مجلـــــــــــة

آداب الرافدين

علميّـــــة محكّمـــــة

فصليـــّـــة

تصـــدر عن كليـــة الآداب

العـــدد: الرابع والسبعون

السنة: الثامنة والأَربعون

الموصـــــــل

١٤٣٩هـ / ٢٠١٨م

الهيئة الاستشارية

- أ.د. وفاء عبد اللطيف عبد العالي – جامعة الموصل/ العراق (اللغة الإنكليزية)
- أ.د. جمعة حسين محمد البياتي – جامعة كركوك / العراق (اللغة العربية)
- أ.د. قيس حاتم هاني الجنابي – جامعة بابل/ العراق (تاريخ وحضارة)
- أ.د.حميد غافل الهاشمي – الجامعة العالمية للعلوم الإسلامية/ لندن (علم الاجتماع)
- أ.د. رحاب فائز أحمد سيد – جامعة بني سويف / مصر (المعلومات والمكتبات)
- أ. خالد سالم إسماعيل – جامعة الموصل/ العراق (لغات عراقية قديمة)
- أ.م.د. علاء الدين احمد الغرايبة – جامعة الزيتونة/ الأردن (اللسانيات)
- أ.م.د. مصطفى علي دويدار – جامعة طيبة/ السعودية (التاريخ الإسلامي)
- أ.م.د. رقية بنت عبد الله بو سنان – جامعة الأمير عبدالقادر/ الجزائر (علوم الإعلام)

الأفكار الواردة في المجلة جميعاً تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة

توجه المراسلات باسم رئيس هيئة التحرير

كلية الآداب / جامعة الموصل – جمهورية العراق

E-mail: adabarafidayn@gmail.com

آداب الرافدين

مجلة محكّمة تعنى بنشر البحوث العلمية الموثّقة في الآداب والعلوم الإنسانية باللغة العربية واللغات الأجنبيَّة

العدد: أربعة وسبعون — السنة: الثامنة والأربعون

رئيس التحـــرير

أ.د. شفيق إبراهيم صالح الجبوري

سكرتير التحرير

أ.م.د.بشار أكرم جميل

هيئة التحرير

أ.د.محمود صالح إسماعيل	أ.د.عبد الرحمن أحمد عبدالرحمن
أ.د.مؤيد عباس عبد الحسن	أ.د.علي أحمد خضر المعـــماري
أ.م.د.سلطان جبر سلطان	أ.م.د. أحمد إبراهيم خضر اللهيبي
أ.م.د. زياد كمال مصطفى	أ.م. قتيبة شهاب احمد

المتابعة والتقويم اللغوي

م.د.شيبان أديب رمضان الشيباني	– مدير هيئة التحرير
أ.م.أسامة حميد إبراهيم	– مقوّم لغوي/ لغة الإنكليزية
م.د. خالد حازم عيدان	– مقوّم لغوي/ لغة عربية
م. مترجم.إيمان جرجيس أَميـــــن	– إدارة المتابعـــــة
م. مترجم.نجلاء أَحمد حســـين	– إدارة المتابعـــــة
م.مبرمج. أحمد إحسان عبدالغني	– مسؤول النشر الإلكتروني

قواعد النشر في المجلة

- يقدم البحث مطبوعاً بدقة، ويكتب عنوانه واسم كاتبه مقروناً بلقبه العلمي للانتفاع باللقب في الترتيب الداخلي لعدد النشر.
- تكون الطباعة القياسية بحسب المنظومة الآتية: (العنوان: بحرف ١٦/ المتن: بحرف ١٤/ الهوامش: بحرف ١٢)، ويكون عدد السطور في الصفحة الواحدة: (٢٧) سطراً تحت سطر ترويس الصفحة بالعنوان واسم الكاتب واسم المجلة، ورقم العدد وسنة النشر، وحين يزيد عدد الصفحات في الطبعة الأخيرة داخل المجلة على (٢٥) صفحة للبحوث الخالية من المصورات والخرائط والجداول وأعمال الترجمة، وتحقيق النصوص، و (٣٠) صفحة للبحوث المتضمنة للأشياء المشار إليها، تتقاضي هيئة التحرير مبلغ (٢٠٠٠) دينار عن كل صفحة زائدة فوق العددين المذكورين، فضلاً عن الرسوم المدفوعة عند تسليم البحث للنشر والحصول على ورقة القبول؛ لتغطية نفقات الخبرات العلمية والتحكيم والطباعة والإصدار .
- ترتب الهوامش أرقاماً لكل صفحة، ويعرّف بالمصدر والمرجع في مسرد الهوامش لدى وورد ذكره أول مرة، ويلغى ثبت (المصادر والمراجع) اكتفاءً بالتعريف في موضع الذكر الأول .
- يقدم الباحث تعهداً عند تقديم البحث يتضمن الإقرار بأنَّ البحث ليس مأخوذاً (كلاً أو بعضاً) بطريقة غير أصولية وغير موثقة من الرسائل والأطاريح الجامعية والدوريات، أو من المنشور المشاع على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت).
- يحال البحث إلى خبيرين يرشحانه للنشر بعد تدقيق رصانته العلمية، وتأكيد سلامته من النقل غير المشروع، ويحال – إن اختلف الخبيران – إلى (محكم) للفحص الأخير وترجيح جهة القبول أو الرد .
- لا ترد البحوث إلى أصحابها نشرت أو لم تنشر .
- يتعين على الباحث إعادة البحث مصححاً على هدي آراء الخبراء في مدة أقصاها (شهر واحد)، ويسقط حقه بأسبقية النشر بعد ذلك نتيجة للتأخير، ويكون تقديم البحث بصورته الأخيرة في نسخة ورقية وقرص مكتنز (CD) مصححاً تصحيحاً لغوياً وطباعياً متقناً، وتقع على الباحث مسؤولية ما يكون في بحثه من الأخطاء خلاف ذلك، وستخضع هيئة التحرير نسخ البحوث في كل عدد لقراءة لغوية شاملة أخرى، يقوم بها خبراء لغويون مختصون زيادة في الحيطة والحذر من الأغاليط والتصحيفات والتحريفات، مع تدقيق الملخصين المقدمين من جهة الباحث باللغة العربية أو بإحدى اللغات الأجنبية، وترجمة ما يلزم الترجمة من ذلك عند الضرورة .

((هيئة التحرير))

المحتويـــــــــات

العنـــوان	الصفحــة
جماليات التواصل الكلامي في الحديث النبوي صحيح البخاري أنموذجاً أ.م.د. محمد ذنون يونس	١ – ٣٤
التجديد الأسلوبي في الخطاب الشعري عند ابن عبد ربه الأندلسي – (٢٤٦ – ٣٢٨ هـ) المحصات انموذجاً أ.م.د. مازن موفق صديق الخيرو و أ.م.د. غيداء أحمد سعدون	٣٥ – ٥٠
الثلاثيات القرآنية دراسة بلاغية ـ سورة البقرة إنموذجاً ـ أ.م.د. قاسم فتحي سليمان	٥١ – ٩٨
جماليات الأنساق الضدية في شعر ابن مُقبل أ.م.د.آن تحسين الجلبي	٩٩ – ١٢٨
شعر الشمردل اليربوعي دراسة إيقاعية أ.م.د. نهى محمد عمر و م.م. نور مخلف صالح	١٢٩ – ١٦٦
الترابط النحوي والتماسك النصي في أدعية النوم قوله (ﷺ) : (اللهم اسلمت نفسي .....) انموذجاً م.د.عبد الله خليف خضير الحياني	١٦٧ – ١٨٤
ديوان المعتمد بن عباد (دراسة في معجمه الشعري) م.د.فـواز أحمد محمد صالح	١٨٥ – ٢٢٢
الحِجاج في بناء الجملة الاستفهامية في القرآن الكريم (نماذج تطبيقية) م.م.سعد موفق سعيد	٢٢٣ – ٢٤٤
اللغة الشعرية في شعر المتنبي م.م.طارق حسين علي النعيمي	٢٤٥ – ٢٦٤
وجوه مطالب التفسير في ضوء مقدمة جامع البيان للطبري أ.م.د. عبدالستار فاضل خضر النعيمي	٢٦٥ – ٢٩٦
مفهوم التسامح في المجتمعات المدنية على ضوء الفقه الإسلامي دراسة تحليلية أ.م.د. ميكائيل رشيد علي الزيباري	٢٩٧– ٣٢٠
أثـر الرؤيـة السيـاقية في دلالـة العـامِّ عند الإمـام الشـاطبـيِّ(٧٩٠هـ) م.د. عمار غانم محمد المولى	٣٢١– ٣٦٠

حماية الحيوان في القانون العراقي القديم أ.م.د. عبدالرحمن يونس عبدالرحمن الخطيب	٣٦١– ٣٨٠
انتشار الإسلام في بلاد ماوراء النهر أ.د. أحمد عبدالعزيز محمود	٣٨١– ٤٠٢
الحياة العلمية في بلاد القفقاس (ارمينية واذربيجان) حتى نهاية القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي أ.م.د.محمد عبدالله احمد و م.د. عماد كامل مرعي	٤٠٣ – ٤٣٤
مكانة الأحباش في السنة النبوية أ.م.د.بشار اكرم جميل	٤٣٥– ٤٥٠
التأمين الاجتماعي في بريطانيا ١٩٠٥–١٩٤٥ دراسة تاريخية أ.م.د. اياد علي الهاشمي	٤٥١– ٤٨٨
آراء ابن الجوزي في الشيخ الصوفي سري السقطي (ت٢٥٣هـ /٨٦٧م) أ.م.د. عبد القادر احمد يونس	٤٨٩– ٥١٠
مختصر كتب الوفيات في العصر المملوكي مخطوطة المنتهى في وفيات أولي النهى لابن حمزة الدمشقي (ت ٨٧٤ هـ/١٤٦٩ م(انموذجًا) أ.م.د. رائد أمير عبدالله الراشد	٥١١– ٥٥٠
عملية السلام في الشرق الأوسط ١٩٩١_١٩٩٣ وموقف الولايات المتحدة الامريكية منها م.د. محمود احمد خضر المعماري و م.د. عبد الرحمن جدوع سعيد التميمي	٥٥١– ٥٨٤
الحوليات السريانية مصدرا لدراسة تاريخ الموصل في فترة الاحتلال المغولي (تاريخ الزمان) لابن العبري أنموذجا(ت٦٨٥ هـ/ ١٢٨٦م) م.د.هدى ياسين يوسف الدباغ	٥٨٥– ٦١٤
إسهامات علماء حصن كيفا في الحركة العلمية من مطلع القرن السادس حتى أواخر القرن التاسع للهجرة/ الثاني عشر – الخامس عشر للميلاد م.د. نشوان محمد عبدالله م.د. قيس فتحي احمد	٦١٥– ٦٤٠
الأديب عفيف الدين علي بن عدلان الموصلي (ت٦٦٦هـ/١٢٦٧م) دراسة في سيرته العلمية م.د. حنان عبد الخالق علي السبعاوي	٦٤١– ٦٥٨

معوقات المرأة العاملة المتزوجة منذ عام ٢٠٠٣ دراسة ميدانية في معمل الألبسة الجاهزة / ولدي / في مدينة الموصل أ.م.د. جمعة جاسم خلف	٦٥٩– ٦٨٨
الاثار النفسية والاجتماعية للموضة (بحث ميداني في مدينة الموصل) م.ابتهال عبد الجواد كاظم	٦٨٩– ٧١٦
حقوق الانسان لدى ابرز مفكري العقد الاجتماعي دراسة اجتماعية – تحليلية م. ريم أيوب محمد	٧١٧– ٧٥٢
الثقافة الصحية للأسرة وأثرها على عملية التنمية الاجتماعية دراسة ميدانية في مدينة الموصل م. هناء جاسم السبعاوي	٧٥٣– ٧٨٦

شعر الشمردل اليربوعي دراسة ايقاعية

أ.م.د. نهى محمد عمر* و م.م. نور مخلف صالح*

تأريخ التقديم: ٢٠١٨/٥/١٧ تأريخ القبول: ٢٠١٨/٥/٢٧

الشَّمَرْدَلُ اليَرْبوعيّ :

بين أيدينا شاعرٌ من الشعراء الّذيَن لم تتناولْهُ أيدي الباحثين بالدراسةِ و الاهتمام، وهو" الشّمَرْدَلُ ابن شريك بن عبد الملك بن رُؤْبة بن سلمة بن مكرم بن زيد بن مناة بن تميم "(١) وهو" شاعرٌ إسلاميّ من شعراء الدولة الأموية، كانَ في أيام جرير والفرزدق "(٢) يُقال لهُ ابن خريطة، ذلك أنهُ جُعِلَ وهو صبيٌّ في خريطة(٣)، وهو في الطبقة الثالثة من الإسلامين في طبقات ابن سلّام الجمحي(٤). والشّمَرْدلُ شاعِرٌ أُسْتِتِرَ في ظلَّ الخفاء من الساحةِ الأدبية والبحثية، وهذا ما أكدَهُ د. نوري حمودي القيسي، ذلك بأنّ المصادرَ المتوفرةَ لدينا تعجزُ عن إعطاء صورة قريبة من حياتهِ وتعجزُ عن إيضاح القضايا المتعلّقة بهذهِ الحياة، فهي لم تُحددْ ولادتَهُ، وكذلك وفاتُهُ، ولم تتركْ لنا من البصماتِ ما يحدد لنا من هذهِ المعالم إلا النزر القليل، وهو يتناثرُ على شكل أضواء خافتة عبر حياتهِ الطويلة، فهذهِ الجزئيات في حياتهِ لا تكشفُ لنا عن الكليات التي يحتاجُ إليها المؤرِخ

* قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الموصل .
* قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الموصل .

