The Rhythm of the Vocal Level and its indications in Hijaziat Al-Sharif Al -Radi

Dr. Mostafa Nemer*
Merna Ajeeb**

(Received 10 / 9 / 2019. Accepted 9 / 2 / 2020)

□ ABSTRACT □

The research discusses the rhythms of the vocal level in Hijaziat Al-Sharif Al-Radi (406 A.H), by firstly presenting an introduction to the "rhythm" terminology through many philosophers and critics. Then, moving to the elements of rhythms of the vocal level in Alhijaziat expressed in stanzas, stress and rhythmic units through presenting a summary of every element followed by empirical research to explain the role in rhythmic stanzas and to what extent they reflect the psychological rhythm of the poet.

Keywords: rhythm, stanzas, stress, and rhythmic units.

*Associate professor, Arabic Department, Faculty of Arts & Humanities, Tishreen University, Latakia, Syria.
**MA student, Arabic Department, Faculty of Arts & Humanities, Tishreen University, Latakia, Syria

إيقاع المستوى الصّوتي ودلالاته في حجازيّات الشّريف الرَّضي

الدكتور مصطفى نمر*

ميرنا عجيب**

(تاريخ الإيداع 10 / 9 / 2019. قبل للنشر في 9 / 2 / 2020)

□ ملخّص □

يتناول البحث الإيقاع الصّوتي في حجازيّات الشّريف الرّضي (ت406هـ)، فيبدأ بتقديم لمحة حول مصطلح الإيقاع لدى بعض الفلاسفة والنّقاد، ثم ينتقل لدراسة عناصر الإيقاع الصّوتي في الحجازيّات ممثّلة بالمقاطع والنّبر والوحدات الإيقاعيّة وذلك من خلال تقديم موجز نظري حول كلٍّ عنصر متبوعاً بدراسة تطبيقيّة لبيان دور هذه العناصر في إيقاعيّة تلك النّصوص ومدى تجسيدها للإيقاع النّفسي لدى الشّاعر.

الكلمات المفتاحيّة: الإيقاع– المقاطع– النّبر – الارتكاز – الوحدات الإيقاعيّة.

* أستاذ مساعد_ قسم اللغة العربية _ كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة_ جامعة تشرين_ اللاذقية_ سورية.

** طالبة دراسات عليا (ماجستير)_ قسم اللغة العربيّة_ كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة_ جامعة تشرين_ اللاذقيّة _سورية.

مقدمة:

إنّ لغة الشّعر تعيد تنظيم اللغة العاديّة على مستوياتها كافّة؛ الصّوتي، والصّرفي، والنّحوي، والدّلالي، ويمكن أنْ نعطي لهذه الإعادة في التّنظيم _ على المستوى الصوتي _ مصطلحاً هو الإيقاع الذي يتجلى في مجموعة من العناصر ؛ منها : المقاطع التي لا تعمل على مستوى كل صوت على حدة، وإنّما على مستوى كلّ مجموعة من الأصوات في إطار وحدة المقطع، وكذلك النّبر الذي يلازم المقطع في الدّرس والتّحليل، و الوحدات الإيقاعية وعدولاتها من زحافات وعلل التي تجعلها غير متساوية في التّشكيل الإيقاعي الواحد ممّا يمنحه إيقاعاً مختلفاً ينسجم مع حركة الشّعور.

كل هذه العناصر تتواشج معاً لتشكّل جانباً من الإيقاع الصّوتي في النّص الشّعري الذي تمثّله الحجازيّات في هذا البحث.

والحجازيّات قصائد ومقطّعات يورد فيها أسماء مواضع بالحجاز ، انتخبها أبو عمرو زكريّا بن أبي جعفر محمّد ابن أبي القاسم محمود الكموني. وهي جزء من ديوان الشّريف ، وداخلة فيه [1].

أهميّة البحث وأهدافه:

لمّا كان كلّ إيقاع شعريّ إنّما هو تعبير عن الجوّ النّفسيّ الدّاخلي الذي يعيشه الشّاعر، فإنّ دراسته تزيد النّص الشّعري جلاءً ووضوحاً. ولمّا كانت الحجازيات قصائد غزليّة نظمها الشّريف الرّضيّ للتعبير عن أشواقه وحنينه، فقد اختار البحث دراسة المستوى الصّوتي فيها لبيان قدرة الشّريف الرّضيّ على توظيف عناصر الإيقاع من مقاطع ونبر، و وحدات إيقاعيّة و عدولاتها في التّعبير عن تجربته الشّعرية ورصد مدى نجاحه في ذلك.

منهجيّة البحث:

اعتمد البحث المنهج الوصفي التّحليلي بأدواته الأسلوبيّة التي تقوم على إحصاء الظّواهر والأساليب، ومن ثمّ دراسة المعطيات التي يقدمها لنا التّحليل الأسلوبي بغية الوقوف على دلالاتها وأبعادها الجماليّة.

حول مفهوم الإيقاع :

الإيقاع لغةً: من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقّع الألحان ويبيّنها.[2]

وفي الاصطلاح هو((تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر.))[3]

ويعرّفه _ من المتقدمين _ الفارابي (ت339 هـ) على أنّه((نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل))[4]

---

[1] ينظر :الرّضي ،الشّريف. الدّيوان .شرحه وعلّق عليه و ضبطه وقدّم له :د. محمود مصطفى حلاوي .ط1،شركة الأرقم للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، بيروت _لبنان ،1999،ج1،ص49.

[2] ينظر: ابن منظور. لسان العرب. نسقه وعلق عليه ووضع فهارسه: علي شيري. ط1،دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1988 ،مادة وقع.

[3] فتحي، إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية .د.ط ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986،ص57.

[4] الفارابي ،أبو نصر. الموسيقى الكبير. تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: د. محمود أحمد الحفني. د.ط ، دار الكاتب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت ،ص1085.

وهو عند ابن سينا(ت427هـ))(تقدير لزمان النّقرات، فإن اتفق أن كانت النّقرات منتظمة كان الإيقاع لحنيّاً، وإذا اتفق أن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريّاً، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً.))[1]أي إنّ أهمّ محدّدات الإيقاع الرئيسة هي الحركة، والزّمن، والنّظام.

وفي العصر الحديث نجد مفهوم الإيقاع عند لوتمان يشمل ظاهرة التّناوب الصّحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، فخاصية الترديد هي ما يحدد معنى الإيقاع[2]. ويعرفه كوهن على أنّه دوريّة زمنيّة ملحوظة.[3]

وهو عند ريتشاردز يعتمد على التّكرار والتّوقع، فآثار ((الإيقاع تنبع من توقّعنا سواء كان ما نتوقّع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة يكون هذا التّوقع لا شعوريّاً؛ فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلامية يهيّئ النّص لتقبّل تتابع جديد من هذا النّمط دون غيره.))[4]

وكذلك فعل النّقاد العرب المحدثون؛ إذ حدّد عيّاد الإيقاع الصّوتي من خلال عناصر ثلاثة: أوّلها المقاطع التي تستغرق كمّاً من الزّمن في أثناء النّطق بها وثانيها التّنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التّكلم من إخبار أو استفهام أو تعجّب.... إلخ، وآخرها النّبر الذي يساعد على إبراز ما يعدّه المتكلم الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة.[5]

وقد تابعه د.سيد البحراوي في ذلك، إذ يعرّف الإيقاع على أنّه تنظيم لأصوات اللغة؛ إذ تتوالى في نمط زمني محدّد.[6]

وعلى أساس الخصائص الصوتيّة للشّعر جاء تعريف د.رجاء عيد للإيقاع فهو ليس عنصراً محدّداً، وإنّما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السّمات المميّزة تتشكّل من الوزن والقافية الخارجية، والتّقنيات الدّاخلية بوساطة التّناسق الصّوتي بين الأحرف السّاكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتّصل بتناسق زمنيّة الطبقات الصّوتية داخل منظومة التّركيب اللغوي من حدة، أو رقّة، أو ارتفاع، أو انخفاض، أو من مرّات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النّغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة.[7]

هذا غيض من فيض مما قيل في تعريف الإيقاع، وهذه المقولات جميعها تؤكد أنّ خواص النّظام والتّغير والتّساوي والتّلازم والتّكرار هي قوانين الإيقاع[8].

