مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية ،المجلد ٢٦، العدد ٢ :٢٠١٨

قصيدة «رثاء كليب» للمُهلهل، دراسة إيقاعية

محمود حيدري وحيد اعظمي نژاد
جامعة ياسوج جامعة شيراز
mahmoodhaidari@yahoo.com

الخلاصة

رثا المهلهل الشاعر الجاهلي أخاه كليب في قصائد مؤلمة عدّة تنبع عن قرار نفسه الحزينة وتجيش عن مشاعره الحارّة تجاه أخيه وكلّما كان الشعر يفور من عاطفة صادقة فالمعاني والموسيقى تتلائم ونفسية الشاعر. يتناول هذا البحث دراسة إحدى مراثي الشاعر دراسة إيقاعية **متّبعا المنهج الوصفي التحليلي** مجيبا على **الأسئلة المطروحة في إشكالية البحث:** ما هي أهمّ الميزات البارزة للموسيقى في هذه القصيدة؟ ما هي أهم العناصر في خلق الجوّ الإيقاعي في القصيدة؟ وهل تتناسب عناصر الموسيقى الأربعة في هذه القصيدة مع المعنى وحالات الشاعر النفسية؟ فعلى هذا الأساس يتشكل البحث من: ١. مقدّمة في إشكالية الموضوع وأسئلة البحث والدراسات السابقة ٢. مادّة البحث والتعريف بالقصيدة والمضامين الموجودة فيها ٣. الإطار النظري للبحث وقد درسنا الموسيقى وأنواعها (الخارجية والجانبية والداخلية والمعنوية) ٤. الإطار التطبيقي الذي قد درس المكوّنات الموسيقية بأنواعها في القصيدة.

توصّلت النتائج إلى أنَّ الشاعر قد أجاد في اختيار بحر الوافر لقصيدته لطوله وملائمته للرثاء وكذلك في قافيتها الراء التي تناسب تناسباً تامّاً مع مضمون القصيدة الذي يدلّ على الحزن والألم والأسى بما أنّ حرف الراء بحركته الاهتزازية يوحي بحزن الشاعر المتكرّر واستعداده للأخذ بالثأر وعدم هدوئه. وقد لوحظ في القصيدة مفردات وعبارات متكرّرة وتجمّعات صوتية استطاع الشاعر فيها من إقامة تناسب وانسجام بينها وبين حالته النفسية، كاستخدام الأصوات الاحتكاكية الرخوة للتعبير عن معاني الحزن والألم والأصوات الشديدة الانفجارية في مقام الفخر بخصال أخيه والأخذ بثأره.

الكلمات المفتاحية: الرثاء، المهلل، الدراسة الإيقاعية.

Abstract

Abu Layla Al-Muhalhel, a poet in pre-Islamic Arabia, has expressed his pain from the depth of his heart, signifying his strong feelings for his brother Kulaib, in several painful odes; and when a poem is composed out of refined emotions it becomes harmonious with the soul and spirit of the poet. The present article examines the rhyming in one of these odes. Therefore, subsequent to research questions and statement of the problem, themes and the conceptions of the ode are put forth. First various kinds of internal, slant, diminishing, and rhetorical rhymes are recognized and the ode is then analyzed accordingly. The findings show that in choosing the meter the poet has taken into account the length and making it compatible with its elegiac mode. Moreover, the rhyming is also compatible with the theme of the ode because the r sound with vibration indicates an endless sadness, restlessness, and his readiness to take revenge. The poet has created a harmony between the ode and his emotions through words, refrains, and repetitive phonemes; that are soft sounds are used to express grief and harsh sounds are representative of taking pride in his brother's characteristics and revenging is death.

Keywords: Elegy, Al-Muhalhel, Musical review.

١. المقدّمة

تعدّ الموسيقى إحدى الخصائص الأساسية للشعر و«هي عنصر يميزه عن النثر»[١] والقدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً جديداً يميّزه من النثر إلاّ ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي. وكان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى سببين؛ الأوّل: غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم، ثم بدأ النقاد في العصور المتأخرة يرون في الشعر أموراً أخرى يعبّرون عنها بالصور والأخيلة حيناً ويصفونها بالعاطفة وانفعال النفس حيناً آخر[٢].

عني النقاد عناية كبيرة في رصد موسيقى الشعر ويفضلون بعض الشعراء على البعض بمدى سبقهم في ساحة الموسيقى ومدى إفراز أحاسيسهم وخلجاناتهم على موسيقى شعرهم بحيث يعتقدون أن الموسيقى جانب هامّ لإلقاء المعاني والمفاهيم الشعرية ومن هذه الأنغام والأصوات ذات وظائف دلالية، تبرز قدرة الشاعر الشعرية ويصل القاريء إلى نفسية الشاعر؛ فشعر المدح ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر الرثاء وشعر الغزل ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر المعارك. فقيل «إن بين وزن الشعر والفكرة الكامنة فيه ترابطا وثيقاً؛ فالأوزان الموّاجة ذات الموسيقى الفخمة تتلاءمُ والمضامين الوجدية والحماسية، كما أنّ الأوزان التيّارية الهادئة تتناسب والمضامين الشجية كرثاء الأحبّة»[٣]

انطلاقا من هذه الأهمية البالغة للموسيقى في الشعر جاء هذا البحث ليدرس إحدى قصائد المهلهل في رثاء أخيه كليب، دراسة إيقاعية –سنفصّل القول عن هذه القصيدة في مادّة البحث– ليبين مدى توفيق الشاعر في اختيار الموسيقى الشعرية المتناسبة لفضاء القصيدة **هادفا إلقاء الضوء على فنّه الشعري** و مقدرته الشعرية ومدى توفيقه في إظهار خلجاناته وأحاسيسه الحارّه في مراثيه التي تعدُّ من أهمّ فنونه الشعرية.

المنهج المتّبع في هذا البحث هو المنهج التحليلي – الوصفي؛ للوقوف على جماليات الموسيقى وتبيينها **محاولا الإجابة على هذه الأسئلة:**

- ✓ ما هي أهمّ الميزات البارزة للموسيقى وأهم العناصر في خلق الجوّ الإيقاعي في هذه القصيدة؟
- ✓ هل تتناسب عناصر الموسيقى الأربعة في هذه القصيدة مع المعنى وحالات الشاعر النفسية؟

وعلى أساس هذه الأسئلة فالفرضيات المطلوبة إثباتها هي أنّ اختيار البحر الوافر وقافية الراء المضمومة لاضطرابه وقلقه والتكرار والتجنيس و... من أهمّ ميزات القصيدة البارزة وعناصرها الموسيقية وهذه الأنواع الموسيقية ترتبط ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر القلقة وفقدان هدوئه في الأخذ بثأر أخيه.

