

الإيقاع ودلالته في قصيدة (أَزَيْنَ نساء العالمين أجبي) للعباس بن الأحنف

**"Rhythm and Its Significance in the Poem (O Most Beautiful Woman in the World, Answer Me) by Al- 'Abbās ibn al-Aḥnaf"**

عبد الرحمان بن شويحة<sup>\*1</sup> ياسين وذان<sup>2</sup>

<sup>1</sup> محبر علوم اللسان، كلية الآداب واللغات، جامعة عمار ثلجي الأغواط (الجزائر)

a.benchouiha@lagh-univ.dz

<sup>2</sup> قسم اللغة الإنجليزية، المدرسة العليا للأساتذة ورقلة (الجزائر)

ouddane.yacine@ens.ouargla.dz

تاريخ الاستلام: 2025-09-10 تاريخ القبول: 2025-10-28 تاريخ النشر: 2025-12-14

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن المعاني والدلالات التي تتوارى خلف الإيقاع كون هذا الأخير ليس مجرد عنصر جمالي بل يتعدى هذا إلى إنتاج دلالات النص الشعري، فالمعاني ليست منفصلة عن الأصوات التي تشكلها، وقد تناولنا القصيدة من حيث إيقاعها الخارجي متمثلا في وزنه وقافيته ووقفنا على أهم الدلالات الناجمة عنهما، ثم عرجنا على الإيقاع الداخلي من خلال دراسة تكرار الأصوات وتكرار الألفاظ والتجنيس والتوازي والتضاد وتتبع الدلالات التي أنتجها كل عنصر من هذه العناصر محاولين فهم النص الشعري وتفسيره والوقوف على نفسية وعاطفة صاحبه.

كلمات مفتاحية: الإيقاع الداخلي، الإيقاع الخارجي، التجنيس، التوازي.

**Abstract:** This study seeks to uncover the meanings and connotations that lie behind rhythm, since the latter is not merely an aesthetic element but goes beyond that to produce the semantic dimensions of the poetic text. Meaning is not separate from the sounds that shape it. We approached the poem in terms of its external rhythm, represented by its meter and rhyme, and highlighted the most significant meanings resulting from them. We then turned to the internal rhythm by examining the repetition of sounds, the repetition of words, paronomasia, parallelism, and antithesis, tracing the meanings produced by each of these elements in an attempt to understand and interpret the poetic text and to grasp the psychology and emotions of its author.

**Keywords:** internal rhythm, external rhythm, paronomasia, parallelism.

## 1. مقدمة:

كان الشاعر العربي ولا يزال يحتفي بالإيقاع ويعدده محور هذا البناء الفني بل وركنه المكين الذي لا يتم إلا بوجوده، فالذائقة العربية تطرب للشعر لما فيه من إيقاع وموسيقى ذلك أن الشعر منذ نشأته ارتبط بالثقافة الشفاهية حيث كان التلقي سماعيا، وقد كان الإيقاع منسجما ومتجاوبا مع البيئة البدوية التي كان يعيشها الإنسان العربي إنه إيقاع الحياة لذلك نجد أغلبهم صاغوا تجاربهم الشعرية على بحر الطويل الذي تتلاءم رحابة تفعيلاته مع رحابة الصحراء التي كانت تأويهم، صحيح أن الشعر يقوم على التصوير والتخييل متوسما باللغة العالية في طرق التعبير إلا أن كل ما يحمل هذا هو الإيقاع، ولا بد للمعاني الفخمة العالية من إيقاعات جليلة فخمة تحملها، فالقوالب الوزنية ليست مجرد قوالب جاهزة يصب فيها الشاعر تجاربه بل إنما هي أدوات يستطيع المبدع أن يفيد منها في إيصال معانيه وعواطفه وأن يشحنها بموسيقاه فيجعلها أكثر تأثيرا في المتلقي وأنفذ إلى نفسه، ليتجاوز الإيقاع بهذا طبيعة كونه عنصرا جماليا إلى كونه منتجا للنص الشعري وحاملا لمعانيه وعاطفة منتجه، هذا ما يجعل وجوده ذو أبعاد متعددة ويمنح قارئ النص الشعري مفاتيح تمكنه من فتح ما استغلق من النص وما أشكل عليه، فالإيقاع بقدر ما هو أداة في يد الشاعر يستطيع أن يكيفها كيفما شاء بقدر ما هو وسيلة بيد الناقد يستطيع بها ولوج أعماق النص الشعري ومنها النفاذ إلى نفسية كاتبه، فقد نجد إيقاعات تخدم الرثاء وأخرى المديح وأخرى الغزل.

