاء كما قضيتَ ألم يكُن في محض شِعْري ما يُجيز ضَرِيبَهُ؟

كل تساؤل من هذه التساؤلات يستلزم التوقف برهة قبل العودة لاستكمال المعنى، فتتجمع لدينا في النهاية مجموعة سكتات على مدار القصيدة كلها ، وهذا بدوره يؤدى إلى هبوط النغمة الصوتية، والتي قد ترتفع أحيانًا لكنها ما تلبث أن تعود من جديد إلى الانخفاض، لأن أغلب الأبيات تامة المعنى، ويمكن الانتقال بينها عبر سكتة خفيفة في نهاية الأبيات.

وهذا يعنى أن القصيدة يمكنها أن تصبح مزيجًا من النغمات الثلاث (المرتفعة ، الهابطة، المستوية)

نعلم من ذلك أن هناك مواقع للوقفات، وأخرى للسكتات، فالوقفة الصحيحة " لا تكون ولا تتحقق إلا بتمام الكلام في المبني والمعنى، فهذه هي القاعدة الضابطة "[١] أما مواقع السكتات فعادة تقع في النطق في نماذج معينة من التراكيب، تلك هي النماذج التي تنتظم طرفين يكونان وحدة متكاملة، ولا يستغنى أحدهما عن الآخر، وفقًا لهيئات تركيبها ودلالتها. ومن أهم النماذج الجملة الشرطية حيث تكون السكتة بين طرفيها الشرط والجواب، [٢] ومن أمثلتها قول ابن الرومي:

إنِّي أرَاكَ لدى الورودِ مُوَاثِبي وإذَا بـدَا أمـرٌ أَراكَ عقِيـبَهُ.

سكتة وقفة

نغمة صاعدة نغمة هابطة

(١) علم الأصوات، د/ كمال بشر، صـ٥٥٥.

(٢) المرجع السابق، صـ ٥٥٨.

ويمكن أن تتحقق السكتة بين شطري البيت حتى في حالة اتصال المعنى، أما في حالة تمام المعنى في كل سطر فتحدث الوقفة، وفي الحالة الأولى تكون بمثابة الفاصلة الموسيقية، خاصة في البحور التامة والطويلة نذكر منها على سبيل المثال قول ابن الرومي:

فتكُـونَ ثَمَّ نصيرَهُ وظهيرَهُ وخصيمَ عائبَ شعْرِه ومُجيـبَهْ.

سكتة وقفة

نغمة صاعدة نغمة هابطة

بلْ ما رضيت لهُ بتركِكَ نصره حتَّى نَعَبْتَ مع السَّفيــهِ نعيـبَهُ.

سكته وقفة

نغمة صاعدة نغمة هابطة

- النغمة الصاعدة

هي نغمة مرتفعة، وقد سميت بذلك نظرًا لما تشهده من صعود في نهايتها، والجمل فيها غير مكتملة المعنى، كل جملة تتعلق بالأخرى معنويًا، ويتحقق هذا النغم في نوعين من الجمل:

أولا: الجملة الاستفهامية التي تحتاج إلى جواب، وثانيًا: الجمل المعلقة التي لا تكتمل إلا من خلال الجمل التالية لها، ومن النوع الأول:

أأقولُ شعرًا لا يُعَـاب شبيـهَهُ فتكـونَ أوَّلَ عــائِبَ تشبيــبَهُ؟.

ومن النوع الثاني :

الآنَ حيـنَ طلعـتُ كـــلَّ ثَنيَّـــة ووطئتُ أبكـــــارَ الكـــــلامِ وثيبَهُ

يتعنتُ المتعنِّتــونَ قصـــــــائدِي؟ جهـــــل المرتّـبُ منطقي ترتيبَـهُ

الآنَ حين زَأَرْتُ واستمـــــعَ العِـــدَا زأْري وأنذر كَلْـبُ شَـــــرٍّ ذيـبَـــهُ

يتعـــرضُ المتعرِّضُـــــونَ عداوتِي حتَّى يُهِـــــرَّ لِـــيَ المُهِـــرُّ كَلِيـبَهُ؟

الآنَ حيـــنَ سبقتُ كُـــــلَّ مُسابق فتركتُ أســـــرع جـــــريـه تقريبَهُ

نجد أن الأبيات لا يكتمل معناها وأنها تحتاج إلى الأبيات التالية لها، ولذا لابد من متابعة القراءة في البيت التالي لتحقيق ذلك، كل بيت يوصل للبيت الذي يليه.

