المبحث الثاني

الموسيقى الخارجية والداخلية(•)

لازم الإيقاعُ الشعرَ حين وجد الثاني مكانه في النفس، إذ يُشكل الإيقاع جزءاً من عملية الخلق الشعري بما يحمله من دلالات تعبيرية لأنه (موسيقى تحولت الأفكار فيها إلى نبضات قلب)(١) فَعُدَّ عنصراً مهماً من عناصر تكوين القصيدة، فهو يتآزر مع الصورة (لإقامة بنية القصيدة العامة وتوحيدها)(٢)، فتنفعل النفس لتلك الموسيقى وتتأثر بها، لأن النص الشعري بذيه شعورية موسيقية تبرزها موسيقى الشعر من خلال تناغم الحروف والألفاظ والأساليب، والجرس الناتج عن وقع اللفظ في الأذن، لذلك قيل: (إن الإحساس بالنغم قد يسبق الإحساس بالفكرة وبالصورة)(٣) لأن الشعر (تنظيم لنسق من أصوات اللغة)(٤) وهو في الوقت نفسه (سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى)(٥).

فالعناصر اللغوية التي يتشكل منها النص الشعري قد تحظى من ذلك الإيقاع المميز ما لا تحضى به في الاستخدام خارج النص الشعري كما أن الإيقاع في الشعر يناظر الإيقاع الموسيقي من خلال ذلك التعاقب المنتظم للحركات والسكنات سواء أكان ذلك يتأتى من الحروف أم من الأنغام، وأن الوزن الشعري يتميز من الموسيقى في (أن المتلقي لا يتلقى في الشعر الكلمات كأصوات في سياق معين من خلال الأذن بل يتلقاها أيضاً كدلالات، ويتضافر إيقاعها الصوتي ككلمات ضمن سياق معين يعمل على إكسابها ظلالاً ويحرِّفها عما كانت تشكله ككلمة مستقلة، يتضافر ذلك كله مع مالها من دلالات وتاريخ لدى

(•) لابد من الإشارة إلى بعض الدواوين محققة ولا تخلو من الدراسة الفنية لذلك جاءت ملاحظاتنا يسيرة تجنباً للتكرار، كما أن الفنون المستحدثة تعرضت لها الباحثة بلقيس المحمدي في أطروحتها اتجاهات الشعر العربي في العراق ص٣٢٤-٣٣٤.

(١) فصول في الشعر، د. أحمد مطلوب ص٧٨.
(٢) رماد الشعر، د. عبد الكريم راضي جعفر ص٣٠٧.
(٣) الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله ص١٠.
(٤) نظرية الأدب ص١٨٨.
(٥) م. ن، ص٢٠٥.

المتلقي)[1]، لذلك عُدَّ الإيقاع الشعري وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، لأنَّه تعبير عميق وخفي عما يجيش في النفس مما لا يستطيع أن يعبر عنه، لما له من سلطان عليها وتأثير فيها[2].

إذن فالموسيقى كانت وستظل عنصراً جوهرياً وأساسياً في البناء الشعري، وحرص الشعراء على حضور الموسيقى المميز في شعرهم، فالموسيقى قد تشكل (عنصر توحيد لا شعوري لذات اجتماعية بكل ما يمكن أن يحققه إيقاعها المتخصص من أثر في مناغمة العواطف والتعبير عنها وربطها مع الواقع البيئي)[3]، فالنص الشعري في أي غرض كان لابد له من أن يعكس موقفاً إنسانياً قد يتلاحم بصياغته الموسيقية مع ذلك الموقف لأن الشكل الموسيقي صورة نفسية تخضع للحالة التي يعانيها الشاعر قبل أن تكون نظاماً من الإيقاع والنغم، إذ أن التشكيل الموسيقي للقصيدة يخضع مباشرة إلى حالة الشاعر النفسية أو الشعورية، التي يصدر عنها، فهو صورة من (الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة، وتكوين الإيقاع عند الشاعر...هو نتاج قدرة على السيطرة والتنظيم لوضع الكلمات في أفضل نسق أو نمط)[4].

فالإيقاع بناء كلي تتجزأ دواخله إلى عناصر عديدة، كالوزن والقافية، فضلاً عن المحسنات البديعية، والمكونات الصوتية الداخلية.

الموسيقى الخارجية:

١- الوزن:

تتجسد موسيقى الشعر العربي في بحوره وقوافيه، وعُدَّ الوزن جزءاً مهماً من موسيقى الإطار الخارجي، بل هو من أهم العناصر الموسيقية للشعر، وبه يتميز من النثر فهو من (أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية)[5]، ودعا بعض نقادنا القدامى

(١) الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، د. محمد الهادي بو طارن، ص٣٢٢.
(٢) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشيري زايد، ص١٦٢.
(٣) نقد الشعر في المنظور النفسي ص١٧٥.
(٤) في نقد الشعر العربي المعاصر، رمضان الصباغ ص١٧٢.
(٥) العمدة، ١٣٤/١.

الشعراء إلى اختيار الوزن الملائم عند النظم[١]، وهناك من دعا الشعراء إلى النظر في الصلة بين المعنى والوزن، لأن البحور –حسب رأيهم- تختلف باختلاف المعاني والأغراض، وتحدث بعض النقاد عن صلاحية بعض البحور لأغراض معينة في محاولة للربط بين موضوع القصيدة، والوزن الذي تنظم عليه[٢]، وأذكر عدد من الدارسين هذا الرأي، وأجمعوا على أن القدماء كانوا يمدحون ويتفاخرون ويتغزلون في كل البحور وأن ما ذهب إليه بعض الباحثين يعد تقريراً مجملاً لا يقوم مقام القاعدة[٣]، ونرى الصواب فيما ذهب إليه هؤلاء النقاد.

فالوزن ليس أمراً مفروضاً على القصيدة، وإنما هو مرتبط بالمبدأ المحرك للنظم الشعري فربما ترتبط بعض التجارب بوزن خاص. وحسبنا بعد ذلك أن نرى أن الشعر فيض تلقائي وأن اختيار الشاعر لهذا الوزن أو ذاك لا يمكن أن يخضع لقواعد مطردة أو ضوابط محددة، بل تبقى هذه العملية قائمة (على ضرب من اقترن الحالة الشعورية بالأداء النغمي الذي يمتلك القدرة الإيقاعية المهيأة لاستيعاب آثار التجربة الآنية)[٤]، إلا أننا يجب أن نأخذ بنظر الاعتبار عاطفة الشاعر، وحالته النفسية، فضلاً عن الظروف المحيطة به أثناء نظم القصيدة، وقد يحدث هذا دون تدخل واع من الشاعر وإنما (تتحكم فيه حالة من

---

(١) إذ يرى ابن طباطبا أن للشعر الموزون إيقاعاً يطرب الفهم لصوابه وحسن تركيبه واعتدال أجزائه ودعا إلى اجتماع صحة الوزن للشعر وصحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ، وقال أبو هلال العسكري، (إذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك وأطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها) ، ينظر: عيار الشعر ص٧-٨، ٢١، كتاب الصناعتين ص١٤٥.

(٢) فقد وضع القرطاجني لكل وزن صفات خاصة به، ورأى أن الأغراض يجب أن تُحاكي ما يناسبها من الأوزان، ينظر: منهاج البلغاء ص٢٦٦-٢٦٩، كما ربط بعض المحدثين بين البحور والإغراض، ومنهم سليمان البستاني في مقدمة ترجمته الألياذة، وكرر آراءه أحمد الشايب، ينظر: الياذه هوميروس، ص٩١-٩٣، وأصول النقد الأدبي ص٣٢٢-٣٢٤، فيما أسهب الدكتور المجذوب في حديثه عن مميزات البحور وصلاحيتها لبعض المعاني والأغراض، وإن أصاب في بعض آرائه تلك بصورة عامة أو تقريبية إلا أننا نراه يفتقد الموضوعية في بعض الأحيان، ويحكم ذوقه الشخصي لبعض الأوزان، كقوله عن المنسرح فيه لون جنسي، مما دفع بعض النقاد إلى التشكيك في بعض آرائه، ينظر: المرشد، ٨٤/١، ١٢٥-١٢٧، ١٣١، ١٩٢، ٢٤٦، ٢٥٩، ٣١٢، ٣٣٢، ٣٦١، ٤٢٣، وينظر: موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، ص١٨-١٩.

