الصورة الموسيقية في شعر إدريس جماع
(قصيدة رحلة النيل أنموذجاً)

د. ندى بكري مساعد الزبير

كلية العلوم والآداب بمحايل عسير

جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية

مستخلص:

اتجهت **الدراسة** إلى تحليل الإيقاعي الصوتي من خلال التركيز على ظواهر الصورة الموسيقية؛ وهي ظاهرة الموسيقى الخارجية، بما تشتمل عليه من الجوانب العروضية في القصيدة، البحر البسيط وتفعيلاته، والزحاف والعلل، والأسباب والأوتاد، وظاهرة الموسيقى الجانبية التي تتضمن القافية وحركة الروي، ثم ظاهرة الموسيقى الداخلية التي يشمل الألوان البلاغية الصوتية كتكرار الألفاظ والجناس، وأخيرا الموسيقى المعنوية التي تعنى استثمار الإيقاع الموسيقي لغة الشعر ومفرداته. وتكمن أهمية الدراسة في إثباتها أن القيمة الحقيقية للصورة الموسيقية ليست في الأصوات المجردة، بل في الأثر النفسي لها من خلال الدلالات التي تجمع بين الشاعر والملتقي. وأنها تعرف بكيفية تعامل الشاعر مع البنى الموسيقية للشعر العمودي، ومدى الالتزام الصارم بالأوزان والقوافي أو محاولة الانحراف عنهما. كما تظهر قدرة الشاعر على خلع الإيقاع الموسيقي على مظاهر الطبيعة، من خلال تصويره للنيل، من حيث السكون والحركة، والقوة والضعف. وتكشف عن البنية الإيقاعية المشكلة للصورة الموسيقية في القصيدة. وقد حاولت أن تستخرج من أبيات قصيدة (رحلة النيل) ما يمثل تطبيقا أسلوبيا لتلك الظواهر الموسيقية السابقة؛ ومن ثم فقد اتبعت منهجية التكرار والاختيار الأسلوبي للدلالة على كل ظاهرة موسيقية. وخرجت الدراسة بجملة من النتائج من أبرزها: أن الشاعر في قصيدة (رحلة النيل) قد علم ما للصور الموسيقية للإيقاع من دور في التأثير على المتلقي، فتفنن في استخدام ظواهرها، ونوع فيها وطوعها حسب حالته النفسية وانفعالاته تجاه نهر النيل؛ بما يمثل من قيمة كبرى للإنسان السوداني، ليؤثر في المتلقي ويلفت أذن السامع. كما عمل الشاعر على التنويع في البنى الإيقاعية لموسيقى الأبيات في القصيدة، وذلك تبعاً للتناسب بين الدلالات والانفعالات، مما عمل على اتسام موسيقى القصيدة بجملة من المفارقات الإيقاعية كالتركيز والسرعة والبطء والتكرار والتنويع.

الكلمات المفتاحية: البنى الإيقاعية، الموسيقى، الأصوات ،التكرار.

The musical image in the poetry of Idris Jamaa
(The Nile Journey poem is an example)

Dr.Nada Bakri Msaad Alzubair

Abstract:

The study tended to analyze vocal rhythm by focusing on the phenomena of the musical image. It is the phenomenon of external music, including the prosodic aspects of the poem, the simple sea and its verbs,

the rhythms and vowels, the reasons and chords, the phenomenon of side music that includes rhyme and narrative movement, then the phenomenon of internal music that includes vocal rhetorical colors such as repetition of words and alliteration, and finally the moral music that It means investing in musical rhythm, the language and vocabulary of poetry. The importance of the study lies in its proof that the true value of the musical image is not in the abstract sounds, but in its psychological impact through the connotations that bring together the poet and the audience. It is known about how the poet deals with the musical structures of vertical poetry, and the extent of strict adherence to meters and rhymes or attempts to deviate from them. The poet's ability to impose musical rhythm on the aspects of nature also appears through his depiction of the Nile, in terms of stillness and movement, strength and weakness. It reveals the rhythmic structure that forms the musical image in the poem. I tried to extract from the verses of the poem (The Nile Journey) what represents a stylistic application of those previous musical phenomena. Hence, I followed a methodology of repetition and stylistic selection to indicate each musical phenomenon. The study came out with a number of results, the most notable of which are: that the poet in the poem (The Journey of the Nile) knew the role of musical images of rhythm in influencing the recipient, so he was creative in using its phenomena, and varied and adapted them according to his psychological state and his emotions towards the Nile River. Because it represents great value to the Sudanese person, to influence the recipient and attract the ear of the listener. The poet also worked to diversify the rhythmic structures of the music of the verses in the poem, according to the proportionality between connotations and emotions, which made the music of the poem characterized by a number of rhythmic paradoxes such as focus, speed, slowness, repetition, and variation.

Keywords: rhythmic structures - music - sounds - repetition

المقدمة:

تعد الموسيقى في الشعر عنصرا جوهرياً في التجربة الشعرية لأي شاعر، وبهذه الموسيقى يعبر الشاعر عن إحساسه، وعواطفه، وحزنه، وفرحه، وموضوعه. وبهذه الموسيقى - أيضا- يشعر المتلقي بكل هذه الأحاسيس والانفعالات. ولأن علاقة الإيقاع الموسيقي بالشعر كالشيء الواحد، لا يمكن فصلهما وإلا تحول

الشعر وأصبح كلاماً نثريا. فليس الإيقاع شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه، وهو ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً، بل إنه شيء لابد منه للشاعر يبين من خلاله ملامح التجربة الشعرية لديه- فإن هذه الدراسة تقوم بدراسة الصورة الموسيقية والبنية الإيقاعية في شعر إدريس جمّاع من خلال قصيدته (رحلة النيل). من خلال التشكيلات الموسيقية التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من جواني النسق المشكِّل للدوال المعجمية، بكافة مجالاته بدءا بتضامّ الصوت إلى الصوت، مرورا بتعانق الكلمة بالكلمة، وانتهاء بتشابك الجملة بالجملة، مع ما يُضَاف إلى ذلك من تسخير لطاقات البنى الدلالية.

وتأتي هذه الدراسة لتتناول أهمية الإيقاع الموسيقي والتشكيلات الوزنية في بناء القصيدة عند الشاعر السوداني **إدريس جماع** في قصيدته: (**رحلة النيل**)، وذلك من خلال ربط ذلك بغرض القصيدة ومعانيها، ويشتمل الإيقاع على الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية. مع اتباع أسلوب التقطيع العروضي بطريقة المقاطع لأبيات القصيدة، وتتناول الدراسة العلاقات الإيقاعية وتأثيرها على الدلالات في القصيدة وتأثير ذلك وتعبيره عن الحالة النفسية والتجربة الشعرية لدى الشاعر.

إشكالية الدراسة:

لا شك في أن البنية الإيقاعية والصورة الموسيقية تحتل حيزا كبيرا في الدراسات الأسلوبية الحديثة، كما أنها نالت قسطا من اهتمام الباحثين في دراسة الأدب القديم والأدب الحديث، باعتبارها علامة فارقة في التكثيف الدلالي والتأثير العاطفي والوجداني على المتلقي، لذلك فإن دراسة الموسيقى الإيقاعية لقصيدة ما، أو لديوان ما ليس إلا دراسة لموسيقاها الخارجية والداخلية، بما يشتمل عليه كلٌّ منهما من أثر نغمي في الأذن، فضلا عن انفعال النفس، وإثارة الأحاسيس والمشاعر.وإن شخصية الشاعر تنعكس على شعره، والشاعر المتميز هو الذي يستطيع أن يبرز شخصيته للقارئ، والشاعر السوداني إدريس جماع تبرز في أشعاره، وخاصة في مدونة الدراسة (رحلة النيل) شخصية إنسانية ذات أبعاد نفسية ووجدانية عفوية وتلقائية، فهو لا يتصنع الانفعال، وإنما يلجأ إلى لغة شعرية ذات إيقاع موسيقي يظهر نفسية متدفقة وعواطفها متلاحقة. وقد استطاع الشاعر أن يوائم بين كلمات وجمل القصيدة وموسيقاها الداخلية مع موسيقاها الخارجية، مما أضفى إيقاعاً متناسقاً؛ فيقترن لديه الوزن الشعري والنغم، مع الألفاظ التي يظهر منها جرس موسيقي مؤثر، بالإضافة إلى التعبير عن الحالة النفسية التي يعبر عنها الشاعر تجاه أبرز المظاهر الطبيعية في وطنه، وهو نهر النيل، وقد أحسن إدريس جماع اختيار كلماته وصياغتها بتوازن إيقاعي متناغم مع دلالاتها المعجمية والشعرية الخاصة، وساعده على ذلك ذوقه الفني، حيث جاءت الموسيقي في القصيدة مرتبطة بشكلٍ كبيرٍ بوجدان الشاعر وأحاسيسه.ومن هنا فقد تجلت إشكالية الدراسة في محاولة الإجابة عن السؤال الرئيس الآتي:

ما أبرز ظواهر الإيقاع المشكلة للصورة الموسيقية في قصيدة إدريس جماع (رحلة النيل)؟

تساؤلات الدراسة:

يندرج تحت السؤال الرئيس أسئلة فرعية، وهي:

- ما مفهوم الصورة الموسيقية؟ وما أبرز عناصره؟
- ما الفرق بين الموسيقى الخارجية للقصيدة وموسيقاها الداخلية؟

- ما علاقة الوزن والبحر العروضي بدلالات القصيدة وغرضها؟
- وضح دور القافية وموسيقاها الجانبية في الانسجام بين الاتساق الموسيقي والتأثير الدلالي للقصيدة؟
- ما الخصائص الإيقاعية ذات التكثيف الدلالي لألفاظ الشاعر إدريس جماع في قصيدته (رحلة النيل)؟
- ما أبرز ظواهر الموسيقى المعنوية القائمة على الاختيار الدلالي للمعجم الشعري للقصيدة؟
- أسباب اختيار موضوع الدراسة:
- أن الإيقاع الموسيقي هو أمر مشترك بين الفنون الإنسانية، فالنفس البشرية ميالة إلى الإيقاع. لأنه وسيلة مهمة من وسائل التعبير الإنساني؛ فهو لغة التوتر والانفعال.
- ندرة الدراسات الأكاديمية في الصورة الموسيقية على وجه العموم، والصورة الموسيقية قي شعر إدريس جماع على وجه خاص.
- أن الموسيقى في القصيدة تحقق وظيفة سمعية إيقاعية، وهي التي تصل الشعر بالنغم، وهي مجمل التماثل الصوتي، والتقابل الصوتي، ابتداء من النسق الحاصل بين الحروف والأصوات داخل اللفظ الواحد، أو الجملة الواحدة، مروراً بما ينجم بين سلسلة من الأبيات الشعرية من أنماط التماثل والتقابل القائمة بين عناصر صوتية مفردة، أو مركبة.
- أن موسيقى البحر العروضي ليس قالبا جاهزا يملؤه الشاعر بالكلمات، فالشاعر في نظمه يمر بتجربة شعرية وشعورية، ومن الاندماج بين التجربتين يولد الخيال الشعري.