---

[1] ابن سينا. الشفاء الرياضيات– جوامع علم الموسيقى. تحقيق : زكريا يوسف، تصدير ومراجعة : أحمد فؤاد الإهواني ومحمود أحمد الحفني .د.ط، نشر وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1956،ص81.

[2] ينظر: لوتمان ، يوري. تحليل النص الشعري(بنية القصيدة) .ترجمة :محمد فتوح أحمد. د. ط ، دار المعارف، القاهرة، د.ت،ص70.

[3] ينظر: كوهن ،جون. بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. ط1،دار توبقال ،الدار البيضاء ،1986،ص89.

[4] ريتشاردز .أ. أ. مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر. ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي. ط1،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، 2005،ص187.

[5] ينظر: عيّاد ،د. شكري . موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية.ط3، أصدقاء الكتاب،1998،ص145.

[6] ينظر: البحراوي ،د. سيد .العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية). د. ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص112.

[7] ينظر :عيد، رجاء. التجديد الموسيقي في الشعر العربي. د. ط ،منشأة المعارف، د. ت،ص15.

[8] ينظر: إسماعيل ، د. عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) . د.ط ،دار الفكر العربي، القاهرة، 1992،ص 197.

– المقاطع في اللغة العربية:

إنّ السّلسلة الكلامية لأيّة لغة من اللغات ليست في الواقع مجموعة من التّكتلات الصّوتية المفردة تنطق مستقلّة بكيانات ذاتيّة، بل هي مجموعة هذه الأصوات المتناسقة والمنتظمة في تراكيب لغويّة يحمل كل تركيب منها خصائص تعكس الصّور الذهنيّة والدّلالات المرتبطة في السّياقات اللغويّة وسياقات الحال، وفق تنوعات صوتيّة منتظمة.[1]

وإذا تجاوزنا الوحدة الصّوتيّة المفردة إلى وحدة أكبر منها تشملها وجدنا أنفسنا إزاء المقطع الذي هو الوحدة الأساسيّة والدّنيا في الكلام.[2] فالمقطع _في أبسط صوره_ هو تتابع فونيمي في لغة ما. ويمكن تقسيم الفونيمات المفردة في العربيّة إلى فونيمات مركزيّة وغير مركزية. وتشكّل الحركات القصيرة الثّلاث مع نظائرها الطّويلة نواة المقطع دائماً، وتمثّل السّواكن جميعها والصّوتان المجهوران الياء و الواو الفونيمات المساعدة في بنية المقطع، أي إنَ عدد مقاطع لفظ ما سيطابق عدد الحركات الموجودة فيه.[3]

ويمكن تصنيف المقاطع على أساسين اثنين ، هما :

1– نهاية المقطع: فالمقطع الذي ينتهي بصوت صائت (حركة قصيرة أو طويلة) يسمّى مفتوحاً، وذلك لأنّه يقبل زيادة أصوات أخرى، أمّا المقطع الذي ينتهي بصوت صامت فهو مغلق.[4]

2– **مدّة النطق:** يمكن تقسيمها بحسب هذا الأساس إلى أنواع ثلاثة[5]:

– مقطع قصير وهو: (صوت ساكن + حركة قصيرة).

– مقطع طويل وهو: (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن).

أو: (صوت ساكن + حركة طويلة).

– مقطع زائد الطول وهو: (صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن).

أو (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتين ساكنين).

والهدف من هذه المقاطع _ في هذا البحث _ دراسة السّياق الشّعري دراسة دلاليّة فنيّة، لأنّ تماثلها الصّوتي يسهم في تشكيل الإيقاع الذي يعدّ بدوره لازمة جوهرية من لوازم النّص الأدبي وخاصّة النّص الشّعري.

كما يؤكد ماريوباي أنّ المقطع يعدّ من العوامل الرئيسة التي تعتمد في اكتساب طريقة النّطق المماثلة لأهل اللغة، والتّجمعات الفونيميّة على هيئة مقاطع تمنح المتكلم فرصة أفضل في التّدريب والمران، إذا اعتمد النّطق المقطعي المتدرج البطيء، وبالتّواصل في زيادة سرعة النّطق للحدث الكلامي، وهذا يعتمد المهارة اللغوية وكيفيّة التّعامل مع سياقاتها[6].

---

[1] **ينظر: عبد الجليل ، د.عبد القادر. الأصوات اللغوية. ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع ،عمان،، 2010،ص213.**

[2] **ينظر: إبراهيم ،عبد الفتاح. مدخل في الصوتيات. د. ط، دار الجنوب للنشر، تونس ، د.ت ، ص163.**

[3] **ينظر: حسن العاني ، د. سلمان .التشكيل الصوتي في اللغة العربية (فونولوجيا العربية) ترجمة : د: ياسر الملاح، مراجعة : د.محمد محمود غالي . ط1، النادي الأدبي الثقافي، السّعوديّة ، 1983، ص131.**

[4] **ينظر : مدكور ، د. عاطف. علم اللغة بين القديم والحديث. د.ط ،كلّيّة الآداب ، حلب ،1997 ، ص113.**

[5] **ينظر: عيّاد، د. شكري. موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) .ط3، أصدقاء الكتاب ، 1998،ص 162.**

[6] **ينظر : باي، ماريو . أسس علم اللغة. ترجمة وتعليق: د. أحمد مختار عمر. ط8 ، عالم الكتب ، 1998،ص97.**

- إيقاع البنية المقطعيّة في الحجازيات_ القافية:

بيّنا _ فيما سبق_ بنية المقاطع في اللغة العربيّة، كما وضحنا أشكال المقاطع فيها، وإذا ما نظرنا إلى البنية المقطعيّة في الحجازيات، فسنجد أنّها تتجلى بوضوح من خلال القافية التي تنوعت أشكالها، وهنا نقدّم جدولاً يوضّح أنواع القوافي في الحجازيّات ونسب ورودها:

الجدول (1)

(أنواع القوافي في الحجازيات)

نوع القافية	عدد القصائد التي جاءت فيها	النسبة المئوية
المتواتر (/o/o) (– –)	30	%75
المتدارك (/o//o) (– ب –)	7	%17.5
المتراكب (/o///o) (– ب ب –)	3	%7.5

نلاحظ أن للقافية في الحجازيات ثلاثة أنواع هي:

1- **المتواتر**: وهو مكون من مقطعين طويلين لا فاصل بينهما.[1] وقد جاءت في ثلاثين حجازيّة، أي ما يعادل 75% من المجموع العام.