(٣) ينظر: النقد الأدبي الحديث ص٤٤١-٤٤٢، موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ص٧٧، الصورة الفنية في شعر أبي تمام د. عبد القادر الرباعي، ص٢٧٩، وقد ذهبنا إلى الرأي نفسه في رسالتنا للماجستير، ينظر: الصورة في شعر مسلم بن الوليد ص١٥١-١٥٢.

(٤) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، د. محمود عبد الله الجادر، ص٥٠٧.

حالات اللاوعي التي تسود الشاعر أثناء النظم أو بمعنى أصح الحالة التي يكون فيها الشاعر بين الوعي واللاوعي)[١]، لذلك لمسنا صحة بعض الانطباعات والنتائج التي تمثلت أمام الدكتور إبراهيم أنيس أثناء دراسته لعلاقة الوزن بالعاطفة –على أن لا تقوم مقام الإطلاق- إذ رأى أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع[٢]، وهذا ما ثبتت بعض صحته في ميل شعراء الاغتراب –على الأغلب- نحو بحور محددة، وهذا لا يعني إهمال البحور الأخرى السريعة أو القصيرة، إذ لا يمكن لشاعر أن ينظم كل ما تجيش به عواطفه في وزن واحد، إذ قد تدفع حالة الانفعال باتجاه بحور معينة تستوعب بمقاطعها ذلك الانفعال، إذ يرى بعض النقاد أن الشعراء يعبِّرون عن حالات الحزن والأسى بالأوزان الطويلة ويعبرون عن حالات السرور والبهجة بالأوزان القصيرة[٣].

ولإثبات صحة هذا الرأي من عدمه، أجرينا إحصائية للشواهد التي وظفناها في هذه الدراسة، لنخرج بنتائج تقريبية، لا تعكس وجهة الشعراء نحو بحور معينة بصورة دقيقة، لكننا يمكن أن نأخذ نتائجها بنظر الاعتبار وهي كالآتي:

١- الاغتراب الاجتماعي والبيئي:

الاغترا	الطو	الكام	الخف	السر	البس	الوا	المتقار	الرم	مجز	الرج	مخلع	المج	المجم
النسبة	/٢٣	/١٨	/١٣	١٠	٠٩	٠٨	%٠٦	٠٤	٠٤	٠٢	٠٢	٠١	١٠٠

جدول رقم (١)

٢- الاغتراب العاطفي والنفسي:

الاغ	الطو	الكام	البس	الوا	الخ	المج	السر	مخل	الرج	مجز	المرم	المتقا	المد	المذ	دوب	المجم
النس	٢١	٢٠	١٤	١٢	١٢	٠٥	٠٣	٠٣	٠٢	٠٢	٠١	٠١	٠١	٠١	٠١	١٠

جدول رقم (٢)

(١) الصورة في شعر مسلم بن الوليد ص١٥٣.
(٢) ينظر: موسيقى الشعر ص١٧٧.
(٣) ينظر: التفسير النفسي للأدب، ص٧٢.

٣- الاغتراب السياسي:

الاغترا	الكام	البسي	الطو	الخفي	الوا	المنسر	المتقار	السر	الرج	المج	مجزو	المجمو
النسبة	٢٤	٢٠	١٩	١٣	٠٧	%٠٥	%٠٤	٠٢	٠٢	٠٢	٠٢	١٠٠

جدول رقم (٣)

٤- النسبة الكلية:

الـذ	الط	الكا	البس	الـخ	الوا	الس	المتقا	المج	الر	الر	المذ	الر	مج	مخلع	المد	دوبي	مجز	المج
الـذ	٢١	٢٠	١٤	١٢	٠٩	٠٥	٠٤	٠٢	٠٢	٠٢	٠٢	٠٢	٠٢	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	١٠

جدول رقم (٤)

تشير الجداول السابقة إلى أن شعراء الاغتراب في القرن السابع، قد نظموا في أغلب بحور الشعر العربي، إلاَّ أنَّ الغلبة كانت للمجموعة الطويلة والمتمثلة في بحور الطويل والكامل والبسيط والتي تستوعب بمقاطعها الطويلة حالات الحزن والقلق واليأس والجزع، والموضوعات الوجدانية التي تحتاج إلى نفس شعري كبير. ولا ريب أن لكل وزن من أوزان الشعر العربي تجانساً نغمياً خاصاً به يميزه من الوزن الآخر، إذ كانت الغلبة للبحر الطويل الذي تسيَّد على أغراض الشعر العربي عبر عصوره، فكانت نسبته التقريبية ضمن شواهدنا، (٢١%) إذ أن (طول الوزن ووفرة مقاطعه يمنحان الشاعر مزيداً من المرونة في التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعري)[١] لذلك وصف بأنه أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية[٢]، فوجد فيه الشعراء ضالتهم من خلال استغلال المساحة الصوتية الواسعة التي منحتها مقاطعه الكثيرة لتجسيد تجاربهم الشعرية التي تتطلب بعض التفصيل وكان توزيع هذه النسبة متقارباً ضمن فصول البحث إذ جاء أولاً في الاغتراب الاجتماعي والبيئي ثم الاغتراب العاطفي والنفسي فكانت النسب تباعاً (٢٣%) و (٢١%) إلاَّ أنه أحتل المرتبة الثالثة في الاغتراب السياسي بنسبة (١٩%).

(١) شعر المتنبي قراءة أخرى، ص١٤٠.
(٢) ينظر: شرح تحفة الخليل، العروض والقوافي، عبد الحميد الراضي، ١٠٤.

ويليه بحر الكامل بنسبة (٢٠%)، فزحافاته وعلله وتفعيلاته قد تساعد على تفعيل التجربة النفسية من خلال منحها حرية الحركة الانفعالية مع النفس لذلك وصفت تفعيلاته باحتوائها على (لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلواً مع صلصلة، كصلصلة الأجراس ونوع من الأبهة تمنعه أن يكون نزقاً خفيفاً شهوانياً)[١].

ووصف هذا البحر بأنه يصلح للنوح والتفجع[٢] لذبرةٍ فيه تنتظمه تثير العاطفة[٣]، لذلك جاء أولاً في الاغتراب السياسي التي تضمن التفجع على بغداد ووصف خرابها، لما فيه من رقة وفخامة[٤] يتطلبها التفجع على المدن المنكوبة وأمرائها، وبنسبة (٢٤%) وثانياً في الاغتراب الاجتماعي والبيئي، ثم الاغتراب العاطفي والنفسي وبنسب (١٨%) و (٢٠%) على التوالي.

وتلاه بحر البسيط بنسبة (١٤,٥%)، إذ وظف الشعراء هذا البحر بتفعيلاته الكثيرة وسعة فضائه، وما يمتلك من مساحات صوتية واسعة قد تمنح الشاعر حرية في نثر ما يدور في فكره ووجدانه مطرزة بالذكريات والأحلام، لذلك نجده يحلُّ ثانياً في الاغتراب السياسي بنسبة (٢٠%)، وثالثاً في الاغتراب العاطفي والنفسي بنسبة (١٤%).

وجاء متأخراً إلى المركز الرابع بنسبة (٠٩%) في الاغتراب الاجتماعي والبيئي الذي يتطلب النقد والمواجهة والرفض، وهو ما غطته البحور الأخرى التي فاقها البسيط برقته.

وزاحم بحر الخفيف هذه البحور حين أحتل المرتبة الرابعة وبنسبة (١٢,٥%) إذ وصفت إيقاعاته السريعة بصلاحيتها للسرد القصصي ذات الطابع العاطفي، وتجسيد مظاهر اللهو والمرح[٥]، إلاَّ أننا نجد أن استعمال هذا البحر كان متقارباً في كل فصول البحث إذ جاء بنسبة (١٣%) في الاغتراب الاجتماعي والبيئي والاغتراب السياسي و (١٢%) في الاغتراب العاطفي والنفسي.

