

# البنية الإيقاعية في شعر الشيخ حياتي: قصيدة (السادات) أنموذجاً

قسم اللغة العربية- كلية الآداب - جامعة الملك فيصل  
المملكة العربية السعودية

أ.د. يسن إبراهيم بشير علي

قسم الجغرافية- كلية الآداب - جامعة الملك فيصل  
المملكة العربية السعودية

أ.د. عمر أحمد المصطفى حياتي

## المُلخَص:

تكمن أهمية هذه الدراسة في معالجتها للبنية الإيقاعية في واحدةٍ من قصائد المديح النبوي للشاعر الكبير الشيخ حياتي حمد العربي، وهي قصيدة السادات، باعتبارها نصاً ممثلاً لديوانه الشعري الذي اشتمل على ما يربو على المائتين قصيدة. وقد هدفت الدراسة إلى الوقوف عند أهم العناصر المشكّلة للبنية الإيقاعية لهذه القصيدة فدرست فيها: الإيقاع الصوتي، إيقاع القافية والتصريع، إيقاع التجنيس، وإيقاع التكرار. وقد وظّفت الدراسة المنهج الأسلوبى لما يوقّره من إجراءات علمية منضبطة تمكّن الباحث من معالجة الظاهرة المدروسة معالجة موضوعية. وقد أظهرت الدراسة أن الشاعر بنى هندسة النص الإيقاعية في مستوى الصوامت على الأصوات المجهورة، كما بناها في مستوى الصوائت على الفتحة القصيرة والطويلة بوصفهما صوتين متّسعين يبرزان النغمة ويزيدانها وضوحاً. أما القافية والتصريع فقد تعددتا في القصيدة بتعدد المقاطع، ما أثرى موسيقى القصيدة وأغنى بنيتها الإيقاعية. وجاء التجنيس في القصيدة من شاكلة الجنس غير التام، والذيدأدى دوراً مهماً في تحقيق بنية إيقاعية منتظمة، انسجم فيها التشكيل الصوتي مع الوظيفة الدلالية. وأما إيقاع التكرار فإن ما ورد منه في القصيدة أحدث قدراً من الإثارة، وشكّل ملمحاً أسلوبياً وإيقاعياً دالاً فيها.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الصوتي، القافية، التصريع، التجنيس، التكرار

## The Rhythmic Structure in Poetry of Sheikh Hayati: Sadat's poem as a Model

Prof. Yasin Ibrahim Bashir Ali

Prof. Omer Ahmed Elmustafa Hayati

### Abstract:

The importance of this study lies in its tackling of the rhythmic structure in one of the poems of the prophetic praise of the great poet Sheikh Hayati Hamad al-Arabi, which is Sadat's poem, as a text representing his poetry collection that included more than two hundred poems. The study aimed to identify the most important elements of the rhythmic structure for this poem that it studied: phonemic rhythm, rhythm of rhyme and grasping rhyme, rhythm of alliteration, and rhythm of repetition. The study employed the stylistic approach because of the

disciplined scientific procedures it provides that enable the researcher to objectively address the studied phenomenon. The study showed that the poet built the vocal rhythmic geometry at the level of the silences over the loudest sounds, as well as building them in the level of the phonemes on the short and long aperture as two widening sounds that highlight the tone and increase its clarity. As for the rhyme and the grasping rhyme, the poem varied in its multiplicity of syllables, which enriched the poem's music and rhythmic structure. The alliteration in the poem came in the form of incomplete alliteration, which played an important role in achieving a regular rhythmic structure, in which the phonemic formation was consistent with the semantic function. As for the rhythm of repetition, what was mentioned from it in the poem caused a degree of excitement, and formed a stylistic and rhythmic feature indicative of it.

**Key Word:** Phonemic rhythm, Rhyme, Grasping, Alliteration, Repetition.

### المقدمة:

تدور هذه الدراسة حول البنية الإيقاعية في قصيدة (السادات) للشاعر الشيخ حياتي حمد العربي، الذي يعدُّ واحداً من أبرز شعراء المديح النبوي في السودان، فقد جاء اختيار هذه القصيدة بوصفها نصاً دالاً وممثلاً لديوانه الذي حوى ما يزيد على المائتين قصيدة، وقد تم جمعه وتحقيقه ونشره في مستهل القرن الحادي والعشرين. وتأتي أهمية هذه الدراسة من كونها تسعى إلى معالجة البنية الإيقاعية لهذه القصيدة معالجة فنية، خاصة وأن البنية الإيقاعية عموماً لم تحظَ باهتمام كافٍ من قبل الدارسين والباحثين الذين تصدوا لدراسة شعر المديح النبوي بالرغم من أهمية الإيقاع باعتباره الآلية الرئيسة للتطريب الذي يمثل حلقةً واصلته بين المبدع والمُنشد من جهة وجمهور المتلقين من جهة أخرى. فهذا النوع من الشعر لا يكتب للقراءة أو للإلقاء، وإنما يكتب للمديح والإنشاد الذي تصاحبه قرع الدفوف والألحان التي تلهب عواطف الجمهور فيصغي إليها، فيستمتع بها، ويتعلم من خلالها. وقد وقفت الدراسة في مدخل يعرف بالشاعر ومكانته الشعرية وثقافته وصورته شعره، وطريقته في بناء قصائده. ثم درست البنية الإيقاعية للقصيدة المختارة، وذلك من خلال إجلاء مفهوم الإيقاع، ودراسة أهم عناصره التي توفرت عليها هذه القصيدة بوصفها عناصر مهيمنة، حيث عالجت إيقاع الأصوات، إيقاع القافية والتصريع، إيقاع التجنيس، وإيقاع التكرار. فعمدت إلى تحليل هذه الظواهر الإيقاعية تحليلاً فنياً يكشف عن جمالياتها وإسهامها في شعرية النص، ودورها في بثِّ وترسيخ المفاهيم والقيم التي سعى الشاعر في توصيلها إلى جمهور المتلقين. وقد وظفت الدراسة لمعالجة هذه الإشكالية المقاربة الأسلوبية، والتي تقوم على آليات وإجراءات علمية منضبطة أثبتت نجاعتها في تحليل النصوص الشعرية تحليلاً موضوعياً يستند إلى الوقائع اللغوية وما تحوي من أنساق داخلية تشكل بنية النص المدروس، خاصة البنية الإيقاعية التي تمثل مستوى مهماً من مستويات التحليل الأسلوبي.

## مدخل للتعريف بالشاعر وشعره:

ولد الشاعر الشيخ حياتي حمد العربي (1871-1943) بقرية أم ضواً بان جنوب شرقي الخرطوم في بيت دين وعلم. تربى في كنف والده الشاعر المجاهد حمد العربي الذي استشهد في واقعة الحلفايا عند حصار الخرطوم عام 1884م<sup>(1)</sup>. أشرف على تربيته من بعدُ جده لأمه الشيخ العبيد محمد بدر مؤسس القرية على أسس دينية، فبدأ لبنتها الأولى بمسجد وخواوي لتحفيظ القرآن، فأصبحت بعد ذلك منارة ينفد إليها طلاب القرآن وعلومه من كل بقاع السودان وبعض الدول الإفريقية إلى يوم الناس هذا. نشأ شاعرنا في هذه البيئته، فكان لهذا المنبت أثره الكبير في أسلوب حياته وشعره. حفظ شاعرنا القرآن الكريم في سن مبكرة، ودرس الفقه والسيرة النبوية على يد كثير من العلماء على رأسهم الشيخ محمد أحمد البدوي بأم درمان. واطلع على الكثير من كتب التراث الإسلامي، مثل كتب الصحاح خاصة صحيح البخاري وصحيح مسلم، وكتاب الشفاء للقاضي عياض، وإحياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي، والترغيب والترهيب للمنزدي، ودلائل البهقي، ودلائل الخيرات للجزولي. وقد ظهر كل ذلك في شعره الذي أشار أيضاً إلى معرفته بأعلام التصوف، كالحسن البصري والشبلي والدرديري والبسطامي<sup>(2)</sup>، وغيرهم. فضلا عن إلمامه بأعلام المديح النبوي في السودان وإنتاجهم الشعري كالشيخ علي ود حليب، والشيخ الشريف الهندي، والشيخ أحمد ود أب شريعة، والشيخ أحمد ود سعد، والشيخ ود تميم. وقد جرى بعضهم في كثير من مدائحه، وجاراه اللاحقون من شعراء المديح كالشيخ عبد الرحيم وقيع الله البرعي. كما أبان شعره عن إلمامه بثقافة مجتمعه المحلي من شعر وحكم وأمثال شعبية.