نحن أمام العباس بن الأحنف شاعر الغرض الواحد "الغزل العفيف" الذي جعل شعره وقفا لمحبة واحدة "فوز" ولم يتعدها إلى غيرها، فجاءت قصائده معبرة عن عاشق شفه الوجد فصاغه شعرا، والقصيدة محور الدراسة: "أزين نساء العالمين أجيبي"، هذا ما يدفعنا

إلى طرح بعض التساؤلات على شاكلة: إلى أي مدى ساهم الإيقاع في إيصال تجربة الشاعر؟ وكيف ساهم الإيقاع (الخارجي والداخلي) في تشكيل دلالة النص الشعري؟ وللإجابة على هذه التساؤلات ارتأينا مقارنة النص من خلال المنهج الأسلوبي الذي نحسبه جديرا بإيصالنا لنتائج تشفي غليلنا البحثي، كما استعنا بآلتي الوصف والتحليل.

## 2. مفهوم الإيقاع:

إن الإيقاع بمفهومه العام، هو أحد أبرز العناصر المشكلة للنظام الكوني، إذ نجده في حركة جريان المياه، وفي تعاقب الليل والنهار، وفي دوران الشمس وفي حركة الكواكب، إنه الانتظام الذي تسيّر وفقه عناصر الطبيعة، أما في مجال الفن، فالأمر يكون أكثر دقة، فالإيقاع بلغة الموسيقى كما يعرفه كمال أبو ديب: " هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغيرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"<sup>1</sup> أي أنه - الإيقاع- عنصر خارجي يمنح للعلامة الموسيقية وجوداً، فهو يضفي للعمل الفني انتظاماً يكون به أشدّ جمالاً وتأثيراً، لذلك اعتبره أبو ديب فاعلية، إنه ذلك الصدى الذي يحقق المتعة السماعية من حيث تعلقه بالأصوات، فالإنسان يطرب للموسيقى لما فيها من انتظام للعناصر المشكلة للقطعة الموسيقية، يتجاوز الإيقاع الموسيقى إلى فنون أخرى، وأهمها الأدب والشعر بدرجة خاصة، فالإيقاع " عنصر أساسي من عناصر اللغة العربية، فهي لغة إيقاعية ، ونعني بالإيقاع هنا كل ما يحدث نغماً صوتياً محبباً إلى النفس"<sup>2</sup> ربط سيد خضر الإيقاع بكل ما يحدث نغماً صوتياً، فهو ذو فاعلية والحدث الذي يخلفه هو النغم من حيث كونه محدثاً، وهذا ما يؤكد أنه عنصر خارجي كما أشرنا سابقاً، و قد أشار إلى تأثيره في قوله: "محبباً إلى النفس" وهو يقصد بذلك خاصية الإطراب، وإذا تحدثنا عن الإيقاع في الشعر " فإنه عامل أساسي فيه، بل هو أساس البناء الشعري"<sup>3</sup> فالشعر من حيث كونه بناء لغوياً فإن الإيقاع هو أهم عناصره ذلك أنه يقوم على التنظيم والتوازي، والإيقاع في الشعر نجده في مظهرين هما: الإيقاع الخارجي والداخلي.

### 1.2. الإيقاع الخارجي: موسيقى الإطار

1.1.2. الوزن: وهو أهم عناصر البناء الشعري، ولا يسمى الشعر شعراً إلا بوجوده، ويعرفه غنيمي هلال على أنه: " مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"<sup>4</sup> فهو إطار يشمل التفعيلات التي تشكل في تألفها صورة البحر الذي يلتزمه الشاعر في كل أبيات القصيدة، أما عز الدين اسماعيل فيعتبره: " ذلك التشكيل المعروف بالبحر الذي لا يؤبه فيه إلا لتساوي الوحدات المكونة له المتألفة

من نظام معين من الحركات والسكنات<sup>5</sup> إن هذا التعريف للوزن يركز على عنصر التساوي في التفعيلات المشكلة للبحر وعلى الحركات والسكنات المتوالية في كل تفعيلة.

والوزن عند عبد الله الغدامي هو : " أمر فني يخضع لرغبة الشاعر، وماهية تجربته<sup>6</sup> فالوزن يتنازع أمران، الأمر الأول أنه نشاط واع يخضع لرغبة الشاعر والأمر الثاني أنه نشاط لا واع يخضع للتجربة الشعرية، ويذهب إلى ذلك عبد الله الطيب في إشارته لعلاقة الأوزان بالأغراض يقول: " فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك"<sup>7</sup> أي أن كل غرض تناسبه مجموعة من الأوزان ويحسن فيها، فالرثاء مثلا تناسبه البحور الطويلة وذلك لأنها تتيح لمستعملها مساحة تعبيرية لا تتوفر في بحور أخرى، وقد أشار إلى ذلك عبد المنعم خفاجي بقوله: " كما أنه لاشك في علاقة الوزن بالعاطفة والخيال، لأن من الأوزان الطويل والقصير والبطيء والسريع ، والعواطف تحتاج كل منها إلى لون خاص"<sup>8</sup> إن العاطفة هي التي تحدد الأوزان التي ينظم عليها الشاعر، ففي الأشعار الحماسية نجد الشاعر يجنح صوب البحور العالية الإيقاع مستفيدا من طاقاتها الموسيقية في إيصال تجربته.

