التشكيل الموسيقي في الشعر الجاهلي
كتاب الكامل في اللغة والأدب أنموذجاً

أ.م.د لمى سعدون جاسم

luma.jassim@aliraqia.edu.iq

الجامعة العراقية/ كلية التربية للبنات

الملخص

ظل الشعر الجاهلي منبعاُ ثراً لشعراء العصور اللاحقة لما حفل به من موسيقى وصور وأخيلة جميلة، وامتاز شعرائه بحسهم المرهف ، وذوقهم المميز .

يهدف هذا البحث الى كشف جمالية الايقاع في الشعر الجاهلي (كتاب الكامل انموذجا) ، وقسم على مبحثين،جاء المبحث الأول بعنوان (التشكلات الوزنية الخارجية) ، ضم البحور الشعرية ، وتشكل القوافي، بوصفهما ركنين أساسيين في صنعة الشعر .

أما المبحث الثاني، فجاء بعنوان (التشكلات الداخلية في الايقاع) واستند فيه على التكرار بمستوياته الثلاثة، الجناس ، الطباق .

الكلمات الافتتاحية: الموسيقى، الشعر الجاهلي، الكامل.

Musical formation in pre-Islamic poetry
Al-Kamil's book on language and literature as an example

Assistant professor. Dr. Lama Saadoun Jassim

Iraqi University/College of Education for Girls

Abstract

Pre-Islamic poetry remained a rich source for poets of later eras because of its beautiful music, images, and imagination, and its poets were distinguished by their sensitive sense and distinctive taste.

This research aims to reveal the beauty of rhythm in pre-Islamic poetry (Kitab al-Kamil as an example), and it is divided into two sections. The first section is entitled (External metrical formations), including poetic seas and the formation of rhymes, as they are two basic pillars in the craft of poetry.

As for the second section, it was entitled (Internal Formations in Rhythm) and was based on repetition in its three levels, alliteration, and counterpoint.

Abstract:Music, pre-Islamic poetry, complete.

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على خير المرسلين ،سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

تبرز أهمية الموسيقى في بناء القصيدة فضلاً عن كونها عاملاً مهماً في جذب المتلقي ، فالعلاقة بين الموسيقى والدلالات متقاربة .

ويعد كتاب الكامل في اللغة والأدب للمُبَرّد، من الكتب ذات الأهمية الكبيرة، لما تضمنه من ثروة لغوية وأدبية وبلاغية،فالكتاب حين تبحر بين صفحاته يأخذك برحلات متعددة الاتجاهات، منها الاتجاه الزمني أولاً؛ إذ ضمن المؤلف الكتاب مختارات شعرية كثيرة، ومن أزمان متعددة تبدأ من الجاهلية، وحتى زمن المؤلف، وثانياً الاتجاه العلمي: فالمؤلف يأخذك لمجالات متعددة في ثنايا اللغة، والأدب والبلاغة، أثناء شرحه للشواهد التي يستدل بها، فهذه الميزة التي تميز بها الكتاب جعلته مصدراً أساسياً ومهماً للدراسة.

وقد اقتضت الدراسة تقسيم البحث على مبحثين ، وقد جاء المبحث الأول بعنوان (التشكلات الوزنية الخارجية) ، ضم البحور الشعرية ، وتشكل القوافي .

أما المبحث الثاني ، فجاء بعنوان (التشكلات الداخلية في الايقاع) وضمّ التكرار ، الجناس ، الطباق ، ثم الخاتمة التي ضمنتها نتائج الدراسة ، وقائمة المصادر والمراجع .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الموسيقى من الدعائم الأساسية التي يقوم عليها النسيج الشعري ،فهي روح الشعر العربي: "وقد أولى الشعراء الإيقاع أهمية بالغة فأخذوا يعمدون الى تجويد الالفاظ وتنسيقها على نحو يثري المعنى فيكون الايقاع عاملاً في شحن الالفاظ بطاقات دلالية اضافية تثير المتلقي" (الكريطي ،حسن حبيب،٢٠١٥ ، ٢٧٢) .

وسنستعرض موسيقى الشعر الجاهلي في كتاب الكامل الذي كان مجموع ما ورد فيه من شعر جاهلي ٤٠٩ بيتاً ، تنوع ما بين ٧ قصائد ، و٢٢مقطوعة ، و١٥٢ نتفة.

فكانت القصائد هي أقل الأنواع حضوراً في شواهد المُبَرّد، ثم تليها المقطوعات ثم النتف.

١- التشكلات الوزنية

هي الموسيقى التي تولدت من البحور الشعرية، والقافية .

أ- **البحور الشعرية** فالوزن:" الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة" (القيرواني ،أبو علي الحسن ابن رشيق (ت٤٥٦هـ)، ١٩٨١،١/١٤٣) .

وقد جاءت البحور الشعرية في كتاب الكامل بنسب متفاوتة يمكن توضيحها في الجدول التالي:

البحر	عدد الأبيات	النسبة
طويل	١٥٠	%37
وافر	٨٥	%21
بسيط	٦٧	%16
متقارب	٤٣	%11
كامل	٢٨	%7
منسرح	١٤	%3
خفيف	٨	%٢
سريع	٨	%٢
رمل	٦	%١

أولا: بحر الطويل

كان لبحر الطويل النسبة الأكبر من الشعر الجاهلي الذي ورد في كتاب الكامل ، اذ بلغت نسبته (٣٧%) ، وهذا يتناسب مع ماورد من وزن الشعر العربي ،اذ بلغ مانظم في بحر الطويل ثلث الشعر العربي.

وزنه:

فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ

ومن شواهد المُبَرّد قول الشماخ (الذبياني،الشماخ بن ضرار، ،(د. ت) ،٣٨) . المبرد،أبو العباس، (د.ت)،١/٥٩) (طويل)

تذكرتُها وَهْنًا وقد حالَ دونها قُرى أذربيجانَ المسالحُ والجالي

زيّن الشماخ الايقاع بزحاف القبض،(القبض:حذف الخامس الساكن. (ينظر :عتيق، عبد العزيز،١٩٨٧، ٣٠)الذي دخل على التفعيلة الأولى من الشطر الأول ، والثالثة من الشطر الثاني ، فجاء الايقاع متناسقا، متجانسا ،بعروض مقبوضه وضرب صحيح، مستوعبا للغرض الشعري الذي قصد إليه ، وتظهر إمكانية الشاعر فالوزن قد استقام مع الألفاظ المستخدمة كل في مكانه، لم يقدم ما حقه التأخير أو يؤخر ما حقه التقديم، كذلك لم يضطر الشاعر إلى نقض

نسيج اللفظ المستخدم كي يلائم الوزن (جعفر، قدامة بن، (د.ت)،١٦٥)، فالشاعر هنا أعطانا مثالاً حياً لماذا شاع هذا الوزن للقدر الذي ساد به في الشعر العربي.

