Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 5, 2024

Deanship of Scientific Research

The Internal Rhythm in the Poetry of Al-Uqayshir Al-Asadi and its Impact on Constructing Ceaning- A Critical Study

Taiseer Nsoor**, Wafaa Shahwan

Department of Basic Sciences, Amman University College for Financial and Managerial Science, Al-Balqa Applied University, Amman, Jordan

Received: 10/4/2023
Revised: 31/7/2023
Accepted: 16/10/2023
Published online: 27/8/2024

* *Corresponding author:*
Wafaa-shahwan@hotmail.com

Citation: Nsoor, T. ., & Shahwan , W. . (2024). The Internal Rhythm in the Poetry of Al-Uqayshir Al-Asadi and its Impact on Constructing Ceaning- A Critical Study. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(5), 551–564.
https://doi.org/10.35516/hum.v51i5.4680

© 2024 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: The study aimed to explore the poetry of Al-Uqayshir Al-Asadi, focusing on the phenomenon of internal rhythm and its impact on meaning construction.

Methods: This study employed a descriptive-analytical methodology, which involved observing the most important patterns of internal rhythm and examining their impact on meaning construction. This approach allowed the researcher to analyze musical phenomena within the framework of a critical view of the poetic text and track the effects of these artistic techniques.

Results: The study revealed that internal rhythm was suitable for the poet's psychological state, making the poem harmonious in form and content, complete in terms of rhythm and meaning. It stood out for its impactful musicality and elevated tone. The rhythmic structure complemented the semantic and emotional aspects, highlighting the functional aspect of the rhythmic structure in its expressive format. It also emphasized its semantic role associated with compositional and musical benefits.

Conclusions: The study illuminated the role of internal rhythm in meaning construction and its relationship with semantic aspects in the poetry of Al-Uqayshir Al-Asadi. The study extracted various artistic skills related to sound, music, and poetic rhythm. Al-Uqayshir Al-Asadi's poetry was distinguished by its impactful musicality and elevated tone, where the rhythmic structure worked in harmony with the semantic and emotional aspects. Repetition in his poetry served an important function in the poetic context, capturing the recipient's attention to emphasize specific words. The study also revealed the functional aspect of the rhythmic structure in its expressive format, along with its semantic role associated with compositional and musical benefits.

Keywords: Internal rhythm, Al-Uqayshir's poetry, poetic meaning, rhythmic structure.

الإيقاع الداخلي في شعر الأقيشر الأسدي و أثره في بناء المعنى: دراسة نقديّة

تيسير رجب سليم النسور ، ***وفاء سعيد شهوان***

قسم العلوم الأساسية، كلية عمان الجامعية للعلوم المالية والإدارية، جامعة البلقاء التطبيقية، عمان، الأردن

ملخّص

الأهداف: هدفت الدراسة إلى الوقوف على شعر الأقيشر الأسدي؛ بغية البحث في ظاهرة الإيقاع الداخلي وأثره في بناء المعنى، لما له من قيمة فنية، فالموسيقى لها دور مهم ومؤثر في متلقي النص الشعري سواء أكان المتلقي مستمعًا أو قارئًا، ولا يمكن فصل الموسيقى عن بنية القصيدة أو إهمالها، فقد تميز شعر الأقيشر بالغنائية المؤثرة.

المنهجيّة: اعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على رصد أهم أنماط الإيقاع الداخلي، وانعكاس ذلك على بناء المعنى، فهو يتيح للباحث تحليل الظواهر الموسيقيّة في ضوء رؤية نقدية داخل النص الشعري وتتبع الآثار الناتجة عن هذه التقنيات الفنيّة.

النتائج: أظهرت الدراسة الإيقاع الداخلي ملائمًا للحالة النفسية لدى الشاعر، مما جعل القصيدة متناغمة شكلًا ومضمونًا، ومكتملة من حيث الإيقاع والدلالة، حيث تميزت بالغنائية المؤثرة، وارتفاع النغم، الذي تآزرت فيه البنية الإيقاعية مع الجانب الدلالي والمعنوي وبيّنت الجانب الوظيفي للبنية الإيقاعية في نسقها التعبيري، ودورها الدلالي المقترن بالفائدة التركيبة والموسيقية.

الخلاصة: بينت الدراسة استجلاء دور الإيقاع الداخلي في بناء المعنى وعلاقته بالدلالة في شعر الأقيشر الأسدي، وقد عملت الدارسة على استخراج كل ما يمكن من مهارات فنيّة للصوت والموسيقى والإيقاع الشعري، وتميز شعر الأقيشر الأسدي بالغنائية المؤثرة، وارتفاع النغم، الذي تآزرت فيه البنية الإيقاعيّة مع الجانب الدلالي والمعنوي وظهر التكرار في شعر الأقيشر الأسدي؛ ليؤدي وظيفة مهمة للسياق الشعري، وهي جذب انتباه المتلقي إلى كلمة بعينها يرغب الشاعر في تأكيدها أو إبرازها، وكشفت الدراسة عن الجانب الوظيفي للبنية الإيقاعيّة في نسقها التعبيري، ودورها الدلالي المقترن بالفائدة التركيبية والموسيقيّة.

الكلمات المفتاحيّة: الإيقاع الداخلي، شعر الأقيشر، المعنى الشعري، البنية الإيقاعيّة.

المقدمة

فإن عنصر الإيقاع يحتل مكانة مرموقة بين السمات والخصائص المميزة للغة الشعريّة، إذ يُعد الإيقاع من العناصر المهمة التي تُكسب النص جمالًا وروعةً، ويعتمد الإيقاع الداخلي على حسن اختيار الألفاظ وترتيبها، وانسجام عناصر القصيدة جميعها، لذا تكمن قيمة هذه الدراسة في استكناه تشكُّلات البنية الإيقاعيّة الدَّاخليَّة عند شاعر من الشعراء الإسلاميين المعمرين هو: (المغيرة بن عبد الله بن معرض الملقب بالأقيشر)، التي تسعى إلى إبراز جماليَّات موسيقى النَّص الشِّعري الداخلية ودورها في بناء المعنى باعتبارها أوَّل ما يواجه المتلقِّي عند قراءته؛ فينجذب لحروفه وتستحوذ نغمات كلماته وإيقاعها الرنان على جوانبه؛ فتأسره بسحرها.

والإيقاع الداخلي هو ما يعطي للشعر أثرًا شخصيًا لدى المتلقي، ويُبرز مهارة خاصة عند الشاعر فإن كان الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية يشكل قيدًا ملزمًا لابد أن يلتزم به الشاعر، ويبحث عمّا يناسبه من ألفاظ ومفردات، فإن الإيقاع الداخلي يسمح له بالتعبير عمّا يناسبه من الصور والأخيلة انسجامًا مع الأفكار التي تراوده وفيه تكون حريّة الاختيار أكبر من إلزام الوزن والقافية.

وتأتي هذ الدراسة في محاولة لسبر أغوار النص الشعري من خلال رؤية نقدية تبرز العلاقة بين الإيقاع الداخلي والشعر ودوره في بناء المعنى، من هنا جاءت أهمية هذه الدراسة نابعة من أهميتها بالنسبة للشاعر والمتلقي معًا، فكلما كانت موسيقى الشعر وإيقاعاته جذابة ومتقنة أثرت في المتلقي تأثيرًا واضحًا.

الدراسات السابقة:

هناك بعض الدراسات التي تناولت شعر الأقيشر الأسدي، ومن هذه الدراسات:

1. نزعة التمرد في شعر الأقيشر الأسدي، للباحث أحمد رزق المتولي، مجلة كلية البنات الإسلامية القاهرة، جامعة الأزهر، مج 38، عدد 10، 2016م. وهذه الدراسة تناولت نزعة التمرد في شعر الأقيشر الأسدي، وركزت على استجلاء أسباب التمرد ودوافعه.
2. دوافع الرفض في شعر في شعر الأقيشر الأسدي، للباحث حسين مدحت فوزي عبد المعطي، مجلة كلية اللغة العربية بجرجا، جامعة الأزهر، ج25، عدد11، 2021م.
3. الأقيشر الأسدي أخباره وأشعاره، للباحث الطيب العشاش، مجلة جامعة منوبة، كلية الآداب، تونس، 1971م، العدد 8.

منهج البحث:

وقد اعتمدتُ في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على رصد أهم أنماط الإيقاع الداخلي، وانعكاس ذلك على بناء المعنى، فهو يتيح للباحث تحليل الظواهر الموسيقيّة في ضوء رؤية نقدية داخل النص الشعري وتتبع الآثار الناتجة عن هذه التقنيات الفنيّة.

هيكل البحث:

هذا وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تُقسم إلى:

التمهيد: ويشتمل على:

- أولًا: مفهوم الإيقاع الداخلي
- ثانيًا: الشاعر في سطور

أنماط الإيقاع الداخلي في شعر الأقيشر الأسدي ودورها في بناء المعنى

ويشتمل على:

- توطئة
- أولًا: إيقاع التِّكرار
- ثانيًا: إيقاع الطِّباق والمقابلة
- ثالثًا: إيقاع الجناس
- رابعًا: إيقاع رد الأعجاز على الصدور
- خامسًا: إيقاع التصريع
- سادسًا: الإيقاع الداخلي الخفي
- إيقاع الشاعر في ميزان النقد
- الخاتمة

التمهيد

أولًا: مفهوم الإيقاع الداخلي:

يُعد الإيقاع نوعًا من أنواع الإنزياح في الخطاب، حيث ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، وهذا المستوى النصي للشعر لا يتحقق دون وجود الإيقاع، وعلى الرغم من اشتمال بعض النصوص النثرية على شيء من الإيقاع إلا أنها لا ترقى إلى درجة الشعر نغمًا ومكانةً، والخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من استعمل مصطلح الإيقاع للدلالة على تلك الأصوات المكررة بطريقة منظمة ومتساوية ينظمها الشاعر فتستريح لها الأذن ويستمتع بها المتلقي، وذلك عندما أطلق مصطلح الإيقاع على اسم كتاب من كتبه، فقد جاء في لسان العرب: "والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل - رحمه الله - كتابًا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"(ابن منظور، 1993، ج8، ص 408)، فقد ارتبط هذا المصطلح في بداية نشأته بالألحان والغناء، وبيان أثرها في المتلقي، ثم تطور بعد ذلك ليستعمل في الشعر والبحور العروضية، ومن بعده في النثر.

