

دلالة الإيقاع في قصيدة "غضب الحبيب" للعباس بن الأحنف

*The significance of rhythm in the poem "Ghaḍab al-Ḥabīb" (The Beloved's Wrath) by Abbas ibn al-Ahnaf*عبد الرحمان بن شويحة^{1*} بولرباح عثمان²¹ مخبر علوم اللسان، كلية الآداب واللغات، جامعة عمار ثلجي الأغواط (الجزائر)

a.benchouiha@lagh-univ.dz

² مخبر علوم اللسان، كلية الآداب واللغات، جامعة عمار ثلجي الأغواط (الجزائر)

b.otmani@lagh-univ.dz

تاريخ القبول: 2025/07/18

تاريخ الإستلام: 2025/05/18

ملخص:

تسعى هذه الدراسة للكشف عن الدلالات التي يفرزها الإيقاع في قصيدة "غضب الحبيب" للعباس بن الأحنف، بوصفه- الإيقاع- منتجا لدلالة النص الشعري وليس عنصرا جماليا فحسب، وذلك من خلال تتبع الموسيقى الخارجية المتألفة من: "الوزن، القافية، التصريع" والموسيقى الداخلية من خلال تكرار الأصوات والألفاظ التي لعبت دورا فعالا في إنتاج المعاني التي يرمي إليها صاحب النص، وتبليغ العاطفة التي حاول الشاعر إيصالها من خلال هذه القصيدة التي جاء إيقاعها منسجما مع دلالتها خادما لغرضها.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الدلالة، الموسيقى الداخلية، الموسيقى الخارجية.

Abstract:

This study aims to uncover the semantic functions produced by rhythm in the poem "Ghaḍab al-Ḥabīb" (The Beloved's Wrath) by Abbas Ibn al-Ahnaf, treating rhythm not merely as an aesthetic feature, but as a generative force of meaning within the poetic text. The analysis traces the external musical elements—namely meter, rhyme, and initial rhyme (taṣrīʿ)—as well as the internal musicality manifested through the repetition of sounds and words, both of which played a significant role in shaping the intended meanings of the poem and conveying the emotional tenor the poet sought to express. The rhythm of the poem is shown to be in harmony with its semantic content, effectively serving its expressive purpose.

Keywords: Rhythm, Meaning, Internal Musicality, External Musicality.

يعتبر الشعر العربي فنا تعبيريا تصويريا، متخذا اللغة أداة لذلك، إلا أن هذه الأخيرة لا تستخدم فيه استخداما مسترسلا، بل تستخدم استخداما منتظما يضبطه الإيقاع، الذي يعد ميزة هذا الفن القولي الذي لا يتم إلا بوجوده، إننا لا نتحدث عن الإيقاع بوصفه عنصرا رئيسا في عملية البناء الشعري، ولا لكونه يضيف جمالا لهذا المعمار الهندسي وإنما نتحدث عنه - الإيقاع - كمنتج لدلالة النص الشعري وموجها لها إننا لا نقصد بالإيقاع وزن القصيدة وقافيتها فذلك شكل من أشكاله أو صورة من صوره، لا يتوقف عندها بل يتعدى كل ذلك ليوقف على أصغر وحدة لغوية في بناء الكلام وهي "الصوت" مروراً باللفظة انتهاءً بالجملة، والإيقاع ليس غاية يطلبها الشاعر وإنما هو وسيلة يمتلكها، فإذا أحسن توظيفها حسن شعره وإذا أساء فسد شعره، وذلك لارتباط الإيقاع بالدلالة كما أشرنا سابقا هذا الارتباط يجعل منه ركيزة بناء النص الشعري، سواء من ناحية تنظيم المفردات أو من ناحية إنتاج المعاني، لذلك لا يمكن دراسة الشعر بمعزل عن إيقاعه، فالشاعر يستخدم بحورا على حساب أخرى وقواف على حساب أخرى ويعمد إلى تكرار أصوات وألفاظ معينة، لانقصد بهذا كله التكلف وإنما الاستجابة للذات الشاعرة التي تطلب في حالة الحزن مالا تطلبه في حالة الفرح ذلك أن لكل سياق خصوصيته هذه الخصوصية تفضي بالشاعر إلى اختيارات إيقاعية معينة، نحن أمام شاعر الغرض الواحد "الغزل العفيف" وهو العباس بن الأحنف الذي عاش قصة حب مأساوية عبر عنها من خلال قصائده، والقصيدة التي بين أيدينا "غضب الحبيب" تعبر عن هذه المأساة من خلال هذه القصيدة هل يمكن القول بمناسبة البحور للأغراض الشعرية؟ وكيف ساهم الإيقاع في إنتاج الدلالة في هذه القصيدة؟ وماهي الأصوات اللغوية التي أفاد منها الشاعر في قصيدته؟