ثانياً: بحر الوافر

الثاني في الترتيب ، وزنه:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

ومن الشواهد التي نقلها المُبَرّد قول الخنساء : (الخنساء، (د.ت)٧، .المبرد،أبو العباس، (د.ت)، ٣٢٩/٢) (من الوافر)

فَلَولا كَثرَةُ الباكينَ حَولي عَلى إخوانِهِم لَقَتَلتُ نَفسي

وَما يَبكونَ مِثلَ أَخي وَلَكِن أُعَزّي النَفسَ عَنهُ بِالتَأَسّي

يُذَكّرُني طُلوعُ الشَمسِ صَخراً وَأَذكُرُهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسِ

ترثي الخنساء في هذه الأبيات صخراً ، فعبرت عن انفعالاتها النفسية العميقة التي تشع بها الألفاظ المستخدمة في ايقاع سلس، ساده زحاف العصب (العصب: تسكين الخامس المتحرك . ينظر: عتيق ،عبد العزيز،١٩٨٧، ٥٤) ،اذ دخل على تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) (٦ مرات) ليعبر عما ألّم بها من حزن وألم لفراق أخيها.

ثالثا: بحر البسيط

الثالث في ترتيب البحور ،وبلغ عدد أبياته (٦٧) بيتاً، وبنسبة (١٦%) ، وتفعيلته هي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وكان لبحر البسيط حضور في شعر أم ثواب الهزانية ،وهي شاعرة جاهلية عقّها ولدها،فقالت(المبرد،أبو العباس، (د.ت)،٣١٢/١ -٣١٣) (بسيط)

رَبّيْتُهُ وَهُوَ مثلُ الفرخِ أعْظَمُهُ أُمُّ الطَّعَامِ ترى فِي رِيْشِهِ زَغَبَا

حَتَّى إذا آض كالفُحَّالِ شَذَّبَهُ أبَّارُهُ وَنَفَى عَنْ مَتنِهِ الكَرَبَا

أنْشا يُخَرّقُ أثْوَابِي وَيَضْرِبُنِي أبْعَدَ سِتّينَ عِنْدِي تَبْتَغِي الأدَبَا

إنّي لَأبْصِرُ فِي تَرْجِيلِ لِمَّتِهِ وَخَطَّ لِحْيَتِهِ فِي وَجْهِهِ عَجَبَا

قَالَتْ لَهُ عرسُهُ يَوْمًا لِتُسْمِعُنِي رِفْقاً فَإِنَّ لنا فِي أُمِّنا أرَبَا

وَلَو رأتنِي فِي نَارٍ مُسعَّرةٍ مِنَ الجحيمِ لزادتْ فَوْقهَا حَطَبَا

المتأمل في هذه الأبيات يلاحظ أن زحاف الخبن (الخبن : حذف الثاني الساكن .عتيق،عبد العزيز ،١٩٨٧، ٤٦)غزا تفعيلات هذه المقطوعة وهو زحاف حسن ،مستساغ ، اذ دخل على مستفعلن (٤مرات) وعلى فَاعِلُنْ (٢٠ مرة) ، فالشاعرة وظفت هذا الزحاف لتنقل تجربتها الشعرية المؤلمة جراء ما تعانيه من عقوق ولدها ،فجاءت ألف الاطلاق لتطلق دوياً يعبر عن آهات الشاعرة وحسرتها جراء ما تلاقيه من عقوق .

رابعاً: بحر المتقارب

وجاءت أبياته بعدد(٤٣) بيتا، ونسبته ضمن شواهد المُبَرّد (١١%) .

وزنه :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

ومن شواهده قول الخنساء: (الخنساء،(د.ت)، ٣٥-٣٦،المبرد،أبو العباس، (د.ت)،٣/٢٤٥) (المتقارب)

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا

طويل النجاد رفيع العما د ساد عشيرته أمردا

زاوجت الشاعرة ما بين العروض الصحيحة (فَعُوْلُنْ) والمحذوفة (فَعُوْ) ،(الحذف :اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة. ينظر:عتيق،عبد العزيز ،١٩٨٧،٣٠) ، وهذا جائز في بحر المتقارب ، وجاء الضرب محذوفا،كما دخل القبض على تفعيلة (فعولن) في البيت الثاني (٣ مرات) فكان لتنوع الزحافات والعلل أثر في تلون الايقاع لتناسب الحالة النفسية المضطربة التي كانت تعيشها الشاعرة من الحزن والألم بسبب وفاة أخيها صخر، وتتساءل بطريقة استنكارية عن سبب عدم البكاء على أخيها، ثم تعدل إلى ذكر صفات شقيقها صخر؛ إذ هي تصفه بطريقة الكناية دون التصريح، فتصفه بأنّه طويل النجاد، وهذا الأمر ملازماً لطوله، ثم أنه قد ساد قومه رغم هو في مرحلة الشباب، فنرى أنّ الإيقاع قد تموج بإنفعالات الشاعرة النفسية، فهي تمزج بين الحزن على فراقه من جهة، والحزن على حاجتهم إليه فهو جريء، شجاع قوي كريم، فالإيقاع الشعري قد أدى الغرض المنشود له من قبل الشاعرة، وكانت موفقةً في اختيارها.

خامساً: بحر الكامل

والبحر الذي جاء في المرتبة الخامسة البحر الكامل وجاء بعدد (٢٨) بيتا، وبنسبة (٧%).

تفعيلته هي:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وقد نظم الشاعر عنترة بن شداد العبسي بيته على بحر الكامل:(العبسي،عنترة ،١٩٦٣، ٦٣.المبرد،أبو العباس، (د.ت)،١/٧٣) **(من الكامل)**

كان لدخول زحاف الأضمار(الاضمار: تسكين الثاني المتحرك . عتيق،عبد العزيز،١٩٨٧، ٥٩)، الذي دخل على التفعيلة الأول من كلا الشطرين ، وعلى الضرب أثر في تنوع الايقاع وابطائه ليناسب غرض الشاعر في الفخر والتغني بنفسه وأنّ الألفاظ قد اتسقت مع الوزن، فلم تخرج عن طبيعتها كي يتحقق الوزن، وهذه ميزة تحسب للشاعر، والشعر الجاهلي كما يقال هو شعر غنائي، وكان يهدف للحماسة والفخر في أكثر الأوقات وهذا ما يتطلب إيقاع مستقر لا اضطراب فيه.

سادساً: بحر المنسرح

جاءت شواهد هذا البحر بعدد (١٤) شاهداً وبنسبة (٣%)

تفعيلته:

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

وقد جاء ضمن شواهد المُبَرّد في قول أوس بن حجر (حجر ،أوس بن،١٩٧٩،٥٤. المبرد، أبو العباس(د.ت)،٣٧٣/٢) (من المنسرح)

والحّافِظ النّاس في تَحَوّطٍ إذا لَمْ يُرسِلوا خَلفَ عائذٍ رُبعا

سار الايقاع الشعري في البيت بسلاسة ويُسر ،بعروض صحيحة وضرب مقطوع(القطع : حذف آخر الوتد المجموع واسكان ما قبله (عتيق،عبد العزيز،١٩٨٧،٦٠)، فالشاعر في رثائه لهذا الشخص وصفه بأنه يحفظ الناس ويحافظ عليهم في سنوات القحط والجدب عندما يذبح القوم الفصيل الصغير كي لا يضر بأمه وقت الجدب، وهو غاية الايثار والكرم في وقت الحاجة، وقد وظف الشاعر بحر المنسرح بطريقة تتلائم مع الغرض المقصود في هذا البيت، وكان لعلة القطع أثر بارز في تلون الايقاع وتوظيفه لخدمة المعنى المنشود.

