الجامعة العر اقية
كلية التربية - قسم اللغة العربية
Yasser.t.flayh@aliraqia.edu.iq

جامعة النهرين
مركز التعليم المستمر
dr.dunia.fahim@nahrainuniv.edu.iq

شعر النابغة الجعدي ، دراسة صوتية

ياسر توفيق فليح حسن
Yasir tawfiq flaih

دنيا فهيم عواد محمد
Dunia fahim awad

الملخص:

كما هو معروف فالشعر يرتبط ارتباطا قويّا بالجانب الصوتي، بل يتميز عن غيره من الأجناس بنغماته ولغته الموسيقية, وإن من أهم مقومات الشعر بوصفه الجنس الأدبي البديع الإيقاع والصورة الشعرية.

وإذا أردنا البحث عن أماكن الإبداع في النص يستوجب علينا التوقف عند البنى الصوتية والتي لها أهمية كبيرة في تشكيل القصيدة، وقد اعتمدتُ في دراستي تقسيم المستوى الصوتي على قسمين: المستوى الخارجي ويشمل الوزن والقافية والمستوى الداخلي ويشمل ظواهر صوتية لها تأثير صوتي كبير داخل النصوص كالتكرار وغيرها.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى الخارجية ، الموسيقى الداخلية ، الوزن ، القافية.

Abstract

As is known, poetry is strongly linked to the vocal aspect. Rather, it is distinguished from other genres by its tones and its language as a slogan. Among the most important components of a wonderful .literary genre are rhythm and poetic imagery

If we want to search for creative places in sculpture, we must focus on the phonetic structures that have great importance in a specific formation, and in my study it may be done to extract the level of sound into two parts: the distinct level of meter and rhyme, the level of sound, and sound phenomena .that have a major phonetic effect within texts, such as repetition and others

Key words

Internal music ، Poetic meter ، Poetic meter ، Poetic rhyme

المبحث الاول : المستوى الخارجي

أولا : الوزن:

"هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"(1) وهو "مجمع لحني قاعدي ، تتشرب روحه وإطاره العام الصياغة الموسيقية للنص وتمثله التفاعيل العروضية لبحر ما من البحور الخليلية والتي تشكل في عدد حروفها وتواليها وترتيبها بين متحرك وساكن معادلا نغميا لتعايش الأصوات اللغوية المكونة للمفردات داخل كل بيت في النص"(2) .

وسأحاول هنا دراسة الأوزان الشعرية التي استعملها النابغة الجعدي ونسب استعمالها لما لها من علاقة واضحة بالجانب الصوتي، فضلاً عن محاولة دراسة أثر الزحافات والعلل على الموسيقى الصوتية في أبيات الشاعر.

والمتأمل في ديوان الشاعر يرصد (96) وحدة شعرية مما قاله الشاعر موزعة بين القصائد والمقطوعات والنتف والأبيات اليتيمة ، اما القصائد فقد بلغ عددها (22) قصيدة ونسبتها (82,56%) من شعر الشاعر، وعدد أبياتها (767) بيتًا، وأما المقطوعات فبلغ عددها (23) مقطوعة ونسبتها (10,33) وعدد أبياتها (96) بيتًا، في حين بلغ عدد النتف (7) ونسبتها (1,5%) وعدد أبياتها (14) بيتًا أما الأبيات اليتيمة فقد بلغت (44) بيتًا ونسبتها (4,73%) .

ونلحظ في ديوان الشاعر وجود بعض أنصاف الأبيات أو أجزائها يبلغ عددها (13) ، ولا أظن أن لها أهمية في دراستي لذلك لن أقف عندها .

والجدول الآتي يوضح البحور المستعملة لدى الشاعر وفق تسلسلها:

البحور	القصائد		المقطوعات		النتف		الابيات اليتيمة	المجموع	النسبة المنوية
	عدد الوحدات	عدد الابيات	عدد الوحدات	عدد الابيات	عدد الوحدات	عدد الابيات	عدد الابيات		
الطويل	9	403	8	36	2	4	21	463	49.9%
المتقارب	2	99	2	11	1	2	2	114	12.2%
الوافر	2	37	5	19	2	4	9	69	7.4%
البسيط	2	55	2	7	—	—	2	64	6.8%
المنسرح	2	60	—	—	—	—	1	61	6.5%
الرمل	1	50	1	9	—	—	—	59	6.3%
الكامل	3	38	4	15	—	—	5	58	6.2%
الرجز	1	11	1	3	2	4	2	20	2.1%
الخفيف	1	14	—	—	—	—	1	15	1.6%
المديد	—	—-	1	5	—	—	—	5	0.5%

1 - الطويل:

بحر مزدوج التفعيلة "يمتاز بالرصانة والجلال في ايقاعه الموسيقي" ونرى د.إبراهيم انيس يؤكد على أهمية هذا البحر، فيقول: "استطعنا الحكم بسهولة على ان البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي و انه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ، ويتخذونه ميزانا لاشعارهم وسيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مو اقف المفاخرة والمهاجاة، والمناظرة" لذلك، كان من الطبيعي أن يحتل المركز الأول في ديوان النابغة الجعدي.