(١) المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء ، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ت ٣٧٠هـ ، دار الجيل ، بيروت / لبنان ، ط١ ، ١٩٩١م : ١٧٨ .

(٢) الأغاني ، الأصبهاني ، دار الثقافة ، بيروت/لبنان ، المجلد الثالث عشر ، ١٩٥٨ : ٣٧٧/١٣.

(٣) ينظر: الشعر والشعراء ، أبي عبدالله محمد بن عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ت ٢٧٦ هـ ، تحقيق وشرح : احمد محمد شاكر ، دار الحديث ، القاهرة / مصر ، ط٢ ، ١٩٦٧م : ٦٩٣ ، وينظر: موسوعة شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي، محمد العريس ، دار اليوسف ، بيروت/لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٤-٢٠٠٥م: ١٥٨ .

(٤) ينظر : طبقات الشعراء ، لابن سلاّم الجمحي : ١٧٤ .

لينفذ من خلالها إلى تدوين حياتهِ[١]، أما عن الأغراض الشعرية التي تناولَها الشَّمَرْدلُ في شعرِهِ بهذا فيُعدُّ الرثاء من أبرزَ هذهِ الموضوعات وأوسعَها استخداما بالنسبةِ لهُ، وكانَ لاستشهاد إخوتِهِ الثلاثة الأثر الواضح في تلوينِ شعرِهِ بهذا الموضوع، وتُعدُ لوحاتُهُ الشعرية الخالدة ألواحاً أخرى يمكن إضافتها إلى ألواح الرثاء الخالدة في الأدب العربي، لمِا أظهرهُ فيها من جزع وأبداهُ من عواطف واضحة من صور التفرق والتشتت فهي مراثٍ تصدر عن قلوب قرحة[٢].

ويأتي الطرد والصيد في شعرِهِ بعد الرثاء وهذا ما أشارَ إليهِ المرزباني بقولهِ :"لهُ في الصيد والطِراد أراجيزٌ حِسان"[٣] وهو من الأوائل في هذا الباب "لألتزامه بالأشكال التقليدية التي سلَكها الشعراء من بعدِهِ"[٤] وهذهِ الإشارات توحي للتأمل بأن فيها من سمات أسلوبه، فالطريقة التي يعالج بها الموضوع أو الصور التي يتحدث عنها أو الرجز الذي أصبح من لوازم هذا الفن، وموافقته حركة الصيد والإيقاع النغمي الذي تخلّفه القافية المتكررة التي يرفضها البحث والحركة الواسعة التي يتحرك من خلالها الشاعر وهو في ذلك نظير قافيته[٥]، كل هذهِ الأحكام توحي لنا بأسلوبه الشعري المتميز الذي يمثل خطآ واضحاً في موضوعاتِهِ.

أما الموضوعات الأخرى فكان الشَّمَرْدلُ مُقلِداً الشعراء فيها في الوقوف على الطلل، وإن كان يعلمُ ما يحملُهُ هذا الوقوف من مآسي، ولكن الشَّمَرْدلُ في هذا الجانب أهدأ من القدامى لهدوئِهِ في أسلوبِهِ وترويهِ في مغادرةِ الأطلال[٦].

---

(١) ينظر : شعراء اموين دراسة وتحقيق ، حمودي نوري القيسي ،ساعدت جامعة بغداد على نشره القسم الاول والثاني ١٩٦٧ ، القسم الثالث ١٩٨٢ : ٥٠٧ ، ٥٠٨.

(٢) ينظر : شعراء أمويون : ٥١٠.

(٣) الأعلام ، خير الدين الزركلي ، بيروت/لبنان ، ط٣ ، ١٩٦٩ : ٢٥٥/٣ .

(٤) شعراء أمويون : ٥١١ .

(٥) ينظر : شعراء أمويون : ٥١٠ – ٥١٢ .

(٦) ينظر : م . ن : ٥١٢ .

الإيقاع:

تميز وتألق شعرنا العربي منذ ولادته ونشأته وشيوعه بين الحضارات بإيقاعه الصوتي القوي الحضور، فكان لإيقاعه صدى ووقعا مؤثرا في نفوس المتلقين وتطريب سمعهم، لذا عُرِف عنه صفة الغنائية والوجدانية، إذ " نبع الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية ، وقد بقيت مظاهر الغناء والموسيقى واضحة، ولعل القافية أهم تلك المظاهر "(١).

فالموسيقى والصوت هما أكثر المؤثرات عمقا في العواطف والوجدان وهما اللغة التي بحركتها وسكناتها تفصح عن خفايا لا تستطيع أي أبجدية الإفصاح عنها ، فمن هذا المنطلق وتطور المفاهيم النقدية والدراسات الشعرية سُلط الضوء لدراسة الجانب الصوتي للنصوص الأدبية " فلا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه ، أو على الأقل لنغمته الانفعالية"(٢)، التي يولدها الإيقاع " فهو إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعماله الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية .. وان الإيقاع ضرورة تستدعيها الموسيقية الفنية في الشعر" (٣) ، لما له من تأثير في النفس " من حيث قدرته على إثارة الانفعال المناسب وإحداث الاستجابة المطلوبة لاتخاذ الموقف المراد من التجربة الشعرية ، لأنه يساعد على إحداث التخييل اللازم لإثارة انفعال النفس "(٤).

وأهم الملامح الصوتية الأسلوبية التي شكلت ظاهرة صوتية إيقاعية في شعر الشَّمردل تمثلت في ظاهرة التكرار والقافية والوزن فكان البحث في ثلاث محاور أسوة بتلك

---

(١)الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة / مصر ، ط٥ ، ١٩٦٥ :٤٩.

(٢) نظرية الأدب ، رينيه ويلك – أوستن وارين ، ت: عادل سلامة ، دار المريخ ، الرياض/السعودية ، د.ط ، ١٩٩٢م: ٢٠٦.

(٣) المعجم الأدبي ، جبور عبدالنور ، دار العلم للملايين ، بيروت / لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤م: ٤٤.

(٤) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، مجيد عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية ، بيروت / لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤ :٥٦.

الظواهر ، التي سنتناولها بالتحليل والدراسة لنتبين أهم النتائج منها ، وكيفية توظيف الشاعر لها في قصائده.

المبحث الأول

التَكْرار :

يُعدّ التكرار من أكثر السمات أهمية في الدراسات الصوتية، وبذلك فالتكرار الصوتي يكشف وبصورة كبيرة عن جوانب الإيقاع الصوتي.

والتكرار هو " إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن عناية المتكلم بها"(١)، إذ " يعتبر التكرار من الأسس الأسلوبية التي تعمل على تكثيف التماثل في النص الشعري "(٢)، وهو" من أهم القوانين العامة التي تنهض عليها عمليات انتظام النص الشعري بجميع مستوياتها"(٣).

وتبرز أهمية التكرار في فك شفرات النص الشعري ، وسبر أغواره لذلك ارتأيناه نقطة نرتكز عليها في الكشف عن إيقاعية الأبيات في لغته الشعرية فهو عماد النغم عند الشعراء منذ أقدم العصور ، وهو راسخ في طباعهم ، وهو من أسس شغفهم بالترنم والحداء الذي رافق غنائية الشعر عند العرب إذ كانت أولياته تكرار العبارة والبيت ، ثم

(١) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : ٢٤٢.

(٢) اللغة الشعرية – دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد/العراق ، ط١ ، ١٩٩٧ : ١٢٢.

(٣) التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر (١٩٦٤–١٩٧٥)، رسالة ماجستير، أحمد جار الله ياسين، إشراف: بشرى البستاني، جامعة الموصل – كلية الآداب، ١٩٩٨ :١٥٢.

تحول إلى ترنم بألفاظ يتقصدها الشاعر فيثير جرسها في ذاته تشوقا و استعذاباً وتأسيساً أو ضربا من الحنين والتأسي كما في تكرار أسماء الأعلام والمواضع(١).

فحين " يروم المبدع الإلحاح على دال من دوال مادته الشعرية وصولا إلى هدف بعينه من ناحية وتأثيراً في المتلقي من ناحية أُخرى ، فإنما يعمد إلى تزيينه إيقاعياً عبر نمط تعبيري مهم ، ألا وهو التكرار "(٢).

ولذلك يأتي التكرار بوصفه أسلوبا تعبيريا يُصور انفعال النفس بمثير ما ، واللفظ المكرر هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بوجدان الأديب ، فمنشئ النص يكرر ما يثير اهتماماً عنده وهو يجبُّ في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه(٣)، والتكرار في الشعر " يرتبط بالحالة النفسية والعاطفية للشاعر المنشئ ارتباطا شديداً "(٤).

فضلا عن الوظيفة النفسية للتكرار ، فللتكرار وظيفة دلالية " لأنه كأساس أسلوبي يرتبط بالدلالة النصية ، إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شبكة متماثلة "(٥).

وإذا ما ألقينا نظرة على شعر الشمردل وجدنا أن التكرار فيه ينقسم إلى قسمين:

١. تكرار الحروف.

٢. تكرار المفردات.

- **تكرار الحروف:**

---

(١) ينظر : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي ، ماهر مهدي ، دار الرشيد للنشر ، د.ط ، ١٩٨٠ : ٢٥٦-٢٦٣.

(٢)الأسلوبية التطبيقية – في الشعر العذري أنموذجاً ، احمد عادل المولى ، تقديم محمد عبدالمطلب مصطفى ، مكتبة الآداب ، القاهرة/مصر ، ط١ ، ٢٠١٣ :١٠٢.

(٣) ينظر : التكرير بين المثير والتأثير ، عز الدين علي السيد ، عالم الكتب ، بيروت/لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٦ : ١٣٦.

(٤) التكرار الأسلوبي في اللغة العربية ، السيد خضر ، دار الوفاء ، المنصورة/مصر ، ط١ ، ٢٠٠٣ : ٤٥

(٥) اللغة الشعرية : ١٢٣.

لو تأملنا التكرار لوجدناه " واحداً من العناصر التي تتألف منها موسيقى القصيدة وهو بهذا المعنى عنصر من عناصر البناء الفني لها "[١]، فهو عنصر فعال في التأثير على القارئ بما يحدثه فعل التكرار من وظيفة نفسية عند المتلقي بجذبه لمعطيات دلالية يركز عليها الكاتب ، ليتتبع بذلك المعاني المتولدة عنه ، هذا " فضلاً عن وظيفته النفسية فإن له وظيفة إيقاعية ذات دلالات إيحائية، وله دور كبير في الخطاب الشعري وأنواع الخطاب الشعري الأخرى"[٢] التي تختلف في أشكالها وفي بنائها الفني ، ولتكرار الحروف في النص الشعري وقعا دلاليا مؤثرا في المتلقي ، إذ تعمد التجمعات الصوتية إلى الاهتمام بتكرار أصوات محددة للوصول إلى نقطة يروم الشاعر إلى التركيز عليها إذ " إن تكرار صوت من الأصوات في قصيدة ما يثري الإيقاع الداخلي بلون موسيقي خاص "[٣] فتكون بمثابة إحدى الشفرات التي من خلالها ينفذ المحلل إلى عمق النص الأدبي.

وقد لمسنا هذا في شعر الشمردل ، إذ جاءت نصوصه بتجمعات صوتية كان لها بعد دلالي ، من ذلك قوله[٤]:من المتقارب

فلمـــــا رأتْ أن فـــــي صـــــدرهِ مِـــنَ الوَجـــدِ فَـــوقَ الـــذي يحســـبُ

أدلَـــــت لِتقتلـــــهُ بالعتـــــابِ فكـــادَ علـــى عقلِـــهِ يغلـــبُ

ونحـــن علـــى نـــزواتِ العتـــاب كلانـــا بصاحبِـــه معجـــبُ

إذا جئـــتُ قالـــت تجنّينَـنَـــا وكيـــف زيـــارةُ مـــن يرقـــبُ

(١) بناء القصيدة الفني في النقد العربي و المعاصر ، مرشد الزبيدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد/العراق ، ١٩٩٤: ٤٢.

(٢) الإيقاع في الشعر النسوي ، محمد يونس صالح ، دار غيداء ، عمان/الأردن ، ط١ ، ٢٠١٥ : ٩٩.

(٣) البنى الأسلوبية في النص الشعري ، راشد بن حامد بن هاشل الحسيني ، دار الحكمة ، لندن/بريطانيا ، ط١ ، ٢٠٠٤ : ١٠٣.

(٤) شعراء أمويون : ٥١٨-٥١٩.

بهجـــرِ ســـليمةَ مـــرّ السنيـــحُ فلـــم تـــدرِ مـــا قـــالَ إذ ينعـــبُ

ومـــــــــــــاذا عليـك إذا فارقت أصـــــــــــــاح الغرابُ أم ثعلب

يفصح لنا النص عما يدور في خاطر الشاعر من شذرات إحساس تجاه موضوع شغل بال الشعراء منذ أقدم العصور وهو الحب وما صاحبه من مواقف ورؤى.

