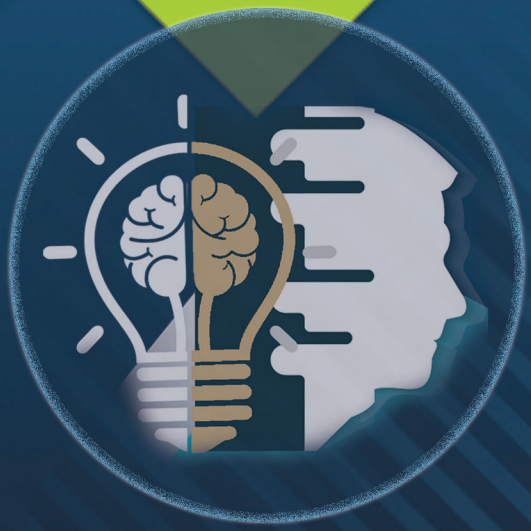
مجلة العلوم الإنسانية
بجامعة حائل

جامعة حائل
University of Ha'il

مجلة العلوم الإنسانية

دورية علمية محكمة تصدر عن جامعة حائل



السنة التاسعة، العدد 29
المجلد الأول، مارس 2026

Arcif Analytics

Print ISSN:1658-788X
Online E-ISSN:1658-8819

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة العلوم الإنسانية

دورية علمية محكمة تصدر عن جامعة حائل

للتواصل:

مركز النشر العلمي والترجمة

جامعة حائل، صندوق بريد: 2440 الرمز البريدي: 81481

https://uohjh.com/

j.humanities@uoh.edu.sa

ردمد : إلكتروني E-1658-8819 ورقي 1658- 788X رقم الإيداع 14398368

نبذة عن المجلة

تعريف بالمجلة

مجلة العلوم الإنسانية، مجلة دورية علمية محكمة، تصدر عن وكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي بجامعة حائل كل ثلاثة أشهر بصفة دورية، حث تصدر أربة أعداد في كل سنة، وبحسب اكتمال البحوث المجازة للنشر.

وقد نجحت مجلة العلوم الإنسانية في تحقيق معايير اعتماد معامل التأثير والاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية معامل " آرسيف Arcif " المتوافقة مع المعايير العالمية، والتي يبلغ عددها (32) معياراً، وقد أطلق ذلك خلال التقرير السنوي الثامن للمجلات للعام 2023.

رؤية المجلة

التميز في النشر العلمي في العلوم الإنسانية وفقاً لمعايير مهنية عالمية.

رسالة المجلة

نشر البحوث العلمية في التخصصات الإنسانية؛ لخدمة البحث العلمي والمجتمع المحلي والدولي.

أهداف المجلة

تهدف المجلة إلى إيجاد منافذ رصينة؛ لنشر المعرفة العلمية المتخصصة في المجال الإنساني، وتمكن الباحثين –من مختلف بلدان العالم– من نشر أبحاثهم ودراساتهم وإنتاجهم الفكري لمعالجة واقع المشكلات الحياتية، وتأسيس الأطر النظرية والتطبيقية للمعارف الإنسانية في المجالات المتنوعة، وفق ضوابط وشروط ومواصفات علمية دقيقة، تحقيقا للجودة والريادة في نشر البحث العلمي.

قواعد النشر

لغة النشر

1- تقبل المجلة البحوث المكتوبة باللغتين العربية والإنجليزية.
2- يُكتب عنوان البحث وملخصه باللغة العربية للبحوث المكتوبة باللغة الإنجليزية.
3- يُكتب عنوان البحث وملخصه ومراجعه باللغة الإنجليزية للبحوث المكتوبة باللغة العربية، على أن تكون ترجمة الملخص إلى اللغة الإنجليزية صحيحة ومتخصصة.

مجالات النشر في المجلة

تهتم مجلة العلوم الإنسانية بجامعة حائل بنشر إسهامات الباحثين في مختلف القضايا الإنسانية الاجتماعية والأدبية، إضافة إلى نشر الدراسات والمقالات التي تتوفر فيها الأصول والمعايير العلمية المتعارف عليها دوليًّا، وتقبل الأبحاث المكتوبة باللغة العربية والإنجليزية في مجال اختصاصها، حيث تعنى المجلة بالتخصصات الآتية:

- علم النفس وعلم الاجتماع والخدمة الاجتماعية والفلسفة الفكرية العلمية الدقيقة.
- المناهج وطرق التدريس والعلوم التربوية المختلفة.
- الدراسات الإسلامية والشريعة والقانون.
- الآداب: التاريخ والجغرافيا والفنون واللغة العربية، واللغة الإنجليزية، والسياحة والآثار.
- الإدارة والإعلام والاتصال وعلوم الرياضة والحركة.

أوعية نشر المجلة

تصـــدر المجلة ورقيًّا حســـب القواعد والأنظمة المعمول بها في المجلات العلمية المحكمة، كما تُنشـــر البحوث المقبولة بعد تحكيمها إلكترونيًّا لتعم المعرفة العلمية بشكل أوسع في جميع المؤسسات العلمية داخل المملكة العربية السعودية وخارجها.

ضوابط النشر في مجلة العلوم الإنسانية وإجراءاته

أولاً: شروط النشر

أولاً: شروط النشر

1. أن يتّسم بالأصالة والجدّة والابتكار والإضافة المعرفية في التخصص.
2. لم يسبق للباحث نشر بحثه.
3. ألا يكون مستلّاً من رسالة علمية (ماجستير / دكتوراة) أو بحوث سبق نشرها للباحث.
4. أن يلتزم الباحث بالأمانة العلمية.
5. أن تراعى فيه منهجية البحث العلمي وقواعده.
6. عدم مخالفة البحث للضوابط والأحكام والآداب العامة في المملكة العربية السعودية.
7. مراعاة الأمانة العلمية وضوابط التوثيق في النقل والاقتباس.
8. السلامة اللغوية ووضوح الصور والرسومات والجداول إن وجدت، وللمجلة حقها في مراجعة التحرير والتدقيق النحوي.

ثانيًا: قواعد النشر

1. أن يشتمل البحث على: صفحة عنوان البحث، ومستخلص باللغتين العربية والإنجليزية، ومقدمة، وصلب البحث، وخاتمة تتضمن النتائج والتوصيات، وثبت المصادر والمراجع باللغتين العربيّة والإنجليزيّة، والملاحق اللازمة (إن وجدت).
2. فـــي حال (نشر البحث) يُزوَّد الباحث بنسخة إلكترونية من عدد المجلة الذي تم نشر بحثه فيه، ومستلاًّ لبحثه .
3. فـــي حال اعتماد نشر البحث تؤول حقوق نشره كافة للمجلة، ولها أن تعيد نشره ورقيّاً أو إلكترونيّاً، ويحقّ لها إدراجه في قواعد البيانات المحلّيّة والعالمية – بمقابل أو بدون مقابل– وذلك دون حاجة لإذن الباحث.
4. لا يحقّ للباحث إعادة نشر بحثه المقبول للنشر في المجلة إلا بعد إذن كتابي من رئيس هيئة تحرير المجلة.
5. الآراء الواردة فـــي البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر الباحثين، ولا تعبر عن رأي مجلة العلوم الإنسانية.
6. النشر في المجلة يتطلب رسوما مالية قدرها (1000 ريال) يتم إيداعها في حساب المجلة، وذلك بعد إشعار الباحث بالقبول الأولي وهي غير مستردة سواء أجيز البحث للنشر أم تم رفضه من قبل المحكمين.

ثالثًا: توثيق البحث

أسلوب التوثيق المعتمد فـــي المجلة هو نظام جمعية علم النفس الأمريكية (APA7)

رابعا: خطوات وإجراءات التقديم

1. يقدم الباحث الرئيس طلبًا للنشر (من خلال منصة الباحثين بعد التسجيل فيها) يتعهد فيه بأن بحثه يتفق مع شروط المجلة، وذلك على النحو الآتي:

أ. البحث الذي تقدمت به لم يسبق نشرة (ورقيا أو إلكترونيا)، وأنه غير مقدم للنشر، ولن يقدم للنشر في وجهة أخرى حتى تنتهي إجراءات تحكيمه، ونشرة في المجلة، أو الاعتذار للباحث لعدم قبول البحث.

ب. البحث الذي تقدمت به ليس مستلا من بحوث أو كتب سبق نشرها أو قدمت للنشر، وليس مستلاً من الرسائل العلمية للماجستير أو الدكتوراة.

ج. الالتزام بالأمانة العلمية وأخلاقيات البحث العلمي.

د. مراعاة منهج البحث العلمي وقواعده.

هـ. الالتزام بالضوابط الفنية ومعايير كتابة البحث في مجلة العلوم الإنسانية بجامعة حائل كما هو في دليل المؤلفين لكتابة البحوث المقدمة للنشر في مجلة العلوم الإنسانية بجامعة حائل وفق نظام APA7

2. إرفاق سيرة ذاتية مختصرة في صفحة واحدة حسب النموذج المعتمد للمجلة (نموذج السيرة الذاتية).
3. إرفاق نموذج المراجعة والتدقيق الأولي بعد تعبئته من قبل الباحث.
4. يرسل الباحث أربع نسخ من بحثه إلى المجلة إلكترونيّاً بصيغة (word) نسختين و (PDF) نسختين تكون إحداهما بالصيغتين خالية مما يدل على شخصية الباحث.
5. يتم التقديم إلكترونياً من خلال منصة تقديم الطلب الموجودة على موقع المجلة (منصة الباحثين) بعد التسجيل فيها مع إرفاق كافة المرفقات الواردة في خطوات وإجراءات التقديم أعلاه.
6. تقوم هيئة تحرير المجلة بالفحص الأولي للبحث، وتقرير أهليته للتحكيم، أو الاعتذار عن قبوله أولياً أو بناء على تقارير المحكمين دون إبداء الأسباب وإخطار الباحث بذلك
7. تملك المجلة حق رفض البحث الأولي ما دام غير مكتمل أو غير ملتزم بالضوابط الفنية ومعايير كتابة البحث في مجلة حائل للعلوم الإنسانية.
8. في حال تقرر أهلية البحث للتحكيم يخطر الباحث بذلك، وعليه دفع الرسوم المالية المقررة للمجلة (1000) ريال غير مستردة من خلال الإيداع على حساب المجلة ورفع الإيصال من خلال منصة التقديم المتاحة على موقع المجلة، وذلك خلال مدة خمس أيام عمل منذ إخطار الباحث بقبول بحثه أوليًا وفي حالة عدم السداد خلال المدة المذكورة يعتبر القبول الأولي ملغي.
9. بعد دفع الرسوم المطلوبة من قبل الباحث خلال المدة المقررة للدفع ورفع سند الإيصال من خلال منصة التقديم، يرسل البحث لمحكّمين اثنين؛ على الأقل.
10. في حال اكتمال تقارير المحكّمين عن البحث؛ يتم إرسال خطاب للباحث يتضمّن إحدى الحالات التّالية:

أ. قبول البحث للنشر مباشرة.

ب. قبول البحث للنّشر؛ بعد التّعديل.

ج. تعديل البحث، ثمّ إعادة تحكيمه.

د. الاعتذار عن قبول البحث ونشره.

11. إذا تطلب الأمر من الباحث القيام ببعض التعديلات على بحثه، فإنه يجب أن يتم ذلك في غضون (أسبوعين من تاريخ الخطاب) من الطلب. فإذا تأخر الباحث عن إجراء التعديلات خلال المدة المحددة، يعتبر ذلك عدولا منه عن النشر، ما لم يقدم عذرا تقبله هيئة تحرير المجلة.
12. في حالة رفض أحد المحكمين للبحث، وقبول المحكم الآخر له وكانت درجته أقل من 70%؛ فإنّه يحق للمجلة الاعتذار عن قبول البحث ونشره دون الحاجة إلى تحويله إلى محكم مرجح، وتكون الرسوم غير مستردة.

