شعرية الايقاع في دالية أبي العلاء المعري

أ.م. أميرة محمود عبد الله

كلية الآداب/ جامعة بابل

The poetry of rhythm in Dalia Abi Ala AL – Maari

Ass.Lec. Ameera Mhmood

University Of Babylon\ college of Literature

Saa_Sha2010@yahoo.com

Abstract

The techniques of rhythm in both external and internal types are characterized by poetic aesthetics in the dialect of Abu al-Ala al-Maari, through the extrapolation of rhythmic methods of the poem, and the process of detection of these rhythmic techniques was conducted by a statistical survey, resulting in the emergence of techniques of rotation, repetition, Of these rhythmic techniques, pulse with the dimension of semantic and rhythmic dimension together, because the rhythm in the poetic discourse is renewed and open to various spaces, and that the outcome of these rhythmic techniques that will be revealed by the research, it is possible to give the poem attributes stylistic and poetic value of S The diversity of these techniques and their multiplicity is the charge that generates another charge, completing the second and so on.

On the other hand, the research included two aspects: the first of which is a theoretical aspect that deals with the concept of poeticism and rhythm, a definition of poem and poet, and the other is an applied aspect, in which the outer rhythm of weight and rhyme is revealed, and the inner rhythm of repetition, rotation, contrast, contrast, parallelism and antagonism.

Keywords: poetry - rhythm - Maari - Dalia.

الملخص

تمثّل تقنيات الايقاع بنوعيه الخارجي والداخلي، سمات جمالية شعرية في دالية أبي العلاء المعري، وذلك من خلال استقراء أُسلوبي إيقاعي للقصيدة، وان عملية الكشف عن هذهِ التقنيات الإيقاعية تمّت بموجب مسح احصائي، نتج عنه بروز تقنيات التدوير والتكرار والجناس والطباق والمقابلة والتوازي والتضاد، وكل تقنية من هذه التقنيات الايقاعية، نابضة بالبعد الدلالي والبعد الايقاعي معاً، ذلك لأنّ الايقاع في الخطاب الشعري متجدد ومنفتح على فضاءات متنوعة، وأنّ حصيلة هذهِ التقنيات الايقاعية التي سيكشف عنها البحث، كفيلة بان تمنح القصيدة سماتها الأسلوبية والشعرية، إذْ إنّ تنوع هذه التقنيات وتعددها بمثابة الشحنة التي تولّد شحنة أخرى، فتكمل الأُولى الثانية وهكذا هلمّ جرّا.

وعلى وفق ذلك تضمن البحث جانبين: الأول منهما جانب تنظيري تناول مفهوم الشعرية والايقاع وتعريفاً بالقصيدة والشاعر، والآخر جانب تطبيقي، تمّ الكشف فيه عن الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية، وعن الإيقاع الداخلي، المتمثل بالتكرار والجناس والتدوير والطباق والمقابلة والتوازي والتضاد.

الكلمات المفتاحية: شعرية – الإيقاع – المعري – دالية.

الجانب التنظيري

الشعرية: مصطلح الشعرية مركب من (شعر) المعرف بـ (ال التعريف، مضافاً اليه ياء النسب المتصلة بتاء التأنيث)، وهو مصدر صناعي ومن دلالة (ياء) النسب، المبالغة في وصف معنى الاسم او المصدر الذي تلحق به، وزيادة تأكيد النسبة الدلالية في المنسوب إليه[1]. فالشعرية مبالغة في الوصفية بالشعر، وزيادة تأكيد الصفة التي ينبغي أن تتوافر في فن الشعر.

تعد الشعرية علامة العبقرية المميزة[2]، ((ولا يمكن ضبطها بقواعد معينة أو جاهزة، لأنّها تخضع الى عالم متغير))[3]، وتختلف بحالات اشتغالها من حيث ((زاوية النظر والاشتغال))[4]. وقد تعددت وجهات النظر في تعريف الشعرية تبعاً لذلك، ولهذا

سيتبنى البحث تعريف (تودوروف) الذي يرى فيه أنَّ الشعرية هي ((مجموعة الخصائص التي تجعل من الأدب أدباً، أي الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية))[5].

وتبعاً لذلك فإنَّ الشعرية، هي ما يجعلُ النص شعرياً، وذلك يعني أن الشعرية تُعنى بالإجراءات اللغوية التي تمنح خصوصية مميزة، تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الاخرى، وهذه الخصوصية تتميز بأنّها منبثقة من الأدب نفسه في ابنيته التعبيرية[6].

أي ((القوانين التي تعطي للمنتج الأدبي صفة الشعرية، من خلال الكشف عن القيم الجمالية للنص الادبي سواء في مضمون النص من حيث عناصر الصورة والدلالة، أم من حيث شكله))[7]، وبذلك اصبحت الشعرية مرتكزاً اساسياً من مرتكزات النقد الحديث، ((تسعى الى كشف مكونات النص الادبي، وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية، أي أنها تسعى الى قوانين الابداع الفني)) [8]، التي تجعل من الادب إبداعاً فنياً، يكتسب بموجبها صفة الشعرية من خلال الشكل والمضمون[9].

الايقاع: يشكل الايقاع الركن الثالث من أركان بنية النص الشعري الذي يتألف من ثلاث بُنى اساسية هي: البنية السطحية والبنية اللغوية والبنية الايقاعية، وبذلك يمثل الايقاع الضلع الثالث من اضلاع المثلث الشعري، بوصفهِ بنية مؤثرة وفاعلة مع بنيتي المضمون واللغة[10].

والايقاع كغيره من المصطلحات تعددت تعريفاته وتنوعت، ولما كان البحث سيركّز عليه، سنذكر بعضاً من هذه التعريفات، فهو وسيلة تعبيرية تنقل بها الاحاسيس والرغبات والمشاعر كمّاً ونوعاً[11]، فيؤدي ((وظيفة جمالية منظمة ذات رتابة لدى الفنان المبدع والمتلقي، ويجعل أثر المتلقي مركزياً في عملية الايصال، ممّا يساعد على تحطيم الفواصل بين شعور المتلقي وشعور الفنان، فيتيح لهما التوحد في عالم شعوري واحد))[12]. وذلك لأن الشعر لا يقوم على الايقاع المنتظم والموسيقى الشكلية فحسب ((بل يتأثر كذلك بمقدرة الشاعر على التعبير وبما ينقل شعرهُ من خلجات نفسية تؤثر في السامع والمتلقي))[13].

وقد عرفه الدكتور رشيد شعلال بأنه ((الترجيع المنظم في السلسلة الكلامية، وذلك بإحساسات سمعية، ناتجة عن عناصر تنغيمية مختلفة))[14].

ويتفق الدكتور عدنان حسين العوادي مع الدكتور محمد النويهي على ان الايقاع حركة تموّج (تدفق وانسياب) صوت المعنى في الشعر[15]، ذلك ((أنّ بين الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً لأنّ المعنى قد يضيع تماماً اذا فقدت القصيدة موسيقاها[16]))، فالإيقاع اذاً عبارة عن ((حركة متتابعة ومنظمة ومكررة لمجموعة من النقرات خلال مدد زمنية متساوية سواء أكان ذلك الايقاع لحنياً بدلالة مصاحبة التنغيم لنقراته، أم كان ذلك ايقاعاً شعرياً بدلالة تمثيل نقراتهِ بالحروف وما تشتمل عليه من حركات وسكنات يكون لها إسهام بارز في تنظيم الكلام، وينتج الايقاع عن ذلك الاثر الذي تتركهُ النقرات في نفس المتلقي))[17].

وقد ذهب الدكتور علوي الهاشمي إلى ان الايقاع ((يتخلل اللغة والموسيقى والصور والاخيلة والكلمات والحروف، بما يمكن الحديث عن ايقاع لغوي في النص الشعري، وايقاع موسيقى وزني، وايقاع صوري، وايقاع لوني، وايقاع صوتي، وايقاع معماري، وايقاع محسوس وايقاع مجرد، وايقاع جزئي، وايقاع كلي، الى آخره)) [18]. وينتهي بتعريف له يتضمن خصائص الايقاع فهو ((تقسيمات متزامنة خفية ذات طبيعة صوتية عريقة تجسدها اكثر من غيرها بواسطة الة او مادة خام تقع عليها او تتخللها في حركة أُولى رأسية، ثم يبدأ الصدى او الترجيع الذي يحمل معهُ دوائر التمظهرات الايقاعية الاخرى))[19].

ويكون الايقاع على نوعين:

النوع الاول: يسمى بالايقاع الخارجي: ويشمل (الوزن والقافية) بوصفهما ركنين أساسيين، يتحقق بهما الجمالي الفني، لأن الوزن يعد اعظم اركان الشعر واكثرها خصوصية به، وأنّ القافية تكون شريكة الوزن في بناء الموسيقى الخارجية للقصيدة[20].

