***Dirasat*: Human and Social Sciences, Volume 52, No. 3, Supplement 1, 2025, 6846**

Deanship of Scientific Research

Manifestations of Rhythm in the Poetry of Suleiman Bin Musa al-Kala'i al-Andalusi

***Rawan Sukkar* ***

Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Damascus University, Damascus, Syria.

Received: 6/1/2024
Revised: 29/2/2024
Accepted: 25/3/2024
Published online: 20/2/2025

* *Corresponding author:*
Rawansukkar@googemail.com

Citation: Sukkar, R. . (2025). Manifestations of Rhythm in the Poetry of Suleiman Bin Musa al-Kala'i al-Andalusi. *Dirasat: Human and Social Sciences*, 52(3), 6846. https://doi.org/10.35516/hum.v52i3.6846

© 2025 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

Objective: This research aims to study rhythm and its manifestations in the poetry of Abu Al-Rabi' Al-Kala'i al-Andalusi to explore its artistic sublimity from phonetic aspects in synergy with linguistic and rhetorical systems. Rhythm is one of the most important components of poetic creativity, and exploring it highlights the points of distinction in poetic experimentation, thereby enhancing the ability to appreciate its importance.

Methods: The research employs descriptive and analytical methods, exploiting the mechanisms of the stylistic approach to focus on how rhythm is directed to enhance the effect, which allows for revealing the uniqueness of style and its artistic value. The procedural level deals with the rhythm of meter, rhyme, sounds, words, and structures to examine texts by examining the relationship of rhythm to meanings, connotations, and linguistic and rhetorical systems. The importance of the research lies in opening new horizons for studying the poetry of the obscure Andalusians, who are known in literary books for their prowess in writing.

Results: The research shows that the rhythmic cohesion led to the use of sound units that are compatible with the meanings, connotations, and psychological situation enables Al-Kalai's texts to achieve their influential goals, thus adding beauty that enhances their artistic value.

Conclusions: The research concludes that rhythm, in its connection with linguistic and rhetorical elements, reveals the poetics of Al-Kalai's texts and reveals the levels of high artistic performance, because it is the primary axis that creates the recipient's responses to the aesthetics of the vocal and semantic performances. The study recommends semiotic analysis to contribute to understanding the importance of rhythm in creating the semantic depth of meanings.

Keywords: Rhythm, Poetry, Meter, Rhyme, Sounds, Words, Structures, al-Kala'i.

تجليات الإيقاع فيما وصل من شعر سليمان بن موسى الكلاعي الأندلسي 634هـ

*روان سكر**

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، دمشق، سوريا.

ملخّص

الأهداف: يهدف هذا البحث إلى دراسة الإيقاع وتجلياته في شعر أبي الربيع الكلاعي الأندلسي، في سعي لسبر سموه الفني من النواحي الصوتية متآزرة مع الأنظمة اللغوية والبلاغية. فالإيقاع أحد أهم مقومات الإبداع الشعري، وفي استكشافه إبراز لمواطن التميز في التجربة الشعرية، مما يعزز القدرة على تقدير أهميتها.

المنهجية: يتوسل البحث بالمنهج الوصفي التحليلي، مستثمرا آليات المنهج الأسلوبي، من أجل التركيز على كيفية توجيه الإيقاع لتعزيز التأثير، مما يتيح الكشف عن فرادة الأسلوب وقيمته الفنية. وهو يتناول في المستوى الإجرائي إيقاع الوزن والقافية والأصوات والألفاظ والتراكيب، بغرض فحص النصوص، من خلال الوقوف على علاقة الإيقاع بالمعاني والدلالات والنظامين اللغوي والبلاغي. وتأتي أهمية البحث كونه يفتح آفاقًا جديدة لدراسة أشعار الأندلسيين المغمورين المشهود لهم في مظان الأدب بالبراعة في التأليف.

النتائج: يظهر البحث أن التماسك الإيقاعي الذي أدى إليه توظيف الوحدات الصوتية المتلائمة مع المعاني والدلالات والموقف النفسي يحمل نصوص الكلاعي على إصابة الغايات التأثيرية، مما يضفي عليها جمالًا يعزز قيمتها الفنية.

الخلاصة: يسفر البحث عن أن الإيقاع في ارتباطه بالعناصر اللغوية والبلاغية يفصح عن شعرية نصوص الكلاعي، ويكشف مستويات الأداء الفني الرفيع؛ لأنه المحور الأساسي الذي يخلق استجابات المتلقي لجماليات الأدائين الصوتي والدلالي. وتوصي الدراسة بالتحليل السيميائي للمساهمة في فهم أهمية الإيقاع في خلق العمق الدلالي للمعاني.

الكلمات الدالة: إيقاع، شعر، بحر، قافية، أصوات، ألفاظ، تراكيب، كلاعي

مقدمة

يضفي الإيقاع على الشعر روحه، لما ينطوي عليه من دفقات انفعالية توحي بالجو النفسي للباث، وتترك أثرها الجمالي في المتلقي. وتتجاذب الإيقاع عناصر عدة ترتبط بقضايا لغوية وبلاغية، مما يجعله قالبًا متماسكًا متناسقًا له سموه المنبي عن أهمية التجربة الشعرية. والتحليل الإيقاعي يكشف بنبة النص، ويوضح خصائصه وسماته؛ لأنه يعبّر عن إمكاناته الشكلية المرتبطة بالمعاني والدلالات.

يقوم البحث الحالي على دراسة الإيقاع في شعر أبي الربيع الكلاعي الأندلسي، فيقف على أبرز الظواهر التي تضم إيقاع البحر والقافية والحركات والأصوات والمقاطع والكلمات والتراكيب. ويسعى البحث للنظر في علاقة الإيقاع ببناء المعاني ومدى اسهامه في كشف حس الشاعر الانفعالي. كما يهدف إلى النظر في الأنظمة الصرفية والنحوية والبلاغية التي أغنت تكامل الإيقاع، مما جعله بنية دالة في نصوصه الشعرية.

ولطالما أثار الإيقاع جدل الباحثين حول أهميته وجدواه ووظائفه الجمالية والتعبيرية والتأثيرية. لذا ارتأت الدراسة الوقوف على مدى سمو الخطاب الكلاعي من النواحي الإيقاعية لمعرفة مقاييس توازنه وتأثير الأنظمة اللغوية في بنائه المعقد، وذلك بغرض تقييم تجربة الشاعر الخاصة والمكانة التي يحتلها في الأدب الأندلسي. لذا سعى البحث للإجابة عن تساؤلات عدة، منها: ما الآليات الإيقاعية التي وظفها الكلاعي؟ وهل كان النظام الإيقاعي على درجة عالية من الانسجام والفاعلية بما يتيح عد الشاعر من مجيدي الشعر الأندلسي؟

وأبو الربيع الكلاعي هو سليمان بن موسى، المولود خارج بلنسية سنة خمسٍ وستين وخمسمئة للهجرة، والمتوفي سنة أربع وثلاثين وستمئة للهجرة (الرعيني، 1962، 66 و النهاني، 1995، 153 واليافعي، 1997، 85/4). والكُلاعي بضم الكاف: الشجاع، (ابن سعيد المغربي، 1955، 2/ 316)، وبفتحها وتخفيف اللام نسبة إلى بني كَلاع، قبيلة من حمير (لب اللباب، السيوطي، 1991، 2/ 218). شاعر مستبحر في الأدب، مشتهر بالبلاغة، مجيد في النظم (ابن الأبار، 1986، 201). كما أنه حافظ معني بالتقييد والرواية، ومُفوَّه عارف بالجرح والتعديل (المنذري، 2011، 3/ 462). وفضلًا عن ذلك، فهو راسخ القدم في المعارف، بارع في علوم القرآن والتجويد (الذهبي، 1988، 174). وقد تخير البحث لمدونته شعر أبي الربيع لوصفه في مظان الأدب بالفصاحة وحسن الرد والمساق مع الشارة الأنيقة والزي الحسن (ابن الأبار، 1956، 708/2)، ولتنبيه المحدثين على براعته في التأليف بين الكلم وعنايته بالألفاظ إضافةً إلى رقته وفرادته في الإنشاء (الزركلي، 2014، 136/3).

وتأتي أهمية البحث من إماطة اللثام عن أحد الشعراء الأندلسيين المغمورين الذين لم يتناول الدرس النقدي نتاجهم. كما تأتي أهميته من محاولته تبين ملامح تميز الشاعر في ضبط الإيقاع الشعري مما يتيح عده علمًا مجيدًا يستحق إبداعه الدراسة والتأمل. وقد توخى البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يفضي إلى نظرات تفصح عن الظاهرة الأدبية. كما أنه استثمر المنهج الأسلوبي الذي يعكس الخصوصيات الفنية من خلال الوقوف على الوسائل اللغوية والتركيبية والدلالية.

ويأتي هذا البحث استجابة لندرة الدراسات التي عنيت بنتاج أبي الربيع الكلاعي الشعري، نظرًا لتفرقه في مظان الأدب وتأخر جمعه حتى ساعة إعداد هذا البحث. لذا تأتي خصوصيته من عنايته بشاعر أندلسي مغمور يشير استطلاع تراثه النثري والفكري المحقق إلى جودة صناعته الشعرية، وهو ما يُحَرِّض على اكتشافه فنيًا. يُذكر من ذلك المؤلَّفين الذائعي الصيت: "نكتة الأمثال" و "جهد النصيح". وعلى الرغم من أهمية الدراسة التي قدمتها (لبي، 1994) حول حياة أبي الربيع ونتاجه النثري إلا أنها أغفلت العناية بنتاجه الشعري، فاكتفت بالإشارة إلى أهم الأغراض الشعرية مع التمثيل عليها. وقد أظهرت (قارة، 1995) للنور قصيدة الكلاعي الرائية، بيد أنها لم تقف على مزاياها الفنية من النواحي الصوتية. وقد اشتغلت (سكر، 2023) على زهديات أبي الربيع، وخلصت إلى أنه أنتج أدبًا زهديًا ذي معايير موضوعية تشف عن إجادة وسمو روحي وصدق في التجربة، مما يستدعي عده أحد أعلام الأندلس في هذا الباب. ومن هنا، تم بناء هذا البحث على توجيه الاهتمام إلى تقييم تجربة أبي الربيع الشعرية، من خلال الاشتغال عليها من ناحية الإيقاع.

تأسيس المفاهيم

الإيقاع لغةً: من وقع، أي نزل. وهو في لسان العرب من اللحن والغناء، أي بناء الألحان وتوقيعها (ابن منظور، 2005، وقع). ونجد هذا الربط بين الإيقاع والغناء في القاموس المحيط، وفيه حديث منقول عن ابن سينا حول "إيقاع ألحان الغناء" (الفيروزآبادي، 2005، وقع). كما نجده في المعجم الوسيط، والإيقاع فيه: "اتفاق الأصوات في الغناء" (أنيس وآخرون، 2004، وقع). ويذهب (منذور، 1943)، إلى أن الإيقاع في الاصطلاح: ترديد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية متناسبة. ويرى (وهبة والمهندس، 1984) أن كلمة الإيقاع مشتقة من اليونانية، وتعني التدفق والتواتر. ويبدو أن الأخيرين قد نظروا في فصل صاحب المخصص بين الإيقاع واللحن؛ إذ ذهب إلى أن الإيقاع حركات ذات أدوار متساوية وعودات متوالية، في حين جعل اللحن صوتًا ناتجًا عن الانتقال بين النغمات المتخالفة في الشدة والضعف (ابن سيده، 1996، 3، 121). من جهة أخرى، يعرِّف (القرطاجني، 1981، 86) الوزن، بأنه تساوي المقادير المقفاة في أزمنتها، لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب. وقد استخدم (التوحيدى، 1989، 285) هذا التعريف للإيقاع عندما ذهب إلى أنه : "كيل زمان الصوت بفواصل متناسبة ومتعادلة". وبالتالي فإن الإيقاع في الشعر العربي أعم من الوزن، وهو مرتبط بحسن التركيب. وهذا ما دفع (ابن طباطبا، 2005، 56) لتميزه من العروض؛ إذ ذهب إلى أن "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه".

ويرى (المقالح، 1981، 116) أن الإيقاع الشعري تشكيل موسيقي منتظم يتألف من وحدات لحنية يشكلها الباث وفقًا للحالة النفسية. فلابد للتشكيل الموسيقي من تجربة صادقة توقظ الشعور أثناء الكتابة (نافع، 1985، 38). وفي المعنى الاصطلاحي، يذهب (بحراوي، 1993، 112) إلى أن الإيقاع الشعري: "تواتر متتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو الحركة والسكون، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء". وللإيقاع وظيفة جمالية وتأثيرية وبنائية. فهو يمنح الكلمة الشعرية حياتها، ويسرع بها إلى نفس المتلقي، ويكمّل النسيج الداخلي لبناء النص (أنيس، 1978، 9). والانسجام بين الألفاظ ودلالاتها وأصواتها يمنح النص الشعري جوهره الجمالي (عاصي، 1970، 69). ومن جهة أخرى، يفسر الإيقاع الشعري التأثير العاطفي واستهواء القارئ واستمالة وجدانه. (نافع، 1985، 54). فقد ارتبط الإيقاع بالتحسين؛ لأن في تماثل المقاطع في القوافي وفي التنقل بين الكلمات المتنوعة المجاري مناسبة لراحة النفس ونشاط السمع (القرطاجني، 1981، 122).

والعروض عند (أنيس، 1978، 27) و (الظاهر، 2007، 81) هو المقياس الذي يعرف به صحيح الشعر من مكسوره. وبالتالي يعد المعيار الأساسي للغة الشعرية؛ إذ يتم من خلاله رصف الكلمات لإعطاء التراكيب بنية موزونة. وللوزن العروضي الشعري وظيفتان: صوتية وزمانية. فمثلما يقوم البحر بتوزيع الأصوات والأنغام فإنه يوزع الوحدات الزمنية التي تشكل التفعيلة والبيت (علي، 1997، 121). وإذا كانت التفعيلة هي البنية الإيقاعية الصغرى في الشعر؛ فإن الوزن هو مجموع التفعيلات التي تكون البيت الشعري. أما القافية فهي الركن الأساسي الذي يعزز وحدة الأبيات النغمية. وهي الفواصل الموسيقية التي يرتكز عليها الشاعر ويكررها فتشكل مقطعًا موسيقيًا مترابطًا (خلوصي، 1966، 215). وللإيقاع صلة وثيقة بالصوت الذي لا يبلغ تمام تأثيره إلا به، كما أن له صلة بكل كلمة وبكل وحدة لغوية. والجرس الخاص بالأصوات و الكلمات والتراكيب يلبس المعاني دلالاتها ويسهم في التعبير عن الموقف الشعري (نافع، 1985، 52). ومن هنا سيتناول البحث الإيقاع في شعر الكلاعي في مستوياته المتعددة .