وجاء الطويل في شعره على ثلاثة أوزان الأول : مقبوض العروض والضرب ،مع دخول القبض في الحشو أيضا، والقبض في الطويل حسن وهو واجب في عروضه(3) , كقوله(4) :

تذكرت والذكرى تهيج للفتى ومن حاجة المحزون أن يتذكرا
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
قبض قبض قبض قبض
تقضى زمان الوصل بيني وبينها ولم ينقض الشوق الذي كان أكثرا
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
قبض قبض
و إني لأستشفي برؤية جارها إذا ما لقاؤها عليّ تعذرا
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعلن
قبض قبض قبض قبض قبض

فاستعمال الشاعر هذا الوزن جاء مناسباً وحالة التذكر في القصيدة فمن المعروف أن التذكر والتحسر يحتاج إلى مساحة صوتية واسعة نوعا ما يوفرها استعمال هذا الوزن، فضلاً عن قابلية هذا الوزن على زيادة هذه المساحة أو تقليلها من خلال دخول الزحاف أو عدم دخوله ، فنلاحظ أنه لما زادت شدة التحسر في البيت الثاني زادت المساحة الصوتية فقلت بذلك الزحافات في البيت، أما البيت الثالث فتحرك مع تحرك مشاعر الشاعر فزادت الزحافات وقلت بذلك المساحة الصوتية، فاستعمال الشاعر لهذا الوزن مع ما استعمل فيه من زحاف كان رغبة منه في أن يخرج من هذا الوزن إيقاعات مختلفة تتناسب وحالته. أما الوزن الثاني فهو مقبوض العروض ، محذوف الضرب، كقوله(5) :

عفا أبرق المردوم منها وقد يرى. به محضر من أهلها ومصيف
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن. فعولن مفاعيلن فعول فعولن
قبض قبض حذف

واستعمال علة الحذف يؤدي إلى اجتماع تفعيلتين في الجزء الأخير من البيت "مما يجعل إيقاعه مكرراً ونغمه بسيطاً" (6) وهو بهذا يتناسب وحزن الشاعر على خلو الديار من أهلها.

أما الوزن الثالث فهو مقبوض العروض صحيح الضرب، كقوله(7) :

ألم تأت أهل المشرقين رسالتي. وأي نصيح لا يبيت على عتّبِ
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن. فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
قبض قبض قبض قبض صحيح
ملكتم فكان الشرُّ آخر عهدكم لئن لم تدارِكْكُمْ حلوم بني حرْبِ
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن. فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
قبض قبض قبض قبض صحيح

وهذا الوزن جاء مناسبًا وحالة العتاب وما يرافقها من محاولة الحفاظ على الهدوء فمن المعلوم أن المقاطع الطويلة تقلل من موسيقى البحر وتجعله بطيئا يتلاءم مع الهدوء(8) ، مع ذلك يبدو أن الشاعر لم يكن محافظاً على هدوئه تماما، فدخول الزحاف بهذا العدد يزيد من سرعة البحر، وهذا بالفعل ما يحتاجه الشاعر في حالة العتاب.

2 - المتقارب :

"بحر رتيب الإيقاع لأنه مبني على تفعيلة واحدة (فعولن) لكنه متدفق سريع لقصر هذه التفعيلة" .

احتل المتقارب المركز الثاني في ديوان الشاعر إذ بلغت نسبته (12.2%) من شعر الشاعر، وهذه النسبة متقدمة عن نسبة استعماله في الشعر القديم إذ أن نسبته كانت(5%) في الشعر العربي، ولعل سبب قلته في الشعر العربي(9) ، كونه بحراً متدفقاً سريع الجريان يحتاج قدرة كبيرة للتحكم به.

وجاء المتقارب عند الشاعر على وزنين: الأول : صحيح العروض والضرب، كقوله(10) :

لبستُ أناسًا فأفنيتهمْ و أفنيتُ بعد أناس أناسا
فعول فعولن فعولن فعل فعولن فعول فعولن فعولن
قبض حذف قبض صحيح
ثلاثة أهلين أفنيتهم وكان الإله هو المستآسا
فعول فعولن فعولن فعل. فعولن فعولن فعولن فعولن
قبض حذف صحيح
وعشت بعيشين إنَّ المنون تلقى المعايش فيها خساسا
فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن
قبض قبض صحيح

فالمتقارب ناسب الوصف اللين في القصيدة لأنه "بحر سلس عذب، يحسن فيه الوصف"(11) وقد استعان الشاعر بالقبض ليحرك موسيقى الأبيات في القصيدة، أما استعماله للحذف فجاء محاولة منه ليوقف قليلاً من تدفق البحر وجريانه(12)

أما الوزن الثاني فهو صحيح العروض محذوف الضرب، كقوله(13) :

سما لك همّ ولم تطرب. وبت ببث ولم تنصَبِ
فعول فعولن فعولن فعل فعول فعولن فعولن فعل
قبض حذف قبض حذف
وقالت سليمى ارى رأسه كناصية الفرس الأشهب
فعولن فعولن فعولن فعل فعول فعولن فعولن فعل
حذف قبض قبض حذف

فالشاعر هنا يصور(وقعات المنون) لذلك كان من الطبيعي أن يدخل الحذف على قصيدته ، لأنه كما ذكرنا يقلل من تدفق البحر وجريانه، وهذا ما يحتاجه الشاعر هنا ليقلل من اضطراب مشاعره.

