الإيقاع المسكوت عنه في القصيدة الجاهلية

الأستاذ : محمد بن يحي
قسم اللغة العربية و آدابها
جامعة الوادي - الجزائر-

ملخـــص:

يحاول هذا المقال تسليط الضوء على الإيقاع الدّاخلي في القصيدة الجاهلية، ويخص بالدراسة عنصرين من مكوناته، وهما: تكرار الصوت المعزول، وتكرار الصيغة الصرفيّة؛ ذلك أن الإيقاع الداخلي في القصيدة الجاهلية لم يحظ بالاهتمام الكافي بسبب ربط الدارسين ذلك النوع من الإيقاع بالمحسنات اللفظية.

Résumé :

Cet article a pour objet l'étude du rythme interne dans le poésie préislamique.

Nous nous intéresserons exclusivement à deux éléments constitutifs du rythme interne, à savoir la répétition des phonèmes et des structures morphologique. Rappelons que le rythme a auparavant, été lié à figures de style.

جاء في لسان العرب أن الإيقاع مأخوذ « من إيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ وهو أَن يوقع الأَلحانَ ويبنيها»[1].

ونصَّ معجم "HACHETTE" الفرنسي على أنه «التنظيم الخاص لمُدّة الأزمان القوية والضّعيفة في جملة موسيقيّة، أو بيت شعري...»[2].

ويذهب "إ .أ . رتشاردز I . A . Richards" إلى أنه «التشكيل المتكرّر، أيْ مجموعة من مجموعات، بحيث أن المجموعات المتعددة الداخلة في تكوينه تكون شبيهة الواحدة بالأخرى، وإن لم يكن هذا التشابه تاما بالضرورة »[3]. ويعرَّف أيضا بأنه الانتظام المتكرّر للنّغم أو اللحن[4].

فالإيقاع (Rythme) إذاً يقوم على عناصرَ يجمع بينها التّشابه والتباين في الوقت نفسه. وذلك الجامع بينها هو الانسجام، فالنّغمات يكون لها كلٌّ واحد، ويكون فيها تفاصيلُ متعدّدة متباينة، والسّمع يدركها متباينةً ثم يجمع بينها، ويُدرك ذلك كلَّه على أنه كلٌّ واحد[5].

وللانسجام دورٌ أساس في صناعة الإيقاع يتمثّل في التكرار والتنويع. فالتكرار يمثّل البُعد الزّماني، والتّنويع يمثّل البعد المكاني[6].

ولا شكّ في أن إيقاع الشعر منبعُ سحرِه، وسِرُّ جماله، ومظهرُ تميُّزه عن سائر فنونِ القول؛ فنغماته الآسرة أولُ ما يطرُق الأسماعَ، فتشُدّها وتتسلّل إلى القلوب فتأسرها.

ويميّز المهتمون بدراسة الإيقاع الشعري بين نوعين منه: إيقاع خارجي ينبني أساسا على الوزن والقافية. وإيقاع داخلي تتحكّم فيه قيمٌ صوتيّة أخرى تعرض للبيت في حشوه[7].

- **عناصر الإيقاع الداخلي**: يُبنى الإيقاع الداخليّ على جانبين هامين: «اختيارُ الكلماتِ وترتيبُها، والمواءمةُ بين الكلماتِ والمعاني التي تدلُّ عليها»[8].

و يمكننا أن نوجز تلك العناصر في الآتي :

1. تكرار صوت بعينه.
2. تكرار مجموعة من الأصوات تتّحد في الصّفة.
3. تكرار اللفظ: ويدخل تحته التكرار المعجمي، والجناس.
4. تكرار العبارة.

5. تكرار الصيغة الصرفية.
6. تكرار التركيب.
7. الطباق والمقابلة.

لا جرَم أن الإيقاع الدّاخلي في القصيدة الجاهليّة لم يحظَ بالاهتمام الكافي؛ ذلك أن القدماء صبّوا جُلَّ اهتمامهم على دراسة البديع (الجناس خاصة) وما يُحدثه من نَغَم في البيت الواحد أو البيتين، ولم يكادوا يتجاوزونه إلى غيره من العناصر التي تُسهم في التّشكيل الإيقاعي للخطاب الشعري بوصفه بِنْية متكاملة.

ومن الظواهر الإيقاعيّة التي لم تأخذ حقَّها من الدراسة في البلاغة العربية: تكرارُ صوتٍ بعينه، أو مجموعةٍ صوتيّةٍ تشترك في الصفات، وتكرارُ الصيغ الصرفية، وهما من الظواهر التطريزيّة التي تسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة.

والحقُّ أن علماء البديع قد أشاروا إلى كلا الظاهرتين وأدركوا قيمتها الإيقاعية، إلا أنّهم لم يولوهما ما تستحقّانها من اهتمام ؛ فقد ركّزوا على ما سمّوه " المحسنات البديعيّة "، حيث جعلوا من البديع ثالث علوم البلاغة ، وقسّموه أبوابا، وأفرطوا في تصنيف أنواع الظاهرة الواحدة -كالجناس مثلا -[9].

