الإيقاع الداخلي في قصيدة وَدِّعْ هُرَيْرَة للأَعْشَـى

الدكتور عبدالرزاق رحماني

أستاذ مساعد بمركز هرمز للدراسات والبحوث، جامعة هرمزكان، إيران

الدكتور (أستاذ مشارك) اسحق رحماني **الباحثة كوثر تقوائي فر**

كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة شيراز، إيران

البريد الإلكتروني Email: rahmani6038@gmail.com

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الأعشى، الإيقاع الداخلي، التكرار.

كيفية اقتباس البحث

رحماني ، عبدالرزاق، اسحق رحماني، كوثر تقوائي فر، الإيقاع الداخلي في قصيدة وَدِّعْ هُرَيْرَة للأَعْشَـى، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية،٢٠٢٠، المجلد:١٠ ،العدد:٤ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The internal rhythm in Poetry wadie hurayrat for aeshaa

Dr. Abdolrazagh rahmani

Assistant Professor, Hormoz Research Center
University of Hormozgan, Iran

Associate Professor
Dr.eshagh rahmani

PHD Student
kawsar taghavifar

Department of Arabic, Language and Literature, Faculty of Art,
University of Shiraz, Iran

Keywords : internal music, Asha, vedd and Harirha,repetition.

How To Cite This Article
Rahmani, Abdolrazagh, eshagh rahmani, , kawsar taghavifar, The internal rhythm in Poetry wadie hurayrat for aeshaa, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, Year :2020,Volume:10,Issue 4.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

between distinct features of ode music has a special place, and is an important for increasing beauty of Literature text, music is not limited to the wight and rhyme, but there is another kind of music that is created from whitin the tent and communications is that related to that elements or caused by interior structure. Asha is one of the pre Islamic poets that has intercepted this. there is a kind of attractiveness in Asha,s poem

which is not founded in the poems of other Islamics poets. the causes of attractively is musicm, which has led to a title as sanajat All Arab, so this paper is to revise basis of vedd and Harirha ode of Asha this one is considered as a well –known ode of the poet and opened in of Ashar repetition is one of the musical componants of ode which has an important role in creating music room poet is able to creat a rhythm between words and meanings.

ملخص البحث:

يحتل الإيقاع موقع الصدارة بين الخصائص المتميزة للقصيدة الشعرية كما يعتبر عنصراً مهم لإكساب النص الأدبي جماليةً خاصةً. ولا يقتصر الإيقاع في النص الشعري على العروض أي الوزن والقافية، فثمة موسيقى تتبع من أعماق النص والعلاقات التي تربط بين عناصره أو تكوينه الداخلي والأعشى هو من كبار الشعراء الجاهلية الذين أدركوا هذا المهم ففي شعره جاذبية لم نعهدها لغيره من شعراء الجاهلية ومن أسباب تلك الجاذبية هي الموسيقى التي جعلت صاحبها يستحق لقب «صنّاجة العرب». وتسعى هذه المقالة إلى دراسة الإيقاع الداخلي في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة" للأعشى" وفقا للمنهج الوصفي – التحليلي. ووصلت الدراسة إلى أن الشاعر تمكن فيما يتعلق بالإيقاع الداخلي من إقامة تناسب وانسجام بين الألفاظ والمعاني وأنّ الأصوات المجهورة والمهموسة في هذه القصيدة تناسب أكثر التناسب.

المقدمة

يحتل الإيقاع موقع الصدارة بين الخصائص المتميزة للقصيدة الشعرية، فيعتبر عنصرا هامًا لإكساب النص الأدبي جماليةً خاصةً؛ والإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر وهي مثلما نجده في الكلام أو في البيت من توالي السكنات على نحو منتظم.

هناك أهمية خاصة للإيقاع الداخلي في النص الشعري. إذًا لا ينحصر الإيقاع في العروض فحسب. يبدو أن لفظة الإيقاع ككل والإيقاع الداخلي بالذات قد شاع في نقد النصوص الشعرية، وذلك يعود إلى عدم انحصار الإيقاع في الوزن والقافية وكذلك بسبب اعتماد النصوص الشعرية على الدلالة والحركة أكثر من العروض.

الأعشى هو أحد الشعراء المعروفين في العصر الجاهلي والإيقاع المعبر والمؤثر زاد في شعره جمالا وفي شهرته ذيوعا، فشعره من أجمل وأشهر الأشعار العربية في ذاك العصر. وما يتألَّق في ساحة آثاره هو تلك الموسيقى الجذابة المتطابقة ومعانيها التي جعلت أشعاره تتربع على عرش النصوص الأدبية الجاهلية فاستحق له بسببها لقب صناجة العرب.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى دراسة الإيقاع الداخلي عند الشاعر الأعشى الأكبر وهو ما تمثل في قصيدته " وَدِّعْ هُـرَيْرَة" وذاك للتعرف إلى الأبعاد الجمالية في مكونات هذا الإيقاع ودوره في قصيدة الشاعر.

ضرورة البحث

وقع اختيارنا على هذا الشاعر من بين الشعراء الجاهليين نظرا لكونه صناجة العرب، بغية التعرف إلى هذا الإيقاع الذي استحق صاحبه بسببه ذاك اللقب. فسلطنا الضوء على قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة" على وجه التحديد بين سائر قصائده الشهيرة نظرا لكونها من أشهر قصائده وهي من المعلقات العشر. فإنها تتمتع بالإيقاع الجميل، كما أنها تناسب للدراسة من حيث عدد أبياتها (خمسٌ وستون بيتا). وهذا كله ما أتاح لنا دراستها دراسة إيقاعية داخلية والكشف عن خصائصها الفنية.

منهج البحث

اعتمدت هذا البحث على المنهج الوصفي – التحليلي لدراسة الإيقاع الداخلي في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة" وهي تحاول فهم هذا الإيقاع في القصيدة وإدراك مقوماتها الفنية من خلال دراسة تحليل هذا الإيقاع في قصيدة الشاعر.

أسئلة البحث

–هل ثمة علاقة بين موسيقى الأصوات ودلالتها في هذه القصيدة؟

– هل للتكرار دورٌ هامٌ لخلق الأجواء الإيقاعية في القصيدة؟

–ما هي أهم المظاهر البارزة للموسيقى الداخلية في قصيدة وَدِّعْ هُرَيْرَة؟

فرضيات البحث

–تمّكن الشاعر من إقامة تناسب وانسجام بين الألفاظ والمعاني ودلالاتها في هذه القصيدة.

–كان التكرار أحد عناصر الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة ويلعب تكرار الحرف والكلمة دوراً هاماً لإحداث الجو الإيقاعي في القصيدة.

من أهم مظاهر الموسيقى الداخلية في هذه القصيدة هي: تكرار الحرف وتكرار الكلمة كرد العجز على الصدر، والجناس، وتكرار المجاورة.

خلفية البحث

سبقت هذه الدراسة دراساتٌ منها:

–**دراسة الغضنفري، منتصر عبد القادر ومثنى عبدالله محمد علي (٢٠٠٧) تحت عنوان** "**الإيقاع في غزل الشواعر في العصر العباسي**" ركّزت على الإيقاع في غزل الشواعر من حيث

دوره في بناء النص الشعري الغزلي عند المرأة، وذلك بعد تقسيم هذا الغزل على: الغزل العذري والغزل الحسي والغزل الصوفي. وقد وصل البحث إلى أنّ الغزل العذري كان أكثر بكثير من الغزلين المادي والصوفي. وجاء اغلب شعر الغزل العذري على البحر الطويل، أما الغزل الحسي والغزل الصوفي فقد جاء اغلب كل منهما على البحر الكامل. كما أن الشواعر استخدمن البحور المجزوءة والخفيفة في غزلهن ولاسيما في الغزلين العذري والمادي كما برز في غزل الشواعر بالاعتماد على الإيقاع الداخلي وتنوع استخدامه بما يتناسب مع الحال النفسية والموقف الذي تواجهه الشاعرة، واعتمدت الشواعر في خلق موسيقاهن الداخلية على أسلوب الجملة ذي النغمات المتباينة المعتمدة على التكرار اللفظي والتكرار الصوتي والتصريع.