من ذلك قوله :[2] (البسيط)

يا رَوْضَ ذيْ الأَثْلِ مِنْ شَرْقِيِّ كاظِمَةٍ قَـدْ عَـاودَ القَلـبَ مِـنْ ذِكْـرَاكِ أَدْيَانَـا

القافية : يانا /o/o (––)

2-**المتدارك**: وهو مكون من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير[3]، وذلك في سبع قصائد، أي ما يعادل 17.5% من مجموعها، ومنه قوله:[4] (المتقارب)

تَحمَّلَ جيرانُنَا عَنْ مِنَى وقَالوا: النَّقا بينَنا مَوْعِدُ

القافية: موعد /o//o (– ب–)

4- **المتراكب**: وهو مكوّن من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران[5]، وذلك في ثلاث حجازيّات، أي ما يعادل 7.5% من مجموع القصائد، ومنه:[6] (البسيط)

يَا لَيْلَةَ السَّفحِ ألا عُدْتِ ثانيةً سقَى زمَانَكِ هطَّالٌ مِنَ الدِّيَمِ

القافية : ن الدِّيمِ /o///o (– ب ب –)

---

[1] ينظر: عيّاد ، د. شكري . موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) .ط3،أصدقاء الكتاب، 1998،ص 162.

[2] الرضي،الشريف .الدّيوان . صححه وقدّم له : د. إحسان عباس. د. ط ، دار صادر ، بيروت ، 1994، ج2،ص 474.

[3] ينظر:. عيّاد ، د. شكري . موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) .ط3،أصدقاء الكتاب، 1998، ص92.

[4] الرّضي ،الشريف .الدّيوان . صححه وقدّم له : د. إحسان عباس. د. ط ، دار صادر ، بيروت ، 1994، ج 1،ص392.

[5] ينظر: عيّاد ، د. شكري . موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) .ط3،أصدقاء الكتاب، 1998، ص92.

[6] الرضي،الشريف .الدّيوان . صححه وقدّم له : د. إحسان عباس. د. ط ، دار صادر ، بيروت ، 1994، ج2،ص 273.

نلاحظ غلبة المقاطع الطويلة على قوافي الحجازيات من خلال غلبة النوع الأول، و يشير ذلك إلى محاولة الشّريف الرّضيّ الدّائبة إلى السّيطرة على مشاعره وضبطها، ولا سيّما في نهاية الأبيات، فكلّما كان المقطع مُغرِقاً في الطّول، كان ذلك أدعى للتوافق مع الآهات الحبيسة التي يخرجها الشّاعر في شكل دفقات هوائيّة شعوريّة صوتية تجسّد في الصّيغة اللغوية للمقطع وتتراصّ مع المقاطع الصوتيّة الأخرى.

النّبر اللغوي والنّبر الشّعري (الارتكاز):

يعدّ النّبر من أهمّ ما يرتبط بالمقاطع في الكلام، فهو عمليّة صوتيّة تتجسّم في قوّة النّطق بوحدة صوتية ما قياساً إلى غيرها من وحدات الكلمة وذلك بزيادة في الارتفاع تصحبها أحياناً زيادة في درجة الصّوت.[1]

والنّبر لغةً: من نبر الشّيء نبراً : رفعه، ويقال: نبر في قراءته أو غنائه: رفع صوته. ونبر الحرف: همزه.[2]

أمّا في الاصطلاح فهو نشاط عضوي يؤدّي إلى إنتاج كميّة أكبر من الهواء الخارج من الرئتين لذلك يكون المقطع المنبور أوضح من المقاطع غير المنبورة.[3]

ويورد الدّكتور تامر سلوم أهمّ الآراء التي قيلت في تعريف النّبر[4]، وهي بمجموعها تؤكّد أنّ النّبر ضغط على بعض مقاطع الكلام بغية إبرازها ولفت الانتباه إليها، ويمكن أن نلخّص مواضع النّبر في اللغة العربيّة بما يأتي:

لمعرفة موضع النّبر في الكلمة العربيّة ينظر أولّاً إلى المقطع الأخير، فإذا كان من النّوعين الرّابع والخامس (زائد الطول) كان هو موضع النّبر، وإلّا نظر إلى المقطع الذي قبل الأخير، فإذا كان من النّوع الثّاني، أو الثّالث (الطويل) حكمنا بأنّه موضع النّبر، أما إذا كان من النّوع الأوّل (القصير) نظر إلى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضاً، كان النبر على هذا المقطع الثّالث إذ نعد من آخر الكلمة ولا يكون النّبر على المقطع الرّابع حين نعد من الآخر إلّا في حالة واحدة وهي أن تكون المقاطع الثّلاثة التي قبل الأخير من النّوع الأوّل، هذه هي مواضع النّبر العربيّ، كما يلتزمها مجيدو القراءات القرآنية[5]. وبذلك تعدّ اللغة العربيّة من اللغات غير النبريّة، فالنّبر فيها له قوانين ثابتة مطردة لا تحتمل أي تنوع في درجاته أو مواقعه، ومن ثم لا يحدث أيّ تغيّر دلالي على أيّ مستوى من مستويات اللغة[6].

ويظهر النّبر في الشّعر فيسمّى ارتكازاً[7]، وهو درجة قوّة النّفس التي ينطق بها صوت أو مقطع وليس كل صوت أو مقطع ينطق بالدّرجة نفسها، فدرجة قوّة النّفس في نطق الأصوات والمقاطع المختلفة تتفاوت تفاوتاً بينياً[8].

ويمكن ضبط مواضع الارتكاز في الشّعر العربي بقاعدة عامّة تحدّد وقوع الارتكاز على المقاطع الطويلة فقط. ففي التّفعيل القصير يقع الارتكاز على المقطع الثّاني، وفي التفعيلات الطويلة يقع ارتكاز أساسيّ على المقطع الطويل الأوّل

---

[1] ينظر: إبراهيم ،عبد الفتاح . مدخل إلى الصوتيات. د.ط ،دار الجنوب للنشر، تونس ، د.ت، ص 165.

[2] ينظر : ابن منظور . لسان العرب، نسقه وعلق عليه ووضع فهارسه : علي شيري. ط1 ،دار إحياء التراث العربي، بيروت ، 1988، مادة نبر.

[3] ينظر: البريسم ، د. قاسم. منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري (الآفاق النظرية وواقعية التطبيق). ط1،دار الكنوز الأدبية، 2006،ص 51.

[4] ينظر: سلّوم ، د .تامر. أسرار الإيقاع في الشعر العربي. ط1، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع ،اللاذقيّة ، 1994،ص19.

[5] ينظر: أنيس ،د. إبراهيم. الأصوات اللغوية .د.ط ، مكتبة الأنجلو، مصر ، د.ت ، ص 100-101.

[6] ينظر: بشر ،د. كمال. علم الأصوات.ط16، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 2000، ص 517.

[7] ينظر: عيّاد ،د. شكري . موسيقى الشعر العربي(مشروع دراسة علمية). ط3،أصدقاء الكتاب، 1998، ص 33.

[8] ينظر: السّعران ،د. محمود. علم اللغة مقدمة للقارئ العربي.ط2، دار الفكر العربي، القاهرة ،1997، ص157.

من التفعيلة وارتكاز ثانويّ على المقطع الطويل الأخير من التفعيلة،[1] فالارتكاز يميّز بين المقاطع ويولد كذلك الإيقاع ويتيح لنا إمكان رؤية جديدة لإيقاع الشّعر العربي ويضيء جانباً مهماً من الطريق التي يجب أن نسلكها في فهم أساسه الكمّي، أو الزّمني، ويبرز ما يتحسسه القارئ أو ينطق به، وهو في ذلك يقدم للقارئ مفاتيح ووسائل للاستبصار في عالم النّصّ الشّعريّ الدّاخلي ويتيح له أن يفهمه بشكل أفضل[2].

