جامعة المنصورة
كليــة الآداب

أثر الموسيقى والإيقاع الشعرى فى تشكيل الصورة الشعرية عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى

إعـــداد

مدحت فوزي عبد المعطى حسين

المعيد بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب ـ جامعة المنصورة

إشـــراف

الاستاذ الدكتور/ محمود على مكى

أستاذ الادب الأندلسى

كلية الآداب- جامعة القاهرة

الاستاذ الدكتور/ على الغريب محمد الشناوى

أستاذ الادب الأندلسى ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب ـ جامعة المنصورة

مجــلة كلــية الآداب – جامعــة المنصــورة

العدد الحادى و الخمسون – أغسطس ٢٠١٢

أثر الموسيقى والإيقاع الشعرى
فى تشكيل الصورة الشعرية
عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى

مدحت فوزى عبد المعطى حسين

موسيقى الشعر

يعد "الشعر صورة جميلة من صور الكلام"(١)، تتعدد مناحى الجمال فيه، ولكن "أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام فى توالى المقاطع وتردد بعضها بعد قدْر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"(٢) التى تنفعل لها النفوس، وتنبهر بتشكيلها العقول، وتتأثر بجمالها القلوب.

وقد أولى النقاد موسيقى الشعر أهمية بالغة؛ نظرا لأنها تحفل بمظهر إيقاعى خارجىّ، وملمح إيقاعى خفىّ، يجتهدان سويا من أجل إبراز ملامح الجمال وتشكيله فى الصور الشعرية.

أولا: الموسيقى الخارجية

وهى تلك الموسيقى التى تشتمل على:

[١] الوزن [٢] القافية

---

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربى، ط٢، ١٩٥٢م، ص ٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦، ٧.

[١] الوزن وأثره على التصوير الشعرى

أما الوزن فقد اعتنى به النقاد كثيرا، الأمر الذى جعل ابن رشيق يصفه بأنه ركن الشعر المهم فى قوله: "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافى فيكون ذلك عيبا فى التقفية لا فى الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات وما شاكلها"(١).

وعلاقة الأوزان بالموضوعات أو الأغراض الشعرية قضية جدلية، وقد مسَّ أوتارها نقادُنا القدماء؛ من نحو ما نجد عند ابن طباطبا العلوى الذى يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا، وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزنِ الذى يسلسُ له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيقٍ للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله"(٢).

وهناك علاقة ما بين الغرض والوزن، تبدو أحيانا متألقة وأحيانا أخرى خافتة؛ وأعتقد أنه لا توجد علاقة بمعناها الكمى بين البحور والأغراض الشعرية؛ ودليل ذلك هذا الجدول الإحصائى . الذى أقدمه بعد قليل . الذى يجمع بين البحور التى نظم الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى عليها، والأغراض التى تناولوها؛ والذى وُضِعَ لهدفيْن:

---

(١) ابن رشيق: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت، لبنان، ط٥، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ج١، ص ١٣٤.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص ١١.

الأول: إحصاء البحور الشعرية التى تناولها هؤلاء الشعراء، ومعرفة البحور التى أهملوها، ومحاولة تفسير ذلك وربطه بالفروسية.

الآخر: تأكيد عدم وضع بحور معينة لأغراض بعينها، وإنْ كان هذا لا يمنع وجود بعض أوجه الشبه التى يلمحها بعض النقاد بين بعض البحور وبعض الأغراض الشعرية، إلا أنه لا يُسَلَّم بذلك على إطلاقه؛ وذلك لأن الحالة النفسية للشاعر ينبغى وضعها فى الاعتبار، وهذا أمر ذاتى لا يُتحكّم فيه بحال؛ لأن الشاعر لا يتوضأ ثم يدخل فى محراب قصيدته بِنِيَّةِ أن يكتبها من بحر معين.

لكن يقول سنبسر: "إن خير الموسيقي ما تتمشى مع الأفكار وتتساوق مع المعانى، وتتجاوب نغماتها ونبراتها مع حالات النفْس؛ فالشاعر فى اهتياجه وغضبه وغيظه يكون تعبيره الموسيقِى عالى النغمة، وفى حزنه يكون منخفضا، وفى تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة، وأما فى بثه وألمه فتكون مسافاته الصوتية طويلة. وهكذا تساير النغمات حالات النفْس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها"[1].

ويبدو ذلك جليا من خلال هذا الجدول الإحصائى الذى جمع بين بحور الشعر التى تناولها الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى وبين أغراض شعرهم.

---

(1) نقلا عن: سعد إسماعيل شلبى: الأصول الفنية للشعر الجاهلى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٨٢م، ص ١١٥.

جدول البحور والأغراض موزعا على

أشعار الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى

أغراض الشـعر								
م	البحر	الفخر	الوصف	المدح	الهجاء	الرثاء	التهديد والوعيد	الغزل
1	الطويل	157	48	45	35	13	43	15
2	الوافر	92	13	22	31	16	25	5
3	الكامل	50	18	15	17	4	16	5
4	البسيط	43	6	12	10	5	5	5
5	الخفيف	9	1	2	1	8	3	2
6	المتقارب	15	4	4	6	1	2	2
7	الرجز	19	2	5	1	.	9	.
8	الرمل	9	.	1	1	1	2	.
9	المنسرح	5	.	2	2	1	.	1
10	السريع	5	2	1	.	2	2	.
11	الهزج	7	.	.	.	.	.	.
12	المديد	2	1	.	.	.	1	.
*	المجموع	413	95	109	104	51	108	35

تابع جدول البحور والأغراض موزعا على أشعار الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى

أغراض الشـعـر								
م	البحر	الشكوى	الحكمة	العتاب	اللوم	الأنفة	الدعاء	التفاؤل
1	الطويل	23	30	15	8	5	3	.
2	الوافر	11	8	4	6	6	1	.
3	الكامل	9	8	3	3	1	1	.
4	البسيط	7	3	3	3	.	1	.
5	الخفيف	3	1	2	.	.	.	.
6	المتقارب	3	.	1	.	.	1	.
7	الرجز	3	1	.	1	.	1	3
8	الرمل	.	.	2	.	1	.	.
9	المنسرح	1	.	.	1	.	.	.
10	السريع	.	.	2	.	.	.	.
11	الهزج	1	.	.	.	.	.	.
12	المديد	.	.	.	.	.	.	.
*	المجموع	61	51	32	22	13	8	3

تابع جدول البحور والأغراض موزعا على أشعار الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى

أغـراض الشـعر						
م	البحر	التهنئة	الاعتذار	عدم التمسك بالحياة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الطويل	1	5	1	3081	% 34.841
2	الوافر	.	3	.	2125	% 24.030
3	الكامل	1	.	1	1292	% 14.610
4	البسيط	.	.	.	781	% 8.831
5	الخفيف	.	.	.	397	% 4.489
6	المتقارب	.	.	1	287	% 3.245
7	الرجز	.	1	.	190	% 2.148
8	الرمل	.	.	.	189	% 2.137
9	المنسرح	.	.	.	170	% 1.922
10	السريع	.	.	.	155	% 1.752
11	الهزج	.	.	.	112	% 1.266
12	المديد	.	.	.	64	% .723
*	المجموع	2	9	3	8843	% 100

أما الهدف الأول الذى سَعَيْنَا لإحرازه فقد كشف لنا . هذا الاستقراء النقاب عن البحور الشعرية التى آثرها الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى، وقد جاء بعضها مرتبا طبقا لنسبة شيوعه فى الشعر العربى؛ وذلك كـ "بحر الطويل" الذى قال عنه إبراهيم أنيس: "ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل فى نسبة شيوعه؛ فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربى القديم من هذا الوزن"(١). ويقول محمود مصطفى: "نقلنا عن المعرى أنه يقول: إن أكثر أشعار العرب من الطويل والبسيط والكامل، وهذا صحيح يدل عليه الاستقراء، وقد ذكروا أيضا أن المديد قليل الاستعمال لثقل فيه إلا عروضه الثالثة"(٢).

ومن ناحية أخرى نجد أن هناك أربعة أبحر لم ترد فى شعر الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى، أو لم ينظموا فيها؛ وهى "المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك". وهذه الأبحر قليلة جدا فى الشعر العربى؛ فمثلا "ذكروا أن الزجاج قال عن المضارع والمقتضب: إنهما قليلان جدا فى الشعر العربى حتى إنه لا توجد قصيدة منهما لعربى، وإنما يُروَى منهما البيت والبيتان، كذلك بحر المتدارك قليل فى القديمة، وقِلَّتُهُ هى التى حملتْ الخليل على إنكاره وعدم عدِّه بين بحور الشعر. وإثبات الأخفش له لا يدل على كثرة وروده؛ بل إنه تمسك ببعض شواهد صحّت عنده، فهو لا ينكر ندرته"(٣).

وعن هَجْر الشعراء الفرسان للمتدارك يقول إبراهيم أنيس: "ولسنا ندرى سرّ انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر رغم انسجام موسيقاه وحُسْن وقْعها

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٥٧.

(٢) محمود مصطفى: أهدى سبيل فى علمى الخليل، مطبعة محمد على صبيح وأولاده بالأزهر بمصر، ط٣، ١٣٧٤هـ، ١٩٥٥م، ص ١١٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ١١٠.

فى الآذان، ولعلهم وجدوه ألْيق بالأدب الشعبى لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة، ولهذا شاع فى الزجل"[١].

أما بحر المجتث فهو بحر قد طرب "له الشعراء المحدثون، فأكثروا من نظمه، ولاسيما فى مسرحياتهم، ولا نكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة؛ أغلب الظن أنها كانت تلحن ويتغنى بها. وقد ظلت نسبة شيوع هذا البحر فى الأشعار القديمة ضئيلة حتى جاء المحدثون فنهضوا بها واستعذبوا الوزن وموسيقاه"[٢].

ومن هنا فقد جاء استعمال الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى لبحور الشعر العربى موافقا للذوق العربى، ومتماشيا مع صدى هذه الأوزان للفروسية ومعانيها؛ إذ إن إهمال الشعراء الفرسان لبعض البحور الشعرية قد يكون بسبب عدم قدرتها على مجاراتهم، أو على التعبير بقوة عن ذواتهم.

وأما الهدف الثانى فقد أبان عنه هذا الجدول الإحصائى الذى أكد عدم وجود علاقة حرفية بين البحر والغرض الشعرى؛ فما من بحر قد وُضِع خصيصا لغرض بعينه، ومَنْ أراد التحقق فليمعن النظر فى الجدول السالف، إلا أن هذا لا ينفى وجود بعض أوجه الشبه .كما ذكرنا آنفا . بين بحرٍ ما وغرض بعينه، الأمر الذى نبّه إليه بعض النقاد، وإنْ كُنّا لا نُسلِّم به على إطلاقه.

والذى نريد أن نوضحه فى هذا المقام أن البحر والغرض يتكاتفان سويا فى تشكيل الصور الشعرية، ومن هنا تثبت فاعليتهما وأثرهما فى النص الشعرى، وهو ما سنوضحه فى تحليل الشواهد الشعرية؛ فعلى سبيل المثال يرى نقادنا أن "أكثر أشعار

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ١٠٤.

(٢) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ١١٣.

العرب من الطويل"[١]؛ إذ ليس "بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل فى نسبة شيوعه؛ فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربى القديم من هذا الوزن. ويشتمل بحر الطويل على مقياسيْن .. هما: فعولن، مفاعيلن، وهذان المقياسان يتكرران فى البحر الطويل على صورة خاصة وترتيب خاص"[٢].

و"لأمرٍ ما فضَّل الشعراء الأولون بحرَ الطويل على غيره فى باب القصص المتصل بماضيهم وأخبارهم وأساطيرهم وملاحم قبائلهم فى الأزمان السالفة، فإن حظه من ذلك هو الأوفر بالنسبة إلى غيره من البحور. ومنحى الشعراء فيه يناسب معانى التغنى بجلالة الماضى وعنصر القصص والنعت فيه من الطراز الذى يدعو السامع لأن يُصغى ويتفهم قبل أن يهتزّ ويرقص"[٣].