ومصطلح الإيقاع يُعدُّ من الألفاظ المُلبسة (جاكبسون، 1988، ص 34) دلالةً؛ فهو من الألفاظ التي لم تُحدَّد بوضوح في أغلب الدِّراسات الأدبيَّة والنَّقديَّة مع كثرة جريانه على ألسنة الباحثين، وفي الدراسات الأكاديمية المتنوعة، ومرجع ذلك اختلاف الأذواق في تناوله، واتِّساع دلالة منطوقه.

فالإيقاع الداخلي هو ما يعطي للشعر أثرًا شخصيًا ولمسة فنيّة خاصة للشاعر، يتفرد بها بين أقرانه، فإذا كان الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية يشكل قيدًا لابد أن يلتزم به الشاعر؛ فإن الإيقاع الداخلي يسمح له بالتعبير عمّا يناسبه من صور وأخيلة تماشيًا مع الأفكار التي تراوده، وتكون حريّة الاختيار فيها أكبر من إلزام الوزن والقافية.

ويتمثل الإيقاع الداخلي في الظواهر الصوتيّة التي ينتج من خلالها الجرس الموسيقي داخل الأبيات مثل: التصريع، والتكرار، والتجنيس، والتقسيم، والتوازي، وغيرها، وأما الإيقاع الخارجي فيتمثل في الوزن والقافية (سعيد الورقي،1981م، ص 159)، والإيقاع هو الذي خص الشاعر به كلامه ليكون هو ذاته من وسائل بيانه وطرقه إلى الإيحاء والتأثير فهو الإيقاع والرنين المنبعث من الشعر، وللشاعر ملكة منحها الله تعالى له؛ ليعبر من خلالها عما يجيش في نفسه، عن طريق استخدام الموسيقى والإيقاع؛ أما الوزن بالبحر والقافية؛ فهو بمثابة الإطار للإيقاع كله، تندرج تحت هذا الإطار الألفاظ التي تتبع نقراتها نقراته وتزيدهن رنينًا وإيقاعًا، فالإيقاع الداخلي بمنزلة الإطار والغشاء الخارجي لإيقاع الشاعر المنبعث من نفسه، الذي هو به يبين.

ثانيًا: الشاعر في سطور

الأقيشر الأسدي هو: المغيرة بن عبد الله بن معرض بن عمرو بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار، لقّب بالأقيشر لأنه كان أحمر الوجه شديد الحمرة أقشر*؛ ((إلا أنه كان يكره هذا اللقب ويغضب منه، وكان يُكنى (أبا معرض)) (ابن قتيبة، د.ت، ج2، ص559)، وقبيلته عدنانية مضرية، فأسد هو ابن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن معد بن عدنان، وهي قبيلة أعرابية بدوية ضاربة في قلب نجد، عرفت بالفصاحة واللسن، صريحة اللغة لم تهجنها مخالطة الحضر ومجاورة العجم. (الأقيشر، 1997، ص 18)

هو شاعر إسلامي من المعمَّرين، ذكر الأصفهاني أن ولادته كانت في الجاهلية فقال: " كان الأقيشر أقعد بني أسد نسبًا، وما أظنه يأن يكون ولد في الجاهلية ونشأ في أول الإسلام" (الاصفهاني، د.ت، ج11، ص1169)، وقيل ولد في أواخر حياة النبي .صلى الله عليه وسلم .إلى ان وفد على عبد الملك بن مروان (النويري، 2004، ج4، ص51)، وكان (عثمانيًا) من رجال عثمان بن عفان - رضي الله عنه - وأدرك دولة عبد الملك بن مروان، وهو ما يميل إليه محقق الديوان (الأقيشر الأسدي، 1997، ص15).و كانت وفاته في حدود الثمانين من الهجرة، وتتشابه الروايات في خبر موت الأقيشر.(العباسي، 1947، ج3، ص243).

توطئة:

استطاع الشاعر أن يوظف الإيقاع الداخلي في شعره توظيفًا بارعًا، متمكنًا بذلك من تصوير المعاني وتجسيد المشاعر، فإنَّ دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها؛ بما أن المعنى بلا شك هو العامل المهيمن في اختيار الشاعر للمؤثرات الإيقاعيّة التي يحدثها، والإيقاع ليس شيئًا فيزيائيًا. ليس شيئًا في طبيعة الأصوات نفسها، وإن نسبناه إليها، إنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك لا صوت الكلمة فقط؛ بل ما فيها من معنى وشعور (عياد، 1978، ص154، 156)، فنستطيع بذلك أن ندرك العلاقة بين الإيقاع والمعنى الشعري المقصود وهي علاقة تكاملية تنتج عنها قصيدة شعرية مشرقة تشير إلى براعة قائلها.

ولا يمكننا أن نفصل بين الإيقاع والمعنى؛ إذ "لا يمكن أن يوجد معنى بدون صوت يعبر عنه" (شتراوس، 1986، ص75)، فإن جميع الأعمال الفنيّة تعدُّ سلسلة من الأصوات والإيقاعات الموسيقيّة ينتج عنها مجموعة من المعاني والأفكار.

فالإيقاع الحقيقي هو ذلك الإيقاع الذي يتناغم مع العاطفة والخواطر، ويتوائم مع موضوع القصيدة، فيظهر من خلاله الشاعر ما يجيش في نفسه، وها هو ذا الأقيشر الأسدي يقول: (الأسدي، 1997، ص101) (من الكامل)

* الأقيشر: الذي ينقشر أنفه من شدة الحر، وقيل هو الشديد الحمرة كأن بشرته متقشرة، لسان العرب، لابن منظور 5 / 94، مادة: (ق ش ر).

وَفَدَ الوُفودُ فَكُنتَ أَوَّلَ وافِدٍ يا فاتِلَكَ بنَ فُضالَةَ بنِ شُرَيكِ

في البيت السابق كرّر الشاعر الأقيشر الأسدي حرف الفاء في معظم كلمات البيت، وهو حرف احتكاكي يتميز بجرس إيقاعي تألفه الأذن، مما أضاف إلى النص قيمة نغميّة جليلة أدت إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون، والإيقاع بالمعنى، إلا أن تكرار الحرف لا يخضع لقواعد نقدية فنيّة ثابتة يمكن تعميمها على جميع النصوص الشعريّة، وذلك لاختلاف طبيعة الأسلوب والدلالة من شاعر إلى آخر ومن حرف إلى آخر، ومع هذا فإن تكرار الحرف يحقق أثرًا واضحًا في ذهن المتلقّي، مما يجعله مستعدًا للدخول إلى أعماق النص الشعري وسبر أغواره، وفهم دقائق معانيه، والربط بين إيقاعاته المختلفة والحالة الشعورية التي يكون عليها الشاعر، ولذلك نستطيع القول إن الإيقاع الداخلي للشعر بمختلف أنماطه له دور بارز في بناء المعاني وإبرازها في صورة فنيّة بديعة.

ولقد تعددت أنماط الإيقاع الداخلي في شعر الأقيشر الأسدي ما بين إيقاع التّكرار، وإيقاع الطّباق والمقابلة، وإيقاع الجناس، وإيقاع رد الأعجاز على الصدور، وإيقاع التصريع، والإيقاع الداخلي الخفي، وغيرها من الإيقاعات الداخلية، وإليك بيانها بالتفصيل.

أولًا: إيقاع التكرار:

للتكرار أهمية كبيرة في دراسة النص الشعري، كما أنه يُحدث نوعًا خاصًا من الإيقاع، تستلزمه العبارة، لأغراض فنيّة ونفسية، فالأذن تنجذب إلى التكرارات الصوتيّة قبل أن يتدبّر الإدراك أمر معانيها، وبذلك يجذب التكرار الانتباه إلى المدلول عن طريق الإيقاع نفسه.

والتكرار من الظواهر الأسلوبية القديمة، التي عني بها النقاد والبلاغيين القدماء، ومن ذلك محاولاتهم عند دراسة الإعجاز القرآني في سورتي الكافرون والرحمن الالتفات إلى ما فيهما من تكرار، ومحاولة بيان ما فيه من إعجاز، فالتكرار قديم ودراسته قديمة . أيضًا ،. وقد لجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب حرصًا منه على إعطاء قصيدته قيمة صوتية عالية، ونغمًا موسيقيًا يتلذذ به السامع، وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها " فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه "(ابن رشيق القيرواني، 1981، ص73).

والتكرار عند الأقيشر الأسدي من مصادر الإيقاع الموسيقي، المتمثلة في صور متعددة منها: تكرار الحرف، أو تكرار الكلمة، أو الجملة، ومنها قوله: (الأقيشر، 1997، ص74) (من المتقارب)

فَإِنَّ أَبا مُعْرِضٍ إذ حَسا مِنَ الراح كَأْسًا عَلى المِنبَرِ

خَطيبٌ لَبيبٌ أَبو مُعْرِضٍ فَإِن لِيمَ في الخَمرِ لَم يَصبِرِ

أَحَلَّ الحَرامَ أَبــو مُعْرِضٍ فَصارَ خَليعًا عَلـى المَكْبَرِ

فقد كرر الشاعر في هذه الأبيات اسم (أَبو مُعرِضٍ) ثلاث مرات متتالية، مما يدل على عظم الجرم الذي قام به هذا الخطيب، فقد أحل الخمر وهي شيء محرم، وهنا نلحظ أن الشاعر قد وظف التكرار في إبراز المعنى وتوضيحه لدى المتلقي، فالتكرار جاء للاهتمام، وكان له عظيم الأثر في تناغم الألفاظ مع المعاني، وكذلك التكرار لحرف الراء في كل بيت شعري في المقطوعة السابقة، وما أحدثه من إيقاع موسيقي جذاب يسعى بجرس الحروف فقد أحدث رنينًا موسيقيًا داخليًا، وتناغمًا في حركة الإيقاع الداخلي مما أفاد في توزيع الموسيقى على الأبيات وترابط الألفاظ في ما بينهما، وقد اتخذ الشاعر من تكرار الاسم في كل بيت مرتكزًا؛ ليبني عليه معنى جديدًا، وبذلك أصبح هذا التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف وشحذ الشعور حد الامتلاء (الأقيشر، 1997، ص74).