- إيقاع النبر في الحجازيات:

من الملاحظ أنّنا عندما نستمع إلى أيّ كلام متّصل في أيّ لغة من اللغات ندرك أنّ عدداً من المقاطع أو الكلمات يكون أشدّ بروزاً وأقوى مما هو موجود في سائر الجملة، فللنّبر وظيفة شائعة في كلّ اللغات وهي إبراز كلمة معينة من كلمات الجملة على نحو يعبّر به المتكلّم عن موقفه أو انفعاله[3].ومن خلال بيان مواضع النّبر في النّص على المستوى الإفرادي يتّضح التّشكل الإيقاعي فيه عن طريق التّماثل الصّوتي للمقاطع التي هي موضع النّبر. وتتشكّل وظيفة النّبر في هذه الحالة من أمرين:

-**الأوّل** : الوقوف عند جماليّات الشّكل الإيقاعي للنّص.

-**الثّاني** : توكيد المعنى من خلال الضّغط الصّوتي على بعض المقاطع أو الكلمات[4].

نقدم جدولاً إحصائياً يبيّن مرات ورود النّبر في الحجازيّات بحسب البحور الشّعريّة مرتّبة وفق عدد الأبيات التي نظمت من كل بحر:

الجدول (2)

(النّبر في الحجازيات)

البحر	النبــر	
	على مقاطع طويلة	على مقاطع قصيرة
1-الطويل	1164	852
2-البسيط	421	301
3-الكامل	256	252
4-الرّجز	144	158
5-الرّمل	131	72
6-الخفيف	183	74
7-المتقارب	71	77
8-السّريع	46	55
9-الوافر	58	41
10-المنسرح	10	15
المجموع	2484	1897

[1] **ينظر: مندور ، د. محمد . في الميزان الجديد.ط1، نشر توزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، 1988،ص264.**

[2] **ينظر: سلّوم ،د. تامر. أسرار الإيقاع في الشعر العربي. ط2، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع، اللّاذقيّة، 1991،ص 193.**

[3] **ينظر: حسّان ،د. تمام. مناهج البحث في اللغة .د. ط ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، 1990 ، ص 160.**

[4] **ينظر: مبروك ،د. مراد عبد الرحمن. من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري).د. ط ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،1996، ص 39 .**

يقع النبر (2484) مرة على مقاطع طويلة في مقابل (1897) مرة على مقاطع قصيرة ؛ فالمقطع لكونه أصغر وحدة صوتيّة في السّياق فإنّه غالباً ما يتناسب مع الحالات الشّعوريّة والنّفسيّة؛ فالمقاطع الطّويلة تميل بالإيقاع نحو البطء، ولعلّ مجيء النّبر عليها في هذه القصائد المشحونة بمعاني الحزن والحنين التي تثير لواعج الشّاعر توقد نيران أشواقه، فتمنحه المقاطع الطويلة المنبورة فرصة أطول لاسترجاع ذكرياته والتأمل فيها ولإطلاق آهاته والترويح عن نفسه.

ونقدّم هنا جدولاً يوضح مرات اجتماع النبر والارتكاز على مقطع واحد في الحجازيات :

الجدول (3)

(اجتماع النبر والارتكاز في الحجازيات)

البحر	اجتماع النبر والارتكاز	
	على مقاطع طويلة	على مقاطع قصيرة
1–الطويل	905	–
2–البسيط	313	125
3–الكامل	185	–
4–الرجز	88	42
5–الرمل	57	26
6–الخفيف	88	18
7–المتقارب	71	–
8–السريع	28	13
9–الوافر	53	–
10–المنسرح	4	8
المجموع	1792	232

يتَّضح لنا من خلال الجدول السابق ما يأتي :

–اجتمع النّبر والارتكاز في الحجازيّات على مقاطع طويلة (1792) مرّة؛ أي ما يعادل (88,5 %) من مجموع اجتماعهما.

–اجتمع النّبر والارتكاز على مقاطع قصيرة (232) مرة؛ أي ما يعادل (11,5 %) من المجموع العام .

ويمكن القول إنّ اجتماعهما على مقطع واحد يمثّل منحى صوتياً يثري فاعليّة الخلق اللغوي ، ويمنح الشّاعر ما يشاء لنشاطه الخيالي من خصوصيّة. وقد أصبح معلوماً لدينا أنَّ المقطع الذي ينطق بارتكاز أكبر يتضمن طاقة أعظم نسبياً ، ويتطلب من أعضاء النطق جهداً أعنف في أثناء نطقه ، كما يتطلّب زيادة في النفس ممّا يمنحه معنى إضافياً . فمجيء النّبر والارتكاز على مقطع واحد هو في الغالب مقطع طويل يوحي بإصرار الشّريف على مواجهة شعوره بالحزن ومقاومة آلامه محافظاً على وقاره.

_ الوحدات الإيقاعيّة:

تتكوّن التّشكيلات الإيقاعيّة في الشّعر العربي من وحدات ثمانية ، ولكل منها عدولاتها التي تحذف جزءاً منها ، أو تضيف جزءاً إليها ، وهذه الوحدات وعدولاتها _ أي فروعها_ هي[1] :

_ فَعُولُن (ب – –) : تتألف من مقطع قصير، يليه مقطعان طويلان . ولها ستّة فروع ، وهي:(فَعُولُ ، فَعُولْ ، فَعْلُنْ، فَعْلْ ،فَعُلْ ، فَعْ).

_فَاعِلُن (– ب –) : تتألّف من مقطعين طويلين يتوسّطهما مقطع قصير . ولها فرعان هما : (فَعِلُنْ ، فَعْلُنْ) .

_مُسْتَفْعِلُنْ (– – ب –) : تتألّف من مقطعين طويلين يليهما مقطع قصير ، وآخر طويل . ولها أحد عشر فرعاً : (مَفَاعِلُن ، مُفْتَعِلُنْ ، فَعَلَتُنْ ، مُسْتَفْعِلُ ، مَفَاعِلُ ، مَفْعُولُن ، فَعُولُن ، مُسْتَفْعِلانْ ، مُفَاعِلانْ ، مُفْتَعَلانْ ، فَعَلَتَانْ).

_مَفَاعِيلُنْ (ب – – –) : تتكوّن من مقطع قصير يليه ثلاثة مقاطع طويلة .ولها سبعة فروع : (مَفَاعِلُن ، مَفَاعيلُ ، مَفَاعِلْ ، فَعُولُنْ ، مَفْعُولُنْ ، فَاعِلُن ، مَفْعُولُ) .

_فَاعِلاتُن (– ب – –) : تتكوّن من مقطع طويل ، يليه مقطع قصير ، فمقطعان طويلان . ولها أحد عشر فرعاً : (فَعِلاتُن ، فَاعِلاتُ ، فَعِلاتُ ، فَاعِلانْ ، فَعِلانْ ، فَاعِلُنْ ، فَعِلُنْ ، فَعْلُنْ ، مَفْعُولُنْ ، فَاعِلِيَّان ، فَعِلِيَّان) .

_مُفَاعَلَتُن (ب – ب ب –) : تتكوّن من مقطع قصير ،يليه مقطع طويل ، فمقطعان قصيران ، فمقطع طويل . ولها ثمانية فروع : (مَفَاعيلُن ، مَفَاعِلُنْ ، مَفَاعيلُ ، فَعُولُنْ ، مُفْتَعِلُنْ ، فَاعِلُنْ ، مَفْعُولُ).

_مُتَفَاعِلُنْ (ب ب – ب –): تتكوّن من مقطعين قصيرين ، يليهما مقطعان طويلان يتوسّطهما مقطع قصير . ولها خمسة عشر فرعاً : (مُسْتَفْعِلُنْ ، مَفَاعِلُنْ ، مُفْتَعِلُنْ ، فَعِلاتُنْ ، مَفْعُولُنْ ، فَعِلُنْ ، فَعْلُنْ ، مُتَفَاعِلانْ ، مُسْتَفْعِلانْ ، مُفَاعِلانْ، مُفْتَعِلانْ ، مُسْتَفْعِلاتُنْ ، مفاعِلاتُنْ ،مُفْتَعِلاتُنْ) .