أهمية الدراسة:

تتأتى أهمية الدراسة في النقاط الآتية:

- إثبات أن القيمة الحقيقية للصورة الموسيقية ليست في الأصوات المجردة، بل في الأثر النفسي لها من خلال الدلالات التي تجمع بين الشاعر والملتقي.
- التعرف على كيفية تعامل الشاعر مع البنى الموسيقية للشعر العمودي، ومدى الالتزام الصارم بالأوزان والقوافي أو محاولة الانحراف عنهما.
- إظهار قدرة الشاعر على خلع الإيقاع الموسيقي على مظاهر الطبيعة، من خلال تصويره للنيل، من حيث السكون والحركة، والقوة والضعف.
- الكشف عن البنية الإيقاعية المشكلة للصورة الموسيقية في قصيدة (رحلة النيل) لإدريس جماع.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى:

- التعرف على مفهوم الصورة الموسيقية وعلاقته بالإيقاع، وآليات التشاكل والتجانس الموسيقي داخل النظام التعبيري للقصيدة.

- ربط الجانبين الإيقاعي والصوتي بالأغراض والدلالات العامّة للقصيدة.
- الاستدلال على أن الشاعر قد اعتنى بالتشكيلات الموسيقية في قصيدته انطلاقاً من إدراكه للدور الذي تؤديه الصورة الموسيقية في التأثير على المتلقي.
- إثبات أن الشاعر يستخدم في تشكيل الصورة الموسيقية لقصيدته إيقاعات وزنية تعمل على إثراء النغمات المؤثرة، مثل التكرار الصوتي، وتوالي الحركات المتجانسة.
- التمييز بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي للقصيدة والتحليل الأسلوبي لظواهر كل منهما.
- تسليط الضوء على خاصية الموسيقى الجانبية للقافية في بناء الصورة الموسيقية الخارجية للقصيدة.
- الكشف عن ظواهر الموسيقى المعنوية وأثرها في التشكيلات الإيقاعية لألفاظ القصيدة وأساليبها.

منهج الدراسة:

استعانت **الدراسة** في بيان الصورة الموسيقية في قصيدة (رحلة النيل) لإدريس جماع، والكشف عن دلالات البنية الإيقاعية في تلك القصيدة بالمنهج الأسلوبي، الذي يعتني بفكرة الاختيار والقيمة الإيقاعية والجمالية للأصوات والألفاظ والعبارات، فضلا عن تكرار الظواهر الصوتية للتأشير على أهميتها الإيقاعية في تماسك النص وأثره الدلالي. وما يميز التحليل الأسلوبي هو أن الأسلوب في نص ما يعتمد على "العلاقة القائمة بين معدلّات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجمية، ومعدلّات تكرار نفس هذه العناصر في قاعدة متصلة به من ناحية السياق[1].

الدراسات السابقة:

لم تقف الباحثة على دراسة تناقش الصورة الموسيقية عند الشاعر إدريس جماع في إنتاجه الشعري بكامله، إلا أنها اطلعت على بعض الدراسات التي تناولت دراسة الصورة الموسيقية لدى شعراء آخرين، وذلك على النحو الآتي:

- دراسة كل من: حامد ذاكري- عبد الحميد أحمدي- منصورة شيرازي (الصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية)، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثانية- العدد السابع- سبتمبر 2012م.
- هدفت الدراسة إلى استعراض الأبعاد المختلفة للصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية، من خلال تحليل أربعة أقسام، وهي: الموسيقى الخارجية، والموسيقى الجانبية، والموسيقى الداخلية، والموسيقى المعنوية.
- دراسة محمد محجوب عبد المجيد، (البنية الإيقاعية في شعر إدريس جماع)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين - كلية الآداب، العدد 24- 2014م.

تقوم هذه الدراسة بدراسة البنية الإيقاعية في شعر إدريس جماع، والتعرف على كيفية التعامل

معها، ومدى الالتزام الصارم بالأوزان العروضية والقوافي، أو محاولة اختراقهما، حيث كان الشاعر ميالا في أغلب قصائده إلى النمط الشعري العمودي التقليدي.

- دراسة محمود يايا، الصورة الموسيقية في شعر بلند الحيدري، أبحاث المؤتمر الدولي الأول: قراءة التراث العربي والإسلامي بين الماضي والحاضر، مركز تحقيق المخطوطات وجامعة قناة السويس - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مصر، المجلد الثاني، 2017م.

هدفت الدراسة إلى البحث في مكونات الإيقاع الموسيقي في شعر بلند الحيدري، من خلال التركيز على بعض الجوانب الصوتية المتعلقة بالموسيقى الداخلية، والمحاكاة الصوتية، والجملة الشعرية.

خطة الدراسة:

يتكون هيكل الدراسة من تمهيد وأربعة محاور وخاتمة: تناول التمهيد مفهوم الصورة الموسيقية. أما المحاور فقد تحدث أولها عن الموسيقى الخارجية، والثاني عن الموسيقى الجانبية، والثالث عن الموسيقى الداخلية، ثم تحدث الرابع عن الموسيقى المعنوية. وانتهت الدراسة بخاتمة اشتملت على أبرز النتائج.

التمهيد: مفهوم الصورة الموسيقية:

إن علاقة الموسيقى بالشعر هي علاقة عضوية مصيرية غير قابلة للفصل أو العزل مطلقا، وهو ما جعل النقاد العرب يعرفون الشعر بالكلام الموزون المقفى الذي تحكمه هندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل، فقد عرفه قدامة بن جعفر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى،»[(2)] ومع تطور النظرة إلى القصيدة الشعرية وبنيتها الإيقاعية فقد سعت الموسيقى الشعرية إلى استثمار كل الطاقات الصوتية والمعجمية والبلاغية لتشكيل ما اصطلح عليه (الصورة الموسيقية).

تعبر الصورة الموسيقية عن الإيقاع الداخلي والخارجي للشعر. وتعرف بأنها: « البناء الموسيقي من الإيقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر، التي تتجاوب مع النفوس، متلقية ومنتجة، وذلك من خلال عنصري التركيب والتكرار».[(3)]

أما الدكتور عز الدين إسماعيل فقد تمثل سبعة قوانين للصورة الموسيقية في الشعر، هي : النظام، التغيير، التساوي، التوازي، التوازن، التلازم، والتكرار.[(4)] والإيقاع هنا لا يرادف معنى الصورة الموسيقية، بل إنه جزء لا يتجزأ منه، فالإيقاع كما يعرفه الباحثون هو «تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر، والنثر، ويتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع أو بانتظام ورود الحركة والسكون، وفي النثر يكون الإيقاع ملحوظا بتنوع الحركة، والجمل المتوازنة وتنوع بناء الجملة وطولها، ووسائل الانتقال من فقرة إلى فقرة، أو من جملة إلى جملة، وحسن الوقع في الأذن».[(5)]

فالصورة الموسيقية من أقوى وسائل التأثير، وقد استخدم النقاد مصطلحات كثيرة في الحديث عن الصورة الموسيقية في الشعر، ومن ذلك الموسيقى الداخلية، والموسيقى الخارجية، والموسيقى الجانبية، والموسيقى الخفية والموسيقى الظاهرة، حيث تتمثل أهمية الموسيقى في الشعر من خلال «أثرها في تفجير الطاقة الدلالية والإيحائية للغة وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تعمل في وجدان الشاعر، وموسيقى الشعر لها أثر فاعل في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية، ويعبر عما تحمله

التجربة الشعرية وما تفرزه من انفعالات وخواطر».(6) ومن المسلم به عند نقاد الشعر أن «الموسيقى عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري، يقوم بوظيفة مع غيره من عناصر تشكيل النص، فهو يكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه، ومن ثم كان ذا وشائج بالصورة الشعرية وتقنيات الشكل وبلغة النص الشعري بوجه عام.» (7) « كما أن الصورة الموسيقية لا تقل أهمية عن الصورة الشعرية» كما يكون للمضمون الشعري والصورة فاعلية في العمل الأدبي، فإن للعنصر الموسيقي أثرًا حيًا في التصوير والإيحاء»(8)، هذه الموسيقى هي التي تميز الشعر عن غيره من الكلام هذه الموسيقى «تتآزر مع عناصر أخرى كثيرة حتى يصل ذلك اللون من التعبير إلى قلب قائله وعقله ويملك على مستمعه حواسه كلها.»(9)

تنتهي الباحثة إلى أن الصورة الموسيقية الشعرية تلعب دوراً كبيراً في تذوق الشعر، والإحساس به، حيث إن إلقاء الشعر يتطلب الإحساس بما في الشعر من موسيقى تنبع من الوزن، فالموسيقى قيمة كبرى في الشعر حتى عُدت أهم فارق بينه وبين النثر، والشعر يحلو بالموسيقى الجيدة، ويضعف شأنه إذا كانت موسيقاه غير جيدة.

الموسيقى الخارجية:

تعد الموسيقى الخارجية من لوازم الشعر العربي، وهي تتمثل في الوزن والبحر الذي تنظم من خلاله أبيات القصيدة، وهما العنصران اللذان يضبطان الشكل الخارجي للقصيدة ككل، ويبنى على أساسهما الموسيقى الداخلية. ومنذ وجد الشعر وجدت معه الأوزان، فالشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية وإنما ينطقه موزوناً، ومن ثمّ كان» الإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر، وأهم مقوماته، فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر، فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها إيقاعاتها، خف تأثيره، واقترب من مرتبة النثر»(10)والوزن العروضي: «هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية (11). وعرف بأنه: «الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، وهو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم، ومقطوعاتهم، وقصائدهم، والوزان الشعرية ستة عشر وزناً، وضع الخليل بن أحمد خمسة عشر وزناً منها، ووضع الأخفش وزناً واحداً. (12)

ويعد الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصيّة (13)؛ لما فيه من إيقاع مطرب «يردُ عليه من حُسن تركيبه واعتدال أجزائه» (14).

ويرى الدكتور إبراهيم أَنيس أَن هناك علاقة قوِية بين عواطِفِ الشاعر وأحاسيسه وبين الأوزان التي يبني عليها أشعاره، فلكل وزن من الأوزان نغم خاص يتلاءم مع نوع من أنواع العواطف الإنسانية والمشاعر البشرية.

وقد نظم إدريس جماع قصيدته من بحر البسيط. وهو بحر مركب يتكون من ثماني تفعيلات، وهي:

مسْتَفعلنْ فَاعلنْ مسْتَفْعلنْ فَاعلنْ   مسْتَفعلنْ فَاعلنْ مسْتَفْعلنْ فَاعلنْ

كما أنه من البحور « ذات الشيوع في الشعر العربي، وتمتاز بالجلالة والفخامة».(15)، وهو من الأوزان التي قال عنها شكري عياد : ثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر، وهي الطويل والكامل والوافر والبسيط.16. والوحدات الوزنية التي استخدمها الشاعر من بحر البسيط **الأسباب**: وهي قسمان:17

- سبب خفيف، وهو مقطع صوتي يتألف من حرفين: متحرك فساكن. نحو: مِنْ، فِي، مَا، (مُسْ - تَفْ) من (مُسْتَفْعِلُنْ).

- سبب ثقيل: وهو مقطع صوتي يتألف من حرفين متحركين. نحو: كأن- كأنما، (مُتَ) من (**مُتَفْعِلُنْ**).
- **الأوتاد:** والوتد هو مقطع صوتي يتألف من ثلاثة أحرف، مثل:
- الوتد المجموع: وهو اجتماع متحركين فساكن. نحو: عَلَى، وَقَدْ، لَهَا، أي (عِلُنْ) من (مستفعلن).
- الفاصلة: وهي مقطع صوتي يتألف من أربعة أحرف في القصيدة: مثل: الفاصلة الصغرى: وهي اجتماع ثلاثة متحركات فساكن. نحو (**فَعِلُنْ**). وقد التزمه الشاعر في عروض وأضرب القصيدة، بالإضافة إلى استخدامه كزحاف خبن لـ (**فَاعلنْ**) في حشو الأبيات.

