دراسة شعر الفقيه السيد محمّد علي العدناني من منظور اسلوبي

- المستوى الصوتي أنموذجاً -

مسعود فرهاني عرب
طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران
M-farahani@pnu.ac.ir
الدكتور محمود آبدانان مهدي زاده
أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران
abdanan@scu.ac.ir
الدكتوره خيرية عچرش
أستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران
Echresh@gmail.com

Studying the poetry of the jurist, Sayyid Muhammad Ali Al-Adnani from a stylistic perspective (the vocal level as a model)

Masoud Farhani Arab
PhD student , Department of Arabic language and literature , Shahid Chamran University of ahvaz , Ahvaz , Iran
Dr. Mahmoud Abdanan Mehdizadeh
Professor, Department of Arabic language and literature , Shahid Chamran University of ahvaz , Ahvaz , Iran
Dr. Kheirieh Echresh
Associate Professor, Department of Arabic language and literature , Shahid Chamran University of ahvaz , Ahvaz , Iran

الملخص:-

تحتل الدراسات الأسلوبية مكانة عالية في دراسات علم اللغة حاليا وتعدّ من المناهج التي اعتمدت على الدراسات اللغوية أساسا في تحليل النصوص.لقد اهتمت الإسلوبية بالمستوى الصوتي ودوره في انتاج المعنى اهتماماً كبيرا وذلك لما لقيه علم الأصوات من مكانة مرموقة في ضوء علم اللغة الحديث.

السيد محمّد على العدناني من ابرز الشعراء في محافظة خوزستان في ايران، فهو شاعر ماهر أبدع وأحسن فيما نظمه من شعر رائع، فقد خاض في كافة ميادينه خوضاً وطرق كل أبوابه، وجال في شتي مجالاته. يقوم هذا البحث عبر منهج وصفي-تحليلي بدراسة الأسلوب الأدبي لدي العدناني معتمداً على البنية الموسيقية بمستواها الخارجي والداخلي.تظهر نتائج البحث أن الشاعر في الإيقاع الخارجي يرغب إلى استخدام البحور الأكثر مقاطع وأوسع مساحة، وذلك راجع إلى حسه الإيقاعي عند الإختيار. وأما بالنسبة إلى إيقاع القافية، فللقافية المطلقة حضور مكثف في دواوين الشاعر لأن الروي المطلق يتسق مع الطبيعة الإنشادية للشعر ويتجاوب مع رغبة الشاعر في إيصال صوته إلى المتلقي بأكبر قدراً من الوضوح. وأما بالنسبة إلى أحرف الروي، فلقد شكلت الأصوات المجهورة حضوراً مسيطراً في روي قصائد الشاعر، فيما تضاءلت نسبة الأصوات المهموسة. وأمّا في الإيقاع الداخلي تناول البحث التكرار والتجنيس والتصدير. أمّا في التكرار تناولنا مظاهره وهما تكرار الصوت وتكرار الكلمة والجملة، وقد تبين ان الشاعر اتخذ التكرار مفتاحاً أساسياً للولوج إلى عالم النص الداخلي. وأمّا بالنسبة إلى استقراء التجنيس فوجدنا لجناس غير التام والجناس الإشتقاقي حضور مكثف. وأمّا بالنسبة إلى التصدير فالتصدير في خطاب الشاعر من أكثر المظاهر الإيقاعية التي شكلت حضوراً مكثفاً.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الموسيقى، الصوت، البحور، القوافي، التكرار، التجنيس.

Abstract:-

Now adays stylistic studies possess a high place in linguistics and are regarded as a class of styles that mainly focuses on linguistic studies in text analysis.

Stylistics has paid great attention to the phonemic level and its role in producing meaning, due to the prestigious position that phonology has received in the light of modern linguistics.

Al-Sayyid Muhammad Ali Al-Adnani is one of the most prominent poets in Khuzestan Province in Iran. This research, through a descriptive-analytical approach, studies the literary style of Al-Adnani, relying on the musical structure at its external and internal levels.The results of research shows that in external rhythm the poet tends to use the most syllables and the widest space. As for the rhythm of the rhyme, the moving rhyme has an intense presence in the poet's divans because the absolute narration is consistent with the chanting nature of the poetry and responds to the poet's desire to communicate his voice to the recipient with the greatest degree of clarity. In the absolute letters, the voiced voices formed a dominant presence in the poet's poems, while the percentage of the whispered voices decreased.

As for the internal rhythm, the research dealt with repetition, pun (homogenization), and export. As for the repetition, we dealt with its manifestations, which are the repetition of the sound and the repetition of the word and the sentence. As for the extrapolation of the naturalization, we found that the imperfect anaphora and the derivational anaphora had an extensive presence. As for the export, the export in the poet's speech is one of the most rhythmic manifestations that formed an intense presence.

Key words: rhythm, music, sound, phrases, rhymes, repetition, homogenization (pun).

المقدمة:

اهتمت الأسلوبية بالمستوى الصوتي ودوره في إنتاج المعنى اهتماماً كبيرا وذلك لما لقيه علم الأصوات من مكانة مرموقة في ضوء علم اللغة الحديث.لهذا يعد التحليل الصوتي مستوى أساسيا من مستويات التحليل اللغوي عند الدارس الأسلوبي، فالدراسة الصوتية تعد الخطوة الأولى للدخول إلى النص الأدبي وفهم وإدراك قيم الجمالية ولذلك يلعب الصوت دورا هاما في الكشف عن الانفعالات النفسية والطاقات الشعورية؛ لأنّه« مظهر الانفعال النفسي وأن هذا الانفعال إنّما هو سبب في تنويع الصوت بما يخرج فيه مداً أو غنة أو شدة وبما يهيئه له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير مناسبة لما في النفس».(الرافعي،١٩٦١م:١٨٤) وهذا المستوى يهدف إلى تبيان معالم البنية الإيقاعية وتشكياتها اللغوية لقصيدة ما، وذلك بدراسته لموسيقاها بنوعيها: الخارجية والداخلية وكل ما يحدث في النفس من طرب وما يخلف فيها من آثار معنوية عميقة من غنة وإيقاع وتنغيم وغيرها من المؤثرات التي تغذي المادة الصوتية.

والمادة الصوتية في السّياق اللّغوي هي الأصوات المتميزة وما يأتلف منها وتعاقب الرنات المختلفة للحركات.(أماني،٢٠٠٢م:٣٤) « فالشعر موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة ».(سويف، دت:١٧) وقد تنوعت الموسيقي في شعر السيد محمد على العدناني بين الموسيقى الخارجية التي تمثلت في الوزن والقافية والموسيقى الداخلية التي تمثلت في التكرار والتجنيس والتصدير. وقد حاولنا في هذا المستوى استقراء النصوص وتفكيكها وتأويلها واستخراج قيمها الإيقاعية والجمالية عبر الحروف والألفاظ والعبارات ضمن الموسيقى الخارجية والداخلية.