3 - الوافر :

بحر موحد التفعيلة كثير الطواعية يشد إذا شددته ويرق إذا رققته(14) ولذلك فهو كثير الشيوع في الشعر العربي القديم، حتى أنه احتل المرتبة الثالثة(15) ، وقد حافظ النابغة على هذه المرتبة في ديو انه . وجاء الو افر على وزن واحد في ديوان النابغة وهو مقطوف العروض والضرب، ويدخل في حشوه العصب وهو مستحسن فيه(16) ، إذ يقلل من رتابة البحر وسرعته الناتجة عن كثرة المقاطع القصيرة. ومما جاء على هذا الوزن قوله(17) :

ألا يا ليتني والمرء ميتُ وما يغني من الحدثان ليتُ
مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن
عصب عصب قطف عصف عصب قطف

فقد استعمل الشاعر العصب في تفاعيل البيت كلها مما أدى إلى التقليل من سرعة البحر وبالتالي التقليل من الحركة الموسيقية في الأبيات ليناسب بين الوزن وحالة التمني والتحسر التي كان عليها.

4 - البسيط:

هو بحر مزدوج التفعيلة "وهو من البحور الطويلة يقترب من الطويل في الشيوع والكثرة لكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولو أنه يفضل عليه في الرقة ولذلك نجده أكثر تو افرا في شعر المولدين منه في شعر الجاهلين"(18) , وهو "بحر ر اقص يتصف بنغماته العالية وبتغير موجي ارتفاعاً و انخفاضاً" (19).

جاء البسيط رابعاً في الاستعمال عند النابغة إذ بلغت نسبته 6.8% وهذه النسبة تختلف عن نسبة شيوعه في الشعر العربي إذ يحتل البسيط المرتبة الثانية ويشاركه الكامل هذه المرتبة في الشعر العربي(20) ، ولعل السبب في تراجعه عند النابغة هو استعماله لبحور أكثر ملاءمة لأغراضه الشعرية منه .

جاء البسيط في ديوان الشاعر تاماً على وزنين ، الأول: مخبون العروض، مقطوع الضرب ، كقوله(21) :

حتى أتى أحمد الفرقان يقرأه. فينا وكنا بغيب الأمر جهالا

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن. مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن قطع

فالحمد لله إذ لم يأتني أجلي حتى لبست من الإسلام سربالا

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

خبن خبن قطع

فعلى الرغم من كون الخبن سائغا مستحسنا(22) في البسيط، إلا أن الشاعر لم يكثر من استعماله ، ولعل ذلك يعود إلى رغبة الشاعر في أن يلاهم بين الوزن وموضوع القصيدة ، فالسرد يحتاج إلى مساحة واسعة لا تتوفر عند استعمال الزحاف الذي يؤدي إلى زيادة الحركة والسرعة في البحر.

أما الوزن الثاني فهو مخبون العروض والضرب، كقوله(23) :

بالأرض أستاهم عجزًا و أنفُهُمُ. عند الكواكب بغيا يا لذا عجبا

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن. مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

خبن خبن خبن

ولو أصابوا كُراعًا لا طعام لهمْ لم ينضجوها ولو أعطوا لها حطبا

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

خبن خبن خبن

ومما يمكن أن نلاحظه إن معظم ما نظم على هذين الوزنين يميل إلى الهدوء النسبي مما يحتاج إلى موسيقى هادئة نسبيا.

أما مخلع البسيط فقد جاء في بيت واحد(24) :

هذا ويوم لنا قصيرٌ جِمُّ الملاهي أَرْوَنَانُ

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فعِلن فعولن

مخلع خبن مخلع

ففى هذا البيت ناسب الشاعر بين خفة هذا الوزن وخفة وصفه لهذا اليوم.

ثانيا : القافيــة

هي النمط الثاني من حيث التأثير الصوتي الخارجي، "فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يكون الشعر حتى يكون له وزن وقافية"(25) , وهي"ترنيمة إيقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة(26)، وتعطيه نبراً وقوة جرس يصب فيها الشاعر دفقه، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد" . وللقافية أهمية كبرى في الجانب الصوتي للشعر فهي "بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"(27) .

فالقافية تشكل مظهراً من المظاهر الواضحة للغناء والموسيقى فهي واضحة الصلة بضربات المغنين و إيقاعات الر اقصين(28) .

وبما أن القافية هي جزء من البيت الشعري ولها تأثير كبير عليه وعلى موسيقاه لذلك نلاحظ أن النابغة الجعدي

حاول خلق تجاذب بين القافية ومفردات البيت من خلال :

1 - تغليب صوت الروي على سائر أصوات البيت من خلال ترديده المتكرر بين سائر أحرف البيت، كقوله(29) :

ما لي وما لابنة المجنون تطرقني بالليل إن نهاري منكِ يكفيني

فصوت النون تكرر على امتداد البيت مما منحه وحدة عضوية وجمال موسيقياً فهو صوت رنان(30) , يتميز بقدر من الوضوح السمعي(31) , فتكراره داخل البيت يجعله متغير الإيقاع ، بالإضافة إلى أن الشاعر استطاع أن يختار الوزن المناسب من البحر البسيط والذي يجعله متجدد النغم ، فاستطاع الشاعر أن يخلق مستوى صوتيا عاليا يتناسب وموضوع البيت.