وندلل على ذلك بفخر عامر بن الكاهن على بنى حَنْثَر بن وهب الأصغر الكلابى فى تصويره ليوم "السُّحَامة"؛ وذلك فى قوله [من الطويل]:

وَمَنْ يَرَنَا يومَ السُّحَامةِ فوقَنا عَجَاجَةُ أذْوَادٍ لهنَّ حَوائِرُ

إذا خرجَتْ مِن مَحْضَرٍ سدّ فَرْجَهَا خِفافٌ مُنِيْفَاتٍ وَجَذْعٌ بَهَازرُ

دَعُوا الحربَ لا تشْجُوا بها آلَ حَنْثَرٍ شَجا الحَلق، إنّ الحربَ فيها تَهابُرُ

ولا تُوعِدُونا بالغَوَارِ فإننا بنو عمِّنَا فيها حُمَاةُ مَغَاوِرُ

علَى كلِّ جرداء السَّرَاةِ كأنها عُقَابٌ، إذا ما حثَّها الحربُ، كاسِرُ

---

(١) محمود مصطفى: أهدى سبيل فى علمى الخليل، ص ١١٠. وانظر أيضا: عبد الله الطيب: المرشد فى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ج١، ص ٤٤٣ وما بعدها.

(٢) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٥٧.

(٣) عبد الله الطيب: المرشد فى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص ٤٥٠.

مُحالِفَــةٌ لِلْهَضْــبِ صَــقْعاءُ لَفَّهــا بِطَخْفَــةَ يــومٌ ذُو أهاضِــيْبَ مــاطِرُ[١]

تبدو العلاقة بين الغرض الشعرى والوزن فى إطار الصورة الشعرية فى الأبيات السابقة؛ إذ اتكأ ذلك الشاعر الفارس على بحر الطويل فى تصوير مشهد تلك الملحمة الكبرى التى ظفر فيها الشاعر وقومه على بنى حنْثر؛ ذاك البحر الذى ساقه الشاعر من خلال مجموعة من الصور الشعرية التى كان لها أكبر الأثر فى إبراز ملامح تلك المعركة. لذا افتخر الشاعر على بنى عمومته، وذلك فى إطار تصوير شعرى كنائى جسد فيه انتشار الغبار الذى ساقته إبل كنى عن ضخامتها وشبهها بالقصر المنيف، ذاك التشبيه الذى عمّق من انتشار الغبار وعمومه فى المكان. ورسمت تفعيلته المزدوجة المكونة من [فعولن مفاعيلن] على تكرارها؛ أقول: رسمت تفعيلته هذه صورة مزدوجة بين التحذير والترهيب؛ بين تحذير الشاعر لأبناء عمومته، وبين ترهيبهم من الولوج فى تلك المعركة، وما ذاك إلا لأنهم أصحاب غارات وحروب، يصطحبون الخيل العِتاق المناجيب التى تنماز بالسرعة والقوة، والتى مكنتهم من الظفر فى كل معاركهم.

كما بدا المعنى الشعرى أكثر وضوحا فى علاقته بالوزن الشعرى وفى إطار تكاملى من الصورة الشعرية فى ذاك التصوير الشعرى الكنائى الذى كنى فيه الشاعر عن مرارة الحرب وغصّتها.

إن بحر الطويل . هنا . ساعد الشاعر الفارس على رسم ملامح تلك الدندنة الثأرية، وارتفاع النغمة الحربية التى جمعت بين ثقة النصر وجرأة الإقدام. كما أشار هذا البحر من طرْفٍ خفى إلى دوام انتصار الشاعر وقومه ما دامت الحياة؛ لذا تنوعت الأساليب بين الأمر والنهى استعلاءً من فارسنا وقومه على أعدائهم؛ وذلك

(١) عبد الرحمن محمد الوصيفى: شعر بنى عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموى [١٣٢هـ]، ج٢، ص ٥٣، ٥٤.

كقوله: "دعوا الحرب" و"لا تشجوا بها .." و"لا توعدونا"؛ الأمر الذى تلاءم إيقاعيا مع طول فخرهم بذواتهم.

ثم جاءت الصورة الشعرية التشبيهية لتؤكد تضامن الغرض والوزن فى تشكيل المعنى الشعرى؛ إذ شبه الشاعر فرسه الذى يتكئ عليه فى حربه بالعقاب فى سرعة عدْوِها، وانقضاضها على الفريسة.

وأخيرا؛ فقد ساعد بحر الطويل الشاعر على اختيار ألفاظه، وطول نَفَسِه؛ حيث وظفهما فى تخيّر معانيه، حتى تشعر وأنت تتأمل هذه الأبيات أن بحر الطويل أمدّ شاعرنا بثقة النصر قبل بدء المعركة. وأسهمت حركاته وسكناته دلاليا فى إظهار تلك المفاخر التى عددها الشاعر، كما تلاءم البحر إيقاعيا مع طول نفس الشاعر الذى يتناسب . رمزيا . مع طول البحر وطول المفاخر.

ونقترب من بحر الوافر . وتفعيلاته .:

مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن

لنرى فيه "خاصة غريبة؛ وهى أن عجزه سريع اللحاق بصدره، حتى إن السامع لا يكاد يفرَغ من سماع الصدر حتى يهجم عليه العجز؛ لا، بل الشاعر نفسه أثناء النظم . فيما أرجح . يشعر بهجوم العجز والقافية بمجرد فراغه من الصدر، وربما سبق عجز بيت صدره إلى نفسه"[1].

و"حقيقة الأمر أن الوافر بحر مسرع النغمات متلاحقها، مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق، وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتى بمعانيه دُفَعًا دُفَعًا كأنه يخرجها من مِضَخَّة .. وأحسن ما يصلح هذا البحر فى الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب فى معرض الهجاء والفخر، والتفخيم فى معرض المدح"[2]. و"الوافر

([1]) عبد الله الطيب: المرشد فى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص ٤٠٦.

([2]) المرجع نفسه، ج١، ص ٤٠٧.

لخفته وسرعته وقوته من أصلح بحور الشعر العربى للقِطَع؛ إذ القطعة تتطلب من الشاعر أن يحصر نفسه فى غرض واحد، وأن ينفق كل ما عنده من بلاغة وحذق فى أدائها"[١].

ومن القطع الدالة على ذلك قول حاتم الطائى فى بنى زياد بن عبد الله من بنى عبس، وكان قد جاورهم فى زمن الفساد فأحسنوا جواره؛ يقول [من الوافر]:

لَعَمْـرُكَ مـا أَضـاعَ بَنـو زِيـادٍ ذِمـارَ أَبـيهِمِ فـيمَن يُضـيعُ

بَنـو جِنِّيَّـةٍ وَلَـدَت سُـيوفاً صَـوارِمَ كُلُّهـا ذَكَـرٌ صَـنيعُ

وَجـارَتُهُم حَصـانٌ مـا تُزَنّـى وَطاعِمَـةُ الشِّـتاءِ فَمـا تَجـوعُ

شَـرى وُدّي وَتَكرِمَتـي جَميعـاً لِآخِـرِ غالِـبٍ أَبَـداً رَبيـعُ[٢]

فالمتأمل لهذه الأبيات يجد أثر تعانق الغرض مع الوزن الشعرى فى تشكيل الصورة الشعرية أوضح ما يكون، إذ تلاحقت الصور الشعرية تلاحقا سريعا يتناسب مع طبيعة بحر الوافر، حيث اتكأ الشاعر على التصوير الشعرى الكنائى الذى كنى فيه عن شهامة وفروسية بنى زياد الخارقة، وكأنهم فاقوا حدود البشر، ثم أردف الشاعر تلك الصورة بصورة شعرية استعارية شبه فيه أولادهم بالسيوف القواطع، ليخلع عليهم صلابة وقوة وعزة. ثم أعقب تلك الصورة بصورة شعرية كنائية كنى فيها عن عفة جارتهم وكرمها، تلك العفة التى اكتسبتها جارتهم من خلالهم.

وعلى ذلك فإن المتأمل لهذه الصورة يجد أن بحر الوافر قد تعانق مع مفرداتها من أجل إثرائها شكلا ومضمونا؛ فإذا كانت تفعيلات بحر الوافر تُلْقى دفعة واحدة

---

(١) المرجع نفسه، ج١، ص ٤٢٥.

(٢) ديوان حاتم الطائى، صنعة: يحيى بن مُدرك الطائى، رِواية: هشام بن محمد الكلبى، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط٢، ١٤١١هـ، ١٩٩٠م، ص ١٣٨.

نظرا لطبيعة ذلك البحر المتلاحق النغمات، فإن مفردات الصورة قد انتقت هذا البحر لتوحى بتلاحق ذلك الشاعر الفارس لمدح بنى زياد وسرعته؛ هذا التلاحق الذى يوازى سرعة إحسانهم وتدفق إكرامهم؛ ذاك الإكرام الذى اعترف الشاعر به، والذى على إثره لم يجد بُدًّا من تصويرهم بصور تعلو صفات الآدميين؛ من أجل ذلك صور أمّهم بالجنيّة التى ولدت سيوفا قواطع لا تنثنى لأحد، ولا تخضع لمخلوق.

كما لحق مدحه لهم جارتهم الحَصَان التى تصور عفة القوم من خلال عفافها حتى عمّ العفاف المكان بأسره. لكنّ شاعرنا أراد أن يخلّد ذِكراهم فعمد إلى الجمع بين العفة والكرم، حتى اطمأنت نفوسهم فكانوا فائقين لغيرهم، متميزين منهم.

وهكذا رأينا كيف احتضن بحر الوافر هذه الصورة، وعبر عنها فى إيجازٍ بليغٍ استطاع من خلاله أن يشيّد بناءً موسيقيا "يتكون من إيحاءات نفسية تعلو أو تهبط، تقسو أو ترق، تنفصل أو تتحد؛ لتكون فى مجموعها لحنًا متسقا أقرب إلى الإطار السيمفونى"(١).

من خلال ما سبق يتضح . لنا . أن الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي لم يخصصوا بحرا بعينه لغرض بعينه؛ بل تبادلت البحور، وتنوعت الأغراض هنا وهناك، وإنْ كانت هناك بعض البحور الشعرية التى قد أكثروا القول فيها على مختلف أغراضهم؛ وذلك كـ "بحر الطويل، والوافر، والكامل، والبسيط، والمتقارب ... وغيرها". فما علة إكثارهم من هذه البحور والأوزان دون غيرها؟

لا شك فى أن الجواب يتركز حول قدرة هذه البحور على إمداد هؤلاء الشعراء بطاقاتٍ تأثيرية عالية قادرة على التعبير، إلا أن الأمر لا يقتصر على ذلك، بل يجب أن نضيف إلى ذلك ذوق العصر الجاهلى الذى "كان ميالا لنمط معين من الإيقاع،

(١) رجاء عيد: التجديد الموسيقى فى الشعر العربى دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربى، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٧م، ص ١٠.

وكان على الشعراء أن يستجيبوا له"[١]. وقد يكون هذا صحيحا، إلا أنه ينبغى أن نراعى مسألة فى غاية الأهمية؛ ألا وهى: إذا كان الإنسان ابن البيئة أو ابن عصره، فينبغى أن نضع فى حسابنا ذاتية الشاعر وكيانه الخاص؛ لأن الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي الذين نظموا قصائدهم فى بحر الطويل . مثلا . وجدوا أن تفعيلات هذا البحر تساعدهم فى التعبير عن معانيهم، ولاسيما إنْ كانت هذه المعانى تدور حول ذِكر المفاخر وتعددها على مدار قبائلهم، وذلك على نحو ما عرضنا آنفا.

