الإيقاع في لامية ابن الوردي

Rhythm in Ibn al-Wardi's poem

م. م. عثمان سمير يحيى السراج*

Othman Samir Yahya Al-Sarraj*

الملخّص:

عرف ابن الوردي (ت ٧٤٩ للهجرة) شاعرًا متوشحًا بالزهد والورع من شعراء القرن الثامن للهجرة، وتعد لاميته المشهورة من أجمل اللاميات الإرشادية إذ تضمنت نصائح شرعية وأخلاقية واجتماعية وسياسية وآداب وحكم وتجارب يومية بثمانين بيتا بحس شعري متميز لنصائح وفوائد جليلة، لذا جاء هذا البحث ليدرس الإيقاع في هذه القصيدة بدراسة تحليلية لبيان قيمها الفنية والموضوعية من حيث ربط الإيقاع بالمعنى للكشف عن الدلالات التي نتجت عنه.

قام البحث على مدخل ومبحثين، تضمن المدخل تحديد مفهوم الإيقاع الشعري، وخص المبحث الأول لدراسة (الإيقاع الخارجي) من حيث الوزن والقافية في حين جاء المبحث الثاني لدراسة (الإيقاع الداخلي) من حيث التكرار والتمركز الصوتي.

الكلمات الافتتاحية: الإيقاع / ابن الوردي / لامية ابن الوردي.

Abstract:

Ibn Al-Wardi (died. 749 A.H) was known as a poet covered by asceticism and piety from the poets of the eighth century AH, and his poem is one of the most beautiful guiding poems, as it included legal, moral, social, political advice, etiquette, judgment, and daily experiences in seventy-seven verses with a distinct poetic sense, so this research came to study this poem An analytical study to show the artistic and objective values by linking the rhythm with the meaning to reveal the connotations that resulted from it.

The research was based on a preliminary and two sections. The preliminary included defining the concept of poetic rhythm. The first topic was devoted to the study of (external

*مديرية تربية نينوى/ العراق

Email: alsrajthman253@gmail.com

* Directorate of Nineveh Education - Iraq.

rhythm) in terms of weight and rhyme, while the second topic came to study (internal rhythm) in terms of repetition and vocal concentration.

Keywords: Rhythm / Ibn Al-Wardi / Lamiya Ibn Al-Wardi.

مدخل: مفهوم الإيقاع الشعري:

يحقق الإيقاع انتظام القصيدة وتناسقها بوصفه ركنا أساسيا من أركان العمل الشعري ، ولا يعد الشعر من دونه شعرا ، لأن وظيفة الشعر هي إحداث اقتران لا شعوري بين المشاعر الإنسانية والألفاظ المرتسمة مما لا يتحقق إلا بوجود انتظام لوقع تلك الألفاظ في نفس متلقيها لذا يعد الإيقاع المحور الأساس في بناء جوهر الشعر فهو نسق الخطاب وبنيته الدلالية (حمرة العين ، ٢٠١١ ، ص ٢٤١) ، فلا يقل الإيقاع أهمية عن الصورة فهو الذي يعطي النص الشعري بعدا جماليا، فهو يدعم الإحساس بالتكرار المنظم (كوهين ، ١٩٨٦ ، ص ٢١٢)، ويقوم بدور الضابط والمنظم للعناصر التي يتألف منها النص الشعري ، فيقوم بتوزيعها في مقاطع أو فواصل زمنية تنبع من توزيع عناصر الإيقاع (خليل ، ١٩٩٨ ، ص ٧٦– ٧٧) لذا يعد الإيقاع في النص الشعري أداة توصيل لإقناع القارئ في بناء القصيدة إذ ينطوي على إيحاء شعري يضع المتلقي في منطقة لا شعورية من التوقع (جاسم ، ١٩٨٠ ، ص ٩٧).

الإيقاع هو مصطلح شمولي يهتم بالترابط الموسيقي للنص الشعري ، ولا يقتصر دوره على بيت شعري من دون سواه فضلا عن ذلك يعني فقدان عنصر التكرار المنظم فقدان الوحدة الموسيقية للقصيدة ، ومن ثم يتشظى الإيقاع ، ويفقد الشعر روحه لذا يمكن أن يعد معيارا مهما يفتح أمام الناقد آفاق واسعة في الولوج إلى المنبع الإبداعي للشاعر بوصفه المنفذ الرئيس للتنقيب عن التناغم الروحي والفكري لديه لذا يعد أسس التفاضل بين الشعراء (البدراني ، ٢٠١٥، ص ٣٠٨) ، فالإيقاع هو " توافق صوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعية ، ويؤثر فيمن يستجيب له ذوقيا ، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى فيبقى إيقاعا ليس غير ، ولكن متى ارتضته آذان شعرية عديدة ألحت على تقبله تحول إلى وزن، فان كل وزن في حقيقته إيقاع في حين ليس كل إيقاع وزنا" (علي ، ١٩٨٩، ص ٢٣) لذا فالإيقاع " موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والإحساس والمشاعر التي قد تعبر المعاني والألفاظ عن نقلها " (نافع ، ١٩٨٥ ، ص ٢٣) لذا يمثل الإيقاع " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة" (الهاشمي ، ١٩٩٠، ص٨).

يقوم الإيقاع الشعري على جانبين هما : الجانب الأول : النغمة الموسيقية في اللغة وتراكيبها ، والجانب الثاني في التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية (أبو ديب ، ١٩٨٧، ص ٣٣٠) لذا يكون الإيقاع بهذا الفهم " شبكة من التشكيلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها بينما يشكل بعضها الآخر جزءا مهما من تشكيلات إيقاعية أوسع لكنه يكون طبيعيا ومألوفا للأذان المتلقية ثم أنه في شروط تاريخية معينة " (أبو ديب ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٥)، ويكون الإيقاع أقرب إلى نفس المتلقي لما فيه من جرس الألفاظ وانسجامها في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد بعض بقدر معين (أنيس ، ١٩٥٢ ، ص٧) .