---

(١) المرشد ٢٤٦/١.
(٢) ينظر: المرشد، ٢٨٢/١.
(٣) ينظر: فن التقطيع الشعري؛ صفاء الخلوصي، ٨١/١.
(٤) ينظر: م. ن، ٨٠/١.
(٥) ينظر: دراسات في النص الشعري في العصر العباسي ص١٣٨.

وشكلت هذه البحور الأربعة نسبة (٦٨%) من الشواهد الشعرية التي بُني عليها البحث وتقاسمت البحور الأخرى وبنسب متفاوتة النسب الأخرى، وكما ورد في الجداول السابقة.

٢- القافية:

تترابط الأبيات ببعضها وتستقر القصيدة بوزنها في توازن نغمي لا يصل إلى غايته إلا باتحاده مع القافية، التي تشكل جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية لأنها (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر)[١] وتزيده نغماً موسيقياً من خلال تكرارها حرف الروي لأنها حوافر الشعر[٢] وهي (قوام الشعر وملاكه وأظهر سماته وأشرف أجزائه)[٣]، لأنها بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تطرب السامع لترددها المنتظم فتضفي على القصيدة وحدة نغمية وإيقاعاً شجياً كونها تمثل نهاية الإيقاع الصوتي للبيت الشعري، وفي تكرار هذه الأصوات تأكيد للمعنى الذي يرتبط بالقافية وموسيقى القصيدة –بشكل عام- برباط حيوي لأن العنصر الموسيقي لا يكتسب قيمته الجمالية في ذاته وبصورة مستقلة وإنما يضيف إلى الإيحاء في التعبير ويقوي من شأن التصوير[٤].

فهي الضربة الأخيرة التي تثبت عندها كل لحظة موسيقية[٥] وهي كذلك السمة المميزة للقصيدة العربية.

وفي النظر الدقيق لأحرف القوافي المستخدمة في الشواهد الموظفة في دراستنا، نجد أن القوافي جاءت طائعة بأشكالها المتعددة إذ نظم الشعراء في أغلب الحروف، لكنها جاءت متفاوتة على حسب وقعها في نفس الشاعر، وكما مبين في الجدول الآتي:

ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا
ا	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١

إذ يشير الجدول السابق إلى أن شعراء القرن السابع اعتمدوا في اختيار روي قوافيهم على أغلب الحروف الهجائية، إذ جاء نظمهم على (٢٣) صوتاً، ويبدو أن الشعراء لم

---

(١) العمدة، ١٢٩/١.

(٢) قال بعض العرب لبنيه (اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه وأطراده) ينظر: منهاج البلغاء ص٢٧.

(٣) مفهوم الشعر –جابر عصفور ص٤٠٧.

(٤) ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٣٥٦.

(٥) وهي على رأي الخليل (من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن... وعلى هذا قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة) ، ينظر: فن التقطيع الشعري ص٢١٣.

يخالفوا من سبقوهم في الاتكاء على مجموعة من الأصوات كانت الأكثر ذيوعاً واستعمالاً، فجاء توزيع حروف الروي متوافقاً تقريباً مع ما ذهب إليه د. إبراهيم أنيس في ترتيبها حسب شيوعها في الشعر العربي، إذ يرى أن الحروف التي تأتي روياً بكثرة هي (الراء، اللام، الميم، النون، الباء....الخ) فيراها من (أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة الحركات، ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين... أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحاً في السمع)[١]، لذلك نجد أن هذه الأصوات شكلت ما نسبته (٦٠%)، فجاءت متقدمة في كل أنواع الاغتراب ضمن فصول البحث.

ويشير بعض الباحثين إلى أن ميل الشعراء نحو الأصوات المجهورة التي تتسم بالقوة والشدة دافعة الظروف القاسية التي تتطلب نغماً موسيقياً صاخباً، ففي الأصوات المجهورة يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم وخلال الأنف معهما أحياناً دون أن يكون هناك عائقاً يعترض مجرى الهواء فيحدث احتكاكاً مسموعاً[٢]، وعلى الرغم من أنَّ الصوت يكسب دلالته من خلال مجاورته الأصوات الأخرى، إلاّ أنَّ بعض الباحثين يعزون تطور الأصوات من شدة إلى رخاوة أو بالعكس إلى الحالة النفسية التي يكون عليها الشعب، فحين يميل إلى الدعة والاستقرار تميل أصوات لغته إلى الانتقال من الشدة إلى الرخاوة والعكس بالعكس[٣] لذلك وصف حرف الميم الذي أحتل نسبة (٠,١٦) بأنه يبعث إحساساً حزيناً منغماً فتنساب الكلمات في روعة وعذوبة، لذلك كانت له الغلبة في كل أنواع الاغتراب، ويأتي بعده مباشرة حرف الراء بنسبة (٠,١٤)، إذ وصف بأنه حرف لثوي مجهور مكرر يقرع طرف اللسان حافة الحنك فوق الأسنان الأمامية حين النطق به مُكِرراً ترديداً صوتياً نشأ عنه تناغم صوتي يثير في ذاته ضرباً من الإلحاح المتزايد[٤]. والباء هو الآخر صوت شديد مجهور انفجاري إذ يوصف بأنه حين تلتقي الشفتان التقاءً محكماً فينحبس عندها مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن ثم تنفصل الشفتان فجأة، فيحدث النفس المنحبس

(١) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص٢٧٢.
(٢) ينظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث، د. رمضان عبد التواب، ص٤٢.
(٣) ينظر: الأصوات اللغوية ص٢٣٤.
(٤) ينظر: موسيقى الشعر، ص٢٤٨، واعطى المؤلف لكل صوت صفة معينة تميزه من غيره، وقد تتباين هذه الصفة من شاعر لآخر، ينظر: م. ن، ص٢٤-٢٥٥.

صوتاً انفجارياً[١] قد يعكس مدى الحسرة والضيق مع تصاعد الأمل بالانفراج والتنفيس من خلال نفث ذلك الجهد النفسي المتواصل. ويبدو أن النزوح وراء هذه الأصوات سببه الاسترسال الذي يتمتع به الشاعر فيها من دون الخوض في مزالق القافية أو عيوبها، كما أنَّ أغلب الكلمات العربية تنتهي بهذه الحروف كما أشار أغلب الباحثين فضلاً عن سهولة نطقها لوضوحها، وربما للتناسب الذي يلمسه الشعراء بين جرس تلك الحروف وحالتهم النفسية في وصف مشاعر الاغتراب.

ثم تأتي ثانياً وبنسب متفاوتة، (النون، الدال، السين، التاء، الحاء، العين، الألف، الكاف) وهي الحروف التي سمَّاها إبراهيم أنيس الحروف متوسطة الشيوع، وهذه الأصوات قد تشارك سابقاتها بالوضوح والسهولة في النطق إذ يسميهما المجذوب بالقوافي الذلل[٢]، أما الأصوات الأُخرى والتي يأتي أغلبها ضمن ما سُمي بالحروف النادرة روياً فقد جاءت بنسب قليلة لا تتعدى (٠,٠١) لكل منها كونها من الأصوات الثقيلة والنادرة[٣] والتي يقل استعمالها في الشعر العربي.

القافية المقيدة والمطلقة:

القافية المقيدة ما كان حرف رويها ساكناً إذ يرى الباحثون أنها قليلة الشيوع في الشعر العربي لا تتجاوز الـ (١٠%)[٤] وذلك لصغر مساحتها الصوتية التي لا تسمح للشاعر بالتعبير عن مأساته وأوجاعه مثلما تمتلك القافية المطلقة تلك المساحة الصوتية، والتي يكون رويها متحركاً، إذ نجد هذه القاعدة جاءت متوافقة تماماً في الأشعار التي وقع اختيارنا عليها في هذا البحث، إذ كانت النسب كما يلي:

(١) الأصوات اللغوية ص٢٤.
(٢) المرشد، ١/٤٤-٤٥.
(٣) ينظر: الأصوات اللغوية ص٤٧.
(٤) ينظر: موسيقى الشعر، ص٢٥٩-٢٦٠.