-**دراسة سعدون شلاش، غيداء أحمد وهدى مصطفى عبدالله (٢٠١١) في مقالةٍ تحت عنوان "الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي"** هدفت إلى تبيين الإيقاع في شعر مروان الجزيري الأندلسي ووصلت الدراسة إلى أن الشاعر في الإيقاع الخارجي كان موفقاً في اختيار بحوره مع ما تحمله من إيقاع في ثناياها، حيث تميز بالهدوء والتسكين الإيقاعي عندما يتطلب منه الموقف ذلك، وبالسرعة عندما يريد السرعة الإيقاعية، كما جعل من التوازن في بعض الأحيان سمة إيقاعية لأبياته، وأبدع وأجاد الإبداع في استخدامه للتقانات العروضية من زحاف وعلل، مما يؤكد براعته الشعرية. وفي إيقاعاته الداخلية جمع بين محسنات بديعية وتكرار للحروف والكلمات وتجمعات صوتية. ومن المحسنات التي طوعها لخدمة إيقاعه الشعري: الجناس، وطباق السلب، ورد العجز على الصدر، والسجع والترصيع والتصريع، ومراعاة النظير ومؤدياً كل منها دلالاته المؤثرة.

- **دراسة أبوعلي، رجاء ومنيزه زارع (٢٠١٢) عن الإيقاع الداخلي في ديوان «الموت في الحياة» للشاعر عبدالوهاب البياتي** " ووصلت الدراسة إلى أن البياتي نوّع في الإيقاع الداخلي بين المستوى الصوتي والمستوى المعنوي كي يلهم أسرار التي قد تنعكس من أصداء الكلمات كما أنّه يوفق بين إيقاع الصوت وبين إيقاع المعنى وظهر الانسجام الإيقاعي في عناصره المعنوية.

- دراسة معروف، يحيى وبهنام باقري (٢٠١٢) في مقالةٍ "عناصر الموسيقى في ديوان نقوش على جذع نخلة" للشاعر يحيى السماوي وهدفت إلى دراسة الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية، والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كل نوع في الديوان، بغية الكشف عن الوحدات الدالة والناجمة عن الترددات الصوتية والإيقاعية والجمالية في الديوان. ووصلت الدراسة إلى أن الشاعر يحاول، في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده، الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها بغية إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الخارجية والداخلية

وإثراء دلالات النص وبيان ما يختلج في صدره من مشاعر الحزن والأسي والجراح التي تمر بالعراق.

دراسة رحماني، اعظمي نژاد (٢٠١٧) تهدف هذه الدراسة إلى استعراض الأبعاد الموسيقيّة المختلفة في قصيدة رثاء محمد بن حميد الطوسي الطائي، منها دراسة الموسيقي الخارجية التي تضمنت دراسة الوزن العرضي مع دراسة القافية المستخدمة في القصيدة ودراسة الموسيقي المعنوية: الطباق والمراعاة النظير ووصلت الدراسة إلى أن الموسيقي الناتجة من تكرار الحروف والكلمات والجناس و... ذات صلة وثيقة بأعراض الشاعر وتوحي إلى القارئ حالاته النفسية واستطاع أن يستنفد الموسيقي بنجاح بحيث أن يرفع درجة الموسيقي بكل أنواعه المختلفة إلى الذروة الفنية يضع المتلقي في تلك الأجواء الحزينة.

وبعد الاطلاع على هذه الدراسات جاءت محاولتنا للوقوف عند الإيقاع الداخلي في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة "لتكشف عن الإيقاع الذي سمي الشاعر لأجله صناجة العرب.

نبذة عن حياة الأعشى

هو « ميمون بن قيس بن جندل، من بني قيس بن ثعلبة الوائلي، أبو بصير، المعروف بأعشى قيس، ويقال له أعشى بكر بن وائل، والأعشى الكبير: من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية، وأحد أصحاب المعلقات. كان كثير الوفود على الملوك من العرب والفرس، غزير الشعر، يسلك فيه كل مسلك، وليس لأحد ممن عرف قبله أكثر شعراً منه.»[١] لقب بالأعشى لضعف بصره، وقد ولد نحو سنة ٥٣٠م بقرية منفوحة باليمامة، ونشأ ماجناً يدمن شرب الخمر ويتعاطى المقامرة وقد أدى بعد ذلك إلى الفقر والعوز وإلى الضرب في البلاد متكسباً بشعره أنَّه ما مدح أحداً إلّا رفعه وكان النّاس يتنافسون في تقريبه والتوّدد إليه لعلّهم ينالون من مدحه نصيباً[٢]. ونحن لا نتقدم إلى أواخر العصر الجاهلي حتى نجد شاعراً مشهوراً يكثر من غناء شعره وهو الأعشى الشاعر المعروف وأكثر الظن أنّه كان يوقع غناءه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصّنج وأكثر الشاعر الجاهلي من ذكر الغناء والأدوات الموسيقية المختلفة مما يدل على ارتباط ذلك كله بشعره[٣]. وللأعشى ديوان كبير؛ أكثر شعره في المدح، وقد سخَّر له الغزل والوصف والخمر. ومن أشهرها فيه اللامية التي عدّت من المعلقات في ٦٥ بيتاً منظومة على البحر البسيط، أما مضمونها فمقدمة غزلية فيها وصف طويل رائعٌ لهريرة ثم وصف الخمرة ومجلس اللّهو ثم الكلام على السّفر وما شاهد فيه الشاعر عن برقٍ ومطر ثم تهديد لابن عمه يزيد بن مسهر الشيباني وفيه كثير من الفخر وقد راعت هذه القصيدة للأدباء على مرّ العصور، وفي شعر الأعشى جاذبية لم نعهدها لغيره من شعراء الجاهلية ومن عوامل تلك الجاذبية ما هنالك من

انسجام رقراق ومن اندفاق يجمع اللين إلى الشدّة والسهولة إلى المتانة ومن موسيقى استحقت لصاحبها لقب «صناجة العرب»، ومن ألفاظ عذبة وأساليب في التعبير تجمع الصفاء والطبيعة إلى تلاعبات لفظية لكلّها عذوبة وأناقة[٤].

مفهوم الإيقاع

سنتطرق فيما يلي إلى شرح وجيز للإيقاع وما يحمل من معنى في اللغة والاصطلاح.

لغة: يحتل الإيقاع موقع الصدارة بين الخصائص المميزة للقصيدة الشعرية إذ يمكن عده من أبرز عناصرها والقاعدة الأساسية التي تقوم عليها وهو عنصر مهم لزيادة الجمالية في النص وهو في اللغة من الوقع «وقعة الضرب بالشيء ووقع المطر ووقع حوافر الدابة[٥]»، أمّا «الإيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[٦]» وفي معجم الوسيط هو «اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[٧].

اصطلاحاً: إن الإيقاع هو «جرس التفعيلة المسموع به والمختلف من بحرٍ إلى آخر[٨]» وتعد بنية الإيقاع من البنى المركزية والجوهرية الأسلوبية التي تنهض القصيدة العربية على أساسها وهي من أهم الأسس في اللغة العربية، لذا فإن بنية الإيقاع ينفتح إسهامها الفني والأسلوبي في القصيدة على مختلف عناصر التأليف الشعري كما تؤثر فيها وتوجهها على نحوها وبهذا فهي بنية معقدة بعض الشيء ولها امتدادات عميقة في بنية القصيدة[٩]. والإيقاع ظاهر لغوي عام، وثيق الصلة بالنغم والبيت الشعري، الصالح للإنشاد، مؤلف من وحدات متوالية، فهو يبرز ويربط تدرجات ويوحى بتوازنات ساعة ينظم الكلام وكل تنظيم فن وهو «وحدة النغمة التي تكرر نحو ما في كلامٍ أو في البيت أي توالي السكنات على نحو منتظم... في أبيات القصيدة[١٠]» ويتعلق الإيقاع بذائقة المتلقي النفسية حيث يتأثر به تأثراً شعورياً، لأنَّ الإيقاع هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك صوت الكلمات فحسب بل ما فيها من معنى وشعور[١١] كما أن الإيقاع يوظف المادة الصوتية من حيث هو مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة من المقاطع الصوتية للكلمات والجمل وهو تنسيق صوتي يأتي محصّلةً لتعاقب المقاطع المنبورة أو الخفية[١٢]. فهو يعنى انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً ظاهراً أو خفيًّاً يتصل بغيره والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس ممّا يعطي سيطرة قانون خاص على بنية النص العامة[١٣] نستطيع القول إن الإيقاع مجموعة من الألفاظ تنبع من اختيار الأديب ما بينها التجانس والتلاؤم في الأصوات والحركات والمواءمة والتناسق بين العبارات ومن اتحاد هذه الأشياء سوف يتولد الإيقاع للشعر.