أسئلة البحث:

اننا في هذه الدراسة نحاول ان نجيب على السؤال التالي:

١. ما أهم الخصائص الإيقاعية في شعر السيد محمّد على العدناني؟

فرضيات البحث:

- من خلال تحليل المستوى الصوتي نجد لدي الشاعر حرصاً على العروض وموسيقى

الشعر. فالشاعر أدرك أن الموسيقى تمثّل ركناً مهماً وأساسياً في بنائه الشعري، وسبب هذا الأمر نبوغه وحسّه المرهف بالأصوات والاعتماد على إلمامه الواسع بالموسيقى. فقد ظهرت الخصائص الموسيقية عند الشاعر على المحورين: أولهما يمثّل فيما اصطلح عليه بالموسيقى الخارجية، من خلال وصف البحور التي استخدمها الشاعر؛ كذلك خصائص هذه البحور ذاتها، ثم الوقوف على القوافي أنواعها من حيث التقييد والإطلاق وحظّ الأصوات العربية من استعمال الروي؛ وأمّا المحور الثاني لدراسة ما اصطلح عليه بالموسيقى الداخلية، من خلال محور التكرار، والجناس المؤثرتين في إيجاد الموسيقى الداخلية، وكثافة حروف المد بشكل لافت وانتشارها المتوازن وتكرارها المنسجم في كل القصائد.

اهداف البحث:

في العقود الأخيرة، تم اعتبار علم الأسلوبية بمثابة بحث شامل في الأعمال الأدبية من قبل الكتاب والنقاد واللغويين، لذلك شعرت الحاجة إلى بحث جديد في هذا المجال بأن أهم النصوص الأدبية من جوانب هذا التحليل.

أحد الأساليب الأدبية في القرن المعاصر هو تحليل النصوص القديمة بناءً على دراسات وتقنيات جديدة. بالنظر إلى أن التعرف على الخصائص الأسلوبية لكل شاعر أو كاتب له تأثير هائل على مستوى الوعي والمعرفة بأفكار ذلك الشاعر، فإن أهم هدف من هذا البحث هو التعرف على العناصر الأسلوبية كالمستوى الصوتي مثلا في شعر العدناني.

منهج البحث:

تم إعداد هذا البحث وفق المنهج الأسلوبي أولا، معتمدا على المنهج الوصفي التحليلي ثانيًا من أجل تحليل المظهر الأسلوبي الصوتي وتمظهراته ضمن النص الشعري وكيفية توظيف هذا المظهر الأسلوبي لإضفاء الدلالة والجمال على النص المبدع.

خلفية البحث:

بالنسبة إلى خلفية البحث، لم يعثر الكاتب في المواقع الإلكترونية أو المجلات العلمية المحكمة على شيء من البحوث والدراسات التي تمّ نشرها فيما يمتّ بصلة إلى تحليل المعطيات الأدبية لهذا الشاعر الفقيه الذي يعد من فحول الشعراء والأدباء في محافظة خوزستان.

لابدّ للإشارة على أنّ هناك بحث منشور وعنوانه النفحات العنبرية من الدوحة الغريفية من تأليف السيدة رائدة على بور وقد قام بنشر هذا الكتاب نشر لسان الصدق في مدينة قم المقدسة وفي الحقيقة هذا الكتاب كان رسالة ماجستير للسيدة على بور عنوانها(السيد محمّد على العدناني الغريفي حياته وآثاره) وقد استطاعت الكاتبة تبيين ابعاد شخصيت الشاعر الإجتماعية والثقافية ومكانته العلمية بصورة شفافة لاقت به، معبرة عنه بما يستحق أن تدرس مولفاته ولتكن آثاره مشكاة وضاءة تنير الطريق للآخرين.

فلا يبعد إذا قلنا إنّ هذه الدراسة مستقلة وقائمة بذاتها وفريدة في نوعها حيث تحاول تسليط الأضواء وإضاءة ما يكمن وراء الأسطر الشعرية من مقاصد ومواقف شعرية وشعورية في شعر هذا الشاعر.فعُدّ هذا البحث الخطوة الأولى في تسليط الضوء على المنجز الشعري وكشف خباياه.

نبذة عن حياة الشاعر وأدبه:

ولد سنة ١٣٢٨هـ.ق في مدينة خرمشهر(المحمّرة)، وقد نشأ وترعرع في بيت زاخر بالعلم والأدب إذ كان والده السيد عدنان، مرجع تقليد لتلك المنطقة ومدرساً التفّ حوله جمع غفير من الطلاب لينهلوا من نميره العذب.كانت النجف الأشرف آنذاك عاصمة العلم والأدب، فعزم السيد محمّد على العدناني إلى مهد الحضارة لإكمال دراسته ليكتسب قسطاً وافراً من علمائها وفضلائها.(العدناني، ١٤١٦ق:٦) يمتاز العلاّمة محمّد على العدناني بعبقرية نافذة وموهبة أدبية رفيعة فهو «عالم فاضل، مجتهد جليل، أديب متتبّع ومؤلف نبيل».(الأميني، ١٩٦٤م:٢/٩٢١)

كانت له مطارحات شعرية مع شعراء عصره كالشيخ الجواهري، والشيخ عبدالحسين القرملي، والشيخ أحمد الجزائري، ومهدي الشويكي، وطه الهيتاوي وغيرهم.(على بور،٢٠٠٥م:٣٤) خاض السيد محمّد على العدناني في مجالات شتي من ميادين العلم والمعرفة كالأصول والفقه والتاريخ والفلسفة والأدب ويعد من أساتذة الفقه والأصول وله تقارير ودراسات وتعليقات في هذا المجال. أمّا في مجال الأدب فله آثار خالدة في الشعر والنثر. أهمّ آثارة الأدبية عبارة عمّا يلي: الحقائق الجلية في شرح الخطبة الشقشقية، مخطوط. حمزة بن عبدالمطّلب أسدالله ورسوله، مخطوط. ديوان الوسائل في مدح آل

البيت d ، مطبوع. ديوان وحي الشباب، مطبوع. ديوان شهيد الإباء وهو ملحمة شعرية عن حياة سيد الشهداء الحسين a من بدء حياته حتى استشهاده، مطبوع. حياة المصلحين ملحمة شعرية عن حياة خاتم النبيين محمّد i مخطوط. أحسن ما سمعت، وهو مختارات شعرية من شعراء عديدة، مخطوط.

١ـ الإيقاع الخارجي

وهي كل ما يسهم في تشكيل البنية الإيقاع الخارجي للنص الشعري من الوزن والقافية وحرف روي وما غير ذلك... من خلال هذا سنعمد إلى تجلية الصورة الصوتية في البناء الشعري عند السيد محمّد علي العدناني من خلال دارسة العناصر الصوتية المساهمة في بنائه والتي سنقتصر فيها على المحاور الآتية:

١-١- ايقاع الأوزان/البحور:

يعد الوزن من أهم مقومات الشعر وأبينها في اسلوبه، فهو يمنح الخطاب الشعري حين يحل فيه طابعا يميزه عن غيره، ويقيه من التلاشي فيما ليس منه، فهو من الحدود التي تفصل بين النثر والشعر؛ « لأن الوزن المجرد لا يعطي لوناً بعينه من الموسيقي، فهو نغمات صوتية فارغة من المعنى ».(صالح نافع، ١٩٨٥م:٨٦) وفيما يلي ستحصي الدراسة اوزان الشعر في شعر الشاعر وستحدد نسبة تواتر كل وزن منها، فإلي ذلك:

١-١-١- اوزان الشعر عند الشاعر:

كشفت المعالجة العروضية لقصائد السيد محمّد على، على استخدامه أربعة عشر بحر وهي لا تخرج عن دائرة البحور الخليلية ما يدفعنا إلى القول بتراثية الشاعر العروضية. وهي الخفيف والكامل والرمل والبسيط والطويل والرجز والمتقارب والسريع والمتدارك والوافر والمديد والمجتث والمنسرح والهزج وفاته جنسين هما المضارع والمقتضب.