ففي هذا النص يحاور الشاعر ذاتا أخرى قد تكون حقيقية أو من نسج خياله ليستذكر مواقفه مع المحبوبة ، معيدا ومتأملاً فيما حال بينهما من عتاب وهجر ، فلو تأملنا النص نجد أسلوبا رقيقا وشفافاً من خلال ما يزخر به من تقنيات فنية أسهمت في إضفاء الرقة على سطح النص وعمقه الايحائي ، فنجد أصوات النص وتكرارها بقدر معين يثير فينا هذا البعد الشعوري ، فتكرار صوت التاء في ثلاثة عشر موضعا له وقع دلاليّ إذ يتصف هذا الصوت بالهمس وبكونه صوتا انفجارياً[١] ، فكيف حققت هاتان الصفتان بعدهما الإيحائي في النص؟؟

حقّق هذا الصوت صفة همسه إيحاءً واستمداداً من صفة رقة المحبوبة التي كانت تهمس همسا بعتابها ، تجملا وحبا لها في نفس الشاعر ، أما عن إنفجارية هذا الصوت فانعكس ذلك في تفجير وجدان الشاعر من تلقاء المشاعر التي تنهلُّ عليه من حبيبته ، فوقعها فيه كبيرٌ وموثرٌ فجرَ فيه هذا الفيض من الحب تجاهها.

ويأتي البعد الدلالي الثاني الذي حققته فنية التكرار ، بتكرار صوت اللام (تسعة عشر مرة) إذ أعطى دلالة وقار للشاعر في السيطرة وضبطِ نفسهِ تجاه ما يعصف بداخله من شوق للمحبوبة فاللام صوت متوسط الشدة [٢]، وخير الأمور أوسطها ، فالشاعر يضبط نفسه في نقطة وسطى معتدلة فالفضيلة وسط بين رذيلتين ، وبما أن اللام صوت يوصي بالتماسك والالتصاق والليونة والمرونة [٣] ، فالشاعر لصيق حبّه بها ، ومتمسك

(١)خصائص الحروف العربية ومعانيها ، حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، ، د.ط، سوريا / دمشق ، ١٩٩٨ : ٤٩.

(٢) ينظر: م.ن : ٤٩.

(٣) ينظر : م.ن : ٧٩.

بذكراها فضلا عن مرونته في سماع عتابها وهذه الدلالات تجتمع لتعطِ لنا صورة العاشق المتزن للشاعر.

أما عن الأثر الدلالي الذي أثاره صوت الألف ، والذي تكرر (واحداً وعشرين مرة) فقد ترك فينا أثراً بطول باع الشاعر في تفكيرهِ وترويه كخاصية المد التي يتمتع بها هذا الصوت ، الذي حرّك لنا الدلالات الكامنة في النص وكشفها ، فضلا عن كونه صوتا للتنفيس يغيث الشاعر بالبوح عن توقِهِ لمحبوبتهِ ، فالتكرار وضع بين أيدينا " مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأصوات التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر "[١]، ساعدنا في الكشف على مدلولاته الإيحائية.

وبتكرار صوت العين بشكل ملحوظ في هذه الأبيات ، أراد الشاعر بتكرارهِ تعزيز القصيدة

ومنحها ثقلاً معنويا ونغمياً ، فالعين وهو من الأصوات الرخوة [٢] ، أي تلك الأصوات التي تجد منفذا تجري فيه، وكأن الشاعر يجدُ في تكرارهِ لهذا الحرف منفذا في التعبير عن إحساسِهِ بالشوق والتوق للمحبوبة ، فضلا عن كونه صوتاً مجهوراً [٣]، إرادةً من الشاعر ليكون صوته مسموعاً ، فنجد بذلك التناغم والتآلف بين الشاعر وحروفه وأصواته وكأن الشاعر يتمثلُ كل صوتٍ فيها ، وتنعكس أجزاء روحه في أثناء أو زوايا القصيدة بكلماتها وحروفها وتفاصيلها الدقيقة ، فانعكاسُ التركيز على الحروف جاء" لتنشيط الانتباه عند المتلقي ببعث الحيوية في الإشارة على أساس أن إعادة الإشارة فيها إرجاع لرصيدها في ذهن القارئ إقامةً للألفةِ بينهما "[٤].

وهذا التنوع في تكرار الحروف الواردة في النص ، والتي اختلفت صفاتها ومعانيها ذلك التنوع الذي يحقق جمالية بتعدد صفات الأنواع ، لتشمل بذلك الكم الكبير

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : ٢٤٢-٢٤٣.

(٢) ينظر : المدخل إلى علم أصوات العربية ، غانم قدوري الحمد ، مطبعة العلمي ، بغداد/ العراق ، د.ط ، ٢٠٠٢م : ١١٦.

(٣) ينظر : م.ن : ١٠٣.

(٤)تشريح النص ، عبدالله محمد الغذّامي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت / لبنان ، ط١ ، ١٩٨٧ : ٢٣.

من مشاعر القصيدة وموضوعها الذي أوقد عاطفةَ الشاعر وخياله ، فحقّق الشاعر بوصفه أداة فنية ووسيلة من وسائل التعبير الشعري مبتغى الشاعر وإيصال فكره.

ويقول في موضعٍ ثانٍ [١]:من الطويل

ألا لا أبالي من آتاه حمامه إذا ما المنايا عن بجير تجلتِ

يكون أمام الخيل أول فارسٍ ويضرب في أعجازها إن تولتِ

لموضوعِ النص وما يثيره من مشاعر ولواعج، انعكاس على تشكيله الفنيّ، ليحاكي النص نفساً متألمةً بفراق من يعزُّ عليها، والشاعر صرّح بإسم من يرثيه بجير، إذ نرى الشاعر لشدة حزنهِ لا يبالي بعد موت أخيه وكأنما – لهول ما فيه من ألم – توقفَ إحساسُه عن كل شيء وتعطّل، ولا يذكر إلا بجير ووصفه ، فجاء النصّ محملا بطاقة إيحائية كبيرة ، تصور لنا فروسية بجير وسرعته الكبيرة الناتجة عن شجاعته الأكبر ، إذ يجعله أمام الخيل أول فارس ، وهو بهذا التحديد (أول فارس) تأكيدا من الشاعر على وجود مجموعة فرسان معه ، لكن بجير يتقدمهم فيكون أول هذهِ الفرسان في مواجهة الخصم الذي على الخيل فضلا عن أنه أول من يضربها مِن أعجازها إذا فروا ولاذوا بالهرب ، فهذه الحركة السريعة لبجير تتشظى باتجاهين متعاكسين تماما ، تُولد لنا دلالة كبيرة على شجاعة وسرعة بُجير، فجاء تكرار صوت اللام (عشر مرات) مناسبا ليحاكي صفات هذا الفارس إذ يوحي صوت اللام " بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق "[٢] فبجير يحاكي هذه الصفات في ليونته وسرعته في ساحة القتال ، وتماسك عزمِهِ وشجاعتهِ ، و التصاق هذه الصفات فيه ، وثباته في أرض المعركة ، ونلمس منها

(١) شعراء أمويون : ٥٢٢.

(٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها : ٧٩.

أن لكل عنصر صوتي قيمته في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية وبالتالي في إعطاء التشكيل الشعري صيغته الإيقاعية"[١].

وعن تكرار صوت الألف ، فقد كرّره الشاعر ثلاث عشرة مرة لينفّس فيها الشاعر عن كربهِ وألمهِ بهذا المصاب ، ولذلك نجده بعدَ هذا الوجع الكبير لا يبالي بموت أحدٍ من بعدِ بجير ، بعدَ أن خطفت المنايا هذهِ الشجاعة والفروسية ، فجاءت أصوات النصّ تعضدُ الدلالة وتحاكيها من خلال ما حقّقته من تكرار بعض الأصوات.

ونجد تكرار الحروف واضحا في موضع آخر من القصيدة إذ يقولُ فيه[٢]:من المتقارب

فـــإن يَـكُ لونـــي عـــلاهُ الشـــحوبُ فَـــإنَّ اخـــا الـــهَمِ مـــن يَشْـــحبُ

وقـــد عجمـــتني شـــدادُ الأمـــورِ فـــــلا أستكيـــــنُ إذا أنكـــــبُ

يصف لنا النصّ حالة شعورية دقيقة ، من خلال التداخل بين المؤشرات الدلالية والصوتية للنص ، فضلا عن الدور الذي قامت به أصواته المُحاكية لدلالاته الوجدانية .. إذ نجد الشاعر مهموما حزيناً ، فجاءت القرائن اللفظية والدلالية مؤكدةً حاله هذا ، فالفعل (علاهُ) حقّق مع اقترانه بـ (الشحوب) إضاءة لغوية ، وتكرار صوت الشين أوحى بتفشي وانتشار عمق هذه الدلالة ، فالشحوب مسيطر عليه ويعلوهُ ، وكأنّه منتشر فيه ، وجاء عجز البيت ليؤكد هذه الحالة من الشحوب ، و لكن بتحويل الشاعر إياها إلى صورة عامة للمهمومين من البشر ، وكأنه انطلق من نفسه ليعبّر عن الجميع ، وهذا الهم الذي فيه الشاعر والذي يأتيه من شداد الأمور أعجمه ، وكأن هذه العجمة ناتجة عن شدة شحوبه ، ولكن تعبيره (فلا أستكينُ) مفارقة للمتلقي ، فالمعروف أن من يصيبه الهم والحزن يشحب وتضعف إرادته ، لكن الشاعر (لا يستكينُ) ولا يستسلمُ لشدائد الأمور ، ولصوتَ (السين) الصفيري دورٌ مهم في إضفاء النغم الحزين ، أما تكرار صوت النون

(١)في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد / العراق ، ط٣ ، ١٩٨٧ : ٣١٥.

(٢) شعراء أمويون : ٥٢١.

في النص الذي جاءَ ذكره في ثمانية مواضع ، فقد حقّقَ جمالية تتوائمُ مع موضوع النص ، إذ يمتاز " بسهولةِ النطقِ وخفتِهِ "[١]، فضلاً عن أثرِه السمعي الواضح[٢]، فالشاعر في ظل موقفِهِ هذا يحتاج إلى ما يوضحُ به مشاعره ، ليخفف عن نفسِهِ الشاحبة فجاء صوت النون موفقاً إذ يقول عنه العلايلي: إنها للتعبير عن البطونِ في الأشياء وهي صوتٌ هيجاني ينبعث من الصميم للتعبير عن الفطرة عن الألم العميق ، وهو أصلح الأصوات قاطبةً للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع [٣]، فهذا التوظيف الفني للتكرار يثري إيقاع النص ومدلولاتِه.

وبتكرار صوت الألف خمس مراتٍ ، فهو صوت يتميز بصفة سمعية واضحة نتيجة خروجه دون احتكاك مما جعله صوتا موسيقياً خالياً من الضوضاء لهُ القدرة على الاستمرارية ، ولذلك يكثر ترديد هذا الصوت في قصائد الغزل والرثاء ، ففي الموضوعين استذكارٌ وتحريكٌ للمشاعر، أما عن تكرار صوت اللام والذي من صفاته الليونة والتماسك والمرونة[٤] ، فانعكس ذلك في صورة الفارس البطولية ، فهو مبارز تلينُ السيوف أمامه ، ومرن في صولاته وانتقالاته ، ومتماسك صلب أمام التحديات ، منعكسا صداه على نفس الشاعر فكأنه أمسى بعد أن اختطفته يد المنية ليناً من شدةِ حزنِهِ الذي قبعَ فيه بصورةٍ متماسكة ، فللأصوات علاقة بالمشاعر في "اكتناه طبيعة المادة الصوتية–الدلالية ، أي نظام العلامات ، التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده"[٥]، وفي هذا تتضح لنا العلاقة الدلالية بين أصوات النص والدلالة العامة لهُ.

- **تكرار المفردات:**

إنَّ إكثار الشاعر من تكرار مفرداتٍ بعينها يأتي لتأصيل إشارات دلالية تنبعث من القصيدة ، فيوقظ ذلك التكرار انتباه المتلقي في ملاحظة فكرة القصيدة التي يعتمدُ فيها الشاعر مفردات مترابطة فيما بينها فتظهر "الشاعرية في الارتباط المتناسق بين الألفاظ

(١)علم الأصوات العام ، كمال بشر : ٣٥٩.
(٢) ينظر: م.ن ، ٣٥٩.
(٣) ينظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها : ١٦٠.
(٤) ينظر: خصائص: الحروف العربية ومعانيها : ٧٩.
(٥) في الشعرية ، كمال أبو ديب : ١٥.

وبين معانيها التي تدلُّ عليها حيث يلتقي جرس حروفها مع إيحاء مدلولها"[١]، وهذه التقنية اعتمدها الشمردل بشكل ملحوظ ، إذ ظهرَ ذلك بصورة شكلّت ظاهرة أسلوبية في شعره ، من ذلك ما جاء في قوله[٢]:من الكامل

إن الخليـــط أجـــد منـــك بكـــورا وتـــرى المحـــاذر بـــالفراق جديـــرَا

صـــرّموا حبالـــك فاتضـــعت لحاجـــة تبكـــي الحزيـــن وتتـــرح المحبـــورَا

بالقنفذيـــن غـــداة لـــو كلّمتنـــا دهقـــان مـــا كتـــم الفـــؤاد ضـــميرَا*

لمـــا تخايـــل غـــدوة أترابهـــا دَفَّعْـــنَ فـــوق ذرى الجمـــال خـــدورَا

ويظهر التكرار لمفردات النص السابق في نص آخر ، فجاء قوله[٣]:من الكامل

بـــان الخليـــط فأدلجـــوا بســـوادِ وأجـــد بينهـــم علـــى ميعـــادِ

لمـــا بـــدا وهـــجُ الســـموم وعارضـــتْ هيـــف الجنـــوب أوائـــل الأورادِ

و يبرزُ التكرار اكثر وضوحاً في قولِهِ[٤]:من البسيط

بـــانَ الخلـــيطُ بِحَبـــلِ الـــوُد فـــانطلقوا وزَيَّـــل البَـــينُ مَـــنْ تهـــوى وَمـــن تمـــقُ

لَيـــت المُقـــيم مَكـــانَ الظـــاعِنِينَ وقـــد تَـــدنو الظنـــونُ و يَنـــأى مـــن بـــهِ تثـــقُ

---

(١) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، صلاح عبدالفتاح الخالدي : ٢٨.