سابعاً: بحر الخفيف

وكان حضور هذا البحر في كتاب الكامل بعدد (٨) أبيات، وبنسبة (٢%) وتفعيلته هي:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وقد جاء في قول المهلهل((ربيعة، مهلهل بن،١٩٩٦، ٦٦. المبرد،أبو العباس،(د.ت)،٥٥/٢) (من الخفيف)

ليس مثلي يخبّرُ القوم عن آ بائِهِم قُتِّلوا ويَنسى القِتَال

لم أرِمْ حومةَ الكتيبةِ حتّى انـ ـتعلَ الوردُ من دماءِ نعالا

زاوج الشاعر في هذين البيتين ما بين العروض والضرب الصحيحين كما في البيت الأول ، والمخبونين كما جاء في البيت الثاني كما نلاحظ كثرة الزحافات التي دخلت على هذين البيتين، فلم ترد (مُسْتَفْعِلُنْ) صحيحة، أما (فَاعِلاتُنْ) فدخل عليها الخبن (٣ مرات) .ان هذا التنوع الايقاعي والتلون جاء ليناسب الموضوع الذي قصده الشاعر ليعبر عن احساس ذاتي ملتهب

بالحماس والاصرار، فهو لا يكون مثل من نسي القتال، وانشغل بإخبار القوم عن عارض من عوارضه، فالقتل أمر طبيعي في المعركة، بل هو يسير لتحقيق الغاية وتحقيق هذه الغاية يتطلب امتزاج الارض بالدم، فالشاعر في ايقاعه المنتظم وكلماته الجزلة الفخمة عبر عن صورة متكامل ومتجانسة بين الألفاظ والايقاع والغرض الذي جاء فيه البيت الشعري.

ثامناً: بحر السريع

والبحر الثامن في كتاب الكامل هو البحر السريع وكان بعدد (٨) أبيات، وبنسبة (٢%).

وتفعيلته:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ومن أمثلته قول المثقب العبدي :(العبدي،المثقب،،١٣،١٩٧١.المبرد،أبو العباس،(د.ت)،٢/٤٣٦) (من السريع)

مِنْ مَال مَنْ يَجبي وَيُجبى لَهُ سَبْعُونَ قِنطاراً مِنَ العَسْجَدِ

تضمن البيت الشعري ايقاعاً عذباً منتظماً، إذ جعل الشاعر البيت يجري بانسجام يطرب له السامع، وينسجم معه، فالبيت بذاته تكرارات تجعل أذن المتلقي يعتاد عليها، من الناحية الإيقاعية، والشاعر عمد لتكرار بعض الألفاظ مع بعض الاختلافات بطريقة رائعة جعلت الايقاع يتقارب بين الألفاظ المكررة مما أضفى جمالاً إضافياً على البيت.

تاسعاً: بحر الرمل

جاء هذا البحر بعدد (٦) شواهد، وبنسبة (١%)

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن أمثلته في كتاب الكامل قول طرفة:(العبد،طرفةبن،٢٠٠٢،٥٢. المبرد' أبو العباس،(د.ت)،٢/٢٨٤)

إنْ تنوّلهُ فقدْ تمنعُهُ وتُريهِ النجمَ يجري بالظُّهرِ

ورد البيت بعروض وضرب محذوفين ، ودخل الخبن على التفعيلة الثانية من الشطر الأول، والأولى من الشطر الثاني، وأسهمت هذه الزحافات والعلل في زيادة سرعة البيت ليعبر عن صعوبة الموقف فقولهم أريتك النجوم بالظهر دلالة على صعوبة الموقف وهوله، فهو يهجو أحد الملوك ويتوعده، بحرب ويوم عصيب، ولهذا وظّف الشاعر إيقاع بحر الرمل، من أجل هذه الغاية، فالإيقاع المتصاعد في البيت الشعري يعبر عن انفعالات الشاعر النفسية، ومكنونات نفسه التي عزمت على تحدي الملوك ومواجهتهم.

ثانياً: تشكل القوافي

القوافي: وهي الركن الثاني من أركان الشعر حتى أن كثير من تعاريف الشعر قرنت التقفية بالوزن بقولهم "كلام موزون ومقفى" (السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي

(ت٦٢٦هـ)،١٩٨٧، ٦١٨)، ،والقافية أيضاً: "آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي يلي الساكن، والقافية على هذا المذهب"(القيرواني ،أبي علي الحسن ابن رشيق (ت٤٥٦هـ)، ١٩٨١،١/١٥١)، فهذا الرأي تكون عليه القافية عدد من الحروف لا تحدد بكلمة، ومن تعاريف القوافي: "آخر كلمة في البيت، وقيل لها قافية لأنها تقفو البيت"(الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة ،١٩٧٤،٣).

١- <u>القافية من حيث الروي</u> :

حرف الروي وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة ميمية، نونية، وهو مشترك مع كل القوافي ويتكرر بتكرارها(عويضة،عبد الحليم محمد،٢٠١٤، ٢٤٣)، والجدول الآتي إحصاء لحروف الروي في كتاب الكامل للمُبَرّد:

الحرف	العدد (المجموع:(٤٠٩)	النسبة
ر	٨٤	%20.53
ل	٧٠	%17.11
م	٥٥	%13.44
د	٥٥	%13.44
ب	٢٧	%٦.٦٠
ق	٢٥	%6.11
ن	٢٠	%٤.٨٨
ع	٢٠	%٤.٨٨
س	١٩	%4.64
أ	١٣	%3.17
ك	٩	%2.20
ج	٧	%1.71
ض	٥	%1.22

يتضح من خلال الجدول الاحصائي أعلاه أن المبرد ضم كتابه أشعاراً جاهلية لم تشمل قوافيها كل أحرف الهجاء ، فالشعراء وظفوا الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة ،" فالصوت المجهور أوضح في السمع من نظيره المهموس"(أنيس ،ابراهيم،(د.ت)،١١٧)

ولقد قسم ابراهيم أنيس حروف الهجاء التي تقع رويا على أربعة أقسام بحسب نسبة شيوعها في الشعر العربي : (أنيس،ابراهيم،١٩٥٢، ٢٤٦)

١. حروف يكثر أن تجيء رويا (الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال،السين،العين).

٢. حروف متوسطة الشيوع وهي(الهاء، الكاف، الهمزة، الحاء، الجيم).

٣. حروف قلية الشيوع وهي (، العين، الضاد، الطاء، الصاد، الثاء).

٤. حروف نادرة الوقوع رويا (ذال، غين، خاء، شين ، زاي، طاء، واو).

الحروف كثيرة الشيوع وهي ما كان لها النصيب الأكبر، وبعدها المتوسطة والنادرة ويمكن تلخيص النسب بالجدول التالي:

جدول الروي حسب الشيوع المجموع الكلي:٤٠٩		
كثيرة الشيوع روياً	٣٠٧	%٧٥
متوسطة الشيوع روياً	٨٥	%٢١
نادرة المجيء رويا	١٧	%٤

يتبين من خلال استقراء النتائج الموضحة في الجدول أن الشعراء استخدموا حروف الروي التي أجازها العروضيون ، وثمة ملاحظة مهمة للدكتور إبراهيم أنيس عن شيوع الحروف وعدم شيوعها، وهذا الأمر عائداً لمجيء هذه الحروف في أواخر الكلمات مما يجعلها مؤهلة أن تكون روياً، وهذا الأمر لا يرجع لثقل الصوت أو خفته على حد كلام الدكتور ابراهيم أنيس.(المصدرنفسه).

وثمة تصنيف آخر للحروف العربية، إذ قسمت على حروف مجهورة وحروف مهموسة.