والجدول التالي يبين عدد تواتر انواع البحور العروضية في اشعاره بحسب عدد الابيات

البحور	عدد القصائد	عدد المقطوعات	مجموع الأبيات	نسبة المئوية
الخفيف	١٤٠		٥٨٩٤	%٣١.٥١
الكامل	١١١		٤٠٢٤	%٢١.٥١
البسيط	٥٥	١	٢١٩٠	%١١.٧٠
الطويل	٤٩	٢	١٧٥١	%٩.٣٦

الرمل	٤٥	١	١٥٠٦	%٨.٠٥
المتقارب	٣٣	٣	١١٤٦	%٦.١٢
الرجز	٣٠	١	٩٢٤	%٤.٩٤
السريع	١٢		٤٢٠	%٢.٢٤
الوافر	١٠		٢٤٩	%١.٣٣
المتدارك	١٠		٢١١	%١.١٢
المديد	٧		١٢٥	%٠.٦٦
المجتث	٥		٢٠٢	%١.٠٧
المنسرح	٤		٤٢	%٠.٢٢
الهزج	١		٢٠	%٠.١٠
المجموع	٥١٢	٦	١٨٧٠٤	%١٠٠

ومما سبق يظهر أن الشاعر استخدم معظم البحور الشعرية في دواوينه، فقد عزف عن بحرين لم يختر منهما بيتا واحداً، وهما (المضارع و المقتضب) وبذلك فإن الايطار الإيقاعي في شعر الشاعر يتألف من أربعة عشر بحراً تتفاوت في نسبة تواترها، حيث جاء حظ بعضها في الحضور من بعض، ففي حين يشكل بحر الخفيف نسبة تواتر كبيرة تزيد عن الربع من النسبة الإجمالية، لاتغادر بحور أخرى، كالمنسرح والهزج دائرة الصفرية.

ومن خلال هذا العرض والنظر في إحصائيات تواتر استعمال أوزان البحور الشعرية إطارا ايقاعياً يمكن أن تخلص الدراسة إلى النتائج الآتية:

١-١-٢- اكثر البحور حظاً في التواتر هي البحور الأكثر مقاطع وأوسع مساحة؛ فالخفيف الذي حقق المرتبة الأولى بين اوزان شعره يتكون من(٢٤ مقطعاً).

فاعلاتن مُستفعِلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

أما البحور التالية للبحر الخفيف هي(الكامل، الرمل، البسيط والطويل) فإنها من أكثر البحور مقاطع وأوسعها مساحة: فالكامل الذي جاء في المرتبة الثانية يتكون من (٣٠مقطعاً) وهو بذلك يتكون من اكبر كمٍ من المقاطع من بين البحور الأخرى.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والرمل الذي سجل المرتبة الثالثة بين اوزان شعره يتكون من (٢٤مقطعاً):

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

والبسيط الذي جاء في المرحلة الرابعة يتكون من(٢٨مقطعاً):

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وأما الطويل الذي جاء في المرحلة الخامسة كالبسيط يتكون من (٢٨مقطعاً) وهو بحر «نُظِم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي». (أنيس، ١٩٧٢م:١٩١)

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلن

والخلاصة أن هذه البحور الخمسة (الخفيف، الكامل، الرمل، البسيط، الطويل) التي تُعد أوسع مساحة وأكثر مقاطع يهيمن حضورها في شعر الشاعر على البحور الأخرى. فقد بلغ عدد القصائد التي اختارها ما يزيد على ثلثي اشعاره.

١-١-٣- البحور المركبة أوفر حظاً في الإستعمال من البحور المفردة:

يظهر الإحصاء الذي أجريناه على شعر الشاعر في دواوينه أن اوزان البحور المركبة كانت أوفر حظاً في استعمالها من البحور المفردة، ولولا نسبة التردد العالية التي حققها الخفيف والبسيط لتراجعت نسبة تواتر الأوزان المركبة أمام الأوزان المفردة بشكل كبير كما يتبين ذلك في الجدول التالي

البحر المركب	النسبة	البحر المفرد	النسبة
الخفيف	%٣١.٥١	الكامل	%٢١.٥١
البسيط	%١١.٧٠	الرمل	%٨.٠٥
الطويل	%٩.٣٦	الرجز	%٤.٩٤
السريع	%٢.٢٤	المتقارب	%٦.١٢
المجتث	%١.٠٧	المتدارك	%١.١٢
المنسرح	%٠.٢٢	الوافر	%١.٣٣
		المديد	%٠.٦٦
		الهزج	%٠.١٠
الإجمالي	%٥٦.١		%٤٣.٩

١-١-٤- هيمنة البحور في صورتها التامة، وقلة المجزوعات:

تشير الدراسة الإحصائية إلى أن البحور في صورتها التامة تشكل حضورا مهيمناً في دواوين الشاعر، إلى درجة تكاد تختفي صورة البحور المجزوءة، فلم يأتي في شعر الشاعر اوزان مجزوءة سوي (٧٠) قصيدة منها(٣٢) من مجزوء الكامل و(٢٥) من مجزوء الرمل و(٩) من مجزوء الرجز و(٣) من مجزوء الوافر و(١) من مجزوء المتقارب من إجمالي(٥١٢) قصيدة، أي بنسبة(١٣.٦٧٪).

١-٢- ايقاع القافية:

لقد أدرك العرب القيمة الموسيقية للقافية، فأوصى بعضهم بنيه قائلا:« أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه وأطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته».(عياد، ١٩٧٨م:١١٣). فستقف الدراسة على طرائق استعمال القافية في شعر الشاعر، مقيدة ومطلقة، وتكشف عن مدي إسهام القوافي في خلق ايقاع الشعر. أولاً انواع القوافي المستعملة بالإعتماد على التقييد والإطلاق، وانواع مجري المطلقة:

١-٢-١- القافية المقيدة:

وهي ما كان رويها غير موصول أي إذا كان الروي ساكنا وهي ثلاثة أضرب مقيد مجرد، مقيد بردف، ومقيد بتأسيس. وهذا النوع من القافية عند الشاعر ضئيل جداً قياساً بالقافية المطلقة، فكل اختيارات الشاعر قد جاءت مطلقة القوافي ما عدا (٥٠) قصيدة جاءت القافية فيها مقيدة، وقد اكتفينا بذكر نموذجين منها وهي القصائد التي تقول مطالعها:

خبريني يا من بها القلبُ حائرْ هل لهذا الجفاء والهجر آخرْ

(العدناني،١٤٢٦ق:٨٥/١)

انت مهما دهاك دهرك بالشر لذ بخير الأنامِ موسي بن جعفرْ

(المصدرنفسه:٢٤٩)

بالنسبة إلى عدد القصائد تلاحظ الدراسة أن نسبة القافية المقيدة في دواوين الشاعر ضئيلة جداً، إذ تبلغ (١٠٪) وتلاحظ الدراسة أن معظم القصائد المقيدة قد سبق رويها الساكن بحركة قصيرة، وبذلك جاءت على أبسط مظاهر الموسيقي القافية، وهي القافية المجردة.