13. يقدم الباحث الرئيس (حسب نموذج الرد على المحكمين) تقرير عن تعديل البحث وفقاً للملاحظات الواردة في تقارير المحكمين الإجمالية أو التفصيلية في متن البحث
14. للمجلة الحق في الحذف أو التعديل في الصياغة اللغوية للدراسة بما يتفق مع قواعد النشر، كما يحق للمحررين إجراء بعض التعديلات من أجل التصحيح اللغوي والفني. وإلغاء التكرار، وإيضاح ما يلزم. وكذلك لها الحق في رفض البحث دون إبداء الأسباب.
15. في حالة رفض البحث من قبل المحكمين فإن الرسوم غير مستردة.
16. إذا رفض البحث، ورغب المؤلف في الحصول على ملاحظات المحكمين، فإنه يمكن تزويده بهم، مع الحفاظ على سرية المحكمين. ولا يحق للباحث التقدم من جديد بالبحث نفسه إلى المجلة ولو أجريت عليه جميع التعديلات المطلوبة.
17. لا ترّد البحوث المقدمة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر، ويخطر المؤلف في حالة عدم الموافقة على النشر
18. يحق للمجلة أن ترسل للباحث المقبول بحثه نسخة معتمدة للطباعة للمراجعة والتدقيق، وعليه إنجاز هذه العملية خلال 36 ساعة.
19. لهيئة تحرير المجلة الحق فـــي تحديد أولويات نشر البحوث، وترتيبها فنّياً.

المشرف العام

سعادة وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي

أ. د. هيثم بن محمد بن إبراهيم السيف

هيئة التحرير

رئيس هيئة التحرير

أ. د. نوف بنت سالم الشمري

أستاذ البلاغة والنقد، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية

أعضاء هيئة التحرير

أ. د. عبد العزيز بن سليمان الغسلان
أستاذ السياسة الشرعية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
المملكة العربية السعودية

أ. د. عمر عبد الله العنانزة
أستاذ الإدارة الفندقية، جامعة اليرموك
المملكة الأردنية الهاشمية

أ. د. عبد الله محمد أبو تينة
أستاذ القيادة التربوية، جامعة قطر، دولة قطر

أ. د. سيندر دوفتشين
أستاذ تعليم اللغة، جامعة كيرتن، أستراليا

د. ثامر بن عيسى العميم
أستاذ اللغويات التطبيقية المشارك، جامعة حائل
المملكة العربية السعودية

د. عمر عبد الله الصمعاني
استاذ تنمية المواهب والابتكار المشارك، جامعة حائل
المملكة العربية السعودية

د. محمد بن حسين أوانق أحمد
محاضر أول (Senior Lecturer) في دراسات اللغة العربية
جامعة ملايا، ماليزيا

أ. ممدوح نويجع الرشيدي
سكرتير هيئة التحرير

مدير إدارة التحرير

د. علي بن عيسى الشمري

أستاذ المناهج وتعليم اللغة العربية المشارك، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية

الهيئة الاستشارية

أ.د فهد بن سليمان الشايع

جامعة الملك سعود – مناهج وطرق تدريس

Dr. Nasser Mansour
University of Exeter. UK – Education

أ.د محمد بن مترك القحطاني

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – علم النفس

أ.د علي مهدي كاظم

جامعة السلطان قابوس بسلطنة عمان – قياس وتقويم

أ.د ناصر بن سعد العجمي

جامعة الملك سعود – التقييم والتشخيص السلوكي

أ.د حمود بن فهد القشعان

جامعة الكويت – الخدمة الاجتماعية

Prof. Medhat H. Rahim
Lakehead University - CANADA
Faculty of Education

أ.د رقية طه جابر العلواني

جامعة البحرين – الدراسات الإسلامية

أ.د سعيد يقطين

جامعة محمد الخامس – سرديات اللغة العربية

Prof. François Villeneuve
University of Paris 1 Panthéon Sorbonne
Professor of archaeology

أ. د سعد بن عبد الرحمن البازعي

جامعة الملك سعود – الأدب الإنجليزي

أ.د محمد شحات الخطيب

جامعة طيبة – فلسفة التربية

تشكلات الإيقاع في شعر عبد الوهاب إبراهيم آشي

Rhythm formations in the poetry of Abdul Wahab Ibrahim Ashi

د. عبد الرحمن بن خليفة الملحم
أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية.
https://orcid.org/0000-0001-5169-0222

Dr. Abdul Rahman bin Khalifa Al-Mulhim
Associate Professor of Jurisprudence, Department of Jurisprudence
College of Sharia, Najran University, Kingdom of Saudi Arabia.

(تاريخ الاستلام: 2025/09/28، تاريخ القبول: 2025/11/01، تاريخ النشر: 2025/12/01)

المستخلص

كشفت الدراسة عن تشكلات البنية الإيقاعية في أعمال الشاعر عبد الوهاب إبراهيم آشي بين الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي الذي يشمل: التدوير، والتوازي التركيبي، والتكرار بمختلف أنماطه، والجناس، والطباق، وبينت التزام الشاعر – غالبًا– بالوزن والقافية، والميل في أوزانه إلى التمام، و يعد البحر الطويل والرمل والكامل والمتقارب والوافر والبسيط من أكثر البحور دورانًا في شعره، كما استثمر الشاعر الظواهر الإيقاعية المختلفة في إثراء الموسيقى الداخلية، ومحققًا هندسة صوتية أضفت على القصيدة رونقًا وجاذبية، إضافة إلى تعاضدها مع الدلالات المتنوعة، مما أدى إلى بث الحيوية في السياق الشعري.

الكلمات المفتاحية: الوزن، القافية، التوازي، التكرار، التدوير.

Abstract

The study revealed the formations of the rhythmic structure in the works of the poet Abdel-Wahab Ibrahim Ashi between the external rhythm, represented by meter and rhyme, and the internal rhythm, which includes: Rotation, syntactic parallelism, repetition in its various types, alliteration, and counterpoint, and demonstrated the poet's commitment - often - to meter and rhyme, and the tendency in his meters to be complete. The long, sandy, perfect, close together, plentiful, and simple sea are among the most revolving seas in his poetry. The poet also invested various rhythmic phenomena in enriching the internal music. He achieved sound engineering that gave the poem elegance and attractiveness, in addition to its synergy with various connotations, which led to vitality in the poetic context.

Keywords: Meter, rhyme, parallelism, repetition, rotation.

للاستشهاد: الملحم، عبد الرحمن بن خليفة. (2026). تشكلات الإيقاع في شعر عبد الوهاب إبراهيم آشي. *مجلة العلوم الإنسانية بجامعة حائل*، 01 (29)، ص83 – ص99.

التمويل: لا يوجد تمويل لهذا البحث

Funding: There is no funding for this research

مقدمة:

يشكل الإيقاع عنصرا مهمًا في بنية الشعر العربي، فلا يخلو أي ديوان من هذه البنية، وهي تركز على مجموعة من العناصر، ولكل عنصر دور مهم يتفاعل مع محيطه لإبراز دلالة معينة.

وهذا البحث يحاول الوقوف على التشكيل الإيقاعي ومكوناته في شعر إبراهيم آشي، وإبراز تلك العلاقة مع الدلالة، وكيفية تشكل البحور والأوزان في شعره، والدور الفاعل للقافية في بناء النص، ولأهمية القصيدة وكونها الوسيط بين الشاعر والمتلقي، ولحرص الشاعر على ما يشد المتلقي والقارئ، كان لتوظيف الإيقاع الدور المهم في تعزيز ذلك، لقوة الأثر الذي يتركه في نفس الملتقي.

أهمية الدراسة والإشكالية

تقف هذه الدراسة حول الجدل القائم بين موضوع القصيدة وتوظيف الإيقاع في بنيتها، وبعد التأمل والاستقراء في شعر إبراهيم آشي، وقفنا عند مجموعة من التشكلات الإيقاعية التي دفعتنا إلى الغوص في مكنون إيقاعه الشعري، لذا جاءت هذه الدراسة للغوص في عالم الشاعر ودراسة تجربته الإيقاعية.

وتحاول الدراسة الإجابة على التساؤلات الآتية:

1. كيف وظف إبراهيم آشي إيقاعه الخارجي المتمثل في الوزن والقافية؟
2. ما مدى فاعلية الظواهر الإيقاعية الداخلية كالتكرار، والتوازي، والطباق، والجناس؟
3. هل استطاع التأثير على القارئ باستخدامه لبنى إيقاعية وأساليب متعددة في شعره؟

جميع هذه الأسئلة تجيب عليها الدراسة، من خلال دراسة لنماذج من شعر عبد الوهاب آشي.

الدراسات السابقة

تعددت الدراسات والبحوث التي تناولت البنية الإيقاعية وخصائصها، والأساليب المرتبطة بها، وكان الاعتماد عليها بشكل عام فيما يخص الموسيقى الخارجية والداخلية، أما فيما يخص الشاعر عبد الوهاب آشي فلم أعثر على بحوث تناولت الشاعر بشكل عام والبنية الإيقاعية بشكل خاص، وهذا كان له الأثر في العزم على دراسة البنية الإيقاعية لدى الشاعر. وأما فيما يخص الدراسات السابقة التي اعتمدت عليها فيما يخص تشكلات الإيقاع فأهمها:

1. موسيقى الشعر، د إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط: الثانية، 1952م.
2. الأسلوبية والأسلوب، د عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 1982م.
3. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1995م.

منهج الدراسة

استرشدت الدراسة بالمنهج الأسلوبي؛ لرصد الظواهر الإيقاعية في شعر عبد الوهاب آشي؛ واستنتاج بعض الدلالات المرتبطة بالإيقاع، وتتبع تشكل الموسيقى الخارجية والداخلية، وبيان أثرها الدلالي في بنية النص الشعري، مع الإفادة من بعض المناهج الأخرى كالمنهج التحليلي والمنهج النفسي.

التمهيد:

تأملات في سيرة عبد الوهاب إبراهيم آشي:

شاعر وطني من الرعيل الأول في الحجاز، ومن روّاد الصحافة والأدب في المملكة العربية السعودية، يحمل عاطفة وطنية قوية، وفي مفرداته الأدبية نجد مضامين عصرية.

ولد بمكة المكرمة في عام 1323هـ/ 1905م، والتحق بمدرسة الفلاح، وتخرج فيها سنة 1337هـ، وهذه المدرسة من المدارس التي قدمت خيرة الرجال المثقفين، فطلابها كانوا المادة الرئيسة التي اعتمدت عليها المملكة العربية السعودية في نهضتها.

وفي سنة 1341هـ عين معلما بالمدرسة الفخرية، ثم في سنة 1343هـ عمل مدرسا بمدرسة الفلاح حتى 1347هـ، وعندما أسس محمد صالح نصيف جريدة صوت الحجاز في شهر ذي القعدة 1350هـ عمل عبد الوهاب آشي كأول رئيس لتحريرها، غير أنه لم يستمر إلا ثلاثة أشهر فقط، وفي غرة ربيع الثاني سنة 1355هـ عين رئيسا لقلم التحرير، ثم عين في وظيفة مفتش عام منتدب لوزارة المالية، بالإضافة إلى أنه عضو بمجلس المعارف، وعضو مؤسس بمؤسسة البلاد للصحافة والنشر.

شارك في أول مؤتمر للأدباء السعوديين الذي عقد في مكة المكرمة عام 1394هـ، كما شارك في تأسيس نادي مكة الثقافي.

له ديوان شعر بعنوان شوق وشوق، الناشر: جمعية الثقافة والفنون، إدارة الثقافة، الرياض، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1402هـ، 1982م، وصدرت له الأعمال الكاملة، الناشر: عبد المقصود محمد سعيد خوجه، ط 1، 1426هـ، 2004م، وكانت وفاته في عام 1405هـ، 1985م. (خوجة وآخرون، 1403، ص.215).

