

الموسيقى الداخلية ودورها في تشكيل الدلالة الشعرية

Inner Music and Its Role in Shaping Poetic Meaning

د. سهيلة جريد*

جامعة قاصدي مرباح ورقلة، souhilagh@gmail.com

تاريخ النشر: 2025/06/15

تاريخ المراجعة: 2025/05/29

تاريخ الإيداع: 2025/04/30

ملخص:

حظي الإيقاع باهتمام النقاد والدارسين – لما يكتسيه من أهمية كبيرة في تشكيل الوحدة البنائية للقصيدة- فحاولوا الكشف عن الارتباط الوثيق بين أصوات اللغة ومعانيها، وقدرة الأصوات على تكثيف اللغة، وإغناء دلالتها فالشاعر يتخير ألفاظ قصيدته بعناية وينتقيها انتقاءً ينسجم مع رؤيته الفكرية والشعورية. فالإيقاع (موسيقى الشعر) من أقوى وسائل الإحياء سلطاناً على النفس وأعمقها تأثيراً فيها وهو نوعان: خارجي يشمل الوزن والقافية، وداخلي يشمل جرس الألفاظ ووقع الاصوات وما توحيه بذاتها أو بتريديدها على نحو معين، وإليه ينزع بحثنا هذا بغية الكشف عن الموسيقى الداخلية وبيان دورها في تشكيل الدلالة الشعرية متمثلة في التكرار والتوازي والتدوير والتصرع.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى الداخلية، الدلالة، التدوير، التصرع، التوازي، التكرار

Abstract: Rhythm has received significant attention from critics and scholars, given its importance in shaping the structural unity of a poem. Scholars have attempted to uncover the close connection between the sounds of language and its meanings, and the ability of sounds to condense language and enrich its meaning. The poet carefully selects the words of his poem, to align with his intellectual and emotional vision. Rhythm (the music of poetry) is one of the most powerful and profoundly influential means on the soul, divided into 2 types: external, encompassing meter and rhyme, and internal, combining the timbre of words, the sound of sounds, and what they suggest in themselves or through their repetition in a specific manner. This research aims to uncover internal rhythm and demonstrate its role in shaping poetic meaning, represented by repetition and parallelism

Keywords: inner music, semantics, cadence, alliteration, parallelism, repetition

*د- سهيلة جريد.

عرّف القدماء الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى، مبرزين بذلك أهمّ خاصيّة تميّزه عن النثر وهي الانسجام الموسيقيّ الناتج عن توالي مقاطع الكلام وفق ترتيب خاصّ إضافة إلى تردّد القوافي وتكرارها مشكّلاً بذلك بنية صوتيّة تمثّل بدورها جانبا من الموسيقى والإيقاع بشكليّه الداخلي والخارجي، فالأصوات هي المادّة التي يصوغ منها الشاعر إيقاعاته النغمية بطريقة تميّزه عن غيره. ولهذا التّشكيل الصّوتي والموسيقي في الشعر خصوصيّة وأبعاده الدلالية فهو يضمّ الشّحنات الصّوتية والدلالية التي تتحد فيما بينها لتعبّر عن الحالة الشعورية للشاعر.

ولفظ الإيقاع في أصله مرتبط بعلم الموسيقى فنجدّه كثير الورد في كتب الفلاسفة المسلمين والموسقيين، ولا شك في أن الشعر والموسيقى يلتقيان في خاصية الإيقاع ومادته التي هي الصوت وامتداده الزمن، إلا أنّ الإيقاع في الشعر أكثر خفاءً ولهذا لم يلحظوه إلّا في الوزن وهذا ما يؤكّده ابن فارس (ت395هـ) بقوله: "إنّ أهل العروض يجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنّغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة"¹.