أثناء دراستنا للموسيقى وتدقيق الدراسات السابقة والـمرتبطة بها حصلنا على كتب ومقالات متنوعة ومتعدّدة ترتبط ارتباطا وشيكا بموضوع دراستنا، فمن هذه الدراسات والموادّ المطبوعة في المجلات الآكاديمية فضلا عن الكتب: «القيمة الموسيقية للتكرار في شعر صاحب بن عباد» لفرحان على القضاة (٢٠٠٠م)، «عناصر الايقاع في شعر بدر شاكر السياب» لحامد صدقي و صفر بينالو (٢٠٠٩)، «الصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية» لذاكري وآخرين (٢٠١٢)، و«تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم» لعبدالخالق محمّد العفّ (٢٠٠١م) و«الموسيقى الداخلية في شعر ابن الرومي» لمرضية آباد وطاهرة اختري (١٤٣٦). وبالنسبة إلى الشعر الجاهلي فقد درس رمضان عمر (٢٠١٤) اللغة والإيقاع في معلقة امرؤ القيس ومثله فعل مرتضي قائمي وآخرون (١٣٨٨) في تلك المعلّقة. وأكثر الباحثين في دراسة

---

[١] . **في سيمياء الشعرالقديم دراسة نظرية و تطبيقية**، محمد مفتاح، الدارالبيضاء: دار الثقافة، ١٩٩٢، ص١٣٠.

[٢] . **موسيقى الشعر**، ابراهيم أنيس، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢، ص١٢.

[٣] . «**الصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية**»، ذاكري و آخرون، فصلية إضاءات نقدية، السنة ٢، العدد ٧، طهران، ٢٠١٢، ص ١١٥.

الموسيقى في الشعر المعاصر عنوا بعنصر التكرار مثلما فعل على أصغر قهرماني مقبل (٢٠١٢) حيث درس «جماليّة التكرار في قصيدة «خطاب من سوق البطالة» لسميح القاسم» وهدى الصحناوي (٢٠١٤) درست «الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة؛ بنية التكرار عند البياتي نموذجا» للوقوف على العلاقة العضوية بين الدلالة. وقام الباحثان يحيي معروف وبهنام باقري (٢٠١٢) بدراسة «عناصر الموسيقى في ديوان نقوش على جذع النخلة ليحيى السماوي» من خلال الموسيقى الداخلية والخارجية. هناك بحث آخر للكاتب مناعي البشير يرتبط بدراسة الإيقاع الشعري في الشعر الجاهلي عنوانه «التقطيع الصوتي في الشعر الجاهلي» و يصل الباحث فيه أن الصعاليك ما اهتمّوا بجانب الزخرف اللفظي في أشعارهم و يعلّل هذه الظاهرة بصفة السرعة التي تتسم بها حياتهم[١].

وقد تعود أهمّية هذا البحث المتواضع وجدّته إلى التركيز على نفسية الشاعر وعلاقتها بموسيقى شعره والدراسة الشاملة لأنواع الموسيقى الأربعة وكذلك التركيز على قصيدة واحدة للشاعر فمهما يكون البحث جزئيا فالوصول إلى المطلوب أقرب.

٢. **مادّة البحث:**قتل كليب بن ربيعة التغلبي ناقة لجار بسوس خالة جساس بن مرة الشيباني البكري وقتل جساس هذا، كليبا، ملبّيا نداء خالته في حماية جارها ومن هنا بدأت حرب بين قبيلتي بكر وتغلب دامت أربعين سنة. أصبح قتل كليب ورثاءه موضوعا هامّا في شعر المهلهل وقد رثا أخاه كليب في مراث عدّة كأنّ موته قد أثقل على الشاعر لايستطيع حمل عبئها الثقيل. من جملة هذه المراثي رائية تتشكل من ٣١ بيتا على البحر الوافر ومطلعها:

أهَاجَ قَذَاءَ عَيْنِي الإدِّكَارُ هُدُوّاً فَالدُّمُوعُ لَهَا انْحِدَارُ[٢]

يرى الشاعر أنّ الدنيا صارت مظلمة ولا ينقضي ليله الطويل لشدّة حزنه ومكابدته الأحزان وبكاءه على أخيه مستمرّ. ثمّ تعدّ خصال أخيه من الشجاعة وهو فارس نزار بحيث لو كان حيا كان قائدا في المعارك وفرسانه تثيران الغبار في المعركة:

وَصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلاً عَلَيْنَا كَأنَّ الليلَ ليسَ لهُ نهارُ
وَبِتُّ أُرَاقِبُ الْجَوْزَاءَ حَتَّى تقاربَ منْ أوائلها انحدارُ
أُصَرِّفُ مُقْلَتِي فِي إِثْرِ قَوْمٍ تَبَايَنَتِ الْبِلاَدُ بِهِمْ فَغَارُوا
وَأبكي وَالنجومُ مطلّعاتٌ كأنْ لمْ تحوها عني البحارُ
عَلَى مَنْ لَوْ نُعيتُ وَكَانَ حَيّاً لَقَادَ الخَيْلَ يَحْجُبُهَا الغُبَارُ
دَعَوْتُكَ يَا كُلَيْبُ فَلَمْ تُجِبْنِي وَكيفَ يجيبني البلدُ القفارُ
أجبني يا كليبُ خلاكَ ذمٌّ ضنينياتُ النفوسِ لها مزارُ
أجبني يا كليبُ خلاكَ ذمٌّ لقدْ فجعتْ بفارسها نزارُ[٣]

---

[١] . «التقطيع الصوتي في الشعر الجاهلي وصف و تحليل»، مناعي البشير، **مجلة علوم اللغة العربية وآدابها**، جامعة الشهيد حمه الوادي، العدد التاسع، ٢٠١٦، ص ٣١.

[٢] . ديوان المهلهل شرحه وقدّمه: طلال حرب، الدار العالمية، لا. تا، ص٣١

[٣] . المصدر نفسه، ص ٣٢

ثم يذكر جوده و سخاءه ويشبه جوده في وقت الإقتار بالغيث ويذكر مناقبه وسجاياه من الحلم والعفو وحماية الجار:

سقاكَ الغيثُ إنكَ كنت غيثاً وَيُسْـــراً حِـــينَ يُلْـــتَمَسُ إلىسَـــارُ
أَبَتْ عَيْنَايَ بَعْدَكَ أَنْ تَكُفَّا كَـــأَنَّ غَضَـــا الْقَتَـــادِ لَهَـــا شِـــفَارُ
وَإنكَ كنتَ تحلمُ عنْ رجالٍ وَتعفـــو عـــنهمُ ولَـــكَ اقتـــدارُ
وَتمنعُ أنْ يمسهمُ لسانٌ مخافـــة مـــنْ يجيـــرُ وَ لاَ يجـــارُ
وَكُنْتُ أَعُدُّ قُرْبِي مِنْكَ رِبْحاً إِذَا مَـــا عَـــدَّتِ الـــرِّبْحَ التِّجَـــارُ[1]