_مَفْعُولاتُ (– – – ب) : تتكوّن من ثلاثة مقاطع طويلة ، يليها مقطع قصير . ولها أحد عشر فرعاً : (فَعُولاتُ ، فَاعِلاتُ، فَعِلاتُ ، مَفْعُولاتْ ، فَعُولانْ ، فَاعِلانْ ، مَفْعُولنْ ، فَعُولُن ، فَاعِلُنْ ، فَعِلُنْ ، فَعْلُنْ) .

وهكذا نجد أنّ الوحدات الإيقاعيّة في الشّعر العربي تتألّف من مقاطع ، وهي لا تقلّ _عادة_ عن مقطعين و لا تزيد على ثلاثة مقاطع ، ولكلّ منها عدولاته الإيقاعيّة التي توظّف في تشكيل أنظمة إيقاعيّة إبداعيّة في إطار النّظام العروضي النّمطي، إذ تستغل في إبداع أنواع من التّناسب القائم على التّماثل أو التّقابل بين الأسطر والأبيات[2].

-العدولات الإيقاعية:

الزِّحاف لغةً: من زاحفه مزاحفة وزحافاً أي داناه.[3] أمّا في الاصطلاح فهو تغيير يلحق أصول أجزاء التّقطيع ما خلا العروض والضّرب. وذلك التّغيير لا يخلو أن يكون إمّا بزيادة أو نقصان. [4]

---

[1] ينظر : الزّمخشري ،جار الله . القسطاس في علم العروض . تحقيق : د. فخر الدّين قباوة . ط2، مكتبة المعارف ، بيروت ، 1989،ص 28 وما بعدها .

[2] ينظر : لكرد ، د. عبد الفتّاح . مكونات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية القديم .حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الكويت ،ع28، 2008 ، ص 39.

[3] ينظر : ابن منظور . لسان العرب، نسقه وعلق عليه ووضع فهارسه : علي شيري. ط1 ،دار إحياء التراث العربي، بيروت ، 1988، مادة زحف .

[4] ينظر: الزّمخشري ،جار الله. القسطاس في علم العروض . تحقيق : د. فخر الدّين قباوة . ط2، مكتبة المعارف ، بيروت،1989، ص32 وما بعدها

وإيماننا بفاعليّة هذه التّغييرات نابع أساساً من الدّور الذي تقوم به في تشكيل أنماط إيقاعيّة جديدة لا متناهية، منبعثة أساساً من الوزن المجرَّد فضلاً عن أنَّها تواكب مسار عواطف الشّاعر وهواجسه، فهي عدولات جمالية مقصودة لذاتها لا تجيء عفو الخاطر، إنّما يقصد إليها الشاعر قصداً بغرض كسر الرتابة في نمطيّة إيقاع القصيدة، كما أنّها تُؤدي وظيفة دلاليّة؛ إذ تمكّن الشّاعر من أن يوفّق بين حركة نفسه وإيقاع شعره؛ أي إنّها تساعده على نقل شعره في صورة إيقاعيّة أخرى، فهي تكسر رتابة النّظام العروضي ، كما تقدّم، إذ إنّ الأبيات المزاحفة تختلف إيقاعيّاً عن الأبيات غير المزاحفة، كما أنّ اختلاف مواقع هذه العدولات من بيت إلى آخر يؤدي إلى اختلاف الإيقاع.

ويتجلّى دورها في تنويع التّشكيلات الإيقاعيّة من خلال مسارها في تسريع الإيقاع وإبطائه، إذ يمكن تقسيمها إلى بطيئة وأخرى سريعة، فالعدولات التي تنسحب على حذف الحرف السّاكن تلعب دوراً في جعل الإيقاع سريعاً وهذا يشمل الخبن، والطي، والقبض، والكف، والشكل، والخبل، بينما تؤدي العدولات التي ترمي إلى تسكين المتحرك أو حذفه إلى بطء الإيقاع ويمثّل هذا العصب، والإضمار، والوقص، والخرم[1] ... من ذلك وزن الوافر الذي يتكوّن من تفعيلة (مفاعلتن) التي تتكوّن بحسب نظام المقاطع من ثلاثة مقاطع قصيرة (مُ ، عَ ، لَ) ومقطعين طويلين (فا ، تن) فكثرة المقاطع القصيرة جعلت إيقاع بحر الوافر يميل نحو السّرعة، غير أنّنا لو أدخلنا العصب على هذه التّفعيلة لتصبح (مفاعلْتن) فإنّ عدد المقاطع سيتغيّر جذريّاً ومن ثمّ يتحول إيقاع الوافر من السّرعة إلى البطء[2]؛ وعلَّة ذلك أنَّ عدولات الحذف تزيد من المقاطع القصيرة، في حين أنَّ عدولات التسكين _ كما رأينافي العصب في الوافر_ تزيد من المقاطع الطويلة[3].

_ إيقاع البنية التّفعيليّة العروضيّة _العدولات في الحجازيّات:

يمكن أن نجمل العدولات الإيقاعيّة في الحجازيّات من خلال الجدول الآتي:

الجدول (2)

(العدولات الايقاعية في الحجازيات)

عدد القصائد	البحر الشعري	العدول الإيقاعي[4]	العروض	الضرب	الحشو	المجموع
16	1. الطويل	القبض (مَفَاعِلُن– فعول)	214	81	400 (فعول)	695
		الحذف (مَفَاعي)		107		107
63	2. البسيط	الخبن (مُتَفْعِلُن–فَعِلُن)	78	78	70 (مُتْفعلن)، 78(فَعِلُن)	254

[1] **ينظر : لكرد ، د. عبد الفتّاح . مكونات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية القديمة ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، جامعة الكويت ، ع28 ، 2008 ، ص39.**

[2] **ينظر : لكرد ، د. عبد الفتّاح . مكونات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية القديمة ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، جامعة الكويت ، ع28 ، 2008 ، ص39.**

[3] **ينظر : المرجع السّابق، ص 41 .**

[4] **من أشكال هذا العدول : القبض: هو إسقاط الخامس الساكن .الحذف : هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة .الخبن: هو حذف الثاني الساكن .. القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله. الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك في (متفاعلن). الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع. الطي : هو حذف الرابع الساكن بشرط أن يسكن ثاني سبب. الحبل: هو اجتماع الخبن والطي، فهو زحاف مزدوج. التشعيث: هو حذف أول الوتد المجموع وهو علة تجري مجرى الزحاف. الكشف: هو حذف السابع المتحرك. الصلم: هو حذف الوتد المفروق في آخر التفعيلة. العصب: هو إسكان الخامس المتحرك. القطف: هو اجتماع العصب مع الحذف. ينظر: الزّمخشري ،جار الله . القسطاس في علم العروض. تحقيق: د.فخر الدين قباوة. ط2 ، مكتبة المعارف، بيروت، 1989 ، ص31 وما بعدها .**

