دراسة التشكيل الصوتي الأسلوبي في قصيدة (رثاء الجمال عند الشاطئ البحر) أحمد زكي أبي شادي

الدكتور نعيم عموري (الكاتب المسؤول)

أستاذ مشارك بجامعة شهيد تشمران أهواز، ايران

n.amouri@scu.ac.ir

ازهر كاظم سنيد عويجل

طالب ماجستير بجامعة شهيد تشمران أهواز، ايران

seeees4@gmail.com

A study of the stylistic phoneme in the poem "Lamentation of Beauty at the Beach by the Sea" For Ahmed Zaki Abi Shady

DR . Naeem Amouri.(Responsible author)
Associate Professor, Shahid Chamran University of Ahvaz-Iran
Azhar kadem sened awejel
master student, Shahid Chamran University of Ahvaz-Iran

الخلاصة :

تناول هذا البحث الشاعر أحمد زكي ابو شادي في ضوء دراسة التشكيل الصوتي الأسلوبي في قصيدة "رثاء الجمال عند الشاطئ البحر"، وقد قامت هذه الدراسة مبدأين بارزين وهما: أولاً الموسيقى الخارجية للقصيده وثانياً الموسيقى الداخلية، وعلى هذا الأساس مضى هذا البحث في كشف مستويات الاختيار لدى الشاعر على صعيد الحرف والكلمة والجملة. ثم درسنا القافية في ضوء التردد الفونيمي والقافية في ضوء الحركات الإعرابية، والتلاؤم الصوتي والجناس، أما الموسيقى الداخلية فهي ناشئةٌ من انتقاء الشاعر لمفرداته وتلاؤمها من حيث "تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلةٍ فنيةٍ خاصةٍ. منهج البحث وصفي-تحليلي -احصائي.

الكلمات المفتاحيّة: الشعر، الأسلوبية، الصوت، أحمد زكي أبو شادي.

Abstract:

The study dealt with this study in the project of drawing on the seashore, and this study began in the project of drawing on the seashore. Letter, word and sentence. Then we studied the rhyme in light of the phonemic frequency and the rhyme in the light of the syntactic movements, phoneme and alliteration. As for the internal music, it is for the poet's selection of his vocabulary and its compatibility in terms of "the harmony of letters and their combination, presenting some words to each other, and the use of secondary language tools with a special artistic means. statistical.

Key words : poetry , stylistics , sound , Ahmed Zaki Abu Shady .

المقدمة

لما كان الشعر في شتى صوره في نظر الكثيرين يبنى على أساس الكلمات "التي تنتظم فيما بينها انتظامًا مخصوصًا، تبعًا لتعاقب الحركة والسكون، مما يضع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه"[١]. فإنّ هذه الدراسة سوف تبدأ اختيار ابو شادي للأصوات، ويشمل: دراسة موسيقى ابو شادي الصوتية الخارجية والداخلية. يُعَد الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة فهو عند الجاحظ، "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"[٢] ، وقد ربطه ابن جني، في كتابه "الخصائص" باللغة، بل جعلها مؤلفة من أصوات فقال: "ُ حدها -أي اللغة- أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم".[٣]

وُيُعَد المستوى الصوتي عنصرًا مهما وأساسًا جوهريا من مكونات النص الشعري، حيث يتآزر مع بقية مكوناته وعناصره البنائية الأخرى في تشكيل اللغة الإبداعية. ومن ثَمَّ فلم يعد ينظر إلى المستوى الصوتي بمستوييه المتكاملين العروضي واللغوي في الدرس الأسلوبي باعتباره منفصلًا قائمًا بذاته بمعزِل عن مكونات النص الأخرى، لا يضيف إلى بنياته إلا جمالًا شكليا، وحليةً سطحيةً فحسب، وإنما أصبح ينظر إليه علىً أنه تجسيدٌ حي لبنية القصيدة وحركتها ومظهرها المادي المحسوس بتعلقاته الدلالية المتعددة. وتتجلى أهمية المكونات الصوتية في كونها تمثل إحدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري، والتي تجعل منه خطابًا يثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة، وعن طريقها يبرز الإبداع الشعري لدى الشاعر، فضلًا عن كونها تعمل إلى جانب المستويات الأخرى في تنوع البناء الأسلوبي. وينقسم ذا المستوى الصوتي إلى نمطين أساسيين يكمِّل أحدهما الآخر، وهما: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، ففي الأول سنتاول القافية، أما الثاني فيتضمن أقساماً بديعية سيأتي ذكرها.

الهدف من دراسة البحث

١- الرغبة في دراسة شعر أحد شعراء العصر الحديث وقراءته بمنهجٍ نقديٍّ نصيٍّ حديث.

٢- كون شعر احمد زكي ابو شادي معدوداً من روائع الشعر العربي المعاصر، لما فيه من صفاء اللغة ورونق الأسلوب.

٣- أن شعر احمد زكي ابو شادي -حسب علمي- لم يلتفت أحدٌ إلى دراسته دراسةً أسلوبيةً برؤيةٍ متخصصة من قبل، فضلًا عن عدم وجود دراسةٍ مستقلة بأي منهجٍ من منا ج النقد النصية التي تركز على الرسالة اللغوية.