(٢) شعراء أمويون : ٥٢٩.

*القنفذة على لفظ أُنثى القنافذ موضع لبني يربوع ، هكذا أورد البكري في معجم ما استعجم ولم اجد له بصيغة المثنى.

(٣) شعراء أمويين : ٥٢٥.

(٤) م.ن : ٥٣٣.

بعد الاطلاع على النصوص تتراءى لنا التكرارات الآتية : تكرار الفعل (أجدّ) مرتين في النصوص ، وتكرار الاسم (الخليط) ثلاث مرات وتكرار الفعل (بان) مرتين ، وتكرار الاسم (الفؤاد) مرتين ، ثم تكرار الاسم (الخدود) مرتين ، إن إكثار الشاعر من تكرار المفردات سابقة الذكر إرادةً منه في التركيز على الإيقاع بتكرارِه إياها لتكون بؤراً صوتية للإفادة من النشاط الصوتي المتميز للتجمعات الصوتية التي يحدثها تكرار المفردات بعينها استجابة لإيقاع الفكرة التي نَهضت عليها القصيدة لتتيح للمتلقي أن ينوع في أساليب تلقيهِ القِرائي للمجرى اللغوي الذي تسير وفقه القصيدة.

وعالج الشاعر موضوعا أصبح من تقاليد القصيدة العربية القديمة أن تبدأ به وتتطرق إليه ، وهو الحب والغزل والوقوف على الأطلال والبكاء عليها ، إذ انصرفتْ عناية الشعراء منذ القديم إلى العناية بمطالع قصائدهم ، ولاحظوا مناسبة المطلع لموضوع القصيدة ، فالوقوف على الأطلال وبكائها والتأمل فيها ، بوصفها ديار الحبيبة ، ديار الذكريات ، في قطعة من الماضي العزيز الذي يثير في نفس الشاعر الشوق والحنين(١) ، هذا الوقوف ولّد في نفس الشمردل وكلماته إنفعالاً داخليا مسيطراً على كيانه فانعكس ذلك في أسلوبه وكلماته لوقع التكرار الحدثي عليه (الفراق والوقوف على الأطلال).

فارتأى الشاعر أن يجنح إلى أسلوب عاطفي هادئ ، محققاً إياه بطغيان الصيغة الاسمية في تراكيبه على الفعلية في النص ، إذ لا جدوى من بكاء مِمن رحلَ ولن يعود.

أما عن تكراره لمفردات محددة ، فذلك يعودُ على النص بإشارة دلالية يروم الشاعر بالتلميح اليها إذ إن " القيم الصوتية لجرس الحروف أو الكلمات عند التكرار ، لا تفارق القيمة الفكرية والشعرية المُعبر عنها ، ومثيرُ هذا التطريب لتكرير الحرف أو الكلمة –غالبا– هو حب امتلاك الكلام بإيقاعه قلب السامِع"(٢)، فمِن ذلك تكراره للاسم (الخليط) والذي تبين لنا بأنه الصاحِب(٣)، دلالةً على شدةِ تعلقهِ بِه ، وكأنه (الصاحب) خُلِطَ به

(١) ينظر : الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ، يحيى الجبوري ، دار التربية ، بغداد / العراق ، د.ط، ١٩٧٢ : ١٢٧–١٢٩.

(٢) التكرير بين المثير والتأثير : ٨٤.

(٣) الخليط "الشريك والمشارك في حقوق الملك كالشرب والطريق" : القاموس المحيط : ٣٨٧.

خلطاً ، وإذا تفحصنا التكوين الصوتي وإيحاءات هذا التكوين ، وجدنا بعدا جمالياً يؤطرهُ ، إذ يوحي (الخاء) بالمطاوعة و الانتشار والتلاشي[١] ، واللام يوحي بالتماسك والالتصاق[٢]، أما الطاء ففيها بُعدا الالتِواء و الانكسار[٣]، فمعاني الحروف مجتمعة تُعطي بُعدا معنويا لحال الشاعر.

خ ← المطاوعة والانتشار والتلاشي ← فيه مطاوعة الحب وانتشاره وتلاشيه مع فراق (الصاحب).

ل ← التماسك والالتصاق ← التصاق الحب بنفس الشاعر وتماسكه فيه.

ي ← مـــد ← امتداد الحب فيه.

ط ← الالتواء والانكسار ← كَسر وجدان الشاعر بفراق الصاحب عنه.

أما الفعل (أجدّ) فنراهُ متكون من ثلاثة أحرف انفجارية[٤]، فضلاً عن تضعيف الدال ، الذي يوحي بتضعيف الألم في نفسِ الشاعر ، وكأنَّ غصص قهر فيه يمسك بروحه فينعكس ذلك على أسلوبِهِ.

وبهذهِ التكرارات ينتج لنا نصٌ محملٌ بشحنةٍ عاطفية انعكس أثرها على التشكيل الفني للغة النص بكل تقنياته الفنية ، من إيحاءات صوتية وصورية ، فإيحاءات الأصوات التي جاءت من خلال أسماء أو أفعال بعينها لقيت أثرها على التأثير الانفعالي للمتلقي ، إذ يوحي البينُ بصوتِهِ الأكثر بروزاً (النون) بشدة الوقع الذي يرومه الشاعر ، فالنون كما يقول العِلايلي : للتعبير عن الفطرة من الألم العميق (أن أنيناً) وهو أصلحُ الأصوات قاطبةً للتعبيرِ عن مشاعر الألم والخشوع[٥].

وهكذا تتوالى لدينا الدوال النصية بكل ما فيها ، إذ " ان القيم الصوتية لجرس الحروف أو الكلمات عند التكرار لا تفارق القيمة الفكرة والشعرية المعبر عنها ، ومثير هذا

(١) ينظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها : ١٧٤.

(٢) ينظر : م.ن : ٧٩.

(٣) ينظر : م.ن : ١١٩.

(٤) خصائص الحروف العربية ومعانيها : ٤٩.

(٥) ينظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها : ١٦٠.

التطريب لتكرير الحرف أو الكلمة –غالبا– هو حب امتلاك الكلام بإيقاعه قلب السامع"[١].

وفضلا عن الذي سبق من التكرار الإيقاعي ، فقد حقق تكرارُ أسماء و أفعال أخرى بصيغٍ مختلفة تكثيفا دلالياً منها : صرّموا ، تبكي ، تترحُ ، بان ، انطلقوا ، زيّل ، تهوى ، تَمِقُ ، إذ نجدها تتوزع بين الحب والفراق واللقاء ، تعضدها عناصر مستمدة من الطبيعة ، فصورة (رياح السموم ، هيف الجنوب ، الجِمال المغادرة) مؤشرات تثري النصّ بطاقة عاطفية تجعل منه شعراً نابضاً وحيوياً يعكسُ جانباً حياتياً يمر بهِ الإنسان في أيامِ عمرهِ وكأن الدهرَ بوقائعِهِ عليه كتأثير تلك الرياح وتبعات الفراق ، فينعكس ذلك على المتلقي تأثيراً واستنطاقاً لفكرِهِ وخيالهِ وإحساسِهِ.

وعن تكراره للعبارة ، قول الشاعر[٢]:من الرجز

قــد اغتــدى والصــبح فــي حجابــه والليـــل لـــم يـــأوِ إلـــى مـآبـــه

وفي موضع آخر يقول[٣]:من الرجز

قــد اغتــدى قبــلَ طلــوعِ الشــمسِ للصـــيد فـــي يـــومٍ قليـــلِ النحـــسِ

سرعان ما يتبادرُ إلى ذهن قارئ عبارة (قد اغتدى) معلقة أُمرؤ القيس ، والذي يستخدم فيها هذه العبارة ، وفي موضوع النص نفسه وهو الصيد ، لإثراء النص ومنحه طاقة إيجابية لأهمية معلقة امرؤ القيس ، فنيا واجتماعيا إذ عُرِفَت من أجمل المعلقات وذاع صيتها بين العرب.

ولتكرار العبارة (قد أغتدي) في أراجيز الشمردل أبعاد دِلالية وتأكيدية باقتدائه بالأقدمين من الشعراء المجيدين " فشعراء المدن لم يستطيعوا التحلل من التقاليد الفنية البدوية ، ولا خرجوا عليها بحيث يبتدعون نظاماً جديداً لمقدمات قصائدهم يخالف كل المخالفة نظامها

(١) التكرير بين المثير والتأثير : ٨٤.

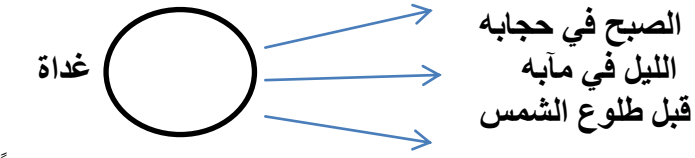
(٢) شعراء أمويون : ٥٥٥.

(٣) شعراء أمويون : ٥٥٨.

عند شعراء البداوى"[١]، فضلا عن تكرار المشهد في النصين ، إذ ينسج الشاعر صورةً من الطبيعة بطريقة فنية رقيقة ، فيما تكشفه سياقات النصّ.

وتكشف هذه الصورة عن الدور الزماني الذي يختاره الشاعر لانطلاقِهِ للصيد ، إذ تشير عبارة (قد أغتدي) إلى وقت الغداة وهو وقتٌ بينَ الفجرِ وطلوعِ الشمس ، إذ يكون العالم في حالةِ هدوء وسكون ، فالشاعر مُعطيا بهذا دلالة على سرعتهِ في الإقدام على الصيد وعلى سعةِ همتِهِ ونشاطِهِ.

وتؤكد الدوال النصّية دلالة الزمن هذهِ ، فصورة الصبح (الصبح في حجابه) و (الليل لم يأوِ إلى مآبه) و (قبل طلوع الشمس) مُعززات انطلاقَهُ مبكرا في وقتٍ لم يأذن ببزوغ الصبح وانطلاقِهِ.



فيحرص الشاعر بتقليده الإلتزام بنهج القصيدة العربية القديمة فناً وروحاً ينعكس على كل تفاصيل حياته انطلاقاً من تمسكه بالأوقات نفسها ليكون ذلك إشارة إلى اعتزازه وفخره والروح الأصيلة التي تسكنهُ.

وبعد كل ما سبق تتضح لنا نتائج مهمة عن تقنية التكرار الفني التي اعتمدها الشاعر فهو اعتمد على تكرار الحروف بصورة كبيرة ، واختلفت وتنوعت الحروف المكررة في شعره حتى بدت كأجراس موسيقية لها وقعها الجمالي على النصوص وكانت الحروف الأكثر تكرارا هي الحروف المجهورة والمتوسطة والمهموسة ، وكان لحروف المد النصيب الأكبر خصوصاً صوت (الألف) وأصوات الغنة لتبرز غنته الصوتية في صدى الأبيات لتكون صوتا مسموعا لدى القارئ ، أما عن المفردات فقد أخذت مفردة –الخليط– حظا كبيرا من التكرار ، وفاءً ومحبةً لصاحبه الذي أفرد له الجزء الأكبر في مساحة شعره ، وهذه التكرارات بين الأصوات والمفردات شكلّت انسجاماً فيما بينها، إذ حقّق تكرار صوت المد –الألف– تنفيسا وإطلاقا لمشاعر وأحاسيس الشاعر لاسيما وإن للألم مساحة كبيرة

(١)مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، حسين عطوان ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٠م : ١١٧.

في حياته وذلك لفقدانه أخوته ، فكان استدعاء هذا الصوت موفقا في التخفيف عن نفسه وإطلاقا لآهات الحزن المسيطرة على روحه ، وفي ذلك انسجام مع تكراره لمفردة – الخليط– التي وإن جاءت في سياق غزل وتذكر فذلك رمز للمفقود الأخ الذي هيمنت صورته على فكر الشاعر ، مّما جعل الشاعر يغتدي قبل طلوع الفجر فهو فارسٌ لا يهدأ له بال بهذا المصاب ، فكان تكراره للعبارة والمفردة والحرف مترابطا ، كلّ جزيئة فيها تكمل الأخرى.

المبحث الثاني

القَافِية:

هي ركن أساس من أركان القصيدة العربية ، وجزء لا يتجزأ منها ، ولأهمية القافية ودورها الكبير تناولها الباحثون بالدراسة قديما وحديثا ، فما قدّمه العلماء عن القافية في مجال التعريف بها واسعاً جداً ، فجاءت في اصطلاح العروضيين بعدّها "علماً يُعرَفُ بِه أحوالُ أواخر الأبيات الشعرية من حركةٍ وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت ، وتعدُّ هذه الحروف من أول متحرك قبل آخر ساكنين من البيت"(١)، وأعطاها الخليل بن أحمد الفراهيدي "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله"(٢) ، أما الأخفش فجعلها "آخر كلمة في البيت"(٣)، ويعتمد إبراهيم أنيس هذه القاعدة لأن الإنسان إذا طُلِبَ منه قوافي قصيدة ذُكِرَتْ لهُ الكلمة الأخيرة من كل بيت ولم يُذكر له أكثر أو أقل من ذلك.