ويبدو أنّ معظمَ علماءِ البلاغةِ «تناسوا أنهم أمام ظواهرَ أسلوبيّةٍ في الأداءِ الفنّيّ يستخرجون قيمَها الجماليّةَ، فانساقوا إلى تنويعاتٍ تقومُ على الفرْضِ والتّوهُّمِ أحيانا، مما أفسد عليهم هذا المبحثَ و عطّل فائدتَه»[10].

إن وسم هذا المقال بـ " الإيقاع المسكوت عنه في القصيدة الجاهلية"، لا يعني أن صاحبه يطرق بابا لم يسبق لأحد من الباحثين ولوجه، وإنما يهدف إلى حث الباحثين إلى بذل مزيد من الجهود في دراسة الإيقاع الداخلي في القصيدة الجاهلية؛ ذلك أن الدراسات التي تناولت الإيقاع الداخلي في القصيدة القديمة تتجه – في معظمها - إلى الشعر العباسي والأندلسي[11]؛ لكثرة الظواهر التطريزية فيها، أما الأبحاث المتعلقة بالقصيدة الجاهلية، فتبقى قليلة.

ولعلّ من أهم الدراسات التي سعت إلى تأصيل دراسة الإيقاع الداخلي في القصيدة

القديمة دراسة الدكتور محمد العمري في كتابه الرائد "تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر: الكثافة. الفضاء. التفاعل.)"[12]. وقد مثل في دراسته الظواهر الإيقاعية بمجموعة من الأبيات الجاهلية: لامرئ القيس وزهير والنابغة وغيرهما. ويبدو أنه وجد ضالته في شعر الخنساء التي مثل بقصيدتها التي مطلعها: "ياعين بكّي على صَخْرٍ لأَشْجَانِ "لظاهرة الترصيع فيما يسميه " كثافة التوازن"[13]. كما مثل بقصيدتها التي مطلعها "أَهاجَ لَكِ الدُّموع على ابنِ عَمرٍو " لمواقع الأصوات فيما دعاه " فضاء التوزان " [14] .

وهذا المقال يأتي ليسلّط الضوء على ظاهرتين إيقاعيّتين، وهما: دور الصوتِ المعزولِ، ودور الصيغ الصرفية في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة الجاهلية.

1 . **تكرارُ الصّوتِ المعزولِ و دورُه في تشكيلِ الإيقاع الداخلي** :

تَعُدّ الدراساتُ الأسلوبية المعاصرة تكرارَ صوتٍ بعينه، أو مجموعةٍ صوتيةٍ تتّسم بالصفة نفسِها ظاهرةً أسلوبيةً تُسهم في شِعريّة الخطاب، وتشكيله الإيقاعي؛ فتدرس هذه الظاهرة، رابطةً إياها بموضوع الخطاب، والحالة النفسية لمنشئه.

وجديرٌ بالذكر أن من القدماء من تعرّض لهذه الظاهرة في دراسة **"اللفظ"**، ومنهم الجاحظُ (255 هـ) الذي أشار إليها دون أن يُسمّيَها؛ حيث يقول: « وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاءِ، سهلَ المخارجِ، فتعلَم بذلك أنه قد أُفرِغ إفراغاً واحداً، وسُبِك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان... وكذلك حروفُ الكلام وأجزاءُ البيت من الشِّعر، تراها متّفقةً مُلْساً، ولِيّنةَ المعاطفِ سهلة؛ وتراها مختلفةً متباينة، ومتنافرةً مستكرَهَة، تشقُّ على اللسان وتكُدُّه، والأخرى تراها سهلةً ليّنة، ورَطْبةً مُتَواتية، سلِسةَ النِّظام، خفيفةً على اللِّسان حتى كأنّ البيتَ بأَسْرِه كلمةٌ واحدة، وحتّى كأن الكلمةَ بأسرها حرفٌ واحد »[15].

وكان حازم القرطاجنّي (684 هـ) أيضاً من الذين تنبّهوا إلى الإيقاع الدّاخليّ؛ إذ يقول في طرُقِ العلمِ بتحسينِ هيئاتِ العباراتِ: « والتلاؤمُ يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكونَ حروفُ الكلامِ بالنظر إلى ائتلاف بعضِ حروفِ الكلمةِ مع بعضٍ، وائتلاف جملةِ كلمةٍ مع جملةِ كلمةٍ تُلاصقُها منتظِمةً في حروفٍ مختارةٍ، متباعِدةِ المخارجِ مرتّبةٍ الترتيبَ الذي

يقعُ فيه خفّةٌ و تشاكلٌ ما»[16]. ويقول في موضع آخرَ: «فمن حُسنِ الوضعِ اللّفظيّ أن يؤاخيَ بين كَلِمٍ تتماثلُ في مُرادِ لفظها، أو في صيَغها، أو في مقاطعها؛ فتحسُنَ بذلك ديباجةُ الكلام»[17].

أمّا المحدَثون فقد أوْلوا الإيقاعَ الدّاخليَّ عنايةً بالغة؛ فهم يتجهون إلى البحث عن دوره الوظائفيّ المميّزِ عن الإيقاع الخارجيّ الناتج عن الوزن والقافية[18].