الوزن: عبارة عن وحدات مكررة ضمن أزمنة يتألف منها البيت الشعري، وتعرف بالتفعيلات[21] التي تمتد في جسم القصيدة من اول تفعيلة في البيت الشعري الى آخر تفعيله فيه، ثم تتوّج بالقافية.

فطبيعة الوزن كمية قائمة على التكرار المحسوب والرتابة المحسوسة، فالوزن كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقياً بين مطلع البيت الشعري وآخره المقفّى[22].

فالوزن على وفق ذلك يكون جزءاً من الايقاع، وليس الايقاع كلّه، فالايقاع ظاهرة موسيقية أعم وأشمل، وهو وقف على المادة الصوتية لا يتعدّاها، وما هو الا صورة محققة من ضروب ايقاعية مشتركة[23]. وهو وحده لا يمنح القصيدة ايقاعاً متكاملاً دون اشراك عناصر اخرى مُعّدة لهذا الغرض، لاختلاف أحدهما عن الآخر على الرغم من تظافرهما في العمل الفني[24].

فمفهوم الوزن يدخل في مفهوم الايقاع، لأنهُ مؤسس على المادة الصوتية وأنّ علاقتهما هي من قبيل علاقة الفرع بالأصل والجزء بالكل. أمّا وظيفة الوزن فهي التطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذي تنتظم به عواطف النفس البشرية، فتبدو اكثر كثافة وجلاء وانكشافاً[25]، فيثير الايقاع اعتماداً على الوزن ((حالة من التوقع والترقب التي يحدثها تتابع المقاطع والتفعيلات))[26].

وباستعمال القافية يكاد يصبح تحديد التوقع الايقاعي كاملاً (فكل ضربة من ضربات الوزن، تبعث في نفوسنا موجة من التوقّع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحوٍ غريب))[27].

وللوزن بوصفه جزءاً من البنية الايقاعية، علاقة تكاملية مع البنية المضمونية التي تتجسّد في إهاب ما يمكن ان تسمح به قوانين بنية الايقاع، وكذلك مع البنية اللغوية التي تمتلك قوانين تماسكها عبر مجالي التركيب والتخييل من خلال علاقتها المتبادلة مع بنية الايقاع، بما في ذلك الوزن من خلال التقديم والتأخير، والزيادة والحذف، وتغيير الصيغ، واختيار التراكيب، فضلاً عن تشكيل الصور الذي يتمّ في فضاء الوزن وعناصره الموسيقية والايقاعية المختلفة[28].

القافية: هي مركز الشعر ونقطة تماسكه وعليها جريانه[29]، وهي الوحدة الصوتية التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة، وهي تشترك مع الوزن في احداث الأثر الموسيقي الفاعل، فهي ((قناة موسيقية زمنية، ضابط ايقاع محدود بوحدة زمنية))[30].

فتتجلى وظائف القافية، في كونها تحافظ على نغمة القصيدة الشعرية وتقوم بضبط المعنى وتحديدهُ تحديداً كاملاً، وتسهم في شّدِ البيت الشعري بكيان القصيدة، وضبط الايقاع الموسيقي، وتزيد القوة الموسيقية قدرة على التعبير[31].

النوع الثاني: ويسّمى الإيقاع الداخلي: ويقصد بهِ ((إحساس الشاعر بالحروف والكلمات والعبارة، إحساساً خاصاً، بحيث تجيء في النص أو في أجزاء منه متّسقة ومتجاوبة، وبمعنى آخر الإحساس بجماليات اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية)) [32].

فالإيقاع الداخلي هو ذلك ((النغم الذي يجمع بين الالفاظ والصورة وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر))[33]. وبذلك يصبح الايقاع بوصفهِ ((تناوباً زمنياً منتظماً للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري، والمبدأ المنظم للغته))[34].

وتكمن وظيفة الايقاع الداخلي في خلق الإنسجام بين كلمة وأُخرى وبين كلمة ودلالتها، من أجل التعبير عن انفعالات الشاعر ومشاعره[35]، من خلال عملية اختيار الشاعر الكلمات وترتيبها، لتأتي متوافقة مع اللحظة الشعورية التي تنمو مولدةً الدلالة عبر مكونات النص[36].

وهكذا يصبح الايقاع، حالة من التدفق والانسياب، اعتماداً على المعنى اكثر من الوزن، وعلى الإحساس اكثر من التفعيلات[37]. ويصبح الجرس صدًى للمعنى[38].

وهكذا تصبح العاطفة في بنية المضمون ايقاعاً خاصاً ((يزاوج بين الرغبة والرهبة والشجاعة والحذر والأمل واليأس، التذكر والحلم، العذوبة والعذاب، الماضي والمستقبل، وكل ما من شأنهِ أن يكون عواطف متضاربة وهواجس متراكبة))[39].

وكذلك يكون للإيقاع دور في تشكيل اللغة ((بحيث تتجمع الحروف والاصوات في مقاطع لتشكل جرساً موسيقياً هنا أو هناك تبعاً لكثافة المعنى وتركيز العاطفة، كما أنّ للصيغ النحوية والتراكيب اللغوية عبر ظواهر التكرار أو الائتلاف والاختلاف، أنساقاً وتجمعات تشكّل وحدات موسيقية إيقاعية في النص))[40].

وإجمالاً يمكن تعريف الايقاع بـ(انتظام النص الشعري بجميع أَجزائهِ في سياق كلي، أو سياقات جزئية، تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً.... والانتظام، يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس.... وغالباً ما يكون عنصر التكرار فيها، هو الأكثر وضوحاً من غيره))[41].

ومن هنا يصبح للإيقاع مستويان: مستوى داخلي مستتر ايقاعي صوتي، يتّصل بالجانب الخيالي أي اللغة الشعرية، ومستوى خارجي واضح ومحسوس أو مدرك[42]، وبهذا المفهوم الواسع للايقاع يمكن الكشف عن شعرية عدد من المستويات الايقاعية في دالية أبي العلاء المعري (ضجعة الموت).

القصيدة ومناسبتها:

وهي القصيدة التي قالها أبو العلاء المعري، يرثي فيها الفقيه الحنفي (أبو حمزة بن عبدالله) قاضي منبج ، وهو من أَقارب المعري وأَصدقائه، وقد توفي في أَواخر القرن الرابع[43] ومطلعها[44]:

غيرُ مجدٍ في ملتي واعتقادي نوحُ باكٍ ولا ترنّم شادي

وهي قصيدة شديدة الأَسرِ، محكمة التركيب، فيها درجة من النضج الفني والفكري، وقد وُصِفت بأنّها من عيون الشعر في الديباجة، وأغلبها حزن وتفجع، لأنّها أَحزان شخصية[45]. والقصيدة من أعظم قصائد الرثاء في تراثنا العربي القديم والحديث، والشاعر يتحدّث فيها عن ثنائية (الحياة والموت) وينظر إليها نظرة الفيلسوف الحكيم، فبدأها ببيان الفرق بين الحياة والموت والغناء والبكاء، وقد استهلّها بمطلع حكمي يعبر عن رأيه في الحياة والناس، لافتاً النظر الى وجوب الاعتبار والتأمل في مصير الانسان الحتمي (الموت)، ثم ينتقل بعد ذلك الى الثناء على الفقيد والتنويه بفقهه وعلمه وعفافهِ ونسكهِ وزهده، فيطلب توديع هذا الفقيد العالم الفقيه الوَرِع أحسن وداع، ثم يختم القصيدة بأبيات من الحكمة ضمنّها خلاصة تجربتهِ ورأيه في الموت والحياة والانسان[46].

وقد كان ابو العلاء المعري، مرهف الحس، بليغ العبارة، متمكّناً من لغته وبيانه وبلاغتهِ، ضمّن شعرهُ الموضوعات الفلسفية[47]، لذلك عدّهُ المستشرقون شاعراً عالماً سبق زمانه بآرائه العقلية والاخلاقية والسياسية والدينية[48].

لذلك جاءت مرثيته معبرّة، عن مقدرته اللغوية وتمكّنه منها، ثم أسلوبه في صياغتها، وفيها إمتلك أَدواته التعبيرية، وظهرت ملامح شخصيته الفنية، وأصبحت القصيدة ذات صوت علائي في طريقة استعمالهِ للألفاظ والظواهر اللغوية والاسلوبية والفنية، فأصبحت تحمل سمتهُ واسلوبه[49].