[٢] القافية وأثرها على التصوير الشعرى

تعد القافية "من العناصر المكملة للإيقاع الخارجى "الموسيقى الخارجية للشعر العربى" "[٢]. أو هى "جزء إيقاعى خارجى متمم للوزن، ومساهم فى ضبط نهايات الأبيات، فحدُّ الشعر هو "الموزون المقفى .." والقافية تضبط نهايات الأبيات محددة، كأن الشاعر ينتهى عند شاطئ البحر ليبدأ انطلاقته من جديد فى تتابع مستمر، وهو ما نجد أثره فى اللغة أيضا. "وقفوت الأمر: اتبعته.."[٣].

أما أثر القافية فى بناء الشعر العربى فإنها تتضمن "بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها. وتحليلها يؤدى إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها، ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية والنحوية أو ترفّعهم عليها فإن جمال القافية يكمن فى تشابه

(١) فوزى محمد أمين: شعر بشر بن أبى خازم الأسدى رؤية تاريخية وفنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص ١٨١.

(٢) عبد الرحمن الوجى: الإيقاع فى الشعر العربى، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٨٩م، ص ٧٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧١.

الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التى تعتمد على التوازى فى بنيتها العميقة"[١].

وأثر القافية على التصوير الشعرى يكمن فى أن لها "وظيفة مزدوجة تغذى طرفين من جديلة اللغة فى الشعر؛ إحداهما: الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتى معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات. والأخرى: دلالية بسلك هذه المفردات فى نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالى بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر، وبما تحققه لها من مخالفة فى كثير من الأحيان"[٢].

من هنا يتبين ـ لنا ـ أن القافية على علاقة وطيدة بالجملة فى البيت الشعرى، لا تنفك عنها على الإطلاق؛ لأن جمالها وتأثيرها على التصوير الشعرى يبدو من خلال تلك العلاقة الوطيدة بينهما، وذلك على مختلف المستويات اللغوية.

ولدراسة القافية عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي يجدر بنا أن نستعين ببعض الجداول الإحصائية التى تهدينا سُبُلَنا، والتى تسهم بدور فعَّال فى بيان كيفية تأثير القافية فى بناء الشعر العربى وتشكيل صوره الشعرية. وسنبدأ الحديث عن ذلك بذكر الروى، وحروفه، وحركاته.

[أ] الروى وأهميته

(١) صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ١٩٨٥م، ص ٣٩٠، ٣٩١.

(٢) محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة فى الشعر العربى،، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م، ص ١٣١.

الروى هو "الحرف الذى تُبْنَى عليه القصيدة، ويلزم فى كلِّ بيت منها فى موضع واحد"[١]. ويكون إما ساكنا وإما متحركا، وهو أقل ما تتألف منه القافية[٢].

أما أهميته ودلالته فهو "صوت تُنْسب له القصائد أحيانا؛ فيقال: سينية البحترى، وهمزية شوقى، إلى غير ذلك مما تعارف عليه الأدباء واصطلحوا عليه؛ وذلك لأنه أقل قدر يجب التزامه فى أواخر الأبيات، ولا يكون الشعر مقفى إلا به"[٣].

[ب] حروف الروى

إن استعراضنا لشعر الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي يُبَيِّن . لنا. أن معظم حروف الهجاء قد تقع رويا، ولكنها تختلف فى نسبة شيوعها. يقول الأخفش: "وجميع حروف المعجم تكون رويّا إلا الواو والياء والألف اللواتى يكنَّ للإطلاق، وهاءَ التانيث، وهاءَ الإضمار إذا ما تحرك ما قبلها، وألف الاثنين، وواو الجمع إذا انضم ما قبلها"[٤].

ويمكن أن تُقسَّم حروف الهجاء التى تقع رويّا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها فى الشعر العربى:

[أ] حروف تجئ رويا بكثرة وإنْ اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء؛ وتلك هى: الراء. اللام. الميم. النون. الباء. الدال.

---

(١) الأخفش: كتاب القوافى، عنى بتحقيقه: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومى، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ، ١٩٧٠م، ص ١٠.

(٢) على جميل سلّوم، وحسن محمد نور الدين: الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م، ص ٢٣٨.

(٣) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٤٥. وانظر أيضا: على جميل سلّوم، وحسن محمد نور الدين: الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، ص ٢٣٩.

(٤) الأخفش: كتاب القوافى، ص ١٠.

[ب] حروف متوسطة الشيوع؛ وتلك هى: التاء. السين. القاف. الكاف. الهمزة. العين. الحاء. الفاء. الياء. الجيم.

[ج] حروف قليلة الشيوع: الضاد. الطاء. الهاء.

[د] حروف نادرة فى مجيئها رويا: الذال. الثاء. الغين. الخاء. الشين. الصاد. الزاى. الظاء. الواو.

ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل فى الأصوات أو خفة بقدْرِ ما تعزى إلى نسبة ورودها فى أواخر كلمات اللغة[1].

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

وإذا نظرنا إلى حروف الروى عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي وفقا لمقتضى أشعارهم سنجد أنها تَرِدُ على النحو الآتى:

حروف الروى	عدد القصائد	عدد القطع الشعرية	عدد النتف الشعرية	عدد الأبيات المثناة	عدد الأبيات المفردة	إجمالى عدد الأبيات	النسبة المئوية
الراء	٦٦	٤٨	٢٤	٣٢	٣٦	١٤٥٦	%١٦.٤٦٥
اللام	٥٥	٢٧	١٦	٢٢	٢٢	١٢٠٦	%١٣.٦٣٧
الباء	٥٢	٢٢	١٤	١٨	٢٣	١١٨٧	%١٣.٤٢٣
الميم	٤٦	٣٢	٧	١٥	٣٢	١٠٥٥	%١١.٩٣٠
الدال	٤٧	٢٨	١٩	١٢	١٨	٩٣٠	%١٠.٥١٦
النون	٣٣	١٧	٩	١١	١٠	٦٨٩	%٧.٧٩١
العين	٢٤	١٣	٧	١٠	١٣	٥٠٥	%٥.٧١٠
القاف	١٢	٥	٣	٣	٥	٢٩٠	%٣.٢٧٩
الفاء	١٥	٥	٤	٤	١٠	٢٧٣	%٣.٠٨٧
الحاء	١٣	٦	٢	٨	٣	٢٥٧	%٢.٩٠٦
الهاء	١٠	٣	٨	٧	٢	٢٢٠	%٢.٤٨٧
السين	١٣	٧	.	٥	٣	٢١٦	%٢.٤٤٢
الهمزة	٩	٣	١	٣	.	١٥٠	%١.٦٩٦
التاء	٧	٦	٢	٢	٥	١٤١	%١.٥٩٤
الياء	٣	٥	٣	٢	٢	٨٣	%.٩٣٨
الجيم	٣	٢	١	١	٢	٧٠	%.٧٩١
الضاد	٢	.	٢	١	١	٤٢	%.٤٧٤
الكاف	٢	٢	١	١	.	٣٤	%.٣٨٤
الشين	١	١	.	.	١	١٧	%.١٩٢
الألف	١	١	.	١	١	١٦	%.١٨٠
الطاء	.	١	.	.	.	٦	%.٦٧.
الإجمالى	٤١٤	٢٣٤	١٢٣	١٥٨	١٨٩	٨٨٤٣	%١٠٠

وبمقارنة الجدول السابق للشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى بتصنيف الدكتور إبراهيم أنيس يتضح ما يأتى:

[١] اتفاق روىّ القسم الأول فى نسبة شيوعه عند الشعراء الفرسان والدكتور إبراهيم أنيس؛ إذ جاءت هذه الأصوات بكثرة على الترتيب وهى: [الراء، اللام، الميم، الباء، الدال، النون].

[٢] مجئ حروف الروى متوسطة الشيوع عند الشعراء الفرسان متفقة بنسبة كبيرة مع هذا التصنيف؛ إذ جاءت الأحرف الآتية . على الترتيب .: [العين، القاف، الفاء، الحاء، السين، الهمزة، التاء] لتمثل ارتفاعَ حروف القسم الثانى متوسط الشيوع. ثم جاءت أحرف: [الياء، الجيم، الكاف] بنسب أقل من سابقتها؛ وقد تخللها حرفان من أحرف القسم الثالث؛ هما: [الهاء، الضاد].

[٣] جاءت [الهاء] . وهى من أصوات القسم الثالث قليل الشيوع عند الدكتور إبراهيم أنيس . بنسب مخالفة لتصنيفه السابق؛ إذ جاء هذا الصوت بنسبة [٢.٤٨٧%] متخللا بذلك المرتبة الثانية مع أصوات القسم الثانى.

[٤] جاءت [الضاد، والطاء]، وهما من أصوات القسم الثالث قليل الشيوع، بنسب قليلة عن أصوات القسم الثانى؛ وإن جاءت نسبة [الضاد] أكبر بكثير من نسبة [الطاء].

[٤] اتفقت نسبة شيوع الحروف نادرة المجئ رويا مع نسبة حرف [الشين] فى هذا القسم عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى.

ومما يُلاحَظ على جدول الروى، وتصنيف الدكتور إبراهيم أنيس السابقَيْن أنه لم يدرج حرف الألف فى تصنيفه؛ ذلك الحرف الذى ورد عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى بنسبة [١٨٠.%] وهى نسبة سبق بها مجئ بعض أحرف القسم الثالث قليل الشيوع مثل [الطاء].

وقد علل ذلك بقوله: "لكن الذى قد يضعف من اعتبارها رويا، ويقلل من موسيقاها فى أسماعنا طبيعة القافية العربية، ومجيئها متحركة الروى فى غالب الأحيان؛ فآذاننا قد تعودت أن تسمع بعد الروى حركة، وحركة الروى قد تكون ضمة، وقد تكون كسرة، وقد تكون فتحة. وقد اعتبرت هذه الحركة فى الوزن الشعرى بمثابة حرف مد"(١). ويقول فى موضع آخر: "أما تلك التى تنتهى بألف المد التى هى جزء من بنية الكلمة فقد رويت بكثرة فى الشعر القديم والحديث، وقد سماها القدماء "المقصورات" "(٢). و"فى الحق أنه ليس هناك ما يمنع من وقوع حروف المد رويا؛ لأنها تقوم مقام الحروف الأخرى وتؤدى الغرض الموسيقى منها، بل ربما كانت أقوى وأوضح فى السمع"(٣). لكن يندر مجيئها كما وضحنا سالفا.

ولا شك فى أن حروف الروى التى كررها الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى دون غيرها أمدّتهم بعطاء موسيقى أسهم فى تشكيل صورهم الشعرية على نحو ما، ونغم فريد ساعدهم على نَيْلِ مرادِهم؛ سواء على المستوى العسكرى أم المستوى الذاتى من غزل ومغامرات وما إلى ذلك، على نحو ما سنرى.

أما تلك الأحرف التى جافوها وهى: [الثاء، الخاء، الذال، الزاى، الصاد، الظاء، الغين، الواو] فلم يجدوا عنها إلا مَصْرِفا؛ إذ لم تساعدهم على الوصول إلى أغراضهم، لذا تحولوا عنها إلى غيرها رغبةً فى إثراء المعانى والأخيلة جذبا للمتلقى وإثباتا لذواتهم من أجل تخليد ذِكْراهم، وقد فعلوا.

[ج] حركات الروى

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٥٥.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٦.
(٣) المرجع نفسه، ص ٢٥٤، ٢٥٥.