نحن أمام شاعر الغرض الواحد" الغزل العفيف" الذي جعل شعره وقفا لمحبوبته فوز ولم يتجاوزها إلى أخرى، والقصيدة التي بين أيدينا قصيدة " أزين نساء العالمين أجبي" سنحاول التعرف إلى البحر الذي نظمت عليه من خلال تقطيع البيت الأول، يقول ابن الأحنف:

أزين نساء العالمين أجبي دعاء مشوق بالعراق غريب<sup>9</sup>

أزين نساء لعالمين أجبي دعاء مشوقن بالعراق غربي

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

فعل مفاعيلن فعل مفاعي فعل مفاعيلن فعل مفاعي

إن قراءة البيت قراءة عروضية بعد تقطيعه تحيل إلى أنه من بحر الطويل: " وهو على ثمانية أجزاء، فعولن مفاعيلن أربع مرات، وله عروض واحدة وثلاثة أضرب"<sup>10</sup> يقصد بالعروض الواحدة أن بحر الطويل مقبوض العروض دائما، والقبض هو سقوط الخامس الساكن من التفعيلة فتتحول من مفاعيلن إلى مفاعلن، وهذا هو الضرب الثالث من بحر الطويل: " والضرب الثالث منه محذوف ووزنه فعولن، والمحذوف ما سقط من آخره سبب خفيف"<sup>11</sup>

جاء بحر الطويل في هذه القصيدة مقبوض العروض محذوف الضرب، وهذا الشكل هو أقل أشكال بحر الطويل ورودا في الشعر العربي، لم تسلم تفعيلات بحر الطويل من الزحافات والعلل، حيث تعرضت " 6 تفعيلات للقبض، ثلاثة منها في صدر البيت وثلاثة في عجزه " فأصبح شبيها بالمتقارب إذ الفرق بينهما في التفعيلة الثانية، ليحقق بذلك توازيا موسيقيا، وتساويا في عدد الحركات والسكنات، وما هذا القبض التي تعرضت له التفعيلات إلا انقباض في نفسية الذات الشاعرة ، التي استغلت طاقات البحر الطويل بما فيه من زحافات وعلل للتعبير عن مكنوناتها وعن الشوق الذي خلفه رحيل المحبوبة، ليصبح البحر حاملا للدلالة.

يقول عنه عبد الله الطيب: " فهو البحر المعتدل حقا، ونغمة من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به"<sup>12</sup> إن لبحر الطويل قدرة كبيرة على النفاذ إلى النفوس وذلك لاعتدال أجزائه وسمو موسيقاه، وقد استغل الشاعر هذا البحر استغلالا إيجابيا فجاء إيقاعه منسجما مع إيقاع الذات، ذلك أن الذات الشاعرة في مقام البكاء تبحث عن البحور الطويلة التي تحقق رغبتها في إطالة زمن الأصوات، إننا لا نغني بذلك أن هذه التجربة لا يمكن نظمها على بحر آخر، فبذلك نكون قد ضيقنا واسعا، وإنما الذي نغنيه أن هذا البحر هو أصلح البحور لهذه الحالة وإن كان يصلح في غيرها.

## 2.1.2. القافية وحروفها:

إن القافية هي أحد أهم العناصر المشكلة للوزن، وموقعها من البيت أن تأتي في ضربه، حيث يعتبرها إبراهيم أنيس: " مجموعة من الأصوات تتكون في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، مشكلة بذلك فواصل موسيقية"<sup>13</sup> إن معظم التعريفات التي تعرضت للقافية تعرفها من حيث موقعها في البيت، كما يرى عبد المنعم خفاجي أن: " القافية من المتحرك قبل الساكنين إلى آخر البيت"<sup>14</sup> يتجلى من خلال التعريف أن خفاجي كان أدق من إبراهيم أنيس في تحديد القافية، إن موقع القافية في آخر البيت يجعلها أكثر بروزا من الناحية الموسيقية مما يجعلها أكثر تأثيرا في المتلقي، وهذا يمنح الشاعر أداة موسيقية ذات صبغة تكرارية، " فالقافية ترنمة إيقاعية خارجية، تضيف للرصيد الوزني طاقة جديدة وتعطيه نبرا وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفقه "<sup>15</sup> تعتبر القافية من مكونات

الإيقاع الخارجي لوقوعها في ضرب البيت، وهي تسند الوزن موسيقيا، وتمنح الشاعر مدة زمنية يتوقف عندها ليستأنف في البيت الذي يليه، من خلال التقطيع العروضي السابق للبيت الاستهلالي من القصيدة، نجد أن قافيته: ربي/ 0/ 0

وهي قافية متواترة، أي أن بين الساكنين متحرك واحد، وهذا التواتر بين الحركة والسكون هو تواتر في النفس التي يعاودها البكاء مرة بعد مرة، فالقافية بهذا التواتر جسدت الحركة النفسية التي يعيشها الشاعر، أما من حيث القيد والإطلاق فإن القافية جاءت مطلقة وحركتها الكسرة مسبقة بياء الردف، وهذا ما يتناسب مع الانكسار الذي يعيشه الشاعر، لتكون بذلك القافية عنصرا مهما في إنتاج الدلالة، ومنحنا مفاتيح إيقاعية نفتح بها ما استغلق من معاني القصيدة.