الجانب التحليلي:

الايقاع الخارجي

تنتمي دالية ابي العلاء المعري الى البحر الخفيف، ويعد هذا البحر أحد أوزان دائرة المشتبه، ويتكون من تكرار تفعيلة (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مرتين في صدر البيت وعجزه. وقد جاءت العروض في أبيات القصيدة (تامة صحيحة)، وجاء ضربها مثلها، ومن المعروف أنّ هذا البحر (الخفيف) من البحور الطويلة وموضوع القصيدة هو (الرثاء)، على خلاف ما ذهب إليه الدكتور ابراهيم أنيس، الذي يرى أنّ الشعر الذي ينظم في وقت المصيبة والهلع يتأثر بالانفعال النفسي، ويتطلب بحراً قصيراً، يتلاءم مع سرعة التنفس وزيادة النبضات القلبية كما هو الحال في غرض الرثاء[50].

لقد خرج الشاعر عن هذا الاطار، فنظم قصيدته ليرثي فيها عزيزاً على بحر طويل هو (الخفيف)، فالوزن عند الشاعر المتمكّن من أدواته ((ليس كساءً يُلقى على جسد التجربة الشعرية، بحيث يتكيف هذا الجسد بحسب لون ذلك الكساء، أَو حجمه، وإنّما هما صنوان لا ينفصلان، ويولدان معاً في لحظة شعرية آنية))[51].

وطبقاً لذلك، فإنَّ ((الحركة الايقاعية للوزن، هي حركة تجاذب وتصاهر بينها وبين الدلالات المعنوية والشعرية، لا يمكن أن تنفك في اللحظة الشعرية، إلاّ على كيان لغوي رؤيوي ايقاعي موحّد))[52]. فالخصائص الوزنية تتبع من التجربة الشعرية، وهذا واقع ابي العلاء المعري، حين يتعامل الوزن مع الانفعال في داليتهِ وهذا التعامل يجيز لنا أن نَعدّهُ معطى من معطيات شعرية الايقاع فيها.

أمّا قافيتها فمطلقة، يكون فيها حرف الروي متحركاً، وقد سميت بهذا الاسم، لأنّ الصوت فيها يمتد مع النغم بعد حرف الروي[53]، وتسمّى حركة (الدال، الكسرى) بـ(المجرى)، لأنّ الصوت يستمر بالجريان في حروف الوصل[54]، وتسمّى قافيتها أيضاً بقافية (المتواتر) لوجود حرف واحد بين الحرف الساكن الذي ينتهي به البيت الشعري والساكن الأول الذي يسبقهُ، فقد توسطت (الدال) المتحركة – التي هي حرف روي فيها – بين الالف وياء الوصل التي تنتج عن إشباع حركة الكسرة في رويّها[55].

انّ حرف الروي في دالية ابي العلاء المعري هو حرف (الدال) وهو الحرف الذي بنى عليه القصيدة وتُنسب إليه[56]. أمّا حرف (الالف) الذي يسبقهُ بصورة مباشرة كما في كلمة (شادي) وسائر كلمات آخر أبيات القصيدة فيسّمى بـ(الردف) وهو حرف مدٍ أو لين، يقع قبل حرف الروي من غير فاصل، سواء أكان الروي مطلقاً (متحركاً) أو مقيّداً (ساكناً) ولا يكون الردف إلاّ حرف علة (الف، واو، ياء)[57].

أمّا الحرف الثالث والأخير، الذي تتألف منهُ قافية هذه القصيدة، فهو حرف (الياء) ويسمّى الوصل، وهو حرف مّدٍ ناشئ عن اشباع حرف الروي[58].

الايقاع الداخلي: أمّا الايقاع الداخلي في دالية أبي العلاء المعري، فسنسلّط الضوء فيه على أبرز الظواهر الايقاعية التي تتجلى فيها بوضوح وعلى النحو الآتي:

التكرار:

التكرار لغةً: مصدر الفعل الرباعي (كرّر) تكراراً وتكريراً، وكرّر الشيء و اللفظ، اذا أعادهُ وردّدهُ مرةً بعد اخرى[59].

التكرار إصطلاحاً:

ولا تبتعد دلالتهُ في الاصطلاح عن فحواه اللغوي، إذ يعني إعادة أحد عناصر النص اللغوي سواء أكانت مفردة أم جملة، أم تركيباً معيناً أم بيتاً شعرياً[60]. فالتكرار ظاهرة جوهرية في الشعر، وذلك لأنهُ ((اكثر الاشكال الادبية اتّصافاً بصفة النظام، والنظام فيه يقوم على تكرار الوحدات... الوزن أو الايقاع، أو القافية... أو النحو))[61].

والتكرار هو ((تناوب أو إعادة لصيغ لغوية بعينها في سياق التعبير، يتقصّدهُ الشاعر اضفاء لألوان التناسق النغمي الآسر لمسامع المتلقّين)) [62]. وهو أيضاً إلحاح على جهة معينة في العبارة عناية من الشاعر بها دون سواها، فيكون ذا دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي[63].

وينتج التكرار عن عوامل متداخلة بيّنة التعقيد، يمكن إرجاعها الى[64]:

1. الرغبة في تحقيق (شبع) شعوري في لحظة زمنية ثابتة.
2. الرغبة في محاولة تحقيق قدر من التناغم والتآلف الموسيقي، اللذين يثريان الجوانب الايقاعية والدلالة في القصيدة.

ويلجأ الشاعر الى التكرار ((بوصفهِ خصيصة فنية تتّصل ببناء القصيدة في التركيز على موقف من مواقفها، كأن يكون هذا الموقف مثيراً في نفس الشاعر لوناً من العاطفة والشعور فيميل الى تكرارهِ وتوكيدهِ، أو يكون له دور في استمرارية موسيقية للقصيدة وأدوارها ومقاطعها))[65].

وللتكرار وظائف منها: تشكيل نغم يريدهُ الشاعر[66]، والدلالة على معنى ما وتأكيدهُ والمبالغة فيه[67]، وأنهُ يُسهم في تماسك النص الشعري[68]، ولهُ أهمية في لفت انتباه المتلقين إلى أنّ هذا الكلام المكرر لهُ شأن في النص ولدى مُنشئ النص[69] فالتكرار ((يُسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها))[70].

وعادة ما يكون التكرار اكثر وضوحاً في القصيدة من غيره، من عناصر الايقاع الداخلي، لأنّ التكرار (يتّصل بتجربة الاذن المدربة جيداً على التقاطه)) [71]، لذلك اتخذت ظاهرة التكرار طريقها الى دالية المعري بوعي منه لتحقيق الغايات المرجوة منهُ، فمن اشكال التكرار، تكرار المفردات، كما ورد في قوله[72]:

وشبيه صوت النعي إذا قيـ سَ بصوتِ البشير في كل نادي

فقد كرر الشاعر لفظة (صوت) في الشطرين الاول والثاني، لما لها من طاقة ايحائية دلالية ونغمية، فدلالة (صوت) الاولى غير دلالة (صوت) الثانية، لأنّ الاولى مرتبطة بالنعي والثانية مرتبطة بالبشارة، والنعي ليس كالبشارة، فهما صوتان لاصوت واحد وإن كانت اللفظة واحدة، هذا من حيث الدلالة، أما من حيث النغم فقد حققت اللفظة بتكرارها بعداً ايقاعياً نغمياً بالغ الأثر في النفس، لأنّ اللفظة المكررة، منحت اللفظة الاولى زخماً ايقاعياً اقوى ممّا لو كانت لفظة واحدة، وهذا الاستعمال، أي تكرار اللفظة يندرج تحت ما يسمى بالشعرية في النقد الحديث.

وكرر الشاعر لفظة (قبور) في قوله[73]:

صاح! هذي قبورنا تملأ الرحـ ـــب فأين القبور من عهد عادِ؟

وهكذا كرر الالفاظ: لحد، دفين، ساعة، دار، اجتهاد، معاد، رم، اللبيب في الابيات وعلى التوالي: (8 و 9 و 13 و 15 و35 و44 و48 و64)[74].

إنّ هذه الالفاظ التي تكررت تندرج تحت تكرار الاسم، ويظهر أنّ الغاية من هذا التكرار ايجاد جرس صوتي، يثير انتباه المتلقي ويجذبهُ الى المعنى الذي يريد الشاعر أن يوصلهُ، فضلاً عن أنّ هذا التكرار يختزل مرارة تجربتهُ الحياتية وفلسفتهُ تجاه الحياة ومدى التوجع والحزن الشديدين اللذين يعتصران نفس الشاعر، وذلك بفضل خصيصة التكرار التي ((تتصل ببناء القصيدة في التركيز على موقفٍ من مواقفها، كأن يكون هذا الموقف مثيراً في نفس الشاعر لوناً من العاطفة والشعور فيميل الى تكرارهِ وتوكيدهِ، أو يكون له دور في استمرارية موسيقية للقصيدة))[75]. فتكرار الاسماء في (دالية المعري) يشكّل ملمحاً اسلوبياً، يؤدّي أدواراً متعددة منها الدلالي والنفسي والجمالي، فيمنح القصيدة سمة الشعرية.