أما حركة الروى فلم تأتِ اعتباطا عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى؛ وذلك كما يأتى:

حركة الروى	عدد القصائد	عدد القطع الشعرية	عدد النتف الشعرية	عدد الأبيات المثناة	عدد الأبيات المفردة	إجمالى عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكسرة	١٩٥	٩٩	٤٨	٦٧	٧٥	٣٩١٣	%٤٤.٢٤٩
الضمة	١٢٤	٧٠	٤٤	٥٣	٦٣	٢٦٧٦	%٣٠.٢٦١
الفتحة	٧٨	٤٦	٢٣	٢٨	٤١	١٨٦٥	%٢١.٠٩٠
السكون	١٧	١٩	٨	١٠	١٠	٣٨٩	%٤.٣٩٨
الإجمالى	٤١٤	٢٣٤	١٢٣	١٥٨	١٨٩	٨٨٤٣	%١٠٠

إن حركة الروى تكاد "تكون مفتاحا للبيت كله؛ لأن الكلمة فى آخر البيت لابدَّ أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب، ومن حيث التماثل الصوتى والحركى مع بقية الأبيات من جانب آخر، فهى تخدم فى اتجاهين متعاونين: تركيب البيت النحوى، وإيقاع القصيدة الصوتى"(١). وأضيف إليهما الاتجاه الأخطر وهو تشكيل الصور الشعرية الذى ينبغى أن يكون هو مَقْصِد هذين الاتجاهين؛ لأن هناك . بلا ريب . خيطا فنيا رفيعا دقيقا بين حركات الروى ومعانى الأبيات؛ أو بالأحرى مضمون الصورة الشعرية.

وإنّ مَنْ يتدبر جدول حركات الروى السابق عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى، والذى لم نورده على سبيل الحصر وفقط؛ إنما أوردناه رغبة فى توظيفه لبيان أثر هذه الحركات على المعنى داخل الصورة الشعرية؛ أقول: إنّ مَنْ يتدبر هذا

(١) محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضى للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م، ص ١٨٢.

الجدول يرى أن الشعراء الفرسان قد جاءوا [بالكسر ثم الضم ثم الفتح ثم السكون] على الترتيب.

وأعتقد أن ترتيب ورود حركات الروى على هذا النحو ليس اعتباطا أو من قبيل الصدفة المحضة؛ إنما هو ترتيب دال؛ لأنه إذا كان "الضم أثقل من الكسر"(١)، وإذا كانت أعراف العرب يغلب عليها استعمال "الروى المكسور فالروى المضموم ثم الروى المفتوح"(٢)، فإنى أعتقد أن ورود حركات الروى بهذا الترتيب أمر يتماشى مع طبيعة هؤلاء الفرسان فى العصر الجاهلى وما جُبِلُوا عليه؛ ذلك لأن الكسر يمثل اتجاها وسطيا بين الضم . الذى هو أثقل الحركات . والفتح . الذى هو أخفها .؛ إذ مثَّل صراعهم أو حربهم عِبئًا ثقيلا على النَّفْس، ولم لا؟! والحربُ تكسر شوكة أحد الطرفين؛ إما الشاعر الفارس، وإما الفارس العدو. الأمر الذى يحتاج بعده الشاعر الفارس إلى الدِّعة والراحة فيلجأ إلى محبوبته متغزلا فيها كى يُخرج نفسه من بوتقة ذلك الصراع الأليم، وهذا بطبيعته يتناسب ضمنيا مع حركة الفتح.

ومن هنا لا تكون حركة الروى مجرد حركة يضعها الشاعر فى نهاية القافية؛ إنما هى حالة يعيشها الشاعر ويعايشها، ثم يحولها من إطارها الاعتيادى إلى سِعَة الإبداع وآفاق الابتكار. ومن ثمَّ يمكن تصنيف هذه الحركات إلى أن:

[١] تكون الضمة . التى هى أثقل الحركات . معادلا موضوعيا للحرب التى هى أثقل الأشياء على النَّفْس، والتى هى مصدر هلاك وإهلاك الأفراد والجماعات.

[٢] وتكون الكسرة هى الاتجاه الوسطى بين الضم والفتح؛ لأنها تشتمل على قَدْرٍ من الثِّقَل، وقَدْرٍ من الخِفَّة؛ وذلك فى معرض الحديث . مثلا . عن جرأة المرقش

---

(١) أبو سعيد السيرافى: شرح كتاب سيبويه، حققه وعلق عليه: رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، ١٩٩٠م، ج٢، ص ٣٩.

(٢) شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى، القاهرة، ط٣، ١٩٩٨م، ص ١١٤.

الأصغر ومغامراته؛ تلك المغامرات التى تحتاج إلى جرأة وقوة تستمدها من حركة الضم التى تتناسب أيضا مع الأهوال التى يلاقيها الشعراء الفرسان، لتصل فى نهاية المطاف إلى محبوبته، أو إلى إحراز النصر وعلوّ الثقة بالنفس، وهى حالة منعمة تتناسب فى الأخير مع حركة الفتح وطبيعته.

[٣] لذا تأتى حركة الفتح لتتناسب ضمنيا مع صفاء القلوب، وخفوت الأضواء، وشيوع الهمس بين المحبين. ومن ثمّ يرى الشاعر الفارس حركة الفتح فى محبوبته وهى بين اللين والتثنى، كما تتناسب أيضا مع سياق الرجاء وإجابة الدعاء، والسعى فى عمل الخير.

ولنأخذ أنموذجا على ما سبق من شعر عمرو بن معدى كرب؛ إذ يقول [من الطويل]:

فلّما هبطنا بطنَ رَنْيَةَ بالقَنا أَرَنَّ سحابٌ رَعدُهُ مُتجاوبُ

وسُلَّتْ سُيوفُ الهند منّا كَأَنَّها مَخاريقُ نالتها أَكُفٌّ لَواعبُ

بها نتشافى الغِلَّ في ذات بيننا وتزهو بأيدينا سيوفٌ قَواضبُ

مُشَهَّرَةٌ أَلوانُها حِميَرِيّةٌ تراناً بها نسعى إذا ما نُضاربُ

فَكِلْنَا لهم بالصّاعِ صاعيْنِ عَنْوَةً فآلوا بِرَبِّ البيتِ أنْ لا يُحارِبُوا

ومنزلة فيها العَوالي كأنَّها هَشيمُ شِجارٍ كَسَّرَتها الحواطِبُ[1]

إن إشباع الحركة للباء فى البيت الأول قد أعطى وضوحا للتجاوب بين رعد السحاب، مما ساعد على إبراز وظيفة الصورة فى هذا الشطر من البيت. وكذلك

(1) شعر عمرو بن معدى كرب، جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشى، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط٢، مزيدة ومنقحة، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ص ٦١.

الصورة الممتدة من خلال الصورة التشبيهية فى البيت الثانى الذى لعب إشباع الروى فيها دورا مهما فى إيضاح الصورة وبيان أثرها على تجسيد المعنى الشعرى. ثم تأتى الصورة فى البيت الثالث فى قوله: "وتزهو بأيدينا سيوف قواضب"؛ إذ إن السيوف القواطع تجسدها الاستعارة حينما تخيلها الشاعر إنسانا يفخر ويباهى، وقد أعان النبر الناتج عن إشباع حركة روى الباء من خلال المقطع الطويل فى قوله: "قواضبُ" أقول: أعان النبر على وضوح هذا المقطع الذى كان سببا فى مباهاة هذه السيوف فى أيدى الفرسان. ثم كنى الشاعر بعد ذلك عن ضراوة المعركة وشدتها حتى أقسم العدو على ترك الحرب إلى ما لا نهاية. وأخيرا تأتى الصورة التشبيهية فى نهاية الأبيات لتؤكد مدى تعانق حرف الروى وحركته فى إبراز وتشكيل الصورة الشعرية؛ يبدو ذلك من خلال ذلك التصوير الشعرى التشبيهى الذى شبه الشاعر من خلاله الرماح بالأخشاب المتكسرة، فى إشارة إلى شدة المعركة وحدتها.

أما حركة الكسر فقد وظَّفها زيد الفوارس فى قوله [من الطويل]:

أقِلّى علىَّ اللومَ يا ابنةَ مُنْذِرٍ ونامِى فإنْ لم تشْتهِى النومَ فاسهَرِى

ألمْ تعلمِى أنِّى إذا الدهرُ مسَّنِى بِنائبةٍ زالتْ ولم أتَتَرْتَرِ

يرانِى العدوُّ بعدَ غِبِّ لقائِها خليًّا نعيمَ البالِ لم أتغيَّرِ(١)

لقد اقتضت الضرورة الشعرية كسر حرف الروى فى أبيات الشاهد فى قوله: "فاسهرى" و "لم أتترتر" و "لم أتغير". ولك أن تراجع وقوع الكلمة الأولى التى جاءت فى نهاية البيت الأول وجوابا للشرط فى الشطر الثانى منه، وقد جاء روى الراء فى هذه الكلمة مكسورا كسرة مشبعة دلّ على إشباعها ظهور حرف الياء بعدها. ودل تعلق أمر الشاعر لزوجه بالسهر على نفيه اشتهائها النوم على دور هذا الجواب الذى

(١) شرح ديوان حماسة أبى تمام المنسوب لأبى العلاء المعرى، دراسة وتحقيق: حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، لبنان، ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ج٢، ص ١١١٦.

جاء مستوعبا لكلمة القافية، أقول: على دوره فى إبراز دلالة التصوير الشعرى فى الصورة التى استوعبها تركيب الشرط . هنا . من كون أن النوم اشتهاء فى الأصل كالطعام، غير أن انتفاء هذه الشهوة بالسهر له ما يبرره من دواعى اللوم والعتاب والأرق.

كما تبدو دلالة حركة الروى وحرفه فى كلمة القافية فى البيت الثانى من خلال ذلك التصوير الشعرى الكنائى الذى كنى فيه الشاعر عن صلابته وثباته إذا ما مصائب الدهر تلاحقت أو تتابعت عليه.

وقول عمرو بن معدى كرب [من الرمل]:

ولقد أجمعُ رِجْلَيَّ بها حَذَرَ الموتِ وإنّي لَفَروزْ

ولقد أعطِفُها كارهةً حين للنفس من الموت هَريزْ

كلُّ ما ذلك منّي خُلُقٌ وبكلٍ أنا في الرَّوع جديزْ(١)

إن السكون . هنا . قد تحول إلى حالة تضفى جوًّا من الدلالات على صورة ذلك الشاعر الفارس التى تتراوح بين الفخر والخجل، وتتوسط بين الإقدام والفرار؛ لذا جاء شاعرنا بحرف "الراء" رويا للدلالة على كثرة إقدامه ومغامراته الحربية فى الماضى القريب، لكنه جاء به ساكنا للدلالة على هزيمته وفراره فى هذه الموقعة.

لذا عكس السكون . هنا . دلالات ثلاث؛ وهما:

الدلالة الأولى: استملاح فرار فارسنا إذا كان فيه نجاة.

الدلالة الثانية: توقف المغامرات الحربية لحين استجماع القُوى.

الدلالة الثالثة: قد يكون الهروب أدعى إلى مراغمة العدوّ.

---

(١) شعر عمرو بن معدى كرب، ص ١١٧.

وهنا لا مجال للحركة أو الإطلاق؛ لأن السياق يستدعى السكون والسكوت، ولكن يفتح المجال لحديث العيون عبر تردد نظرات الحيرة والرهبة بين ذلك الشاعر الفارس وفرسه التى يعطفها كارهة حتى ضجّت من شدة البلوى. وبذلك كان للسكون دور فعّال فى إضفاء ملامحَ دالة على مضمون الصورة الشعرية.

القافية بين الإطلاق والتقييد

قسم القدماء القافية تبعا لمجئ حركة الروى فى الشعر العربى قسمين:

[١] مطلقة: وهى التى يكون فيها الروى متحركا.

[٢] مقيدة: وهى التى يكون فيها الروى ساكنا(١).

أما ذلك الروى المتحرك فهو الكثير الشائع فى الشعر العربى، ويلتزم الشعراء حركته هذه، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها(٢)؛ وما ذاك إلا لأنه يسهم بدور فعال فى إثراء القافية من أجل التعبير عن المعنى الشعرى بوضوح.