أهمية الإيقاع

والشعر بوصفه وسيلة الشاعر نحو تحقيق التوافق بينه وبين العالم الخارجي له دعائم والإيقاع من أهم دعائم هذا التوافق؛ لأنه «إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك ما في أصوات الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور ومن ثمة تتضح صلة الإيقاع الوثيقة بمضمون العمل الفني فهو «يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني.[١٤]» ويقول إبراهيم أنيس عن أهمية الموسيقى أو الإيقاع في الشعر إنَّ «الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة وعن الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصًا فإذا اختلف في شيء من هذا أصبحت غير منسجمة مع نظام هذا العقد»[١٥]. وللإيقاع أهمية كبرى بوصفه «وحدة بنائية عضوية في القصيدة لا يمكن أن يقوم من دونها النص الشعري كما تتجلى هذه الأهمية في القيمة الجمالية المتولدة عنه إذ لا يوجد شعر بدون إيقاع فشرط الشعر ينبع من أنه يكون قد اكتسب من لغته إيقاعاً خاصاً، ومهما يكن من تعريف الإيقاع فهو شيء أساس في الشعر؛ لذا فقد حظي باهتمام الكثير من النقاد والباحثين»[١٦]. ويتسع الدور الإيقاعي في الشعر ليعانق فضاءات النفس، وهو عناق وجداني فكري لا يتأسس من فراغ شعري، بل ينطلق من الوظيفة الجوهرية للأداء الموسيقي، فإنّ الوظيفة الإيقاعية للقصيدة ليست مجرد مظهر صوتي فارغ، وإنَّما هي ذات وظيفة جمالية مؤثرة بموسيقية اللغة وتراكيبها الإيقاعي من جهة وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمّتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى[١٧].

الإيقاع الداخلي في قصيدة وَدِّعْ هُرَيْرَة

الإيقاع في النص الشعري لا يقتصر على العروض وأعني الوزن والقافية وإنّما ثمة موسيقى أخرى تتبع من أعماق النص من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره أو تكوينه الداخلي[١٨] ويعني بالعلاقة بين النسق الصوتي والنسق الدلالي داخل القصيدة أي يبحث طبيعة الإحالات المعنوية والنفسية لكل حرفٍ أو لكل طبقة صوتية وهذا انطلاقاً من أن الموسيقى في النص الشعري تتجاوز الوزن المعروف إلى ما يندرج تحت مسمى الإيقاع الداخلي والتي لا تلمس ولا تتشكل في تفعيلات فقط وإنّما تظل حضوراً روحيًّاً يشكل القيم الفنية التي تتصل بالوجدان وبالمشاعر[١٩].

نحاول هنا أن نفصل القول في الإيقاع الداخلي الذي ينبع من أعماق النص الشعري وستكون دراستنا له من خلال التجمعات الصوتية والتكرار الصوتي إضافة إلى المحسنات البديعية كالجناس، ورد العجز على الصدر، ولزوم ما لا يلزم، والمحسنات المعنوية كالطباق ومراعاة النظير وغيره مما له أثر على الإيقاع وبيان قيمه ودلالة كل منها في النص الشعري المتمثل في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَةَ" للأعشى.

الصوت اللغوي ومخارج الحروف

ينتج الصوت الإنساني اللغوي أثناء عملية الزفير عندما يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالقصبة الهوائية والحنجرة والفم حيث يعترض تيار الهواء المتدفق بعوائق بشكل أو بآخر حسب طبيعة الصوت المنتج والأعضاء المساهمة في إنتاجه وهذا الاعتراض يؤدي إلى حدوث اضطراب في تيار الهواء داخل جهاز النطق تنتج عنه موجات الهواء المنتج التي تنتقل من فم المتكلم إلى خارج أذن السامع (في أغلب الأحيان) حيث تجري عدة عمليات ميكانيكية للصوت داخل الأذن الداخلية تتجسد في إشارات إلى الدماغ وهناك تعلل هذه الإشارات لتمنح قيماً لغويا يتم على أساسها التواصل بين المتكلم والسامع[٢٠]. وقد قسم أحمد بن عمر المخارج إلى ستة أقسام حيث قال «ومخارج حروف العربية ستة عشر وهي على ستة أقسام حروف الحلق وحروف أقصى اللسان وحروف حافة اللسان وحروف طرف اللسان وحروف وسط اللسان وحروف الشفتين»[٢١]. وكان الخليل قد جعلها تسعة أقسام هي: "حَلْقِيَّة، لَهَوِيَّة، شَجَرِيَّة، أَسَلية، نَطْعِيَّة، لَثَوِيَّة، ذَلَقِيَّة، شفَهِيَّة، هوائية(جَوفِيَّة)" ورتب حروف هذه المخارج مبتدئاً من الحلق حتى الشفتين على النحو الآتي:

١-العين والحاء والخاء والغين حلقية؛ لأنّ مبدأها من الحلق.

٢-القاف والكاف لهويتان؛ لأنّ مبدأ هما من اللهاة.

٣-الجيم والشين والضاد شجرية؛ لأنّ مبدأهما من شجر الفم.

٤-الصاد والسين أسلية؛ لأنّ مبدأهما أسلية اللسان.

٥-الطاء والتاء والدال نطعية، لأنّ مبدأهما من نطع الغار الأعلى.

٦-الظاء والذال والثاء لثوية؛ لأنّ مبدأهما من اللثوية.

٧-الراء واللام والنون ذلقية؛ لأنّ مبدأهما من ذلق اللسان، وهو تحديد طرفي ذلق اللسان.

٨-الفاء والباء والميم شفوية؛ لأنّ مبدأهما من الشفة... فنسب كل حرف إلى مدرجته وموضعه الذي يبدأ منه[٢٢].

الإيقاع في مستوى الأصوات

إن الأعشى في استخدامه لبعض الأصوات وتكرارها يعمد إلى تصوير المواقف تصويراً يوحي لنا بما في هذه الأصوات من طاقات نغمية وشحنات إيقاعية واستطاع إحداث أجواء نفسية ذات تأثير في المعنى وبما أنّ قصيدة الشاعر ذات الموضوعات المختلفة ونظراً لكيفية العيش آنذاك فتشير الجداول التالية إلى أنّ النظام الصوتي في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة" جاء متنوعاً وحاوياً على تشكيلات متباينة صفة ومخرجاً، وفي استنطاقنا لهذه الجداول والأرقام برزت لنا حقائق من قلب هذه القصيدة سيتم التطرق إليها في الآتي.