مفهوم الإيقاع (rythme):

لغة: عرفه صاحب اللسان بقوله:» يقال لغلاف القارورة الوقعة والوقاع، والوقعة للجميع، والواقع: الذي ينفر الرحى، وهم الوقعة، والوقع: السحاب الرقيق، وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعًا، والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها، وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع». (ابن منظور، 1414، ج:8، ص.408)

كما عرفة الفيروزبادي بقوله:» والإيقاع: إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها». (الفيروزبادي، 1426هـ، ص.73)

أما في الاصطلاح: فهو تتابع الأحداث الصوتية، في الزمن، أي على مسافات زمنية متفاوتة أو متجاوبة (سلطان، 2000م، ص. 120)، كما عرفه محمد فاخوري بأنه: « وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم، في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة.. أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فمثلا «فاعلاتن» في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت– أي توالي متحرك فساكن– لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين، وحرف المد، والحرف الساكن الجامد». (فاخوري،1996، ص.166–167)

وتناول ابن سينا الإيقاع بقوله:» فالإيقاع من حيث هو إيقاع التقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا « (ابن سينا، 1376، ص.24) وهو بذلك يرجع الإيقاع الموسيقي إلى الانتظام في النقرات، والإيقاع الشعري إلى الانتظام في الحروف. ويعرفه شكري عياد بأنه المقاطع التي تستغرق كمًا من الزمن في أثناء النطق بها، وثانيها التنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التكلم من تعجب أو إخبار أو استفهام، وآخرها النبر الذي يساعد على إبراز ما يعتبر المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة (عياد،1978، ص.37–38).

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي في شعر عبد الوهاب آشي:

الإيقاع الخارجي « الوزن والقافية»، هو هيكل القصيدة وأداة الإيقاع المحركة له، ومن المؤكد أن العرب لم يتخذوا لكل موضوع من الموضوعات وزنا خاصا أو بحرًا خاصا من بحور الشعر القديمة أو ربطوه بموضوع من الموضوعات (هلال، 2008، ص. 144)؛ وذلك لمعرفتهم بالتغييرات التي تصيب الأوزان باختلاف العاطفة والشعور (يونس، د.ت، ص. 18). ووجود الوزن داخل النص يؤدي أدوارًا مهمة من أهمها: النهوض بالبنية الإيقاعية وتأثيرها في الدلالات والمعاني، والمساهمة في بناء النص خصوصا وأنه بناء صوتي يتألف من تكرار منتظم لأنساق صوتية مع إدخال تنويعات على هذا الانتظام تحول دون رتابته (الطواشي، 1988م، ص. 96).

تجليات الوزن ودلالته في شعر عبد الوهاب آشي:

وقفت هذه الدراسة على طبيعة البحور الشعرية لدى عبد الوهاب آشي، وتنوع موسيقاه وتنقلها وتقلبها بين بحور الشعر بسهولة وسلاسة، وهذا الجدول يبين عدد ورود البحور الشعرية في أعمال الشاعر:

جدول 1

عدد ورود البحور الشعرية في أعمال الشاعر:

البحر	مجموع القصائد	نسبة القصائد	مجموع الأبيات	نسبة الأبيات	عدد القصائد التامة	عدد الأبيات التامة	عدد القصائد المجزوءة	عدد الأبيات المجزوءة
الكامل	29	%21.8	392	%24.4	22	224	7	168
الطويل	27	%20.3	314	%19.5	27	314	-	-
الرمل	17	%12.7	209	%13	13	142	4	67
الخفيف	16	%12	213	%13.2	16	213	-	-
البسيط	13	%9.7	72	%4.4	13	72	-	-
الوافر	11	%8.2	111	%6.9	9	80	2	31
المتقارب	9	%6.7	144	%8.9	9	144	-	-
المجتث	3	%2.2	48	%2.99	-	-	3	48
الهزج	3	%2.2	25	%1.5	1	11	2	14
الرجز	2	%1.5	34	%2.1	-	-	2	34
السريع	2	%1.5	19	%1.1	2	19	-	-
المتدارك	1	%0.75	24	%1.4	1	24	-	-
المجموع	133	100	1605	100	113	1243	20	362

يميل الشاعر في أوزانه إلى التمام في الغالب، مع وجود المجزوء في بعض القصائد؛ وقد شكلت الأوزان التامة ما نسبته 85 %، أما الأوزان المجزوءة فنسبتها في قصائده 15 %، وهذا يؤكد التفوق الكبير للبحور التامة على المجزوءة.

أما البحور الأكثر دورانا في شعره فقد جاءت على النحو الآتي:

شكّل البحر الكامل حضورا مميزا في ديوان عبدالوهاب آشي، وقد صنفه إبراهيم أنيس –أعني الكامل– مع البحر البسيط في المرتبة الثانية من حيث الشيوع (أنيس، 1952، ص. 189،61)، وتفوق الكامل في شعره يدل على تميزه في نظر الشعراء خصوصا تعدد أضربه التي تصل إلى تسعة أضرب، وهذا بدوره يتيح للشعراء تنويع الأغراض على هذا

البحر لتعدد أضربه، وثمة عامل آخر مكن للكامل هذا الحضور في شعر عبدالوهاب آشي هو وفرة الحركات فقد اجتمعت فيه ثلاثون حركة لم تجتمع في غيره(مناع، 2003، ص.113) ، كما يمتاز بقدرته على استيعاب الكلمات التي تتكون من حروف متقاربة المخارج، فالكامل تتوالى فيه ثلاثة متحركات في الركن الأول من متفاعلن، ثم يأتي الساكن، ثم تتوالى حركتين، وهذا يقلل نسبة السواكن في البيت بحيث لا تتجاوز 28.57 % (أبو النجا، 2003، ص.69.70) وهذا يجعله أكثر ملائمة من غيره من البحور، كما أن أطول قصيدة في ديوانه جاءت من البحر الكامل وهي بعنوان» الحق أجدر» وعدد أبياتها (72) بيتا، وهذا ما يؤكد حب وميل الشاعر لهذا البحر، واستعمل آشي هذا البحر بكثرة إذ حضر في شعره (29) مرة، كان مجموع الأبيات فيها (392)، و بنسبة استحواذ 21.8 % ، (22) قصيدة منها جاءت تامة، و(7) قصائد جاءت مجزوء، ومن البحر الكامل قول الشاعر:

برزتْ تميسُ بحلة بيضـــــاء

تسبي نواظرها فـــؤادَ الرائي

لم أنس إذا خطرتْ تدل بقامةٍ

كالغصن تثنيه يد الأهواءِ

وكذاك لا أنسى نصاعةَ جيدها

إذ يلتوي، والفرع كالظلماءِ

(آشي،2005، ص.119).

ويأتي بعد الكامل البحر الطويل الذي شكل هو الآخر حضورا ملفتا وقد قيل عنه « إن الطويل والبسيط فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع» (القرطاجني، د.ت، ص.238) وشكل حضور الطويل عدد (27) قصيدة أي ما نسبته 20.3 % وهو لا يأتي إلا تاما وكان عدد الأبيات (314) بيتا ومنه:

وفي القلبِ ما في القلبِ مِنْ ألمِ النّوى

يضيقُ لديهِ الوصفُ والحدُّ والحصرُ

فلا تلُمْني إن رأيتَ مـــدامعي

تسيْلُ على خدّي وضاعَ مني الصّبرُ

(آشي،2005، ص.78)

ويأتي بحر الرمل في المرتبة الثالثة من حيث الحضور، وهو بحر الرقة والذي يناسب نظمه الأحزان والأفراح وبه عمل الأندلسيون على توظيفه في قصائدهم وأخرجوا منه ضروب الموشحات (بوعافية، 2020، ص.199)، واستعمل عبد الوهاب آشي الرمل بمظهرية التام والمجزوء، وجاء عدد القصائد على هذا البحر في ديوانه (17) قصيدة بنسبة 12.7 % شكل التام منها (13) قصيدة، أما المجزوء فقد جاء في (4) قصائد، ومن النصوص المنظومة على إيقاع الرمل قوله:

ما عهدتُ الحبَّ من قبلُ هيـــاما

لا ولا الألحاظ للقلبِ سهاما

حرتُ في أوصاف من قدْ مضني

عشقهُ، وهو على الهجرِ أقاما

(آشي،2005، ص.106)

ويأتي بعد الرمل البحر الخفيف وقد استعمله الشاعر تاما، والخفيف من» أخف البحور على الطبع وأطلاها على السمع يشبه البحر الوافر في اللين والسهولة، حتى إن النظم فيه يقترب من النثر، وهو يصلح لأغراض الجد والحماسة والفخر والرثاء والمدح والغزل والوجدانيات» (بوعافية، 2020، ص.203)، وشكّل حضوره في شعر آشي في (16) قصيدة، وبنسبة 12 %، ولم يأتِ إلا تاما في شعره وبلغ عدد الأبيات (213) بيتا، ومن شعره في الخفيف:

زارني طيفُها فأروى فؤادي

بالأماني العذاب ضمًا ولثما

زارني طيفها فكان وصالا

بعد طولِ البعاد أفضل نعمى

(آشي، 2005، ص.189)

وبعد الخفيف يأتي البسيط وهو من بحور المرتبة الثانية من حيث الامتداد والشيوع في الشعر القديم، وممن قدمه على غيره من الأعاريض حازم القرطاجني وذلك «لكثرة وجود التناسب وحسن الوضع فيه» (القرطاجني، د.ت، ص.238)، وجاء في شعر عبد الوهاب تاما فقط، وبلغ عدد القصائد من الخفيف في ديوانه (13) قصيدة، وبنسبة 9.7 % وبعدد (72) بيتا ومنه قوله في قصيدة «قلب»:

يا قلبُ صوت أنينِ الناي يشجيني

وسجع ورق الحمي في الفجرِ يشفيني

ما بالُ نايي بأيدي الحورِ أسلمني

إلى سهادٍ وتعـــــذيبٍ وتوهينِ

(آشي، 2005، ص.212)

واستعمل عبد الوهاب آشي المتقارب تاما فقط، بقصائد عددها (9)، وبنسبة 6 % من الأعمال الكاملة، وبعدد أبيات بلغت (144) بيتا ومنه قوله:

ربيب ذكاء شقيق القمر

ألا عطفة منكَ تمحو الكدرْ

أدرْ لحظاتك نحوي لكي

أرى بعضَ سعدي بذاكَ النظرْ

(آشي، 2005، ص.53)

وجاء مجزوء المجتث في (3) قصائد وبنسبة 2.2 %، وعدد (48) بيتا، وبنسبة 2.99 % من أبيات الديوان، ومنه قوله في « مناجاة على البعد»:

كم ذا أبثكَ وجدي في وحْدتي وبعادِي
يا مأملي في حياتي ومنتهى إسعــادِي

(آشي، 2005، ص.238)

ويأتي في نفس المرتبة من حيث عدد القصائد بحر الهزج، وبعدد (25) بيتا، جاءت قصيدة (1) تامة، وقصيدتان مجزوءة، ومنه قوله:

أُناجي رسمك الحــالمْ
وقلبي في الجوى جاثمْ
وإني دائمًـــا أصبــو
لرنةِ صوتكَ الناعــمْ

(آشي، 2005، ص.180)

ويأتي مجزوء الرجز في قصيدتين وبنسبة 1.5 % وعدد (34) بيتا نسبة الأبيات من المجموع 2.1 % ومنه قوله من قصيدة «عتاب واستعطاف»:

تغضّب الغزال وصدّ عن دلالْ
وأشعل الجوى بمهجتي وصالْ

(آشي،2005، ص.146)

وفي نفس المرتبة يأتي البحر السريع بقصيدتين وبنسبة 1.5 % وبعدد (19) بيتا تمثل ما نسبته 1.1 % من أبيات المجموعة الكاملة، ومنه قصيدة «في الهجر تثقيف للصب» التي منها يقول:

قيدتني بالحبِ دعني أرى
في هجركَ الحلو من العبرْ
لا زال هذا الخلف مقصدنا
إذ فيه ما أبغي من الذكرْ

(آشي، 2005، ص.125)

وأقل البحور استخداما وحضورا في أعمال الشاعر المتدارك الذي جاء بقصيدة واحدة تامة وبنسبة 0.75 % وعدد (24) بيتا، وبنسبة 1.4 % من مجموع أبيات الديوان وهي بعنوان «يا ليل الصبِّ»:

مضْنَاكَ البين يسهده والسقم جفاك يجدده
وقلاكَ يفتته كمـدًا وكذاك الجور يعربده
يامن أضنى قلبي فغدا الوصلُ مناه ومقصده

(آشي، 2005، ص.59)

ومن الملاحظ أن بعض البحور لم تستخدم في شعره ومنها المديد الذي قال عنه أبو العلاء « والمديد وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين الفحول» (المعري، د.ت، ص.212)، وهو من البحور الثقيلة على السمع، وكأن الشاعر ينهج نهج سابقيه من القدماء الذين أعرضوا عن النظم فيه.