1. إيقاع البحر الشعري

اعتمد الكلاعي في تشكيل ما وصل إلينا من شعره على البحور الأصيلة؛ إذ نظم على الأوزان التَّقليديَّة، ولم يخرج عن ضوابط التَّقفية وأنظمة الرَّوي الموحَّد. ولم يتصرف الشاعر في التَّفعيلة الخليليَّة بالاختراع أو التَّجديد، بل انصرف عن المستحدثات كالدُّوبيت والموّاليا، وعن التَّوشيح والزَّجل إلى القصيدة العموديَّة. وحفاظُه على القوالب الكلاسيكيَّة في كل شعره، وتخيُّره الأعاريض من دون تعمُّل أو تكلُّف، ينبي عن صدق عاطفته وانشغاله بإحكام السَّبك حرصًا على التَّأثير. علاوة على ذلك، مال الكلاعي إلى البحور التّامَّة المزدوجة التفعيلة، فقلَّما أقام قصائده على الشَّكل المجزوء أو المخلَّع. وقد نظم على البسيط والطَّويل ثلثي شعره. أمّا ما جعله على الكامل والسَّريع والوافر والرَّمل والرَّجز والمجتث فمقطوعات شعريَّة قليلة وقصيرة. و ما بناه على المنسرح والمتقارب لا يعدو كونه مقطّعات شعريَّة لا تتجاوز البيت أو البيتين. ولم يُعثر فيما وصل إلينا من شعره على بحور الهزج والمضارع والمقتضب.

وقد استخدم الكلاعي البسيط والطَّويل في موضوعات الزُّهد والمديح الدِّينيّ والإخوانيّات، وإيقاعهما الرصين الرتيب يلائم فخامة هذه الأغراض وجلالها. ويدلُّ ميله إلى استعمال البحور الممتدَّة في هذا المجال على اتّساع نَفَسِهِ الدِّينيّ، وطول باعه فيه. قال (من الطَّويل) (المراكشي، 1965، 4/ 87):

أَمَـوْلَى المـوالِـيْ لَـيْـسَ غَـيْـرُكَ لِـيْ مـوْلَى ... وَمـا أَحَـدٌ يـا رَبُّ مـنـكَ بـذا أَوْلَـى
تَـبـارَكَ وَجْـهٌ وُجِّـهَـتْ نَـحْـوَهُ المـنَـى ... فَـأَوْزَعَـهـا شُـكْـرًا وَأَوْسَـعَـهـا طَـوْلا
وَمـا هُـوَ إلا وَجـهـكَ الـدائِـمُ الـذِي ... أَقَـلُّ حِـلـى عَـلْـيـائِـهِ يُـخْـرِسُ الـقَـوْلا

تقوم الموسيقا الخارجيَّة هنا على تراكم وحداتٍ صوتيَّةٍ متوازنةٍ تتألَّف من ثلاث متحرِّكاتٍ وساكنٍ، أو متحرِّكين وساكنٍ، أو متحرِّكٍ وساكنٍ. وقد أتى التَّسكين في المقاطع العروضيَّة المدِّيَّة من الوقف على علامة البناء على السُّكون (لَعِبْ - وُجِّهَتْ - لِيْ)، ومن حروف اللِّين (الواو والياء والألف)، والمطاولة فيها أنسب لمقام الضَّعف والفتور، وهي كثيرةٌ ترد في خواتيم الألفاظ: (المُنى - مَطْلَبِيْ)، أو في تضاعيفها ساكنةً: (حَوْلِيْ). ومن اللافت للنَّظر تكرار الألف أكثر من عشرين مرَّةً عند التَّعبير عن ذات الله: (مَوْلى - تَبارَكَ - طَوْلا - الدّائِمُ - عَلْيائِهِ...)، وارتفاع المدِّ بها أتى من إطلاق الأمل به عزَّ وجلَّ. أما المدُّ بالياء فأقلُّ منه؛ حيث تكرَّر ثماني مرّات، مع التَّعبير عن ذات المتكلِّم: (لِيْ - حَوْلِيْ - قَوْلِيْ - نَفْسِيْ...)، ويأتي انكسارُ المدِّ بها من فتور قوَّة النفس البشرية. على أنَّ اجتماع الوحدات الصَّوتيَّة أدّى إلى تكرار تفعيلتين متجاوبتين: وزن (فعولن) أربع مرّات، ومثلها وزن (مفاعيلن). ولا شكَّ أنَّ الاسترخاء الَّذي يصاحب هذا الوزن الطَّويل المكوَّن من ثماني تفعيلاتٍ، متَّفقٌ مع العجز الَّذي يلفُّ ذات الشّاعر، الأمر الَّذي يجعل نَفَسَهُ العروضيَّ ممتدًّا مع الاستعاذة به سبحانه وتعالى، خصوصًا مع كثرة المقاطع العروضية المدية (عا - عو - فا) (مَو = عو / وا = فا / لي = عي / غي = عو / لي = فا ...).

وأدار الكَلاعيُّ البحور الصّافية التَّفعيلة على مختلف أغراض الشِّعر، مفيدًا من ملائمة خصائصها الصَّوتيَّة السَّريعة للغنائيَّة في أغراض الغزل والوصف والفخر. قال (من السَّريع) (المقري، 1988، 4/ 111):

كَـأَنّـمـا إبْـرِيْـقُـنـا عـاشِـقٌ ... كَـلَّ عَـنِ الـخَـطْـوِ فَـمـا أَعْـمَـلَـهْ
غـازَلَ مِـنْ كَـأْسِـهِ حَـبِـيْـبًـا لَـهُ ... فَـكُـلَّـمـا قَـبَّـلَـهُ أَخْـجَـلَـهْ

فالوقف المتردّد صوتيًّا عند نهاية التَّفعيلات رسَّخ النَّغم الموسيقيَّ، لا سيَّما أنَّ تفعيلات السَّريع الوتديَّة لم تقطع أوصال الكلمات عمومًا، بل توازنت معها، فزادت تماسكها الإيقاعيَّ:

كَـأَنَّـمـا / إِبْـرِيْـقُـنـا / عـاشِـقٌ
مـفـاعـلـن مسـتـفـعـلـن فـاعـلـن
0//0/ 0//0/0/ 0//0//
فَـكُـلَّـمـا / قَـبَّـلَـهُ / أَخْـجَـلَـهْ
مـتـفـعـلـن مسـتـعـلـن فـاعـلـن
0//0/ 0///0/0 //0//

وقد أورد الشّاعر الوتد في نهاية الكلمات، فختمها به، ممّا زادها قوَّةً وتمكُّنًا في موقعها العروضيّ. أمّا الزِّحاف الَّذي ورد في البيتين في موقعين عروضيين: (كَأَنَّما / مفاعلن) و(فَكُلَّما / مفاعلن) فلم يُثْعِب الإيقاع، ولم يُضْعِف المعنى.

2. إيقاع القافية

التزم أبو الربيع النَّسق القافويَّ الموحَّد الرَّوي، وقد سلمت مادَّته الشِّعريَّة التي وصلت إلينا من أغلب عيوب الشِّعر. وأكثر حروف الرَّوي تواترًا في قصائده الرّاء، على أنَّه بناها على أغلب حروف المعجم، وجميع حدود الشِّعر[1]، وأكثرها على المتواتر[2]. وشاعت في ضروب قصائد أبي الرَّبيع القوافي المطلقة، فحظُّ القافية المقيَّدة[3] الَّتي يتوقَّف فيها الإيقاع عند نهاية حروف الرَّوي الصّامت بضع مقطوعاتٍ قصيرةٍ. وقد خلت عمومًا من العيوب الَّتي تعرض لهذه القافية، وتقع إحداها في بيتٍ واحدٍ، وهو مقيَّدٌ بردفٍ[4]، قاله في رثاء ابنته (من السَّريع) (ابن رشيد الفهري، 1982، 5):

لَـهْـفِـيْ عَـلـى لِـبْسِـكِ ثَـوْبَ الـبِـلـى مِـنْ قَـبْـلِ إِبْـلائِـكِ ثَـوْبَ الشَّـبـاب

والقافية في البيت مترادفةٌ[5]، اجتمع فيها ساكنان (بَ الشَّباب = /0//0 0). والتَّرادف مع التَّقييد يأتلف مع انفعال الشّاعر وموضوع القصيدة. فالوقف في التَّقييد، وتجاور السّاكنين في التَّرادف، أديّا إلى فقرٍ واضحٍ من النّاحية الإيقاعيَّة، الأمر الَّذي انسجم مع المناخ التَّأمليّ الَّذي استدعاه الرّثاء. كما أنَّ الصَّوت الشَّفوي لرويّ الباء المجهورة المرقَّقة ساهم في تكوين نغمٍ موسيقيٍّ حزينٍ، شفَّت عنه دِلالة الألفاظ؛ إذ تداعى فيها صوت الباء سبع مرّات (لبسك، البِلى، قبل، إبْلائِكِ، ثوب، الشباب).

وقد التزم الشّاعر ما يلزمه من حروف المدِّ قبل الرَّوي في قوافيه المقيَّدة المردوفة، كما التزم الحركة قبله، بيد أنَّه جعل المدَّ بالياء، فلم يُبْدِلْهُ واوًا، وهو أمرٌ غير ملزمٍ، ممّا أغنى القيمة الإيقاعيَّة لهذه القوافي. قال (من الطَّويل) (البلوي، 1980، 1/ 155):

تَـوارى هِـلالُ الأُفْـقِ عـنْ أَعْـيُـنِ الـوَرى وَغَـطّـى بِسَـجْـفِ الـغَـيْـمِ زَهْـوًا مُـحَـيّـاهُ
فَـلَـمّـا أَتـى شَـقِـيْـقُـهُ لِـيَـزُوْرَهُ تَـبَـدّى لَـهُ دُوْنَ الأَنـامِ فَـحَـيّـاهُ

والقافية هنا متواترةٌ[6]، وَلِي المتحرِّك فيها ساكنٌ، (ياهُ / ياه = /0/0)، وقد توازى تواترُها مع الوزن العروضي لضرب الطويل؛ مفاعيلن: (مُحَيّاه / فَحَيّاهُ = //0/0/0)، وهي من التَّفعيلات الطَّويلة والثَّقيلة. والملاحظُ لجوء الشّاعر إلى تخفيف الرتابة في القافيتين المتجانستين بهاء الغائب المتحرِّكة، مما أغنى الإيقاع الشعريّ، وجعله ملائمًا لسياق التَّصوير الحركيّ الجامد لـ(الهلال). على أن التزام الإرداف بالياء، على شكل تكراريٍّ في بيتين، واشتمال القافيتين على حرف اللِّين، يزيد قيمتها الإيقاعية، لوضوح صوت الياء في السَّمْع.

أمّا التَّقيّيد بالتَّأسيس، فسلم من عيبي السِّناد اللذين يعرضان له. فعلى الرَّغم من عدم التزام الشّاعر الدَّخيل الَّذي جعله بين الرَّوي والتَّأسيس - وليس هذا أمرًا لازمًا - فقد التزم حركته، وهو اللازم، لذا سلمت القافية من عيب سناد الإشباع[7]. كما أنَّه التزم التَّأسيس؛ إذ لم يأت ببيت من دونه،

---

[1] حدود الشعر خمسة: المتكاوس، والمتراكب، والمتدارك، والمتواتر، والمترادف. ينظر (التبريزي، 2007، 211).

[2] المتواتر: حرف متحرك بين ساكنين (/0/0). ينظر (المصدر السابق، 195).

[3] المقيد من القوافي: ما كان غير موصول بحركة أو مد. والمطلق: ما كان موصولًا. (المصدر السابق، 195).

[4] الردف: ألف أو واو أو ياء سواكن قبل حرف الروي. ينظر (المصدر السابق، 204).

[5] المترادف: اجتماع ساكنين في القافية. ينظر (المصدر السابق، 199).

[6] المتواتر: حرفٌ متحرِّكٌ بين ساكنين. ينظر (المصدر السابق، 198).

[7] سناد الإشباع، هو تغير حركة الدخيل، فالضمة مع الكسرة غير معيب، والفتحة مع واحد منهما معيب. ينظر (المصدر السابق، 221).

وهو غير جائزٍ، لذا سلمت القافية من عيب سناد التَّأسيس[8]. قال (من المجتث) (الصفدي، 1979، 15، 435):

نَـــعَـــمْ فَـــحـــارِبْ وَســـالِـــمْ ... وَصِـــلْ مُصـــانًـــا وَصـــارِمْ
أَنـــا المِـــجَـــنُّ الَّـــذِيْ لا ... تَـــجِـــيْـــكُ فِـــيْـــهِ الصّـــوارِم
أَنـــا الـــحُســـامُ الَّـــذِيْ لا ... يَـــزالُ لِـــلضَّـــيْـــمِ حـــاسِـــمْ
فَـــاحْـــكُـــمْ بِـــمـــا شـــئْـــتَ إِنِّـــي ... بِـــعَضْـــدِ صَـــحْـــبِـــيَ حـــاكِـــمْ

فروي الميم المقيَّد مسبوقٌ بتأسيسِ الأَلف المتكرّرة في القافية، لكنَّ الشّاعر لم يلتزم بين الميم والألف حرفًا بعينه؛ إذ جعل الدَّخيل راءً مرَّتين وسينًا وكافًا. وعلى الرَّغم من أنَّ قلَّة الالتزام في هذا الموضع أفقد القافية شيئًا من إيقاعها، فإنَّ الشّاعر استعاض عن ذلك بالتزام حركة الدَّخيل، وهي الكسرة، فأدّى صوتها المتكرّر إلى تتابعٍ نغميٍّ أكسب البيت إيقاعًا، ولا سيما مع التَّصريع في البيت الأوَّل. وقد تكرر صوت الألف اثني عشرة مرَّة في السياق، ومع القوافي المتواترة في المقطوعة؛ إذ ولي المتحرِّك فيها ساكنٌ (صارِم / وارِم/ حاسِم/ حاكِم = /0/0)، وكان من شأن هذا التَّناوب الصَّوتيُّ توليد موسيقا ممتدة ملائمة للمضمون الحماسيّ.

