جامعة دمياط

كلية الآداب

قسم اللغة العربية و آدابها

أثر الحضارة فى موسيقى الشعر الأموى

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراة

مقدم من :

الباحثة : منى محمد عبد الله عبد الوهاب

إشـــــــــــــــــراف

أ.د / أحمد فهمى محمد عيسى
أستاذ الأدب العربى القديم
عميد كلية الآداب
جامعة دمياط(سابقاً)

السيد الدكتور / محروس محمود القللى
المدرس بقسم اللغة العربية و آدابها

* أثر الحضارة فى موسيقى الشعر الأموى:-

الموسيقى هي أبرز ما يُميز الشعر عن بقية فنون القول ، مما حدا بسامع الشعر ومتذوقه وناقده، أن يكونوا متعصبين للوزن والقافية ، وأي خروج عنها يُعد خروجًا عن عمود الشعر العربي.

فالموسيقى تُعبر عن الروح الداخلية للشاعر، فتخرج منها مُعبقة بالمعاني الجميلة والأصوات والأنغام متناسقة ومتناغمة جميعًا "فالإنسان مفطور بطبعه على إيثار الصوت الموسيقي المنغوم"[١].

وتعد الموسيقى ركنًا هامًا لفهم النص الشعري والحكم على جودته "فالمعاني الشعرية متداولة بين الشعراء يعرفها العربي والأعجمي والبدوي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[٢] ،

---

[١] هـ.ب تشارلتن: فنون الأدب: تعريب ذكي نجيب محمود ، ص٦٠.

[٢] شعراء أمويون: ص٥٩.

وفي وزن الشعر " إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[١].

والموسيقى أبرز مظاهر الشعر حيث تكسبه روعة وجمالاً "فموسيقى الشعر تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها ، وتجعلنا نحن بمعانية كأنما تمثل أمام أعيننا عمليا واقعيًا ... ، فليس الشعر إلا كلامًا موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر لها القلوب"[٢].

إن للموسيقى والشعر علاقة لا تنتهي "ذلك أن يبين الفنيين من الوشائج والروابط ما يمنع أحدها من أن يستغني عن الآخر. فإذا كانت الموسيقى تحيل اللفظ نغمًا يغذي الحس والروح فالشعر خفقة مطربة تعتمد الصوت واللحن في تغذية المشاعر والنفس"[٣].

---

[١] ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص٢١.

[٢] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ط٥/١٩٨١، الأنجلو المصرية ، ص١٦-١٧.

[٣] عبدالفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري ، ط١/١٩٨٥ ، مكتبة المنار، الأردن ، ص٥.

لذا فالموسيقى تعد واحدة من الأسس المهمة التي يقوم عليها الشعر العربي بوصف العنصر الفعّال في القصيدة ، وهو من أهم مميزات العشر التي تتمثل في الجرس الموسيقي والرنين والتناغم ، فمن خلال هذا النمط الموسيقي نستطيع التمييز بين الشعر والنثر، لأن الشعر هو الكلام الذي يمتاز بزخرفة موسيقية منتظمة"[١].

إن الموسيقى هي نتاج ما يختلج الشاعر من مشاعر يصوغها في قالب شعري موزون "فالموسيقى عند الشعراء أقوى وسائل الإيحاء ، وأقدرها على التعبير على كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يُعبر عنه ، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النفس وأعمقها تأثيرًا فيها"[٢].

---

[١] اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوس، ١٩٦١، منشورات مكتبة ميمنة ببيروت، ص٤٣.

[٢] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ط٢٠٠٢/٤ ، مكتبة ابن سينا القاهرة ، ص١٥٤.

لذا فالشاعر يُحاول أن يوظف فكرته مع الإيقاع حيث "يحاول أن يخلق حالة من الاشتراك بالتجربة الشعرية أي نقل التجربة الشعرية من ذاته إلي الذات العامة وإذا ما عجز عن ذلك، فالإيقاع يفشل في تحقيق غايته ، ويبقى مجرد أصوات من طرف واحد"[١].

لقد بسطت الموسيقى الشعرية سلطانًا على المتلقين ، فكأننا نعيش في جو حالم صنعته هذه الموسيقى فكان "إحساس دقيق بأن الموسيقى لب الشعر وعماده الذي لا تقوم له قائمة بدونها"[٢].

لكن هل الوزن والقافية هما الموسيقى ؟

إن الوزن والقافية يمثلان الموسيقى الخارجية للشعر "فالشعر جاءنا منذ القدم موزونًا مقفى، والشعر لا يزال في جل الأمم موزونًا مقفى ، نرى موسيقاه في أشعار البدائيين وأهل

---

[١] عزالدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف ، القاهرة ، ص٦٤.

[٢] شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده ، ص٢٩.