وقد دعا كثيرٌ من المحدثين المهتمين بدراسةِ الإيقاع إلى دراسةِ الأصواتِ لا الأوزان. وهم يرون أنّ دراسةَ خصائصِ الأصواتِ التي تُكوّن الوزنَ الشّعريَّ يُمكِن أن تَكون دراسةً علميّةً خالصةً؛ لأنها - كسائرِ البحوثِ الفيزيائيّةِ - تقوم على عزلِ صفةٍ من صفاتِ المادةِ، ومن ثَمَّ تُخضعها للقياس[19].

وقد كان لغويّونا القُدامى يؤمنون إلى حدٍّ بعيدٍ بدلالةِ الألفاظِ (الأصوات) على المعاني، ورائدُهم في ذلك "أبو الفتح عثمانُ بنُ جنّي" (392 هـ)؛ فقد عقد في كتابه " الخصائص" ثلاثةَ أبوابٍ محاولاً إثباتَ هذه النظرية[20]. إلاّ أنّ المحدثين يرفضون هذا الطّرحَ، ويرونَ أنّ هذه النظريّةَ لا تثبُت؛ فهي مجرّدُ ملاحظاتٍ قد تَصدُق، وقد لا تَصدُق[21].

وعلى الرَّغم من إيمانِ الدّارسين المحدثين العميقِ منذ "سوسير" باعتباطيّة الدّال، إلاّ أنّهم يؤمنون أيضا بأنّ هناك علاقةً بين بعضِ مظاهرِ الدّوالِ - معزولةً – و إطارِ الدّلالة[22]. إلاّ أنهم يُقرّون أيضا بأنه «لا يمكن بأيّ حالٍ من الأحوال أن تكونَ للأصواتِ المفردةِ معانيَ بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السّياقِ الذي يصبغها بلونه»[23].

فدراسةُ الأصواتِ المعزولةِ إذاً لا يمكن أن تكون لذاتها، بل لا بدّ من ربطها بموضوعِ القصيدةِ وصورتها الفنّيّةِ؛ فالشاعرُ قد يعمدُ إلى تَكرارِ صوتٍ معيَّنٍ ليرسُمَ به الصورةَ التي يريد[24]. كما أنّ المنشئ قد يختارُ صوتا دون غيره في رسمِ تلك الصورةِ، أو الكشفِ عن مشاعره وعواطفه .

إن الصوت يُشبهُ العنصرَ الحيَّ في الخليّةِ، فهو لا يَكتسِبُ حيويّتَه ونشاطَهُ إلاّ ضمنَ النّسيجِ الكُليّ[25].

ولاستجلاء هذه الظاهرة اخترنا أبياتا أوردها قدامة بن جعفر (327 هـ) في كتابه "نقد

الشعر" في باب سمّاه: **"باب نعت اللفظ "**، حيث حدّدَ صفاتِ جمالِ اللّفظ، بقوله: «أن يكون سمْحًا سَهْلَ مخارجِ الحروفِ من مواضعها، عليه رونقُ الفصاحةِ مع الخُلُوّ من البشاعة»[26]. وضرب مثالا لذلك من تشبيب الحادرة الذبياني(5 هـ/626 م) [من الكامل][27]:

1. **وتصدّقَتْ** حتّى **اسْتبثْكَ** بواضحٍ **صَلْتٍ، كَمُنْتَصَبِ الغزالِ** الأَتْلَعِ[28]
2. وبِمُقْلَتَيْ حَوْراءَ **تَحْسِبُ** طَرْفها وَسْنانَ حُرّةٍ، **مُسْتَهَلّ** المَدْمع
3. وإذا **تُنازِعُكَ** الحديثَ، رأيتَها **حَسَناً تَبَسُّمُها** ، لَذيذَ المَكْرع
4. كَغَريضِ **سارِيَةٍ**، تُتَفِّحُهُ **الصَّبا بِنَزيلِ أَسْحَرَ** ، طَيّبِ **المُسْتَنقع**
5. لَعِبَ **السّيولُ** بهِ، **فأَصبحَ** ماؤه غَلَلاً، يُقَطّعُ في **أُصولِ** الخِرْوع
6. **فَسُمَيُّ** وَيْحَكِ! هلْ عِلِمْتِ بِفِتيَةٍ غاديت لَذَّتَهم بأَدْكَنَ مُتْرَع ؟
7. بَكَروا عليَّ **بِسُحْرةٍ فَصَبَحْتُهم** من عاتقٍ ، كَدَمِ الذّبيحِ مُشَعْشَع

أورد قدامة هذه الأبيات تمثيلاً لقوله السالف في نعت جمال اللفظ دونَ تعليقٍ، أو محاولةِ استجلاء عناصرِ الجمال فيها.

إن الدراسة الأسلوبيّةَ الحديثةَ لا تكتفي بذلك الحُكْمِ العام، بل تسعى إلى الكشف عن عناصر الجمال فيه.

وإذا ما نحن أنعمنا النظر في هذه الأبيات، لاحظنا أنها نُظمت نظما تنساب فيه الألفاظ انسيابا «حتى كأنّ البيتَ بأَسْرِه كلمةٌ واحدة، وحتّى كأن الكلمةَ بأسرها حرفٌ واحد »[29].

إن النّغمةَ الموسيقيّةَ العذبةَ التي نحسّها منبعثةً من تلك الأبياتِ ليست نِتاجَ المحسّناتِ البديعيّة بمفهومها التقليدي، فهي تخلو منها خلوّا تامّا.

