البنْيَةُ الإيقَاعِيَّةُ فِي شِعْرِ الْحَارِثِ بنِ حِلِّزَة

م. وجدي راشد بريسم العزاوي

اللغة العربية / ادب عربي
الكلية التربوية المفتوحة
البريد الإلكتروني:wajdy.rashid1981@gmail.com

1446هـ / 2025م

الملخص:

فمنذُ عَرَف الشعر طريقه إلى الوجود، عُدّت البنية الإيقاعية واحدةً من أهم مكونات النص الشعري؛ إذ هي التجسيد الحي لبنية القصيدة وحركتها، وزيادة الروح الجمالية في النص، وربما عُوّل عليها في التفريق بين الشعر وغيره، فلا غرابة أن تحتل موقع الصدارة بين الخصائص المميزة للقصيدة الشعرية؛ الأمر الذي يحث الدارس ويُغريه إلى الإحاطة بهذا المفهوم، علَّه من خلال دراسته يُلِمّ بالنص الشعري معرفةً وفهمًا وتحليلًا.

وتأسيساً على ما سبق اتخذ هذا البحث لنفسه إطارًا وصفيًّا تحليليًّا يبحث في محتواه عن معالم تشكيل البنية الإيقاعية في شعر الحارث بن حلزة، وللتعرف على التأثير المتبادل بين بنية الإيقاع والدلالة. **وقد اتخذ البحث لنفسه تمهيدًا، ومبحثين، وخاتمة؛ كالآتي:**

أولًا: التمهيد، وتناولت فيه: مفهوم البنية، والإيقاع؛ لغة واصطلاحًا.

ثانيًا: البنية الإيقاعية في شعر الحارث بن حلزة، وفيه مبحثان:

المبحث الأول، وتناولت فيه: الموسيقى الداخلية، وأبرز العناصر المكونة لها؛ مثل (إيقاع التكرار، والتوازي، والجناس).

المبحث الثاني، وفيه: الموسيقى الخارجية، والعناصر المكونة له: (الوزن، والقافية) .

الخاتمة: وتتضمن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث. ثم فهرس المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

مفاتيح البحث : البنية ، الإيقاع ، الموسيقى الداخلية ، الموسيقى الخارجية

ABSTRACT

SINCE POETRY FIRST CAME INTO EXISTENCE, RHYTHMIC STRUCTURE HAS BEEN REGARDED AS ONE OF THE MOST SIGNIFICANT COMPONENTS OF THE POETIC TEXT. IT EMBODIES THE LIFE AND MOVEMENT OF THE POEM AND ENHANCES ITS AESTHETIC DIMENSION, OFTEN SERVING AS A KEY CRITERION DISTINGUISHING POETRY FROM OTHER FORMS OF EXPRESSION. ACCORDINGLY, THE

RHYTHMIC STRUCTURE OCCUPIES A CENTRAL POSITION AMONG THE DEFINING FEATURES OF POETRY, ENCOURAGING SCHOLARS TO EXPLORE THIS CONCEPT IN ORDER TO ATTAIN DEEPER KNOWLEDGE, UNDERSTANDING, AND ANALYSIS OF THE POETIC TEXT.

BASED ON THIS PERSPECTIVE, THE PRESENT STUDY ADOPTS A DESCRIPTIVE–ANALYTICAL FRAMEWORK TO INVESTIGATE THE FORMATION OF THE RHYTHMIC STRUCTURE IN THE POETRY OF AL–ḤĀRITH IBN ḤILLIZAH, WITH THE AIM OF REVEALING THE INTERPLAY BETWEEN RHYTHM AND MEANING AND THEIR MUTUAL INFLUENCE IN SHAPING THE TEXT. THE STUDY IS ORGANIZED INTO AN INTRODUCTION, TWO CHAPTERS, AND A CONCLUSION AS FOLLOWS:

INTRODUCTION: A DISCUSSION OF THE CONCEPT OF STRUCTURE AND RHYTHM, BOTH LINGUISTICALLY AND TERMINOLOGICALLY.

CHAPTER ONE: INTERNAL MUSIC AND ITS KEY COMPONENTS, SUCH AS REPETITION, PARALLELISM, AND PARONOMASIA.

CHAPTER TWO: EXTERNAL MUSIC AND ITS ELEMENTS, NAMELY METER AND RHYME.

CONCLUSION: A PRESENTATION OF THE MAIN FINDINGS OF THE STUDY, FOLLOWED BY A BIBLIOGRAPHY OF THE SOURCES AND REFERENCES USED.

KEYWORDS: STRUCTURE, RHYTHM, INTERNAL MUSIC, EXTERNAL MUSIC.

التمهيـــد:

أ- مفهوم البنية

قبل الكلام على البنية الإيقاعية، لابدّ من تحديد المعنى المعجمي والاصطلاحي للكلمتين: البنية والإيقاع، **ويُراد بالمعنى المعجمي:** الذي نَستقيه من المعجمات المختلفة، ويُمثّل المعنى الوَضْعي الأصلي للفظ، ويسمّي المعنى المركزي أو الأساس (أنيس، د. ت، ص213؛ لايونز، د. ت، ص35). لكن هذا النوع من المعنى يكون ضيّقا عائمًا؛ لكونه لا ينبئ عمّا في الكلمة المفردة من دلالات أوسع من معناها المعجمي.

أمّا المعنى الاصطلاحي فهو الذي يتم الاتفاق عليه من قبل مجموعة من المتخصصين في مجال معين، ويُستقى من التركيب اللغويّ، والسياق الذي تَرِد فيه الكلمة؛ إذ يعتمد على العَلاقات المَعنوية بين الكلمة والكلمات الأخرى في الجملة، وكذلك على الظروف الحاليّة والتعبيريّة المُحيطة بها(عمر، د. ت، ص37؛ أولمان، د.ت، ص62). وهذا النوع من المعنى يكون محدّدًا دقيقًا تَحكُمُه عَلاقة تربط بين اللفظ الدال والمدلول ليتم التوافق بينهما(بوهني، د. ت، ص88).

ويعد الجانب الاصطلاحي هو الجانب الأهم؛ لأنه من جهة يمثل إجراءً تعريفيًّا ومنهجيًّا تسير عليه الدراسات على اختلاف مشاربها، وهو من جهة أخرى يمثل ساحة لاختلافات العلماء، سواء أكانت هذه الاختلافات ناتجة عن سنة التطور المفروض على اللغات بصفتها كائنا حيا أم كانت هذه الاختلافات ناتجة عن المعاصرة؛ حيث إنّ المعاصرين يختلفون فيما بينهم حول تحديد المفاهيم داخل المصطلح الواحد قديمًا وحديثًا.

وليس أدل على ذلك من اختلاف العلماء حول مفهوم الكلمة نفسها (مصطلح- اصطلاح)، وإن ارتضى الدكتور حجازي في كتابه عن المصطلح وأسسه اللغوية تعريفا وسطا جاء فيه: "الكلمة الاصطلاحية أو العبارة الاصطلاحية مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها أو بالأحرى استخدامُها وحُدد في وضوح، هو تعبير خاص ضيّق في دلالته المتخصصة، وواضح إلى أقصى درجة ممكنة، وله ما يقابله في اللغات الأخرى، ويرد دائما في سياق النظام الخاص بمصطلحات فرع محدد؛ فيتحقق بذلك وضوحه الضروري" (حجازي، د. ت، ص11: 12).

ويقول الدكتور ياقوت: "إنّ المصطلحات الموحدة الدقيقة المنظمة التي يُجمع عليها أهل الاختصاص مفاتيحُ العلوم التي يمكن للباحث على ضوئها معرفة ما يندرج تحت العلم من الموضوعات والظواهر والقضايا والحقائق المعرفية"(ياقوت، 2006، ص7).