جدول احصائي رقم (1) يبين التكرار الذي ورد في دالية المعري

ت	المفردة المكررة	البيت
1	صوت	2
2	قبور	4
3	لحد	8
4	دفين	9
5	ساعة	13
6	دار	15
7	اجتهاد	35
8	معاد	44
9	رم	48
10	اللبيب	64

الجناس:

ويعّرف الجناس في الاصطلاح: بأنهُ تشابه كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى[76]، وهو على نوعين تام وناقص، فالتام هو ما اتفق فيه اللفظان في امور أربعة (نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها) ومثّل هذا الجناس لم يستعمله المعري في داليتهِ.

وأمّا الجناس الناقص، فهو ما يختلف فيه اللفظان في أمرٍ من الامور الاربعة التي يبنى عليها الجناس التام[77].

ويعد الجناس من المحسنات البديعية التي شاعت في الشعر العربي منذ (مسلم بن الوليد)، حتى اصبحت ظاهرة لافتة للنظر في القرن الرابع الهجري، وابو العلاء المعري سلك هذا المذهب البديعي، وزاد عليه وأولع به ولعاً لافتاً لنظر الدارسين[78].

وتكمن أهمية الجناس في كونه ((يبعث نغماً موسيقياً لتشابه الاصوات في الالفاظ المتجانسة، وهي تفاجئ ذهن المتلقي بالتشابه نطقاً والتباين معنىً.... ذلك أنّ الشعر ليس موسيقى بحتة بل كلمة ومعنى))[79].

لقد استعمل المعري، الجناس الناقص في قصيدته عناية منه بالجانب الموسيقي في شعره، إذ يمنح الجناس البيت الشعري انسجاماً موسيقياً. فمن الجناس الناقص في دالية المعري ما جاء في قوله:

صاح! هذي قبورنا تملأ الرحـ ب فأين القبور من عهد عادِ؟[80]

فقد جانس الشاعر بين لفظتي (عهد وعاد) وهو جناس ناقص باختلاف حرف واحد، وقد حقق هذا الجناس جرساً صوتياً ثقيلاً في آخر البيت من خلال تتابع اللفظتين.

وأمّا في قوله:

أَبنات الهديل أَسْعِدْن أوعِدْ نَ قليل العزاء بالاسعادِ[81]

فقد جانس الشاعر بين الالفاظ (اسعدن، عِدْنَ، الاسعاد) بالزيادة في عدد الحروف واختلاف ترتيبها، واختلاف دلالاتها، إذْ دلّت اللفظتان (الاولى والثانية) على السعادة أمّا الوسطى فقد دلّت على الرجوع والعودة، وقد حقق هذا الجناس المتشكّل من الالفاظ تجانساً موسيقياً ينمُّ عن عناية الشاعر بالجانب الموسيقي في القصيدة.

وفي قوله:

وانتهى اليأس منك واستشعر الواجـ د بأَن لا معادَ حتّى المعاد[82]

فقد جانس الشاعر بين لفظتي (معاد) و(المعاد) بزيادة الالف واللام، فـ(معاد) الاولى تعني (الرجوع والعودة)، والثانية بمعنى (القيامة)، وهذا الجناس يحقّق وقعاً موسيقياً شديد الأثر في النفس، فضلاً عن المعنى الذي يطلبهُ ((فإنّك لا تجد تجنيساً مقبولاً... حتى يكون المعنى هو الذي طلبهُ واستدعاهُ وساق نحوهُ))[83]، ومن ذلك يتبيّن انّ ((التجنيس بأنواعهِ ضربٌ من ضروب التكرار المؤكد للنغم من خلال التشابه الكلي أَو الجزئي في تركيب الالفاظ، وهذا التشابه في الجرس، يدفع الذهن إلى التماس معنى تتصرف اليه اللفظتان))[84]. وبذلك تتجلى مهارة الشاعر في اختيار الالفاظ المتجانسة فتصبح ملمحاً اسلوبياً عندهُ، يمثل أداة من الادوات التي تمنح النص الشعري صفة الشعرية.

لقد جاء الجناس الناقص في دالية المعري طوعاً ((ينسابُ انسياب الماء العذب، فيكون مكملاً للمعنى، لأنّ الشاعر الماهر يستطيع أن يضيف إلى موسيقية قصيدتهِ.... فتتساوى مع الاطار الموسيقي العام للقصيدة)) [85].

جدول إحصائي رقم (2) يبيّن الجناس وانواعه في قصيدة (المعري الدالية).

ت	الجناس	نوعه	البيت
.1	عهد – عاد	ناقص – اختلاف نوع الحروف	4
.2	أحسّا – آنسا	ناقص – اختلاف نوع الحروف	10
.3	اسعدن، عدن. اسعاد	ناقص – اختلاف نوع الحروف وعددها	17
.4	قصد– اقتصاد	ناقص – اختلاف عدد الحروف	22
.5	شدن – يشده	ناقص – اختلاف نوع الحروف	24
.6	ودّعا – الوداع	ناقص – اختلاف عدد الحروف	31
.7	الحزين – الحزن	ناقص – عدد الحروف	36
.8	غدر – در	ناقص – اختلاف عدد الحروف	39
.9	معاد – المعاد	جناس تام – اختلاف عدد الحروف	44
.10	هجد– الهجاد	ناقص – اختلاف عدد الحروف	45
.11	اراد – مراد	ناقص – اختلاف نوع الحروف	49
.12	اذهبا – ذاهبين	ناقص – اختلاف عدد الحروف ونوعها	52
.13	أرو – ريّ	ناقص – نوع الحروف وعددها	59
.14	بيت – تبتني	ناقص – عدد الحروف ونوعها وترتيبها	60

التدوير:

هو اشتراك شطري البيت الشعري في كلمة واحدة، فيكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني[86]، وبمعنى آخر ((هو تنازع شطري البيت لكلمة واحدة))[87]، فيبدو البيت وحدة مكتفية بذاتها، أو كحلقة متّصلة الطرفين تماماً[88]، وللتدوير أهمية كبيرة، لأنّ الشاعر يبغي من خلالهِ الى جذب القارئ وإدخاله الى جو النص الشعري، كي تتحقّق المعرفة الأدبية والمتعة[89].

لقد ورد التدوير في (دالية المعري) بشكل لافتٍ للنظر، فقد دوّر الشاعر (45) بيتاً من مجموع ابيات القصيدة البالغة (64) بيتاً، أي اكثر من ثلثي القصيدة.

جدول احصائي رقم (3) يبين التدوير في قصيدة المعري الدالية

رقم البيت	الكلمة المدورة	رقم البيت	الكلمة المدورة	رقم البيت	الكلمة المدورة	رقم البيت	الكلمة المدورة	رقم البيت	الكلمة المدورة
2	قيس	18	اللواتي	31	الشخص	45	للتمريض	59	أرو
3	غنّت	19	الخال	33	المصحف	46	مغرورين	60	الورقاء
4	الرّحب	20	فعلتُنّ	34	التسبيح	49	البين	61	السدر
5	الارض	22	واندبن	36	الحزن	50	الاول	62	الناس
6	العهد	23	الأوّاب	37	سليمان	51	ليتك	64	يغتر
12	اعجب	24	للنعمان	38	الجن	52	حقيقين		
13	اضعاف	25	للحجازي	39	الريح	55	الدهر		
15	اعمال	27	المعروف	40	ايقن	56	الشمل		
16	الجسم	28	العلم	41	الكرسي	57	الممدود		
17	عدْن	30	الاحمر	44	الواحد	58	ابناء		

فالتدوير يعني ((إلغاءً لحالة الانفصال النسبي بين أجزاء البيت الذي يقوم على التوازن والتقابل))[90]، وبهذا يمنح التدوير القصيدة شعرية جمالية، لأنّ التدوير يقوم على توحيد أجزاء قانون الشطرين مما يعني ترسيخ الوحدة الكلية التي تنتجها قدرة الشاعر المبدع لتخلق منها صورة جمالية تتلاءم في محلها وموقعها في النص مع الحالة الشعورية[91]. فضلاً عن أنّ هذا التدوير يمثّل ((إنزياحاً عن القانون العام لبنية البيت الشعري.... مما يقع في دائرة الشكل المتصلة بصيغة النغم المتدفق في البيت المدوّر))[92].