ومن صور التكرار التي برز فيها حرف الراء بصورة كبيرة، قوله: (شفيع، 1984، م2، ع5، ص 15) (من الكامل)

أَبني تَميمٍ مَا لِمِنْبَرِ مُلْكِكُمْ لاَ يَسْتَقِرُّ قَــرَارُهُ يَتَمَرْمَرُ

إنَّ المنابرَ أَنْكَرَتْ أَسْتَاهَكُمْ فادْعُوا خُزَيْمَةَ يَسْتَقِرّ المِنْبَرُ

فقد كرر في البيتين السابقين كلمة: (المنبر) مفردة وجمعًا ثلاث مرات، بالإضافة إلى تكرار حرف الراء الذي أحدث اهتزازًا في الأذن عند سماع الأبيات.

لقد أكثر الأقيشر الأسدي من الاتكاء على أسلوب التكرار متغنيًا بالألفاظ، ومبرزًا المعنى المراد؛ رغبة منه في أن يحقّق بالتكرار إيقاعًا صوتيًّا يشجي الآخرين، ويثير العاطفة لديهم، فضلًا عن أن التكرار يقوم بدور فاعل في الإيحاء بمضمرات الذات الشاعرة، ويفضي بالدلالات المستترة الخفية" وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي موجّه إلى الخارج فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي" (عيد، 1985، ص60)، ومن صور التكرار الذي ظهرت في شعر الأقيشر، قوله: (الأقيشر، 1997، ص88) (من المتقارب)

يُريدُ الرجال وَيَأبى النِساءَ فَما لي وَما لأَبي عائِشَهْ

أَدامَ لَهُ اللهُ كَدَّ الرجــالِ وَأَثكَــــلَهُ اِبنَتَهُ عائِشَهْ

وهنا نلحظ الانسجام الصوتي الداخلي الذي نتج عن التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينًا، أو بين الكلمات وبعضها بعضًا حينًا آخر، فهو ناقم على الفطرة، ومتمرد على القيم، فيأبى النساء، فقد كرر كلمة (الرجال)، وكلمة (عائشة)، ليدلل بذلك على المعنى المراد ويصوره، فقد جاءت الأبيات

في معرض الدعاء من الأقيشر على جاره الذي منعه العطاء (الأصفهاني، 169/11، 2008م)، لذلك جاء التكرار في هذين البيتين مناسبًا للحالة الشعورية التي كان عليها الشاعر، ولحالته النفسية المملؤة بالكبت الذي كان يعانيه بسبب ما ذكرته بعض المصادر التي تطرقت للحديث عن حياته من أنه كان " عنينًا لا يأتي النساء، وكان كثيرًا ما كان يصف ضد ذلك من نفسه"(الأصفهاني، د.ت، ج11، ص240)، ومن ثم فقد ولَّد العجز كبتًا ونتج عنه تكرارًا مفاده التأكيد، فإنَّ اتكاء الشاعر هنا على التكرير قد أسهم في إثْرَاء الأبيات دلاليًّا، فضلًا عن أنه قد أثرى البناء الإيقاعيَّ للنص.

وفي صورة أخرى يتجلى فيها الإيقاع الداخلي المعتمد على حسن اختيار الألفاظ وترتيبها، وانسجام عناصر القصيدة جميعها في لوحة فنيّة رائعة تهدف إلى بناء المعنى وتوضيحه في أدق صوره، حيث يقول: (الأسدي، 1997، ص119) (من الطويل)

وما خَدِرَتْ رجْلايَ إلاّ ذَكَرْتُكُمْ فَيَذْهَبُ عــن رجْلايَ ما تَجِدانِ

وما اخْتَلَجَتْ عَيْنايَ إلاَّ تَبادَرَت دُمُوعُهمـــا بالسَّحّ والهَمَلانِ

سُرُورًا بمـــا جَرَّبْتُهُ مِن لِقائِكُمْ إذا اخْتَلَجَـــتْ عَيْنايَ كُلُّ أَوانِ

فقد ظهر التكرار اللفظي في المقطوعة السابقة عبر تتابع الصور (رجْلايَ، عن رجْلايَ، ما اخْتَلَجَتْ عَيْنايَ، إذا اخْتَلَجَتْ عَيْنايَ) فزاد من جمال النص الشعري وتماسكه، وعمل على توضيح المعنى وإبرازه، وتأكيده مع الإيقاع الداخلي الرنان الناتج من تكرار الأصوات ذاتها، ويظهر أيضًا من موسيقا الألفاظ المكررة الحالة النفسية المضطربة التي ظهر عليها الشاعر في حديثه عن محبوبته التي يُعد ذكرها بمثتبة الشفاء له مما يعانيه، فقد أسهم الإيقاع بدور فاعل في الإيحاء بمضمرات الذات الشاعرة.

ويعمل أسلوب التكرار على " لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه أو تخليصه مما يلبس معناه، وقد يرد التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع " (الطرابلسي،1981م، ص649)، لأن الإيقاع الداخلي يكتسب شخصيته من خلال السياق وعن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه، فلا توجد حروف تدل على الحزن أو الفرح بذاتها، إنما تأثير هذه الكلمات والمقاطع يرجع إلى الانفعال الذي يظهر في ذلك الوقت، فها هو ذا في أحد مقطوعاته يقول: (الأسدي، 1997، ص51) (من الكامل)

وَسَأَلْتَنِي يَومَ الرَحيـلِ قَصائِدًا فَمَلأْتُهُنَّ قَصـائِدًا وَكِتابا

إنّي صَدَقتُكَ إذ وَجَدتُكَ صادقًا وَكَذَبتَنـي فَوَجَدتَني كَذّابا

وَفَتَحـتُ بابًا لِلخِيانَةِ عامِـدًا لَمّا فَتَحتَ مِنَ الخِيانَةِ بابا

فقد وظف الشاعر في الأبيات السابقة التكرار لبناء المعنى المراد وتوضيحه من خلال تكراره لبعض الألفاظ مثل: "قَصائِدًا، وَجَدتُكَ، فَوَجَدتَني، فَتَحتَ، لِلخِيانَةِ، الخِيانَةِ، بابًا" التي تثبت صدق تجربة الشاعر الفنيّة.

والقيم الصوتيّة لا تستطيع أن تمثل المعاني بمفردها، بل لابد وأن تكون انعكاسًا للتجربة الشعريّة، " فإننا لا نفكر- أبدًا - في القيم الصوتيّة منفصلة عن المعنى، بل نفكر في المعنى من خلال مستويات متعددة تتجاوب تجاوبًا لا يسمح بالتمييز بينها، ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها " (عصفور، 1990، 208)، فمن هنا جاء ارتباط الإيقاع الموسيقي بالمعنى ارتباطًا وثيقًا، وعلى نحو رئيس.

وقد استثمر الأقيشر القيم الصوتيّة لحروف المدَّ وطاقاتها النغمية في هذه الأبيات استثمارًا جيدًا، فحروف المدَّ التي انتهت بها الكلمات قد تآلفت مع الجو النفسي للنص؛ لتعمَّق من ذلك الإحساس والانفعال الذي ظهر عليه الشاعر، فلم يقدر على الفكاك منه، وزاد النص جمالًا وروعة، وساعدت الشاعر على امتلاك ناصية الكلام، فضلًا عن أنها قد منحت الأبيات غزارة موسيقية، وإيقاعًا هادئًا، بين فواصل الكلمات، جعل المتلقي يشارك الشاعر حالته النفسية؛ ويظهر ذلك جيدًا إذا رُددت القصيدة إنشادًا فيزيد الحضور الصوتي في القصيدة، حيث " يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتيّة من أجل التأثير في جمهور المتلقين عن طريق رفع الصوت وخفضه على نحو يراعي تقوية المقطع أو إرخاءه. فالمقطع الذي يقع عليه النبر يرتفع معه الصوت بطبيعة الحال، وفي ما عدا ذلك يرتفع الصوت ارتفاعًا عفويًّا في المواقف العاصفة" (غريب، 1971، ص179، عبيد، 2001، ص42، 43).

وقد ولَّد التكرار إيقاعًا موسيقيًا منتظمًا، فجاء منسجمًا مع بناء القصيدة، مرتبطًا بسياق النص، معبرًا عن الحالة الشعورية للشاعر، بعيدًا عن الصيغ المملة، فإن الكلام إذا خرج من القلب ولج إلى القلب وإذا خرج من اللسان لم يتجاوز الآذان، ولأن الشاعر صادق في تعابيره فقد أثَّر ذلك على المتلقي، فتفاعل معه وعاش تجربته، واستمتع بها.

ويأتي أسلوب التكرار لإبراز المعنى وتأكيده، وقد استعان به الشعراء من أجل "أن يكون تكرار اللفظ أو المعنى في البيت أو العبارة لإحراز فائدة التأكيد والترسيخ" (ابن معطى، 2003،ص189).

ومن الصور التي وظف فيها الأقيشر الأسدي تقنية التكرار في خدمة المعنى وتأكيده، ما جاء في معرض هجائه حيث يقول: (الأسدي، 1997، ص102) (من الطويل)

رَأَيْتُكَ أعْمَى العَيْنِ والقَلْبِ مُمْسِكًا وَمَاخَيْرُ أعْمَى العَيْنِ وَالقَلْبِ يَبْخَلُ

فقد كرر في بيت واحد كلمة (أعمى) مرتين، وكلمة (العين) مرتين، وكلمة (القلب) مرتين، وصفة البخل (ممسكًا، يبخل) مرتين؛ تأكيدًا منه على نعت

المهجو بعمى القلب والعين والبخل، بعد أن منعه العطاء، فقد استخدم هذه التقنية في تكرار الصفات والأفعال لخدمة المعنى المراد وإبرازه في أدق صوره.

وقد أحدث تكرار جملة (أعْمَى العَيْنِ والقَلْبِ) في صدر البيت وعجزه موسيقى داخلية عذبة، ومتوازنة ساعدت على إبراز المعنى المراد وتقويته، والتأكيد عليه.