وبدراسة أصوات الأبيات يتبيّن لنا أن أصوات الصفير (السين،والصاد، والزاي) قد قامت بدورِ واسمِ الأدبيّة فيها، فقد تكررت في مجموعها خمسا وعشرين (25) مرة، بنسبة: 08.5 % من مجموع أصوات الأبيات، متجاوزة معيار تكرارها حسب نظرية الشيوع عند إبراهيم أنيس[30]. و نوضّح ذلك في الجدول الآتي :

	الصوت	التكرار	النسبة	الشيوع
1	السين	14	% 4.96	% 2.0
2	الصاد	8	% 2.72	% 0.8
3	الزاي	3	% 1.02	% 0.4
المجموع		**25**	**% 08.7**	% 03.2

وتكرار الأصوات الصفيرية في القصيدة له دلالته، فهي بتلك الصفة تحاكي النّشوة التي يشعر بها الشاعر، وهو يصف محبوبته، فهو منتشٍ بنعْتِ جيدِها، وطرفِها الأحورِ الوسْنان، منتشٍ بذِكْرِ فمِها الجميلِ تبسُّمُه العذبِ ريقُه، منتَشٍ بحلاوة حديثها الذي يحْكي ماءَ المُزْن، بل الخمرَ الصّبوحَ المعتّقة.

ومما يدعم دور هذه الأصوات الصفيرية في تشكيل الإيقاع الداخلي تموقعها في القصيدة، فقد احتلّت ثلاثة عشر (13) منها صدور الأبيات، وتموقَع اثنا عشر (12) منها في أعجازها. وهذا التوزيع يشبه توزيع اللون الواحد في لوحة فنيّة بنسَب متساوية.

ونشير إلى أن الوظيفة الإيقاعيةَ لأصوات الصفير لا تقتصر على المحاكاة الصوتية، وتوزيعها في النص توزيعا عدديا كمّيا، فهي جميعا تتميّز بطول مدّة النّطق بها؛ إذ يتراوح مداها بين 100-170 ملم/ث، مقارنة ببقية الصوامت التي لا يتجاوز مداها 60 – 100 ملم/ ث [31].

كما نلحظ كثافة توظيفها في البيتين (1 و 4)، حيث احتوى كل منهما خمسة (5) أصوات صفيرية. فالبيت الأول مفتتحها، فهو بمثابة المطلع. وقد « اعتاد الشّعراءُ أن يُحمّلوا البيتَ الأوّلَ من القصيدة شُحنةً إيقاعيّةً مُكثّفةً »[32]. أما البيت الرابع، فهو منتصفها، حيث بلغ الإيقاع أقصى درجاته.

والملاحظ أيضا أن صوتين من تلك الأصوات الثلاثة (السين و الصاد) معدودان في الأصوات المهموسة. وإذا ما نحن أحصينا الأصوات المهموسة، وجدناها قد بلغت في تلك الأبيات خمسة ومائة (105) صوت، بنسبة 35.71 % من مجموع أصوات الأبيات. وهي نسبة تجاوزت المعيار بكثير، حيث إن الأصوات المهموسة في استعمالها العادي لا تكاد

تتجاوزُ الخُمس، أي نسبةَ 20 %[33].

ومعلوم لدى علماء الأصوات أن الصوتَ المهموسَ يتطلّبُ كمّيّةً أكبرَ من هواءِ الرّئتين مما يتطلّبه الصوتُ المجهور ؛ فهو مجهِدٌ للتّنفُّس[34].

ولعلّ تلك النّسبة العالية للأصوات المهموسة تتلاءم مع ما يُكابده العاشق الولهان، فهو مُتعَبُ الفؤاد، مُجهَدُ النّفس. ثمّ إنّ الهمس ليتلاءَم مع همْس المحبّين، فكأنّما الشاعرُ لا يريد أن يجْهرَ بما يُكابدُ من لواعج الحبّ، وتباريح الهوى.

وقد يستغلّ الشاعرُ الطاقة التعبيريّة لصوت من الأصوات في التعبير عن شعور ما، أو تصوير حركة معيّنة. ونمثّل لذلك بقول النابغة الذبياني (18 ق هـ) [من الطويل] [35]:

كأنّ قتودي والنّسوعَ **جرى** بها
مِصَكٌّ **يُباري** الجَوْنَ جأْبٌ **مُعَقرَب**
رَعى الرّوضَ حتّى نشَّت **الغُدْرُ** والْتوَتْ
بِرِجْلاتِها قيعانُ **شَـرْجٍ** و أَهْيَبُ

يصوّر الشاعر في هذين البيتين سرعة ناقته ونشاطها، مشبّها إياها بالحمار الوحشيّ القويّ، متّخذا من تكرار" **الراء**" أداة إيقاعيّة لذلك. فقد كررها ثلاث مرات في البيت الأول وضاعفها في البيت الثاني.

والراء صوت مجهور[36]، ذولقيٌّ (أو لثوي) يخرجُ من ذولق اللّسانِ، متوسّطٌ لا شديدٌ ولا رخوٌ[37]، وهو في معظم اللغاتِ مكرّرٌ Trill أو Lap ينتُج في مُقدّمةِ اللّسانِ[38]. وأهمُّ صفةٍ تُميّزُ هذا الصوتَ عن غيرِهِ هي تكرّرُ طرقِ اللّسانِ للحنكِ عند النطقِ به[39]، مما يجعله متميّزا بالمرونة والرّشاقة. وذاك مما يؤهله للدّلالة على الحركة والترجيع والتكرار[40].