وهكذا كان التدوير في (دالية المعري) أداة تعبيرية نفسية ودلالية لأنّ في التدوير تعتمد مفردات وجمل لها علاقة بالموضوع الذي تعبّر عنه[93]، وقد نتج عن التأمل في دالية المعري والوقوف على الابيات المدورة فيها، أنّ الشاعر كان مولعاً ولعاً شديداً في استثمار الطاقات الايحائية لهذه التقنية الايقاعية دلالياً وصوتياً، ففي قوله:

وشبيه صوت النعي اذا قيـ سَ بصوت البشير في كلِ نادي[94]

جاءت كلمة (قيس) لتربط بين الشطرين الاول والثاني، على خلاف القاعدة العامة لشعر الشطرين، ومن ثم شكّلت انقساماً على طرفي معادلة (صوت النعي) و(صوت البشير)، ما أسهمت في منح هذين الصوتين بعداً دلالياً ونفسياً لدى الشاعر، فصوت النعي = صوت البشير فضلاً عن الطاقة الايقاعية التي تمتلكها اللفظة في الربط بين الصوتين.

وفي قوله:

أبكت تلْكُمُ الحمامة أَم غنـ نتْ على فرع غِصنها الميّاد[95]

فقد حملت كلمة التدوير (غنّت) بُعداً دلالياً تساوى فيه بكاء الحمامة وغناؤها، فالشاعر يستفهم عن صوت الحمامة أهو بكاء أم غناء، فيبدو أنهُ لم يفرّق بينهما لشدّة تأثّره بالحالة النفسية التي يعيشها، ومن جانب آخر، منحت اللفظة البيت طاقة ايقاعية ذات وقع مؤثّر في النفس.

وهكذا يمثّل التدوير في سائر الأبيات المدورة، بعداً دلالياً ايحائياً، يتجاوب وغرض القصيدة من جهة، ومن جهة اخرى يشكّل جسراً صوتياً رابطاً أشطر الابيات المدورة ((وهذا الجسرُ هو الاتصال الجذري ما بين جزئي المفردة المدورة من الصدر الى العجز))[96].

الايقاع التركيبي:

يعد تآلف اللفظة مع ما يجاورها وانسجامها معها، باعثاً تنشأ من خلالهِ، موسيقى الالفاظ، فيحصل تناغم بين تلك الالفاظ المتجاورة ويسهم هذا التناغم في تشكيل موسيقى اخرى تكون أعم وأشمل وهي موسيقى التركيب[97]، ويتحقق ذلك – أي موسيقى التركيب– في الطباق والمقابلة والتوازي والتضاد، وبذلك تصبح موسيقى التركيب موسيقى شعرية، تمنح القصيدة سمتها الشعري الذي تحقق من خلالهِ شعرية الايقاع بوصفهِ عنصراً من عناصر الشعر.

الطباق والمقابلة:

الطباق: هو الجمع بين الضدين في كلامٍ أو بيت شعر، كالليل والنهار والسواد والبياض[98]، والطباق على قسمين عند البلاغيين: طباق ايجاب وطباق سلب، فطباق الإيجاب، ماكان مثبتاً وطباق السلب ما كان بين اللفظ ومنفيه[99]، وهناك تقسيم آخر في ضوء اللفظ بين المتضادين، ويكون على ثلاثة أقسام: طباق الأسماء وطباق الأفعال وطباق الحروف[100]، وقد أدخل بعض علماء البلاغة، المقابلة في الطباق ومن هؤلاء القزويني، لأنَّ المقابلة، تعني الإتيان بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم الإتيان بعد ذلك بما يقابلهما على الترتيب[101].

والفرق بين المطابقة والمقابلة، هي أنّ الاولى، تكون في الاضداد والثانية تكون في الاضداد وغير الاضداد[102].

فمن الطباق الذي ورد في دالية المعري قوله:

وشبيه صوت النعي اذا قيــ س بصوت البشير في كلّ نادي[103].

نلاحظ أنّ الشاعر جاء بلفظة (النعي) في الشطر الاول ثمّ جاء بلفظة (البشير) في الشطر الثاني، وهو طباق بين اسمين، طباق ايجاب خلقَ ايقاعاً موسيقياً فضلاً عن الجمع بين صورتين متضادتين تشحذان ذهن المتلقي في تبيان ما هو حسن منهما.

ومن الطباق أيضاً قوله:

أبكت تلْكُمُ الحمامة أَم غَنـ نت على فرع غصنها الميّادِ[104]

فقد جاء الشاعر (بالفعل الماضي) المقترن (بتاء التأنيث الساكنة) (بكتْ) ثمّ جاء بالفعل الماضي المقترن بتاء التأنيث الساكنة (غنّت) فقد طابق بين (البكاء والغناء)، في البيت ممّا خلق جواً إيقاعياً مؤثراً، فضلاً عن الجمع بين صورتين متضادتين (البكاء والغناء) فقد رسمَ الشاعر صورة متحركة تنتقل من البكاء الى الغناء، فأضفت على النص مسحة شعرية جمالية ليست بخافيةٍ.

أمّا المقابلة التي وردت في القصيدة، فمنها قوله:

غيرُ مجدٍ في ملّتي واعتقادي نوحُ باكٍ ولا ترنّمُ شادي[105]

فقد ذكر الشاعر لفظتي (نوح) و(باك)، ثمّ جاء بِما يقابلهما (ترنّم) و(شادي)، وقد شكّل هذا التقابل نغماً موسيقياً أضفى على البيت شعرية وجمالية ايقاعية، فضلاً عن الجمع بين صورتين متضادتين (النوح والبكاء) من جهة، والترنم والشدو من جهة اخرى، ويمكن أن نلاحظ المقابلة بين لفظتي (حزن) و(الموت) في الشطر الأول، ولفظتي (سرور) و(ميلاد) في الشطر الثاني في قوله:

إنّ حزناً في ساعة الموت أضعا ف سرورٍ في ساعة الميلاد[106]

وهي مقابلة استعملها الشاعر بقصدٍ ووعي بِما تحققهُ من ايقاع موسيقي مؤثر، فضلاً عن الجمع بين صورتين متضادتين، (فالميلاد) هو بداية الحياة، فيصح أن يكون مقابلاً للموت، وأمّا (السرور) فهو مقابل (للحزن)، وأنّ هذا النمط من الايقاع قد تحقق بفعلِ الالفاظ المتقابلة من حيث ورودها في صدر البيت وعجزه.

جدول احصائي رقم (4) يبيّن الطباق والمقابلة ونوعها في دالية المعري

البيت	الطباق	نوعه
2	النعي – البشير	طباق ايجاب (اسم)
3	بكت – غنت	طباق ايجاب (فعل).
11	نهار – سواد	طباق ايجاب (اسم)
14	بقاء – نفاد	طباق ايجاب (اسم)
15	شقوة – رشاد	طباق ايجاب (اسم)
26	الضاريات – النقاد	طباق ايجاب (اسم)
38	الانس – الجن	طباق ايجاب (اسم)
40	النجاة – الحمام	طباق ايجاب (اسم)
48	رم الاقدام – رم الهوادي	طباق ايجاب (فعل)
62	ضلال – هاد	طباق ايجاب (اسم)
63	حيوان – جماد	طباق ايجاب (اسم)

البيت	المقابلة	نوعه
1	نوح باك – ترنم شاد	مقابلة اثنين باثنين
13	حزناً ساعة الموت – سرور ساعة الميلاد	مقابلة ثلاثة بثلاثة

وعلى وفق ذلك تصبح (الطباق والمقابلة) مظهرين من مظاهر استعمال الالفاظ عند المعري، ليؤدي بها غرضه المراد، وقد استعملهُ الشاعر لغرضين: الاول؛ بيان المعنى بصورة أَوضح وأَشد، والثاني: لخلق لون موسيقي يشترك مع المعنى، فحين تتقابل كلمات متناقضة او متخالفة في المعنى، يُحدث نوعاً من التداعي والتبادر في سياق التعبير[107]، فتشكل بؤرة نصية للمعنى مصحوبة بموسيقى شعرية، تسيطر على ذهن المتلقي منجذبة جذباً للمعنى، وتجعلهُ يعيش المشهد الشعري دون عناء.

التوازي:

يعد التوازي أحد أَنماط الإيقاع الداخلي، ويُعنى بالتركيب وهو أن يُؤتى بسلسلتين متواليتين أو اكثر متشابهتين في النظام الصرفي والنحوي المصاحب للتكرارات، أو باختلافات ايقاعية وصوتية ومعجمية ودلالية[108].

فالتوازي ((مركب ثنائي، أحد طرفيه لا يُعرف إلاّ من خلال الآخر وهذا الآخر بدورهِ يرتبط مع الأول بعلاقةٍ أقرب الى التشابه أي أنّها ليست تطابقاً كاملاً ولا تبايناً مطلقاً))[109].

