الأنماط الإيقاعيّة والهيكل الجماليّ في القصيدة في شعر المخضرمين

ياسر محمود حمدان محمد (*)

مقدمة:

الحمد لله، والصلاة والسلام على سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه، وسلم تسليمًا كثيرًا.

وبعد ...

فالشعر العربيّ يتميّز بإيقاع موسيقيٍّ متعدد الأنواع ، فهو يتكون من نَغْم وإيقاع، من خلال تناغُم أحرف الشّاعر وكلماته، ومقدرته على إيجاد إيقاعية نَغْمية بين حرفٍ وآخر، أو من خلال مخارج الحروف وتأثيرها في نفس المتلقي، أو من خلال التكرار وما يحدثه من موسيقى وفاعلية وتأكيد للمعنى.

ويمثِّل النمط الإيقاعيّ الجانب الأكبر من الهيكل الجماليّ للقصيدة الشعرية، حيث إنّ النمط الإيقاعيّ يتشكَّل من عناصر الإيقاع الخمسة التي تُكَوِّن الهيكل الجماليّ، وهي: الوزن والقافية والتكرار والبديع اللفظيّ ودرجة الوضوح السمعيّ. وذلك من خلال المستويات الجمالية الآتية:

١- المستوى الصوتيّ. ٢- والمستوى الدلاليّ. ٣- والمستوى التفاعليّ التذوّقيّ.

وتفصيل القول في هذه المستويات، يَرِدُ من خلال العناصر الآتية:

١- جماليَّات الوزن في القصيدة. ٢- جماليَّات القافية. ٣- جماليَّات البديع اللفظي. ٤- جماليَّات التَّكرار. ٥- جماليَّات درجة الوضوح السمعيّ للأصوات.

وتفصيل هذه العناصر، على النحو الآتي:

١- جماليات الوزن:

الوزن عنصر جماليّ خارجيّ في القصيدة، يتمثّل في البحور الشعرية وتفعيلاتها، والمُلاحَظُ أنّ معظم الشواهد للأنماط الإيقاعية كانت موزونة على البحور الطويلة، وهي: الطويل والبسيط والكامل والوافر. وكل بحرٍ من هذه البحور له صفاتٌ يتميّز بها في القصيدة، كما يأتي:

- بحر الطويل: يمثّل هذا البحر أكبر نسبة من النِّتاج الشعري لشِعْر المُخضْرَمِينَ، إذ يُعدّ من أكبر البحور الشعرية وأوسعها استخدامًا، فالبحر الطويل فيه بهاء وقوة،(١) فضلاً عن المساحة الإيقاعية التي توفرها مقاطعه، والتي تساعد في التعبير عن الانفعالات المختلفة.

(*) **هذا البحث مستل من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحث، وهي بعنوان: [شعر المخضرمين "دراسة تحليلية في ضوء نظرية الأنماط الإيقاعية"]، وتحت إشراف أ.د. حازم علي كمال الدين - كليـة الآداب - جامعـة سـوهاج & أ.د. إبـراهيم عـوض إبـراهيم – كليـة الآداب – جامعة سوهاج.**

(١) موسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م، ص ١٩٦.

يقول "النابغة الجعديّ": [٢] [بحر الطويل]

أَلَـمْ تَعْلَمُوا مَـا تَرْزَأُ الحَرْبُ أَهْلَهَا وَعِنْدَ ذَوِي الأَحْلَامِ مِنْهَا التَّجَارِبُ
لَـهَا السَّادَةُ الأَشْرَافُ تَأْتِي عَلَيْهِمُ فَتُهْلِكُهُمْ والسَّابِحَاتُ النَّجَائِبُ
وَتَسْتَلِبُ الدُّهْمَ الَّتِي كَانَ رَبُّهَـا ضَنِينًا بِهَا وَالحَرْبُ فِيهَا الحَرَائِبُ

وتقطيعه العروضي:

أَلَم تَعلَمُوا مَا تَرْزَأُ الحَرْبُ أَهْلَهَا وَعِنْدَ ذَوِي الأَحْلامِ مِنْهَا التَّجَارِبُ
//o// o/o// o/o/o// o/o// o//o// o/o// /o// o/o/o// o/o//
أَلَمْتَعْ لَمُوماتَرْ زَأُلْحَرْ بُأَهْلَهَاْ وَعِنْدَ ذَوِلْأَحْلا مِمِنْهَتْ تَجَارِبُوْ
فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فعولُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

لَهَا السّادَةُ الأَشْرَافُ تَأتِي عَلَيهِمُ فَتُهْلِكُهُمْ والسَّابِحَاتُ النَّجَائِبُ
o//o// o/o// o/o/o// o/o// o//o// o/o// /o// o/o/o// o/o//
لَهَسْسَا دَتُلْأَشْرَا فُتَأْتِيْ عَلَيْهِمُوْ فَتُهْلِ كُهُمْوَسْسَاْ بِحَاْتُنْ نَجَائِبُوْ
فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

وَتَسْتَلِبُ الدُّهْمَ الَّتِي كَـانَ رَبُّهـا ضَنِينًا بِهَا وَالحَرِبُ فِيها الحَرَائِبُ
o//o// o/o// o/o/o// o/o// o//o// o/o// o/o/o// /o//
وَتَسْتَ لِبُدْدُهْمَلْ لَتِيْكَاْ نَرَبُبُهَاْ ضَنِيْنَنْ بِهَاْوَلْحَرْ بُفِيْهَلْ حَرَاْئِبُوْ
فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

(٢) ديوان النابغة الجعدي، ص ٢٢. رزأ: أصاب، الأحلام: العقول والألباب – السابحات: الجياد السريعة – النجائب: الكريمة الأصل – الدهم: جمع أدهم وهو الجواد الأسود، الحرائب: الأموال المسلوبة.

هذه الأبيات تضم (٢٤) تفعيلة، تسع منها قد دخل عليها زحاف القبض، فقد أصاب (فعولن) وتحولت إلى (فعولُ) في ثلاث منها، والستّ الأخرى في (مفاعيلن) وتحولت إلى (مفاعلن)، وقد عمد الشاعر إلى الزحافات ليلوّن الإيقاع، ويخلق جوًّا تناغميًّا يتناسب مع الغرض الشعري، فهي إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن.[١] فالشاعر يتحدث عن الحرب وأرزائها المتعددة، بطرق صوتية متنوعة، وزعها بين أربع تفاعيل (فعولن، ومفاعيلن، وفعولُ، ومفاعلن)؛ ليساعده في التعبير عن انفعالاته وأحاسيسه، فهو في حالة من اليأس والجزع، ويحتاج وزنًا طويلاً كثير المقاطع؛ ليصبّ فيه أشجانه، ولينفّس عن حزنه وجزعه.[٢]

- بحر البسيط :

يمثِّل مع البحر الطويل أطول بحور الشعر العربي، وأعظمها أبَّهة وجلالة، وإليهما يَعْمد أصحاب الرصانة.[٣] وفي بحر البسيط رقة من النّوع الباكي، بحيث تظهر في باب الرثاء، وفي كل ما يغلب عليه عنصر الحنين، والتّحسّر على الماضي، وهذا ما نجده في شعر "الخنساء"، كقولها:[٤] [بحر البسيط]

يَـا عَيْنِ جُودِي بِدَمْعٍ غَيْرِ مَنْزُورِ ... مِثْلِ الـجُمَـانِ عَلَى الخَدَّيْنِ مَـحْدُورِ
وَابْكِي أَخًا كَانَ مَـحْمُودًا شَمَـائِلُهُ ... مِثْلَ الـهِلالِ مُنِيرًا غَيْرَ مَغْمُورِ
وَفَارِسَ الـخَيْلِ وَافَتْهُ مَنِيَّتُـهُ ... فَفِي فُؤَادِيَ صَدْعٌ غَيْرُ مَـجْبُورِ
نِعْمَ الفَتَى كُنْتَ إِذْ حَنَّتْ مُرَفْرِفَةً ... هُوجُ الرِّيَاحِ حَنِينَ الوُلَّهِ الـحُورِ
وَالـخَيْلُ تَعْثُرُ بِالأَبْطَالِ عَابِسَةً ... مِثْلَ السَّرَاحِينَ مِنْ كَابٍ وَمَغْفُورِ

يتسم وزن هذا البحر بالجمال، ففي نغمته اتسّاع للكلام القويّ والعواطف الحارة[٥]، حيث تتأجّج عندها الحالة النفسية الحزينة، وتصل إلى قمة الحزن والأسى، ويدل على ذلك استعمال الألفاظ الحزينة الآتية: (يا عين جودي – بدمع

---

(١) مفهوم الشعر " دراسة في التراث النقدي "، لجابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت ، ص ٣٩٧.
(٢) موسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس، ص ١٩٦.
(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبد الله الطيب، ج١، ط٣، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٩م، ١/ ٤٤٣.
(٤) ديوان الخنساء، ص ٦٧. المنزور: القليل، الجمان: اللؤلؤ – المغمور: المجهول – الحور: واحدتهن الحوراء وهي التي اشتد بياض عينها وسواد سوادها – السراحين: الذئاب، الكابي: الساقط على وجهه.
(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبد الله الطيب ١ / ٤٣٧.

– غير منزور –على الخدين – وابكي – وافته منيته ...) فكل هذه الكلمات مع وزن البحر البسيط أحدثت الحنين والحسرة.

- بحر الكامل:

بحر الكامل من الأوزان التي نظم المخضرمون عليها شِعْرهم، وهو بحر يغلب عليه عدد الحركات على عدد السكنات، مما يجعل الإيقاع فيه أسرع، ولهذا السبب دخل زحاف الإضمار في الكثير من تفعيلاته، حتى يُبطئ من سرعة وقع هذا الوزن، ومما يجعله ملائمًا لحالة الشاعر النفسية. والكامل المضمر « بحر وسَط غير كثير المقاطع والأنغام، ورقة اللفظ وخفته أهمّ فيه من حشد الصور العقلية والمعاني المتكلفة، وأسلوب القصص والحوار أوقع فيه ».[1]

وتختلف درجة الحزن بحسب الحالة الشعورية والعاطفة، وذلك يظهر في مقطوعتَيْنِ للخنساء، تقول فيهما:

تقول "الخنساء": [2] [بحر الكامل]

يَـا صَخْرُ مَنْ لِـحَوادِثِ الدَّهْرِ ... أمْ مَنْ يُسَهِّلُ رَاكِبَ الوَعْرِ
كُنْتَ المُفَرِّجَ مَـا يَنُوبُ فَقَدْ ... أَصْبَحْتَ لا تُـحْلِي وَلا تُـمْرِي
يُـحْثَى التُّرَابُ عَلَى مَـحَاسِنِـهِ ... وَعَلَى غَضَارَةِ وَجْهِهِ النَّضْرِ

وتقول "الخنساء" أيضًا: [3] [بحر الطويل]

تَقَولُ نِسَاءٌ شِبْتِ مِنْ غَيْرِ كِبْرَةٍ ... وَأَيْسَرُ مِـمَّـا قَدْ لَقِيتُ يُشِيبُ
أَقُولُ أَبَـا حَسَّانَ لا العَيْشُ طَيِّبٌ ... وَكَيْفَ وَقَدْ أُفْرِدْتُ مِنْكَ يَطِيبُ
فَتَى السِّنِّ كَهْلُ الحِلْمِ لَا مُتَسَرِّعٌ ... وَلَا جَامِدٌ جَعْدُ اليَدَيْنِ جَدِيبُ
أَخُو الفَضْلِ لَا بَاغٍ عَلَيْهِ لِفَضْلِهِ ... وَلَا هُوَ خُرْقٌ فِي الوُجُوهِ قَطُوبُ
إِذَا ذَكَرَ النَّاسُ السَّمَاحَ مِنِ امْرِئٍ ... وَأَكْرَمَ أَوْ قَالَ الصَّوَابَ خَطِيبُ
ذَكَرْتُكَ فَاستَعْبَرْتُ وَالصَّدْرُ كَاظِمٌ ... عَلَى غُصَّةٍ مِنْهَا الفُؤَادُ يَذُوبُ
لَعَمْرِي لَقَدْ أَوْهَيْتَ قَلْبِي عَنِ العَزَا ... وَطَأْطَأْتَ رَأْسِي وَالفُؤَادُ كَئِيبُ
لَقَدْ قُصِمَتْ مِنِّي قَنَـاةٌ صَلِيبَةٌ ... وَيُقْصَمُ عُودُ النَّبْعِ وَهُوَ صَلِيبُ

فالمتأمل في هاتَيْنِ المقطوعتَيْنِ، يجد أنها نظِّمتا الغرض نفسه، وهو رثاء أخيها صخر، ولكن على بحرَيْنِ مختلفَيْنِ، وذلك لأن درجة العاطفة لم تكن واحدة في المقطوعتين: فالأولى نظمتها على مجزوء بحر الكامل، ويتسم هذا البحر

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١ / ٢١١.
(٢) ديوان الخنساء، ص ٧١. لا تحلي ولا تمري: لا تتكلم بحلو ولا مرّ.
(٣) ديوان الخنساء، ص ١٥. جعد اليدين: كناية عن البخل، الجديب: الممحل – الخرق: الضعيف الرأي السيئ التصرف – قصمت: كسرت، النبع: شجر صلب.

بالعاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنًا شديد الجلجلة.(١) أما في المقطوعة الثانية فقد نظمتها على بحر الطويل، ويُعْرف بإيقاعه البطيء الهادئ نسبيًّا، يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملي، سواء كانت حزنًا هادئًا لا صراخ فيه، أم كانت سرورًا هادئًا لا صخب فيه.(٢) وهذا ما جسدته المقطوعة السابقة التي تحمل حزنًا عميقًا، ولكن بأسلوب أكثر جلالة وفخامة.

- بحر الوافر:

من المعروف أنه إذا زادت حدة العاطفة، كان بحر الوافر، الذي يتناسب مع حدة العاطفة واهتزازها، كما في قولها:

تقول "الخنساء": (٣) [بحر الوافر]

أَلا يَـا عَيْنِ فَابْهَمِري وَقَلّتْ لِـمَرْزِنَةٍ أصِبْتُ بِهَـا تَوَلّتْ
لِـمَرْزِنَةٍ كَأَنَّ النَّفْسَ مِنْهَا بُعَيْدَ النَّوْمِ تُشْعَلُ يَوْمَ غُلَّتْ
أَلا يَـا عَيْنُ وَيْـحَكِ أَسْعِدِينِي فَقَدْ عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُ وَجَلَّتْ
مُصِيبَتُـهُ عَلَـيَّ وَرَوَّعَتْنِـي فَقَدْ خَصَّتْ مُصِيبَتُـهُ وَعَمَّتْ
لَو أَنَّ الكَفَّ تُقْبَلُ فِي فِدَاهُ بَذَلْتُ يَدِي اليَمِينَ لَـهُ فَشَلَّتْ
كَمَـا وَالى عَلَيْنَـا مِنْ نَدَاهُ وَشَادَ لَنَـا المَكَارِمَ فَاسْتَهَلَّتْ
فَلَمْ يَنْزِعْ وَمَـا قَصُرَتْ يَدَاهُ وَلَـمْ يَبْلُغْ ثَنَائِي حَيْثُ حَلَّتْ

ومن التقطيع العروضي للبيتَيْنِ الأول والثاني؛ يظهر زحاف العصب(*)، كما يأتي:

أَلا يا عَينِ فَابهَمِري وَقَلَّتْ لِمَرزِنَةٍ أُصِبتُ بِها تَوَلَّتْ
o/o// o///o// o/o/o// o/o// o///o// o///o//

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، لمحمد النويهي، ج١، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص ٦١.
(٢) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، لمحمد النويهي، ص ٦١.
(٣) ديوان الخنساء، ص ٢٠. انهمري: سيلي وصبيّ الدمع ، المرزنة: المصيبة، تولت: لزمت لا تفارق – غلت: قيدت / عطشت – شلت: أصابها الشلل / اليباس – لم ينزع: لم يكفّ عن الندى والكرم.
(*) العصب: تسكين الخامس المتحرك.

أَلَايَاْعَيْ نِفَنْهَمِرِيْ وَقَلْلَتْ لِمَرْزِنَتِنْ أَصَبْتُبِهَا تَوَلْلَتْ
مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

لِمَرزِنَةٍ كَأَنَّ النَّفسَ مِنها بُعَيدَ النَّومِ تُشعَلُ يَومَ غُلَّتْ
o/o// o/o/o// o///o// o/o// o///o// o/o/o// o/o//
لِمَرْزِنَتِنْ كَأَنَنَنَفْ سَمِنْهَاْ بُعَيْدَنْنَوْ مِتُشْعِلُيَوْ مَغَلْلَتْ
مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

حيث يعمل (العصب) على إبطاء الإيقاع من خلال زيادة المقاطع الطويلة، التي تحتاج إلى زمن أطول للنطق بها، فكررت الخنساء تفعيلة (مفاعلتن) ثلاث مرات، مرة في البيت الأول، ومرتين في الثاني؛ لتقليل السرعة وجعله أكثر بطئًا. وبحر الوافر بخفّته وسرعته وقوته من أصلح بحور الشعر العربي، للمقطوعات التي تتطلب من الشاعر أن يحصر نفسه في غرض واحد؛ نظرًا لرنته القوية.(١) وهذا يتناسب مع شعر الخنساء بصفة خاصة، وشعر المخضرمين بصفة عامة، حيث يتناول الشاعر في المقطوعات الصغيرة غرضًا واحدًا.

جماليات الزّحاف في الأوزان الشعرية:

قام "الخليل" وآخرون من العروضيين بتصنيف الزّحافات إلى حسن وصالح وقبيح، واتفقوا على استقباح الزّحافات المزدوجة؛ وذلك لخروجها الحادّ على النسق، فكلٌّ منها يؤدي إلى اختلاف، يشمل مقطعَيْن أو ثلاثة مقاطع في كلّ منها، لذلك يُعدّون الزّحاف المزدوج محصّلة زحافَيْن مُفْرَدَيْن، كما أن هذه الزّحافات شاذة في الاستعمال، وهذا ما يُفسّر اتفاقهم على وصفها بالقبح. أما الزّحافات المفردة فأكثرها كان في تصنيفهم إما حسن أو صالح، وقليل منها وُصِف بالقبح مع اختلافهم في تصنيفها.(٢)

ونجد من الزّحاف المفرد ما هو حسن مُستساغ، يُضفي ثراءً موسيقيًّا على البنية الوزنية، وينوّع إيقاعاتها وأنغامها، ويُكسِّر الرتابة الموسيقية الأصلية، كالإضمار في الكامل والعصب في الوافر، والخبن في الرمل والخفيف، ومنه ما هو قبيح كالعَقْل في الوافر والوقص في الكامل والكفّ في الرمل والطويل وغير ذلك، كما أن الزّحاف المفرد إذا استُحسن في موقع من البحر العروضي، فقد

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: لعبد الله الطيب، ج١،ص ٤٢٥.
(٢) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، لعلي يونس، ص ١٩٢.

يُستهجن في موقع آخر من البحر نفسه، كما يمكن أن يكون الزّحاف ضروريًّا أحيانًا، مثل: الخبن في عروض البسيط، والقبض في عروض الطويل ... [١]

فالإيقاع الشعري يتحقق مع وجود الحد المقبول من الزّحافات في القصيدة، ويضطرب الإيقاع طردًا بدخول الزّحافات، مع انعدام التماثل في مواقعها.[٢] ويمكن القول أن الزّحاف لها ما يأتي:

- القدرة على تطويع الوزن الشعري؛ ليحمل المشاعر التي يرمي إليها الشاعر، ولما فيه من مجالات خصبة، وطاقة إيقاعية هائلة، فالزحافات والعلل تضيف رصيدًا خصبًا لموسيقى الشعر. [٣]
- كما أنها تؤدي دورًا مهمًّا في القضاء على الرتابة والملل، ولكن دون تجاوز ولا تعدٍّ للحدود المقبولة.
- إحداث الموسيقى في البيت الشعري، والتي تكون تابعة للمعنى، والمعنى يتغير من بيت إلى آخر، على حسب الفكر والشعور. [٤]

زحاف البسيط:

من التقطيع العروضي لأبيات بحر البسيط، نجد الزّحاف المفرد، وهما: (الخبن) و(الطيّ)، وكلاهما يؤديان إلى حذف حرف ساكن؛ مما يزيد في عدد المقاطع القصيرة، ومن ثَمَّ يجعل الإيقاع أكثر خفّة وسرعة، وتفصيل ذلك، يَرِد على النحو الآتي:

تقول "الخنساء": [٥] [بحر البسيط]

قَذًى بِعَينِكِ أَمْ بِالعَيْنِ عُوَّارُ	**أَمْ ذَرَفَتْ إِذْ خَلَتْ مِن أَهلِهَا الدَّارُ**
o/o/ o//o/o/ o/// o///o//	*o/o/ o//o/o/ o//o/ o///o/*
قَذَنْبعَيْ نِكَأَمْ بِلْعَيْنِعُوْ وَارُوْ	أَمْذَرَفَتْ إِذْخَلَتْ مِنْأَهْلِهَدْ دَارُوْ
مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلْ	مُسْتَعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلْ

---

(١) بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية، لقدور رحماني، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦ ، ص ٢٤٤.

(٢) في العروض والإيقاع الشعري " دراسة تحليلية تطبيقية "، لصلاح يوسف عبد القادر، ص ٢١٥.

(٣) الإيقاع في الشعر العربي، لعبد الرحمن آلوجي، ط١، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٩م، ص٦٨.

(٤) النقد الأدبي الحديث، لمحمد غنيمي هلال، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م ، ص ٤٣٧.

(٥) ديوان الخنساء، ص ٤٧. العوار: وجع في العين، ذرفت: قطرت قطرًا متتابعًا لا يبلغ أن يكون سيلاً – إذا خطرت: أي إذا خطرت ذكراه في بالها.

كَأَنَّ عَيْنِي لِذِكْرَاهُ إِذَا خَطَرَتْ فَيْضٌ يَسِيلُ عَلَى الخَدَّيْنِ مِدْرَارُ
o/o/ o//o/o/ o/// o//o/o/
كَأَنْنَعَيْ نِيْلِذِكْ رَاهُوإِذَا خَطَرَتْ فَيْضُنْيَسِيْ لُعَلْ خَدْدَيْنِمِدْ رَارُوْ
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ

فنجد أنَّ هذَيْنِ البيتَيْنِ قد دخل عليهما نوعان من الزّحاف: **الخبن** – وهو حذف الثاني الساكن – في خمس تفعيلات، اثنتين في البيت الأول، وثلاثة في البيت الثاني، **والطيّ** – وهو حذف الرابع الساكن – في تفعيلة واحدة في البيت الأول.

٢- جماليَّات القافية:

تُعدّ القافية الوجه الآخر – بعد الوزن – من أوجه الإيقاع الثابت في القصيدة، وهي جزء إيقاعيّ بالغ الأهمية في قضية موسيقى الشعر العربي، ولازمة من لوازم البناء الشعري، فهي الركيزة المكملة للإيقاع الثابت، والتي تتضافر أحيانًا مع المتغيرات الداخلية؛ لتمنح النص بُعدًا دلاليًّا وإيحائيًّا، يُعبِّر عن حركة الذات في النص الشعري.[١] كما في قول "الخنساء": [٢] [بحر البسيط]

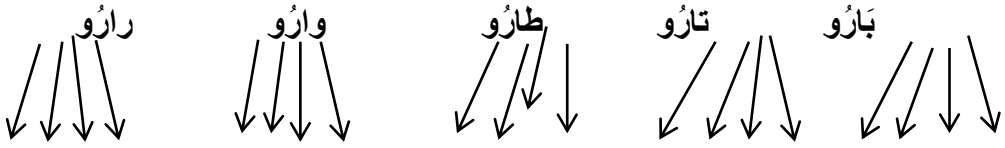
لَقَدْ نَعَى ابْنُ نَهيكٍ لِـي أخَا ثِقَةٍ كَانَتْ تُرَجَّمُ عَنْهُ قَبْلُ أَخْبَارُ
فَبِتُّ سَاهِرَةً لِلنَّجْمِ أَرْقُبُـهُ حَتَّى أَتَى دُونَ غَوْرِ النَّجْمِ أَسْتَارُ
قَدْ كَانَ خَالِصَتِي مِنْ كُلِّ ذِي نَسَبٍ فَقَدْ أُصِيبَ فَما لِلعَيْشِ أَوْطَارُ
مِثْلَ الرُّدَيْنِيِّ لَـمْ تَنْفُذْ شَبِيبَتُهُ كَأَنَّهُ تَحْتَ طَيِّ البُرْدِ أَسْوَارُ
جَهْمُ المُحَيَّـا تُضِيءُ اللَّيْلَ صُورَتُـهُ آبَاؤُهُ مِن طِوَالِ السَّمْكِ أَحْرَارُ

تنتهي هذه الأبيات بكلمات متوازنة مقطعيًّا: (أخبار - وأستار – وأوطار – وأسوار– وأحرار) وتشتمل هذه الكلمات على القوافي: (بَارُو - وتارُو – وطارُو – ووارُو – ورارُو) مما يزيد من جمالها الصوتيّ، خاصة بتحقق المناسبة الإيقاعية بين هذه القوافي، التي تقوم على الآتي:

١- المناسبة اللفظية بين القوافي (بَارُو - وتارُو – وطارُو – ووارُو – ورارُو).
٢- اتفاق جميع القوافي في حرف الرويّ (رُو).
٣- الاتفاق في ترتيب درجات الوضوح السمعيّ للقوافي.