وبعد جرد هذه الأصوات وجدنا أنّ الحروف المجهورة كانت أكثر بكثير من الحروف المهموسة ويمكن توضيح الفروق بمتابعة الجدول التالي:

جدول الحروف المهموسة والمجهورة (المجموع: ٤٠٩)		
صفة الحرف	العدد	النسبة
المهموس	٧٧	%١٩
المجهور	٣٣٢	%٨١

وللقافية وظيفة ايقاعية في غاية الأهمية، فهي الوحدة الصوتية المتكررة في كل نهاية بيت،وبإشتراكها مع الوزن تعطي أثراً موسيقياً فاعلاً .(عبد الله،أميرة محمود،٢٠١٧، ٨٧٣)

والملاحظ على الأشعار التي نقلها المُبَرّد كشواهد على مواضيع كتابه، أنه يميل إلى القوافي المطلقة على حساب القوافي المقيدة؛ اذ كانت متفاوتة تفاوتاً كبيراً في العدد، فهذه القوافي جاءت بأعداد كبيرة في الشعر العربي؛ لأنها تمنح الشاعر مساحة كافية، وهي ملائمة للأجواء النفسية التي كان عليها أغلب الشعراء(الكريطي،حسن حبيب،٢٠١٥، ٢٧٩)، أما فيما يخص الروي فالمؤلف لم يكن يختص بدراسة القوافي، ولا الشعر الجاهلي بل أغلب الإستشهادات التي نقلها كانت لغوية، أو أدبية دون الدراسة الفنية إلا في بعض المواضع.

٢ – <u>القافية من حيث الاطلاق والتقييد:</u>

في الوقت الذي يكسب فيه حرف الروي أهمية استثنائية بوصفه عنصرا فاعلا في موسيقى البيت ،فإن حركة حرف الروي هي الأخرى لا تقل أهمية في رسم ملامح موسيقى النص الشعري .

تنقسم القافية على قسمين : المطلقة ،والمقيدة ،اذ ان تقييد القافية واطلاقها مرتبط بسكون الروي أو حركته ،فالمقيدة ما كانت ساكنة الروي ، والمطلقة ما كانت متحركة الروي ، ولكل منهما وقع موسيقي يختلف عن الآخر .

والجدول الآتي يوضح القوافي التي وردت في الشعر الجاهلي في كتاب الكامل:

القافية المطلقة والمقيدة في كتاب الكامل (المجموع ٤٠٩		
القافية	عدد الأبيات	النسبة
المطلقة	٤٠٦	%٩٩
المقيدة	٣	%١

ومن الشواهد على القوافي المطلقة في كتاب الكامل قول الخنساء (الخنساء،(د.ت)،٤٦. المبرد،أبو العباس،(د.ت)،٣/٢٤٣-٢٤٤): (بسيط)

يا صَخر ورّادِ ماءٍ قَد تَناذره أهلُ المياهِ وما في وِردِهِ عارُ

مَشيَ السَّبنْتَى إلى هَيجاء مُعضِلَةٍ له سلاحان: أنيابٌ وأظفارُ

نلحظ أن الأبيات من البحر البسيط، وجاءت بروي متحرك هو الراء: والراء: "من الحروف المجهورة وهي من الحروف الذلق، وسميت ذلقاً لأنّ الذلاقة في المنطق إنما هي بطرف اسئلة اللسان" (الانصاري،جمال الدين بن منظور،١٩٩٩،٥/٧٦)، والأبيات مشبعة بمشاعر جياشة تفيض حزناً وأسى، ونلحظ أن الشاعرة بدت البيت بنداء ندبة لأخيها القتيل، وهي تمزج بين حزنها من جهة، وتعليل سبب الحزن من جهة أخرى، فأخاها سيدٌ شجاعٌ، جريء، كالنمر حين يخوض غمار الحروب، وسلاحه كسلاح النمر أنياب وأضفار، فهي تفتقده في نفسها، مثل ما تفتقده القبيلة في حربها وحروبها، وهذا الروي قد جاء مناسباً، ومتناسقاً مع الغرض الموظف من أجله.

وقول الأعشى في وصف قصة زرقاء اليمامة ،إذ يقول:(الأعشى،٢٠١٢،٢٠.المبرد،أبو العباس،(د.ت)،٢/٣٣٠) (من البسيط)

قالت: أرى رجُلاً في كَفّه كتفٌ أو يخصف النعل لَهفي أيّة صَنَعا

فَكَذّبوها بِما قالت فَصَبّحَهُمْ ذو آل حسّان يُزجي الموت والشّرَعا

يتطرق الشاعر بواسطة السرد الشعري، لقصة مشهورة من التراث وهي قصة زرقاء اليمامة، ويختم أبياته بروي متحرك هو العين: وهي حرف ناصع لذيذ الجرس(الانصاري،جمال الدين بن منظور،١٩٩٩، ٩/٥) ،فهذا الروي قد مهد بسهولته، وعذوبته لتحقق الغرض الذي ينشده الشاعر من شد المتلقي والمحافظة على انتباهه، فهو يخبرهم قصة كاملة، بالحدث، ونتيجته التي

آل إليها مصير أهل اليمامة عندما كذبوها، وهذا التجانس الايقاعي جعل للبيت إيقاعاً عذباً منتظما.

وقول زهير(سلمى،زهير بن أبي سلمى،١٩٨٨،٥.المبرد،أبو العباس،(د.ت)،١/١٣٩) .(من الطويل)

وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَرَاجِعُ وشْمٍ في نَوَاشِرِ مِعْصَمِ

فالميم التي ختم بها الشاعر بيته تعد من الحروف الشفوية(البستاني،بطرس،١٩٨٧،٧٤٤)، وهي حرف مجهور، يسمى عند الخليل بالمطبق ؛ لأنه يطبق إذا نطق بها(الانصاري،جمال الدين بن منظور،١٩٩٩، ١٣/٥)، وهو صوت متوسط الرخاوة من معانيه الانجماع، وهو يحمل أحساس لمسي مزيج من الليونة والمرونة، والتماسك مع شيء من الحرارة التي تتضح في خصائصه (عباس،حسن،١٩٩٨، ٧٢)، فالميم كان لها صدىً إيقاعياً، تطرب السامع لها، فهي انعكاس حي لوجدان الشاعر الجاهلي، وما كان يشعر، فالبحر الطويل الذي مزج الشاعر صداه الإيقاعي مع الروي المكسور، مثل انفعالات الشاعر تمثيلاً بديعاً، تشير لمدى براعة الشاعر، وتصرفه بالشعر والقوافي، فالمعنى مكتمل، والوعاء اللفظي له في غاية الروعة لا تنافر بين الاثنين.

ومن الشواهد على القوافي المقيدة:

وهي القوافي التي تكون ساكنة الروي كما أسلفنا القول، ورد من أمثلة المُبَرّد ساكن الروي من الشعر الجاهلي ، قول امرئ القيس(القيس،امرؤ،(د.ت)،١١٣.المبرد،أبو العباس،(د.ت)،١/٣٩)، (من الطويل)

لَسَعْدُ بنُ الضّبابِ إذا غَدَا أَحَبُّ إلينا مِنك فا فَرَس حَمِرْ

من الملاحظ على صدى الإيقاع الشعري في البيت أعلاه الناشئ من البحر الطويل، قد عبر بها الشاعر عن انفعالات تختلج في دواخله، فالقافية جاءت منسجمة مع البحر الذي اختاره الشاعر للتعبير عن وجدانه الذاتي فبرز لنا بهذا الشكل.