وقد تجاوز صوت الراء في البيتين السابقين مجرّد تصوير سرعة الناقة إلى محاكاة صورة الغُدر الملتوية المترقرق ماؤها.

2 - **تكرار الصيغة الصرفية ودوره في تشكيل الإيقاع الداخلي:**

درس معظمُ علماءِ البديع تكرار الصيغة الصرفيّة تحت اسم **"المماثلة"**، وهي «أن تتتالى الألفاظُ أو بعضُها في الزّنَةِ دون التّقفية»[41]. وبذلك يمكن القول بأن «المماثلة مجموعة

التوازنات المقطعيّة الأفقيّة التي تتعاقب على زِنةٍ واحدةٍ عبْرَ فتراتٍ زمانيّة متساوية، أو متناسِبةٍ على أقلّ تقدير»[42]. بيدَ أن الدراسات الأسلوبيّة الحديثة لا تقف عند التوازنات الأفقيّة، بل تتعداها إلى التوازنات العموديّة في مستوياتٍ متعدّدة: صوتية، وصرفيّة، وتركيبية، ومعجمية؛ مما يكسب الأبيات انسجاما واضحا وتنوّعا كبيرا في الآن نفسه[43].

كما تُقرّ الدراسات الحديثة بأن «تَكرار الوزنِ الصّرفيّ في البيتِ أو الأبياتِ يُحدِثُ إيقاعاً صوتيّا يُشارك في موسيقيّةِ الشّعر»[44]، « فقد يعمد الأديب إلى تكرار صيغة صرفية بذاتها؛ لتحقيق غاية أسلوبية، (كاسم الفاعل أو اسم المفعول، أو صيغ المبالغة، أو الفعل الماضي، أو المضارع ...) »[45].

ولاستيضاح هذه الظاهرة، سنقوم بدراسة الدور الإيقاعي الذي أدّته **صيغ المبالغة**، و**الصفة المشبهة**[46] في إحدى بكائيات الخنساء[47] [من البسيط]:

1. ما هاج حزنك أمْ بالعينِ عُوَّارُ ؟	أمْ ذرَّفتْ ، أم خلتْ منْ أهلهَا الدَّارُ ؟
2. كأنّ عيني لذكراهُ إذا خَطَرَتْ	فيضٌ يسيلُ علَى الخدَّينِ **مِدْرارُ**
3. تبكي لصخر ،هي العبرَى وقدْ ولهتْ	وَ دونهُ منْ **جديدِ** التُّربِ أستارُ
4. تبكي خناسٌ، فما تنفكُّ مَا عمَرتْ	لها علَيْهِ رَنينٌ ، و هْيَ **مِفْتارُ**
5. تبكي خناسٌ علَى صخر وحُقَّ لهَا	إذْ رابهَا الدَّهرُ، إنَّ الدَّهرَ **ضرَّارُ**
6. لاَ بدَّ منْ ميتةٍ في صرفهَا عِبرٌ	وَ الدَّهرُ في صرفهِ حولٌ وَ أطوارُ
7. قدْ كانَ فيكمْ أبو عمرٍو يسودكمُ	نِعْمَ المُعَمَّمُ، للدّاعينَ **نَصّارُ**
8. **صلْبُ** النَّحيزةِ **وَهَّابٌ** إذَا منعُوا	و في الحروبِ جريءُ الصّدْر **مِهصَارُ**
9. يا صَخْرُ، **وَرّادُ** ماءٍ قد تَناذرَهُ	أهلُ المواردِ ما في وِرْدِهِ عارُ
10. مشَى السّبَنْتى إلى هيجاءَ مُضْلِعَلَةٍ	لها سلاحانِ : أنيابٌ و أظفارُ
11. و ما **عَجُولٌ** على بوٍّ تُطيفُ بِهِ	لها حَنينانِ: إصْغارٌ و إكْبارُ
12. تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ، حتى إذا ادّكرتْ	فإنَّما هيَ إقبالٌ وَ إدبارُ
13. لاَتسمنُ الدَّهر في أرضٍ وإنْ رُبِعَتْ	فإنَّما هيَ تحْنانٌ وَ تسْجارُ