الصوت الانفجاري: توزيع الأصوات الانفجارية في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة" حسب الجدول كما يلي: «تتصف الأصوات الانفجارية في اللغة العربية بأن تيار الهواء يحبس معها حبسًا تامًا لفترة معينة من الزمن خلف الأعضاء الرئيسة المنتجة للصوت ثم يطلق سراح الهواء فجأة مولداً ما يسمي بالانفجارية.[٢٣]»

الصوت	عدد مرات التواتر	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر	عدد الاستعمال بالسكون	عدد الاستعمال بالتنوين	عدد الاستعمال بالتشّديد
الباء، (ب)	72	24	8	26	7	2	5
التاء، (ت)	163	68	30	26	13	21	5
الدال، (د)	48	16	8	5	14	2	3
الطاء، (ط)	24	8	2	3	3	1	7
الضاد، (ض)	18	7	3	5	2	1	_
الكاف، (ك)	37	22	9	1	5	_	_
القاف، (ق)	60	34	14	3	4	5	_
المجموع	422	177	74	69	48	32	19

نلاحظ ذلك الجدول الأول المتكون من الأصوات الانفجارية التي بلغ عددها في هذا النص الشعري ٤٢٢ مرة : يوضح لنا السبب في هذا التواتر الكبير في الأصوات الانفجارية في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة" أنّ الموضوعات التي وصفها الشاعر تستوجب هذه الأصوات لاسيّما في المقامات التي تقتضي ذلك كذكر إعراض حبيبته عنه وحبها لشخص آخر ووصف ما واجهه في سفره وكذلك متاعب هذا السفر أنّ كل شخصٍ ليس بوسعه أن يعبر عن هذا الصحراء لشدة القيظ إلا الذين هم على أتم الاستعداد وأيضاً تهديده ليزيد بن شيباني والفخر بنفسه وبقبيلته وذكر

مفاخراتهم ومن هنا فإنّ هذه النوعية من المادة الصوتية مناسبة لهذا السياق الذي يتطلب حبس الصوت ووقفه.

الصوت الاحتكاكي: تواتر الأصوات الاحتكاكية في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة" هي حسب الجدول الآتي: «تنطق الأصوات الاحتكاكية في اللغة العربية عندما يضيق مجرى الهواء بسبب اقتراب أعضا ء النطق المساهمة في إنتاجها فيودي إلى تسرب الهواء عبر التضيق محدثاً احتكاكاً في أثناء نطقها[٢٤] »

الصوت	عدد مرات التواتر	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر	عدد الاستعمال بالسكون	عدد الاستعمال بالتنوين	عدد الاستعما ل بالتشّديد
الفاء، (ف)	64	43	2	11	5	3	_
الثاّء، (ث)	11	3	2	2	3	1	_
الذال، (ذ)	12	6	3	2	1	_	_
الظاء،(ظ)	3	1	1	1	_	_	_
السين،(س)	49	12	6	6	21	2	2
الزاي (ز)	17	6	3	2	2	1	3
الصاد، (ص)	18	8	1	2	4	1	2
الشين،(ش)	34	17	4	8	3	1	1
الخاء، (خ)	13	8	1	1	3	_	_
الغين، (غ	12	6	2	2	2	_	_
الحاء، (ح)	37	15	2	10	6	4	_
العين، (ع)	63	31	16	3	12	1	_
الهاء، (ه)	92	41	25	18	8	_	_
المجموع	425	197	66	66	70	14	8

يشير الجدول المتضمن الأصوات الاحتكاكية أن النظام الحرفي يحمل ٤٢٥ صوتًا احتكاكيًّاً وسبب هذا التواتر الكبير في الأصوات الاحتكاكية ضمن هذه القصيدة هي الموضوعات التي وصفها الشاعر .فهذه الموضوعات تستوجب مثل هذه الأصوات لاسيّما في المواقف التي يقوم بوصف حبيبته فيها ويصفها بأنّها ذات الشعر الطويل واللون الأبيض وأسنانها مصقولة وهي تمشي بالهدوء والطمأنينة كما يصفها بعدم اغتيابها لجاراتها مشيرا إلى عيشتها الرفاهية ويذكر

أنها ذات نكهة نقيّة دائماً واصفاً لهوه هو و... فهذه الموضوعات تناسب هذا السياق الذي يُحدث الهواء في خروجه احتكاكاً مسموعاً حيث الهاء والفاء والعين بلغ تواترها ٩٢و ٦٤ و٦٣ مرة، وههنا هذه الحروف أكثر الأصوات وروداً لمطابقتها لبعض أغراض القصيدة.

الصوت المهموس: تواترات الأصوات المهموسة في القصيدة وَدِّعْ هُرَيْرَة هي كما يلي: «أما المهموس فهو الذي يتذبذب الوتران الصوتيان أثناء نطقه ولا يسمع له رنين حين النطق به.[٢٥]»

الصوت:	عدد مرات التواتر	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر	عدد الاستعمال بالسكون	عدد الاستعمال بالتنوين	عدد الاستعمال بالتشّديد
التاء	163	68	30	26	13	21	5
الثاء	11	3	2	2	3	1	–
الحاء	37	15	2	10	6	4	_
الخاء	13	8	1	1	3	_	_
السين	49	12	6	6	21	2	2
الشين	34	17	4	8	3	1	1
الصاد	18	8	1	2	4	1	2
الطاء	24	8	2	3	3	1	7
الفاء	64	43	2	11	5	3	_
القاف	60	34	14	3	4	5	_
الكاف	37	22	9	1	5	_	_
الهاء	92	41	٢٥	18	8	_	_
المجموع	602	279	98	91	78	39	17

يعد تكرار أصوات المهموسة شكلاً آخر من أشكال التكرار الصوتي في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة". تجري هذه الظاهرة عندما يقوم الشاعر بوصف حبيبته وتعكس جمالاً وتعبيراً على النص الشعري وتأثيراً قوياً على المتلقي، وحرص الشاعر على أن يورد هذه الأصوات لتأكيد مدى جمالات معشوقته بحيث نلمس هذه الميزات ونحس أن هذا الإحساس قد خيم على أجواء القصيدة، ثم إنّ الإيقاع الموجودة في هذه الأصوات تؤدي إلى حركة هادئة ودافئة تشعر بالراحة والاطمئنان.

الصوت المجهور: توزيع الأصوات المجهورة في القصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة" حسب هذا الجدول: «الأصوات اللغوية التي تتشكل أصواتها في الحنجرة باهتزاز وتريها الصوتين اهتزازاً منتظماً[٢٦]».

الصوت	عدد مرات التواتر	عدد الاستعمال بالفتح	عدد الاستعمال بالضم	عدد الاستعمال بالكسر	عدد الاستعمال بالسكون	عدد الاستعمال بالتنوين	عدد الاستعمال بالتشّديد
الباء	72	24	8	26	٧	2	5
الجيم	41	25	5	8	3	_	_
الدال	48	16	8	5	14	2	3
الذال	12	٦	3	2	1	_	_
الراء	109	49	6	15	22	7	10
الزاي	17	6	3	2	2	1	3
الضاد	18	7	3	5	2	1	_
الظاء	3	1	1	1	_	_	_
العين	63	31	16	3	12	1	_
الغين	12	6	2	2	2	_	_
اللام	194	43	73	20	25	11	22
الميم	121	34	28	32	14	6	7
النون	140	44	12	17	50	1	16
المجموع	850	292	168	138	154	32	66

فاق توتر الأصوات المجهورة الأصواتَ المهموسة إذ بلغ تواتر الأصوات المجهورة ٨٥٠ مرة في مقابل ذلك نجد تواتر الأصوات المهموسة بلغ ٦٠٢ مرة وفي ذلك اختلاف واضح بين هذه الأصوات ما يوافق محتويات القصيدة نظراً لأغراضها وموضوعاتها.

يتضح من هذه الجداول أنّ الأعشى نوّع في إيقاعه الداخلي بين مستوى الأصوات باستعماله الأصوات الانفجارية والاحتكاكية والمجهورة والمهموسة كي يلهم القارئ أسرار ما قد ينعكس من أصداء هذه الحروف على نفسها كما أنّه استطاع أن يوفق بين إيقاع الصوت وبين معنى الكلمات ويدمج بينهما في تناغم فجاءت معالجة الشاعر للأصوات المختلفة في آن واحد وفي القصيدة الواحدة لتخلق إيقاعاً رنّانا يطرب الآذان ويخلب الألباب ويشد القلوب. فعكس هذه الأصوات المختلفة جمالاً تعبيرياً قوياً على أبياته واستطاع بهنّ الربط بين أغراض القصيدة وظهر الانسجام الإيقاعي بين هذه الأصوات ونسج بهنّ خيوطاً ذات دلالات تتلائم مع ظروف عصره الراهن.