أسئلة البحث

- ما أبرز الخصائص والظواهر الصوتية التي تميزت بها لغة قصيدة عند احمد زكي ابو شادي؟
- -كيف تجلّت الظواهر الصوتية عبر مستويات النص؟

فرضيات البحث

سيكون الحديث فيه عن مبدأ من أ هم المبادئ التي تقوم عليها الأسلوبية، و هو الاختيار، تحت عنوان (الأسلوب بوصفه اختيار الاصوات)، ويندرج تحته امرين هما

أولًا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الخارجية عند احمد زكي ابو شادي :

يشمل: القافية في ضوء التردد الفونيمي و القافية في ضوء الحركات الإعرابية

ثانيًا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الداخلية عند احمد زكي ابو شادي: يشمل التلاؤم الصوتي والجناس.

حياة الشاعر احمد زكي ابو شادي

ولد أحمد زكي بحي عابدين بالقاهرة في9 فبراير 1892 وكان والده محمد أبو شادي (بك) نقيباً للمحامين وأحد أعضاء حزب الوفد البارزين. والتحق أحمد زكي بمدرسة الطب بقصر العيني، وفي عام 1913 سافر إلى إنجلترا ليدرس الطب، حيث أتقن اللغة الإنجليزية واطلع على آدابها، ثم تخصص في البكتريولوجيا، وله كتاب "الطبيب والمعمل"، وهو في ٩١١ صفحة من القطع المتوسط، بمقدمة كتبها عالم الطفيليات المصري محمد خليل عبد الخالق .اهتم أبو شادي أيضًا بالنحالة وأسس نادي النحل الدولي، كما أسس جمعية آداب اللغة العربية.

وفي سنة 1922 عاد إلى مصر أو أعيد إليها لنشاطه الوطني. وأنشأ في سنة 1932 مجلة أبوللو وجماعة أبوللو الأدبية ودعا فيها إلى التجديد في الشعر العربي والتخلص من تقاليده، وكان من بين أنصار هذه الدعوة إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وغيرهم من مشاهير نهج مدرسة أبوللو المعروف بالرومانسية والقافية المتغيرة على طول القصيدة. واجهت دعوته حربا قاسية من الشعراء المحافظين التابعين لنهج مدرسة الإحياء والبعث، ومن أنصار التجديد كالعقاد والمازني.

كان إنتاجه الأدبي غزيرا وصدر له عدد كبير من الدواوين والمؤلفات. ومن أعماله: الشفق الباكي(1926) ؛ إحسان ;(1927) أشعة وظلال (1928)؛ الشعلة(1933) ؛ فوق العباب .(1935) وله مؤلفات مسرحية منها: الآلهة(1927)؛ إخناتون فرعون مصر .(1933)كانت أعماله مصدر إلهام للشعراء الصغار أمثال إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبو القاسم الشابي، والذين بدورهم كانوا مصدر الهام للشاعر السوداني يوسف بشير التيجاني. ويقول الشاعر فالح الحجية الكيلاني عنه (امتازت شخصيته بالطموح والثقة

بالنفس والايمان القوي بقدرات الإنسان والتحلي بالمثل العليا والكفاح الوطني لما تصبو إليه النفس في مجال الخلق والابداع وتحقيق الإخاء الأدبي وخدمة اللغة العربية فهو شاعر صادق الحس رقيق الشعور غلب على شعره الطابع الوطني والحنين إلى وطنه وفيه رومانسية جميلة) [٤]

اولا : التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الخارجية

القافية

تُشَكِّلُ القافية في القصيدة لازمة من لوازم الإيقاع الشعري الخارجي، لأنها تجيء في الغالب على وتيرةٍ واحدةٍ في القصيدة، "والقافية من لوازم الشعر العربي، وجزءٌ من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة، وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها"[٥]، فهي قرار البيت، وعندها يصل اهتزاز اللحن إلى غايته، إذ يتم إيقاعه.[٦]

لقد أولى النقّاد العرب القافية عناية خاصة، حتى إ نهم عدّو ا مع الوزن من أهم خصائص الشعر، فـ "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[٧]، والقافية مركز ثقل مهم فيه إلى حدّ أنه: "إذا كانت حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده، فالقوافي حوافر الشعر، فهي مركز ونقطة تماسكه، وعليها جريانه واطِّراده"[٨].

وعلى أية حالٍ فإن هذا الاهتمام الواضح بالقافية لم يأتِ من فراغٍ، وإنما من كون القافية تؤدّي: "وظيفة مزدوجة تغذّي طرفين من جديلة اللغة في الشعر: إحداهما: الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصرٍ صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات، والأخرى: دلاليةٌ بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر"[٩].

وتأسيساً على ما سبق سيعالج الباحث في هذا الجانب ما يلي:

أ- القافية في ضوء التردد الفونيمي.

ب-القافية في ضوء الحركات الإعرابية:

١- القافية المطلقة والقافية المقيدة.