2 - رد العجز على الصدر أي كون لفظ القافية إعادة لأحدى المفردات التي يتشكل منها البيت ، كقوله(32) :

فإن يكن ابنُ عفَانٍ أميناً. فلم يبعثْ بِكَ البِرَّ الأمينا

"فهذا التقابل الصوتي يحقق انسجاماً نغمياً يسبق حدوث الإيقاعات المتو افقة في القوافي مما يزيد شحن البيت برنة موسيقية تثير المتلقي بتكرارها وتحدث ضغطاً في الجو الموسيقي"(33) .

وقد قسم القدماء القافية إلى نوعين:

أ- القافية المقيدة : هي القافية التي يكون رويها ساكناً ، وهذا النوع من القوافي قليل الشيوع في الشعر العربي إذ لا تكاد تتجاوز نسبة 10%,(34) وقد قلت نسبتها عند شاعرنا إلى (8.07%) وعدد أبياتها في ديوان الشاعر بلغ (75) بيتًا، ولعل سبب قلة شيوعها هو صغر مساحتها الصوتية فهي أقل القوافي موسيقية(35) . ويبدو أن شاعرنا كان واعيًا لما في هذه القافية من نقص موسيقي ، لذلك نراه استخدمها في البحور القصيرة، والمجزوءة، كالرجز ومجزوء الكامل فهذه البحور بتر انيمها تخفي النقص الصوتي لهذه القافية. ومن الأمثلة على هذه القافية قوله (36):

يا كعبُ هلْ لك في كِلا ب إنَّ أَصْلَ العزّ ذاهَبْ

فالشاعر كان واعياً لصغر المساحة الصوتية لهذه القافية، لذلك نراه يستعمل علة الترفيل ليزيد من تلك المساحة ، كذلك نراه يأتي بالقافية مؤسسة وهي أرحب مساحة صوتية من القافية المجردة، بالإضافة إلى استعمال الشاعر لأسلوب التدوير مما منح البيت انسيابية واستمرارية زاد معها امتداد المساحة الصوتية.

ب- القافية المطلقة وهي القافية التي يكون رويها متحركاً ، وهذا النوع هو الكثير الشائع في الشعر العربي(37) ، وكذلك هو عند النابغة الجعدي، فهذه القافية أكثر سعة وأشد إيقاعاً من القافية المقيدة، وهي أكثر ملائمة للحالة التي يكون عليها الشاعر من طرب أو حزن لما تقدمه من نغم.

وسأحاول أن أرتب أنواع القافية المطلقة في ديوان الشاعر وفق جمالها الموسيقي بشكل تصاعدي على الوجه الآتي(38) :

1 . أقلها موسيقية القافية المطلقة غير المردفة ، كقوله(39) :

فمن راكبٌ يأتي ابن هند بحاجتي على الناي والأنباء تنمي وتُجلَبُ

ويخبر عنّي ما أقول ابن عامر ونعم الفتى يأوي إليه المعصبُ

فإن تأخذوا أهلي ومالي بظنةٍ فإني لجرّابُ الرجال مجب

وهذا النوع هو أقرب الأنواع إلى القافية المقيدة.

2 - تليها في السلم الموسيقي القافية المردفة بواو أو ياء ، وهذه تكون على محورين باعتبار التدرج في القيمة الصوتية :

الأول : ما يتناوب فيه الواو والياء ، و هذا التناوب جائز، كقوله(40) :

ما لي وما لابنة المجنون تطرقني بالليل إنّ نهاري مِنكِ يكفيني

لا أخذع البو بو الزعم أزْامه ولا أقيم بدار العجز والهون

وشر حشو خباءٍ أنتَ مُولجُهُ مجنونة هنباة بنتُ مجنون

الثاني: ما يلتزم فيه الواو أو الياء، كقوله(41) :

كأن قطاتها كردوسُ فحل مقلّصة على ساقي ظليم
إذا ما سوءة غرّاء ماتت أتيت بسوءة أخرى بهيم
وما تنفكَّ تُرح كلَّ يومٍ من السوءاتِ كالطفل النهيم
أكُلَّ الدهر سعيك في تباب تناغي كُلَّ مُومسةٍ أَثِيمِ

وهذه القافية أكثر جمالاً من سابقتها، وذلك لأن التوحد على حرف هو أغنى إيقاعاً من التجانس بين حرفين(42) .

3 - تليها القافية المطلقة المردفة بألف والقافية المؤسسة فمثال المردفة بألف ، قوله(43) :

ومن أيامنا يوم عجيبٌ شهدناه بأقرية الرداع
فلما أن تلاقينا صُحيّاً وقد جعلوا المصاع على الذراع
هما فتنان مقضى عليه لساعته فآذن بالوداع

ومثال القافية المؤسسة كقوله(44) :

ألم تعلموا ما ترزا الحزب أهلها وعند ذوي الأحلام منها التجاربُ
لها السادَةُ الأشراف تأتي عليهمُ فتهلكهم والسابحات النجائب
وتستلبُ الدهم التي كان ربُّها ضنيناً بها والحرْبُ فيها الحر ائبُ

وهذا النوع أعلى في السلم الموسيقي مما سبقه لان الألف أوضح في السمع من حروف المد الأخرى(45) .