لقد حظي الإيقاع باهتمام النّقاد والدّارسين - لما يكتسيه من أهميّة كبيرة في تشكيل الوحدة البنائية للقصيدة- فحاولوا الكشف عن الارتباط الوثيق بين أصوات اللغة ومعانيها، وقدرة الأصوات على تكثيف اللغة، وإغناء دلالتها فالشاعر يتخيّر ألفاظ قصيدته بعناية وينتقها انتقاءً ينسجم مع رؤيته الفكرية والشعورية. فالإيقاع (موسيقى الشعر) من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيراً فيها وهو نوعان: خارجي يشمل الوزن والقافية، وداخلي يشمل جرس الألفاظ ووقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترديدها على نحو معين وهو مناط بحثنا هذا.

هي مظاهر صوتية أسهمت بشكل واضح في إغناء الإيقاع الصوتي من جهة، والتأثير في البنية الدلالية في الشعر من جهة أخرى ارتأينا التطرق إليها في هذه البحث متمثلة في التكرار والتدوير والتّصريح والترصيع والتوازي.

1- التكرار: هو "تكرير بعض الأصوات بنسب متفاوتة بالقياس إلى بعضها"²، فالشاعر يكرر أصواتاً معينة تخدم القافية "وتجعل كل أصوات القصيدة صدى لها موافقة ومخالفة، وقد يمتد الأمر إلى المواقع الأساسية الأخرى كأول الأبيات وآخر الأَشطر الأولى، بل وأوائل الأَشطر الثانية حيث تتخللها أنساق توازنية متفاوتة الكثافة"³، وينقسم التكرار الصوتي إلى تكرار صامت، أو تكرار صائت أو تكرار مقاطع لغوية.

أ- تكرار الصامت: هو "عبارة عن تكرير يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة"⁴، ويكون بتكرار صامت أو صوامت متقاربة في كلمة أو كلمات متتالية، فتكرار الصوت يعطي جرسا صوتيا فريدا إلى جانب الأصوات السابقة أو اللاحقة المكونة للفظ، وقد يتكرر على مستوى المفردة أو حتى كما مكن أن يتكرر على مستوى الألفاظ المجاورة المكونة للجملة الواحدة⁵، ومثال ذلك معلّقة امرئ القيس في الأبيات التي يصف فيها الليل يقول(من الطويل):

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ ** عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ ** وَأَرْدَفَ إعْجَازًا وَنَاءً بِكُلِّ

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي ** بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلٍ⁶

الحرف الأساسي في كلمة (الليل) هو اللام، فالشاعر لم يقتصر في وصف طول الليل على الكلمات فقط بل إن تكرار صوت اللام في هذه الأبيات يناسب الوصف المراد، كما أنه إحياء بدئي بالقافية، في حين تغيب هذه اللام بحلول الصبح في قوله(من الطويل):

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكَنَاتِهَا ** بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٍ⁷

فتحل الدال محل اللام لتضفي صدى صوتيا آخر له دلالة مغايرة⁸.

ومنه أيضا قول الأعشى(من البسيط):

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعُنِي ** شَاوٍ مِثْلَ شُلُولٍ شُلْشُلٍ شَوْلٍ⁹

فالأعشى يكرر صوت الشين وفي ذلك محاكاة لمشية غلامه، وهو يحمل له الشواء ويتبعه في خفة ونشاط، كما أن الأعشى "يريد أيضا أن يحكي ترنج السكرى حتى تأخذهم النشوة، يمثلها بهذه الكلمات الخمس في تتابع إيقاعها في الشطر الثاني، وعليك كلما قرأت منها كلمة أن تميل ميلا إلى الامام أو الخلف أو اليمين أو اليسار، ثم يريد أخيرا أن يحكي حديثهم المتلثم الذي تختلط فيه مخارج الحروف، إذ يجعل الثمل لسانهم ثقیل الحركة كثير التعثر"¹⁰. وفي بيت البحتري(من الكامل):

وَأَرَاكَ خُنْتُ عَلَى النَّوَى مَنْ لَمْ يَخُنْ ** عَهْدَ الْهَوَى وَهَجَرْتَ مَنْ لَا يَهْجُرُ