**أ-الروي:** وهو أهم حروف القافية وأكثرها بروزا، حيث يعرفه إميل يعقوب: " هو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، وتبنى عليها القصيدة"<sup>16</sup> ركز بديع يعقوب في تعريفه للروي على القيمة الصوتية له فاعتبره نبرا ، وذلك لأن قارئ الشعر يتوقف عنده لحظة الأداء.

جاء روي القصيدة "حرف الباء" وقد جاء مكسورا ليتناسب مع النفسية المنكسرة للذات الشاعرة، وهو صوت انفجاري شديد يتلاءم مع حالة البكاء والعويل، وقد أشار أحمد الشايب إلى أن روي الباء يجود في الغزل يقول: " والباء والراء في الغزل والنسيب"<sup>17</sup>

**ب-الردف:** هو " حرف لين قبيل الروي"<sup>18</sup> أي أنه الحرف الذي يلتصق بالروي ويسبقه مباشرة، وقد جاء الردف متناوبا بين الياء والواو، حيث شكلا طاقة إيقاعية ساهمت في إبراز الدلالة التي قصدها الشاعر، فالواو والياء يزيدان من طول الصوت وهذا يتناسب مع البكاء والنحيب، وحرف الواو يستعمل كأداة نداء للندبة، والياء من أكثر الأصوات اللغوية تعبيراً عن الحزن ذلك أنها امتداد لحركة الكسرة.

**ج- الوصل:** وهو "حرف مد ناشئ عن إشباع حركة الروي، أو هاء تلي الروي"<sup>19</sup> وهو آخر حروف القافية، وقد جاء الوصل " حرف الياء" الذي يتناسب مع حركة الروي " الكسرة" فساهم في إبراز الحالة الكئيبة التي يعاني منها الشاعر، ومنح الروي إضافة في الزمن بحكم أن القافية مطلقة.

جاءت القافية وحروفها الثلاثة " الروي، الردف، الوصل" منسجمة دلاليا مع حالات الذات الشاعرة في مقام البكاء والشكوى وبث الشوق، لتكون القافية بذلك عنصرا مساهما في تشكيل الدلالة ونقلها إلى المتلقي، ولا تتوقف عند الوظيفة الجمالية من إطراب وموسيقية.

### 3. الإيقاع الداخلي:

كما أن للشعر إيقاعا خارجيا يتعلق بالوزن والقافية، فإن له إيقاعا داخليا لا يقل عنه أهمية يتعلق هذا الإيقاع بحشو البيت كما أشار الطرابلسي: " فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، وتحتضنها موسيقى الإطار كما تحتضن النغمة الألحان المختلفة"<sup>20</sup> فالإيقاع الخارجي حاضن للإيقاع الداخلي، وقد تحدث عنها شوقي ضيف في كتابه في النقد الأدبي: " ونقصد الإيقاعات الصوتية الداخلية التي تجعل بيتين من الشعر من وزن واحد مختلفين اختلافا واضحا في جمال الموسيقى التي يؤديها كل منهما"<sup>21</sup> إن الموسيقى الداخلية لها بعد جمالي فهي تثري الجانب الصوتي للقصيدة وتجعلها أكثر غنائية مما يحقق التأثير على المتلقي، فنحن إنما نتأثر بالشعر لما له من موسيقى داخلية وخارجية تسند كل منها الأخرى في بناء هذا المعمار الهندسي اللغوي، فالشعر هندسة صوتية لمجموعة من العواطف والصور تتشاكل فيما بينها لتشكيل المعنى العام الذي لا يقوم إلا على تضافر هذه العناصر، والموسيقى الداخلية لا تأتي لمجرد رفع وتيرة النغم وإشاعة الغناء، وإنما تأتي كأداة إيقاعية هامة في إنتاج دلالة النص وتوجيهها وفق ما يخدم الذات الشاعرة، فهي تنقل انفعالات الشاعر عن طريق الطاقات الصوتية للحروف والألفاظ، " والإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقة ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجلبها، وتحسن التعبير عن أدق الخلدات وأخفاها"<sup>22</sup>، وإن أهم مظاهر الإيقاع الداخلي هو ظاهرة التكرار الذي يعتمد الشاعر من خلاله إلى إبراز مشاعر معينة، والتوازي والتضاد.