4. القافية المردفة أو المؤسسة الموصولة ، وهي أكثر الأنواع جمالاً ، كقوله(46) :

عقيليَّةٌ أو من هلالِ بنِ عامرٍ بذي الرمثِ منْ وادي المياهِ خيامُها
إذا ابتسمت في الليل والليلُ دونها أضاء دجى الليل البهيم ابتسامها

فحرف الروي هو الميم والألف قبله ألف الردف ، أما الوصل فهو الهاء، وختمت الأبيات بألف الإطلاق، وهذه مجتمعة كونت انسجاماً موسيقياً رائعاً ومساحة صوتية واسعة.

حروف الروي:

هو أقوى ركائز القافية وأجلى دعائمها لذلك كان على الشعراء أن يهتموا به لأنه بمثابة الفاصلة الموسيقية التي يتوقع السامع تكرارها في فترات زمنية منتظمة .

يقسم الروي من حيث نسبة شيوعه في الشعر العربي إلى أقسام أربعة :

1. حروف تجيء روياً بكثرة مع اختلاف نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي: (الراء، اللام ، الميم، النون ، الباء، الدال ،السين، العين).
2. حروف متوسطة الشيوع، وهي: (القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم).
3. حروف قليلة الشيوع : (الضاد، الطاء ، الهاء، التاء، الصاد (الثاء).
4. حروف نادرة في مجيئها روياً : (الذال ،الغين الظاء الشين، الزاي، الخاء، الواو)(47) .

والجدول التالي يبين الحروف التي ورد استعمالها روياً عند النابغة الجعدي

ت	الحروف		القصائد		المقطوعات		النتف		الابيات اليتيمة	المجموع	النسبة
	عدد	الوحدات	عدد الابيات	عدد الوحدات	عدد الابيات	عدد الوحدات		عدد الابيات			
1	الراء		4	248	3	18	—	—	7	273	25.5%
2	اللام		7	171	2	9	4	2	5	189	20.3%
3	الباء		3	131	3	9	2	1	7	149	16.03%
4	الميم		5	106	4	16	2	1	5	129	13.8%
5	الياء		1	61	—	—	—	—	—	61	6.5%
6	النون		1	21	6	24	2	1	1	48	5.1%
7	السين		1	18	1	3	—	—	1	22	2.3%
8	القاف		1	11	—	—	2	1	1	14	1.5%
9	الجيم		—	—	2	10	—	—	2	12	1.2%
10	الشين		—	—	1	9	—	—	—	9	0.9%
11	العين		—	—	1	3	—	—	4	7	0.7%
12	الهاء		—	—	1	4	—	—	1	5	0.5%
13	التاء		—	—	—	—	2	1	1	3	0.3%
14	الدال		—	—	—	—	2	1	1	3	0.3%
15	الفاء		—	—	—	—	—	—	3	3	0.3%
16	الهمزة		—	—	—	—	—	—	1	1	0.1%
17	الحاء		—	—	—	—	—	—	1	1	0.1%
18	الضاد		—	—	—	—	—	—	1	1	0.1%
19	الكاف		—	—	—	—	—	—	1	1	0.1%

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر استخدم معظم حروف اللغة العربية روياً ، وجاء معظم الروي عنده من المجموعة الأولى إذ بلغت نسبتها (84,03%) من حروف الروي عند الشاعر.

أما الحرف الأكثر استعمالاً عنده فهو الراء إذ بلغت نسبة استعماله له (25,5%) وهو صوت لثوي مكرر مجهور(48) ، يدل على الحركة والترجيع(49) ، ومن أمثلة وقوعه رويًا في ديوان الشاعر قوله(50) :

حتى إذا غَفلت وخالفها متسربل أدماً على الصدر
صدع أسيّدُ من شنوءة مش شاء قتلنَ أباه في الدهر
يمشي بمحْجَمهِ وقربته متلطفا كتلطفِ الوبر
فأصاب غِرتها ولو شعرت حدبت عليه بضيق وعرِ
حتى تحدّر من منازلها أصلا بسبع ضوائنٍ وفر

فجاء الراء مناسباً للحركة في الأبيات، بالإضافة إلى أن تكراره متلوا بالكسرة في نهاية كل بيت يؤدي إلى هبوط الإيقاع و انتهائه مما يؤدي إلى وقفة قصيرة، يبدأ بعدها الشاعر موجة إيقاعية أخرى سرعان ما تنتهي بما انتهى به البيت الأول وهذا ما جعل المقطوعة متغيرة النغم متجددة الإيقاع.

اللام: صوت أسناني لثوي مجهور(51) ، متوسط بين الشدة والرخاوة(52) , وهو صوت متين متماسك يوحي بمزيج من الليونة والمرونة(53) ، شكل اللام نسبة (20.3%) من حروف الروي عند الشاعر ، ومن نماذج استخدامه روياً قوله(54) :

لمن الديار عفون بالتهطال بقيت على حجج خلون طوال
بكرت تلومُ وأمس ما كلّلتها ولقد ضللْتُ بذاك أي ضلال

فصوت اللام بما يتمتع به من خاصية الجهر وقوة الوضوح السمعي(55) ، جاء في قافية مردفة بالألف وهذا أحدث

موسيقى ذات رنة في الذاكرة وشدة في السمع هدأ منها قليلاً مجيء الروي مكسورًا، وهذا يناسب حالة الشاعروما يريده.