سنحاول تحليل قصيدة "غضب الحبيب" وفق المنهج الأسلوبى عبر آليتي الوصف والتحليل للكشف عن الدلالات التي تتوارى خلف الإيقاع "الداخلي والخارجي" باعتباره أحد أهم المفاتيح التي تخولنا لولوج النص الشعري وسبر أغواره.

أولاً: الإيقاع الخارجي

1. الوزن:

يعتبر العنصر الفاصل بين الشعر وغيره من الأجناس الأدبية ذلك لأنه يقوم على مجموعة من البحور لها خصوصيتها التي تستمدّها من تواتر الحركات والسكنات بشكل منتظم يعطي لكل بحر تفردّه عن بحر آخر، حيث يرى عبد الله الغذامي أن "الوزن أمر فني يخضع لرغبة الشاعر وماهية تجربته الشعرية" (الغذامي، 1987، ص 101) فماهية التجربة الشعرية ورغبة الشاعر هما اللذان يحددان الوزن الذي ينظم الشاعر عليه القصيدة، ذلك أن لكل وزن خصوصيته ومكانته عند مستعمله، يقول عبد الله الطيب "البحر يتكون عادة من عدد من المقاطع الطويلة والقصيرة منتظمة بطريقة خاصة" (الطيب، 1989، ص 15) وهنا يتحدث عن مكونات البحر وهي المقاطع القصيرة والطويلة وهي التي تخضع لنظام خاص يتميز به كل بحر عن الآخر، كما يربط الطيب الأوزان بالأغراض يقول "فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك" (الطيب، 1989، ص 93) أي أن لكل غرض أوزان تناسبه فالشاعر في سياق الفخر ليس نفسه في سياق الغزل ذلك أن لكل سياق خصوصيته هذه الخصوصية تفضي به لاختيار بحر على حساب بحور أخرى، والبحر هو "نغمات موسيقية تقوم على اختيار مقاطع ذات إيقاع معين تسمى التفعيلات" (العلوي، د ت، ص 32) إن اختيار التفعيلات وترتيبها وفق نظام معين هو الذي يحدد نوع البحر، فلكل بحر عدد من التفعيلات تختلف من بحر لآخر.

وبالحديث عن الوزن بوصفه الصورة الصوتية للشعر وباعث الروح فيه وجب الحديث على مكوناته "ينشأ الوزن أول ما ينشأ من الحروف الساكنة والمتحركة التي تجتمع فتتكون منها الأسباب والأوتاد والفواصل" (العلوي، د ت، ص 33) يتكون الوزن من الأسباب والأوتاد والفواصل تكون مرتبة ترتيبا معيناً يعطى صورة البحر، سوف نحاول التعرف على

البحر الذي نظم عليه العباس بن الأحنف قصيدته "غضب الحبيب" وذلك عن طريق اختيار أحد أبياتها وتقطيعه تقطيعاً عروضياً، يقول ابن الأحنف:

أدنى قرابتنا إليها أننا	شخصان يجمعنا إليه نزار (العباس بن الأحنف، 1954، ص 116)
أدنى قرابتنا إليها أننا	شخصان يجمعنا إليه نزارو
0110101010111010101	010111 0110111 0110101

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

بعد تقطيع هذا البيت عروضياً، نلاحظ أنه نظم على بحر الكامل الذي وزنه:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن (حركات، 1998، ص 88)