الاغتراب الاجتماعي والبيئي	القافية المطلقة	القافية المقيدة
النسبة المئوية	%٩٦٢	%٠٣٨

الاغتراب العاطفي والنفسي	القافية المطلقة	القافية المقيدة
النسبة المئوية	%٩٥٣	%٠٤٧

الاغتراب السياسي	القافية المطلقة	القافية المقيدة
النسبة المئوية	%٩٨٣	%٠١٧

النسبة الكلية	القافية المطلقة	القافية المقيدة
	%٩٦,٥	%٠٣٥

إذ نجد أن أقل نسبة للقوافي المقيدة جاءت في الاغتراب السياسي إذ مثلت أقل من (٠٢%) إذ أنها لا تتفق وما يعانيه الشاعر من التفجع والنوح والمد في النفس بعد احتلال بغداد، أما حركة القافية المطلقة فقد جاء الروي المكسور أكثر شيوعاً يليه المضموم ثم الفتحة، وكما في الجدول الآتي:

الحركة	الكسرة	الضمة	الفتحة
النسبة المئوية	%٤٦	%٣٢	%٢٢

وربما يرجع ميل الشعراء نحو الكسرة نتيجة للكوارث التي مروا بها سواء على الصعيد الاجتماعي أو الصعيد العاطفي والنفسي أو الظرف السياسي القاهر والذي نتج عنه احتلال بغداد، إذ قد يجد الشعراء في الكسرة ما يعكس الانكسار الذي أُصيبت به نفوسهم، فالصوت الناتج عن إشباع حركة الكسر يحمل معنى التفجع والأنين والأسى والذي يتلاءم

مع نفث زفرات الشاعر الاغترابية ويجسد البعد النفسي للتجربة الشعرية، كما تأتي الضمة بنسبة (٣٢%) والتي عدَّها المجذوب تقابل الكسرة وقصد بينهما نوع من الضدية لأن الكسرة تُشعر بالرقة والدلين وهو ما يتطلبه التعبير عن الاغتراب العاطفي والاجتماعي وبعض الاغتراب السياسي، والضمة حركة تشعر بالأبهة والفخامة، لذلك نجد صداها يعلو لاسيما في الاغتراب النفسي والاغتراب السياسي قبل احتلال بغداد وتخفت إلى أقل مستوياتها في الاغتراب الاجتماعي واستقرت الفتحة ثالثة بنسبة (٢٢%) وهي تقل كثيراً عن سابقتيها، والشعراء بصورة عامة لا يكثرون استعمالها لأنها –في القوافي غير الموصولة بضمير أو نحوه- تأتي بالإطلاق[١] وفي ذلك نلمس نوعاً من الصلة بين إيقاع القافية، والنفس، إذ كان لهذه الصلة بعض الأثر في ميل الشاعر نحو الحركة التي تمتلك القدرة على حمل شعوره النفسي وحالته الوجدانية.

الإيقاع الداخلي: إن الموسيقى الشعرية لا تكتمل بالوزن والقافية إذ يبرز اختيار الكلمات وترتيبها حين تأتي متوافقة مع اللحظة الشعورية، مولدة الدلالة من خلال الانسجام المتولد من علاقة الألفاظ فيما بينها وما تحدثه من أثر في تقوية الجرس الموسيقي للبيت، إذ يؤدي الإيقاع الداخلي (دوراً مهماً في البنية الموسيقية متمثلاً في التعبير عن الشحنات الانفعالية التي هي مجال العمل الشعري)[٢]، وهذا يعني أن الإيقاع لا يمثل وسيلة من وسائل التعبير فقط، وإنما أداة لتقوية المعنى من خلال ذلك التأثير الذي تحدثه تلك الوحدات الإيقاعية على صوت الكلمات، والقيمة الفنية والمتعة الجمالية لتلك الحركات المنتظمة والمتكررة للحروف والكلمات من خلال نسق صوتي تستسيغه الأذن والنفس، ولاسيما حين يكون ذلك الإيقاع نابعاً من طبع سليم دون تكلف، إذ تتجسد فيه قدرة الشاعر من خلال ذلك البناء الموسيقي الذي تكوِّنه إيحاءاته النفسية، ليوصل إلى المتلقي الإحساس الذي تفيض به روحه من خلال ذلك الجرس والانسجام في توالي المقاطع، إذ أن تنوع الإيقاع الداخلي يتبع –حتماً- الحالة النفسية للشاعر وما يرافقها من تقلبات ونقلات بين المعاني والمقاطع

(١) ينظر: المرشد، ٦٩/١-٧٠.
(٢) لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية: السعيد الورقي ص٢٠٩.

الشعرية، قد تتلاءم مع شدة انفعال الشاعر، إذ أن (موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الألفاظ حتى تصبح انعكاساً للحالات الانفعالية عند الشاعر)[١].

والبديعيات أسلوب مميز في التنغيم يفضي إلى الإيقاع الداخلي من خلال (ترديد الأصوات في الكلام، حتى يكون له نغم وموسيقى وحتى يسترعي الآذان بألفاظه، كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها)[٢].

ولإصدار وحدات إيقاعية تزيد المعنى وضوحاً، وجد فن البديع حظوة عند شعراء القرن السابع، إذ أجهدوا أنفسهم في محاولة توظيف الألفاظ التي توحي بالمعنى من خلال حركة الأصوات والإيقاع المتولد من انسجامها، فكان للمحسنات الفضل الكبير في تلاؤم تلك النقرات الصوتية المتولدة، ومن تلك الوسائل:

- الجناس:

وهو من المحسنات البديعية التي وظفها الشعراء طلباً للموسيقى الداخلية لأنه ضرب من التكرار المؤكد للنغم فضلاً عن تلك الجمالية المتولدة من تكرار اللفظة، إذ أن (مصدر الاهتمام بالجناس لدى كثير من الشعراء العرب يدخل في أطار النزوع إلى الاحتيال والتلاعب بمدلول الكلمة المعنوي أو الموسيقي عن طريق إعطاء اللفظة الواحدة أكثر من وجه أو تغير بعض حروفها)[٣]، ففيه أجهاد للذهن وكد للقريحة، ويأتي حسنه من موقع اللفظتين المتجانستين من العقل موقعاً حميداً[٤]، حين يوظف الشاعر القدرة التعبيرية لجرس الألفاظ على توليد المعنى الذي توفره اللغة في اشتقاقاتها المختلفة، إذ يُعد الجناس (من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة المناسبة كما أن له إيحاءً خاصاً لدى مخيلة المتلقي والمتكلم على السواء)[٥]، لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت فضلاً عن إيقاع القافية

(١) التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة، د. عبد الستار جواد، ص١٦، (من بحوث مهرجان المربد السابع) .
(٢) موسيقى الشعر، ص٤٤-٤٥.
(٣) حول شيوع ظاهرة البديع في العصر العباسي، ضياء خضير، ص١٤٠ (بحث) .
(٤) ينظر: أسرار البلاغة ص٦، وينظر: في المصطلح النقدي، د. احمد مطلوب، ص١٨٦، وينظر: الخريدة، ١٢٩/١، إذ أثنى المؤلف كثيراً على الجناس الحسن وأثره في النفس والعقل.
(٥) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص٣٨.

المتكرر تجعل البيت أشبه بالفاصلة الموسيقية متعددة النغم[١]، يستمتع بها مَن أمتلك المهارة والقدرة الفنية فضلاً عن الذائقة الأدبية، لكن الإسراف والمبالغة في استعمال الجناس قد يؤدي إلى خنق التجربة الشعرية، إذ على الشاعر أن يراعي الجوانب الفنية للقصيدة بحيث يتوازن فيها الشكل والمضمون، لذلك يقول ابن رشيق (ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعاً في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيتُ مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل كان المصنوع أفضلهما)[٢].