وبذلك فالتفعيلات المركبة من الأسباب والأوتاد في بحر البسيط كما انتظمت في موسيقى القصيدة الخارجية جاءت كالآتي:[18]

- **مسْتَفعلنْ:** تتكون من سبب خفيف (حركة وساكن)، وسبب خفيف (حركة وساكن)، ووتد مجموع (حركتان وساكن).
- **فَاعلنْ:** تتكون من سبب خفيف (حركة وساكن)، ووتد مجموع (حركتان وساكن).
- **فَعِلُنْ:** وهي ضرب وعروض البيت، وتتكون من ثلاث حركات وساكن. وقد تأتي زحافا مخبونا لتفعيلة (**فَاعلنْ**) في حشو البيت.
- **مُتَفْعِلُنْ:** هذا زحاف الخبن لتفعيلة (**مسْتَفعلنْ**) في حشو البيت.

وقد خضعت القصيدة إلى تغيرات صوتية وإيقاعية في تفعيلات البحر، في حشو البيت، فيما التزم الشاعر في العروض والضرب في صدر البيت وعجزه تفعيلة واحدة، وهي: (فعلن). أما التفعيلات التي أصابتها التغيرات الصوتية بالزحاف البسيط (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة.[19] فإذا دخل (مستفعلن) صارت (متفعلن).

إذن تتجلى التغيرات الصوتية على البحر البسيط في استعمال زحاف الخبن، وهو زحاف حسن. ويعرف **الزحاف بأنه** «تغيير ثواني الأسباب الخفيفة أو الثقيلة، بتسكين متحرك أو حذف ساكن، ويقع في أول التفعيلة أو وسطها أو آخرها وفي الأعاريض والضروب أو في غيرها، ولكنه لا يلتزم في سائر القصيدة. فالزحاف ينحصر في تسكين المتحرك، أو حذفه، أو حذف الساكن.[20]». فالزحاف في القصيدة مفرد بسيط، وذلك عندما لا يصيب التفعيلة سوى تغيير واحد فقط، من خلال حذف الساكن؛ وهي أن يتجاور في تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) سببان خفيفان، (مُسْ- تَفْ) يجوز فيهما أن يزاحفا معا أو يسلما معا، أو يزاحف أحدهما ويسلم الآخر. وكذا الحال مع تفعيلة (فَاعِلُنْ)، إذ تصير بالخبن (فَعِلُنْ). وجاء توزيع التفعيلات في القصيدة لتشكيل الموسيقى الخارجية على النحو التالي:

- مُسْتَفْعِلُنْ الأولى في بداية في الشطر الأول: جاءت سالمة 16 مرة، وجاءت مخبونة على تفعيلة (**مُتَفْعِلُنْ**) 19 مرة. مما يعني أن الشاعر فضل زحاف التفعيلة من خلال الخبن على

سلامة التفعيلة، ويرى الدكتور إبراهيم أنيس:[21] أن الخبن إذا كان « وقوعه في أول الشطر جميل تميل إليه الأسماء ولا تنفر منه.» وقد وافق النص ما ذهب إليه أنيس في تفعيلاته. وهذا عند الشاعر متأت من كون «الشعراء المحدثين قد آثروا هذا حين نظموا على هذا البحر، فلا يجيزون أي تغيير في المقياس (مُسْتَفْعِلُنْ) إلا إذا وقع في أول الشطر، أما غير هذا الموضوع فيبقى على حاله دائما.

- مُسْتَفْعِلُنْ الثانية في حشو الشطر الأول: جاءت سالمة في كامل أبيات القصيدة.
- مُسْتَفْعِلُنْ الأولى في بداية في الشطر الثاني: نظمها الشاعر على العكس تماما من التفعيلة الأولى في الشطر الأول، فقد جاءت سالمة 19 مرة، بينما جاءت مخبونة 16 مرة.
- مُسْتَفْعِلُنْ الثانية في حشو الشطر الثاني: التزم الشاعر طوال القصيدة بتفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) الثانية في حشو الشطر الثاني بنسبة 100%، ولم يدخلها زحاف من بداية القصيدة إلى نهايتها.
- **فَاعلنْ** الأولى في حشو الشطر الأول: جاءت سالمة 13 مرة، وجاءت مخبونة على تفعيلة (**فَعِلُنْ**) 21 مرة.
- **فَاعلنْ** الأولى في حشو الشطر الثاني: جاءت سالمة 18 مرة، وجاءت مخبونة على تفعيلة (**فَعِلُنْ**) 17 مرة.

أما ما يخص علل الزحاف فالنوع المستخدم في القصيدة هو علل بالنقص، وهي علة تدخل العَروض والضرب (العروض هو آخر كلمة في الشطر الأول، والضرب آخر كلمة في الشطر الثاني)، وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العَروض والضرب أو أحدهما.[22]

ومثاله: العروض مخبونة والضرب مخبون في كل أبيات القصيدة؛ فقد التزم الشاعر في كل أضرب القصيدة وعروضها زحاف الخبن في **فَاعلنْ** الثانية في صدر الشطر الأول؛ حيث جاءت مخبونة على تفعيلة (**فَعِلُنْ**) طوال القصيدة بنسبة 100%. وكذلك في **فَاعلنْ** الثانية التي تمثل عجز الشطر الثاني، والقافية، فقد جاءت مخبونة بتسكين المتحرك الثاني على تفعيلة (**فَعْلُنْ**) طوال القصيدة بنسبة 100 %.وتدل هذه التغيرات على وجود قيم صوتية إيقاعية ترتبط بمعاني القصيدة والجانب النفسي للشاعر، والتعبير عما في نفسه من مشاعر وأفكار، وكأن المعنى في التفعيلات المخبونة كان دقيقا موجزا فاحتاج إلى الحذف والاختصار، كما يقول حازم القرطاجني عن حالة الشاعر النفسية في إيراد الأبيات موزونة، ويرجعها إلى عوامل أربعة؛ هي:[23]

- أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى، فيحتاج إلى إعمال الحيلة فيما يستحسن من الحشو.
- أن يكون قدر المعنى فوق قدر الوزن فيحتاج إلى الحذف والاختصار.
- أن يكون المعنى دقيقا داعيا إلى إيراد العبارة عنه على صورة يقل ورودها عفوا.
- أن يكون المعنى من المعاني التي العبارات عنها قليلة في اللسان، فلا يتمكن الخاطر من إيراد موزونة إلا بتعمّل ومحاولة، أو يكون للشاعر اختيار أن يورد المعنى في عبارة

مخصوصة لكونها بارعة في نفسها أو بالنسبة إلى ما يليها. ونرى أن بحر البسيط من البحور التي تتميز بأنها أبحر ذات أوزان مركبة تتشكل من ست تفعيلات؛ مما يعني أن الشاعر قصد أن يتيح لقريحته متسعا للتعبير عما يجول في القلب من مشاعر وأحاسيس، وللتنفيس عن انفعالاته، وللتعبير عن عواطفه وشجونه. وقد اهتدى الشاعر إدريس جماع بخبرته الشعرية العميقة، وحاسته الموسيقية الدقيقة إلى هذا الوزن، من أجل تسهيل الإيقاع، وترقيق النغم.

كما نرى أن تأثير الوزن العروضي والبحر الشعري ليس بهذا الواقع الذي تحدث عنه إبراهيم أنيس؛ لأن الشعر لا ينظم من خلال هذه الآلية والقوالب الجاهزة، وإنما هو في الأساس انفعالات ودفقات شعورية تتحكم فيها اللغة وأصواتها في المقام الأول، ومن ثم فإنه ليس للعروض سلطة بهذا الحجم المبالغ فيه على نظم القصيدة؛ لأن نظمها يتغير « لرغبة الشعراء في التغيير، وليس حسب تصور العروضيين»[24].

فالبحر العروضي ليس قالبا جاهزا يملؤه الشاعر بالكلمات، فالشاعر في نظمه يمر بتجربة شعرية وشعورية، ومن الاندماج بين التجربتين يولد الخيال الشعري، « وكم من شاعر عدل من مخطط تخيلي إلى آخر، وأدخل على الصور ضروبا من التعديل والتحوير، وفضل رويا على روي، واختار وزنا عوضا عن وزن، حتى وجد نفسه في نهاية الأمر وقد فرغ من قصيدته بإزاء ما ليس في الحسبان»[25].

الموسيقى الجانبية:

لما كانت القافية ركنا من أركان الأداء الصوتي الذي لم يغفله نتاج شعري؛ فإنها لم تهيمن بصفتها لاحقة جمالية وحسب، وإنما كانت لافتة انتباه أسلوبية يقع عليها الاختيار بشكل يهيئ الشاعر من خلالها المتلقي لأن ينظر إليها بعين الاهتمام إذا ما أراد صياغة دلالية للنص في حدود نسيجها اللغوي.

فالقافية في رأي الخليل تبدأ من المتحرك الذي يسبق ساكنين في نهاية البيت الشعري؛ وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة ولكنها في رأي الاخفش آخر كلمة في البيت.

أما المحدثون فقد نظروا إلى القافية على أنها ليست إلا «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فقرات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذوات نظام خاص يسمى الوزن.»[(26)]

تعد القافية عنصرا مهما في عملية الإبداع، فالشاعر ينتقي القافية الموحدة، لكونها ظاهرة ثابتة في القصيدة كلها، وتقوم بدور إيقاعي يعتمد على التجانس الصوتي، كما أن لها أثرا دلاليا متميزا في النص، لأنه لا يمكن النظر إليها على أنها مجرد أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، فهي تمثل «قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا لا تمثل خاتمة البيت كما تبدو كذلك في الظاهر، وإنما تمثل همزة الوصل بيت البيتين»[27].

والقافية هي: «ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات» [(28)]. وقال ابن عبدربه: « القافية حرف الرويّ الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره فيكون في كل بيت». [(29)]وعرفت القافية بأنها: «المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت». [(30)]

فالقافية كما يقول ابن رشيق: « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى الشعر شعرًا حتى يكون له وزن وقافية»[(31)] ولما كانت القافية ذات أثر موسيقي تحدثه في الشعر» نبه القدماء إلى ضرورة

ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى ارتباط موسيقى الشعر الملحن بمعناه والغرض الذي نظم فيه»(32).

فالقافية هي بمثابة المتحكم في الإيقاع، والمحقق له، فهي التي يترتب عليه النغمة التي يجدها المتلقي في البيت، حيث تضفي على القصيدة ألواناً وأنغاماً موسيقية موحدة، ويعد اتساق القافية بمثابة اتساق الأوزان، حيث إن كليهما يعمل على خلق جو من الوحدة الإيقاعية، ولا تظهر وظيفة القافية الحقيقية إلا من خلال العلاقة بينها وبين المعاني. والقافية في القصيدة من النوع المطلق التي يسبق رويها المتحرك (النون المضمومة) بحرف مد محدد (الألف)، يلتزم به في كل أبيات القصيدة. وتتحقق أعلى درجات الموسيقى الإيقاعية في القافية المسبوقة بحرف مد محدد يلتزم في جميع الأبيات.(33) وهذا يدل على أن الشاعر قصد الاعتماد على القافية التي تتسم بالوضوح السمعي لدى المتلقي لإشراكه في العاطفة التي يحس بها.

إن اعتماد الشاعر غلى القافية المطلقة ليس إلا تعبيرا صادقا عن مواصلة الحركة والنشاط والفعل في وصفه للنيل ومائه الجاري، وأن هذه الحركة لا تنتهي، وهو ما يريد الشاعر الاستدلال عليه من قبل المتلقي من خلال التأثير في أذنه المتلقية، التي شحنها الشاعر من خلال موسيقى الإطلاق في القافية بدفقات إيقاعية حادة، لتكون بؤرة توليدية يؤازرها ذلك الامتداد الصوتي المتولد من إطلاق حرف الروي.