وهذا "النوع الثانى من القافية قليل الشيوع فى الشعر العربى، لا يكاد يجاوز ١٠%، وهو فى شعر الجاهليين أقل منه فى شعر العباسيين؛ وذلك لأن الغناء فى العصر العباسى قد التأم مع هذا النوع وانسجم؛ بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر فى تلحين أبياتها"(٣).

أما بالنسبة للشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي فقد اتكأوا على القوافى المطلقة واتخذوها مَعْبَرًا للوصول إلى مرادهم أكثر من القوافى المقيدة؛ وذلك على النحو الآتى:

---

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٥٨.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نوع القافية	عدد القصائد	عدد القطع الشعرية	عدد النتف الشعرية	عدد الأبيات المثناة	عدد الأبيات المفردة	إجمالى عدد الأبيات	النسبة المئوية
القافية المطلقة	٣٩٧	٢١٥	١١٥	١٤٧	١٨٠	٨٤٥٤	%٩٥.٦٠١
القافية المقيدة	١٧	١٩	٨	١١	٩	٣٨٩	%٤.٣٩٨
الإجمالى	٤١٤	٢٣٤	١٢٣	١٥٨	١٨٩	٨٨٤٣	%١٠٠

ومما لا شك فيه أن القافية بنوعيها تسهم فى إبراز المعنى وثرائه مُشارِكةً فى ذلك الكلمات والصور والأخيلة؛ ومن القوافى المطلقة الدالة على ذلك قول عنترة بن شداد [من الطويل]:

إِذا لَـم أُرَوِّي صـارِمي مِـن دَمِ العِـدا وَيُصـبِحُ مِـن إِفرِنـدِهِ[1] الـدَّمُ يَقطُـرُ

فَـلا كُحِلَـتْ أَجفـانُ عَينَـيَّ بِـالكَرى وَلا جـاءَني مِـنْ طَيـفِ عَبلَـةَ مُخْبِـرُ

إِذا مـا رَآنـي الغَـربُ ذَلَّ لِهَيبَتـي وَمـا زالَ بـاعُ الشَّـرقِ عَنِّـيَ يُقْصِـرُ

أَنـا المَـوتُ إِلّا أَنَّنـي غَيـرُ صـابِرٍ عَلـى أَنْفُسِ الأَبطـالِ وَالمَـوتُ يَصـبِرُ

أَنـا الأَسَدُ الحامي حِمى مَنْ يَلوذُ بي وَفِعْلـي لَـهُ وَصـفٌ إِلـى الـدَهرِ يُـذْكَرُ

إِذا مـا لَقيـتُ المَـوتَ عَمَّمـتُ رَأسَـهُ بِسَـيفٍ عَلـى شُـربِ الـدِّمَا يَتَجَـوهَرُ

سَـوادي بَيـاضٌ حـينَ تَبـدو شَـمائِلي وَفِعْلـي عَلـى الأَنسـابِ يَزهـو وَيَفخَـرُ

أَلا فَلْـيَعِش جـاري عَزيـزاً وَيَنثَنِـي عَـدُوّي ذَلـيلاً نادِمـاً يَتَحَسَّـرُ[1]

([1]) إفرند السيف: وشْيُه وجوهره.

إذا نظرنا إلى هذه القافية وحاولنا ربطها بالصورة الشعرية وجدنا أن الشاعر كان موفقا فى اختيار كلمات تلك القافية؛ وذلك منذ أول قافية فى البيت الأول حتى آخر قافية فى البيت الأخير؛ لأن الشاعر آمن منذ البداية بأن قطرات الدم . التى يجسدها الفعل "يقطر" فى البيت الأول . هى بداية الفخر . الذى يجسده الفعل "يفخر" . للشاعر، وبداية التحسر لعدوه، والذى يجسده الفعل "يتحسر" فى البيت الأخير. وقد ساق الشاعر ذلك كله من خلال صورة استعارية فى البيت الأول حينما شبه سيفه بإنسان يتشوق إلى إرواء ظمئه، وأخرى كنائية فى البيت الأخير حينما كنى عن قوته وعزته.

لذا ربط الشاعر أبياته وقوافيه برباط واحد لإثبات قيمة فخره الذى سيدوم طويلا؛ لأنه أتى بعد عُسْر ومنازلة مع عدوه ... هذه المراحل كلها لن تتأتى إلا بـ "الصبر" الذى جاء كقافية وسط الأبيات . البيت الرابع . وكأنه مرحلة انتقالية تشجع المبدع على مواصلة طريق الفخر. وقد ساقه الشاعر من خلال صورة استعارية شبه من خلالها الموت بإنسان يصبر على قبض النفوس، وقد أسهمت القافية المطلقة فى البيت فى تشكيل تلك الصورة الشعرية التى عكست قوة وفروسية عنترة بن شداد وتفوقه على الموت ذاته.

هذا؛ وقد تعددت دلالات أفعال القافية بتعدد ورودها، بما يساعد فى تجسيد الصور الشعرية فى الأبيات، وقد استعان الشاعر فى تجسيد ذلك بأسلوب الشرط لتعليق المعنى الشعرى؛ حيث علق نومه على إرواء سيفه من عدوه، ثم اتكأ على التصوير الشعرى الاستعارى حينما شبه الموت بإنسان له رأس يسعى الشاعر لقطعه بسيفه الحاد، ثم استعان الشاعر بالتصوير الاستعارى أيضا ليشبه فِعله بإنسان يتباهى

(١) ديوان عنترة بن شداد، قدم له وعلّق حواشيه: سيف الدين الكاتب، أحمد عصام الكاتب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ص ٩٤، ٩٥.

فخرا به، كل ذلك من خلال كلمة القافية فى قوله: "يقطر، مُخبر، يُقصر، يصبر، يذكر، يتجوهر، يفخر، يتحسر".

ومن هنا "يكون لكلمة القافية التى يأتى بها الشاعر فى أول القصيدة سواء أكان البيت مصرعا أم غير مصرع دور فى تحديد مجال الكلمات التى تأتى فى القوافى بعد ذلك"(١).

الأمر الثانى أن القافية "يقطر" منذ اللحظة الأولى ساعدت على وجود تماثل صوتى بين قوافى الأبيات اللاحقة، وإنْ اختلفت هذه القوافى فى دلالاتها، الأمر الذى يدل دلالة واضحة على مدى إسهام تلك القوافى المطلقة فى جلاء مظاهر جمال الصورة الشعرية؛ ولم لا؟! "وقد أسست القافية على تكرار الصوت وتوحيده، وجمعت بين هذه الكلمات فى إطار القصيدة التى جاءت كل واحدة منها لتؤدى دورها الصوتى الدلالى. ومن هنا تقوم القافية بدور دلالى فى تركيب الجملة الشعرية"(٢).

من خلال ما سبق يتضح لنا كيف عبّرت قافية عنترة بن شداد عن نفسيته الداخلية بما أضفى دلالات متعددة على صورته الشعرية.

ومن القوافى المقيدة التى أسهمت فى إثراء المعنى داخل الصورة الشعرية قول المرقش الأكبر [من السريع]:

هــلْ تعْــرِفُ الــدَّارَ عَفــا رَسْــمُها إلاَّ الأَثَــــــافِيَّ ومَبْنـــــــى الخِـــــيَمْ

(١) محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة فى الشعر العربى، ص ٩٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٣.

أَعْرِفُهـــا داراً لأَسْـــماءَ فالـــد دَمْـــعُ عَلـــى الخَـــدَّيْنِ سَـــحٌّ سَـــجَمْ

أَمْسَـــتْ خَـــلاءً بعـــدَ سُـــكَّانِها مُقْفِـــرَةً مـــا إِنْ بهـــا مِـــنْ إِرَمْ

إلاَّ مِـــنَ العِـــينِ تَرْعَـــى بهـــا كالفارســـيِّينَ مَشَـــوْا فـــي الكُمَـــمْ[١]

فالقافية المقيدة . هنا . ناسبت الحالة النفسية التى يعايشها ذاك الشاعر الفارس؛ تلك الحالة التى لا تحتاج إلى إطلاق بقدر ما يحتاج التقييد إليها؛ وما ذاك إلا لغلبة الأحزان عليه إثر خلاء الديار؛ ذاك الفِعل الذى أعجزه عن استمرار نطقه وأفسح المقام لحديث العَبَرات أكثر من حديث اللسان.

وإذا نظرتَ إلى كلمات القافية ستجد ما يؤكد ذلك؛ مثل "الخيم" و"سجم" و"إرم" و"الكمم" فلا يتردد فى خاطره سوى الأثافى والخيم التى استتبعت دموعا حارة سائلة فى دوام واستمرار. وقد زادت القافية المقيدة الصورة الشعرية ثراءً؛ إذ كنى الشاعر من خلالها عن بالغ حزنه وبكائه، ثم اتكأ من خلالها أيضا على الصورة التشبيهية فى تصوير البقر الذى سكن ديار محبوبته بعد رحيلها بالفرس يمشون فى القلانس إذا تبخترت فيها. وقد دلت القافية على إثراء ذلك المعنى وأكدته.

من خلال ما سبق نجد أن الموسيقى الخارجية [الظاهرة] المتمثلة فى الوزن والقافية تقوم بدور بارز فى تشكيل الصورة الشعرية؛ وذلك عبر الوعى العميق بتعدد العلاقات المختلفة داخل النص الشعرى الواحد؛ إلا أنه مهما تعددت تلك العلاقات سيبقى للوزن والقافية الدور الجمالى الذى يؤازر عناصر التشكيل الأخرى فى سبيل إخراج صور شعرية قادرة على لَمْس المشاعر، وهزّ أوتار القلوب، فى الوقت الذى ترقى فيه بالعقل البشرى إلى التفكر والتأمل، وهنا تكتمل المتعة البشرية؛ حيث العقل والعاطفة فى آن.

---

(١) المفضل الضبى: المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٣م، ص ٢٢٩. والعين: البقر. والكمم: القلانس.

ثانيا: الموسيقى الداخلية [الخَفِيَّة]

الموسيقى الداخلية هى ذلك الإيقاع الهامس الذى يصدر عن الكلمة الواحدة؛ بما تحمل فى تأليفها من صدًى ووقْعٍ حَسَن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبُعْدٍ عن التنافر، وتقارب المخارج[1].

لذا خضعت اللغة الشاعرة "لمؤثرات الوزن والقافية اللذين يقيدان حركتها لتتوافق مع الإيقاع النفسى المنبثق عن الموقف الشعرى، وعن التجربة الشعورية، فتتفاعل الظواهر البلاغية مع هذه العناصر: الوزن، والقافية، والموقف النفسى، وتتآلف معها لتنتج إيقاعا داخليا يسهم فى بناء العمل الفنى، وكلما استطاع الشاعر أن يزيل الفوارق بين هذه العناصر، وأن يطوعها بمرونة داخل القصيدة استطاع أن يقدم عملا فنيا متكاملا؛ إذ تتآزر عندئذٍ الظواهر البلاغية فيما بينها لتلائم الوزن والقافية والموقف النفسى، وتشارك فى جزء كبير من إيقاع القصيدة"[2].

ويعد هذا الإيقاع الداخلى بمثابة المرحلة التكميلية التى توطد ما أرسته الموسيقى الخارجية المتمثلة فى الوزن والقافية؛ إذ إن لكل منهما دورا فعالا فى جلاء الصور الشعرية ووضوحها عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي، وهو ما سيتضح بعد قليل.

موسيقى الظواهر البديعية

لا شك فى أن لموسيقى الظواهر البديعية دورا فعالا فى الكشف عن جماليات النص الأدبى؛ وذلك لأن منزلتها الفنية لا تقتصر على ما تمد النص به من حسن وقبول . وإنْ كان النقاد لا يغفلون هذا الجانب الشكلى ولاسيما إذا جاءت "عفو

([1]) عبد الرحمن الوجى: الإيقاع فى الشعر العربى، ص ٧٤.

([2]) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى، مراجعة: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربى، حلب، سورية، ط١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م، ص ٥.