وقد كان الأقيشر حريصًا على اختيار لغته، وتوظيفها، بما يتماشى مع الحالة النفسية، ومراعاة النغم الموسيقي، والإيقاع النصي، فها هو ذا يستخدم التكرار لاسْم الإشارة (هذا) حيث يقول: (الأسدي، 1997، 118) (من الخفيف)

غَلَبَ الصَّبْرُ فَاعْتَرَتْنِي هُمومٌ لِفِراقِ الثِقاتِ مِنْ إخوانِي

ماتَ هَذا وَغابَ هَذا، وهَذا دائِبٌ فــي تِلاوَةِ القُرآنِ

وهنا يتجلى الإيقاع الموسيقي الداخلي من خلال النغم الهادئ، وتكرار اسم الإشارة: (هذا) مع المشار إليه: (غاب، مات) مما يعكس الحالة النفسية الحزينة التي ظهر عليها الشاعر، مع سكون وجدانه ومشاعره، فقد أسهم التكرار في هذين البيتين في وضوح المعنى المراد، وإظهار الحالة النفسية للشاعر، فقيمة الإيقاع الداخلي تكمن في كونه جزءًا من المعنى.

فقد كثر التكرار في ديوان الأقيشر الأسدي؛ لما يحمله من قرع موسيقي شيق تهواه الأنفس وتطرب له الأذان، وهو إيقاع نغمي يعمل على تقوية المعنى وإبرازه في صورة فنيّة رائعة تلفت انتباه المتلقي وتأثره بحسنها، وهذه اللوحة الموسيقيّة ناجمة عن التركيب البديعي المشكل للنسيج الداخلي للبيت الشعري، التي تصل بالمستمع إلى درجة التمايل والانسجام طربًا من وقع هذه الأنغام على أذنه، بالإضافة إلى ما يقوم به التكرار من دور فاعل ومهم في بناء المعنى من خلال الامتزاج بين التركيب اللغوي في الجملة الشعريّة والإيقاع الداخلي.

ثانيًا: إيقاع الطباق والمقابلة:

يُعد الطباق والمقابلة من أهم وسائل تشكيل الصورة الموسيقيّة والإيقاع الداخلي، وقد استخدمهما الأقيشر بكثرة في شعره؛ لدفع ما قد يُتوهم من معنى في نفس المتلقي، وترسيخ أفكاره في كما يريدها هو.

الطباق:

الطباق هو "أن تجمع بين ضدّين مختلفين، كالإيراد والإصدار والليل والنهار، والسواد والبياض" (النويري، 2002، ص98)، وهو لون بديعي فطري، فهو "من الفنون التي تربط الكلام ببعضه عن طريق علاقة التضاد؛ فالضد أقرب خطورًا بالبال عند ذكر ضده" (أبو ستيت، 1994، ص50)، ولأن الطباق يزيد المعنى تأكيدًا، ووضوحًا بجمعه للمعاني المتقابلة، فقد استخدمه الأقيشر الأسدي في العديد من قصائده، حيث يقول: (الأقيشر الأسدي، 1997، ص51) (من الكامل)

إنّي صَدَقتُكَ إذ وَجَدتُكَ صادِقًا وَكَذَبتَنِي فَوَجَدتَني كَذّابا

فقد طابق بين (صَدَقتُكَ، صادقًا، وَكَذَبتَني، كَذّابا)؛ ليقوى المعنى ويؤكده، ويولد إيقاعًا موسيقيًا في الجمع بين الضدين وتواليهما، مما يعمل على وضوح المعنى من خلال الجمع بين الثنائية الضدية المتعارضة في المعنى والمتمثلة في (الصدق، والكذب).

وللطباق صفات موسيقية تندرج تحت ما يسمى بالإيقاع المعنوي، حيث تكون الكلمتان المتطابقتان عاكستين لموسيقى معنوية تقوي المعنى وتوضحه، ومن أمثلة ذلك في ديوان الأقيشر قوله: (الأسدي، 1997، ص93) (من الطويل)

سَأَشرَبُها ما دُمتُ حَيًّا وإن أَمُتْ فَفي النَّفسِ مِنها زَفْرَةٌ وَشَهيْقُ

فالطباق بين (حَيًّا، أَمُت، زَفرَةٌ، وَشَهيقُ)، أعطى جمالًا ظاهريًا في الموسيقى والتعبير بالإيماء إلى حبه للخمر وشربها، وسيظل هذا الحب قرير قلبه وعقله حتى بعد فناء جسده بالموت.

فمن خلال الطباق تتضح المعاني، وهو ما يُحدث انسجامًا بين الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر وبين المعنى المراد من خلال اختياره للألفاظ والتراكيب، يقول الأقيشر: (الأسدي، 1997، ص63) (من الطويل)

قَدِ اِختَلَجَتْ عَينيْ فَدَلَّ اِختِلاجُها عَلى حُسْنِ وَصْلٍ بَعدَ قُبْحِ صُدودِ

فقد طابق الشاعر في البيت السابق بين (حُسن، وقُبح، ووَصلٍ، وصُدودِ)؛ ليؤكد المعنى ويوضحه من خلال استخدامه للإيقاع الموسيقي الناتج عن ذكر الضدين مع حسن التقسيم، هكذا يحقق الطباق توازنًا نغميًا جميلًا، يؤدي دورًا أساسيًا في الترابط والإنسجام بين الموسيقى والمعنى المراد.

لقد لعبت هذه الثنائيات دورًا بارزًا وأساسيًا في إظهار انفعالات الشاعر وحالته النفسيه، وهدفه من القصيدة أي المعنى المراد، يقول الأقيشر: (الأسدي، 1997، ص98) (من الوافر)

تَمَتَّعْ مِنْ شَبابٍ لَيسَ يَبْقَى وَصِلْ بِعُرى الصَّبُوح عُرَى الغَبُوقِ

في دعوة من الشاعر إلى التمتع بالشباب ومواصلة شرب الخمر طابق بين (الصَبوح) وهي الخمر التي تشرب بالغداة، و(الغَبوقِ) وهي الخمر التي تشرب بالعشاء، وقد وظف الشاعر الطباق بين أول النهار وآخره في إشارة منه إلى الإحاطة والعموم، واستخدم فعل الأمر: (صِلْ)؛ ليدلل به على الاستمرار

والمواصلة، والتمتع بالشباب وعدم ترك الخمر ليلًا أو نهارًا، وهذا هو المعنى المراد من خلال توظيف أسلوب الطباق وإيقاعه الموسيقي الرنان.

ومن صور الطباق التي أحدثت توازنًا إيقاعيًا في النص، جمع فيها الشاعر بين الضدين، قوله: (الأسدي، 1997، ص 79) (من الطويل)

وَمُقْعَدِ قَوْمٍ قَدْ مَشَى مِنْ شَرَابِنَا وأَعْمَى سَقَيْنَاهُ ثَلاثًا فَأَبْصَرَا

حيث طابق بين (مُقْعَدِ، مَشَى، وأَعْمَى، فَأَبْصَرَا)، في محاولة منه للتمرد على الفرائض الإسلامية والاستهانة بها، والدعوة إلى شرب الخمر والتلذذ بها، فقد ذكر أن من مفعولها السحري أن تجعل من المُقْعَدِ ماشيًا ومن الأعمى بصيرًا، وقد أحدثت هذه المطابقة توازنًا موسيقيًا في البيت الشعري، حيث إن الطباق جاء في الصدر والعجز. ومن صور الطباق. أيضًا. قوله في نهاية القصيدة نفسها: (الأسدي، 1997، ص80) (من الطويل)

إذا ما رَآها بَعدَ إنقاءِ غُسلِها تَدورُ عَلَينا صائِمُ القَومِ أَفطَرا

فقد طابق بين (صائِم، أَفطَرا) وذلك في معرض حديثه الغزلي عن الخمر وتأثيرها على الجالسين، وحبه لها، فإنها تستطيع أن تغري الصائم فيفطر، دون أن يفكر في العقاب من الله. سبحانه وتعالى؛ لارتكابه عدة كبائر.

المقابلة:

تُعد المقابلة من الأساليب البلاغية الموسيقيّة التي يلجأ إليها الشاعر في كثير من الأحيان؛ لتقوية المعنى المراد وتوضيحه، فهي ركيزة من ركائز الإيقاع الداخلي، وهي: "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أوبمعانٍ متوافقة، ثم يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل، كما يقصد بالمقابلة مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب" (القزويني، د.ت، ص304)، وقد أكثر الأقيشر من استخدام هذه التقنية الموسيقيّة؛ ليحدث توازنًا نغميًا بين نسيج مقطوعته، حيث يقول: (الأسدي، 1997، ص 51) (من الكامل)

إنّي صَدَقْتُكَ إذ وَجَدْتُكَ صادِقًا وَكَذَبْتَنِي فَوَجَـدْتَنِي كَذّابا

وَفَتَحْتُ بَابًا للخِيانَةِ عَـــامِدًا لَمّا فَتَحْتَ مِـنَ الخِيَانَةِ بَابَا

فقد قابل الشاعر بين معنيين متوافقين: (صَدَقتُكَ إذ وَجَدتُكَ صادقًا) و(كَذَبتَني فَوَجَدتَني كَذّابا) فقابل صدقه بصدق صديقه، وكذبه بكذب صديقه، وكذلك قابل خيانته لصديقه بخيانة صديقه له في البيت الثاني، فقد أحدث هذا التقابل تداعيًا للمعاني وحضورًا، إضافة إلى جمالية التقابل وما أحدثه من موسيقى رنانة وإيقاع داخلي قوي أسهم في بناء المعنى ووضوحه.

وشعر الأقيشر الأسدي زاخر بالمقابلات بين المعاني، فقد أبدع في توظيفها أيّما إبداع، ففي موضع آخر يقول: (الأسدي، 1997، ص102) (من الطويل)

رَأَيْتُكَ أعْمَى العَيْنِ والقَلْبِ مُمْسِكًا وَمَاخَيْرُ أعْمَى العَينِ والقَلبِ يَبْخَلُ

وهنا قابل الشاعر في البيت السابق بين معنيين متوافقين ببراعة ودقة، حيث أورد في سياق وصفه المهجو بعمى العين والقلب قوله (أعْمَى العَيْنِ والقَلْبِ مُمْسِكا) و(أعْمَى العَينِ والقَلبُ يَبْخَلُ) مما زاد المعنى جمالًا وإيقاعًا موسيقيًا فريدًا.