وتأتي كلمة القافية على تفعيلة (فَعْلُنْ) منظومة في اللفظ الأخير حاملة للوظائف النحوية الآتية:

- العطف: هي أكثر الوظائف النحوية ورودا في القافية، إذ وردت 12 مرة، وهي: (ونُدْمانُ- وأشجان- وألحان- وأزمان- وأقران- وقيعان- وجيران- وَوُحْدان- ووجدان- وأشجان- وحرمان- وغُدران).
- الفاعل المؤخر: وردت كلمة القافية فاعلا مؤخرا عن فاعله 8 مرات، وهي: (أجفان- ألوان- صَوّان- نِيران- نشوان - أكوان – إنسان- فَيْنان).
- خبر لمبتدأ في جملة اسمية: ورد 6 مرات في (رَيْعان- آذان- طُوفان- رهبان- بركان- عنوان).
- خبر واقع في جملة حال: ورد 5 مرات في: (وهو نشوان- وهو عجلان- وهو حيران- وهو غضبان- وهو كُثبان).
- الصفة: وردت القافية حاملا لوظيفة الصفة مرتين، وهما: (ريّان- رنّان).
- المبتدأ المؤخر: وردت القافية حاملا لوظيفة المبتدأ المؤخر مرتين، وهما: (إيوان- ميدان).

وتشير تلك الإحصائيات إلى ملمح أسلوبي قائم على الاختيار والتوزيعات التكرارية الحاملة لدلالة موسيقية لافتة، فالأسلوب هو الاستعمال ذاته، وكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر، ومعدن الأسلوب ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية حتى الاجتماعية والفنية.[34]، والتحليل الأسلوبي ينظر إلى القيمة الأسلوبية للأداء على بوصفه خاصية شائعة ومتكررة في النص المحلل، وهو السبب الذي يدعو إلى اعتماد هذه الظواهر ظواهر أسلوبية، كما يقول سعد مصلوح: «لا تعد الخاصية أسلوبية بمجرد وجودها في النص، إذ إن النظر إليها بهذا الاعتبار يرتبط بالشيوع والندرة النسبيين، ومن ثم كان البعد الإحصائي جزءا من ماهيتها، أما الفنون في

البلاغة فهي قائمة يتساوى جميع مفرداتها في فرص ورودها من جهة الإمكان العقلي».[35]

ففي غلبة جانب وظيفة العطف على قوافي القصيدة مجيء للكلمة الخاتمة للبيت متصلة بحرف العطف للتناسب التام بين كلمة القافية ومعنى البيت ككل، وهذا الترابط الشديد بين الكلمات في المعنى سوغ الربط بينها بحرف العطف (الواو) الموجب للاشتراك في الإعراب، وبالتالي في المعاني. فإن الواو تفيد بعطف الكلمة على الأخرى جمع المعطوفين وتشريكهما في حكم إعرابي واحد، وهذا ما تفتقده بقية الحروف العاطفة؛ كـ (ثم- أو - الفاء)، «وليس للواو معنى سوى الإشراك في الحكم الذي يقتضيه الإعراب الذي أتبعت فيه الثاني الأول».[36] كما أنه « معلوم أن فائدة العطف في المفرد أن يشرك الثاني في إعراب الأول. وأنه إذا أشركه في إعرابه فقد أشركه في حكم ذلك الإعراب، نحو أن المعطوف على المرفوع بأنه فاعل مثله، والمعطوف على المنصوب بأنه مفعول به أو فيه أو له، شريك له في ذلك.»[37]

ويمكن تقسيم كلمات القوافي الحاملة لوظيفة العطف كما يأتي:

أ- كلمات دالة على الاستئناس بالجلوس على شاطئ النيل، وكثرة الجلوس حول مائه؛ للتنعم بمنظره الخلاب في مثل:

- وساكنو النيلِ سُمّار ونُدْمانُ
- غيرُ الأوابدِ سُمّارٌ وجيران
- على المدارج أزمانٌ وأزمان

ب- كلمات دالة على الطبيعة الفاتنة للنيل، مثل:

- من المفاتن أترابٌ وأقران
- سهلٌ نضيرٌ وآكامٌ وقيعان
- ونام في الشطّ أحقافٌ وغُدران

ج-كلمات دالة على الشجن الذي يصيب المتأمل لمنظر النيل الخلاب الذي يثير الانفعالات الإنسانية:

- من القلوب التفاتاتٌ وأشجان
- وباكرتْه أهازيجٌ وألحان
- من وافد الطيرِ أسرابٌ وَوُحْدان
- من المزامير إحساسٌ ووجدان
- وخالجتْه اهتزازاتٌ وأشجان
- فيها اصطفاقٌ وآهات وحرمان

أما القافية الحاملة لوظيفة الفاعل المؤخر فقد أتت لغاية موسيقية وهي المحافظة على إيقاع النغم.

وتأتي القافية لحمل وظيفة المبتدأ المؤخر من أجل إفساح الطريق للخبر المقدم الحامل لدلالة الاختصاص، في البيتين الآتيين:

ينساب من ربوة عذراءَ ضاحكةٍ ... في كلّ مغنًى بها للسحر إيوان
وفي حِمى جبل الرجّافِ مُختلَبٌ ... للناظرين وللأهـــــوال ميدان

إن الاختصاص هنا في تقديم الخبر (في كل مغنى- وللأهوال) على المبتدأ (إيوان- ميدان)؛ لأن الكلام والدلالة المقصودة هي اختصاص النيل بدلالة الكلية في الأول، ولهول المنظر واتساعه في الثاني.

ومما يميز من جمال موسيقى القافية الجانبية ألا تكون قلقة في مكانها، بحيث إذا أنشد صدر البيت يتوقع السامع عجزه، وحينئذ توصف القافية بالمتمكنة، وتكون باعثة على المتعة الموسيقية الخالصة والتناغم الإيقاعي، ولعل هذا الأمر يتضح فيما عرف بالتصدير أو رد العجز على الصدر، وهو ما وافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه.[38] وقد جعله ابن المعتز على ثلاثة أقسام:[39]

الأول: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول.

الثاني: ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول.

الثالث: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه.

وقد استعان الشاعر بالنوع الثالث من تلك الأقسام في بناء قافية (وأشجان) على اللفظة ذاتها وقد وردت في بعض تضاعيف الشطر الأول في قوله:

وخفقةُ الموجِ أشجانٌ تُجاوبها   من القلوب التفاتاتٌ وأشجان

فالكلمة المكررة من البيت الأول يسري تأثيرها الصوتي والدلالي في البيت كله حتى خاتمه؛ مما يسهم في دلالة أول الكلام على خاتمته. وكأن الشاعر لا يريد أن يخرج عن حالة الشجون التي يعيشها مع جريان مياه النيل، ولا يريد من المتلقي أيضا أن يخرج عن تلك الحالة. وهنا يبدو الإيقاع الموسيقي مفعما بالعاطفة وليس بعيدا عنها.

حرف الروي وأثره الدلالي في موسيقى القصيدة:

الروي هو «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا مهمًّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعْد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن».[40] والرَّوِيُّ: هو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال: سينية ودالية وهكذا، ولا يكون هذا الحرف حرفَ مَدٍّ ولا هاءً، والروي يسمى مطلقًا إن كان متحركًا، ويسمى مقيدًا إن كان ساكنًا.[41] والروي في القصيدة هو (النون المضمومة)، وحرف النون صوت لثوي من أهم مواصفاته الغنة[42]، وأصل الغنة الامتلاء، وهي صوت يخرج من الخياشيم، وتعرف الغنة بأنك لو أمسكت أنفك عند النطق بها لانحصر الصوت فيها كالطنين[43]. وقد لجأ الشاعر إلى استعماله؛ ليضمن للقصيدة التناسب في الإيقاع. ذلك لأنها آخر ما يسمع من البيت، وعليها يتم الوقف، لذلك فلابد أن تكون منتظمة مع سائر إيقاعات البيت، وإلا نفر المتلقي من الاستماع. وهذا الأمر يتلاقى مع الاتجاه الذي يقول بأن للصوت في اللغة العربية إيحاء دلاليا خاصا، «فهو إن لم يكن يـدل دلالة قاطعة على المعنى، يـدل دلالة اتجاه وإيحاء، ويثير في النفس جوًّا يهيئ لقبول المعنى، ويوجه إليه ويوحي به.»[44] وقد تميز روي النون المضمومة في القصيدة بما يلي:

- حركة الضم في النون: جعلت البيت يعكس التنوع في عاطفة الشاعر تجاه نهر النيل الجاري، ما بين النشوة والنشاط من جهة أولى، والأنات والألحان من جهة ثانية. إذ أن هيمنة الضمة على الروي بهذه الصورة ما هو إلا دليل على هيمنة صوت الشاعر، إذ يواصل النغم الموسيقي صعوده عبر هذا الامتداد وقدرته على احتضان طاقة موسيقية

صادحة عالية؛ تعبيرا عن الرغبة في العزة والشموخ برؤية ماء النيل الجاري، إذ تندفع الضمة الطويلة في نهاية القافية بوضوحها العالي مؤازرة الدلالة.

- ألف المد: وهو ما يؤكد على حضور الذات والنفس بمشاعرها وانفعالاتها النفسية التي نثرها الشاعر في كل أبيات القصيدة. وهكذا يغلب على الشاعر في قصيدته الوظيفة الانفعالية بالتعبير عن عاطفة المتكلم من خلال التركيز على ألف المد. والمد في الحروف يعطيها صفة القوة، لتعبر عن حالة العاطفة النفسية. عن طريق إشباع حرف الروي؛ ليجعل هذه الحركة أوضح في السمع وأكثر تركزا في أذن السامعين، فيقف عليها لتكتمل دلالة البيت عند هذا الوقف. فمن الصفات المميزة لحروف المد هي سعة مخرجها، بما يعني خروج الصوت قوياً من الصدر، ليتمكن من التعبير عن حالات الانفعال النفسية الداخلية. وألف المد التي قبل النون هي من الحروف الجوفية أو الهوائية؛ لأنها «هاوية في الهواء، فلم يك لها حيز ينسب إليها إلا الجوف.»(45) كما يتميز الألف بأنه «أوضح الحركات كلها في السمع».(46) إذ يكون «الحلق والفم معا منفتحين، غير معترضين على الصوت بضغط أو حصر»(47). فضلا عن أن «إطالة حركة الروي قد تجعل الكلمة الأخيرة بالبيت منبورة؛ مما يلفت الانتباه ويتوافق مع اهتمام النفاد بوصفها جوهرا لموسيقى البيت».(48)

وهذه التوصيفات تتناسب دلاليًا مع ذفرة العاطفة الجياشة لدى الشاعر، وكذلك وصف الامتداد العاطفي لهذا الانفعال داخل النفس وخارجها، وهذا يؤكد أن استعمال هذه الأصوات مقصود، إذ إنها تعد عنصرا أساسيا بين العناصر الدلالية للبيت الشعري، إذ تساهم البنية الصوتية في الكشف عن المعنى العميق له.

وبهذا رأينا ما للقافية وحرف الروي من أثر في إعلاء الإيقاع في الصورة الموسيقية، وجعل نغمة الأبيات رنانة قوية مناسبة لحالة الشاعر النفسية ومساندة للوزن حتى تكتمل نغمة البيت ومصورة تجربة الشاعر.