الباء: صوت شفوي انفجاري مجهور (56)، يشكل نسبة (163%) من حروف الروي عند النابغة، ومن نماذجه قوله(57) :

ألم تأتِ أهل المشرقينِ رسالتي وأيُّ نصيح لا يبيتُ على عتَّبِ

ملكتمْ فكان الشرُّ آخر عهدكم لئن لم تداركُمْ حُلُومُ بني حرْبِ

جاء الروي مكسوراً محاولة للتقليل من شدة الباء لكن الباء يبقى صوته قوياً يتناسب وما يعانيه الشاعر من ظلم.

الميم: صوت شفوي أنفي مجهور (58)، ينتج من انطباق الشفتين بعضها على بعض ثم يصدر الصوت ليلقى في الفضاء السمعي محدثاً أثراً يتوسط الشدة والرخاوة(59) ، شكل الميم نسبة (13.8%) من حروف الروي في ديوان النابغة .

ومن استعماله روياً قوله(60) :

أخبرك السرَّ لا أخبرُهُ الناس وأصفيك دون ذي الرحم

وأزجر الكاشح العدو إذا اغتابك زجرًا منّي على أصَمِ

فخَنْتَ عَهْدَ الإخاءِ مُبتدِئاً ولم تخف من غو ائلِ النقمِ

فالميم ولد انسيابية صوتية تتناسب والعتاب الرقيق في الأبيات.

المبحث الثاني : المستوى الداخلي

ليست المقاييس العروضية (الوزن والقافية) هي المسؤولة فقط عن الجانب الصوتي بل هناك موسيقى داخلية، هي عبارة عن "الترجيعات النغمية أو الترديدات الصوتية المنبثقة من التشكيل الشعري الذي تتآزر فيه شتى الأصوات لخلق إيقاعات متباينة تبعا لما احتجزه كل جزء منه من الدفقات الشعورية التي تستنفد شيئا فشيئا في وحدات النص دون تساو، فالتنغيم الموسيقي يتساوى مع أنفاس الشاعر و انفعالاته"(61). فالإيقاع الداخلي ينطوي على ظواهر صوتية تحمل قيماً إيحائية مؤثرة وفعالة.

ومن المفردات التي تساهم في إغناء الجانب الصوتي في الأبيات :

1 - التكرار: إذ له أهمية كبيرة في تشكيل المساحة الإيقاعية، "لان إعادة صوت لغوي ما ، أو لفظة ما ، يحدث إعادة للنغمة الموسيقية التي يحملها الصوت أو اللفظة"(62) . ولقد تعددت أصناف التكرار عند الشاعر ومنها : تكرار المفردة كقوله(63) :

أبَعْدَ فوارس يوم الشري ف آسَى وَبَعْدَ بنِي الْأَشْهَبِ

وبَعْدَ أبيهم وبَعْدَ الرقا دِ يوم تركناه بالأكلب

فكرر الشاعر هنا لفظة (بَعْدَ) ليؤكد أن لا شيء يستحق بعد هذه الأيام أن يحزن عليه فعمد إلى التكرار ليمنح البيت حركة صوتية تتناسب ومعاني الحزن والأسى.

ومما ورد في ديوان الشاعر من أصناف التكرار، تكرار العبارة ، كقوله(64) :

أضَلَّ الله سَعي بني قريع وليس لما أضل الله هاد

فدعا عليهم بالضلال ثم احتاج إلى التكرار ليبين نتيجة الضلال بأن لا هداية لهم بعده، بالإضافة إلى أن تكرار (أضل الله) وما تحمله من إعادة للنغمة الموسيقية كان محاولة من الشاعر لتثبيت هذه الدعوة وإدخالها في ذهن خصومه.

ومن أصناف التكرار الأخرى التكرار الحرفي ، ومن نماذجه في ديوان . الشاعر(65) :

وأسرع منا إن طردنا انصر افةً وأكرَمَ منّا إنْ طَرَدْنا وأظفرا

فقد كرر الشاعر صوتين على امتداد البيت هما الراء والنون، فكرر الراء (6) مرات والنون (9 مرات)، مما منح البيت نسجًا موسيقيًا عذبًا وجميلا يتناسب والحركة فيه.

2 - الجناس: هو تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وهو "شكل من أشكال التكرار يرمي إلى المبالغة في زيادة الجرس ورفده برنة نغمية قوية"(66) . وقد نوع الشاعر في استعماله للتجانس الصوتي في ديوانه ، فاستعمل الجناس التام كما في قوله(67) :

وحيَّ أبي بكرٍ ولا حيَّ مثلهم إذا بلغ الأمرُ العماس المذمّرا

فجانس الشاعر بين (حي) الأولى وهي تدل على مكان محدد، وبين (حي) الثانية والتي تدل على الكائن الحي جناسًا تامًا ولد جرسًا صوتيًا عزز الإيقاع الداخلي للبيت.