كما لم يرد بحر المنسرح في ديوان الشاعر؛ لأنه قليل الاستعمال لدى العرب ولصعوبة إتقانه، كما لم يرد البحر المضارع في شعره، وهو من البحور المهملة وقليلة الانتشار والاستعمال، ولذلك استبعد الأخفش أن يكون هذا الوزن من كلام العرب (مصطفى، 2009، ص.77)، وذهب الزجاج أنه ورد لكنه قليل، حتى إنه لا يوجد منه قصيدة لعربي وإنما يروى منه البيت والبيتان (مصطفى، 2009، ص.77). وآخر البحور التي لم ترد في شعر آشي البحر المقتضب وهو من البحور المهملة في الشعر العربي وقليل الانتشار، كما أن الأخفش استحسن الاستغناء عنه وسبب ذلك عنده أن العرب لم تنشد عليه قصائد مكتملة، وما ورد على هذا البحر يأتي على البيت أو البيتين أو المقطوعة الصغيرة، التي لا تصل إلى مستوى القصيدة المعروفة (سيد،2014، ص.219).

ويلحظ في ديوان الشاعر ظاهرة المزج بين البحور، ففي قصيدة «قيثارتي» مزج بين مجزوء الرمل ومشطور المتدارك، وهذا شكل من أشكال التجديد الإيقاعي؛ يسهم في إحداث جرس موسيقي متناغم داخل بنية القصيدة، ومنها قوله:

في ارتكام الظلامْ واشتباك الغمامْ
عند نفض الذمامْ هات لي قيثارتي
أشد ألحان الهيامْ إن قلبي الوجيعْ
ما له من شفيعْ عند حبي الرفيعْ
فعسى قيثــارتي تهدني نحو المرامْ

(آشي،2005، ص163)

ونظم الشاعر على نظام المشطرات والمخمسات والمطرزات مع التزامه في نفس الوقت بالوزن والقافية، وذلك لولع الشاعر بروائع الشعر العربي، بالإضافة إلى المهارة الفائقة وحسن الجدارة والشاعرية التي تجعل منه قدرة على مجاراة القصيدة الأصل وعدد المشطرات يصل إلى (6) كل مشطرة من أربعة أبيات إلى ستة، ومنها قوله «مقترح تشطير والأصل للشاعر المصري صالح الشرنوبي»:

لما تبـــوأ من فـؤادِي منزلا
قد أغمــدت فيه ظبي عينيه
وسطا على قلبي الرقيق بلحظة
وغــدا يسلطُ مُقلتيه عليــه
ناديتـــه مسترحمًا من زفرةٍ
أذكى غضاها الكاشحونَ لديه

(آشي،2005، ص.94)

أما المخمسات فقد بلغت قصيدتين الأولى أربعة مقاطع والثانية ستة مقاطع، ومنها «مقترح تخميس والأصل محول ومقتطف من قصيدة للشاعر الكبير ولي الدين يكن»:

أغزال وادي المنحنى، نلت المنى

كمْ ذا أقاسي في هواكَ لظى العنَا

أرجو الوصال، وأنت تطلب بيننا

«ماذا التخالف في المحبةِ بيننا»

«نفس مكرمة ونفس تزدري»

(آشي،2005، ص.95)

وأما المطرزات وهي أكثرها فقد بلغت (20) مطرزة تتراوح في الطول بين المقطوعات والقصائد، ومنها مقترح قصيدة «يا بدر»:

سمت بك نحو الحسنِ أعينُ النجلِ

وفاق عن الاوصاف حسنك يا بدر!

لوجهك سلطانٌ على النفس قاهرٌ

يحار لديه العقل والقلب والفكرُ

(آشي،2005، ص.101)

2. تجليات القافية ودلالتها في شعر عبد الوهاب آشي:

تبوأت القافية مكانة هامة وقيمة إيقاعية داخل القصيدة، فجمال البيت الشعري مرتبط بجمال القافية والتحامها بأجزاء البيت الواحد، وهي بذلك تحظى بعناية فائقة وكبيرة لدى الدارسين، ويعرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي « القافية آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن» (القيرواني، د.ت، ص243)، وعلى هذا المذهب تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمتين (القيرواني، د.ت، 243)، وذهب إبراهيم أنيس إلى أن القافية عدة أصوات تتكون في آخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وهذا التكرار يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، وهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرب الآذان في فترات زمنية محددة (أنيس،1952، ص.244).

جدول2

ورود حروف الروي في ديوان آشي:

الحروف	عدد القصائد	نسبة القصائد
الراء	23	%17.2
الدال	14	%10.5
الميم	14	%10.5
النون	13	%9.7
اللام	12	%9
الباء	11	%8.2
قوافي متعددة	11	%8.2
الهمزة	10	%7.5
العين	6	%4.5
القاف	5	%3.75
الياء	4	%3
التاء	4	%3
الفاء	2	%1.5
الهاء	2	%1.5
السين	1	%0.75
الألف	1	%0.75
المجموع	**133**	**100**

جدول3

تصنيف القصائد في أعمال الشاعر عبد الوهاب آشي من حيث حركة رويها

حركة الروي	عدد القصائد	نسبة القصائد
الكسرة	38	%28
الفتحة	33	%24.8
الضمة	26	%19.5
السكون	25	%18.7
المجموع	**133**	**%100**

ومن خلال عرض الجدول وحضور الحركات الأربع من الممكن أن نلاحظ الآتي:

يستخدم الشاعر الأصوات المجهورة كالهمزة والألف والعين والغين والراء والدال والباء والميم في الغالب ويفارق كبير كحرف روي، وقد منحت هذه الأصوات القصائد نغمة وموسيقى متصاعدة بحسب ما يعتري الشاعر من ظروف ومناسبات، وقد بلغ عدد القصائد التي جاء رويها مجهورا (124) قصيدة، مقابل (9) قصائد مهموسة، أي ما نسبته 93.2 % جاءت مجهورة، يقابلها 6.7 % قصائد جاء رويها مهموسا، وهذا عائد لأسباب عدة أهمها: أن الأصوات المجهورة في اللغة العربية تفوق الأصوات المهموسة وهذا سبب طبيعي لتغلب الأصوات المجهورة، بالإضافة إلى نشأة الشاعر في بيئة الحجاز وعبر عن مشاعرها مما يدل على طبائع أهلها والميل إلى الرقة. كما أن الشاعر وجد في بعض الأصوات المجهورة كالراء والنون واللام والميم الخصائص التي تعينه على البوح والتعبير عن مشاعره، وهذه الحروف تشكل الحضور الأكثر من الأصوات المجهورة في روي الشاعر.

أما بالنسبة للقافية من حيث الإطلاق والتقييد، فقد وظف عبد الوهاب آشي القافية المطلقة أكثر من المقيدة، فقد بلغ عددها (108) قصيدة، مقابل (25) قصيدة قافيتها مقيدة، أي ما نسبته 81.3 % مطلقة، ويقابلها 18.7 % قافية مقيدة، وهذا التفوق قد يكون طبيعيا إذا ما قورنت القافية المطلقة بالحركات الثلاث مقابل حركة واحدة مقيدة وهي السكون، بالإضافة إلى أن القافية المقيدة لها من اسمها نصيب فقد يشعر الشاعر بشيء من التقييد بخلاف المطلقة.

جدول 4

القصائد المتنوعة القوافي فبلغ عددها 11 قصيدة، عرض لها بشيء من التفصيل على النحو الآتي

م	مكونات القصيدة وحروف الروي	أسماء القصائد
1	القصيدة وزن واحد، وعدة أقسام، كل قسم خمسة أشطر، جاء الشاعر بـــأبيات من قصيدة حافظ إبراهيم، وأخذ كل بيت فيها وأضاف عليه ثلاثة أشطر، اتحدت مع قافية الشطر الأول في كل مقطع، على طريقة المخمس. أما حروف الروي فهي: السين، التاء، النون، اللام، الهاء.	تخميس والأصل لشاعر النيل حافظ إبراهيم
2	القصيدة وزن واحد، وعدة أقسام، كل قسم خمسة أشطر، جاء الشاعر بـــأبيات من قصيدة داود عمون، وأخذ كل بيت فيها وأضاف عليه ثلاثة أشطر اتحدت مع قافية الشطر الأول في كل مقطع، على طريقة المخمس. أما حروف الروي فهي: النون، القاف، السين، اللام، الميم.	تخميس والأصل للشاعر اللبناني داود عمون
3	الوزن واحد والقافية متغيرة كل بيتين، في الصدر والعجز. أما حروف الروي فهي: اللام، الراء، الدال، التاء، الهمزة.	جواب مألكة إلى الأخ الكريم ع. عثمان
4	القصيدة وزن واحد، وعدة أقسام، كل قسم خمسة أشطر، جاء الشاعر بـــأبيات من قصيدة ولي الدين يكن، وأخذ كل بيت فيها وأضاف عليه ثلاثة أشطر اتحدت مع قافية الشطر الأول في كل مقطع، على طريقة المخمس. أما حروف الروي فهي: النون، الياء، التاء، الألف، الراء.	المخمسات
5	القصيدة وزن واحد، وعدة أقسام، كل قسم خمسة أشطر، جاء الشاعر بـــأبيات من قصيدة ولي الدين يكن وأخذ كل بيت فيها وأضاف عليه ثلاثة أشطر اتحدت مع قافية الشطر الأول في كل مقطع، على طريقة المخمس. أما حروف الروي فهي: التاء، الراء، النون.	تخميس
6	الوزن واحد والقافية متغيرة كل بيتين، في الصدر والعجز. وحروف الروي هي: اللام، العين، الراء، السين، النون، الهمزة.	مساء في روض
7	الوزن واحد والقصيدة عدة أقسام، كل قسم بيتين الأول بقافية مختلفة والثاني بقافية ثـــابتة في كل قسم. وحروف الروي هي: الميم، الراء، النون، الألف، اللام.	اذكريني
8	طريقة الموشح المعروفة. أما حروف الروي فهي: النون، القاف، الكاف، الميم، اللام، الفاء، الياء.	موشح البدر
9	جاءت القصيدة على بحري مجزوء الرمل، ومشطور المتدارك، والقصيدة عدة أقسام، كل قسم 4 أبيات، الثلاثة الأبيات مشطورة بقافية واحدة والرابع تـــام الصدر بقافية مختلفة، وأما العجز فيتفق مع قافية الثلاثة الأبيات المشطورة في كل قسم. وحروف الروي هي: الميم، العين، الألف، اللام، الهمزة.	قيثاري
10	الوزن واحد والقصيدة قسمين القسم الأول ثلاثة أبيات بقافية واحدة، والقسم الثاني بيتين بقافية واحد تختلف عن قافية القسم الأول. وحروف الروي هي: القاء، الدال.	رجاء في الهوى
11	الوزن واحد والقصيدة عدة أقسام، كل قسم يتكون من ستة أبيات؛ الأربعة الأولى في كل قسم تـــامة، الأول والثاني بقافية واحدة والثالث والرابع بقافية واحدة أخرى، والبيت الخامس والسادس مشطورة بقافية واحدة. وحروف الروي هي: الميم، اللام، الراء، النون، العين، التاء، الدال، الياء، الهمزة،	الحق أحدر

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي في شعر عبد الوهاب آشي:

الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الخفية «تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينهما من تلاؤم الحروف والحركات وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء» (ضيف، د.ت، ص.97).