وسلمت قوافي أبي الرَّبيع المقيَّدة المجرَّدة من عيب سناد التَّوجيه[9]، ففي القصيدة الوحيدة الَّتي اعتمد فيها التَّقييد المجرَّد بالألف، ألزمه الرَّويُ الفتحةَ قبله. قال (من المجتث) (ابن الحاج، د.ت، مخطوط):

رُبَّ قُـــمَـــيْـــرٍ حَـــجَّ فِـــيْ عـــامِـــهِ ... فَـــحَـــلَّ عَـــزِّي الصَّـــبْـــرُ لَمّـــا سَـــرى
قـــالُـــوا سَـــعـــىْ فِـــيْ قِـــتْـــلَـــتِـــيْ بَـــعْـــدَمـــا ... أَحْـــرَمَ قُـــلْـــتُ جُـــفُـــوْنِـــيْ الـــكَـــرى

أمّا القوافي المطلقة الَّتي نزع إليها الكَلاعيّ في شعره عمومًا، فسلمت من عيبي الإقواء[10] والسِّناد، وسارت حركات حروف الرَّويّ فيها في خطٍّ متوازٍ، وقد بنى الشّاعر شعره على أنواعها المعروفة. بيد أنَّه كان للقوافي المطلقة المجرَّدة الرُّتبة الأولى من حيث عدد الأبيات الَّتي اشتملتها؛ إذ سارت عليها عدَّة مقطوعاتٍ وقصائد، منها رائيَّته، وهي من مطوَّلات شعره؛ ومنها قوله (من البسيط) (البونسي، 2004، 475):

ثُـمَّ اذْكُـرَنْ عـامِـرًا وَاعْـمُـرْ بِـمِـدْحَـتِـهِ ... أَسْـــمـــاعَ كُـــلِّ عِـــبـــادِ اللهِ مـــا عَـــمَـــرُوا
ذاكَ الَّـــذِيْ طَـــلَّـــقَ الـــدُّنْـــيـــا وزُخْـــرُفَـــهـــا ... فـــمـــا تَـــعَـــلَّـــقَـــهُ مِـــنْ غَـــمْـــرِهـــا غَـــمْـــرُ
فـــيـــالَـــهُ مِـــنْ أَمِـــيْـــرٍ بـــاتَ مُـــدْرِكُـــهُ ... فِـــيْ كُـــلِّ مـــا كـــانَ يَـــأْتِـــيْـــهِ وَيَـــأْتَـــمِـــرُ

فالتزام الشّاعر الميم قبل روي الرّاء المضمومة - وهو أمرٌ غير ملزمٍ - عزَّز المدَّ الإيقاعيَّ المطلق المجرَّد، كما أدّى إلى تكاملٍ ترنيميٍّ لافتٍ. فبسبب تكراره ازداد وضوح صوت الرَّويّ المتكرّر، لاسيما وقد بُنيت القافية على عِدَّة مجانساتٍ صوتيَّةٍ، ازداد معها تأثيرها الإيقاعيّ (عامِرًا / اعْمُرْ / عَمَرُوا) (غَمْرِها / غَمْرُ) (أَمِيْر / يَأْتَمِرُ). والقافية المتراكبة المتألفة من ثلاثة متحرِّكات بين ساكنين (التبريزي، 2007، 198): (ما عَمَرُوا / ها غَمْرُ / يَأْتَمِرْ= /0///0) اضطلعت بالوظيفة الشِّعريَّة التَّنبيهيَّة والتَّأثيريَّة لها، بالتَّناغم مع البروز الصَّوتيّ المختصُّ به موقعها.

والتزام الحركة قبل روي القوافي المطلقة المجرَّدة عمومًا ينمُّ عن رغبة الشّاعر في إثراء الإيقاع وتقوية وضوحه في السَّمع. قال (من البسيط) (ابن رشيد الفهري، 1982، 6، 18):

يـــا مَـــنْ تَـــوَهَّـــمَ أَنَّ الـــكِـــبْـــرَ مَـــكْـــرُمَـــةٌ ... إِنَّ الـــتَّـــواضُـــعَ فِـــيْ الـــدُّنْـــيـــا هُـــوَ الشَّـــرَفُ
أَبْـــنـــاءُ جِـــنْـــسِـــكَ أَمْـــثـــالٌ ســـواســـيَـــةٌ ... فَـــفِـــيْـــمَ؟ أَوْ عَـــمَّ هَـــذا الـــتِّـــيْـــهُ وَالصَّـــلَـــفُ
وَيـــا ضَـــنِـــيْـــنًـــا بِـــبَـــذْلِ الـــعُـــرْفِ عَـــنْ جِـــدَةٍ ... عَـــلـــى مُـــخَـــوَّلِ هَـــذِيْ الأَنْـــعُـــمِ الـــخَـــلَـــفُ
ضَـــنَّ الـــفَـــتـــى إِذْ تَـــظَـــنّـــى بَـــذْلَـــهُ سَـــرَفًـــا ... وَلَـــيْـــسَ فِـــيْ الـــخَـــيْـــرِ لَـــوْ يَـــدْرِيْ الـــفَـــتـــى ســـرَفُ

فالقافية في الأبيات - وهي على روي الفاء المضمومة- ذات وضوحٍ صوتيٍّ، لا يتعلَّق بحروفها فحسب. فتتابع الفتحة الَّتي التزمها الشّاعر على الحرف الَّذي سبق الرَّوي أدّى إلى تناغمٍ قافويٍّ حركيٍّ، أثراه الشّاعر بتداعي الفتحة في حشو المقطوعة، وقد غلبت على صوتي الكسرة والضَّمَّة.

أما القوافي المطلقة المردوفة فمما يلاحظ عليها الالتزام بردف الألف، وهو أمرٌ لازمٌ؛ إذ لا يكون معها غيرها، لذا سلمت من السِّناد. وقد جمع الشاعر في هذه القوافي بين الواو والياء، وهذا جائزٌ. والمقطوعة الوحيدة الَّتي يظهر فيها عيب سناد الرِّدف وردت في جهْدِ النَّصِيْحِ. قال فيها (من البسيط) (الكلاعي، 2001، 67):

---

[8] سناد التأسيس: هو أن يجيء بيت مؤسسًا، وبيت غير مؤسس. ينظر (التبريزي، 2007، 220).

[9] سناد التوجيه: هو أن يكون قبل حرف الروي المقيد فتحة مع ضمة أو كسرة، أي أن يترك الشّاعر التزام الحركة قبل الروي المقيد. ينظر (المصدر السابق، 221).

[10] الإقواء: اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة. ينظر: (المصدر السابق، 215)..

لِمَنْ أُخاطِبُ مالِيْ أَيْنَ يَذْهَبُ بِي قَدْ صَرَّحَ الدَّهْرُ لِيْ بِالمَنْعِ وَاليَأْسِ
أَبْغِيْ الوَفاءَ بِدَهْرٍ لا وَفاءَ بِهِ كَأَنَّنِيْ جاهِلٌ بِالدَّهْرِ وَالنّاسِ

تبدو القافيتان في البيتين مختلفتين غير مؤتلفتين، على غير ما جرت عليه العادة في قوافي أبي الرَّبيع المنتظمة المستمرة على ردف الألف. وأغلب الظّنّ أنَّ الهمز في قافية البيت الأوّل تصحيفٌ، والصَّواب تسهيله لضرورة القافية. وعليه فنظم أبي الربيع بريءٌ من هذا العيب؛ إذ لم يقع فيه في كلّ شعره.

والتزام الشّاعر ردف الألف في القوافي المطلقة كثيرٌ سالمٌ من عيب السِّناد، ممّا جعل القصائد الَّتي تسير على هذه القوافي غنيَّةً بالإيقاع، ومنها مقطوعته اللامية، وتقع في تسعة أبياتٍ. منها قوله (من الطويل) (القسطلاني، 1996، 45):

خَواطِرُ ذِيْ البَلْوى عَوامِرُ بالجَوى فَفِيْ كُلِّ يَوْمٍ يَعْتَرِيْه خَبال
مَتى يَدْعُ داعٍ بِاسْمِ مَحْبُوْبِهِ هَفا فَيَهْتاجُ بَلْبالٌ وَيُكْسَفُ بالُ
كَحالِيْ وَقَدْ أَبْصَرْتُ نَعْلًا مِثالُها لِنَعْلِ النَّبِيّ الهاشِمِيّ مِثالُ
فَقَبَّلْتُ فِيْ ذاكَ المِثال مُعاوِدًا أرى أَنَّ ذُلِّيْ فِيْ هَواهُ حَلالُ

فقد سارت القافية على تنغيمٍ موسيقيّ مميز؛ لأنَّها فُتحت على ردف الألف، وهو حرفُ لينٍ ذو وضوحٍ صوتيّ. وتميُّزه لامتداده على قوافي المقطوعة من جهةٍ، ومن جهة ثانية لتناغمه مع روي الألف المضمومة، وهي ذات صوتٍ مجهورٍ مرقَّقٍ يناسب موضوع القصيدة. وقد امتد الإيقاع في القصيدة لتواتر القافية، أي تناوب التَّنغيم فيها بين الحركة والسُّكون: (بال / بال/ ثال / لال = /0/0). ثمَّ إنَّ طغيان صوتي اللّام والألف المتكرّرين في حشو القصيدة، ما يقارب عشرين مرَّةً لكلٍّ منهما، عزَّز إيقاع صوتي الرَّوي والرِّدف المتكرّرين فيها، كما أدّى إلى بناء لحمةٍ صوتيَّةٍ متجانسةٍ ومتلاحمةٍ؛ إذ امتدَّت على نحوٍ أفقيّ وعموديّ.

ويتضافر التَّنغيم النّاجم عن التزام ردف الواو في القوافي المطلقة مع عدَّة وسائل فنيَّةٍ إيقاعيَّةٍ على مستوى الوزن والبلاغة والعروض، فيحقق هندسة صوتيَّة إيقاعيّة لافتة. قال (من مجزوء الرَّمل) (ابن الأبار، 1986، 203):

يَا غَزالًا غَزْو أَرْضِ الر رُوْمِ يَبْغِيْ وَيَرُوْمُ
مَا يَفِيْ أَجْرَكَ بِالغَزْ وِ بِقَتْلِيْ يا ظَلُوْمُ

فالتَّنعيم بوساطة الإطلاق بالميم المتحرّكة -يردفها في الالتزام المدُّ الواضح صوتيًّا بالواو- يتناغم مع عدَّة مؤثّراتٍ صوتيَّةٍ نوعيَّة أخرى. يُذكَر من ذلك تواتر القافية في القراءة الوزنيَّة (رُوْمُ / لُوْمُ = /0/0)، والتَّجنيس المتوافق صوتيًّا والمتخالف دلاليًّا (غَزالًا - غَزْوَ) في القراءة البلاغيَّة، والتَّدوير الَّذي حجب الإيقاع عن العروض وكثَّفهُ في ضرب القافية نتيجة التَّوقُّف القسريّ لتجديد النَّفس في القراءة العروضيَّة، إضافة إلى غنى النَّصّ بالصُّورَة الحركيَّة.

ولم يبن الشّاعر على القافية المطلقة المؤسسَّة إلا قصيدةً واحدةً. على أنَّ بروز أصوات الرَّويّ والتَّأسيس والدَّخيل فيها ارتكز على تأثير عدَّة عوامل، منها، كثافة الأصوات، وطريقة تنظيم الشّاعر لها. منها قوله (من السَّريع) (العبدري، 1999، 492):

يا راكِبًا فِيْ نَيْلِ لَذّاتِهِ مَسالِكًا يَعْيا بِها السّالِكُ
شانَكَ وَجْهٌ فِيْ الدُّجى نَيِّرٌ أَسْوَدُ فِيْ عَيْنِ الحِجا حالِكُ
مَلَّكْتَهُ رِقَّكَ لَمْ تَدْرِ أَنْ قَدْ خَسِرَ المَمْلُوْكُ وَالمالِكُ
هَلا لِوَجْهِ الحَقِّ كانَ الهَوى فَكُلُّ شَيْءٍ غَيْرُهُ هالِكُ

فإيقاع رويّ الكاف الَّذي لزم أواخر الأبيات اجتمع إليه صوت الكاف المتكرّرة في حشوها. وإيقاع ألف التَّأسيس ازداد وضوحًا لموقعها البارز والمتكرّر في القافية، ولتداعيها في حشو الأبيات. كما أنَّ اللام الدَّخيلة الَّتي التزمها الشّاعر تقريبًا بين الرَّوي والتَّأسيس، والتزم حركتها، أغنى الإيقاع، لاسيَّما وقد تكرَّر صوتها في الحشو. وفاعليةُ البناء الإيقاعيّ المتتابع للألف فاللام المكسورة فالكاف ضمن القافية لم تتوقَّف على تجانسها الصَّوتيّ مع الأصوات في الأبيات فحسب، وإنَّما ارتبطت بالنَّمط العروضيّ الَّذي انتظمت وفقه (سالِكُ / حالِكُ / مالِكُ /هالِكُ = /0//0). فتوالي حرفين متحرّكين بين ساكنين في القافية -وهي من المتدارك[11]- رفع مستوى الإيقاع.

لكنَّ مسار الجرس الصَّوتيّ المنتظم للقافية تحوَّل عن خطِّه المستقيم عندما جمع الشّاعر ردفي الياء والواو في قوافيه المطلقة، من دون أن يؤثّر ذلك في القيمة الإيقاعيَّة غالبًا. قال (من المجتث) (ابن سعيد المغربي، 1955، 2، 317):

[11] المتدارك: من حدود الشِّعر.

تَـهْـوى مَـحَـلِّـيْ الـنُّـجُـوْمُ ... يـا بُـعْـدَ مـا قَـدْ تَـرُوْمُ
كَـمْ لِمَّـةٍ لِـكَـعـابٍ ... بِـهـا الـنُّـفُـوْسُ تَـهِـيْـمُ
سَـرَيْـتُ فِـيْـهـا شِـهـابـًا ... حَـواهُ لَـيْـلٌ بَـهِـيْـمُ
مـا صـاغَـنِـيْ مِـنْ لُـجَـيْـنٍ ... إلا ظَـرِيـفٌ كَـرِيْـمُ
مَشْـطُ الـجِسـانِ بِـعَـظْـمٍ ... ظُـلْـمٌ لَـعَـمْـرِيْ عَـظِـيْـمُ

إن التَّغيُّر الصَّوتي الَّذي طرأ على ردف البيت الثّاني حتّى نهاية المقطوعة يرجع إلى طبيعة التَّشكيلين اللُّغويّ والبلاغيّ. فالبنية اللُّغويَّة للَّفظ في عروض البيت الأوَّل استدعت تصريعًا بلاغيًّا، فاضطرت الشّاعر إلى إرداف روي الميم المضمومة فيه بالواو، مخالفًا بذلك ردف الياء الَّذي التزمه إلى نهاية المقطوعة. على أنَّ التَّتابع المنتظم لأصوات القوافي المردفة بالياء أكسب بنية التَّصريع بروزًا صوتيًّا إضافيًّا، أي إنَّ هذا الانحراف القافوي لم يضعف الإيقاع، بل عزَّزه.