### 1.3. تكرار الأصوات:

الصوت هو أصغر وحدة لغوية في بناء الكلام، وهو أكثر العناصر تكرارا إلا أن تكراره يحيل إلى دلالات معينة، " تكرار الحرف يعني تكرار الصوت الذي يحمله الحرف في كلمة ما، ويحدث نوعا من التأثير القوي على المتلقي"<sup>23</sup> يعتبر هذا التكرار أداة تأثير على المتلقي لما فيه من أبعاد دلالية

تتكشف من خلال الدراسة برصد الأصوات المتكررة، " إذا تكرر الحرف في الكلام على أبعاد متقاربة، أكسب تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعا مبهجا"<sup>24</sup>  
 إن تأثير التكرار الصوتي يزيد تأثيرا كلما كانت الحروف متقاربة، فيزيد هذا التكرار وضوحا وبه تزيد فاعليته في شد انتباه المتلقي، وتماسك البناء النصي، سنتعرف على أبرز الأصوات تكرارا، يقول العباس بن الأحنف:

أزين نساء العالمين أجبيي      دعاء مشوق بالعراق غريب  
 كتبت كتابي ما أقيم حروفه      لشدة إعوالي وطول نحبي  
 أخط وأمحو ما كتبت بعبرة      تسح على القرطاس سح غروب  
 أيا "فوز" لو أبصرتني ما عرفتني      لطول نحولي بعدكم و شحوبي<sup>25</sup>

لا يلزمنا كثير تأمل لندرك أن هذه الأبيات قامت على تكرار الصوائت: " المد والواو والياء" التي رفعت من وتيرة الإيقاع وذلك بإطالة زمن الصوت وهذا ما يولد تباطؤا في الإيقاع استثمره الشاعر في إشاعة البكاء بين ثنايا الأبيات، وهذا التباطؤ يجعل المتلقي أكثر تركيزا على المعاني التي يريدتها الشاعر، ويتجسد ذلك من خلال " نساء، العالمين، أجبيي، دعاء، مشوق، العراق، غريب، كتابي، أقيم، حروفه، إعوالي، طول، نحبي، القرطاس، غروبي، طول، نحولي، شحوبي" ، نلاحظ أن أكثر الصوائت تكرارا هو حرف " الياء" الذي ورد "10 مرات" وهذا طبيعي فهو أكثر هذه الحروف تعبيرا عن الانكسار و الحزن خاصة وأنه ناتج عن إطالة حركة الكسرة، يليه الواو والمد بنفس العدد "7مرات" ليساهما رفقة صوت الياء في رسم هذه اللوحة المأساوية لذات العاشق الشاكي، المشوق، الذي وصف حاله من خلال الإعوال والنحيب والنحول والشحوب، وكلها مفردات تدل على عاشق شفه الوجد وأضناه البعد الذي عبر عنه بلفظة "غريب" في مستهل القصيدة، وقد أسند هذه الصوائت حرف الهمزة الانفجاري الذي تكرر "10مرات" وهو صوت حلقي مجهور شديد يتلاءم مع صوت البكاء المرتفع الذي وصل لدرجة العويل.

يواصل الشاعر بث شكواه يقول:

وأنت من الدنيا نصيبي فإن أمت      فليتك من حور الجنان نصيبي  
 سأحفظ ما قد كان بيني وبينكم      وأرعاكم في مشهدي ومغيبي

وكنتم تزينون "العراق" فشانه ترحلکم عنه وذاك مذيبي

وكنتم وكنا في جوار بغبطة نخالس لحظ العين كل رقيب<sup>26</sup>

عمد الشاعر من خلال هذه الأبيات إلى تكرار صوت النون حيث كرره "20 مرة"، وهو أكثر الأصوات تعبيرا عن الشجن، إن الإيحاءات الدلالية التي حملها هذا النغم النوبي تشي بذات مرهفة عاشقة تتمنى معشوقها حتى في الجنان ولا تكتفي بمجرد الحب الدنيوي، وهي ذات حافظة للعهد سواء في الحضور أو الغياب، وهي ذات يديها رحيل الأحباب ونأيهم، وساند حرف النون حرف الواو الذي تكرر "11 مرة" وجاء في ثنائي مواضع منها عاطفا ورابطا بين أبيات القصيدة وألفاظها. يقول:

سأسقيك ندماني بكأس مزاجها أفانين دمع مسبل وسروب

ألم تر أن الحب أخلق جدتي وشيب رأسي قبل حين مشيبي؟

ألا أيها الباكون من ألم الهوى أظنكم أدركتم "بذنوب"

تعالوا ندافع جهدنا عن قلوبنا فنوشك أن نبقي بغير قلوب<sup>27</sup>

استثمر الشاعر صوت الهمزة الحلقي الانفجاري في تشكيل دلالاته، إذ عمد إلى تكراره "13 مرة" ليشيع البكاء كما ساندته في ذلك صوت الياء الذي تكرر "11 مرة" ليحمل دلالات الحسرة التي يعانيتها الشاعر من جراء الحب، إذ نلاحظ ذلك من خلال التراكيب الآتية: "أخلق جدتي، شيب رأسي، نبقي بغير قلوب"، رغم كل هذه المواجه إلا أن الشاعر بقي وفيا لمحبيه، يلزمه ولا يفارقه. كان الشاعر عازفا موسيقيا في توزيعه للأصوات وتكرارها وفق ما يخدم الدلالة والعاطفة المسيطرة عليه، فلم يأت التكرار كفائض صوتي يفوق حجم المعاني بل جاء منسجما معها وفق ترابط صوتي دلالي كان ضابطه الإيقاع.