		القطع (فَعْلُنْ)		50		50
5	3. الكامل	الإضمار : (متْفاعل)	28	30	90	148
		القطع(متفاعلْ)		40		40
		الترفيل(مُتفاعِلاتُن)		23		23
1	4. الرجز المجزوء	الخبن (مُتَفْعِلُن)	14	13	43	70
		الطي (مُسْتَعِلُن)	15	31	18	62
		الخبل(مُتَعِلُن)	1			1
2	5. الرمل	الخبن (فَعِلاتُن)	14	22	32	68
		الحنف (فَاعِلُن)	12	12		24
4	6. الخفيف	الخبن (فَعِلاتُن –مُتَفْعِلُن)	15	7	26 (فعلاتن)47 (مُتَفْعِلُن)	95
		التشعيث (فَاعَاتُن)		14		14
2	7. المتقارب	القبض (فعول)	4		29	33
		الحذف (فعو)	15	9		24
2	8. السريع	الطي (مُسْتَعِلُن) (مُفْعُلاتُ)	13		26	39
		الخبن (متَفْعِلن)			9	9
		(مَعُولاتُ)				13
		الكشف(مَفعَولا)	13			13
		الصّلم (مفعو)		13		13
1	9. الوافر	العصب (مفاعلْتن)			13	13
		القطف (فعولن)	12	12		24
1	10. المنسرح	الخبن (مُتَفْعِلُن) (مَعُولاتُ)	1			1
		الطي (مُسْتَعِلن) (مَفْعُلَاتُ)	3	3	(1)مستعلن (5) مفعلات	12
		الخبل (مَعُلاتُ)			معلات	1

من خلال ما تقدّم نجد أنَّ العدولات الإيقاعيّة القائمة على الحذف هي الغالبة؛ وذلك على الشّكل الآتي :

1–القبض : ورد في الطويل (695) مرة، وفي المتقارب (33) مرة .

و جاء في (فعولن) (400) مرة في الطويل؛ أي (46 %) من مجموع ورودها، و(33) مرة في المتقارب أي (21 %) من مجموع وحداته الإيقاعية.

و جاء في (مفاعيلن) (295) مرة أي؛ ما يعادل (34 %) من مجموع ورودها فيه.

2–الحذف : جاء في الطويل (107) مرات في الضرب؛ أي ما يعادل (50 %) من مجموع أضربه.

وورد في المتقارب (24) مرة موزّعة بين الأعاريض والأضرب؛ أي ما يعادل (63%) من مجموع أعاريضه وأضربه

3–القطع : جاء في الكامل التام (40) مرة، وذلك في الضرب؛ أي ما يعادل (93%) من مجموع أضربه .

وجاء في البسيط (50) مرة ، وذلك في الضرب؛ أي ما يعادل (64 %) من مجموع أضربه .

4–الخبن : جاء في الرمل (68) مرة؛ أي ما يعادل (27,9 %) من مجموع وحداته الإيقاعية .

و جاء في البسيط (254) مرة في (مستفعلن)؛ أي ما يعادل (22 %) من مجموع مرات ورودها . و(184) مرات في فاعلن، أي ما يعادل (58,9 %) من مجموع مرات ورودها .

و جاء في السريع (9) مرات في (مستفعلن)؛ أي ما يعادل (17,3 %) من مجموع ورودها فيه.

و جاء في الرجز (71) مرة؛ أي ما يعادل (32,2 %) من مجموع وحداته الإيقاعية .

و جاء في المنسرح مرة واحدة في (مستفعلن)؛ أي ما يعادل (8,3 %) من مجموع ورودها فيه.

و جاء في الخفيف (95) مرة ، حيث جاءت (فاعلاتن) مخبونة (48) مرة؛ أي ما يعادل (38,7 %) من مجموع ورودها فيه.

وجاءت (مستفعلن) مخبونة (47) مرة؛ أي ما يعادل (75,8 %) من مجموع ورودها فيه.

5-الكشف : جاء في السريع (13) مرة في الأعاريض كلها.

6-الصلم : جاء في السريع (13) مرة في الأضرب كلها.

7-الطي : جاء في السريع (39) مرة؛ إذ جاءت (مستفعلن) مطوية (26) مرة ؛ أي ما يعادل (56 %) من مجموع مرات ورودها فيه . بينما جاءت (مفعولات) مطوية (13) مرة؛ أي ما يعادل (50 %) من مجموع مرات ورودها في السريع.

و جاء في الرجز (61) مرات ؛ أي ما يعادل (27,7 %) من مجموع وحداته الإيقاعية.

و جاء في المنسرح (12) مرة ، حيث جاءت (مستفعلن) مطوية (7) مرات ، أي ما يعادل (58.3 %) من مجموع مرات ورودها فيه.

وجاءت (مفعولات) مطوية (5) مرات أي ما يعادل (83 %) من مجموع مرات ورودها في المنسرح.

8-الخبل : جاء في الحجازيات مرتين ؛ مرة في مجزوء الرجز في (مستفعلن) التي تحولت إلى (متعلن).

ومرة في المنسرح في (مفعولات) التي تحولت إلى (معلات).

9-التشعيث : جاء في الخفيف (14) مرة في الضرب ، أي ما يعادل (45,1 %) من مجموع الأضرب.

10-القطف : جاء في الوافر في أعاريضه وأضربه جميعها .

-أما العدولات الإيقاعية القائمة على التسكين فهي :

1-الإضمار : جاء في الكامل التام والمجزوء (148) مرة ؛ أي ما يعادل (42 %) من مجموع وحداته الإيقاعية **2-العصب :** جاء في الوافر (13) مرة ؛ أي ما يعادل (18 %) من مجموع وحداته الإيقاعية .

نضيف إليها الترفيل الذي يقوم على الزيادة :

جاء في مجزوء الكامل (23) مرة ، حيث جاء الضرب مرفّلاً في الأبيات جميعها .

وهكذا نجد أنّ الشريف في حجازيّاته أكثر من العدولات الإيقاعيّة، إذ لا يكاد يخلو بيت من عدول إيقاعي وربما اجتمع أكثر من عدول واحد في البيت، أو في الوحدة الإيقاعية.

ويمكن توضيح ذلك كلّه بالوقوف على نموذج من حجازياته[1]: (الخفيف)

أيُّهـــا الـــرائِحُ المُغِـــذّ تَحَمَّـــل			حاجَـــــةً لِلمُعَـــــذّبِ المُشـــــتاقِ		
5/5//5/	5//5//	5/5///5/	5/5///	5//5//	5/5//5/
×	× ×	×	×	× ×	×
- - ب - -	ب - ب -	- ب - - ب	ب - ب - -	ب - ب -	- ب - - -
// /	// /	// /	// /	// /	// /
فَاعلاتن	متفعلن	فَاعلاتن	فعلاتن	مُتفعلن	فعلاتن
أقـــرِ عَنّـــي السَـــلامَ أهـــلَ المُصَـــلّى			وَبَـــــلاغُ السَـــــلامِ بَعـــــدَ التَلاقـــــي		
5/5//5/	5//5//	5/5//5/	5/5///	5//5//	5/5//5/
×		×	×		×
- - ب - -	ب - ب -	- ب - - ب	ب ب - - -	ب - ب -	- ب - - -
// /	// /	// /	// /	// /	// /
فَاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	فعلاتن	مُتفعلن	فاعلاتن
وَإذا مـــا مَـــرَرتَ بِـــالخَيفِ فَاِشـــهَد			أنَّ قَلبـــــي إلَيـــــهِ بِالأشـــــواقِ		
5/5///	5//5//	5/5//5/	5/5//5/	5//5//	5/5/5/
		×	×		×
ب ب - - -	ب - ب -	- ب - - ب	- ب - - -	ب - ب -	- ب - - -
// /	// /	// /	// /	// /	// /
فَعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	مُتفعلن	فالاتن
وَإذا مـــا سُـــئِلتَ عَنّـــي فَقُـــل نِـــض			ـــوُ هَـــوىً مـــا أظَنَّـــهُ اليَـــومَ بـــاق		
5/5///	5//5//	5/5//5/	5/5///	5//5//	5/5//5/
		×	×	×	×
ب ب - - -	ب - ب -	- ب - - ب	ب ب - - -	ب - ب -	- ب - - -
// /	// /	// /	// /	// /	// /
فَعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	فعلاتن	مُتفعلن	فاعلاتن
ضـــاع قلبـــي فانشـــدْهُ لـــي بـــينَ جَمْـــعِ			ومِنـــى عنـــدَ بعـــضِ تِلّـــكَ الحـــداق		
5/5//5/	5/5//5/	5/5//5/	5/5///	5//5//	5/5//5/
×		×			×
- ب - - -	- - ب -	- ب - - ب	ب ب - - -	ب - ب -	- ب - - -
// /	// /	// /	// /	// /	// /
فَاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن	فعلاتن	مُتفعلن	فاعلاتن

[1] الرّضي ،الشّريف .الدّيوان .صححه وقدّم له د. إحسان عباس .د. ط ،دار صادر، بيروت ، 1994، ج2 ، ص79.