وليس في شعر الشّاعر إلا بضع قصائد عَرَضَتْ في قافيتها ثلاثة حُروفٍ مُراعَيات (روي - وخروج - وردف). منها (من الكامل) (ابن الأبار، 1986، 153):

حَسِّـنْ بِـإخْـوانِ الصَّـفـاءِ ظُـنُـوْنـا ... لَـيْـسَ الصَّـدِيْـقُ عَـلى الصَّـدِيْـقِ ضَـنِـيْـنـا
مـا دارَ فِـيْ خَـلَـدِي سِـوى غَـلَـطٍ جَـرى ... حـاشـاكَ تُـلْـفـى بِـالصَّـوابِ ضَـنِـيْـنـا
وَلَـقَـدْ بَشَـرْتُ مِـثـال ظـاءِ مَضِـنَّـةٍ ... لَمّـا أَتـى حَـتّـى بَشَـرْتُ الـنُّـوْنـا

فالتَّناسب الموسيقيُّ في قوافي هذه المقطوعة المُردَفَةِ بخروج ذو بناءٍ قائمٍ على التَّماثل والتَّقارب الصَّوتيَّين، وهو يتناغم مع التَّناوب بين الحركة والسُّكون في القافية المتواترة (نِيْنا / نُوْنا =/0/0/). بيد أنَّ النُّموَّ الصَّوتيَّ في القافية يرتدُّ إلى حرفي الرِّدف؛ (الياء والوذاو) قبل الرَّوي، وإلى حرف الخروج، وهو ألفُ الإطلاق بعد الرَّوي. واجتماع هذه الحروف المديَّة يُحِيل إلى حركةٍ إيقاعيَّةٍ متوازنةٍ.

3. إيقاع الحركات والأصوات والمقاطع

تُمثِّل الصِّفات الصَّوتيَّة للحرف[12] عند النُّطق بها إحدى المواد المسبِّبة للإيقاع في النُّصوص الشِّعريَّة عمومًا ونصوص الكَلاعيّ خصوصًا؛ إذ تميَّزت هذه النُّصوص من بعضها من خلال ما تخيَّره الشّاعر لها من أصواتٍ فاعلةٍ في السِّياق الشِّعريّ، من النّاحيتين التَّعبيريَّة والتَّأثيريَّة. فللأصوات ثلاثة جوانب متلازمة هي: الجانب النطقي والجانب الفيزيائي والجانب السمعي (الملاح، 2022، 240). وقد تغيَّرت رموز الأصوات ودلالاتها فيما وصل إلينا من نصوص الكلاعي تبعًا لطبيعة الجرس الموسيقيّ، أي نوعِ الأصوات من حيثُ سرعتها ومدَّتها وشدَّتها وارتفاعها، وتبعًا لكميَّتها، أي تراكمها في البيت الشِّعريّ وكثافتها في المقطوعة. ولِتأليفِ الأصواتِ ورتبتِها في الألفاظ والتَّراكيب أثرٌ في تحقيق الإيقاع، فضلًا عن أثرها الدِّلاليّ. وقد تآزر الأسلوبُ الإيقاعيُّ المتعلِّق بالهندسة الصَّوتيَّة الحرفيَّة مع الأساليب اللُّغويَّة والبلاغيَّة والعروضيَّة في إنتاج سمات المقطوعات والقصائد من النّاحية الفنيَّة. قال أبو الرَّبيع (من المنسرح) (ابن الأبار، 1986، 203):

قـالُـوا اكْـتَـسَـتْ بِـالـعِـذارِ وَجْـنَـتُـهُ ... هَـلْ فِـيْ الَّـذِيْ قُـلْـتُـمُـوْهُ مِـنْ بـاسِ
أَكْـلَـفُ بِـالـوَرْدِ وَهْـوَ مُـنْـفَـرِدٌ ... فَـكَـيْـفَ أَسْـلُـو إِذْ شِـيْـبَ بِـالأَسِ

لقد أحدث التَّماثلُ بين الحروف من حيث الصِّفة الصَّوتيَّة تشكيلًا إيقاعيًّا هادئًا؛ إذ غلبت الأصوات المهموسة: (ت - ك - ف - س - ه)، فزادت نسبتها على المجهورة المرقَّقة: (ب - د - ز)، مع تكرار صوتي الواو والياء، وهما حرفا لينٍ. واستدعى موضوعُ الغزلِ بالمذكَّرِ الحاجةَ إلى قيمٍ تعبيريَّةٍ خاصَّةٍ، تلازمت مع القيم الصَّوتيَّة في الكشف عن الموقف الشِّعريّ والنَّفسيّ للباث. فقد ساعد الوزن على إشاعة إيقاعٍ رقيقٍ في المستوى العروضيّ؛ إذ اقترب الشّاعر في وزن المنسرح من نثريَّةٍ واضحةٍ، وهو عمومًا بحرٌ مركَّبٌ، لا يحفل بتنغيمٍ إيقاعيٍّ راقصٍ. ويمكننا أن نعدَّ التَّقارب بين الإيقاع الحرفيّ الهامس والإيقاع العروضيّ الرَّتيب تمثيلًا صوتيًّا لما وَشَتْ به المعاني الوجدانيَّة في هذه الغزليَّة من سطحيةٍ في العاطفة وتكلُّفٍ في الموضوع.

وتآزرت في المقطوعة السّابقة أصواتُ الحروف مع بعض الظَّواهر اللُّغويَّة والبلاغيَّة لإشاعة الهمس. فقد كرَّر الشّاعر ألفاظَ القولِ ذات البعد الدِّلاليّ الواحد، والتزم فيها حروف المدّ (قالُوا - قُلْتُمُوْهُ).كما بنى الأصوات في ألفاظٍ وتراكيبَ قريبةِ التَّناول، فجعلها منسجمةً متقاربةً في مخارجها، مبتعدةً عن التَّنافر (فِيْ الَّذِيْ - فَكَيْفَ...). يضاف إلى ما سبق أنه وسَّع دلالة الهمس من خلال المعاني التَّصويريَّة الموحية؛ إذ استعمل الوَرْدَ مُنْفَرِدًا للدِّلالة على حُمرة الخدَّين، واستعمل شَوْبَهُ بالآس للدِّلالة على العِذار.

ويُنمي استظهارُ فنيّات الصِّياغة الصَّوتيَّة التَّماثليَّة والتَّقاربيَّة من حيث الهمس والجهر عن زيادةِ الأصوات المجهورة والمتوسطة بين الهمس والجهر،

[12] اعتمدت في تصنيف صفات الحروف على النِّظام الصَّوتيّ للفصحى المعاصرة، للتَّفصيل ينظر: (حسان، 2002، 79).

ويرجع هذا إلى ضروراتٍ فنيَّةٍ تعبيريَّةٍ وتأثيريَّةٍ تتَّصل بالموضوعات الدينيَّة الغالبة على النُّصوص. قال الكَلاعيّ (من الطَّويل) (الكلاعي، 2021، 27):

قَـنِـعْـتُ مِـنَ الـدُّنْـيـا بِـبُـلْـغَـةِ مُـكْـتَـفٍ ... أَلا إِنَّ عَـيْـشَ المـكْـتَـفِـيْـنَ بَـلاغُ
وَهَـلْ ثَـرْوَةٌ فـاتَـتْ غَضـارَتُـهـا يَـدِيْ ... إذا كـانَ عِـنْـدِيْ صِـحَّـةٌ وَفَـراغُ
وَقَـدْ لاحَ وَجْـهُ الـحَـقِّ أَبْـلَـجَ سـافِـرًا ... فَـمـا عُـذْرُ مُصْـغٍ لـلـمُـحـالِ يُصـاغُ
وَأَعْـجَـبُ مِـمَّـنْ ظـلَّ بِـالـمَـوْتِ مُـوْقِـنًـا ... فَـكـانَ لِسُـلْـوانٍ لَـدَيْـهِ مَسـاغُ
وَمـا الـمَـرْءُ إلا نُصْـبَ راشِـقِـهِ الـرَّدى ... وَلَـيْـسَ لَـهُ عَـنْ أَنْ يُصـابَ مَـراغُ

إن صفة الجهر بارزةٌ في إيقاع المقطوعة، وهي تفصح عن المضمون. فقد كرَّر الشّاعر حرف الغين المفخَّمة ثماني مرّاتٍ، كما كرَّر العين والباء، وهما مرقَّقتان. وظهرت في المقطوعة أصوات الجيم والضّاد والذّال، على قِلَّتها فيها. علاوة على ذلك، تكرَّر صوت القاف واللام والنون. ونلاحظ هنا أنَّ وزن الطَّويل زاد ثقل الجهر في أذن المتلقّي، كما أنَّ إيقاعه البطيء ساير انحسار تفاؤل الباث وضعف أمله. فقد عكست قلَّة التَّنغيم في المقطوعة اضطراب الجوّ النَّفْسِيّ لدى الشاعر، واسترخاء استغراقه في التأمُّل. وأوحت بنية الأفعال من النّاحية الصَّوتيَّة بوطء المعاناة: (ضَلَّ - قَنِعْتُ - أَعْجَبُ - يُصاغُ - يُصابَ). على أنَّ طغيان الحركة على الأصوات المجهورة زاد تأثيرها الإيقاعيَّ في المتلقّي في السِّياق الدّلاليّ. وعبَّر تكرار الأصوات المجهورة عن ارتفاعٍ داخليٍّ لصوت الباث، في محاولةِ استحضار رَدْعٍ ذاتيّ خاص. ولعله قد اتَّخذ هذا الأسلوب الفنّيّ وسيلةً لتوصيل المدلول المتضَمَّنِ في المقطوعة للمتلقّي؛ إذ ربطه بالتَّجربة الإنسانيَّة الدُّنيويَّة، لاسيَّما أنَّه زاوج بين التَّكلُّم والغيبة.

ويُفضي تكرار الحروف وتجانس المتضام منها إلى إشاعة تنغيمٍ متحرِّكٍ، لاسيَّما مع الموسيقا النّاتجة عن التَّماثل أو التَّقارب الصَّوتيّ الحرفيّ، والممتدة على مساحة القصيدة أو المقطوعة. فالتَّدفُّق الصَّوتيّ الدّاخليّ المتدرّج في المخرج غالبًا ينجم عنه ملائمةٌ بين الإيقاع والمعنى في السِّياق الدّلاليّ. وتغدو هذه الوسيلة التِّقنية لافتةً عندما ترتبط بالصُّورة، أو عندما تتمُّ في مستوى كلمات القافية المتطابقة في وزنها مع العروض، أو إذا اندمجت في التَّناغم الجرسيّ اللَّفظيّ القائم على التِّكرار أو التَّجنيس، أو انبسطت في الألفاظ الَّتي تفيض بالعاطفة والانفعال. وهذا التَّناسق الصَّوتيُّ يَحْمِلُ توزيعَ الموادِ اللُّغويَّة على إصابة الغاية الدّلاليَّة التَّنبيهيَّة والتَّأثيريَّة، كما أنَّه يضفي عليها مسحةً جماليَّةً خاصَّةً. قال (من الطَّويل) (ابن الخطيب، 2003، 4، 258):

تَـوَلَّـتْ لَـيـالٍ لِـلْـغَـوايَـةِ جُـوْنُ ... وَوافـى صَـبـاحٌ لِـلـرَّشـادِ مُـبِـيْـنُ
رِكـابُ شَـبـابٍ أَزْمَـعَـتْ عَـنْـكَ رِحْـلَـةً ... وَجَـيْـشُ مَشـيْـبٍ جَـهَّـزَتْـهُ مَـنُـوْنُ
وَلا أَكْـذِبُ الـرَّحْـمَـنَ فِـيْـمـا أُجِـنُّـهُ ... وَكَـيْـفَ وَمـا يَـخْـفـى عَـلَـيْـهِ جَـنِـيْـنُ
وَمَـنْ لَـمْ يَـخَـلْ أَنَّ الـرِّيـاءَ يَشِـيْـنُـهُ ... فَـمِـنْ مَـذْهَـبِـيْ أَنَّ الـرِّيـاءَ يَشِـيْـنُ
لَـقَـدْ رِيْـعَ قَـلْـبِـيْ لـلشَّـبـابِ وَفَـقْـدِهِ ... كَـمـا رِيْـعَ بـالـعِـلْـقِ الـفَـقِـيْـدِ ضَـنِـيْـنُ

يتَّضح التَّنغيم في هذه المقطوعة في عدَّة نماذج هندسيَّةٍ صوتيَّةٍ، أبرزها التَّتابع الأفقيّ المنتظم والمتماسك لصوت اللام في التَّركيب الَّذي افتُتِحَتْ به المقطوعة: (تَوَلَّتْ لَيالٍ لِلْغَوايَة)، وفي هذا ملمحٌ استهلاليٌّ مُلفتٌ. ففضلًا عن الرَّنين المتميّز الَّذي أدّى إليه تكرار الصَّوت، بدت صفة الانحراف الَّتي تخصُّ اللام[13] -لانحراف اللِّسان مع الصَّوت عند النُّطق بهِ- منسجمةً مع إيحاء الانحراف عن الغواية المتضمَّن في الصُّورة. أما التِّكرارات الصَّوتيَّة العمودَّية المستقلَّة للنُّون في حشو ألفاظ القافية ورويّها، فقد أوحت بأنينٍ ختاميّ خفيّ: (مُبِيْنُ - مَنُوْنُ - جَنِيْنُ - يَشِيْنُ - ضَنِيْنُ). وكان هذا ملائمًا لصفةَ الخفاء والضَّعف في النُّون، إذ إنَّها "تخرج بصعوبةٍ وبمجهودٍ عضليّ كبيرٍ" (الصيغ، 2009، 236). بيد أنَّ تكرار صوت النُّون في بنية الكلمات داخل المقطوعة، أو من خلال التَّنوين، _مايزيد على ثلاثين مرَّةً_ أغنى التَّوازن الإيقاعيَّ، كما رفد المقطوعة بجوٍّ من الشَّجن، بسبب خاصيَّة الحرف التَّنغيميَّة الإيحائيَّة (الرَّحْمَنَ - يَشِيْنُهُ - رِحْلَةً - شَبابٍ). و قد توازى خفاء النُّون مع خفاء صوت الياء اللَّيِّنة المتكرّرة في ألفاظ القافية أيضًا -وقد جعلها الشّاعر ضعيفةً ساكنةً- وفي حشو الأبيات (لَيالٍ - غَوايَةِ - مُبِيْنُ)، إذ تكرَّرت ما يقارب عشرين مرَّةً، معبرةً عن ضعف أمل الشّاعر. على أنَّ رصف هذين الصَّوتين التَّعبيريين في ألفاظ القافية أكسبها بعدًا تأثيريًّا إضافيًّا، لاسيَّما أنَّها تطابقت في وزنها مع العروض.