٢- القوافي المردوفة

يطلق علماء العروض على الصامت المتكرر الأخير في القصيدة اسم (حرف الروي)، و ذا يكسب القصيدة تلوّنًا موسيقيا تميزت به القصيدة العربية. كما إنّها تعطي إشارةً للسّامع بانتهاء البيت، والاستعداد لتلقي معنى جديداً.

ومن أجل كشف الفضاء الصوتي لإنجاز الشاعر احمد زكي ابي شادي الشعري، سأضع في عين الاعتبار أواخر الأبيات (حرف الروي) الموحد فقط في قصيدتها عند شاطى البحر بصفته متغيراً أسلوبيا اختاره الشاعر ليقف عنده. وعليه فسأقدم أولًا جدولًا يكشف الفضاء الصوتي لأصوات الروي عند ابي شادي في القصائد المدروسة (موحدة الروِي)؛ حتى يتهيأ لي تحديد الحروف التي يستعملها ابو شادي في إنتاجه الشعري، والجدول كما يلي:

جدول رقم (١)

توزيع الحروف الروي ونسبة تكرار في قصيدة (عند شاطى البحر) لأبو شادي

م	الصوت الاخير (الحرف الروي)	عدد الأبيات	نسبه المئوية
١	النون	١٤	٣٣.٣٪
٢	الباء	١٤	٣٣.٣٪
٣	الراء	١٤	٣٣.٣٪
	المجموع	٤٢	١٠٠٪

ان اكتر الصوامت في قصيدة ابو شادي جاءت بنفسة المرتبة هم (النون ، الباء ، الراء) .

و حرف (النون)، الذي بالنسبة إلى تردد الصوامت في الأشعار، و صوتٌ مجهورٌ متوسطٌ بين الشّدة والرخاوة ،وقد تردد ، نهاية اربعة عشر بيتًا، ونسبته المئوية: ٣٣.٣٪.

ـ -ومثَّلَ حرف (الباء) نفس المرتبة في تكرار الصوامت، و هو صامتٌ شديدٌ مجهورٌ، وقد تردد ، نهاية اربعة عشر بيتًا، ونسبته المئوية: ٣٣.٣٪.

ــ ومثَّلَ حرف (ً الراء) نفس المرتبة في تكرار الصوامت، و هو صامتٌ تكراري مجهورٌ متوسطٌ بين الشِّدة والرخاوة، وقد تردد ، نهاية اربعة عشر بيتًا، ونسبته المئوية: ٣٣.٣٪.

لقد جاء إحصائي لحرف رويِّ لابو شادي مقاربًا لما توصل إليه الدكتور إبراهيم أنيس، حين أحصى الصوامت الأكثر ترددًا في اللغة العربية الاكثر استعمالاً في القصيدة وهي (النون ، والباء، و الراء)[١٠].

ب- القافية في ضوء الحركات الإعرابية:

يقول ابن جني: "اعلم إن الحركات أبعاض حروف المدِّ واللين، وهي: الألف والياء والواو.

فكما أنَّ هذه الحروف ثلاثة ،فكذلك الحركات ثلاث و هي: الفتحة والكسرة والضمة. فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو. وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة"[١١].

"وقد سجل تاريخ الرويِّ في القصيدة العربية مجيئًا متحركًا في القافية المطلقة، و هو أكثر شيوعًا من مجيء الساكن في القافية المقيدة. ويلتزم كثيرٌ من قدامى الشُّعراء تحريك الرويِّ فيراعون ذلك مراعاةً تامةً؛ طلبًا لإحداث ركيزةٍ تتكرر من وقتٍ لآخر، لكي تحدث توازنًا موسيقيا في القصيدة كلِّها"[١٢].

وسأسعى إلى رصد حركات الرويِّ في المتن المدروس من قصيدة ابو شادي، وصولًا إلى تحديد الاختيار الأسلوبي الذي يميل إليه شاعرنا، وتحديد درجة انحرافه بالنِّسبة إلى غيره من الشعراء. حيث سأوازن بين ما جاء في المتن المدروس بما جاء في متون المعطيات الشعرية المتوارثة التي لا زال ينهل منها الشعراء قديمًا وحديثًا؛ بصفتها منجزًا ثقافيا ينطلق منها الشاعر أكثر من غيرها.

١ـ القافية المطلقة والقافية المقيدة:

تُـعَد القافيـة المطلقـة، و هـي ذات الـروِي المتحـرك الأكثـر شـيوعًا في الشـعر العربي ، ويبدو أن السر في توجه الشعراء إليها على هذا النحو، يكمن في أنهـا: "أوضح في السمع وأشد أسرًا للأذن، لأن الروي فيها يعتمـد علـى حركـة بعـده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذٍ حرف مدٍّ". هذا من ناحيـةٍ، ولأ نهـا تسـمح للشاعر بالتعبير عن تجربته، وهـو في سـعة مـن الإنشـاد والتصـويت، مـن ناحيـةٍ ثانية.