وَإبــكِ عَنّــي فَطالَمــا كُنــتُ مِــن قَــب	لِ أعيــــــرُ الــــــدُموعَ لِلعُشّــــــاقِ				
5/5//5/	5//5//	5/5///	5/5//5/	5//5//	5/5/5/
×	×	×		×	×
- - ب - -	- ب - ب	- - ب -	- - ب -	- ب - ب	- - -
/ //	/ //	/ //	/ //	/ //	/ //
فَاعلاتن	متفعلن	فعلاتن	فاعلاتن	مُتفعلن	فالاتن

لعلَّ الشّريف نظم هذه الحجازية وهو في موطنه العراق؛ ليصف فيها حرارة أشواقه ولواعجه إلى ديار الحجاز، يعزّز هذا المعنى نداءُ الشّريف في مطلعها لذلك الذّاهب المسرع باتجاه تلك الديار طالباً منه أن يلبّي حاجته فيوصل سلامه إلى أهلها، وإلى كلّ موضع من مواضعها ، بدءاً بالمصلى، ومروراً بالخيف، وصولاً إلى جمع ومنى ... هناك حيث ترك الشّريف قلبه ومضى جسداً إلى وطنه فالحجاز لم يكن مكاناً يروده ثمَّ يرحل عنه، بل كان روحاً تسكن روحه، و صدراً يستودعه قلبه في كلّ مرَّة يرحل فيها عنه. ولعلَّ هذا ما جعله يستجدي كلَّ ذاهبٍ إلى الحجاز ليحمّله أشواقه وسلاماته، وقد جاء الإيقاع في هذه الأبيات مؤكّداً تلك المعاني؛ بدءاً بالبنية المقطعية التي غلبت عليها المقاطع الطويلة؛ يتضح ذلك من خلال القافية المتواترة ؛ أي المؤلفة من مقطعين طويلين (_ _)، مما خفف التوتر وعمل على إبطاء الإيقاع، وعزز ذلك مجيء النّبر على المقطع الطويل الأوّل منها؛ فالقوافي في الأبيات هي (تاق_ _)، (لاقي _ _)، (واق_ _)، (باق_ _)، (داق_ _)، (شاق _ _)، فهو يريد التّركيز على معاني تلك الكلمات المليئة بالأمل والحنين، مثل (المشتاق ، التلاقي، الأشواق..) كلّ ذلك في سبيل إخفاء حزنه الذي فضحه الإيقاع المتوتر السّريع في مطلع أبياته، فقد وقع النّبر أربع مرات على مقاطع قصيرة في البيت الأوّل في حين وقع ثلاث مرّات على مقاطع طويلة، ولم يجتمع النّبر والارتكاز على مقطع واحد إلاّ مرة واحدة؛ إذ وقع النّبر والارتكاز الثّانوي على مقطع طويل. والمقطع الطويل يساوي زمناً كاملاً، في حين يساوي المقطع القصير نصف زمن[1]، وعلى ذلك فإنّ وقوع النّبر على مقطع قصير في كلمات ذات صدى خاص عند الشّاعر مثل : (أيّها، الرّائح، المعذّب...)من شأنه أن يسرّع الإيقاع بالتزامن مع تسارع نبضات قلبه ولهفته، ثمَّ لا يلبث أن تهدأ نفسه لمجرَّد ذكره أسماء الأماكن الحجازيّة، فتبرد نيرانه ويرتوي حنينه، وهنا نلاحظ هبوط الإيقاع وهدوءه في الأبيات التّالية؛ حيث غلب وقوع النّبر فيها على مقاطع طويلة؛ إذ وقع في البيت الثّاني تسع مرّات على مقاطع طويلة كما في (أقرّ، السّلام، المصلّى التلاقي...)، ولم يقع على مقاطع قصيرة، كما اجتمع مع الارتكاز خمس مرّات في هذا البيت على مقاطع طويلة كما في (أهل، بلاغ، بعد...)، وكذلك الحال في البيت الثّالث، إذ وقع النّبر سبع مرّات على مقاطع طويلة كما في (الخيف، فاشهد، قلبي...)،ومرّة على مقطع قصيركما في (وإذا). واجتمع مع الارتكاز خمس مرّات على مقطع واحد، كما في (مررت، الخيف، إليه..)، مما أتاح مدى أطول للشاعر لإطلاق آهاته والتّعبير عن أشواقه وأحزانه التي برت جسده وروحه فأمسى نضو هوى لا بقاء له. وهنا نلاحظ خلوّ البيت الرّابع من أسماء المواضع الحجازيّة، ولعلَّ هذا ما يفسّر تراوح الإيقاع بين السرعة والبطء؛ إذ بدأ بطيئاً، ثمّ تخلّله توتر يدلُّ عليه وقوع النّبر أربع مرّات على مقاطع قصيرة في مقابل وقوعه خمس مرّات على مقاطع طويلة وهي نسب متقاربة. إلاَّ أنّه يعود إلى الهدوء في البيت الذي يليه عندما عاد إلى ذكر أسماء تلك المواضع (جمع – منى) وكأنّ ذكرها دواء يشفي آلامه، إذ نلاحظ غلبة وقوع النّبر على مقاطع طويلة.

[1] **ينظر: سلّوم ، د. تامر. أسرار الإيقاع في الشّعر العربي. ط1، دار المرساة للطباعة والنّشر والتوزيع، اللاذقيّة ، 1994 ، ص12.**

ويستمر الإيقاع هادئاً في البيت الأخير؛ إذ وقع النّبر سبع مرّات على مقاطع طويلة، كما في (وابك، أعير، الدّموع، للعشّاق..)، و مرّة واحدة على مقطع قصير، كما في(فطالما). كما اجتمع النّبر والارتكاز أربع مرّات على مقاطع طويلة كما في (و ابك، قبل ، الدّموع..)؛ فالشّريف حتّى وهو يستحثّ الذّاهبين على البكاء، وحتّى وهو في منتهى أساه لا يتخلّى عن كبريائه ؛ فهو الذي كان يعيرُ الدّموع ، فكيف لا يُردُّ له الجميل في مثل هذا اليوم ويبكى عنه ؟!

ولم يدّخر الشّاعر جهداً في توظيف الإمكانيّات الإيقاعيّة في خدمة معانيه والتّعبير عن أحاسيسه، وهذا ما جعله يكثر من استخدام العدولات الإيقاعيّة الممثلة بالخبن الذي ورد (17) مرّة على مدى الأبيات، مما عمل على تسريع الإيقاع من خلال حذف الثّاني السّاكن؛ أي تحويل المقطع الطّويل إلى مقطع قصير في كل من (فاعلاتن –ب– –، ومستفعلن – –ب –) لتتحولا إلى (فعلاتن ب ب – –، و مُتَفْعِلُنْ ب – ب –)، مما عمل على تسريع الإيقاع؛ هذه السّرعة التي ترجمت توتره وحكت حزنه. ولمّا كان دأب الشّريف كتم شكواه والمحافظة على وقاره فقد جاء بالتشعيث في ثلاثة أضرب لموازنة الإيقاع، و إبقاء الغلبة للمقاطع الطويلة من خلال تحويل (فاعلاتن) إلى (فاعاتن– – –) فحذف المقطع القصير (ع) من فاعلاتن ليحذف معه انكساراً وحسرةً محافظاً على كبريائه وإبائه.