وقد تكرر صوت الشِّين في البيت الثّاني ثلاثَ مرّات: (شَبابٍ - جَيْشُ - مَشِيْبٍ)، وصوت الجيم فيه مرّتين: (جَيْشُ – جَهَّزَتْهُ)، فضلًا عن تكرارهما في القصيدة عمومًا: (رَشاد - يَشِيْنُهُ - يَشِيْنُ - لِلشَّبابِ) (جُوْنُ - أُجِنُّهُ – حنين). أدى هذا إلى إحالة أذنَ السّامع إلى إيقاعٍ صوتيّ متناغمٍ، يعود إلى تقارب مخرجي الشِّين والجيم[14] واختلاف صفاتهما عند النُّطق[15]، ولاسيَّما أنَّه ارتبط بالإيحاء الصَّوتيّ للحرفين ضمن إيقاع الصُّورة. فالجيم من الحروف

[13] اللام حرف شديد ينحرف فيه اللسان مع الصوت، إذ لا يخرج من موضعه، وإنما من ناحيتي مستدق اللسان فويق ذلك، للتفضيل ينظر:(سيبويه، 1990، 2، 46).

[14] مخرج الشين أول حافة اللسان، وما يليه من الأضراس. ومخرج الجيم وسط اللسان ووسط الحنك الأعلى. ينظر: (حسان، 2002، 59).

[15] الجيم حرف شديد، مجهور، رقيق، يمتنع معه النفس، والشين رخو، مهموس، مرقق (المصدر السابق، 59).

الشَّديدة المجهورة، والشِّين من حروف التَّفشِّي [16] والاستطالة[17]، وتكرارهما في البيت لاءم صورة جيش المشيب الَّذي تفشَّى في رأس الشّاعر. علاوة على ذلك، إن توقيع السِّياق الَّذي وردت فيه الأصوات المتكرّرة في المقطوعة السّابقة توقيعًا بديعيًّا منحها بروزًا دلاليًّا. فالمجانسة اللَّفظية المتضمّنة صوتي الجيم والنُّون في الألفاظ (جُوْنُ / أُجِنُّهُ / جَنِيْنُ) نَشَّطَ الإيحاء الدِّلاليَّ للمعنى الخاص بكلٍّ منها. كما أنَّ الأصوات المتضمَّنة في الألفاظ المتكرّرة في البيتين الأخيرين (أَنَّ الرِّياءَ يَشِيْنُهُ - أَنَّ الرِّياءَ يَشِيْنُ) (لَقَدْ رِيْعَ قَلْبِيْ - كَما رِيْعَ بِالعِلْقِ) عزَّز طاقة الألفاظ الإيحائيَّة، ولاسيَّما أنَّها فاضت بعاطفة الشّاعر وانفعاله.

ولغلبة الصَّوائت[18] على الصّوامت[19] أو العكس أثرٌ في التَّأويل النَّصيّ للسياق الشعري في نصوص الكلاعي. كما أنَّ للتَّشاكل الحركيّ المتراكم بعدًا إيقاعيًّا دلاليًّا، على اختلاف المستوى الصَّوتيّ؛ المفخَّم أو المرقّق أو المتوسّط بينهما[20]، وأيًّا كانت المدَّة الإيقاعيَّة للحركة؛ طويلةً أو قصيرةً[21]. و قد نجم عن الصَّوت الحركيّ القصير في قصائده ومقطعاته سرعةٌ في الأداء الإيقاعيّ، بينما نجم عن الطَّويل بطءٌ في الأداء. وارتبطت نسبة التَّتابع الصَّوتيّ للحركات والسَّكنات بالحالات الشُّعوريَّة المولّدة لها في النَّصوص.كما طالت الحركة وقصرت تبعًا لعامل الوزن الانفعاليّ، فحرارة العاطفة وحيويَّة الصُّورة المبثوثة فيها أدَّت إلى حركةٍ إيقاعيَّةٍ سريعةٍ. والعكس صحيحٌ، فالهدوء الانفعاليُّ في القصيدة، وقلَّة الصُّور فيها، واكبه سكونٌ إيقاعيٌّ عمومًا. ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى العلاقة الوثيقة الَّتي ربطت الحركات الصَّوتيَّة والوزنَ العروضيَّ، والعلاقة الَّتي ربطت بين"المقاطعَ الصَّوتيَّةَ والحركاتِ الصَّوتيَّةِ من ناحيةٍ، وبينها وبين المعنى الدِّلاليِّ للنَّصّ من ناحيةٍ ثانية" (مبروك، 2000، 125). قال (من الكامل) (الكتبي، 1974، 2، 81):

أَشْـــجَـاهُ مـا فَـعَـلَ الـعِـذارُ بِـخَـدِّهِ ... قَـلْـبِـيْ شَـــجـا وَهَـوايَ فـيْـهِ هَـيَّـجـا

مـا رابَـــهُ وَالـحُسْـــنُ يَـمْـــزُجُ وَرْدَهُ ... آسًـــا وَيَـخْـلُـطُ بِـالشَّـــقِـيْـقِ بَـنَـفْسَـجـا

وَلَـقَـدْ عَـلِـمْـتُ بِـأَنَّ قَـلْـبِـيَ صـائِـرٌ ... كُـرَةً لِصُـــدْغَـيْـهِ غَـداةَ تَصـــوْلَـجـا

تميَّز التَّعبير الصَّوتيُّ في المقطوعة بغلبة الصَّوائت على الصَّوامت. وتتمثَّل الأولى بصوت الحركات الثّلاث (الفتحة والضَّمَّة والكسرة)؛ إذ تكرَّرت ما يقارب سبعين مرَّةً، وبصوتها مشبعًا بحروف المدِّ (لِيْ / جَا ...)؛ إذ تكرر حوالي سبع عشرة مرَّةً، إضافةً إلى صوت التَّنوين (رٌ - أ - ةً)؛ إذ تكرَّر ثلاث مرّاتٍ. ولم تتكرَّر الصَّوامت أكثر من ثلاث عشرة مرَّةً (شْ - يْ - مْ ...)، أي لم تتعدَّ نسبتها 10% في مجمل المقطوعة.

وتصدَّرَ صوتُ الفتحةِ المقطوعة بالموازنة مع المقاربة الكميَّة بين صوتي الكسرة والضَّمة. فقد تكرَّر صوت الفتحة القصيرة أربعين مرَّةً، (أَ: أَشْجاهُ، فَ عَ لَ: فَعَلَ...)، والطَّويلة أربع عشرة مرَّةً (ذَا: العِذار، جَا: هَيَّجَا...). في حين تكرَّر صوتا الكسرة والضمَّة ثلاثين مرَّةً بالمناصفة بينهما، (لِ: عَلِمْتُ، هُ: وَرْدَهُ...)، وتكرارهما قصيرتان إلا في مواضعَ معدودةٍ (بِيْ: قَلْبِيْ، فِيْ: فِيْهِ...).

وساد صوت الحركة المرقَّق في المقطوعة بنسبة 80 %، بالمقارنة مع المفخَّم والمتوسَّط بين التَّفخيم والتَّرقيق. فقد تكرَّر المفخَّم ثلاث مرَّات: (طُ: يَخْلِطُ، صُ: صُدْغَيْهِ....)، والمتوسّط سبع مرّاتٍ: (حَ: خَدَّيْهِ، قِ: الشَّقِيْقِ...)، بينما تكرَّر المرقَّق ما يقارب أربعين مرَّةً: (هَ: هَوايَ، عِ: عِذار، حُ: الحُسن...). ومال ميزان الحركة من حيث السُّرعة إلى الخفَّة، محيلًا إلى ذلك تأثيرُ الحركات القصيرة الغالبة على المقطوعة؛ إذ لم يزد تكرار الحركات الطَّويلة على خمس عشرة مرَّة، جُلُّها عن طريق إشباع الفتحة بالألف: (ذا: العِذار، وا: هَواي...)، بينما تكرَّرت الحركات القصيرة ستًّا وستّين مرَّة تقريبًا: (هِ: فيهِ، نُ: والحسنُ...). ونجم عن تكرار العناصر الحركيَّة السَّريعة والرَّقيقة تناغمٌ إيقاعيٌّ متواصلٌ، مما أغنى الطاقة الشُّعوريَّة المتعلّقة بموضوع المقطوعة الغزليّ. وأَجْلى التِّكرارُ الحركيُّ المفتوحُ القيمةَ الإيقاعيَّةَ الصَّوتيَّةَ للصُّورة، كما أَجْلى الإيقاعَ المعنويَّ المتعلّقَ بمعناها (قَلْبِيْ صائِرٌ كُرَةً لِصُدْغَيْهِ غَداةَ تَصَوْلَجا).

4. إيقاع الألفاظ

والموازنات الصَّوتيَّة اللَّفظيَّة أساسية في بناء الإيقاع الدّاخليّ في نصوص الكَلاعيّ. وهو يعتمد التَّوازن القائم على التَّوافق أو التَّخالف لبناء المعنى والدلالة. لذا تلتحم الدَّوال والمداليل الَّتي تنعقد بينها علاقات بديعيَّةٍ بالسِّياق، وتتمكَّن منه، فلا يبدو الإيقاع النّاجم عنها وليدَ تكلُّفٍ أو حشوٍ ممجوجين، وإنَّما وليد تضافر عدَّة أساليب إيقاعيَّة تسهم في الكشف عن عاطفة الشّاعر وحسّه الانفعاليّ.

ويعدُّ التَّجنيس اللَّفظيُّ أداءً لسانيًّا سمعيًّا يزيد القيمة الشِّعريَّة لأصوات الحروف. وتواليها متراتبةً عن طريق المماثلة أو المضارعة أو المقاربة[22] يغني الإيقاع بوساطة دلالة التَّفصيل أو التَّوكيد أو المبالغة أو التَّغاير. وتتعدَّد صور التَّجنيس في نصوص الكلاعيّ، فتقوم على المشابهة، كما في الجناس، أو

---

[16] التفشي أن يشغل الصوت من عرض اللسان مساحة ينتج بها الوشيش، للتفصيل ينظر (شاهين، 1985، 210).

[17] الاستطالة: اتساع مخرج الحرف، للتفصيل ينظر: (الهنساوي، 2005، 321).

[18] الحركة والمد والتنوين.

[19] السكون.

[20] الحركات المفخّمة تقترن بأصوات الإطباق (ص ض ط ظ)، والمتوسطة تقترن بأصوات (ق غ ح)، والمرققة تقترن بما سوى ذلك.

[21] الحركة الطويلة هي المشبعة بحرف من حروف المد.

[22] المماثلة هي حالة تطابق الأطراف في كل الصفات، أو في أغلبها، والمضارعة: حالة الاشتراك في بعض الصفات، بجعل المشابهة بين الطرفين مدركة وقابلة للوصف، والمقاربة: حالة الاشتراك في ملامح عامة أو ثانوية، يحمل أن يكون لها مردود أسلوبي، للتفصيل ينظر: (العمري، 1990، 94).

على التَّناظر كما في التَّصدير، أو على التَّعادل والتَّوازن مع شرط التّقفية كما في التَّرصيع. ولا يمكن فصل التَّجانس الصَّوتيّ "عن بقية عناصر الموازنات الصَّوتيَّة؛ الصَّرفيَّة والنَّحويَّة والتَّركيبيَّة والتَّقطيعيَّة؛ لأنَّها تشكل معًا جزءًا من عناصر البنية الدّالة في النَّصّ الشِّعريّ" (اسماعيل، 2004، 91).