وهذا التشابه يحصل بين تركيبين نحويين سواءٌ أكانا جملتين اسميتين أو فعليتين، فيكون ذلك التوازي جزئياً اذا كان تكرار الجملتين في شطر واحد من شطري البيت الشعري ويكون كلياً اذا كان التوازي على نطاق البيت الشعري، أي ان يكون عجز البيت مشابهاً لصدرهِ من حيث التركيب النحوي فالتوازي سمة ايقاعية رحبة تكتنف الخطاب الشعري عبر مختلف قنواتهِ، وهو متأتٍ من الآفاق الحرة التي يمنحها الشاعر لمواده[110].

فالتوازي بناءً على ما تقدم نوعان، جزئي وكلي، وقد تضمنت (دالية المعري) هذين النوعين من التوازي، لتحقيق زخم ايقاعي مؤثر، فمن التوازي الجزئي الذي ورد في القصيدة قول المعري:

خَففْ الوطء ما أظن أديمَ الا رضِ إلاّ من هذه الاجساد[111]

فالتوازي في هذا البيت، هو من التوازي الجزئي (جملة فعلية) وهو جزئي لأنهُ اقتصر على شطر واحد من البيت فقط، فقد وازى الشاعر بين جملتي (خفف الوطء) و(اظن اديم الارض) وهما جملتان فعليتان، ابتدأت الاولى (بفعل أمر) والثانية (بفعل مضارع) وفاعلهما ضمير مستتر تقديرهُ في الاولى (انت) وفي الثانية (أنا)، ثم جاء مفعولهما في الاولى (الوطء) وفي الثانية (أديم)، فهذا التوازي

في الجملتين، خلق جواً ايقاعياً ذا تأثير في نفس المتلقي، مبعثهُ التساوق والانسجام بين الايقاع والتركيب، مولِّداً بذلك ما يسّمى بـ(التوازي الايقاعي) الذي يشكّل لمسة شعرية في البيت.

وقد جاء التوازي الجزئي في قوله:

أَبنات الهديل أسعدن وعد ن قليل العزاء بالاسعادِ[112]

فالتوازي في الفعلين (أسعدن) و(عِدْن) وهما فعلان أمريان، جاءا في الشطر الأول، وفاعلهما (نون النسوة)، وقد أسهم هذا التوازي في ايجاد الفجوة الدلالية بين الفعلين (الاسعاد) في الفعل الاول (والعودة) في الفعل الثاني، فضلاً عن التجانس الصوتي.

وجاء التوازي أيضاً في قوله:

وانتهى اليأسُ واستشعر الواجـ دُ بأن لا معادَ حتّى المعادِ[113]

وهو من التوازي الجزئي بين الفعلين الماضيين (انتهى) و(استشعر) وفاعلهما في الفعل الاول (اليأس) ، وفي الفعل الثاني (الواجد)، وقد حقّق هذا التوازي بعداً دلالياً صوتياً عند الشاعر من خلال الفواعل (اليأس، الواجد) وكذلك الجناس في (معاد) و(المعاد).

ومن التوازي الجزئي الذي ورد في عجز البيت الشعري ما جاء في قوله:

وشبيه صوت النعي اذا قيـ س بصوتِ البشير في كلّ نادي[114]

فالتوازي في شبه الجملتين في الشطر الثاني (بصوت البشير) و (في كلِ نادي)، فشبه الجملتين يتكونان من حرف جر (اسم مجرور ومضاف اليه)، فحقّق الشاعر بهما غايتهُ في تفخيم الايقاع الصوتي الذي يسهم في جذب انتباه المتلقي.

وأمّا التوازي الكلي الذي ورد في دالية المعري، فما جاء في قوله:

واغسلاهُ بالدّمع وان كان طهرا وادفناهُ بين الحشا والفؤادِ[115]

فالتوازي في هذا البيت كُلّي، لأنهُ يتمثّل بجملتين فعليتين جاءت الاولى في بداية الشطر الاول (واغسلاه)، وجاءت الثانية في بداية الشطر الثاني (وادفناهُ)، والجملتان تتكونان من حرف ربط (الواو)وفعل أمر وفاعلهُ ومفعولهُ، وقد حقّق هذا التوازي أَثراً بارزاً في تدفق عاطفة الحزن التي تختلج في نفس الشاعر محققةً إيقاعاً حزيناً يمثّل بؤرة شعرية يتمحور حولها البيت الشعري، ومن التوازي الكلي قول الشاعر:

إنّ حزناً في ساعة الموت أضعا فُ سرور في ساعة الميلادِ[116]

فشبه الجملتين (في ساعة الموت) في الشطر الأول (وفي ساعة الميلاد) في الشطر الثاني من التوازي الكلي، لأنهما جاءتا في كلا الشطرين، وهما يتكونان من حرف جر واسم مجرور ومضاف اليه، وهذا التوازي يُعرف (بالتوازي التضاد) ((وهو أن يأتي الشطر الثاني معارضاً لموقف الشطر الأول)) إثراءً للبعد الدلالي والايقاعي معاً، لتفجّر طاقات ايحائية متتابعة نتيجة كتلتين تعبيريتين، تشكّلان توازناً شعورياً بين حالتي الحزن والسرور في ساعتي الموت والميلاد.

يتبين ممّا تّم ذكرهُ أن التوازي تقنية ايقاعية تسهم في الكشف عن العلاقة بين البعد الدلالي والايقاع الداخلي، بشكل يثير توقع المتلقي وتجذب إنتباههُ.

جدول احصائي رقم (5) يبيّن التوازي ونوعه في دالية المعري

ت	التوازي	نوعه	البيت
1	خفف الوطءَ – أظن أديم	جزئي	1
2	بصوت البشير – في كل نادي	جزئي	2
3	أقاما على زوال – أنارا لمدلج	كلي	11
4	في ساعة الموت – في ساعة الميلاد	كلي	13
5	اسعدنْ – عدْن	كلي	17
6	قليل الخلاف – سهل القياد	جزئي	25

7	من صدقه – الى الاسناد	جزئي	27
8	أنفق العمرَ – يطلب العلم	جزئي	28
9	واغسلاه بالدمع – وادفناه بين الحشا	كلي	32
10	القراءة والتسبيح – النحيب والتعداد	جزئي	34
11	خاف غدر الأنام – استودع الريح	جزئي	39
12	انهى اليأس – استشعر الواجد	جزئي	44
13	رِمّ اقدامكم – رِمَّ الهوادي	جزئي	48

التضاد:

يعد التضاد وسيلة من وسائل إقامة الموسيقى الداخلية، لما لهُ من ((أثر فاعل في توجيه التماس المباشر بين لفظتين متعاكستين))[117]، فينتج عنهُ شدٌّ موسيقي، فضلاً عن تحقيق وظائف اخرى دلالية وجمالية، فعن طريق التضاد، يعدلُ الشاعر عن التكرار المحض وعن الجناس إلى نقيضهما، إمّا بالنفي الظاهر أَو النفي الضمني[118]، ولعلّ سرَّ جمال التضاد يكمنُ في ذلك ((فضلاً عن تثبيتهِ المعنى في النفس، لأنَّ الضدَّ أقربُ حضوراً بالبال، إذا ذكر ضدّهُ))[119].

وقد وظّف المعري التضاد في داليته لتحقيق غايات إيقاعية ودلالية وبلاغية، دون تكلف أَو تصنّع، فمن ذلك قوله:

خُلقَ الناسُ للبقاءِ فضَلّتْ امة يحسبونَهم للنفادِ[120]

فالتضاد بين لفظتي (البقاء) و(النفاد) خلق نوعاً من الايقاع الداخلي فولّد كثافةً صوتية وموسيقية عالية من شأنها ان تثبّت المعنى في النفس، بما يمتلكهُ التضاد من طاقة ايحائية جاذبة، ومن وقع موسيقي تلتقطهُ الاذن بسهولة.

وقد ورد التضاد بين لفظتين (شقوة) و(رشاد) في قوله:

إنّما يُنقلون من دارِ اعما ل الى دارِ شَقْوة ورشادِ[121]

فأضفى نوعاً من التنغيم الصوتي المؤثّر، فضلاً عن كون هذا التنغيم يتداخل مع اسلوب رد العجز على الصدر كاشفاً عن رنينٍ صوتي جميل، وبهذا السياق الذي يمثّل الضد، يكون الايقاع ذا طبقات ترفد الصورة التي أراد الشاعر أن يوصلها الى المتلقي[122].

ومن التضاد الذي وظّفهُ الشاعر في داليتهِ قوله:

ثمّ غَرّدن في المآتم واندبـ نَ يشجوٍ مع الغواني الخِرادِ[123]

فالتضاد بين (غرّدن) و(اندبن)، فالتغريد يكون من الفرح والسرور، والندب في الحزن، وقد أضفى هذا التضاد جّواً موسيقياً يُهيئ ذهن المتلقي لاستقبال المعنى، الذي تستبطنهُ الصورة التي منحها التضاد بُعداً إيقاعياً مؤثّراً في النفس الانسانية، فضلاً عن البعد المعنوي.