أما شعره فيكشف عن تعلُّقه بحب المصطفى ﷺ الذي اهتم بنظم المدائح فيه في سن مبكرة لم تتجاوز التاسعة عشر من عمره، وداوم على ذلك مدى خمسين عاماً يرفد المديح النبوي في السودان بروائع شعره إلى أن وافته المنية. فتميز لهذا بغزارة شعره وكثافة إنتاجه، حيث خَلَف ما يربو على الخمسمائة قصيدة. جُمع منها في ديوانه المحقق مئتان وإحدى وثلاثين قصيدة، وهي من المشهور المسموع. وما بقي من قصائده ما تزال مخطوطات بحاجة إلى تحقيق. وقد تميَّز شعر الشيخ حياتي بالصدق، والقدرة على التعبير من خلال تنوع الأساليب واختيار المفردة التي تضيء على القصيدة درجة عالية من التطريب والنغم، وبالتركيز على وجدان المستمع، فضلاً عن محتواه الغني بمفاهيم التوحيد وبالذعاء وذم النفس والمواظ وبالتكريم على ووجدان المستمع، فضلاً عن محتواه الغني بمفاهيم التوحيد وبالذعاء وذم النفس والمواظ وبالحكم. برع شاعرنا في الإيجاز اللغوي مع الإبانة عن مقصده وما عناه، وهي سمة استمدها من ثقافته الدينية قرآناً وسنةً، ومن مخزونه من الحكم المسجوعة المرسلة التي اشتهر بها جده العبيد ود بدر، حيث نجده يذكر الكثير من الشمائل والمعجزات المحمدية فيعبر عنها بكلمات موجزة أو عبارات قصيرة، كما هو الحال في قصيدة السادات (موضع الدراسة) التي أورد بها ما يربو على الخمسين معجزة أشار إليها إشارات عابرة سريعة. وهذا هو ديدنه في كثير من أشعاره التي لا تكاد تخلو قصيدة منها من ذكرٍ للمعجزات، فجاءت لذلك مدائحه غنية بالمشاهدات والصور الحية عن حياة الرسول ﷺ وسيرته العطرة. وقد أبانت قصائد الشاعر حياتي عن معرفته الدقيقة بأسرار اللغة العربية وبلاغتها من بيان ومعانٍ وبديع، كما أبانت عن معرفته بعامية أهل السودان وثقافتهم من حِكَمٍ وأمثال سائرة وأدب شعبي، الأمر الذي مكَّنه من استخدام الضرورات الشعرية حذفاً وإضافةً وتغييراً وتركيباً، كمد المقصور وقصر الممدود، وفك التضعيف، وحذف حرف

وإضافة حرف وغير ذلك. ولم يخرج بذلك عن سنن العربية، ولا تعد ضعفاً في ديوانه، بل دليل على قوة ملكة الشاعر واكتمال أدواته<sup>(3)</sup>. وقدرته على توظيف الأساليب المختلفة بصورة تخدم الدلالة التي يسعى إليها الشاعر بدقّة عالية وبيانٍ ناصعٍ، ويقول عنه عون الشريف قاسم صاحب كتاب العامية السودانية «فهو يوظف الكلمة توظيفاً بعيد المدى لخدمة المعنى الذي يريد، فحيث يقتضي المقام استعمال الفصيحة تجد أفصح الألفاظ التي قد لا نجد لها إلا في المعاجم، وحين يتطلب الأمر العامي من اللفظ تجد المتخير من كلام أهل السودان في مدنهم وبلادهم يزاحم الفصح»<sup>(4)</sup>.

تناول شعره إلى جانب مدح المصطفى ﷺ، وهو الهدف الأسمى والموضوع الأثير لشاعرنا، بعضاً من جوانب الحياة الاجتماعية كالأمراض التي تتفشى، والجفاف الذي يعم، والعوز والفقر جراء الجفاف وغيره، والمجاعات التي يعز فيها الحصول على الطعام وتقل فيها القدرة على شرائه، والضرائب التي تفرض على المواطنين وترهق كاهلهم في الفترة التي عاش فيها الشاعر (المهدية والاستعمار الإنجليزي) كضريبة العشور على الإنتاج الزراعي وضريبة الحيوانات وغيرها.

كان شاعرنا يهتم كثيراً بالتطريب في قصائده، ذلك لأن القصيدة تنظم بلحنها، فكان يوظف تطريبه بما يتسق والذوق الفردي والمزاج العام لمجتمعه، مستمداً ذلك من الشعر المعنى في الأدب الجاهلي حداً وهزجاً وإنشاداً، فجاءت ألحان قصائده تنم عن قدرة عالية على تذوّقه لموسيقى القصائد التي يكتبها. ومتسقة مع المقامات العروضية والبحور الشعرية بجوازاتها وخصائصها، ومعبرة عن صوت الفعل حفيفاً وترخيماً وتصغيراً وإمالة وغير ذلك، وجاء لحن كلمات قصائده ندياً شجياً ذا إيقاع متناغم يستميل السامع ويطره، كما هو الحال في قصيدة السادات التي نحن بصدد دراستها. وعلى أساس إيقاعات الدفوف التي تُعرف عند أهل السودان بضربات الطار جاءت قصائده منوعة الألحان حيث شملت الإيقاع الهمباتي والمخبوت والحربي والدقلاشي (المعشر) والمربع والنهياي وهي إيقاعات معروفة في ألحان المديح في السودان، وكانت الغلبة لإيقاع الهمباتي الذي تكرر في مائة وعشرة قصيدة، وهو ما يقارب نصف قصائد ديوانه<sup>(5)</sup>، وهذا إن دلّ إنما يدل على عبقرية شاعرنا وقدرته الفائقة على إثراء نضجها بأبعاد جمالية وبنية إيقاعية ثرية تستند إلى الصوت والقافية والتصريح والتجنيس والتكرار وغيرها من العناصر التي اختارها الشاعر بعناية لإثراء الهندسة الصوتية والإيقاعية لنصوصه الشعرية. وفي خاتمة هذا المدخل نشير إلى طريقة الشاعر في بناء قصائده، والذي يكاد يكون ثابتاً وفق هيكل شبه مستقرّ في جُلّ قصائده عدا القليل منها، حيث تبدأ القصيدة عادةً ببيت شعر باعتباره استهلالاً لها يسمى بالعصا، وهو البيت الذي يردده السامعون بصورة جماعية ودورية بعد المنشد نهاية كل بيت في القصيدة، في الغالب يعبر هذا الاستهلال عن توحيد لله، أو عن الشوق لزيارة المصطفى ﷺ، أو رؤية بلاد الحرمين، أو ذم النفس لتقصيرها أو دعاء الشاعر لنفسه ومريديه، وقد يشمل بعضاً من هذه الأوجه مجتمعة. بعد الاستهلال يدخل شاعرنا في غرض القصيدة أيضاً بدعاء تيسير الأمر له لمدح النبي صلى الله عليه وسلم ليلهب به قلوب العاشقين ويطربهم. ثم يخرج من بعد ذلك بسلسلة فائقة واصفاً المصطفى ﷺ خلقاً وحلقاً بسرد صفاته الشخصية وجانباً من سيرته العطرة. ومن ثم تطوف القصيدة في عالم الشكائ والمعجزات، فيجلبها في أبهى صورها، فيوجز ويطنب، ويجمع ويفرق، ويصرح ويلمح، ويطوى وينشر، ويطيل ويقصر فيحسن في كل ذلك ويجيد<sup>(6)</sup>، في سبك شعري فريد وبراعة تشير إلى

تجويد الصنعة. وينتقل بعد ذلك لتمجيد الصحابة رضوان الله عليهم، معدداً ماثرهم، مبرزاً دورهم في نشر الدين والدفاع عنه في شجاعة واستبسال، وقد يفرد قصائد كاملة في حقهم. ثم ينقل الشاعر شوقه وولاه لديار المصطفى ﷺ من خلال رمزية البرق الذي يلمع من جهة الشرق كأنه حلقة وصل بينه وبين بلاد الحرمين، سائلاً المولى في كثير من قصائده زورة تلك الديار. ويختتم الشاعر قصيدته بالصلاة والسلام على المصطفى ﷺ، ويتفنن ويجيد فيها ويصيغها بأساليب عديدة متفردة، ثم يوثقها بذكر اسمه هو ويدعو لنفسه وأهله وأحبابه ولعمامة المسلمين، وقد يختلف الدعاء لديه في خواتيم قصائده وفقاً لحالته النفسية والشعورية.