وللمقابلة أثر كبير في توضيح المعنى، وتقوية البناء الفني، ففيها تتقابل الأضداد؛ لترسم لوحة فنيّة تصويرية، تلفت انتباه المتلقي إلى ما يرمي إليه الشاعر من معاني، حيث يقول: (الأسدي، 1997، ص92) (من الطويل)

حَرِيصٌ عَلى الدُّنيا مُضِيْعٌ لِدينِهِ وَلَيسَ لِما في بَيْتِهِ بِمُضِيْع

فها هو ذا في صدر البيت السابق يقابل بين حرصه على الدنيا وتضيعه للدين، حيث قابل بين معنيين بينهما تضاد: (حريص، ومضيع)؛ ليشير إلى الحالة الاستهتارية التي وصل إليها هذا الرجل بحرصه على الدنيا وشهواتها والتمسك بها، وتضيعه للدين وعدم تمسكه به، فقد أستطاع الشاعر أن يوظف المقابلة في البيت السابق في تقوية المعنى وتوضيحه، من خلال الربط بين الإيقاع الداخلي والمعاني، ومن ثم يتجلى أثر الثنائيات الضدية في جذب المتلقي للنص والتفاعل معه.

وختامًا؛ فإن للطباق في الشعر وظيفة معنوية يزداد من خلال توظيفها المعنى وضوحًا وقوة، حيث إن الشاعر يلجأ إلى ذكر الشيء وضده زيادة في توضيح المعنى وانتفاء للبس، فإن الضد يُظهر حُسنه الضد، وكذلك بضدها تتبين الأشياءُ، فيسهم الطباق في بناء المعنى المراد بدور بارز، وإظهار الاختلاف بين الضدين، وهنا نستطيع القول: إن التضاد قد أسهم بقوة في تشكيل نوع من العلاقة بين المعاني أدت هذه العلاقة إلى خلق إيقاع موسيقي داخلي نتج عن الانسجام بينهما، فإن الجمع بين المتضادات يعمل على تعضيد أثر المعاني ودورها في ذات المتلقّي، ومتابعة النص، وتقوم بدور حيوي في إبراز المعاني، ونقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف.

ثالثًا: إيقاع الجناس:

يُعد الجناس من أكثر الظواهر الموسيقيّة التي تضفي على القصيدة جمالًا وإيقاعًا؛ فالجناس في مفهومه العام يشير إلى أزواج من الكلمات متباينة المعاني والدلالة، مع اتفاق هذه الأزواج وتماثلها في الوحدات الصوتيّة، وهذا الاتفاق هو منبع الجمال والإيقاع العذب، فهو " أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى" (الميداني، 1996، ج2، ص485)، ويلجأ إليه الشعراء لخلق نوع من الانسجام بين الألفاظ والتراكيب، من خلال التناغم

الموسيقي والتشابه في الصورة اللفظية، لذا فإن للجناس دورًا بارزًا في بناء وتوضيح المعنى وتقويته، والتأثير في الآخرين، وإكساب النص نغمة مؤثرة من خلال الإيقاع الداخلي الرنان الناتج عن توالي هذه الكلمات، كما أن التجاوب الموسيقي الصادر عن تماثل الكلمات تماثلًا كاملًا أو ناقصًا، تطرب له الأذن، وتهتز له أوتار القلوب، وتألفه النفس فتتجاوب في تعاطف مع أصداء أبنيتها، وهذا يؤكد بجلاء أهمية الجناس في خلق الإيقاع الداخلي في النص الأدبي، وبناء المعنى.

والجناس نوعان: تام وغير تام، والتام هو "أن تتفق الكلمتان في لفظهما، ووزنهما، وحركاتهما ولا يختلفان إلا من جهة المعنى" (مطلوب، 1975، ص224)، وغير التام وهو "ما اختلف فيه اللفظان في نوع الحروف، أو عددها أو هيئتها، أو ترتيبها"(أبو ستيت، 1994، ص203) وقد شاع الجناس بنوعيه في شعر الأقيشر الأسدي، وتعددت صوره المؤثرة إيقاعيًا، وتصدر شعره، ومنه قوله: (الأسدي، 1997، ص54) (من الطويل)

أَبانَ أُنوفَ الحَيّ قَحطانَ قَتلُهُ وَأَنفَ نِزارٍ قَد أَبانَ فَأَوعَبا

فقد استعان الشاعر بأسلوب الجناس بين كلمة (أَبانَ) الأولى التي جاءت بمعنى قطع، يقال ضربه فأبان رأسه عن جسده إذا قطعه وفصله، وبين (أَبانَ) الثانية التي جاءت بمعنى ظهرت وبرزت، ثم ختم البيت الشعري بكلمة (فَأَوعَبا) التي تعني القطع والاستئصال والاستقصاء في كل شيء، فأوعب أنفه أي قطعه أجمع(الأسدي، 1997، ص54)، وقد توافرت في هاتين الكلمتين كل أركان الجناس التام من حيث الوزن واللفظ والحركة، مع اختلاف المعنى فكان له دوره البارز في انسجام المعاني مع الألفاظ ولفت انتباه المتلقي، بالإضافة إلى الجرس الموسيقي والإيقاع الداخلي الذي ساعد في بناء المعنى وتوضيحه.

ومن النماذج التي استخدم فيها الشاعر أسلوب الجناس، ووظفه في خدمة المعنى وتوضيحه، قوله: (الأسدي، 1997، 63) (من الكامل)

هَذا يُصَرّدُني فَلَستُ بِشارِبٍ وَأَخٌ يُؤَرّقُني مَعَ التَصريدِ

فقد جانس الشاعر في البيت السابق بين (يُصَرّدُني، التَصريدِ)؛ ليكثف المعاني ويحشد بالموسيقى والإيقاع نغمًا جذابًا لقصائده، فالأولى (يُصَرّدُني) جاءت بمعنى يمنعني وينهاني عن شربها . أي الخمر ،. والثانية (التَصريد)جاءت بمعنى الشرب دون الرّي، أو الشرب المتقطع، فوظف الشاعر أسلوب الجناس في بناء المعنى مصحوبًا بنغمة عالية رنانة، أضفت نوعًا من العذوبة والإيقاع الخفي على البيت الشعري، كما أدت إلى تقريب المعنى وتوضيحه لدى المتلقي.

ومن أمثلة الجناس التي وردت في شعر الأقيشر الأسدي، وقد وظفها الشاعر في إيصال المعنى بطريقة مميزة تنم عن إبداعه ومهارته، التي مكنته من أن يجانس بين الألفاظ والأفكار والمشاعر، قوله: (الأسدي، 1997، 73) (من الكامل)

- حَتّى تَزورَ مُسَمّعًا في دارِهِ وَتَرى المُدامَةَ بِالأَكُفِّ تَدورُ
- وهنا اختلف اللفظان في حرفي الزاي والدال، مع اختلاف المعنى؛ فوقع الجناس بين (تَزورَ، تَدورُ)، من قبيل الجناس الناقص؛ لاختلافهما في نوع الحرف، مع الاتفاق في مخرج النطق، وتماثل الوحدات الصوتيّة، وهو ما يسمى بـ"الجناس المضارع"*، فقد أحدث هذا النوع من الجناس رنة موسيقية اختلجت في نفس القارئ، وأحدثت نوعًا من التقارب الذهني بين الشاعر والمتلقي، فقد قام الإيقاع الداخلي الذي ظهر في هذا المثال على عدة عناصر من أهمها النبر الذي تفاعل بجانب الأساليب البلاغية في إيضاح المعنى وجذب القارئ.

ومنها قوله: (الأسدي، 1997، ص120) (من الخفيف)

وعَدَتْنَا بِدِرْهَمَيْنِ طِلاءً وصِلاءً مُعَجَّلًا غَيْرَ دَيْن

فقد جانس الأقيشر بين (طِلاءً، وصِلاءً) من قبيل الجناس الناقص فالطلاء هو ما طبخ من عصير العنب حتى ذهب ثلثاه، والصلاء هو الشواء؛ لأنه يُصلى بالنار(الأسدي، 1997، ص 120)، حيث اختلف اللفظان في حرف واحد (الطاء والصاد)، مع الاتفاق في الوزن والإيقاع الصوتي، مما أحدث نغمًا موسيقيًا في البيت الشعري وإيقاعًا عذبًا أسهم في توضيح المعنى المراد.

وفي موضع آخر تميز فيه برهافة الحس، والدقة في التصوير استعان الشاعر بالجناس؛ ليصل إلى المتلقي بالمعنى المراد، حيث يقول: (الأسدي، 1997، ص47) (من الكامل)

وَمُسَوّفٍ نَشَدَ الصَّبُوحَ صَبَحْتُهُ قَبْلَ الصَّباحِ، وَقَبْلَ كُلِّ نِدَاءِ

فقد جانس الشاعر بين (الصَّبُوحَ، وصَبَحْتُهُ)، وهو جناس ناقص حيث إن الصبوح هي الخمر التي تشرب صباحًا، وصبحته أي وقت الصباح، ثم عقب في عجز البيت بقوله: (قبل الصباح) الذي أكسب البيت الشعري نغمًا موسيقيًا متجانسًا، اختلج نفس القارئ فأثر فيه، وقد أضاف الشاعر في هذا النوع من الجناس إلى الجناس التام والناقص علاقة الاشتقاق، حيث إنه لا يوجد اختلاف في المعنى فقط، إنما اقترن به اشتقاق في الألفاظ،

* الجناس المضارع: وهو ما اختلف فيه اللفظان المتشابهان في نوع حرف واحد منهما مع تقاربهما في النطق، البلاغة العربية، لعبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي، ج2، ص 494. الطبعة الأولى، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، 1996م.

فأصبحت العلاقة بين الأركان علاقة اشتقاق، وليست علاقة تغاير واختلاف فحسب، ويسمى هذا الجناس بالمطلق*، لأنه لا يشترط فيه أمر معين.

هذه بعض الأمثلة التي سقناها في هذه الدراسة على الجناس في شعر الأقيشر الأسدي التي كانت لها دلالة واضحة على تأثير الإيقاع الداخلي ودوره في بناء المعاني وتوضيحها، وإعطاء الشعر سمة جمالية وعفوية تزيده رونقًا وجمالًا.

فللجناس أثره الطيب في إحداث التناغم الموسيقي وأثره الخفي في إيقاع المعنى في نفس المتلقي، وهو من التقنيات التي يوظفها الشعراء في قصائدهم لإحداث نغمًا موسيقيًا رنانًا يقوم بدور بارز في بناء المعنى وتوضيحه، مما يدل. أيضًا. على براعة الشاعر وحذقه في توظيف الألفاظ ذات المعاني المختلفة في مهارة ولطف، وهو ما يظهر جليًا في الجناس التام، ومن خلال النماذج السابقة نلاحظ أن الشاعر استعان بالجناس كوسيلة فنيّة جميلة أجاد فيها غاية الإجادة، وحقق بذلك انطباعًا موسيقيًا من خلال الإيقاع الداخلي في الأبيات الشعريّة جعلت المتلقي يتذوق حلاوة هذه الألفاظ ويفهم معانيها.