ثمّ يعزّي نفسه بأنّ كلّ إنسان لابدّ أن يموت يوما ويأتي بأبيات حكمية ويرى الحياة كالشيء المعار الذي لابدّ أن يردّ إلى صاحبه:

فلاَ تبعدْ فكلٌّ سوفَ يلقى شَـــعُوباً يَسْـــتَدِيرُ بِهَـــا الْمَـــدَارُ
يَعِيشُ المَرْءُ عِنْدَ بَنِي أَبِيهِ وَيوشكُ أنْ يصـــيرَ بحيـــثُ صـــاروا
أرى طولَ الحياة وقدْ تولى كَمَـــا قَـــدْ يُسْـــلَبُ الشَّـــيْءُ المُعَـــارُ[2]

يصف الشاعر مشهد حضور الناعي والإخبار بموت أخيه وما أصابه من دوار في رأسه ويسأل عن قبر أخيه ويذهب إليه بسرعة:

كَأَنِّي إذْ نَعَى النَّاعِي كُلَيْباً تطـــايرَ بـــينَ جنبـــيَّ الشـــرارُ
فدرتُ وقدْ عشى بصري عليهِ كمـــا دارتْ بشـــاربها العقـــارُ
سألتُ الحيَّ أينَ دفنتموهُ فَقَـــالُوا لِـــي بِسَـــفْحِ الْحَـــيِّ دَارُ
فسرتُ إليهِ منْ بلدي حثيثاً وَطَـــارَ النَّـــوْمُ وَامْتَنَـــعَ القَـــرَارُ
وَحَادَتْ نَاقَتِي عَنْ ظِلِّ قَبْرٍ ثَـــوَى فِيـــهِ المَكَـــارِمُ وَالْفَخَـــارُ
لدى أوطانِ أروعَ لمْ يشنهُ وَلَمْ يَحْدُثْ لَـــهُ فِـــي النَّـــاسِ عَـــارُ[3]

يخاطب الشاعر أخاه في الفقرة الأخيرة من القصيدة كأنّه يتكلّم حياً ويؤكد على سنّة جاهلية؛ هي الأخذ بالثأر حتّى يسكن نفسه الهائجة عندما يقول:

أَتَغْدُ جبـــــــــانُ القـــــــــومِ أنجـــــــــاهُ الفـــــــــرارُ
أتغدُ خلـــــــــوق القـــــــــوم يشـــــــــحذُها الشـــــــــفارُ
أقولُ أثيروهـــــــــا لـــــــــذلكمُ انتصـــــــــارُ
تتابعَ علىـــــــــهِ تتـــــــــابعَ القـــــــــومُ الحســـــــــارُ

١ . المصدر نفسه، ص ٣٢
٢ . ديوان المهلهل ص ٣٣
٣ . المصدر نفسه، ص ٣٣

خذِ بتركـــــــــي كـــــــلَّ مـــــــا حـــــــوتِ الـــــــديارُ
وَهَجْ ولُبْسِـــــــــــــي جُبَّـــــــــــةً لاتُسْـــــــــــتَعَارُ
ولَسـ إلـــــــــى أنْ يخلـــــــــعَ الليـــــــــلَ النهـــــــــارُ
وإلاَّ فَلاَ

٣. **الإطار النظري للبحث (موسيقى الشعر):**إنّ الموسيقى ملازمة للشعر، قديمه وحديثه وهي سرّ من أسراره لا يمكن تعويضها أو الاستغناء عنها[٢] وتؤثّر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر فحتى إذا فزعت موسيقى الشعر مسامعنا أخذت زمر أحاسيسنا ومشاعرنا تتجانس معها وتتشاكل[٣].
والموسيقى نوعان: نوع منها خاصّ بالشعر وهو «الموسيقى الخارجية التي تتمثل في الوزن والقافية»[٤] والآخر لا يختص بالشعر، بل يهتمّ بها النثر كاهتمام الشعر بها وهو «الموسيقى الداخلية التي تتمثل في أصوات الحروف وجرس الكلمات المتساوية الطول والمتناغمة المقاطع والمنسجمة في الحروف»[٥]

تضمن البحث في موسيقى الشعر الأبعاد الأربعة وهي: **الموسيقى الخارجية** التي تضمنت دراسات عروضية شاملة للشعر وتحصل من تنوع الأصوات والحركات. **والموسيقى الجانبية** هي دراسة القافية المستخدمة وهي الحرف الأخير في البيت الشعري الذي يتكرّر في كلّ الأبيات وبها تعرف القصائد وتسمّى بالبائية والجيمية وغيرها **والموسيقى الداخلية** التي يشترك فيها الشعر مع النثر تتضمّن دراسة الجناس والتصريع والتكرار وسائر المحسنات البديعية اللفظية التي توجد في الشعر إيقاعات جميلة في الحروف والكلمات والحركات المتجانسة ويمكن القول أنها تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف وعلى التشكيل المنغّم للألفاظ والتراكيب[٦] **والموسيقى المعنوية** التي «تقوم بعمل التنسيق ولكن من خلال أمور انتزاعية ذهنية؛ فالعلاقات الخفية للعناصر المعنوية في الكلام تخلق الموسيقى المعنوية.»[٧] وتشمل دراسة الطباق ومراعات النظير والتورية وسائر المحسّنات البديعية المعنوية. وبهذا العرض الموجز لأنواع الموسيقى، يدخل البحث في الإطار التطبيقي على القصيدة المذكورة في مادّة البحث.

٤. الإطار التطبيقي

٥-١. الموسيقى الخارجية:هوالشكل الخارجي للقصيدة يبحثها علماء العروض والقافية وما يتفرع عنهما مثل اختيار الأوزان والقوافي والزحافات والعلل والترصيع والصلة بين الوزن والقافية والموضوع. والموسيقى الخارجية قائمة على إيقاع الوزن «فالوزن هو التفاعيل تتكون من تجمع الحروف المتحركة والساكنة حسب

---

١ . المصدر نفسه، ص ٣٤

٢ . **الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية** (محمود درويش نموذجا)، داحم أسدة، رسالة الماجيستر، جامعة حسيبة بن بوعلى، ٢٠٠٩، ص ٣.

٣ . **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، شوقي ضيف، الطبعة العاشرة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٩م، ص ٢٨.

٤ . **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، يوسف حسين بكار، الطبعة الثانية، بيروت: دار اندلس، ١٩٨٢، ص ١٩٣.

٥ . **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، علوي الهاشمي، المنامة: وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ٢٠٠٦، ص ٣٧.

٦ . **لغة الشعر العربي الحديث**، السعيد الورقي، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٤، ص ٢١٨.

٧ . «**الصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية**» ذاكري و آخرون، ص ١٢٣.