الموسيقى الداخلية:

يعتمد الإيقاع الداخلي للقصيدة على جانبين مهمين؛ هما:

الأول: اختيار الكلمات وانسجامها، وترتيبها في تراكيب متآلفة.

الثاني: المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها.

وهذان الجانبان يرتكزان على كثير من الأشكال البديعيّة في الخطاب البلاغي، التي لا تخضع لقوانين عروضية صارمة كما هو الشأن في إيقاع الوزن والقافية، وإنّما هي خاضعة لظروف النص وظروف إنتاجه، وبذلك تمثل تلك الظواهر الإيقاعية في علم البديع قوّة فاعلة في تماسك النص وانسجام دلالته، وقد اشترط أن يكون استعمالها وفقا لحس فطري غير متكلّف؛ كي « تولّد حركة ذهنيّة نشطة، لكنّها منتظمة تتمثّل في الانتقال بين أجزاء القول، ولا تكتمل فاعليتها إلاّ وهي داخل السياق، إذ لا بدّ من مراعاة تموضعها،

ومكانها من النظم حتى يصبح بالإمكان إدراك حركتها المتكاملة، والفاعلة في نسيج البناء».[49] وفي الايقاع الداخلي يكون التناغم والتجانس بين انفعال الشاعر الوجداني وبين نغم الأصوات المنبعث من جرس الحروف والكلمات، فالإيقاع الداخلي يؤدي دورًا هامًّا في تعميق الإيقاع النفسي وفي خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة، إذن هناك تلازم بين الموسيقى الخارجية والداخلية، وأن الإيقاع الشعري ذو وترين، وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق، فلكل قصيدة وقع في نفس السامع يختلف عن وقع قصيدة أخرى حتى وإن اتفقتا في الوزن أو القافية، وهذا لما تحويه كل واحدة منهما من كلمات وتأثير هذه الكلمات وحروفها ووقعها على السامع وتأثيرها فيه، فالانسجام بين الكلمات ودلالتها أو بين الكلمات وبعضها البعض يحدث عندما يعمل الشاعر على تشكيل» البنية الموسيقية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية».[50] وقد اعتمد إيقاع الموسقى الداخلية على التكرار، والذي يعرفه ابن معصوم قائلًا: « هو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكته، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل أو التعظيم أو التلذذ بالتكرار... إلخ» [51]. حيث «يعد التكرار أَحد المصادر التي تصدر منها الموسيقى الشعرية الداخلية، إذ لا يقوم التكرار فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري... وقد التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار من خلال إعادة ألفاظ ووحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة، التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه».[52]

أولاً: تكرار الحرف:

أي التركيز على صوت معين، بمعاودته وتمكينه في بنية النص على وفق استعمال مخصوص، رغبة في إحداث وظيفة تأثيرية (جمالية ودلالية) تترك وقعا في نفس السامع ليتفاعل معها؛ لأن تكرار الصوت يحمل معاني إيحائية نفسية غامضة لا تتكشف إلا بعد التأمل وطول النظر.

إذ إن القيمة الإيقاعية تكمن في إحداث نوع من التكرار الصوتي الذي يشكل إيقاعا صوتيا يلفت انتباه المتلقي إلى الدلالات الكامنة في موسيقى هذا الإيقاع، وهذا ما يمكن تسميته بالهندسة الإيقاعية، أي تكرار الأصوات في مقاطع، وذلك بالاعتماد على نبر الحروف والأصوات. ويعرف النبر بأنه: «وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات.[53] إذ إن للصوت في اللغة العربية إيحاء دلاليا خاصا» فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، يدل دلالة اتجاه وإيحاء، ويثير في النفس جوًّا يهيئ لقبول المعنى، ويوجه إليه ويوحي به».[54] ولا شك أن للحروف وقعها على السامع فهي أساس تكوين الكلمات وينتج من امتزاجها معًا أصواتًا تتباين في القوة والضعف والهمس والنبر، وقد أدرك الشاعر واختار منها ما يتناسب مع حالته، وعمل على مزج هذه الأحرف مع باقي الحروف بما يعمل على إظهارها وإظهار حالته النفسية التي يقول فيها الشعر، ويتوقف نوع الصوت من حيث الشدة والرخاوة على مجرى النفس من حيث ضيقهُ أو اتساعه أو انحباسه.والمقصود هنا هو تكرار الحرف بما يتمتع به من طبيعة صوتية، أي أن الحروف بوصفها صوتا لغويا تضطلع بوظيفتين في اللغة؛ إيجابية وهي دلالة الصوت على بيئته من الكلمة، والثانية سلبية، وهي كونه مقابلا استبداليا لعدد من الحروف الأخرى.[55]

تكرار حرف الراء: كما في قوله:

كلُّ الحياةِ ربيعٌ مشرق نَضِرٌ   في جانبيه وكلُّ العمرِ رَيْعان

إن تكرار صوت الراء في البيت يساعد على تجسيم صورة حدث جريان ماء النيل المكرر، فجرس الراء مكرر، وفي نطقه تتابع طرقات اللسان على اللثة تتابعا سريعا، حتى يكاد يصور بجرسه الحركة المتتابعة السريعة لجريان ماء النيل أحسن تصوير، وتأمل السامع لها. فالراء يدل على «الترجيع والتكرار»[56]. وهذه دلالة صوتية تضاهي الحدث الذي تعبر عنه. حيث ساعد تكرار صوت الراء على تجسيم صورة المكان من جهة تتابع أمواجه وتكرارها حينا بعد حين، ومن هنا كان لتكرار صوت الراء محاكاة لدلالة جريان مياه النهر. ولأن الشاعر يتحدث عن وادي النيل في السودان، حيث يجري فيه النيل، فيغذوه بالماء، فتثمر الأشجار، وتنبت الأزهار، والزروع، فقد كرر حروفا متعددة؛ مثل: الجيم والسين، والكاف، واللام في الأبيات أكثر من مرة، مما يحدث في نفس المتلقي لها تأكيداً للمعاني، واستمالة للقلوب عبر الجرس الموسيقي الرنان. ومن ثم فإن تشكيل اللغة الشعرية لدى الشاعر في قصيدته يستثمر الدلالات الصوتية للمفردات، وهو ما يعرف بالدلالة الصوتية لتلك المفردات، والتي تسبق دلالتها المعجمية، إذ تستمد الدلالة الصوتية من «عمليات النطق، ومن طبيعة بعض الأصوات في المنطوق به»[57]. بمعنى أن الأصوات تستعمل بمراعاة الطبيعة الصوتية والمخرج الصوتي؛ وذلك لإحداث تأثيرات دلالية، إذ إن المقصود ليس المخرج الصوتي أو الطبيعة الصوتية دون اعتبار للتأثير الدلالي الذي ينتج عنهما. «فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة»[58].

ولعل هذا هو عين ما تحدَّث عنه ابن جني في الباب الذي سماه (قوة اللفظ لقوة المعنى)، وضرب لذلك أمثلة عدّة، فقال: « منه قولهم: خَشُنَ واخْشَوْشَنَ. فمعنى خَشُنَ دون معنى اخْشَوْشَنَ؛ لما فيه من تكرير العين، وزيادة الواو. ومنه قول عمر –رضي الله عنه-: واخْشَوْشَنُوا وتَمَعْدَدُوا»[59]. إن صفة الصوت (الشين) هنا هي المسئولة عن الدلالة؛ والدليل على ذلك أن تكرار هذا الصوت يعني زيادة في المعنى؛ ومن ثم اختلف معنى (اخشوشن) عن معنى (خشن). وقد عبر ابن جني عن ذلك بقوله: « لما كانت الألفاظ أدلة المعاني ثم زيد فيها شيء أوجبت القسمة له زيادة المعنى به»[60].

ثانيا: تكرار اللفظ:

وقد اعتمد الشاعر على تكرار اللفظ ليحمل معنىً معيناً يحاول الشاعر التركيز عليه وإبرازه في سياق القصيدة؛ فيعتمد على التكرار لتقوية الإيقاع؛ لكي يلفت انتباه السامع إلى المعاني التي يريد التأكيد عليها؛ لذلك كانت لغته أقرب إلى اللغة الوجدانية التي تكتفي بإثارة العواطف وإذكاء الانفعالات.

لا يقوم التكرار فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما بالنظر إلى ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه. فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري.

ويعبر الشاعر من خلال التكرار على تكرار ذفرات عاطفية انفعالية، فيها شجن دفين داخل ضلوع الشاعر.

ومن ذلك تكرار كلمة النيل تلذذا بذكره، كما قال الشاعر:

النيلُ من نشوة الصهباءِ سَلْسلُهُ   وساكنو النيلِ سُمّار ونُدْمانُ

وتكرار كلمة أشجان للدلالة على الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر في قوله:

وخفقةُ الموجِ أشجانٌ تُجاوبها   من القلوب التفاتاتٌ وأشجان

تكرار كلمة الليل للتأكيد على جمال منظر النيل ليلا، قال الشاعر

إذا العنادلُ حيّا النيلَ صادحُها   والليلُ ساجٍ، فصمتُ الليلِ آذان

تكرار كلمة أزمان للدلالة على العمر المديد للنيل وتتابع الأجيال المتنعمة حول واديه أزمانا وأزمانا، قال الشاعر:

ما ملَّ طُولَ السُّرى يوماً وقد دُفِنتْ   على المدارج أزمانٌ وأزمان

فما ارتكز عليه الشاعر من تكرار هو عامل أساسي في زيادة الأداء وحلاوته، وجمال المعنى. وبالنظر إلى التكرار بنوعيه السابقين يتضح أنه ذو طبيعة دلالية، خاصة في بينة القصيدة، من أجل تكوين حزمة صوتية، تؤثر في المتلقي، وهو لم يأت بصورة عشوائية، وإنما هو متعمد من قبل الشاعر من أجل السبك، وتقوية المعاني وتجسيدها.

أما الجناس فعلى الرغم من أهميته الإيقاعية في موسيقى الشعر إلا أن الشاعر لم يستعمله إلا مرة واحدة، في قوله:

هل ثارَ حين رأى قيداً يكبّلُهُ   على الثرى فتمشّتْ فيه نِيران

فجانس بين لفظي (ثار- الثرى)، ليرسم صورة موسيقية لعلو مياه النيل بأمواجه كأنها ثورة على رمال الشاطئ المكبلة لها، فالشاعر استطاع ببراعة أن يدعم المعنى على أساس صوتي، فاعتمد في صياغة هذه الصورة الحسية على تقسيم صوتي متناغم يؤثر في نفس المتلقي، ويؤكد المعنى في ذهنه. وهذا يؤكد أنّ قيمة الجناس لا تتمثل فقط في إشاعة الإيقاع المتجانس، وإنّما وظيفته تتعدّى ذلك إلى تناسب الكلام وربط بعضه ببعض. ومن هنا يظهر أن قيمة الجناس تكون في اتجاهين؛ اتجاه صوتي إيقاعي بسبب التماثل اللفظي، واتجاه دلالي بسبب الاختلاف في المعنى، وتقاطع هذين الاتجاهين هو ما ينتج هذه البنية الإيقاعيّة الدلاليّة المتماثلة التي تساعد في إحداث انسجام النص.