الخاطر، وعند سماحة القريحة بها، فأما أن يلتزمها الإنسان فى جميع قوله فذلك جهل من فاعله، وعىٌّ من قائله"[١] . وإنما تمتد أهميتها لتشكل جانبا من جوانب التجربة الشعورية الذى يربط بين المبدع والمتلقى؛ لذا سنتناول هذا الجانب فى محورين:

أولا: المحسنات المعنوية. **ثانيا:** المحسنات اللفظية.

أولا: المحسنات المعنوية

وهى التى يكون التحسين بها راجعا إلى المعنى أولا، وبالذات وإنْ كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ أيضا كالطباق بين يُسِرّ ويعلن فى قوله تعالى: "يعلم ما يُسِرُّون وما يعلنون" وعلامتها أنه لو غُيِّر اللفظ بما يرادفه فقيل مثله: "يعلم ما يخفون وما يظهرون" لم يتغير المحسن المذكور[٢]. ومن أهم المحسنات المعنوية التى امتطاها الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي كوسيلة للوصول إلى المعنى المقصود ما يأتى:

[١] المطابقة

طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذوٍ واحد[٣]. وهو على ضربين: ضرب يأتى بألفاظ الحقيقة، وضرب يأتى بألفاظ المجاز، فما كان منه بلفظ الحقيقة

---

(١) عبد المتعال الصعيدى: البلاغة العالية علم المعانى، قدم له وراجعه وأعدّ فهارسه: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، ط٢، ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ص ٢٩.

(٢) أحمد مصطفى المراغى: علوم البلاغة البيان والمعانى والبديع، راجعه وأشرف على تصحيحه: أبو الوفا مصطفى المراغى، المكتبة المحمودية التجارية، ط٥، د.ت، ص ٣٣٠. وانظر أيضا: عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربى، القاهرة، ط٣، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، ص ٢٨٩.

(٣) ابن المعتز: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص ٣٦.

سمى طباقا، وما كان بلفظ المجاز سمى تكافؤا ... وأما الطباق الذى يأتى بألفاظ الحقيقة فقد قسموه إلى ثلاثة أقسام: طباق الإيجاب، وطباق السلب، وطباق الترديد[١].

[١] طباق الإيجاب

ويتحقق بمجئ الكلمة وضدها فى النص؛ وقول معاوية بن مالك [من الكامل]:

ومســـــرَّةٍ لاقيْتُهـــــا ومســـــاءَةٍ مَـــلأَتْ مَـــآقِى عَيْنِـــهِ لـــم تُـــزْبَدِ[٢]

إذ أفاد طباق الإيجاب بين "مسرة" و"مساءة" تعاقب الأحداث على ذلك الشاعر الفارس بالخير والشر، لكنه قدّم السرور على السوء ليرمز به إلى كثرة انتصاراته وفخره بذلك. وبالتالى فإن طباق الإيجاب قد شكل الشاعر من خلاله صورتين متقابلتين؛ هما:

[أ] صورة تجسد المسرة فى هيئة إنسان تلاقيه فيجلب لك السرور.

[ب] وأخرى تجسد المساءة التى جلبت إلى العيون الدموع.

[٢] طباق السلب

وهو أن يأتى المتكلم بجملتين أو كلمتين؛ إحداهما موجبة والأخرى منفية، وقد تكون الكلمتان منفيتين[١]. ومنه قول عوف بن الأحوص [من الطويل]:

---

(١) ابن أبى الإصبع المصرى: تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفنى محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى، الكتاب الثانى، يشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، ص ١١١، ١١٢.

(٢) عبد الرحمن محمد الوصيفى: شعر بنى عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموى [١٣٢هـ]، ج٢، ص ٨٩.

فَـلا تسـألينى واسـألِي عَن خَليقَتـي إذا رَدَّ عـافي القِـدرِ مَـنْ يَسـتَعيرُها[٢]

قام الطباق السلبى فى البيت بدور كبير فى تشكيل الصورة الشعرية، وذلك من خلال تلك الصورة الكنائية التى جسد الشاعر من خلالها جوده وسخاءه وحرصه على ذلك؛ إذ أفاد الطباق السلبى فى صدر البيت واقعية كرم الشاعر الفارس ومعاينته على أرض الواقع، لذا نفى سؤالها له لأنه لا يريد أن يتحدث عن ذاته كى لا يقع فى شبهات المنّ والأذى بعد تفضّله. ولكنه ترك المقام أمام سائلته لتنظر بعينيها ثبوت أخلاقه على مرّ الزمان ولاسيما أن شهادة غيره أوقع فى النفْسِ من شهادته.

[٣] طباق الترديد

وهو أن يردَّ آخر الكلام المطابق على أوله، فإن لم يكن الكلام مطابقا فهو رد الأعجاز على الصدور[٣]. ومنه قول الحارث بن عباد [من الخفيف]:

وَنَزَلْنَـــــا بِـــــوارِداتٍ إِلَـــــيهِمْ فَتَوَلَّـــوا وَلَـــم يُطِيْقُـــوا النُّـــزُولا[٤]

---

(١) ابن أبى الإصبع المصرى: تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص ١١٤.

(٢) عبد الرحمن محمد الوصيفى: شعر بنى عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموى [١٣٢هـ]، ج٢، ص ٧٢.

(٣) ابن أبى الإصبع المصرى: تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص ١١٥.

(٤) الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية فى الجاهلية، مكتبة الآداب، القاهرة، المطبعة النموذجية، ١٩٨٢م، ص ٢٨١.

فقد أسهم طباق الترديد . هنا . فى تشكيل صورة كنائية جسد الشاعر فيها عجز العدو وقلة حيلته؛ إذ أفاد اتساع الهوة بين الجيشين وعدم تكافؤ القُوى، لذا كان جيش الشاعر ممثلا لصدر البيت، وأُخِّر العدو فى عجز البيت لصغر مكانته.

[٤] طباق التكافؤ

وهو أن يصف الشاعر شيئا أو يذمه، أو يتكلم فيه بمعنى ما . أىّ معنى كان . فيأتى بمعنيين متكافئين، والذى أريد بقولى: متكافئين . فى هذا الموضع .: تقاومان؛ إما من جهة المضادة أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل، مثل قول أبى الشَّغْب العَبْسِى:

حُلْــو الشَّــمَائِل وهُــو مُــرٌّ باســلٌ يَحْمِــى الــذِّمارَ صَــبِيْحَةَ الإرهــاقِ[١]

فقوله: "حلو" و"مُرّ" تكافؤ.

ومنه عند الشعراء الفرسان قول الشنفرى [من الطويل]:

وَإنّــي لَحُلــوٌ إن أُرِيَــدت حَلاوَتــي وَمُــرٌّ إذا نَفــسُ العَــزوفِ اســتَمَرَّتِ[٢]

حيث أسهم طباق التكافؤ فى تشكيل الصورة الشعرية عبر فضاء بيت الشنفرى من خلال ثنائية التخالف بين معنيين جاءا فى إطار التصوير الشعرى؛ فالحلاوة أو المرارة . هنا . انتقلت من إطارها المعجمى الضيق إلى إطار المجاز الذى تبرز من خلاله فروسية الشنفرى؛ إذ زاوج بذلك الطباق بين عفوه وصفحه لمَن وضعه

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م، ص ١٤٣. والبيت من بحر الكامل.

(٢) ديوان الشنفرى، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربى، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م، ص ٣٨.

فى موضعه كشاعر فارس ولم يُهنْه أو يمسَّه بسوء أو يظلمه من جهة، وبين إبائه وبطشه وتنكيله إذا ما تعرّض لظلم أو خلاف ينتقص من قَدْرِه أو يطعن فى فروسيته.

[٢] المقابلة

وهى "مواجهة اللفظ بما يستحقه فى الحكم ... المقابلة بين التقسيم والطباق، وهى تتصرف فى أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب؛ فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخرا، ويأتى فى الموافق بما يوافقه، وفى المخالف بما يخالفه"(١).

ومنه عند الشعراء الفرسان قول دريد بن الصمة [من المتقارب]:

وفــى السَّــلْم أُعْطِــى عطــاءً جَــزِيْلا وفــى الحَــرْبِ أَطْعَــنُ طعْنًــا وَبِــيْلا(٢)

كان للإيقاع البديعى فى البيت . ممثلا فى المقابلة والجناس الناقص . بين الفعل والمصدر المبين للنوع فى قوله: "أعطى" و "عطاء جزيلا" و "أطعن" و "طعنا وبيلا" . أثر فى الصورة الكنائية فى كل شطر من شطرى البيت؛ فالصورة الأولى كناية عن سعة عطائه فى السلم، وقد تمثلت هذه السعة فى وصف العطاء بالجزيل، إذ صورته بأنه مبعث السعادة. أما الصورة الكنائية الثانية فقد جسدت طعن الممدوح فى الحرب بالطعن الوبيل، مما أضفى عليه قوة ميزته من غيره من ألوان الطعن الأخرى. وبالتالى فقد أسهمت المقابلة . هنا . فى تعظيم دور الممدوح فى السلم والحرب على حد سواء.

[٣] مراعاة النظير

(١) ابن رشيق: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص ١٥.

(٢) ديوان دريد بن الصمة، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١٤١.

وتسمى التناسب والائتلاف والتوفيق أيضا؛ وهى أن يُجمع فى الكلام بين أمر وما يناسبه لا بالتضاد[١]؛ ومنه عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى قول معاوية بن مالك [من الوافر]:

وَشَـابَ لِداتُـهُ وَعَـدَلنَ عَنـهُ كَمـا أَنضَـيتَ مِـن لُـبْسٍ ثِيابـا[٢]

بدا دور مراعاة النظير وأثره على التصوير الشعرى فى هذا البيت من خلال تلك الصورة التشبيهية التمثيلية التى شبه فيها الشاعر حاله بعد شيبه وكِبره وما آل إليه من ضعف وعجز وقد عزفت النساء عنه بحال الثوب الرث الذى يأنف الناس منه؛ لذا ناسب الشاعر بين الشيب وعزوف النساء عنه، وبين خَلْق الثياب بعد جِدتها؛ رامزا بذلك إلى تصوير المفارقة بين الشباب وقوته وزهوه، وبين الشيب وضعفه وعجزه.

[٤] الاعتراض

وهو "اعتراض كلام فى كلام لم يُتمِّم معناه، ثم يعود إليه فيتمّمهُ فى بيت واحد"[٣]. وهو من سنن العرب ... ولا يكون المعترِض إلا مفيدا[٤].

---

(١) الخطيب القزوينى: الإيضاح فى علوم البلاغة المعانى والبيان والبديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط٥، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م، ص ٣٩٠. وانظر أيضا: محمود أحمد حسن المراغى: فى البلاغة العربية "علم البديع"، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ص ٧٢.

(٢) عبد الرحمن محمد الوصيفى: شعر بنى عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموى [١٣٢هـ]، ج٢، ص ٨١.

(٣) ابن المعتز: كتاب البديع، ص ٥٩. وانظر أيضا: عبد المتعال الصعيدى: البلاغة العالية علم المعانى، ص ١٣٠.

(٤) ابن فارس: الصاحبى فى فقه اللغة وسنن العرب فى كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م، ص ٢٠٩.

ومنه عند الشعراء الفرسان قول طفيل الغنوى [من الكامل]:

فَمَشَـوْا إِلَـى الهَيجَـاءِ فـي غُلَوائِهـا مَشْـيَ اللُّيُـوثِ بِكُـلِّ أَبـيَضَ مُـذْهَبِ(١)

كان للاعتراض . هنا . دور فعال على مستوى الصورة الشعرية؛ إذ إن الشاعر قد ساقه من خلال صورة شعرية تشبيهية شبه فيها فرسان قومه بالأسود، ثم جعل تلك الأسود حاملة للسيوف اللامعة المذهبة التى كنى عنها بالبياض والذهب.