نظام إيقاعي معين»[١] أو «سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد.»[٢]

هناك ارتباط بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي. فالبحور ذات التفاعيل الكثيرة متناسبة في الحالات الجدّية الرزينة مثل المدح والفخر والحماسة والرثاء فلهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر. وقد تنفعل النفس أو تطرب لداع مفاجيء، فتلجأ إلى البحور المجزوءة أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرمل.[٣] فلهذا قيل إن الرثاء يتناسب مع البحور الممتدّ الوزن كالطويل لأن الامتداد والطول يتّفق مع شدة الحزن[٤]. يقول إبراهيم أنيس: «نحن مطمئنون أنّ الشاعر في حالة إلىأس يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه وحيرته»[٥] ومن هذه البحور الطويلة هو بحر الوافر الذي بنيت القصيدة هذه علىه.

وسمي بحر الوافر، «وافراً» لتوّفر حركاته؛ لأنه ليس في التفاعيل أكثر حركات من «مفاعلتن» وما يستخلص منها، وهو «متفاعلن»، أو لوفور تفاعيله[٦] ووزنها:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ويأتي البحر تاما (ستّة) و مجزوءا (أربعة) وتلزم في عروض الوافر التامّ وضربه علة القطف وهو عبارة عن اجتماع علة الحذف (أى حذف السبب الأخير) مع زحاف العصب (أى تسكين الحرف الخامس) أي يكون العروض والضرب مفاعل أو فعولن.

هذا البحر أكثر البحور مرونة وألىنها وزنا وأغناها موسيقىة، يشيع فيه النغم العذب الحنون، وتنطلق الموسيقا الشجية المطربة، وهو صالح لمعظم الموضوعات، ومن أكثر البحور استعمالا نظم علىه الأقدمون والمعاصرون شتّى الأغراض والمعاني فاحتواها بكلّ طواعية ومرونة ويسر[٧]. فـــ«هذا البحر كثير الطواعية يشتدّ إذا شددته، فيصلح لموضوعات الحماسة والفخر والمدح والهجاء، ويرقّ إذا رققته، فيصلح لموضوعات الغزل والرثاء والوجدانيات ولذلك نراه كثير الشيوع في الشعر العربي؛ قديمه وحديثه.»[٨]

٥-٢. الموسيقى الجانبية:دراسة الموسيقى الجانبية هي دراسة القافية التي تكون جزءا هاما في الشعر الكلاسىكي وكما هو واضح من اسمه يدرس جانب القصيدة. فالقافية في اللغة مؤخّر العنق ويفهم من جملة أقوال العروضيين في تعريفها أنّها اسم لمجموعة من الأحرف والحركات يلتزمها الشاعر في نهايات أبيات قصيدته[٩] أو هي «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقىة يتوقّع السامع تردّدها.»[١٠] والقافية تستمدّ من

---

[١] . **الأدب:أنواع و مذاهب**، فايز ترحيني، بيروت: دار النخيل، ١٤١٥، ص ١٥.

[٢] . **أوزان الشعر**،مصطفي حركات، قاهرة: الدار الثقافية للنشر، ١٩٩٨، ص ٧.

[٣] . **النقد الأدبي الحديث**، محمد غنيمي هلال، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٧، ص٤٤٢

[٤] . **القافية في العروض والأدب**، حسن نصار، مكتبة الثقافة الدينية، لا. تا، ص ٤٤.

[٥] . **موسيقى الشعر**، ابراهيم أنيس، صص ١٧٥ و ١٧٦.

[٦] . **موسيقا الشعر العربي**، عيسي على العاكوب، دمشق: دار الفكر، ١٤٢١، ص ٨٨

[٧] . **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، السيد أحمد الهاشمي، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٤، ص ٨٠.

[٨] . **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، إميل بديع يعقوب، بيروت: دارالكتب العلمية، ١٩٩١، ص ١٦٢.

[٩] . **موسيقا الشعر العربي**، عيسي على العاكوب، ص ١٧٩.

[١٠] . **موسيقى الشعر**،. أنيس، ابراهيم، ص ٢٤٦.

التنوين والإعراب كما تستمد من التسجيع والتوازن والازدواج[١]. سمّيت القافية كذلك «روياً» لأنه ينضمّ إلىه ويجتمع إلىه كلّ حروف البيت[٢].

لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته[٣] وهي في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى[٤]. يقول عبدالله عطيه: «عرف العرب في الجاهلية القافية بالفطرة وساروا على منوالها بالسليقة ويرجع العقاد ذلك إلى فنّ الحداء الذي هو غناء مفرد موقَّع على نغمة ثابتة وهي حركة الجمل... فالأمم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها؛ لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف والترديد وإنما تنشأ الحاجة إلى القافية.»[٥]

لروي القصيدة دلالة لإيضاح المعنى الذي يردُّه الشاعر. قافية هذه القصيدة المدروسة هي الراء المضمومة وهذه القافية تتناسب تناسباً تاماً مع مضمون القصيدة الذي يدلُّ على الحزن والألم والأسى. فالشاعر لجأ في القافية إلى حرف (الراء) ليضفي على الايقاع قوّة وانسجامًا وحيوية، لأنّ الجرس الموسيقي الناشىء من تكرار حرف الراء الذي من صفاته أنه مكرر يعلو دون رتابة وبلا خفوت في توحّد نغمي[٦] ينسجم مع المعنى وقد لاحظ سيبويه فيه سمة تميزه من سائر الحروف، وهي التكرير الصوتي[٧] أي تكرار اهتزازات اللسان في أثناء النطق به وهذا الإيقاع الموحي بالاهتزاز والاضطراب يظهر لنا حزن الشاعر المتكرر. فتكرار حرف الراء في القافية، يبعث الحركة التي تلائم حركة المهلهل في الأخذ بثأر أخيه وهو لا يهدأ لحظة.

٥-٣. الموسيقى الداخلية:الإيقاع الداخلي هو الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقى بين الكلمات ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر. والموسيقى الداخلية مدارها على بعض الفنون البديعية منها: التجمعات الصوتية والتكرار وردّ العجز على الصدر والجناس وغيرها مما له أثر على الموسيقى.

٥-٣-١. التجمّعات الصوتية:عندما ينتظم الشاعر الحروف والكلمات يعبّر عن حالاته النفسية. فهي تنشأ من التجانس بين الكلمات والتلاؤم بين حروفها وأصواتها وهي النغم الذي يجمع بين اللفظ والصورة وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر: أي إنّها مزاوجة تامّة بين الشكل والمعنى و بين الشاعر والمتلقي[٨].

لقد تكرّر الشاعر حرف الهاء ١٥مرة في القصيدة فهذا الصوت بحسب طبيعته وكيفية النطق به هو أقدر الأصوات على التعبير إيحاءً عن مشاعر الىأس والأسى والشجى وباهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي أول ما يوحي بالاضطرابات النفسية، عندما تتأصّل تلك الحالات في نفس لأسباب عاطفية عميقة الجذور من فواجع موت أو حب أو لظروف قاهرة من يأس دائم وأسى مقيم.[٩] وهذا التكرار يدلُّ على الحزن العميق، وهو من الحروف الرخوة التي لاينحبس فيها النفّس وهذه الحروف مرتبة بحسب درجة رخاوتها: (س. ز.