ومن ظواهر الإيقاع الداخلي في شعر عبد الوهاب آشي: التدوير، والتكرار، والتوازي، والجناس، والطباق، وهي تقوم بمهمة التوظيف الصوتي في بناء القصيدة وإيحاء المعنى عن طريق التقابل التوازي (الضالع، 2002، ص44).

1. التدوير:

يعرف مصطلح التدوير بأنه» تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه، أو بين آخر البيت والبيت الذي يليه في الشعر المقفى (النطافي، 1994، ص.533)، وتقوم وظيفة التدوير بإخراج البيت من النسق العمودي الثنائي إلى نسق موحد الإطار (الطرابلسي، 1981، ص.86)، وهذه الوظيفة تتحقق في البحور التامة والمجزوءة، غير أن تقبلها في المجزوء أكثر لقصر التفاعيل، أما البحور التامة فلا يحسن التدوير فيها من الناحية الإيقاعية، لأنها حينئذ تحتاج لطول نفس، وللتدوير دور كبير في كسر رتابة الإيقاع وتوليد إيقاعات جديدة داخل النص الواحد، ويظهر بوضوح في شعر عبد الوهاب آشي، ومن نماذجه قوله في «شهر الصيام»:

شهـــــر الصيامِ قدمتَ بالإقبالِ

تنبي الأنام بمقتضى الأجيـــالِ

فلئن فضلت شهورنا فلقد خصصـ

ـت من الإلهِ بمنتهى الأفضالِ

تأتي فتفرج عن مقل عابه الـــــ

ـأهلون لا يقوى على الأعمالِ

نشب العيال بحلقه كل يريـــــ

د طعامه وأبى عن التســـآل

(آشي،2005، ص.82)

يبدو التدوير واضحا وجليا في هذه الأبيات رغبة من الشاعر تغيير الجو النفسي استعدادا لشهر رمضان، بالإضافة إلى الجو العاطفي وتحريك المشاعر تجاه الفقراء والمحتاجين، وهنا تظهر قصدية الشاعر تحديدا في هذه الأبيات وارتباط الإيقاع بدلالة المعنى.

2. التوازي التركيبي:

من أهم الملامح التي تؤثر في حركة الإيقاع الداخلي تقنية التوازي، وهو «تكرار يحدث في البنية النحوية مع اختلاف في هذه البنية»(زايدي، 2013، ص.288)، وهو يقوم بدور ريادي في تحقيق انسجام النص وتوازنه فنيا، ويتمثل في تقسيم البنية اللغوية للجمل الشعرية إلى عناصر مشابهة في الطول والنغمة، فالنص يتوزع في عناصر وأجزاء تربط فيما بينهما من خلال التناسب بين المقاطع الشعرية، التي تتضمن جملا متوازية، توجه حركة الإيقاع في النص الشعري (ترمانيني، 2004، ص.97) والتوازي بشقيه الأفقي والعامودي كان له حضور بارز على مستوى أعمال عبدالوهاب آشي ، ومن نماذجه:

هو البدرُ لولا خده المتوردُ

هو الغصنُ لولا خصرهُ المتعقدُ

(آشي،2005، ص.134)

التركيب/

الشطر الأول	هو	البدر	لولا	خده	المتورد	
	↕	↕	↕	↕	↕	
الشطر الثاني	هو	الغصن	لولا	خصره	المتعقد	

ومن نماذج التوازي الأفقي قوله:

لا طموح لا مرام يجتني لا جهاد لا عراك لا شؤون

(آشي،2005، ص.211)

التركيب/

الشطر الأول	لا	طموح	لا	مرام	يجتني	
	↕	↕	↕	↕		
الشطر الثاني	لا	جهاد	لا	عراك	لا	شؤون

ومن نماذج التوازي الأفقي قوله:

ويعود الأبي إن كان نكسًا ويعود الرضي إن كان حانق

ويعود الحكيمُ إن كان غرًا ويعود الصدوقُ إن كان ماذق

ويعود الفصيحُ إن كان فدمًا بل ويغدو الصليحُ إن كان فاسق

(آشي،2005، ص.216)

التركيب/ الشطر الأول : الشطر الثاني : الشطر الثالث

ويعود الأبي	إن	كان	نكسا		ويعود الرضي	إن	كان	حانق	
↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕
ويعود الحكيم	إن	كان	غرا		ويعود الصدوق	إن	كان	ماذق	
↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕
ويعود الفصيح	إن	كان	فدما		بل ويغدو الصليح	إن	كان	فاسق	

ونماذج التوازي الموجودة في الديوان كثيرة وفيها من الدقة والفاعلية ما أسهم في صناعة البنية الإيقاعية، وهي بالتالي حوت على كم كبير من الإيقاع، وبالتالي تناغما موسيقيا يعكس المشاعر والعواطف التي يحملها الشاعر والتي استطاع إيصالها إلى القارئ فتفاعل معها بشكل إيجابي.

3. التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الصوتية الهامة والمؤثرة في إيقاع القصيدة، فهو يقوم «بإعادة إنتاج الصوت مفردا ومجموعا» (التميمي، 2008، ص.81)، وقد ورد التكرار في شعر عبد الوهاب آشي في صور عدة أهمها:

- **التكرار الحرفي:**

يتكرر في أشعار عبد الوهاب آشي حرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة بنسب متفاوتة، محدثا بذلك أثرا في الجملة الشعرية، وتنوعا موسيقيا ينسجم مع سياق دلالة معنى الجملة، وذلك « لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد» (زروقي، 2016، ص.134)، وهو بذلك يحقق وظائف جمالية وفنية تضاف إلى النص وأثرًا موسيقيًا وتآلفًا بين الحروف دون أن يحدث نشازا أو قلقا مع باقي الحروف من حوله.

يأتي تكرار الحرف من خلال الصوت الداخلي الذي يرصده المتلقي داخل القصيدة أفقيا أو رأسيا، ومن مظاهر التكرار الحرفي التصريع وهو تقنية موسيقية، شائعة في الشعر العربي العامودي قديما وحديثا، ولأهميته عدّ قدامة بن جعفر عدم الالتزام به في القصيدة معيبا (ابن جعفر، د.ت، ص.181)، وهذا دلالة واضحة على القدرة والكفاءة التي يتمتع بها الشاعر تجاه أدوات القصيدة، خصوصا الموسيقى الداخلية من القصيدة.

ويعد التصريع في شعر عبد الوهاب آشي ظاهرة تبرز بشكل واضح في شعره حيث وردت (56) قصيدة مصرعة من مجموع قصائده البالغة (133) وذلك لحرص الشاعر على براعة الاستهلال التي تضفي على البيت الأول مسحة جمالية، حيث يتهيأ القارئ للتقبل الذي يأتي من تكرار حرف واحد ذي حركة واحدة، ومن ثم يلج الشاعر إلى عوالم القصيدة، ومن نماذجه في شعر عبد الوهاب آشي قوله:

غير سري لدَى الهوى في شتاتِ

جل سري عنْ أن يباحَ لذاتِ

والتأليف يؤدي إلى حشد من الحروف بين المجموعة الصوتية يجتاح القصيدة، و»بذلك فالحرف داخل الجملة المفردة يهيئ السبيل إلى حرف آخر يماثله نغما ورسما» (الصائغ، 1999، ص.170) يقول شاعرنا:

(آشي،2005، ص.185)

لقد أضفى تكرار التاء المكسورة في نهاية شطري البيت تناغما موسيقيا، وتميزا تعشق الأذن سماعه وتطرب النفوس لجماله.

ويتداخل التصريع مع التكرار الصوتي محدثا تناغما داخليا وجرسا موسيقيا، ومنه قول الشاعر:

دعنا من الإنسِ خل الأنسِ يرتحل

مالي وللأنسِ قد حاقت بنا القيل

كنا وكانت جميع الناسِ ترمقنا

بالعزِ والعجبِ، فسأل هل لنا مثل!

آه خليلي لو أن الدهـــر أنصفني

ما كنتُ أخـذل والأبطالُ تقتتل

لا تعذلني فإني مغـــــرم بعل

أفديه نفسي، فقدْ يكفيني العذل

منا الملوك ومنا الناصـــرون إذا

ما نابَ قومـــا دواه ما لها قبل

(آشي،2005، ص.70)

عند التأمل في الأبيات السابقة نلمس التصريع في شطري البيت الأول الذي ختما بحرف اللام المضمومة، وحضورا ملفتا لحرف النون بشكل يفوق باقي الحروف وفي في معظم نواحي النص وبشكل متساو، وهو من الحروف المجهورة، ومهم لتعديل الصوت وتلطيفه، وقد أفاد في القصيدة معنى النفاد واختراق مشاعر الحزن والهم داخل نفس الشاعر، وهذا التكرار جاء ملائما للمعنى الذي يمتلئ بالهم والمعاناة، خصوصا وأن الشاعر يشكو من قلة الإنصاف.

وبالرجوع إلى النص فقد كان توظيف الشاعر للصوت (النون) أكثر تميزا وبروزا من غيره، وهذا جدول يوضح عدد تواتره في النص:

جدول5

عدد تواتر حرف النون في النص

الصوت	الأبيات	التواتر
حرف النون	1	6
	2	6
	3	5
	4	6
	5	6
	6	6
المجموع	**–**	**35**

يا ليلُ ما بالي وبالك نلتقي

فأرى لديكَ مباهجي ورضائي

أرهبتَ غيري بالظلامِ وكنت لي

خير الأنيسِ وأصدقَ الخلصاءِ

ولئن صمتَّ فلي بصمتك نجوة

حفلت بدنيا السرِ والإيحاءِ

أخلو إليكَ فلا أرى لسريرتي

جرحًا ولا أخشى لظى الأهواءِ

(آشي،2005، ص.232)

شكلت هذه المقطوعة نغما موسيقيا متدفق الألحان، ويؤكد ذلك التكرار والتناغم الذي أحدثه حرف اللام الذي تكرر في المقطوعة (22) مرة وحرف الياء الذي تكرر (17) مرة، وتوزيعها توزيعا موسيقيا بهذا التكنيك يعبر عن مدى الانسجام الذي تحقق بفعل لقاءه بالليل والتوافق والرضا الذي حدث بينهما، ووجود بعض المدات الطويلة كما في قوله: (رضائي، الخلصاء، يا ليل)، كما وفق في إحداث تناغم بين الكلمات فيما بينها كما في قوله: (صمت، وصمتك) وقوله:(السر – سريرتي) وكان مجيئها متآلفا غير متنافر.

- **تكرار الأساليب الإنشائية:**

حاول الشاعر إشراك القارئ فيما يبثه معه من أفكار أو مشاعر وما يجول في نفسه من تساؤلات، وذلك من خلال عدة معاني وبحسب السياق الذي وردت فيه، وقد تكررت بعض الأساليب والصيغ في شعر عبدالوهاب آشي، وحضور هذه الأساليب من المحفزات التي تعين القارئ، وتساعده على التأمل والانتباه، كما أنها « تعين الشاعر على الإفصاح كما يريد أن يقوله من خلال التلوين الصوتي، والجهر والهمس، أو من خلال تنوع طبقات الصوت، التي تصاحب هذا الإلقاء، تسهم هي الأخرى في إيصال المعاني والدلالات وتمنحها بعدا نفسيا ودلالة شعورية تساعد القارئ والناقد على الإحساس بالمعنى ومتابعة الشاعر» (الكبيسي، 1982، ص.163)، ومن صور تكرار النسق القائم على تكرار الصيغ والتراكيب، تكرار أسلوب الاستفهام الذي يضفي طاقة تأثيريه على المتلقي، يقول في قصيدة «زفرة ولهان»:

سلاها عن الكرامِ أين ارتياعها؟!