---

(١) السكون المتحرك " دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجًا "، لعلوي الهاشمي، منشورات إتحاد الكُتّاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٥، ص ٣٠٩.
(٢) ديوان الخنساء، ص ٤٩ ، ٥٠. تُرجّم: تكلم بالظن – أرقبه: أترقبه، غور النجم: سقوطه – خالصتي: الذي خلصته لنفسي وخلص لي وده.



٤- الاتفاق في البنية المقطعية للقوافي (ص ح ح + ص ح ح).[١]

وتقول "الخنساء" في موضع آخر:[٢] [بحر البسيط]

يَـا عَيْنِ جُودِي بِدَمْعٍ مِنْكِ مَسْكُوبِ كَلُؤْلُؤٍ جَالَ فِي الأَسْمَـاطِ مَثْقُوبِ
إِنِّـي تَذَكَّرْتُهُ وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ فَفِي فُؤَادِيَ صَدْعٌ غَيْرُ مَشْعُوبِ
نِعْمَ الفَتَى كَانَ لِلأَضْيَافِ إِذْ نَزَلُوا وَسَائِلٍ حَلَّ بَعْدَ النَّومِ مَحْرُوبِ
كَمْ مِنْ مُنَادٍ دَعَـا وَاللَّيْلُ مُكْتَنِعٌ نَفَّسْتَ عَنْهُ حِبَـالَ الـمَوْتِ مَكْرُوبِ

تنتهي هذه الأبيات بكلمات متوازنة مقطعيًّا: (مثقوب – ومشعوب – ومحروب – ومكروب) وتشتمل هذه الكلمات على القوافي: (قوبِي – وعوبِي – وروبِي – وروبِي)، مما يزيد من جمالها الصوتيّ، بتحقق المناسبة الإيقاعية بين هذه القوافي، التي تقوم على الآتي:

١- المناسبة اللفظية بين القوافي (قوبِي – وعوبِي – وروبِي – وروبِي).
٢- اتفاق جميع القوافي في حرف الرويّ (بِي).
٣- الاتفاق في ترتيب درجات الوضوح السمعيّ للقافِيَتَيْنِ (قوبِي، وعوبِي) والاتفاق في درجة الوضوح السمعيّ للقافية (روبِي) المكررة.

(١) نظرية المناسبة الإيقاعية في القافية، للدكتور حازم علي كمال الدين، ط١، مكتبة الآداب، ٢٠٠٧، ص ٥٩- ٧٩.
(٢) ديوان الخنساء، ص ١٤. الأسماط: الخيوط التي تنظم فيها الخرز – غير مشعوب: غير ملتئم.

٤- الاتفاق في البنية المقطعية للقوافي (ص ح ح + ص ح ح).[١]

إنّ القافية ليست مجرد ظاهرة موسيقية ناجمة عن ترديد مجموعة معينة من الأصوات، بل هي ظاهرة تحمل جانبًا آخر أكثر أهمية من الوجهة الجمالية، وهو وظيفتها العروضية، في كونها تُنبّئ بنهاية البيت الشعري، وتُنظِّم أنساق المقطوعات الشعرية، وأهمّ من هذا كلّه أن للقافية معنى، فضلاً عن ذلك فإنها عنصر أساسيّ في قوام العمل الشعريّ.[٢]
وللقوافي سمات خاصة ترتبط بالبناء العروضيّ في القصيدة، ولعل أبرز تلك السمات:

حرف الرويّ:

حرف الرويّ أهمّ حروف القافية، إذ تُبنى عليه القصيدة وبه تُسمى، فيقال: قصيدة دالية، أو رائية، أو لامية. ومن خلال الجدول الذي رصدته في المبحث السابق، تبيّنَ أن أكثر الحروف التي جاءت رويًّا في شعر المخضرمين هي: الرّاء واللام والميم والدال والباء والنون، وهذه الأحرف تُسمّى في العربية: "أحرف الذلاقة"، وتُعدّ أكثر حروف العربية ورودًا في الكلام العربيّ. وهذه الأحرف تتداخل مع القيمة الدلالية للسياق، مما يمنح هذه الأصوات طبيعة إيحائية مؤثرة، وهذه الحروف وفقًا لمخارجها تتميّز بالشدة والرخاوة؛ لذا فهي تتوافق مع المواقف المؤلمة والعواطف الجيّاشة. وتشترك هذه الأصوات في كونها من الأصوات المجهورة، التي تخرج من حيّز الأسنان والشفتين، وأبرز خصائصها الشدة في السمع، وهو ما يحرص عليه الشاعر لكي يكون خطابه الشعري مؤثّرًا ومتلائمًا مع قوة أغراضه وموضوعاته.[٣]

(١) نظرية المناسبة الإيقاعية في القافية، للدكتور حازم علي كمال الدين، ص ٥٩- ٧٩.
(٢) نظرية الأدب، لرنيه وليك وآوستن وارن، ترجمة: عادل سلامة، ط٤، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ١٩٩٢، ص ٢١٦.
(٣) الجامع في العروض والقوافي، لأبي الحسن العروضي، تحقيق: الدكتور زهير غازي وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص ٢٦٦.

فمثال حرف الراء؛ قول "النابغة الجعدي": (١) [بحر الطويل]

فَمَـا وُجِدَتْ مِن فِرْقَةٍ عَرَبِيَّـةٍ كَفِيلاً دَنَـا مِنّـا أعَـزّ وَأنْصَـرَا
وَأَكْثَـرَ مِنَّـا نَـاكِحًا لِغَرِيبَـةٍ أُصِيبَتْ سِبَـاءً أَوْ أَرَادَتْ تَـخَيُّـرَا
وَأَسرَعَ مِنَّـا إِنْ أَرَدْنَـا انْصِرَافَـةً وَأَكْثَـرَ مِنَّـا دَارِعِينَ وحُسَّـرَا
وَأَجْدَرَ أَنْ لاَ يَتْرُكُوا عَانِيًا لَهُمْ فَيَغْبُرُ حَوْلاً فِي الحَدِيدِ مُكَفَّرَا

فقد جاء حرف الراء رويًّا في هذه القصيدة، وهذا يعطي نغمًا صوتيًّا على مستوى القصيدة، كما أن تكرار حرف الراء (١١) مرة؛ يعطي زيادة النغم الصوتي، وزيادة النبضات الإيقاعية ضمن البيت الواحد. وصوت الراء صوت تكراري مجهور، يناسب المعطيات الدلالية التي تجسد حالة الفخر والانتصار والجهر بالمناقب والآثار.

ويأتي صوت اللام في المرتبة الثانية بعد الراء، وهو صوت يتصف بالوضوح السمعيّ ، مما يجعله تاليًا لأصوات اللين(٢)، ويظهر هذا من خلال قول "كعب بن زهير": (٣) [بحر الطويل]

أَتَرْجُو اعْتِذَارِي يَـا ابْنَ أَرْوَى وَرَجْعَتِي عَنِ الحَقِّ قِدْمًا غَالَ حِلْمَكَ غُولُ
وَإِنَّ دُعَائِي كُـلَّ يَـوْمٍ وَلَيْلَةٍ عَلَيْكَ بِمَـا أَسْدَيْتَهُ لَطَوِيلُ
وَإِنَّ اغْتِرَابِي فِـي البِلَادِ وجَفْوَتِي وشَتْمِيَ فِـي ذَاتِ الإِلَـهِ قَلِيلُ

فقد بنى الشاعر قصيدته على حرف اللام في القصيدة، كما كرره في الأبيات السابقة (١٧) مرة، وهذه التكرارية تمنح النص مضمونًا إيحائيًّا جميلاً، يتمثل في أن اللام تقترن بمعنى الهدوء والفتور، وهذا ينسجم والحالة الشعورية التي يعبّر عنها الشاعر في هجائه. ومثال حرف الدال، قول "الحطيئة": (٤) [بحر الكامل]

---

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ٨٣. الكفيل: المثيل – سباء: عن طريق السبيّ – حسّر: المقاتلين بغير سلاح – العاني: الأسير المقيّد، الحول: السّنة.
(٢) الأصوات اللغوية، للدكتور إبراهيم أنيس، ص ٢٧.
(٣) ديوان كعب بن زهير، ص ١٣٥. ابن أروى: هو الخليفة عثمان بن عفان، الرجعة عن الحقّ: العودة عنه بعد الاهتداء إليه، غال: ذهب، الحُلم: العقل، الغول: الداهية والهلكة – دعائي عليك: سخطي، أسديته: عملته وقدّمته – اغترابي: طوافي بالبلاد، الجفوة: الإعراض عن العشير، ذات الإله: حقه ودينه.
(٤) ديوان الحطيئة، ص ٧٧ ، ٧٨. بنو بجاد: قبيلة من عَبس – أي بُلُد عند الحفيظة: وهي ما يحقّ على الرجل أن يحافظ عليه ويمنعه، الحفيظة: الغضب، بُلُد: جمع بليد، المولى: ابن العمّ أو الحليف، جُمُد: أي بخلاء على من لا ينبغي لهم أن يبخلوا عليه – أغمار: جمع غمر وهو

قَبَحَ الإلَـهُ بَنِي بِجَـادٍ إنّهُمْ لا يُصْلِحُونَ وَمَـا اسْتَطَاعُوا أفْسَدُوا
بُلْدُ الحَفِيْظَةِ وَاحِدٌ مَوْلاهُمُ جُمِدٌ عَلَى مَنْ لَيْسَ عَنْهُ مُـجْمَدُ
أَغْمَـارُ شُمْطٍ لا تَثُوبُ حُلُومُهُمْ عَنْدَ الصَّبَاحِ إذَا يَعُودُ العُوَّدُ
فَإذَا تَقَطَّعَتِ الوَسَائِلُ بَيْنَنَـا فِيمَـا جَنَتْ أَيْدِيهِمُ فَلْيَبْعُدُوا
مَنْ كَانَ يَـحْمَدُ فِـي القِرَى ضِيفَانُـهُ فَبَنُوا بِجَادٍ فِـي القِرَى لَـمْ يُـحْمَدُوا

جاء حرف الرويّ حرفًا مجهورًا، وهو حرف الدال المضمومة، وهذا إن دلّ فإنه يدل على شدة الغضب عند الحطيئة في هجائه لبني بجاد.

الوصل:

هذا الحرف ينشأ من إشباع حركة الرويّ المطلق، بحيث يكون حرفًا مجانسًا لحركته، فإذا كان الرويّ منصوبًا؛ جاء الوصل ألفًا، وإذا كان مرفوعًا؛ كان الوصل واوًا، وإذا كان الرويّ مكسورًا؛ جاء الوصل ياءً، وإما يكون الوصل هاءً تقع مباشرة بعد حرف الرويّ. والوصل هو الصوت النهائي الذي لم تقبله القافية رويًّا، وحين يكون هذا الوصل نغمة نهائية في إيقاع الشعر، فإن الترنّم سمة هذا الوصل، فحروف الإطلاق سواءٌ أكان ألفًا أو واوًا أو ياءً، مدّ لحركة الرويّ، وجيء بها للترنّم. (١)

كما في قول "النابغة الجعديّ": (٢) [بحر المتقارب]

لَبِسْتُ أنَـاسًا فَأفْنَيْتُهُمْ وَأفْنَيْتُ بَعْدَ أنَـاسٍ أنَـاسَـا

يمثل الرويّ والوصل فيه مقطعًا واحدًا هو (سا) وهو مقطع يُسَمّى: المقطع المديد (ص ح ح). وهكذا نجد الوقف بالمد ميزةً في إيقاع الشعر، حيث يجعل الرويّ والوصل كتلة نطقية واحدة.(٣) وهذا يعطي جمالاً صوتيًّا في نهاية البيت.

وقول "النابغة الجعديّ" أيضًا: (٤) [بحر البسيط]

عَنِّي وَشَمَرْتُ ذَيْلاً كَانَ ذَيَّـالا

الجاهل الذي لا تجربة له، لا تثوب: لا ترجع – تقطعت: تصرّمت، الوسائل: الأسباب، جنت: اقترفت.

(١) القافية تاج الإيقاع الشعري، للدكتور أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٦٥.