جدول (٢)

توزيع الحركات الاعرابية على الحرف الروي

الحركة	مجموع الحركات في ابيات القصيده	نسبة ظهورها على الحرف الروي
الكسرة	٢٨	66.7
الفتح	١٤	33.3
المجموع	٤٢	100

ملاحظاتٌ ونتائج:

- إن المتأمل في الجدول السابق يلحظ توافق شاعرنا يدل على امراين:

أولهما: أن القافية المطلقة ترد في قصيد اكثر من القافية المقيدة.

الأمر الثاني: أن الروِي المكسور و الأغلـب ورودًا في القافيـة المطلقـة، فقـد ورد في إحصائية القصيدة عنـد شـاعرنا فقـد تجـاوز الـروِي المكسـور اكثـر مـن نصف في القصيدة والروي المفتوح يأتي اقل منها .

الروِي المكسورُ:

غلبت الكسرة على ابيات قوافي ابو شـادي، فـالروِي عنـده يَـرِدُ مكسـورًا فيمـا يزيـد علـى نصـف أشـعاره، فقـد وردت في نهايـة ثمـان وعشـرون بيتًـا، أي

بنسبة ترددت ٦٦.٧٪، و هي نسبة عالية يمكن أن تكون مؤشراً على علوِّ انفعال الشاعر، كما تتناسب مع مضمون الشاعر العام؛ فجاءت موافقة لحياة ابي شادي الراغبة في الإصلاح والتغيير والتطور.

الروِي المفتوحُ:

عند استعراض القوافي التي ختمت بفتحةٍ، يتبين أ نها وردت في ما يقارب ربع القصيدة، إذ وقعت في نهاية اربع عشرة ونسبة تردد ا: ٣٣.٣ ٪.

ويمتاز الفتح عند النطق به بانعدام" أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء، وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاكٍ يصاحب النطق".[١٣]، ولذا فإنها تُسْمَعُ بوضوحٍ من مسافةٍ أبعد كثيراً مما يُسْمَعُ غيرها من الأصوات، ولما كانت أصوات اللين ذات نسبٍ مختلفةٍ في الوضوح السمعي - فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة- فإن الفتحة أوضح من الضمة والكسرة،[١٤] ولعل الفتح ينسجم مع الوضوح والكشف .

٢ـ القوافي المردوفة:

الردف هو"حرف مد (ألف، أو واو، أو ياء سواكن) يكون قبل حرف الرويِّ، سواء أكان الروي ساكنًا أم متحركًا، والواو والياء تجتمعان في قصيدةٍ واحدةٍ، والألف لا يكون معها غيرها"[١٥].

انْشِدْ رثاءَ الأماني أيُّها الفَانِي ... وانْدُبْ مآلَ الجمالِ الضَاحكِ

اتركْ تفاولك المعهود آونه ... وانظر مصارع أطياف وألوانِ

وذلك الموج من ابقاه مضطربا ... يدعو اليه حنين الناس وثابا

أحيا صخورا بأصداء يرددها ... واطلع العشب بالإيحاء جذابا

فالألف التي جاءت قبل الروي (النون)و(الباء) هي ما يسمى الردف ، وقد تكررت بأغلب القصيدة

جدول(٣)

القوافي المردوفه

القوافي	عدد الابيات	النسبة المئوية
القوافي المردوفة	٢٨	٢٦٦.٧

الحقيقة أن هذا الميل الواضح من قبل الشاعر ، في استخدام القوافي المردوفة ، على هذا النحو ، يتم عن رغبته الجامحة في في إحداث كثافة الايقاعية المستوى لخطابة ، عن طريق هذه الصوائت المتعددة المنتشرة في خواتيم ابات القصيدة. هذا مايختص بالموسيقى الخارجية في شعر ابو شادي ودورها الايقاعي والدلالي في الاسلوب الشعري . وهذا يمهد للتعرف على طبيعة الموسيقى الداخلية في شعره وعناصرها المختلفة |،و دورها الايقاعي والدلالي في الاسلوب .

ثانيا : التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى.

تؤدي الموسيقى الداخلية بما تمتلكه من فاعليةٍ بوظيفةٍ بارزةٍ ومهمةٍ في إبراز فنية النص الشعري، وذلك بسبب تقديمها الصورة الفنية على وفق تجربة الشاعر من جهة، وكونها معياراً دقيقًا للتمييز بين شاعر وآخر، وقصيدة عن قصيدة من جهة أخرى و بهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء[١٦]

فهي ناشئةٌ من انتقاء الشاعر لمفرداته وتلاؤمها من حيث "تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلةٍ فنيةٍ خاصة"[١٧]. "ثم المشاكلة بين أصوات ذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهةٍ أخرى، حتى تحدث ذه الصناعة الغريبة"[١٨].

ولعل نجاح النص الشعري - في جوهره- قائمٌ على موسيقاه الداخلية أكثر من موسيقاه الخارجية؛ لما لها من صلة "وثيقة بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية، فكلما كان الشاعر منفعلًا كانت عاطفته ثائرة، كانت موسيقى

شعره سريعةً، سواء أكان شعره وصفًا أم مدحًا أم غزلًا".[١٩] ونظرًا لأهمية وجمالية الإيقاع الداخلي، سأتحدث عنه من خلال محورين، وهما:

١ـ التلاؤُم الصوتي.