اختار الشاعر لقصيدته بحراً صافياً "أحادي التفعيلة"، وهو من أكثر بحور الشعر العربي انتشاراً وأصلحها لجل المواضيع "والكامل أتم الأبحر السداسية ويصلح لأكثر الموضوعات وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء وأقرب إلى الرقة" (شرف & خفاجي، 1987، ص 16) يعتبر الكامل أتم البحور لاحتوائه على ثلاثين حركة موزعة على تفعيلات الشطرين، وهو بحر مناسب تلك الانسيابية جعلته قابلاً للكتابة على جل الأغراض، ولأنه أقرب للركة في الخبر فإن الشاعر حملة عواطفه ومكنونات نفسه ليخبرنا عن آلام عشقه وشوقه لمحبوته حيث يستهل قصيدته بالإخبار يقول:

غضب الحبيب فهاج لي استعبار والله لي مما أحاذر جار (العباس بن الأحنف، 1954، ص 115)

ولبحر الكامل "لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخماً جليلاً وإن أريد به الغزل حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس" (الطيب، 1989، ص 302) إن هذا البحر له قدرة إيقاعية عجيبة على التعبير عن مختلف الأغراض واستيعابه لمعظم التجارب الشعرية، "ومن عجيب خصائص الكامل أنه من أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة كالغضب والفرح والفخر" (الطيب، 1989، ص 216)

وهذا ما يتلاءم مع قصيدة العباس بن الأحنف التي أبرز فيها عواطفه مستغلاً الموسيقى التي يمنحها بحر الكامل كأداة غير لغوية في إنتاج دلالة النص وجعلنا نتماهى معه ونعيش معه ما يكابده من ويلات الفراق وآلام الاشتياق، منح الكامل لهذه القصيدة الغزلية مجالاً إيقاعياً يتناسب مع طبيعة غرضها ونفسية قائلها، إننا لا نقول أن هذه التجربة لا تصلح على بحر آخر، بل نقول أن الكامل كان أصلح لها من غيره، وذلك أنه بحر طبع يستطيع الشاعر المجد أن يتفنن فيه باستغلال ما يصيب تفعيلاته من زخافات وعلل.

جاءت القصيدة مصرعة وذلك بانتهاء شطر البيت الأول بحرف "الراء" والتصريع يأتي غالباً في كل مطالع الشعر العربي وهو ذو صبغة تكرارية تضيي للبيت إيقاعاً يتظافر مع حرف الروي خدمة لموسيقى البيت "ويسمي أهل العروض البيت من الشعر مصرعاً إذا اتحد الشطر الأول مع الثاني في القافية" (أنيس، 1952، ص 60)

فالتصريع بهذا يحقق توازياً صوتياً موسيقياً مع حرف الروي وأحياناً مع القافية، فيمنح القصيدة إيقاعاً عالياً يستميل السامع من مطلع القصيدة.

2. الزخافات والعلل:

تتعرض بنية التفعيلة لمجموعة من التغيرات على مستوى الحركات والسكنات، فيحرك ساكن ويسكن متحرك أحياناً وقد يحذف حرف أو أكثر أحياناً أخرى.

أما الزخاف فيعرفه مصطفى حركات على أنه "تحويل يدخل على وزن نموذج القصيدة و أنه يصيب الحرف الثاني من السبب" (حركات، 1998، ص 36-37) أي أنه يدخل على الأسباب دون الأوتاد فيصيب ثواني الأسباب، أما العلة فهي "تحويل يطرأ على وزن البحر ويحدد نموذج القصيدة يدخل على الأسباب و الأوتاد لازم في غالب الأحيان مقتصر على العروض والضرب" (حركات، 1998، ص 42) تختلف العلة عن الزخاف في أنها تدخل على الأسباب والأوتاد ليس على الأسباب فقط، وفي أنها تقتصر على العروض والضرب فلا تدخل على الحشو في حين أن الزخاف يدخل على الحشو

سنحاول استخراج أهم الزخافات والعلل التي أصابت تفعيلات البحر الكامل من خلال تقطيع أحد أبيات القصيدة ، يقول ابن الأحنف:

نرف البكاء دموع عينك فاستعر عينا لغيرك دمعها مدرار (العباس بن الأحنف، 1954، ص 116)