## البنية الإيقاعية في القصيدة :

### أولاً: مفهوم الإيقاع:

يعدُّ الإيقاع دعامة الفنِّ الأدبي، والقاعدة التي يُبنى عليها فنُّ الشعر، ويكتسب بها خصوصيته وتميُّزه. والإيقاع في اللغة من «المِيقَع والمِيقَعَة: المِطْرَقَة. الإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقِّع الألحان ويبينها»<sup>(7)</sup>. أما في الاصطلاح فقد تعددت دلالات هذا المصطلح في دراسات المحدثين، وربما يعود هذا التعدُّد إلى امتدادات هذا المصطلح في الطبيعة وفي النفس الإنسانية، فضلاً عن دوره في ضبط وتنظيم الخطاب الأدبي، وما يحدثه فيه من انسجام من خلال العودة المنتظمة للظاهرة الصوتية الضابطة للنص، لذلك عدّه معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، في دلالاته السائدة «تكراراً وعودةً مضبوطةً لظاهرة على غرار إيقاع الفصول، وفي الأدب، يُشير إلى تنظيمٍ نثريٍّ وعروضيٍّ في الجملة، وإلى مرحلةٍ زمنيةٍ سابقةٍ، ويدلُّ على شكلٍ متميِّزٍ وصورٍ متناسبةٍ وجاهرةٍ عبر تصوُّرٍ يخضع لتغيُّرِ الطُّرق، فهو يعارض المسوِّدة التي تُشير إلى شكل ثابت»<sup>(8)</sup>. فالإيقاع يعني التجدد وعدم السكون أو الثبات على صورةٍ واحدةٍ تجري عليها هندسة النص الإيقاعية، لكن هذا التجدد يأتي في سياق قانون خاصٍ يضبطه وينظّم تفاعله مع البنى اللغوية الأخرى داخل النص الشعري، ما يجسّد عملية التناغم والتماثل بينهما. ويرى علوي الهاشمي أن الإيقاع «يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياقٍ كليٍّ، أو سياقات جزئيةٍ تلتئم في سياقٍ كليٍّ جامع يجعل منه نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلّى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتألف والتجانس، مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة، مُكوِّناً من إحدى تلك العلاقات أو بعضها»<sup>(9)</sup>. وهذا يعني أن الإيقاع لا يُفرض على النص من خارجه، وإنما يتخلَّق داخله وتستدعيه طبيعة السياق الذي يرد فيه، والهندسة الصوتية التي تنتجه، وهو ما يقود إلى السؤال عن طبيعة العلاقة بينه وبين الوزن، ففي حين يرى بعض الدارسين أن الوزن يمثل أحد عناصر الإيقاع التي «تتشكّل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية»<sup>(10)</sup>. يرى آخرون أن التعارض «بين الأوزان والإيقاع منذ القرن التاسع عشر أخذ يظهر بوصفه تعارضاً جذرياً أيديولوجياً، لأن الأوزان محافظةٌ في حين أن الإيقاع تقدّمي»<sup>(11)</sup>. لعلّ هذا التعارض أو الاختلاف يعود إلى الفارق الدقيق بين المصطلحين والذي يتمثّل في الطبيعة المتحرّكة لفنِّ الإيقاع على خلاف الوزن الذي ينزع نحو الثبات، فالنص يمكن أن يكتفي بالإيقاع الذي تشكّله عناصر مختلفة ليس بالضرورة أن يكون الوزن في صورته التقليدية من بينها ومع ذلك يبقى نصّاً شعريّاً كما هو الحال في كثير من النصوص الحديثة،

«فالمبدأ الذي يؤدّيه الإيقاع وهو الانسجام، يمكن أن يتحقق بطرقٍ عديدة ليس الوزن إلا واحداً منها»<sup>(12)</sup>. أما أهمية الإيقاع فلا تكمن في التصويت وضبط الهندسة الصوتية للنص الأدبي والشعري فحسب، وإنما كذلك في المعاني والدلالات التي يوحى بها بوصفه بوتقة فنية حيّة تنصهر فيها الدلالة مع البنية الصوتية، إذ هو فعلٌ مبتكر تنتجه عبقرية الشاعر بغرض إثراء جمالية النص وإنجاز شعريته الفائقة، وتوصيل رؤيته في قالب فنيّ يمثل الجسر الذي يعبر من خلاله النص إلى المتلقّي. وحين نقف عند الإيقاع في أيّ نصّ شعري، فليس بالضرورة أن نقف عند كل بناء الإيقاعية، إذ ليس من المتوقع أن تتوفّر جميعها في النص، وإنما ندرس أبرز هذه الظواهر الإيقاعية بوصفها ظواهر أسلوبية مهيمنة في البنية الإيقاعية، فمن هذه الظواهر الإيقاعية البارزة التي توفّرت عليها قصيدة (السادات)، إيقاع الصوت، إيقاع القافية والتصريح، إيقاع التجنيس، وإيقاع التكرار.

### ثانياً: إيقاع الصوت:

حظيت دراسة الأصوات ودورها في تشكيل البنية الإيقاعية باهتمام الكثير من الدارسين للغة وتحليل الخطاب الأدبي، خاصة الخطاب الشعري، هذا الاهتمام يأتي من الدور العظيم الذي تؤدّيه الأصوات في بناء النصوص والخطابات، فهي أصل كل كلمة وكل عبارة وكل نصّ. والصوت الإنساني ظاهرة طبيعية لكنها معقدة، إذ «يتركّب من أنواع مختلفة في الشدّة، ومن درجات صوتية متباينة»<sup>(13)</sup>. لذلك عمل الشعراء على توظيفه توظيفاً إبداعياً يثري جمالية النص ويخدم رؤية المبدع. كما عدّه بعض الدارسين أهمّ مميزات الإيقاع، وذلك من خلال النظر إلى «خصائصه النسبية والسياقية Relational كدرجته علواً وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، ونبره قوّة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلّة وكثرة، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، إضافة إلى السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمّنه مع غيره»<sup>(14)</sup>. ولعلّ أول حاسّة تتعامل مع الصوت المنبعث من منشد النص هي حاسّة السمع، الأذن، وهي شديدة الحساسية تجاه الأصوات الجيدة والردئية، وهذه الجودة أو الرداءة تتأتّى من طريقة تنسيقها في بناء النص، فإذا أحسن الشاعر بناء إيقاعاته وهندسته الصوتية خلق جسراً بينه وبين المتلقّي قاد إلى التفاعل والانسجام، وقد فطن الشعراء لهذه الخاصية لذلك أخذوا يوظفونها منذ فترة مبكرة، حيث لا توجد قصيدة كلاسيكية تخلو من التصريح في بيتها الأول أو تخلو من وحدة القافية ووحدة الوزن، واستمرّ الاهتمام بالبنية الصوتية إلى يومنا هذا، وإن اختلفت طريقة بنائها ورفضها في القصيدة الحديثة، يقول نزار قباني «الشعر هندسة حروف وأصوات، نُعمّر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكلّ منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها»<sup>(15)</sup>. ولعلّ أهم ما يميّز شعر المديح النبوي هو ظاهرة الإنشاد، فالقصيدة فيه لا تكتب لتقرأ، وإنما تكتب للإنشاد بها وسط المرديدين والعامّة، ومن المتوقع والحال هذه، أن ينصبّ اهتمام مبدعيها على تجويد البنية الإيقاعية، والهندسة الصوتية. فحين ننظر في قصيدة (السادات)، نلاحظ أن اهتمام الشيخ حياتي بإثراء الإيقاع كان واضحاً خاصة إيقاع الأصوات، فقد تمثّل هذا الاهتمام في نواحٍ عديدة، من أهمها، هندسة الجهر والهمس المتجسّدة في الصوامت، وجرس الأصوات المتأتّي من طريقة استعمال الصوائت القصيرة والطويلة، والتنعيم والتماثل الصوتي، وغيرها من الظواهر الصوتية. والدراسة هذه ليست من مهامها رصد كل الظواهر الصوتية وإنما نقف عند أبرزها.

وفيما يخص هندسة الجهر والهمس، فإنها تقع ضمن الهندسة الوصفية للصوت، حيث يتعلّق الجهر والهمس بوضع الأوتار عند النطق بالصوت، وتصنّف الأصوات على هذا الأساس إلى ثلاثة طوائف: أصوات مجهورة وأصوات مهموسة، وأصوات لا مجهورة ولا مهموسة وهو صوت الهمزة وحدها. فإذا كان «الصوت المجهور هو الذي يهتزّ معه الوتران الصوتيان»<sup>(16)</sup> عند النطق به، فإن الصوت المهموس «هو الذي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيان، ولا يُسمع لهما رنين حين النطق به»<sup>(17)</sup>. والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما صنّفها علماء اللغات خمسة عشر صوتاً، هي: ب ج د ز ر ز ط ع غ ل م ن و ي. (الواو والياء الأصليين ليسا اللينين). والأصوات المهموسة اثنا عشر صوتاً، وهي: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك ه. أما صوت الهمزة فقد اختلف حوله، يقول كمال بشر «وقد عدّ بعضهم الهمزة العربية صوتاً مهموساً، على حين قرر علماء العربية القدامى كما رأيت أنها صوت مجهور، ولكننا نأخذ بالرأي الذي تبيناه وهو كونها صوتاً لا بالمجهور ولا بالمهموس»<sup>(18)</sup>. وقصيدة (السادات) أقامها الشاعر على عدّة مقاطع، كل مقطع قام على تحقيق فكرة تنتهي بانتهائه. وفي رصدنا لعدد الأصوات المجهورة والمهموسة ونسبتها في النص يتبيّن لنا الآتي كما يوضحه الجدول أدناه.

المقطع الأول	المجهورة	المهموسة	نسبة الأصوات المجهورة في المقطع	نسبة الأصوات المهموسة المقطع
المقطع الأول	217	120	64.3 %	35.7 %
المقطع الثاني	120	36	77 %	23 %
المقطع الثالث	110	50	68.9 %	31.1 %
المقطع الرابع	163	87	67.8 %	32.2 %
المقطع الخامس	225	92	71 %	29 %
المقطع السادس	154	62	71.2 %	28.8 %
المقطع السابع	217	61	78 %	22 %
المجموع	1326	579	69.6 %	30.4 %

بقراءتنا في هذا الجدول يتبيّن لنا أن نسبة الأصوات المجهورة في هذه القصيدة مرتفعة جداً قياساً إلى نسبة الأصوات المهموسة، فقد بلغ مجموع الأصوات المجهورة حوالي (1326)، وهو ما يعادل نسبة (69.6%)، بينما بلغت الأصوات المهموسة حوالي (579) أي ما يعادل نسبته (30.4%)، أي ما يساوي نسبة (2 إلى 1) تقريباً. هذا التكتيف للأصوات المجهورة يدلّ على أن القصيدة استندت في بنائها على الأصوات المجهورة. والمعروف أن نسبة الأصوات المجهورة في الكلام أكثر من الأصوات المهموسة، لضرورة إيصالية وموسيقية، يقول إبراهيم أنيس «فالكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل كلام مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك، وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي يميز به الكلام من الصمت، والجهر من الهمس والإسرار»<sup>(19)</sup>. إذا كان هذا في طبيعة الكلام فإن هذا الأمر يتأكد أكثر في لغة الشعر التي هي في المقام الأول لغة موسيقية مصنوعة، خاصة في لغة قصائد المديح النبوي التي لا تُكتب للقراءة، وإمّا تؤلّف لتؤدّى إنشاداً بها في حضرة جمهور في أغلبه من العامة؛ لغرض امتاعي وتهذيبي وتعليمي في آنٍ معاً، وهذا لا شك