في الشطر الأول نجد صدى صوتيا لحرف النون وكأنها ترمز للنوى والخيانة، أما في الشطر الثاني ، فيمتاز بتكرار حرف الهاء التي هي جزء من الهجرة (عهد- هوى)، (هجرت، يهجر). ومثاله أيضا قصيدة "مناجاة عصفور" لأبي القاسم الشابي (من الكامل):

يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمَعْرُودُ هَهُنَا ** نَمِلًا بِغِبْطَةِ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ

مُتَنَقِّلًا بَيْنَ الْخَمَائِلِ تَالِيًا ** وَحَيِّ الرِّبْعِ السَّاحِرِ الْمَسْحُورِ

عَرَدَ فَنِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ ** تَزْنُو إِلَيْكَ بِنَظَرٍ مَنْظُورِ

عَرَدَ فَنِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةُ ** لَكِنْ مَوَدَّةُ طَائِرٍ مَأْسُورِ¹¹

ففي تكرار صوت الراء في القصيدة "تكريس بدئي للقافية أو أنه إحياء بها"¹²، وذلك خدمة للقافية باعتبار حرف الروي راء.

إنّ استعمال الشّاعر لحرف الراء وهو "صوت مكرّر ذلق، لا ينهي البيت الشعري على المستوى الدلالي، إذ يمكن أن نستوحي من طبيعته بعدا دلاليا مسكوتا عنه، إنه محاولة الانطلاق"¹³، فتكرار صوت الراء أكسب الأبيات نمطا معيناً من التوزيع الفونيني و"خلق بني إيقاعية مميزة"¹⁴. والشواهد على ذلك كثيرة، فتكرار الأصوات داخل البيت الشعري له ارتباط وثيق بالمعنى المراد، وكأن اللغة نفسها هي التي تغذيه¹⁵.

ب- تكرار الصائت: يضيف تكرار الصوائت القصيرة أو الطويلة قيمة دلالية للغة، ويزودها بنغمات تؤكد الجرس الصوتي للصامت، وتنسجم مع المعنى، فمن ذلك قول الأعشى (من البسيط):

هَرَكُولَةُ فُنُقُ دُرْمٍ مَرَّافِقُهَا ** كَأَنَّ أَحْمَصَهَا بِالشَّوْكِ مُنْتَعِلُ¹⁶

فالضمات المتتابة في البيت تزدهم على نحو يحاكي ضخامة تلك المرأة التي تزدهم مفاصلها وأوراقها باللحم، يقول النوبي: "إنّ الأعشى حين نطق بهذا الشطر تعمد أن يغالي في تضخيمها ليحمل سامعيه على مزيد من الإعجاب والسرور..."¹⁷

ومن ذلك أيضا قول امرئ القيس في معلقته (من الطويل):

قِفَا نَبِكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ ** بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فَتَوْضِحُ فَاَلْمُقْرَأَةُ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا ** لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالِ

وُقُوفاً بِهَا صَحِي عَلَى مَطِيهِمْ ** يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكُ أَسَى وَتَجَمَّلِ

وَإِنَّ شَقَائِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحْتُهَا ** فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ¹⁸

فتكرار الكسرة يحاكي انكسار الشاعر ونواحه على زمن الألفة الذي يبدو كأنه مدفون بين أنقاض الطلل. ومن تكرار الصوائت الطويلة، قول أمير الشعراء في مطلع سينيته الأندلسية (من الخفيف):

اِخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي ** أَذْكَرَا لِي الصَّبَا وَأَيَّامُ أَنْسِي

وَصِفَا لِي مَلَاوَةً مِنْ شَبَابٍ ** صُوِّرَتْ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسِي

عَصَفَتْ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ وَمَرَّتْ ** سِنَّةٌ حُلُوءَةٌ وَلَدَّةٌ خَلْسِي¹⁹

ففي البيت الأول، وفي الشطر الأول من البيت الثاني تكثر الصوائت الطويلة التي تحاكي طول أوقات التعاسة وبطء مرورها، لكن في الشطر الثاني من البيت الثاني والبيت الثالث تتوالى المفردات خالية في عمومها من الصوائت الطويلة مع كثرة حروف الصفيّر، لأنه يصف فترة حلوة أسرع في سيرها كأنها سنة (غفوة) نائم²⁰.