والتِّكرار من الوسائل التي اعتمدها الكَلاعيُّ لاجتلاب الإيقاع. وارتباطه بتنبيه حسّ المتلقّي إلى عاطفة الشّاعر وانفعاله يأتي من التَّنبيه الدِّلاليّ الَّذي يحدثه اللَّفظ المتكرّر في موقعه ضمن إطاره السِّياقيّ. والتِّكرار في نصوص الكلاعيّ ذو قيمةٍ فنيَّةٍ؛ إذ يربط التَّراكيب، ويُحْكِم السبكَ من خلال العلاقة المعنويَّة والشَّكليَّة الَّتي تنشأ بين المتكرّرات. وبالتالي، لا تتوقف وظيفته الجماليَّة الشِّعريَّة على الصِّلة النَّغميَّة الَّتي يحدثها بين الجمل الشِّعريَّة، وإنَّما تمتدُّ إلى الإيحاء الَّذي تُمليه أصوات الحروف أو الوحدات الصَّوتيَّة في ظلِّ الصُّورة البلاغيَّة، متآزرةً مع العناصر الموسيقيَّة الأخرى في القصيدة أو المقطوعة. والتِّكرار في نصوص الشّاعر قد يكون ظاهرًا ملفوظًا؛ يضطلع فيه الصَّوت بالمهمَّة الإيقاعيَّة، وقد يكون خفيًّا ملحوظًا؛ لا يستند تأثيره الموسيقيُّ على الجانب الصَّوتيّ، وإنَّما على جانب المعنى. ولا ريب أنَّ لموقع المتكرّرات دورًا في العمليَّة التَّعبيريَّة والتَّأثيريَّة، فلتكرار التَّصدير الَّذي يتداعى في نصوص الشّاعر دلالاتٌ نفسيَّةٌ خفيَّةٌ، كما أنَّ لمعانيها دلالاتٍ أخرى قد تؤثّر في العمليَّة الإيقاعيَّة. قال (من الطَّويل) (المقري، 1988، 4، 476):

أَحِنُّ إِلى نَجْدٍ وَمَنْ حَلَّ فِيْ نَجْدِ ... وَمَاذا الَّذِيْ يُغْنِيْ حَنِيْنِيَ أَوْ يُجْدِيْ
إِلى اللهِ أَشْكُوْ ما أُلاقِيْ مِنَ الجَوى ... وَبَعْضُ الَّذِيْ لاقَيْتُهُ مِنْ جَوَى يُرْدِيْ
فَيا سَرْحَتَيْ نَجْدٍ نِداءُ مُتَيَّمٍ ... لَهُ أبدًا شَوْقٌ إِلى سَرْحَتَيْ نَجْدٍ
لَيالِيَ نَجْنِيْ الأُنْسَ مِنْ شَجَرِ المُنى ... وَنَقْطِفُ زَهْرَ الوَصْلِ مِنْ شَجَرِ الصَّدِّ

جرى التِّكرار في الأبيات السابقة في مستويين: ظاهريٌّ ملفوظٌ، ومعنويٌّ ملحوظٌ. وقد صاحب التَّردُّدُ الصَّوتيُّ بين المفردات المتراوجة في المستوى الأوَّل تماثلًا في المعنى، على الرَّغم من أنَّ السِّياق العام منح كلًّا منها من النّاحية الدِّلاليَّة مناخًا خاصًّا. واستحوذ في هذا المستوى فونيم الجيم (نَجْد / جَوى / سَرْحَتَيْ نَجْد / شَجَرِ)، وقد وظَّفه الشّاعر اجتلابًا لجرسه القويّ المجهور الَّذي يلائم فخامة العاطفة الدّافقة بالشَّجن، وليَفِيْدَ ممّا يحقّقه التَّجانس الصَّوتيُّ النّاجم عن تكراره من تماسكٍ بنيويّ وإيقاعيّ. وساعد على هذه المماثلة الصَّوتية الأفقيَّة تكرار حرف الجر (مِن) خمس مرّاتٍ، ممّا خلق نمطًا إيقاعيًا متناغمًا.

وتمحورت التِّكرارات حول اسم العلم نجد، وهو موضعٌ ذو قيمة دلالية في التُّراث الوجداني. وقد كرره الشاعر أربع مرّاتٍ، لتكريس مركزيَّته الإيقاعيَّة ودعم موقفه الشُّعوريّ، بناءً على تطوير معناه السِّياقيّ بتمديد إسناداته. فقد أُسند معنويًّا في المرّة الأولى إلى المكان العام (الأرض/ السَّماء/ النَّبات)، وفي المرّة الثّانية إلى المكان الخاص (السَّرحات)، وفي المرّة الثّالثة إلى الكيان الإنسانيّ الَّذي حلَّ فيه. ويعدُّ تكرار حرف الرَّوي (الدّال) في حشو هذا اللَّفظ ترجيعًا صوتيًّا مجهورًا مرقَّقًا معززًا للإيقاع العام في الأبيات. وازداد الأثر الإيقاعي للتِّكرار وضوحًا في البيت الأخير؛ لأنَّه اندمج في السِّياق على نحوٍ يمتنع فيه الاستغناء عن أحد طرفيه؛ ولأنَّه اعتمد على بنية التَّرديد، ومعها يصبح إيقاع المتكرّرين أجلى لورود أحدهما في موقع القافية المتميّز موسيقيًّا. وقد قام التِّكرار على التَّغاير الإسناديّ، بإضافة الشَّجر إلى المنى في المرّة الأولى، وإلى الصَّدّ في المرّة الثّانية، لذا تعدَدَ النّاتج الدِّلاليُّ للَّفظ المتكرّر بمعناه، ولاسيَّما مع علاقة التَّضاد بين المسند إليه الأوّل والمسند إليه الثّاني. وقد ولَّدَ هذا التِّكرار المتعدِّد الإسناد صورتين إيقاعيَّتين قائمتين على التَّقابل والتَّخالف في آن معًا (شَجَرِ المُنى / شَجَرِ الصَّدّ).

وانسجم التِّكرار المعنويُّ الملحوظ مع المناخ الغنائيّ السّائد في القصيدة؛ إذ استدعى الشاعر أفعالًا مشحونةً بطاقةٍ عاطفيَّةٍ: (يُغْنِيْ - يُجْدِيْ) (أُلاقِيْ - لاقَيْتُهُ) (نَجْنِيْ - نَقْطِفُ). والمعنى المتكرّر في هذه الأزواج يمنح السِّياق الَّذي وردت فيه إيقاعًا خفيًّا، ولاسيَّما أنَّها متآلفة في المستوى العروضيّ (يُغْنِيْ = /0/0) (يُجْدِيْ = /0/0) (نَجْنِيْ = /0/0) (نَقْطِفُ = /0//)، أو في المستوى الصَّوتيّ (أُلاقِيْ = لاقَيْتُهُ). و ورود طرف من أطراف التِّكرار في القافية يغني الإيقاع (يُجْدِيْ)، فضلًا عن دوره في إقامة الوزن وإكمال القافية.

والتِّكرار القائم على المجانسة اللَّفظيَّة أهمُّ محاور التَّوازي على مستوى الإيقاع الدّاخلي؛ إذ ترتبط الكلمات المتجانسة بتنبيهات صوتيّة سمعيّة لدى الإيقاع الَّذي أحدثه تكرار التصاق الحروف ببعضها، كما أنها ترتبط بتنبيهات تعبيريّة دلاليّة أحدثها التَّشابه في الشَّكل والمغايرة في المعنى. و مع تعدُّد المنبّهات التَّجانسيَّة يزداد التَّأثير الإيقاعيُّ الدِّلاليُّ. قال (من الوافر) (ابن الأبار، 1986، 203):

بِنَفْسِيَ مِنْ أَخِلائِيْ خَلِيْلٌ ... سَرِيٌّ لا يَرى كَالجَمْدِ مالا
مَتى يَعْدَمْ مُمالأَةَ اللَّيالِيْ ... عَلى ما يَبْتَغِيْ مُنْهُنَّ مالا
وَأَكْثَرُ ما يَكُوْنُ إِلَيْكَ مَيْلًا ... إذا الزَّمَنُ المُساعِدُ عَنْكَ مالا
نَعَمْ وَقْفٌ عَلَيْهِ لِسائِلِيْهِ ... كَأَنْ لَمْ يَدْرِ فِيْ الأَلْفاظِ ما لا

فقد اكتسبت البنية التَّجانسيَّة قيمتها الإيقاعيَّة من تراكم المفردات المتجانسة، إذ تكرَّرت أربع مرّاتٍ، ممّا جعلها تبدو كدفقاتٍ موقَّعةٍ نمى من

خلالها المعنى وتوالد في اتّجاهاتٍ دلاليَّةٍ متعددة. فتوازُنُها الشِّعريُّ أحدَثَهُ تطابُقُها الصَّوتيُّ وتخالُفُها الدِّلاليُّ؛ إذ هي من قبيل المشترك اللّفظيّ. كما اكتسبت هذه البنية إيقاعَها من موقعها العروضيّ الَّذي تداعت فيه؛ إذ اشتملتها القافية، وهي مركز ثقلٍ إيقاعيّ، لاسيَّما أنَّها سارت على تفعيلة الوافر السريعة الراقصة: (فعولن). لذا ازداد بروزها الصَّوتيُّ، واغتنت حيويَّة هذه البنية لتعدُّد مستوياتها الصَّرفيَّة؛ إذ وردت فعلًا في البيتين الثّاني والثّالث، واسمًا في البيت الأوَّل، واسم استفهام (ما) وحرف جواب (لا) في البيت الأخير.

وساعدت الموازنة الصَّوتيَّة النَّحويَّة والتَّركيبيَّة والتَّقطيعيَّة على التَّأليف بين الجناس التّام؛ الَّذي شكَّلت مادَّته اللَّفظيَّة (مالا) وحدةً صوتيَّةً، وبين الجناس النّاقص؛ الَّذي أدّى إليه ربط الأوّل بمادّةٍ لفظيَّةٍ متفرّعةٍ عنه (ميلًا)، ممّا أدّى إلى إحداث تنغيمٍ صوتيٍّ متنوعٍ وذي عمقٍ إيقاعيّ. فقد تعدّى اللَّفظ (ميلًا) في البيت الثّالث بحرف الجر (إلى)، وتعدى (مالا) بحرف الجر (عن). وهذا التَّوازن التَّجنيسيُّ النَّحويُّ يترك أثرًا في المتلقّي؛ إذ يدفعه إلى الرَّبط بين التَّركيبين صوتيًّا، والفصل بينهما دلاليًّا، عند ردِّ كلٍّ منهما إلى معناه. والتّركيبان متوازنان على مستوى التَّقطيع العروضيّ:

إ] لَـيْـكَ مَـيْـلًا / عَـنْـكَ مـالا

0/0//0/ 0/0//0/

تـن فـعـولـن تـن فـعـولـن

واستدعى الإيقاعُ المجانسة النّاقصة (أَخِلائِيْ / خَلِيْلٌ). وقد اختار الشّاعر اللَّفظ الأوّل (أخلائي) لغرضٍ دلاليّ، وهو بيان مستوى صفاء المودَّة الَّتي تربطه بالمتحدَّث عنهم. وكان انتقاؤه أيضًا لغرضٍ إيقاعيّ، فالوزن الصَّرفيُّ للَّفظ (أفعلائي) يُساعد على السير من حيث التَّقطيع العروضيّ على وزن (مفاعلتن)، وهي من تفعيلات الوافر المنغَّمة الرّاقصة. أعقب ذلك اختياره لفظ (خَلِيْل) لغرضين مشابهين. فمن حيث الدِّلالة استخدمه للتَّأكيد على صحَّة تلك المودَّة، ومن حيث الإيقاع سيَّر اللَّفظ على عروض (فعولن)، وهي تفعيلةٌ ذاتُ وزنٍ راقصٍ سريع، يتلاءم مع الوزن الصَّرفيّ (فعيل).

ولابدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ الانزياح من الجناس التّام الَّذي يقوم على المماثلة -نتيجة التَّطابق الصَّوتيّ- إلى الجناس النّاقص الَّذي يقوم على المشابهة -نتيجة المبادلة بين الحروف، أو النَّقص أو الزّيادة فيها- شكَّل انحرافًا بلاغيًّا صوتيًّا لافتًا. وأغنت بنى الجناس الإيقاعَ؛ إذ جرى الجناس النّاقص في موقعِ العروض، وجرى الجناس التّام في موقع الضَّرب. ومقاربة الشاعر بين أطراف الجناس النّاقص (أَخِلائِيْ / خَلِيْلٌ) كثَّف الإيقاع، وأغنى قوَّته، في حين ألجأت القافيةُ الشاعرَ إلى المباعدة بين أطراف الجناس التّام، مّا جعله خفيفًا على أذن السّامع. ومن اللافت أنَّ تكرار صوت الخاء المهموسة واءم الموقف النَّفسيَّ للباث من الأخلّاء. كما أنّ تكرار اللّام المنحرفة لاءم المعنى الَّذي يفيده الجذر (حال)، وهو الانحراف. ولم يأت الإيقاع من الوجهة السَّمعية فحسب، وإنَّما استند في جانب من جوانبه إلى المعنى أو العلاقات الدِّلالة. فالرّابطة الَّتي تجمع الميل والأخلاء - وهي من اللَّوازم الَّتي لا تنفكُّ بينهما - توحي بإيقاعٍ داخليّ خفيّ، لا يستند إلى الوزن أو الصَّوت، وإنَّما إلى عوامل خاصَّةٍ معنويَّةٍ تجمع الأطراف المتجانسة إلى بعضها البعض.

ويشكِّل التَّصريع بناءً موسيقيًّا متوازيًا، قصد الشّاعر التزامه في عدَّة سطور شعريَّةٍ. فاختتام العروض والضَّرب بصوتٍ متشابهٍ يُدخل الأبيات في دائرةٍ إيقاعيَّةٍ مستقرَّةٍ مغلقةٍ. قال (من الطَّويل) (ابن هذيل، 1985، 218):

وَقـائِـلَـةٍ شِـبْـتُـمْ فَـقُـلْـتُ لَـهـا شِـبْـنـا وَفِـيْ هَـذِهِ الـدُّنْـيـا الـدَّنِـيَّـةِ أَنْشَـبْـنـا

وَيـا لَـيْـتَـنـا لَمّـا تَـقَـضّـى شَـبـابُـنـا خَـلَصْـنـا وَأَخْـلَصْـنـا وَلَـكِـنَّـنـا شِـبْـنـا

فَـيـا لَـيْـتَ شِـعْـرِيْ مـا يَـكُـوْنُ جَـوابُـنـا إذا نَـحْـنُ فِـيْ وَفْـدِ الـقُـبُـوْرِ غَـدا أُبْـنـا

أَلا لَـيْـسَ إلا عَـفْـوَهُ عَـنْ ذُنُـوْبِـنـا فَـإِنْ يَـخِـبِ الـتَّـقْـدِيْـرُ فِـيْـهِ فَـقَـدْ خِـبْـنـا

فتوظيف الإيقاع النَّونيّ المكثَّف في بنية التَّصريع قَسَمَ المصاريع إلى جملٍ شعريَّةٍ مكتملةٍ، لاسيَّما أنَّها تطابقت في الحروف الثَّلاثة الأخيرة، فتشاكلت في الوزن والتَّقطيع العروضيّ. وتدليل الأعاريض على أرواء الضُّروب وقوافيها عزَّز إيقاع التَّصريع، وأدخل الأبيات في وحدةٍ تنغيميَّةٍ أفقيَّةٍ وعموديَّةٍ. على أن توزُّع الصَّوتين المكرَّرين (الباء والنُّون) بين الجهر المرقَّق والتَّوسُّط بين الجهر والهمس ساهم في التَّوازن الصَّوتيّ المسند إلى التَّصريع بالنُّون، لاسيَّما أنَّه مختتم بالألف، والأخيرة ذاتُ صوتٍ لغويٍّ واضحٍ. وهذا التَّشاكل الختامي يستثير إحساس المتلقّي، ويجعله متفاعلًا مع جماليات النَّصّ.