وقد أعانت بنية الاعتراض بالجار والمجرور على إبراز قيمة هذه الصورة التى جعلت المشى المتصف بتلك الصفة لا يكون إلا عند اشتداد الحروب، لذا فإن الاعتراض بالجار والمجرور "فى غلوائها" بالغ فى قوة هؤلاء الشعراء الفرسان؛ لأنه أثبت بالدليل من خلال شبه الجملة أنهم أُسُود بحق؛ لأنهم يمشون إلى الهيجاء فى أولها وشدتها؛ وأول الأمر دائما ما يكون حادًّا شديدا، لكنه أراد بشبه الجملة أن يثبت لهم أنهم يقررون مصير أية معركة بأيديهم؛ إذ يحسمونها مذ بدايتها، وربما قبل البداية. وبذلك يكون الاعتراض قد أدى دوره الدلالى والبديعى عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي، وأسهم فى بناء وتشكيل صورهم الشعرية.

ثانيا: المحسنات اللفظية

وهى التى يكون التحسين بها راجعا إلى اللفظ أصالة، وإنْ حسنت المعنى أحيانا تبعا كالجناس فى قوله تعالى: "**ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة**" فالساعة الأولى يوم القيامة، والساعة الثانية واحدة الساعات الزمانية. وعلامتها أنه لو

(١) ديوان طفيل الغنوى، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٨م، ص ٩٤.

غُيّر اللفظ الثانى إلى ما يرادفه زال ذلك المحسن؛ فلو قيل: ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا إلا قليلا، لضاع ذلك الحسن[١].

و"هذا النوع من فن البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ؛ فهو ليس فى الحقيقة إلا تفننا فى طرق ترديد الأصوات فى الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعى الآذان بألفاظه كما يسترعى القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة فى نظم الكلمات، وبراعة فى ترتيبها وتنسيقها. ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه، يجمعها جميعا أمر واحد وهو العناية بحسن الجرس ووقْع الألفاظ فى الأسماء.

ومجئ هذا النوع فى الشعر يزيد من موسيقاه؛ وذلك لأن الأصوات التى تتكرر فى حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر فى القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها مَنْ له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والقدرة الفنية"[٢].

ومن أهم أشكال الموسيقى البديعية اللفظية التى أسهمت بدور كبير فى تشكيل الصور الشعرية عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي ما يأتى:

[١] الجناس

وهو أن تجئ الكلمة تجانس أخرى فى بيت شعر أو كلام، ومجانستها لها أن تشبهها فى تأليف حروفها على السبيل الذى ألّف الأصمعى كتاب الأجناس عليها[٣].

---

(١) أحمد مصطفى المراغى: علوم البلاغة البيان والمعانى والبديع، ص ٣٣٠. وانظر أيضا: عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، ص ٢٨٩.

(٢) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٤٢، ٤٣.

(٣) ابن المعتز: كتاب البديع، ص ٢٥. وانظر أيضا: منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦م، ص ٦٣ وما بعدها. وأحمد مصطفى المراغى: علوم البلاغة البيان والمعانى والبديع، ص ٢٦٦ وما بعدها.

وسمى جناسا لمجئ حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفى فى التماثل ما تقرب به المجانسة[١].

وعن حُسْن فائدته يقول عبد القاهر الجرجانى: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتيْن إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مَرْمَى الجامع بينهما مرْمًى بعيدا"[٢]. وأنواعه كثيرة؛ منها:

[١] الجناس التام

وهو "ما اتفق ركناه لفظا واختلفا معنى بلا تفاوت فى تركيبهما ولا اختلاف فى حركاتهما"[٣]. وقد ورد هذا النوع عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلي على نوعين:

[أ] الجناس التام المماثل

وهو ما اتفق ركناه فى الاسمية أو الفعلية أو الحرفية[١]. وقد ورد هذا النوع بكثرة عند الشعراء الفرسان، ومنه قول زهير بن مسعود فى تصوير الحمار الوحشى [من الكامل]:

---

(١) على الجندى: فن الجناس، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٤م، ص ٣.

(٢) عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فِهر؛ محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة، دار المدنى، جدة، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م، ص ٧.

(٣) على الجندى: فن الجناس، ص ٦٢.

بُلِّغَـــتْ حَفِيْظَتُـــه فكَـــرَّ كَمـــا كَـــرّ الحَمِـــيُّ الأنْـــفِ ذو البَـــأْسِ[٢]

شكل الشاعر صورته الشعرية فى البيت من خلال الجناس التام المماثل بين "كرّ" و "كرّ"، وذلك حينما شبه عدْو الحمار الوحشى وإقدامه بإقدام فارس أبيٍّ ذى حِمية وبأس، الأمر الذى يعكس مدى ترقب كلاب الصيد له، ومدى ثقته بنفسه لمجاوزتهم.

[ب] الجناس التام المستوفَى

وهو أن يكون ركناه من نوعين مختلفين كاسم وفعل، واسم وحرف، وفعل وحرف ... وقد سمى هذا النوع بذلك إيذانا بأنه . وإنْ اختلف اللفظان نوعا ما . لم ينتقص شئ من حق الجناس[٣]. أى "تتفق الكلمتان لفظا لا نوعا"[٤]. ومنه قول زهير بن جناب [من الخفيف]:

فَضَـــلَ العِـــزَّ عِزُّنـــا حـــينَ يَسْـــمُو مِثلَ فَضلِ السماءِ فَوقَ السَّحابِ[٥]

كان للجناس التام المستوفى دور فعال فى تشكيل الصورة الشعرية التشبيهية التمثيلية فى البيت؛ إذ صور الشاعر من خلاله فضل قومه وجيشه على سائر القبائل

---

(١) على الجندى: فن الجناس، ص ٦٥. وانظر أيضا: ابن الناظم: المصباح فى المعانى والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه: حسنى عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ص ١٨٣.

(٢) ابن ميمون: منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفى، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م، ج٩، ص ٧.

(٣) على الجندى: فن الجناس، ص ٧٠، ٧١.

(٤) ابن الناظم: المصباح فى المعانى والبيان والبديع، ص ١٨٤.

(٥) ديوان زهير بن جناب الكلبى، صنعة: محمد شفيق البيطار، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م، ص ٦٣.

فى العلو والرفعة والقهر بفضل السماء على سائر السحاب، فجانس بين الفعل "فَضَلَ" أى جاوز، والاسم "فَضْل" لتأكيد شموخ الشاعر وفرسان قومه.

[٢] الجناس المُحَرَّف

وسمى بذلك لانحراف هيئة أحد اللفظين عن الآخر، ويسمى أيضا جناس التحريف، والجناس المغاير والمختلف ... وتعريفه: ما اختلف فيه اللفظان فى هيئات الحروف "حركاتها وسكناتها" فقط، أى مع التساوى فى نوعها وعددها وترتيبها، سواء أكانا اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو من غير ذلك، فإن القصد اختلاف الحركات(١). أو أن يتفق الكلمتان فيما سوى الشكل أو التضعيف أو زيادة المدّ(٢).

وهو قليل عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى؛ ومنه قول عنترة بن شداد [من البسيط]:

فَمَنْ أَجَابَ نَجَا مِمّا يُحاذِرُهُ وَمَنْ أَبَى ذَاقَ طَعْمَ الحَرْبِ وَالحَرَبِ(٣)

شكل الجناس المحرف . بين "الحَرْب" بسكون الراء بمعنى الهيجاء، و"الحَرَب" بتحريكها بمعنى السلب . بنية الصورة الشعرية الاستعارية فى البيت؛ حيث شبه الحرب بوجبة مرّة المذاق. وقد أفاد هذا التجنيس تحدّى عنترة لأولئك الذين يشُكّون فى نسبه، ويعيرونه به وبِلَوْنِه، محذرا إياهم من مرارتى: الحرْب والحرَب.

[٣] الجناس الناقص

الجناس الناقص "يقابل التام، وحدُّه: أن يقع تجانس فى الحروف والحركات مع الاختلاف فى عدد الحروف، وسمى بالناقص لأن اختلاف الركنين فى عدد

(١) على الجندى: فن الجناس، ص ٨٧.

(٢) ابن الناظم: المصباح فى المعانى والبيان والبديع، ص ١٨٦.

(٣) ديوان عنترة بن شداد، ص ٣١.

الحروف يلزم منه نقصان أحدهما عن الآخر لا محالة"[١]. وهو "يعنى أن الكلمتين تمثلان مقطعين صوتيين غير متماثلين فى الإيقاع، وأنهما مختلفان أيضا فى المعنى"[٢].

ومنه قول عنترة بن شداد [من الرجز]:

فَصَرَخْتُ فيهِم صَرخَةً عَبْسِيَّةً كَالرَّعْدِ تَدوي في قُلوبِ العَسكَرِ[٣]

حيث جانس الشاعر بين "فصرخت" و "صرخة" وعقد من خلال هذا الجناس صورة شعرية تشبيهية كان للجناس الناقص الفضل فى إثرائها وإمدادها بالحيوية؛ إذ إنه شبه الصرخة بعد أن خصصها بالوصف من خلال إيقاع الجناس الناقص بالرعد، فإذا كان الرعد يدوّى فى السماء مُؤذِنا بسقوط المطر، فإن الصرخة تبعث الرعب فى نفوس العسكر فتنزل فيهم الهزيمة النكراء.

[٢] الترصيع

وهو أن يكون الأول من الفقرتين أو شطرى البيت مؤلفا من كلمات مختلفة، والثانى منهما مؤلفا من مثلها فى الوزن والترتيب والتقفية لما سوى العروض[٤]. أو هو

---

(١) على الجندى: فن الجناس، ص ٩٣. وانظر أيضا: ابن الناظم: المصباح فى المعانى والبيان والبديع، ص ١٨٧.

(٢) على الغريب الشناوى: الإخوانيات فى الشعر الأندلسى، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٢٤٣.

(٣) ديوان عنترة بن شداد، ص ١٠٤.

(٤) ابن الناظم: المصباح فى المعانى والبيان والبديع، ص ١٦٨.

"توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها"[١]. ومنه قول ابن زيابة التيمى [من السريع]:

الـــرمْحُ لا أمـــلأُ كفِّـــى بـــهِ واللِّبْـــــدُ لا أتْبَـــــعُ تَزْوالَـــــهُ[٢]

إذ أضفى الترصيع نوعا من الموسيقى الصاخبة التى ساعدت المتلقى على استيعاب الصورة التى رمز من خلالها إلى قدرة ذلك الشاعر الفارس على التحكم فى طعنه بالرماح وسرعة اقتناصه لعدوّه؛ حيث شكل الترصيع بنية الصورة الشعرية الكنائية التى جسد الشاعر من خلالها مهارته الحربية وسرعة طعنه بالرمح.

(١) السيد أحمد الهاشمى: جواهر البلاغة المعانى والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص ٣٣٢.

(٢) شرح ديوان حماسة أبى تمام، ج١، ص ١٠٤.

[٣] التسميط

هو أن يجعل الشاعر بيته على أربعة أقسام؛ ثلاثة منها على سجع واحد بخلاف قافية البيت[١]. ومنه قول زهير بن مسعود فى قومه [من السريع]:

قَـــــولهُم بِـــــرٌ وَجـــــارَتهمْ حِجـــرٌ فَـــلا هُجـــرٌ وَلا حُـــوبُ[٢]

وقول عوف بن عطية [من المتقارب]:

أُحَيّـي الخَليـلَ وأُعطـي الجَزيـلَ حَيـــاءً وأَفعـــلُ فيـــهِ اليَسَـــارا[٣]

ويلاحظ فى الأمثلة السابقة أن "انتظام الحركات الإعرابية فيها قد ساعد على تقابل المقاطع مع الأوزان مع علامات الإعراب على إيجاد منظومة متناسقة النغم والإيقاع ... "فإن هذه الحركات والعلامات تجرى مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر فى مواضعها المقرورة على حسب الحركة والسكون فى مقاييس النغم والإيقاع" "[٤].