ويعدّ الأعشى من الشعراء الذين فتنوا بأصوات المدّ، وحفلت بها أشعارهم يقول إبراهيم عبد الرحمان: "وقد اتضح لنا بمراجعة ديوان الأعشى أن عنايته قد انصرفت إلى صوت بعينه من أصوات اللين، وهو صوت "ألف المد" و الفتحة الطويلة على نحو ما يسميه القدماء. ومثل هذه العناية بهذا الصوت من شأنها أن تؤكد حرص الشاعر على تحقيق البطء الموسيقي في أشعاره...كما اتضح لنا أن قصائد الديوان التي جاءت قوافيها المطلقة مقرونة بحروف اللين قد غلب عليها أو قل خصصها الأعشى لموضوعين هما: المديح والهجاء، وقد كان المديح أكثرهما استئثارا بهذه القوافي المملوطة الأصوات إن صح هذا الوصف. ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نربط بين فتنة الأعشى بأصوات اللين في أبياته وقوافيه، وبين معاني أشعاره. ومثل هذا الربط ضروري وتفسير ذلك أن صدق ما نذهب إليه، أنه كان يريد إلى تأكيد هذه المعاني وتثبيتها"²¹.

ج- تكرار مقاطع لغوية: كأن يكون التكرار على مستوى اللفظة أو على مستوى العبارة، كأن يكرر الشاعر اسم محبوبته، يقول ابن ابن رشيق: "ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب"²² كما جاء في قول امرئ القيس (من الطويل):

دِيَارُ لِسْلَمَى عَافِيَاتٌ بِذِي خَالٍ ** أَلَحَّ عَلَيَّهَا كُلُّ أَسْحَمَ هَطَّالٍ

وَتَخَسَّبُ سَلَمَى لَا تَزَالُ تَرَى طَلًّا ** مِنْ الْوَحْشِ أَوْ بَيْضًا بِمَيْثَاءٍ مِخْلَالٍ

وَتَحْسَبُ سَلَمَى لَا تَزَالُ كَغَيْدِنَا ** بِوَادِي الْخُزَامَى أَوْ عَلَى رَأْسِ عَالٍ²³

ويقول مجنون ليلى (من الطويل):

دَعَا بِاسْمِ لَيْلَى فَكَأَنَّهَا ** أَطَارَ بِلَيْلى طَائِرًا كَانَ فِي صَدْرِي

دَعَا بِاسْمِ لَيْلَى لَا هَدَى اللَّهُ سَعْيَهُ ** وَلَيْلَى بِأَرْضِ الشَّامِ فِي الْبَلَدِ الْقَفْرِ

فالشاعر يهتم بكلمة رئيسية- اسم محبوبته- فيردها بصفة لاشعورية بغرض التلذذ أو التوكيد، فتأخذ النغمة الناشئة عن التكرار السامع بموسيقاها.

كما قد يفيد التكرار الرثاء، يقول ابن رشيق: "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع"²⁴، تقول الخنساء في رثاء أخيها صخر (البسيط):

كَأَنَّ عَيْنِي لِذِكْرَاهُ إِذَا خَطَرْتُ ** فَيُضْ يَسِيلُ عَلَى الْخَدَّيْنِ مِدْرَارًا

تَبْكِي لِصَخْرِهِ الْعَبْرَى قَدْ وَلِهَتْ ** وَدُونَهُ مِنْ جَدِيدِ التُّرْبِ أَسْتَارًا