والدلالة المعجمية لمفهوم البنية تدور حول معاني: البنيان، هيئة البناء، نقيض الهدم، والطريقة، وصيغة الكلمة. يقول ابن منظور: "البِنْيَةُ والبُنْيَة؛ ما بَنَيْتَه وهو البِنَى والبُنَى ... البِنيَة الهيأة التي بُنِيَّتْ عليها،... وفلان صحيحُ البُنيَة، أيْ الفِطرة، وأبنَيتَ الرجلَ، أعطيتَه بِنىً وما يَبْتَني به الأرض" (ابن منظور، د. ت، ص365).

وفي مختار الصحاح عرفت لفظة بنية بأنها: "البنيان، الحائط، والبنى بالضم مقصور البناء، يقال بنية وبني بكسر مقصور مثل: جزية، ويقال فلان صحيح البنية أي الجسم، والبنا تتماثل الصغار تلعب بها الجواري، وفي حديث عائشة رضي الله عنها : كُنْتُ أَلْعَبُ بِالْبَنَاتِ" (الرازي، 1979، ص56).

ووردت هذه الكلمة في أساس البلاغة: "من بنى يبني بناء، أو بنيانًا وبنيةً وبنيت بنية وبنية عجينة، ورأيت البنى والبنى رأيت أعجب منها، ... ومن المجاز بنى على أهله دخل عليها ... ، وبنى كلامًا وشعرًا وهذا كلام حسن المباني وبنى على كلامه احتذاه" (الزمخشري، 2006، ص51).

والبنية في القاموس المحيط: نقيض الهدم... وبناء الكلمة لزوم آخرها ضربًا واحدًا من سكون أو حركة" (الفيروزآبادي، 2003، ص1264). وفي المعجم الوجيز: "البنية: ما بني (ج) بنى، وهي: هيئة البناء، ومنه: بنية الكلمة، أي صيغتها، وكل ما يبنى، وفلان صحيح البنية: سليم" (مجمع اللغة العربية، 1994، ص64).

وبنية الشيء في العربية هي: تكوينه، والكيفية التي شُيّد على نحوها البناء (جعفر، 1989، ص20)، وفي اللغات الأوروبلية تحمل نفس المعنى، وهو البناء والتشييد أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما (فضل، 1998، ص120)، ومن خلال هذه التعريفات يمكن استخلاص أن البنية هي الشيء المشترك بين مختلف العلوم والفنون، وهي نتاج لحركة مجموعة من العناصر والعلاقة المترابطة فيما بينهم.

أما اصطلاحًا: فقد عرف تحديد مصطلح البنية مجموعة من الاختلافات، ترجع إلى تجلي البنيوية في أشكال متنوعة، ليس بينها قاسم مشترك (طرشي، 2019، ص6). فقد ذكر صلاح فضل أنها: "ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية، تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة" (فضل، 1985، ص121)، وهي: حالة تصبح فيها مكونات أي مجموعة، منظمة ومتكاملة فيما بينها، ولا يتحدد معناها إلا بحسب المجموعة التي تنتظمها (وغليسي، 2002، ص119)، وتطلق على "النظام الذي يشرح قابلية الكل لأن يتكون من أجزاء متضامنة وأحيانا أخرى يطلقونه على النظام الذي تنتظم فيه عناصر ذات طبيعة محددة" (فضل، 1998، ص114)، وعرفها ليفي شتراوس بأنها: "مجرد طريقة أو منهج أو نسق يتألف من عناصر، ويمكن تطبيقه في أي نوع من الدراسات؛ كما هي بالنسبة للتحليل البنيوي المستخدم في الدراسات والعلوم الأخرى" (السعافين والخياص، 1993، ص68؛ المناصرة، 2007، ص540).

وفي معجم لالاند عُرفت البنية على أنها: "كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه" (إبراهيم، 1990، ص38). ومن هنا فإن المتتبع للمفهوم الاصطلاحي لكلمة بنية عند البنيويين يجد أنها لا تتحقق في النص بطريقة مكشوفة بل تتطلب من المحلّل البنيوي استكشافها، وتصورها يقع خارج العمل الأدبي (إبراهيم، د. ت، ص413).

وعرفها بياجيه (1982، ص8- 16) بأنها: "مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تقابل خصائص العناصر تبقى أو تعتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وحدد ثلاث ركائز للبنية:

- الشمولية والكلية: وتعني التماسك الداخلي؛ فهي ليست تشكيلا لعناصر متفرقة..
- التحول: فالبنية غير ثابتة، بل هناك حركة داخلية تولد بِنًى دائمة التوثّب، وتقوم في الوقت نفسه بحفظها وإثرائها دون أن تضطرها إلى الخروج عن حدودها.
- التنظيم الذاتي: فالبنية كيانٌ عضويٌّ متسقٌ مع نفسه؛ لا يحتاج إلى سلطانٍ خارجيٍّ لتحريكه.

فالعنصر الأول: يفيد تماسك البنية، والعنصر الثاني: يؤكد على أنها متغيرة ومتحولة؛ لا تعرف الثبات، والعنصر الثالث: ينص على أنها تنطلق من ذاتها ولأجل ذاتها.

ب- مفهوم الإيقاع

أما الإيقاع فهو في اللغة مأخوذٌ من الميقع والميقعة وكلاهما المطرقة، ومأخوذ كذلك من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، ومن الاستعمالات الواردة في هذه المادة، أعني (وقع) في لسان العرب: الوقعة: النومة في آخر الليل، وصدمة الحرب، والتوقيع: رمي قريب لا تباعده كأنك تريد أن توقعه على شيء، والتوقيع: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضًا (ابن منظور، د. ت، مادة وقع).

وفي الاصطلاح: "فهو مصطلح غامت رؤيته وتشابكت، مع أنه أساس من أسس فهم الموسيقى" (كشك، 2005، 149)، ويرتبط بمجالات متعددة كإيقاع الرياح أو إيقاع المعيشة أو الزمن، كما يرتبط بظواهر طبيعية؛ كإيقاع دقات القلب أو إيقاع تنفس الرئتين (حركات، 2008، ص5).

ويعد مصطلح الإيقاع من أكثر المصطلحات استعصاءً على التحديد، بل إن الباحثين سواء أ كانوا قدامى أم محدثين انقسموا إلى مذاهب متعددة في تعريفه، وبلغ ببعضهم إلى القول بأنه لا يمكن تحديد الإيقاع؛ يقول بول فاليري: "قرأت عشرين تعريفًا للإيقاع دون أن أعتمد أيًّا منها" (Bourassa, 1993, P22).

وقديمًا ربط العلماء بين مصطلح الإيقاع وبين الوزن؛ إذ قالوا في في تعريف الشعر: "هو الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مُقفَّاة" (الروبي، 1986، ص36)، والمقصود بقوله: "موزونة" (أن يكون لها عدد إيقاعي)، وبقوله: "متساوية" (أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها مساو لعدد زمان الآخر). ويرى ابن سينا أن الإيقاع هو: "تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيًّا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريًّا" (ابن سينا، 1978، ص247)، وهذا يعني الربط بين الإيقاع الموسيقي والنقرات المنغمة واللحن، والإيقاع الشعري بالحروف.

وعرفه ابن طباطبا بقوله: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه" (العلوي، د. ت، ص53). وذهب الفارابي إلى أنه: "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب" (سعيد، 1985، ص20)، ويرى ابن فارس أن: "أهل العروض مجمعون على أنه بين صناعة العروض والصناعة الإيقاعية، إلا أن الصناعة الإيقاعية تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة" (ابن فارس، 1963، ص274).

ومن وجهة نظر حديثة؛ فقد جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن كلمة الإيقاع كلمة إنجليزية مشتقة من اليونانية، ومعناها الجريان أو التدفق، وهي صفة مشتركة بين الفنون جميعًا، وتبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، ويُقصد بها: العلاقة بين الجزء والأجزاء الأخرى، فهي تواتر متتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء إلخ (وهبه وكامل، 1984، ص71).