المبحث : التشكلات الداخلية في الايقاع

لا شك أن للإيقاع الداخلي أهمية لا يمكن ،إغفالها،فهي تعاضد الأوزان والقوافي لتشكيل موسيقى النص الشعري لأنها تمثل "موسيقى خفية ،تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم الحروف والحركات...وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء" (ضيف،شوقي،١٩٦٨،٩٧).

نجد الايقاع الداخلي تجسد باستعمال صيغ بلاغية، كان لها أثر بارز في إحداث الايقاع الصوتي من أبرزها ، (التكرار، الجناس، الطباق) . وهي في الوقت ذاته تعطي تفاوتاً خاصاً في الإيقاع الشعري بين الأبيات الشعرية المنظومة على الوزن ذاته، والروي ذاته، فلو أستحضرنا بيتين من الشعر العربي، منظومان بذات الوزن والروي، رغم تشابه البحر والروي، إلا

أننا نجد في الإيقاع تفاوتاً بين البيتين، وهذا التفاوت راجع الى الاختلاف بين الألفاظ المستخدمة، كذلك ترتيب هذه الألفاظ، من جهة، والحروف المكونة لكل لفظ وجرسها من جهة أخرى، وانتظام هذه الحروف بتواليها في المقطع بعد المقطع فالانتظام والتوالي هو العامل الأبرز في هذا الاختلاف (النويهي،محمد،(د.ت)،١/٤٠-٤١).

أولا: التكرار:

التكرار من أهم العوامل المكونة للموسيقى الداخلية، وله " مواضع يحسن فيها ،ومواضع يقبح فيها"(السيوطي،جلال الدين،٣،١٩٨٨/١٩٩)، ، ويُعد البعض أن التكرار ركن أساسي في الايقاع والوزن "يعتمد الإيقاع كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا الوقع لا شعوريا"(ريتشاردز،١٨٥،٢٠٠٥)، فالوزن بالأساس عبارة عن تكرار منظم لبعض النغمات الموسيقية، والإيقاع معتمد على هذا الامر بشكل أساسي.

وللتكرار أنواع معروفة: "إن ظاهرة التكرار تبدأ من الحرف، وتمتد الى الكلمة، الى العبارة، والى البيت الشعري"(موسى،ربابعة،١٦١،١٩٩٠)، فهذه الظواهر التكرارية تحدد بشكل غير مباشر اهتمام الشاعر، وتركيزه على إبراز جانب من الجوانب التي يقصدها: "فالمبدع إنما يكرر ما يثير اهتمامه عنده ويرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين" (العور،ياسمينه،٢٠١٥ ،١٩).

أ- **تكرار الحرف:** وهو من الظواهر كثيرة الشيوع في مختارات المُبَرّد في كتابه المدروس، ومن صور تكرار الحرف قول الشاعر عنترة العبسي(العبسي،عنترة،٦٨،١٩٦٤.المبرد،أبو العباس،(د.ت)،٢/١٤٤) (من الكامل)

إذ لا أبادر بالمضيق فوارسي ولا أوكل بالرعيل الأول

إن تكرار الشاعر لحرف ما يعني تكرار صوت ذلك الحرف وبالتالي إثارة أحاسيس المتكلم بلفت نظره لما يمثله ذلك الصوت من حركات إيقاعية مؤثرة، وفي البيت السابق كرر الشاعر حرف اللام (خمس مرات)، وحرف اللام من الحروف المجهورة (الانصاري،جمال الدين بن منظور،١٢،١٩٩٩/٢٠٧)، وهذا الجهر يتناسب مع الغرض الذي ضمنه الشاعر للبيت، فهو في مجال الفخر والحماسة فكأنه يحاول شد أذن السامع الى هذا الغرض.

ومنه قول الشاعر ابن الإطنابة (المبرد،أبو العباس،(د.ت)،٣/٢٦٢) (من الوافر)

أبت لي عفتي وأبى بلائي وأخذي الحمد بالثمن الربيح

من المثير واللافت للنظر أنّ الشاعر تعمد تكرار حرف الياء في البيت أربع مرات، ثلاثة منها جاءت في صدر البيت، والرابعة في عجزه، وهذا التكرار يعكس حالة الشاعر النفسية، ومحاولته تسليط الضوء على نفسه ،وحرف الياء: "يشير الى الانفعال المؤثر في البواطن"(علي،أسعد

أحمد،١٩٨٥، ٦٤) ، والتكرار الثاني الذي اعتمد عليه الشاعر أيضاً هو تكرار الكلمة: فالفعل (أبت/وأبى) تكرر في صدر البيت وهو ما خلق انسجاما موسيقياً مؤثراً.

ب- تكرار الكلمة:

ووصف التكرار: "يرد في أحيان كثيرة تكرار لكلمات معينة في أبيات القصيدة، وكل تكرار لهذه الكلمات يؤدي غرضاً أساسياً لا يمكن بتره عن السياق بأي شكل من الأشكال"(موسى،ربابعة، ١٩٩٠، ١٦٨).

أي تكرار كلمة في البيت الشعري مرة أو عدة مرات من أجل لفت النظر، وتشديد الإنتباه على هذه النقطة.

كقول الخنساء في رثاء صخر أخاها(الخنساء،(د.ت)،٤٥.المبرد،أبو العباس،(د.ت)،٢/٢٤٣-٢٤٤) (من البسيط)

يوم بأوجع مِنّي يَومَ فارقني صخر، وللعَيشِ إحلاءٌ وإمرارُ
وإن صَخراً لوالينا وَسَيّدُنا وإنّ صَخرَاً إذا نَشتُو لَنَحّارُ
وإن صخراً لَتَأتَمُ الهُداةُ بِهِ كأنه عَلَمُ في رأسهِ نارُ

فالتفجع الذي تبديه الشاعرة، وتكرارها للفظة (صخر) أربع مرات، كذلك تكرار ضمير الهاء العائد على صخر أربع مرات أيضاً، وهذا التكرار يشير الى انفعالات نفسية تتوهج في ذات الشاعرة، فالشعر صورة حية عما يعانيه الشاعر في وجدانه: "الشعر أصدق تصويراً للطبيعة البشرية من التاريخ، والمأساة قمة الفن الشعري، وهي تمثل الجانب المروع من الحياة حيث الصراع بين الإرادة ونفسها قد بلغ الذروة" (سويف ،مصطفى،(د.ت)،٣٣) ، فهذا الانفعال والتعبير قد يكون لا شعورياً خصوصاً في الرثاء، وهذا التكرار قد جعل ذهن المتلقي يتركز حول اللفظ المكرر، فيحدث التفاعل بين الشعر والمتلقي بشكل عام، وفي الألفاظ المكررة بشكل خاص، فالتكرار هو أساس الإيقاع الحاكم في الأبيات الشعرية.

وكقول عروة بن الورد(الورد،عروة بن،١٩٩٨،٤١.المبرد،أبو العباس،(د.ت)،١/١١٠) (من الطويل)

وإنّي امْرُؤٌ عَافِي إنائَيَ شَرْكَةٌ وَأنت أمرُؤٌ عَافِي إنَائِك وَاحدُ
أُقَسَّمُ جِسْمي فِي جُسُومٍ كَثِيرَةٍ وأَحْسُو قَرَاحَ الماءِ والماءُ بارِدُ

نلاحظ أن البيتين أعلاه، قد تم بناءهما على التكرار، فكلمة (عافي) تكررت، كذلك (الماء)، فالشاعر عمد الى هذه الكلمات من أجل إبرازها في البيت الشعري، فهو يقارن في الكلمة الأولى بينه وبين من يخاطبه، والثانية يؤكد أنه يكتفي بالماء، والماء البارد أيضاً تفانياً منه وإيثاراً للغير على نفسه.