نرف البكاء دموع عينك فستعر عينن لغيرك دمعها مدرارو

01010 01 0111 011 0101

0110111 011 0111 011 0111

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

سلمت تفعيلات الشطر الأول من الزخافات والعلل، إلا أن الشطر الثاني لم يسلم منها، فقد تعرضت التفعيلة الأولى من الشطر الثاني لزخاف الإضممار "وهو إسكان الثاني المتحرك، ولا يدخل إلا على "متفاعلن" في بحر واحد هو الكامل فتصير "متفاعلن" بتسكين التاء" (السمان، 1986، ص 192)

أما بالنسبة للتفعيلة الأخيرة من البيت فقد تعرضت للإضممار وعلة القطع "وهو حذف ساكن الودد المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله، كحذف النون من متفاعلن فتصبح متفاعلن" (السمان، 1986، ص 199)

إن الزخافات والعلل التي تعرضت لها القصيدة من إضممار وقطع تتناسب مع نفسية الشاعر وتخفف من حدة الألم فالتسكين الذي يحدثه الإضممار يجعل التفعيلة أكثر مرونة وانسيابية وتزيد من تنوع الإيقاع وذلك عن طريق تحويل "متفاعلن" إلى "مستفعلن" فتتغلب السككنات على الحركات، أما علة القطع فهي تقلص من حجم التفعيلة وذلك عن طريق حذف السابع الساكن وخففت التفعيلة عن طريق تسكين السادس المتحرك، كل هذا الحذف والتسكين تطلبه الذات الشاعرة المتعلقة بين الأمل واليأس، وقد لزم القطع كل أبيات القصيدة ليحقق بذلك توازيا إيقاعيا يجعل القصيدة أكثر موسيقية.

3. القافية وحروفها:

وهي آخر ما يأتي في كل بيت، حيث يعرفها ساعد العلوي بأنها "مقطع موسيقي محدد يلتزم به الشاعر في أواخر كل أبيات القصيدة فيجعلها ذات إيقاع جميل" (العلوي، د ت، ص 32) ركز العلوي في تعريفه على أن القافية مقطع فهي ليست حرفا واحدا، وأن الشاعر يلتزم بها في آخر كل بيت فتجعل القصيدة أكثر جمالا، والقافية هي "من المتحرك قبل الساكنين إلى آخر البيت" (شرف & خفاجي، 1987، ص 231) أي آخر ساكنين والمتحرك الذي يليهما والأحرف التي بينهما، وللقافية دور كبير في التأثير على السامع "وإذا نظم شاعر واحد قصيدتين على بحر واحد بمعنى واحد فلا ريب أن القافية الغناء تميل بالسامع إلى إثارة على أختها" (شرف و خفاجي، 1987، ص 18) فالقافية بحكم موقعها في آخر البيت فهي تستأثر السامع وتسلبه لبه، وعن أهمية القافية يقول أحمد الشايب "والقافية من لوازم الشعر العربي وجزء من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة وتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها" (الشايب، 1994، ص 324-325)

أي أن القافية لازمة الحضور في الشعر شأنها شأن الوزن والعناصر الإيقاعية الأخرى وهي ذات طبيعة تكرارية موسيقية بها تتحد أواخر أبيات القصيدة، سنحاول تحديد قافية قصيدة "غضب الحبيب" يقول العباس بن الأحنف:

من ذا يعيرك عينه تبكي بها أرأيت عينا للبكاء تعار (العباس بن الأحنف، 1954، ص 116)

أرأيت عينن للبكاء تعارو

010111 010101 010111

من ذا يعيرك عينهو تبكي بها

010101 010111 010101

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

القافية مطلقة متحركة فهي غير مقيدة بسكون، وهذا الإطلاق يتناسب مع نفسية الذات الشاعرة الراغبة في البوح والإفصاح عن خبايا النفس المتوجعة التي أنهكها الحب، يقول:

يا أيها الرجل المعبذب قلبه أقصر فإن شفاءك الإقصار

نرف البكاء دموع عينك فاستعر عينا لغيرك دمعها مدرار

من ذا يعيرك عينه تبكي بها أرأيت عينا للبكاء تعار؟ (العباس بن الأحنف، 1954، ص 116)

رسمت هذه الأبيات لوحة تراجيدية مأساوية ساهمت القافية المطلقة في إبراز دلالتها ومنحها نفساً أطول لتقر في أذن السامع فتستحوذ على وجدانه.