ومن تعريفات الإيقاع: أنه "وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة والشدة (عياد، 1994، ص162)، وعُرّف أيضًا بأنه: تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ومهمة دارسه إدراك الصراعات داخل النظام الإيقاعي بين العناصر التي تكون نظام الإيقاع (عسران، د. ت، ص22)، وهو: حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية (ابن سيده، 1978، مادة وقع).

ولسنا بصدد تتبع تطور المصطلح، فما يعنينا هو اقتران الإيقاع بالوزن كما هو مقترن بالموسيقى، ولذا اعتبره النقاد من أهم خصائص الشعر، وألزم مقوماته، إذ الموسيقى إحدى ركائز العمل الفني الشعري، التي لو خلا الشعر منها، أو خفَّت آثاره، خفّ تأثيره، واقترب من النثر (آلوجي، 1989، ص50).

بقي أن نشير إلى أن الإيقاع ينقسم إلى قسمين: خارجي وداخلي، أما الإيقاع الخارجي فيتمثل في ما يُحس به في ظاهر الجملة، مثل: التفعيلة والبحر والوزن. والإيقاع الداخلي يتمثل في العناية بانتقاء واختيار الألفاظ أو تكرار أصوات داخل التركيب أو رد الأعجاز على الصدور أو المجاورة أو التطريز أو التشطير أو الترديد ...(عزوز، د. ت، ص68؛ وقاد، 2003، ص9).

وخلاصة القول: إن الإيقاع أحد الركائز المهمة في الشعر؛ إذ يهتم به الشاعر ليطرب السامع، ويلفت انتباهه لكلامه، وهو بنوعيه ميزة جوهرية في الشعر؛ فهو بمثابة الروح التي تسري في القصيدة؛ إذ إنه يضفي التلاؤم والانسجام على الكلمات فيما بينها، و"يتجسد في تناسب أصواتها وحروفها، ويؤثر في جدوى ملاءمتها للمعنى، مع ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية، مما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى قلب المتلقي (بن القايد، 2010، ص27) وهذا ما سنحاول أن نضيئه عند شاعرنا الحارث بن حلزة بعون الله وتوفيقه.

ثانيًا: البنية الإيقاعية في شعر الحارث بن حلزة

***التمهيــد:**

محور حديثنا وبؤرة اهتمامنا هو شاعرنا: الحارث بن حلّزة بن مكروه بن بُديْد بن عبد الله بن مالك بن عبد سعد ابن جشم بن ذبيان بن كنانة بن يشْكر بن بكر بن وائل، ينتهي نسبه إلى معد بن عدنان (ابن خلدون، 1971، ص302). وقبيلته بنو يشكر القبيلة البكرية العدنانية وكانوا يقطنون اليمامة (كحالة، د. ت، ص126)، وقد ارتجل الحارث معلقته بين يديْ عمرو بن هند، وقد كان موفقا فيها كل التوفيق؛ لذا انضمت إلى خرزات عقد المعلقات!

وإن السباحة في فضاء شعر الحارث بن حلّزة، والدوران في فلكه الشعري مغامرةٌ ممتعة لا يمتلك بطلها إرادة الانفلات منها؛ شعر عذب ومسيرة شعرية متموجة؛ حمل فيها شاعرنا راية الفكر والمشورة، وتقلّد سفارة القبيلة، ورزانة الهجاء، هذا إلى جانب رهافة آثاره الفنية، وآيات تفرده الشعورية، وعذوبة إيقاعاته الموسيقية.

المبحث الأول- الإيقاع الداخلي:

رغم أن الإيقاع الخارجي من المقومات الأساسية لإيقاع القصيدة العربية، إلا أن ذلك لا يعني تناسي أثر الإيقاع الداخلي وما يضيفه للشعر من إيحاء ونغم، فالنغمة عند تحليلها نجدها مزيجا من الإيقاعين: الداخلي والخارجي، والإيقاع الداخلي هو ذلك الإيقاع الذي لا يرتبط بالتفعيلة، وإنما بالكلمة ذات المقاطع المخصوصة، والتي يحدد نوعها الموقف

والجرس الصوتي، أو تردد بعض الحروف ترددا ملحوظًا، يُنتقل فيه إلى فضاء رحب تتعاون فيه الموسيقى مع انفعالات النفسوما يعتمل فيها. ويمكن تعريفه بأنه: "ذلك التناسق الموسيقي المتمثل بتوافق أصوات اللفظة وبانسجام الألفاظ في سياق الكلام البليغ" (إسماعيل، 2011، ص103)، فهو بذلك يعد عنصرا أساسيا يتم من خلاله فهم النص الشعري.

إن الإيقاع الداخلي في اللفظة والتركيب يعطي إشراقة تُجلّي المشاعر، وتُفصح عن أدق الخلجات؛ ليكون مع بقية عناصر العمل الشعري مفهومًا يمكن أن يسمى (الشعرية العلائقية) الذي يعني أن الشعرية لا تتحدد على أساس الظاهرة المفردة: كالوزن وحده أو القافية وحدها أو الإيقاع الداخلي وحده، بل لا بد أن تندرج هذه العناصر مجتمعة ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية (قطوس، 1998، ص151).

وإذا كان من الصعب تقصّي جميع وجوه الإيقاع الداخلي؛ لأنه كما قيل: "لا قاعدة ثابتة مسبقة لإيقاع القصيدة" (الهاشمي، د. ت، ص72)، لكننا نرصد بعض مظاهره التي رأيناها أكثر حضورًا في شعر الحارث، وهي على النحو التالي:

المطلب الأول: التكرار، وأنواعه :

وهو مأخوذٌ من الكرّ، ومعناه في اللغة: الرجوع عن الشيء، وكرّ عنه: أي رجع، وكرّر الشيء: أي أعاده مرة بعد أخرى، وكررت عليه الحديث: إذا رددته عليه. والتَّكرار تَفعال؛ بفتح التاء، ويسميه السجلماسي التكرير، وعرّفه بأنه: "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع في القول مرتين فصاعدا" وقسّمه إلى قسمين: أحدهما التكرير اللفظي ويسمى (المشاكلة)، وثانيهما: التكرير المعنوي ويسمى (المناسبة).

والتكرار هو: أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء كان اللفظ متفق المعنى أم مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، شريطة اتفاق المعنيين ، فإن اتحدت الألفاظ والمعاني، ففائدته: تأكيد الأمر وتقريره في النفس، وإن اتفق اللفظان واختلف المعنى، ففائدته: الدلالة على المعنيين المختلفين (السجلماسي، 1980، ص456).

وعرّفه الشريف الجرجاني بقوله: "الإتيان بشيء مرة بعد أخرى" (الجرجاني، د. ت، ، ص59)؛ بمعنى إعادة الشيء أكثر من مرة؛ إذ التكرار يحمل دلالات مختلفة في ثناياه، وهذا حسب موقف الشاعر، أو وفق السياق الشعري.

وقد عرف العرب هذه الظاهرة الأسلوبية التي لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيف الإيقاع الموسيقي، منذ القدم وحفل بها شعرهم بتكرار الأسماء والمواضع في مواقف مختلفة .يقول ابن فارس: "ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية"، وقال: "قال علماؤنا: فعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جلّ ثناؤه من قوله: (فبأي آلاء ربكما تكذبان)" (ابن فارس، 1997، ص77).

وللتكرار وظيفتان: الأولى أنه ظاهرة موسيقية، والثانية أنه ظاهرة دلالية؛ فتكرار الكلمة أو البيت على شكل اللازمة الموسيقية، يخلق نغمًا ممتعًا؛ يمنح النص موسيقى عذبة منسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه، إضافة إلى أن تكرار ألفاظ معينة في بناء القصيدة يركز المعنى ويؤكده، ويوحي بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات؛ مما يجعله – أحيانًا – مفتاحًا فعالًا لفهم القصيدة (أبو شاور، 2003، ص350)، فتكرار الصوت يؤدي إلى تكرار المعاني وتصويرها وتقويتها والمبالغة فيها(ابن جنى، 1995، ص152).