ويرى النقاد أن جمال هذه الألوان في صدورها عن طبع لا عن تكلف كما يقول أحمد مطلوب: " والجناس كغيره من المحسنات لا يحسن إلا إذا اقتضاه المعنى وتطلبه" (مطلوب، د.ت، ص233)، فلابد أن يكون مجيئه عفو الخاطر، صادرًا عن طبع، وهذا ما نلحظه في شعر الأقيشر الأسدي من وروده عفويًا طبعيًا، ليس فيه تكلف ولا تصنّع، حسب ما يقتضيه المقام.

ولذا، فقد أورد الأقيشر الأسدي الجناس في شعره بصورة فطرية لا تكلف فيها؛ لتكتمل الصورة، والإيقاع الموسيقي الداخلي في بناء جماليات النصوص وإبراز المعنى المراد، لأن هذا التشابه يعطي انطباعًا موسيقيًا لدى المتلقي تميل إليه النفس وتطرب له الأذن، ولا يقف عند هذه الوظيفة بل يتعداها إلى لفت انتباه المتلقي من خلال تشابه الحروف وتوليد أفكار جديدة.

رابعًا: إيقاع رد الأعجاز على الصدور:

يُعد رد الأعجاز على الصدور ضمن الإيقاعات الموسيقيّة الداخلية التي اعتمد عليها الأقيشر الأسدي في بناء معانيه وتأكيدها، ويسمى التصدير، وهو: "أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة" (القيراوني، 1981، ج2، ص3)، مما يحمل المتلقي على مواصلة الاستماع دون ملل أو فتور، وتدل هذه التقنية على قدرة الشاعر ومهاراته الإبداعيّة في توظيف الإيقاع الموسيقي لترسيخ المعاني لدى المتلقي.

وللتصدير صور كثيرة منها أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو يكون في حشوه أو في آخره أو في صدر المصراع الثاني، وفي شعر الأقيشر تنوعت أشكال هذا الإيقاع، وتعددت صوره؛ فقد يرد أولهما في صدر البيت، والآخر في عجزه، وبذلك تتوالى الأصوات على الأذن؛ مما يثير لدى المتلقي أفق التوقع، إذ تتداعى المعاني في ذهنه؛ فيتوقع الكلمة المكررة قبل ورودها في عجز البيت، يقول الأقيشر: (الأسدي، 1997، ص 60) (من الوافر)

تُناجِي خِدْنَهَا باللَّيْلِ سِرًّا وَرَبُّ النَّاسِ يَعْلَمُ مَا تُنَاجِي

فقد رد الشاعر كلمة: (تُنَاجِي) المذكورة نهاية العجز على كلمة (تُنَاجِي) المذكورة بداية الصدر؛ فأضفى على البيت الشعري نغمًا موسيقيًا، وترابطًا فكريًا ودلاليًا، أثار أفق التوقع لدى القارئ، وعبَّر عن مكنون الحالة الشعورية لدى الشاعر، فإن التكرار الذي حدث عن طريق التصدير أدى إلى تلاحم الدلالات الصوتيّة والمعنوية وتماسكها وانسجامها مع الإيقاع الداخلي الناتج عن الترديد، كما أن التصدير يشير. أيضًا. إلى أن اللفظ المذكور في العجز هو اللفظ المنشود دون غيره؛ لأن انسجام التشكيل الصوتي جزء لا يتجزأ من التشكيل المعنوي.

كما يعمل التصدير على التلاحم والترابط بين بداية البنية الشعريّة ونهايتها، فتتحقق الموسيقيّة التامة، يقول الشاعر: (الأسدي، 1997، 92) (من الطويل)

سَرِيعٌ إِلــى اِبنِ العَمِّ يَلْطُمُ وَجْهَهُ وَلَيسَ إِلى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيع

حَرِيصٌ عَلى الدُنيا مُضِيْعٌ لِدينِهِ ولَيسَ لِمــا فِي بَيتِهِ بِمُضِيْع

فقد رد الشاعر عجز البيت (بِسَرِيعٌ) على صدره (سَرِيعٌ)، وكذلك في البيت الثاني رد (بِمُضيعٌ) المذكورة في عجز البيت على (مُضيعٌ) الموجودة في حشو الصدر، ووظفهما في خدمة المعنى من خلال الإيقاع، وما يتصل بالصوت وتنظيمه تنظيمًا موسيقيًا خاصًا، أضاف إلى الأبيات نغمًا عذبًا يدل على مهارة الشاعر في توظيف أحد أنماط الإيقاع الداخلي في بناء المعنى، وتوضيحه، وتأكيده بالتكرار اللفظي.

والتناوب الذي يقع بين الألفاظ في عجز البيت وصدره يعمل على تيسير استخراج القافية قبل أن تطرق أسماع المتلقي، بالإضافة إلى الجرس الموسيقي الذي ينتج عن هذا التناوب تطرب له الأذان وتميل إليه القلوب، ومن تصدير الحشو يقول الأقيشر: (الأسدي، 1997، ص 51) (من الكامل)

وَفَتَحْتُ بابًا لِلخِيانَةِ عامِدًا لَمّا فَتَحْتَ مِنَ الخِيانَةِ بَابَا

فقد ختم الشاعر كلامه بكلمة (بابا) ردًا على ما ذكر في حشو المصراع الأول، موظفًا هذا الأسلوب في تأكيد المعنى من خلال الإيقاع الموسيقي الخفي

* جناس الاشتقاق: ويسمى المطلق وهو أن تختلف الأحرف وتتفق الكلمات في أصل واحد يجمعهما الاشتقاق، ينظر: فنون بلاغية البيان والبديع، للدكتور / أحمد مطلوب، ص 225.

الذي أضاف إلى جمال البيت جمالًا وتألقًا، فهو من جهات الحسن التي تطرب لها الأذن.

وقد يستأثر المصراع الثاني بالمكررين، بأن تأتي الكلمة في بداية المصراع الثاني والثانية في نهايته، ومن صور التصدير ما جاء في صدر المصراع الثاني ونهايته، قول الشاعر: (الأسدي، 1997، ص 86) (من المديد)

إنَّ في الغُرْفَةِ التي فَوْقَ رَأْسِي لأُنَاسًا يُخَادِعُونَ أُنَاسَا

فقد وقع التصدير في هذا البيت في المصراع الثاني أو عجز البيت الشعري بين (لأُنَاسًا، أُنَاسَا) التي بدأ بها المصراع ثم اختتم بها كلامه؛ تكثيفًا للإيقاع الداخلي وتبيانًا للمعاني.

وختامًا؛ فإن رد العجز إلى الصدر أو التصدير تقنية تدل على مهارة الشاعر وقدرته الفنيّة إلا أنه لا يستحسن حتى يساعد اللفظ المكرَّر المعنى ويخدمه، ويكون من تكراره هدف وغاية، مع وجود رابط وعلاقة بين اللفظين معنويًا وموسيقيًا.

خامسًا: إيقاع التصريع:

من الظواهر الموسيقيّة التي جاءت في شعر الأقيشر الأسدي بقلة، هي تقنية التصريع، التي تُسهم في زيادة الإيقاع الموسيقي جمالًا، والتصريع " هو استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته"(العدواني، د.ت، ص305)، فالتصريع يؤدى وظيفة كبيرة في موسيقى البيت، حيث يجعل العروض والضرب يلتقيان في صوت واحد مما يحدث رنينًا داخليًا تميل إليه الأذن، ولا سيما وأنه يأتي به في مفتتح القصائد وهو أول ما يقرع الأسماع فيهيئ النفوس للإصغاء والطرب.

والتصريع من التقنيات الأسلوبية التي تضفى على النص الشعري إيقاعًا موسيقيًا له أبلغ الأثر في إضفاء زيادة في التعمق، والثراء النغمي الداخلي، ووضوح المعنى، حيث يقول الأقيشر: (الأسدي، 1997، ص 98) (من الوافر)

جَرَيْتُ مَعَ الصِّبَا طَلْقَ العَتِيق وَهَانَ عَلَيَّ مَأْثُورُ الفُسُوقِ

وهنا وقع التصريع بين عروض البيت (العَتِيق)، وضربه (الفُسُوقِ) حيث وافق المصراع الأول المصراع الثاني من قبيل التصريع مع التقفية وتوحيد حرف الروي القاف، مما أعطى للبيت نغمة موسيقية جميلة تطرب لها الأذن.

وهذه الظاهرة الأسلوبية تدل على تمكن الشاعر وعنايته بأساليبه، وقوة طبعه، وكثرة مادته، ومنها قوله في مطلع قصيدته:(الأسدي، 1997، ص114) (من الوافر)

أَلاَ يَا دَوْمُ دَامَ لَكِ النَّعِيمُ وَأَسْمَرُ مِلْءُ كَفَّكِ مُسْتَقِيمُ

فقد وافق العروض الضرب من قبيل التصريع الذي عمد إليه الشاعر مع توحيد حرف الروي الميم، مما أكسب هذا المطلع نغمًا موسيقيًا قويًا وإيقاعًا متميزًا، حيث يجعل العروض والضرب يلتقيان في صوت واحد مما يحدث رنينًا داخليًا تميل إليه الأذن، ولا سيما وأنه يأتي به في مفتتح القصائد وهو أول ما يقرع الأسماع فيهيئ النفوس للإصغاء والطرب.

ويمكن تعليل قلة ورود ظاهر التصريع في شعر الأقيشر الأسدي إلى كون الشاعر متمردًا تلقائيًا مطبوعًا، صرفه كل ذلك عن تنقيح شعره وتجويده والتفنن فيه، ومعاودة النظر في كلماته وقوافيه، إلا أن شعره جاء منغمًا يحمل من الموسيقى الداخلية والإيقاع الرنان.