(٢) ديوان النابغة الجعدي ، ص ٩٨. لبس: عايش وعاصر واستمر بعدهم.

(٣) القافية تاج الإيقاع الشعري، للدكتور أحمد كشك، ص ٦٨.

(٤) ديوان الجعدي، ص ١٢٢. حسر عن الشيء: كشف عنه، الظلل: السحاب، الذيال: الطويل الذيل.

ختم الشاعر هذا البيت بالوصل، بمد حرف اللام (لا)، ويمثل مع الرويّ مقطعًا واحدًا.

ويقول "حسان بن ثابت": [1] [بحر البسيط]

وَإِنَّمَا الشِّعْرُ لُبُّ المَرْءِ يَعْرِضُهُ عَلَى المَجَالِسِ إِنْ كَيْسًا وَإِنْ حُمُقَا
وَإِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ يُقَـالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا

وهنا ختم الشاعر هذَيْنِ البيتَيْنِ بالوصل، أي بمد حرف القاف بالألف (قَا)، ويمثل مع الرويّ مقطعًا صوتيًّا واحدًا (ص ح ح).

ألف التأسيس:

هي ألف لينة، بينها وبين الرويّ حرف واحد، يُسمّى (الدخيل)، وتكون عادةً من أصل الكلمة. [2] وهذا النوع من القوافي، يقع في المرتبة الأولى عند الدكتور "إبراهيم أنيس"، من حيث درجة جمالها وقوة موسيقاها، فقد رتّب القوافي من الأقل درجة إلى الأعلى درجة، ووجد أنها تبدأ بالقافية المقيدة التي يُسبق رويّها بحركة قصيرة، وتنتهي بالقافية التي يُسبق رويّها بحرف مدّ معين يُلتزم في كل أبيات القصيدة. وهو لا يقصد القافية المردوفة، لأنه يشير في موضع آخر بأن ألف المد، التي التزمها الشعراء وأوجب أهل العروض التزامها، حتى حين يفصل بينها وبين الرويّ بحرف، وسمّوها حينئذ: ألف التأسيس.[3] وذلك لما لألف المدّ من قوة ووضوح في السمع، وتأثير في المعنى، وهذا ما يحتاجه الإيقاع الشعري. ولها « قيمة إيقاعية تكسب القافية ترنّمًا وإنشادًا ».[4]

كما في قول "لبيد بن ربيعة": [5] [بحر الطويل]

وَقَدْ كُنْتُ فِي أَكْنَافِ جَارِ مَضِنَّةٍ فَفَارَقَنِي جَارٌ بِأَرْبَدَ نَافِعُ
فَلَا جَزِعٌ إِنْ فَرَّقَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا وَكُلُّ فَتًى يَوْمًا بِهِ الدَّهْرُ فَاجِعُ
فَلَا أَنَا يَأْتِينِي طَرِيفٌ بِفُرْحَةٍ وَلَا أَنَا مِمّا أَحْدَثَ الدَّهْرُ جَازِعُ
وَمَا البِرُّ إِلاَّ مُضْمَرَاتٌ مِنَ التُّقَى وَمَا المَالُ إِلاَّ مُعْمَرَاتٌ وَدَائِعُ
فَمِنْهُمْ سَعِيدٌ آخِذٌ لِنَصِيبِهِ وَمِنْهُمْ شَقِيٌّ بِالمَعِيشَةِ قَانِعُ

(١) ديوان حسان، ص ١٧٤. لبّ المرء: عقله، والكيّس: الفطن، الحمق: الجهل.
(٢) المبسط الوافي في العروض والقوافي، لأحمد سليم الحُمصيّ، ط١، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ٢٠١٠، ص ٤٨ .
(٣) موسيقى الشعر: لإبراهيم أنيس، ص ٢٦٧- ٢٧١.
(٤) القافية تاج الإيقاع الشعري: للدكتور أحمد كشك، ص ٨٠.
(٥) ديوان لبيد، ص ٨٨ - ٩٠. أكناف: جوانب – جزع: خوار عند المصيبة – الطريف: ما استطرف من مال أو غيره – مضمر: ما أكنه الضمير، المعمر: الموضوع وديعة – أخدان: إخوان، الرعارع: الأحداث.

تُبَكِّي عَلَى إِثْرِ الشَّبَابِ الَّذِي مَضَى ... أَلَا إِنَّ أَخْدَانَ الشَّبَابِ الرَّعَارِعُ
لَعَمْرُكَ مَا تَدْرِي الضَّوَارِبُ بِالحَصَى ... وَلَا زَاجِرَاتُ الطَّيرِ مَا اللهُ صَانِعُ
سَلُوهُنَّ إِنْ كَذَّبْتُمُونِي مَتَّى الفَتَى ... يَذُوقُ المَنَايَا أَوْ مَتَى الغَيْثُ وَاقِعُ

التأسيس في هذه الأبيات حرف الألف في الكلمات: (نافع – فاجع – جازع – ودائع – قانع – الرعارع – صانع)، وكذلك باقي القصيدة، مما يزيد القصيدة إيقاعًا ووضوحًا وقوةً وإيقاعًا، كما يزيدها ترنّمًا وإنشادًا.

ويقول "النابغة الجعديّ": (١) [بحر الطويل]

تَأَبَّدَ مِنْ لَيْلَى رُمَاحٌ فَعَاذِبُ ... وَأَقْفَرَ مِمَّنْ حَلَّهُنَّ التَّنَاضِبُ
فَأَصْبَحَ قَارَاتُ الشُّغُورِ بَسَابِسًا ... تَجَاوَبُ فِي آرَامِهِنَّ الثَّعَالِبُ
وَلَمْ يُمْسِ بِالسَّيدَانِ نَبْحٌ لِسَامِعٍ ... وَلاَ ضَوْءُ نَارٍ إِنْ تَنَوَّرَ رَاكِبُ
فَزَلَّ وَلَمْ يُدْرِكْنَ إِلاَّ غُبَارَهُ ... كَما زَلَّ مِرِّيخٌ عَلَيْهِ مَنَاكِبُ
فَأَعْجَلَهُ عَنْ سَبْعَةٍ فِي مَكَرِّهِ ... قَضَيْنَ كَما بَتَّ الأَنابِيشَ لَاعِبُ
فَبَاتَ عَذُوبًا لِلسَّماءِ كَأَنَّهُ ... سُهَيْلٌ إِذَا مَا أَفْرَدَتْهُ الكَوَاكِبُ

وحرف الألف هو التأسيس في أواخر هذه الأبيات، في الكلمات (التناضب – الثعالب – راكب – مناكب – لاعب – الكواكب). ويُكسِب الأبيات تأثيرًا موسيقيًّا وإيقاعيًّا، وتأثيرًا في المعنى.

الرّدف:

هو حرف المدّ الذي يسبق الرويّ مباشرة، ويكسب إيقاع القافية وضوحًا، ولا يقتصر أمره على المد وحده، بل عليه وعلى اللين. والرّدف يتصل أمره بأحرف ثلاثة، هي: الألف التي نعني بها المد وعلامتها فتح ما قبلها، والواو التي للمدّ وعلامتها ضم ما قبلها، والياء التي للمدّ وعلامتها كسر ما قبلها، يضاف إلى ذلك الواو التي للين وكذلك الياء، وعلامتهما فتح ما قبلهما. والردف إذا كان ألفًا، فأمر

(١) ديوان الجعدي، ص ٢٠ ، ٢١. رُماح: ديار لربيعة بن مالك بن زيد مناة تميم، عاذب: أرض في ديار بني يشكر وهو جيران بني تميم، التناضب: أرض ينبت فيها التنضب وهو شجر ضخم كالسرح عيدانه بيضاء ناعمة – الآرام: الأعلام، القارات: جمع قار وهو الجبل الصغير المنقطع عن الجبال، البسابس: الصحاري المقفرة – السيدان: موضع من أرض بني سعد، تنوّر: أشعل النار ليهتدي – زلّ: مال وانحنى، المريخ: السهم، المناكب: أي ريش من مناكب الطيور – المكر: موضع الكرّ في القتال – بتّ: قطع، الأنابيش: جمع أنبوش وهو النبات المقلوع بأصوله وعروقه – العذوب: الوحيد، سهيل: من الكواكب.

الالتزام فيه قائم في كل أبيات القصيدة، حيث إنه لا مبادلة بينه وبين صوت آخر.(١)

كما في قول "النابغة الجعديّ": (٢) [بحر الوافر]

كَأنَّ رِعَـالَـهُنَّ بِوَارِدَاتٍ وَقَدْ نَكَّبْنَ أسْفَلَ ذَاتِ هَامِ
قَوَارِبُ مِنْ قَطَا مَرّانَ جَوْنٌ غَدَوْنَ مِن النَّواصِفِ أَوْ خِزَامِ
فَكَانَ هُوَ الشَّفَاءَ فَبَرَّزَتْهُ ضَلِيعَ الجِسْمِ رابِيَةَ الحِزَامِ
تَقُدُّ الجَرْيَ مُنْقَبِضًا حَشَاهَا كَشَاةِ الرَّبْلِ تُرْمَى بِالسِّهَامِ

حرف الردف في هذه الأبيات، الألف التي تسبق حرف الرويّ (الميم) في الكلمات: (هام – خزام – الحزام – السهام). وفي كل أبيات القصيدة، وهنا يُكسِب حرف الرويّ القصيدة إيقاعًا ووضوحًا.

وتقول "الخنساء": (٣) [بحر البسيط]

وَقَدْ سَمِعْتُ فَلَمْ أبْهَجْ بِهِ خَبَرًا مُخَبِّرًا قَامَ يَنْمِي رَجْعَ أَخْبَارِ
قَالَ ابْنُ أُمِّكِ ثَاوٍ بِالضَّرِيحِ وَقَدْ سَوَّوْا عَلَيْهِ بِأَلْوَاحٍ وَأَحْجَارِ
فَاذْهَبْ فَلَا يُبْعِدَنكَ اللَّهُ مِنْ رَجُلٍ مَنّاعِ ضَيْمٍ وَطَلّابٍ بِأَوْتَارِ

وحرف الألف التي تسبق الرويّ (الراء) هو الردف في هذه الأبيات، في الكلمات (أخبار – أحجار – أوتار). ويزيدها إيقاعًا ووضوحًا.

---

(١) القافية تاج الإيقاع الشعري: لأحمد كشك، ص ٧١.
(٢) ديوان النابغة الجعدي، ص ١٥٣ ، ١٥٤. الرعال: جمع رعلة وهي القطعة المتوسّطة العدد من الخيل، واردات: هضبات صغار قرب جبل جبلة، نكب عن الطريق: عدل وحاد – القوارب: جمع قارب وهو الذي يطلب الماء، القطا: طيور الصحراء، مرّان: موضع بعينه، الجون: اختلاط السواد بالحمرة وهو لون القطا، النواصف: ما بين كل جبل ورمله، خزام: اسم موضع قبل ناصفة – الضليع: العظيم، رابية: مرتفعة وعالية – تقدّ: تقطع، الربل: نوع من الشجر يورق ويخضر إذا برد الطقس من دون مطر.
(٣) ديوان الخنساء، ص ٥٨. أبهج: أفرح، ينمي إليك حديثًا: يرفعه – الأوتار: واحدها وتر أي الثأر.

٣- جماليَّات البديع اللفظي:

من خلال المناسبة اللفظية وكذلك جناس الاشتقاق، ويُحْدث البديع اللفظي جمالاً وروعة، كما نجد التصريع في بداية القصيدة. وتفصيل جمال هذه الظواهر اللغوية فيما يأتي:

المناسبة اللفظية:

تُظهر المناسبة اللفظية جمالاً وانسجامًا صوتيًّا بين كلماتها، وتساعد في العمق الدلاليّ والتوافق المقطعيّ، كما في هذه النماذج الشعرية الآتية:

يقول "حسان بن ثابت": [1] [بحر الطويل]

لَقَدْ كَانَ قَيْسٌ فِي اللِّئَامِ مُرَدَّدًا عُصَارَةَ فَرْخٍ مَعْدِنَ اللُّؤْمِ مَاكِدِ
وَلَادَةُ سُوءٍ مِنْ سُمَيَّةَ إِنَّهَا أُمَيَّةُ سَوْءٍ مَجْدُهَا شَرُّ تَالِدِ
سِفَاحًا جِهَارًا مِنْ أُحَيْمِقَ مِنْهُمُ فَقَدْ سَبَقَتْهُمْ فِي جَمِيعِ المَشَاهِدِ

فإن هناك مناسبةً لفظية ناقصة بين: (قَيْسٌ – فَرْخٍ) في البيت الأول، ومناسبة لفظية تامة بين: (سُمَيَّةَ – أُمَيَّةُ) في البيت الثاني، ومناسبة تامة بين: (سِفَاحًا – جِهَارًا) في البيت الثالث، حيث تُحقِّق التجانس الصوتيّ، والانسجام المقطعيّ في أجزاء القصيدة الداخلية.