وأين التي ناطتْ بنفسي أمورها؟!

أهل عبثتْ بالعهدِ بعد وثوقه؟!

وإلا فمالي قدْ منحت نفورهـا؟!

أهلْ قادها للحبِ–مثلي– شادن؟!

وإلا لماذا أغفلت مستجيرهـا؟!

وهل يطرق السلوانُ مهجة لاذعة؟!

وهل تسأم الأطيارُ يومًا غديرها؟!

(آشي،2005، ص.147)

كرّر الشاعر نسق التركيب النحوي المكون من الاستفهام مع تنويع أدواته التي تمثلت في: أهل/لماذا/ أين / هل/ ويضاف إليها الفعل الماضي أو حرف الجر، وهذا التكرار المتناغم للاستفهام، أسهم في تغذية إيقاع النص، وأبعد السأم عن المتلقي بعدم تكرار أداة بعينها، مع نقل صريح ومباشر لمعاناة الشاعر وما يصطليه من شوق وحنين.

ومن الأساليب التي شكلت حضورا ملفتا أسلوب النداء، مع التنويع في الأدوات الدالة على النداء لا سيما (الياء، والهمزة) وهي أدوات ينبه بها المنادى لاستقبال أمر ما، ويكون بمد الصوت الذي يختلف ارتفاعا وانخفاضا، بحسب البعد أو القرب وبحسب طبيعة الانفعال (السامرائي، 1983، ص.43)، ومن نماذج تكرار النداء في شعر عبد الوهاب آشي:

يا طيْفها ما ضرّ لو زرتنا

في سنة تحي عهودا لنا

يا حبذا المرشف عذب اللما

يا حبذا منه الطلا يقتنى

يا حبذا وصلكَ نحظى به

يا طيف! فيه البشر فانعم لنا

(آشي،2005، ص.121)

كرر الشاعر اللازمة حرف النداء والجملة الأسمية في قوله: (يا طيفها/ يا طيف) مرتين، كما كرر حرف النداء والجملة الفعلية ثلاث مرات في قوله: (يا حبذا)، وحبّ فعل ماضي مبني على الفتح، وذا اسم إشارة مبني في محل رفع فاعل حبّ، وهذا التكرار الذي تراوح بين الجلمة الأسمية والجملة الفعلية، يظهر مكانة تلك المحبوبة في قلب الشاعر، وعلاقته الوطيدة بها، وهذا التراوح أحدث امتدادا صوتيا منتظما وإيقاعا موسيقيا تطرب له أذن المتلقي.

ويخاطب الشاعر سلمى التي يتكرر ذكرها وحضورها في الديوان بأسلوب النداء بقوله في قصيدة «وصلك طب»:

أسَلْمَى وجور الكاشحين مصـرم

لحبي وقلبي والهوى حكمه صعب

أسَلْمَى وأزْمَـــان الهناء تقلصتْ

وهذا زمان حشوة الغم والكرب

أسَلْمَى وأنتِ لي النفس والروح والمنى

فإن شئت إحيائي فوصلك لي طب

(آشي،2005، ص.128)

كرر الشاعر حرف النداء الهمزة مقرونا بالاسم سلمى، بطريقة عامودية، والنداء بالهمزة للقريب؛ دلالة على قرب الشاعر من سلمى، مع إحداث تنويع في أسلوب الخطاب الموجه إلى سلمى بين شكوى العذال والحساد وأزمان الحب والجمال التي تقلصت وانقضت، والخطاب المباشر لسلمى بأنها النفس والروح والمنى، وكونها المتحكم الوحيد في حياة قلبه، وقد عكس ذلك انفعالات الشاعر تجاه تلك المحبوبة، وبالتالي تفاعل المتلقي مع الحال والشكوى التي يبثها الشاعر.

- **التكرار اللفظي:**

ومن أنماط التكرار الذي يظهر بوضوح في شعر آشي تكرار الكلمة سواء كانت فعلا أم اسما، فيستخدم الشاعر لفظة معينة بشكل متقارب أو متباعد غالبا ما تكون محور القصيدة ويقوم بتكرارها، وهذا التكرار يحدث أثرا موسيقيا، وهناك من يسميه التكرار الاستدلالي بحيث يكرر الشاعر اسم أو فعل سواء كان ذلك بشكل متتابع أو غير متتابع، وغالبا ما يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر، وإلا كان ذلك زيادة لا غرض لها (الملائكة، 1956، ص.236)، ومثال ذلك في شعر عبد الوهاب آشي:

وردةٌ تلثم وردة منظرٌ قد ذبتُ عنده
أبهج القلبَ رؤاه ودّ لو ينهل وردة
وردةٌ في الروضِ لا تشبهها في الحسنِ وردة
وردةٌ ذات دلالٍ وجمال فاقَ حده

(آشي،2005، ص.204)

فالشاعر كرر لفظة (وردة) في القصيدة ست مرات، وهذا التكرار قائم على نفس المعنى، وفي نفس الوقت بث الروح في هذه الوردة والتي فاق جمالها وحسنها ما حولها من الورد، ذاهبا بذلك إلى معنى أبعد من ذلك، وهي تلك الحبيبة التي فاق حضورها جميع الورد من حولها، وأصبحت متربعة على جنسها، واختيار الشاعر هذا الاسم وتكراره أضفى على الإيقاع الممتد جرسًا حقق التنامي في القصيدة وربط بين بنياتها.

ويكرر الشاعر لفظة «سلمى» بشكل ملموس في قصائده في أكثر من موضع، ومنها قوله:

شغلتْ خواطره فأصبحَ لا يقرّ له قرار
عبدا (لسلمى) أسكرته فلا يفيق من الخمار
سلمى وما سلمى سِوَى ملك علا عرش الجلال
ما جيشه غير القلوب يقودها وحي الجمال
(سلمى) لي الوطن العزيز فلست أنكرُ فَضْلَهَا
سلمى مقر الوحي ما بلد يطاول نبلها

(آشي،2005، ص.221)

تكررت لفظة «سلمى» في القصيدة ست مرات أثبت فيها الشاعر شدة تعلقه وهيامه بها، وألبسها مجموعة من الأوصاف؛ فهي التي أشغلت عقله وخواطره وبدونها لا يقر له قرار، وهي ملاك الذي تقلد عرش الجلال، وهي الوطن الذي لا يعادل بأي ثمن، وقد أقر بمجدها وبمكانتها على مر العصور، وفي تلك الأوصاف تأكيد المكانة التي تحتلها في قلب الشاعر، وتأثيرها العميق عليه، كما يعمق المعنى العاطفي الذي أبرزه النص.

- **تكرار الضمير:**

يسهم تكرار الضمائر في إنتاج دلالة معينة سواء من خلال رد هذه الضمائر إلى مرجعها أو بتقديرها في بعض الأحيان إلى الأمر الذي يساعد في توسيع دلالة النص (عبد المطلب، 1995، ص.144)، وهذا الاستعمال للضمير سواء تكلما أو مخاطبة أو غائبا له دلالته الخاصة.

ومن الضمائر التي يكثر استعمالها وتشكل المساحة الأكبر ضمائر المخاطب، واستخدامها يعتمد على دفقة الشاعر، واحاسيسه، والتعبير عن ذاته ومواقفه المتعددة، يقول مخاطبا البدر:

أنتَ يا بدرُ! ملهم الشعراء
أشرف القصدِ في أشف ملاء
أنتَ ملهى نفوسهم في هجير الخط
ـب أنت العزاء للبؤساء
أنتَ يا من يمثل الطهرَ والعف
ـةَ أنت البشير بالسراء
أنتَ وحي الهوى وأنت رسو
ل الحب بين العيونِ والأحشاء

(آشي،2005، ص.162)

فالضمير» أنت» يتكرر بشكل عامودي ست مرات، وبشكل أفقي ثلاث مرات، وبه يخاطب البدر باثا فيه القدرة على الإلهام والتأثير بفعل الجمال الساحر، وهو المؤنس القريب لكل بائس فقد الأمل في الحياة، وموئل الطهر والعفة بفعل ذاك الصفاء والنقاء، ورسول الحب الذي لا يحمل حقدا أو انحيازا لأحد.

ويخاطب النفس البشرية بضمير المخاطب» أنتِ» بمجموعة من الأوصاف في سبيل كبح جماح الاندفاع غير المبرر لها قائلا:

ما أنتِ إلا زهرة من باقةٍ
في الكون قد جمعت لأشتات الحياة
ما أنتِ إلا ذرة من عالمٍ
هو طفلة الماضي أعدت للغداه
ما أنتِ إلا فرع دوح ناضرٍ
تجني لطاف ثمارهِ أيدي سواه

(آشي،2005، ص.213)

الدال» ما أنتِ إلا» تكرر ثلاث مرات، مخاطبا تلك النفس كي تبتعد عن اللجاج، وتبتعد عن طريق المفاسد والغواء، فهي زهرة ضمن باقة زهور تنعم بالصفاء والجمال، وذرة ضمن هذا العالم كي لا تتكبر على من حولها من الناس، وفرع من تلك الشجرة حمل الثمار اليانعة ويجنيه غيره.

ومن صور التكرار تكرار ضمير الغائب في شعر عبد الوهاب آشي، وهذا التكرار شكل إيقاعا رنانا، ووقعا موسيقيا، جاء في عدة تقنيات، يقول في قصيدة أنا والشعر:

هو الخواطرُ والأحلام مفرغة

في قالب من رشيق القول تحكمه

هو النوازعُ والآلامُ يشرحها

نطق اللسانِ وعقل المرء يدعمه

هو السجلُ لمجدِ الشعبِ يحفظه

وهو المترجم ما الأزمان تعجمه

هو الطبيعةُ يبدي حسنها وهو الـ

ـمرآة للحق تبدو في أنجمه

(آشي،2005، ص.84)

تكرر ضمير الغائب خمس مرات لبيان أهمية الشعر في حياة البشرية، كونه الناقل الأمين لما يجول في خواطر الإنسان، وهو السجل الذي يحفظ تلك الإنجازات والأمجاد للشعوب، والوصف الحي للطبيعة، والمرأة بكل أوصافها.

- **التكرار التركيبي:**

يتكئ الشاعر في بعض قصائده على التكرار التركيبي الذي يخلق موجات صوتية مؤثرة، تتعاضد مع الدلالة في الإفصاح عن مراده، ومن صوره في شعر آشي:

تريني عيوناً في هواها مقلتي

وتزجي إلى قلبي المنى وغرورها

تريني محياً كالربيـــــعِ بهاؤه

ومنه جنان الورد صاغت زهورها

تريني ثنايا نضد الدرُ سمطها

فأصبح صغراها يسودُ كبيرها

تريني فرعا جللَ الليلُ قنوه

وقداً عليه الغصنُ أضحى غيورها

تريني جيدا مشرئبـــاً كأنه..

قناة من البلورِ تبـــدي نميرها

تريني كمرآة الخرائد صـــــدرها

عليه حقاق العاجِ بزت نظيرها

تريني جمالاً لست أسطيع وصفه

ترى النفس في أفيائه النضر نورها

(آشي،2005، ص.147،148)

فالفعل المضارع وفاعله الضمير العائد على تلك المحبوبة تكرر سبع مرات؛ ليؤكد تعلق الشاعر بتلك المحبوبة، وبأدق تفاصيلها، فالفعل «تريني» يعتمد على حاسة البصر، وكل وصف هو قصة تحتاج إلى شيء من التفصيل في نظر الشاعر، ما جعل هذا التكرار يعطي نغما موسيقيا مميزا.