ويُعد التكرارُ ثمرة من اختيار الشاعر، ووسيلة كبرى في توليد المعنى وتكثيفه وطريق من طرائق التعبير، وله مسميات عدة؛ كالتكرار والترديد؛ إذ هما "مترادفان لمعنى واحد يتم من خلاله تشكيل نسق أسلوبي خاص يعتمد على تكرار تراكيب صياغية متماسكة بنائيًّا" (العف، د. ت، ص116)، ومن مسمياته أيضًا التكرير والتوازي والرجوع (العمري، د. ت، ص21)، ويتحقق على عدة مستويات: مستوى الصوت ومستوى الكلمة ومستوى التركيب (الملائكة، 1978، ص263).

ويقسم النقاد التكرار إلى قسمين: الأول: البسيط، وهو الذي لا يتجاوز فيه الشاعر تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة دون تغيير، وهذا النوع من التكرار يكشف عن ضعف أدوات صاحبه، والنوع الآخر: هو التكرار المعقد، وهو الذي تتجلى فيه عبقرية الشاعر وبراعته، في حين تقسم نازك الملائكة التكرار إلى ثلاثة أنواع: الأول: التكرار البياني وهو الترديد البلاغي للتأكيد على الكلمة المكررة ، والثاني: تكرار التقسيم، وهو الذي يهدف إلى توحيد القصيدة، كالتكرار في مقدمة كل مقطوعة أو في نهاية الوحدات التي يقف الشاعر عندها، والثالث: التكرار اللاشعوري، وهذا النوع – في رأي نازك الملائكة– أنه لم يرد في الشعر القديم، لأنه تكرار يأتي في سياق شعوري كثيف يبلغ درجة المأساة (زايد، 2002، ص65).

وشعر الحارث بن حلزة ينحو نحو الاتكاء على التكرار، وتوظيف طاقته الصوتية والموسيقية، ونجد التكرار في شعره موجودًا بأنواعه من تكرار الصوت، وتكرار الكلمة: (اسم، فعل، حرف)، وتكرار الجملة، وتكرار المقطع. وتبدو ظاهرة التكرار ماثلة عند الحارث بن حلزة بأشكال مختلفة يمكن أن نصنفها كما يلي:

1 – **التكرار الصوتي:** وهو أبسط أنواع التكرار، ويلجأ إليه الشاعر تعزيزًا للإيقاع، ورغبةً في محاكاة الحدث الذي يشعر به، وقد يصدر من الشاعر عفوًا دون وعيٍ منه (النجار والنجار، 2007، ص137) ويحقق هذا التكرار مقاربة ناجحة إذا استثمر في ضوء علاقة الصوت بالدلالة.

فمن تكراره للصوت الذي يكون من أجل تنمية الجانب الموسيقى وتنويعه (الملائكة، 1978، ص270) تكراره للحرف، وهو إحدى الأدوات الجمالية التي يستطيع الشاعر من خلالها تعزيز الإيقاع؛ فتكرار حرف واحد في النص يكسب النص قيمة إيقاعية خاصة، إضافة إلى تصوير حالته الشعورية.

ومن التكرار الصوتي الحرفي الذي يخدم الجو النفسي للشاعر، ويتلاءم مع موضوعاته، ما نجده في قول الحارث بن حلزة (العطية، 1994، ص6):

بَعْدَ عَهْدٍ لَهَا بِبُرْقَــةِ شَمَا ... ءَ فَأَدْنَى دِيَارَهَا الخَلْصَاءُ

فَمَحيّــاةٌ فَالصَفاحُ فَأَعلى ... ذي فِتاقٍ فَغَاذِبٌ فَالوَفاءُ

فَرَيَاضُ القِطَا فَأَوْدِيَةُ الشَّرْ ... بُبَ فَالشَّعْبَتَانِ فَالْأَبْــلَاءُ

فلقد استطاع الشاعر أن يستغل ما تتيحه اللغة من إمكانات صوتية لتحقيق إيقاع صوتي يؤدي وظيفة دلالية، حيث نجد أن السمة الغالبة في الأبيات هي تكرار حرف الفاء، وهو من حروف العطف، التي تتناسب إفادة الترتيب

والتعقيب، وقد اختاره الشاعر من بين حروف العطف؛ إذ هو الأنسب والأقدر على تحقيق الاتساق والانسجام، فالشاعر يعدد هذه الأماكن لكي يذكر ألم فراق محبوبته التي غادرت وهو الذي اعتاد على رؤيتها في هذه الأماكن.

هذه الترديدات الصوتية أشبه ما تكون بانفعالات داخلية، تُلح على النفس، وتتداعى محدثة هذه الانسيابية الشعورية، وقد يظن الناظر غير الفاحص سهولة هذه الترديدات، وسهولة تكرارها، في حين أن المهنية الشعرية العالية في الانتقال من شعور داخلي إلى آخر تبدو عبر هذه الترديدات الصوتية (الحنفي، 2006، ص88).

2- **تكرار الكلمة:** وهو "دلالة اللفظ على المعنى المردد" (بن عبدالكريم، د. ت، ص39)؛ أي الإتيان بلفظ يرتبط بالمعنى، فقد تتكرر الكلمة في البيت الواحد، مرة أو أكثر، وقد يخرج نطاق تكرارها عن حدود البيت الواحد إلى فضاء القصيدة الرحب؛ من أجل تعميق الدلالة، وتكثيف الإيقاع وتنويعه، ولا شك في أن تكرار الشيء يعني نزوع النفس إلى الاهتمام بذلك الشيء (مناعي، 2005، ص283).

ومن أمثلة ذلك قول الحارث بن حلزة:

فاتْرُكُوا الطَّيْخَ وَالتَعَاشِي وَإِمَا تَتَعَاشُوا فَفِي التَعَاشِي الدَاءُ

نلاحظ أن الحارث تعمد تكرار كلمة التعاشي، إضافة إلى تكرار الجذر بصورة مختلفة، وهذا من أشكال التوازي الصوتي؛ حيث يلجأ الشاعر إلى صوت معين ثم يستدعي كلمة أخرى تحتوي على صوت أو أكثر من أصوات الكلمة المولدة لحركة الإيقاع (الهمص، 2007، ص249)، ووظيفة هذا التكرار: التأكيد والتنبيه، فالشاعر يدعوهم إلى ترك الكلام القبيح والترفع عنه، حتى لا يلحقهم الشر.

وقد آثر الشاعر هنا التكرار الأفقي؛ إذ إنه يمنح جمالية للنص الشعري، بما يحمله من دلالة ونغم، فالكلمة تتكرر في نطاق ضيق الذي هو البيت؛ لإحكام السيطرة على مشاعر المتلقي.

المطلب الثاني: التجنيس، وأنواعه :

وهو في اللغة المشاكلة، والاتحاد في الجنس. يقال: جانسه إذا شاكله، واشترك معه في جنسه، وجنس الشيء أصله الذي اشتق منه، واصطلاحًا: أن يتشابه اللفظتان في النطق مع اختلافهما في المعنى (الميداني، 1996، ص485)، والتجنيس يمثل نوعًا من أنواع التكرير؛ حيث تتوارد اللفظتان مع اختلاف المدلول، وقد يصل التطابق في التكرار بين اللفظتين إلى حد الكمال في اللفظ والوزن والحركة مع اختلاف المعنى، وقد لا يصل (سلطان، 1996، ص70)، وسبب تسميته جناسًا يرجع إلى أن أحرف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد.