أما بالنسبة لتحديد القافية فهي: عارو وهي متواترة، أي تتواتر فيها الحركات والسكنات، وهذا التواتر إنما هو تواتر في أحوال النفس بين الأمل واليأس وبين القلق والطمأنينة.

أ-الروي: يعتبر الروي أحد العناصر الإيقاعية الأكثر أهمية في بناء النص الشعري وهو "الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية أو دالية" (التبريزي، 1994، ص 149) يقع الروي في آخر أبيات القصيدة ليكون بذلك صوتاً بارزاً هذا البروز يجعله مؤثراً في المتلقي ومستحوذاً على سمعه.

يقول العباس بن الأحنف في مطلع قصيدته:

غضب الحبيب فهاج لي استعبار والله لي مما أحاذر جارُ (العباس بن الأحنف، 1954، ص 115)

نلاحظ أن حرف الروي هو الراء المضمومة، "الراء صوت مكرر، لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في أثناء النطق به" (أنيس، د ت، ص 57)

إن صفة حرف الراء هي التكرار، وهذه الصفة خولته أن يحمل مشاعر الذات العاشقة التي تتكرر عليها المآسي ويعاودها الشوق مرة بعد مرة وكون الراء حرفاً مجهوراً ساعد الشاعر على الجهر بمكنونات نفسه يقول:

من ذا يطيق كما نطيق من الهوى غلب العزاء وباحث الأسرار (العباس بن الأحنف، 1954، ص 117)

ساهم روي الراء في إبراز الحالة المأساوية التي يعيشها الشاعر وجعلنا نسمع صوت نفسه فنشاركه هذا الألم الذي يعيشه.

1.3. الردف:

" وهو حرف مد أولين قبل الروي وليس بينهما فاصل سواء كان من نفس كلمة الروي أو كلمة أخرى" (السمان، 1986، ص 221) فهو الحرف الذي يسبق الروي مباشرة، وقد جاء الردف في قصيدة "غضب الحبيب" مدّاً وهذا يتناسب مع الحالة النفسية للشاعر حيث يحتاج إلى إطالة النفس وقد حقق له المد ذلك، فهذا يعطيه مساحة زمنية أطول ترتاح فيها نفسه وتهدأ عند نهاية كل بيت، ليستأنف البيت الذي يليه.

2.3. الوصل:

" وهو حرف مد ينشأ من إشباع حركة الروي المطلق "المتحرك" (السمان، 1986، ص 219) وحرف الوصل في القصيدة هو الواو الناتجة عن اشباع الروي "الراء" المضمومة، والوصل حاله حال الروي فهو يلزم كل أبيات القصيدة، وقد ساعد حرف الوصل الشاعر في إيصال مشاعره للمتلقي، ومنحه مجالاً زمنياً للتنفيس، ثم استأنف البيت الذي يليه.

ثانياً: الإيقاع الداخلي

إن لغة الشعر هي لغة إيقاعية بالدرجة الأولى، ولا يقتصر هذا الإيقاع على الشكل الخارجي للقصيدة من وزن وقافية إذ ذلك ما يظهر للوهلة الأولى لكن بعد التعمق في القراءة ندرك أن هناك إيقاعاً داخلياً وهو " ذلك الإيقاع الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن ، وبما لها من رهافة ودقة تأليف و انسجام حروف"(ألوجي، 1989، ص 74) حسب هذا القول أن الإيقاع الداخلي يهتم بالكلمة لوحدها إلا أنه لا يقتصر عليها بل يراعي تكرار الأصوات والألفاظ والجمل هذا التكرار هو الذي يشكل الإيقاع الداخلي فيمنح القصيدة موسيقى تضاف إلى موسيقى الوزن والقافية "والإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب فيعطى إشراقاً وقدة، تومئ إلى المشاعر فتجلبها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها"(ألوجي، 1989، ص 74) أي أن هذا الإيقاع له قدرة هائلة على تجلية المشاعر والتعبير عن أدق خلجات النفس وأخفاها وهذا ما يحتاج إليه الشاعر خاصة إذا كان يحمل شوقاً أو يعاني صباباً فيلجأ إلى أصوات دون أخرى وألفاظ دون أخرى ويعتمد إلى تكرارها لإيصال عاطفة معينة. "ودور الشاعر في خلق الإيقاع