تَبْكِي خُنَاسُ فَمَا تَنْفُكُ مَا غَمَرْتُ ** لَهَا عَلَيْهِ زَيْنٌ وَهِيَ مِفْتَار

تَبْكِي خُنَاسُ عَلَى صَخْرٍ وَحَقَّ لَهَا ** إِذْ رَأَيْتُهَا الدَّهْرُ إِنَّ الدَّهْرَ ضَارٌ²⁵

فتكرار الفعل "تبكي" هنا يعمق الإحساس بالفاجعة فدلالة "تبكي" تتعمق في الثانية والثانية تتعمق في الثالثة وتتكشف وهكذا²⁶.

ومن مظاهره أيضا قول الصنوبري (من الطويل):

عِزَاءً أَبَا بَكْرٍ عِزَاءً أَبَا عَيْسَى ** عِزَاءً فَلَا نُعَى تَدُومُ وَلَا بُوسَى

يركز الشاعر اهتمامه على لفظة معينة لتكون محور القصيدة كلها، فيكررها تكرارا واعيا دالاً على أهمية المفردة وما تحملها من معنى، إضافة إلى الإيقاع الصوتي الناتج عنها داخل النص الشعري، فلفظة (عزاء) افتتح بها مراثيته المطولة – التي يبكي فيها صديقا له ويعزي ابنه وابن ابنه- كررها ثلاث مرات في مطلعها، مما يدل على أن اللفظ المكرر ذا صلة وثيقة بالمعنى العام للقصيدة الذي يدور في إطار الحزن والجزع فيدخلنا الشاعر في جو ألمه وأساه وحزنه نتيجة ذلك التكرار.

2- التّدوير: البيت المدوّر هو كلّ بيت اشترك شطراه في كلمة واحدة ورد جزء منها في آخر صدر البيت والجزء الآخر في بداية العجز فهو « ما كانت عروضه والتفعيلة الأولى من الشّطر الثّاني مشتركين في كلمة واحدة»²⁷، ويحدث في كل البحور لاسيما المجزوءة منها، و"أكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفّونه في الأعاريض القصار كالهزج، ومربوع الرمل، وما أشبه ذلك"²⁸، وسي مدوّرا لاتصال شطريه ببعضهما كاتصال نقاط الدائرة ببعضهما²⁹.

ومن شواهد التدوير في الشعر العربي قول أبي قردودة الطائي (من المتقارب):

وَقَامَتْ تُرَيْكُ غَدَاةَ الرَّحِيحِ لِي كَشَحًا لَطِيفًا وَفَخَذَا وَسَاقًا

وَمُنْسَدَلًا كَمَثَانِي الْحَبَا لِي تَوْسَعُهُ زَنْبَقًا أَوْ خَلَاقًا

وعذب المذاقة كالأقحوا ن جاد عليه الربيع البراقا

تسائلني طلّتي هل لقيت قابوسَ فيما أتيت العِراقا

فقلت لها قد لقيتُ الهما مَ منطلقًا بالخميسِ انطلاقًا

يظهر تعلّق الشاعر بطليقته وقد ندم على ذلك أيّما ندم جعله يصفها ويبرز جمالها في تصوير فنيّ دقيق، يتجاوز صدور الأبيات ليصلها بأعجازها رغبة منه في وصل طليقته وفي ذلك تعبير عن معاناته النفسية، فاستعمال التدوير ليس لمجرد خلق نغم موسيقي داخل القصيدة وإنما يتعدّاه إلى الكشف عن الحالة النفسية للشاعر، كما أنه يجعل الأبيات صالحة للتلحين والغناء وقد أشار إلى ذلك أحمد كشك في تتبعه لظاهر التدوير في ديواني أبي تمام والمتنبي، فخلص إلى أنّ كثرة ورود التدوير في المجزوءات من البحور راجع إلى كونها قصيرة الأشرطة، تجعل احتياجها إلى الاستمرار النطقي أمرا مقبولا، كما أنّ التدوير ينفي الرتابة الناتجة عن قصر البحر³⁰، ليخلص في الأخير إلى أنّ للإنشاد دورا في تقبّل ظاهرة التدوير، فوجود كلمة مشتركة بين الشطرين أحدثت وصلا بينهما، والوصل أقرب إلى الذوق الموسيقي.