14. يوْماً بأوْجَدَ منّي يوْمَ فارَقني صخرٌ وَ للدَّهرِ إحلاءٌ وَ إمرارُ
15. و إنّ صَخراً لَكافينا و سيّدُنا و إنّ صَخْراً إذا نَشْتو **لَنَحّارُ**
16. و إنّ صَخْراً **لِمُقْدامٌ** إذا رَكِبوا و إنّ صَخْراً إذا جاعوا **لَعَقّارُ**
17. **أَغَرّ أَبْلَجُ** ، تَأتَمّ الهُداةُ بِهِ كَأنّهُ عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ
18. **جَلْدٌ جميلُ** المحيَّا كاملٌ **وَرِعٌ** وَ للحروبِ غداةَ الرَّوعِ **مِسعارُ**
19. **حُلْوٌ حلاوتُه ، فَضْلٌ مقالتُه** فاشٍ جُمالتُه ، للعظْم **جبّارُ**
20. **حَمّالُ** ألويَةٍ ، **هَبّاطُ** أودِيَةٍ **شَهّادُ** أنْدِيَةٍ ، للجَيشِ **جَرّارُ**
21. فقلتُ لمّا رأيتُ الدّهرَ ليسَ لَهُ معاتبٌ ، وحدَهُ يُسْدي وَ **نيَّارُ**
22. لقدْ نعى ابنُ نُيكٍ لي أخَا ثِقةٍ كانتْ تُرَجَّمُ عنهُ قبلُ أخبارُ
23. فبتُّ ساهرةً للنَّجمِ أرقبهُ حتى أتى دونَ غَورِ النّجمِ أستارُ
24. لم تَرَهُ جارَةٌ يَمشي بساحَتِها لريبةٍ ، حينَ يُخْلِي بيتَهُ الجارُ
25. و لا تراهُ ، و ما في البيتِ يأكلهُ لكنَّهُ بارزٌ بالصَّحْنِ **مِهْمارُ**
26. و مُطْعِمُ القَوْمِ شَحماً عندَ مَسْغَبِهم و في الجُدوبِ **كريمُ** الجَدّ **ميسارُ**
27. قدْ كانَ خالصتي منْ كلّ ذي نسبٍ فقدْ أُصيبَ .. فما للعيشِ أَوْطارُ
28. مثل الرُّدينيّ لمْ تنفدْ شبيبَتهُ كَأنّهُ تحتَ طَيّ البُرْدِ إسْوَارُ
29. **جَهْمُ** المُحيّا تُضِيءُ اللّيلَ صورَتُهُ آباؤهُ من طِوالِ السَّمْكِ **أحرارُ**
30. مُوَرَّثُ المَجْدِ مَيْمُونٌ نَقيبَتُهُ **ضَخْمُ** الدّسيعَةِ في العَزّاءِ **مِغوَارُ**
31. فرعٌ لفرعٍ **كريمٍ** غيرِ مؤتشبٍ **جلْدُ** المريرةِ عندَ الجمعِ **فَخّارُ**
32. في جوْفِ رَمْسٍ مُقيمٌ ، قد تَضَمّنَهُ في رمسهِ مقمطرَّاتٌ وَ أحجارُ
33. **طَلْقُ** اليَدينِ لفِعْلِ الخَيرِ ذو فَجَرٍ **ضَخْمُ** الدّسيعَةِ بالخَيراتِ **أمّارُ**
34. ليَبْكِهِ مُقترٌّ أفْنى حريبَتَهُ دَهْرٌ ، و حالَفَهُ بؤسٌ و إقْتارُ
35. و رُفْقةٌ حارَ هاديهمْ بمَهلكةٍ كأنّ ظُلْمَتَها في الطِّخْيَة القارُ

36	حامي الحقيقة، محمودُ الخَليقة مَهْ	ـدِيُّ الطّريقة **نقّاعٌ** و **ضَرّارُ**
37	**جَوّابُ** قاصيَة ، **جزّازُ** ناصية	**عقّادُ** ألْوية ، للخيلِ **جــرّارُ**
38	**عَبْل** الذّراعيْن قد تُخشى بديهتُه	لهُ سلاحان : أنيابٌ و أظفارُ
39.	لا يَمْنَعُ القوْمَ إنْ سالُوهُ خُلْعَتَهُ	وَ لاَ يجاوزهُ باللّيلِ **مرّارُ**

إن الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة - و لا ريب - ليس وليدَ البديع التقليدي ، فهو لا يكاد يكون له حضور يذكر . فقد شكّلته عناصر إيقاعية أخرى أبرزها : التكرار المعجمي لبعض الألفاظ ، و تكرار بعض الصيغ الصرفية (المبالغة المصادر، الصفة المشبّهة)، و تكرار بعض البنى التركيبيّة.

وسنحاول إبراز دور صيغ المبالغة والصفة المشبهة في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة.

2. 1 . **صيغ المبالغة**: هي صيغ محوّلةٌ من اسم الفاعل للدّلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث. وأشهرُ أوزانها: فعّال، ومِفْعال، وفَعول، وفَعيل، وفَعِل[48] . وقد وُظّف منها ثلاثة أوزان: (فعّال ومِفعال وفَعول) في هذه القصيدة، تكرّرت بمجموع ثلاثين (30) مرة. فالخنساء تندب أخاها صخرا، وتندب فيه صفاتِ الرجولة الكاملة؛ فلجأت إلى صيغ المبالغة التي تؤدّي ذلك الغرض.