ويقول "حسان بن ثابت" في همزيَّته: [2] [بحر الوافر]

لَنَا فِي كُلِّ يَوْمٍ مِنْ مَعَدٍّ سِبَابٌ أَوْ قِتَالٌ أَوِ هِجَاءُ
فَنُحْكِمُ بِالقَوافِي مَنْ هَجَانَا وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْتَلِطُ الدِّمَاءُ

(١) ديوان حسان بن ثابت، ص ٩٦. ماكد: ثابت – السَّوء: الفساد، التالد: القديم الموروث – السفاح: الزنا، وأحيمق: تصغير أحمق.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٠. معدّ: كناية عن قريش – نحكم بالقوافي: أي نمنع بقوافينا وشعرنا الذي لا يجاري.

وهنا المناسبة اللفظية الناقصة بين: (سِبَابٌ – قِتَالٌ - هِجَاءٌ) في البيت الأول، والمناسبة اللفظية الناقصة بين: (فَنَحْكِمُ – ونَضْرِبُ) في البيت الثاني، مما تُحقِّق التجانس الصوتيّ، والانسجام المقطعيّ في أجزاء القصيدة الداخلية.

وتقول "الخنساء": (١) [بحر البسيط]

يَهدي الرَّعيلَ إذا ضاقَ السَبيلُ بِهِم ... نَهدَ التِّليلِ لِصَعبِ الأمرِ رَكّابا
المَجدُ حُلَّتُهُ وَالجودُ عِلَّتُهُ ... وَالصِدقُ حَوزَتُهُ إن قِرنُهُ هابا
خَطّابُ مَحفِلَةٍ فَرّاجُ مَظلَمَةٍ ... إن هابَ مُعضِلَةً سَنّى لَها بابا
حَمّالُ أَلوِيَةٍ قَطّاعُ أَودِيَةٍ ... شَهّادُ أَنجِيَةٍ لِلوِترِ طَلّابا
سُمُّ العُداةِ وَفَكّاكُ العُناةِ إذا ... لاقى الوَغى لَم يَكُن لِلمَوتِ هَيّابا

إنّ المناسبة اللفظية التامة بين: (الرَّعيلَ – التِّليلِ) في البيت الأول، والمناسبة اللفظية التامة بين: (حُلَّتُهُ – عِلَّتُهُ) في البيت الثاني، والمناسبة اللفظية الناقصة بين: (خَطَّابُ – فَرَّاجُ)، والتّامة بين: (مَحْفِلَةٍ – مَظْلَمَةٍ) في البيت الثالث، والناقصة بين: (حَمَّالُ – قَطَّاعُ – شَهَّاد)، والتامة بين: (أَلْوِيَةٍ – أَوْدِيَةٍ – أَنْجِيَةٍ) في البيت الرابع، وبين: (العُدَاةِ – العُنَاةِ) في البيت الخامس، حيث أحدثت التجانس الصوتيّ بين الكلمات، والانسجام والتوافق المقطعيّ في أجزاء القصيدة الداخلية.

ويقول "النابغة الجعديّ": (٢) [بحر المنسرح]

الحَمْدُ للهِ لاَ شَرِيكَ لَـهُ ... مَنْ لَـمْ يَقُلْهَا فَنَفْسَهُ ظَلَمَا
المُولِجِ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَفِي الْـ ... ـلَيْلِ نَهَارًا يُفَرِّجُ الظُّلَمَا
الخَافِضِ الرَّافِعِ السَّمَاءَ عَلَى الْـ ... ـأَرْضِ وَلَمْ يَبْنِ تَحْتَهَا دِعَمَا
الخَالِقِ البَارِئِ المُصَوِّرِ فِي الْـ ... ـأَرْحَامِ مَاءً حَتَّى يَصِيرَ دَمَا

(١) ديوان الخنساء، ص ٨. الرعيل: القطيع من الخيل والناس والطير، نهد التليل: مرتفع العنق – حلته: ثوبه، القرن: النظير في الشجاعة – المحفلة: المجلس، سنى: سهل وفتح – الأنجية: المجالس، النجى: المحدث، الوتر: الثأر – العناة: واحدهم عانٍ وهو الأسير، الوغى: الضجة والصوت.

(٢) ديوان النابغة الجعدي، ص ١٤٧ ، ١٤٨. يفرّج: يكشف – الدعم: جمع دعمة وهي الخشبة المنصوبة – البارئ: اسم من أسماء الله الحسنى ومعناها: الخالق والصانع عن غير مثال.

توجد مناسبة لفظية ناقصة بين: (الخَافِضِ – الرافِعِ) في البيت الثالث، كما توجد مناسبة ناقصة بين: (الخالِقِ – البَارِئِ).
ويقول "النابغة الجعديّ": (١) [بحر المتقارب]

سَمَا لَكَ هَمٌّ وَلَمْ تَطْرَبِ وَبِتَّ بِبَثٍّ وَلَمْ تَنْصَبِ

وبين الفعلَيْنِ: (تَطْرَبِ – تَنْصَبِ) مناسبة لفظية تامة، تعطي نغْمًا موسيقيًّا جميلاً من خلال توافقها واتزانها وقافيتها.
ويقول "كعب بن زهير": (٢) [بحر الخفيف]

إنّ عِرْسِي قَدْ آذَنَتْنِي أخِيرًا لَمْ تُعَرِّجْ وَلَمْ تُؤَامِرْ أمِيرَا

حيث المناسبة اللفظية التامة في هذا البيت بين: (أخِيرَا – أَمِيرَا) التي تحقق جمالا صوتيًّا ملحوظًا في آخر الشطرَيْنِ.
ويقول "كعب": (٣) [بحر البسيط]

هَلْ حَبْلُ رَمْلَةَ قَبْلَ البَيْنِ مَبْتُورُ أمْ أنْتَ بِالحِلْمِ بَعْدَ الجَهْلِ مَعْذُورُ

في هذا البيت مناسبتان لفظيّتان، الأولى ناقصة بين: (البَيْنِ – الجَهْلِ) والثانية تامة بين: (مَبْتُورُ – مَعْذُورُ) تُحدِثان جمالاً إيقاعيًّا جذّابًا.
ويقول "كعب": (٤) [بحر المتقارب]

أمِنْ دِمْنَةِ الدَّارِ أقْوَتْ سِنِينًا بَكَيْتَ فَظَلْتَ كَئِيبًا حَزِينًا

وفيه مناسبة لفظية تامة بين الكلمات: (سِنِينًا – كَئِيبًا – حَزِينًا)، تُعطِي جمالاً موسيقيًّا، وتوافقًا لفظيًّا مُثيرًا.

---

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ٣١. سما: علا، الطرب: خفّة تعتري المرء من سرور أو حزن، البثّ: الحزن، تنصب: تشقى وتتعب.
(٢) ديوان كعب ، ص ٦٦. عرس الرجل: زوجته وحليلته، آذنتني: أعلمتني، أخيرًا: على كبر، لم تعرّج: لم تعطف، لم تؤامر: أي لم تشاور في أمرها، الأمير: القيِّم الذي تؤامره وتشاوره وتعلمه بما هي تريد.
(٣) المصدر السابق، ص ٧٨. الحبل: أي حبل الودّ والوصال، ورملة اسم علم، البين: الرحيل، المبتور: المنقطع.
(٤) المصدر السابق، ص ١٥٠. دمنة الدار: آثارها الدالة عليها، وأقوت: خلت من ساكنيها وأقفرت.

جناس الاشتقاق:

وُجد جناس الاشتقاق بشكلٍ ملحوظٍ في شِعْر المخضرمِينَ – موضع الدراسة- ، حيث أضفى جمالاً صوتيًّا وعمقًا دلاليًّا ونغْمًا موسيقيًّا على النصوص الشعرية.

كما في قول "الحطيئة": (١) [بحر البسيط]

مَنْ يَزْرَعِ الخَيْرَ يَحْصُدْ مَا يُسَرُّ بِهِ وَزَارِعُ الشّرِّ مَنْكُوسٌ عَلَى الرَّاسِ

ففي هذا البيت جناس اشتقاق بين: (يَزْرع – زَارِع)، حيث نجدهما من مادة الفعل (زَرَعَ)، فالكلمة الأولى فعل مضارع والثانية اسم فاعل من هذا الفعل، ينتج عنه توافق صوتيّ وإيقاع موسيقيّ، ويضفي عمقًا دلاليًّا فعّالاً.

يقول "حسان بن ثابت": (٢) [بحر الطويل]

وأثبَتَ فَرْعًا فِي الفُرُوعِ وَمَنْبِتًا وَعُودًا غَدَاةَ المُزْنِ فَالعُودُ أغْيَدُ
رَبَاهُ وَلِيدًا فَاسْتَتَمَّ تَمَامَهُ عَلَى أكْرَمِ الخَيْرَاتِ رَبٌّ مُمَجَّدُ

في البيت الأول جناس اشتقاق بين الكلمات: (فَرْعًا – الفروع)، و(عُودًا، فالعُودُ)، و(غَدَاةَ – أَغْيَدُ)، وفي البيت الثاني جناس اشتقاق بين: (اسْتَتَمَّ – تَمَامُه). حيث يحقق من خلال تقارب حروف هذا الكلمات جوًّا موسيقيًّا جميلاً، كما يُعمّق المعنى الدلاليّ لهذين البيتَيْنِ.

ويقول "حسان بن ثابت": (٣) [بحر البسيط]

وَإِنَّ أشْعَرَ بَيْتٍ أنْتَ قَائِلَهُ بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أنْشَدْتَهُ صَدَقَا

وفي هذا البيت جناس اشتقاق بين: (قائِلُهُ – يُقَالُ)، يُحدِث توافقًا صوتيًّا وإيقاعيًّا جميلاً، ويُعمّق المعنى الدلاليّ.

يقول "حسان بن ثابت": (٤) [بحر الطويل]

فَجَاءَتْ بِقَيْسٍ أَلأَمَ النّاسِ مَحْتَدًا إِذَا ذُكِرَتْ يَوْمًا لِئَامُ المَحَاتِدِ

نجد جناس الاشتقاق بين: (ألأمَ – لِئَامُ)، و(محتدًا – المحاتِدِ).

ويقول "كعب بن زهير": (٥) [بحر الوافر]

---

(١) ديوان الحطيئة، ص ١٢٣. المنكوس: مَنْ قُلِب على رأسه.
(٢) ديوان حسان، ص٦٤. فرع القوم: شريفهم، المزن: السحاب، العود أغيد: الطري.
(٣) المصدر السابق، ص ١٧٤.
(٤) ديوان حسان بن ثابت، ص ٩٦. المحتد: الأصل
(٥) ديوان كعب بن زهير، ص ٤٩. تلبّثنا: أقمنا في الحياة طويلا، فرطنا: خسرنا – السبيل: الطريق.

إِنْ يُدْرِكْكَ مَوْتٌ أوْ مَشِيبُ فَقَبْلَكَ مَاتَ أقْوَامٌ وَشَابُوا
تَلَبَّثْنَا وَفَرَّطْنَا رِجَالاً دُعُوا وَإِذَا الأَنَامُ دُعُوا أَجَابُوا
وَإِنَّ سَبِيلَنَا لَسَبِيلُ قَوْمٍ شَهِدْنَا الأَمْرَ بَعْدَهُمُ وَغَابُوا

ونجد جناس الاشتقاق بين الكلمات: (مَوْتٌ – مات)، و(مَشِيبٌ – شَابُوا) في البيت الأول، وبين (سبيلنا – لسبِيلُ) في البيت الثالث.
ويقول "النابغة الجعديّ": (١) [بحر الطويل]

خَلِيلَيَّ قَدْ لاَقَيْتُ مَا لَمْ تُلاَقِيَا وَسَيَّرتُ فِي الأَحْيَاءِ مَا لَم تُسيِّرَا
تَذَكَّرْتُ والذِّكْرَى تَهِيجُ لِذِي الهَوَى وَمِنْ حَاجَةِ المَحْزُونِ أَنْ يَتَذَكَّرَا

نجد جناس الاشتقاق بين الكلمات: (لاقَيتُ – تُلاقِينَا)، و(سَيَّرْتُ – تُسيَّرا) في البيت الأول، و(تَذَكَّرتُ – الذِّكرى) في البيت الثاني.
يقول "حسان بن ثابت": (٢) [بحر الكامل]

أسَأَلْتَ رَسْمَ الدَّارِ أمْ لَمْ تَسْأَلِ بَيْنَ الجَوَابِي فَالبُضَيْعِ فَحَوْمَلِ
دَارٌ لِقَوْمٍ قَدْ أَرَاهُمْ مَرَّةً فَوْقَ الأَعِزَّةِ عِزُّهُمْ لَمْ يُنْقَلِ
للهِ دَرُّ عِصَابَةٍ نَادَمْتُهُمْ يَوْمًا بِجِلَّقَ فِي الزَّمَانِ الأَوَّلِ
يَمْشُونَ فِي الحُلَلِ المُضَاعَفِ نَسْجُهَا مَشْيَ الْجِمَالِ إِلَى الْجِمَالِ البُزَّلِ
الضَّارِبُونَ الكَبْشَ يَبْرُقُ بَيْضُهُ ضَرْبًا يَطِيحُ لَهُ بَنَانُ المَفْصِلِ

كما نجد جناس الاشتقاق في هذه الأبيات بين الكلمات: (أَسَأَلْتَ – تَسْأَلِ)، في البيت الأول، و(الأعِزَّةِ – عزّهمْ) في البيت الثاني، و (يَمْشُونَ – مَشْيَ) في البيت الرابع، و(الضّارِبُونَ – ضَرْبًا) في البيت الخامس.