3- التّرصيع: هو أن يكون حشو البيت مسجوعا³¹، وهو أشبه بالسجع في النثر، ومثاله قول امرئ القيس (من الطويل):

سَلِيمُ الشَّطْطَى عَبْلُ الشَّوَى شَنْجُ النِّسَا * لَهُ حَجَبَاتٌ مُشْرِفَاتٌ عَلَى الْفَالِ³²

وقول أوس بن حجر (من البسيط) :

هُدَلًا مَشَافِرُهَا بُحًا حَنَاجِرُهَا ** تُزْجِي مَرَابِعَهَا فِي صَحْصَحٍ ضَاحِي³³

وقول النمر بن تولب (من المتقارب):

طَوِيلِ الذِّرَاعِ قَصِيرِ الْكَرَاعِ ** يُوَاشِكُ بِالسَّبَسَبِ الْأَغْبَرِ³⁴

وقول ابن الرومي (من البسيط):

حَوْرَاءُ فِي وَطْفٍ قَنَوءٍ فِي ذَلْفٍ ** لَقَاءُ فِي هَيْفٍ عَجَزَاءُ فِي قَبَبٍ³⁵

فالتناغم الموسيقي بين (الشظى، الشوى، النسا) في بيت امرئ القيس، وبين (مشافرها، حناجرها، مراتبها) في بيت أوس بن حجر، وبين (الذراع، الكراع) في النمر بن تولب، وبين (وطف، ذلف، هيف) في بيت ابن الرومي، كلها حققت جرسا موسيقيا عذبا من خلال التناغم الصوتي بين هاته الكلمات يؤثر بلا ريب في نفس المتلقي من خلال ما ينقله من أحاسيس ومشاعر وانفعالات. ويستحسن الترتيب إذا اتفق في موضع أو موضعين من القصيدة أما إذا كثر أو توالى فهو تكلف وتعسف ليس من تأليف البلغاء ونظم الفصحاء.

4- التصرّيع: يعرفه ابن رشيق بأنه: "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"³⁶، أي أن تكون قافية العجز نفسها قافية الصدر في البيت الشعري، وقد كان فحول الشعراء "يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه"³⁷، ومن شواهد قول عنتره العبسي (من الكامل):

طَالَ الْوُقُوفُ عَلَى رُسُومِ الْمَنْزِلِ ** بَيْنَ اللَّكِيكِ وَبَيْنَ ذَاتِ الْحَزْمِلِ

ومنه أيضا قول جرير (من الطويل):

وَقَدْ عَلِمْتُ غَيْرُ الْفَيَّاشِ مُجَاشِعٌ ** إِلَى مَنْ تَصِيرُ الْخَافِقَاتُ اللَّوَامِعُ

فلفظنا "مَنْزِل" ← 0//0/ وحَزْمِلِ ← 0//0/ وردتا على نفس الوزن ، كما أن لفظنا

"مُجَاشِعُ" ← 0//0// و "لَوَامِعُ" ← 0//0// ، وردتا على نفس الوزن مما يخلق نغما موسيقيا متحدًا له وقعه العذب في أذن المتلقي. فالتصرّيع إذن وسيلة صوتية يلجأ إليها الشاعر للربط بين أجزاء قصيدته عند الانتقال من فكرة لأخرى أو من غرض لآخر وفي ذلك كله انعكاس لنفسية الشاعر وما يترتب عنها من تأثير في المتلقي.