الإيقاع هو أهم المرتكزات التي يقوم عليها النص الشعري، فهو روح القصيدة وقلبها النابض بالحياة الذي يعبر عن مواضع الإحساس بها، ويؤدي دورا مهما في تشكيل بنية القصيدة فضلا عن التعبير عن انفعالات الشاعر ورغباته الذاتية، لذا يعد الإيقاع محورا من محاور الجمال الشعري فهو الوعاء الذي يحتوي اللغة والصورة والعاطفة.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي:

يقوم الإيقاع الخارجي على البعد العروضي الذي يمثل جانب الإيقاع الأرحب في الهيكل العام للقصيدة العربية ، فهو " إيقاع منتظم للظواهر المتراكبة، وهو الخاصية المميزة للقول الشعري " (سويدان، ١٩٩٩، ص ٣٨–٣٩) لذا يكتسب هذا المفهوم معنى شموليا في ظل الفعاليات التي تكون العمل الشعري لقدرته على التعبير والتصوير والتأثير ، فليس الإيقاع الخارجي إطارا كميا مجردا يتوقف عمله عند حدود تنظيم طبقة الألفاظ ولكنه طاقة جمالية في بناء النص الشعري (عبد الرحمن، ١٩٩١، ٤ص٥) إذ يقدم الشاعر في بناء قصيدته " المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، ويعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي الذي يسلس له القول عليه " (العلوي، ٢٠٠٥، ص ١١) لذا تتوقف عملية الإبداع الشعري برمتها على " إقامة الوزن وتخير اللفظ " (الجاحظ، ١٩٦٥، ج ٣ ص ١٣١).

يعد الوزن والقافية من أساس الإيقاع الخارجي مما يمنح لبنية القصيدة ثباتًا إيقاعيًا محسوبًا ومؤثرًا في المتلقي لأنه يتألف من مجموعة أبنية موسيقية أو نظم نغمية مضمرة لذا يعني البعد العروضي انتظام النص الشعري بأجزائه جميعا في بنية كلية جامعة أو أجزاء متعددة يجمعها سياق كلي إذ يجعل فيها طاقة

متفجرة الدلالة والإيحاء، وتتصل هذه الأجزاء بدورها بغيرها من الأجزاء الأخرى لتنظيم البنية الشاملة للنص الشعري، وتخضع البنية الإيقاعية لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها، وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها (أبو ديب، ١٩٧٩، ص ١٠١-١٠٢) .

يتمثل الإيقاع الخارجي بالوزن والقافية لذا لا يكون حلية خارجية للقصيدة وإنما يعمل على تكثيف اللغة الشعرية وتركيزها ليكون الإيقاع الخارجي تشكيلا جماليا منتظما ومتوازنا مما يسند اللغة الشعرية وتوازنها يدركه المتلقي بشكل مباشر لاحتوائه على قواعد محددة ومنتظمة.

١-الوزن:

يمثل الوزن من الأركان الرئيسة التي يقوم عليها الشعر مما يعد به شعرا لأنه يميزه عن الكلام العادي (القيرواني ، ١٩٨١ ، ج ١ ص ١٣٤) ، فالوزن هو " أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات " (القرطاجني ، ١٩٨٦، ص ٢٦٣) ، ويتكون الوزن من "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية " (فاخوري، ١٩٩٦ ، ص ١٦٥)، فالوزن هو سلسلة السواكن والمتحركات في البيت الشعري المستنتج منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من مكونات الشطرين والتفاعيل والأسباب والأوتاد (بركات، ١٩٩٨، ص ٧) لذا فان الاستعمال الجيد للوزن من الشاعر يجعل اللغة الشعرية أكثر إحكاما فينجز وظيفته الأساسية التي تتمثل في تنظيم عناصر اللغة وتكثيفها بالتضافر بين البعدين الإيقاعي واللغوي فيما يتجلى أثره في النموذج الشعري (خليل، ١٩٩٨، ص ٧٧).

يعني الوزن البحر الشعري الذي نظم فيه الشاعر ابن الوردي لاميته إذ يكمن أهمية البحر في إقامة جسور التواصل بين أجزاء القصيدة، وجاءت اللامية على وفق بحر (الرمل) كما يبدو في استهلالها وخاتمتها:

اعتزل ذكر الغواني والغزل وقل الفصل وجانب من هزل

ودع للذكرى لأيام الصبا فلأيام الصبا نجم أفل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٧).

واجب عند الورى إكرامه وقليل المال فيهم يستقل

كل أهل العصر عمر وأنا منهم فأترك تفاصيل الجمل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٨١).

بحر الرمل هو أحد بحور الشعر، وسمي بالرمل لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى البعض الآخر، ومن سبب تسميته بهذا الاسم لسرعة النطق به، لأنه مأخوذ من رمل رملا أي هرول هرولة، والهرولة هي فوق المشي ودون العدو، وتأتي هذه السرعة من تتابع التفعيلة، إذ يقوم وزن هذا البحر على ست تفعيلات (فاعلتان) كل ثلاث في شطر (يموت، ١٩٨٨، ص ١٣١).

يبدو بعد معاينة اللامية بوزنها على بحر (الرمل) أنها تعمل على ضم كثير من الموضوعات بعضها في البعض الآخر، لأنها تقوم على عرض موضوعات إرشادية تهم الإنسان، ومن ذلك تداخل التوجيه بطلب العلم لأنواع متعددة من العلوم: الفقه والمنطق والنحو والشعر وربطها بالعمل إذ يقول الشاعر:

اطلب العلم ولا تكسل فما أبعد الخير على أهل الكسل

واحتفل للفقه في الدين ولا تشتغل عنه بمال أو خول

واهجر النوم وحصله فمن يعرف المطلوب يحقر ما بذل

لا تقل قد ذهبت أربابه كل من سار على الدرب وصل

في ازدياد العلم إرغام للعدى وجمال العلم يا صاح العمل

جمل المنطق بالنحو فمن يحرم الإعراب في النطق اختبل

وأنظم الشعر ولازم مذهبي فاطراح الرفد في الدنيا اقل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٨).

يعمل بحر (الرمل) بتفعيلاته (فاعلتان) على تداخل الإيقاع الخارجي مع المعنى الذي يقدمه الشاعر لاستنباط الدلالات إذ يبدو فعل الأمر (اطلب) في دعوة الشاعر للعلم مما يتوافق مع عدم الكسل والتثاقل والفتور في السعي لتحصيله ، ويخصص الشاعر العلوم الشرعية ولاسيما الفقه لما له من دور

ترسيخ الدين ، ويعود الشاعر من جديد إلى استخدام فعل الأمر (اهجر) فيما يتعلق بترك النوم للإيحاء بعظم المطلوب، ولأن تحصيله في الليل بعد الانشغال في النهار بالأمور الدنيوية، ويثبت الشاعر عبر تفعيلة (فاعلتان) حقيقة أن من يسير لطلب حاجة يصل بتحقيق مراده بالإرادة والإصرار، ومن ثم يربط طلب العلم بالعمل مما يتعلق بإرغام العدا ، وينطلق الشاعر عبر البحر الذي اختاره للاميته من ذكر صنوف العلم الذي دعا إلى طلبه من مثل المنطق والنحو والاهتمام بالنطق فضلا عن نظم الشعر والاشتغال به للثواب والنصيحة من الأمور المرغوبة.