---

[١] . **الأدب:أنواع و مذاهب**، فايز ترحيني، ص ١٥.

[٢] . **موسيقا الشعر العربي**، عيسي على العاكوب، ص ١٨١

[٣] . **القافية والأصوات اللغوية**، محمد عوني عبد الرؤف، القاهرة: مطبعة الكيلاني، ١٩٧٧، ص ٧٩

[٤] . **النقد الأدبي الحديث**، محمد غنيمي هلال، ص ٤٤٢

[٥] . **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، عبدالهادي عبدالله عطية، الاسكندريه، مكتبة بستان المعرفة، ٢٠٠٢، ص ٩٩

[٦] . «**تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم**» عبدالخالق محمد العف، **مجلة الجامعة الإسلامية**، غزّة، المجلد التاسع، العدد الثاني، ٢٠٠١، ص ٧.

[٧] . **الكتاب**، أبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، الجزء ٤ص ١٣٦.

[٨] . **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، عبدالحميد جيدة، بيروت: دارالشمال، ١٩٨٦، ص ٣٥٢

[٩] . **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، حسن عباس، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص ١٧

ص. ش. ذ. ث. ظ. ف. هـ. ح. خ) ".[١] ويفرغ الشاعر آهاته المتتالية بسبب تكرار حرف الهاء خاصة إذا كان متصلاً بالألف. من قوله:

أهَاجَ قَذَاءَ عَيْنِي الإدِّكَارُ هُـدُوّاً فَالـدُّمُوعُ لَهَـا انْحِـدَارُ

فاستخدم الشاعر هذا الحرف الرقيق، ليخلق عبرها صورة موسيقية ذات الحزن العميق، ومجيء حرف مدّ الألف خمس مرات كلّها يساعد على إظهار شدّة المصيبة التي حلّت بالشاعر وامتداد الحزن. ومثله كذلك قوله الذي يبكي الشاعر فيه ومازال الليل سادرا ستاره لايعبأ بحزنه العظيم ومصابه الجسيم والنجوم طالعة ثابتة تخبره بأنّه لايوجد هناك نهار لدى الشاعر فالنجوم لاتريد أن تغرب:

وَأبكي وَالنجومُ مطلّعاتٌ كـأنْ لـمْ تحوهـا عنّـي البحـارُ

فقد أكثر الشاعر في هذا البيت من تكرار حروف النون والميم و تكرر حرف مد الألف في «مُطَلِّعاتٌ وتحوها والبحار»، كلّها للتعبير عن معاني الحزن والألم و«النون هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع».[٢] وقد وصفه البعض بالحرف النواح فتولدت منهما موسيقية حزينة تلائم مضمون الكلام.

ولقد نجح الشاعر في استغلال الدلالة الموسيقية لتكرار حرف السين والفاء معا وهما من حروف مهموسة مرققة فأنشأ من الترديد الصوتي لهما إيقاعًا حزينًا هادئًا ينسجم مع حالة الأسى العميق الذي يحسّه الشاعر وهو يبحث عن قبر أخيه:

سألتُ الحيَّ أينَ دفنتموهُ فَقَـالُوا لِـي بِسَـفْحِ الْحَـيِّ دَارُ

فسرتُ إلىهِ منْ بلدي حثيثاً وَطَـارَ النَّـوْمُ وَامْتَنَـعَ القَـرَارُ

وعندما نرى الشاعر في مقام الفخر بخصال أخيه من الشجاعة والاقتدار والعفو يستخدم الحروف الانفجارية مثل (الكاف والقاف والتاء) وسمّيت الحروف بالانفجارية لأنّ النفّس ينحبس عند مخرجه وذلك بضغط الأعضاء التي تحدثه على بعضها حتى إذا انفصلت فجأة، حدث صوت كأنه انفجار، وهي: (أ.ب.ت.د.ط.ك. ق)."[٣] لأن المقام مقام الفخر واستخدام هذه الحروف تتناسب تناسبا تاما مع مضمون البيت وهنا يستطرد الشاعر من فضاء الحزن والأسى فيذكر صفحات مشرقة من أخلاق أخيه الكريمة والتي عرف بها أشراف العرب وهي العفو عند المقدرة والحلم الذي اتّصف به حكماء العرب والأمم:

وَ إنكَ كنتَ تحلمُ عنْ رجالٍ وَ تعفـو عـنهمُ وَ لـكَ اقتـدارُ

ومثله بيت آخر في مدح كليب وفيه كثير من الحروف الانفجارية كالكاف والقاف والتاء والدال. فقبر كليب في رؤية الشاعر ليس كقبر الآخرين بل في هذه الحفرة دفنت المكارم والفخار:

وَحَادَتْ نَاقَتِي عَنْ ظِلِّ قَبْرٍ ثَـوَى فِيـهِ المَكَـارِمُ وَالْفَخَـارُ

وكذلك الحال في هذه الأبيات التي يفتخر الشاعر فيها بمناقب أخيه من الجود والسخاء أو يعبّر فيها عن شدّة غضبه وسهرانه:

سقاكَ الغيثُ إنكَ كنت غيثاً وَيُسْـراً حِـينَ يُلْـتَمَسُ إلىسَـارُ

---

[١] . المصدر نفسه، ص ٤٨.

[٢] . **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، حسن عباس، ص ١٥.

[٣] . المصدر نفسه، ص ٤٨.

أَبَتْ عَيْنَايَ بَعْدَكَ أَنْ تَكُفَّا كَـــأَنَّ غَضَـــا الْقَتَـــادِ لَهَـــا شِـــفَارُ

وعندما يؤكّد على عهده في الآخذ بثأر أخيه يستخدم الحروف ذات القوّة البالغة لتوثيق عهده ونرى تكرار حرف العين سبع مرّات في هذه الأبيات الدالّة على العهد:

خذِ العهدَ الأكيدَ على عمري بتركـــي كـــلَّ مـــا حـــوتِ الـــديارُ

وَهَجْرِي الْغَانِيَاتِ وَشُرْبَ كَأْسٍ وَلُبْسِـــــي جُبَّـــــةً لاتُسْـــــتَعَارُ

ولَستُ بخالعٍ درعي وَسيفي إلـــى أنْ يخلـــعَ الليـــلَ النهـــارُ

ومن أجمل الصور التي يجمع الشاعر من الحروف المهموسة الرقيقة في صدر البيت والحرف الانفجارية في عجز البيت، قوله:

كَأَنِّي إذْ نَعَى النَّاعِي كُلَيْباً تطـــايرَ بـــينَ جنبـــيَّ الشـــرارُ

في هذا البيت يخبرنا الشاعر عن حالتي الحزن باستماع خبر الموت والغضب للأعداء فلهذا نرى تجمّع الحروف المهموسة مثل النون والحروف الانفجارية مثل (التاء والباء والطاء) ليصور لنا الغضب الذي شبهه بالشرر المتطاير وهذه صورة ايقاعية رائعة تدلّ على حالتي الشاعر كليهما، خاصّة إذا كانت الحروف الانفجارية تجمّعت في الشطر الثاني الذي يدلّ على غضب الشاعر. وقد يظهر لنا من دراسة هذه الأبيات أنّ الأصوات الاحتكاكية (الرخوة) تستعمل للإدلاء عن معاني الحزن والألم، كما تستعمل الأصوات الانفجارية (الشديدة) للتعبير عن معاني المدح والفخر.