وفضلاً عن الدّور المعنويّ الذي أدّته صيغُ المبالغة في هذه البكائية، فقد كان لها دورٌ بارزٌ في التّشكيل الإيقاعيّ لهذا النص، من خلال تواترها، وتوقعها. ونوضح ذلك في هذا الجدول :

الصيغة	التكرار	النسبة	الحشو		القافية	
			التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
فعّال	21	%70	09	% 30	12	% 40
مِفْعال	08	%26.66	01	% 3.33	07	% 23.33
فَعول	01	%3.33	01	% 3.33	00	% 00
المجموع	**30**	**%100**	**11**	**% 36.66**	**19**	**% 63.33**

ونلاحظ من خلال الجدول أن نسبة 63.33 % من صيغ المبالغة قد احتلت آخر البيت (القافية) موقعا، و ذلك يُكسبُها وقْعا متميّزا في النفس؛ فالقافيةُ هي المقطعُ الأخيرُ ولَبِنةُ الختامِ؛ مما يجعلها أكثرَ المنازل حساسيةً وأصدقَها تصويرا لتعامُلِ الشاعرِ مع اللّغة[49]. إلا أنّ نسبة 36.66 % منها التي وردت في الحشو – وهي نسبة تفوق الثلث – قد قامت بدور الرابط الإيقاعي بين القافية والحشو. فهي تحدّ من استئثار القافية بنغمة تلك الصيغ، رابطة بين إيقاعها و إيقاع الحشو؛ مما جعل النّغمة تشيع في القصيدة كلّها.

ومما تجدر ملاحظته أن البيت العشرين(20) والبيت السابع والثلاثين (37) قد احتوى كلٌّ منهما على أربع (4) صيغ مبالغة، جاءت كلّها على وزن (فعّال) وهو ما يمثل 26.66 % من صيغ المبالغة في النص. وبالنظر إلى موقع البيت (20) الذي يحتلّ منتصف القصيدة، مما يجعله بمثابة المحور الإيقاعي الذي تدور حوله بقية صيغ المبالغة في النص. أما البيت (37)، فيأتي قبل نهاية القصيدة، مما يكثّف الإيقاع الناتج عن تلك الصيغة في نفس المتلقي.

2 – 2 - **الصفة المشبهة**: صيغةٌ مشتقّةٌ من الثلاثيّ اللازمِ للدلالةِ على معنى اسم الفاعل، وتفترق عنه في كونها تدلُّ على الثّبوت[50]. ولها اثنا عشرَ (12) وزنا[51]. وقد وُظّفت منها خمسُ (5) صيغ بمجموع ثماني عشرة(18) مرة، نبيّنها في الجدول الآتي:

الترتيب	الصيغة	التكرار	النسبة
1	فَعْل	10	% 55.55
2	فَعيل	04	% 22.22
3	أَفْعَل	02	%11.11
4	فَعِل	01	% 5.55
5	فُعْل	01	% 5.55
المجموع		**18**	**% 100**

ولئن كان تكرار صيغ الصفة المشبّهة مرتبطا بذكر مناقب الفقيد (صخر)، فقد أدّت صيغة (فَعْل) دوراً بارزاً في التشكيل الإيقاعي للقصيدة، من حيث إنّها الأكثرُ تكرارا، فقد بلغت نسبة 55.55 % من تكرار الصفة المشبهة في القصيدة. ومما يزيد من قيمتها الإيقاعية تمركزُها في بدايات صدور الأبيات وأعجازها، فقد احتلّت بدايات صدور الأبيات (7) مرات، وبدايات أعجازها (3) مرات، مما يجعلها تحتلّ موقعا بارزا من الأبيات، فيتكثّف الإيقاعُ في بداياتها وفي أواخرها الذي نهضت به صيغ المبالغة وصيغ المصدر على وزن (إفعال).

ومما لا نغفل عن الإشارة إليه هو احتواء البيت الثامن عشر ثلاثَ (3) صيغ من صيغ الصفة المشبهة، وهو ما يمثّل نسبة 16.66 % من مجموعها. وبذلك يبلغ وصف الفقيد (صخر) بصفات الكمال أوجّه في هذا البيت الذي يأتي قبيل منتصف القصيدة ، ويكون بذلك بمثابة المحور الإيقاعي الذي تدور حوله صيغ الصفة المشبّهة في القصيدة :

18. **جَلْدٌ جميلُ** المحيَّا كاملٌ **وَرِعٌ** وَ للحروبِ غداةَ الرَّوعِ **مِسعارُ**

خاتمة : لعلّنا نكون قد بيّنا من خلال هذا المقال الموجز قيمة الأصوات المعزولة والصيغ الصرفيّة في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة الجاهليّة، وذلك من خلال ربطها بموضوع الخطاب وأحواله، والحالة النفسية للشاعر، مع التركيز في كل ذلك على مواقع تلك العناصر الإيقاعية، متجاوزين دراسة الإيقاع اعتمادا على الألوان البديعيّة؛ لأنها أعجز من أن تكشف عن أسراره.

الهـوامـش والمراجـــع

1- محمد بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، (د ت)، مادة (وقع).
2 - Dictionnaire HACHETTE, paris 2009, p 1431 .
3 - شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978. (ها)2، ص 159.
4 - أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية، (د ط)، 1999، ص 182.
5- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها دار الفكر، بيروت، ط2، 1970، ج 2، ص 489–490.
6 - نفسه، ص 491 .
7 - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 19.
8 - محمد عارف حسين، وحسن علي محمد، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء، الإسكندرية، 2000، ص 13.
9 - ينظر السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص181 . والخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تص، بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988، من ص354 إلى 358. وابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط2، 2006، ص 272 وما بعدها. وقدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (دت)، ص162، و ص163.
10 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص226.
11 - منهم محمد مفتاح في كتابه "في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)" حيث درس تكرار الصوت المعزول تحت عنوان "المادة الصوتية" باعتباره مكوّنا من مكوّنات

الخطاب الشعري، في " نونية أبي البقاء الرندي (ت686 هـ) لكل شيء إذا ما تمّ نقصان "وكانت دراسته دلالةَ الصوت دراسة أفقية في مستوى البيت، لا في القصيدة كلّها. ينظر، محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص 83 وما بعدها، و ص 117 .