ولعل من المفيد الإشارة في هذا المقام إلى أن الشاعر قد حرص على ابراز قافيته المقيدة من خلال اتخاذ رويها من الأصوات التي تمتاز بقوة الإسماع بفعل ما تمدها به طبيعتها المجهورة من قوة الإسماع كاللام والراء والميم، فقد حُظيت هذه الحروف بنصيب موفور في دواوين الشاعر ومن ذلك قوله:

إليـــك أبـــا جعفـــر قـــد قصـــدت ... وكلـــــي رجـــــاء وكلـــــي أمـــــل
وايقنـــــت إني بحـــــبي لكـــــم ... أنـــــال مـــــن الله أعـــــلا محَـــــلْ
وحـــــتمٌ زيـــــارةُ مثـــــواك يـــــا ... محمـــدُ يـــا ابـــنَ الإمـــامِ الأجـــل
فمـــــن زارك اليـــــومَ زارَ الـــــنبيَّ ... وذاك لعمـــــري خـــــيرٌ العمَـــــل

(العدناني،١٤٢٦ق:١/٢٥١)

١-٢-٢- القافية المطلقة:

وهي التي يكون فيها الروي متحركاً بحركة يلتزمها في كل أبيات القصيدة، وقد بلغت نسبة قوافي المطلقة في دواوين الشاعر(٩٠٪). إن هذا الحضور المكثف للروي المطلق في دواوين الشاعر يتسق مع الطبيعة الإنشادية للشعر ويتجاوب مع رغبة الشاعر في إيصال صوته إلى المتلقي بأكبر قدراً من الوضوح؛ والقافية المطلقة ينتظمها ثلاثة أصوات هي الكسرة والضمة والفتحة، ويمكن بيان ذلك على النحو التالي:

١-٢-٢-١- مجري الكسرة:

تبلغ جملة القصائد ذات المجري المكسور في دواوين الشاعر(٢٧٣) قصيدة أي بنسبة (٥٥٪) ويبدو جلياً أن ما يقارب من ثلثي اشعار الشاعر قد نظم على الروي المكسور، وينطوي تحت هذا المجري الأشكال التالية:

الشكل الأول: وهو يتكون من روي مجرد إلا من الحركة والوصل، ومن ذلك قوله:

قـم نطلـب الغيـد في وادي بـذي سـلمِ ... ونجـتني الحسـن بـين الضـال والعلَـمِ

(العدناني، ١٤٢٧ق:٣١)

الشكل الثاني: ويتكون من روي متحرك يتبعه هاء الوصل الساكنة، ومن ذلك قوله:

مـــن قامـــت بـــه الســـماوات والأرض ... ومجـــري الأقـــدار طـــوع نـــداءِه

(العدناني،١٤٢٦ق:١/٤٠٧)

الشكل الثالث: يتكون من روي متحرك موصول يسبقه ردف، ومن ذلك قوله:

أيُّ شـــعر بـــين الأنـــامِ ونثـــرٍ يصـــفُ ... المصـــــطفى بجـــــود وفخـــــر

أنـــا في كنـــه وصـــفه حـــارفكري إي ومـــن خصَّـــه بأجمـــل ذكـــر

وحبـــاه بكـــل فضـــل جليـــلِ

(المصدرنفسه:١/١٧٦)

الشكل الرابع: ويتكون من روي متحرك يسبقه ردف، ويتبعه هاء الوصل وألف الخروج، ومن ذلك قوله:

محمـــد يـــا ســـيد المرســـلين ومرشـــدها يـــوم تجوابِهـــا

(المصدر نفسه:١/٢٩٦)

١-٢-٢-٢- مجري الضمة:

تبلغ جملة القصائد ذات المجري المضموم في دواوين الشاعر(٨٤) قصيدة أي بنسبة (١٧.١١٪) ويبدو جلياً أن نسبة القصائد ذات المجري المضموم اقل من القصائد ذات المجري المكسور، وينظوي تحت هذا المجري الأشكال التالية:

الشكل الأول: ويتكون من روي مجرد الا من الحركة والوصل، ومن ذلك قوله:

أفـق يـا فـؤادي مـن جـوي فيـك يلـذع فقـد رحلـت سـلمي وهيهـات ترجـعُ

(العدناني،١٤٢٧ق:٣١٩)

الشكل الثاني: يتكون من روي متحرك موصول يسبقه ردف، ومن ذلك قوله:

حـــــرتُ في قـــــولي فـــــلا أعلـــــمُ حقـــــاً مـــــا أقـــــولُ

(المصدر نفسه:٣١٩)

الشكل الثالث: ويتكون من روي متحرك يسبقه ردف ويتبعه هاء الوصل وألف الخروج، ومن ذلك قوله:

سمعـــت أرينـــب بـــالطلاق فولولـــت جزعـــاً واذهـــب صـــبرها أحزانهُـــا

(العدناني،١٤١٦ق:٨٠)

الشكل الرابع: ويتكون من روي متحرك يسبقه تأسيس بينهما دخيل، ومن ذلك قوله:

تنـــــاهي بتبليغـــــيَ العـــــاذلُ وسُـــجف الهـــوي بيننـــا حائـــلُ

(العدناني،١٤٢٧ق:١٠٧)

١-٢-٢-٣- مجري الفتحة:

تبلغ جملة القصائد ذات المجري المفتوح في دواوين الشاعر(٨٤) قصيدة أي بنسبة (١٧.١١٪) ويبدو جلياً أن نسبة القصائد ذات المجري المفتوح اقل من القصائد ذات المجري المكسور ومتساوية مع ذات المجري المضموم، ويندرج تحت هذا المجري الأشكال التالية:

الشكل الأول: وهو يتكون من روي مجرد الا من الحركة والوصل، ومن ذلك قوله

لصـفينَ قـد جـاء ابـنُ هنـد واقـدما لحـرب علـى وهـو لا شـكَ أجرَمَـا

(العدناني،١٤١٦ق:٥١)

الشكل الثاني: ويتكون من روي متحرك موصول يسبقه ردف، ومن ذلك قوله:

لـــون الصـــبا أبهجـــت لي الألوانـــا وحشـــدتَ في ســـاعاتي الأزمَانَـــا

(العدناني،١٤٢٧ق:١٢٨)

الشكل الثالث: وهو يتكون من روي متحرك يسبقه ردف، ويتبعه هاء الوصل الساكنة، ومن ذلك قوله:

خـــــلٌ قلـــــبي ووجيبَـــــه وفـــــــؤادي أن أُذِيْبَـــــــه

(المصدرنفسه:٤٤١)

الشكل الرابع: ويتكون من روي متحرك موصول يسبقه تاسيس بينهما دخيل، ومن ذلك قوله:

ومشـــاعري اهتـــزت لمولـــد ســـيدٍ ســـاد الأنـــام مكارمـــاً ومناصِـــبَا

(العدناني،١٤٢٦ق:٢/١٤٥)

والقوافي التي صُنفت حسب تواترها كانت كالآتي

القافية	عددها في دواوين الشاعر	النسبة
ذات المجري المكسور	٢٧٣	٥٥%
ذات المجري المضموم	٨٤	١٧.١١%