٢ـ الجِناسُ.

١- التلاؤمُ الصوتي:

كان ولايزال للشعر نواحٍ عدةٌ للجمال، "أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجامٍ في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعدَ قدرٍ معينٍ منها، وكل ذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"[٢٠]. واستنادًا إلى ذا النص سيسعى الباحث إلى تأسيس فكرة تبين أهمية جرس الصوت في الخطاب الشعري عند الشاعر لبو شادي ومدى جماليته. إن المقصود بالتلاؤم الصوتي و "اعتماد الشاعر على صوتٍ معينٍ، أو مجموعةٍ من الأصوات بصورةٍ أكثر من غيرا في اللفظة الواحدة، أو في السياق ككل (سواء أكان سياق البيت، أو سياق القصيدة)"[٢١]. إن مصطلح (التلاؤم الصوتي) عند نقادنا القدماء كانوا يستعملون لفظتي (الفصاحة والبلاغة). فقد رجحوا أن الفصاحة متعلقةٌ باللفظ، والبلاغة بالمعنى.

وبما أن الفصاحة متعلقةٌ باللفظ فانهم أخذوا يستعملون لفظة: (الفخامة، الجزالة، حسن) الوصف ، حسن الديباجة الجودة، السلاسة، العذوبة...)، للدلالة عليها؛ لهذا يقول الجاحظ: "أن يكون لفظك رشيقًا عذبًا، وفخمًا سهلًا، ويكون معناك ظاهرًا مكشوفًا، وقريبًا معروفًا"[٢٢]. وكذلك يقول أبو هلال العسكري: "إذا كان الكلام يجمع نعوت الجودة، ولم يكن فيه فخامةٌ، وفضل جزالةٍ سمي بليغًا، ولم يسم فصيحًا"[٢٣].

وكذلك نجد أن ابن الأثير قدً أقر هذه المسألة عن طريق استخدام الألفاظ المطابقة لمقتضى الحال وذلك بقوله: "فالألفاظ الجزلةً تتخيل فيً السمع

كأشخاصٍ عليها مهابةٌ ووقارٌ، والألفاظً الرقيقةً تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاقٍ ولطافة مزاجٍ"[٢٤].

ولعل بعد ما ذكر نستطيع القول بأن التلاؤم الصوتي: "يقع في مفرداتٍ معينةٍ تأخذ مكانها ضمن نطاقً التركيب من أجل تعميق المعنى، ً والدلالة الصوتية معًا. و بهذه الخاصية الفنية التي يمتلكها - الصوت- يكون قادرًا على إغناء البيت، وبعث الحياة فيه، لأن الشاعر يلجأ إليه بدافعٍ لا شعوري، تعويضًا عن الوزن والقافية في بعض الأحيان، وذلك من أجل منح أدائه قيمةً فنيةً عاليةً"[٢٥].

وانطلاقًا من ذه المؤشرات التي بينت فائدة الجرس وأهميته في تكوين الإيقاع، وأثر ا في السمع، يمكن الجزم بأن لكل حرف مزيةً خاصةً بما يمتلكه من صفاتٍ تجعله بارزًا ضمن السياق الفنّي، وذا أثرٍ فعالٍ خاصةً إذا تكرر في نصِ المبدع عدة مرات. والدراسة - هنا- ستقتصر على المفردات ذات الأصوات الأكثر تكرارًا وحيويةً في البيت، والتي تمتاز بفنيةٍ عاليةٍ في إغناء البيت بالإيقاع الموسيقي من جهة، وأهميتها في إفراز الدلالة من جهةٍ أخرى؛ لأن "ثمة ملفوظًا صوتيا تقابله قيمةٌ عامةٌ أو أحاديةٌ، وثمة ملفوظٌ صوتيٌ ذو نبرٍ عفويّ تقابله قيمةٌ تعبيريةٌ، وثمة ملفوظٌ صوتيٌ ذو نبرٍ إراديّ تقابله قيمةٌ قصديةٌ أو انطباعيةٌ"[٢٦].

وسنتوقف على القصيدة التي يتوافر فيها التلاؤم الصوتي، لبيان أهميته في شعر ابو شادي، وأثر تكراره في أبياته الشعرية، ومنها قوله في قصيدة (رثاء الجمال عند الشاطئ البحر)

أنشد رثاء الاماني ايها الفانِي ... واندب مال الجمال الضَّاحك

دُنيا حواليهِ يبنيها ويهدمها ... كالموج يهدم ما يبنيه في أنِ

اترك تفاؤلك المعهود اونه ... وانظر مصارع أطياف والوان

انظر الى حسن في اعجازه صورا لا تنتهـي، وعجيـب كلـها فـاني!