كما أكثر الشاعر من استعماله لجناس الاشتقاق ، كقوله(68) :

إذا سيقتِ الخيلُ وسط النها رِ يُضربنَ ضرباً ولم يُضرب

غدا مرحًا طربًا قلبه لغبنَ وأصبح لمْ يَلْعَبِ

ويصهلُ فى مثلِ جوفِ الطوي صهيلاً يبينُ للمعرب

فقد جانس بين (يضربن ، ضربا ، يضرب) وبين (لغبن، ويلغب) وبين (يصهل، صهيلاً)، فهذه الكلمات وان كانت مشتقة من بعضها إلا أن لكل منها دلالته الخاصة، ومن خلالها استطاع الشاعر أن يبرز لنا اصواتا محددة تحرك الايقاعات الموسيقية داخل الأبيات. ومن أمثلة الجناس غير التام عند الشاعر، قوله(69) :

ومال الولاء بالبلاء فملتم علينا وكان الحق أن تتقربوا

فجانس بين (الولاء, البلاء) فتحركت بذلك موسيقى البيت وعززذلك بجناس الاشتقاق بين (مال، ملتم).

فالجناس في جميع الشواهد احدث تناسقا موسيقياً بالإضافة إلى ما فيه من جذب لانتباه السامع لان، في تكرار اللفظ مع اختلاف المعنى ما يجعل السامع يتشوق لمعرفة المعنى المراد.

3 - رد العجز على الصدر: "هو أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في آخر البيت ، والآخر يكون إما في صدر المصراع الأول أو في حشوه أو في آخره ، وإما في صدر المصراع الثاني"(70) , وهذا من شأنه "أن يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"(71) .ولهذا الأسلوب أهمية كبرى في الإيقاع إذ "يشيع توازنا موسيقياً وتوزيعاً نغمياً للبيت الشعري"(72) . لذا حرص شاعرنا على إشاعة هذه الحلة البديعية في شعره من ذلك قوله(73) :

لبسْتُ أناسًا فأفنيتهمْ و أفنيتُ بعدَ أناس أناسا

فاستطاع الشاعر جذب المتلقي إلى المعنى الذي يريده عن طريق استعماله لاسلوب رد العجز على الصدر إذ يحدث هذا الأسلوب موسيقى خاصة تلفت انتباه المتلقي مما يجعل النص محببا إليه ، ومما زاد من موسيقى البيت قدرة الشاعر على أن يخلق نغما متجانسا على امتداد البيت من خلال التكرار.

4 - الموازنة: ومن الأساليب الصوتية الأخرى التي استعمالها الشاعر في ديوانه الموازنة، ومن أمثلتها، قوله(74) :

وأعظم أقدامًا وأصغر أسوقا وأعظم أفواها وأرحبَ منخرا

فاحتاج الشاعر هنا لموسيقى سريعة ، فكأنه، وهو يورد الصفات القبيحة يريد أن يشعر القارئ بكثرة هذه الصفات، فعمد إلى استعمال الموازنة لتحريك البيت بسرعة توحي بتلاحق الصفات السيئة حتى لا مجال للوقوف قليلا.

5 - التقفية: تلعب التقفية دوراً في خلق إيقاع داخلي يتلاءم وضروب التنغيم الأخرى ومن أمثلتها في شعر النابغة، قوله(75) :

سما لك هم ولمْ تَطْرَب وبت ببثّ ولم تنصب

6 - التدوير: هو اشتراك شطرا البيت في كلمة واحدة وهذا الاشتراك يؤدي إلى التواصل الموسيقي الموجود بين شطري البيت الواحد(76) . وهو يساعد في دفع السأم الذي تطربه رتابة الوحدات العروضية وعودها المنتظم بالصيغة

ذاتها، فمن خلال التدوير يستلب الصدر بعضاً من أجزاء تفاعيل العجز، فيبدو العجز وكأنه في إطار لحني مغاير فتنتفي آنذاك رتابة التفعيلات المتكررة(77) .

استعمل الشاعر التدوير كثيراً ولعل سبب استعماله له يعود إلى ما يمنحه التدوير من انسيابية واستمرارية في التدفق تزيد من امتداد المساحة الصوتية، ومن نماذجه، قوله(78) :

غراء كالليلة المباركة القمـ ـراء تهدي أو ائل الظلم
رُكِّبَ في السامِ والزبيب أقا حي كثيب تندى من الرهم

ومما يلاحظ في ديوان النابغة أنه قد يلجأ إلى استعمال كلمات ايقاعية، كقوله(79) :

سديس لديس عيطموس شملة تبارُإليها المحصنات النجائب

وقوله(80) :

فساقان فالحرّان فالصنع فالرجا فجنبي حمئ فالخانقان فجبجب

فالكلمات (سديس لديس عيطموس، جبجب جاءت لتؤدي دوراً ايقاعيًا نتج عن طبيعتها.

ومن خلال دراستنا للمستوى الصوتي نستطيع القول أن الشاعر استغل معظم الأدوات التي لها دور مباشر في تشكيل الجانب الصوتي في أبيات ديو انه، فخلق بذلك نغمات متنوعة تتناسب في معظمها مع الأغراض التي يصورها.