ومن نماذج التكرار قوله في قصيدة « الهوى ودواعيه» يقول:

وردوا طلوع الشمسِ والبدرِ والسهى

وقولوا لأزهـــــارِ الرياضِ تسفع

وقولوا لغصنِ البانِ يقصف عوده

وقولوا لهذا الكونِ يطوى ويرفع

وقولوا لهذا القلبِ يهدا وجيبه

وقولوا لهذي النفسِ تخبو وتهجـع

(آشي،2005، ص.169)

تكرر فعل الأمر مع الضمير المتصل قولوا خمس مرات، لتأكيد استحالة أن يسلى قلبه عن تلك المحبوبة، فلو استطاع الناس أن يردوا طلوع الشمس، أو يختفي هذا الكون، ولأزهار الرياض أن تسفع ويتغير لونها، كل ذلك من المستحيلات، فالحب الذي يحمله تجاه المحبوبة يستحيل أن ينتهي أو أن يتغير، وبذلك يخلق لغة حوارية تكشف ما يدور في نفسه، وتبرر تلك المشاعر أمام المتلقين.

أما قصيدة «بكاء حار» فقد لجأ الشاعر إلى التكرار التركيبي رغبة في البوح بآهاته:

بكيتُ فأبكيت الفؤادَ المتيمـــا

وأنهلتـــــه دمعاً وأنهلني دمـــا

بكيتُ على صدري فألهبت وجده

وما الوجدُ إلا النار في القلبِ مضرما

بكيت فهل كان البكاء علالة

لمن آده الجهد الممض ومغنمـــا

(آشي،2005، ص.184)

تكرر النسق القائم على الفعل الماضي بكيت والفاعل الضمير المتصل تاء الفاعل ثلاث مرات، مع الاستعانة بالفعل الماضي أبكيت وفاعله الضمير المتصل لبيان شدة الحالة التي يمر الشاعر، كما استعان لهذه الحالة بأفعال مساندة لتلك الحالة

(أهلته، أهلني) وكان توقع المتلقي أن ينهله دمعا، لكن الشاعر خالف أفق المتلقي وتحول الدمع إلى دما لهول الحال الذي يمر به.

ومن أنماط التكرار الذي يشكل حضورا لافتًا تكرار شبه الجملة (الجار والمجرور):

لها الله من بدرٍ وسيمٍ إذا بدا

يريك جمالا تتقيه الضـــراغم

لها الله من غصنٍ تميسٍ فتصطلى

نفوس، وأخرى بالنعيمِ تقـاسم

لها الله من ظبي لعــوبٍ إذا رنا

تروعنا منه سيوف صـــــوارم

لها الله من درٍ أنيقٍ مهـــذب

وزاد بهاء أنْ جلتـــــه الكرائم

(آشي،2005، ص.126)

يكرر الشاعر النسق المكون من الجار والمجرور (الخبر المقدم) والاسم لفظ الجلالة (المبتدأ المؤخر)، وهذا التكرار يشير إلى عمق مأساة الشاعر وامتدادها، وبعد الاسم يأتي الجار والمجرور من جديد مشيرا إلى أوصاف تلك المحبوبة فهي بدر وسيم/ غصن تميس/ ظبي لعوب/ در أنيق/ وهذا التكرار على هيئة التعجب يعكس شدة الإعجاب بتلك المحبوبة.

- **تكرار الصيغة:**

يقوم هذا النمط بتكرار تركيب نحوي يحقق توازنا ممتد الإيقاع، وهذا النمط يشكل حضورا في شعر عبد الوهاب آشي ومنه قوله:

وأطلبُ مثلما طلب الأناسي

حياةً نظمها حسن النضيـــد

فأغدو لا يروعني عـــــذولٌ

وأحظى باهتصار قدود قيـــد

وأمرح في ثيابِ اللهو تحنـــو

على جنبيّ أفنـــــان الورود

وأرتشفُ الشمولَ كأنـه التبـ

ـر محلولا له زهر الخـــــدود

وأســـرحُ بين أطرافِ الغواني

كملك بين أفراد الجنـــــود

(آشي،2005، ص.100)

استطاع الشاعر أن يحقق التوازن داخل القصيدة بتكرار نحوي يتألف من الفعل المضارع والضمير المستتر العائد على الشاعر في :(أطلب، أحظى، أمرح، أرتشف، أسرح)، ولعل ما ساعد في تنمية الإيقاع الجناس في قوله: عداني/ عدا، وقوله: أطلب/ طلب.

ومن نماذج تكرار الصيغة قول الشاعر:

تجلتْ قفار البـــــدر بعد جلال

ودلت فأصمت صبهـــــا بدلالِ

وجاءتْ تأطر في غلالة حسنهـــا

وترسل سهميها بكل مجـــــــالِ

فلما جلتْ عن وجهها وتكشفتْ

وحيّت وأبدتْ عن جميل خصالِ

تهللتْ من بشر وقمت أجلهـــا

وخلت كأني نلت كل منـــــالِ

وقلت وقد حاك الخلي ملامـــة

وأرسلها نحوي كصرد نبـــــال

(آشي،2005، ص.57)

اتكأ الشاعر على تكرار الصيغة في قوله: دلت/جلت/ حيّت، وقوله: أصمت/ أبدت، وقوله :/ قمتُ/ خلتُ/ نلتُ/ قلتُ، في موطن استرجاع الذكريات، والوقوف على الأطلال، والشكوى من الصد والهجران، وهو بذلك يحقق التوازن التام داخل أجزاء البيت، إضافة إلى تحقق السجع، مما يساعد في بروز الإيقاع.

تكرار الشطر:

شكل تكرار الشطر حضورا بارزًا في شعر عبدالوهاب آشي، وهو يغني الإيقاع ويثريه، ولم يخل الشعر العربي قديمه وحديثه من تكرار الشطر، وإن اختلفت المقاصد « فالشاعر قديما كان يتخذ من العبارة المكررة في الشطر الواحد من البيت مرتكزا لإضافة معنى جديد يدعم فكرته الأساسية، على حين أن الشاعر الحديث يكرر العبارة في صدر البيت أحيانا لينطلق منها إلى تتبع جوانب المعنى الواحد واستقصاء مظاهر التعدد كما يراها خياله» (السيد،1998، ص143)، ودائما يكون» مقصودا إليه لأسباب فنية، وليس للتردد ذاته، وإلا عد مجرد حلية صناعية، أو دليل عجز أو قصور في التعبير» (اليافي، 1985، ص.107)، ومن النماذج التي تحضر في شعره:

إذا لمع البرق بين الغمـــامْ

وشق الصباح قبابَ الظلامْ

وقامت ذكـــــاء تحي الانام

ألا فاذكريني، وردي السلامْ

إذا أنعش الروض هب النسيم

وغنى الهـــــــزار بصو رخيمْ

وماست غصون وجد النعيم

ألا فاذكريني، وردي السلامْ

إذا ما الندى كللَ الجلنـــــار

وهب الأناسي لكسب اليسار

وحل الرحيلُ وســار القطار

ألا فاذكريني، وردي السلامْ

(آشي،2005، ص.131)

تكرّر الشطر الثاني في القصيدة خمس مرات في قوله: ألا فاذكريني وردي السلام، وهذا التكرار الصادر من الشاعر، وتوظيف عناصر الطبيعة بمختلف صورها ودلالاتها» لمعان البرق بين الغمام، ومجيئ الصبح بعد الظلام، وغناء الهزار بصوته الرخيم»؛ يدل على رغبته في تحريك مشاعر المحبوبة وعودتها إلى كنف حبه وعشقه.

ومن نماذج تكرار الشطر قصيدة «احتكام العدل والجمال» يقول عبد الوهاب آشي متحدثا عن أسرار الجمال:

ما ذكرنا الجمال إلا رأينـــــا

ذلةَ الصيد في القصور المشالة

ما ذكرنا الجمـــــال إلا رأينا

قلقَ الصب يمتطي آمـــــاله

ما ذكرنا الجمـــــال إلا رأينا

مربضَ الأسد مستاب حياله

ما ذكرنا الجمال إلا رأينـــا

مشهدَ الحـــر حاملا أغلاله

ما ذكرنا الجمـــــال إلا رأينا

عنفـــــوانَ الصبا يحكم آله

ما ذكرنا الجمـــــال إلا رأينا

كل عجـــز إذا وصفنا فعاله

ما ذكرنا الجمـــــال إلا رأينا

نورَ رب السما يغشى مثـــاله

ما ذكرنا الجمال إلا رأينـــا

موردَ الحب، فاقتحم بي مجاله

(آشي،2005، ص.143)

فتكرر الشطر في قوله» ما ذكرنا الجمال إلا رأينا» ثماني مرات لبيان أهمية الجمال، فهذا التكرار ارتبط تعبيريا بالحالة الشعورية الإيجابية، مما أحدث تأثير إيجابيا في المتلقي واستمالته، وإلى ضرورة النظرة الإيجابية تجاه الحياة، فالشاعر يرسم صورا عديدة للجمال وارتباطه بشتى مناحي الحياة، فهو نور رب السماء، وهو مورد الحب، وعنفوان الصبا، ومشهد الحر، وقلق الصب.

- **الجناس:**

يعتمد الجناس على تكرار أصوات بعينها داخل البيت الشعري، وهذا التكرار يزيد من جمالية الموسيقى في القصيدة، فهو اتفاق يكون على مستوى الصوت والتآلف بين الحروف والوزن والحركات، مع الاختلاف في المعنى وهذا ما ذهب إليه البلاغيون وصاحب الصناعتين عندما عرفه بقوله» أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى» (الجارم، د.ت، ص 77).

وقد ورد بكثرة في شعر عبد الوهاب آشي ومن ذلك قوله:

لا عدتَ لا عدتَ يا يوم الذي نزفتْ

فيك العيـــــــون دموعـــا كلها درر

صدعتَ شملَ قلوب طالمـــا جلدت

عند المصائبِ لا يلغى لها خضـــــر

أودعتَ جسمي نيرانا مؤججـــــــة

أصليت قلبي سعيرا كله شـــــــرر

(آشي،2005، ص.77)

يعاني الشاعر من جفاء المحبوبة وصدها، فاستخدم ظاهرة الجناس وقع في قوله:» لا عدت أودعت « وفي قوله «صدعت وأودعت»، أملًا في استمالتها ورغبة في منح أبياته دفقات موسيقية موائمة لواقعه.

ومن نماذجه التي تدل على تناغم الألفاظ قوله:

ومكاريًا عاينتُ في وجناتـــــه

آيات حسن قد علاها المرهف

أخذَ الكرى مني وأعْدَمني الكرى

وأتى يساومنى الفـؤاد ويجحف

صبرا إذا حكمَ الهوى فغدا يرى

بيني وبينـك يا مكاري موقف

(آشي،2005، ص.93)

فمن الجناس التام في قوله «مكاريا، ومكاري» ومكاريا الأولى اسم لفتاة قد هام بها الشاعر حبا وتعلقا، أما المكاري فهي نفس الفتاة لكنها منسوبة إلى الشاعر، إشارة إلى قوة تعلقه بها، ومن الجناس الناقص في قوله» الكرا، الكرى»، والكرى الأولى إشارة إلى النوم والراحة، أما الكرى الثانية فهو يشير إلى الضعف والمرض، وكذلك الجناس « بيني وبينك»، فالأبيات جاءت مشحونة بألفاظ

تناغمت فيما بينها، وأعطت جرسا خاصا للمتلقي.

ومن نماذج الجناس قول الشاعر:

بين الهوى والهدى والصبر والقلق

أضحى الفؤادُ يقاسي ألذع الحرق

أما دعـــــــاه الهوى للنكرِ ليلته

لواه داعي الهدى للرشد في الفلق

(آشي،2005، ص.136)

فقد استخدم الشاعر الجناس بنوعيه التام والناقص محدثا تلوينا صوتيا، ومبرزا الموسيقى الداخلية من خلال التكرار الذي أحدثه الجناس التام من جهة وذلك في قوله:» الهوى والهدى»، و» الهدى والهدى» والتقارب الصوتي الذي أحدثه الجناس الناقص وذلك في قوله:» الهوى والهدى» والقلق والفلق»، و» دعاه وداعي».