يستدعي الجهر فيها بالصوت، وهو أمرٌ انتبه له الشاعر كما أظهره النص المدروس، فالصوت المجهور عادة ما يعبرُ به الشاعر «عن انفعال سريع في الغالب ويندر أن يعبرَ عن عاطفة معقدة... والسرعة تعني التعامل المباشر بين المرسل والمستقبل، وهذا بدوره يتطلب التأثير والاستجابة من المستقبل للمرسل»<sup>(20)</sup>. وهذا بالضبط ما يرمي إليه مؤلف نصّ المديح النبوي، سرعة التوصيل وسرعة الاستجابة. ومن جهة ثانية فإنه كلما قلت نسبة الأصوات المهموسة في القصيدة قلت نسبة الإجهاد التي تصاحب النطق بها، وكلما ازدادت ارتفعت نسبة الإجهاد الذي يصاحب النطق بها، هذا ما قرره علماء الأصوات الذين أثبتوا «أن الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأحرف المهموسة مجهدَةٌ للتنفّس»<sup>(21)</sup>.

أما التفاوت في نسبة الأصوات المجهورة والمهموسة بين مقاطع القصيدة، فإن هذا يعود في تقديرنا إلى تعدد الموضوعات التي وردت فيها، فكلّ موضوع وغرض شعري لا شك يقتضي مَطّاً محدداً من الأصوات التي تتراوح بين الجهر والهمس، بين القوة والضعف، بين الشدّة والرخاوة. فإذا عقدنا مقارنة مثلاً بين المقطع الأول والمقطع الثاني من القصيدة نلاحظ أن نسبة الأصوات المهموسة في الأول مرتفعة (35,6%) قياساً إلى نسبتها في المقطع الثاني (23%)، وتفسيرنا لهذا التكرار للأصوات المهموسة في المقطع الأول يعود إلى طبيعة الموضوع الذي هو الدعاء، وهو أمرٌ يتعلّق بخطاب الذات الإلهية، وعندها لا بد أن تكون اللغة المستعملة لغة خاشعة متودّدة تفرض قدراً من الهمس والإسرار، ذلك أن طبيعة الدعاء هي طبيعة سرية بين العبد وربّه، أما المقطع الثاني فبالرغم من أنه لا يخلو من دعاء، لكنه دعاء في سياق الارتحال المعنوي وطلب الشفاعة بين يدي الرسول عليه الصلاة والسلام، وهنا نتصوّر التزاحم من الاتباع والأمم الأخرى لنيل هذه الحظوة، وعند هذا التزاحم قد يجنح المرء إلى رفع صوته والجهر بدعائه، فالمسألة مسألة نفسية ترتبط بالحالة الوجدانية للمؤلف. وفي كلّ الأحوال فإن التتابع المنتظم بين المجهورات والمهموسات يسهم في صياغة الهندسة الصوتية للقصيدة وتوابعها الذي قد يكون غاية في نفسه. وحين ننظر في تكرار الأصوات منفردةً، فإننا نلاحظ أن بعض هذه الأصوات تمّ ترديدها أكثر من أخرى، بل هنالك أصوات تكاد تكون غائبة تماماً من القصيدة، كما هو الحال مثلاً في صوت الظاء الذي لم يرد سوى مرتين. وصوت الثاء الذي ورد (7) مرات، وصوت الضاد الذي ورد (16) مرة، وصوت الصاد الذي ورد (17) مرة. هذه الأصوات إذا استثنينا الثاء، فهي جميعها من أحرف الأطباق، وهي أصواتٌ «يتطلّب النطق بها وضعاً خاصاً للسان يحمل المتكلّم على بعض المشقة إذا قيست بنظائرها من الحروف غير المطبقة... والكلمة التي تتضمن أكثر من حرف من الحروف السابقة ولو لم يتجاوزا تعدّد من الكلمات العسرة النطق التي لا نستريح لموسيقاها»<sup>(22)</sup>. لذلك نجد الشاعر حياتي تجنّبها في قصيدته ليتجنّب كل ما من شأنه أن يكون وجوده خصماً على موسيقى القصيدة وبنيتها الإيقاعية. أما أكثر الأصوات تكراراً في القصيدة، فصوت اللام الذي ورد (282) مرة، ويليه صوت الميم الذي ورد (186) مرة، ثم صوت الباء الذي ورد (139) مرة، وصوت النون الذي ورد (138) مرة، وصوت الواو الذي تكرر (136) مرّة. ولا شك أن ارتفاع نسبة تكرار هذه الأصوات يعود إلى سهولة النطق بها، وهو ما أهلها لتسهم بهذه السهولة في سلاسة النص وتدفق موسيقاه كما تتدفق مشاعر المؤلف التي تعلّقت بمدح الرسول ﷺ وصحابته والتشوّف إلى زيارته.

أما فيما يخص الصوائت القصيرة والطويلة وطريقة توظيفها في إثراء الإيقاع الصوتي للقصيدة، فمن المعروف أن الأصوات تنقسم إلى صوامت Consonants تمثل الحروف، وصوائت Vowels تمثل الحركات القصيرة والطويلة، أما القصيرة فيُقصد بها في اللغة العربية الفتحة والكسرة والضمة، وأما الطويلة فيُقصد بها ألف المدّ، وياء المدّ، وواو المدّ. ويمكن ملاحظة توظيفها من خلال الجدول التالي:

المقاطع	الفتحة	ألف المدّ	الكسرة	ياء المدّ	الضمة	واو المدّ
مقطع 1	104	46	53	30	25	9
مقطع 2	53	28	34	24	10	8
مقطع 3	63	12	14	2	16	5
مقطع 4	208	43	52	12	34	8
مقطع 5	80	40	18	7	46	15
مقطع 6	99	21	25	9	14	4
مقطع 7	81	19	36	9	17	5
المجموع	688	209	241	93	151	53

بالنظر في هذا الجدول نجد أن الشاعر أكثر من ترديد الصوائت القصيرة التي بلغت حوالي (1080) صوتاً، وأقل منها الصوائت الطويلة التي بلغت (355). لكن من بين جملة الصوائت القصيرة نجد أن صوت الفتحة مثل ما نسبته (63.7%)، وصوت الكسرة (22,3%)، بينما مثلت الضمة ما نسبته (14%). أما الصوائت الطويلة فإن نسبة تكرار ألف المدّ بلغت حوالي (58.8%) من مجموع الصوائت الطويلة في القصيدة، وبلغت نسبة ياء المدّ حوالي (26.1%)، بينما بلغت نسبة واو المدّ حوالي (14.9%). ولعلّ أول شيء يمكن ملاحظته أن هنالك تماثلاً واضحاً في نسبة تكرار الحركات المتشابهة، الفتحة وألف المد، والكسرة والياء، والضمة والواو. من هنا نستطيع القول إن الشاعر بنى إيقاعه الصوتي في استعماله للصوائت على فكرة الوضوح السمعي، وأنه كان معنياً بإيصال صوته بطريقة واضحة لمتلقّي النص، ما جعله يلجأ إلى الإكثار من تكرار الفتحة وما ينتج عنها من مدّ الألف قياساً إلى غيرها من الحركات، ذلك أن هذه الصوائت ليست ذات مستوى واحد في الوضوح، فبعضها أوضح من بعض، «فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة، أي أن الفتحة أوضح من الضمة والكسرة»<sup>(23)</sup>. ويؤكد هذه الحقيقة إكثار الشاعر من ترديد صوامت بعينها خاصة اللام والميم والنون والراء، والتي مثلت في مجموعها (731) صوتاً، أي ما نسبته (55%) من الأصوات المجهورة في النص. هذه الأصوات التي سمّاها كمال بشر بالأصوات البينية *Vowel-like consonants*، فهي وإن كانت أصوات صامتة وظيفياً من حيث موقعها ودورها في بنية الكلمة، إلا أنها تُفصح عن شبه بالحركات أو الأصوات الصائتة من حيث النطق والأداء الفعلي<sup>(24)</sup>. ما جعلها أكثر الأصوات الصامتة وضوحاً، وتكرارها في النص بهذه الكيفية يدلّ على رغبة الشاعر في إيصال صوته وتجربته بوضوح للمتلقّي، وهو ما خلق في القصيدة قدراً عالياً من التصويت والترجيع الذي أسهم في تشكيل بنيتها الإيقاعية.