الهوامش

1. العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني، 1/141
2. البناء الشعري عند مسلم بن الوليد ، عباس رشيد الدرة ،رسالة ماجستير،171
3. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إسماعيل بديع يعقوب ،دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان، 103
4. موسيقى الشعر،د.ابراهيم أنيس ،دار القلم ،بيروت – لبنان ، 210.
5. فن التقطيع الشعري والقافية ، د.صفاء خلوصي،بيروت-لبنان، 1966: 47
6. ديوانه : 37
7. نفسه : 108
8. البناء الفني عند عبد المحسن الصوري، صفاء علي حسين الصفار، رسالة ماجستير: 10
9. ديوانه : 46
10. ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي ،د.شوقي ضيف ،دار المعارف، القاهرة، ط3 : 72
11. المعجم المفصل في العروض والقافية : 124
12. موسيقى الشعر: 210
13. ديوانه :98
14. المعجم المفصل في العروض والقافية : 124
15. ينظر: موسيقى الشعر عند جماعة ابولو ، سيد البحراوي، جامعة القاهرة، 1979 : 42
16. ديوانه : 31
17. المعجم المفصل في العروض والقافية : 162
18. موسيقى الشعر: 210
19. فن التقطيع الشعري والقافية: 86
20. ديوانه :47
21. ينظر فن التقطيع الشعري والقافية :68 و المعجم المفصل في العروض والقافية :74
العروض والقافية ،د. عبد الرضا علي ،دار الكتابة للطباعة والنشر، الموصل ،1989 :109
22. موسيقى الشعر: 210
23. ديوانه : 122
24. المعجم المفصل في العروض والقافية :73
25. ديوانه : 19
26. نفسه : 174
27. العمدة : 1/158
28. الإيقاع في الشعر العربي: 71
29. موسيقى الشعر: 273
30. الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 49
31. ديوانه : 177
32. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998: 160
33. استخدامات الحروف العربية معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحوياً، سليمان فياض ، دار المريخ للنشر، الرياض 1998: 110
34. ديوانه : 174
35. البناء الشعري عند مسلم بن الوليد : 200
36. فن التقطيع الشعري والقافية : 217
37. ديزانه : 266
38. نفسه : 18
39. موسيقى الشعر: 289
40. التقسيم اعتمد على ما ذكره د. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري : 266

41. ديو انه: 27
42. نفسه :177
43. نفسه : 171
44. ينظر: البناء الشعري عند مسلم بن الوليد : 206
45. ديو انه : 107
46. نفسه : 22
47. ينظر: موسيقى الشعر: 302
48. ديو انه : 153
49. ينظر: موسيقى الشعر: 248-247
50. استخدامات الحروف العربية : 59
51. ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها : 84
52. ديو انه :94
53. استخدامات الحروف العربية : 103
54. خصائص الحروف الحربية : 79، وينظر: اسرار الحروف ،أحمد زرقة، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1993: 91
55. خصائص الحروف العربية : 79
56. ديو انه : 145
57. استخدامات الحروف العربية : 103
58. استخدامات الحروف العربية : 27
59. ديو انه : 36
60. استخدامات الحروف العربية : 107
61. ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها : 72
62. ديو انه : 163
63. البناء الشعري عند مسلم بن الوليد : 218
64. البناء الشعري عند مسلم بن الوليد : 235
65. ديو انه : 43
66. نفسه : 52
67. نفسه : 71
68. البناء الشعري عند مسلم بن الوليد : 237
69. ديو انه : 85
70. نفسه : -34 38
71. نفسه : 29
72. ينظر: جواهر البلاغة ، أحمد الهاشمي ، منشورات اسماعيليان مطبعة سرور،ط4 : 422-421
73. العمدة : 1/337
74. البناء الفني عند عبد المحسن الصوري : 31
75. ديو انه : 98
76. نفسه : 76
77. نفسه : 31
78. ينظر:القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، د.محمد صابر عبيد،اتحاد الكتاب العرب، دمشق:2001: 169
79. ينظر: البناء الشعري عند مسلم بن الوليد : 194
80. ديو انه : 158
81. نفسه : 22
82. نفسه : 26

المصادر

1 - استخدامات الحروف العربية (معجمياً ، ،صوتياً، ،صرفياً، نحوياً، كتابياً)، سليمان فياض، دار المريخ للنشر، الرياض - المملكة العربية السعودية 1418هـ/ 1998م.
2 - أسرار الحروف، أحمد زرقة دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق، الطبعة الأولى 1993م.
3 - الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي ، دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق.
4 - البناء الشعري عند مسلم بن الوليد، عباس، رشيد وهاب الدرة ، رسالة ماجستير كلية الآداب، جامعة بغداد، 1992م.
5 - البناء الفني عند عبد المحسن الصوري، صفاء علي حسين الصفار، رسالة ماجستير، كلية التربية ، جامعة الأنبار، 2000م.
6 - جواهر البلاغة ، أحمد الهاشمي ، منشورات اسماعليان ،مطبعة سرور،الطبعة الرابعة
7 - خصائص الحروف العربية ومعانيها ،حسن ،عباس منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.
8 - ديوان النابغة الجعدي جمعه وحققه وشرحه الدكتور واضح الصمد، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى 1998.
9 - الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل دار العودة بيروت، الطبعة الثالثة 1987
10 - الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، أ.د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م.
11 - العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د.عبد الرضا علي ، دار الكتابة للطباعة والنشر الموصل، 1989م.
12 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (456هـ)، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، الطبعة الأولى، 1422هـ - 2001م.
13 - فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي ، الطبعة الثالثة ، بيروت، 1966. المعارف ، القاهرة، الطبعة الثالثة عشر.
14 - الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف ، مكتبة الدراسات الأدبية ،دارالقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاقة
15 - موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس ، دار القلم ، بيروت - لبنان.
16 - موسيقى الشعر عند جماعة ابولو، د. سيد البحراوي كلية الآداب جامعة القاهرة ، 1979م.