وهذا التعلق جعل النغمة في حالة صعود، ولكنها في الوقت نفسه تتحول إلى نغمات منخفضة كلما اكتمل المعنى وحسن السكت أو التوقف. وهكذا يمكن أن تتنوع النغمات في القصيدة كلها فتحدث جرسًا داخليًا يضاف للموسيقى الخارجية وما تحدثه من جماليات صوتية.

النغمة المستوية

هي النغمة التي تتساوى بين الارتفاع الانخفاض أو المتمردة بين الصعود والهبوط، وهناك أدوات يمكن الحصول علي النغمة المستوية من خلالها مثل :ـ أسلوب الشرط ، والروابط بين الجمل، وحروف الجر، والتكرار، ومن ذلك قول ابن الرومي :ـ

يَامنْ بذلتُ لـــــهُ المحبـــة مخلصًا في كـــــلِّ أَحوَالِـــي وكنتُ حبيـبَهُ

ورعَيتُ مـــا يرْعَى، ومِلتُ إلى الَّذي وردتْـــه همتُـــــه فكنتُ شرِيـــبَهُ

شَاركتُه فِي جِـــدَّه ، ورأيتـــــــه فِـي هَزلِـــهِ كُفْئِـي فكنت لَعيـبَـهُ.

ترتفع النغمة هنا في البداية، ثم تعود للهبوط مع نهاية البيت الأول، ثم تعود النغمة إلى الارتفاع والهبوط ثانية في نهاية البيت الثاني وهكذا البيت الثالث.

وهكذا تتشكل عبر وحدات النص وعناصره نغمات صوتية ذات درجات مختلفة، مما يكسب الجوانب الموسيقية مزيدًا من الجرس الموسيقى الذى يتضافر مع الإيقاع الداخلي والموسيقى الخارجية، ويزيد من الجماليات الصوتية للقصيدة.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبطاعته تعلو الدرجات، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وخاتم النبيين وإمام المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن اتبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد؛

فقد خلصت من خلال رحلتي مع هذا البحث إلى النتائج التالية :

- أن ابن الرومي في قصيدته موضوع الدراسة كان على وعي تام بطريقة بناء خطابه الذي يعاتب فيه صديقه ، والذي استخدم فيه العديد من الاستراتيجيات التي مكنته من البوح عما في نفسه تجاه هذا الصديق بكل وضوح وصراحة ودون وجل أو خوف ، بغية تشكيل خطاب متكامل يستوفي العديد من المعاني العتاب ، والتأنيب ، والتوبيخ ، والتلطف ، والمدح ،والفخر، وآملا في إحداث تغيير في سلوك صديقه وموقفه تجاهه .
- نهج ابن الرومي نهج الشعراء القدماء الذين كانوا يميلون إلى الأوزان الطويلة على الرغم من أنه عاش في عصر تميز بالتجديد والابتكار والاهتمام بالأوزان القصيرة لشيوع الغناء ومجالس اللهو والطرب التي كانت تلائم تلك الأوزان.
- جاءت القصيدة على البحر الكامل، فمن خلال هذا الوزن الشعري بتفعيلاته القوية تحقق للقصيدة التعبير عن معنى العتاب، وما يحتاجه هذا المعنى من اتساع دلالي يعبر عن معاناة المعاتب ، وما يحمله في نفسه من صراعات.
- جاءت أفكار القصيدة في ترتيب منطقي متسلسل تعبر عما يواجهه الشاعر من مفارقة صديقه، وعدم وفائه له، وعدم التفاته إلى من يتمتع بمكانة رفيعة، ومصدر هذه الأفكار هو قلب الشاعر المجروح المتألم الذي يعبر عن تجربته الذاتية بصورة صادقة مؤثرة كي يتأثر بها القارئ.