الداخلي هو دور الصانع الحاذق، العالم بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق" (ألوجي، 1989، ص 74) فالعملية مرتبطة بالصناعة الشعرية فالطبيعة الموسيقية للشعر تفرض على الشاعر اختيارات تتعلق بهذا البناء اللغوي الهندسي.

1. الموسيقى الداخلية:

"هي التي تؤلف الجانب الأكبر من موسيقى القصيدة وتشارك في إبراز القيم الإيقاعية فيها" (حمدان، 1997، ص 7) فهذه الموسيقى أكثر حضوراً في القصيدة ذلك أنها تستأثر بحشو البيت الذي له المساحة الأكبر، "بل إن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعرية تبقى ناقصة مالم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية، المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء" (حمدان، 1997، ص 7) فالإيقاع الداخلي ذو أهمية كبرى في الدرس الإيقاعي خاصة الكشف عن الدلالة في النص.

سنقوم بدراسة الإيقاع الداخلي في قصيدة "غضب الحبيب" معتمدين على ظاهرة التكرار التي تسمح لنا بتتبع الأصوات والألفاظ داخل النسيج الشعري "والمراد بالتكرار هو إعادة ذكر كلمة وعبرة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة" (الصباغ، 2002، ص 211) فالتكرار هو الإعادة ويكون ذلك لغاية نفسية فهو ليس توظيفاً جمالياً فحسب، وإنما هو استجابة لرغبة الذات الشاعرة حيث نجد في الشعر العربي تكرار بعض الأماكن وتكرار الأسماء خاصة في شعر الغزل العفيف، والتكرير عند السجلماسي هو "اسم لمحمول يشابه به شيء شيئاً في جوهره المشترك لهما فلذلك فهو جنس عال تحته نوعان أحدهما التكرير اللفظي، ولنسمه مشاكلة والثاني التكرير المعنوي ولنسمه مناسبة" (السجلماسي، 1980، ص 476-477) يفصل السجلماسي بين نوعين من التكرير، تكرير الألفاظ وهو إعادة اللفظ بنفس صورته وتكرير المعاني وهو إعادة المعنى مع اختلاف اللفظ وما يهمننا هو النوع الأول الذي سماه مشاكلة، أما بدوي طبانة فيري أنه "جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث تقيم أساساً عاطفياً من نوع ما" (طبانة، 1986، ص 217) فالتكرار متعلق بالعاطفة التي يصبو الشاعر إلى إبرازها فهو يهندس كلماته وفق الحالة التي يعيشها، فهو في حالة الاشتياق مثلاً يكرر ألفاظ مثل: الشوق، الحنين، الصبابة..... سنتتبع ظاهرة التكرار في القصيدة من خلال دراسة تكرار الحروف وتكرار الألفاظ.

1.1. تكرار الحروف:

يعد الحرف أصغر بنية صوتية في بناء الكلام، ويعد تكراره تكراراً لصفاته فلكل حرف قدرة على إيصال دلالات معينة ومشاعر تسيطر على الذات الشاعرة "وتكرار الحروف يعني تكرار الصوت الذي يحمله الحرف في كلمة ما" (خضر، 1998، ص 6) أي أن تكرار الحرف هو تكرار الصوت، فالصوت هو الأداء الفعلي للحرف، سنقوم بدراسة الأصوات في القصيدة وفق الجهر والهمس.