إذ أن شغف بعض الشعراء في تلك الحقبة بالجناس على حساب المعنى، استجابة لذوق العصر، لم يمنع غيرهم من السير في الاتجاه الآخر حين وظف الجناس في خدمة المعنى، إذ نجد شمس الدين الكوفي يجسد إحساسه ومشاعره تجاه نكبة بغداد من خلال توظيف الجناس الذي جاء جزءاً لا يتجزأ من كيان القصيدة، حتى لنجد أنفسنا نصفق ونهز الرأس تأييداً لمن لم يكتف وصفها بالمحسنات البديعية بل رآها –كما أسلفنا- أساليب تعبيرية تزيد النص جمالاً، إذ وفّق الشاعر في توظيفها ولا يمكن أن ينقل لنا صدى إحساسه ومشاعره وأساه دون الاتكاء على صدى أثرها، إذ يقول:

(الكامل)

عنـــــدي لأَجـــــلِ فـــــراقكم آلامُ ... فـــــإلامَ أُعْـــــذَلُ فـــــيكم وأُلامُ

مَـــن كـــان مثلـــي للحبيـــبِ مُفارقـــاً ... لا تعـــــذلوه، فـــــالكلامُ كِـــــلام

ويُـــذيبُ روحـــي نـــوحُ كـــلِّ حمامـــةٍ ... فكأَنمـــا نـــوحُ الحَمـــام حِمـــامُ[٣]

فقد عمد إلى التجانس اللطيف بين آلام وإلام وأُلام في مطلع قصيدته، إذ كان لهذا التجانس الأثر الكبير في تجسيد المصيبة وبيان ألمه، واستطاع أن يشد المتلقي ويؤثر في مشاعره وعقله، ولاسيما حين ربط بين الجناس والاستفهام، وأتبعه بجناس آخر قد يفوقه رونقاً وأثراً في قوله (فالكلامُ كِلامُ) إذ جمع بين التشبيه والجناس لزيادة التأثير في القارئ وقوله كذلك (فكأنما نوحُ الحمام حِمامُ)، إذ أضفى على القصيدة هالة من الحزن والأسى، لا

(١) ينظر: موسيقى الشعر، ص٤٥.
(٢) العمدة، ١٣١/١.
(٣) ديوانه ص٦٤.

يمكن تجسيدها بعيداً عن هذا الأسلوب المميز، إن جعلنا نشعر من خلال ذلك المطلع بأنسام رقيقة ومشاعر حزينة لشاعر يحمل بين جنباته إحساساً مرهفاً أثقله حزن الشاعر وحيرته، فالمتأمل هذه الأبيات يدرك تعلق قائلها ببغداد، وانكسار نفسه لأساها من خلال نغمة الأسى والحزن التي ولَّدها ذلك الجناس لاسيما وأن رويها الميم وهو صوت لثوي مجهور فيه غنه وشجو، تبعث إحساساً حزيناً منغماً، مصحوباً برقة مبعثها بحر الكامل، نشعر أن الشاعر كان قادراً على نقل حالته الشعورية من خلال امتزاج تعابيره بانفعالات نفسه، وصيحات فكره ووجدانه، حتى كأننا رحنا نسمع نبض قلبه، من خلال تلك النغمة الحزينة المتناغمة مع الموضوع، فكأن كلماته (لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق)[1]، كقوله في قصيدة أخرى: (الكامل)

إن لم تُقرِّحْ أَدمعي أَجفاني ... من بعد بعدكم فما أَجفاني

مالي وللأيام شتَّتَ صرفُها ... حالي وخلاَّني بلا خلانِ[2]

وإن كنا لا نشعر بتلك العفوية في الأبيات السابقة، إلاَّ أنه استطاع أن يؤثر في خيال السامع ليجسد وفاءه وصدقه من خلال استمرار دموعه في الانسكاب ورفض النظر، إذ حاول إيصال هذه المشاعر للمتلقي من خلال التجانس بين أجفان وأجفاني في مطلع القصيدة وبأسلوب أجده يرتقي عن السطحية ويميل إلى القوة والتأثير من خلال توظيف هذه اللفظة وما تحمل من دلالات عميقة التعبير والتأثير، كما جانس في البيت الثاني بين إنسان وإنسان العين بطريقة تبتعد كثيراً عن ثقل الصنعة، وجانس بين خلاني وخلان، ونلمس في جناسه هذا عاطفة الشاعر وكأن جناساته صيحات تذكِّر المتلقي بمآسي بغداد.

وقد تكتسب الألفاظ بعض قيمتها الدلالية من جرس أصواتها[3] وحسن توظيفها، إذ قد يعطي الجناس نوعاً من الانسجام الموسيقي والموضوعي ليجد صدى أثره في نفس متلقيه، ولاسيما حين يجمع الشاعر أكثر من لفظة تتشابه في نظمها وتختلف في معناها، كقول أحمد

(١) نظرية الأدب، ص٢٢٥.
(٢) ديوانه ص٧٢، وينظر: ص٦٣.
(٣) ينظر: الأسلوبية الصوتية، د. ماهر مهدي هلال، ص ٦٩ (بحث) .

بن الأستاذ دار الصوفي:

(البسيط)

مل بي إلى الدير من ذجران مصطحباً ... يا صاحِ قبل التفاف الساقِ بالساقِ

أما ترى الورق تشدو في الغصون وكم ... من ساق حرّ تُغنينا عن ساق

والنورُ يُضحكهُ باكي الغمام فقمْ ... مُشمِّراً لارتضاع الكاس عن ساقِ

وهاتها كشعاع الشَّمسِ صافيةً ... تغشي العيونَ رعاكَ الله من ساقِ[1]

إذ حاول الشاعر أن يضفي على الكلمات انسجاماً صوتياً من خلال جناس القوافي.

ونجد الشعراء يطلبون الجناس بأشكاله لتوافر الموسيقى الداخلية للأبيات، كالتام والناقص وتجنيس التماثل وتجنيس التغاير وجناس التحريف وجناس التصحيف، كقول ابن دانيال: (مخلع البسيط)

لا تعْجَبوا من حَرامِ وَصْلٍ ... غادَرتُه بالعَفافِ خِلاَّ

خمر غرامي استحال خَلاً ... فصار عندَ الوصالِ حِلاَّ[2]

إذ جانس بين لفظة (خِلاّ) التي تعني الصديق و (خَلا) و هي الخل المعروف، ولفظة (حِلا).

وقد لا يخرج الجناس عند كثير من الشعراء عمَّا هو مألوف، حين يحسِّنون به أشعارهم تقليداً لمن سبقهم وعلى أَنَّه ضرب من ضروب الإبداع الفني، ومظهر من مظاهر تقوية المعنى وتأكيد المهارة اللغوية في تحقيق الإيقاع الموسيقي، كقول ابن أبي الحديد:

(الطويل)

وكَمْ فاجرٍ فَجَّرْتَ يَنْبُوعَ قلْبِهِ ... وكَمْ كافرٍ في الْتُّربِ أضحى مُكَفَّراً[3]

إذ جانس بين (فاجر) والفعل (فجرت) وبين (كافر) و (مكفرا).

أو قوله: (الطويل)

---

(١) الوافي بالوفيات ١٨٩/٧، وفي المقطوعة أبطاء ما بين البيت الأول والثالث.

(٢) المختار، ص٢٤١، وينظر: ص٥٣-٥٤.

(٣) شعره ص١٩٧، المكفر: المستور.

وكـم مـن عميـدٍ بـاتَ وهـو عَمِيـدُهَا وكَـمْ حَـرِبٍ أضـحى بهـا وهـو مُحْـرُوبُ
وأَرعَـــنٍ مـــوَّارٍ أَلـــمَّ بموْرِهـــا فلـمْ يُغْـنِ عنهـا جَـرُّ مُجْـرٍ وتكتيْـبُ
ولا حـام خوفـاً للعـدى ذلـك الحِمَـى ولا لابَ شـوقاً لِلـردى ذلـك اللُّـوبُ[1]

إذ يدرك المتلقي الجهد العقلي للشاعر حين جانس في البيت الأول بين (عميد) و (عميدها) وبين (حرب) و (محروب) وفي البيت الثاني جانس –دون المعنى- في تأليف الحروف بين (موار) و (مورها) و (جر) و (مجر)، ومال في البيت الثالث إلى الجناس المغاير إذ جانس بين (حام) و (الحمى) و (لاب) و (اللوب)[2].

التكرار:

التكرار وسيلة بلاغية ذات قيمة أسلوبية، إذ يعتمد العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل، فيضفي على النص إيقاعاً موسيقياً جميلاً فضلاً عن وضوح المعنى والدلالة اللذين يتبعان حسن توظيف الشاعر للتكرار لأجل توكيد الفكرة ومعناها فأضحى من أبرز صور التناسق الجمالي لأنه (يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها)[3]، ففي التكرار الصوتي ما يرفد الدلالة بطاقات تعبيرية تعزز تأثيرها في المتلقي، من خلال عمق التأثير الحسي فيه وما يحمله من نفثات نفسية يرسلها الشاعر (بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها)[4].