سادسًا: الإيقاع الداخلي الخفي:

ومن الإيقاع الداخليَّ ما هو خفيُ غير ظاهر، ينبع من خلال اختيار الشاعر لكلماته، وما يحدث بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة، تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام، وهذه الموسيقى الخفية أو الإيقاع الخفي هي التي تحرك العاطفة وتثير الوجدان، وتحلق في سماء الخيال والإبداع فكم من كلام موزون مقفى ولكنه لا يحرك المشاعر لخلوه من هذه التقنية الخفية التي تنبع من انفعال الشاعر وتجربته، ونلمح هذه الموسيقى الخفية من خلال المشاكلة بين أصوات الكلمات والمعاني التي تدل عليها(ضيف، 1987، ص80)، وبهذا الإيقاع الخفيَّ يتفاضل الشعراء، فهو الذي يميز الشاعر عن غيره، ويطبعه بطابع مميز.

وإذا دققنا النظر في شعر الأقيشر الأسدي نجد روحًا شعريةً تسري في الكثير من قصائده التي تتسم بطابع ذاتي يعكس تجربته الشعريّة وصدق معاناته خلال ما يؤثر في نفس قارئه من هزات، وذبذبات خاصة مصدرها التفاعل والتلاحم بين الألفاظ والمعاني فضلًا عن اشتراك الصورة الفنيّة وتبلور هذه العناصر في بوتقة الإبداع لتخرج لنا نغم موسيقيًا له تأثير في النفس يكاد يتجسد أمامنا إلا أنه خفى معنوي غير محسوس ومن أبرز النماذج التي توضح هذا الجرس الموسيقى والإيقاع الخفيَّ ما أنشده الشاعر في ذكر محبوبته، حيث يقول: (الأسدي، 1997، ص119) (من الطويل)

وما خَدِرَتْ رِجْلايَ إلاّ ذَكَرْتُكُمْ فَيَذْهَبُ عن رِجْلايَ ما تَجِدَانِ

وما اخْتَلَجَتْ عَيْنايَ إلاَّ تَبادَرَتْ دُمُوعُهُمَا بالسَّحّ والهَمَلانِ

سُرُورًا بمـا جَرَّبْتُهُ مِـــن لِقائِكُمْ إذا اخْتَلَجَتْ عَيْنايَ كُلُّ أَوانِ

يظهر من خلال المقطع السابق ما تعانيه روح الشاعر النقية المكلومة من حزن واضطراب، وصدق في العاطفة، فهذا الانتقاء الدقيق لكلمات

النموذج أظهر كوامن مشاعره، فنجد اختياره للألفاظ: (خَدِرَتْ، اخْتَلَجَتْ، تَبادَرَت، اخْتَلَجَتْ، تَجِدانِ، والهَمَلانِ، أَوانِ) كلها كلمات ذات نغم مرتفع تعلو بالموسيقى الخفية داخل النموذج مرة وتهبط مع سواها مرة أخرى؛ مما يعكس الجو العام لتجربة الشاعر، كما نلحظ التلاؤم، والتلاحم، والترابط بين الإيقاع النفسي أو المعنوي والإيقاع الموسيقي، فقد أعطت النغم الواضح العالي في حرف التاء الذي ختمت به هذه الكلمات وكذلك النون في القافية، بالإضافة إلى الإيحاء النفسي المنتقل عبر الإيقاع الداخلي الخفيّ إلى القارئ عن طريق تلاحم، وترابط بين عوامل متعددة من بينها العامل الصوتي والإيقاع النفسي الحزين.

إيقاع الشاعر في ميزان النقد

إن العناصر الأساسية التي يقوم عليها الإيقاع الداخلي للقصيدة الشعريّة من جناس وتكرار وترصيع ومقابلة وموازنة وطباق وغيرها من العناصر، هي التي تتحكم وبصورة قوية في ملامسة النص الشعري لمشاعر المستمع؛ لأن هذا الإيقاع أشد تأثيرًا في النفس وأقرب للقلب، شريطة ألا يقع الشاعر فريسة لها فينزلق في هاوية التكلف والصنعة.

فإن الإيقاع الموسيقي يعتمد على التأثير في الأذن ثم ينعكس ذلك التأثيرعلى الحالة الوجدانية والفكرية لدى المتلقي، ويتحقق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي يشيده الشاعر من خلال الحروف والألفاظ والتراكيب التي تتوزع وفق هندسة صوتية معينة يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار والتردد وغيرهم من عناصر الإيقاع بما لا يحدث تصدعًا في بناء القصيدة وموضوعها.

وعلى الرغم من كون الموسيقى والإيقاع من أهم الأدوات الفنيّة التي تُكسب الشعر رونقًا وجمالًا، بالإضافة إلى الصور الحسية التي يلجأ إليها الشاعر؛ ليحقق المشاعر والمعاني في أشكال ملموسة مؤثرة، إلا أن الإفراط في استخدامها يؤدي إلى خلل وخلط بين الفنون، فالحق أن العمل الأدبي من حيث هو بناء لغوي وفني يتضمن إمكانات موسيقية وأخرى تشكيلية، ولكن هذه الإمكانات الموسيقيّة تعد وسيلة لا غاية، فيستفيد الأديب من الإيقاع والتجانس الصوتي والتكرار وغيرهم من الزخارف الصوتيّة التي يستطيع تحقيقها في عمله الأدبي، ولكن يوم تصبح هذه الأشياء هي كل مهمته فعندئذ لا يمكن أن يقال: إنه قد أنتج أدبًا، لأن الأدب شيء غير الموسيقى (إسماعيل، د.ت، ص20، 21).

ومن المعروف أن إيقاع الحروف والألفاظ داخل النظم الشعري غير منضبط بقوانين مثل الإيقاع الخارجي، إنما يأتي عفو الخاطر بناء على الحالة النفسية للشاعر، فيسهم في علو النغمة الموسيقيّة داخل القصيدة بصورة خفية يشعر بها المتلقي ويطرب لها، ومن خلالها. أيضًا. تظهر الحالة النفسية للشاعر، فإذا أهمل الشاعر في اختيار اللفظة الرائقة، وأحسن التركيب والتأليف، اختل إيقاع البيت وظهرت عيوب موسيقاه، والشاعر الأقيشر الأسدي كان يجنح في اختيار لغته في بعض الأحيان إلى اللغة الشعبية، القريبة من عامة الناس؛ ليسهل انتشارها في المجتمع، ولمناسبتها للغناء ومجالس الخمر التي اعتاد الجلوس فيها، مما انعكس بالسلب على جودة الشعر ورقي الإيقاع، من ذلك قوله: (الأسدي، 1997، ص56) (بحر الرمل)

إِخْوَةٍ القِرْدِ وَهُمْ أَعْمَامُهُ بَرِئَتْ مِنْكُمْ إِلى اللَّهِ العَرَبْ

فقد اقترب الشاعر كثيرًا بألفاظ البيت السابق من ألفاظ العامة، حتى أصبح الكلام وكأنه كلام نثري أسلوبه ممتهن، وقد علق على ذلك هدارة قائلًا: "إن الأقيشر صاغ شعره من اللغة المألوفة، فاقترب من الشعبية إلى حد كبير، وأغرى الشعراء بهجر الصياغة القديمة والأسلوب الجزل الرصين، وبذلك سار خطوة بعد التجديد الأسلوبي الذي ظهر في شعر الغزل في الحجاز" (هدارة، 1988، ص154)، فإن سوء اختيار الألفاظ انعكس سلبًا على الإيقاع الشعري للبيت السابق.

ومما يعاب فيه على الأقيشر؛ لميله إلى ألفاظ الحياة اليومية، قوله:(الأسدي، 1997، ص77)(بحر السريع)

تَقولُ: يا شَيخُ أَما تَستَحِي مِن شُربِكَ الخَمْرَ عَلى المَكْبَرِ

نلحظ في البيت السابق استعمال الشاعر للألفاظ الشائعة على ألسنة العامة، مما أثر على الإيقاع الداخلي للبيت الشعري، فأوشك أن يوقع به في نثرية مبتذلة، حيث إن الإيقاع الرنان الأنيق يبدأ منذ اختيار الشاعر للألفاظ والتركيب العذبة البعيدة عن التعقيد أو الإسفاف، وللشاعر بعض النماذج الأخرى التي وصلت إلى حد أبعد من ذلك، فقد أوغل فيها في السباب والانحطاط.

ومما يعاب على الشاعر الأقيشر الأسدي. أيضًا. في إيقاعه الموسيقي، خلو مقطوعاته وقصائده من التصريع، والتصريع "هو استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته" (العدواني، د.ت، ص305)، وقد أهمله الأقيشر في ديوانه بأكمله إلا في مقطوعتين فقط، مما أثر بالسلب على الإيقاع الكلي للمطلع، وأفقده خاصيته.

وكذلك الحال في اختياره للأوزان العروضية التي تكثر فيها العلل؛ تلبية لحاجة المغنين والمغنيات، ومن بين هذه الأوزان التي اعتمد عليها الأقيشر في نظم شعره (بحر الوافر) الذي تتآلف أجزاؤه من: (مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ) في كل شطر (محمد حماسة عبد اللطيف، 1999م، ص 34)، الذي يدخله القطف بصفة دائمة مما يعطي راحة للمغنيات في الإمالة بكلماتهم.

الخاتمة

ختاما حاولت الدراسة استجلاء دور الإيقاع الداخلي في بناء المعنى وعلاقته بالدلالة في شعر الأقيشر الأسدي، وقد عملت الدارسة على استخراج كل ما يمكن من مهارات فنيّة للصوت والموسيقى والإيقاع الشعري. وعليه نثبت عددًا من النتائج:

1- تميز شعر الأقيشر الأسدي بالغنائية المؤثرة، وارتفاع النغم، الذي تآزرت فيه البنية الإيقاعيّة مع الجانب الدلالي والمعنوي الذي رغب الشاعر في التعبير عنه، والإيحاء به.

2- أبان توظيف الإيقاع الداخلي في شعر الأقيشر الأسدي عن حسّ رهيف أغنى به نسيجه الشعري، وخدم به دلالاته ومعانيه.

3- جاء الطباق عند الأقيشر الأسدي حسنًا جميلًا، له دور إيقاعي بارز، وفريد؛ لأن الطباق يؤدى دوره عن طريق الإيقاع النفسي الذي يحدثه التقابل في المعنى بين كل لفظين متضادين.

4- ظهر التكرار في شعر الأقيشر الأسدي؛ ليؤدي وظيفة مهمة للسياق الشعري، وهي جذب انتباه المتلقي إلى كلمة بعينها يرغب الشاعر في تأكيدها أو إبرازها.