1.1.1. الحروف المجهورة: وهي الحروف التي تتسم بالوضوح، فتكون بارزة أثناء النطق بها، سنقوم بعملية إحصاء لهذه الحروف وفق ترددها في القصيدة، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الجدول 1: يوضح تردد الحروف المجهورة

الحروف	صفاتها	عدد تكرارها
الباء	انفجاري شديد	51
الجيـم	انفجاري شديد	22
الدال	انفجاري شديد	25
الذال	رخو مجهور	18
الراء	مكرر	86

7	رخو مجهور	الزاي
11	شديد مجهور	الضاد
4	رخو مجهور	الطاء
37	متوسط بين الشدة والرخاوة	العين
11	رخو مجهور	الغين
108	متوسط بين الشدة والرخاوة	اللام
63	متوسط بين الشدة والرخاوة	الميم
87	متوسط بين الشدة والرخاوة	النون
62	رخوي صوت لين	الياء
52	انتقالي شبه صوت لين	الواو

المصدر: إعداد الباحثين من خلال القصيدة

من خلال الجدول نلاحظ أن أكثر الأصوات ترددا هي الأصوات المتوسطة بين الرخاوة " اللام والميم والنون" وهي تعكس حالة الشاعر المتأرجحة بين اليأس والأمل، واليأس متمثلا في حاضره الذي غابت فيه المحبوبة، والأمل هو تلك الذكرى الجميلة التي يحملها عن ماضيه، أضف إلى ذلك حرف الراء الذي مثل تكراره تكرار المآسي التي يعيشها الشاعر ليكون بذلك مساهما في إبراز دلالة النص ومساعد على البوح من خلال صفة الجهر.

حرف اللام: تكرر 108 مرة وهو "حرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق" (عباس، 1988، ص 67) وهذا التماسك يعكس علاقة الشاعر بمحبوبته، فهو دائم الذكر لها حتى بعد هجرانها، ومطلع القصيدة يشهد على ذلك، فأن يؤدي غضب الحبيبة إلى بكاء الشاعر فهذا قمة العشق، جرت العادة أن ينسب البكاء للمرأة إلا أن الشاعر قلب الصورة ليدل عن ذات عاشقة مرهفة.

حرف النون: وكان من الحروف المجهورة الأكثر تكرارا بعد اللام حيث تكرر 87 مرة يقول عنه حسن عباس "ولذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم" (عباس، 1988، ص 131) إن حضور صوت النون في القصيدة بهذا الشكل الملفت مكن الشاعر من التعبير عن انكسارات الذات العاشقة بوصفها ذاتا تجرعت ويلات الحب وصليت بنيران الشوق والفراق ولا أدل على ذلك من استهلال القصيدة بالبكاء وانتهاءها بالفراق.

2.1.1. الحروف المهموسة: وهي الحروف الأقل بروزا أثناء عملية الكلام، فهي تخالف الأصوات المجهورة، سنقوم بعملية إحصاء لهذه الحروف وفق ترددها في القصيدة، من خلال الجدول الآتي:

جدول 2: يوضح تردد الحروف المهموسة في القصيدة

الحروف	صفاتها	عدد تكرارها
التاء	شديد مهموس	71
الثاء	رخو مهموس	3
الحاء	رخو مهموس	26
الخاء	رخو مهموس	7
السين	رخو مهموس	18

الشين	رخو مهموس	10
الصاد	رخو مهموس	10
الطاد	شديد مهموس	11
الفاء	رخو مهموس	41
القاف	شديد مهموس	23
الكاف	شديد مهموس	43
الهاء	رخو مهموس	62

المصدر: إعداد الباحثين من خلال القصيدة

بعد ملاحظتنا للجدول يتبين لنا أن أكثر الأصوات تكرارا هو صوت التاء والهاء حيث تكرر حرف التاء "71" مرة وهو يحمل رغبة الشاعر في البوح عن مشاعره، وتكرر صوت الهاء "62" مرة وهو صوت حلقي وهذا يدل أن الشاعر يعاني غصة بسبب الفراق.

بعد إحصاء الحروف المجهورة والمهموسة من خلال الجدولين السابقين وجدنا أن عدد الحروف المجهورة بلغ "644 حرفا" أما الحروف المهموسة فقد بلغ عددها "325 حرفا" وهذا ما يخدم سياق القصيدة، فالشاعر في حالة شكوى لآلامه وأشواقه، فهو بحاجة إلى الجهر والإفصاح ولا يتحقق له ذلك إلا من خلال تغليب الأصوات المجهورة على المهموسة.