### ثالثاً: إيقاع القافية والتصريع:

ندرس في هذا المبحث إيقاع القافية والتصريع معاً؛ وذلك لارتباطهما في الشعر العربي من جهة، ثم لطبيعة بنيتها في هذه القصيدة التي تعدّ فيها التصريع بتعدّد القافية من جهة ثانية. فهذه القصيدة

قامت كما أسلفنا على عدّة مقاطع، كلّ مقطع فيها قام على قافية موحّدة، وفي ذات الوقت جاء كل مقطع فيها مصرّع من أوّل بيتٍ في المقطع إلى آخر بيت، من هنا جاءت ضرورة دراستهما معاً. والقافية ركنٌ مهمٌّ من أركان القصيدة الشعرية، وقد سُمّيت قافية لأن «الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة، كما قالوا «عيشة راضية» بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها»<sup>(25)</sup>. والقافية تتعلّق بأخر البيت الشعري، لذلك جعلها الخليل بن أحمد «آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرّك قبل أولهما. وهي، عند الأخفش... آخر كلمة في البيت»<sup>(26)</sup>. وفي اللغات الأوربية تأتي القافية من «تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة، وغالباً ما تكون في أواخر الأبيات الشعرية»<sup>(27)</sup>. أما التصريح فقد كان علماء العروض يعدّونه من محاسن الكلام، وقد جاء هذا الاسم من قولهم «صرّع الباب: جعل له مصراعين. قال أبو إسحاق: المصراعان بابا القصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت... والتصريح في الشعر: تقفية المصراع الأوّل»<sup>(28)</sup>. وهذا يعني أن الشطرين في البيت الشعري يشتركان في نفس القافية. وأصله أن يقع في البيت الأوّل كوسمٍ موسيقيٍّ لافتٍ، لكنه يمكن أن يقع في أبيات أخرى من القصيدة، وحينئذٍ يعدّ دليلاً على تمكّن الشاعر وقوّة طبعه وكثرة مادّته إذا تجنّب التكلف. قال قدامة بن جعفر في وصف القافية «أن تكون عذبة الحرف، سلسلة المخرج، وأن يُقصد لتصيير مقطع المصراع الأوّل في البيت الأوّل من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول المُجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرّعوا أبياتاً أُخر من القصيدة بعد البيت الأوّل، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره»<sup>(29)</sup>. وقول قدامة يدلّ على التلازم القوي بين القافية والتصريح، حيث يكون مدخلاً مهمماً في تحديد قافية القصيدة والتعريف ببنيتها ونوعها. كما يدلّ على القيمة الفنيّة لهذا الضرب من الفنّ بوصفه فناً عروضياً وبديعياً في آنٍ معاً، وتكراره في النص بكثافة يدلّ على مدى اهتمام الشاعر بإثراء البنية الإيقاعية للقصيدة، لذا نراه قد منح القصيدة نغماً موسيقياً أسراً بوصفه بنية إيقاعية تزيد من الانسجام الصوتي والنغمي الذي يحدث توتراً إيقاعياً يقوّي من شعرية النص وجماليته. فحين نستمع إلى الشاعر يقول:

الليلة الحِجَازُ برأقٍ جـاي خبتنُ      والروح زَعَزَعُنْ قَلْبِي الولوعُ نبتنُ  
والنُومُ مِنْ عـيوني المدمعاتُ رفتنُ      آهِ بالأسفُ ما عندِ أَوْشِ بَخَتَنُ  
ما دام ما رأيت مكة وركب بُختن      وأتوجّه رسولاً بي القلوب ثبَتَنُ<sup>(30)</sup>

فزرى كيف مهّد التصريح لظهور القافية وأسهم في البنية الإيقاعية من خلال التماثل الصوتي والنغمي للكلمات (خبتن - نبتن، رفتن - بختن، بُختن - ثبَتَنُ)، التي تجعلك في دوامة موسيقية تنتقل بك من شطر إلى شطر دون أن تحدث أي فجوة تقطع هذا التدفق النغمي، خاصة حين نظر إليها في سياق القاموس اللغوي الذي سيطر على هذه الأبيات والذي تشكّله كلمات من شاكلة: زعزعن، الولوع، عيوني المدمعات، والتي تدلّ على الاضطراب والتشوُّف إلى الحجاز بفعل البرق الذي ظهر من جهة الشرق وأثار الشاعر وأهاج حينه إلى الأراضي المقدّسة.

أما القوافي في هذه القصيدة فقد تنوّعت تنوعاً ملحوظاً وفق مقاطعها المختلفة. والقافية مهما يكن من أمرها، موحّدة أو منوّعة، هي علامة بارزة من علامات الإيقاع، وفاصلة مهمة بين البيت والبيت، والشرط، تدلّ على موضع التوقّف الذي به تكتمل الفكرة وتتحدّد معالم الدلالة، وهو ما منحها «دوراً لا ينكر

في الإفصاح عن معالم النص، وفي تثبيت معالم الإيقاع وجعله أكثر إيحاءً وظلالاً<sup>(31)</sup>. فهي إذن ليست أداة زينة أو تصويت تابعة لبنى أخرى، وإنما هي مستقلة من حيث كينونتها الخاصة، وفي ذات الوقت هي جزء لا يتجزأ من البنية الكلية للنص الذي لا يكتمل إلا بها، ولا تتحقق شعريته إلا من خلالها، فهي كما يقول جان كوهين «ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عاملٌ مستقلٌ، صورة تُضاف إلى غيرها. وهي، كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى»<sup>(32)</sup>. فالقافية إذن ليست ذات وظيفة تصويتية فحسب، وإنما هي كذلك ذات وظيفة دلالية تنشأ عندها علاقة جدلية بين الصوت والمعنى تقوم على مبدأ التوازي، فيتجاوب «فيها تشابه في المعنى مع تشابه في الأصوات»<sup>(33)</sup>. ويأتي أيقاع القافية من الوقف الصوتي الناتج عن ترديد الأصوات، وتماثل الكلمات المشكّلة لها. وهي تتألف من عدّة حروف وأصوات، هي: الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل. وأهم هذه الحروف هو حرف الروي، وهو الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، فتُبنى عليه وتنسب إليه. ونسبة لأهمية هذا الحرف ذهب بعض العلماء إلى حصر قافية القصيدة فيه كما هو عند قطرب وثعلب<sup>(34)</sup>. وحين ننظر في قصيدة (السادات) نجد أنّ كلمات القافية فيها كُتبت عروضياً، حيث كُتبت الكلمة كما تنطق، وأظن أنّ المحققين حين جمعا هذا الديوان رسماً ألفاظه على هذه الشاكلة نسبة للخصوصية التي يميّز بها شعر المديح النبوي بوصفه نصّاً يكتب للإنشاد، ويحرص المنشدون على الاستفادة من طاقات اللغة المنطوقة التي وظّفها الشاعر في إثراء الجانب الموسيقي من خلال الاستفادة من خاصية التنوين لخلق استواء نغمي في عروض البيت الشعري وضربه، فبدت قوافي القصيدة مبنية في أغلبها على رويّ النون. مع أنه حين نعلم النظر في هذه القوافي نجد أن حروف رويّها متعددة إذا أرجعنا الكلمات إلى أصولها، حيث نجد التاء الساكنة والنون الموصولة بألف المد والنون الساكنة، والطاء، والعين والباء والميم الساكنة، والتاء والحاء، وهو تنوع أثرى القافية. وطالما كانت الغاية من هذه الكتابة المنطوقة هي إبراز الجانب الصوتي والدلالي في قوافي القصيدة، وأن الدراسة يهتما إبراز البنية الإيقاعية ودورها في إثراء الدلالة، فإنها ستعامل مع حروف القافية والروي كما هي منطوقة ومكتوبة نسبة للطبيعة الخاصة للنص المدروس، وهو ما يعني أن صوتي النون الساكنة والمتحرّكة معاً يشكّلان النسبة الأعلى بين حروف الروي، حيث وردت في خمسة مقاطع من القصيدة. وتكرار صوت النون الأصلية أو التنوين الذي هو نون ساكنة يضيف على موسيقى النص تناسقاً صوتياً محبباً بفعل الغنة الكامنة في هذه النون، كما أن صوتي النون والميم من الصوائت المجهورة التي هي أشبه بالصوائت نسبة لوضوحها، كما سبق أن ذكرنا، وهي أصوات سهلة النطق وذات رنين موسيقي حاد، وكذلك صوت التاء المهموس فهو أيضاً من الأصوات سهلة النطق. وقد خلت حروف الروي من الأصوات التي تعدُّ بطبيعتها رديئة الموسيقى، مثل الهمزة والقاف وحروف الإطباق خاصة الضاد والطاء والصاد، وهو ما حرر إيقاع القافية وجعله أكثر سرعة، فلا يتطلب النطق بكلمات القافية جهداً عضلياً يؤثر سلباً في الانسياب الموسيقي للقصيدة. وقد تماثل هذا النسق الصوتي مع نسق قاموس الكلمات التي تشكّلت منها القافية، سواءً كان هذا التماثل على مستوى الجرس الموسيقي أو الوظيفة الدلالية، نأخذ هذه الأبيات من المقطع الأول مثلاً، يقول الشاعر:

يا مُحيي الرِّفَاتِ يا دافعَ الآفَاتِ      أَدْعُوكُ بِالْقَلَاقِلِ ثُمَّ وَالْقِصَافَاتِ  
بالكَرْسِيِّ وَبِي يَسِينُ وَبِي الصَّافَاتِ      بِي عَيْنِ الرِّضَا انظُرْنِي وَامْجِي الفِصَاتِ  
وَكَفِينِي الهمومَ فِي الدُّنْيَا وَاللَّهْفَاتِ      وَالكَدِيَةَ الْفَقْرَ وَالْأَعْيُنَ الْخَاطِصَاتِ  
وَأَمْنِحْنِي الْأَمَانَ مِنْ لَوْعَةِ الْخُوفَاتِ      وَاشْرَحْ صَدْرِي بِالسُّورَةِ أَمْ تَسِخُ كَافَاتِ  
وَأَمْلَأْ قَلْبِي بِالْإِيمَانِ وَبِي الرِّفَاتِ      وَاكْتُبْ لِي التَّجَايُومَ عُرَاةً وَحُفَاتِ  
وَأَسْكِنِّي مَقَاماً عَالِيَّ الْغُرْفَاتِ<sup>(35)</sup>