فالتكرار يحصل من خلال إلحاح الشاعر على شيء يعنيه في العبارة أكثر من سواه يمتلك القدرة على نقل فكرته.

---

(١) شعره، ص١٣٨، العميد: الرئيس أو السيد، عميدها: الذي هدَّه المرض، الحرب بكسر الراء: الذي اشتد غضبه، المحروب: المسلوب، يقال حرب الرجل ماله فهو محروب وحريب، لاب: عطش، اللوب: جمع لوبة وهي الأرض التي بها حجارة سوداء الأرعن: الجيش، المور: الطريق، وينظر: م. ن، ص١٧٢، ٢٣٧.

(٢) وينظر: ديوان الذشابي ص١٩٦، ١٨٧، ٢١٧، ٢١٩، ٢٦٢، ٢٨٣، ديوان التلعفري ص٣٢، ٣٦، ٤١، ٤٢، ٤٥، شعر الجزري ص٣٥، ٣٩، ٤٨، ديوان الحاجري ص١٣٨، ١٩٢، ديوان ابن الظهير الإربلي ص١٨٥، ٢٢٤، فوات الوفيات ١٩٢/٣، ٣٠٧/٤، تلخيص مجمع الآداب ج٤ ق١، ص٦٤٠، قلائد الجمان، م٥، ج٦، ص٥٢.

(٣) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٢-٢٤٣.

(٤) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، ص٢٤٠.

فتكرار الحروف والألفاظ والعبارات داخل التراكيب اللغوية له أثر بارز في صلة الكلام ببعضه فضلاً عن تقوية النغم داخل النص الشعري، إذ يؤدي الشاعر بكلمة مثيرة معاني أكثر تعبيراً عن خلجات النفس والحواس في الغرض الشعري(١).

وقد أَمدت اللغة العربية الشعراء بثروة لغوية هائلة فضلاً عن الوسائل الفنية التي تتحقق في الكلمة واشتقاقاتها. إذ كان للتكرار أهميته في عكس مشاعر الاغتراب من خلال توظيفه لنقل بعض الدلالات الرمزية التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي من خلال السياق.

فتكرار الحرف يُحدث أصواتاً وإيقاعات موسيقية معينة، إذ يكرر الشاعر (أصواتاً بعينها في إنماط بعينها، وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم الجيد والبناء المحكم المتين والانسجام والتناغم)(٢)، كقول الصرصري:

(الطويل)

ونحنُ على منهاج سُنَّتكَ التي ... جرى نورُها البابنا وشَفاها(٣)

إذ نتحسس بالنغمة المتولدة من ذلك التكرار وما فيه من غنة لطيفة.

ولأسلوب التكرار أثر مهم في إيضاح شعور الشاعر وما يعانيه من تجربة حياتية قاسية، لذلك نجد يحيى بن محمد الجزري لا يتوارى عن بث شكواه في ثنايا مدحياته، كقوله:

(السريع)

مولاي مُحْيِيْ الدِّين يا ذا الذي ... عَمَّ الورى أفضالُهُ الشَّاملُ

وعدتُ نفسي منك آمالها ... وعُرْفُك المعروفُ لي كافلُ

فخُذْ ثنائي واغتنمْ دعوتي ... واسمحْ بتعجِيْل الذي آمُلُ

فخيرُ بِرِّ المرْء تعجيلُهُ ... وعنْكَ يُرْوَى الكرَمُ الكامِلُ(٤)

---

(١) ينظر: م. ن، ص٢٣٣، وينظر: قضايا الشعر المعاصر ص٢٤٧.

(٢) عناصر الوحدة والربط، سعيد الأيوبي ص١٠٩.

(٣) ديوانه ص٥٧٠، وينظر: ص٣٠٦،٢٥٦.

(٤) قلائد الجمان، م٨، ج١٠، ص٤٨-٤٩.

إن نجده يلح على تكرار بعض الحروف كالراء والعين، ذلك أن انعكاس الحالة الشعورية للمبدع يعود إلى (العلاقة بين أكثر الحروف وضوحاً وتكراراً في بيت أو مجموعة أبيات وبين الغرض الشعري وقافية القصيدة)[١].

وقد يوظف الشاعر تكرار الحرف للتعبير عن عالمه الاغترابي من خلال التحليق في الأجواء الروحانية التي غمس نفسه وسطها، إذ يقول الحسن بن أحمد الشيخ الحلي (-٦٩٩هـ):

(الطويل)

دعاه إذا سارَ الخليطُ يسيرُ فما وجده بالظاعنين يسيرُ
دعاه الهوى يوم النوى فأجابه وما سترت سرَ الغرام ستورُ[٢]

إذ نجد الشاعر يكرر حرف السين لإشاعة موسيقى داخلية، وذلك ما يجعل دلالة الهمس – التي يدل عليها ذلك الحرف- أمراً مفروضاً على النص، فاستخدام الحرف (ينطوي على شيء أشبه بالسحر، وهو سحر الصوت المنسجم مع معنى القصيدة)[٣].

وقد يسهم تكرار الألفاظ في رسم الحركة أو الصورة التي يأمل الشاعر تجسيدها من خلال إيحاءات الألفاظ المكررة، فالإيقاع الداخلي قد يتولد من توافق موسيقى الكلمات ودلالاتها، كما يمكن أن يتولد من بين الكلمات بعضها ببعض وكلما كان تكرار اللفظ غير متكلف نابعاً من لا وعي الشاعر، وارتبط بالحالة الانفعالية للشاعر ساعة النظم، حسن معناه، كقول الحاجري:

(السريع)

كمْ ذا التَّآسي في ربُوع الحِمى يا سعْدُ عرِّجْ بالدِّيار الدِّيارْ
هذا الذي يَسْبي عُقُولَ الورَ مِن جَفْنِ عَيْنَيهِ الحذارَ الحذارْ[٤]

(١) التكرار اللفظي –انواعه ودلالاته قديماً وحديثاً- صميم كريم الياس (رسالة ماجستير) ص١٦٥.
(٢) تلخيص مجمع الآداب، ج٤، ق١، ص٦٠.
(٣) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، د. محمد رضا المبارك ص٢٠١.
(٤) ديوانه ص٢٣٥، الحذار: التحرز.

وقد يكرر الشاعر بعض الألفاظ الواردة في صدر البيت، في عجزه كقوله: (الطويل)

ولو ذاقَ رَضْوى بَعْضَ ما بي من الجوى تألَّمَ رَضْوى وهو صخْرٌ جلْمَدُ[1]

إذ يشعر القارئ أن الشاعر يحاول أن يوجِّه مشاعره باتجاه تلك المعاني التي تدل عليها الخصائص الصوتية للألفاظ المكررة من خلال قوة جرس الألفاظ الذي قد يأتي منسجماً مع مشاعر الشاعر.

وقد يلجأ الشاعر إلى التكرار حين تشتد به الخطب والنوائب ليضفي على اللفظ جرساً موسيقياً يزيد النفس تأثيراً، إذ أن (الترديد المتمثل في اللفظتين يعطي نوعاً من الإيقاع الموسيقي يتقارب مع العناء الذي يتطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد)[2] كقول الصرصري:

(الطويل)

أَغثنا أغثنا مسَّنا الضرُّ مسَّنا وأنت لنا عونٌ على نازل النوَبْ[3]

إذ نجد في تكرار (أغثنا، أغثنا) و (مسَّنا، مسَّنا) توكيداً للفكرة التي أجهدت نفسه، فضلاً عن إيقاعها المنظم في البيت الشعري، وقد يجد الشاعر في التكرار بعض خصائص الخطابة، ولاسيما حين يحاول أن يقرع الآذان بتكرار لفظة معينة لتنبيه المتلقي أو زجره أو إبعاده[4]، إذ يقول الوتري طالباً الشفاعة:

(الطويل)

ضعوني على باب الشَّفيعِ فإنِّي نقضتُ عُهوَد اللهِ نقضاً على نقضي

إذ نحس أن اغتراب الشاعر يتجسد من خلال تكرار لفظة (نقضت، نقضاً، نقضي) ولفظة (عرضها، العرض، عرضي)، فهذا التكرار أضفى على البيت جرساً موسيقياً، كما

(١) م. ن، ص١٧٢، وينظر: ص١٥٢، ١٨٤، ٢٢٢، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٩.
(٢) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، إبراهيم سلامة، ص١٢٢.
(٣) ديوانه ص٩٧، وينظر: ص٢١٥.
(٤) ينظر: داود بن عيسى الأيوبي، حياته وأدبه، ناظم رشيد شيخو، (أطروحة دكتوراه) ص١٩٩.
(٥) القصائد الوترية ص١٧، وينظر: ديوان المنشئ الإربلي ص١٢١.