التكرار

يعتبر «التكرار أحد عناصر الإيقاع الداخلي ويعد القوة الديناميكية للإيقاع ويراد بالتكرار إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في الكلمة أو البيت الشعري أو القصيدة ويؤدي وظائف عديدة كتقوية النغم أو تأكيد المعنى وغيرهما ويسهم التكرار سواء كان حرفًا أم كلمة أم مقطعًا أم شطراً في تحديد القيم الدلالية والجمالية للنصوص »[٢٧].

تكرار الحرف

ويشكل «هذا التكرار تجمعات صوتية تخلق إيقاعاً مميزاً في داخل القصيدة»[٢٨]. ومن ذلك:

غـــراءُ فرعـــاءُ مصـــقولٌ عوارضُـــها تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل[٢٩]

قد تكررت حرف الألف أربع مرات. فتكرار هذا الصوت قد حقق إيقاعاً جميلاً ينعكس على دوره في بيان المعنى وجذب انتباه المتلقي إذ نلاحظ أن طول شعر معشوقة الشاعر واضح في اللفظ والمعنى. والمصوت الألف (في الهوينا) يدل على الهدوء في مشية حبيبة الشاعر. وقوله:

تســـمعُ للحلـــي وسواســـاً إذا انصـــرفت كمـــا اســـتعان بـــريحٍ عشـــرقٌ زجـــلُ[٣٠]

في هذا البيت قد تكررت حرف السين أربع مرات فهذا الحرف على النحو الذي وظف فيه ههنا يحمل رنةً يحس المتلقي عند قرائته صوت الحلي حقيقياً ويعبر في الوقت نفسه عن مقدرة الشاعر في توظيف الحروف في مكانها.

وكذلك:

فَقُلْـــتُ لـلـــشَّرْبِ فِـــي دُرْنـــا وَقَـــدْ ثَمِلُـــوا شِيـــمُوا، وَكَيـــفَ يَشِـــيمُ الشَّـــارِبُ الثَّمِـــلُ؟[٣١]

حرف الشين وحرف الثاء حرفان احتكاكيان والإيقاع الناتج عن هذين الحرفين يؤدي دوراً فاعلاً في تكثيف المعنى وزيادة طاقاته التعبيرية من خلال انسجامه مع أجواء النص الشعرية.

وقوله الآخر:

علقتهـــا عرضـــاً، وعلقـــت رجـــلاً غيـــري وعُلـــقَ أخـــرى غيرهـــا الرجـــلُ[٣٢]

فصوت العين من الأصوات المجهورة أعطى تكرارها لمعنى داخل البيت قوة وتكراراً، وعبر فيه الشاعر بواسطتها عن شدة حزنه.

تكرار الكلمة

يمكن القول إن «هذا التكرار يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويعبر عن المعاينة للأصوات[٣٣]»، والتكرار في هذه القصيدة يتمثل في صنائع البديعي كالجناس، ورد العجز على الصدر، وتكرار المجاورة.

الجناس

يكون الجناس «تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى[٣٤]» إذن للجناس أثر بارز في إحداث التناغم الإيقاعي لأنّ الصوت الناتج عن تكرار بعض حروف يوقع نغماً جميلاً في الأذن ويزيد الإيقاع تدفقًا يأتي الجناس في قصيدة وَدِّعْ هُرَيْرَة في أكثر من موضع وأكثر التجنيس الذي جاء في القصيدة من نوع الجناس الاشتقاق وهو «توافق ركنيه في الحروف وترتيبها جمعها اشتقاق[٣٥]» ومنه قوله:

ليست كمن يكره الجيرانُ طلعتها ولا تراها لسر الجار تختتلُ[٣٦]

وقوله:

ما روضةٌ من رياض الحزن معشبة خضراءُ جاد عليها مسبلٌ هطلُ[٣٧]

وكذلك:

هل تنتهون؟ ولا ينهى ذوي شططٍ كالطعن يذهب فيه الزيّتُ والفتلُ[٣٨]

ففي هذه النماذج نلاحظ الجناس بين كلمات "الجيران والجار، وروضة ورياض، وتنتهون وينتهي". ففي هذا التجنيس تبلغ الموسيقى قوتها من خلال اشتقاق الكلمات وقد حقق التجانس انسجاماً تدفقياً غير متصنع وينتج عنه إيقاع صوتي جميل حسن للنفس أيضاً. وله دور واضح في إضفاء نغم موسيقي جميل على القصيدة حيث يأتي الجرس الموسيقي مكرراً في الأبيات ويزيدها قوة وعمقًا فيشيع تناغماً موسيقياً مما يضفي غنائية رائعة على النص.

رد العجز على الصدر

يعتبر هذا النمط أشد إيقاعاً من النمط السابق إذ تتكرر في هذا النمط كلمة في أوّل المصراع الأول أو في حشوه أو في آخر المصراع أو في أول المصراع الثاني ثم تتكرر هذه الكلمة آخر البيت فهذا يعني أنّ فيه تأكيداً وتقوية للمعنى وكذلك يدّل على ترنّم الموسيقى. فعلى قدر الكلمات والأصوات المكرّرة تحدث الموسيقى وهذا الأمر نجده واضحاً في قصيدة وَدِّعْ هُرَيْرَة لشاعرنا الأعشى قنرى أنّ هذا النوع من التكرار يتلذذ للسمع وتستمتع منه الأذن وتستريح إليه.

من ذلك:

فقلــتُ للشّــرب فــي درنــي وقــد ثملــوا شــيموا وكيــفَ يشــيمُ الشّــارب الثمــلُ[٣٩]

وقوله:

كــــلا زعمــــتم بأنّــــا لا نقــــاتلكم إنّــــا لأمثــــالكم، يــــا قومنــــا، قُتــــلُ[٤٠]

وكذلك:

قــالوا الرُّكــوب! فقلنــا تلــك عادتُنــا أوتنزلــون، فإنّــا معشــرٌ نــزلُ[٤١]

فقد ردّ الأعشى عجز كل بيت أو مصراع على صدره واستخدم هذا النمط في التأثير والتطريب بما يوفرّه من الإيقاع والموسيقى توفيراً قويّاً وواضحاً ولهذا التكرار القائم على "ردّ العجز على الصدر" دلالة صوتية، لأنّ الألفاظ التي ذكرت في صدور الفقرات تتردّد صداها في آخر الفقرة مرّة أخرى ومن شأن هذا الترديد أن تعطي النص جمالاً موسيقيًا وهو أشبه بنغمة واحدة تربط بين أول البيت وآخره بحيث يصبح صدرها وعجزها نغماً واحداً متصلاً.

تكرار المجاورة

يعتبر هذا النمط «تردد لفظين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبًا منهما من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج...إليه» (العسكري،١٣١٩: ٣٣٧) وذلك كقول الأعشى:

فكلّنــــا مُغــــرمٌ يهــــذي بصَــــاحِبه نــــاءٍ ودانٍ ومحبــــولٌ ومحتبــــلُ[٤٢]

ففي هذه النماذج قد تكررت: محبول، ومحتبل، والحيلة، والحيل، جنباً لجنبٍ والموسيقى الناتج من هذه التكرارات جميلٌ تستريح إليه الأذن.

كذلك:

فــي فتيــةٍ كســيوف الهنــد قــد علمــوا أن لــيس يــدفع عــن ذي الحيلــة الحِيــلُ[٤٣]

المستوى المعنوي

هناك نوع آخر من الموسيقى تقوم بعمل التنسيق ولكن من خلال أمور انتزاعية ذهنية، فالعلاقات الخفية للعناصر المعنوية في الكلام تخلق الموسيقى المعنوية؛ وهذه الموسيقى الشعرية بما فيها من مظاهر فنية ظريفة لا تُهْمَل عند الترجمة من لغة إلى أخرى بل تنتقل بكل

خصائصها المعنوية التي تضمنتها في لغة المبدأ[٤٤] ومصاديق الموسيقي المعنوية المتمثلة في قصيدة وَدِّعْ هُرَيْرَة هي: الطباق، ومراعاة النظير، وتنسيق الصفات.