5. إيقاع التراكيب

تسهم الموازنات التَّركيبيَّة العروضيَّة في تكوين إيقاع النَّصّ الدّاخليّ؛ إذ تؤدّي إلى نماء حركة النَّصّ من خلال تنسيق الجمل وفق ما يقتضيه الوزن العروضيُّ. ويذهب (جقامة، 2023، 184) إلى أن التوازي الفونيمي يؤدي دوراً في تمتين بنية النص وتلاحم مستوياته، فضلاً عن دوره في التعبير عن مشاعر الباث. والتَّقطيع الثُّنائيُّ أشيعُ التَّشكيلات الإيقاعية للتَّراكيب في نصوص الشّاعر. وعلى الرَّغم من أنّه أدناها عند قياس الإيقاع التي يسببه، إلا أنَّ تكثيف هذا الأسلوب في النَّصّ، وتضافره مع عناصر إيقاعية أخرى يزيد تأثيره الموسيقيَّ. ويتضح الأمر في المقارنة التَّركيبيَّة العروضيَّة لقوله (من الطَّويل) (الكلاعي2021، 27):

قَنِعْتُ مِنَ الدُّنْيا بِبُلْغَةِ مُكْتِفٍ أَلا إِنَّ عَيْشَ المُكْتَفِيْنَ بَلاغُ
وَهَلْ ثَرْوَةٌ فاتَتْ غَضارَتُها يَدِيْ إِذا كانَ عِنْدِي صِحَّةٌ وَفَراغُ
وَقَدْ لاحَ وَجْهُ الحَقِّ أَبْلَجَ سافِرًا فَما عُذْرُ مُصْغٍ للمُحالِ يُصاغُ
وأَعْجَبُ مِمَّنْ ظَلَّ بِالموتِ مُوْقِنًا فَكانَ لسُلْوانٍ لَدَيْهِ مَساغُ

اعتمد النَّصُّ السّابق على العلاقة التَّركيبيَّة المتوازنة عروضيًّا، وشمل هذا الاعتدال الجماليُّ أجزاء المقطوعة كاملةً، من دون أن يؤدّي إلى نمطيَّةٍ أو رتابةٍ، لاختلاف الدِّلالات داخل التَّنسيق. فقد تناظرت الشُّطور الشِّعريَّة المتكوِّنة من جملٍ كاملةٍ مستقلَّةٍ تناظرًا مزدوجًا، تساوى فيها التَّقطيعان العروضيُّ والتّركيبيُّ، وتماثلت التَّفعيلات، ممّا أحدث تنغيمًا لافتًا لانتباه المتلقّي. واتَّضح المردود الإيقاعي للجمل المرصوفة على قدِّ الشُّطور لامتدادها على أربعة أبياتٍ متتاليةٍ، وفق الرَّسم العروضيّ التّالي:

0/0// /0// 0/0/0// /0// 0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

وكان للفصل أثره في توليد الإيقاع. ففضلًا عن الوقف الّذي فرضه التَّقطيع العروضيُّ مع نهاية الأعاريض والأضراب، لبَّت الجمل النَّحويَّة المكتملة مع نهايتهما المسار الإيقاعيَّ، مدعومةً بحروف الفصل الّتي ابتدأ بها كلُّ شطرٍ شعريّ: (ألا الاستفتاحيّة، هل الاستفهاميَّة، إذا الشَّرطية، قد التَّحقيقيَّة، والقطع على نيَّة الاستئناف بالواو والفاء). فقد رفعت هذه الأدوات الوتيرة الإيقاعيَّة للجمل المتوازنة؛ إذ ولَّدت موسيقا سريعةً، زادت حدَّتها بصوت التَّنوين المتكرّرة في وقفة العروض المركزيَّة، وبسبب استقلال كلمات القافية بالوزن، وتطابقها مع التَّفعيلات.

واستثمر الكَلاعيُّ التَّعادل التَّركيبيَّ العروضيَّ على مستوى التَّقطيع الرُّباعي، من دون أن يحرص على تكثيفه في نصوصه. فقلَّما امتدَّت هذه البنية التَّوازنيَّة على طول البيت الشِّعريّ، وحيثما وقعت أدَّت إلى مردود إيقاعيٍّ أكثر جلاءً من نظيره. قال (من الطَّويل) (البونسي، 2004، 475):

كَالشَّمْسِ فِيْ أُفُقٍ، كَالمِسْكِ فِيْ عَبَقٍ كَالدُّرِّ فِيْ نَسَقٍ، بَلْ دُوْنَها الدُّرَرُ

عملت في هذا البيت عدَّة علاقاتٍ توازنيَّةٍ تركيبيَّةٍ عروضيَّةٍ ونحويَّةٍ؛ إذ خضعت وحداته التَّركيبية لتعادلٍ عروضي يكشفه التَّقطيع الشِّعريُّ:

كَالشَّمْسِ فِيْ أُفُقِ
كَالمِسْكِ فِيْ عَبَقِ
كَالدُّرِّ فِيْ نَسَقِ
بَلْ دُوْنَها الدُّرَرُ

= /0// 0//0/0/

وتوازت الوحدات الثَّلاث الأولى توازيًا نحويًّا تامًّا، ودعم الإيقاعين العروضيَّ والنَّحويَّ موقعُ صوتي الكاف والقاف من بنية التَّراكيب. فقد تكرَّر فونيم الكاف في بداية الوحدات الثَّلاث الأولى، وتكرر فونيم القاف في نهايتها، وبين الصَّوتين "قربٌ في المخرج واتِّفاقٌ في الشِّدَّة والهمس" (العمري، 1990، 82). وتكرار هاتين الوحدتين الصَّوتيَّتين يؤدي دورًا تأثيريًّا سمعيًّا إضافيًا في فضاء التَّوازي التَّركيبيّ العروضيّ.

ويقوم التَّوازن الصَّوتيُّ في بعض النُّصوص على التَّرصيع، وفيه يوفِّق الشّاعر بين الوزن العروضيّ والوزن الصَّرفيّ. ويؤدّي التَّنبيه الصَّوتيُّ الّذي يقوم على المماثلة الوزنيَّة إلى تنبيهٍ معنويٍّ على المغايرة الدِّلاليَّة. ويقوم الإيقاع الصرفي على أوزان الكلمات في السياق، فإذا عمد الباث إلى تكثيف تماثلها وتواليها أحدث جرساً لافتًا، وهو ما يفسر اتصاله بالإيقاع الموسيقي (القبيلات، 2022، 587). قال أبو الربيع (من الطَّويل) (ابن الخطيب، 2003، 4، 256):

تَجَمَّعَتِ الأَضْدادُ فِيْهِ حَمِيْدَةً فَمِنْ خُلُقٍ سَبْطٍ وَمِنْ حَسَبٍ جَعْدِ
أَيا راحِلًا أَوْدى بِصَبْرِيْ رَحِيْلُهُ وَفَلَّ مِنْ عَزْمِيْ وَثَلَّمَ مِنْ حَدِّيْ
ظَمِئْتُ، فَهَلْ طَلٌّ يُبَرِّدُ لَوْعَتِيْ ضَحِيْتُ، فَهَلْ ظِلٌّ يُسَكِّنُ مِنْ وَجْدِ

يعود التَّوازن الصَّوتيُّ إلى كثافة الاتساق بين الوزن الصَّرفيّ والوزن العروضيّ على المستوى التَّركيبيّ، إذ تناغمت عدَّة مفرداتٍ متزاوجةٍ تناغمًا صوتيًّا يتَّصل بالوزن، وفيما يلي رصدٌ لصور التَّوافق:

	فَمِنْ وَمِنْ	خُلُقٍ حَسَبٍ	سَبْطٍ جَعْدِ
الوزن العروضي	//0 فعو	///0 ل مفا	/0/0 عيلن
الوزن الصرفي	.	فُعُل فَعَل	فَعْلِ

	وَفَلَّلَ وَثَلَّمَ	مِنْ عَزْمِيْ مِنْ حَدِّيْ
الوزن العروضي	//0// فعول مَ	0/0/0/ فاعيلن
الوزن الصرفي	وفعلل	من فَعْلِيْ

	ظَمِئْتُ ضَحِيْتُ	فَهَلْ طَلٌّ فَهَلْ ظِلٌّ	يُبَرِّدُ يُسَكِّنُ
الوزن العروضي	/0// فعول	0/0/0// مفاعيلن	//0// فعول مَ
الوزن الصرفي	فعلت	فَعْلٌ فِعْلٌ	يُفَعِّلُ

فقد طابق الشّاعر القرائن السّابقة صرفيًّا وعروضيًّا، من دون أن يقابل كلًّا منها بتفعيلةٍ. بيد أن استقلال القرينتين: (ظَمِئْتُ) و(ضَحِيْتُ) بتفعيلة: (فعول) شكّل انحرافًا لافتًا، منحهما بروزًا صوتيًّا إضافيًّا وبروزًا دلاليًّا. وتساوت القرينتان: (ظِلٌّ) و(طَلٌّ) مع وزن التَّفعيلة، بمساعدة العنصرين الرّابطين: الفاء العاطفة وهل الاستفهاميّة، فقارب البيت جماليَّة التَّصريع الصَّرفيّ العروضيّ المتوازي مع التَّفعيلة. وساهم التِّكرار مع التَّجنيس داخل مستوى التَّوازن في الكشف عن الجانب الإيقاعيّ المتحرِّك. فالتِّكرار التَّرنُّمي بوساطة حرف الجر (من) في الشَّطرين الثّاني والرّابع عزَّز الإيقاع، وأفاد التَّفصيل من النّاحية الدِّلاليَّة. وأوحى التَّرنيم بوساطة (هل) الاستفهاميَّة المتكرِّرة في البيت الأخير بانفعال الشّاعر، على الرَّغم من إفادته صيغة الخطاب.

الخاتمة والنتائج

تناول البحث إيقاع البحور والقوافي والأصوات والألفاظ والتراكيب في شعر أبي الربيع الكلاعي للنظر في سموه الفني من النواحي الصوتية متآزرة مع الأنظمة اللغوية والبلاغية، بما يخدم المعاني والدلالات. وقد توصل البحث إلى نتائج عدة، منها:

- أدار الكلاعي نصوصه على الأوزان الكلاسيكية التامة والصافية التفعيلة، دون الخروج عن ضوابط التَّقفية و أنظمة الرَّوي، مما ينبي عن صدق العاطفة حرصًا على التَّأثير. وقد لاءم الشاعر بين مقام النصوص وموضوعها والانفعال السائد فيها وبين قيم الأعاريض الشعرية وخصائص وحداتها الصوتية ودلالاتها. وأسفر الرصد الفني لتوظيف التفعيلات بما يتلاءم مع سبك الألفاظ والتراكيب عن إظهار التماسك الإيقاعي الذي ميز النصوص.
- اعتمد أبو الربيع النَّسق القافويَّ الموحَّد الرَّوي الخالص من العيوب. وشاعت في الضروب القوافي المطلقة و المقيدة الخالية من عيوب الشعر. وقد أظهر البحث أن الإيقاع المتخير للقوافي يأتلف والمناخ النفسي الذي استدعته الأغراض والمعاني، بما ينسجم و خصائص أصوات الروي وما تشيعه من نغم تشف عنه دلالة الألفاظ التي تضمنها. كما أظهر البحث أن الأصوات التي اشتملتها القافية أغنت الإيقاع وتأثيره، وأدت إلى بناء لحمة صوتية متجانسة، فضلًا عن ملاءمتها للسياق في موضوعه ومعانيه ودلالاته. وأتى نجاح توظيف هذه الأصوات في القوافي من البراعة في تنظيم الشاعر لها بما يتناغم مع التشكيلات اللغوية والمستويات البلاغية كالتصوير والتجنيس والتدوير والتصريع.
- تخيَّر الشّاعر لنصوصه أصواتًا فاعلة في السِّياق الشِّعريّ؛ حيث تم توجيه الدلالات تبعًا لطبيعة جرس الحركات والأصوات والمقاطع من حيث السرعة والشدة والمدة والارتفاع والكثافة. وقد تجاذبت النصوص الأصوات المهموسة والمجهورة على السواء، واستدعت قيمها الصوتية ملاءمةُ الغرض الشعري وقيمه التعبيرية والدلالية، بما يكشف الموقف النفسي للباث، ويترك أثرًا في المتلقي. وهذه الملاءمة بين الإيقاع والمعنى في السِّياق يفضي إليها أيضًا تجانس الأصوات المتضامة والمتدفقة على امتداد المساحة النصية. وتغدو هذه الأساليب الفنية لافتةً لدى ارتباطها بالأنماط اللغوية والبلاغية والعروضية والبديعية والدلالية. وهذا التَّناسق الصَّوتيُّ يَحْمِلُ توزيعَ الموادِ على إصابة الغايات التَّنبيهيَّة والتَّأثيريَّة، كما أنَّه يضفي عليها مسحةً جماليَّةً خاصَّةً.
- اعتمد الكلاعي الإيقاع اللفظي القائم على التَّوافق أو التَّخالف البديعي لبناء المعاني والدلالات. ولم يكن الإيقاع وليد تكلُّف أو حشو، وإنَّما وليد تمكنه في السياق وتضافره مع الأساليب البلاغية واللغوية التي تسهم في الكشف عن حس الشاعر الانفعاليّ. واجتلب الكلاعي الإيقاع من خلال التكرار، الذي لم تتوقف وظيفته عند ربط التراكيب وإحكام السبك، وإنَّما امتدت إلى الإيحاء الَّذي تُمليه أصوات الحروف أو الوحدات الصَّوتيَّة في ظلِّ الصُّورة البلاغيَّة، متآزرةً مع العناصر الموسيقيَّة الأخرى في الإطار السياقي.كما أتى من ارتباطه بتنبيه حسّ المتلقّي إلى عاطفة الشّاعر وانفعاله، نتيجة التَّنبيه الدِّلاليّ الَّذي أحدثه اللَّفظ المتكرّر في موقعه. وكان لتكريس المركزيَّة الإيقاعيَّة للتصدير دور في التعبير والتأثير، فضلًا عما يحققه من تماسك

بنيوي بسبب تطوير معناه السِّياقيّ بتمديد إسناداته، لذا تعددت نواتجه الدلالية. وأغنى الكلاعي الإيقاع من خلال التصريع والمجانسات اللَّفظيَّة التي أحدثت في سياق نصوصه تنبيهات تعبيريّة دلاليّة، حيث نمى المعنى من خلالها وتوالد، وازداد تأثيرها لدى توظيفها في مراكز الثقل الإيقاعية، أو توازنها مع المستويات الصرفية أو النحوية أو العروضية.