هذه الأبيات تجسّد بوتقة إيقاعية مثالية للانصهار والتماثل الصوتي واللفظي والأسلوبي، فنلاحظ في مستوى الصوت تكرار صائت الألف الذي ورد بكثافة في هذا المقطع الشعري حيث تكرر حوالي (28) مرّة، بالإضافة إلى صائت الياء الذي تكرر حوالي (15) مرة، هذا التكثيف للصوائت أثر في تشكيل قاموس لغوي أسر في قافية النص، والتي جاءت مفرداتها على النحو التالي (القافات، الفات، الخاطفات، كافات، حفاة، الغرفات)، هذه المفردات فضلاً عن النغم الموسيقي الذي أحدثته في النص، فإنها شكّلت نهايات الأبيات الشعرية وأكسبتها دلالة تكثفي بها عن الزيادة، وتنقص الدلالة أو تختفي في غيابها، فإذا حذفنا أي كلمة من هذه الكلمات تتسوّه الدلالة أو تختفي تماماً ويكون البيت حينها بلا معنى، ما يعني أن هذه الكلمات لم تُقحم في القافية إقحاماً، وإنما اقتضتها الضرورة الموسيقية والدلالية. فبعض هذه الألفاظ جاء معطوفاً، وبعضها مفعولاً، أو صفة، أو مضافاً، وكل ذلك يدلُّ على حاجة السياق إليها ليكمل بها المعنى، أما في المستوى الأسلوبي فيبرز أسلوب النداء في البيت الأول الذي أحدث نغماً محبباً، وأشاع في المقطع الشعري قدراً من الانسجام بين القافية وبنى النص المختلفة.

فالبناء الشعري يقوم على غير المتوقع، فحين ينوع الشاعر في القافية، أو يصرّح حيث لا يجب التصريح، فإن هذا الصنيع لا شك يثير انتباه المتلقي وينال إعجاب، ويدلُّ على مهارة المبدع وقدرته على إضافة طرائق جديدة في موسيقى الشعر تضيف على النص أبعاداً من النغم ومظهراً من مظاهر الحيوية التي تتحقق بها شعرية القصيدة. وهكذا تكون القافية ظاهرة شديدة التعقيد وتؤدّي أكثر من وظيفة في النص الشعري، فبالإضافة إلى وظيفتها الموسيقية، هنالك وظيفتها العروضية المتمثلة في كونها تنبئُ بنهاية البيت الشعري، ووظيفتها الدلالية المتمثلة في المعنى الذي تؤدّيه «وهي بالتالي عنصر أساسي في قوام العمل الشعري»<sup>(36)</sup>.

#### رابعاً: إيقاع التجنيس:

التجنيس أو الجناس أو التجانس أو المجانسة وكلها ألفاظ مشتقة من الجنس<sup>(37)</sup>، من المحسنات البديعية اللفظية. يقع في الكلام حين تتماثل أو تتشابه كلمتان في النطق والرسم وتختلفان في المعنى. وهو ينقسم إلى نوعين: جناس تام، وجناس غير تام. فالجناس التام هو ما اتفق طرفاه في أربعة أمور هي: جنس الحروف، عدد الحروف، ضبط الحروف، وترتيب الحروف. وأما الجناس غير التام فهو ما اختلف طرفاه في واحد من هذه الأمور المذكورة<sup>(38)</sup>. وقد تحدّث القدماء كثيراً عن الجناس وأقسامه دون الخوض في فلسفته

ودلالته، وربما أشاروا إلى بعض جمالياته، قال عنه العلوي: «وهو من أطف مجاري الكلام، ومحاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرة في وجه الفرس»<sup>(43)</sup>. ويدخل الجناس إلى الدراسات الأسلوبية من باب مبدأ الاختيار الأسلوبي، ذلك أن الأسلوب الفني الذي يقوم عليه الفن الأدبي وتبحث فيه الأسلوبية، لا يقع اعتباراً في النص، وإنما يتم اختياره بعناية ودقة، ومن هنا يأتي اختيار الألفاظ المتجانسة من القاموس اللغوي لبناء الأسلوب الفني المرغوب، والذي هو كما يقول ريفاتير عبارة عن «إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوّه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز»<sup>(40)</sup>. من هنا انطلق الشاعر حياتي في اختيار أساليبه الفنية التي شكّل منها بنية قصيدته الإيقاعية، ومن بينها أسلوب الجناس الذي يعدّ من «أشدّ الظواهر التعبيرية تأثيراً في الإيقاع الصوتي والدلالي، ومن هنا تدخل ظاهرة الشعرية، وبخاصة إذا كان هناك توافق بينها وبين حركة الذهن في وقفاته ومواقعه المختارة»<sup>(41)</sup>.

وبالنظر في قصيدة (السادات)، نجد أن شاعرها اعتمد كثيراً في بناء إيقاعاته على تقنية الجناس، وجميعه من شاكلة الجناس غير التام الذي تتقارب فيه طرفا المجانسة صوتاً وتختلف معنى، من ذلك قول الشاعر في أتباع الرسول ﷺ:

كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُمِّةً وَسَطًا      والخَيْرِ فَيَكُمُ مَا بِنَحْسِبِ بِالطَّنْ  
ثَابِتٌ فَضْلُكُمْ مَا بِنَلْحِقُ فَقَطُّنُ      والخَيْرِ فَيَكُمُ مَا بِنَحْسِبِ بِالطَّنْ  
حَيْثُ أَنْ الرَّسُولَ لِيَكُم سِتَارٌ وَغِطْنُ      هُوَ الضَّامِنُ لَكُمْ مَهْمَا عَمِلْتُ خَطْنُ<sup>(342)</sup>

والجناس هنا تحقق في البيتين الثاني والثالث، في الألفاظ (فَقَطُّنُ \_ قَرَطْنُ)، (غِطْنُ \_ خَطْنُ)، وهو جناس غير تام، فالتساوي بين طرفيه جزئي، اختلف في المثال الأول في الحرفين (ق، ط) وفي الثاني (غ، خ). وقد جاء الجناس في البيتين لتحقيق أثر إيقاعي، لكنه أيضاً حقق بعداً دلاليًا مهمًا، تمثل في إثبات الخير المطلق في أمة محمد صلى الله عليه وسلم، فكلمة فقطن اسم بمعنى لا غير، أو فحسب، ما يعني أن الخير محصور في الأمة الإسلامية أبدأً، وهذا الخير ليس مجانياً فهو يتحقق حين تكون الأعمال على قدر العزائم والمسؤولية، فالأمة ما ثبت لها هذا الفضل إلا لأنها تفوّقت بأعمالها على الأمم السالفة، تحققت هذه الدلالة من خلال استخدام الشاعر لكلمة (قَرَطْنُ) التي تأتي بمعنى سبق وتقدّم، فالنون التي تظهر في الكلمتين أصلها تنويناً، وهي حين تظهر هنا تظهر لأنهما مكتوبتان عروصياً كما حدث في القصيدة كلها. وهو ما حدث كذلك في البيت الثالث في اللفظتين اللتين تتحقق من خلالهما دلالة الشفاعة، حيث يكون الرسول غطاءً لأمته وضامناً لها لدخول الجنة مهما ارتكبت من أخطاء. وفي مقطع آخر يقول الشيخ حياتي:

الصَّلَاةُ لِيَكُوكُ بِالكَائِنَاتِ رَجَحْنُ      عَدُّ عِلْمِ الْإِلَهِ قَوْقُ الْعَرِشِ سَبَحْنُ  
تُرْضِي الْمِصْطَفَى مَا الْمَائِقِينَ لَمَحْنُ      تُنْجِي الْمُسْلِمِينَ تَكْفِيهَا كُؤْلُ مِجْنُ  
مُنْشِيهَا حَيَاتِي الْفِي مَدَائِحِ لَحْنُ      لَاقِي بِهَا الْقَبُولِ كَدِيدِي وَازْدِيدَادُ فَرَحْنُ  
وَالْعَفْوُ وَالرِّضَا وَذُنُوبٌ صَحَائِفُ مَحْنُ      وَالْفُوزُ وَالْأَمَانُ مِّنَ الشُّرُورِ كَشْحَانُ  
وَأَبْوَابُ النَّعِيمِ دَوْمَاءً عَلَيَّ انْفَتَحْنُ      مِنْ فَيُضُّ الْجَزِيلُ مِنْ فَيُضُّ رَسُولُ شَحْنُ<sup>(43)</sup>