يعمل الشاعر من جديد على وفق اختيار بحر الرمل للاميته بتكرار تفعيلة (فاعلتان) ست مرات في البيت الشعري على تداخل الموضوعات التي يحرص على توصيلها للمتلقي من مثل الدعوة لترك الدنيا وربطها بالزهد إذ يقول الشاعر:

واترك الدنيا فمن عاداتها تخفض المعالي وتعلي من سفل

عيشة الزاهد في تحصيلها عيشة الجاهد بل هذا أزل

كم جهول وهو مثر مكثر وحكيم مات منها بالعلل

كم شجاع لم ينل منها غنى وجبان نال غايات الأمل

فاترك الحيلة فيها واتئد إنما الحيلة في ترك الحيل

أي كف لم تنل منها المنى فبلاها الله منه بالشلل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٩).

يدعو الشاعر بفعل الأمر (اترك) فيما يتعلق بالدنيا ،وعدم الالتفات والاعتناء بها لما فيه من عادات سيئة للغاية تعبر عن المفارقات بين خفض العالي وإعلاء السافل لتغير القيم الصحيحة ، والحل في ذلك البحث عن عيش الزاهد وتحصيله فهي تشابه عيش الجاهد من حيث الأكل والشرب لأن الحياة زائلة، وينطلق الشاعر عبر تفعيلة (فاعلتان) بتقديم نماذج للإرشاد والتوجيه فيما يتعلق بالشخص الجاهل البعيد عن العلم وهو كثير المال في الوقت نفسه مقابل الحكيم الذي يمتلك رصيدا ثرا من العلم ولكن علله كثيرة، ومن ثم يقدم الشاعر مثالا آخرا فيما يتعلق بالشجاع القوي ولكن لم يحصل على ما يتمناه في حين يحصل

الجبان على غايته لذا يدعو من جديد بفعل الأمر (اترك) الحيلة لأن حال الدنيا هكذا فلابد من عدم الطلب بالكف عن عدم نيل المنى. وبذلك يعرض الشاعر عبر تفعيلات بحر الرمل الذي اختاره للاميته الثنائيات الضدية في أحوال الناس بين الجاهل والحكيم، والشجاع والجبان ليظهر تقلبات العصر مما يعمق دعوته في ترك الدنيا والابتعاد عن عاداتها وطلب عيش الزاهد في كل شي بهذه الدنيا.

٢ –القافية:

تعد القافية من عناصر القصيدة التي تتردد في أبياتها جميعا ، وتكسبها إيقاعا متميزا لذا يلتزم بها الشاعر لما تحققه من موسيقى خاصة تؤثر في المتلقي (الغوث، ١٩٦٥، ص ١٨٩)، وبهذا ظلت القافية لازمة للبناء الشعري وثابتة من ثوابت القصيدة العربية القديمة التي تقوم على التماثل المستند على ضرورة التزام وحدة الروي التي تتمثل بمجموعة أصوات في آخر البيت يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة لتتكون القافية من حرف الروي الذي تعرف به القصيدة (خلوصي ، ١٩٧٧، ص ٢١٥)، فالقافية هي " الحروف التي يلتزم بها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، وتبدأ من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك قبل الساكن " (الهاشمي ، ١٩٩١ ، ص ١٣٥) لذا تكون القافية " ضربة إيقاعية على المستوى العروضي لا تقل أهمية عن الوزن والبنى الداخلية " (بكار، ١٩٩٠، ص ٢٤٤) بمثابة فواصل موسيقية يتوج بها البيت الشعري بما تمتلك من صفات نبرية تشع خصائصها على القصيدة لاحتوائها على نغمة خفية وجرس صوتي يكون وقعه في الأذن كميزة المسك (أنيس، ١٩٥٢، ص ٢٤٤) لدورها المعياري أو التقويمي الذي تقوم به بوصفها وسيلة قياسية فنية إذ إن إقامتها ليس سهلا عند الشاعر المتمكن (الطيب، ١٩٨٩، ص ٢١).

يبدو من متابعة أبيات القصيدة أن الشاعر التزم بقافية واحدة بحرف الروي (اللام) لذا تعد هذه القافية مقيدة لأنها الحرف الذي يقع في نهاية البيت الشعري، وتبنى عليه القصيدة وهو الذي يسمى بالروي ويلتزم السكون في الأبيات مما تفرض على الشاعر حركة معينة يجب الالتزام بها في أبيات القصيدة جميعا (القيرواني، ١٩٨١، ج١ ص ١٥٤) كما يبدو في استهلال اللامية وخاتمتها.

اعتزل ذكر الغواني والغزل وقل الفصل وجانب من هزل

ودع للذكرى لأيام الصبا فلأيام الصبا نجم أفل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٧).

واجب عند الورى إكرامه وقليل المال فيهم يستقل

كل أهل العصر عمر وأنا منهم فأترك تفاصيل الجمل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٨١).

يتميز صوت حرف اللام بأنه حرف مجهور لا يصاحبه نفس، فهو متوسط بين الرخاوة والشدة فضلا عن عندما يحتبس الصوت لانغلاق الحافتين الخلفيتين، ويتميز بالانفتاح عند النطق به (أنيس، ١٩٥٢، ص ٢٤٥-٢٤٦)، وبما أن الانفتاح من صفات حرف اللام الذي يشكل روي القصيدة، فقد بدت هذه الخصيصة بأثرها الإيقاعي مع المعنى من حيث دلالات الانفتاح على موضوعات القصيدة من حيث دعوة الشاعر إلى تقوى الله تعالى لينطلق بعدها إلى الانفتاح على أمور فرعية إذ يقول الشاعر:

وأتق الله فتقوى الله ما جاوزت قلب أمريء إلا وصل

ليس من يقطع طرقا بطلا إنما من يتق الله البطل

واهجر الخمرة إن كنت فتى كيف يسعى في جنون من عقل

صدق الشرع ولا تركن إلى رجل يرصد بالليل زحل

حارت الأفكار في قدره من قد هدانا سبلنا عز وجل

كتب الموت على الخلق فكم فل من جمع وأفنى من دول

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٧-٢٧٨).