- تتصف البنية الإيقاعية عند ابن الرومي بإيقاعها المتفرد الذي يوظف عناصر الموسيقى الداخلية والخارجية كجزء من دلالة النص، فالموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية جاءت مناسبة مع الدلالات السياقية للقصيدة. كما تعد الموسيقى الداخلية الناتجة عن حالة الشاعر النفسية أحد المظاهر الجمالية في القصيدة.
- استغل ابن الرومي دلالات اللغة من أصوات وألفاظ وعبارات في إثراء الإيقاع الداخلي، وإغناء الدلالة، حيث نراه يوقع على أوتار اللغة أشجى الألحان وأعذبها.
- وجود علاقة تلازمية بين موسيقى الأصوات ومعانيها فبتغيرها يتغير المعنى، وتتولد دلالات جديدة، وذلك يرجع إلى خصوصية كل حرف ومدى إيقاعه وتأثيره الموسيقي على الأذن، ونحن نعلم أن اللغة عبارة عن أصوات، والأصوات ودلالتها يتجهان معًا لصالح النص فيتحقق الانسجام والتوازن.
- يرتبط النبر في القصيدة في معظم الأحيان بالحالة النفسية التي تتكثف في بعض الكلمات دون بعضها الآخر.
- بينت الدراسة أثر بعض الفنون البلاغية من خلال تسليط الضوء عليها من جناس وحسن تقسيم وطباق وسجع وتصريع، وما ارتبط بها من دلالات أسهمت إسهامًا كبيرًا في إبراز جمالية الإيقاع، وتحقيق التماسك النصي.
- حقق الشاعر انسجامًا كاملاً وتناسبًا تامًا بين الألفاظ والمعاني من خلال استخدام الأصوات الاحتكاكية الرخوة للتعبير عن معاني الحزن والألم والأسى.
- أكثر الشاعر من تكرار الحروف الهمسية الرقيقة، والتي تتناسب تناسبًا تامًا مع مضمون القصيدة (العتاب)؛ لأن مقام الحزن والأسى يتطلب ذلك.

- كانت البنية التكرارية من أكثر الظواهر الأسلوبية شيوعًا في قصيدة ابن الرومي، حيث هيأت للنص تماسكًا وتلاحمًا وجاءت لخدمة رؤيته وإيصال رسالته للمتلقي، فاكتسبت قصيدته طاقة تعبيرية وإيحائية ذات صلة بتجربته الشعرية.
- أتاحت القافية المطلقة للشاعر الفرصة الكبيرة للتخفيف من الضغط النفسي، وهو بهذا لم يخرج عن الإطار العام للذوق الموسيقي في الشعر العربي.
- نوع الشاعر في استخدامه للأساليب الخبرية والإنشائية، فجاء الأسلوب الخبري؛ لتقرير حالة الحزن والأسى التي يشعر بها المعاتب، كذلك عكست الأساليب الإنشائية ما بداخل الشاعر من دهشة وتعجب تجاه معاتبه.
- العتاب عند ابن الرومي معناه طلب البقاء على الود والمراعاة، ولم يقصد منه المعنى السلبي الذي يتضمن لوم الملوم لاستصغاره وتقليل شأنه.
- تتجسد أسلوبية العتاب واللوم من العلاقة النفسية الكامنة بين الأنا والآخر، فكلما كانت العلاقة بين الأنا الشاعرة والملوم أو المعاتب قوية وثيقة زاد ذلك انعكاسًا في النسيج الشعري قوة وتماسكًا وشجنًا؛ لأن ذلك يمثل دفقات شعورية تقفز في عالم الوجدان، وتنبع من أغوار الأنا حتى تصب في مصب الإبداع الشعري الذي يترجم هذه الروابط من أحاسيس ومشاعر.

وبعد فإنني أرى أن هذه الدراسة تفتح الباب أمام الباحثين لدراسة ما تضمنه شعر ابن الرومي من مظاهر موسيقية، وقضايا فنية، وقيم تعبيرية لاتزال تشكل حقلاً خصبًا لدراسات وبحوث جديدة.

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ابن الرومي . ملامح وأبعاد ، على شلق ، الشركة الشرقية ، لبنان ١٩٧٠م.
- أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية ، فوزي الشايب ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط(١١٤) ١٤١٥هـ/٢٠٠٤م.
- أسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق / محمد رشيد رضا ، ط(١) دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٨م.
- أسس علم اللغة ، ماريوباي ، ترجمة / أحمد مختار عمر ، عالم الكتب.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب ، منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط(١) ٢٠٠٢م.
- الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط(٥) ١٩٧٥م.
- أوزان الشعر وموسيقاه د/ صابر عبد الدايم يونس ، ط١٩٩٢م ، ١٤١٣م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص ، د/ صلاح فضل ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع والكتاب١٤١٦هـ/١٩٩٦م .
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، مرشد الزبيدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٤م.
- بناء لغة الشعر ، أحمد درويش ط(٣) دار المعارف ١٩٩٣.
- بنية الإيقاع الشعري في شعر شوقي ، محمود عسران ، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦م.