في هذه الأبيات التي جاءت في خاتمة القصيدة ورد الجناس في أكثر من موضع، وأكثر من كلمة، أحياناً يكون في الصوامت (الحروف) وأحياناً في الصوائت (الحركات). هذه الأبيات في الواقع تعبر عن فكرة واحدة تنتظمها من أولها إلى آخرها، تتمثل في دعاء الختام الذي ظل شعراء المديح يلتزمون به في كثير من أشعارهم، لهذا جاء تعاملنا معها على أنها وحدة واحدة. وقد أدت بنية الجناس دوراً مهماً في تحقيق بنية إيقاعية منسجمة ومتواصلة في هذا المقطع، فهنا تحقق الجناس في أربعة ألفاظ هي (لَمَحَنُ، لَحَنُ، مَحَنُ، مَحَنُ)، فالكلمتان الأوليتان جاء التشابه بينهما في جميع الصوامت والصوائت ما عدا صامت الميم الذي كان زائداً في الكلمة الأولى، بينما تساوت الكلمتان الأخريتان في الصوامت واختلفت في الحركة، على أنه يمكن اعتبار جميع هذه الألفاظ متجانسة جناساً غير تام حيث التساوي الجزئي بينها، والاختلاف في زيادة صامت أو حركة. وهناك جناس آخر تحقق في لفظتي (كَشَحَنُ، شَحَنُ) اللتين اختلفتا في زيادة صامت الكاف في اللفظة الأولى كَشَحَنُ. وأياً كانت طبيعة الجناس في هذه الحزمة من الألفاظ فإنه مما لا شك فيه أسهم في رفد المقطوعة بطاقة فنية بائلة من خلال التشكيل الصوتي المنتظم، والبنية الإيقاعية الدالة التي توفرت من خلاله، مما هيأ للقصيدة خاتمة رشيقة وتنضح بمعاني التواضع والتودد والثقة في الفوز والقبول رغم العلل والتقصير، وما ذلك إلا بفضل إكثار الصلاة على النبي ونيل شفاعته. فقد أدرك الشيخ حياتي أهمية هذه الظاهرة الفنية الإيقاعية وأكثر منها في نصح كثرة واضحة، وهو ما يعني أن «عملية زرع التجنيس في بنية النص، فضلاً عما تحققه للنص من إيقاعية، فإنها تُضفي واقعاً دلاليّاً، يُؤتي ثماره من خلال وعي الشاعر بوظيفة هذه الظاهرة، لأن الجمع بين لفظتين متشابهتين في الشكل مختلفتين في المعنى (جناس تام)، أو بينهما تقارب في الشكل مع اختلاف في المعنى أيضاً (جناس ناقص)، لا يحدث اعتباطاً، بل يحدث وفق آلية تتداخل في هيكله العلامة الشعرية من خلال المبدع الواعي»<sup>(44)</sup>.

### خامساً: إيقاع التكرار:

أشرنا سابقاً إلى أن الإيقاع يقوم على آليات وتقنيات متعددة، وعناصر فنية مختلفة، من أبرز هذه الآليات والعناصر التكرار الذي يعدُّ أساس الإيقاع بجميع صوره، ويتحدد مفهومه في «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني»<sup>(45)</sup>. ويأخذ التكرار أشكالاً مختلفة في النصوص الشعرية، فقد يكون في الصوت، أو اللفظ أو الأسلوب، ويؤدي وظائف عديدة، منها على سبيل المثال التوكيد أو المماثلة أو المغايرة، ويقع في صدر القصيدة أو في نهايتها أو في حشوها. ولأهمية التكرار وجد في القرآن وفي الشعر العربي القديم منذ العصر الجاهلي، لكنه في العصر الحديث أخذ الاهتمام به يزداد بصورة ملحوظة سواء كان ذلك من الشعراء أو من النقاد، فقد كان ياكوبسون يرى «أنه أهم ملمح على الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات»<sup>(46)</sup>. وقد شكّل حضور التكرار في القصيدة ملمحاً أسلوبياً أشاع فيها قدراً من الإثارة لا تخفى. ونقف عنده هنا بوصفه ظاهرة فنية إيقاعية دالة، وذلك من خلال النظر في الألفاظ المكررة لضرورة إيقاعية موسيقية ودلالية. وقد ورد التكرار اللفظي في مواضع مختلفة من النص، من ذلك قول الشاعر:

يا نِعَمَ الرسولِ يا قُـومَ جيّدِ لِينَا      غفرانُ الذنوبِ في اللُّوحِ سَبَقِ لِينَا  
نيرانُ أمِّ جَعِيمٍ في السَّبْعَةِ ما لِينَا      فايزينُ أمينينُ في الباقي شُنْ لِينَا

ما دَامَ عَلَيَيْنُ بِالْفِيهَا ذِيكَ لِينًا      وَالْحَوْضُ الْمَلَانُ بِالْأَرْبَعَةَ مَلِينَا  
وَالْوِلْدَانُ صَفُوفٌ وَاقْفِينُ حَوَالِينَا      وَالْحُورُ الْجِسَانُ عُرِيَاتُ خَالِينَا  
نُكْرَمُ بِي الشُّهُودِ عَالِيْنَ تَالِيْنَ      كَرَمًا لِلْحَيِّبِ شَفَاعِنَ وَالْيَنَ  
الطَّابَتْ بِهِ أَيَامِنَا وَلِيَالِينَا<sup>(47)</sup>

في هذا المقطع الذي استهله الشاعر بياء نداءٍ تليها نِعَمَ التي تفيد المدح ليكون اسم الرسول الوارد بعدها مخصوصاً بالمدح، وهو وضع مقصود لذاته؛ لأن كل دلالات ومعاني هذا المقطع تدور حول هذا المخصوص حيث تتوالى بعد ذلك كلمة (لينا) والتي تتكوّن من لام الجر وضمير الجمع للمتكلمين النون، فالشاعر الفرد هنا يتحدث بضمير ولسان الجماعة التي ينتمي إليها وما ينتظرها من الفوز بفضل اتباعها للرسول صلى الله عليه وسلّم، فقد توالت كلمة (لينا) في هذا المقطع (5) مرّات، في نسقٍ تراكمي يفيد التوكيد على سبقي شفاعة النبي التي يوجد بها على أتباعه، فثمة غفران الذنوب الذي سبق في اللوح، والنجاة من نيران (أم جحيم) أي الجحيم، وكلمة أم بدلاً عن (أل التعريف) لهجة قديمة ومستخدمة بكثرة في عامية أهل السودان، ثم الفوز والأمان اللذان لا يرغب الشاعر وزمرته في غيرهما، وتتويج كل ذلك بالاستقرار في عليين. كل ذلك تمّ ربطه في نسقٍ تكراري تراكمي محكم، أحدث قدراً كبيراً من الإثارة عن طريق البنية الإيقاعية التي زرعها في النص، خاصة إذا نظرنا إليه في السياق الذي ورد فيه، فهنا العديد من الألفاظ التي اشتملت على صيغة (لينا) كجزءٍ من الكلمة (ملينا، حوالينا، تخالينا، عالينا، تالينا، والين، ليالينا)، وهو ما أثرى النص موسيقياً من خلال التدفق الإيقاعي الذي حدث بفعل التكرار المتتالي للصوامت والصوائت في بنية كلمة (لينا) والكلمات التي تشابهها في النطق والتصويت، فقد اشتملت جميعها على صامتين مجهورين هما (اللام والنون) اللذين يتصفان بالنبرة الواضحة وبحدّة النغم، وعلى صائتي (ألف المدّ وياء المدّ)، وهو ما أشاع في النص نغماً موسيقياً أسراً، ودلّ على أنّ التكرار هنا اقتضته حاجة فنية حيث أسهم في ردف النص بجمالية مميزة، وشعرية بانئة شكّلت ملمحاً أسلوبياً وإيقاعياً لا يخفى. فالتكرار إذن يمكن أن يضيف الكثير للنص حين يأتي لحاجة فنية وامتصاصاً مع البنى الأسلوبية المختلفة في النص، وامتساقاً مع المعنى العام للنص، فلا ينظر إليه «على أنه تكرار ألفاظٍ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو الجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام»<sup>(48)</sup>، الذي يتشكّل في سياقه ويندمج فيه بوصفه عنصراً بنائياً فاعلاً في خلق الأثر الفني والدلالي.

هكذا يوظّف الإيقاع خاصية الانتظام لإحداث التناغم والتفاعل بين بنى النص المختلفة، وهو ما يجعل المتلقّي يحسُّ بسيطرة قانون خاص ونظام مقصود يقوم عليه النص، بحيث ينتفي معه التشعث، ويغيب الاعتباط، وتظهر المتعة والأريحية التي تتسرّب إلى القارئ من كلّ النص، وفي كلّ جزءٍ من أجزائه. وهذا يدلنا على أن وظيفة الإيقاع في النص ليست تصويتية تطريبية فحسب بل هي كذلك دلالية، بوصف الدلالة واحدة من البنى التي لا تتحقق شعرية النص إلا من خلالها، بل البنية الدلالية هي بمثابة المصبّ الذي تصبّ فيه البنى الأخرى، فأوفر النصوص حظاً من الإبداع «هي تلك التي تتناسب فيها الحركات الإيقاعية الموحية مع الحركات الدلالية»<sup>(49)</sup>. أو هي تلك التي تتبع شعريتها من اندماج بنيتها الجمالية في بنيتها الدلالية سواءً أكان ذلك على مستوى الصوت أو القافية أو التجنيس أو التكرار أو غيرها من أشكال الإيقاع المختلفة.