يوظف الشاعر صفات حرف الروي (اللام) ضمن تفعيلات (متفاعلان) من بحر الرمل للتعبير عن الانفتاح والتداخل في الوقت نفسه ، فإذا كان قد داخل بين العلوم المختلفة التي دعا لطلبها ،والدعوة إلى ترك الدنيا وتداخلها مع الزهد ، فهو يعمد إلى الانفتاح على موضوع مهم يدعو إليه آلا وهو تقوى الله تعالى والوصول إليها بالقلب، ويعد البطل هو التقي وليس الذي يقطع الطرق للوصول إليها، وينفتح الشاعر على موضوع آخر يرتبط بالتقوى آلا وهو هجر الخمرة لمن أصبح بعمر الفتى بجنبها مما يوحي إلى بلوغ العقل فلا يمكن للعاقل أن يؤذي نفسه، لينتقل الشاعر إلى مسالة مهمة هي تصديق الشرع مادام الإنسان قد وصل إلى مرحلة العقل، ولابد من التيقن لهذا الشرع وعدم الشك فيه والابتعاد عن أفكار المنجمين، لأن

العقول قد تحيرت في قدرة الله تعالى بتوضيحه لطرائق الوصول لسعادة الإنسان، ومن ثم ينفتح الشاعر على قضية الموت الواجب على المخلوقات كلها الذي له القدرة على إفناء الجماعات، وبذلك حقق الشاعر برويه الذي اختاره لقصيدته التناسب بين وقع إيقاعه الخارجي، والمعاني التي أراد توصيلها للمتلقي بالربط بين الإيقاع والدلالة معًا.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي:

إن ما يقابل الإيقاع الخارجي هو الإيقاع الداخلي بوصفه العنصر الأساسي الذي يكمل الإطار الموسيقي العام ، ويعكس اعتناء الشاعر بالعناصر الداخلية للموسيقى وعيه وإدراكه لأهمية إنشاء جو حركي للقصيدة بإبراز العناصر الإيحائية وبناء شعرية الألفاظ لتحقيق كيان العمل الشعري (أنيس، ١٠٥٢، ص ٢٤٥–٢٤٦) لذا تحكم الإيقاع الداخلي قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين ، إذ يجمع هذا الإيقاع أمورا عديدة بين الألفاظ والصورة ، وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر (خليل ، ١٩٩٨، ص ٧٧– ٧٨) فضلا عن العلاقة بين الشاعر والنغم الشعري والإيقاع الذاتي للفظة الواحدة والألفاظ المتعانقة، واللفظة بجرسها الذي يتوافق مع انفعالات الشاعر وعواطفه (الوجي، ١٩٨٩، ص ٧٩) لذا يمثل الإيقاع الداخلي" الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا أو بين الكلمات بعضها مع بعض حينا آخر " (محمد ، ١٩٨١، ص ٣٦) لذا يؤدي الإيقاع الداخلي دورا أساسيا في ربط العلاقة بين بنى النص الشعري وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخله وخارجه (الهاشمي ، ١٩٩٠، ص ٩) ، وعليه يعكس الإيقاع الداخلي نفسية الشاعر لأنه إيقاع شخصي ذاتي يبنى على أسس خاصة من حيث اختيار الألفاظ والتراكيب ومدى انسجامها مع جو القصيدة وتجربة الشاعر للكشف عن مضمونها.

١ –التكرار:

التكرار " هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره " (هلال، ١٩٨٠، ص ٢٣٩)، فهو إيراد المعنى مكررا في النص الشعري من اجل تحقيقه، وهو أسلوب من أساليب البلاغة والفصاحة ، وهو ابلغ من التؤكيد، فإذا أراد الشاعر تأكيد لفظ ما كرره في نصه الشعري (مطلوب ، ١٩٨٩، ج ١ ص ٣٧٠)، ويتصف التكرار بصفة النظام الذي يقوم على تكرار الوحدات القافية أو الصوت أو النحو أو الصرف أو الدلالة لما للتكرار من إمكانيات تعبيرية في النص الشعري

(رامز، ١٩٩١، ص ٢٢٢) ولما يبعثه التكرار من الموسيقى الداخلية التي تجعل النص الشعري أكثر تأثيرا في المتلقي (أنيس، ١٩٥٢، ص ٢٤٧) لذا يمنح التكرار النص الشعري بُعدًا جماليًا بالإيقاع الذي يحدثه مما يدفع بالمتلقي بالفضول لمعرفة لماذا كرر الشاعر هذا اللفظ بعينه، وما الذي يريد أن يصل إليه بتكراره، لأنه يصور الانفعالات النفسية لدى الشاعر لارتباطه الوثيق بالوجدان فلا يكرر لفظا إلا إذا كان يثير اهتمامه ويهيئه بنغمة تأخذ المتلقي بموسيقاه (هلال، ١٩٨٠، ص ٢٤٠).

تنوع التكرار في لامية ابن الوردي من تكرار حرفي، وتكرار لفظي، وتكرار جملي، فالتكرار الحرفي: هو التكرار الذي يعبر به الشاعر عن أغراض دلالية ترتبط بشكل مباشر بتجربة الشاعر (هلال، ١٩٨٠، ص ٢٤١) لأن لكل حرف من حروف اللغة العربية خصائص حسية وشعورية وجدانية تختلف من حرف لآخر مما يتيح للشاعر تناول الحروف التي تتلاءم مع أحاسيسه وشعوره في نصه الشعري من ذلك قول الشاعر:

إن تبدى تنكسف شمس الضحى وإذا ماس يزري بالأسل

زاد إن قسناه بالبدر سنا وعدلناه بغضن فاعتدل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٧).

كرر الشاعر الحرف (إن) الشرطية مرتين في النص الشعري ، فجاء الحرف في الشطر الأول من البيت الأول (إن تبدى)، وكرر ثانية في الشطر الأول من البيت الثاني(إن قسناه) إذ تبع كل تكرار للحرف بفعل، مما حقق إيقاعا محببا من حيث بدء كل شطر بهذا الحرف وتوافقه مع المعنى الذي أراد الشاعر توصيله للمتلقي، وتشير(إن) الأولى مع الفعل(تبدى) إلى اشتراط ظهور الأمرد الذي يذهب نور الشمس ويغلب نوره عند تبختره بالمشي ، في حين تشير (إن) الثانية مع الفعل (قسناه) باشتراط قياس البدر التام بالغصن ليزداد الضوء والنور مع الاستقامة والاستواء، وبذلك عمل التكرار بإيقاعه على تقديم دالات خاصة بالأمرد من حيث ظهوره شكلا وحركة. من التكرار الحرفي قول الشاعر:

أين نمرود وكنعان ومن ملك الأمر وولى وعزل

أين عاد أين فرعون ومن رفع الأهرام ومن يسمع يخل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٨).