ذات المجري المفتوح	٨٤	%١٧.١١
القافية المقيدة	٥٠	%١٠.١٨
الإجمالي	٤٩١	%١٠٠

ويمكن للدراسة أن ترجع هذا التواتر في حركات الروي بدءاً بالكسرة وانتهاءاً بالفتحة إلى طبيعة معاني الشعر الوجداني التي تتناسب مع الكسرة والضمة تساوت مع الفتحة، فالكسرة حركة تشعر بالقوة والحسم والشدة، والضمة حركة تشعر بالفخر والسمو والرفعة، و« أما الفتحة فإنها تأتي بالإطلاق، وفي الإطلاق الصياح؛ لأنه ألف ممدودة طويلة ومخرجها من أقصي الحلق، فالفتحة دون صاحبتيها، الكسرة والضمة، والشعراء لا يكثرون منها»،(الطيب، ١٩٧٠م:٦٨) فضلا عن أن الكسرة والضمة، يتميزان بالوضوح السمعي الزائد عن حركة الفتحة، فالشعر كما سبق القول:« فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحراً أو قافية، وإنما يأتي هذا طواعية أحاسيسه وانفعالاته». (صالح نافع، ١٩٨٥م:٧٤)

١-٢-٣- حظ الأحرف الروي في دواوين الشاعر:

من المعلوم أنّ حرف الروي أهم حروف القافية إذ تبنى عليه القصيدة وبه تسمى فيقال قصيدة دالية أو رائية أو لامية. (العروضي،١٩٩٦م:٢٦٦) وقد أسفر الإحصاء العددي لاستخدام السيد محمّد على العدناني الحروف رويا على الأرقام التالية:

الروي	عدد القصائد	عددالأبيات	النسبة المئوية% بالنسبة لعدد القصائد	النسبة المئوية% بالنسبة لعدد الأبيات	الرتبة	نسبة الشيوع في الشعر العربي
الدال	٨٥	٢٨٠٤	%١٧.٣١	%١٦.٠٥	١	شائع بكثرة
الميم	٧٧	٢٩٢٧	%١٥.٦٨	%١٦.٧٦	٢	شائع بكثرة
الراء	٦٨	٢٧٥١	%١٣.٨٥	%١٥.٧٥	٣	شائع بكثرة
النون	٦٢	٢٣٧٤	%١٢.٦٢	%١٣.٥٩	٤	شائع بكثرة
اللام	٥٢	١٧٧٥	%١٠.٥٩	%١٠.١٦	٥	شائع بكثرة
الباء	٤٩	١٨١٤	%٩.٩٨	%١٠.٣٨	٦	شائع بكثرة
الياء	٢٦	٧٢٤	%٥.٢٩	%٤.١٤	٧	متوسط الشيوع
الهمزه	١٩	٨٠٠	%٣.٨٦	%٤.٥٨	٨	متوسط الشيوع
التاء	٨	٢٦٠	%١.٦٣	%١.٤٨	٩	متوسط الشيوع
العين	١١	٤٣٤	%٢.٢٤	%٢.٤٨	١٠	متوسط الشيوع
الهاء	١١	٢٩٦	%٢.٢٤	%١.٦٩	١١	متوسط الشيوع
القاف	٦	١٦١	%١.٢٢	%٠.٩٢	١٢	متوسط الشيوع
الفاء	٥	٨٣	%١.٠٨	%٠.٤٧	١٣	متوسط الشيوع
الكاف	٤	٨٨	%٠.٨١	%٠.٥٠	١٤	متوسط الشيوع
السين	٢	٣٥	%٠.٤٠	%٠.٢٠٠	١٥	شائع بقلة
الحاء	٣	٨١	%٠.٦٠	%٠.٤٦	١٦	شائع بقلة

الف مقصورة	١	٢٨	%٠.٢٠	%٠.١٦	١٧	شائع بقلة
الطاء	١	١٥	%٠.٢٠	%٠.٠٨	١٨	شائع بقلة
الواو	١	١٠	%٠.٢٠	%٠.٠٨	١٩	شائع بقلة
الإجمالي	٤٩١	١٧٤٦٠	%١٠٠	%١٠٠		

وبتأمل هذا الجدول تلاحظ الدراسة التالية:

١. بلغت الأصوات المستخدمة روياً في شعر الشاعر تسعة عشر صوتاً وهي السالف ذكرها، أما اصوات (الثاء، الزاي، الخاء،الذال، الصاد، الضاد، الظاء، الغين) فلم يرد أي منها روياً في قصائد الشاعر.

والملاحظ ان ابتعاد الشاعر عن النظم على هذه الحروف يشايع الاستعمال العربي السائد الذي ابتعد عن استعمال الصوامت الختامية للروي التي لا توجد إلا في الألفاظ النادرة جداً (بن شيخ، ١٩٩٦م:٢٠٩)، فقد ذكر المعري في لزومياته أن « المتقدمين قلما ينتظمون بالروي حروف المعجم».(حسين، دت: ٣٩/١)

٢. ان الستة الأصوات الأولى، وهي(الدال، الميم، الراء، النون، اللام، الباء) يمثل مجموع تواترها في قصائد الشاعر (٣٩٣) وبنسبة(٨٠٪)، ومما يجدر أن ننبه عليه في هذا المقام هو أن هذه الأصوات هي الأكثر استعمالا عند معظم الشعراء العربية ممن درست اشعارهم قديماً وحديثاً. (الطرابلسي، ١٩٨١م:٤٦)

٣. شكلت الأصوات المجهورة حضوراً مسيطراً في روي قصائد الشاعر، فيما تضاءلت نسبة الأصوات المهموسة.

١-٢-٤- مظاهر القافية في دواوين الشاعر:

ويتجلي أول مظهر من مظاهر القافية في شعر الشاعر فيما يسمي بـ(التضمين) وهو «أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها فلا يتم معنى البيت الأول الا بالذي بعده» (القيرواني، ١٩٨١م:١٧١/١) ومن خلال استقراء شواهد التضمين في شعر الشاعر يتجلي ذلك في قوله:

هتف ابن النبيِّ بالأنصار ... إنهضوا للوغي حماةُ الجارِ

وعلـي الحـرب فاصـبروا إنمـا الفـوزُ ... بيـــــوم المعـــــادِ للصـــــبّارِ

فأجـــابوهُ كالأســـودِ وســـاروا ... لإعتنـــاقِ القنـــا علـــى استبشـــارِ

حملـــوا غـــيرَ خـــائفين واصـــلوا ... جنـــد كوفـــان منـــهم شـــرَّ نـــار

(العدناني،١٤١٦ق:١٢)

يلاحظ أن الترابط في هذه الأبيات ماثل في قوله (هتف ابن النبي في البيت الأول) وبين (فأجابوهُ في البيت الرابع) فنَفَسُ الشاعر من حيث المعنى لا يكتمل إلا بقراءة متتابعة للأبيات الأربعة، وتتجلي فاعلية التضمين في تمكين الشاعر من اللجوء إلى التفصيلات، يبدو أن سرد احداث يوم عاشوراء قد استدعي أن يكون بناء هذه الأبيات أقرب إلى بناء القصصي، وهو ما جعل الشاعر يهدم وحدة البيت ويتجاوز حدود القافية التي تمثل الخاتمة الصوتية والدلالية في البيت حتى يتمكن من اتمام المعنى وإكمال الفكرة، محققا بذلك نوعاً من التلاحم والترابط في الأبيات السابقة، فلا يمكن أن ينتزع بيت من سياقه؛ لأنه حلقة في النص تربط ما قبله بما بعده، ولذلك فإن موقع التضمين يحسن إذا « كان الشعر قصصياً آخذاً بعضه برقاب بعض ».(الطيب، ١٩٧٠م:٥١)