5- التّوازي: يعرف بأنّه " بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النّظام الصّرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية دلالية"³⁸ ومن شواهد قول الصّنوبري هاجيا صهرا كان له (من بحر الهنج):

عَلَى التّفْرِيقِ إِمْلَاكٌ ** كَ هَذَا لَا عَلَى الجَمْعِ

عَلَى التّطْلِيقِ مِنْ يَوْمٍ ** كَ مَقْهُورًا عَلَى الخَلْعِ

عَلَى التّعْسِ عَلَى النّكْسِ ** عَلَى النّحْسِ عَلَى الفَجْعِ

عَلَى الهِمِّ عَلَى الغَمِّ ** عَلَى الرِّغْمِ عَلَى الجِدْعِ

عَلَى تَحَرُّقِ القَلْبِ ** عَلَى تَحَدُّرِ الدَّمْعِ

فلفظة " التّفْرِيقِ " تتوازن صوتيا مع " التّطْلِيقِ "، و" التّعْسِ " مع " النّحْسِ "، و" النّكْسِ " مع " الفَجْعِ "، و" الهِمِّ " مع " الرِّغْمِ "، و" الغَمِّ " مع " الجِدْعِ "، و" تَحَرُّقِ " مع " تَحَدُّرِ "، و" القلبِ " مع " الدَّمْعِ "، فقد استطاع الشاعر أن يكشف لنا عن عواطف الغضب كما استطاع أن ينقل إحياءات مكثّفة، أسهمت في الإبانة عن حالته النفسية نتيجة سوء علاقته بصهره .

خاتمة:

هي قوانين صوتية تضيفي على الشعر رونقا وجمالا، يلجأ إليها الشاعر بوعي ومن غير وعي، شكّلت الإيقاع الداخلي للقصيدة العربية إذ تتناغم فيه الحروف ويشكل تكرار الكلمات فيه جرسا خاصا لا سيما إذا تحقق فيها التوازي الصوتي، قوانين يتكئ عليه الشاعر في تهيئة الجو الموسيقي لقصائده فيها من التنبيه و إثارة التوقع لدى المتلقي لمشاركته أحاسيسه وانفعالاته، كل هذه المظاهر الصوتية أسهمت بشكل واضح في إحداث نوع من الموسيقى الداخلية التي تتناسب والدلالات المعبر عنها.

هوامش وإحالات المقال

- الصّاحبي في فقه اللغة، ابن فارس، المكتبة السلفية القاهرة، 1910م، ص: 230¹

² - حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2001م، ص: 99.

³ - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، محمد العمري، ط1، إفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، 2001م، ص: 172.

⁴ - حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرني، ص: 85.

⁵ - ينظر: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، محمد فتوح، دار غريب، القاهرة، (د.ط.)، 2007م، ص: 347.

⁶ - ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط5، 1425هـ- 2004م، ص: 18.