يعمد الشاعر إلى تكرار الحرف (أين) ثلاث مرات في إرشاده إلى أن الموت مكتوب على الخلق والتذكير بالأمم والشخصيات الغابرة فضلا عن تكرار الحرف (من) إذ ابتدأ البيت الأول ب (أين نمرود وكنعان) ، وتكرر الحرف مرتين في بداية الشطر الأول من البيت الثاني: (أين عاد)(أين فرعون) مع تكرار (من) مرتين : (من ملك الأمر) (من رفع الأهرام) مما أعطى هذا التكرار إيقاعا يربطه بالمعنى من ذكر الاسماء بعده (نمرود/ كنعان/ عاد / فرعون) (مالك الأمر) (رافع الأهرام) للتذكير بأحوالهم التي أصبحت في عداد التاريخ الماضي لذا يأتي السؤال والاستفهام عنهم بمثابة لازمة إيقاعية تتفاعل مع الدلالات من ذهاب الرئاسة لنمرود وكنعان بموتهم بجزاء ما عملوا مثلا بمثل من التولية والعزل ، ويستمر التكرار الحرفي ب (أين) تقديم جملة من الدلالات الأخرى بذكر قوم عاد وشخصية فرعون ومن بنى الأهرام وأمثالهم الذين ماتوا ووصلوا إلى جزاء أعمالهم ، وبذلك عمد الشاعر في تكراره الحرفي لربط ما يمنحه التكرار من إيقاع موسيقي يضفي جمالية على النص الشعري فضلا عن الدلالات المتحصلة منه.

من التكرار الحرفي قول الشاعر:

أين من سادوا وشادوا وبنوا هلك الكل ولم تغن القلل

أين أرباب الحجا أهل النهى أين أهل العلم والقوم الأول

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٨).

سعى الشاعر إلى تكرار الحرف (أين) ثلاث مرات : المرة الأولى في بداية الشطر الأول من البيت الأول ، والمرة الثانية في بداية الشطر الأول ، والمرة الثالثة في بداية الشطر الثاني ، ويمثل هذا التكرار بما حققه من تناسق وتوازن في إيقاع النص الشعري متمما للتكرار السابق من التذكير بالموت وسرد أحوال الأمم والشخصيات الغابرة لتقديم العظة والعبرة إذ ابتدأ البيت الأول ب (أين) للسؤال عن الذين هلكوا ممن كانت لهم السيادة والتشييد برفع البناء فلم يقهم ذلك من الموت بعد تشييد الحصون والأبنية ، ويتواشج التكرار الثاني والثالث للحرف (أين) مع الأول بالسؤال عن الصالحين أهل التقى وأصحاب العقول الراجحة الذين ماتوا وذهبوا إلى ما هيأ الله تعالى لهم في الدار الآخرة ، وبذلك عمل التكرار الحرفي على دمج الإيقاع بالدلالة التي تستنبط من ذلك.

التكرار اللفظي: هو الذي يقوم على تكرار الشاعر للفظ ما، ليشكل هذا اللفظ البؤرة الأساسية في النص الشعري (هلال، ١٩٨٠، ص ٢٣٩).

من ذلك قول الشاعر:

قيمة الإنسان ما يحسنه أكثر الإنسان منه أو أقل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٩).

جاء التكرار في البيت الشعري بلفظ (الإنسان) بوصفه اسما مرتين، مرة في كل شطر يسبقه لفظ آخر (قيمة الإنسان) (أكثر الإنسان) إذ عمل التكرار الذي بدا بين الشطرين على منح البيت الشعري إيقاعا بذكر اللفظ نفسه وما يحمله من دلالة تتعلق بالقيمة الإنسانية من حيث الرفعة والشرف بحسب ما يعلمه ويتقنه من العلوم مقابل كثير من صنف الإنسان أو قليل منه الذين يكونون على العكس من ذلك يتصفون بالجهل.

من التكرار اللفظي قول الشاعر:

دار جار الدار إن جار وإن لم تجد صبرا فما أحلى النقل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٨٠).

كرر الشاعر لفظ (جار) مرتين في شطر واحد من البيت الشعري مما أعطى موسيقى محببة من حيث تقارب التكرار كثيرا إذ لا يفصل بينهما إلا لفظ وحرف (الدار إن)، وجاء التكرار من الاسم (جار) المضاف إلى الدار، والفعل (جار) المسبوق بأن الشرطية إذ توافق الإيقاع بالتكرار مع المعنى بدلالة ملاطفة جار الدار وتحمل أذاه حتى لو ظلم، فلابد من الصبر على هذا الفعل أو الانتقال إلى دار جديدة، وبذلك حقق التكرار اللفظي إيقاعا من حيث الاسم والفعل انسجم مع دلالة البيت الشعري التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي.

من التكرار اللفظي قول الشاعر:

لا توازى لذة الحكم بما ذاقها المرء إذا المرء انعزل

والولايات وان طابت لمن ذاقها فالسم في ذاك العسل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٨٠).

يعمد الشاعر إلى التكرار اللفظي بالاسم (المرء) مرتين كما بدا في الشطر الثاني من البيت الأول فضلا عن الفعل (ذاقها) مرتين في بداية الشطر الثاني من البيتين مما أضفى هذا التكرار قيمة إيقاعية متميزة للتكرار الاسمي المتقارب جدا الذي لا يفصله إلا حرف (إذا) ، والتنسيق الموسيقي للتكرار الحرفي عند بدء الشطر الثاني من البيتين فضلا عن ظلاله الدلالية من ارتباط الإيقاع بالمعنى إذ لا تساوي أنواع الحكم جميعا بالنسبة للمرء من حيث نذوقها في زمان ولايته مع ما يتحمله عند الانعزال حتى إن كانت جميلة في البداية مثل العسل لذا يكون الانعزال مثل السم ، فلا خير في عسل مخلوط بالسم ، وبذلك عمق التكراران الاسمي والفعلي جمالية الإيقاع فضلا عن اتحاده بدلالات النص الشعري.