ونظرًا لعناية علماء البلاغة بالتجنيس فقد قسموه إلى جناس تام وجناس ناقص واشتقاقي (ناصف وآخرون، 2009، ، ص207)، أما التام: فهو ما تستوي فيه اللفظتان في النطق من حيث: عدد الحروف ونوعها وشكلها وترتيبها، واختلافهما في المعنى. وهذ النوع من الجناس يحقق مستوى عاليًا من الإيقاع، وأما الجناس الناقص فهو ما اختلفت فيه اللفظتان في أحد الأمور الأربعة، وأما الاشتقاقي فهو الذي ترجع فيه الكلمتان إلى أصل واحد .

وقد كان للحارث بن حلزة عناية بالجناس بأنواعه، حيث لم تقف إبداعاته الموسيقية أو بنيته الإيقاعية على التكرار، بل تجاوزه إلى غيره من ألوان الإيقاع؛ مما أضفى على شعره جوًّا من التآلف والتمازج والانسجام والروعة، ثم نقرأ له في غير معلقته وجود:

1- الجناس التام، قوله: (الديوان :131)

وثنى له تحت الغبــار يجــره جــر المفاشــغ هم بالإبرام

وقوله : (الديوان:119)

فَحَبَستُ فيها الرَكبَ أَحدُس في جُلِّ الأُمورِ وَكُنتُ ذا حَدسِ

وقوله :(الديوان:116)

فأنعم بجدك لا يضير ك الشوك ما أعطيت جدا

وقوله : (الديوان:111)

يطيرها شلا إلى أهله كما يطير البكرة الفالح

وقوله :(الديوان :125)

وَتَنوءُ تُثقِلُها رَوادِفُها فِعلَ الضَعيفِ يَنوءُ بِالوَسَقِ

ففي الأبيات الجناس التام فى: (يجره – جر)، (أحدس – حدس)، (يجد – جدا) و (يطيرها يطير) ، (تنوء – ينوء) وقد استطاعت هذه الجناسات أن تقدم أثرا جماليا وموسيقياً كان له وقعه الشديد على أذن السامع، وأكبر الأثر على نفسه التي تستمتع بها فتأنس وتروق إليها.

2- **الجناس الاشتقاقي:** وإن نظرة إلى معلقة شاعرنا نقرأ فيها قوله: (الديوان :67)

فَتَنَوَّرتُ نارَها مِن بَعيدٍ بِخَزارٍ هَيهاتَ مِنكَ الصلاءُ

وقوله: (الديوان:67)

يَخلِطونَ البَريءَ مِنّا بِذي الذَن بِ وَلا يَنفَعُ الخَلِيَّ الخِلاءُ

وقوله:(الديوان :72

فَهَداهُم بِالأَسوَدَينِ وَأَمرُ اللَـ هِ بَلغٌ يَشقى بِهِ الأَشقياءُ

وقوله :(الديوان :68)

أَجمَعوا أَمرَهُم بِلَيلٍ فَلَمّا أَصبَحُوا أَصبَحَت لَهُم ضَوضاءُ

وقوله: (الديوان :70)

وَهُوَ الرَبُّ وَالشَهيدُ عَلى يَو مِ الحَيارَينِ وَالبَلاءُ بَلاءُ

وقوله:(الديوان :70)

فَاِترُكوا البَغيَّ وَالتَعَدي وَإِما تَتَعاشوا فَفي التَعاشي الدَاءُ

وقوله : (لديوان: 73)

وَمَعَ الجَونِ جَونِ آَلِ بَني الأَو سِ عَنُودٌ كَأَنَّها دَفواءُ

حيث وزع الشاعر الإيقاع الموسيقى عن طريق الجناس الاشتقاقي، بين:(تنورت – نارها)، (الخلي – الخلاء)، (يشقى – الأشقياء)، (أصبحوا – أصبحت)، (البلاء – بلاء)، (تتعاشوا – التعاشي)، (الجون – جون)، وكل هذا "لتوفير أكبر مساحة من الإيقاع، الذي يضفي على الشعر الوفرة الموسيقية، والروعة الأخاذة بمجامع القلوب.

3– **الجناس الناقص:** ومن ذلك قوله :(الديوان:

مِن مُنادٍ وَمِن مُجيبٍ وَمِن تَص هالِ خَيلٍ خِلالَ ذاكَ رُغاءُ

وقوله:(الديوان :72)

إِذ تَمَنّونَهُم غُروراً فَساقَت هُمِ إِلَيكُم أُمنِيَّةٌ أَشراءُ

وقوله: :(الديوان :131)

يا آلَ زَيدِ مَناةَ هَل مِن زاجِرٍ لَكُمُ فَيَنهى الجَهلَ عَن هَمّامِ

فنجد الجناس الناقص بين (خيل – خلال)، (تمنونهم – أمنية) و (هل – الجهل)، ولا شك أن في هذا نغما عذبا، وجمالًا أخاذا، وموسيقى مؤثرة، تزيد من الحس الإيقاعي والشعوري؛ تثير الذهن، وتقوي من إدراك المعنى المقصود.

المبحث الثاني– الإيقاع الخارجي:

تمهيد :

الإيقاع الخارجي مصطلح مرتبط بموسيقى الشعر، ويقصد بالإيقاع الخارجي في القصيدة الشعرية الوزن والقافية؛ علما أن الفن الشعري قائم على الإيقاع؛ إذ هو المبدأ الذي يجب الإنطلاق منه. ولعل أهم مميزات الشعر العمودي عن النثر: الوزن والقافية، ومن هنا عرف القدماء الشعر بأنه: كلام موزون مقفى مخيّل، يقول ابن رشيق: "اللفظ والوزن، والمعنى والقافية، فهذا حد الشعر" (القيرواني، 2000، ص51)، ووزن القصيدة بمثابة هيكلها الذي تسير على نظامه، وهو من أهم صفات الشعر وبه يُعرف، ولا يسمى الشعر شعرًا، حتى يكون له وزن وقافية (القيرواني، 2000، ص218). والقافية هي تلك المقاطع الصوتية التي يكررها الشاعر في أواخر القصيدة فتضفي عليها صبغة موسيقية رائعة.

ولأهمية الوزن والقافية في إثراء الإيقاع، وإكساب الشعر هويته وإبراز موسيقيته، وما يحدثه من طرب وتأثير نفسي وعاطفي تنتظم فيه عواطف النفس البشرية وتبدو أكثر كثافة وجلاء وانكشافًا (الزيدي، 1984، ص82)، إضافة إلى الأثر الفعال في تسهيل الحفظ، سنعرض فيما يلي من صفحات إلى الحديث عن الوزن والقافية ومفهومهما في اللغة والاصطلاح، ثم نتابع تجليات ذلك تطبيقيًّا عند شاعرنا الحارث بن حلزة في الغرضين محل الدراسة.

المطلب الأول: الوزن

جاء في لسان العرب: الوزن: رمز الثقل والخفة، وهو"ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم" (ابن منظور، د. ت، مادة وزن) ويقول الزمخشري: "وزن يزن وزنا وزنة، ... ووازن الشيء الشيء ساواه في الوزن،... ومن المجاز: استقام ميزان النهار: أي انتصف" (الزمخشري، 1997، ص332).

وأما الوزن اصطلاحًا فقد ورد في معجم مصطلحات العروض والقافية أن الوزن هو: "النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعرًا. أو هو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين" (الشوابكة وأبو سويلم، 1994، ص318)، ومن تعريفاته أيضا: " كمية من التفاعيل العروضية الممتدة والمتجاورة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى" (الهاشمي، د. ت، ص211).

ويقول كمال أبو ديب: إن الوزن يعني التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيًا لها حدان واضحان هما البدء والنهاية (أبو ديب، د. ت، ص134)، ويمكن مما سبق القول: إن الوزن مجموعة من الوحدات الوزنية، تتكرر وفق نسق معين، عبرها ينساب الكلام فيصبح شعرًا، وطاقة إيقاعية منظمة، تثير الطرب في النفوس؛ لما تحمله من انسجام. أو بعبارة أخرى: هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية.