ج- تكرار الجملة

ومن رثاء النفس قول صخر شقيق الخنساء حين يأس من الحياة (المبرد،أبو العباس،(د.ت)،٢/٢٥٥) (من الطويل)

أيا جارتاً إنّ الخُطوب قريبُ من الناس كلَّ المخطئين تُصيبُ

أيا جارتاً إنا غريبان ههنا وكل غريبٌ للغريبِ نسيبُ

في الأبيات السابقة نلحظ أن الشاعر قد اعتمد على تكرارات مكثفة، فقد كرر الشاعر جملة النداء(أيا جارتاً) في البيتين كلاهما، وهذا التكرار جعل للبيت ايقاعاً خاصاً ناتج عن أصوات الحروف المكونة لهذه الجملة المكررة، كذلك كرر كلمة غريب، في البيت الثاني، وهي إشارة لغربته في الدنيا، وما سيكون عليه بعد موته ويأسه من الحياة، فالانفعالات النفسية التي كان الشاعر يعاني منها، نتيجة لتأخر شفائه، وجزع أهله منه واستثقالهم عنايته به، نراه يستقبل الموت بقلب متألم من الحياة، فهو السيد المطاع الكريم، فكيف يستشعر عندما يكون عالة على الآخرين في حياته، وبهذا كان الايقاع الشعري في ارتفاعه وانخفاضه قد لبى حاجة الشاعر في أبياته الشعرية من خلال التكرار.

الجناس:

يُعد الجناس من عناصر الموسيقى الداخلية لما يمثله من تكرار للفظه وبالتالي تكرار لصوتها: وحقيقة الجناس تعني: كون اللفظ واحد للكلمة والمعنى مختلف لها(يُنظر:مطلوب أحمد والبصيرحسن،١٩٩٩،٤٥٠)، وللجناس أنواع متعددة، ولكن النوع الأكثر شيوعاً في الكتاب المدروس هو الجناس الاشتقاقي: وهو أن يجتمع اللفظان بالاشتقاق(القزويني،الخطيب،١٩٠٤، ٢٣٢).

ومن أنواع الجناس التي وردت في مختارات المُبَرّد الجناس المحرف(هو ما اختلف في بعض الأمور ، كعدد الحروف،او ترتيب الحروف،أوحركات الحروف. يُنظر:مطلوب أحمد والبصيرحسن،١٩٩٩ ،١٨٨) كقول المسيب بن علس:(علس،المسيب بن،١١٧،٢٠٠٣.المبرد،أبو العباس (د.ت)،٢/١٠٦) (من الطويل)

كَفّاهُ مُتلِفَة ومُخلِفة وَعَطاؤهُ مُتَدَفِق جزلُ

فنلاحظ أن الشاعر يضع المتلقي في خانة صوتية محددة من خلال توظيف الجناس (متلفة/مخلفة)، فهذا الجناس كانت له وظيفة إيقاعية هي: "التكرار والترجيع، فهما يساهمان في مضاعفة الجرس الموسيقي في القصيدة وإظهاره للمتلقي ليؤثر فيه" (العور،ياسمينه،٢٠١٥ ،٣٧) ، فهذا الجناس قد زاد من قوة المعنى ووضوحه، فيد الأمير كريمة تتلف المال في إنفاقه على الناس، وهذا البيت يتضح منه أنه مدح تكسبي.

ومن صور الجناس قول النابغة:(الذبياني،النابغة،١١٢،٢٠٠٥. المبرد، أبو العباس (د.ت)،٢/٣٩٢) (من البسيط)

خيل صيام، وخيل غير صائمة تحت العجاج وخيل تعلك اللجما

فالشاعر في إيراده الألفاظ المتجانسة في صدر البيت وهي (صيام/صائمة)، وقد قيل في معنى هذا البيت خيل صيام نيام ليست من قتال، وخيل صيام أي من قتال والفئة الثالثة تهيأ للقتال (الوقشي،أبو الوليد،،(د.ت)،٥٧٧/٢) فهذه المجانسة خلقت وقعاً موسيقياً مؤثراً في أذن المتلقي فوظيفة الجناس: "مؤكد للنغم من خلال التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ، فهذا التشابه في الجرس يدفع الذهن إلى إلتماس معنى تنصرف إليه اللفظتان بما يثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت"(هلال،ماهر مهدي،١٩٨٠، ٢٨٤).

ومن صور الجناس قول زهير(سلمى،زهير بن أبي، ١٩٨٨ ،١٥٠. المبرد، أبو العباس (د.ت)،٣٣٠/٢) (من البسيط)

عهدي بهم يوم باب القريتين عقد وقد زال الهماليج[1]،بالفُرسانِ واللُّجُم

نرى الشاعر قد وظف الجناس المحرف في لفظتي (عقد / وقد)، فالكلمتان تختلفان في الحرف الاول فقط، وهذا ما يجعل نوع الجناس الذي جاء به الشاعر جناساً محرفاً، فالجناس والتقارب الصوتي الذي نتج عنه جعل الايقاع منتظماً متناسقاً.

ومن صور الجناس قول امرئ القيس(القيس،امرؤ،(د.ت)،١٠٨).المبرد، أبو العباس،(د.ت)،٤٨٢/١) (من الطويل)

لقد طمح الطماح من بعد أرضه ليلبسني من دائه ما تلبّسا

يجانس الشاعر في الصدر بين كلمة (طمح/ والطماح)(الاولى فعل والثاني اسم شخص، وفي عجز البيت جانس بين ليلبسني/ تلبسا) ، فهذا الجناس المحرف قد وظفه الشاعر في تكثيف الايقاع الصوتي ، والطماح هو الرجل الذي جاء لامرئ القيس بالثوب المسموم من قبل قيصر الروم (المبرد،أبو العباس،(د.ت)،٤٨٢/١). وقد كن استدعاء المبرد لهذا الشاهد هو توضيح كلمة (مطمح)(المصدر نفسه).

ومن صور الجناس قول المهلهل(ربيعة، مهلهل بن،٦٦،١٩٩٦).المبرد،أبو العباس (د.ت)،١٥٥/٢) (من الخفيف)

ليس مثلي يخبّر القوم عن آبائهم قتلوا وينسى القتالا

ولم أرم حومة الكتيبة حتى حذي الورد من دماء نعالا

فنلاحظ أن الشاعر قد عمد للمجانسة بين كلمتي (القتل/ القتال) وهو جناس اشتقاقي يجعل الكلمتين في مستوى صوتي واحد تقريباً، فتُعَود أذن السامع عليه ، فهذه اللفظة التي عمد الشاعر الى تكرارها، توضح غاية الشاعر وهدفه من جعل ذهن المتلقي يتجه إليها فالقتال غايته، ولا يتوقف عن هذه الغاية من أجل إخبار القوم عن قتل آبائهم، فهذا التجانس الصوتي جعل في البيت موسيقى خاصة تطرب لها اذن السامع.