التكرار التركيبي: هو الذي يقوم على تكرار الشاعر لجملة معينة في القصيدة للإيحاء بأهميتها في تجربته وللتعبير عن أفكاره ورسم صوره (هلال، ١٩٨٠، ص ٢٤١) من ذلك قول الشاعر:

ودع الذكرى لأيام الصبا فلأيام الصبا نجم أفل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٧).

كرر الشاعر التركيب الاسمي(لأيام الصبا) مرتين في البيت الشعري على مستوى كل شطر نهاية الأول مع بداية الثاني من دون الفصل بينهما وعطفهما بحرف الفاء مما يضفي ذلك التكرار قيمة إيقاعية مميزة عند السماع فضلا عن دلالاته التي تعتمد على التذكر أولا والعبرة ثانيا من ترك ذكريات الصبا وأيامها بما فيها من الذات والذنوب والخطايا لذا يشبه ذلك الأمر النجم الذي يذهب ولا يستقر فلا فائدة ترجى بالانشغال بالأمور التي ذهبت وطواها الزمن مع ما طوى من ذكريات الصبا لذا أفاد التركيب الاسمي(لأيام الصبا) بتقارب تكراره المفارقة في الابتعاد عن هذه الأيام ونسيانها.

من التكرار التركيبي قول الشاعر:

عيشة الزاهد في تحصيلها عيشة الجاهد بل هذا أزل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٩).

يقدم الشاعر تكرارا تركيبيا بجملتين اسميتين: (عيشة الزاهد) (عيشة الجاهد) في بداية كل شطر مما يعمل هذا التكرار على تنسيق البيت الشعري صوتيا فضلا عن تحقيق التضاد في العيشة التي يقصد بها الحياة لذا يشير التكرار التركيبي إلى صورتين من العيشة: عيشة الزاهد في تحصيل ما يقربه من الآخرة

للحصول على التذلل لله تعالى، وعيشة الجاهد الذي ينشغل بالدنيا عن الآخرة فيصل إلى الزلل مع أن عيشة الاثنين في الحياة الدنيا فكل يعمل بما يراه، وبذلك حقق هذا التكرار التقابل على مستوى الصوت وصورتي التقابل شكلا ومضمونا.

من التكرار التركيبي قول الشاعر:

قصر الآمال في الدنيا تفز فدليل العقل تقصير الأمل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٨٠).

عمد الشاعر إلى التكرار التركيبي بجملتين اسمية وفعلية: (قصر الآمال)(تقصير الأمل) في بداية البيت الشعري بشطره الأول ونهايته بالشطر الثاني مما يحقق هذا التكرار تنسيقا صوتيا يعمل على بناء الإيقاع الداخلي للنص الشعري فضلا عن الدلالات التي أشار إليها من دعوة الشاعر في التكرار الأول بفعل الأمر(قصر الآمال) في طلب الدنيا للوصول إلى غاية وهدف أسمى هو الظفر بسعادة الدارين مما يوحي به التكرار الثاني من تقصير الأمل والتقليل منه لأنه يعد دليلا لكمال العقل ، فكأن الشاعر يوحي بهذا التكرار التركيبي إلى ترك الحرص على الدنيا والتهيؤ لما بعد الموت.

٢-التمركز الصوتي:

يقصد بالتمركز الصوتي: تكرار لبعض الحروف التي تتوزع في كلمات البيت أو مجيء حروف تتجانس مع حروف أخرى في كلمات تجري على وفق نسق خاص، وعندما يكرر الشاعر مجموعة من الحروف ينتج عنها مجموعة من الأصوات الموسيقية التي تتلاءم مع المعنى العام للنص الشعري، ويعطي تكرار الحروف بعدا جماليا مؤثرا في النغمة الموسيقية الخاصة بكل حرف من الحروف لذا تكون مهارة الشاعر في حسن اختيار الحروف وتوزيعها في النص حين تكررها (أنيس ، ١٩٥٢، ص ٣٩)، ويركز الشاعر على حروف معينة للفت انتباه المتلقي ودفعه إلى استحضار قدراته لتفسير النص والوصول إلى عمق فضائه الشعري، لأن لكل حرف من الحروف صفات خاصة به تميزه عن الحروف الأخرى، وترتبط ظاهرة التعبير بالحروف بالسياق الصوتي في لغة معينة والإيقاع الذي يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس فيها الإيحاء (فضل ، ١٩٨٧، ص ٣١٤)، ويضفي التمركز الصوتي قيمة إيقاعية معينة في النص الشعر تتناسب مع واقع الحال الشعرية التي تفرض نوعا محددا من التركيز

الصوتي من جهة ، ومع طبيعة الصوت وحجم كثافته وتنوعه وتوزعه من جهة أخرى فضلا عما تحققه الأصوات الموحية بمعانيها من إحداث التغيير الدرامي (مفتاح ، ١٩٨٥ ، ص ١٠٤).

تنوع التمركز الصوتي في اللامية على وفق الحرف والاسم والفعل، فمن التمركز الصوتي بالحرف قول الشاعر:

اعتزل ذكر الغواني والغزل وقل الفصل وجانب من هزل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٧).

يبدو التمركز الصوتي على مستوى البيت الشعري بحرفي اللام والزاي كما في الجرد الآتي: (اعتزل/ الغزل/ الفصل/ هزل) (اعتزل/ الغزل/هزل) الذي يتداخل فيه الحرفان ماعدا الفصل الذي يختص به حرف اللام، إذ يمنح هذا التمركز الصوتي بالحرفين البيت إيقاعا موسيقيا يعمل على بناء الإيقاع الداخلي للنص الشعري باحتشاد الحروف المتمركزة التي تتوافق مع المعنى من الحديث عن اعتزال الغواني والغزل والابتعاد عن الهزل والالتزام بقول الفصل.

فهي دعوة للابتعاد عن المفاسد والتقرب إلى الله تعالى بإتباع الحق بعيدا عن الهزل.

من التمركز الصوتي بالحرف قول الشاعر:

جمل المنطق بالنحو فمن يحرم الإعراب في النطق اختبل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٨).

يحتوي البيت الشعري تمركزا صوتيا بحرفي الباء واللام (بالنحو/ الإعراب/ اختبل) (جمل/الإعراب/اختبل) مع تمركز الحرفين بموضعين: (الإعراب/اختبل) لذا أضفى التمركز الصوتي تناسقا إيقاعا على البيت فضلا عن توحده مع دلالات دعوة الشاعر لتزيين نطق الإنسان وكلامه (علم المنطق) بعلم النحو والتداخل بينهما طلبا للصواب بعيدا عن الخطأ من عدم معرفة الإعراب الذي يفسد النطق، وبذلك حقق التمركز بالحرف تواشجا بين الإيقاع والدلالة معا لما يريد الشاعر إيصاله للمتلقي من المزج بين علمي المنطق والنحو لتوخي الصواب وعدم الخطأ.