ومن البحور الشعرية التي اعتمدها الحارث في ديوانه: بحر الخفيف، وعندما نصنف قصائد الحارث الماثلة في شعره، فسنجد أنه أخضع معلقته من بدايتها إلى نهايتها إليه، وبحر الخفيف من البحور الصافية، وقد سُمي خفيفا لخفته.

ومفتاحه: يا خفيفًا خفت به الحركـات فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ووزنــه: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن(عقيل، 1999، ص89؛ يموت، 1992، ص161)

ورغم اعتماد الحارث في معلقته لهذا البحر إلا أننا نلحظ لجوء الشاعر إلى العلل والزحافات، من أجل ضبط الإيقاع، مثل: **زخاف الخبن**، وهو حذف الساكن الثاني من التفعيلة؛ والذي ظهر في: تفعيلة (فاعلاتن) التي أصبحت (فعلاتن)، وكذا في التفعيلة الثانية (مستفعلن) تحولت إلى (متفعلن)، وهذه التفعيلة (أعني: مستفعلن) كانت هي المهيمنة أو المحركة لسلطة الإيقاع في أغلب البحور التي استعملها الشاعر، ويبدو أن هذا الإيقاع كان يلائم عاطفة الشاعر.

كما لجأ الحارث إلى **علة التشعيث:** وهي حذف أول الوتد المجموع من فاعلاتن فتصبح فالاتن. وإنما هيمنت التفعيلات المخبونة على القصيدة لاضطراب نفسية الشاعر وانفعلاته المختلفة من حزن وآلام لما حدث له جراء فراق محبوبته.

وما تبقى من نتاج الحارث يشتمل على أربع قصائد تزيد الواحدة عن عشرة أبيات، ثلاث منها في بحر الكامل ومجزوئه، الذي سُمي كاملا؛ لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، يصلح لكثير من موضوعات الشعر (التبريزي، 1997، ص58). وقصيدة واحدة من قصائده في بحر السريع.

وأما عن مقطوعاته الشعرية فاشتملت على بحور: الكامل، ومجزوؤه، ثم الخفيف والبسيط، الذي احتل المرتبة الثالثة في شعره، وهو من بحور الجزالة والفخامة، لما يحتاجه من رصانة ومتانة، وروعة في السرد، وجمال في الحبك،

وثروة هائة من الأخيلة والمعاني الواسعة، وسُمِّي بسيطًا لانبساط الحركات في عروضه وضربه، وهو يعد من البحور الكثيرة المقاطع حيث يصلح لجميع الأغراض الشعرية(السمان، د. ت، ص107).

ومن البحور الشعرية التي لجأ إليها شاعرنا في مقطوعاته الوافر والسريع والمنسرح، وكانت اثنتان من هذه المقطوعات من الكامل، والأخيرة من الرجز، وثلاثةٌ أخرى تزيد الواحدة عن البيتين فقد جاءت ثنتان منها في البسيط، والأخيرة من الكامل حتى الأبيات المفردة فقد جاءت على وزن الوافر، ثم الخفيف والكامل والبسيط.

ولمعرفة وزن معلقة الحارث، وما لحق بتفعيلاتها من زحافات كان لها أبلغ الأثر في تكييف الإيقاع، فهذا تقطيع عروضي لبعض أبياتها(الديوان:66)

آذَنَتنـــا بِبَينِـــها أَسمـــاءُ	رُبَّ ثـــاوٍ يُمَلُّ مِنـهُ الثَـواءُ
أأذنتنـــا ببينهـــا أسمـــاء و	ربب ثاون يملل منه ثثواء و
0/0/0/0//0//0/0//0/	0/0//0/0//0//0/0//0/
فاعــلاتن متفعــلن فالاتــن	فاعلاتن متفعــلن فاعــلاتن

.....

بَعدَ عَهــدٍ لَها بِبُرقَـــــة شَمّا	ءَ فَأَدنــى ديــارَها الخَلصَــاءُ
بعْـدَعَهْدنْ لَنَـــا ببُرْقَــة شمْمَا	ءَفَأَدْنـــىَ ديارَهَا خَلْصـــــأءُوْ
0/0///0//0//0/0//0/	0/0/0/0/0//0//0/0///
فاعــلاتن متفعلن فعــلاتن	فعلاتن متفعــلن فـــالاتن

.....

فَمَحيّاةٌ فَالصَفـــاحُ فَأَعلـــى	ذي فِتــاقٍ فَغَاذِبٌ فَالوَفــاءُ
فَلْمُحَيْيَاْةُ فَصْصَفَـــــاح فأَعْلَى	ذي فتَاقــنْ فَعَاذبُنْ فَلْ وفَاءُوْ
0/0///0//0//0/0//0/	0/0//0/0//0//0/0//0/
فاعــلاتن متفعلن فعــلاتن	فعلاتن متفعــلن فاعـلاتن

.....

فَرياضُ القَطا فَأَودِيَـةُ الشُـــــر	بُبِ فَالشُعبَتـــانِ فَالأَبــلاءُ
فريـــــاضُ لْقَطاَ فَأَوْديَـــةُ شْشُرْ	بُب فَشْشُــعْبَتَـــــأن فَلْأَبْلَاْءُوْ
0/0///0//0//0/0///	0/0/0/0/0//0//0/0///
فعــلاتن متفعلـــن فعلاتن	فعـــلاتن متفعلن فالاتن

.....

لا أَرى مَن عَهِدتُ فيها فَأَبكي ال	يَومَ دَلهـاً وَما يَـرُدُّ البُكــاءُ
لَاْأَرَىْ مَنْ عَهدْتُ فيْهَاْ فَأَبْكـــــيْ	يوْمَ دَلهْنَ، وَمَاْ يرَدْدُ لْبُكَاْءُوْ؟

0/0//0/0//0/0/0//0/ 0/0// 0/0/ /0// 0/0//0/

فاعـــــلاتن متفعــلن فاعلاتن فاعلاتن متفعــلن فاعــلاتن

.....

وَبِعَينَيــــكَ أَوقَـــــدَت هِنــدٌ النا رَ أَخيراً تُلـــــوي بِها العَلياءُ

وَبعَيْنَيْــكَ أَوْقَـــــدَتْ هنْــدُنْ ناَ رَ أَصيْلَنْ تلُـــوَىَ بهل عَلْيَاْءُوْ

0/0/0/0///0/0/0/0/// 0/0/0/0//0/0/0///

فعـــــلاتن متفعـــلن فالاتن فعـــــلاتن مستفعــلن فالاتن

المطلب الثاني: القافية

يعرف علماء العروض القافية بأنها: المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة وهي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت (عتيق، 1987، ص134)، وهي آخر مقطع صوتي، يقول الخليل عنها: "إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله" (يعقوب، 1991، ص347).

وليس شرط القافية أن تكون الكلمة الأخيرة أو جزء منها، أو أكثر من كلمة، فقد تكون القافية كلمة واحدة، كقول الحارث :

أنمـي إلـى حـرف مذكـرة تهص الحصى بمواقع خُنس (يعقوب، 1991، ص49)

وقد تزيد عن الكلمة كما في قوله :

يا للرجال ليوم الأربعاء أما ينفك يُحدث لي بعد النهى طربا (يعقوب، 1991، ص63)

فلو قطعنا البيت تقطيعا عروضيا فتكون القافية (هي طربا) وهي أكثر من كلمة.

وتكون القافية كذلك في شطر الكلمة، كقول الحارث:

ولمـا أن رأيت سـراة قومـي مساكــي لا يثوب لهم زعيــم (يعقوب، 1991، ص54)

فكلمة (زعيم) بعد تقطيعها (//0/0) ، ولا يكون قافية فيها إلا جزء الكلمة (عيمو).