وقد لاقت مفاهيم القافية لدى الدارسين صدىً وتأثيراً كبيراً ، فأغلب الدارسين اعتمدوا معيارَ الخليل في معرفة القافية ، إذ إنه قَدم لنا الصورة اللفظية التطبيقية لها ،

(١)المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر ، عدنان حقي ، مؤسسة الإيمان ، بيروت / لبنان ، ط١ ، ١٩٨٧م : ١٤٧.

(٢)المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، اميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت / لبنان ، ط١ ، ١٩٩١م : ٣٤٧.

(٣) م.ن : ص.ن.

ولهذا عُدت القافية "أوضح ما في البيت الشعري وعندها ينتهي ، وتتركز فيها العناية"[١]، وجعلها إبراهيم أنيس في الأصوات التي "تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثلِ هذا التردد الذي يطرقُ الآذان في فتراتٍ زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[٢].

أما شكري عيّاد فيرى القافية في " حرف الروي أي الحرف الذي تكرّر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وهذا التعريف قاله ثعلب ولم يأخذ بهِ علماء العروض بعده ، ولكنه لا يزال هو المعهود الشائع للقافية ، ومعظم الدواوين مرتبة أبوابا حسب حرف الروي ، الذي يسمى القافية"[٣].

ونُوقِشت هذهِ القضية في كون القافية حرف روي أم لا ، فأوضح صفاء خلوصي هذه بقوله: " ليست القافية حرف الروي ، كما يرى بعضهم ، بل هي شيءٌ مركب من حروف وحركات تُقررُ جِماع ما في البيت من حلاوة موسيقية ، ولو كانت القافية هي حرفُ الروي لجازَ للشاعر أن يجمع بين (ماثل) و (مثل) و (تمثال) و (مثال) و (تمثيل) و (متمثل) وهو ما لا يجوز لاختلاف القافية مع اتفاق الروي"[٤].

ونتفق في هذه المسألة مع الرأي السابق ، فعد حرف الروي هو القافية ، أمرٌ يحدثُ خلخلةً سمعيةً تتنافي معها الأذواق والأنغام، لذا نتفق مع رأي الخليل.

أما عن تسمية القافية فجاء في سبب تسميتها بذلك ، لأن كل قافيةٍ في القصيدة تقفو سابقتها ، أي تتبعها وهي على وزن فاعِله مأخوذ من قولِك : قفوتُ فلاناً ،إذ تبعته ، وقفا الرجلُ أثر الرجلِ اذا قَصَّهُ أو لأنها تأتي في آخر البيت سميت كذلك ، ومن ذلك

---

(١) البناء العروضي للقصيدة العربية ، محمد حماسة عبداللطيف ، دار الشروق العربية ، بيروت / لبنان ، ط١ ، ١٩٩٩م: ١٦٧.

(٢) موسيقى الشعر :٢٢٤ ،وينظر : البناء العروضي للقصيدة العربية ، عبدالعزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، بيروت / لبنان ، ١٩٧٤ : ١٣٤.

(٣) موسيقى الشعر العربي : ٩٩.

(٤)فن التقطيع الشعري ، صفاء خلوصي ، دار الكتب ، بيروت / لبنان ، ط٣ ، د.ت : ٢١٣ .

قافية الرأس : مؤخره[١]، وقيل سميت قافية لأن الشاعر "يقفوها لأنها تجري له في البيت الأول على السجية ثم يتبعها في سائر الأبيات"[٢].

ولأهمية القافية فقد "تنبه العلماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثهُ القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذهِ بدلالة القصيدة"[٣]، أي انّ "ضرورة موافقة القافية بكونها صوتا لغويا يمكن أن يصير نغماً موسيقياً عند الشاعر المجيد يستطيعُ أن يعبرَ بهِ عما يريد فيساوق لفظُهُ معناه أمر لم يخفَ عن القدماء والمحدثين"[٤].

ولِذا فإن وجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينِهِ الموسيقي فهي مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت ، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامعُ تكرارها في أوقاتٍ منتظمة ؛ و أقل عدد يمكن بل يجب تكرره من هذهِ المجموعة من الأصوات التي تكوّن القافية هو حرف (الروي) وبهِ نعرف القصيدة من عينية ورائية ودالية وسينية ... الخ[٥].

وترجعُ أهمية القافية إلى وظيفتها الوزنية كونها تشيرُ إلى ختام بيت الشعر فضلا عن المعنى الذي تؤديه القافية ، إذ أنّها تتشابك بعمق مع السمة العامة للعمل الشعري ، فالكلمات تقرن بعضها ببعض بالقافية ، فتتواصل أو تتقابل[٦].

وفي شعر الشمردل ظهرت قوافيه متنوعة في حروفها من حيث الروي والمجرى فضلاً عن أنواع القافية التي تباينت بين المتواتر والمتراكب والمتدارك ، اعتمدها الشاعر في مجمل موضوعاته الشعرية فأسس قصائده عليها بشكلٍ أضفى على النص جمالية صوتية ينعكس مداها على مضامين القصائد ، فجاءت دراستُنا للقوافي المتكررة بشكلٍ

(١) ينظر : البناء العروضي للقصيدة العربية : ١٦٨.

(٢) المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي ، نور الدين السالمي العماني ، وزارة التراث القومي والثقافة ، سلطنة عمان ، ط٢ ، ١٩٩٣م : ١٧١.

(٣)القافية وأصوات اللغة، محمد عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، مطبعة الكيلاني، د.ط :٩٤.

(٤) م.ن : ٩٥.

(٥) ينظر : فن التقطيع الشعري : ٢١٥.

(٦) ينظر : نظرية الأدب ، رينيه ويلك : ٢٠٨.

أعطاها تكوين ظواهر وملامح إيقاعية أُخِذت بالفحص والتحليل، من ذلك قولُهُ[1]:من الطويل

أعـاذل كـم مـن روعـة قـد شهدتهـا وغصـة حـزن فـي فـراق أخ جـزلِ

إذا وقـعت بيـن الحـيازم أَسدفـت عـليَّ الضـحى حتى تنـيني أهـلي*

ومـا أنـا إلا مثـل مـن ضربـت لـه أسى الدهر عن ابنـي أب فارِقا مثـلي

أقـول إذا عزيـت نفسـي بإخـوةٍ مضوا لا ضعاف فـي الحيـاة ولا عزلِ

أبـى المـوت إلا فـجع كـل بنـي أب سيمسون شتى غير مجتمعي الشـملِ

سـبيـل حـبـيبيَّ اللذيـن تبرضـا دموعي حتى أسرع الحزن في عقي*

كـأن لـم نسـر يومـاً ونحـن بغبطـةٍ جميعـاً عنـد رحـليها رحلـي

العتاب في حد ذاته مؤلم والعتاب في النص مقروناً بأثر محزن في نفس الشاعر ، إذ أن الشاعر يُعاتب ويُلام على حزن عميق وهو فراق أخوته ، وقد أفادت صيغة النداء هذهِ النبرة الحزينة لتوجعه من العتاب ، فاتحد النداء بالعاذل لتشكل نقطة انطلاق ينطلق منها الشاعر ليفصح عن بُعدٍ شعوري وعما يجول في خاطره ، ففي النداء

---

(١) شعراء أمويون : ٥٤٧.

*الحيازم "الحيز السَّوق الشديد ، والرُّويد ، ضِدٌ ، وتحيزت الحية : تلوت" : القاموس المحيط : ٣٣٩.

أسدف "نام ، والليل : أظلم ، والفجر : أحناء ، وتنحى ، والستر : رفَعه : م.ن : ٦٠٣.

*تبرضّ "تبلغَ بالقليل ، والشيء :أخذه قليلاً قليلاً ، وفلاناً : أصاب منه الشيء ، قبل الشيء وتبلغ : م.ن :٩٦.

نبرة استعطاف للعاذل بالكف عن العتابِ ، ومن هنا انثال الشاعرُ بمشاعره موضحاً مصابه ووضعه ليقنع العاذل بهول ما فيه ، فيستميحه عُذراً.

وبرز أثرُ القافية في تركيز هذه الدلالة والحالة النفسية للشاعر ، إذ كان لإيقاع القافية دوره الفاعل المرتبط بالشعور والإحساس لينتج للقارئ برهة التأمل من خلال التكرار البائن لضمير المتكلم (الياء) ليزيد الانتباه ويضفي بوقعه؛ الموت على الكلمات لتجعل المتلقي يحس بمعانيه و يتمثلها واقعا عمليا لتصل إلى القلب بيسر ، ونلاحظ التجانس بين (أهلي ، مثلي ، عقلي ، رحلي) الذي يوحي باتحاد نفس الشاعر مع أهلِهِ في عقلِهِ ورحلتِهِ ، وكأنهم كيان واحد لا يغيبُ عنه ، فتكرار الضمير حقق إغناء الدلالة الشعرية النابعة من الشاعر.

وفضلا عن دور القافية في النص ، فقد تظافرت أدوات النص من لغةٍ وصورة شعرية في توضيح الدلالة وما رامَ إليه الشاعر ، إذ نجد مفرداته تدور حول أو ضمن نطاق دلالي واحد وهو (الموت) وما يرافقه من واقع أليم على أهل الفقيد ، فضلا عن أنسنة الشاعر للموت ، بإسناد الإباء إليه ففعل الأنسنة يدلُ على أشد حالاتِ الإنسان الاغترابية ، إذ يجعلُ من شيء غير الإنساني إنساناً ... وبهذا تظهر لنا من وراء النص نفس إنسانية منكسرة تبث آهاتها وحسراتها من وراء النص إلى باطن الحروف ولاسيما صوت الروي (اللام) الذي "يوحي بالليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"[١]، إذ تسهم اللام بصفاتها في تعميق شعور الحزن الذي لازم الشاعر ، وهي دليل على ثقل وطأة الموت لذلك نراه يكثف منها في هذه اللوحة، فكأن نفس الشاعر لانَتْ حزناً متماسكاً فيها ، فضلاً عن حركة الروي ، إذ توحي لنا الكسرة والياء الناتجة عن إشباع صوت الكسرة بالرقة ، إذ إن الصوت المكسور يعود إلى الحالة النفسية المضطربة وهموم ومعاناة كامنة في نفسِ الشاعر ، فاستخدام هذه الحركة المكسورة بوصفها وسيلة للتعبير عن هذه الهموم

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها : ٧٩.

والمعاناة ، لأن الكسرة توصي بالليونة والانكسار[١] ، مّما يلائم العواطف الرقيقة المحطمة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي.

ومما يجدر ذكره بأن قافية الأبيات جاءت من النوع المتواتر /٥/٥ ، أي هي القافية التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد لتكون سهلة وخفيفة التواتر في أبيات الشاعر لتتساب كلماته مع مشاعرِهِ بيسرٍ فيها.

للقافيةِ حضورٌ واضحٌ في نصوص الشاعر ، من ذلكً قَولُهُ [٢]:من الوافر

يقولـــون احتَسِـــب حَكَمـــاً ورَاحُـــوا بـأبيَـــــضَ لا أرَاه ولا يـرانـــــــي

وقبـــــل فراقـــــه أيقَنـــت أنـــــي وكـــــل ابنـــــي أبٍ مُتَفَارِقَـــــانِ

أُخٌ لـــي لـــو دَعَـوتُ أجَـابَ صَـوتي وكُـــنتُ مُجِيبَـــهُ أنَـــى دَعَـانـــي

فَقَـــد أَفـــنَى البُكَـــاءُ عَلِيـــهِ دَمـــعِي ولَـــو أنـــي الفَقِيـــدُ إذاً بَكَـانِـــي

تنطوي الأبيات على معنى وجودي ركزَ عليه الشاعر ، وكأنهُ قبضَ على هذا الناتج الحياتي بعد سلسلة الآلام والتراكمات المعرفية التي مر بها حتى أصبح هذا المعنى يقيناً في فكر الشاعر ؛ وهو الفراق الواقع بين أفراد العائلة الواحدة ، فمهما طالَ تجمعهم وتماسكهم فسيخترقُ الدهر شملهم هذا ويرميهم في بوتقةِ الفراق ، فالبيت الثاني رغم تماسكه مع أجزاء النص وانتماءه إليه إلا أنه يصلح حكمةً متفردةً في كل زمان ومكان ، فهي دعوة مبطنة من الشاعر إلى اغتنام اللحظات التي نكونُ فيها مع الأهل والأحباب.

ويحتشد في النص جملة من تكرار الجناسات : أراه – يراني ، فراقه – متفارقان ، دعوتُ – دعاني، أجاب – مجيبه ، البكاء – أبكاني هذا التركيز من الشاعر على إيراده هذا

(١) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب ، عبدالله الطيب المجذوب ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ج١ ، ط١ ،١٩٥٥ :٧١-٧٢.

(٢) شعراء أمويين : ٥٥٣.

اللون من البديع أضفى على الأبيات قوةً معنويةً جعلها مولدات إيحائية تلتقي في حقل دلالي واحد للموضوع الذي يطرحه النص ، فضلاً عن الدور النغمي لتكرار جرس الألفاظ مما يُمتّن الأبيات بعناصر إيقاعية لها وقعها على القارئ إذ ينتج عنها موسيقى "تساعد في زيادة حسن المعاني بما تنطوي عليه من مفاجأة تثيرُ الذهن وتقوي إدراكه للمعنى المقصود"(١).