هذه القصيدة ي في غرض الرثاء، فالشاعر كتب هذه القصيدة و هو حزينٌ يرثي جمال الطبيعة؛ يستشف من هذه القصيدة إحساسٌ رقيقٌ وعاطفةٌ صادقةٌ، جاءت ذه الأبيات في غاية التناغم والانسجام مع المعنى الانفعالي والشعوري، فهي توحي بما اختلج في ذات الشاعر من مشاعر مفعمةٍ بالصدق وأحاسيس جياشةٍ. أما ألفاظها وحروفها فقد حققت تجانسًا صوتيا، وقد نجم ذلك عن حسن اختيار الشاعر مفرداته اللغوية بكل دقةٍ وعنايةٍ، فلا تنافر بين حروف اللفظة الواحدة من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى نجد السياقات اللغوية سياقات تمتاز بالبساطة والوضوح والبعد عن الغموض.

ب- الجِنَاسُ:

الجناس من الفنون التي من شأنها أن تزيد جمال الموسيقى في الشعر، لأنه يعتمد تكرار أصوات بعينها في البيت الشعري، و هو -لدى البلاغيين- "أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى[٢٧] ، أي أن يكونا متفقين صوتيا في تأليف الحروف والوزن والحركات، ومختلفين دلاليا في معناهما. وقد أطال بعض البلاغيين في تقسيم وتفريع الجناس، بيد أن الثابت للجناس أنه ينقسم إلى نوعين:

الجِنَاس التام: وهو اتفاق لفظتين في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها"[٢٨]. الجِنَاسُ الناقِصُ: "و هو الذي تختلف فيه اللفظتان في أحد الأمور الأربعة: (نوع الحروف، وعددها، وهيأتها، وترتيبها)"[٢٩]. وقد جاء كثيرٌ من الألفاظ المتجانسة في القصيدة ابو شادي ، ومن القسم الثاني، كما في قوله:

أنشـد رثـاء الأمـاني ايهـا الفَـانِي وانـدب مـال الجمـال الضـاحك

العيـون الحـوت مـن روحـه فتنـا كمَا الحوت روعةُ المحبوب ارهابا

من خلال هذه الأمثلة يظهر لنا أثر ظاهرة الجناس الصوتي، وعمله على تكوين إيقاع موسيقي ناتج عن الألفاظ المتجانسة، ففي المثال الأول يظهر لنا الجناس من خلال (الفاني ، والهاني)، حيث جاءا متفقين في العدد والهيئة والترتيب، إلا أ ما يختلفان في أنواع الحروف، ويقع ذا الاختلاف في فاء الاسم، ففي الاسم الأول حرف الفاء بينما في الاسم الثاني حرف الهاء، و ذا ما يسمى بالجناس الناقص. كما يلاحظ أيضًا أن الحرفين اللذين اختلفا هما من مخرجٍ واحد، حيث يخرجان من الجوف، ويسمى ذا النوع "الذي تتماثل مخارج حروفه أو تتقارب جِنَاسًا مضارعًا"[٣٠]. وكذلك الحال في المثال الثاني، إذ يظهر الجناس من خلال كلمة (روحه) و(روعه)، حيث شكل الجناس عبر اتين الكلمتين المختلفتين بالحرف اختلافًا بسيطًا في الإيقاع، وهذا أدى إلى تنوع الإيقاع واختلافه في البيت الشعري، فلا يشعر المتلقي بالملل من تكرار الإيقاع ذاته. وهناك نوع آخر للجناس الناقص يسمى بالجناس اللاحق، و هو "الذي تتباعد فيه مخارج الحروف"[٣١].

والبحرُ يزخرُ بالأشواقِ ضائعة كمن ينادي حبيبا لجّ سفر
أما أنا فأميرٌ عندَ ساحته أعانقُ الحسن في طوْعٍ وفي خفرِ

يكمن الجناس الناقص في المثال الأول بين (خفر، صغر)، حيث يلاحظ في ذه ا انسة اختلاف حرف فيما بينهما، و هو حرف (الفاء) وحرف (الغين)، وهما من مخرجين مختلفين حيث (الفاء) مخرجه من الشفتين و(الغين) مخرجه من وسط الحلق و هذا النوع من الجناس الذي تتباعد فيه مخارج الحروف يسمى بالجناس اللاحق. كما جاء الإيقاع الموسيقي عند ابو شادي من خلال نوعٍ آخر من أنواع الجناس، وهو ما يسمى بالجناس الاشتقاقي، ويسميه بعض البلاغيين الاقتضاب أو المقتضب، وهو "أن يجيء بألفاظ يجمعها أصلٌ واحدٌ في اللغة[٣٢]، فمن ذلك:

كأنما الخالق الرسام صورها في جرأة ونمتها روح لهفان

فصـــار يعبـــدها الخـــلاق في لهـــف وبـــات تصـــويرها إيمـــان إنســـان
تبكـــي بنيهـــا وان خلنـــا اشـــعتها متاعنـــا، فـــاذا المبكـــي مـــا آبـــا
حتـى تـذوب بهـذا البحـر في غسـق كمـا رايـتُ جمـال اليـوم قـد ذابـا

يكمن الجناس الاشتقاقي في المثال الأول من خلال (الخالق ، الخلاق)، إذ إ ما من أصل واحد و هو (خلق.) وكذلك ((صور ، تصوير)، ذلك أ نهم من أصلٍ لغويّ واحدٍ و هو (صور).