الطباق:

وهو ما يُعرف في بعض المصادر بإسم التضاد: "ويكون بأن يذكر الكاتب أو الشاعر في نثره أو نظمه ألفاظاً يكون الواحد منها مضاداً للآخر"(الوطواط، رشيد الدين،٢٠٠٩، ١١٧)

ومن صور الطباق قول أبي الطمحان القيني: (الدليمي،محمد نايف،١٩٨٨ ،١٥٧،المبرد،أبو العباس،(د.ت)،١/١٠٠) (طويل)

وَإنّي مِنَ القومِ الّذين هُمُ هُمُ إذا مَاتَ مِنْهُمْ سيّدٌ قَامَ صاحِبُهْ

نُجُومُ سَمَاء كُلّما غَابَ كَوْكَبٌ بَدَا كَوْكبُ تأوي إليهِ كَوَاكبُه

نلاحظ أن الشاعر قد اعتمد على الطباق في عجز البيتين كلاهما، فهو يطابق بين كلمتي (غاب/ بدا)، فهذا الطباق الذي وظفه الشاعر جاء لخدمة غرض الشاعر، فالشاعر أراد دلالة الاستمرار والتجديد، فجاء بجملة فعلية، فكلما مات سيد ظهر سيد جديد، وكلما أفل كوكب بدا كوكب آخر أوت إليه بقية الكواكب ،أي أسياد القبيلة إذ كلهم أسياد.

وقول الخنساء (الخنساء،(د.ت)،٤١.المبرد،أبو العباس،(د.ت)،٢/٢٤٤) (من البسيط)

ترتع ما رتعت حتى إذا إدّكرت فإنما هي اقبال وأدبار

الشاعرة هنا لشدة شوقها لأخيها صخر شبهت نفسها بناقة ترتع في خصب ، ولكنها في لحظة تذكرها لولدها الذي فُجعت به فتكون في حالة ضياع وعدم استقرار، اذ تتوهج في نفسها نيران الاشتياق فتكون ما بين إقبال وإدبار.

فلا تثبت على حال ولا تستقر على وضع، فهذه المطابقة في المعنى بين (اقبال/ ادبار) قد كان لها أثر إيقاعي بارز في نفس السامع، من حيث تعميق الدلالة في نفسه.

وقول النمر بن تولب العكلي: (العكلي، النمر بن تولب ،١٠٠٠،٢٠٠٠، المبرد،أبو العباس،(د.ت)، ١/٢٢٩) (طويل)

تدارك ما قبل الشباب وبعد

حوادث أيام تمر وأغفل

نلاحظ اعتماد الشاعر في البيت أعلاه على الأضداد ، ففي قوله (قبل الشباب، وبعده)، يهدف الى تسليط الضوء على فترتين متناقضتين من العمر، وهي الشباب، إذ تقبل الدنيا على المرء فيكون قوياً، منعماً بصحته، بينما بعدها تصبح الدنيا أمراً لا طائل منه، فالشيخوخة حين يصلها المرء تكون الحياة قد فرغت منه وتركته لحاله ينتظر فناءه، فإن لم يكن قد فعل شيئاً قبل هذا العمر فلن يقدر على فعل شيء بعدها، فالإيقاع الذي خلقه الشاعر باستخدام الضدين كان له أثر بارز في تحديد الايقاع وتوظيفه لخدمة غرضه.

كان للإيقاع دور فعال وبارز في مساعدة الشاعر للوصول الى الغرض المقصود ، والتعبير عن الانفعالات النفسية اللاشعورية، فالإيقاع يتحرك بمستويات مختلفة تبعاً لانفعالات الشاعر ،وتوظيفه للألفاظ والحروف والجمل بالطرق التي تساعده في التعبير عن انفعالاته النفسية

الخاتمة

النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة:

١. ركز المؤلف على شعراء مشهورين كامرئ القيس وطرفة وزهير، في ذكر الشواهد اللغوية، وشعراء ليسوا على قدر عالٍ من الشهرة مثل الفئة الأولى، كذلك لم يقتصر على عصر محدد، بل استشهد بعدد من القدماء والمحدثين على حدٍ سواء.

٢. أغلب الاستشهادات التي ذكرها المبرّد في كتابه كانت أبياتاً مفردة ونتفاً بالأعم الأغلب، وبهذا كان الغرض الفرعي ظاهراً على حساب الغرض الأساسي.

١. سادت البحور الطويلة في اختيارات المُبَرّد، وهي عادة ثقافية عند شعراء تلك الحقبة، فالشعر الجاهلي كان شعر السليقة، فلم يكن الشعراء فيه يتكلفون النظم بل يعتمدون على سليقتهم وبهذا كانت البحور الشعرية المختارة متناسقة مع الأغراض التي تطرق اليها الشعراء الذين استشهد المبرّد بشعرهم.

٣. كانت الموسيقى الشعرية في الشواهد الجاهلية متناسقة متضامنة مع الأبيات الشعرية، وهذه ميزة سائدة في الشعر الجاهلي كونه شعراً غنائياً، أولاً، ثم أنه شعر سليقة ثانياً، وكانوا يؤرخون به حروبهم وأحداثهم المهمة، فلا بد من أن يكون سهلاً عذب الألفاظ يجذب السامع ويسهل عملية الحفظ.

٤. سادت القوافي المطلقة في شواهد المُبَرّد على حساب القوافي المقيدة، وهذا الأمر قد يكون راجعاً لأمرين حسب وجهة نظرنا: فالأول كون المؤلف لم يكن يهتم بقضية القوافي، أو الموسيقى بل كان يهتم بأمور لغوية، والثاني أنّ حدود دراستنا هي الشعر الجاهلي في كتاب الكامل وليس كل الشواهد، فهذا سبب آخر يؤدي لشحة القوافي المقيدة، فضلاً عن أنها قوافي قليلة بطبيعتها.

٥. تلونت أبيات الشعر الجاهلي في كتاب المبرّد بالجناس والطباق ، وكان لهما دور كبير في خلق وقعاً موسيقياً بارزاً في التعبير عن الانفعالات النفسية وخدمة غرض الشاعر.

٦. كان للتكرار أثر بارز في تحديد الإيقاع الشعري وتوجيهه، فهو العنصر الأكثر تأثيراً بين العناصر الإيقاعية: إذ أن البحور الشعرية والقوافي بذاتها تكرارات تجعل أذن المتلقي منسجمة معها، وتتوقعها.

المصادر والمراجع

١- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت ٢١٥هـ) ، القوافي، ط١ ، دار الأمانة ، ١٩٧٤.

٢- الأسدي، بشر بن أبي حازم، تحـ: عزة حسن، ديوان بشر بن أبي حازم الأسدي ، دمشق،١٩٦٠.

٣- الأعشى ، تحـ: حسين ،محمد، ديوان الاعشى ، مكتبة الآداب ، ٢٠١٢.

٤- الأنصاري ، جمال الدين ابن منظور(ت ٧١١هـ)، تحـ: عبد الوهاب، امين محمد والعبيدي ، محمد الصادق، لسان العرب ، ط٣ ، بيروت ، دار احياء التراث العربي، ١٩٩٩.

٥- أنيس،ابراهيم، الأصوات اللغوية، ط٢،مصر، مكتبة الانجلوالمصرية، (د.ت).

٦- أنيس،ابراهيم، موسيقى الشعر ، ط٢،مصر،مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٢ .

٧- البستاني ، بطرس، محيط المحيط ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٧.