### 2.3. تكرار الألفاظ:

إن أكثر ما يعتمد إليه الشاعر هو تكرار الألفاظ، وهي ظاهرة أسلوبية لها آثارها الدلالية والإيقاعية، ونقصد بتكرار الألفاظ "هو إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة"<sup>28</sup> فليس شرطا أن تتجاور الألفاظ المتكررة وإنما المهم أن تكون على نفس الشكل

والمضمون، فإن اختلفت في المعنى واتفقت في اللفظ أدخلها ذلك في باب التجنيس التام، وللتكرار من حيث الدلالة أثرا كبيرا فهو يجعل الكلمات المتكررة أكثر رسوخا في ذهن المتلقي مما يثير انتباهه إليها، ويجعلنا تحت وطأة التساؤل: لماذا كرر الشاعر هذه الألفاظ دون سواها؟ بل إن التكرار يذهب لأبعد من ذلك إذ يمكن اعتباره ذو أبعاد حجاجية.

يقول بن الأحنف:

وأنت من الدنيا نصيبي فإن أمت فليتك من حور الجنان نصيبي<sup>29</sup>

كرر الشاعر لفظة " نصيبي " مرتين ، جاءت الأولى في سياق التحقق، والثانية في سياق التمني ، وهذا التكرار يدل على إصراره على الظفر بفوز وتعلقه بها، ليقخلق هذا التكرار إيقاعا موازيا لحاجات النفس ورغباتها.

يقول:

أناف بضبعيه إلى فرع هاشم نجيب نماه ماجد لنجيب<sup>30</sup>

كرر الشاعر لفظة نجيب "مرتين" في سياق وصف المحبوبة فهو يراها نجيبة من آباء نجب، وهذا التكرار يجعل هذه الصفة تقرر في سمع المتلقي وتستحوذ على ذهنه.

يقول:

أزوار " بيت الله " مروا " يثرب " لحاجة متبول الفؤاد كئيب

إذا ما أتيتم " يثربا " فتبرؤوا بلطم خدود أو بشق جيوب

وقولوا لهم يا أهل " يثرب " أسعدوا على جلب للحادثات جليب<sup>31</sup>

كرر الشاعر لفظة يثرب "3مرات" وتكرار المكان له دلالات نفسية عديدة، حيث تشغل يثرب مدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم مكانة عظيمة في وجدان كل مسلم، وتكرارها هنا جاء على سبيل التبرك وطلب الفرج يجليها قوله: " حاجة متبول الفؤاد كئيب"، ليحضر المكان حضورا انزياحا حاملا دلالات جديدة.

**3.3. التجنيس:** وهو أحد أكثر المحسنات البديعية حضورا، ويلعب دورا كبيرا في رفع وتيرة الإيقاع الداخلي، وذلك أنه يقوم على تكرار نفس الأصوات في اللفظين المتجانسين، والتجنيس يحقق متعة

سماعية للمتلقي ويجعله أكثر انتباها لموسيقى القصيدة، وينقسم التجنيس إلى: تام وناقص واشتقائي والنوع الأخير هو الذي حضر في قصيدة "أزين نساء العالمين" ومن أمثلته قول الشاعر:

كتبت كتابي ما أقيم حروفه لشدة إعوالي وطول نحبي<sup>32</sup>

وقع التجنيس الاشتقائي بين لفظين متجاورين "كتبت كتابي"، وهو من الناحية الإيقاعية حقق نغما عاليا يستفز المتلقي ليثير انتباهه، ومن ناحية الدلالة فهو تأكيد على الكتابة والمراسلة، فأورد الشاعر الفعل ومصدره ليكشف عن مقدرة لغوية اشتقاقية عالية، إن ورود لفظة "كتابي" بدل رسالتي يدل على رسمية المكاتبات بينه وبين محبوبته. يقول:

أخط وأحمو ما كتبت بعبرة تسح على القرطاس سح غروب<sup>33</sup>

استخدم الشاعر التجنيس الاشتقائي بين الفعل ومصدره: "تسح، سح" وهو تجنيس رفع من وتيرة الإيقاع الداخلي كما ساهم في إبراز دلالة البكاء وجريان الدموع، فالفعل "تسح" كونه جاء مضارعا يدل على استمرارية ذرف الدموع، في حين المصدر "سح" جاء مبينا لكثافة الدموع وغزارتها، كما نبه التجنيس المتلقي إلى الحالة التي يعيشها الشاعر فكان أكثر تأثيرا على نفسيته. يقول:

لم تر أن الحب أخلق جدتي وشيب رأسي قبل حين مشيبي<sup>34</sup>

وظف الشاعر التجنيس الاشتقائي بين لفظي: "شيب، مشيبي" ليكون الشيب شاهدا على معاناته من جراء الحب الذي يراه سببا مباشرا في شيبه، أي أنه شاب قبل أوانه، جاء التجنيس في هذا السياق خادما لغايات دلالية وإيقاعية، إذ نبه المتلقي للمعاني التي يريدها الشاعر وجعله يشاركه حالته.