بينما جاء الجناس الاشتقاقي في المثال الثاني من خلال (تبكي ، المبكي)، (تذوب ، ذابا) ذلك أنهما من أصلٍ لغويّ واحدٍ و هو (بكى). و(ذاب) وهذا النوع من الجناس الظاهر في هذه الأمثلة، وإن كان أقل في الجرس مقارنةً بأنواع الجناس الأخرى، إلا أنه ساهم في إحداث جرسٍ موسيقيّ يضاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة.

فالشاعر ابو شادي - من خلال النماذج السابقة- كان واعيًا لأهمية الجناس في أسلوبه ونتاجه الشعري، مما أضفى جمالًا موسيقيا في شعره من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرىً شد المتلقي عبر التنويع بين هذه الأساليب.

النتائج

في نهاية المطاف توصلنا إلى النتائج التالية:

١ـ ظهر إبداع الشاعر ابو شادي في بناء إيقاع القصيدة الكلي من خلال استثمار عدة عناصر موسيقية خارجية، منها القافية؛ فقد أتى بها الشاعر مطلقةً ومقيدةً، غير أنه لم يكن ميالًا إلى استخدامها مقيدةً، وجاء ذلك مسايرًا على ما سار عليه معظم الشعراء، كما استثمر القوافي المردوفة فقد تواترت وكثرت في شعر الشاعر ابو شادي رغبةً منه في إحداث كثافةٍ إيقاعيةٍ عالية المستوى في شعره.

٢ـ شكلَ الإيقاعِ الداخلي عبر التلاؤم الصوتي أداة إيقاعية عند الشاعر ابو شادي بتكرار حرفٍ معين وبكثافة صوتية ملاحظة، مما أدى إلى دلالات

مختلفة، تتغير وتتبدل باختلاف سياقها، وأما الجناس فقد أضفى جمالًا موسيقيا في شعر ابو شادي، وكذلك أدى إلى شد المتلقي من خلال تنويع الأسلوب.

٤- إن التحليل الإحصائي يساعد في حل بعض المشكلات الأدبية كالتحقق من شخصية المؤلف، وتوثيق نسبة النص الأدبي إلى صاحبه، وفهم التطور التاريخي في كتابات الكتاب.

٥- ما يختص بالموسيقى الخارجية في شعر ابو شادي ودورها الايقاعي والدلالي في الاسلوب الشعري نلاحظ تناسب الفونيمات مع التفعيلات الشعرية.

٥ـ اما الموسيقى الداخلية فهي ناشئةٌ من انتقاء الشاعر لمفرداته وتلاؤمها من حيث" تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلةٍ فنيةٍ خاصةٍ .

هوامش البحث

١ـ د .جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٨٢م ،ص ٣٦٧.

٢ ـ البيان والتبيين، ج١، ص٧٩ .

٣ ـ ابن جني، الخصائص لابن جني، (ت٣٩٢ هـ) تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، ط٤، بغداد، ١٩٩٠م، ج١، ص٣٤ .

4http://www.khayma.com/salehzayadneh/poets/abu_shadi/abu_shadi_seerah.htm

٥ ـ أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، القا هرة، ١٩٧٢م، ص ٣٢٤، ٣٢٥.

٦ ـ شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط ٩، القا هرة، ص٩٧ .

٧ ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، (ت ٤٥٦ ـ) ،تحقيق: محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨، ج١، ص ١٢٨.

٨ ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٧١.
٩ ـ د .محمد حماسة عبداللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط ،١ القا هرة، ١٩٩٠ م، ص ١٣١.
١٠ ـ ينظر: إبرا هيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، ط٥، مصر، القا هرة، ١٩٧٨م، ص ٢٤٨.
١١ ـ ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا، وآخرين، دار المعارف، ط١، مصر، القا هرة، ١٣٧٤ ـ ،ج١، ص١٩ .
١٢ ـ أ.د.عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، عمان، ومؤسسة دار الصادق الثقافية ،العراق، الحلة، ١٤٣٣ ـ/٢٠١٢م ، ص ١٦٤، ١٦٥.
١٣ ـ سعد مصلوح . دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب ،ط١، القاهرة ، ٢٠٠٠، ص ٢١٣
١٤ ـ ابراهيم انيس ، الاصوات اللغوية ، الانجلو المصرية ، ط٥، القاهرة ، ١٩٧٩، ص٨٧،٨٦
١٥ ـ الدكتور يوسف ابو العدوس ، موسيقى الشعر وعلم العروض ، دار جرير ، ط١، عمان ، تلاردن ، ١٤٣٥هـ ــ ٢٠١٥م ص ٥٢
١٦ ـ شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص٩٧ .
١٧ـ رجاء عيد، الشعر والنغم دراسة في موسيقى الشعر، دار الثقافة، ط١، مصر، القا هرة، ١٩٧٥م ،ص٢١ .
١٨ ـ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط٧، القا هرة، ص٨٠ .
١٩ ـ احمد نصيف الجنابي ، موسيقى الشعر ، هل صلة بموضوعات الشعر واغراضه ؟ ، مجلة الاقلام ، بغداد السنة الاولى ، ١٩٦٤، ج٤
٢٠ ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص8،٩
٢١ ـ بنت سليمان الفلاج، شعر إبراهيم الدامغ دراسة أسلوبية، أطروحة ماجستير، جامعة القصيم، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية ٢٠١٥ـ ٢٠١٦ص٤٧ ـ٤٨
٢٢ـ البيان والتبين مج ٣، ص١٠٥
٢٣ ـ كتاب الصناعتين ، ص٨
٢٤ ـ ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبدالكريم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،(ت ٦٣٧ هـ) ، تحقيق : د .أحمد الحوفي، و د .بدوي طبانة، ط ١، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة، ١٩٥٩، ج٢، ص ٢٢٥