- اغتنى الإيقاع بتوازن التراكيب نحويًا وصرفيًا مع العروض، أي بالاتساق بين الوزن العروضيّ والوزنين الصرفي والنحوي على المستوى التَّركيبيّ. وازداد الجرس اللافت لانتباه المتلقي وضوحًا عند امتداد هذا الاتساق على أبيات متتالية أو اكتمال التراكيب نحويًا مع نهايات الأشطر الشعرية أو تكرار الفونيمات فيها. وكان لهذا الانحراف الإيقاعي تأثير على مستوى الدلالة.
- يوصي البحث بتحليل شعر أبي الربيع الكلاعي سيميائيًا للتركيز على العلاقات بين العلامات الإيقاعية وعلى صلتها بالمعاني، وبالتالي للمساهمة في فهم أهمية الإيقاع في خلق العمق الدلالي.

المصادروالمراجع

ابن الأبار، م. (1986). *تحفة القادم*. بيروت: دار الغرب الإسلامي.

ابن الأبار، م. (1956). *التكملة لكتاب الصلة*. القاهرة: مكتبة الخانجي.

أنيس، إ. (2004). *المعجم الوسيط*. القاهرة: مكتبة الشروق.

أنيس، إ. (1978). *موسيقى الشعر*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

بحراوي، س. (1993). *العروض و إيقاع الشعر العربي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البلوي، خ. (1980). *تاج المفرق في تحلية علماء المشرق*. المغرب: مطبعة فصالة المحمدية.

الهنساوي، ح. (2005). *الدرسات الصوتية عند علماء العربية*. القاهرة: دار زهراء الشرق.

البونسي، إ. (2004). *كنز الكتاب ومنتخب الآداب*. أبو ظبي: المجمع الثقافي.

التبريزي، ي. (2007). *الوافي في العروض والقوافي*. دمشق: دار الفكر.

التوحيدي، ع . (1989). *المقابسات*. بيروت: دار الآداب.

جقامة، ن. (2023). التوازي الفونيمي في قصيدة بلقيس لنزار قباني. *دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية*، 50 (6)، 174-184.

ابن الحاج، إ. (د.ت). *كناشة ابن الحاج*. مخطوط (12324).

حسان، ت. (2002). *اللغة العربية معناها ومبناها*. الدار البيضاء: دار الثقافة.

ابن الخطيب، م. (2003). *الإحاطة في أخبار غرناطة*. بيروت: دار الكتب العلمية.

خلوصي، ص. (1977). *فن التقطيع الشعري والقافية*. بغداد: مكتبة المثنى.

الذهبي، م. (1988). *تاريخ الإسلام*. بيروت: مؤسسة الرسالة.

ابن رشيد الفهري، م. (1982). *ملء العيبة*. تونس: الدار التونسية للنشر.

الرعيني، ع. (1962). *برنامج شيوخ الرعيني*. دمشق: وزارة الثقافة.

الزركلي، خ. (2014). *الأعلام*. بيروت: دار العلم للملايين.

ابن سعيد المغربي، ع. (1955). *المغرب في حلى المغرب*. القاهرة: دار المعارف.

سكر، ر. (2023). زهديات الشعراء الأندلسيين المغمورين: أبو الربيع الكلاعي أنموذجًا. *أبوليوس*، 10(2).

اسماعيل، ي. (2004). *بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

سيبوية، ع. (1999). *كتاب سيبويه*. القاهرة: مكتبة المتنبي.

ابن سيده، ع. (1996). *المخصص*. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

السيوطي، ع. (1991). *لب اللباب في تحرير الأنساب*. بيروت: دار الكتب العلمية.

شاهين، ع. (1985). في التطور اللغوي. بيروت: مؤسسة الرسالة.

الصفدي، خ. (1979). *الوافي بالوفيات*. فيسبادن: دار فرانز شتاينر.

الصيغ، ع. (2009). *الأصوات عند سيبويه: في ضوء علم الأصوات الحديث*. دمشق: دار الفكر.

ابن طباطبا، م. (2005). *عيار الشعر*. بيروت: دار الكتب العلمية.

الظاهر، ع. (2007). *المنهل الصافي في العروض والقوافي*. الموصل: دار الأثير للطباعة و النشر.

عاصي، م. (1970). *الفن و الأدب*. بيروت: المكتب التجاري.

العبدري، م. (1999). *رحلة العبدري*. دمشق: دار سعد الدين.

علي، ع. (1997). *موسيقى الشعر قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر*. عمان: دار الشروق للنشر و التوزيع.
العمري، م. (1990). *تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، الكثافة. الفضاء. التفاعل*. الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب.
الفيروزآبادي، م. (2005). *القاموس المحيط*. بيروت: مؤسسة الرسالة.
قارة، ح. (1993). رائية أبي الربيع سليمان بن موسى الكلاعي البلنسي. *مجلة دعوة الحق*، المغرب، 298.
القبيلات، إ. (2022). تجليات الإيقاع ودلالاته في رسائل ابن فضل الله العمري. *دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية*، 49 (1)، 385- 599.
القرطاجني، ح. (1981). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. بيروت: دار الغرب الإسلامي.
القسطلاني، أ. (1996). *المواهب اللدنية بالمنح المحمدية*. بيروت: دار الكتب العلمية.
الكتبي، م. (1974). *فوات الوفيات والذيل عليها*. بيروت: دار صادر.
الكلاعي، س. (2001). *جهد النصيح*. الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
الكلاعي، س. (2021). *المسلسلات من الأحاديث والآثار والإنشادات*. المكتبة الشاملة.
لهي، ث. (1994). *أبو الربيع سليمان بن موسى بن سالم الكلاعي: حياته وآثاره*. المغرب: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.
مبروك، م. (2000). *الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري: دراسة نصية*. القاهرة: مركز الحضارة العربية.
المراكشي، م. (1965). *الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة*. بيروت: دار الثقافة.
المقالح، ع. (1981). *الشعر بين الرؤيا والتشكيل*. بيروت: دار العودة.
المقري، أ. (1988). *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*. بيروت: دار صادر.
الملاح، م. (2022). جماليات الحس الموسيقي وعلاقته بالشعر العربي. *دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية*، 49(2)، 238- 248.
مندور، م. (1943). الشعر العربي: إنشاده وغناؤه. *مجلة الآداب*، 1.
المنذري، ز. (2011). *التكملة لوفيات النقلة*. بيروت: مؤسسة الرسالة.
ابن منظور، م. (2005). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.
نافع، ع. (1985). *عضوية الموسيقى في النص الشعري*. الزرقاء: مكتبة المنار.
النهاني، ع. (1995). *تاريخ قضاة الأندلس*. بيروت: دار الكتب العلمية.
ابن هذيل، ع. (1985). *عين الأدب والسياسة*. دمشق: وزارة الثقافة.
وهبة، م.، و المهندس، ك. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.
اليافعي، ع. (1997). *مرآة الجنان*. بيروت: دار الكتب العلمية..

References

Al-ʿAbdarī, M. (1999). *Riḥlat al-ʿAbdarī's.* Damascus: Dar Saʿd al-Ddīn.
Al-Bahnasawī, H. (2005). *Phonetic studies among Arabic scholars.* Cairo: Dār Zahrāʾ al-Sharq.
Al-Balawī, K. (1980). *Taj al-Mafriq fi Taḥliat ʿUlamāʾ al-Mashriq*. Morocco: FaṢalat al-Muḥammadiyah Press
Al-Bawnasī, I. (2004). *Kanz al-kuttāb wa Muntakhab al-ʿAdāb.* Abu Dhabi: Cultural Foundation.
Al-Dhahabī, M. (1988). *History of Islam*. Beirut: al-Resāla Foundation.
Al-Fayrūzʾabādī, M. (2005). *Al-Qāmūs al-Muḥīt*. Beirut: al-Risāla Foundation.
Alī, A. (1997). *Poetry music, ancient and modern: study and application in two-part poetry and free verse*. Amman: Dār al-Shurūq for Publishing and Distribution.
Al-Kalāʿī, S. (2001). *Juhd al-Naṣīḥ*. Rabat: Publications of the Faculty of Arts and Human Sciences.
Al-Kalāʿī, S. (2021). *Al-Musalsalāt min al-aḥādīth walʾāthār walʾinshādāt*. Al-Maktabat al-Shāmila
Al-Kutbī, M. (1974). *Fawāt al-wafayāt*. Beirut: Dār Ṣādir.
Al-Maqāliḥ, A. (1981). *Poetry between vision and formation*. Beirut: Dār al-ʾAwda.
Al-Maqqrī, A. (1988). *Nafḥ al-Ṭīb*. Beirut: Dār Ṣādir.
Al-Murrākishī, M. (1965). *Al-dhayl waltakmila*. Beirut: House of Culture.
Al-Mundhirī, Z. (2011). *Al-Takmilat liwafiyyāt al-Naqala*. Beirut: al-Risāla Foundation.
Al-Nabhānī, A. (1995). *History of Andalusian judges*. Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah.
Al-ʿUmarī, M. (1990). *Poetic discourse analysis: phonetic structure in poetry, density, outer space, Interaction*. Casablanca: International Book House.
Al-Qasṭalānī, A. (1996). *Al-Mawāhib al-laduniyyat Bilminaḥ al-Muḥḥammadiyya*. Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah.

Alqubelat, E. (2022). The Manifestations of Rhythm and its Indications in the Letters of Ibn Fadlallah al-Umari. *Dirasat: Human and Social Sciences,* 49(1), 583-599.

Al-Ruʿīnī, A. (1962). *Barnāmaj Shuyūkh al-Ruʿaynī.* Damascus: Ministry of Culture.

Al-Ṣafadī, K. (1979). *Al-Wāfī Bilwafayāt*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

Al-Ṣuwwtī, A. (1991). *Lub al-Libāb fī Ṭaḥrīr al-ʾAnsāb*. Beirut: Dār al-Kutub al-ʾIlmiyyah.

Al-Tabrīzī, Y. (2007) *al-Wāfī fī al-ʿarūḍ Walqawāfī*. Damascus: Dār al-Fikr.

Al-Tawḥīdī, A. (1989). *Al-Muqābasāt*. Beirut: Dār al-ʾAdāb.

Al-Yāfiʿī, A. (1997). *Mirʾāt al-Jinān*. Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah.

Al-Zāhir, A. (2007). *The pure source of prosody and rhymes*. Mosul: Dār al-ʾAthīr for Printing and Publishing.

Al-Ziriklī, K. (2014). *Al-ʾAʿlām*. Beirut: Dār Al-ʾIlm Lilmalāiyyn.

Anīs, I. (2004). *Intermediate dictionary*. Cairo: Al-Shuruq Library.

Anīs, I. (1978). *Poetry music*. Cairo: Anglo-Egyptian Library.

ʿAṣī, M. (1970). *The art and literature*. Beirut: Commercial Office.

Baḥrāwī, S. (1993). *Prosody and rhythm of Arabic poetry*. Cairo: Egyptian General Book Authority.

Tahānī, M. (2000). *Rhythmic sound geometry in poetic text: A textual study*. Cairo: Center of Arab Civilization.

Alṣīgh, A. (2009). *Voices according to Sibawayh: in light of modern phonology*. Damascus: Dār al-Fikr.

Ḥassān, O. (2002). *The Arabic language, its meaning and structure.* Casablanca: House of Culture.

Khalūsī, S. (1977). *The art of poetic cutting and rhyme*. Baghdad: Al-Muthannā Library.

ʾIbn al-ʾAbbār, M. (1986). *Tuḥfat al-Qādim*. Beirut: Dār al-Gharb al-ʾIslāmī.

ʾIbn al-ʾAbbār, M. (1956). *Al-Takmilat Likitāb al-Ṣilat.* Cairo: al-Khānjī Library.

ʾIbn al-Hājj, ʾI. (n.d). *Kanāshat ʾIbn al-Hājj*. Manuscript (12324).

ʾIbn Hudhayl, ʾA. (1985). *ʿAyn al-ʾAdab walsiyāsa*. Damascus: Ministry of Culture.

Ibn al-Khatib, M. (2003). *Al-ʾIḥāṭa fī ʾAkhbār gharnāṭa*. Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah.

ʾIbn Manẓūr, M. (2005). *Lisān al-ʿArab*. Beirut: Dār Ṣādir.

-Ibn Rashid Al-Fihrī, M. (1982). *Milʾ al-ʿayba*. Tunisia: Tunisian Publishing House.

Ibn Saʿid al-Maghribī, A. (1955). *Al-Mughrib fī ḥulā al-Maghrib*. Cairo: Dār al-Maʿārif.

ʾIbn Sīda, A.(1996). *Al-Mukhaṣṣaṣ*. Beirut: Dār Revival of Arab Heritage.

ʾIbn Tabātiba, M. (2005). *ʿIyār al-Shiʾir*. Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah.

ʾIsmāʿīl, Y. (2004). *The structure of rhythm in poetic discourse: an analytical reading of the Arabic poem in the seventh and eighth centuries AH*. Damascus: Ministry of Culture Publications.

Jaqqamah, N. (2023). Phonemic Parallelism in the Poem of Balqis by Nizar Kabbani. *Dirasat: Human and Social Sciences,* 50(6), 174- 184.

Lahī, Th. (1994). *Abū al-Rabīʿ Sulymān bin Mūsā bin Sālim al-Kalāʿī: His life and effects*. Morocco: Ministry of Endowments and Islamic Affairs.

Mallah, M. (2022). Aesthetics of the musical and rhythmic sense and its relation to Arabic poetry. *Dirasat: Human and Social Sciences*, 49(2), 238-248.

Mandūr, M. (1943). Arabic poetry: reciting and singing it. *Arts Magazine*, 1.

Nāfiʿ, A. (1985). *The membership of music in the poetic text*. Zarqa: Al-Manār Library.

Qārah, H (1993). Rāʾiyyat ʾAbī al-Rabīʿ Sulaymān bin Mūsā al-kalāʾī al-Balansī. *Majallat Daʿwat Alḥaq, Almaghrib*, 298.

Shāhīn, A. (1985). *In linguistic development*. Beirut: Al-Risālah Foundation.

Sībawyh, O. (1999). *Sībawyh book*. Cairo: Al-Mutanabbi Library.

Sukkar, R. (2023). The Asceticism of Occult Andalusian Poets: Abu Al-Rabi Al-Kala'i as an

Example. *Apuleius. 10 (2).*

Wahba, M. (1984). *A dictionary of Arabic terms in language and literature*. Beirut: Lebanon Library.