٤- جماليَّات التَّكْرار:

التّكْرار وسيلة بارعة يتفنن الشاعر في تشكيلها؛ لأنها تنمّ عن وعيه وإدراكه الفني المتقدم، وذوقه الرفيع . فالتّكْرار انعكاس للفكرة المسيطرة على ذهن

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ٧٨. سيّر: جال وتنقل.
(٢) ديوان حسان بن ثابت، ص ١٨٣ ، ١٨٤. رسم الدار: آثارها، الجوابي: اسم موضع بالشام، البضيع: جبل بالشام، حومل: اسم مكان – العصابة: جماعة الرفاق، جلّق: دمشق – الحلل: جمع حلة وهي الثوب، البزل من الجمال: التي استكملت السنة الثامنة وطعنت في التاسعة – الكبش: قائد الكتيبة، البيضة: الخوذة.

الشاعر، ومحاولته لتأكيد الألفاظ والعبارات المترادفة،[١] وعملية التّكْرار في الشعر قادرة على تبيان قضية أساسية من قضايا الأسلوب الجماليّ، وهي أن الأسلوب الجماليّ بحد ذاته قائم على عملية الانتقاء والاختيار. [٢] ولهذه الظاهرة أثر في النصوص الشعرية؛ إذ أفادت في توكيد المعنى الذي ألحّ الشاعر على إظهاره، فضلاً عن الترجيع الموسيقيّ في الأبيات والنصوص، ولكن لا ينبغي عَزْل التَّكْرار عن السياق الذي ورد فيه؛ لأن ذلك يُفْقد هذه الظاهرة الترابط النفسيّ والدلاليّ، ويجعل منها تكرارًا لا يحمل أية معطيات فنية أو وظيفية. [٣] وسأعرض لهذا النظام الإيقاعيّ الذي نتلمسه في أبعاد دلالية مختلفة، سواءٌ أكان تكرارًا حرفيًّا أم لفظيًّا أم تركيبيًّا، كما يَرِد على النحو الآتي:

تَكْرار الحرف:

يترك الحرف المكرر أثرًا خاصًّا في التأثير بنفسية المتلقي، وتعميق الدلالات التي ينطوي عليها، كما في قول "النابغة الجعديّ": [٤] [بحر المتقارب]

وَحَرْبٍ ضَرُوسٍ بِهَا نَاخِسٌ مَرَيْتُ بِرُمْحِي فَكَانَ اعْتِسَاسَا

فحرف السين هنا ذُكر أربع مرات، في ثلاث كلمات: (ضروس ، وناخس، واعتساسا)، حيث استخدمه الشاعر هنا ليصف الحرب الشديدة، مما ينتج عنه إيقاعٌ موسيقيٌّ جميلٌ.

(١) النقد الأدبي عند المرزوقي " شاعر الحماسة "، لعبد الهادي خضير، دار الصفا، عمان، ٢٠١٠، ص٩٥.

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، لموسى ربابعة، مكتبة الكتاني، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م، ص٣٠.

(٣) النقد الأدبي عند المرزوقي " شاعر الحماسة "، لعبد الهادي خضير، ص ٩٥ ، ٩٦.

(٤) ديوان النابغة الجعدي، ص ١٠١. الضروس: الأكول/ العضوض، الناخس: الوعل الذي يطول قرناه،
اعتسّ الأمر: عرف نهايته.

وقول "النابغة الجعديّ": [1] [بحر الرمل]

وَعَنَاجِيـجَ جِيَـادٍ نُـجُبٍ نَجْلِ فَيَّـاضٍ وَمِـنْ آلِ سَبَلْ

فحرف الجيم تكرر في البيت السابق خمس مرات، ليدلل به الشاعر على حركة الخيل الأصيل التي تعود إلى أبناء نجل من بني فياض التابعة إلى (آل سبل)، وتَكْرار حرف الجيم يساعد على تفجير طاقات جمالية ودلالية للنص الشعريّ، غير أنه حرف ينماز بأنه قهريّ مركب، وله خاصية صوتية فهو صوت انفجاريّ احتكاكيّ،[2] فالجيم هنا تعبر عن شدة فخر الشاعر واعتزازه بهذه الخيول.

وقول "النابغة الجعديّ": [3] [بحر الوافر]

كَذَلِكَ يُضْرَبُ الثَّوْرُ المُعَنَّى لِيَشْرَبَ وَارِدُ البَقَرِ العِيامِ

فتكرر حرف الراء خمس مرات، في الكلمات: (يضرب، والثور، ويشرب، وارد، والبقر)، ويعدّ حرف الراء من الحروف ذات الأصوات الرنّانة، فالشاعر عند ذكر الراء يجمع بين السرعة والاستغراق الزمنيّ، فالراء صوت مكرر يضرب اللسان معه اللثة ضربات متتالية، مما يجعله صوتًا مركبًا،[4] وهو كذلك صوت مجهور يحقق صفة الوضوح في السمع؛ لأنه من الأحرف الشبيهة بأحرف المدّ. [5]

---

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ١١٤. العناجيج: جمع عنجوج وهو الجواد السريع المُعدّ للقتال، فياض: اسم
فرس مشهور لبني جعدة، سبل: فرس لبني جعدة من عتاق الخيل.
(٢) في الصوت اللغوي: للدكتور كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط ، ١٩٨٤، ص ١٠١.
(٣) ديوان النابغة الجعدي، ص ١٥٦. المُعنَّى: المكلف بما هو صعب ومتعب، العيام: الذي اشتدت شهوته للّبن
أو الماء فلا يكاد يصبر عنهما.
(٤) دراسة الصوت اللغوي، للدكتور أحمد مختار عمر، ص ٣٤.
(٥) موسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس، ص ٢٨.

وقول "النابغة الجعديّ": [١] [بحر المنسرح]

إِنّكَ أَنْتَ المَحْزُونُ فِي أَثَرِ الّـ حَـيِّ فَإِنْ تَنْـوِ نِيَّهُمْ تُقِمِ

فقد تكرر حرف النون في البيت السابق ستّ مرات، في الكلمات: (إنك، وأنت، والمحزون، وفإن، وتنوِ، ونيّهم) فصوت النون من أشباه الصوائت، التي تتسم بالقوة والصفاء والوضوح السمعيّ وسهولة الانتشار، فهو صوت أنفي مجهور،[٢] وتَكْرار حرف النون يعطي البيت قيمة جمالية ودلالية.

تَكْرار الكلمة:

تكررت الكلمة في شعر المخضرمين علي صورتَيْنِ: رأسيًّا وأفقيًّا، ولكل منهما جماله الموسيقي والدلالي داخل القصيدة، وتفصيل ذلك يَرِد في الآتي:

تَكْرار الكلمة رأسيًّا:

فقد كرّر المخضرمون بعض الكلمات في شعرهم، مما زاد النصّ قوة دلالية، وانسجامًا موسيقيًّا، وتأثيرًا فعّالاً في نفس المتلقي، ومن أمثلة هذا النوع من التَّكْرار، قول "النابغة الجعديّ": [٣] [بحر الرمل]

سَأَلَتْنِـي جَارَتِـي عَنْ أَمَتِـي وَإِذَا مَا عَـيَّ ذُو اللّـبِّ سَـأَلْ
سَأَلَتْنِـي عَنْ أُنَـاسٍ هَلَكُـوا شَـرِبَ الدَّهْرُ عَلَيْهِمْ وَأَكَـلْ

فكرر الشاعر قوله: (سألتني عن) مرتين بشكل رأسيّ؛ تأكيدًا على إلحاحها عليه بالسؤال، كما أن هذا التَّكْرار الصوتيّ جاء على صيغة الماضي؛ ليؤكد انتهاء هذا الحوار.

وقول "النابغة الجعديّ" في موضع آخر: [٤] [بحر الطويل]

وَأحلامُهُم أصبَحتُ للفَتقِ آسِيا
بِها داؤُها وَلاَ تَضُرُّ الأَعادِيا
وَسَوآتُهُم حَتّى يَصِيرُوا مَواليا

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ١٥٦. النَّيّ: الرغبة في الرحيل.
(٢) دراسة الصوت اللغوي، للدكتور أحمد مختار عمر، ص ٣٤٢.
(٣) ديوان الجعدي، ص ١١٨. عيّ: تعب، اللّب: العقل – شرب الدهر وأكل: أي أكل الناس بعدهم وشربوا.
(٤) المصدر السابق، ص ١٩١. الجدود: الحظوظ، الآسي: الطبيب المداوي، الفتق: أي فتق الجروح الناتجة عن الطعنات – الخيبر: المصاب بحمّى خيبرية.

فكرر الشاعر كلمة (قومي) ثلاث مرات، في محاولة منه للتعبير عما يدور في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه قومه، وحزنه وأسفه على ما جرى بينهم من انقسامات وانشقاقات داخلية. وتكرارها يدلل على شدة اهتمامه بقومه، وسعيه إلى تحريك مشاعر السامع والقارئ لهذه الأبيات.
وفي قول "النابغة الجعديّ" أيضًا: (١) [بحر المتقارب]

وَمُسْتَـأْذِنٍ يَبْتَغِي نَـائِـلاً أَذِنْتُ لَـهُ ثَـمَّ لَـمْ يُحْجَبِ
فَـآبَ بِصَالِحِ مَـا يَبْتَغِي وَقُلْتُ لَـهُ ادْخُلْ فَفِي المَرْحَبِ

كرر الشاعر كلمة (يبتغي) مرتَيْنِ، للدلالة على تلبية الطلب ورد الجميل لأصحابه، كما كرر (له) مرتَيْنِ أيضًا.
يقول "النابغة الجعديّ": (٢) [بحر الطويل]

أَرَبَّتْ عَلَيْهِ كُلُّ وَطْفَاءَ جَوْنَـةٍ وَأَسْحَمَ هَطَّـالٍ يَسُـوقُ القَوَارِيَـا
فَلاَ زَالَ يَسْقِيهَـا وَيَسْقِـي بِلاَدَهَـا مِنَ الـمُزْنِ رَجَّافٌ يَسُوقُ السَّوَارِيَـا

نجد تكرار الفعل (يسوق) قبل نهاية البيتَيْنِ السابقَيْنِ، مما تُحدثُ تناغمًا موسيقيًّا وإيقاعيًّا جميلاً، كما تزيد الدلالة عمقًا وتأثيرًا.

تَكْرار الكلمة أفقيًّا:

هذا النوع تكرر كثيرًا في شِعْر المخضرمِينَ، فاستخدم الشعراء بعض الكلمات أكثر من مرة في البيت الواحد؛ لتحقيق التناغم الموسيقيّ والتوافق الصوتيّ داخل البيت الشعريّ.
وهناك **مجموعة من الأشكال والألوان التكرارية** لهذه الكلمات، فمنها:

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ٤١. النائل: العطاء – آب: عاد، المرحب: السعة والمكان الرحب.
(٢) المصدر السابق، ص ١٨٤. أربّت السماء: دام مطرها، الوطفاء: الديمة الغزيرة المطر، الجونة: السوداء، الأسحم: الأسود، القواري: جمع قارية وهو طائر يمن عند بعض الأعراب وشؤم عند بعضهم الآخر – المزن: السحاب الماطر، الرجّاف: البحر، السواري: السحب التي تمطر عند الغداة والرواح.