- البديع تأصيل وتجديد ، سلطان منير ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٦م.
- البديع والتوازي ، الشيخ عبد الواحد حسن ، مكتبة الإشعاع الفنية ، الإسكندرية ، مصر ط(١).
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، د/ مصطفي السعدي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د. ت.
- البيان والتبيين، الجاحظ ،تحقيق /عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى،القاهرة،١٩٦٩م.
- البيان في روائع القرآن، د/ تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة ط(١) ١٤١٣هـ/١٩٨٣م.
- تأويل مشكل القرآن ، ابن قتيبة ، تحقيق / سيد أحمد صقر ، ط(٣) دار التراث ، القاهرة ، القاهرة ، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م.
- تحليل الخطاب الشعري ، رثاء صخر أنموذجًا ، نور الدين السد ، مجلة اللغة والأدب ع٨، جامعة الجزائر ١٩٩٦.
- تكوين الخطاب النفسي في النقد القديم، حسن بنداري، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢م.
- التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، القاهرة ،ط(١)٢٠٠٥م.
- التصوير النفسي للأدب، د/ عز الدين إسماعيل، دار العودة، دار الثقافة، بيروت.

- الجملة الفعلية في شعر المتنبي منفية ، استفهامية ، مؤكدة ، زين كامل الخويسكي ، دار المعارف الجامعية ، الإسكندرية . ١٩٨٥م.
- دراسة تنغيم الكلام المركب باللغة العربية وتوليده ، م/ عفاف الشلبي، مجلة جامعة دمشق للعلوم ، مجلد ٢٩، العدد١١.
- دراسة الصوت اللغوي ، د/ أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.
- دلائل الإعجاز / عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط(٣) ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.
- دلالة الإبداع في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، د/ محمد العبد ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٨م .
- دلالة الألفاظ ، د/ إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط(٧)١٩٩٣م.
- دور الكلمة في اللغة، أولمان ستيفن ،ترجمة كمال بشر، دار غريب، القاهرة ١٩٩٧م.
- ديوان ابن الرومي ، أبي الحسن علي بن العباس بن جريج ، تحقيق د/ حسين نصار ، ط٣، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
- الدراسة الأدبية / رئيف خوري ، دار المكشوف ، بيروت ١٩٥٩م.
- الدر المصون في علوم الكتاب المكنون ، السمين الحلبي، تحقيق / أحمد محمد الخراط ، دمشق ، سوريا ، دار القلم .
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ط٢، ١٩٧٨.

- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة
- سيكولوجية الشعر ، نازك الملائكة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٩٣م.
- شذا العرف في فن الصرف ، أحمد الحملاوي ، القاهرة ، مكتبة ابن عطية .
- الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة ،ط(٣) ١٩٨٧م.
- الصوت الآخر . الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط(١) ١٩٩٢م.
- الصورة الشعرية عند الشابي، مدحت الجيار، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٤م.
- الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، تحقيق / محمد علي البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ط(١) ١٩٥٢م.
- ضرائر الشعر ، ابن عصفور ، تحقيق / السيد إبراهيم محمد ، ط(١) دار الأندلس .
- عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د/ عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الأردن ، ١٩٨٥م.
- علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة، مصرط٢٠٠٠ م.
- علم الدلالة، بييرجيرو، ترجمة / منذر عياشي ، دار طلال ، دمشق ، ط(١) ١٩٩٢م.

- علم الصوتيات ، د/ عبد العزيز أحمد علام ،د/ عبدالله ربيع محمود ، مكتبة الرشد ، الرياض ، ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م.
- علم اللغة / محمود السعران ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،ط(٢) ١٩٩٧م.
- علم اللغة والدراسات الأدبية ، دراسة الأسلوب والبلاغة وعلم اللغة النص ، ترجمة / محمود جاد الرب ، الدار الفنية للنشر والتوزيع القاهرة ،ط(١) ١٩٨٧م.
- العروض وإيقاع الشعر العربي ، سيد البحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.
- العروض والقافية ، عبدالرضا علي ، دار الكتب جامعة الموصل ١٩٨٩م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ١٩٨١م.
- الغربال / ميخائيل نعيمة ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط(١٤) ١٩٨٨م.
- فصول في علم الأصوات ، محمد جواد النوري ، علي خليل حمد ، مطبعة النصر التجارية ، ط(١) نابلس ١٩٩١م
- فن السيرة الذاتية ، ليون إدجل ، ترجمة صدقي خطاب ، مؤسسة فرانكلين ، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٧٣م.
- فن الكلام ، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط٢٠٠٣م.
- في الأصوات اللغوية ، دراسة في أصوات المد العربية ، غالب فاضل المطلبي منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات ١٩٨٤م.
- في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسس الأبحاث العربية ، بيروت ، ط(١) .