٢٥ ـ سامي شهاب الجبوري ، شعر ابن الجوزي دراسة اسلوبية ، دار غيداء للنشر والتوزيع ،عمان ، ٢٠١٢، ص١٤٢،١٤١

٣ـ د .منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، سوريا، دمشق، ١٩٩٠م، ص٣٨

٢٧ ـ كتاب الصناعتين، ص٣٥٣.

٢٨ ـ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (ت٧٣٩ ـ) ،تحقيق: د .محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط٣، لبنان، ١٩٧١م، ج٦، ص٩٠ .

٢٩ ـ ينظر: أحمد مطلوب، كامل البصير، البلاغة والتطبيق، مطابع دار الحكمة، ط٢، بغداد، ١٩٩٠م، ص٤٥ .

٣٠ ـ أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مكتبة الآداب، ط٢، ٢٠٠٥، ص ٣٢١.

٣١ ـ أحمد الهاشمي، جوا هر البلاغة، مكتبة الآداب، ط٢، ٢٠٠٥، ص ٣٢١.

٣٢ ـ راشد حمد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، ط١، ٢٠٠٤م، ص٧٦ .

قائمة المصادروالمراجع

١. ابن جني، الخصائص لابن الجني ، (ت٣٩٢ هـ) تحقيق محمد علي النجار،ج١، دار الكتب المصرية ، مصر ، القاهرة ،١٣٧١، ١٩٥٢

٢. ابن جني ، سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا، وآخرين، دار المعارف، ط١، مصر، القا هرة، ١٣٧٤ ـ

٣. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، (ت ٤٥٦ ـ) ،تحقيق: محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت،١٩٨٨، ج١،

٤. ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبدالكريم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (ت٦٣٧ هـ) ، تحقيق: د. أحمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، ط ١، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة، ١٩٥٩، ج٢،

٥. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد ارون، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة، ١٤٠٥ ـ - ١٩٨٥م.

٦. أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق :علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، مصر، القاهرة، ١٩٥٢ م.

٧. إبرا هيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، ط٥، مصر، القا هرة، ١٩٧٨م.
٨. إبرا هيم أنيس ، الاصوات اللغوية ، الانجلو المصرية ، ط٥، القاهرة، ١٩٧٩.
٩. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، القا هرة، ١٩٧٢م
١٠. أحمد مطلوب، كامل البصير، البلاغة والتطبيق، مطابع دار الحكمة، ط٢، بغداد، ١٩٩٠م
١١. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مكتبة الآداب، ط٢، ٢٠٠٥
١٢. الجنابي، احمد نصيف، موسيقى الشعر ، هل صلة بموضوعات الشعر واغراضه ؟ ، مجلة الاقلام ، بغداد السنة الاولى ، ١٩٦٤،ج٤
١٣. عصفور، جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٨٢م .
١٤. الجبوري، سامي شهاب، شعر ابن الجوزي دراسة اسلوبية ، دار غيداء للنشر والتوزيع ،عمان ، ٢٠١٢.
١٥. مصلوح، سعد. دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب ،ط١، القاهرة ، ٢٠٠٠.
١٦. ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط٩ ، القا هرة، .
١٧. ضيف، شوقي، ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط٧، القا هرة
١٨. عبداللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط ،١ القا هرة، ١٩٩٠ م،
١٩. الحساني، عادل نذير بيري، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، عمان، ومؤسسة دار الصادق الثقافية ،العراق، الحلة، ١٤٣٣ ـ/٢٠١٢م
٢٠. رجاء عيد، الشعر والنغم دراسة في موسيقى الشعر، دار الثقافة، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٧٥م
٢١. ابو العدوس، يوسف، موسيقى الشعر وعلم العروض ، دار جرير ، ط١، عمان ، الاردن ، ١٤٣٥هـ ــ ٢٠١٥م
٢٢. الفلاج، بنت سليمان، شعر إبراهيم الدامغ دراسة أسلوبية، أطروحة ماجستير، جامعة القصيم، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية ٢٠١٥ـ ٢٠١
٢٣. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (ت٧٣٩ ـ) ،تحقيق: د .محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط٣، لبنان، ١٩٧١م
٢٤. الحسيني، راشد حمد، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، ط١، ٢٠٠٤م.