يجعل المتلقي يشعر بثقل أسى الشاعر. إذ يحقق هذا التكرار الموسيقى النغم المنشود الذي يشد أحساس المتلقي إلى مضمون ذلك النص.

وقد يجد الشاعر في تكرار أداة الاستفهام مجالاً لحمل مشاعر التوتر والقلق، وقدرة على إثارة انتباه المتلقي، كقول النشابي حين سُجن: (مخلع البسيط)

وفي الزَّمان الذي وجدنا كَم قد رأينا، وكم سَمِعنا
وكم رُزينا، وكم نُعينا وكم ألفِنا، وكَم فُقدنا

وهكذا الدَّهْرُ في بنيه كم رادَ ظُلماً بِهم وأخنى[1]

إذ يجد الشاعر بتكرار كم الخبرية ملاذاً يفرغ فيه هواجس الخوف والقلق والاغتراب، وفي الوقت نفسه يثير انتباه المتلقي ويحرك عواطفه، إذ تبرز معاني بعض الألفاظ المحملة بمعاني الغربة من دون الاعتماد على تكرارها، كالرزايا، والظلم، والفقد، والذعي، والتركيز على ريب الزمان، وفي كل ذلك معاني اغترابية حاول الشاعر أن يجسدها من دون الاتكاء على تكرارها، إذ وجد غايته في تكرار بعض الأساليب، فشعرهم شعر ذاتي يحاول فيه الشاعر أن ينفِّس عن مكنونات نفسه، فوظفوا بعض وسائل التكرار موسيقياً ونفسياً، لنقل فكرة أو حالة وجدوها تلح كثيراً داخل نفوسهم ومما يعمل على تحقيق الاستجابة في نفس المتلقي، من خلال تأكيد مشاعر الحزن واليأس والنوى والفراق وإثارة عاطفة الشوق والحنين من خلال اكساء أجواء القصيدة بلون عاطفي حزين، إذ أن تكرار المقطع الصوتي يشكل لوحة صوتية متناسقة كأنها نفثات مهموسة، إذ يتداخل الإيقاع الداخلي بالإيقاع الخارجي من خلال تجانس بعض الألفاظ مشكلة تناغماً صوتياً يمتزج بالقافية فيحقق وحدة إيقاعية منتظمة، لذلك وجد الشعراء في تكرار بعض المقاطع الصوتية ما يعبر عن انفعالاتهم الداخلية، وتضيء لنا عن بعض الأعماق الشعورية واللاشعورية للشاعر، كقول الصرصري: (الوافر)

(١) ديوانه ص٣٣٨-٣٣٩، ويذظر: شعر ابن أبي الحديد، ص٢٣٧، ٢٩٦، ديوان ابن الظهير الإربلي، ص١٩٢، ١٩٧.

أَنـــا العبـــدُ الـــذي كســـبَ الـــذُنوبا وصـــــدَّتُه الأمـــــاني أَن يتوبـــــا
أَنَـــا العبـــدُ الـــذي أضـــحى حزينـــاً علـــــى زلاّتـــــه قلقـــــاً كئيبـــــا
أَنـــا العبـــدُ الـــذي سُـــطِرتْ عليـــه صـــحائفُ لـــم يخـــف فيهـــا الرَّقيبـــا
أَنـــا العبـــدُ المســـيءُ عصـــيْتُ ســـرَّاً فمـــــالي الآن لا أُبـــــدي النَّحيبـــــا
أَنـــا العبـــدُ المفـــرطُ ضـــاع عُمـــري فلـــــم أَرع الشـــــبيبة والمشـــــيبا[1]

إذ وجد الشاعر في تكرار (أنا العبد) ما يعبر به عن غربته وحزنه، فنجده يعترف بذنبه ويلوم نفسه ويعاتبها، إذ قصد الشاعر تجسيد الإنفعال النفسي ليحقق استمرارية وانتباهاً في ذهن المتلقي إذ أن (أبرز صور التناسق الجمالي في ظواهر الأشياء هو الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل)[2].

فضلاً عن ذلك فأن الشاعر قد يجد في تحقيق التوافق النغمي لأبياته تأكيداً للمعنى او الفكرة التي يريد تجسيدها، كقول المنشئ الإربلي: (السريع)

أَهـــلاً وســـهلاً بـــكَ مـــن مُـــوْنسٍ ينظُـــرُ عـــن طـــرْف الطَّـــلا النَّـــافِرِ
أَهـــلاً وســـهلاً بـــكَ مـــن زائـــرٍ يُخجِـــلُ نـــورَ القمـــرِ الزَّاهـــرِ
أَهـــلاً وســـهلاً بـــك يـــا نُزهـــةً وراحـــــةً للقلـــــبِ والنَّـــــاظرِ[3]

وقد يصح القول نفسه على الأبيات الآتية التي بدا فيها التكرار واضحاً إذ يقول ابن أبي الحديد:

(الطويل)

فـــلا تحِســـبنَّ الرَّعـــدَ رِجْـــسَ غمامـــةٍ ولكنَّـــه مـــن بعـــض تلـــك الزَّمـــاجر
ولا تحِســـبنَّ البـــرقَ نـــاراً، فإنَّـــه ومـــيضٌ أَتـــى مـــن ذي الفقـــار بفـــاقرِ
ولا تحِســـينَّ المُـــزنَ تهمـــي فإنَّهـــا أَنامِلُـــهُ تهمـــي بـــأَوطفِ هـــامرِ[4]

(١) ديوانه ص٤٩، تحقيق: د. مخيمر صالح.
(٢) جرس الألفاظ دلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص٢٣٩.
(٣) ديوانه ص١٠١، وينظر: ص٥٩، ٨١، ٩٢.
(٤) شعره ص١٦٥-١٦٦، الرجس: بفتح الراء، الصوت، الزماجر: صياح الرجال في الحرب، الفاقر: يريد به الفاقرة، الداهية التي تقصم فقرات الظهر، الأوطف: السحاب الداني من الأرض، الهامر: السائل، وينظر: م. ن، ص١٦٩، ٢٩٢.

إذ حاول الشاعر أن يجسد الانفعال النفسي من خلال تكرار (لا تحسبن) و (تهمي) ليحقق الاستمرارية في ذهن السامع، لذلك فان التكرار يظل باعثاً نفسياً يحاول الشاعر ان يجد فيه التأثير المرتجى.

ونجد بعض الشعراء يميلون إلى تكرار بعض الصيغ لإفراغ ذلك الزخم النفسي الذي فاضت به نفوسهم، فيكرر شطراً كاملاً في أكثر من قصيدة[١]، حاول فيها نقل التأثير العاطفي الذي يحسه ويسعى لخلقه في نفس متلقيه.

رد العجز على الصدر:

و يأتي النغم المتجانس به من خلال تلك اللفظتين المتكررتين في أول الجملة أو آخرها ليعطي رونقاً وجمالاً فنياً[٢] لأن الشاعر يجعل (احد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني)[٣] فهو إذن من ضروب التكرار يرد في الشعر لإحداث نغمة موسيقية متكررة، فهو من الوسائل المهمة التي تشكل الإيقاع الداخلي، وتحقق تناغماً موسيقياً لأنه (يكسب البيت الذي فيه أبهه ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة)[٤] من خلال تناغم المعاني في كلا الشطرين، كقول الحاجري:

(الطويل)

وشى النَّاسُ أَنِّي فِي هواهُ مُتَيَّمٌ لقد صدق الواشي النَّمومُ بما وشى[٥]

إذ ناغم الشاعر بيته بلفظة (وشى) في بداية البيت حين جعلها مجانسة للقافية و لفظة (الواشي) في حشو الشطر الثاني ويزيد هذا التكرار من طلاوة الموسيقى الشعرية وحلاوتها، إذ يقول الحاجري:

(الوافر)

---

(١) ينظر: ديوان الحاجري ص١٥٢، ١٨٤، ٢٢٢، ٢٢٣، ديوان النشابي، ص١٣٢، ١٣٦، ١٦٥، ١٩١، ١٩٢.