أما المظهر الثاني فيتمثل في ظاهرة ايقاعية تسمي لزوم ما يلزم، وفيها يلتزم الشاعر «قبل حرف الروي حرفاً مخصوصاً أو حركة من الحركات قبل حرف الروي أيضاً....وقد يلتزم الشاعر بالحرف والحركة معاً» (العلوي اليمني، دت:٣٩٧/٢) وقد لاحظت الدراسة أن الشاعر يلزم في قواف بعينها ما لا يلزم رغبة في تكثيف موسيقي القافية، ومن ذلك قوله:

فأيـد الله بالنصـر الـنبيَّ كمـا رمـي ... قريشـــاً بصـــدعٍ غـــير ملتـــئمِ

لكنّمـــا الجهـــل يغـــري أهلـــه فلقـــد ... عـــادوا بأحـــدٍ إلى ادراك وتـــرهمِ

والكـل منـهم لخـوض الحـرب في ظمـاءٍ ... كـــأنهم قـــد تناســـوا يـــومَ بـــدرِهم

(العدناني،١٤٢٧ق:٤٠)

ففي البيتين الأخيرين نلاحظ الشاعر قد التزم قبل حرف الروي والردف حرفاً مخصوصاً وهو الراء وحركة قصيرة وهي الكسرة، رغبة منه في إثراء ايقاع قافيتهما بعناصر موسيقية تكثف النغم وتزيد من حجمه من خلال تكرار اصوات أخرى غير صوت الروي المردوف بالهاء، فالقوافي إذا جاءت غير متكلفة فإنها تلتحم مع غيرها في أداء المعنى

والإفصاح عن الدلالة.

أما المظهر الثالث من مظاهر القافية فيتجلي في (الإيطاء): وهو عند علماء القافية «أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد»(القيرواني،١٩٨١م:١/١٦٩) أي إن كلمة القافية تتكرر بلفظها ومعناها في قصيدة واحدة من غير فاصل يعتد به كسبعة أبيات، وبالتأمل في دواوين الشاعر وجدنا الإيطاء ورد عدة مرّات ومن شواهد ما ورد، ومن ذلك قوله:

عيني ما اسطعت بالدموع فجودي ... لمصاب يهدُّ كل جليدِ

ويك لا تبخلي بدمعك فالخط ... ب جليل إي والإله الحميدِ

هو شهر أُبيد آل رسول الله ... فيه بسيف باغ عنيدِ

إلى أن يقول:

قد قتلتم أخي وخيرة أهلي ... وذهبتم بطارفي وتليدي

إلى أن يصل إلى بيت ٣٠من القصيدة قائلا:

فلئن خرَّ للثري فلكم خرَّ ... بماضيه كلّ قرمٍ عنيدِ

(العدناني،١٤٢٦ق:١/١٠٠)

فالإيطاء في الأبيات السابقة يتجلي في كلمة(عنيد) التي جاءت في نهاية البيت الثالث ثمَّ تكررت بلفظها ومعناها في نهاية البيت الثلاثين، وقد فصل بين كلا اللفظين سبعة وعشرين بيتا وهو لم يتعارض مع حد العروضين المقنن بمرور سبعة أبيات فأكثر، لأنهم يقرون بأنه «إذا قرب الإيطاء كان أقبح، وإذا تباعد كان أحسن»(التبريزي، دت:١٦٣)

٢. الإيقاع الداخلي

إذا كان الإيقاع الخارجي هو كل ما يتصل بالأوزان الشعرية وتفعيلاتما المتنوعة، فإنّ الإيقاع الداخلي هو ذاك الإيقاع الذي يسيطرعلى الصياغة الداخلية للخطاب الشعري، والذي يقوم أساسا على انسجام القيم الصوتية الباطنية. وفيما يأتي ستقف الدراسة على مظاهر الإيقاع الداخلي من حيث هي ظواهر ايقاعية لها دورها الوظائفي المميز عن موسيقي الإيقاع الخارجي، ومن ابرز مظاهر الإيقاع الداخلي:

٢-١- التكرار:

بالرغم من أن التكرار يعتبر أسلوبا تعبيريا، أُتخذ منذ القديم كوسيلة في إبداع الشعر وسائر الخطب؛ إلا أنه أصبح في العصر الحديث ملمحاً أسلوبياً منظماً يتخذه المبدع كوسيلة لغوية لتأكيد المعنى وتقريره في النفوس.(الملائكة،١٩٦٧م:٢٣٠) إنّ استقراء الشعر الوجداني يكشف عن حضور التكرار وتنوع مظاهره على النحو التالي:

٢-١-١- تكرار الصوت:

تتكرر بعض الأصوات في البيت الواحد بما ينسجم مع الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر والمعني الذي يهدف إلى ابرازه، ومن ذلك قوله:

يا بهجة الروح قومي اليوم حيينا	ومن لماك إذا غنيت فاسقينا
وذكرينا بأيام الصبا فلقد	مرت ولم تبق إلا حسرةً فينا
أيام كنا وكان العيش صافيةً	أيامه تغني في مغانينا

(العدناني،١٤٢٦ق:١/٣١٣)

شكلّ صوت النون في الأبيات السابقة ظاهرة لافتة النظر سواء أكان حرفا من بنية الكلمة أم ناشئا من ظاهرة التنوين التي تلحق الكلمة، و(النون) حرف أنفي يتم النطق به عن طريق اتصال اللسان باللثة اتصالا محكما يمنع مرور الهواء وتخفيض الطبق اللين ليسمح بمرور الهواء من تجويف الأنف.(مختار عمر،١٩٩٩م:٣١٦) و(النون) له طاقات نغمية عالية، فعلماء الأصوات يصفونه بأنه صوت اغنّ لا تنفك عنه الغنة(الحمد،٢٠٠٢م:١٢٩) كما يصفونه باللذاقة التي هي الخفة والسلاسة على اللسان(عيد، دت:١٠)، وإنّ تكرار هذا الصوت بتلك النسبة في هذه القصيدة قصد به الشاعر إلى التعبير عن مذهبه، متغنياً بأحاسيسه ومشاعره الصادقة النابعة من عاطفته الجياشة اتجاه محبوته يعبّر فيه عن احساس رقيق يشعر به من أحسّ بعاطفة الحبّ حقاً. وهكذا فإن« لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاته».(العبد،١٩٨٨م:١٤)

٢-١-٢- تكرار الكلمة والجملة:

تكرار الكلمة من أسهل أنواع التكرار وأبسطها إذا تمّ استخدامها في موضعه، فالكلمة

المكررة يجب أن لا تكون لملء الفراغ في الوزن، وإنما لغاية دلالية يسهم الإيقاع في إنتاجها.ومن أمثلة التكرار في دواوين الشاعر قوله في رثاء أخيه الفقيه سيد على العدناني:

سأبكيك يا ذا المجد ما دمت باقياً ... فيومك في آل النبيّ عظيمُ

سأبكيك مهما لامني الناسُ حسرةً ... لِتشفي وهل تشفي بذاك كلومُ

سأبكيك ما ناح الحمام وما بدت ... أُفق السَّما يا ابن الكرامِ نجومُ

(العدناني،١٤٢٧ق:١٨٤)

إنّ أول ما يلفت النظر في هذه الأبيات هو تكرار الفعل المسند إلى كاف الخطاب(سأبكيك) ثلاث مرات، وهذا التكرار يصوّب نظر المتلقي إلى بؤرة الحدث المهيمن على ذات الشاعر في لحظة الإبداع، والكشف عن البنية الداخلية لعالم النص الشعري، لأن مثل هذا التكرار يضع مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وبالتالي فإن المتلقي يصبح اكثر تفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته؛ وهو ما يجعل حس المشاركة بين الشاعر والمتلقي تتنامي وتكبر من خلال عنصر التكرار وتطوره، وفضلا على ذلك فإن تكرار الفعل المسند إلى كاف الخطاب(سأبكيك) المتفق في شكله وعدد حروفه قد خلق نغماً موسيقياً حزيناً في أجواء القصيدة بأسرها، حيث يتناغم مع المعنى المسيطر على الأبيات. يعبر الشاعر بتكرار هذا الفعل عن التحسّر والألم الشديد حين يفتقد أغلي ما عنده. فقد جاء استخدام هذا الترديد للتعبير عن أقصي حالة الأسي والانكسار لدى الشاعر.

٢-٢- التجنيس:

يُعتبر الجناس من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري، وهو كما عرّفه البلاغيون« هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها» (العسكري،١٩٨٩م:٢/٣٩٣).إن ما يهمنا من درس التجنيس في مقامنا هذا هو الكشف عن فاعليته الإيقاعية ووظائفه الدلالية في شعر شاعرنا وركزت الدراسة على امرين هما:

١. بيان نوعية التجنيس المستخدم في شعر شاعرنا

٢. دور التجنيس في إثراء الإيقاع في النص الشعري ووظيفته في تشكيل الدلالة.

٢-٢-١- بيان نوعية التجنيس المستخدم في شعر شاعرنا

لعل أول ما نلاحظه من استقراء خاصية التجنيس وتتبع انواعه في شعر شاعرنا هو حضور التجنيس غير التام والتجنيس الإشتقاقي بكثافة، وحضور قلة جناس التام بشكل ملحوظ.

ثانياً: درجات الموسيقي الإيقاعية في استعمال التجنيس

تختلف درجة إيقاعية التجنيس زيادة ونقصانا باختلاف مواضع تنزيل طرفيه، وفيما يأتي تصنيفها حسب الأقوي فالأضعف على ما تبينته الدراسة:

٢-٢-١-١-التجنيس بمراعاة التصدير:

وهذا النوع من التجنيس يعد اكثر الأنواع موسيقية وأثراها ايقاعا، وهو متوافر في خطاب الشاعر، وسنورد أشكاله بحسب اللفظ الأول أما الثاني فمكانه قار في القافية، وذلك على نحو الآتي:

اللفظ المجانس الأول يختم الصدر، ومثل ذلك قوله:

تعب الشعر فيك والنثر كلاّ وبمعناك تاه فكري وضلا

العدناني،١٤٢٦ق:٢/٢٤٧.

وقد يأتي اللفظ المجانس الأول في حشو الصدر، ومثل ذلك قوله:

فقلتُ ألّما يأن أن تدع الهوى فإن الهوى من قبلك الناس أفسدا

(المصدرنفسه:١/٢١٩)

٢-٢-١-٢- التجنيس بدون مراعاة التصدير:

وهذا النوع من التجنيس لم يبن علي التصدير، ولكن قد يدخل في استخدامه مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول واللفظ الثاني، والتوليد الموسيقي لهذا النوع يتفاوت قرب اللفظين المتجانسين أو بعدهما، وهو أقل حضوراً في دواوين شاعرنا، ويأتي في صور منها:

ما كان اللفظان المتجانسان في حشو العجز، ومثل ذلك قوله:

وليس يطيب القلب إلا لسيدٍ له البيت بيت الله أصبح مولدا

(المصدرنفسه:١/٢١٨)

ما كان الأول في حشو الصدر والثاني في بداية العجز، مثل ذلك قوله:

أحـــن إلى أهلـــي حـــنين مولّـــهٍ أحـــن لخـــلاني وصـــفوة أتـــرابي

(المصدرنفسه:١/٧٧)

٢-٢-٢- وظائف التجنيس:

لا تقتصر فاعلية التجنيس على ما يقوم به من دور إيقاعي يخصب موسيقي الشعر ويثري ترددها النغمي، ولكنه يمتد ليسهم بدور وظيفي في البناء الفني للنص الشعري وتشكيل الدلالة وإنتاجها، ومن الوظائف التي يؤديها التجنيس في شعر الشاعر يمكن أن نسجل ما يأتي:

١. التقارب بين مدلولي اللفظين المتجانسين عن طريق التشابه الصوتي، ومثل ذلك قوله:

تفجّـــر الشـــعرُ في مغنـــاك أوزانـــا والنثـــر أصـــبح في معنـــاك مزدانـــا

(المصدرنفسه:٢/٧)

فالتقارب الصوتي الحاصل بين اللفظين المتجانسين في صدر وعجز البيت(مغناك ومعناك) أدي إلى تقاربهما في المعنى، وقد ادت الصلة المعنوية بين اللفظين المتجانسين إلى تأكيد معنى المكانة المرموقة التي حظي بها نبينا الأكرم.

٢. التكامل:

قد يقوم التجنيس بوظيفة تتمثل في تكامل الدلالة وإتمام المعنى بالمجانسة، ومثل ذلك قوله:

لا تمـــل للـــذين مـــا دمـــت فـــيهم قائمـــاً أسمعـــوك أهـــلاً وســـهلا

(المصدرنفسه:١/١٠٤)

فقد أسهم اللفظان المتجانسان في عجز البيت السابق(أهلا وسهلا) في تكامل الدلالة وإتمام المعنى بالمجانسة، وذلك من خلال التكامل الحاصل بين اللفظين، مع أن اللفظين يختلفان فيما بينهما في دلالتيهما المعجمية إلا أن التشابه الصوتي قد حقق فيما بينهما شيئا من

التكامل الدلالي، كما أدي التجنيس من جهة أخرى إلى تكثيف إيقاعية البيت وإثراء موسيقيته.