وتعتبر القافية عنصرا أساسيا في البناء العروضي، إذ لا يكتمل إيقاع البيت إلا بها، ومن هنا كانت محل اهتمام العروضيين منذ القديم. وتنقسم القافية بناء على حركة حرف الروي أو سكونه إلى قسمين (صلاح، 2005، ص281)

- قافية رويها ساكن: وتسمى القافية المقيدة.
- قافية رويها متحرك: وتسمى القافية المطلقة.

أما القافية الأولى المقيدة، فلم توجد في ديوانه كله، حتى الأشعار المنسوبة إليه خلت من منها. وأما القافية الثانية المتحركة، فكانت في كل القصائد الموجودة في الديوان، إذ بلغ عددها تسع عشرة قصيدة مطلقة تقسم إلى جزئين: مردوفة ومجردة، وكان عدد القصائد المردوفة ست قصائد، والمجردة اثنتي عشرة قصيدة، وفي هذا دلالة على حرص الحارث بن حلزة على النصوص ذات القافية المطلقة ؛ إذ إنها تتسم باسمرارية الحركة .

يقول الحارث:(الديوان:104)

أَلاَبَانَ بالرَّهْـنِ الغَدَاةَ الحَبـائِبُ كَأَنَّـكَ مَعْتُـوبٌ عَلَيْكَ وَعَـاتِبُ
لَعَمْرُ أَبِيكَ الخَيْرِ لَوْ ذَا أَطَاعَنِي لغُدِّيَ منـهُ بالرَّحيـلِ الرَّكـائبُ
تَعَلَّمْ بأنَّ الحَـيَّ بَكْـرَ بْنَ وَائلٍ هُمُ العِزُّ لا يَكْذِبْكَ عَنْ ذَاكَ كَاذِبُ
فَإِنَّـكَ إنْ تَعْرِضْ لَهُمْ أو تَسُؤْهُمُ تَعرَّضْ لِأَقْـوَامٍ سِوَاكَ المذاهـبُ
فنحنُ غداةَ العينِ يومَ دعـوْتنَا أَتَيْنـاكَ إذ ثابَتْ عَلَيْـكَ الحَلاَئِبُ
فَجِئْنَـاهُمُ قَسْرا نَقُودُ سَرَاتَـها كما ذُبِّبتْ منَ الجمالِ المصـاعبُ
بِضَرْبٍ يُزِيلُ الهَامَ عَن سَكَنَاتِها كما ذِيدَ عنْ ماءِ الحياضِ الغرائبُ

ويلاحظ من خلال الأبيات اعتماد الحارث بن حلزة على القافية المطلقة في قصيدته كلها، ولعل ذلك يرجع إلى محاولته التنفيس عما يعتمل بداخله، وذلك من خلال الافتخار بقبيلته وذكر محاسنها، ويدل كذلك على مدى بعد نظر الحارث ومعرفته بالقواعد الموسيقية.

وإذا حاولنا أن نتأمل سر اختيار الشاعر للرويّ[1] (أبو العنين، 2010، ص161) ، وبين تجربته الشعرية، فسنرى أن المسألة توافقية أو توفيقية؛ إذ إن التشكيل الصوتي يكون ترجمة فعلية للشعور الصادق القائم في النفس، ولهذا نرى كثرة ورود حرف الهمزة المسبوقة بالألف في الفخر، الذي يتناسب مع جلجة وبهاء وسمو، أو تعالي الشاعر وترفع قبيلته عن الصغائر.

كذلك ورود روي (الجيم) الذي يتناسب مع ضخامة المورث القبلي، وخصوصًا المناقب والأحساب والأنساب، وحرف السين المهموس المسبوق بالسكون يتناسب مع الأسى والحسرة الكامنة المسيطرة على الشاعر والتي تبعث على التشاؤم الصادر عن القلق.

وأخيرًا حرف الدال المشددة بالفتح؛ وهو الحرف الانفجاري الشديد الذي يتتناسب مع شعور الغيظ الخانق المسيطر على الشاعر والذي يعبر عن قسوة الأيام وتلاعب الأقدار بأصواتها، وما تفيضه على النص من جمال أخاذ.

يمكن القول إذن: إن حروف الروي عبرت بصدق عن الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، وما يشعر به تجاه الناس والحياة.

يقول الحارث:(الديوان :119)

لِمَنِ الدِيـارُ عَفـــونَ بِالحَبسِ آيــاتُــهـا كَمَهـارِقِ الفُـرسِ
لا شَيءَ فيها غَيـــرُ أَصـورَةٍ سُفعِ الخُدودِ يَلُحنَ في الشَمسِ
وَغَيرُ آثارِ الجِيـــادِ بِأَعـراضِ الخِيـــامِ وَآيَـــةِ الدَعـسِ
فَحَبَستُ فيها الرَكـبَ أَحـدُس في جُلِّ الأُمورِ وَكُنتُ ذا حَدسِ
حَتّى إِذا التَفَعَ الظِباءُ بِأَطرافِ الظِـلالِ وَقِلـــنَ فـــي الكُنسِ
وَيَئِستُ مِمّا كـــانَ يُطمِعُني فيها وَلا يُسليـــكَ كَاليَـأسِ

فيلاحظ أن القصيدة قد انبثقت عن جرس موسيقي هو الأنسب تعبيرا عن الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، والمتمثلة في دهشته وحسرته على ما رأي من دمار في الطلل .

ومن خلال روي أشعار الحارث يمكن حصره فما يلي: الهمزة جاءت في (٨٥) بيتاً، وتليها الجيم في (٢٤)، ثم السين والميم بواقع (١٥) بيتاً لكل واحد، ثم الدال في (١٢) بيتا، والراء في (1)، والباء في ثمانية أبيات، والقاف في ستة أبيات. والنون في بيت واحد، كما يلاحظ أن الحارث لم يستخدم الألف المقصورة والثاء، والخاء، والذال، والزين، والشين، والصاد، والضاد، والطاء والظاء، والغين، واللواو روياً، حاله في ذلك حال الشعراء الجاهليين في استخدام الأحرف روياً في الشعر العربي.

وفي المجموع الشعري للحارث نرى مجيء كل من الميم والقاف ثلاث مرات ثنتان في كل واحدة منهما مكسورتان والأخريان مضمومتان . كما جاءت الحروف العين والسين والنون مكسورة، وجاءت الباء والراء مرتين في الأولى مضمومتان والثانية مفتوحتان، وجاءت الدال مفتوحة، والهمزة مضمومة.

حركات أحرف الروي على الجملة قد جاء أغلبها مكسوراً، فقد كان الحارث أميل إليها؛ وهذا راجع لطبيعة بيئة قبيلته (يشكر) التي كانت أقرب إلى الحياة المدنية من البدوية، لاسيما أن الكسر دليل التحضر والرقة في معظم البيئات اللغوية، فهي حركة المؤنث، والتأنيث عادة محل الرقة أو ضعف الأنوثة. وما تبقى جاء موزعا ما بين الفتحة والضمة، وهذا أيضا يناسب معايشهم وظروفهم وتطلعاتهم الاجتماعية.

الخاتمة.