جدول احصائي رقم (6) يبين التضاد في دالية المعري

ت	التضاد	البيت
1	نوح – ترنم	1
2	النعي – البشير	2
3	رويدا – اختيالاً	7
4	حزن – سرور	13
5	الموت –الميلاد	13
6	البقاء – النفاد	14
7	شقوة – رشاد	15

8	غرّدن – اندبن	22
9	غير نافع – غناء	35
10	الانس – الجن	38
11	هجد – الهجاء	45
12	الكريم – الجواد	50
13	روائح – غوادي	52
14	مطف – منقاد	55
15	ضلال – هاد	62

الخاتمة

لقد خلص البحث الى جملة من النتائج التي آنبنت على الاحصاء الدقيق لمعطيات الايقاع في (قصيدة المعري الدالية) ما اكسبت القصيدة شعرية جمالية، جعلت من القصيدة خالدة تتذوقها الاسماع وترددها الألسُن، فمن هذهِ النتائج:

1. تصدّرت (تقنية التدوير) التقنيات الايقاعية في قصيدة المعري الدالية، فقد بلغت الأَبيات المدورة (45) بيتاً من أصل (64) بيتاً، ولم يأت التدوير في القصيدة بصورة اعتباطية، وانما جاء بوصفه أداةً تعبيرية ذات قدرة على تحقيق هدف نفسي ودلالي مقصود.
2. بلغ الجناس في (قصيدة المعري الدالية) المرتبة الثانية في تقنيات الإيقاع التي استعملها الشاعر، فقد بلغ (14) موضعاً وقد منحت هذه الكثرة من الجناس، القصيدة بعداً إيقاعياً مؤثّراً في النفس، ولم يكن الجناس هذا زينةً لفظية، إنما كان تلبيةً لحاجةِ المعنى إليهِ.
3. وجاء (الطباق والمقابلة) في المرتبة الثالثة مع التضاد من حيث عدد وجودهما في القصيدة فقد بلغ (15) موضعاً كما في الجدولين (4) و(6)، وقد حققّا وقعاً موسيقياً بالغ الأثر فضلاً عن الجمع بين صورتين متضادتين تحفّزان ذهن المتلقي للتمعّن في المعنى.
4. وشكّل التوازي بُعداً إيقاعياً جاء في (المرتبة الرابعة) فقد بلغ عدد ورود التوازي في القصيدة (13) موضعاً كما في الجدول رقم (5)، وقد حقّق التوازي ايقاعاً مكثّفاً من خلال سلاسل متوالية متشابهة في النظام الصرفي والنحوي.
5. استعمل المعري تقنية (التكرار)، ولاسيما تكرار الاسم لما لهُ من أثرٍ بارز في تقوية الجرس اللفظي، وجعل الالفاظ قادرة على جذب المتلقي والتأثير فيه، فضلاً عن ترسيخ المعنى الذي يحملهُ النص في الذهن، وقد استعمل الشاعر التكرار في داليته في (10) مواضع، كما مبين في الجدول رقم (1).
6. مجيء قافية القصيدة سالمة من العيوب التي تصيبها كالايطاء والاقواء والاكفاء وعلة ذلك تكمن في ما يمتلكهُ المعري من قدرة على التحكم بمعجمه اللغوي الفني وتوظيفه إيقاعياً، حالت بينهُ وبين الوقوع في اخطاء القافية.
7. إن اجتماع هذه التقنيات الإيقاعية في قصيدة المعري الدالية، منحت القصيدة زخماً ايقاعياً واضحاً ممّا أكسبها شعريةً جماليةً، جعلت من القصيدة خالدة، واكثرها سيرورة، وأبقاها على الدهر، وما زلنا نتمثّل بِما جاء فيها.

الهوامش

1. ينظر: شرح المفصل ، يعيش بن علي بن يعيش الموصلي.
2. ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، 50.
3. الحقيقة الشعرية: د. بشير تاوريريت، 292.
4. شعرية تودوروف، عثمان الميلود، 16.
5. الشعرية: تودورف ، 23.
6. ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، 87.
7. مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، 8-9.
8. مفاهيم الشعرية، جاسم خلف الياس، 1.
9. ينظر: مفاهيم الشعرية، 8-9.
10. ينظر: فلسفة الايقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، 29-34.
11. ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري: عبدالفتاح صالح نافع: 23.
12. البنى الايقاعية في مجموعة محمود درويش: 41.
13. عضوية الموسيقى في النص الشعري: 65.
14. البنية الايقاعية في شعر ابي تمام: 19.
15. ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق: د.عدنان حسين العوادي، 27، وقضية الشعر الحديث، د. محمد النويهي، 19.

16. موسيقى الشعر: اليوت، ترجمة محمد النويهي ضمن كتابه قضية الشعر الجديد، 22-23.
17. التشكيل الايقاعي في شعر احمد زكي أبي شادي: 29.
18. فلسفة الايقاع في الشعر العربي: 24-28.
19. المصدر نفسه: 27-28.
20. ينظر: في العروض والقافية: يوسف بكار، 19.
21. ينظر: لغة الشعر العربي الحديث، سعيد الورتي: 165.
22. ينظر: فلسفة الايقاع في الشعر العربي: 24.
23. ينظر: في مفهوم الايقاع: محمد الهادي الطرابلسي 7-22.
24. ينظر: النقد الادبي الحديث: محمد غنيمي هلال: 436.
25. فلسفة الايقاع في الشعر العربي: 36، وينظر الحقيقة الشعرية: 476.
26. لغة الشعر الحديث في العراق: 28.
27. مبادئ في النقد الادبي: ريتشاردز. ترجمة مصطفى بدوي، 195.
28. ينظر: فلسفة الايقاع في الشعر العربي،: 35-36.
29. ينظر: البناء الفني في شعر الهذليين: 320.
30. مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي: 108.
31. ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 220.
32. رماد الشعر: 309.
33. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 345.
34. الحقيقة الشعرية: 477، وينظر: النظرية البنائية ي النقد الادبي: 71.
35. ينظر: عرس الشناشيل، دراسة فنية في شعر علي الحلي: 33.
36. ينظر: البناء الفني في شعر الهذليين: 316.
37. ينظر: الشعر كيف نفهمهُ ونتذوقهُ، اليزابيث درو، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، 50.
38. ينظر: المصدر نفسه: 49.
39. فلسفة الايقاع في الشعر العربي: 38.
40. فلسفة الايقاع في الشعر العربي: 38-39.
41. فلسفة الايقاع في الشعر العربي: 53.
42. ينظر: المصدر نفسه: 54.
43. ينظر: وفيات الاعيان: 552/2.
44. ديوان سقط الزند: لابي العلاء المعري: 196.
45. ينظر: ذكرى ابي العلاء في سجنه: 35.
46. ينظر: ابو العلاء من سقط الزند الى اللزوميات: يحيى الشامي: 35-37.
47. ينظر: ذكرى أبي العلاء المعري في سجنه: 127.
48. ينظر: ابو العلاء – رهين المحبسين: 20.
49. ينظر: لغة الشعر عند المعري: زهير غازي 7-13.
50. ينظر: موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، 177-178.
51. رماد الشعر: 332.
52. المصدر نفسهُ: 333.
53. ينظر: العروض الواضح، 124.
54. ينظر: موسيقى الشعر العربي: 206.
55. ينظر: المعيار في اوزان الاشعار والكافي في علم القوافي، 118.
56. ينظر: العروض الواضح 122، وموسيقى الشعر العربي: 209.
57. ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، 347.
58. ينظر: مهارة علم العروض والقافية، 301.
59. ينظر: لسان العرب مادة (كرر).
60. ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمد مطلوب 388/2.
61. بنية القصيدة: عبدالهادي زاهر، 221.
62. لغة الشعر في القصيدة العربية الاندلسية في عصر الطوائف: 52.
63. ينظر: الشبيبي شاعراً، 354.
64. ينظر: عرس الشناشيل (دراسة فنية في شعر علي الحلي): 123.
65. لغة الشعر عند المعري: 81.
66. ينظر: جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، 239.
67. ينظر: لغتنا الجميلة، فاروق شوشة: 163.
68. ينظر: الخطاب الادبي ورهانات التأويل، نعمان بوقرة، 213.
69. ينظر: لسانيات النص (مدخل الى انسجام الخطاب) محمد الخطابي، 179.
70. قضايا الشعر المعاصر، 276.
71. فلسفة الايقاع في الشعر العربي: 53.
72. ديوان سقط الزند: 196.
73. ديوانه: 196.
74. المصدر نفسهُ: 197، 200، 202، 204.