١-٣- التصدير:

وهو في الشعر من مظاهر الإيقاع الداخلي التي تسهم في إثراء موسيقية البيت وتقوية الأداء الصوتي ويتمثل في « رد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر».(العسكري، ١٩٨٦م:٣٨٥) يعد التصدير في خطاب الشاعر من أكثر المظاهر الإيقاعية التي تشكل حضوراً مكثفاً، وقد جاءت في أشكال مختلفة سنكتفي في تصنيفها بالإشارة إلى مرتبة اللفظ الأول؛ لأن اللفظ الثاني مكانه مضبوط المرتبة بكونه في نهاية عجز البيت، وذلك على النحو التالي:

أ. أن يقع اللفظ الأول في أول الصدر، مثل ذلك قوله:

بشراك فالأمر استقام لحيدرٍ حامي حماكِ من العدا بشراك

(العدناني،١٤١٦ق:٣٩)

ب. أن يقع اللفظ الأول في صدر الشطر الثاني، مثل ذلك قوله:

لا اذم الزمان إذ ظلَّ يغشيني كروباً إن كنتِ يا ميُّ كربي

(العدناني،١٤٢٧ق:٥٨)

ج. أن يقع اللفظ الأول في عجز الشطر الأول، مثل ذلك قوله:

هو شهر أضحى الحسين وحيداً فيه لهفي على الإمام الوحيدِ

(العدناني،١٤٢٦ق:١/١٠٠)

ومن الملاحظ أن شعر شاعرنا قد احتوي على أساليب أخرى من التصدير، وقد يأتي التصدير في بيتين متتاليين، بيد أن مرتبة اللفظ الأول تتنوع فيهما، ومثل ذلك قوله:

أمطرتهم عند النزال صواعقاً فتركتهم صرعي بيوم ممطر

إني لأُكبرُ فيك أعظمَ همة دفعتك دوماً للمحلِّ الأكبرِ

(العدناني،١٤٢٧ق:٤٠٣)

هذا النوع من التصدير قد أضفي على البيتين ثراءً في الإيقاع وزيادة في النغم إلا أنه لا يرد إلا نادراً.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- رحابة موسيقية متدفقة تتناسب مع الطبيعة الإنشادية للشعر الوجداني، وتساعد على الإسترسال وطول العبارة، فالشاعر الوجداني يجد نفسه مع الأوزان الطويلة ذات الإتساع الإيقاعي يتحرك بشكل مريح، فيعرض افكاره، ويعبر عن نفسه.
- إن الأوزان الشعرية أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة، فالشاعر يستطيع أن يخرج من البحر الواحد أنغاماً موسيقية مختلفة تتنوع بتنوع عواطفه وأحاسيسه.
- للقافية في الشعر الوجداني مظاهر عامة تتجاوز القواعد المعيارية التي اشترطها علماء العروض وعدوا الخروج عليها عيباً يحاسب عليه الشاعر، ومن ذلك (التضمين) الذي يعد مظهراً من مظاهر الفرق بين ممارسة الناقد وابداع الشاعر، فإذا كان معظم النقاد قد عدوا التضمين في الشعر عيباً يؤاخذ عليه الشاعر، فإن اصرار الشعراء على استخدام هذا الأسلوب في قصائدهم والإكثار منه يظهر أنهم أدركوا أهمية التضمين في تماسك الأبيات وتلاحمها.
- إن الشاعر الوجداني يلزم بقوافٍ بعينها ما لا يلزم، رغبة منه في تكثيف الموسيقي، واثراء الإيقاع وإبراز النغم الآسر لانتباه المتلقي؛ لكي يصغي إلى صوته، ويتفاعل مع ما يبثه ما في ثنايا السطور وبين أنغامها.
- إن الإيقاع الداخلي في الشعر الوجداني يتجلي في جملة من البني الإيقاعية أهمها(التكرار، التجنيس، التصدير) وقد جاءت هذه الألوان الإيقاعية في أشكال مختلفة وصور متنوعة، وأسهمت بشكل متفاوت في تكثيف الإيقاع وتخصيب الموسيقي وتشكيل الدلالة وإنتاجها بالنظر إلى ما فيها من طرافة وحسن.

قائمة المصادر والمراجع

١. أماني سليمان داود (٢٠٠٢م) الإسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين منصور الحلاج، عمان: دارمجدلاوي، ط١.

٢. الأميني، محمّد هادي(١٩٦٤م) معجم رجال الفكر والأدب في النجف خلال ألف عام، بيروت: مطبعة الآداب، ط١.

٣. أنيس، ابراهيم (١٩٧٢م) موسيقى الشعر، القاهرة: مكتبة الانجلو مصرية، ط٤.

٤. ------ (١٩٨٤م) الأصوات اللغوية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦.

٥. بن الشيخ، جمال الدين (١٩٩٦م) الشعرية العربية، المغرب: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

٦. التبريزي، الخطيب (دت) الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني، حسن عبدالله، القاهرة: مكتبة الخانجي.

٧. حسين، طه والأبياري، ابراهيم (دت) شروح لزوم ما يلزم لأبي العلاء المعري، مصر: دارالمعارف.

٨. الحمد، نائم قدوري (٢٠٠٢م) مدخل إلى علم الأصوات العربية، بغداد: مطبعة المجمع العلمي.

٩. الرافعي، مصطفى صادق (١٩٦١م) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، تحقيق: عبدالله منشاوي، القاهرة: مكتبة الإيمان.

١٠. سويف، مصطفى (دت) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة: دار المعارف، ط٣.

١١. صالح نافع، عبدالفتاح (١٩٨٥م) عضوية الموسيقي في النص الشعري، الأردن: مكتبة المنار.

١٢. الطرابلسي، محمد هادي (١٩٨١م) خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس: منشورات الجامعة التونسية.

١٣. الطيب، عبدالله (١٩٧٠م) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، بيروت: دار الفكر.

١٤. العبد، محمد (١٩٨٨م) ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي، القاهرة: دار المعارف.

١٥. العدناني الغريفي، السيد محمد على (١٤١٦ق) ديوان شهيد الإباء.

١٦. ----------(١٤٢٦ق) ديوان الوسائل، قم: دار نشر الباقيان، ط١.

١٧. ----------(١٤٢٧ق) ديوان وحي الشباب، قم: دار نشر محلاتي، ط١.

١٨. العروضي، ابوالحسن (١٩٩٦م) الجامع في العروض والقواقي تحقيق د. زهير غازي زاهد وهلال ناجي، بيروت: دار الليل، ط١.

١٩. العسكري، ابوالهلال (١٩٨٦م) الصناعتين في الكتابة والشعر، تحقيق: البجاوي، محمد على، ابوالفضل ابراهيم، محمد، بيروت: المكتبة العصرية.

٢٠. --------- (١٩٨٩م) الصناعتين، تحقيق: مفيدة قميحة، لبنان: دار الكتب العلمية.

٢١. العلوي اليمني، يحيي بن حمزه (دت) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، بيروت: دار الكتب العلمية.

٢٢. على بور، رائدة(٢٠٠٥م) النفحات العنبرية من الدوحة الغريفية، قم المقدسة: منشورات لسان الصدق، ط١.

٢٣. عياد، محمد شكري (١٩٧٨م) موسيقي الشعر العربي(مشروع دراسة علمية)، القاهرة: دار المعرفة، ط٢.

٢٤. عيد، رجاء (دت) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، مصر: منشأة دار المعارف.

٢٥. قدامة بن جعفر، ابوالفرج (دت) نقد الشعر، تحقيق: محمد عبدالمنعم الخفاجي، بيروت: دارالكتب العلمية.

٢٦. القيرواني، ابن رشيق (١٩٨١م) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: عبدالحميد، محمد محي الدين، بيروت: دارالجيل، ط٥.

٢٧. مختار عمر، احمد (١٩٩٩م) دراسة الصوت اللغوي، القاهرة: عالم الكتب.

٢٨. الملائكة، نازك (١٩٦٧م) قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دارالعلم للملايين.

٢٩. هلال، محمد غنيمي (١٩٧٣م) النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار الثقافة.