الاستنتاجات والتوصيات

الاستنتاجات

خلص البحث إلى النّتائج الآتية:

– يعدّ الإيقاع الصّوتي في الحجازيّات معادلاً موضوعياً للحالة الشعورية التي يعيشها الشّريف الرّضيّ، إذ تناغم الإيقاع مع خلجاته ومشاعره فجسّدها بصورة مقاطع طويلة منبورة أو غير منبورة، أو بصورة عدولات إيقاعية تسرع الإيقاع أو تبطئه بما يتناسب وتلك الخلجات .

– تمكّن الشّريف من تطويع البنية المقطعية في الحجازيّات لتتلاءم مع طبيعة المعاني، فهي قصائد في الشوق والحنين نظمها الشّاعر لبثّ حزنه والتّرويح عن نفسه، وهذا ما يفسّر غلبة المقاطع الطويلة عليها، ولا سيما في القافية.

– جعل الشّريف النّبر وسيلة لتأكيد معانيه و تمكينها من خلال نبر المقاطع الطويلة، مما يقوّي دلالتها ويعزز دورها في إطلاق آهاته الحبيسة.

– أثْرت العدولات التّفعيليّة العروضيّة الإيقاعيّة الفاعليّة الإيقاعيّة من خلال التّغير الذي يصيب الوحدات الإيقاعيّة نتيجة تذبذب الدّفقة الشّعوريّة، مما أدى إلى تعدّد التّشكيلات الإيقاعيّة وتنويعها للنّسق الإيقاعيّ الواحد مما يكسر الرّتابة ويضفي الحيويّة في إيقاع القصائد فضلاً عن أنّها أتاحت للشريف الفرصة لتسريع الإيقاع أو إبطائه بما يناسب الموقف والحالة الشّعوريّة.

وبذلك يمكن أن نقول إنّ الإيقاع الصّوتي في الحجازيّات كان ترجمة للإيقاع النّفسي النّاتج عن صدق التّجربة الشّعوريّة.

References :

1. Abd Aljalil , Dr. AbdAlqader, *Linguistic vouicesvocals* , 1st .ed , Dar Safaa publishing, Amman ,2010.
2. Al- Ani ,Dr. Salman Hassan , *Phonetic Formation in the Arabic Language*, Arabic D.T,Phonology translated by:Dr. Yaser Almallah, Edited by:Dr. Mohammad Mahmoud Ghali , 1st .ed , Society of Culture and Arts, Jeddah,1983.
3. . Al-Bahrawi, Dr.Syed. *Performances and Rhythm of Arabic Poetry "an Attempt to Produce Scientific Knowledge*" , no . ed , The Egyptian Book Authority ,1993.
4. .Al-Braisim, Dr.Qasim , *The Method of Vocal Criticism in the Analysis of Poetic Discourse , Theoretical Perspectives and Realism of Application* , 1st .ed , Alkonooz,1993.
5. Al-Farabi Abū Naṣr Muḥammad ibn Muḥammad Tarkhan.*Kitab al-Musiqa al-Kabir*. Edited by : Gatas Abd Almalek Khashba, Revised by: Dr.Mahmpud Ahmad Alhanafie, k-tb publishing-house,Cairo, no .d .
6. . Al-Radhi, Al-Sharif , *Diwan* , Presented by: Dr.Ehsan Abbas , no .ed , Dar Sader , Beirut , 1994.
7 A-Radhi, Al-Sharif , *Diwan* , Explanation and Comment by: Dr.Mahmoud Halawi , 1st .ed , Al-Arqam , Beirut , 1999,Vol 1.
8 . Al-Saaran, Dr.Mahmoud . *Linguistics Presented to the Arabic Reader* , 2nd .ed , Dar Al-Fikir Al-Arabi , Cairo , 1979.
9. Al-Zamakhshari , Jarallah, *Al Qustas in the Science of Performances* , Investigator by Dr.Fakhurdin Kabawa , 2nd .ed , Al-Maarf Library , Beirut , 1989.
10 . Anis,Dr,Ibrahim. *Language voices*.no .ed, The Anglo Egyptian Bookshop , no. d ,
11 .Ayad ,Dr.Shekry Mohamad, *Musicality in the Arabic poetry*, 3rd .ed , k-tb publishing-house,1998.
12 Bay,Mario ,*The Foundations of Linguistics*, translated by: Dr.Ahmed Mukhtar Omar , 8th . ed, The world of books ,1988.
13. Bishr, Dr.Kamal , *Phonology* ,16th .ed , Dar Gharib, Cairo , 2000.
14. Ebrahim,Abd Al-Fatah. *Introduction to Linguistics* , no.ed ,Dar AL-Ganoob , Tunisia ,no.ed ,no .d .
15 . Eid ,Dr.Rajaa, *Musical Innovation in the Arabic Poetry*, no.ed, Knowledge facility for printing, publishing and distribution, No date.
16. Esmail , Dr.Ezz Aldeen. *Aesthetic Foundations In Arab Criticism - Presentation, Interpretation, and Comparison* . no. ed. Cairo,1992.
17 .Fathi.Ibrahim. *Dictionary of Literary Idioms*, no.ed, The Open Database Of The Corporate World,Tunisia,1986.

18. Hassan, Dr.Tammam . *Research Method in Language* , no. ed ,The Anglo Egyptian Bookshop, Cairo , 1990.
19. Ibn Manzur ,*Lisan Al-Arab*, edited by : Ali Sherie, 1st .ed, k-tb publishing-house , Beirut,1988.
20. Ibn Sina *(Avicenna),The Book of Healing Mathematics*, Reviewed by:Zakarya Yousef,translated by:Ahmad Fouaad Alehwany and Mahmoud Ahmad Alhafny, no.ed, Cairo ,1956 .
21. Kohn, John, *Structure of Poetic Language*, translated by: Mohamad Alwlie and Mohammad Alomary, 1st .ed, LesEdition Toubkal, Casablanca,1986.
22 .Lotman, Yourie,*Analysis of poetic text*, Structure of Poem, translated by: Mohammad Fattouh Ahmad, no .ed, Dar El Maaref, Cairo,N.D.

23. Mabrook, Dr.Morad Abd Alrahman, *From Audio to Text Towards a Systematic Format* for studying poetic text , no. ed ,The General Body to the culture palace ,1996.
24 Madkour,Dr.Atef, *Linguistics between Ancient and Modern*, no.ed, Aleppo University Publishing, Aleppo,1987.
25. Mandour , Dr.Mohamad. *Due to the New Scale* .Publishing of Institutions A Bin Abudalla,Tunisia,1998.
26. Richards . A.A *Principles of Literary Criticism , Science and Poetry* , Translation by: Muhammad Badawi , Revised by: Lewis Awad & Suhair Al Qalmawi , 5th .ed, Supreme Council of Culture, Cairo , 2001.
27. Salloum , Dr.Tamer . *The Secrets of Rhythm in Arabic Poetry* , 1st .ed, Dar Al-Morsat , Latakia , 1992 .

Periodicals :

1.Lkered,Dr.Abd Alfatah, *Components of the Rhythms in the Ancient Arabic poem*, Yearbooks of Arts and Social Sciences, Council of Scientific publishings,Kuwait University,NO(28),2008.