٥-٣-٢. التكرار

يؤدّي التكرار دوراً مهمّاً في بعث الموسيقى الداخلية. قد جاء في تعريف التكرار ومفهومه في التعبير الأدبي أنَّه «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره لإفادة تقوية النغم في الكلام، وإفادة تقويم المعاني الصورية أو تقوية المعاني التفصيلية»[١]. إذن، يمكن القول أنّ التكرار تستفاد منه تقوية النغم وتقوية المعاني. يقول المهلهل مكرّرا لفظ «الليل»:

وَصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلاً عَلينَا كـــأَنَّ الليـــلَ لـــيسَ لـــهُ نهـــارُ

تتجلى براعة المهلهل في رسم صورة الليل الطويل فأعلن عن حزنه بتكرار الليل بحيث أنّه يحسّ لا ينتهي أبدا، ومما لا شك فيه أن العلاقة بين الملل والضجر وطول الليل علاقة تلازم حتمي، فيعتمد على ما يحدثه هذا التكرار من نغم حزين في القصيدة. إنها مشاعر حزينة أشاعت في البيت نغمة الأسى والحزن، كأن ليس له النهار وهنا يبيّن الشاعر مقدار همّه الذي جعل الليل محدّقا به من كلّ جانب ينبش الأحزان ويلهب الأشجان، لقد عمّ الظلام رأسه ونفسه وحياته فهو يرى كلّ شيء أسود، كأنَّ الليل لايعقبه نهار. «فالشاعر حين يعمد إلى كلمة ويكررها في سياق النص إنما يريد أن يؤكّد حقيقة ما ويجعلها بارزة أكثر من سواها»[٢].

ومن مظاهر التكرار في هذه القصيدة تكرار صدر البيت كاملاً في أبيات متتابعة: وهو لون من ألوان التكرار النغمي، ويراد به تقوية الجَرْس. يلجأ الشاعر إلى تكرار الأشطار ليقدّم حالته الحزينة لفقدان أخيه ويكرر اسمه أربع مرات متلذّذاً بندائه، ليرفع من ذكره، ويفخمه لدى المتلقي وفي الرثاء يساعد التكرار في الإعلاء من شأن الميت وأبراز أهمية تعظيم الفاجعة:

---

[١] . **جرس الألفاظ في بحث البلاغي والنقدي**،ماهر مهدي هلال، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، ص ٢٣٩.

[٢] . **قضايا الشعر المعاصر**، نازك ملائكة، الطبعة الثالثة، بيروت: منشورات مكتب النهضة، ١٩٦٧، ص٢٧٦.

أجبني يا كليبُ خلاكَ ذمٌّ ضـــنينياتُ النفـــوسِ لهـــا مـــزارُ

أجبني يا كليبُ خلاكَ ذمٌّ لقـــدْ فجعـــتْ بفارســـها نـــزارُ

أو يخاطبه مرّة أخري في سياق الاستفهام:

أَتَغْدُوا يَا كُلَيْبُ مَعِي إِذَا مَا جبـــانُ القـــومِ أنجـــاهُ الفـــرارُ

أتغدُوا يا كليب معي إذا ما خلـــوق القـــوم يشـــحذُها الشـــفارُ

فالتكرار – في هذه الأبيات – لتقوية النغم والتأكيد على حزن الشاعر والتسلّي بهمومه، إلاّ أنّ أهمّية هذا التكرار تنبع من قيمته الموسيقية المتمثّلة في إيجاد ذلك اللحن الناتج عن تكـرار صدور الأبيات، وما يشيعُهُ ذلك في الأبيات من إيقاع أخّاذ وموسيقى عذبة رقيقة.

٥-٣-٣. التصريع:التصريع هو توافق العروض مع الضرب وزناً وروياً بزيادة أو نقصان[١]. بعبارة أخرى هو «أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين في الوزن والروي في البيت، على أن تكون عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، و تزيد بزيادته»[٢] ومن نماذجه:

أَهَاجَ قَذَاءَ عَيْنِي الإِدِّكَارُ هُدُوّاً فَالدُّمُوعُ لَهَا انْحِدَارُ

والادّكار والانحدار يتّفقان في الوزن والروي.

٥-٣-٤. الجناس:يعد الجناس أو التجنيس نوعا من منابع الموسيقى الداخلية الذي يعتمد على أسلوب التكرار في بنائه؛ إذ تتكرر اللفظة أو الكلمة فتجانس اللفظة أو الكلمة الأخرى. الجناس يعدّ مظهرا مهمّا من مظاهر الموسيقى الداخلية حيث التماثل والتشابه بين بعض الكلمات في الصوامت والصوائت والاختلاف في المعنى؛ وهذا التكرار في اللفظ يخلق نغمة موسيقية خاصة للتأثير على المتلقي[٣]. قد اعتمد المهلهل على مثل هذا النوع من الموسيقى الداخلية بصورها المختلفة، فمن الجناس التام قوله:

سقاكَ الغيثُ إنكَ كنت غيثاً ويُسْراً حينَ يُلْتَمَسُ إلىسَارُ

الجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة هي: نوع الحروف وعددها وشكلها وترتيبها. فالشاعر في هذا البيت استخدم الجناس التام بين كلمتي "الغيث" فالأول يعني المطر والثاني يعني الجود والسخاء، وإذا اختلفت الكلمتان في إحدى المواضع الأربعة فيسمّى الجناسُ ناقصا ويتفرع هذا النوع إلى أربعة أنواع هي: المضارع والناقص والمقلوب والمحرف[٤]. ومن صور الجناس الناقص في هذه القصيدة جناس بين كلمتي يُسْراً و الىسَارُ في البيت السابق و كذلك بين كلمتي يجير و يجار في البيت التإلى:

وَ تمنعُ أنْ يمسَّهمُ لسانٌ مخافةَ منْ يجيرُ وَ لاَيجارُ

فجاء الجناس بين كلمتي يجيرُ ويَجارُ من المضارع. ولا يخفي دور الجناس في إيجاد الموسيقى والتأثير على إيقاع الشعر. والجدير بالذكر يجب أن لا يشعر المتلقّي في هذه الصنعة الشعرية بالتكرار المتكلف الذي لا سبيل إلى قبوله.