## الخاتمة:

وقفت الدراسة عند البنية الإيقاعية في ديوان الشيخ حياتي في مدح المصطفى ﷺ، من خلال دراسة أمودج مختار، تمثل في قصيدة السادات، إحدى القصائد المستجادة في ديوانه، وبعد تحليل العناصر المشكّلة لبنيتها الإيقاعية، وصلت الدراسة إلى جملة من النتائج، يمكن رصد أهمّها في النقاط التالية:

في المدخل الذي بحث حياة الشاعر وشعره، تبين أن الشاعر الشيخ حياتي توفّر على معرفة جيدة باللغة العربية الفصحى والعامية السودانية، وعلى معرفة دينية وثقافية عميقة، كما توفّر على موهبة شعرية فذة مكنته من صياغة كل ذلك في إبداعه الشعري، والتعبير بسلاسة عن الكثير من الرؤى والأفكار التي صاغها نغماً شعرياً مؤثراً في المتلقين، وأثراً لدى المنشدين الذين أكبوا على شعره إنشاداً وتطريباً.

فيما يخص إيقاع الصوت نجد أن الشاعر استند في بناء هندسته الإيقاعية للقصيدة على الأصوات المجهورة التي تتميز بموسيقاها الحادة ورنينها الخاص، كما استند على الصوائت القصيرة والطويلة، خاصة الفتحة وألف المد التي وردت بكثرة في النص. وإذا كانت الأصوات المجهورة تناسب التعبير عن الانفعال السريع والعاطفة غير المعقّدة، وتسهم في سرعة التوصيل وسرعة الاستجابة، فإن كثرة الصوائت القصيرة والطويلة، تدلّ على إصرار الشاعر على فكرة الوضوح السمعي والرغبة في توصيل صوته للمتلقّي واضحاً ناصعاً، وكلّ ذلك خلق في القصيدة قدراً عالياً من التصويت والترجيع الذي يحتاج إليه شعر المديح النبوي لتشكيل بنيته الإيقاعية.

في مستوى إيقاع القافية والتصريع نجد أن القصيدة بُنيت على تعدد القافية حسب المقاطع التي قامت عليها، كما بُنيت على التزام التصريع الذي انتظم القصيدة من أولها إلى آخرها، متعدداً بتعدد القافية. وتكرار القافية والتصريع في النص بكثافة يدلّ على اهتمام الشاعر بإثراء البنية الإيقاعية لقصيدته. ففي مستوى حروف الروي الذي يعدّ أهمّ حروف القافية نجد أن أكثر الحروف حضوراً هو صوت النون الذي أضفعل موسيقى النص تناسقاً صوتياً محبباً بفعل الغنة الكامنة فيه. كما خلت قافية القصيدة في رويها من الأصوات التي تعدّ بطبيعتها رديئة الموسيقي، مثل الهمزة والقاف وحروف الإطباق خاصة والضاد والظاء والصاد، وهو ما حرر إيقاع القافية وجعله أكثر سرعة، فلا يتطلّب النطق بكلمات القافية جهداً عضلياً يؤثّر سلباً في الانسياب الموسيقي والبنية الإيقاعية للقصيدة. وفي إيقاع التجنيس نجد أن الشاعر اعتمد كثيراً في بناء إيقاعاته على تقنية الجنس الذي جاء جميعه من شاكلة الجنس غير التام الذي تتقارب فيه طرفا المجانسة صوتاً وتختلف معنى. وقد أدّت بنية الجنس في القصيدة دوراً مهماً في تحقيق بنية إيقاعية منسجمة ومتواصلة، ورفد النص بطاقة فنيّة هائلة من خلال التشكيل الصوتي المنتظم، فضلاً عنالوظيفة الدلالية التي حققتها هذه الظاهرة الفنيّة، ما يعني أن التجنيس لم يأت في النصّ اعتباراً وإنما جاء به الشاعر بوعي تامّ بوظيفته الفنيّة حيث يُضفي واقعاً جمالياً ودلالياً مقصوداً في القصيدة.

أما في إيقاع التكرار فإن ما جاء منه في القصيدة تم بناءه في نسق تكراري تراكمي محكم، أحدث قدراً من الإثارة عن طريق البنية الإيقاعية التي زرعها في النص، حيث أسهم في رfd النص بجمالية مميزة، وشعرية بائنة شكّلت ملمحاً أسلوبياً وإيقاعياً لا يخفى، بما أشاعه في النص من موسيقى، توفّرت له من خلال اتساقه مع البنى الأسلوبية المختلفة في النص، ومن انسجام مع المعنى العام للقصيدة.

## الهوامش:

- (1) ديوان الشيخ حياتي في مدح المصطفى، جمع وتحقيق: الطيب أحمد المصطفى حياتي ومحمد مهدي أحمد، دار عزة للنشر والتوزيع، الخرطوم، السودان، 2004: ص 8.
- (2) نفس المصدر: ص 9. وانظر: إبراهيم القرشي، حياتي البارع، ط 1، شركة مطابع السودان للعملة الوطنية، الخرطوم، السودان، 2016: ص 76 - 80.
- (3) إبراهيم القرشي، حياتي البارع: ص 387.
- (4) ديوان الشيخ حياتي في مدح المصطفى: ص 7.
- (5) ديوان الشيخ حياتي في مدح المصطفى: ص 28.
- (6) إبراهيم القرشي، حياتي البارع: ص 257.
- (7) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2001: ص 119. وانظر: ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر بيروت، 2005: ص 263، (مادة وقع).
- (8) سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2019: ص 557.
- (9) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2006: ص 53.
- (10) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ط1، دار الفكر، بيروت، د.ت: ص 112.
- (11) سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: ص 558.
- (12) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: ص 25.
- (13) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975: ص 8.
- (14) محمد فتوح أحمد، مقال بعنوان (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، نقلاً عن: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ص 23.
- (15) نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964: ص 39.
- (16) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية: ص 20.
- (17) نفس المرجع: ص 21.
- (18) كمال بشر، علم الأصوات اللغوية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000: ص 175.
- (19) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية: ص 21.
- (20) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر - قراءة بنوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت: ص 68.
- (21) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952: ص 30.
- (22) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: ص 26.
- (23) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية: ص 27.

- (24) انظر: كمال بشر، علم الأصوات اللغوية: ص 345.
- (25) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: ص 315.
- (26) مجدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1984: ص 282.
- (27) نفس المرجع: ص 283.
- (28) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: ص 162.
- (29) نفس المرجع: نفس الصفحة.
- (30) ديوان الشيخ حياتي في مدح المصطفى: ص 482.
- (31) هاني علي سعيد، شعر محمد الشهراوي: دراسة أسلوبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009: ص 70.
- (32) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986: ص 74.
- (33) نفس المرجع: ص 78.
- (34) انظر: محمد عوني عبد الرازق، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت: ص 3.
- (35) ديوان الشيخ حياتي في مدح المصطفى: ص 480.
- (36) رينيه وليك أوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1992: ص 216.
- (37) انظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، بيروت، لبنان، 2007: ص 264.
- (38) عبده عبد العزيز قلقيلة، البلغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992: ص 336.
- (39) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ص 264.
- (40) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993: ص 83.
- (41) محمد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995: ص 67.
- (42) ديوان الشيخ حياتي في مدح المصطفى: ص 480 - 481.
- (43) ديوان الشيخ حياتي في مدح المصطفى: ص 482.
- (44) هاني علي سعيد، شعر محمد الشهراوي: دراسة أسلوبية: ص 104.
- (45) مجدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ص 117.
- (46) السيد إبراهيم، قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية، مجلة علامات (مج 10، ج39)، النادي الثقافي الأدبي، السعودية، مارس، 2001: ص 155.
- (47) ديوان الشيخ حياتي في مدح المصطفى: ص 480.

(48) موسى ربايعة، التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية، مؤتمر النقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن، 1998: ص 15.

(49) رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية: في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004: ص 166.

## المصادر والمراجع:

- (1) إبراهيم القرشي، حياتي البارع، ط 1، شركة مطابع السودان للعملة الوطنية، الخرطوم، السودان، 2016.
- (2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 5، 1975.
- (3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط 2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952.
- (4) ابن منظور، لسان العرب، ط 1، دار صادر بيروت، 2005.
- (5) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط 2، بيروت، لبنان، 2007.
- (6) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2001.
- (7) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986.
- (8) ديوان الشيخ حياتي في مدح المصطفى، جمع وتحقيق: الطيب أحمد المصطفى حياتي ومحمد مهدي أحمد، دار عزة للنشر والتوزيع، الخرطوم، السودان، 2004.
- (9) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ط 1، دار الفكر، بيروت، د.ت.
- (10) رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية: في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2004.
- (11) رينيه وليك أوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1992.
- (12) سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط 1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2019.
- (13) السيد إبراهيم، قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية، مجلة علامات (مج 10، ج 39)، النادي الثقافي الأدبي، السعودية، مارس، 2001.
- (14) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 4، 1993.
- (15) عبده عبد العزيز قلقيلة، البلغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1992.
- (16) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2006.
- (17) كمال بشر، علم الأصوات اللغوية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.
- (18) مجدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط 2، 1984.
- (19) محمد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
- (20) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2001.
- (21) محمد عوني عبد الرازق، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت.
- (22) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر-قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
- (23) موسى ربيعة، التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية، مؤتمر النقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن، 1998.
- (24) نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط 2، 1964.
- (25) هاني علي سعيد، شعر محمد محمد الشهاوي: دراسة أسلوبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009.