II. خاتمة:

بعد تناولنا لقصيدة "غضب الحبيب" للعباس بن الأحنف تبين لنا من خلال دراسة جانبها الإيقاعي أنه لم يوظف الإيقاع توظيفا جماليا فحسب وإنما تعداه لإنتاج دلالة النص وخدمة للمعاني التي يرمي إليها الشاعر وقد استخلصنا مجموعة من النتائج المتمثلة في النقاط التالية:

-اختار الشاعر لقصيدته بحر الكامل لما له من قدرة إيقاعية على استيعاب هذه التجربة الشعرية وقد أفاد من استخدام زحافات وعلله.

-نجح الشاعر في إيصال معانيه عن طريق توظيف القافية المطلقة المتواترة التي منحت مساحة للتعبير عن خلجات نفسه.

-اختار الشاعر روي "الراء" الذي كان مناسبا لحالته الشعورية باعتباره حرفا مجهورا تكراريا يعكس المأساة التي تتكرر على الشاعر.

-نجح الشاعر في تغليب الحروف المجهورة على المهموسة، وهذا يتلاءم مع سياق البوح وبث الشكوى.

-أفاد الشاعر من التكرار، حيث كرر مجموعة من الألفاظ تخدم سياق الحب والشوق والمعاناة.

وفي الأخير يمكن القول أن الشاعر أجاد في استثمار الإيقاع في التعبير عن خلجات نفسه وبلوغ المعاني التي يرمي إليها، وهذا يعكس مقدرة شعرية عالية في التعامل مع لغة الشعر وموسيقاه في إنتاج نص شعري يكون مرآة للذات الشاعرة العاشقة، وكاشفا عن بواطن النفس بلغة صافية صادقة، إن موسيقى البحر الصافي أحادي التفعيلة تتلاءم مع الغزل العفيف وسياق البوح وقد أفاد منه الشاعر أحسن إفادة، واستغل أيضا الإيقاع الداخلي في إنتاج معانيه لما له من دور كبير في البناء الشعري.

الإحالات والمراجع:

- ألوجي، عبدالرحمان، *الإيقاع في الشعر العربي*، (دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1989).
- التبريزي الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق حسن عبدالله، (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1994).
- العباس بن الأحنف، ديوان العباس بن الأحنف تحقيق عاتكة الخزرجي، (القاهرة: دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، 1954).
- السمان محمود علي، *العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه*، (القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثانية، 1986).
- الشايب أحمد، أصول النقد العربي، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة، 1994).
- الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، (الإسكندرية: دار الوفاء، الطبعة الأولى، 2002).
- الطيب عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (الكويت: الطبعة الثالثة، 1989).
- العلوي ساعد، بحور الشعر وإنشادها، (الجزائر: دار الوعي، د ط، دت)
- أبي محمد القاسم السجلماسي، *المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع تحقيق غازي علال*، (الرباط: مكتبة المعارف، 1980).
- الغدامي عبد الله، *الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث*، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987).
- أنيس إبراهيم، *موسيقى الشعر*، (مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، 1952).
- أنيس إبراهيم، *الأصوات اللغوية*، (مصر: مكتبة نهضة مصر ومطبعها، د ط، دت).
- حركات مصطفى، *أوزان الشعر*، (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، الطبعة الأولى، 1998).
- حمدان ابتسام أحمد، *الأسس الجمالي*، (حلب: دار القلم العربي، الطبعة الأولى، 1997).
- خضر سيد، *التكرار الإيقاعي في اللغة العربية*، (بيلا كفر الشيخ: دار الهدى للكتابة، الطبعة الأولى، 1998).
- شرف عبد العزيز و خفاجي عبد المنعم، *النغم الشعري عند العرب*، (الرياض: دار المريخ، 1987).
- طبانة بدوي، *التيارات المعاصرة في النقد العربي*، (الرياض: دار المريخ للنشر، الطبعة الثالثة، 1986).
- عباس حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها*، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988).