وبعد، فإن هذا البحث من خلال دراستنا فيه للبنية الإيقاعية في شعر الحارث بن حلزة توصلنا إلى مجموعة من النتائج سنحاول الإلمام بأهمها:

- البنية عبارة عن نظام مكون من مجموعة من العناصر التماسكة والمترابطة معا، بحيث يكمل كل عنصر منهما الآخر.
- الإيقاع يعطي النص جرسا موسيقيا عذبا يساعد على حسن التآلف وتنسيق النظم وتلاؤم الصيغة ويكشف عن المعنى في وضوح وروعة.
- نوع الشاعر في الإيقاع، وذلك من خلال توظيف الموسيقى الداخلية والخارجية والتي ساهمت بدورها في الكشف عن جماليات النص الشعري.
- موسيقى الشعر لدى الحارث بإيقاعاتها: الخارجية والداخلية المتسقة في قصائده، ما بين موسيقى خارجية من أوزان وقواف وروافدها كالمجانسة، أو تكرار الحروف، أو المؤثرات الصوتية التي وظفها في عرض معناه، كل هذا جعل الصوت لديه عنصراً جماليا أشاع في نصوصه الحيوية والجمال والروعة.
- التناسب بين الوزن والغرض له أهمية هائلة في الشعر العربي، ولعل وجود هذه العلاقة بين النغمة الموسيقية في الصفات الصوتية في البحور الطويلة؛ كالطويل والبسيط والكامل والوافر، ملاءمة للأغراض المتقاربة في الصفات؛ كالفخر والهجاء والمديح، في حين لا تتلاءم هذه الأغراض والأوزان القصيرة، ولذا لم يعطها الحارث اهتماما كبيرًا في قصائده، إذ ركز على الجرس الموسيقي ومدى ملاءمته للغرض.

- وعلى كل فإن هذه البنية الإيقاعية الماثلة في شعر الحارث قد جعلت منه مقياسًا فريدًا، ونموذجًا رائعًا لشعراء الجاهلية على اختلاف بيئاتهم وتنوع مذاهبهم الفنية.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا.(1990م) مشكلات فلسفية (مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية)، مكتبة مصر.
إبراهيم، نبيلة.(د.ت) فن النص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، الجزائر.
ابن جني،(1995م) الخصائص: باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني، المكتبة العلمية، ج(2).
ابن خلدون،(1971م).(تاريخ ابن خلدون، بيروت، ج(2).
ابن سيده،(1978م) المخصص، دار الفكر، بيروت، ، مج (3)، ج(6)، مادة (وقع).
ابن سينا.(1978م) جوامع علم الموسيقى، منشورات دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.
ابن فارس.(1963م) الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: مصطفى شوقي، مؤسسة بدران.
ابن فارس.(م1997) الصاحبي، تعليق: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1.
ابن منظور.(د.ت) لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مج(1)،مادة (بنى).
ابن منظور. (د. ت). لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مج(1)، ج(6)، مادة (وقع)،
أبو العنين، خضر. (2010م).أساسيات علم العروض والقافية، دار أسامة، الأردن.
أبو ديب، كمال(د.ت). في البنية الإيقاعية للشعر العربي.
أبو شاور، سعدي.(2003م) تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
إسماعيل، طالب محمد. (2011م)مقدمة لدراسة علم الدلالة في ضوء التطبيق القرآني والنص الشعري، دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن.
آلوجي، عبدالرحمن. (1989م)الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد: دمشق.
أنيس، إبراهيم. دلالة الألفاظ، (د. ت). ؛ لايونز، جون. اللغة والمعنى والسياق.
بن القايد، صادق.(2010م) البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

بن عبد الكريم، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد.(د.ت) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة لسان العرب، القاهرة، ج2.

بوهني، نصر الدين الشيخ. (د.ت)المصطلح بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي.

بياجيه، جان. ، (1982) البنوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط3، بيروت، باريس، منشورات دار عويدات.

التبريزي.(1997م) الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي.

الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف(د. ت)معجم التعريفات.

جعفر، عبدالوهاب. (1989)البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكوة، دار المعارف: الإسكندرية.

حجازي، محمود فهمي. ، (د. ت) الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب، القاهرة.

حركات، مصطفى.(2008) نظرية الإيقاع: الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق: الجزائر.

الحنفي، معاذ محمد عبد الهادي.(م2006)البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الأسرى أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية – غزة، م.

الرازي، محمد بن أبي بكر. (1979). مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت: لبنان

الروبي، ألفت كمال.(1986م) مفهوم الشعر عند السجلماسي، مجلة فصول، ع(2).

زايد، علي عشري.(2002م)عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة الآداب، القاهرة،.

الزمخشري. أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود(1997م)، منشورات محمد بيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.

الزمخشري. (2006 م). أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت: لبنان.

الزيدي، توفيق.(1984م). أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، الدار العربية للكتاب، طرابلس.

السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري.(1980م) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب.

السعافين، إبراهيم؛ الخياص، عبدالله.(1993 م).مناهج تحليل النص الأدبي، منشورات جامعة القدس المفتوحة.

سعيد، أدونيس علي أحمد ،(1985 م) الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت.

سلطان، منير.(1996م)البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية.

السمان، محمود. (د. ت). العروض القديم.

الشوابكة، محمد علي؛ أبو سويلم، أنور(1994م.). مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان– الأردن.

صلاح، شعبان. موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، القاهرة، ط4، 2005م.

طرشي، رفيقة.(م2019)البنية الصوتية في شعر نزار قباني، مذكرة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير بسكرة،.

عتيق، عبدالعزيز.(1987م). علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت،

عزوز، أحمد ، (د. ت). علم الأصوات اللغوية.

عسران، محمود ، (د. ت). البنية الإيقاعية في شعر شوقي.
العطية، مروان.(1994م).ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، دار الإمام النووي، دمشق، الطبعة الأولى.
العف، عبدالقادر، (د. ت). التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر.
عقيل، سعيد محمود ،(1999م)الدليل في العروض، عالم الكتب، لبنان.
العلوي، ابن طباطبا ، (د. ت). عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، ط3 ، مكتبة المعارف.
عمر، أحمد مختار. علم الدلالة، (د. ت)؛ أولمان، ستيف. دور الكلمة في اللغة،
العمري، محمد ،(د. ت) تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر
عياد، علية عزت. (1994م)معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، المكتبة الأكاديمية،ط1،.
فضل، صلاح ، (1985م). النظرية البدائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت.
فضل، صلاح ،(1998م).النظرية البدائية في النقد الأدبي، دار الشروق.
الفيروزآبادي (2003م)، القاموس المحيط، مكتب التراث بمؤسسة الرسالة، بيروت: لبنان، ط7.
قطوس، بسام.(1998م) استراتيجية القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع،
القيرواني، ابن رشيق، (2000م).العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة.
كحاله، عمر رضا ، (د. ت).معجم قبائل العرب، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، ج3.
كشك، أحمد. ،(2005 م). الزحاف والعلة: رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب: القاهرة.
مجمع اللغة العربية. ،(1994 م).المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، جمهورية مصر العربية، مادة (بنى)
الملائكة، نازك ،(1978م). قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت
المناصرة، عز الدين ، (2007 م)علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، عمان، دار مجلاوي.
مناعي، البشير ،(2005م)اللغة الشعرية عند الشنفرى دراسة وصفية وتحليلية، رسالة ماجستير، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر.
الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة،(1996م) البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ج(2).
ناصف، حفني؛ دياب، محمد؛ محمد، سلطان ،(2009م)، دروس البلاغة، المدينة العلمية، باكستان
النجار، محمد؛ النجار، أفنان(2007م)، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، مج(23)، ع(1).
الهاشمي، علوي. فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، (د. ت).
الهمص، سامي حماد.(2007م). شعر بشر بن أبي خازمة دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة،
وغليسي، يوسف. النقد الجزائري ،(2002م)المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إيداع الثقافية،.
وقاد، مسعود. ،(2003م)البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة.

وهبه، مجدي؛ المهندس، كامل. ، (1984م)معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان.
ياقوت، محمود سليمان. ، (2006 م) التوابع في النحو العربي.
يعقوب، إميل بديع،(1991م)، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية،
يعقوب، إميل بديع ، (1991م). ديوان الحارث بن حلزة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
يموت، غازي ،(1992م). بحور الشعر العربي "عروض الخليل"، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط2
, Bourassa, Lucie ,les édition Balzac ,rythme et sens ،.