أما عن جمالية صوت النون وانسجامه بوصفه صوت روي القافية ، فقد منحَ الأبيات نبرته الصوتية وكأن الشاعر في حالة أنين وبكاء فيخرج الصوت معه مُماثِلاً لحالتِهِ الشعورية ، فضلاً عن صفة الغنة التي يتصف بها هذا الصوت(٢)، إذ إن الباكِي تتأزمُ لديه الأصوات وتظهر وكأنها في غنة خارجة من الأنف لتصاعد النفس الخارج من الشاعر.

أما المجرى المكسور فهو تقابلٌ للنفس المكسورة الكامنة خلف النص التي ارتسمت ملامحها في نسقِ المتكلم الواضح في الأبيات ذوات القافية من نوع المتواتر /٥/٥ التي بدتْ وكأنها معادلة لتجربة الشاعر في تَواتر الأحداث والتجارب عليه في أيام حياته.

وفي نص آخر جاءت القافية فيه بدورٍ بارز ، من ذلك قوله(٣):من البسيط

يـا أُمُ حَـربٍ بَـرى جِسـمي وشَـيبَنِي مِـنَ الخطـوبِ التـي تُبـرى وتَعتَـرِقُ

وَنـامَ صَحبـي واحتَمَـت لعادتِهـا بالكوفـةِ العـينُ حتـى طـالَ ذا الأرقُ

أرعـى الثرَيَـا تَقُـودُ التَاليـاتُ معـاً كمـا تتابَـعَ خلـفَ الموكـبِ الرُّفَـقُ

(١) البديع والتوازي ، عبدالواحد حسن الشيخ ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية ، مصر ، ط١، ١٤١٩هـ – ١٩٩٩ م: ٤٢.

(٢) ينظر : المدخل الى علم أصوات العربية ، غانم قدوري : ١٠٣.

(٣) شعراء أموين : ٥٣٥-٥٣٦.

مُعارِضـــات ســـهَيلاً وهـــو مُعتَـــرِضُ كـــأنَهُ شـــاةُ رَمـــلٍ مُـــفرَدٍ لَـــهقُ*

قلبـــــي ثـــــلاثَة أثـــــلاثٍ لباديـــــةٍ وحَـــاضِر وأســـــير دونُـــــه غَلـــــقُ

لكـــلهم مـــن فُـــؤادي شـــعبةٌ قسمـــت فشـــفني الـــهمُ والأحـــزانُ والشـــفقُ

إن يجمـــعَ اللهُ شـــعباً بعـــدَ فرقتِـــهِ فقـــد تريـــعُ إلـــى مقدارِهـــا الفـــرقُ

يخاطب الشاعر في القصيدة امرأة بندائه لها : يا أُم حربٍ ، والتي قد تكون عادةً يواكب بها الشعراء في خطابهم للأنثى في مقدمة قصائدهم ، وهذه المرأة قد تكون امرأة حقيقية يخاطبها الشاعر ، أو قد تكون من نسج خيالِهِ ، فالشاعر غالباً ما يميلُ إلى مخاطبة المرأة حتى و إن كان الخطاب خيالياً ، ليستأنس بها في وحدتِهِ ، ويبُثَ شكواه وشجاهُ لها.

فاجتمع في النص حشدٌ من صيغِ الشكوى والإحساس بالألم : (برى جسمي ، شيبني ، الخطوب ، طالَ ذا الأرق ، أرعى الثريا ، شَفني الهَمُ والأحزان والشفق) فذات الشاعر لاقت من الخطوب والرزايا ما برى جسده وأنهك روحه ، فكأنه شِيبَ من هولِها وقهرِها ، وعيناه فارقَها الكرى ليسكنها الأرق ، فهو مفارِقٌ لِأصحابه ويشهدُ وداعَ الواحد تلو الآخر ، وكأن النوائب ارتسمت بارتحالهم عنه ، ولهذا ولشدة ما فيه لم يبقَ في قلبِهِ شعبةٌ لسرورٍ أو عبطةٍ ، بل يُصرحُ الشاعر بأقسامٍ ثلاثة لقلبِهِ : الهمّ والأحزان والشفق.

وهذا حدا بهِ إلى استنفاذ تلك المشاعر شعراً يوثق فيه تجربة إنسانية هيأ له الفضاء الأكثر اتساعاً لاحتواء تلك الحالة الشعورية ، فبرز للقافية دور في العمل على تماسك النص إذ إن "المعاني صور ومشاهد وأن الإيقاع هو الموسيقى التصويرية التي يواكبها وتتوجُ بين فترةٍ وفترةٍ بالقافية ، فهي وقفةُ موسيقية لا بد منها ليرتاح القارئ ويجد متعةً في تأملاته

المتتابعة للصورة البيانية التي يعرضها الشاعر علية متعاقبة متسلسلة"[١]، وبهذا الجيشان الداخلي لعواطف الشاعر جاءت القافية بتفعيلة فاعلن المخبونة ؛ والخبن هو "حذف الثاني الساكن"[٢] والتي تساعد على النطق بالتفعيلة لتكون أكثر استساغةً وعذوبةً مع القافية التي هي من النوع المتراكب في القصيدة : /٥///٥ ، وكأنها بذلك تحاكي وضع الشاعر النفسي الذي بدا لنا في النص مُتراكب الأحزان والوجدان.

أما حرف الروي القاف الذي يوحي بالمفاجأة والمقاومة[٣] ، فضلاً عن صفتهِ بالشدة والجهر، والصوت المجهور باستمراره ما هو "إلا استمرار لقوى الجهر الداخلية على بث التأوه عبر التماوج الإيقاعي الذي يتشكل عبرَ الامتداد الصوتي للقافية والروي"[٤]، إذ أضافت القافية للنص قوةً لا تتوفر عن طريق الوزن وحده بل إنها تضفي جمالية مع عناصر العمل الأخرى كونها فواصل موسيقية تتجاوب مع النفس كما أن ترديد بعض الأصوات اكسب الأبيات لونا من الموسيقى تطرب لهُ الآذان وتستريح عندها ، كترديد صوت الياء في قَولِهِ (جسمي ، وشيبني ، ...) وهنا تتجلى مهارة الشاعر في قدرتِهِ على توزيع الأصوات ذات النغم الموسيقي في أطر أبياتِهِ وهو قد ركنَ إلى مهارته وبراعته في الترتيب والتنسيق فكان وقعها في آذان المتلقي هادئاً ورقيقاً ليستدعي القلوب.

هذا مع ملاحظة الصيغة الاسمية على القافية فالشاعر يحاول السيطرة على حزنه ليجعل منه حزنا هادِئاً لا حزناً ثائراً من خلال ما توحي بهِ الصيغة الاسمية للقافية ، ويتضح هذا الدور الذي قامت به القافية في نصّ آخر، بقولهِ[٥]:من البسيط

---

(١) فن التقطيع الشعري : ٢٢.

(٢) أصول النغم في الشعر العربية ، صبري إبراهيم السيد ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية / مصر ، ١٩٨٩: ٣١١.

*لهق "بالتحريك الأبيض" : معجم الصحاح :٩٥٩.

(٣) ينظر : خصاص الحروف العربية ومعانيها : ١٤٤

(٤) التائية الكبرى ، رسالة ماجستير ، هيشار زكي حسن ، إشراف : د. بشرى البستاني ، جامعة الموصل ، كلية الآداب ، ٢٠٠٢ : ١٣٨.

(٥) شعراء أمويون : ٥٥٠.

- الحنكلة : الدميمة السوداء من النساء ، عربت المرأة تحببت إلى زوجها أو حرصت على اللهو ، المذالة الأمة المهانة : شعراء أمويون : ٥٥٠.

يـــا أيُهـــا المُبتَغِـــي شَتمـــي لَأشتُمـــهُ إن كَـانَ أعمَـى فإنـي عَنـك غيـرُ عـمِ

مـا أرضَـعَت مُرضِـعٌ سَـخلاً أعَـقَ بهـا فـي النـــاسِ لاعَـرَب منهـا ولا عجـــم

مـــن ابـــنِ حنكلـةٍ كَـانَت وان غَـرَبَت مُذالَـــة لِقُـــدورِ النـــاسِ الحـــرُم*

عَـــوَى ليَكســـبَها شَـــراً فَقلـــتُ لـــهُ مَـن يَكسـبِ الشـر ثـديي أمـــهِ يُلَـــمِ

وَمَـــن تَـــعَرض شَـتمـــي يَلـقَ معطســهُ مـن النشُـوقِ الـذي يَشفى مـن اللمـمِ

يفتتح الشاعر قصيدته بإسلوب نداء مباشر للشامت ، عنايةً وتوجياً لجذب انتباهه لما يريد أن يقوله الشاعر ، والذي بدا بإسلوبه هذا في حالة اندفاع ثائر للطرف الآخر ليحاوره فكراً ومعنىً في الموضوع القائم عليه النص ، فبدا لشدة تأثره محاوراً بمطلع قصيدته لم يمهد لها بمقدمات طلية وما شابه ذلك.

ونلاحظ الدور الإيقاعي للتكرار الاشتقاقي في (شتمي) و (لأشتمه) و (أعمى) و (عمِ) لتؤزر البنية الدلالية للنص للتأكيد على عدم غفلته عن فعل الشماتة بالشاعر ، فاختار صورة أوردها ليضرب مثالاً يؤثر في الطرف الآخر فاستدعى صورة المرأة الأم المرضعة واستحضارها قد يثير غرابة في هذا الموقف إلا أن في ذلك فطنة وحكمة فذكر الأُم في أي حديث يثير العواطف والمشاعر ، فيذكره بأن الأُم لا تعاق حتى وان كانت حنكلة* ، ثم تتوسع تلك الصورة بمنح مرضعها صورة ذليلة بما يقوم به من أفعال مشينة كالذي يعوي ، فما أثر ذلك إلا شراً يرجعُ على أهله وعلى امهِ خاصة ، لأنها من أرضعته من حليبها فيكون كصفاتها وسجاياها ، فذلك تنبيه لهُ وتحضير بتوظيف الأم في صورة كهذه لأنها نقطة ضعف يقتنصها الشاعر للنفاذ إلى مخاطبته بما يوجع قلبه.

وإن اعتماد الأفكار بالصورة هذه أضافت ثقلاً معنويا فهي تشكل "عنصراً بارزاً ومهماً في النص الأدبي ، إذ يلجأ الأديب عادة إلى تغليف أفكاره وتثبيتها في نفس القارئ

عن طريق الصور كما انها توقظ إذ هي لغتها التصويرية"[١]، كما صوّر الشاعر الفعل الذي قامَ بهِ الشامِت والذي آلم الشاعر ، وهذا النشاط الخيالي في الشعر لا يمكن أن يختصر في تشكيلات متعلقة بالصور البلاغية أو الاستعمال الاستعاري للكلمات ، حقاً أن نشاط اللغة التصويري جزءٌ أساس من فاعلية الشعر ، ولكن هذه الفاعلية لا تخضع لدلالات الصورة وحدها ، لأن المعنى مرتبط بتوتر صوتي وتأثير موسيقي أو صيغة مدلول لغوي أو تركيب نحوي[٢]، فأحدثت قافية بحرف الروي الميم مع المجرى المكسور عذوبةً وتناغماً في الإفصاح عن الشرخ المكسور في قلب الشاعر بدلالة صوت الميم الشفوي والذي تطبق الشفاه عند النطق به ، وفي ذلك إشارة إلى رسالة لإسكات أو إطباق فم الشامت بعد الرد عليه.

وتستمر القصيدة في استكمال الصورة وأثر القافية فيها إذ يقول [٣]:من البسيط

لا يبعـــداً فتيـــا جـــود ومكـرُمـــةٍ لـــدفعِ ضيـــمٍ وقتـــلِ الجـــوعِ والقـــرمِ

والبعـــد غالهمـــا عـــني بمنزلـــة فيـــها تفـــرّقُ أحيـــاءٍ ومغتـــرمِ

ومـــا بنـــاءَ وإن سُـــدّت دعائمُـــهُ إلّا سـيصـبحُ يومـآ خـاوي الدّعَـــمِ

لـئن نجـوتَ مـن الأحـداثِ أو سـلمت مِـنهُنّ نفسُـكَ لـم تسـلم مـن الهـرمِ

يستمر الشاعر في عرضه للأفكار في ذهنه ، فبعد محاججة الشامت بالمؤثر المعنوي (الأم) ينتقل للدعاء لمفقوديه الذين يعرضهم بصفات البطولة والفروسية والكرم ، للتنبيه بأن المفقودين من بواسل القوم وفي فقدهم خسارة حقيقية للشاعر وكل أفراد قومهم

(١) مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، عبدالقادر أبو شريفة ، حسين لافي قزق، دار الفكر، عمان / الأردن ، ط٤ ، ٢٠٠٨م :٢٥.

(٢) ينظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، تامر سلوم ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية / سوريا ، ط١ ، ١٩٨٣م : ١٧٠-١٧١.

(٣) شعراء أمويون :٥٥٢.

، وهذا الانسجام بين الدلالة والموسيقى التي تحدثها القافية في النص جاء نتيجة تأثير الموسيقى الشعرية في احساس المتلقي.