**4.3. التوازي:** وهو التماثل و التعادل والتساوي في المباني، وهو تناسب في عدد الأصوات المشكلة للجملة الشعرية، إذ يمنح الأبيات بعدا موسيقيا من شأنه أن يعزز الإيقاع ويلفت اهتمام المتلقي، كما أن القصيدة العمودية قائمة على التوازي بين شطري أبياتها، فالتوازي هو ميزة صوتية

بارزة في التشكيل الشعري، وقد استعان به الشاعر لتعزيز إيقاعه الداخلي، ومن نماذج التوازي التركيبي قول الشاعر:

كتبت كتابي ما أقيم حروفه لشدة إعوالي وطول نحبي<sup>35</sup>

وقع التوازي بين الجملتين: "شدة إعوالي، طول نحبي" و هو توازي تركيبي قد عزز الإيقاع والمعنى معاً، بل وساهم في لفت انتباهنا لهذه الحالة المتأزمة للشاعر التي جعلتنا نشاركه تجربته ونتجاوب مع معانيه.

يقول:

إذا ما أتيتم يثرباً فترؤوا بلطم حدود أو بشق جيوب<sup>36</sup>

وقع التوازي بين جملتين هما: "لطم حدود، شق جيوب" وهو توازي تركيبي صرفي ساهم في رفع وتيرة الإيقاع الداخلي إذ خلق نوعاً من الموسيقى التي نبهتنا لهذا الحادث الجلل الذي يدفع بالمتلقي للتماهي مع هذه الموقف الشعري.

يقول:

فرشوا على قبري من الماء واندبوا قتيل كعاب لا قتيل حروب<sup>37</sup>

وقع التوازي التركيبي بين جملتين هما: "قتيل كعاب، قتيل حروب" وقد وقع هذا التوازي في سياق التهويل وذلك عن طريق الإثبات والنفي معاً، فهو يثبت أنه مقتول بالحب وينفي أنه مقتول بالحرب وهذا هو الشائع، ليخلق الشاعر صورة العاشق القاتل بدل الفارس القاتل في صورة غاية في المأساوية.

**5.3. التضاد(الطباق):** وهو أحد أهم المحسنات البديعية المعنوية وأكثرها انتشاراً، وهو إيقاع خاص بالمعاني إذ تتشكل الدلالات داخل البناء الشعري وفق علاقات تقابلية من شأنها التأثير على المتلقي ولفت انتباهه إلى هذه المعاني المتضادة داخل النسيج الشعري، إذ نجد الشاعر عمد إلى التضاد في مواضع عديدة، نذكر منها قوله:

أخط وأحمو ما كتبت بعبرة تسح على القرطاس سح غروب<sup>38</sup>

وقع التضاد في الجملتين: "أخط، أمحو" وهذا التضاد يعكس هذه الذات القلقة التي تأتي بالفعل ونقيضه في وصف حالة تصبح فيها الدموع ماسحة للكتابة إن هذا هو الانفعال الشديد الذي يحول البكاء من ماسح للأحزان إلى ماسح للرسائل.  
يقول:

سأحفظ ما قد كان بيني وبينكم وأرعاكم في مشهدي ومغيبي<sup>39</sup>

يعكس البيت سمو الذات العاشقة الحافظة للعهد، إذ يحفظ الشاعر محبوبته في المشهد والغياب، ليأتي التضاد معبرا عن آراء العاشق ووصف شعوره اتجاه من يحب، إذ منح البيت عمقا دلاليا وبعدا إنسانيا عاليا.  
يقول:

وكنتم تزينون العراق فشانه ترحلكم عنه وذاك مذيبي<sup>40</sup>

إن المكان عند الشاعر يتأثر بحضور المحبوبة وغيابها، فحضورها يزينه وغيابها يشينه، و ما حب الإنسان للمكان في حقيقته إلا حبه لساكنيه، ساهم التضاد في هذا السياق في الكشف عن نفسية الشاعر العاشق اتجاه المكان "العراق" الذي ترحلت عنه المحبوبة، إذ ينتج عنه حالة متأزمة نلاحظها في قوله: "وذاك مذيبي".

#### 4. خاتمة:

ختاما لما سبق يمكن القول أن العباس ابن الأحنف أفاد من الإيقاع في تشكيله الشعري حيث جاء منسجما مع عاطفته، وخادمة للدلالة العامة.