الطباق

الطباق والمطابقة والتطبيق والتكافؤ كلها أسماء لمسمى واحد وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظين نثراً كان أم شعراً[٤٥]. من خلال دراستنا لاحظنا أن الطباق قد ورد في هذه القصيدة وله أثر في إحداث جرس موسيقي ويلعب دوراً هاماً في نقل انفعالات الشاعر وأحاسيسه وكذلك له دورٌ واضحٌ في إضفاء نغم موسيقى جميلة على النص الأدبي. فمن الطباق قوله:

فكلّنـــــا مُغـــــرمٌ يهـــــذي بصَـــــاحِبه نـــــاءٍ ودانٍ ومحبـــــولٌ ومحتبـــــلُ[٤٦]

ففي هذا النموذج نلاحظ أنّ الطباق بين كلمات (ناءٍ ودانٍ) خلق إيقاعاً جميلاً اكتسبه من التضاد وأضاف جمالية وعذوبة على المقطع. وقوله:

كـــــأنّ مشـــــيتها مـــــن بيـــــت جارتهـــــا مـــــرُّ الســـــحابة لا ريـــــثٌ ولا عجـــــلُ[٤٧]

فالتضاد بين (لا ريثٌ ولاعجلٌ) خلق تناغماً موسيقياً جميلاً مما زاد جمالية ورنة في تركيب النص ويعطي نغمة متراوحة في هذه القصيدة ويقوى جانب الإيقاع من خلال التوزيع المتقابل للنغم بين عنصرين متضادين.

كذلك:

إمّـــا ترينـــا حفـــاةً لا نعـــالَ لنـــا إنّـــا كـــذلك لا نحفـــى وننتعـــلُ[٤٨]

فالتضاد بين نحفى وننتعل يحقق توازناً نغمياً جميلاً ويؤدى دوراً أساسياً في تعزيز الترابط الموسيقى والانسجام والتكامل في القصيدة.

مراعاة النظير

هو جمع بين أمرين أو أمور متناسبة وذلك إمّا بين اثنين أو بين أكثر[٤٩]. فألفاظ الكلام فيه متناسق ويبدو مثل هذا التناسق واضحاً وجليّاً في الأبيات التالية:

يـــا مـــن يـــرى عارضـــاً قـــد بـــتُّ أرمُقُـــهُ كأنمـــا البـــرقُ فـــي حافاتـــه الشّـــعلُ[٥٠]

فالأعشى عندما أراد أن يعبر عن حالته النفسية جمع بين عارضاً، وأرمقه، وبين البرق، والشعل على سبيل المناسبة، فبهذه المناسبة رسم الشاعر صورة بصرية جميلة تنبىء عمّا يحسه من

الفرح والسرور عند رؤية السحاب والبرق الذي يولد عند اصطدام السحاب بعضها ببعض.

وقوله:

كنـــــاطحٍ صـــــخرة يومـــــاً ليفلقهـــــا فلـــم يضـــرها وأوهَـــى قرنُـــه الوعـــلُ[٥١]

والمراعاة في هذا البيت نشأ عن الجمع بين الناطح والقرن والوعل. فالبيت يتضمن موسيقى تصويرية جميلة مصاحبة للمواقف الانفعالية التي يعبّر عنها الشاعر ومثله كذلك:

فأقصَـــــــده أصَـــــــابه هنـــــــدُوانيٌّ أو ذابـــلٌ مـــن رمـــاحٍ الخـــطُ معتـــدلُ[٥٢]

فالتناسب واضح بين الهندواني والذابل والرماح والخط حيث خلق تصويراً متناسقاً أدّى إلى إنتاج نوع من الموسيقى الشعرية عرفت بالموسيقى المعنوية

تنسيق الصفات

وهي ذكر الصفات المتوالية وغالباً المتوازية لموصوف واحد[٥٣]. ويبدو مثل التناسق الصفات هذا واضحاً وجلياً في الأبيات الآتية:

غراءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضُها تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل

في هذا البيت يذكر الأعشى ثلاث صفات لمعشوقته هريرة ويعطي النص الشعري موسيقياً معنوياً جميلاً.

وكذلك قوله:

جاوزتهـــا بطلـــيحٍ جســـرةٍ ســـرحٍ فـــي مرفقيهـــا إذا استعرضـــتها فتـــلُ[٥٤]

يصف الشاعر ههنا ناقته ويذكر لها ثلاث صفات والإيقاع المعنوي الناتج من هذه الصفات يعطي النص جمالية.

نتائج البحث:

توصّلت هذه الدراسة من خلال استعراض الإيقاع الداخلي في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَةَ" إلى أنّ التراث العربي حافل بالأشعار الجاهلية ومن بين هؤلاء الشعراء الجاهليين الأعشى الذي يعتبر من شعراء الطبقة الأولى بعد أمْرُؤُ القَيس، النابغة وزهير وقد لقبه العرب بصناجة العرب لأنه كان يتغنى بشعره وأول من ذكر الصنج في الشعر العربي. وكان ديوان الأعشى مليئاً بالأغراض فقد كانت له جولات في المدح والفخر والهجاء والحكمة والغزل والوصف والخمرة فقد أكثر من ذكر الخمر وأوصافها فاشتهر بها. وتمكن الشاعر من استخدام أنواع الإيقاع، أما فيما يتعلق

بالإيقاع الداخلي فهي إقامة تناسب وانسجام بين الألفاظ والمعاني فلاحظنا أنّ الأصوات المجهورة والمهموسة في هذه القصيدة تناسب أكثر التناسب. تبين الأصوات المجهورة ودلالاتها حينما يتحدث الشاعر عمّا يجده من الألم تجاه إعراض حبيبته عنه وكذلك يبين الأصوات المهموسة ودلالاتها عندما يصف حبيبته هريرة. ويمثل التكرار الظاهرة الإيقاعية الأبرز في ديوان الأعشى إذ وظفه للتعبير عن أفكاره ومشاعره التي انعكست على لغته الشعرية؛ وهو أحد عناصر الإيقاع الداخلي في قصيدته ويعد القوة الديناميكية؛ ويلعب تكرار الحرف والكلمة دوراً هاماً لإحداث الأجواء الإيقاعية في القصيدة ومن مظاهر تكرار الحرف كان تكرار الألف، والسين، والشين، والثاء، والعين. وكل واحد من هذه الحروف يؤدي دوراً فاعلاً في إحداث التناغم الإيقاعي في القصيدة. ومن أهم مظاهر تكرار الكلمة هي: رد العجز على الصدر، والجناس، وتكرار المجاورة وكما أنه لكل واحد من هذه الصنائع البديعية أثر بارز في إحداث التناغم الإيقاعي في القصيدة. أمّا الإيقاع المعنوي فهو اللون الآخر من أنواع الإيقاع الذي استعمله الأعشى للإضفاء على الأجواء الإيقاعية في قصيدته ومن أهم مظاهر هذا النوع من الإيقاع المتمثل في قصيدة "وَدِّعْ هُرَيْرَة" عند الأعشى هو: مراعاة النظير، والطباق، وتنسيق الصفات. وقد جاءت جميعها بطريقة فنية بعيدة عن التكلف. والموسيقى الناتجة عن هذه الصنائع البديعية كانت حسنة جميلة للنص.

الهوامش:

[١] الزركلي، خيرالدين، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين؛ ط٢، بيروت: دار العلم للملايين،٢٠٠٢، ص٣٠٠.

[٢] الفاخوري، حنا، الجامع فى تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)؛ ط٣: سليمان زاده، ١٣٨٥، ص٢٢٤.