الموسيقى المعنوية :

الشعر كالبناء، والشاعر الجيد هو الذي يقدر على استغلال كل الإمكانات من المفردات التي يستخدمها والصور التي يبدعها والموسيقى التي يتخيرها، لكي يشيد هذا البناء فيحشد كل العناصر المناسبة لتأسيس هذا البناء. واللغة هي الوسيلة التي يعتمدها الشاعر لنقل أحاسيسه ومشاعره وأفكاره للآخرين، ولكن هذه اللغة تختلف عن اللغة العادية، «فالاستخدام الشعري يخلع على اللغة إحساسا نابضًا بالحيوية ويعطيها ظلالًا لم تكن لها من قبل، فالشاعر يستدعي المفردة ويدخلها في تجربته ويصبغها بإحساسه فتكتسب هذه المفردة معاني وإيحاءات جديدة، وهذه اللغة لا تنفصل عن حياة صاحبها، ولا عن عصره ولا تجربته، بل لابد للغة الشاعر أن تحمل صورة عصره لا عصر من العصور .

وتمثل أبيات القصيدة بما تشتمل عليه من إيقاعات موسيقية مرتبطة بوزن البحر البسيط وموسيقاه إبداعا شعريا تسيطر عليه جزئيات، وتفاصيل دقيقة «يستغل الشاعر مكوناتها في سبيل التخطيط لهندسة معمارية داخلية على علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية، والإيحاءات الدلالية، التي ترسم إحداثيات التوتر الإيقاعي المتناغم مع حركة النفس، وحركة الدلالات النصية».[61] لذلك تتجه صوب الإيقاعات الداخلية التي تنمو وتتطور بفعل التواصل بين معظم مكونات النص وتلاحم أجزائه.

وتظهر العلاقة بين الموسيقى الإيقاعية والاختيار الأسلوبي لألفاظ بعينها من أن «ثمة إمكانات تعبيرية كافية في المادة الصوتية، هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية، حيث تكون دلالة الكلمات منها الظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها ... لكنها تنفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية؛ وإذن فثمة مجال ـ بجانب علم الأصوات بمعناه الدقيق ـ لعلم أصوات تعبيري يمكن أن يلقي كثيرا من الضوء على ذلك العلم الأول؛ إذ يقوم بتحليل ما ندركه بالغريزة حق الإدراك، وهو أن ثمة تراسلا بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة».[62] وتتمثل الموسيقى المعنوية في علاقة الإيقاع بالمفردات؛ وذلك من خلال ظاهرتين، وهما:

أولا: الثنائيات اللفظية:

حيث أقام الشاعر هذه العلاقة على التوافق الإيقاعي والدلالي بين بعض الثنائيات الدلالية بين المفردات، وذلك من خلال استثمار ظواهر موسيقية كحسن التقسيم والتضاد.

إذ اعتمد الشاعر على إبراز الروابط الدلالية المتحقّقة في عالم النص من خلال ثنائيات دلالية مكررة، سيرا على مبدأ الانسجام الدلالي والإيقاعي بين كلمتين، «تتضمّن فضلاً عن قيمتها الدلاليّة في كثير من الاستعمالات، قيمة صوتيّة إيقاعيّة تتجلّى بوضوح عندما يتشابه اللفظان المتضادان أو المتقاربان في المعنى في نسق الكلام في الصورة الصوتيّة. فكلّ نص يتضمّن علاقات معنويّة تصفه بأنه « كلٌّ متكامل، لا يكتمل معناه إلاّ وهو مكتمل ومتآخذ مع بعضه البعض».[63] وتشير الثنائيات الدلالية الموظفة في النصوص الأدبية إلى المفهوم اللغوي المعروف بالتناظر، ويلاحظ وفقا للتعريف الاصطلاحي للتناظر على اختلاف اتجاهاته أنه يقوم على « التقابل بين قسيمين متماثلين، أو متعاكسين، أو متوافقين»[64]. إذ إنه مسئول عن تحقيق الانسجام بين الألفاظ والتراكيب وتأويلها دلاليا.

وقد تكررت الألفاظ المتقاربة في المعنى في مواضع عدة؛ مثل:

التقارب بين (**سُمّار ونُدْمانُ**):

النيلُ من نشوة الصهباءِ سَلْسلُهُ   وساكنو النيلِ سُمّار ونُدْمانُ

التقارب بين (مشرق ونضر):

كلُّ الحياةِ ربيعٌ مشرق نَضِرٌ   في جانبيه وكلُّ العمرِ رَيْعان

التقارب بين (أهازيجٌ وألحان):

حتى إذا ابتسم الفجرُ النضيرُ لها   وباكرتْه أهازيجٌ وألحان

التقارب بين (طربا ونشوان):

تحدّر النورُ من آفاقه طَرِباً   واستقبلتْه الروابي وَهْو نشوان

التقارب بين (أتراب وأقران):

حيث الطبيعةُ في شرخ الصِّبا ولها   من المفاتن أترابٌ وأقران

التقارب بين (إحساس ووجدان):

والنيلُ مُندفِعٌ كاللحن أرسلَهُ   من المزامير إحساسٌ ووجدان

التقارب بين (أرغى وأزبد):

إذا الجنادلُ قامتْ دون مسربهِ   أرغى وأزبد فيها وَهْوَ غضبان

وقد عرف هذا التقارب بين الدوال والتراكيب في جانبه الموسيقي بحسن التقسيم تارة، والتوازي التركيبي تارة أخرى. ففي الأبيات السابقة التي اشتملت على ثنائيات دلالية تتأسس من خلال بنية نحوية مشتركة، وتكراراها مرتين في خاتمة البيت تارة، وفي حشوه تارة ثانية، وترى الباحثة أن هذا التماهي بين الإيقاع والتركيب إنما يوظفه الشاعر لخدمة الدلالة في المقام الأول، ذلك أن « إيقاع الأفكار يتشكل أساساً تشكلاً لغوياً بوصف أن اللغة رموز تثوي في التراكيب، ويقوم الشاعر بترتيب «اللغة بتشكيلات إيقاعية ترمز للأحاسيس، معتمداً على التراكيب، ويمكن القول على وجه الدقة بأن ذلك يحدث لأن التركيب إيقاع لكن دون صوت»[65]. فقد ساعد حسن التقسيم الشاعر من أن يحشد العديد من الصفات والآثار لمنظر نهر النيل الخلاب في النفس والوجدان، وقد صاغها فب قالب موسيقي حركي ذي نغمات إيقاعية متراصة ومنسجمة.

ولعل استخدام الشاعر لحسن التقسيم في هذه الأبيات له وظيفة بنائية، إلى جانب ما يحققه من إيقاع داخلي، حيث يحقق نوعا من التوازن. فلا يمكن بيان الدلالة الإيقاعية إلا من خلال إيقاع تكراري، فالإيقاع التكراري كما يقول جون كوهن:» «يجيءُ من تردُّدٍ زمنيّ يمتّعُ الأذنَ برنينِهِ، ولا يُسَمَّى البناءُ بناء إيقاعِياً إلا إذا اشتملَ على تَرَدُّدٍ ولو بالقوّة»[66]، وهذا التردُّد هو الذي يمنح النصّ بعداً دلالياً وإيقاعياً يخدم بنية القصيدة، ويغذي بنيتها من الداخل.

فالشاعر استطاع ببراعة أن يدعم المعنى على أساس صوتي، فاعتمد في صياغة صوره على تقسيم صوتي متناغم يؤثر في نفس المتلقي، ويؤكد المعنى في ذهنه. وقد تسمى هذه الرظاهرة في بعض تجلياتها بالتوازي لما تتضمنه من إيقاع موسيقي بجانب بنيتها التركيبية، والتوازي هو الذي يسميه حازم القرطاجني بالتلاؤم، ويعرفه بأن: « تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها «[67]. ومنه ما يسمى بـ (توازن الصيغ)، « حيث إن الشاعر ينتخب من بين الأبنية اللفظية المرشحة للموقع أكثرها ملاءمة له وانسجاما معه، ولكن هذه الظاهرة لا تخلو في الوقت ذاته من رعاية للمستويين الإيقاعي والتركيبي معا؛ لأن هذا الانتخاب مرهون بمقتضيات الوزن الشعري من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى»[68]. ويعمل هذا التوازي على تشكيل أفق استقبال عند المتلقي لنوع من التدرج الدلالي للمعنى المراد، مما يسهم بلا شك في نمو الدلالة عند المتلقي، فدلالة البيت تتصاعد شيئا فشيئا من خلال توالي هذه الثنائيات المتقاربة والمتماثلة دلاليا، ومن ثم فالملتقي ينجذب للطبيعة الإيقاعية والدلالية لهذه الثنائيات، إلى الحد الذي يتيقن فيه أن كل ما سيأتي يكون وفق هذا الإيقاع المتوازي. إذ يبني توقعه على موسيقى إيقاعية تحسها الأذن، مع مراعاة تكرار الصيغة النحوية مع كل نقلة إيقاعية بين شطري البيت، فصار البيت وكأنه دقات من النغم تتسلسل لا كلمات لغوية مرصوصة.

كما تمثل هذا التوازي الموسيقي في علاقة التضاد في الأبيات الآتية:

التضاد بين (آكام وقيعان):

وِشاحُها الشَّفقُ الزاهي وملعبُها   سهلٌ نضيرٌ وآكامٌ وقيعان

التضاد بين (أسراب ووحدان):

وربّ سهلٍ من الماء استقرَّ بهِ   من وافد الطيرِ أسرابٌ وَوُحْدان

والتضاد يعد من الظواهر البديعيّة التي تسهم في ترابط النص الشعري، وتتميز بالتناغم الصوتي والدلالي، إذ إن مطابقة التضاد « تتضمّن فضلاً عن قيمتها الدلاليّة في كثير من الاستعمالات، قيمة صوتيّة إيقاعيّة تتجلّى بوضوح عندما يتشابه اللفظان المتضادان أو شبه المتضادين في نسق الكلام في الصورة الصوتيّة.»[69].

فالتضاد بعكس التكرار يقوم على اختلاف المرجع الدلالي المعجمي، وقد ارتبط لدى البلاغيين بالغاية التحسينية لدى أنواع البديع بأسرها، فأدرجوه ضمن المناسبة المعنوية، فسماه ابن الأثير « التناسب بين المعاني».[70] فيما أسماه قدامة « التكافؤ».[71] وأطلق عليه حازم القرطاجني « الملاءمة « في قوله « ذلك بأن يوضع أحد المعنيين المتضاديين أو المتخالفين من الآخر وضعًا ملائمًا»[72].

ثانيا: المحاكاة الصوتية في ألفاظ الحركة:

يعتمد الإيقاع الموسيقي لألفاظ الحركة في القصيدة على ما يعرف بالمحاكاة الصوتية، ويعد اللغوي العربي ابن جني رائدا لهذا المجال، حيث دعم آراءه في نظرية المحاكاة الصوتية من خلال الربط بين اللغة الإنسانية والطبيعة، وقد جعل ابن جني هذه الخطوة منطلقا ليؤسس نظريته الصوتية في محاكاة الأصوات، فقد قام بالربط بين الصوت والفعل تارة، وبين الصوت والاسم تارة أخرى، وذلك من خلال علاقة حسية ومادية بينهما، فجرس الألفاظ وما تحدثه من أصوات وأصداء سمعية قد يكون يتناسب ويقارب ما يعبر عنه من معانٍ، فيقول" : فإن كثيرًا من هذه اللغة وجدته مضاهيًا بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها؛ ألا تراهم قالوا قضم في اليابس وخضم في الرطب؛ ذلك لقوة القاف وضعف الخاء فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى, والصوت الأضعف للفعل الأضعف. «[73].