- في القول الشعري ، يمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط(١) ١٩٨٧م.
- في محيط الدراسات اللغوية د/ عبد الجواد الطيب ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، ط(١)١٩٨٨م
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ط(٣) ١٩٦٧م.
- قواعد تشكيل النغم في موسيقى القرآن ، نعيم اليافي ، مجلة التراث العربي ، العدد١٥/١٦/١٩٨٤م.
- القافية في العروض والأدب ، حسين نصار ، مكتبة الثقافة الدينية ، مصر ط(٢) .
- القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، رجاء عيد، مجلة فصول، مجلد(٥) العدد٣،١٩٩٦م.
- اللغة العربية معناها ومبناها، د/ تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م.
- اللغة والإبداع الأدبي، د/ محمد العبد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩م.
- مبادئ اللسانيات ، محمد أحمد قدور، دمشق ، دار الفكر ط(٣) ، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.
- مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر . ١٩٦٣م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس

، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط(٢) ١٩٨٤م.

- معجم مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ، تحقيق / عبد السلام هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.
- معجم اللغة العربية المعاصرة ، د/ أحمد مختار عمر، عالم الكتب ، ط١/١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.
- مناهج البحث في اللغة ، تمام حسان ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط(٢) ١٩٧٤م/ ١٣٩٤هـ.
- من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، مراد عبد الرحمن مبروك ، ط(١) الإسكندرية ، دار الوفاء ٢٠٠٢م.
- موسيقى الشعر ، د/ إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ط(٢) ، ١٩٥٢.
- موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية) حسني عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٩م.
- المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، موسى الأحمدي نويوات . دار الحكمة للطباعة والنشر ، الجزائر .ط(٤) ١٩٩٤م.
- المجمل في فلسفة الفن ، بنديتوكروتشه، ترجمة / سامي الدروبي ، دار الأوابد ، دمشق ، ط(٢) ١٩٦٤م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،عبدالله الطيب المجذوب، دار الفكر بيروت ، ١٩٧٠م.
- المستويات الأسلوبية ، بلند الحيدري ، إبراهيم جابر علي ، دار العلم والإيمان ، القاهرة ، ط(١) ٢٠١٠م.

- المصطلح النقدي د/ أحمد مطلوب ، منشورات المجمع العلمي ، بغداد ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.
- المكونات الشعرية ، بائية مالك بن الريب ، نور الدين السد ، مجلة اللغة والأدب ، ع١٤،جامعة الجزائر .
- الملفوظ الشعري ، جدلية بين الدال والمدلول ، مصطفى السعدني ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، د.ت .
- نحو أجرومية النص الشعري ، دراسة في قصيدة جاهلية ، د/ سعد مصلوح ، مجلة فصول ، مجلد (١٠) ع(١) ١٩٩١م
- نحو النص ، اتجاه جديد في الدرس النحوي ، د/ أحمد عفيفي ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ٢٠٠١م.
- نظرية المعنى في النقد العربي ، د/ مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة النشر والتوزيع ، بيروت ، د.ت.
- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق / محمد عبد المنعم خفاجي ، دار بيروت ، الكتب العلمية ، د.ت.
- نماذج فنية في الأدب والنقد، أنور المعداوي، لجنة النشر للجامعيين ، القاهرة ١٩٥١م.
- النبر في العربية ، مناقشة للمفاهيم النظرية ودراسة أكوستيكية في القرآن ، خالد عبد الحليم العبسي ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، الأردن ، ط(١) ١٤٣١هـ/ ٢٠٠٥م.
- النحو والصرف ، عاصم البيطار ، دمشق ، منشورات جامعة دمشق .
- النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفتار من خلال كتاب صناعة النص، وجون كوهين من خلال كتابه (الكلام السامي) محمد

الهادي ، مجلة فصول ، مجلد ١٤، ١٩٨٤م.

- النص والخطاب والإجراء ، روبرت دي بو جراند ، ترجمة د/ تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط(١) ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.
- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر / على يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوعات	الصفحة
١.	الملخص:	٢٤٩٥
٢.	المقدمة:	٢٤٩٧
٣.	القصيدة مضبوطة بالشكل	٢٥٠٣
٤.	التمهيد: "التكوين الموسيقى للبنى الشعرية، وأهميته".	٢٥١١
٥.	المبحث الأول: "الوزن والقافية "	٢٥١٦
٦.	المبحث الثاني: "موسيقى الصوت"	٢٥٢٧
٧	المبحث الثالث: "المقاطع الصوتية والنبر	٢٥٤٩
٨	المبحث الرابع: " موسيقى اللفظ"	٢٥٦٤
٩	المبحث الخامس: " موسيقى التركيب "	٢٥٩٣
١٠	الخاتمة والتوصيات:	٢٦٠٤
١١	ثبت المصادر والمراجع:	٢٦٠٧
١٢	فهرس الموضوعات:	٢٦١٦