75. لغة الشعر عند المعري: 81.
76. ينظر: البلاغة الواضحة، 336.
77. ينظر: البلاغة والتطبيق، 451.
78. ينظر: لغة الشعر عند المعري، 26.
79. البناء الفني في شعر الهذليين، 333.
80. ديوانه: 196.
81. ديوانه: 198.
82. ديوانه: 202.
83. اسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: 10.
84. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي، 284.
85. التجديد الموسيقي في الشعر العربي: 23.
86. ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 91.
87. سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى، نازك الملائكة، 112.
88. ينظر: الاسس الجمالية في النقد الادبي، 243-248.
89. ينظر: اوزان الشعر العربي بين المهاد النظري والواقع الشعري، 148.
90. شعر علي بن الجهم – دراسة فنية: 149.
91. ينظر: المصدر نفسه، 149.
92. ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، 236.
93. ينظر: التدوير في القصيدة الحديثة، 14.
94. ديوان سقط الزند: 196.
95. ديوان سقط الزند: 196.
96. التركيب الصوتي في قصيدة انشودة المطر: 115.
97. ينظر: عضوية الاداة الشعرية: محمد صابر عبيد 152.
98. ينظر: خزانة الادب وغاية الارب: ابن حجة الحموي 65.
99. ينظر: البلاغة والتطبيق، احمد مطلوب، 439.
100. ينظر: المصدر نفسه، 440.
101. ينظر: الايضاح في علوم البلاغة، 321-322.
102. ينظر: البلاغة والتطبيق، 441.
103. ديوان سقط الزند: 196.
104. المصدر نفسه: 196.
105. ديوان سقط الزند: 196.
106. المصدر نفسه: 197.
107. ينظر: لغة الشعر عند المعري: 27.
108. ينظر: اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، 130.
109. التائية الكبرى لابن الفارض – دراسة اسلوبية – 143.
110. التائية الكبرى لابن الفارض: 144.
111. ديوان سقط الزند: 197.
112. المصدر نفسه: 198.
113. ديوان سقط الزند: 202.
114. ديوان سقط الزند: 196.
115. ديوان سقط الزند: 200.
116. المصدر نفسه: 197.
117. رماد الشعر: 318.
118. ينظر: المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: 664/2.
119. اسس النقد الادبي عن العرب: احمد احمد بدوي: 449.
120. ديوان سقط الزند: 197.
121. ديوان سقط الزند: 197.
122. ينظر: رماد الشعر، 320.
123. ديوان سقط الزند: 199.

المصادر

1. ابو العلاء – رهين المحبسين – انطوان وحيد نعيم، دار رضوان للطباعة والنشر، سوريا، حلب، 2011م.
2. ابو العلاء المعري – من سقط الزند الى اللزوميات –، يحيى الشامي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2002م.
3. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبدالحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.
4. اسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، القاهرة، 1939م.
5. الاسس الجمالية في النقد الادبي، عز الدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

6. اسس النقد الادبي عند العرب، احمد احمد بدوي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، د.ط، د.ت.
7. اوزان الشعر العربي ، بين المعيار النظري والواقع الشعري، ناصر لوحيشي، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، 2011م.
8. الايضاح في علوم البلاغة، القزويني، دار احياء العلوم، بيروت، ط4، 1998.
9. بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، مكتبة لبنان، دار توبار للطباعة، القاهرة، 1996م.
10. البلاغة والتطبيق، احمد مطلوب وآخرون، العراق، ط2، 1999.
11. البناء الفني في شعر الهذليين، د. اياد عبدالمجيد ابراهيم، دار الشؤون والثقافة، بغداد، ط1، 2000م.
12. بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، مشري بن خليفة، معهد الادب واللغة العربية، الجزائر، 1994م.
13. البنى الايقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)، جسام قطوس، مجلة ابحاث اليرموك، مج عدد(1)، 1991م.
14. البنية الايقاعية في شعر ابي تمام، رشيد شعلال، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، 2011.
15. بنية القصيدة، عبدالهادي زاهر، مجلة كلية الاداب، جامعة صنعاء، عدد (3)، 1981م.
16. التائية الكبرى لابن الفارض ، هشيار زكي حسن، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1991.
17. التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ط، د.ت.
18. التدوير في القصيدة الحديثة، طراد الكبيسي، مجلة الاقلام، عدد (5)، 1978م.
19. التركيب الصوتي في قصيدة انشودة المطر، قاسم راضي البريسم، مجلة آفاق عربية، عدد (5)، 1993.
20. التشكيل الايقاعي في شعر احمد زكي أبي شادي، احمد محمود حمزة المعموري، رسالة ماجستير، جامعة بابل، 2013م.
21. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، على عباس علوان، منشورات، وزارة الاعلام، العراق، سلسلة الكتب الحديثة، 1975.
22. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980م.
23. الحقيقة الشعرية: د. بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث، ط1، الاردن، 2010م.
24. خزانة الادب وغاية الارب، ابن حجة الحموي، القاهرة، 1304هـ.
25. الخطاب الادبي ورهانات التأويل، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، ط1، 2012م.
26. ديوان سقط الزند: لابي العلاء المعري، شرحهُ احمد شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط2، 2007م.
27. ذكرى ابي العلاء في سجنه، طه حسين، المكتبة العامة، مصر.
28. رماد الشعر، عبدالكريم راضي جعفر، ط1، بغداد، 1998.
29. سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت.
30. الشبيبي شاعراً، قصي سالم علوان، العراق، بغداد، 1975م.
31. شرح المفصل ، يعيش بن علي بن يعيش الموصلي، دار الكتب العلمية، ط2، 2011م.
32. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبدالحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، 1968.
33. شعر علي بن الجهم – دراسة فنية– مثنى عبدالرسول مغير الشكري، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية، رسالة ماجستير، 2000م.
34. الشعر كيف نفهمهُ ونتذوقهُ، اليزابيث درو، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، بيروت، مكتبة منيمنة، 1961.
35. شعرية تودوروف، عثمان الميلود، دار عيون المغرب، 1990م.
36. الشعرية، تودورف ، ترجمة المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب، 1990م.
37. عرس الشناشيل، دراسة فنية في شعر علي الحلي، سعيد عبدالرضا التميمي، داار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000م.
38. العروض الواضح، ممدوح حقي، منشورات دار الكتاب، بيروت، ط5، 1981م.

39. عضوية الاداة الشعرية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة، اربد، الاردن، ط1، 2012م.
40. عضوية الموسيقى في النص الشعري: عبدالفتاح صالح نافع مكتبة المنار، ط1، الاردن، 1985.
41. فلسفة الايقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، مملكة البحرين، وزارة الاعلام والتراث الوطني، ط1، 2006م.
42. فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، بيروت، ط3، 1966.
43. في العروض والقافية، يوسف بكار، دار الرائد ودار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2006م.
44. في مفهوم الايقاع: محمد مهدي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، عدد 32 لسنة 1993.
45. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978م.
46. قضية الشعر الحديث، محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط3، 1971.
47. لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، القاهرة.
48. لسانيات النص – مدخل الى انسجام الخطاب– محمد الخطابي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2006م.
49. لغة الشعر الحديث في العراق، عدنان حسين العوادي، دار الحرية للطباعة، بغداد1985.
50. لغة الشعر العربي الحديث، سعيد الورتي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1984.
51. لغة الشعر عند المعري، زهير غازي زاهد، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986م.
52. لغة الشعر في القصيدة العربية الاندلسية في عصر الطوائف، بشرى محمد طه البشير، اطروحة دكتوراه، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1990.
53. اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، بغداد، ط1، 1997م.
54. لغتنا الجميلة، فاروق شوشة، دار العودة، بيروت.
55. مبادئ في النقد الادبي: ريتشاردز. ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، 1961.
56. المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب المجذوب، مصر، ط1، 1955.
57. مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1978م.
58. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، احمد مطلوب، بغداد، ط2، 1998.
59. المعيار في اوزان الاشعار والكافي في علم القوافي، الشنتريني، مكتبة دار الملاح، ط3، 1979م.
60. مفاهيم الشعرية، جاسم خلف الياس، شبكة المعلومات.
61. مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
62. مهارة علم العروض والقافية، عبدالرؤوف زهدي مصطفى وآخرون، دار عالم الثقافة، عمان، الاردن، ط1، 2007م.
63. موسيقى الشعر العربي، مختار عطية، دار الجامعة الجديدة، 2008م.
64. موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، مكتبة االنجلو المصرية، القاهرة، 1977م.
65. موسيقى الشعر: اليوت، ترجمة محمد النويهي ضمن كتابة قضية الشعر الجديد
66. النظرية البنائية في النقد الادبي، صلاح فضل، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1978.
67. النقد الادبي الحديث: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.
68. وفيات الاعيان، ابن خلكان، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مكتبة النهضة المصرية، 1948م.