[٣] ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي؛ ط١٠، القاهرة: دار المعارف، (د-ت)، ص٤٢.

[٤] الفاخوري، ١٣٨٥: ٢٤٤-٢٤٥.

[٥] الفراهيدي، عبد الرحمن خليل بن أحمد، العين؛ ط٢، قم: مؤسسة دار الهجرة، ١٤٠٩، ص١٧٦.

[٦] ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب؛ د-ط، بيروت: دار صادر، (د-ت)، ٨/ ٢٩٠.

[٧] مصطفى، ابراهيم وآخرون، المعجم الوسيط؛ د-ط، تركية: دار العودة، ١٩٨٩، ص١٠٥٠.

[٨] سعدون شلاش، غيداء أحمد وهدى مصطفى عبدالله، «الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي»؛ مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، السنة الثالثة، العدد٤، جامعة الموصل، ٢٠١١، صص ١٩٦- ١٤٧.

[٩] صالح القيصري، فيصل، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة؛ ط١، عمان: دار المجد،١٤٢٦، ص١٩١.

[١٠] غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث؛ بيروت: دار العودة، ١٩٩٧، ص٤٦٢.

[١١] سعدون شلاش، غيداء أحمد وهدى مصطفى عبدالله، «الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي»؛ مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، السنة الثالثة، العدد٤، جامعة الموصل، ٢٠١١، صص ١٩٦- ١٤٧.

[١٢] سعدون شلاش، غيداء أحمد وهدى مصطفى عبدالله، «الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي»؛ مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، السنة الثالثة، العدد٤، جامعة الموصل، ٢٠٠١، صص ١٩٦- ١٤٧.

[١٣] الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي؛ ط١، أردن: مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦، ص٥٣.
[١٤] الغضنفري، منتصر عبد القادر ومثنى عبد الله محمد علي، «الإيقاع في غزل الشواعر فى العصر العباسى»؛ مجلة التربية والعلم، السنة الرابعة، العدد الثاني جامعة الموصل، ٢٠٠٧، صص٢٢٣– ١٥٨.
[١٥] أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر؛ ط٢، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢، ص١١.
[١٦] سعدون شلاش، غيداء أحمد وهدى مصطفى عبدالله، «الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي»؛ مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، السنة الثالثة، العدد٤، جامعة الموصل، ٢٠١١، صص ١٩٦– ١٤٧.
[١٧] بوعدلية، وليد، شعرية الكنعنة تجليات الأسطورة في شعر عزالدين المناصرة؛ ط١، عمان: دار مجد لاوي، ١٤٣٠، ص٣٩٤.
[١٨] صالح القيصري، فيصل، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة؛ ط١، عمان: دار المجد، ١٤٢٦، ص٢٠٧.
[١٩] بوعدلية، وليد، شعرية الكنعنة تجليات الأسطورة في شعر عزالدين المناصرة؛ ط١، عمان: دار مجد لاوي، ١٤٣٠، ص٣٩٥.
[٢٠] البرسيم، قاسم، علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة؛ ط١، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٥، ص١٤٥–١٤٦.
[٢١] إحمود الفقهاء، بلال سامي، سورة الواقعة: دراسة الأسلوبية. رسالة مقدمة لنيل الماجستير بجامعة الشرق الأوسط، عمان،٢٠١٢، ص٣٩.
[٢٢] البرسيم، قاسم، علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة؛ ط١، بيروت: دار الكنوز الأدبية،٢٠٠٥، ص ١٢٢.
[٢٣] البرسيم، قاسم، علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة؛ ط١، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٥، ص ١٦٠.
[٢٤] المصدر نفسه: ١٦١
[٢٥] أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية؛ ط٢، مصر: مطبعة نهضة مصر، (د–ت)، ص٢١.
[٢٦] المصدر نفسه: ٢٢
[٢٧] الغضنفري، منتصر عبد القادر ومثنى عبد الله محمد علي، «الإيقاع في غزل الشواعر في العصر العباسي»؛ مجلة التربية والعلم، السنة الرابعة، العدد الثاني جامعة الموصل،٢٠٠٧، صص٢٢٣– ١٥٨.
[٢٨] المصدر نفسه: ١٧
[٢٩] ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس شرح الدكتور محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٠ م. وتحقيق رودلف جاير – فينا، باسم: الصبح المنير في شعر أبي بصير،١٩٢٧، ص٥٥.
[٣٠] المصدر نفسه
[٣١] أعشى، ١٩٢٧، ص٥٧.
[٣٢] المصدر نفسه
[٣٣] الغضنفري، منتصر عبد القادر ومثنى عبد الله محمد علي، «الإيقاع في غزل الشواعر في العصر العباسي»؛ مجلة التربية والعلم، السنة الرابعة، العدد الثاني جامعة الموصل، ٢٠٠٧، صص٢٢٣– ١٥٨.
[٣٤] الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع؛ ط٥، طهران: بيام، ١٨٧٨، ص٣٤٩.
[٣٥] المصدر نفسه: ٣٥١
[٣٦] أعشى، ١٩٢٧، ص٥٧.
[٣٧] المصدر نفسه: ٥٧
[٣٨] المصدر نفسه: ٦٣
[٣٩] المصدر نفسه: ٥٧

[٤٠] أعشى، ١٩٢٧، ص٦١.
[٤١] المصدر نفسه: ٦٣
[٤٢] أعشى، ١٩٢٧، ص٥٧.
[٤٣] المصدر نفسه: ٥٩
[٤٤] ذاكري، حامد وآخرون، «الصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية»؛ إضاءات نقدية، السنة الثانية، العدد السابع، جامعة زابل، ١٣٩١، صص ١٢٧-١١٤.
[٤٥] أبو العدوس، يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني –علم البيان –علم البديع؛ ط٢، عمان: دار المسيرة، ١٤٣٥، ص٢٤٤.
[٤٦] أعشى، ١٩٢٧، ص٥٧.
[٤٧] المصدر نفسه: ٥٥
[٤٨] المصدر نفسه: ٥٩
[٤٩] الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع؛ ط٥، طهران: بيام،١٨٧٨، ص٣٢١.
[٥٠] أعشى، ١٩٢٧، ص٥٧.
[٥١] المصدر نفسه: ٦١
[٥٢] المصدر نفسه
[٥٣] عبدالمطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي؛ ط٢، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥، ص١١٨.
[٥٤] أعشى، ١٩٢٧، ص٥٩.

المصادر والمراجع:

١. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب؛ د-ط، بيروت: دار صادر، (د-ت).
٢. أبو العدوس، يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني –علم البيان –علم البديع؛ ط٢، عمان: دار المسيرة، ١٤٣٥.
٣. أبو علي، رجاء ومنيزه زارع، «الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي –ديوان الموت في الحياة نموذجاً»؛ مجلة دراسات النقد والترجمة في اللغة العربية وآدابها، السنة١، العدد ٤، جامعة الزهراء–طهران، ١٣٩١، صص ٦٠– ٤٤.
٤. احمود الفقهاء، بلال سامي، سورة الواقعة: دراسة الأسلوبية. رسالة مقدمة لنيل الماجستير بجامعة الشرق الأوسط، عمان، ٢٠١٢.
٥. ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس شرح الدكتور محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٠ م. وتحقيق رودلف جاير – فينا، باسم: الصبح المنير في شعر أبي بصير، ١٩٢٧.
٦. إقبالي، عباس، «تصويرهاي شنيداري در معلقات سبع»؛ مجلة اللغة والأدب العربي، العدد١، جامعة كاشان، ١٣٨٨، صص ٤٠– ١٦.
٧. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر؛ ط٢، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢.
٨. أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية؛ ط٢، مصر: مطبعة نهضة مصر، (د-ت).
٩. البرسيم، قاسم، علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة؛ ط١، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٥.
١٠. بوعدلية، وليد، شعرية الكنعنة تجليات الأسطورة في شعر عزالدين المناصرة؛ ط١، عمان: دار مجد لاوي، ١٤٣٠.
١١. ذاكري، حامد وآخرون، «الصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية»؛ إضاءات نقدية، السنة الثانية، العدد السابع، جامعة زابل، ١٣٩١، صص ١٢٧-١١٤.