12 - محمد العمري، حليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر: الكثافة. الفضاء. التفاعل.)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

13 - ينظر نفسه، ص 137 – 138 .

14 - ينظر نفسه، ص 162 وما بعدها.

15 - الجاحظ، البيان والتبيين، تحق، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د ط)، (د ت) ،ج1، ص66 – 67.

16 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1966، ص 222.

17 - نفسه، ص 224.

18 - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 21.

19 - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط 2، 1978، ص 164 – 165.

20 - يُنظر ابن جني، الخصائص، تحق، محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط1، 2006. "باب في تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني"، ص403. و"باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني"، ص407. و" باب في قوة اللفظ لقوة المعنى"، ص 810.

21 - في نقد هذه النظريّة ينظر السعيد هادف (دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية)، مجلة الدراسات اللغوية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد 01، 2002، ص 23 إلى ص 33.

22 - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 59.

23 - محمد صالح الضالع، الأسلوبيّة الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د ط)، 2002، ص 30 . وينظر جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1984، ص110.

24 - ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988، ص158. ومحمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 28.

25 - رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006، ص44.

26 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 74 .

27 - ينظر القصيدة في ديوان شعر الحادرة الذبياني، إملاء اليزيدي عن الأصمعي، تحق، ناصر الدين الأسد، مستلّ من مجلة معهد المخطوطات العربية ، مج 15 ، ج2 ، ص303. هناك اختلاف في رواية بعض الأبيات بين ما ورد في نقد الشعر و الديوان . وقد أثبتنا ما ورد في نقد الشعر التزاما بمنهج الدراسة.

28 - الواضح الصلت: الجيد الأبيض. استبتك: أسرتك. أتلع: طويل العنق. وسنان: نائم. المكرع: الفم. السارية: السحابة التي تأتي ليلا. أسحر: اسم مكان. الصبا: ريح لطيفة تهب من الشمال. الخِزْوَع: اسم نبات لا يُرعى. أدكن: إبريق أدكن اللون. مترع: مملوء. العاتق: الخمر القديمة. مشعشع : ممزوج.

29 - الجاحظ ، البيان و التبيين ، ج1 ، ص66 – 67 .

30 - أحصى إبراهيم أنيس أصواتَ عشراتٍ من صفحاتِ القرآنِ الكريم، ثم رتّب تلك الأصوات حسب شيوعها في الصفحاتِ المدروسة. وما يهمنا هنا هو الأصوات الصفيرية الثلاثة التي كانت نسبتها كالآتي:السين: 2.0%، الصاد:0.8%. الزاي: 0.4% ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999، ص191 – 192.

31 - ينظر سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، تر، ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1973، ص 57، و ص 75.

32 - ريمون طحان، الألسنيّة العربية، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981، ج2، ص 126-127.

33 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص22 . وموسيقى الشّعر، ص 32.

34 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 32.

35 - ديوان النابغة الذبياني، تحق، الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس، والشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976، ص59.

القتود: أعواد الرّحل. النّسوع: سير من الجلد يُشدّ به الرّحل. مِصَكٌّ : حمار وحشي. الجَوْن: الأسود. جأْبٌ و مُعَقرَب: ضخم. نشّت الغُدر: قلّ ماؤها. رِجْلاتها: جمع رِجلة، وهو نوع من النبات. شَرْج و أَهْيَبُ: موضعان في بلاد بني أسد .

36 - ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحق، حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط2، 1993 ج1، ص 60. و إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص59 – 60.

37 - ينظر سيبويه، الكتاب، تحق، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، (د ت) ج4، ص 434 . و إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، ص59-60.

38 - ماريو باي، أسس علم اللغة، تر، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1987 ص 86 .

39 - نفسه، ص 60.

40-حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص65 وما بعدها.

41 - صفي الدين الحليّ، شرح الكافية البديعية ، تح، نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989، ص195. والقزويني، الإيضاح في علم البلاغة، ص366.

42 - رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 129.

43 - رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 106 .

44 - محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 35.
45 - محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010، ص 50.
46 - هناك ظواهر أخرى أسهمت في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة لم نتطرّق إليها التزاما بالهدف المحدّد لهذا المقال. وتتمثّل تلك الظواهر في: تكرار اللفظ (المعجمي)، وتكرار العبارة ، وتكرار التركيب.
47 -ديوان الخنساء، شرح ثعلب، تحق، أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الأردن، ط1، 1988، ص378 وما بعدها.
48 - ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع ، القاهرة ، (د ط)، 2004، ج3، ص92.
49 - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 455.
50 - أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار القلم، بيروت، ط2، (د ت)، ص75.
51 - ينظر عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988، ص 79 إلى ص81.