٨- بن جني، أبو الفتح عثمان(ت ٣٩٢هـ)، تحـ: لهيب، أحمد فوزي، العروض، ط٢، دمشق، دار القلم ، ١٩٨٩ .

٩- جعفر، قدامة بن، نقد الشعر، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، (د. ت).

١٠- جمال الدين،مصطفى،الايقاع في الشعر العربي ، ط٣، بيروت ، شركة دار السلام ، ، ٢٠١١ .

١١- حجر، أوس بن ، تحـ: نجم ،محمد يوسف ،ديوان أوس بن حجر، ط٣، بيروت،دار صادر، ١٩٧٩.

١٢- الخنساء، تحـ: طماس،حمد، ديوان الخنساء، بيروت،-لبنان، دار المعرفة ،(د.ت).

١٣- الذبياني، الشماخ بن ضرار، تحـ:الهادي، صلاح الدين،ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، مصر،دار المعارف ،(د.ت).

١٤- الذبياني، النابغة ، تحـ: طماس ، حمدو ،ديوان النابغة الذبياني، ط٢، بيروت- لبنان، دار المعرفة، ٢٠٠٥.

١٥- ربيعة، مهلهل بن، تحـ: حرب، طلال، ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم ، بيروت،دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٦ .

١٦- ريتشاردز ، ترجمة بدوي، محمد مصطفى ،مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر،ط١ ، المجلس العلى للثقافة ، ٢٠٠٥ .

١٧- زكريا ، أحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ) ، تحـ: هارون، عبد السلام محمد، مقاييس اللغة، دار الفكر ، ١٩٧٩.

١٨- السكاكي ، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي (ت٦٢٦هـ)، مفتاح العلوم، ط٢،بيروت -لبنان ، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧.

١٩- سلمى، زهير بن أبي، تحـ:فاعور،علي حسن، ديوان زهير بن ابي سلمى،ط١، بيروت، ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٨.

٢٠- سويف، مصطفى،الأسس النفسية في الابداع الفني في الشعر خاصة ، مصر، دار المعارف ،(د.ت).

٢١- السيوطي، جلال الدين (ت ٩١١ هـ) ، تحـ: الاتقان في علوم القرآن ،لبنان، المكتبة العصرية.

٢٢- ضيف،شوقي، في النقد الأدبي الحديث ، ط٨،مصر، دار المعارف،١٩٦٨.

٢٣- الطفيل، عامر بن ، ديوان عامر بن الطفيل، بيروت – لبنان، دار صادر ، ١٩٧٩ .

٢٤- عباس،حسن،خصائص الحروف العربية ومعانيها ، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.

٢٥- العبد،طرفة بن، تحـ: ناصر الدين مهدي محمد، ديوان طرفة بن العبد،ط٣، بيروت –لبنان، دار الكتب العلمية ، ٢٠٠٢.

٢٦- العبدي، المثقب، تحـ: الصيرفي، حسن كامل ، ديوان المثقب العبدي، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١.

٢٧- العبسي ،عنترة، تحـ : مولوي محمد سعيد ، ديوان عنترة العبسي ، القاهرة ، المكتب الاسلامي ، ١٩٦٤ .

٢٨- عتيق ،عبد العزيز، علم العروض والقافية ، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٧.

٢٩- العكلي، النمر بن تولب، تحـ: طريفي محمد نبيل ،ديوان النمر بن تولب العُكلي، ط١، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٠.

٣٠- علس ، المسيب بن ، تحـ: الوصيفي، عبد الرحمن محمد، ديوان المسيب بن علس ط١، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ٢٠٠٣.

٣١- علي، أسعد أحمد ، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي ، ط٣، دمشق، دار السؤال للطباعة والنشر، ١٩٨٥ .

٣٢- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب (ت٧٣٩هـ)، التلخيص في علوم البلاغة ، ط١، دار الفكر العربي ، ١٩٠٤.

٣٣- القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق(ت ٤٥٦هـ) ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ط٥ ، بيروت ،دار الجيل ، ١٩٨١.

٣٤- القيس ،امرؤ، تحـ: ابراهيم،محمد أبو الفضل، ديوان امرئ القيس ،ط٤، مصر، دار المعارف ،(د.ت).

٣٥- الكريطي، حسن حبيب ،حركة الشعر في ثورة التوابين وإمارة المختار الثقفي،ط١، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، ٢٠١٥.

٣٦- المبرد، أبو العباس (ت٢٨٥هـ) ،تحـ: هنداوي ، عبد الحميد ، الكامل في اللغة والأدب، السعودية، وزارة الشؤون والأوقاف ، (د.ت).

٣٧- مطلوب،أحمد والبصير حسن،البلاغة والتطبيق، ط٢، العراق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٩٩.

٣٨- المطيري، محمد بن فلاح، القواعد العروضية واحكام القافية العربية ،ط٢، الكويت، مكتبة أهل الأثر ، ٢٠٠٤ .

٣٩- النويهي، محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر ، (د، ت).

٤٠- الهاشمي ، محمد علي، العروض الواضح وعلم القافية ، ط١، دمشق،دار القلم ، ١٩٩١.

٤١- هلال، ماهر مهدي، جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، العراق، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠.

٤٢- الورد ، عروة بن، تحـ: محمد ، أسماء أبو بكر، ،ديوان عروة بن الورد، بيروت ،دار الكتب العلمية ، ١٩٩٨.

٤٣- الوطواط، رشيد الدين،حدائق السحر في دقائق الشعر ، تحـ : ابراهيم أمين الشواربي، القاهرة ،المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٩.

٤٤- الوقشي ، أبو الوليد (ت ٤٨٩هـ) والبطليوسي ،ابن السيد (ت ٥٢١هـ) ، تحـ :أظهر، ظهور أحمد ، القرط على الكامل ، باكستان ، المطبعة العربية، (د.ت).

الرسائل والأطاريح:

١- أسية ، دحو، "الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية " ، رسالة ماجستير مقدمة الى جامعة حسيبة بن ابو الشلف ، كلية الآداب ، ٢٠٠٩ .

٢- العور، ياسمينة، "البُنية الإيقاعية في ديوان ابن الابار"، رسالة ماجستير مقدمة الى جامعة العربي ابو مهيدي ام البواقي، الجزائر ، كلية الآداب واللغات ، ٢٠١٥

٣- عويضة، عبد الحليم محمد، " شعر ابي الحجاج يوسف الثالث ملك غرناطة دراسة موضوعية"، رسالة ماجستير مقدمة الى جامعة المدينة العالمية ، كلية اللغات ، ماليزيا ، ٢٠١٤.

الدوريات

١- الدليمي، محمد نايف، "أبو الطمحان القيني حياته وما تبقى من شعره" ، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام ، دائرة الشؤون الثقافية ، مجلد(١٧)، العدد (٣) ، ١٩٨٨.

٢- ربابعة ،موسى، "التكرار في الشعر الجاهلي" ، مؤته للبحوث والدراسات ، المجلد (٥) ، العدد (١) ، ١٩٩٠م.

٣- شيخة، محمد الأمين، "جمالية النتفة الشعرية عند الشاعر القروي" ، صحيفة دار العلوم للغة العربية وآدابها والدراسات الاسلامية، الاصدار ٤، المجلد ١٦، عدد٣٣.

٤- عبد الله، أميرة محمود، "شعرية الإيقاع في دالية أبي العلاء"، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، العدد (٣٢) ، نيسان ، ٢٠١٧.