- لون من التَّكرار، يقوم على ذِكْر اللفظة أولا، ثمّ ذِكْرها بعد ذلك مضافة، كما في قول "النابغة الجعديّ": [١] [بحر المتقارب]

وَمِنْ دُونِ ذَاكَ هَوِيٌّ لَـهُ هَوِيَّ القَطَامِيِّ لِلأرْنَبِ

حيث كرر الشاعر كلمة (هَوِي) مرتَيْنِ في هذا البيت، مرة منفردة، دون إضافة، وأخرى مضافة إلى (القُطَامِيّ)، وفيه تأثير في المعنى الذي يريده.
وقول "النابغة الجعديّ" في موضع آخر: [٢] [بحر الطويل]

فَلَمّا دَنَـا لِلخَرْجِ خَرْجِ عُنَيْزَةٍ وَذِي بَقَرٍ أَلْقَى بِهِنَّ المَرَاسِيَا
هَدِيرٌ هَدِيرَ الثَّوْرِ يَنْفُضُ رَأْسَهُ يَذُبُّ بِرَوْقَيْهِ الكِلَابَ الضَّوَارِيَا

هنا كرر الشاعر (خَرْج) مرتَيْنِ فيهما واحدة مضافة إلى (عُنَيْزة)، وكرر كذلك (هَدِير) مرتيْنِ على الطريقة نفسها؛ لتوضيح المعنى المُراد.
وقوله: [٣] [بحر الطويل]

أَتَاكَ أَبُو لَيْلَى يَجُوبُ بِهِ الدَّجَى دُجَى اللَّيْلِ جَوَّابُ الفَلاةِ عَثَمْثَمُ

التكرار في هذا البيت في كلمة (دُجَى) مَرّتَيْنِ، الثانية مضافة إلى (الليل).
وقوله: [٤] [بحر البسيط]

لَا أَخْذَعُ البَوَّ بَوَّ الزَّعْمِ أَرْأَمُهُ وَلَا أُقِيمُ بِدَارِ العَجْزِ وَالهُونِ

---

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ٣٨. الهويّ: السقوط من أعلى إلى أسفل، القطاميّ: الصقر.
(٢) المصدر السابق، ص ١٩٣. الخرج: قرية من قُرى اليمامة، عنيزة: قبيلة، ذو بقر: اسم وادٍ – يذبّ: يدافع وروقاه: قرناه، الضواري: التي اعتادت الصيد واشتاقت إلى اللحم.
(٣) المصدر السابق، ص ١٥٢. أبو ليلى: كنية النابغة الشاعر، يجوب: يسير، العثمثم: الجمل القوي الشديد.
(٤) المصدر السابق، ص ١٧٧. الخذع: قَطْع اللحم وتخزيزه بالسكين، البوّ: جلد الناقة، أرأمه: أحنّ عليه وأعطف، الهون: الخزي والعار.

التَّكْرار هنا في كلمة (بَوّ)، حيث تكررت مرتَيْنِ، مرة معَرّفة بـ (أل)، وأخرى مضافة إلى ما فيه (أل)، أي إلى (الزّعم).
وقول "النابغة": (١) [بحر الوافر]

رَأيْتَ البَكْرَ بَكْرَ بَنِي ثَمُودٍ وَأنْتَ أرَاكَ بَكْرَ الأشْعَرِينَا

في هذا البيت جاء التّكْرار في كلمة (بَكْرَ)، حيث تكررت ثلاث مرات، مرة معَرّفة بـ (أل)، ومرتَيْنِ مضافة إلى (بني ثَمُود)، وإلى (الأشعَرينا).
وقوله: (٢) [بحر الخفيف]

أقْفَرَتْ مِنْهُمُ الأجَاربُ فالنّهْـ ـيُ وَحَوْضَى فَرَوْضَة الأدْحَالِ
فَحُبَيٌّ فَالثَّغْرُ فَالصَّفْحُ فَالأجْـ ـدَادُ قُفْرٌ فَالكُورُ كُورُ أثَالِ

التّكْرار هنا في كلمة (كُورُ)، حيث تكررت مرتَيْنِ، مرة معَرّفة، وأخرى مضافة إلى كلمة (أثَال).

- لون آخر يقوم على تكرار النفي المزدوج، ويتخذ الشكل الآتي (لا.. ولا..)، كما في قول الجعدي: (٣) [بحر الطويل]

فَلَا هِيَ تَرْضَى دُونَ أمْرَدَ نَاشِئٍ وَلَا أسْتَطِيعُ أنْ أرُدَّ شَبَابِيَا
وَحَلَّتْ سَوَادَ القَلْبِ لَا أنَا بَاغِيَاً سِوَاهَا وَلَا عَنْ حُبِّهَا مُتَرَاخِيَا

هنا نجد النفي المزدوج تكرر مرة في كل بيت، (كما هو موضَّح في البيتَيْن السابقَيْن).
وقوله: (٤) [بحر الخفيف]

---

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ١٧٣. بكر بني ثمود: الناقة التي عقرها قوم ثمود فهلكوا بسببها.
(٢) المصدر السابق، ص ١٤٢. الأجارب والنهي وحوضى وروضة الأدحال: أسماء أماكن – وكذلك حُبيّ والثغر والصفح والأجداد والكور: أسماء أماكن لبني جعدة غادروها.
(٣) المصدر السابق، ص ١٨٦. إشارة إلى أن امرأته كانت أصغر منه سنًّا وكانت تلومه على عدم اهتمامه بها.
(٤) المصدر السابق، ص ١٤١ ، ١٤٢. زمن التوبة: أي عند ظهور الإسلام، العزّل: الذين لا سلاح لهم، الأكفال: جمع كِفْل وهو الذي لا يثبت على ظهر الجواد – ضِئال: جمع ضئيل وهو الحقير القليل الشأن، عواوير: جمع عوّار وهو الأعمى أو الجبان الذي يفرّ من القتال.

دَارُ حَيٍّ كَانَتْ لَـهُمْ زَمَنَ التَّوْ بَـةِ لا عُـزّلٍ وَلَا أَكْفَالِ
لَا ضِنَالٌ وَلَا عَوَاوِيرُ حَمَّـا لُونَ يَوْمَ الخِطَابِ للأَثْقَالِ

وهنا نجد تَكْرار النفي المزدوج في هذَيْنِ البيتَيْنِ، كما هو موضَّح.
- لون يقوم على ذكر الكلمة (الاسم)، معرفة ونكرة، كما في قول "النابغة الجعديّ": (١) [بحر الرمل]

أَيَـدِ الكَاهِلِ جَلْـدٍ بَـازِلِ أَخْلَفَ البَـازِلَ عَامًا أَوْ بَـزَلْ

حيث كرر (بازل) مرتَيْنِ، نكرة ومعرفة؛ لتعميق الدلالة، ولإحداث نغمة موسيقية من ذلك التكرار.

تَكْرار الجملة:

ضمّن المخضرمون في شِعْرهم نوعًا ثالثًا من أنواع التكرار، وهو تكرار الجملة في القصيدة؛ للتعبير عن الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، ولتعميق المعنى الدلاليّ المراد، وكذلك للمساعدة في التأثير على الإيقاع الصوتيّ داخل النص الشعريّ، ومنها قول "النابغة الجعديّ": (٢) [بحر الطويل]

وَأَجْدَرَ أَنْ لَا يَتْرُكُوا عَانِيًا لَـهُمْ فَيَغْبُرُ حَـوْلاً فِـي الحَدِيدِ مُكَفَّرَا
وَأَجْدَرَ أَنْ لَا يَتْرُكُوا مِـنْ كَرَامَـةٍ ثَوِيًّا وَإِنْ كَـانَ الثَّوَايَـةُ أَغْضَـرَا

فقد كرر "النابغة الجعديّ" جملة (وأجدر أن لا يتركوا) مرتَيْنِ، في إصرار منه على استخدام هذا المعنى، وهو تحرير كل الأسرى والحفاظ على حقوق القوم، « والتكرار يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها »(٣) فالمراد من التَّكْرار هنا إثارة المتلقي وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة.
ومثل قول "النابغة الجعديّ": (٤) [بحر الطويل]

وَلَا خَيْرَ فِي جَهْلٍ إِذَا لَـمْ يَكُنْ لَـهُ حَلِيمٌ إِذَا مَـا أَوْرَدَ الأَمْـرَ أَصْـدَرَا

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ١١٥. الأيّد: الشديد القوي، الكاهل: مقدم أعلى الظهر مما يلي العنق، الجلد: الذي يتحمل المشاق، البازل: البعير شقّ نابه وذلك في نهاية السنة الثامنة.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٣. العاني: الأسير المقيّد – الثوي: المقيم، الأغضر: الناعم الناضر.
(٣) قضايا الشعر العربي: لنازك الملائكة، مكتبة النهضة، بيروت، ط٣، ١٩٦٧، ص ٢٤٢.
(٤) ديوان النابغة الجعدي، ص ٨٥. أورد وأصدر: أي الماء – البوادر: الإسراع في بتّ الأمور وعلاجها.

وَلَا خَيْرَ فِي حِلْمٍ إِذَا لَمْ تَكُنْ لَهُ بَوَادِرُ تَحْمِي صَفْوَهُ أَنْ يُكَدَّرَا

فالنسق التركيبي الواحد في هذا النص – بين الكلمات المخطوطة - حقق توازنًا دلاليًّا وصوتيًّا ونحويًّا؛ أدى إلى الانسجام التام بين الإيقاع من ناحية والتركيب من ناحية أخرى، فالتراكيب جاءت على النحو الآتي:
حرف عطف + حرف نفي + حرف جر + اسم مجرور + أداة شرط + حرف نفي + فعل ناقص + خبر مقدم للفعل + اسم مؤخر للفعل الناقص + (جملة أفادت معنى الصفة) متعلقة بالاسم المؤخر.

ففي هذين البيتَيْنِ نوع من التوازن الصوتيّ والتركيبيّ والدلاليّ، محدثًا انسجامًا صوتيًّا قد تحقق بفعل تراكم تلك التجمعات اللغوية المعبّرة، التي منحت النص شعرية جذابة عبّرت عن خلجات النفس تعبيرًا عميقًا في صورة الحكمة.
وتقول "الخنساء": (١) [بحر البسيط]

فَابْكِي أَخَاكِ لِأَيْتَامٍ وَأَرْمَلَةٍ وَابْكِي أَخَاكِ إِذَا جَاوَرْتِ أَجْنَابَا

كررت "الخنساء" في البيت السابق جملة (ابكي أخاك) مرتَيْنِ، مما يدلّ على شدة الحزن على فراق أخيها، وتعديد صفاته وفضائله.
وتقول "الخنساء": (٢) [بحر الوافر]

فَلَمْ أَرَ مِثْلَهُ رُزْءًا لِجِنٍّ وَلَمْ أَرَ مِثْلَهُ رُزْءًا لِإِنْسِ

وفي هذا البيت تكرار معظم الشطر الأول (لم أرَ مثله رُزْءً)، حيث أرادت "الخنساء" هنا التأكيد على هذا المعنى من خلال التّكرار.
ويقول "لبيد بن ربيعة": (٣) [بحر البسيط]

مَا يَمْنَعُ اللَّيْلُ مِنِّي مَا هَمَمْتُ بِهِ وَلَا أَحَارُ إِذَا مَا اعْتَادَنِي السَّفَرُ
مِنْ فَقْدِ مَوْلىً تَصُورُ الحَيَّ جَفْنَتُهُ أَوْ رُزْءُ مَالٍ وَرُزْءُ المَالِ يُجْتَبَرُ

كرر الشاعر "لبيد" هنا التركيب الإضافي (رُزْءُ مال)؛ لتأكيد المعنى المُراد وتوضيحه.

---

(١) ديوان الخنساء، ص ٧. الأجْنَاب: واحدها جَنَب أي الغريب.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٤.
(٣) ديوان لبيد، ص ٥٧. هممت به: عزمت على إنفاذه، أحار: أتحيّر.

ويقول "النابغة الجعديّ": [1] [بحر المتقارب]

لَبِسْتُ أُنَـاسًا فَـأفْنَيْتُـهُمْ وَأفْنَيْتُ بَعْدَ أنَـاسٍ أنَـاسَا
فَحِينًا أُصَـادِفُ غِرَّاتِهَـا وَحِينًا أُصَـادِفُ مِنْهَا شِمَاسَا

وهنا نجد الشاعر يكرر (حينًا أُصادِفُ)؛ لتعميق الدلالة من خلال تنوّع وتعدّد ما يصادفه في حياته.