من التمركز الصوتي بالحرف قول الشاعر:

بين تبذير وبخل رتبة فكلا هذين إن زاد قتل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٩).

برز التمركز الصوتي في البيت الشعري بحرفي التاء والباء: (تبذير/ رتبة/ قتل) (بين/ تبذير/ رتبة) مع تمركز الحرفين بموضعين (تبذير/ رتبة) مما منح التمركز إيقاعا صوتيا يرتبط بدلالة البيت الشعري من حيث بيان الرتبة الحسنة بين التبذير والبخل، ولابد من الالتزام بينهما وعدم التفريط أو الإفراط فيهما لأن كل واحد منهما إن دام في شخص جعله كالميت في عدم النفع والانتفاع، وبذلك اتحد التمركز الصوتي مع الإيقاع والدلالة في معنى البيت الشعري.

من التمركز الصوتي بالاسم:

أنا لا أختار تقبيل يد قطعها أجمل من تلك القبل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٨).

يقوم التمركز الصوتي في البيت الشعري باسمين هما (تقبيل) في الشطر الأول و(القبل) في ختام الشطر الثاني إذ يشتق الاسمان من الجذر الثلاثي (ق. ب. ل)، ويمنح هذا التمركز بالاسم إيقاعا موسيقيا من التقارب بين الاسمين صوتيا بثلاثة حروف هي: القاف والباء واللام، مما يضفي بظلاله على أجواء المعنى، وتقديم دلالات فيما يتعلق بتصريح الشاعر بعدم اختياره تقبيل يد أحد يوصف بصفات سيئة وقبيحة لذا يطلب قطع هذه اليد لأن ذلك أجمل وأحسن من ذلك التقبيل ، ويوحي الشاعر بالتمركز الصوتي بالاسمين إلى جزاء فعل التقبيل في الدنيا والآخرة ، فاختيار الدنيا خفيف ولكن شديد في الآخرة.

من التمركز الصوتي بالاسم:

أعذب الألفاظ قولي لك خذ وأمر القول قولي بلعل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٩).

يبرز التمركز الصوتي في النص الشعري بثلاثة أسماء هي: (قولي) في الشطر الأول و(القول / قولي) في الشطر الثاني من حيث الاتفاق في الحروف (ق/ و/ ل) وهو الجذر الثلاثي نفسه بذبذبات صوتية

متقاربة في وسط الشطر الأول ومن ثم تتابع الاسمين في الشطر الثاني، ويلقي التمركز الصوتي بأثره على المعنى فيما يتعلق بالقول إذ يجد الشاعر بأن أحب الألفاظ عند المخاطب هو القول الذي يدل على السؤال عنه للإيحاء إلى أن العطاء والإحسان أمر مرغوب فيه.

من التمركز الصوتي بالاسم:

عد عن أسهم لفظي واستتر لا يصيبنك سهم من تغل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٨١).

يعتمد التمركز الصوتي في النص الشعري على اسمين أحدهما جمع (أسهم) في الشطر الأول، والثاني مفرد (سهم) في الشطر الثاني إذ يجمعهما الجذر الثلاثي (س. هـ. م) مما يقوي من البناء الصوتي للإيقاع الداخلي من حيث التجمع الموسيقي بالاسمين واتفاقهما مع المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي بدلالة الأمر بفعل (عد) بالتجنب عن تعييب الألفاظ والعمل على ستر ذلك لذا جاء الجمع أسهم للمبالغة في عرض الأمر، في حين يوحي السهم المفرد بالإصابة وعدم الخطأ مما يشير إلى توافق التمركز الصوتي مع الدلالة.

من التمركز الصوتي بالفعل:

زاد إن قسناه بالبدر سنا وعدلناه بغصن فاعتدل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٧).

اعتمد التمركز الصوتي في البيت الشعري على فعلين يتقاربان من حيث الحروف هما: الماضي (عدلناه) و المضارع (اعتدل) في الشطر الثاني إذ يشتقان من الجذر الثلاثي (ع.د. ل)، ويمنح وجود الفعلين بهذا التقارب الشديد بفصل كلمة واحدة بمدى ما يضفي من دلالتين صوتية ودلالية في الوقت نفسه عن الشاب الأمرد فيما يتعلق بقياسه على وفق الغصن فتكون النتيجة (عدلناه) من حيث التسوية والوزن، ومن ثم (اعتدل) بأنه استوى وزاد عليه الاستواء فضلا عما أضفى إليه الشاعر من دلالات الضوء والنور بمقياسه بالبدر للإيحاء ببياضه ، وبذلك يتميز هذا الأمرد على وفق التمركز الصوتي بالفعلين بحسن قامته واستوائه.

من التمركز الصوتي بالفعل:

كم شجاع لم ينل منها المنى وجبان نال غايات الأمل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٧).

برز التمركز الصوتي في النص الشعري بالفعلين المضارع (لم ينل) في الشطر الأول، والماضي (نال) إذ يشتق الفعلان من الجذر الثلاثي (ن. و. ل)، مما عمل التمركز الصوتي على منح إيقاع موسيقي في كل شطر، وارتبط كل فعل بطرف معين فالأول بالشجاع لعدم حصوله على ما يتمنى، وارتبط الفعل الثاني بالجبان الذي حصل على غاياته مما يوحي التمركز الصوتي بدلالة المفارقة بين الحالين فعلى الرغم من أن الشجاع قوي القلب لم ينل في حين أن الجبان ضعيف القلب نال ما يريد من الآمال.

من التمركز الصوتي بالفعل:

أين من سادوا وشادوا وبنوا هلك الكل ولم تغن القلل

(ابن الوردي، ٢٠٠٦، ص ٢٧٨).

بدا التمركز الصوتي بالأفعال الثلاثة الماضية: (سادوا/ شادوا/ بنوا)، ويقدم التمركز إيقاعا متتابعا من تقارب أصوات الأفعال: الفعلان الأول والثاني: سادوا / شادوا بالاختلاف بين الحرف الأول فحسب (س/ ش) واتفق الفعل الثالث (بنوا) مع الفعلين الآخرين بالاتفاق في الحرفين (و/ ا) لاتفاق الأفعال الثلاثة في الإسناد إلى جماعة الذكور إذ تجمعهم (الواو) ، ويلقي هذا التمركز الصوتي بظلاله على المعنى من حيث دلالات الأفعال: السيادة والتشييد والبناء فيما يتعلق بالأشخاص الغابرين من تاريخ الماضي إذ يجمعهم الشاعر بالهلاك والموت ولم تعد تفيد افعالهم من سيادة الناس وبناء الحصون وتشييد القلاع.