- ⁷ - المصدر نفسه، ص: 19.
- ⁸ - ينظر: نظرية القافية، مصطفى حركات، دار الآفاق، الجزائر، 2015 م، ص: 152-153.
- ⁹ - ديوان الأعشى الكبير، دار صادر، بيروت، ط3، 2012 م، ص: 59.
- ¹⁰ - الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه -، محمد النوبي، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ج1، ص: 68.
- ¹¹ - ديوان أغاني الحياة، أبو القاسم الشابي، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1999 م، ص: 83.
- ¹² - البنى الأسلوبية - دراسة في أنشودة المطر للسيّاب -، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2002 م، ص: 110.
- ¹³ - المرجع نفسه، ص: 103.
- ¹⁴ - المرجع نفسه، ص: 105.
- ¹⁵ - ينظر: نظرية القافية، ص: 154-155.
- ¹⁶ - ديوان الأعشى الكبير، ص: 55.
- ¹⁷ - الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه -، محمد النوبي، ص: 48.
- ¹⁸ - ديوان امرئ القيس، ص: 08-09.
- ¹⁹ - ديوان الشوقيات، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، 1988 م، ص: 45-46.
- ²⁰ - ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997 م، ص: 465.
- ²¹ - قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمان، دار العودة، بيروت، ط2، 1981 م، ص: 58.
- ²² - العمدة، في صناعة الشعر ونقده، لابن رشيق القيرواني، حققه وعلّق عليه ووضع فهارسه النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1420 هـ- 2000 م، ج2، ص: 73.
- ²³ - ديوان امرئ القيس، ص: 27-28.
- ²⁴ - العمدة، ابن رشيق، ج2، ص: 76.
- ²⁵ - ديوان الخنساء، ص: 377 وما بعدها.
- ²⁶ - قراءة في النص الشعري الجاهلي، موسى ربابعة، أريد مؤسسة حمادة، دار الكندي الأردن، ص: 132.
- ²⁷ - الميسر الكافي في العروض والقوافي، فيصل حسين طحيمر العلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1998 م، ص: 17.
- ²⁸ - العمدة، ابن رشيق، ج1، ص: 177-178.
- ²⁹ - ينظر: المصطلحات العروضية بين القدماء -دراسة في المعجم والدلالة-، عبد القادر بوشنة، ص: 59.
- ³⁰ - الزحاف والعلة، أحمد كشك، ص: 352-357.
- ³¹ - الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الحلبي، ط2، 1952 م، ص: 375.
- ³² - ديوان امرئ القيس، ص: 64.
- ³³ - ديوان أوس بججر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، 1400 هـ- 1980 م، ص: 17.
- ³⁴ - ديوان النمر بن تولب العكلي، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريقي، دار صادر- بيروت، ط1، 2000 م، ص: 75.
- ³⁵ - ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 1424 هـ- 2003 م، ج1، ص: 191.
- العمدة، ابن رشيق، ج1، ص: 145.³⁶
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ص: 86.³⁷
- ³⁸ - التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع18، 1999 م، ص: 79.

قائمة المصادر والمراجع

1. البنى الأسلوبية-دراسة في أنشودة المطر للسيّاب-، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2002 م.

2. التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع18، 1999م.
3. الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، محمد فتوح، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 2007م.
4. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2001م.
5. ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 1424هـ- 2003م.
6. ديوان أغاني الحياة، أبو القاسم الشابي، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1999م.
7. ديوان الأعشى الكبير، دار صادر، بيروت، ط3، 2012م.
8. ديوان الخنساء، دار صادر، بيروت.
9. ديوان الشوقيات، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، 1988م.
10. ديوان النمر بن توبل العكلي، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر- بيروت، ط1، 2000م.
11. ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط5، 1425هـ- 2004م.
12. ديوان أوس بحجر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، 1400هـ- 1980م.
13. الزحاف والعلّة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، أحمد كشك، دار غريب للطباعة، مكتبة النهضة المصرية.
14. الشعر الجاهلي- منهج في دراسته وتقويمه-، محمد النويبي الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).
15. الصاحبي في فقه اللغة، ابن فارس، المكتبة السلفية القاهرة، 1910م.
16. الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الحلبي، ط2، 1952م.
17. العمدة في صناعة الشعر ونقده، لابن رشيق القيرواني، حققه وعلّق عليه ووضع فهارسه النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1420هـ- 2000م.
18. القراءة في النص الشعري الجاهلي، موسى ربابعة، أريد مؤسسة حمادة، دار الكندي الأردن.
19. قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمان، دار العودة، بيروت، ط2، 1981م.
20. المصطلحات العروضية بين القدامى-دراسة في المعجم والدلالة-، عبد القادر بوشنة، إشراف أ-د: الزبير القلي، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2011-2012م.

21. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، محمد العمري، ط1، افرقيا الشرق، بيروت- لبنان، 2001م.
22. الميسر الكافي في العروض والقوافي، فيصل حسين طحيمر العلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1998م،
23. نظرية القافية، مصطفى حركات، دار الآفاق، الجزائر، 2015م.
24. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997م.
25. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.