ثم يختتم الشاعر القصيدة ببيتين حكيمين يؤسس فيهما رؤية واقعية للحياة بعد ثقل تجربته فيها ، وهي تفضي إلى عدم البقاء وان كل شيء مصيره الفناء والعدم ، فيأتي بصورةٍ لتقريب المعنى فيذكر صورة البناء متين الدعائم كيفَ أنه سيصبح يوماً ما خاوٍ ومهلهل ومندثر ، وفي ذلك تذكير وتنبيه للمحاور بصورة خاصة وللقارئ بصورةٍ أعم ، لئلا يعتد بنفسه التي وإن طالت سلامتها ستصل يوماً إلى مرحلة عمرية يضعف فيها البدن وتتلاشى فيها القوى ، وفي هذا حكمةٌ وفطنةٌ في طريقة جواب الشامت بدلائل حياتية تدعوه إلى عدم نسيان مصيره من هذه المحطة الحياتية التي سيتلقاها كل إنسان في يوم من الأيام ، جاء هذا المعنى المهم بقافية من النوع المتراكب : /٥///٥ والتي يفصلُ بين ساكنيها ثلاث متحركات لتناسب مقام الموضوع الذي طرقه الشاعر والذي هو موضوع بالغ الأهمية شغلَ بال المفكرين والشعراء كثيراً في التفكير بالوجود الإنساني ومصيره في هذا الكون ، فاستوعبت القافية وقفته إزاءَ هذا الموضوع.

نستنتج مما سبق أن الشاعر اعتمد في قافيته أصواتاً مجهورة في رويها ولها صفة الغنة ، إرادةً منها أن يكون صدى قصائده مسموعاً ليصلَ إلى القلوب ويخترق الآذان ، وإن أكثر حروف الروي وروداً في أشعاره هو الميم والراء ثم يليه في ذلك اللام والدال ثم الباء والعين والنون.

فضلاً عن تنوع الموضوعات الشعرية التي طرقها مما أدى إلى تنوع قوافيه التي كان فيها نوع المتدارك /٥//٥ أكثر الأنواع ظهوراً ، ومن ثم يليه المتواتر /٥/٥ ومن ثم القافية من نوع المتراكب /٥///٥ ، أما المجرى فطغى عليه المجرى المكسور تارة والمضموم تارة أُخرى بظهور أقوى من المجرى المفتوح.

المبحث الثالث:

الوزن:

منذ أن بزغت شمس الشعر العربي للوجود السمعي والكتابي ، هيمنت عليها اللمسة الموسيقية الندية ... وكان الوزن الركن الأقوى والجزء الأعم من هذه الموسيقى .. إذ أن المتأمل في نتاج الشعر العربي منذ أول قصيدة قيلت إلى عهدنا الحالي يجدُ أن

الشعر لم يخل من الوزن لذا يعد عنصراً مهما من العناصر التي يقوم عليها الشعر وأهميته بلغت إلى درجة جعلت البعض يعتقد أن معيار الشعر الجيد هو الكلام الموزون ، إذ طرح هذا الرأي في فكرنا القديم من لدن ابن طباطبا العلوي وقُدامة وتبعه الكثيرون ، ولكن الحقيقة هو أن الشعر لا يتميز بالوزن فقط وإنما يتميز بالإيقاع الذي تبنى عليه التجربة الشعرية التي احتدمت فيها العواطف والانفعالات النفسية لدى الشاعر(١)، فالشعر " يثير فينا انتباهاً عجيباً ، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة متصلة الحلقات"(٢)، والوزنُ يحقق هذا الترابط والتناسق إذ إنه "مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع لمقاطع الكلمات أو التي تشتمل على عدد من تلك المقاطع اللغوية ، ففي العربية يتألف من المقاطع تفعيلات ، ومن التفعيلات تتكون البحور الشعرية"(٣)

وبهذا فإن سمة الوزن في الشعر تنبيهية ، لما فيها من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمعه لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي تنسجم كل حلقةٍ فيها مع بقية الحلقات ، وتنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات معينة سُميت (القافية) ، فالوزن كالعقد المنظوم ، تتخذُ الخرزة من خرزاتهِ في موضعٍ ما شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ورونقاً خاصاً ، فإذا انتقلت في شيء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام العقد(٤)، فضلاً عن ذلك فالوزنُ مظهرٌ من مظاهر الانسجام بين عناصر العمل الشعري ، بل إن الانسجام في القصيدة يتمظهر من خلال الوزن ولذلك فإن بعض النقاد رأى أن الوزن في الشعر يماثل الإيقاع في الموسيقى(٥).

(١) ينظر: الإيقاع في شعر شاذل طاقة ، رسالة ماجستير ، شروق خليل ، إشراف : عبدالستار البدراني ، كلية التربية–جامعة الموصل ، ٢٠٠٢ :١٠.

(٢) موسيقى الشعر : ١١.

(٣)معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت / لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤م : ٤٣٣.

(٤) ينظر : موسيقى الشعر : ١١.

(٥) نظرية الأدب : ٢١٦–٢١٧.

وبالرغم مما للوزن في الشعر من مكانة كبيره بجعله " أهم مقوماته وأولاها به خصوصية ، لما له من تأثير في إثارة الانفعال ، وإحداث التخييل المناسب"[١] لكنه ليس صورة موسيقية فرضت على الشعر فرضاً لتكون حيلة تزيينية ، وإنما هو ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً و ذلك لأن العاطفة بطبيعتها قوةٌ نفسية وجدانية لما لها مظاهرٌ جسيمة تبدو على الإنسان[٢]، من خلال ما يأتي به من إبداع تعبيراً عن تلك العاطفة.

أما عن صلة الوزن بالموضوع أو الغرض الشعري ، فهذه مسألةٌ طال فيها النقاش ، فمنهم من ربط بين الوزن والموضوع ومنهم من نفى هذه النظرية ، فمن الجماعة الأولى إبراهيم أنيس الذي يرى "بأن الشاعر يختارُ أوزاناً طويلةً كثيرة المقاطع في حالةِ اليأس ليصب فيها أشجانهُ ، بينما يختارُ أوزاناً قصيرةً وقت المصيبة تأثراً بالانفعال النفسي"[٣]، أما محمد غنيمي هلال فيرفض العلاقة بين الأوزان والأغراض فيرى أن العرب يمدحون ويفخرون ويتغزلون بالبحور نفسها[٤].

وبين هذين الطرفين يظهر لنا موقف يتوسطهما وذلك بالنظر إلى "إنّ القصائد ذات الوزن الواحد بها طابعٌ مشترك يتمثلُ في وقع هذا الوزن في صورته المجردة ، ولكنها بعد ذلك تختلف في النغمات كماً وكيفاً ، ولمّا كان الإيقاع دائماً أقوى من النغمة في التأثير على الآذان كان لارتباط الشاعر التقليدي بالصورة الوزنية التقليدية للقصيدة أثره في تكييف المعنى المقصود في موسيقى الشعر سواء عند الشعراء والنقاد القدامى"[٥].

---

(١) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، مجيد عبدالحميد ناجي : ٥٥-٥٦

(٢) ينظر : أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، مطبعة النهضة العربية ، القاهرة / مصر ، ط١٠ ، ١٩٩٤م : ٢٩٩.

(٣) موسيقى الشعر ، إبراهيم انيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة / مصر ، ط٢ ، ١٩٥٢م: ١٩٦.

(٤) ينظر: النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة / مصر ، ط٣ ، ١٩٩٧م : ٤١١.

(٥)التفسير النفسي للأدب ، عز الدين اسماعيل ، دار المعارف ، القاهرة / مصر ، د.ط ، ١٩٦٩ : ٧٩.

ونرى بأن النظرية السليمة والرأي السديد في هذا الجانب برؤيتنا أن "الشعر فيضٌ تلقائي لمشاعر قوية ، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضعُ في اعتباره بحراً أو قافية وإنما يأتي هذا طواعيةً ليلائم أحاسيسه وانفعالاته بحكم أن الوزن والقافية جزءٌ لا يتجزأ من العمل الشعري وبحكم أن الصوت الموسيقي ليس لحناً خارجياً بقدر ما هو عضو متفاعل وعنصر ملتحم مع بقية عناصر النص الشعري"(١).

ونرى فيما تقدم ؛ أن مضمون القصيدة وبحكم الحالة النفسية للمبدع تجعله يستدعي وزناً يكونُ بوصفه عاملاً مساعداً للإفصاح عن الحالة النفسية الوجدانية للشاعر بصورة موسيقية ، ليكون أقرب إلى أُذن المتلقي ونفسه وأكثر سرعة في النفاد للخاطر.

طرق الشاعر أكثر من موضوع ببحر واحد ليثبت مقدرته الشعرية وإمكانية استدعاء البحر حسب ما تقتضيه عليه أجواء القصيدة ، فمِما جاء على بحرِ الطويلِ قوله(٢):من الطويل

فَعينـــي إن أفضلتمـــا بعـــد وائـــل وصـاحبه دمعـا فعـودا علـى الفضـلِ

خـــليليّ مـــن دون الأخـــلاء أصبحـــا رهينـــي وفـــاء مـــن وفـــاةٍ ومـــن قتـــلِ

فـــــلا يبعـــداً للداعيـــن إليهمـــا إذا أغبـر آفـاق السمـاء مـن المحـلِ

فقـد عـدم الأضـياف بعـدهما القـرى وأخمـد نـار الليـل كـل فتـىً وغِـلِ

محاورة العينين وأنسنتهما في لحظة شعورية إن دلت ؛ فإنما تدل على صدى أليم كثيف واقع في النفس ، تجعل من الشاعر يستدعي عينيه ويجعل منهما محاوراً لهُ وكأنه في حالةِ انسحاب من كل مما حوله ليتحد مع نفسه يحاورها و يصبرها ويستذكر معها صورة الأحباب الذين طواهما الموت ، فأبقاه وحيداً يتذكرهما في قرارة نفسه ووجدانه.

---

(١)عضوية الموسيقى في النص الشعري ، عبدالفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الأردن الزرقاء ، ط١ ، ١٩٨٥ : ٧٤.

(٢) شعراء أمويون : ٥٤٨.

فيستعين الشاعر بكل أدواته الفنية ليجسد للقارئ أُمّاً بهيئة كلماتٍ موزونة ، النظام الإيقاعي للنص على تفعيلات البحر الطويل بنغمة فعُولُنْ مَفَاعلين فعولن مفاعلين ، مما أحدث توازناً بين حالة الشاعر النفسية وبين الوزن الذي جاء به ، فالطويل "بحرٌ ضخم يستوعب مالا يستوعبُ غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال"[١] ، فبالرغم من شدة ما يعانيه الشاعر فهو ذو نبرةٍ هادئةٍ في إظهار لوعتهِ وكأنه يسترسل في حواره الهادئ مع عينيه ، ذلك الهدوء الذي يُنجحُ الحوار ويجعله مسموعاً ومقبولاً لدى الطرف الآخر ، فكان البحر الطويل مناسباً لموقفِهِ "فاذا كان توتر الشاعر النفسي مُعتدلاً ، وحالته الشعورية الانفعالية متزنة ، فإن شعره في الغالب يأتي على البحور الطويلة التي تكون أكثر انسجاماً مع تلك الحالة الشعورية حيث تنساب العاطفة مع إيقاعاتها انسياباً ، سواء أكان الغرض من الشعر هجاء تهنئةً أم رثاءً "[٢] أو غيرها ، فضلاً عن هذا فإن المجرى المكسور يعزِزُ من رقة ولين الشاعر في استحضار كلماته فحزنه متئدٍ ورزين ليس فيه العويل والصراخ ، ليعكس بذلك ملمحاً دلالياً على رجاحة الشاعر في معالجة هذا الأمر ، وفي الاهتمام برقة المجاور (العين) والتي جاءت بصيغة المثنى ليقابلها صوتياً لفظ عينيّ خليليّ ، وكأنه بذلك استحضرهما فكرياً وخيالياً ليكونا هما المقصود من ذلك الحوار الداخلي مع نفسِهِ ، ولعظم منزلتهما في نفسه جعلهما عينيه اللتين يبصر بهما ويذرف الدمع منهما على غائبيه ، وكأنه يلوح باعتماده الهدوء في مجابهة صعاب الأمور ، لكي لا يكون الفزع هو مشكلة أُخرى تضاف للمشكلة التي يواجهها الإنسان في متقلبات دهره.

وجاءت البنيات النصية متواشجة فيما بينها لتحقق البعد الدلالي للنص ، إذ يبرز لنا غلبة زمن الماضي في أفعال الجمل الشعرية استحضاراً و استذكاراً من الشاعر للأيام الماضية مع المفقودين ، فضلاً عن أسلوبي الشرط الذين جاءا مرةً بـ(إن) والثاني بـ(إذا) ليمنح قوة تركيبية في تماسك الأبيات الشعرية لتبرز تلك الأساليب كمال صورة أُفق السماء الذي أمسى مغبراً بعد غيابهما، وكأن ذلك تمهيداً لِما سيأتي بعدهما من وصف

(١) الياذة هوميروس ، سليمان البستاني : ١ /٩١

(٢) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، مجيد عبد الحميد ناجي : ٥٥-٥٦

لما آل إليه الحال بعد موت المرثي ، إذ أفاد دخول قد على الفعل الماضي تحقيق المعنى (قد عدم الأضياف) إبرازاً لمكانة المفقود وكرمِه وعطائه ، فبعد غيابِهِ أُخمدت النار وليست أي نار إنما هي نار الليل مبالغة في كرمِهِ وعطائه.