5- يُعد التصريع من أهم المظاهر الإيقاعيّة التي تسهم في دعم بنية القصيدة الموسيقيّة من خلال التوافق الصوتي بين العروض والضرب، وقد لجأ إليه الشاعر لتدعيم البينة الإيقاعيّة في شعره.

6- أسهم الجناس في بناء المعنى وتقويته، وخلق تنويع إيقاعي جديد يخدم النص، ويلفت انتباه المتلقي.

7- جاء الإيقاع الداخلي ملائمًا للحالة النفسية لدى الشاعر، مما يجعل القصيدة متناغمة شكلًا ومضمونًا، ومكتملة من حيث الإيقاع والدلالة.

كشفت هذه الدراسة عن الجانب الوظيفي للبنية الإيقاعيّة في نسقها التعبيري، ودورها الدلالي المقترن بالفائدة التركيبية والموسيقيّة.

المصادروالمراجع

الأسدي، أ، الديوان، صنعه/ محمد علي دقة، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1997م.

إسماعيل، ع. (د. ت). *الأدب وفنونه -دراسة ونقد*، دار الفكر العربي، القاهرة.

أصفهاني، ع. (2008م) (ت356هـ.976م)، *الأغاني*، تحقيق: إحسان عباس وآخرون، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، لبنان.

جاكبسون، ر. (1988م). *قضايا الشعريّة*، ترجمة: محمَّد الولي ومبارك حنون، الطبعة الأولى، الدَّار البيضاء، المغرب.

الدينوري، م. (1423هـ-1988م) (ت.276هـ)، *الشعر والشعراء*، تحقيق: أحمد محمد شاكر، الطبعة الثانية، دار المعارف للطباعة والنشر.

أبو ستيت، ش. (1414هـ -1994م). *دراسات منهجية في علم البديع*، الطبعة الأولى، دار خفاجي للطباعة والنشر، القليوبية، القاهرة،

السيد، ش. (1984). أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وأسلوب الشعراء، *مجلة إبداع*، (2)5.

شتراوس، ك. (1986). *الأسطورة والمعنى*، ترجمة: شاكر عبد الحميد-الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة-وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

ضيف، ش. (1987). *الفن ومذاهبه في الشعر العربي*، الطبعة الحادية عشر، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

الطرابلسي، م. (1981م). *خصائص الأسلوب في الشوقيات*، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، تونس.

العباسي. (1947). *معاهد التنصيص*، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، لبنان.

العدواني، ع. (د.ت) (ت.654هـ)، *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن*، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

عبد اللطيف، م. (1420هـ-1999). *البناء العروضي للقصيدة العربية*، الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة،

عبيد، م. (2001). *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعيّة*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عصفور، ج. (1990). *مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي*، الطبعة الرابعة، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة والنشر، قبرص.

عياد، ش. (1978). *موسيقى الشعر العربي*، الطبعة الثانية، دار المعرفة للطباعة والنشر، القاهرة.

عيد، ر. (1985). *لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث*، منشأة المعارف بالإسكندرية.

غريب، ر. (1971). *تمهيد في النقد الأدبي*، الطبعة الثانية، دار المكشوف، بيروت، لبنان.

القيرواني، م. (1401هـ-1981م) (ت. 463هـ)، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان.

القزويني، م. (١٤٢٣هـ-1999م) (ت. 739هـ)، *المعروف بخطيب دمشق الإيضاح في علوم البلاغة*، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، الطبعة الثالثة، مؤسسة مختار للطباعة والنشر.

المجذوب، ع. (1409هـ-1989م). *المرشد إلى فهم أشعار العرب*، الطبعة الثانية، دار الآثار الإسلامية-وزارة الإعلام الصفاة – الكويت.

مطلوب، أ. (1395هـ-1975م). *فنون بلاغية البيان والبديع*، الطبعة الأولى، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت.
ابن معطي، ي. (2003م) (ت 564هـ-628هـ)، *البديع في علم البديع*، تحقيق: محمد مصطفى أبو شوارب، مراجعة: مصطفى الصاوي، الطبعة الأولى، دار الوفاء للنشر والتوزيع، القاهرة.
ابن منظور، م. (1414هـ، 1993م) (ت: 711هـ)، *لسان العرب*، الطبعة: الثالثة، دار صادر بيروت.
هدارة، م. (1408هـ-1988م). *اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري*، الطبعة الأولى دار العلوم العربية، بيروت.
هلال، ن. (1980). *جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب*، دار الرشيد للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد.
الورقي، س. (1981)، *لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها النفسية وطاقاتها الإبداعية*، الطبعة الثالثة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
الميداني، ع. (1416هـ-1996م) (ت. 1425هـ)، *البلاغة العربية*، الطبعة الأولى، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت.
النويري، أ. (ت. 733هـ) (1423هـ-2002م)، *شهاب الدين النويري نهاية الأرب في فنون الأدب*، الطبعة الأولى، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة.

References

Al-Asadi, A, Al-Diwan, Made By/Mohammed Ali Matiqah, Sadr House, Beirut, Lebanon, First Edition 1997.

Ismail, P. (d. t). *Literature & Arts - Study & Critique*, House of Arab Thought, Cairo.

Sfahani, p. (2008 AD) (d. 356 AH - 976 AD), *Al-Aghani*, investigation: Ihsan Abbas and others, third edition, Dar Sader, Beirut, Lebanon.

Jacobson, R. (1988 AD*) Poetry Issues,* translated by: Muhammad Al-Wali and Mubarak Hanoun, first edition, Casablanca, Morocco.

Al-Dinori, M. (1423 AH-1988 AD) (d.276 AH), *Poetry and Poets,* investigation: Ahmed Muhammad Shaker, second edition, Dar Al-Maarif for printing and publishing.

Abu State, U. (1414 AH - 1994 AD). *Systematic Studies in the Science of Badi',* first edition, Khafagy House for Printing and Publishing, Qalyubia, Cairo,

Alsayid, Sh. (1984). The style of repetition between the theorizing of rhetoricians and the style of poets, *Ibdaa Journal,* Volume 2, Issue 5.

Strauss, K. (1986). *Legend and meaning,* translated by: Shaker Abdel Hamid - first edition, House of General Cultural Affairs - Ministry of Culture and Information, Baghdad.

Guest, Sh. (1987). *Art and its doctrines in Arabic poetry,* eleventh edition, Dar al-Maarif for printing, publishing and distribution, Cairo.

Rabelsi, M. (1981 AD). *Characteristics of style in Shawqiyyat,* first edition, Supreme Council of Culture, Tunisia.

Abbasi. (1947). *Texting Institutes,* investigation: Muhammad Mohiuddin Abd al-Hamid, the world of books, Beirut, Lebanon.

Aggressive, P.D.T. (D.654 AH). *Editing the Inscription in the Industry of Poetry and Prose, and Explaining the Miracle of the Qur'an,* Presented and Investigated by: Hafni Muhammad Sharaf, United Arab Republic, Supreme Council for Islamic Affairs, Committee for the Revival of Islamic Heritage.

Abdul Latif, M. (1420 AH-1999). *The Prosodic Construction of the Arabic Poem,* First Edition, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution, Cairo,

Obaid, M. (2001). *The Modern Arabic Poem between the Semantic Structure and the Rhythmic Structure,* Publications of the Arab Writers Union, Damascus.

Asfour, J. (1990). *The Concept of Poetry, A Study in Critical Heritage,* Fourth Edition, Farah Foundation for Press, Culture and Publishing, Cyprus.

Ayad, Sh. (1978). *Music of Arabic Poetry,* Second Edition, Dar Al-Ma'rifah for Printing and Publishing, Cairo.

Eid, R. (1985). *The Language of Poetry, Reading in Modern Arabic Poetry,* Al-Maarif facility in Alexandria.

Gharib, T. (1971). *Introduction to Literary Criticism,* second edition, Dar Al-Makhshoof, Beirut, Lebanon.

Cyrene, M. (1401 AH-1981 AD) (D. 463 AH) *Al-Omdah in the Beauties, Etiquette and Criticism of Poetry,* investigation: Muhammad Muhy al-Din Abd al-Hamid, fifth edition, Dar Al-Jil for publication, distribution and printing, Beirut, Lebanon.

Qazwini, M. (1423 AH-1999 AD) (d. 739 AH), *Known as the Damascus preacher of clarification in the sciences of rhetoric,*

investigation: Abd al-Hamid al-Hindawi, third edition, Mukhtar Institution for Printing and Publishing.

Majzoub, P. (1409 AH-1989 AD). *The Guide to Understanding Arab Poetry*, second edition, Dar Al-Athar Al-Islamiyyah - Ministry of Information, Safat - Kuwait.

Wanted, A. (1395 AH-1975 AD). *Rhetorical Arts, Al-Bayan and Al-Badi',* first edition, Scientific Research House for Publishing and Distribution, Kuwait.

Ibn Muti, J. (2003 AD) (d. 564 AH - 628 AH), *Al-Badi' fi Al-Badi',* investigation: Muhammad Mustafa Abu Shawareb, reviewed by: Mustafa Al-Sawy, first edition, Dar Al-Wafa' for publication and distribution, Cairo.

Ibn Manzoor, M. (1414 AH, 1993 AD) (D: 711 AH), *Lisan Al-Arab,* third edition: , Dar Sader, Beirut.

Hadara, M. (1408 AH-1988 AD). *Trends in Arabic Poetry in the Second Hijri Century,* first edition, Dar Al-Ulum Al-Arabiya, Beirut.

Helal, N. (1980). *The bell of profanity and its significance in the rhetorical and critical research of the Arabs,* Dar Al-Rasheed for printing, publishing and distribution, Baghdad.

Al-Warqi, S. (1981). *The Language of Modern Arabic Poetry: Its Psychological Components and Creative Energies,* Third Edition, Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing and Publishing, Beirut, Lebanon.

field, P. (1416 AH - 1996 AD) (D. 1425 AH), *Arabic Rhetoric,* First Edition, Dar Al-Qalam, Damascus, Al-Dar Al-Shamiya, Beirut.

Al-Nuwairi, A. (d. 733 AH) (1423 AH-2002 AD), *Shihab al-Din al-Nuwayri, The End of the Lord in the Arts of Literature,* first edition, National Books and Documents House, Cairo.