[٤] التصريع

وهو أن يجعل العروض مقفاة تقفيةَ الضرب[٥]. والتصريع على ضربين: عروضىّ وبديعىّ؛ فالعروضىّ عبارة عن استواء عروض البيت وضربه فى الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غُيِّرت عن أصلها لتلحق الضرب فى

---

(١) السيد أحمد الهاشمى: جواهر البلاغة المعانى والبيان والبديع، ص ٣٣٤. وانظر أيضا: ابن الناظم: المصباح فى المعانى والبيان والبديع، ص ١٧٠.

(٢) ابن ميمون: منتهى الطلب من أشعار العرب، ج٩، ص ١٣. والحوب: الهمّ والغمّ.

(٣) المفضل الضبى: المفضليات، ص ٤١٣.

(٤) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازى، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٩م، ص ٤٠.

(٥) الخطيب القزوينى: الإيضاح فى علوم البلاغة المعانى والبيان والبديع، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص ٤٤٦.

زنتـه. والبـديعى اسـتواء آخـر جـزء فـى الصـدر، وآخـر جـزء فـى العجـز فـى الـوزن والإعراب والتقفية. ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر. وهو فى الأشعار كثير ... ووقوعه فـى القصـائد دليل علـى غِزَر مـادة الشـاعر، وحكمُه فـى الكثرة والقلـة حكم بقيـة أنـواع البديع؛ إذ كل ضرب من البديع متى كثر فى شعر سَمُج، كما لا يحسن خلو الكلام منه غالبا، وكل ما جاء منه متوسطا من غير تكلف فهو المستحسن(١).

ومنه قول زيد الفوارس [من الطويل]:

أقِلِّـى علـىَّ اللـومَ يـا ابنـةَ مُنْـذِرٍ ونـامِى فـإنْ لـم تشْـتهِى النـومَ فاسـهَرِى(٢)

حيث أفاد التصريع . هنا . ضيق الشاعر وضجره من لوم مخاطبته له على سعيه وخروجه للحروب والغارات حتى ولو كانت تخاف عليه من الهلاك. وقد تعانق التصريع مع الشرط فى إبراز دلالة التصوير الشعرى، وذلك فى الصورة التى استوعبها تركيب الشرط . هنا . من كون أن النوم اشتهاء فى الأصل كالطعام وغيره، غير أنه سرعان ما تنتفى هذه الشهوة بالسهر والأرق.

نلاحظ من خلال ما سبق مدى مساهمة التصريع فى تحفيز المتلقى الفعَّال على سماع القصيدة أو قراءتها؛ وذلك لأنها تجذب انتباهه منذ الوهلة الأولى، لذا يحاول أن يربط من خلالها بين الإمتاع الشكلى وجوهر المعنى.

الخاتمة ونتائج الدراسة

(١) ابن أبى الإصبع المصرى: تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص ٣٠٥.

(٢) شرح ديوان حماسة أبى تمام، ج٢، ص ١١١٦.

توصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها :

١) أسهمت الموسيقى عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى فى تشكيل صورهم الشعرية، من أجل إثراء المعنى والدلالة على خصوصيته؛ وذلك على اعتبار أن الإيقاع تتولد منه الصور والأفكار. ويلاحظ أن هؤلاء الشعراء قد اتكأوا . غالبا . على البحور الشعرية ذات المقاطع الطوال، كما وقفوا موقفا وسطيا بين دلالة البحر والغرض الشعرى؛ باعتبارهما يتكاتفان فى تشكيل الصور الشعرية، ومن ثم تَثْبُت فاعليتهما فى النص.

٢) ربط الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى القافية بالصور الشعرية والمعنى الدلالى؛ لذا كانوا حريصين على انتقاء كلمات القافية التى تعبّر عن مكنون صدورهم.

٣) عنى الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى بالجانب الصوتى للقافية فى دلالته على المعنى الشعرى؛ مراعيين فى ذلك علاقة صوت القافية بالجانب النفسى للشاعر، بما يتيح مجالا لدراسة فقه أصوات القافية لديهم.

٤) شاركت الموسيقى الخفية فى اكتمال التشكيل الموسيقى عند الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى؛ معتمدين على ذلك الرباط المحكم الذى ساعدهم فى انتقاء ألفاظهم وترتيب مواقعها داخل تراكيبهم، ومن ثم كشفت موسيقى الظواهر البديعية عن جماليات النص الشعرى بما أتاحته للشعراء الفرسان من محسنات معنوية مثل: المطابقة، والمقابلة، ومراعاة النظير، والاعتراض ..... وغيرها.

هذا؛ فضلا عن تلك المحسنات اللفظية التى أسهمت هى الأخرى بدور فعال فى تشكيل الصور الشعرية وإنتاج الدلالة؛ مثل: الجناس بأنواعه المختلفة، والترصيع، والتسميط، والتصريع .... وغيرها.

٥) توصلت الدراسة إلى أن للإيقاع الموسيقى أثرا فعالا فى تحقيق البناء الفنى لتجارب الشعراء الفرسان فى العصر الجاهلى؛ وذلك على اعتبار أن البنية الإيقاعية لقصائدهم كانت تتآلف من مجموعة من العلاقات المتعددة والمعقدة التى تتشابك شكلا ومضمونا فى بناء تجاربهم الفنية ... كل ذلك من أجل تحقيق وظيفة جمالية تكمن فى الارتقاء بمستوى النص الشعرى على كافة المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية.

ثَبَت المصادر والمراجع

أولا : مصادر الدراسة

* **أبو تمام:**

١- شرح ديوان حماسة أبى تمام المنسوب لأبى العلاء المعرى، دراسة وتحقيق: حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، لبنان، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.

* **حاتم بن عبد الله الطائى وأخباره:**

٢- الديوان، صنعة: يحيى بن مُدرك الطائى، رِواية: هشام بن محمد الكلبى، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط٢، ١٤١١هـ، ١٩٩٠م.

* **دريد بن الصِّمة:**

٣- الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

* **زهير بن جناب الكلبى:**

٤- الديوان، صنعة: محمد شفيق البيطار، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م.

* **الشنفرى:**

٥- الديوان، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربى، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م.

* **طفيل الغنوى:**

٦- الديوان، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٨م.

* **عبد الرحمن محمد الوصيفى:**

٧- شعر بنى عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموى ١٣٢هـ، جمع وتحقيق ودراسة: عبد الرحمن محمد الوصيفى، راجعه: صلاح الدين محمد الهادى، القاهرة، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م.

* **عمرو بن معدى كرب:**

٨- شعر عمرو بن معدى كرب، جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشى، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط٢، مزيدة ومنقحة، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

* **عنترة بن شداد:**

٩- الديوان، قدم له وعلّق حواشيه: سيف الدين الكاتب، أحمد عصام الكاتب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٨١م.

* **الأب لويس شيخو:**

١٠- شعراء النصرانية فى الجاهلية، مكتبة الآداب، القاهرة، المطبعة النموذجية، ١٩٨٢م.

* **المفضل الضبى:**

١١- المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٣م.

* **ابن ميمون [محمد بن المبارك بن محمد ٥٢٩هـ - ٥٩٧هـ]:**

١٢- منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفى، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م.

ثانيا: المصادر القديمة

* **الأخفش [أبو الحسن سعيد بن مسعده ت ٢١٥هـ]:**

١٣- كتاب القوافى، عنى بتحقيقه: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومى، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ، ١٩٧٠م.

* **ابن أبى الإصبع المصرى [ت ٦٥٤هـ]:**

١٤- تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفنى محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى، الكتاب الثانى، يشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة.

* **الجرجانى [عبد القاهر ت ٤٧٤هـ]:**

١٥-
أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فِهر؛ محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة، دار المدنى، جدة، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م.

* **الخطيب القزوينى [جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت ٧٣٩هـ]:**

١٦- الإيضـاح فـى علـوم البلاغـة، تحقيـق: محمد عبـد المـنعم خفـاجى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط٥، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.

١٧- الإيضـاح فى علوم البلاغة، المعانى والبيان والبديع، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.

* **ابن رشيق [أبو على الحسن القيروانى الأزدى ت ٤٥٦هـ]:**

١٨- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محـى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م.

* **أبو سعيد السيرافى [ت ٣٦٨هـ]:**

١٩- شرح كتاب سيبويه، حققه وعلق عليه: رمضـان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، ١٩٩٠م.

* **ابن طباطبا العلوى [ت٣٢٢هـ]:**

٢٠- عيـار الشـعر، شـرح وتحقيـق: عبـاس عبـد السـاتر، مراجعـة: نعـيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

* **ابن فارس [أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ت ٣٩٥هـ]:**

٢١- الصـاحبى فـى فقـه اللغـة وسـنن العـرب فـى كلامهـا، المكتبـة السـلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م.

* **قدامة بن جعفر [ت ٣٣٧هـ]:**

٢٢- نقد الشـعر، تحقيـق: كمـال مصـطفى، مكتبـة الخـانجى، القـاهرة، ط٣، ١٩٧٩م.

* **ابن المعتز [عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، أبو العباس ت ٢٩٦هـ]:**

٢٣- كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

* **ابن الناظم [بدر الدين بن مالك ت ٦٨٦هـ]:**

٢٤- المصباح فى المعانى والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه: حسنى عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.

ثالثا: المراجع الحديثة

* **ابتسام أحمد حمدان:**

٢٥- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى، مراجعة: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربى، حلب، سورية، ط١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م.

* **إبراهيم أنيس:**

٢٦- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربى، ط٢، ١٩٥٢م.

* **أحمد مصطفى المراغى:**

٢٧- علوم البلاغة: البيان والمعانى والبديع، راجعه وأشرف على تصحيحه: أبو الوفا مصطفى المراغى، المكتبة المحمودية التجارية،

ط٥، د.ت.

* **رجاء عيد:**

٢٨- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربى، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٧م.

* **سعد إسماعيل شلبى:**

٢٩- الأصول الفنية للشعر الجاهلى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٨٢م.

* **السيد أحمد الهاشمى:**

٣٠- جواهر البلاغة المعانى والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلى، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

* **شكرى عياد:**

٣١- موسيقى الشعر العربى، القاهرة، ط٣، ١٩٩٨م.

* **صلاح فضل:**

٣٢- نظرية البنائية فى النقد الأدبى، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ١٩٨٥م.

* **عبد الرحمن الوجى:**

٣٣- الإيقاع فى الشعر العربى، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.

* **عبد الله الطيب المجذوب:**

٣٤- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.

* **عبد المتعال الصعيدى:**

٣٥- البلاغة العالية علم المعانى، قدم له وراجعه وأعدّ فهارسه: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، ط٢، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.

* **عبد الواحد حسن الشيخ:**

٣٦- البديع والتوازى، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٩م.

* **عبده عبد العزيز قلقيلة:**

٣٧- البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربى، القاهرة، ط٣، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

* **على جميل سلّوم، وحسن محمد نور الدين:**

٣٨- الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م.

* **على الجندى:**

٣٩- فن الجناس، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٤م.

* **على الغريب محمد الشناوى:**

٤٠- الإخوانيات فى الشعر الأندلسى، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

* **فوزى محمد أمين:**

٤١- شعر بشر بن أبى خازم الأسدى رؤية تاريخية وفنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

* **محمد حماسة عبد اللطيف:**

٤٢- البناء العروضى للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م.

٤٣- الجملة فى الشعر العربى، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م.

* **محمود أحمد حسن المراغى:**

٤٤- فى البلاغة العربية "علم البديع"، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.

* **محمود مصطفى:**

٤٥- أهدى سبيل فى علمى الخليل، مطبعة محمد على صبيح وأولاده بالأزهر بمصر، ط٣، ١٣٧٤هـ، ١٩٥٥م.

* **منير سلطان:**

٤٦- البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦م.