الحضـارة، ويسـتمتع بهـا هـؤلاء وهـؤلاء ، ويحـافظ عليهـا هـؤلاء وهؤلاء[١].

أما الموسيقى الداخلية فتُعنى بالكلمات والحروف لتصل إلي البيت الذي يقع في القصيدة ككل. وكل ذلك يسير من بداية القصيدة لنهايتها في موسيقى الوزن والقافية.

فالوزن إذن ليس عنصرًا مستقلاً من القصيدة يضاف إلي محتواها من الخارج لكنه جزء لا ينفصل من سياق المعنى"[٢].

---

[١] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص٢٢.

[٢] جون كوين:بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش،١٩٩٠، مطابع االاهرام(الهيئة العامة لقصور الثقافة) ، ص٤٠.

- أولاً:- الموسيقى الخارجية: وتشمل:-

(أ) الأوزان.

(ب) القوافى.

(أ) الأوزان:-

لم يكن الشعر في العصر الأموي يظهر متجددًا بالقدر الكافي لنقل إنه متطور الأوزان بل ظل متمسكًا بالكثير من التقاليد الموروثة ، ولا نستطيع أن نغفل في ذات الوقت ذاك التطور الزمني والحضاري فلابد له أن يترك أثرًا ما على شكل القصيدة ، ونستطيع أن نقول إن مظاهر الحضارة في العصر الأموي وخاصةً في الأوزان كانت النواة الأولى للعصور التي تليها من تغير وتطور ، فصارت نبتة يافعة في العصر العباسي وما يليه ،" فقد أصابت الأوزان ، حَظًا غير قليل من التطور والتجديد ذلك أنه بينما كان شعراء البصرة قانعين بالأوزان الجاهلية القديمة إذا بنا نرى شعراء الكوفة والشام والحجاز يجنحون إلي استعمال

الأوزان النـادرة كالمديـد، والأوزان القصـيرة الموسـيقية كالمتقـارب والخفيف ومجزوء الكامل"[١].

نهج شعراء العصر الأموي – في أوزانهم – نـهج الشعراء القدامى ، فنظموا شعرهم على أغلب بحور الخليل ، وفي أغلب أغراض الشعر العربي.

والمُلاحظ على تلك الأوزان: أنهم لم يخرجوا على الدائرة ، التي خططها الخليل الفراهيدي إلا في القليل نوعًا ما.

أما إن تناولنا أوزان الشعراء في العصر الأموي في ضوء الدراسة التي قام بها إبراهيم أنيس عن نسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي ، التي ينتهي فيها إلي قوله: "وإذا قورنت هذه النسب بعضها ببعض استطعنا الحكم بسهولة على أنّ البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي وأن الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ، ويتخذونه ميزانًا لأشعارهم .... ثم نرى كلاً من الكامل والبسيط يحل بالمرتبة الثانية في

---

[١] سامي منير: ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث: ص١٦٥.

نسبة الشيوع . وربما جاء بعدها كل من الوافر والخفيف ، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم منها ، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية.

أما المتقارب والرمّل والسريع فتلك بحور تتذبذب بين القلة والكثرة ، ويألفها شاعر ويكاد آخر، وقد حافظت في شعر عصور الاحتجاج على نسبة متقاربة لا تسمع بأن يفضل أحدهما على الآخر ، ويمكننا – مع قليل من التسامح – أن نعدها من الأوزان العربية التي كانت الآذان تستريح لها"[1].

وشعر العصر الأموي لم يخرج كثيرًا عن هذه النسب كثيرًا ، حيث كانت الأوزان الشائعة في الشعر الجاهلي غالبة في الشعر الأموي ، وإن طال التجديد والحضارة القليل من الأوزان التي لم تكن شائعة كما سوف أبين على النحو ما يوضحه الجدول الآتي:-

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص١٩١-١٩٢.

الوزن	النسبة المئوية	المجموعة
الطويل	٤٧.٦٪	الأولى
البسيط	١٦.٦٪	
الكامل	١١.٦٪	الثانية
الوافر	١٠.٨٪	
الرجز	٢.٦٪	الثالثة
الخفيف	١.٩٪	
المتقارب	١٪	

الوزن	النسبة المئوية	المجموعة
السريع	باقي النسبة المئوية وهي ٧٠٩	الرابعة
المنسرح		
الرّمل		
المتدارك		
مجزوء الكامل		
مجزوء الكامل		
مجزوء الوافر		
مجزوء الرّمل		
مجزوء المتقارب		
مجزوء رجز		
مخلع بسيط		
مشطور سريع		

يلاحظ من خلال الجدول السابق نتبين أننا أمام أربع مجموعات من البحور ، قمت بترتيبها على هذا النحو ، وذلك حسب نسبة شيوعها في الاستخدام عند الشعراء.