١٢. الزركلي، خيرالدين، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين؛ ط٢، بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٢.
١٣. سعدون شلاش، غيداء أحمد وهدى مصطفى عبدالله، «الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي»؛ مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، السنة الثالثة، العدد٤، جامعة الموصل، ٢٠١١، صص ١٩٦-١٤٧.
١٤. شاملي، نصر الله ويوسف فضليه، «الجمال الموسيقى في شعر المتنبي»؛ مجلة اللغة والأدب العربي، السنة٢، العدد٤، جامعة شهيد چمران أهواز، ١٤٣٤، صص٥٠- ٣١.
١٥. صالح القيصري، فيصل، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة؛ ط١، عمان: دار المجد، ١٤٢٦.
١٦. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العصر الجاهلي؛ ط٤، قم: سليمان زاده، (د-ت).
١٧. ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي؛ ط١٠، القاهرة: دار المعارف، (د-ت).
١٨. عبدالمطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي؛ ط٢، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥.
١٩. الغضنفري، منتصر عبد القادر ومثنى عبد الله محمد علي، «الإيقاع في غزل الشواعر في العصر العباسي»؛ مجلة التربية والعلم، السنة الرابعة، العدد الثاني جامعة الموصل،٢٠٠٧، صص٢٢٣- ١٥٨.
٢٠. غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث؛ بيروت: دار العودة، ١٩٩٧.
٢١. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)؛ ط٣: سليمان زاده، ١٣٨٥.
٢٢. الفراهيدي، عبد الرحمن خليل بن أحمد، العين؛ ط٢، قم: مؤسسة دار الهجرة، ١٤٠٩.
٢٣. مصطفى، ابراهيم وآخرون، المعجم الوسيط؛ د-ط، تركية: دار العودة، ١٩٨٩.
٢٤. معروف، يحيى وبهنام باقري، «عناصر الموسيقى في ديوان نقوش على جذع نخلة»؛ مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة ١، العدد٩، جامعة رازي كرمانشاه، ٢٠١٢، صص١٩٣- ١٥٢.
٢٥. مير حسيني، محمّد وحشمت الله زارعي كفايت، «نگاهی به موسيقی شعر أعشی»؛ مجلة اللغة والأدب العربي، السنة٢، العدد ٦، جامعة شهيد چمران اهواز، ١٤٣٤، صص١٥٨-١٣١.
٢٦. الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع؛ ط٥، طهران: بيام، ١٨٧٨.
٢٧. الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي؛ ط١، أردن: مؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٦.

Sources and References:

1. Ibn-Manzour, Aboalfazl Jamal-ul-Din, Lesan al-Arab, Beirut, Dar al-Sader, (No date).
2. Abu Al-Adus, Joseph, An introduction to Arabic rhetoric - the science of meanings - the science of articulation - the science of Budaiya; reprint 2, Amman: Dar Al-Masirah,1435.
3. Abu Ali, Rajae and Munizah Zari, "The inner rhythm in the poetry of Abdel Wahab Al-Bayati - Diwan of death in life as a model." Journal of Studies of Criticism and Translation in the Arabic Language and Literature, Year 1, No. 4, University of Zahra - Tehran,1391, pp. 60-44.
4. Ehmoud Faqih, Bilal Sami, Al-Waqi'ah: A Stylistic Study. Thesis submitted for a master's degree at the Middle East University, Amman,2012.
5. Diwan al-Aasha al-Kabir Maimon bin Qais Sharh Dr. Muhammad Muhammad Hussein, Library of Arts, Cairo 1950. And the investigation of Rudolph Jair - Vienna, AD, in the name of: the enlightening morning in the poetry of Abu Basir,1927.

6. Eghbali, Abbas, “Photo by Shanghai Shindari, Commentary of Seven Commentaries”; Journal of Language and Arabic Literature, No. 1, Kashan University,1388, pp. 40-16.
7. Anis, Ibrahim, Music of Poetry; 2nd edition, Egypt: The Anglo-Egyptian Library,1952.
8. Anis, Ibrahim, Language voices; 2nd edition, Egypt: Renaissance Egypt Press (No date).
9. Albersem, Qasim, Arab phonology in light of modern phonological studies; 1st floor, Beirut: Literary Treasures House,2005.
10. Boudaliya, Walid, The poem of the Canaanites The manifestations of the legend in the poetry of Ezzeddine Al-Manasrah; 1st floor, Amman: Dar Majd Levi,1430.
11. Zekri, Hamid and others, “The Musical Image in Saadi’s Arabic Poems”: Critical Illuminations, Second Year, Number Seven, University of Zabul,1391, pp. 127-114.
12. Al-Zarkali, Khair al-Din, Flags, a dictionary of translations for the most famous Arab, Arab, and Orientalist men and women; 2nd edition, Beirut: Dar Al-Alam for millions,2002.
13. Saadoun Shalash, Ghaida Ahmed and Hoda Mustafa Abdullah, “Rhythm in Abu Marwan Al-Jaziri’s Andalusian Poetry”; Research Journal of the College of Basic Education, Third Year, No. 4, University of Mosul,2011, pp. 196-74.
14. Shamli, Nasrallah and Youssef Fadlih, “Beauty and Music in Al-Mutanabbi’s Poetry”; Journal of Language and Arabic Literature, Year 2, No. 4, Shahid Kamran Ahvaz University,1434, pp. 50-31.
15. Saleh Al-Qaysary, Faisal, The structure of the poem in Ezzeddin Al-Manasrah's poetry; 1st floor, Amman: Dar Al-Majd,1426.
16. Dif Shauqi , History of Arabic Literature, Pre-Islamic Age; 4th floor, Qom: Suleimanzadeh,(No date).
17. Dif Shauqi , Art and its doctrines in Arab poetry; 10th edition, Cairo: Dar Al-Maarif,(No date).
18. Abdul-Muttalib, Muhammad, Building Method in Modernity Poetry, Budaiya Formation, 2nd floor, Cairo: Dar Al-Maaref,1995.
19. Al-Ghadhanfari, Montaser Abdul Qadir and Muthanna Abdullah Muhammad Ali, " study tempo in the lyrics of the Abbasid"; Journal of Education and Science, Fourth Year, Second Issue, University of Mosul,2007, pp. 223-158.
20. Ghoneim Hilal, Muhammad, Modern literary criticism; Beirut: Dar Al-Awda,1997.
21. Al-Fakhouri, Hanna, The mosque in the history of Arabic literature (ancient literature); 3rd edition: Suleimanzadeh,1385.
22. Al-Farahidi, Abd al-Rahman Khalil bin Ahmed, Al-Ain; 2nd floor, Qom: Dar Al-Hijrah Foundation,1409.

23. Mustafa, Ibrahim and others, The Intermediate Dictionary; D-i, Turkish: Dar Al-Awda, 1989.
24. Maarouf, Yahya and Hanam Bagheri , " Musical Elements in Yahia Alsamawyâs Divan, INSCRIPTIONS on the Trunk of aPalm"; Journal of Studies in Arabic Language and Literature, Year 1, Issue 9, University of Razi Kermanshah,2012, pp. 193-152.
25. Mirhsini, Muhammad and Heshmatullah Zara'i Kafayt, "It is forbidden by the music of random poetry"; Journal of Language and Arabic Literature, Year 2, No. 6, Shahid chamran University of Ahvaz,1434, pp. 158-131.
26. Al-Hashemi, Ahmad, Jewels of rhetoric in meanings, statement and buddy; 5th floor, Tehran: Payam,1878.
27. Al-Hashemi, Alawi, The Rhythm Philosophy in the Arab Poetry; i 1, Jordan: The Arab Institute for Studies and Publishing,2006.