- جاء الإيقاع عاكسا لنفسية الشاعر المتأزمة وحمل المعاني التي يصبو إليها "الحزن، الشوق".

- كان البحر الطويل الذي يعرف برحابة تفاعليه قالبا وزنيا متجاوبا مع إيقاع الذات المنكسرة حيث حملها الشاعر عواطفه.

- جاءت القافية المطلقة منسجمة مع طبيعة الغرض الشعري ومقام البوح إذ مكنت الشاعر من الإفصاح على ما يحتلج نفسه.

- جاء روي الباء مناسباً لمقام الحزن فهو من أكثر الأصوات صلاحية للتعبير عن هذا الألم.
- كرر الشاعر أصواتاً تتلاءم مع طبيعة تجربته الشعرية فكانت أداة لحمل الدلالة.
- كرر الشاعر مجموعة من الألفاظ التي تدل على الأسى والشوق استجابة لذاته الشاعرة.
- استعمل الشاعر أسلوب التجنيس للتأثير على المتلقي وذلك من خلال قدرته الإيقاعية العالية.
- استعمل الشاعر أسلوب التوازي كونه أسلوباً موسيقياً ماثراً وجاء متجاوباً مع طبيعة تجربته الشعرية.
- استعمل الشاعر أسلوب التضاد استعمالاً خلافاً في رسم صورة للذات المتقلبة، حيث شكل إيقاع النفس المتأرجحة بين الألم ونقيضه.

#### الهوامش:

- <sup>1</sup> كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1994، ص: 231
- <sup>2</sup> ينظر، سيد خضر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، بيلاكفر الشيخ، ط1، 1998، ص: 3
- <sup>3</sup> ينظر، المرجع نفسه: ص: 48
- <sup>4</sup> محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نخبة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1997، ص: 436
- <sup>5</sup> عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د ت، ص: 53
- <sup>6</sup> ينظر، عبد الله الغدامي: الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1987، ص: 101
- <sup>7</sup> ص: 93 عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج1، الكويت، ط3، 1989
- <sup>8</sup> ينظر، عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، د ط، 1987، ص: 15
- <sup>9</sup> مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، د ط، 1954، ص: 6 العباس بن الأحنف: الديوان، تح: عاتكة الخرجي،
- <sup>10</sup> الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1994، ص: 22
- <sup>11</sup> المرجع نفسه: ص: 24
- <sup>12</sup> عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص: 443
- <sup>13</sup> ينظر، إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1952، ص: 244
- <sup>14</sup> عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: النغم الشعري عند العرب، ص: 231
- <sup>15</sup> عبد الرحمان ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص: 71

- <sup>16</sup> إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1994، 1، ص: 247
- <sup>17</sup> أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1994، 10، ص: 326
- <sup>18</sup> عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: النغم الشعري عند العرب، ص: 239
- <sup>19</sup> المرجع نفسه: ص: 236
- <sup>20</sup> ينظر، محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص: 19
- <sup>21</sup> شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، د ت، ص: 127
- <sup>22</sup> عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 79
- <sup>23</sup> ينظر، سيد خضر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، ص: 6-7
- <sup>24</sup> عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط1986، 2، ص: 45
- <sup>25</sup> العباس بن الأحنف: الديوان، ص: 6
- <sup>26</sup> المصدر نفسه: ص: 6
- <sup>27</sup> العباس بن الأحنف: الديوان، ص: 7
- <sup>28</sup> رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط2002، 1، ص: 211
- <sup>29</sup> الديوان: مصدر سابق، ص: 6
- <sup>30</sup> العباس بن الأحنف: الديوان، ص: 7
- <sup>31</sup> المصدر نفسه: ص: 8
- <sup>32</sup> المصدر نفسه: ص: 6
- <sup>33</sup> المصدر نفسه: ص: 6
- <sup>34</sup> العباس بن الأحنف: الديوان، ص: 7
- <sup>35</sup> المصدر نفسه: ص: 6
- <sup>36</sup> المصدر نفسه: ص: 8
- <sup>37</sup> المصدر نفسه: ص: 9
- <sup>38</sup> المصدر نفسه: ص: 6
- <sup>39</sup> المصدر نفسه: ص: 6
- <sup>40</sup> المصدر نفسه: ص: 6

## المراجع:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.
2. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994.
3. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1994.
4. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.
5. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.
6. سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، بيلا كفر الشيخ، ط1، 1998.
7. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، د ت، ص، 127.
8. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج1، الكويت، ط3، 1989.
9. عبد الرحمان ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.

10. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1.
11. عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد دراسات في الجدور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1987.
12. عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريح، الرياض، د ط، 1987.
13. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، د ت.
14. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1986.
15. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1994.
16. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
17. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1997.
18. العباس بن الأحنف، الديوان، تح: عائكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة، د ط، 1954.