ومن الجناس الناقص هو اختلاف الكلمتين في حرف وإذا كان الحرفان المختلفان فيهما، متقارب المخرج فيسمّى الجناس المضارع ومن هذا النوع ما نرى بين «نزار» و «مزار»:

---

[١] . **العروض العربي البسيط**، يحيى معروف، الطبعة السادسة، طهران: سمت، ١٣٩٠، ص ١٩

[٢] . **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، إميل بديع يعقوب، ص ١٩٤

[٣] . «الصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية»، ذاكري و آخرون ص ١٢٢

[٤] . **علوم البلاغة في البديع والعروض والقافية**، اباذر عباچي،)، الطبعة السادسة، طهران: سمت، ١٣٨٩، ص ٢٤.

أجبني يا كليبُ خلاكَ ذمٌّ ضنينات النفوسِ لها مزارُ
أجبني يا كليبُ خلاكَ ذمٌّ لقدْ فجعتْ بفارسها نزارُ

٥-٣-٥. ردّ العجز على الصدر:هو ضرب من ضروب التكرار قائمٌ على ردِّ أعجاز الكلام على صدوره. ويشترط أن يكون إحدى الكلمتين المتكرّرتين في آخر البيت والآخر يكون إمّا في صدر المصراع الأوّل أو في حشوه أو في آخره وإمّا في صدر المصراع الثاني[١]. ومن نماذج هذا التكرار هو تكرار كلمة «الحي» في صدر البيت وعجزه. واستطاع الشاعر من خلال هذا التكرار أن يدخل إلى نفس الملتقي شيئا من الحزن الذي خيّم على الشاعر فكيف يتصوّر الشاعر، الحي (القبيلة) دون أخيه كليب وكيف كانوا أحياء و أخوه ميت واراه التراب:

سألتُ الحيَّ أينَ دفنتموهُ فَقَالُوا لِي بِسَفْحِ الْحَيِّ دَارُ

استطاع الشاعر من خلال تكرار فعل «دار» في البيت التإلى، أن يصوّر شدة حزنه ودوران رأسه عند استماع الخبر، لأنّ الخبر أفزعه فأصبح لا يفهم شيئا كشارب الخمر في سكره، وهذا يدلّ على مدى قوة الخبر الذي أتاه فأصبح كالسكران لا يعي شيئا:

فدرتُ و قدْ عشى بصري عليهِ كما دارتْ بشاربها العقارُ

يمكن أنّ نستنتج أنّ الشاعر إذا كرّر كلمة ما في صدر كلامه و عجزه لا يريد إلا التأكيد على ذالك المفهوم وتنبيه المتلقّي بعظمة المعنى عنده فلهذا يقرن بهذا التأكيد نغما موسيقيا حتّى يكون التأثير أبلغ وبمجيء اللفظ تارة أخرى في عجز الكلام يبقى ترداده وصداه في الأذن وتخلق الموسيقى الجميلة.

٥-٤. الموسيقى المعنوية:هناك بعض المناسبات المعنوية بين الكلمات مثل المطابقة والمقابلة ومراعاة النظير في علم البديع المعنوي الذي عدّه النقّاد من موسيقى الشعر وسمّوه الموسيقى المعنوية. وهذه الموسيقى «تقوم بعمل التنسيق ولكن من خلال أمور انتزاعية؛ فالعلاقات الخفيّة للعناصر المعنوية في الكلام تخلق الموسيقى المعنوية»[٢]

٥-٤-١. الطباق:هو الجمع بين الضدين في الكلام كالجمع بين البياض والسواد. ويسمّى هذا الأسلوب بالمطابقة والتطبيق والتكافؤ والتضاد سواء كان الطرفان حقيقيين أو مجازيين، اسمين أو فعلين أو حرفين أو مختلفين[٣]. والسرّ فيه هو تداعي المعاني، فالضد أو المقابل يجلب إلى الذهن ضده أو مقابله.[٤] قد اعتمد الشاعر على هذا النوع من المحسنات فمنه قوله:

وَصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلاً علىنَا كأنَّ الليلَ ليسَ لهُ نهارُ

فالتضاد القائم بين الليل والنهار واضح في البيت، فالشاعر أراد أن يؤكّد على وتر الليل والحزن الناشيء منه، بإتيان ضدّه.

٥-٤-٢. مراعات النظير:يراد به الجمع بين أمرٍ وما يناسبه لا على جهة التضاد، لكون التقابل فيه يحصل بين الاطراف المتناظرة[٥]، نحو قوله تعالى: ﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُمْ وَمَا

---

[١] . **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، السيد أحمد الهاشمي، ص ٣٥١.

[٢] . «**الصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية**»، ذاكري و آخرون ، ص ١٢٣

[٣] . **البلاغة الإصلاحية**، عبده عبد العزيز القلقلية، الطبعة الثالثة، القاهره: دار الفكر العربي، ١٩٩٢ ، ص ٢٩٠.

[٤] . المصدر نفسه، ص٢٩٩

[٥] . **خزانة الأدب وغاية الأرب**، ابن حجة الحموي، شرح عصام شعيتو، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٧، ص ٢٩٣.

كَانُوا مُهْتَدِين﴾[١] فقد حصل فيه تناسب بين الربح والتجارة والاشتراء. ومن نماذج هذه الصنعة البديعية المعنوية قول المهلهل في مطلع القصيدة من خلال التناسب بين الدمع والعين والقذاء (بعض الشوائب التى تكون بشكل وسخ جامد يجتمع في مؤق العين):

أَهَاجَ قَذَاءَ عَيْنِي الإِذِّكَارُ هُدُوّاً فَالدُّمُوعُ لَهَا انْحِدَارُ

وكذلك بين الربح والتجارة والعدد، إذ يرى كون أخيه حيا، ربحا له فالآن فقد هذا الربح بموته:

وَكُنْتُ أَعُدُّ قُرْبِي مِنْكَ رِبْحاً إِذَا مَاعَدَّتِ الرِّبْحَ التِّجَارُ

والجمع بين السيف والرمح والخلع، فبهذه المناسبة أكدت على استعداده للأخذ بثأر أخيه:

ولَستُ بِخالِعٍ درعِي وَسيفِي إلى أنْ يخلعَ الليلَ النهارُ

٥. **نتائج البحث:**توصّلت هذه الدراسة بعد استعراض الموسيقى الشعرية المتمثّلة في الجوانب الأربعة (الموسيقى الخارجية، الموسيقى الجانبية، الموسيقى الداخلية، الموسيقى المعنوية) في قصيدة رثاء كليب للمهلهل إلى النتائج التالية، بناءا على الأسئلة المطروحة في إشكالية الموضوع:

- اعتمد الشاعر في **الموسيقى الخارجية** التي تشمل الوزن العروضي، على بحر الوافر الذي يعَدُّ من البحور الطويلة والطول يتّفق مع الحزن وهو من أكثر البحور استعمالاً ومرونة، وألذنها وزنا، وأغناها موسيقى وهو صالح للرثاء، فاختيار بحر الوافر يدلّ على نجاح الشاعر في خلق المناسبة بين موضوع القصيدة والوزن العروضي وقد أشاع في هذا البحر النغم العذب الحنون تجاه مقتل أخيه حيث تنطلق منه الموسيقى الشجية المحزنة.
- في دراسة **الموسيقى الجانبية** وهي دراسة القافية تحكي نتائج البحث عن دور القافية في خلق الموسيقى والشاعر باختياره الراء المضمومة للروي، قد أوجد جوّا حزينا يعبّر عن عدم استقراره والتواءه على نفسه من شدّة الوجع والأخذ بثأر أخيه وهو لا يهدأ لحظة. وكأنّ حرف الراء بحركته الاهتزازية يوحي بحزن الشاعر المتكرّر ويفرغ الشاعر آهاته المتتالية عبر ترديد هذا الحرف والضمّة متناغمة مع الآه واللهف والحسرة عند الشاعر كأنّه يخرج الهواء من أعماق نفسه.
- **الموسيقى الداخلية** في هذه القصيدة تتلائم ونفسية الشاعر إذ نرى التجمعات الصوتية متناسبة مع نفسية الشاعر وعندما يعبّر عن حزنه يكثر من الأصوات الاحتكاكية الرخوة كالميم والنون والهاء وفي مقام الفخر بخصال أخيه من الشجاعة والاقتدار والعفو يستخدم الحروف الانفجارية مثل الكاف والقاف والتاء. وهناك ألوان أخرى للموسيقى الداخلية تتمثّل في تكرار كلمة دالّة على حزن الشاعر أو تكرار صدر بيت لتأكيد المعنى وتقوية النغم أو في الجناس وغيرها من المحسّنات اللفظية والتكرار من الميزات التي لا تزال عمودا من أعمدة الموسيقى الشعرية حتى في الشعر المعاصر.
- من أهم مظاهر **الموسيقى المعنوية** عند الشاعر مراعاة النظير والطباق وقد أسهمت الموسيقى المعنوية في التنسيق بين المفاهيم والأفكار المتغلغلة في ذهن الشاعر كأنّ الطباق والمعاني المتضادّة يجعل الشاعر متردّدا في رأيه على الهجوم تارة وعلى السكون والطمأنية تارة أخرى ومراعاة المعاني في الحقول الدلالية المشتركة مثل الدموع والعين والقذاء أو الإتيان بالمفردات الدالة على الأسلحة مثل الدرع والسيف و غيره تدلُ على أفكاره المتغلغلة في ذهنه من الحزن والدفاع عن دم أخيه.

---

[١]. بقره، ١٦.

مصادر البحث

الف) الكتب

أنيس، ابراهيم (١٩٥٢)، **موسيقى الشعر**، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

بكار، يوسف حسين (١٩٨٢)، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، الطبعة الثانية، بيروت: دار اندلس.

ترحيني، فايز (١٤١٥)، **الأدب:أنواع و مذاهب**، بيروت: دار النخيل.

جيدة، عبدالحميد (١٩٨٦)، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، بيروت: دارالشمال.

حركات، مصطفي (١٩٩٨)، **أوزان الشعر**، قاهرة: الدار الثقافية للنشر.

الحموي، ابن حجة (١٩٨٧)، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، شرح عصام شعيتو، بيروت: دار ومكتبة الهلال.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (١٩٧٥)، **الكتاب**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ضيف، شوقي (١٩٩٩) **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، الطبعة العاشرة، القاهرة: دار المعارف.

العاكوب، عيسى على (١٤٢١)، **موسيقا الشعر العربي**، دمشق: دار الفكر.

عباچي، اباذر (١٣٨٩)، **علوم البلاغة في البديع والعروض والقافية**، الطبعة السادسة، طهران: سمت.

عباس، حسن (١٩٩٨)، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عبد الرؤف، محمد عوني (١٩٧٧)، **القافية والأصوات اللغوية**، القاهرة: مطبعة الكيلاني.

عبدالرحمن، إبراهيم (١٩٨١)، **قضايا الشعر في النقد الأدبي**، بيروت: دار العودة.

عطية، عبدالهادي عبدالله (٢٠٠٢)، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، الاسكندريه، مكتبة بستان المعرفة.

القلقلية، عبده عبد العزيز (١٩٩٢)، **البلاغة الإصلاحية**، الطبعة الثالثة، القاهره: دار الفكر العربي.

معروف، يحيى (١٣٩٠)، **العروض العربي البسيط**، الطبعة السادسة، طهران: سمت.

مفتاح، محمد (١٩٩٢)، **في سيماء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية**، الدار البيضاء: دار الثقافة.

ملائكة، نازك (١٩٦٧)، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، بيروت: منشورات مكتبة النهضة.

المهلهل (لا. تا)، **الديوان**، شرحه وقدّمه: طلال حرب، الدار العالمية.

نصار، حسن (لا. تا)، **القافية في العروض والأدب**، مكتبة الثقافة الدينية.

الورقي، السعيد (١٩٨٤)، **لغة الشعر العربي الحديث**، بيروت: دار النهضة العربية.

الهاشمي، السيد أحمد (١٩٩٤)، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، بيروت: دار الفكر.

الهاشمي، علوي (٢٠٠٦)، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، المنامة: وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني.

الهاشمي،محمد على، **العروض الواضح وعلم القافية**، دمشق: دار القلم للطباعة والنشر.

هلال، ماهر مهدي (١٩٨٠)، **جرس الألفاظ في بحث البلاغي والنقدي**، بغداد: دار الرشيد للنشر.

هلال، محمد غنيمي (١٩٩٧)، **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة.

يعقوب، إميل بديع (١٩٩١)، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، بيروت: دارالكتب العلمية.

ب) المقالات والرسائل الجامعية:

أسية، داحم (٢٠٠٩) **الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية** (محمود درويش نموذجا)، رسالة الماجيستر، جامعة حسيبة بن بوعلى.

البداينة، خالد فرحان (٢٠٠٦)، **التكرار في شعر العصر العبأسى الأول**؛ رسالة الماجيستر ،جامعة مؤتة.

ذاكري و آخرون (٢٠١٢)، «الصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية»، **فصلية إضاءات نقدية**، السنة ٢، العدد ٧، صص ١٢٧ – ١١٢.

العف، عبدالخالق محمد (٢٠٠١) «تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم» **مجلة الجامعة الإسلامية**، غزّة، المجلد التاسع، العدد الثاني، صص ٢٧ – ١.

البشير، مناعي (٢٠١٦) «التقطيع الصوتي في الشعر الجاهلي وصف و تحليل» **مجلة علوم اللغة العربية وآدابها**، جامعة الشهيد حمه الوادي، العدد التاسع، صص ٢٢– ٣٦