وللوزن أثرٌ واضح في قصيدة أُخرى لهُ ، وذلك في قولِه[١]:من الكامل

لَبِسَ الصباحَ وأَسْلَمَتْهُ لَيلَةٌ طالت كأن نجومها لا تبرحُ

من صولة يجتاح أُخرى مثلها حتى ترى السّدف القيام النوحُ

عطلن أيدهن ثم تفجعت ليل التمام بهن عبرى تصدحُ

وحليلةٍ رزئت وأخت وابنة كالبدر تنظره عيون لمحُ

لا يبعد ابن يزيد سيد قومه عند الحفاظ وحاجةٍ تستنبحُ

حامي الحقيقة لا تزال جياده تغدو مسوّمةً به وتروحُ

ساد العراق وكان أول وافدٍ تأتي الملوك به المهارى الطلحُ

يعطي الغلاء بكل مجدٍ يشترى إنّ المُغالي بالمكارم أربحُ

يبدأ الشاعر قصيدته بصورٍ تنبعث من فكرِهِ المشبع بالطبيعة وعناصرها فيذكر لنا صورة الليل ومدى طول تلك الليلة وعظمتها ، بما فيها من عناصر مميزة وأهمها النجوم التي وصفها الشاعر بأنها ثابتة لا تغير مسارها ولا تختفي ، دلالة على عظمة تلك الليلة وصعوبة ما فيها ، وهول الفقدان الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي ، فتوالت

(١) شعراء أمويون : ٥٢٣

الأبيات تصف تلك الحادثة التي وقعت في تلك الليلة من صولاتٍ وجولاتٍ لفعل القتال ، معززاً لدلالة الليل بـ (السدّف) وهو الظلمة والليل، ليعكس الليل بدلالته الصورية والحسية صورة الحزن القائمة في نفس الشاعر لفقدانه الصديق ، ذلك ان أغلب مشاعر الحزن تأتي ليلاً للإنسان ، لأنه أقرب ما يكون مع النفس.

وتعاضد هذه الصورة مؤشرات وعناصر تثير الشفقة لدى المتلقي كذكر (الحليلة) والأخت والابنة ، اللواتي تُرِكن مصدوعات القلب لفراق الزوج والأخ والأب ، الذي كان سيد قومه وذلك الفارس النبيل الذي لا يخشى الموت والقتال ، ونظراً لما ورد في النص من شحنات عاطفية لحزنٍ ثائر ارتأى الشاعر أن تكون القصيدة على بحرِ الكامل ليتأزر بإزاره الذي هو من "البحور الشائعة في الشعر القديم و الحديث ، لأنه يصلح لأكثر الموضوعات الشعرية ، ويمتاز بجرسٍ واضح ينبعثُ من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة : متفاعلن متفاعلن متفاعلن"[١] ، فضلا عن ذلك نجد فاعلية صوت الحاء في قافية القصيدة الذي يوحي بالحرقة المنبعثة من نفس الشاعر فهو من "حروف الحلق التي تشعرنا بثقلها الذي يولد الحشرجة وهي بطبيعة الحال تعكس حالة الحرقة والاحتدام"[٢].

أحدثت العناصر الأبرز حضوراً الواردة في المخطط في القصيدة انسجاماً وتفاعلاً فيما بينها موضوعياً ونغمياً ، فبدت وكأنها في تآلف تحت إطار إيقاع تفعيلات التكامل فموسيقاه "عنصر رئيس من عناصر التشكيل الشعري ، وهو ليس مجرد وسيلة من وسائل التطريب ، بل ركن من أركان الرؤية الشعرية"[٣] التي تبناها الشاعر في قصيدتِهِ.

(١)شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، عبدالحميد راضي ، مؤسسة الرسالة ، بغداد / العراق ، ط٢ ، ١٩٧٥ : ١٧٧.

(٢) الإيقاع في شعر شاذل طاقة ، رسالة ماجستير ، شروق خليل ذنون :٥٩.

(٣) في النقد الأدبي الحديث ، محمد صالح الشظي ، دار الأندلس للنشر والتوزيع ، المملكة العربية السعودية ، ط٢ ، ٢٠٠٤ : ٣٥٩.

ومن قوله على بحرِ البسيط[١]:من البسيط

وقد علمت إن خف الذي بيدي أن السماحة مني والندى خلقُ

ولا يؤنب أضيافي إذا نزلوا ولا يكون خليلي الفاحش النزقُ

يؤسس النص جواً شعرياً لعرض نفس الشاعر والفخر بها ، مهيئاً لذلك كل التعبيرية ، إذ يظهر لنا نسق الشاعر جلياً من خلال ضمائر المتكلم العائدة على ذات الشاعر (علمتُ – مني – بيدي – أضيافي – خليلي) ليرسم لنا صورة كرمِهِ ومروءتِهِ محققاً ذلك بما تفيده (قد) الداخلة على الفعل الماضي (علمتُ) لتكون بمثابة مفتاحاً ينطلقُ من الشاعر لِيصِفَ صورة العطاء ملحقاً إياها بجملة – وإن خف الذي بيدي – وكأنها جملة اعتراضية بين وقد علمت – أن السماحة من والندى خُلُقُ ، مؤكداً فعل سماحته وعطاءه بـ(أن) الظاهرة في الجملة الأسمية الأولى والمقدرة في الجملة الاسمية الثانية والتقدير بدلالة العطف و (إن) الندى خُلُقُ.

ولتعضيد هذه الدلالة الأخلاقية التي يؤكد عليها الشاعر ذكرُهُ صورة الضيوف وبسلامة موقفه إذا ما حلوا ضيوفاً عنده فهو شفاف الخلق لا يخالط الفاحش والنزِق المتهور ، جاءَ كل هذا المعنى على سكنات وحركات البحر البسيط والذي هو من البحور الطويلة التي تتسع لتشمل عمق الموضوعات ومداها فهو من "البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدية ، وهو في ذلك قريب من الطويل"[٢] فضلاً عما أضافته صوت الضمة والتي تدل على الفخامة[٣]، فالكرم وإكرام الضيف من فخامة الأخلاق والتي تعودُ على صاحبها بعظم المكانة والمنزلة.

(١) شعراء أمويين : ٥٣٦.

(٢) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية : ١٣٨.

(٣) ينظر : المرشد الى فهم أشعار العرب : ٧١.

وعند رصدنا لختام القصيدة نجد أثر البحر ووزنه واضِحاً ، بقولُه[١]:من البسيط

إذا قلت للنفس عودي بعدما جأشت وما ازدهاني بذاك الموطن الفرقُ

وما استكنت إلى ما كان من الـمِ وقد يهون ضرب الأذرع الحنقُ

حتى انجلى الروع في ظلماء داجيةٍ ما كاد آخرها للصبح ينفرقُ

يختتم الشاعر قصيدته بحديث يناسب ما أشار إليه سابقاً ، إذ يعلن صراحةً مخاطبته لنفسه التي تعبت وشهدت مراحل مختلفة من رحلة الحياة ، ويأمرها بالعودة إلى قراراتِهِ ، لتظهر لنا صورة شجاعته التي يؤكد بأنه لن يجنح إلى الألم مهما زاد عليه وفي هذا المعنى يحضرنا بيت شعري آخر قريب لمعناه يقولُ فيه[٢]:من المتقارب

وقد عجمتني شداد الأمور فلا استكين إذا أُنكبُ

هذا التصور المتكرر من المشاعر تجاه معالجته شدة الأمور ينم عن شجاعة أصيلة قابعِة في نفسِهِ ، فكان لتخير الشاعر بحر البسيط بتفعيلاته هو أمر مستحب ليحدث التأثير الجمالي والفني وصولاً للتناسق بين الشكل والمضمون وقد وفق في نقل معاناته وجسَّدَ من خلاله الحس الحزين الذي توسمه في هذا البحر كون أن الأداء الشعري يأتي تبعاً للحالة النفسية والشعورية التي يمرُ بها الشاعر ، وبشجاعته انجلى الأمر وزالت الشدائد بعد أن كانت كليلٍ داجٍ لا تُبان إشراقة فجرِهِ ، فهذا الكم من المعاني الكبيرة المتعاقبة من كرم وشجاعة وفروسية تحتاج إلى مثلِ بحرِ البسيط يستوعبها ويظهرها بأجمل النغمات.

ونستخلص مما قرأناه أن الشاعر تطرق إلى معظم البحورِ الشعرية ، كان بحرُ الطويل أكثرها ، ولم يحتكره هو أو أي بحرٍ آخر على معنى دون آخر ، بل يأتي البحر

(١) شعراء أمويون : ٥٣٧.

(٢) شعراء أمويون : ٥٢١.

طوعا للحالة المعبر عنها شعرياً ، مع ملاحظة انسجام الأوزان مع معاني القصائد إنسجاماً نغمياً ومضمونياً برع فيه كما الشعراء المجيدين ، ثم يليه في ذلك بحر الكامل وجاءت باقي البحور بنسب متفاوتة ليحقق الشاعر تنوع الأوزان ، التي لم يعتمد أو يختص ببحر واحد في غرض واحد واقتصر عليه ، بل طرق أكثر من موضوع ببحر واحد ليثبت مقدرته الشعرية و إمكانية استدعاء البحر حسبما تقتضي عليه أجواء القصيدة ، فكانت قصائده متنوعة البحور والقوافي ، ليحقق الشاعر تنوع الأوزان.

الخاتمة:

- اعتمد الشاعر تقنية التكرار الفنيّ فقد اعتمد تكرار الحرف بصورة كبيرة، اختلفت وتنوعت الحروف المكررة في شعره حتى بدت كأجراس موسيقية لها وقعها الجماليّ على النصوص وكانت الحروف الأكثر تكراراً هي الحروف المجهورة والمتوسطة والمهموسة، وكان لحروف المد النصيب الأكبر خصوصاً صوت الألف وأصوات الغنة، لتبرز غنتها الصوتية في صدى الأبيات لتكون صوتاً مسموعاً لدى القارئ، أما عن المفردات فقد أخذت مفردة–الخليط– حظاً كبيراً من التكرار، وفاء ومحبة لصاحبه الذي أفرد له الجزء الأكبر في مساحة شعره وهذه التكرارات بين الأصوات والمفردات شكّلت انسجاماً فيما بينها ، إذ حقّق تكرار صوت المد الألف تنفيساً وإطلاقاً لمشاعر وأحاسيس الشاعر لاسيما وإن للألم مساحة كبيرة في حياته لفقدانه أخوته، فكان استدعاء هذا الصوت موفقا في التخفيف عن نفسه وإطلاقا لآهات الحزن المسيطرة على روحه، وفي ذلك انسجامٌ مع تكراره لمفردة –الخليط– والتي وإن جاءت في سياق غزل وتذكر فذلك رمز للمفقود الأخ الذي هيمنت صورته على فكر الشاعر، مّما جعل الشاعر يغتدي قبل طلوع الفجر فهو فارسٌ لا يهدأ له بال بهذا المصاب، فكان تكراره للعبارة والمفردة والحرف مترابطا، كلّ جزيئة فيها تكمل الأخرى.
- اعتمد الشاعر في قافيته أصواتاً مجهورة في رويها ولها صفة الغنة ، أراد منه أن يكون صدى قصائده مسموعاً ليصلَ الى القلوب ويخترق الآذان ، و أكثر حروف الروي وروداً في أشعاره هو الميم والراء ثم يليه في ذلك اللام والدال ثم الباء والعين والنون، فضلاً عن تنوع الموضوعات الشعرية التي طرقها مما أدى إلى تنوع قوافيه التي كان فيها نوع المتدارك /٥//٥ أكثر الأنواع ظهوراً ، ومن ثم يليه المتواتر /٥/٥ ومن ثم القافية من نوع

المتراكب /٥///٥ ، أما المجرى فطغى عليه المجرى المكسور تارة والمضموم تارة أُخرى بظهور أقوى من المجرى المفتوح.

❖ تطرق الشاعر إلى معظم البحورِ الشعرية ، فكان بحرُ الطويل أكثرها ، ولم يحتكره هو أو أي بحرٍ آخر على معنى دون آخر ، بل يأتي البحر طوعا للحالة المعبر عنها شعرياً، مع ملاحظة انسجام الأوزان مع معاني القصائد انسجاماً نغمياً ومضمونياً برع فيه كما الشعراء المجيدين ، ثم يليه في ذلك بحر الكامل وجاءت باقي البحور بنسب متفاوتة ليحقّق الشاعر تنوعاً في الأوزان ، التي لم يعتمد أو يختص ببحر واحد في غرض واحد واقتصر عليه، بل طرق أكثر من موضوع ببحر واحد ليثبت مقدرته الشعرية و إمكانية استدعاء البحر حسبما تقتضي عليه أجواء القصيدة.

Al.Shamrdel Al.yarbo'ee Poetry
-Rhythmic Study-

Noor Mukhlif Saleh **Asst.Prof.Dr. Nuha Muhammed Omar**

Abstract

Al.Shamrudal Al.Yarboubi is one of the poets of the Umayyad Arab who did not reach the hands of researchers in study and analysis , since he did not have a book collected his poems because of the loss of a great part of his poetry.

A criticism approach based on the literary text as a starting point have been used to clarify the rhythm in Al.Shamrudal's Poetry , framing this with textual analysis and what his poetry provides us with codes and information in which we depended on to conclude Al.Shamrudal's stylistic in his poetry

The plan of our study came in three sections, introduction and conclusion of the results that we came out of the study. The introduction has divided into two parts: The first part talks about the poet’s life and the second one define stylistic and its relationship with other sciences. The first section deals with repetition for it’s the most important sound phenomena, rhyme comes in the second section and meter in the third section. The study ends with the conclusion in which we explain the results we gained in this study.