كما أنه يحاول أن يلائم بين الصوت اللغوي وصوت الطائر من حيث الاستطالة والقطع، فالراء مشددة، وصوت الجندب مثلا مستطيل، وصوت (صر) مرددة مكررة مستطيلة، فجعلت له صر، « وكذلك قالوا: صر الجندب, فكرروا الراء لما هناك من استطالة صوته، وقالوا : صرصر البازي فقطعوه لما هناك من تقطيع صوته، وسموا الغراب غاق حكاية لصوته والبط بطًا حكاية لأصواتها».[74]

إن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث هو الذي تناوله اللغوي المعاصر (ستيفن أولمان) باعتماد الدلالة الإيحائية للأصوات، أو ما أسماه. تأثير الصوت المباشر؛ وهو ما تدل به الكلمة على بعض الأصوات أو الضجيج الذي يحاكيه التركيب الصوتي للاسم، مثل صليل السيوف ومواء القط وخرير المياه.[75]

كما يطلق عليها أولمان أيضا مصطلح (Onomatopoela)، أي التوليد الصوتي، ويعني به: «كلمات مولدة بدافع الحاجة والضرورة.»[76] وهو يمثل لهذا المصطلح بكلمتي (قهقه- تمايل)، «ففي الكلمة الأولى حدث تقليد صوت لصوت آخر، وفي الثانية ترجمت الحركة ترجمة بيانية دقيقة بوسائل صوتية.»[77]

كما أن أولمان قد قام بتقسيم المحاكاة الصوتية إلى قسمين:

–المحاكاة الأولية، ويقصد بها أن يكون البناء الصوتي للكلمة محاكيا لصوت معين، أو ضوضاء معينة.

–المحاكاة الثانوية، ويقصد بها أن يستثير البناء الصوتي للكلمة تجربة غير صوتية.(78)

وتنزيل هذا التوافق بين الصوت والمعنى يستثمر دلاليا، إذ إنه « في أماكن أخرى كثيرة قد تستغل الأصوات الموحية بمعانيها، أو المحاكية للأحداث المعبر عنها استغلالا يقصد به إلى إحداث التأثير الدرامي».(79)

ومما يدل على أن الشاعر اتخذ من الألفاظ الدالة على الحركة مجالا لتوزيع الإيقاع الموسيقي من خلال المحاكاة الصوتية في أبيات القصيدة أنه كان يصور حركات الماء والأمواج تصويرا موسيقيا، وتتنوع الألفاظ الحركية ذات المحاكاة الصوتية الإيقاعية في القصيدة ما بين الحركة السلسة الهادئة، والحركة الصاخبة الشديدة، وذلك على النحو الآتي:

1 -الحركة الهادئة:

كما في استعمال لفظ (سلسله) في مفتتح الأبيات في قول الشاعر:

النيلُ من نشوة الصهباءِ سَلْسلُهُ   وساكنو النيلِ سُمّار ونُدْمانُ

ويصف النيل الأبيض حين يصل في رحلته إلى الخرطوم بقوله:

حتى إذا أبصر «الخرطومَ» مُونقةً   وخالجتْه اهتزازاتٌ وأشجان

وقوله باستخدام لفظ (رنان):

وللخمائل شدوٌ في جوانبهِ   له صدىً في رحاب النفسِ رنّان

وفي استخدامه للفظ (آهات) الذي يحكي حركة الموج حين يثير في النفس حزنا أو فرحا، كما في قوله:

وردّد الموجُ في الشطّين أغنيةً   فيها اصطفاقٌ وآهات وحرمان

2 -الحركة الصاخبة:

تنبض القصيدة بالحركة الدؤوب، فالشاعر يصف مياه النيل الجارية وموجه المنساب الذي لا يكف عن الحركة، ولا يهدأ عن التدفق.

فهاهو يصف النيل الأزرق بلفظ حركي (عربد) يحكي قوة اندفاع مائه وأمواجه بقوله:

وعربد الأزرقُ الدفّاق وامتزجا   روحاً كما مزج الصهباءَ نشوان

فاللفظ (عربد) يصف بصوته الصاخب تدفق وهياج ماء النيل الأزرق في رحلته من مرتفعات إثيوبيا ليشكل لاحقا نهر النيل في السودان.

كما نسمع من خلال ألفاظ الشاعر صوت المياه حين تفيض وتزداد في رحلة المصب في استخدامه للفظ (أرغى وأزبد) في قول الشاعر:

إذا الجنادلُ قامتْ دون مسربهِ   أرغى وأزبد فيها وَهْوَ غضبان

لقد اتخذ إدريس جماع المحاكاة الصوتية ليحقق نوعا من الإيقاع الموسيقي الدال لألفاظ الحركة في وصفه لرحلة النيل ومسيره الطويل دلالة على الحياة والعنفوان، وقد لخص شارل بالي ما أعنيه بالاختيار الشخصي في قوله: « الملاحظات المستمدة من دراسة التأثيرات التي تحدثها اللغة الأم سوف توضح كيف تتمكن هذه اللغة من تصوير المشاعر، ومعظمها أولي، وفطري بواسطة اللعب بالصوت»[80]. ويجب أن يفهم أن اللعب بالأصوات محكوم بالعوامل الدلالية، وذلك لأن « التأثيرات الصوتية لا تظهر إلا ساعفتها العوامل الدلالية، فإذا لم تسعفها بقيت في الظل وتخلت عن دورها»[81].

الخاتمة:

سعت الدراسة إلى تحليل قصيدة (رحلة النيل) للشاعر السوداني إدريس جماع، من خلال التركيز على الظواهر الإيقاعية المشكلة للصورة الموسيقية للقصيدة، إذ قسمت الدراسة هذه الظواهر إلى أربعة أقسام؛ فجاء القسم الأول ليتناول الموسيقى الخارجية بما تتضمنه من وزن عروضي ودلالات تفعيلات البحر البسيط الذي نظمت أبيات القصيدة على قالبه. أما القسم الثاني فقد تحدث عن الموسيقى الجانبية، وهي القافية وحرف الروي، حيث ركزت الدراسة على الأثر الدلالي والإيقاعي للقافية ودورها في تحقيق الانسجام الموسيقي والدلالي مع القصيدة ككل، والأثر الدلالي لقافية النون المضمومة. وفي القسم الثالث عالجت الدراسة بعض الظواهر البلاغية التي تشكل الموسيقى الداخلية للأبيات، من خلال البحث في الأصوات والألفاظ المكررة، وأثرها النغمي والدلالي. وانتهت الدراسة بالبحث في الموسيقى المعنوية، والتي قصدت به تآلف مفردات الشاعر بالإيقاع العام للقصيدة، من خلال ظواهر حسن تقسيم الألفاظ في الأبيات على وفق إيقاعها، والتوازي التركيبي لتلك الألفاظ مع البيت ككل، فضلا عن المحاكاة الصوتية لبعض الألفاظ التي استعان بها الشاعر في معجمه الشعري لتحقيق الانسجام بي الصوت والمعنى. وقد انتهت الدراسة إلى جملة من النتائج أرصدها في النقاط الآتية:

- أن الشاعر (إدريس جماع) في قصيدة (رحلة النيل) قد علم ما للصور الموسيقية للإيقاع من دور في التأثير على المتلقي فتفنن في استخدام ظواهرها، ونوع فيها وطوعها حسب حالته النفسية وانفعالاته تجاه نهر النيل بما يمثل من قيمة كبرى للإنسان السوداني، ليضمن لشعره أن يؤثر في المتلقي ويلفت أذن السامع.
- اهتم الشاعر إدريس جماع في قصيدته (رحلة النيل) بالإيقاع وموسيقاه وتفنن في التنويع فيه حتى يوصل تجربته الشعرية إلى المتلقي وأولى اهتمامًا بالغًا بالعاملين الذين يتكون منهما الشعر، العامل الصوتي، والعامل الدلالي، دون الفصل بينهما فهما يعملان معاً، فالوزن ليس عنصرًا مستقلًا عن القصيدة بل يضاف إلى محتواها من الخارج فهو جزء لا ينفصل عن سياق المعنى، لذا المحتوى الذي يساق موزونًا مختلف عن ذلك الذي يؤدى دون وزن وبالتالي فالظواهر الصوتية والدلالية تشترك في توليد الإيحاء.
- اعتمد الشاعر على التركيز على صوت معين، بمعاودته وتمكينه في بنية النص على وفق استعمال مخصوص، رغبة في إحداث وظيفة تأثيرية (جمالية ودلالية) تترك وقعا في نفس السامع ليتفاعل معها؛ لأن تكرار الصوت يحمل معاني إيحائية نفسية غامضة لا تتكشف إلا بعد التأمل وطول النظر.
- إذا كانت الطبيعة الصوتية هي من القوانين اللغوية المفروضة على المتكلم أو الأديب، إلا أن الاستعمال الخاص لها في سياقات متنوعة عبر التصرف والتوسع فيها، هو الذي يجعل هذه الأصوات تقع تحت مبدأ الاختيار الشخصي؛ وذلك لإحداث تأثيرات دلالية، إذ إن

المقصود ليس المخرج الصوتي أو الطبيعة الصوتية في صورتيهما المحضة، وإنما هو التأثير الدلالي الذي ينتج عنهما.

- قام الشاعر بالتنويع في البنى الإيقاعية لموسيقى الأبيات في القصيدة، وذلك تبعاً للتناسب بين الدلالات والانفعالات، مما عمل على اتسام موسيقى القصيدة بجملة من المفارقات الإيقاعية كالتركيز والسرعة والبطء والتكرار والتنويع.
- لا تقتصر موسيقى الشعر على الموسيقى الخارجية فقط؛ لأنّ وراء هذه الموسيقى الظاهرة، موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلائم بين الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلَّ شكلة وكلّ حرف وكلّ حركة بوضوح تام.
- تمثل أبيات القصيدة بما تشتمل عليه من إيقاعات موسيقية مرتبطة بوزن البحر البسيط وموسيقاه إبداعا شعريا تسيطر عليه جزئيات، وتفاصيل دقيقة يستغل الشاعر مكوناتها في سبيل التخطيط لهندسة معمارية داخلية على علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية، والإيحاءات الدلالية، التي ترسم إحداثيات التوتر الإيقاعي المتناغم مع حركة النفس، وحركة الدلالات النصية، لذلك تتجه صوب الإيقاعات الداخلية التي تنمو وتتطور بفعل التواصل بين معظم مكونات النص وتلاحم أجزائه.
- مزج الشاعر في القصيدة بين الموسيقى والمفردات الحسية، المعبرة عن الصفات الحسية، وهو ما يؤكد أن التشكيل الموسيقي لحدث جريان مياه نهر النيل يتمحور حول الدمج بين صفات النيل الحسية، فالصفات الحسية تجلت في شيوع ألفاظ حسية دالة على الطبيعة، كما تأتي الألفاظ الدالة على السلوك الحركي الحسي، والعاطفة الدالة على النشوة والنغم الموسيقي لحركة جريان المياه.
- اعتمدت الموسيقى المعنوية لدى الشاعر في القصيدة على التوازي التركيبي المعتمد على تكرار البنية النحوية بما يعزز من الدلالة، إذ إنّ الوحدة المكرَّرة تضيف معنًى آخر إلى البيت الشعري، ومما لا شكَّ فيه أن التكرار المقطعيّ يعطي تنغيماً مميَّزاً في المقاطع، من خلال التموّجات الإيقاعية، التي يحدثها تبعاً لحالة الشاعر النفسية، ممّا يؤدِّي إلى تنوع التنغيم وثرائه، وبروزه في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة.

مصادر الدراسة:

(1) إدريس جماع، ديوان لحظات باقية، قصيدة (رحلة النيل)، دار الفكر، الخرطوم، جمهورية السودان، الطبعة الرابعة، 1989م.