- **الطباق:**

هو الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر، كالليل والنهار والسواد والبياض (عتيق، د.ت، ص.98)، وبه يرتبط الكلام بعضه ببعض بواسطة علاقة التضاد، وقد استخدم عبد الوهاب آشي الطباق في عدة نماذج منها قوله:

الناسُ تبني والطبيعة تهـــــدم

هي سنةٌ في الكونِ لا تتزعزع

لولا وجود الهدم لم يكن البنا

فعلام تضطرب النفوسُ وتجزع؟

إن القوي على البناء مواظب

وعلى الطبيعـة أمره لا يدفع

لا ينثني إلا الضعيفُ وأنــه

لقوى الطبيعةِ دائمًا يتوقــع

(آشي،2005، ص.226)

فقد طابق الشاعر بين الفعلين (تبني/تهدم) تأكيدا للمعنى، محدثا إيقاعا موسيقيا من خلال الجمع بين ضدين البناء والهدم، كما طابق بين الاسمين (الهدم /البنا) وبين (القوي /الضعيف)، وطابق بين الاسم والفعل في قوله:(مواظب /ينثني)، والاسم والفعل المجزوم في قوله: (وجود/ لم يكن) وهذه النماذج المتعددة من الطباق أحدثت قوة للمعنى، ونغما منتظما، وأبعدت السأم عن المتلقي.

ومن خلال الطباق تتضح المعاني، وهو ما يحدث تجانسا بين حالة الشاعر الشعورية والمعنى المراد التعبير عنه، ومنها قول الشاعر في قصيدة «كيف أدافع جيش القدر»:

أدرْ لحظـــــاتك نحوي لكي

أرى بعض سعدي بذاك النظر

إلام أدوم شقيـــــــــا إلى؟!

وحتّام هذا الجفا والخفـــــر؟!

أفي شرعـــــة الحقِ أن يستوي

ربيعي بذاك الخريف الأمـر؟!

فما أشبه الوعـــد بالبرق يبـ

دو منك ويخفي عـديم الأثر

(آشي،2005، ص.53)

فالطباق جاء بين(سعدي/شقيا) و (ربيعي/ خريف) و(يبدي/ يخفي) تأكيد لحالة الشاعر من خلال استخدامه للإيقاع الموسيقي الذي نتج بفعل ذكر الضدين، أدى بدوره إلى ترابط وانسجام بين الموسيقى ومعنى الشاعر المراد.

نتائج الدراسة

حاولنا خلال هذه الدراسة الوقوف على أبرز تشكلات الإيقاع بنوعية الداخلي والخارجي في شعر عبد الوهاب إبراهيم آشي، وقد خرجت إلى مجموعة من النتائج؛ أهمها:

- أظهر الإيقاع الخارجي تميزا وفعالية من خلال التزام الشاعر التام بالوزن والقافية، فكانت بحور الكامل والطويل والرمل والبسيط الأكثر حضورا في شعره، وهذا الحضور يتوافق مع الطابع الإيقاعي العام للشعر العربي القديم.
- اتكأ الشاعر على الأوزان التامة مقارنة بالأوزان المجزوءة، وهذا ينسجم مع استعمال العرب للأوزان التامة.
- استخدم الشاعر الأصوات المجهورة كحرف روي بكثرة؛ مما منح قصائده نغمة وموسيقى متصاعدة.
- استخدم الشاعر القافية المطلقة في أشعاره بكثرة بخلاف القافية المقيدة؛ رغبة منه في الصدع بأوجاعه وأناته، وهذا يتوافق أيضًا مع ما كان شائعا في الشعر العربي القديم.
- أظهر الشاعر تحررا من القافية في بعض القصائد وتنويعه لقوافيها، مما أسهم في توفير مساحة أوسع من التعبير الإبداعي وإضفاء لمسة مميزة للنص الشعري.
- ناسب الإيقاع الداخلي الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر، وبالتالي جاءت القصيدة مكتملة الإيقاع، والدلالة، ومتناغمة، شكلا ومضمونا.
- استثمر عبد الوهاب آشي التوازي في إثراء الموسيقى الداخلية، محققًا هندسة موسيقية أضفت على القصيدة رونقا وجاذبية وتلاحما بين الأبيات وتماسكها.
- ظهر التكرار في أعمال الشاعر؛ ليؤدي وظيفة حيوية للسياق الشعري، وجذب انتباه القارئ إلى فكرة يرغب الشاعر في تأكيدها وإظهارها.

- أسهمت ظواهر التدوير والتوازي والجناس والطباق في خلق موجات إيقاعية متنوعة.

المراجع

ابن جعفر، قدامة. (د.ت). نقد الشعر (تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي). دار الكتب العلمية.

ابن سينا، الحسين. (1956). الشفاء: الرياضيات. جوامع علم الموسيقى (تحقيق: زكريا يوسف). المطبعة الأميرية.

ابن منظور، محمد. (1414). لسان العرب (ط3). دار صادر.

أبو بكر، عبد الرحيم. (د.ت). الشعر الحديث في الحجاز. المطبعة السلفية/ نادي المدينة المنورة الأدبي.

الفيروزبادي، مجد الدين. (1426). القاموس المحيط (ط8). مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع.

أبو النجا، حسين. (2003). الإيقاع في الشعر الجزائري. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين.

آشي، عبد الوهاب. (2005). الأعمال الكاملة. عبد المقصود محمد خوجه.

التميمي، فاضل عبود، (2008). قراءات بلاغية. دار الضياء.

الجارم، علي؛ أمين، مصطفى. (د.ت). البلاغة الواضحة: البيان المعاني البديع. دار المعارف.

السامرائي، إبراهيم. (1983). من أساليب القرآن. دار الفرقان للنشر والتوزيع.

السيد، شفيع. (1988). النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية. مكتبة الأدب.

الصائغ، عبد الإله. (1999). الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. المركز الثقافي العربي.

الضالع، محمد. (2002). الأسلوبية الصوتية. دار غريب.

الطرابلسي، محمد الهادي. (1981). خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية.

الطواشي، شكري. (1988). مستويات البناء الشعري عند إبراهيم أبو سنة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القرطاجني، حازم. (د.ت). منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق: محمد بن الحبيب بن الخوجة). دار الغرب الإسلامي.

القيرواني، ابن رشيق. (د.ت). العمدة في صناعة الشعر ونقده. مركز تحقيقات علوم إسلامي (نور).

الكبيسي، عمران. (1982). لغة الشعر العراقي المعاصر. وكالة المطبوعات.

الكبيسي، عمران. (1982). لغة الشعر العراقي المعاصر. وكالة المطبوعات.

المعري، أبو العلاء. (د.ت). الفضول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. دار الأفاق الجديدة.

الملائكة، نازك. (1956). قضايا الشعر المعاصر (ط2)، مكتبة النهضة.

النطافي، أبو فراس. (1994). التدوير وبحو الشعر. *مجلة جامعة الملك سعود*، 6(2). 533-556

اليافي، نعيم. (1985). حروف القرآن – دراسة دلالية في علمي الأصوات والنغمات. *مجلة الفيصل* (102). 102-107

أنيس، إبراهيم. (1952). موسيقى الشعر (ط2)، مكتبة الأنجلو المصرية.

إيمان، بوعافية. (2020). البناء الموضوعي والفني في ديوان ابن الزقاق البلنسي (رسالة دكتوراه غير منشورة)، جامعة محمد خيضر.

ترمانيني، خلود. (2004). الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث: شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين. جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية رسالة دكتوراه.

زايدي، فاطمة. (2013). الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم: دراسة في ديوان الأرق (رسالة دكتوراه غير منشورة) جامعة باتنة، كلية اللغات والآداب.

زروقي، عبد القادر. (2016). جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري: نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار، *مجلة الأثر*، (25).133-146

سلطان، منير. (2000). الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشئة المعارف.

سيد، عبد الخالق. (2014). المضارع والمقتضب: حقيقتهما وخصائصهما العروضية، *مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة اليرموك* 95(1).205-235

ضيف، شوقي. (د.ت). في النقد الأبي، (ط9). دار المعارف.

عبد المطلب، د محمد. (1995). قراءات أسلوبية في الشعر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد المقصود، محمد؛ وبالخير، عبد الله. (1403). وحي الصحراء: صفحة من الأدب العصري في الحجاز (ط2). عبد المقصود محمد خوجه.

عتيق، عبد العزيز. (د.ت). علم البديع. دار النهضة العربية.

عياد، شكري. (1978). موسيقى الشعر. دار المعرفة.

فاخوري، محمد. (1996). موسيقى الشعر. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية.

مصطفى، محمود. (2009). أهدى سبيل إلى علمي الخليل (تحقيق: محمد أحمد قاسم). المكتبة العصرية.

مناع، هاشم. (2003). الشافي في العروض والقافية. دار الفكر العربي.

هلال، محمد. (2008). النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة للنشر والتوزيع.

يونس علي. (د.ت). نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. الهيئة العامة للكتاب.

Natafi, Abu Firas. (1994). Al-tadwir wa buhuth al-shi‘r (in Arabic). *Majallat Jami‘at al-Malik Saud,* 6(2), 533–556.

Yafi, Na‘im. (1985). Huruf al-Qur’an – Dirasah dalaliyyah fi ‘ilmay al-aswat wa al-naghamat (in Arabic). Majallat al-Faysal, 102, 102–107.

Iman, Bu‘afiyah. (2020). Al-bina’ al-mawdu‘i wa al-fanni fi Diwan Ibn al-Zaqqaq al-Balansi (in Arabic). [Unpublished Doctoral Dissertation], University of Mohamed Khider.

Tarmanini, Khulud. (2004). Al-iqā‘ al-lughawi fi al-shi‘r al-‘Arabi al-hadith: Shi‘r al-taf‘ilah fi al-nisf al-thani min al-qarn al-‘ishrin (in Arabic). [Doctoral Dissertation], Faculty of Arts and Humanities, University of Aleppo.

Zaidi, Fatimah. (2013). Al-ittisāq wa al-insijām fi shi‘r Razzaq Mahmoud al-Hakim: Dirasah fi Diwan al-Araq (in Arabic). [Unpublished Doctoral Dissertation], Faculty of Languages and Literature, University of Batna.

Zarouqi, Abdulqadir. (2016). Jamaliyyāt al-takrār wa dināmiyyat al-ma‘nā fi al-khitāb al-shi‘ri: Namādhij min shi‘r Muhammad Belkacem Khammar (in Arabic). *Majallat al-Athar,* 25, 133–146.

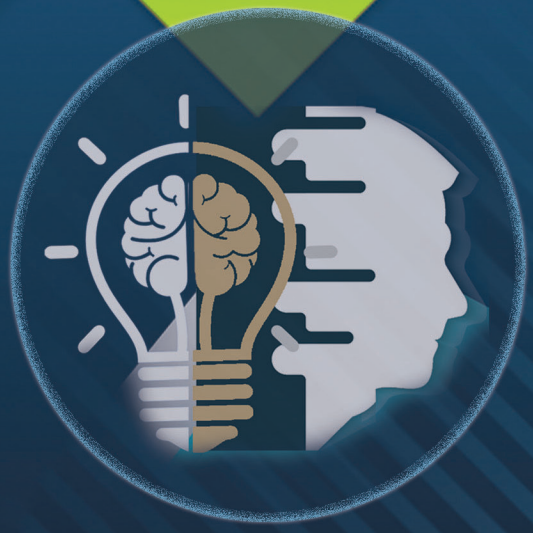
Sayyid, Abdulkhaliq. (2014). Al-mudari‘ wa al-muqtadab: Haqiqatahuma wa khawasihima al-‘arudiyyah (in Arabic). *Majallat al-Adab wa al-Ulum al-Insaniyyah,* 95(1), 205–235.

Journal of Human Sciences
At Hail University

جامعة حائل
University of Ha'il

Journal of Human Sciences

A Scientific Refereed Journal Published by University of Hail



Ninth year, Issue 29
Volume 1, March 2026

Arcif Analytics

Print ISSN:1658-788X
Online E-ISSN:1658-8819