تعدد التّكْرار:

وقد يتكرر في البيت الواحد غير كلمة، أو تتكرر الكلمة عدة مرات، كما في الأمثلة الآتية:

يقول "الحطيئة": [2] [بحر الوافر]

لَـحَاكَ اللهُ ثُمَّ لَـحَاكَ حَقًا أبًا وَلَـحَاكَ مِنْ عَمٍّ وَخَالِ
فَنِعْمَ الشَّيْخُ أَنْتَ لَدَى المَخَازِي وَبِئْسَ الشَيْخُ أَنْتَ لَدَى المَعَالِي

كرّر الشاعر في البيت الأول (لَحَاكَ) ثلاث مرّات، كما كرّر في البيت الثاني الكلمتَيْن (أنت، ولَدَى)؛ ليُظهر المعنى الذي يريده، ويؤكده بتكرار هذه الكلمات.

ويقول "حسان بن ثابت": [3] [بحر البسيط]

إنِّي لأعْجَبُ مِنْ قَوْلٍ غُرِرْتَ بِـهِ حُلْو، يُمَدُّ إلَيْهِ السَّمْعُ وَالبَصَرُ
لَوْ تَسْمَعُ العُصْمُ مِنْ صُمِّ الجِبَالِ بِهِ ظَلَّتْ مِنَ الرَّاسِيَاتِ العُصْمُ تَنْحَدِرُ
وَكالسَّرَابِ شَبِيهًا بِالغَدِيرِ وَإِنْ تَبْغِ السَّرَابَ فَلَا عَيْنٌ وَلَا أثَرُ

---

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ٩٨. لبس: أي عايش وعاصر واستمرّ بعدهم – الغِرّة: الغفلة، الشّماس: من شمس الفرس، إذا امتنع ركوبه أو كان مستعصيًا.
(٢) ديوان الحطيئة، ص ١٦٨. لحاك: قبحك ولعنك – المخازي: العيوب.
(٣) ديوان حسان بن ثابت، ص ١٢٢. عصم الجبال: ولوعها، الراسيات: العاليات – الغدير: النّهر.

كرّر الشاعر في البيت الثاني (العُصْم - مِنْ)، كما كرّر في البيت الثالث الكلمتَيْنِ (السَّراب- لا)؛ ليعمّق دلالة المعنى المُراد، ويؤكده بتكرار هذه الكلمات. ويقول "النابغة الجعديّ": [1] [بحر الطويل]

تَوَالِـيَ مَنْ غَالَتْ شَعُوبٌ فَأَصْبَحَتْ كُلُولَهُمُ تَبْكِي وَتُبْكِي البَوَاكِيَا
تَذَكَّرْتُ ذِكْرَى مِنْ أُمَيْمَةَ بَعْدَمَا لَقِيتُ عَنَاءً مِنْ أُمَيْمَةَ عَانِيَا

فقد كرّر الشاعر في البيت الأول الفعل (تَبْكي)، كما كرّر في البيت الثاني الكلمتَيْن (مِنْ، وأُمَيمَة)؛ ليؤكد المعنى الذي يريده، من خلال تَكْرار هذه الكلمات.

أغراض التكرار:

ومن الأغراض التي يحققها تكرار الاسم في الشعر، ما يأتي:

أ) التعظيم والتفخيم والإشادة بالذِّكر، ويكون في مقام المدح مع الممدوح، أو الفخر بالنسب والحسب، أو الأهل والعشيرة ..
ب) التوجّع والتحسّر، ويكون في مقام الرثاء والتأبين والحزن والأسى.
جـ) تأكيد المعنى المُسْتَهْدف، الذي يريد الشاعر أن يسلط الضوء عليه.
د) التشوق والاستعذاب، ويكون في مقام الغزل والنسيب بتكرار اسم المحبوبة.[2]

ومما سبق أستنتج أن التكرار واحدًا من الظواهر اللغوية التي نجدها في النصوص الشعرية عند المخضرمين؛ لتحقيق الجمال في الأداء اللغوي، والبلاغة في التعبير، والتأكيد للكلام المكرر، والدلالة على العناية بالمكرر.

٥- جماليَّات الوضوح السمعيّ للأصوات:

يتحقق الوضوح السمعيّ لأبيات النص الشعريّ، من خلال زيادة عدد حروف أبياته عن النصف، بحيث يزيد من جمال النص ووضوحه وتأثيره في المتلقي، كما في الأمثلة الآتية:

(١) ديوان النابغة الجعدي، ص ١٨٦. غال: أهلك، الشَّعوب: المنية، الكلول: التعب والإعياء – العاني: المتعب.
(٢) علم الجمال اللغويّ (المعاني – البيان – البديع)، للدكتور محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م، ٤٦٢/١.

يقول "النابغة الجعديّ": [1] [بحر الطويل]

أَلَا يَا دِيَارَ الحَيِّ بَيْنَ مُحَجَّرٍ ... إِلَى جَانِبِ القَمْرَى كَأَنْ لَمْ تَغَيَّرِ
وَقَفْتَ بِهَا لَا أَنْتَ قَاضٍ لُبَانَةً ... وَلَا اليَأْسُ يَشْفِي حَاجَةَ المُتَذَكِّرِ
أَلَا أَيُّهَا البَاكِي عَلَى مَا يَعُولُهُ ... تَجَمَّلِ عَلَى مَا يُحْدِثُ الدَّهْرُ وَاصْبِرِ
أَلَمَّ خَيَالٌ مِنْ أُمَيْمَةَ مُوهِنًا ... طُرُوقًا وَأَصْحَابِي بِدَارَةِ خَنْزَرِ
إِذَا انْتَمَيَا فَوْقَ الفِرَاشِ عَلاَهُمَا ... تَضَوُّعُ رَيَّا رِيحِ مِسْكٍ وَعَنْبَرِ
فَإِنْ كُنْتَ لَا تَرْضَى بِمَا كَانَ جَائِيًا ... فَإِنْ كَانَ تَنْكِيرٌ لَدَيْكَ فَأَنْكِرِ

وبيان الحروف التي لها قوة وضوح سمعيّ حتى الدرجة الرابعة، في هذه الأبيات، يظهر من خلال الجدول الآتي:

البيت	الوضوح السمعيّ للأصوات
الأول	(٣٠ ــ ١٥)
الثاني	(٢٢ ــ ٢٢)
الثالث	(٢٧ ــ ١٩)
الرابع	(٢٧ ــ ١٦)
الخامس	(٢٧ ــ ١٧)
السادس	(٢٥ ــ ٢٠)

يتضح من خلال الجدول السابق، وتحليل الأبيات، درجة الوضوح السمعيّ، ففي الأبيات السابقة زادت حروف الوضوح السمعيّ – الأصوات حتى الدرجة الرابعة - عن النصف، فيما عدا البيت الثاني، حيث تساوى عدد الحروف فيما بينها - كما هو مبيّن بالجدول السابق-. وقوة هذه الحروف وضوحها يُضفي على النص الشعريّ إيقاعًا صوتيًّا ودلاليًّا، ويُنبّه المُتلقي ويجعله متابعًا لما يُقال في هذا النص الشعريّ.

اجتماع عناصر الإيقاع في النص الشعريّ:

تُنتِج هذه العناصر هيكلاً جماليًّا، يجذب انتباه المتلقي، ويطرب آذان المستمع، كما يحقّق الانسجام والتوافق، بالإضافة إلى الفاعليّة والتذوّقية. فالإنسان مجبول على حبّ النَّغْم، الذي يؤثر فيه أيّما تأثير، خاصة إذا انسجم مع حالته النفسية في مواقف معينة.

(١) المصدر السابق، ص ٩٥ ، ٩٦. محجّر والقمرى: موضعان – اللبانة: الحاجة – عال الشيء: ثقل عليه وغلبه – موهنًا: ليلاً، الطروق: وقت طلوع النجم، خنزر: مكان – تضوّع: انتشر، الريا: الرائحة الطيبة- الجائي: الآتي (اسم فاعل من جاء).

ووجود هذه العناصر في النص الشعريّ مجتمِعَة، هو أساس نظرية الأنماط الإيقاعية، حيث إنها تتشكل من هذه العناصر الخمسة – كما سبق – ويُحدَّد نوع كل نمط منها على حسب وجود هذه العناصر داخل النص الشعريّ. وبهذا فإن هذه الأنماط لها عَلاقة وطيدة بالهيكل الجماليّ للقصيدة في الشعر العربيّ بصفة عامة، وفي شعر المخضرمين بصفة خاصّة.

خاتمة البحث

بعد هذا العرض لعلاقة الأنماط الإيقاعية بالهيكل الجمالي للقصيدة في شعر المخضرمين، يمكن القول بأن :

- الأنماط الإيقاعية نظرية لغوية أساسية في هيكل القصائد الشعرية، وبنائها الموسيقي والجماليّ في شعر المخضرمين.
- الوزن والقافية هما أساس الجمال الصوتيّ والموسيقيّ في قصائد المخضرمين.
- تكرار الحروف والكلمات والجمل في شعر المخضرمين، يهدف إلى تأكيد المعنى وتقويته وإثارة المتلقي وتوجيه ذهنه لما يُقال دون ملل.
- وجود عناصر الإيقاع مجتمعة في النص الشعري؛ يزيد من جماله وفاعليته.
- التكرار واحد من الظواهر اللغوية التي نجدها في النصوص الشعرية عند المخضرمين؛ لتحقيق الجمال في الأداء اللغوي، والبلاغة في التعبير، والتأكيد للكلام المكرر، والدلالة على العناية بالمكرر.
- الوضوح السمعيّ لكلمات القصيدة يجذب الانتباه ويجعل المتلقي أكثر فاعلية وتذوقًا للنصوص الشعرية في شعر المخضرمين.

مصادر البحث ومراجعه

١. **الأصوات اللغوية، للدكتور إبراهيم أنيس، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١م.**
٢. **الإيقاع في الشعر العربي، للدكتور عبد الرحمن آلوجي، ط١، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٩م.**
٣. **بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية، لابن عربي، للباحثة قدور رحماني، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥ – ٢٠٠٦م.**

٤. الجامع في العروض والقوافي، لأبي الحسن العروضي، تحقيق: للدكتور زهير غازي وهلال ناجي، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٦م.
٥. دراسة الصوت اللغوي، للدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
٦. ديوان حسان بن ثابت، شرحه وكتب هوامشه، للدكتور عبدأ علي مهنا، ط٢، دار الكتب المصرية، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م.
٧. ديوان الحطيئة، دراسة وتبويب: الدكتور مفيد محمد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، م١٩٩٣م.
٨. ديوان الخنساء، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت).
٩. ديوان كعب بن زهير، أبو سعيد السكري، شرح دراسة: للدكتور مفيد محمد قميحة، ط١، دار الشواف للطباعة والنشر، السعودية، ١٩٨٩م.
١٠. ديوان لبيد بن ربيعة ، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت).
١١. ديوان النابغة الجعدي ، جمعه وحققه وشرحه: للدكتور واضح الصمد، ط١، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٨م.
١٢. السكون المتحرك " دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجًا "، لعلوي الهاشمي، منشورات إتحاد الكُتّاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٥م.
١٣. الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، للدكتور محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
١٤. علم الجمال اللغويّ (المعاني – البيان – البديع)، للدكتور محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.
١٥. في الصوت اللغوي، للدكتور كمال بشر، د.ط ، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٤م.
١٦. في العروض والإيقاع الشعري" دراسة تحليلية تطبيقية "، للدكتور صلاح يوسف عبد القادر، ط١، دار الأيام، الجزائر، ١٩٩٧م.
١٧. القافية تاج الإيقاع الشعري، للدكتور أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤م.
١٨. قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، لموسى ربابعة، ط١، مكتبة الكتاني، الأردن، ٢٠٠٠م.
١٩. قضايا الشعر العربي، لنازك الملائكة، ط٣، مكتبة النهضة، بيروت، ١٩٦٧م.

٢٠. المبسط الوافي في العروض والقوافي، للدكتور أحمد سليم الحُمصيّ، ط١، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان ، ٢٠١٠م.
٢١. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، تأليف: عبد الله الطيب ، ط٣، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٩م.
٢٢. مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي"، للدكتور جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت .
٢٣. موسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.
٢٤. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، للدكتور علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٣م.
٢٥. نظرية الأدب، لرنيه وليك وآوستن وارن، ترجمة: عادل سلامة، ط٤، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ١٩٩٢م.
٢٦. نظرية المناسبة الإيقاعية في القافية، للدكتور حازم علي كمال الدين، ط١، مكتبة الآداب، ٢٠٠٧م.
٢٧. النقد الأدبي الحديث، لمحمد غنيمي هلال، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.
٢٨. النقد الأدبي عند المرزوقي " شاعر الحماسة "، للدكتور عبد الهادي خضير، ط١، دار الصفا، عمان، ٢٠١٠م.