الخاتمة:

بعد الانتهاء من دراسة موضوع (الإيقاع في لامية ابن الوردي) وصل البحث إلى النتائج الآتية:

*يبدو بعد معاينة اللامية بوزنها على بحر (الرمل) الذي يقوم على ست تفعيلات (فاعلتان) كل ثلاث في شطر من أنها تعمل على ضم كثير من الموضوعات بعضها في البعض الآخر، لأنها تقوم على عرض

موضوعات إرشادية تهم الإنسان، ومن ذلك تداخل التوجيه بطلب العلم لأنواع متعددة من العلوم: الفقه والمنطق والنحو والشعر وربطها بالعمل، ويعمل الشاعر من اختيار بحر الرمل للاميته على تداخل الموضوعات التي يحرص على توصيلها للمتلقي من مثل الدعوة لترك الدنيا وربطها بالزهد.

*بما أن الانفتاح من صفات حرف اللام الذي يشكل روي اللامية، فقد بدت هذه الخصيصة بأثرها الإيقاعي مع المعنى من حيث دلالات الانفتاح على موضوعات القصيدة من حيث دعوة الشاعر إلى تقوى الله تعالى لينطلق بعدها إلى الانفتاح على أمر مهم يدعو إليه آلا وهو تقوى الله تعالى والوصول إليها بالقلب.

* تنوع التكرار في لامية ابن الوردي من تكرار حرفي ، وتكرار لفظي ، وتكرار جملي للعمل على بناء الإيقاع الداخلي للامية وتحقيق التماسك الموسيقي والدلالي معا، وعبر الشاعر بالتكرار الحرفي أغراض دلالية ترتبط بشكل مباشر بتجربة الشاعر ، لأن لكل حرف من حروف اللغة العربية خصائص حسية وشعورية وجدانية تختلف من حرف لآخر مما يتيح للشاعر تناول الحروف التي تتلاءم مع أحاسيسه وشعوره في نصه الشعري في حين جاء التكرار الفظي من حيث الاسم والفعل للتعبير عن البؤرة الموضوعية للامية، وعمد التكرار التركيبي بجمل اسمية وفعلية للإيحاء بأهميتها في التجربة الشعرية .

* تنوع التمركز الصوتي في اللامية على وفق الحرف والاسم والفعل للعمل على تناسق الإيقاع الداخلي مع الدلالة لإثبات مهارة الشاعر في حسن اختيار الحروف والأسماء والأفعال للفت انتباه المتلقي ليصل إلى مقاصده، ويضفي التمركز الصوتي قيم إيقاعية مع حال الشاعر وعرض رؤيته.

المصادر والمراجع:

- ابن الوردي (٢٠٠٦): زين الدين أبو حفص عمر بن مظفر بن عمر الوردي، الديوان، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع والطباعة، ط١، القاهرة.
- أبو ديب (١٩٧٩): د. كمال، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت.
- أبو ديب (١٩٨٧): د. كمال في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٣، بغداد.
- الوجي (١٩٨٩): عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط١، دمشق.

- أنيس (١٩٥٠): د. إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، ط٢، القاهرة.
- أنيس (١٩٥٢): د. إبراهيم موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط ٢، القاهرة.
- البدراني (٢٠١٥): د. علاء حسين، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، الأردن.
- بركات (١٩٩٨): مصطفى أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، ط١، القاهرة.
- بكار (١٩٩٠): يوسف حسين، في العروض والقافية، دار المناهل، ط١، بيروت.
- جاسم (١٩٨٠): عباس عبد، الإيقاع النفسي في الشعر العربي مجلة الأقلام، بغداد، العدد (٥).
- حمرة العين (٢٠١١): د. خيرة، شعرية الانزياح: دراسة في جمال، مؤسسة حمادة للدراسات والتوزيع والنشر، دار اليازودي، ط١، الأردن.
- الجاحظ (١٩٦٥): عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي، ط٢، القاهرة.
- خلوصي (١٩٧٧): د. صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، ط٥، بغداد.
- خليل (١٩٩٨): د. إبراهيم، تحولات النص: بحوث ومقالات في النقد الأدبي، مطابع البهجة، الأردن.
- رامز (١٩٩١): عبد الهادي، بنية القصيدة، مجلة الآداب، بيروت، العدد (٣).
- سويدان (١٩٩٩): سامي، في النص الشعري: مقاربات منهجية، دار الآداب، ط٢، بيروت.
- الطيب (١٩٨٩): يوسف، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، ط٣، الكويت.
- عبد الرحمن (١٩٩١): ممدوح المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار الأندلس، بيروت.
- علي (١٩٨٩): د. عبد الرضا مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، مجلة التربية والعلم، كلية التربية / جامعة الموصل، العدد (٨).
- العلوي (٢٠٠٥): ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت.
- الغوث (١٩٦٥): مختار ميدي، الوجيز في العروض والقافية، مطبعة مصطفى ألبابي الحلبي، ط٢، القاهرة.
- فاخوري (١٩٩٦): محمود، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب.
- فضل (١٩٨٧) نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣، بغداد.

- القرطاجني (١٩٨٦): حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت.

- القيرواني (١٩٨١): ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، القاهرة.

- كوهين (١٩٨٦): جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء.

- محمد (١٩٨١): إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة، ط٢، بيروت.

- مطلوب (١٩٨٩): د. أحمد، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

- مفتاح (١٩٨٥): محمد، تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت.

- نافع (١٩٨٥): عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، ط١، الزرقاء/ الأردن.

- الهاشمي (١٩٩٠): علوي، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، الكويت، العدد (٢٩٠).

- الهاشمي (١٩٩٠): علوي، جدلية السكون المتحرك: مدخل إلى فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، الكويت، العدد (١).

- الهاشمي (١٩٩١): محمد علي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط١، دمشق.

- هلال (١٩٨٠): د. ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد.

- يموت (١٩٨٨): د. غازي، كتاب بحور الشعر العربي: عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط١، بيروت.