أولا: الكتب:

الهوامش:

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992م، ص 242.
(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م، ص64.
(3) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1984م، ص 159.
(4) المرجع نفسه، ص 121 .
(5) طاهر مسعد صالح الجلوب، « الإيقاع الصوتي: هيمنته على بنية القصيدة العربية وإشكالاتها»، (مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، 2011م)، ص15.
(6) كوثر هاتف كريم وآخرون- التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشابي، مجلة كلية التربية والعلوم الإنسانية-جامعة الكوفة العدد 13 السنة السابعة2013 ، ص338.
(7) فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ط مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2014م، 211.
(8) عزيز العكايشي-،مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، إشراف سعد الدين الجيزاوي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٠م، ص١٤٠.
(9) شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الرابعة،2005م،ص١١.
(10) عبد الرحمن الوجي الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد بدمشق، الطبعة الأولى، 1989م، ص50.
(11) إميل بديع يعقوب، « المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر» (ط1، بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية، د. ت)، ص458.
(12) المرجع نفسه، ص458.
(13) الحسن بن رشيق القيرواني، « العمدة في محاسن الشعر وآدابه»، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط5، بيروت- لبنان: دار الجيل، 1401هـ - 1981م). 1: 134.
(14) ابن طباطبا، « عيار الشعر»، تحقيق: عباس عبد الساتر، (ط1، بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية، 1982م). ص21.
(15) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1978م، ص175.
(16) العروض وإيقاع الشعر العربي، دكتور سيد البحراوي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م، ص47.
(17) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.، ص ١٣.
(18) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 56.
(19) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، الطبعة الخامسة، 1977.ص 65.
(20) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر، مرجع سابق، ص 68.

(21) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مرجع سابق، ص 42.
(22) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق،،ص 73
(23) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مرجع سابق، ص42.
(24) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الحبيب الخوخة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م. ص 210.
(25) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م. ص50.
(26) المرجع نفسه، ص193-192.
(27) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.: 246.
(28) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م، ص 25.
(29) عبد الباقي بن أبي الحصين عبد الله بن المحسن التنوخي « القوافي»، تحقيق: الدكتور عوني عبد الرؤوف، ط2، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1978م، 1: 66.
(30) أحمد بن محمد بن عبد ربه، « العقد الفريد»، (ط1، بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية، 1404هـ).6: 343.
(31) عبد العزيز عتيق، « علم العروض والقافية»، (بيروت- لبنان: دار النهضة العربية،(د. ت)، ص134.
(32) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل ببيروت1981م، 1، 151.
(33) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ط مكتبة الخانجي بمصر، د ت، ص 108.
(34) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 167.
(35) عبد السلام المسدي، « الأسلوب والأسلوبية»، (ط4، الكويت: دار سعاد الصباح، 1993م). ص83.
(36) سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، ط1، جامعة الكويت: مجلس النشر العلمي، 2003م ص 68.
(37) الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، المحقق: محمود محمد شاكر أبو فهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة ط3 ١٤١٣هـ - ١٩٩٢، صـ 224.
(38) المرجع السابق نفسه، صـ 222.
(39) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، مرجع سابق، ص 116.
(40) ابن المعتز، أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل، البديع، ط1 دار الجيل،،١٩٩٠م. ص48-47.
(41) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 244.
(42) محمود مصطفى، « أهدى سبيل إلى علمي الخليل»، (ط1، الرياض: مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، 2002م). ص93.
(43) رشيد العبيدي، معجم الصوتيات، ديوان الوقف السني، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، جمهورية العراق، الطبعة الأولى، 2007م، ص 206.
(44) المرجع نفسه، ص 129.

(45) محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، ط2، بيروت- لبنان: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1964م. ص261.
(46) علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، ط1، عمان الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع، 2003م. ص14.
(47) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص295.
(48) ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دمشق – سوريا: دار القلم، 1985م، ص 8.
(49) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990م، ص131
(50) ابتسام حمدان، « الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي»، ط1، حلب- سوريا: دار القلم العربي، 1997م. ص 295.
(51) كوثر هاتف كريم وآخ فوزي رون، التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشابي، ص٣٤١
(52) علي بن أحمد بن محمد بن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع»،، ط1،القاهرة، 1969م، ص160.
(53) بوقريط طيب، «جمالية التكرار بين البعدين البنائي والإيقاعي في شعر أحمد مطر»، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران الجزائر، عدد: 11، 2016م ص123.
(54) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1990، ص160.
(55) محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، مرجع سابق، ص261 .
(56) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1998م، ص 77. يقول تمام حسان: « وبهذا يمكن أن تدعى أن كل حرف من حروف الكلمة يحمل جرثومة من المعنى من جهتين؛ الأولى: إيجابية, هي دلالة صوته على بيئته من الكلمة, والثانية: سلبية, هي كونه مقابلًا استبداليًّا لعدد من الحروف الأخرى».
(57) كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000م، ص184.
(58) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1963م، ص259.
(59) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992م، ص2.
(60) ابن جني، الخصائص، مرجع سابق، ج3- ص 264.
(61) المرجع نفسه، 3\268.
(62) هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: بنية التكرار عند البياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، العدد (2-1)، 2014م، ص89.
(63) شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، القاهرة، د ت. : 32 .
(64) محمد خطابي، لسانيّات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت الحمراء، 1991م. ص5.
(65) الدقور، سليمان محمد علي؛ الرواجفة، أيمن عيد، التناظر في القرآن الكريم: تأصيل وتطبيق، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، مكتب الأردن، مجلد 24، العدد 96، 2019م، ص26. ويتضح أنَّ التناظر يعني: تشابُهاً وتقارُباً بين اللفظين في المعنى، ولهذا سمي أيضاً: (تقارباً) إذ يكون

اللفظ قريباً دلالياً من اللفظ الآخر، ولا يكون مثيلاً له. ومن ثم يأتي المفهوم العام للتناظر كما يطرحه كلا من (ليون ليديرمان وكريستوفر هيل) بتعريفهما بأنه: « تعبير عن التكافؤ بين الأشياء. انظر: ليون ليديرمان؛ هيل، كريستوفر، التناظر والكون الجميل، ترجمة: نضال شمعون، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2009م، ص19.

(66) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2001م، ص 55.

(67) كوهن، جون، ـ بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1993، ص 112.

(68) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 186.

(69) محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1988م ، ص 56.

(70) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم: 224.

(71) ابن الأثير، ضياء الدين، نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة ـ القاهرة ج1، ص 244 .

(72) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق ص 147، 148 .

(73) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، مرجع سابق، ص 48 .

(74) ابن جني، الخصائص، مرجع سابق، 1\65.

(75) ابن جني، الخصائص، مرجع سابق 1\65.

(76) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5 عالم الكتب، القاهرة 1998م. ص 39.

(77) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشير، مكتبة الشباب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1990م.ص 73.

(78) المرجع نفسه، ص 74.

(79) ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، ترجمة محي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة،، 2001م، ص 25.

(80) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق،ص 77.

(81) لشكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي ص 33.

(82) المرجع نفسه، ص 34.

المصادر والمراجع:

(1) إدريس جماع ، ديوان لحظات باقية ، قصيدة (رحلة النيل)، دار الفكر، الخرطوم، جمهورية السودان، الطبعة الرابعة، 9891م.

(1) ابن الأثير، ضياء الدين، نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة ـ القاهرة ج1

(2) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1963م.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1978م.

(4) أحمد بن محمد بن عبد ربه، « العقد الفريد»، (ط1، بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية، 1404هـ).

(5) إيميل بديع يعقوب، « المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر» (ط1، بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية، د. ت).

(6) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1998م.

(7) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1990م.

(8) الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، المحقق: محمود محمد شاكر أبو فهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة ط3 ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

(9) ابن جني، « سر صناعة الإعراب»، تحقيق حسن هنداوي، (د ط، دمشق – سوريا: دار القلم، 1985م).

(10) جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1993م.

(11) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الحبيب الخوخة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.

(12) الحسن بن رشيق القيرواني، « العمدة في محاسن الشعر وآدابه»، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط5، بيروت-ـ لبنان: دار الجيل، 1401هـ - 1981م).

(13) رشيد العبيدي، معجم الصوتيات، ديوان الوقف السني، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، جمهورية العراق، الطبعة الأولى، 2007م .

(14) ستيفن أولمان، الأسلوبية وعلم الدلالة، ترجمة محي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى.

(15) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشير، مكتبة الشباب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1990م.

(16) سعد مصلوح، « في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة»، (ط1، جامعة الكويت: مجلس النشر العلمي، 2003م).

(17) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1984م.

(18) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.

(19) شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر الطبعة الرابعة، القاهرة، 2005م.

(20) شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت.

(21) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.

(22) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، الطبعة الخامسة، 1977.
(23) صلاح فضل، « علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته»، (د ط، القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992م).
(24) ابن طباطبا، « عيار الشعر»، تحقيق: عباس عبد الساتر، (ط1، بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية، 1982م).
(25) عاطف جودة نصر، « الخيال مفهوماته ووظائفه»، (د ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م).
(26) عبد الباقي بن أبي الحصين عبد الله بن المحسن التنوخي « القوافي»، تحقيق: الدكتور عوني عبد الرؤوف، (ط2، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1978م).
(27) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الأولى، 1989.
(28) عبد السلام المسدي، « الأسلوب والأسلوبية»، (ط4، الكويت: دار سعاد الصباح، 1993م).
(29) عبد العزيز عتيق، « علم العروض والقافية»، (بيروت- لبنان: دار النهضة العربية، د. ت).
(30) علي بن أحمد بن محمد بن معصوم، « أنوار الربيع في أنواع البديع»، تحقيق: شاكر هادي شكر، ط1، مصر، 1969م).
(31) علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، (ط1، عمان الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع، 2003م).
(32) فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ط مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2014م.
(33) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت2000م.
(34) كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000م.
(35) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990م.
(36) محمد صابر عبيد، « القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية»، (دمشق - سوريا: اتحاد كتاب العرب،2001م).
(37) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ط مكتبة الخانجي بمصر.
(38) محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1988م.
(39) محمد المبارك، « فقه اللغة وخصائص العربية «، (ط2، بيروت- لبنان: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1964م).
(40) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
(41) محمود مصطفى، « أهدى سبيل إلى علمي الخليل»، (ط1، الرياض: مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، 2002م).
(42) ابن المعتز، أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل، البديع، ط1 دار الجيل،،1990م

ثانيا: الرسائل الجامعية:

(43) عزيز العكايشي، مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٠م.

ثالثا: الأبحاث والمقالات:

(44) بوقريط طيب، « جمالية التكرار بين البعدين البنائي والإيقاعي في شعر أحمد مطر»، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران الجزائر، عدد: 11، 2016م عدد: 11، 2016م

(45) سليمان محمد علي الدقور، الرواجفة، أيمن عيد، التناظر في القرآن الكريم: تأصيل وتطبيق، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، مكتب الأردن، مجلد 24، العدد 96، 2019م.

(46) طاهر مسعد صالح الجلوب، « الإيقاع الصوتي: هيمنته على بنية القصيدة العربية وإشكالاتها»، (مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، 2011م).

(47) كوثر هاتف كريم وآخرون، التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشابي، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العراق، العدد -13 السنة السابعة، 2013م.

(48) هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: بنية التكرار عند البياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، العدد (2-1)، 2014م.