(٢) ينظر: مفتاح العلوم ص٦٧١.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة ٤٣/٢.

(٤) العمدة، ٣/٢.

(٥) ديوانه ص٢٤٥، وينظر: ص١٤٦، ٢٥٢، ٢٠٨.

سـلامُ اللهِ مـا لمعـتْ بُـروْقٌ علـى مَـنْ لـيس يسـمحُ بالسَّـلامِ[1]

ومثله قول ابن الظهير الإربلي: (الكامل)

جهِـلَ الهـوى قـوْمٌ فرامُـوا شـرحَهُ جـلَّ الهـوى وجنَابُـهُ عـن شـرحِهِ[2]

فرد العجز هنا جاء في حشو الشطرين ونهاية كل شطر، فالحروف المشتركة بين اللفظتين المكررتين تعطي إيقاعاً نغمياً وتعطي اللفظة المكررة بعداً مؤكداً للدلالة الأولى

ويساعد هذا النوع من التكرار على تواصل الزخم النفسي للشاعر من خلال تواصل المعنى بين الشطرين، كقول التلعفري: (دوبيت)

مـالي ولمصـرَ لا سـقاها ربـي غيثـا غـدقاً مـن سـاريات السُّـحب

بـالروحِ دخلتُهـا وبالقلـبِ فـلا بـالروحِ خرجـتُ لا ولا بالقلـب[3]

فجاء التكرار هنا ليؤكد مأساة الشاعر التي دفعته إلى هذا الدعاء على مصر، كما يجد الشاعر فيه تأكيداً لعشقه وولهه من خلال تكرار الألفاظ في شطري البيت أو في بيتين، فضلاً عن حلاوة الموسيقى، كقول الوتري:

(الطويل)

هويـتُ هـوى نجْـدٍ وذاكَ لأنَّهـا يَمُـرُّ علـى واد الحبيـبِ هواهـا

هـوا طيبـة هـل طـاب إلاَّ بطيبـهِ وهـل فـاحَ إلاَّ مِـن شـذاه شـذاها

هُبوبُ الصَّبا مِن أَرضِ طيبة طيِّبُ فلَّلـه مـا أَحلـى هُبـوبَ صَـباها[4]

فنجد في تكرار الألفاظ هنا حلاوة موسيقية تؤكد معنى الهوى والعشق والريح الطيبة من خلال صدى تلك الألفاظ.

---

(١) م. ن، ص٤١٤.

(٢) ديوانه ص١٠٧.

(٣) ديوانه ص٧.

(٤) القصائد الوترية ص٣٠، وينظر: المختار ص٥٥، ٦٧، الحوادث الجامعة ص٢٥، قلائد الجمان مج٢، ج٣، ص٣٣٨، مج٤، ج٥، ص٢١٢.

التدوير:

و هو من الوسائل الإيقاعية التي لها أثر في صنع الموسيقى الداخلية إذ يدل على (تواصل موسيقى البيت وامتدادها)[١]. إذ أغنى الشعراء موسيقاهم به من خلال التناغم الموسيقي المتواصل بوساطة تلك الروابط اللفظية التي تؤدي إلى استمرارية اللحن الصوتي من خلال توحد الشطرين باستمرارية فعل القراءة مما (يسبغ على البيت غنائية وليونة، لأنه يمده ويطيل نغماته)[٢]، فيكسبه انسيابية خاصة في التعبير قد تؤثر في بناء القصيدة الفني، وترابط معنى البيت حين يكون وحدة تعبيرية متماسكة، كقول شمس الدين الكوفي:

(الخفيف)

إن تُـرِدْ عبـرةً فتلـك بنـو العبـ ـباسِ حلَّـتْ علـيهم الآفـاتُ
استبيحَ الحـريمُ إذ قُتِـلَ الأَحـ ـياءُ مـنهم وأُحـرقَ الأَمـواتُ[٣]

إذ مال الشاعر إلى خلق إيقاعاً موسيقي يرفد المعنى العام، فهذا المط والتدوير والمد يعبر عن وضعه النفسي المتأزم وحالته الشعورية المختزنة بالأسى والألم على فراق أحبته وسادته.

كما مال الشعراء إلى هذا الترابط الموسيقي في غزلهم، كقول التلعفري: (الخفيف)

وطويـلُ الصِّـدود والهجـرِ والمطـ ـلِ ومِـن لـي بـأَن يـديم مطالـه
مـن بنـي التـرك كُلمـا جـذب القـو س رأينـا فـي كفـه بـدر هالـه
أَوقـع الـوهم حـين يرمـي فلـم نـد ر يـداه أَم عينـه النَّبَّالـه[٤]

(١) الشعر والنغم، رجاء عيد، ص١٨٤.
(٢) قضايا الشعر المعاصر ص١١٢.
(٣) ديوانه ص٣١، وينظر: ص٣٧، ٤٠، ٤٥.
(٤) ديوانه ص٣٤، وينظر: ص٣٢، ٤٨، ٤٩، وينظر: ديوان الحاجري ٧٩، ٨٥، ديوان ابن الظهير الأربلي ص١٣٥، ١٤٢، ١٨٣، ١٩٧، المختار ص١٣١، ١٤٧، ١٨٠، شعر ابن أبي الحديد، ص٢٠٧، ٢١٠، ٢٢٢.

نجد أن استمرارية الإنشاد المتولدة من تدوير (المطل، القوس، ندر) أسهمت في تواصل المعاني من خلال الترابط الموسيقي للجمل وفقدان المساحة الزمنية بين الشطرين الذي قد يعطي تواصلاً وسرعة في الأداء والإنشاد.

وقد يجد بعض الشعراء في إيقاع التدوير وعاءً يفرغ من خلاله نفثات نفسه الاغترابية، فيعمد إلى التزام التدوير في القصيدة كلها أو أغلبها، كقول ابن الظهير الإربلي: (الخفيف)

كن قنوعاً بما تيسَّر فالطـ ... ـمعُ عَبْدُ ما تنقضي آرابُه
وغنيّاً وأَنت في غايةِ الفقـ ... ـرِ بربٍ، طاعاتُه أَبوابُه

إنَّ رزقاً طلابه لك مكتُو ... بُ من العجز والشَّقاء طلابُه
ولقد يُرزقُ المُقيمُ ويكْدَى ... من سعى دهرَه وطال اغترابُه
إنَّ أَمراً لم يُمْضِهِ القدَرُ الما ... ضي لتغْدُو عوائقاً أَسْبَابهُ
إنَّ طولَ الحياةِ داءٌ وما نفـ ... ـعُ حياةٍ لمن قضت أَترابُه
وإذا المرءُ طال عمرُه أذا قتْـ ... ـه المنايا بفقدِها أَصحابه[1]

وتسير القصيدة على هذا النسق الموسيقي الذي وجد الشاعر فيه متنفساً يفرغ من خلاله أحزانه ونظراته التشاؤمية، بنمط موسيقي يرتبط باللفظ ولا ينفصل عن الفكرة والمعنى المقصود.

وإن رافق التوفيق بعض الشعراء في توظيف بعض المحسنات البلاغية من خلال قدراتهم الإبداعية إلاَّ أن بعض النصوص وجدت نفسها فقيرة أمام بعض الإشارات الفنية المؤثرة والمعبرة، حين مر عليها الشعراء سريعاً ووسموها بمحسنات لم تضف عليها أي مؤشر من مؤشرات الجمال والإبداع.

(١) ديوانه ص٧٩-٨٠، وينظر: ديوان النشابي ص١٢٧-١٣١، شعر ابن أبي الحديد ص٢٢٢، إذ اتخذ الشاعران من التدوير وسيلة اعتمدوها في أغلب أبيات قصيدتهما في وصف ممدوحيهما.