– **المجموعة الأولى:** وهي بحري (الطويل والبسيط) فكانا أكثر البحور استخدامًا عند الشعراء.

– **المجموعة الثانية:** وهي بحري (الكامل والوافر) وكانا متوسطي الشيوع.

– **المجموعة الثالثة:** وهي البحور (الرجز – الخفيف – المتقارب).

– **المجموعة الرابعة:** وهي البحور الأقل استخدامًا عند الشعراء ومع ذلك لها نسبة وجود عند الشعراء فكانت موجودة في قصيدة واحدة أو اثنتين على الأكثر ونلاحظ استخدام المجزوء والمشطور من البحر ، وتضم المجموعة البحور الآتية:–

(السريع – المنسرح – الرّمل – المتدارك – مجزوء الكامل – مجزوء الوافر – مجزوء الرّمل – مجزوء المتقارب – مجزوء الرّجز – مخلع البسيط – مشطور السريع).

لم يختص شعراء العصر الأموي شعرهم بوزن معين ، بل نظموا أشعارهم على بحور متعددة، ولم يرد أي من وزن المضارع أو المجتث أو المقتضب سوى قصيدة واحدة فقط ونادرًا ما يأتى على تلك الأوزان.

ويتضح أيضا من خلال عرضى للجدول السابق أن الشعراء اختصوا أغلب أشعارهم بالبحر الطويل والبسيط فهما "أطول بحور الشعر العربي وأعظمها أبّهة وجلالةً ، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يفتضح أهل الرَّكاكة والهُجنة"[1].

أما عن البحور الطويلة كما في الكامل والوافر فتُعد من البحور كثيرة المقاطع ، وعندما يستخدمها الشاعر فهذا يُظهر

---

[1] عبدالله الطيب: المرشد إلي فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط١٩٨٩/٣ ، الكويت ، ج٤٤٣/١.

فنيته ، ويُكثر الشاعر في نظمه في هذه البحور لقدرتها على احتمال الموضوعات الشعرية ، فأعلاها الطويل والبسيط ويتلوها الوافر والكامل"[١].

إن التطور الزمني وصولاً للمظاهر الحضارية لابد لها أن تترك أثرًا على أوزان الشعر ولكن "التجديد في الأوزان نادر وأن تطورها بطيء جدًا ، تمر عليها القرون والأجيال دون أن يصيبها ما يستدعى الانتباه أو يلفت الأنظار وذلك لأن ألفة الوزن وشيوعه في البيئة اللغوية تطلب زمنًا طويلاً وإنتاجًا شعريًا كثيرًا حتى يعتاده جمهور كبير من السامعين ، ويستسيغوا ما فيه من نغم وموسيقى ... وهذا التطور البطيء في الأوزان أمر طبيعي لأن الشعوب تتطلب الزمن الطويل ، وتكرار الوزن الواحد على الأسماع أجيالاً وقرونًا وعلى يدي شعراء متعددين، قبل أن نألف الآذان ذلك الوزن وتكتل من مقاطعه مجاميع منسجمة فيها النغم وفيها الموسيقى"[٢].

---

[١] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٢٦٨.

[٢] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص٢٣.

ومما لاشك فيه أن حياة الترف وما فيها من غناءٍ ولهو قد أثّر على أوزان الشعر "إن شيوع الغناء في القرن الثاني واهتمام الطبقات المختلفة له وإقبالها عليه – مما جعله فنًا شعبيًا عامًا ليس وقفًا على طبقة الأثرياء الذين يمكنهم تهيئة مجالس خاصة للغناء تمتاز بالبذخ والترف حتى في أكثر فنون الشعر جدية كالمديح والرثاء"[1].

والحقيقة أن الأوزان العربية قد ظلت متربعة على ألسنة الشعراء في العصر الأموي، ولكن حدث تطور من تغير الحياة الاجتماعية ، وانتقال الناس من حياة البداوة لرقة الحضر، كما أن "هذه الموجة العنيفة من الغناء والرقص في الحجاز في أثناء العصر الإسلامي هي التي أعدت لما نراه من تطور ما يحدث من موسيقى الشعر الغنائي ، فقد قلَّ النظم على الأوزان الطويلة التي عُرفت في العصر الجاهلي مثل البسيط والطويل والكامل ، وحلّتْ محلها أوزان أخرى كثر النظم فيها من مثل الوافر والمديد

---

[1] محمد مصطفى هدّارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ١٩٦٣ ، دار المعارف ، ص٥٣٦، ج٥.

والسريع والخفيف والرّمل والمتقارب والهزج، وقد يأتي الشعر على الأوزان الطويلة ، ولكن دون أن تحوّر وتجزّأ"[١].

ومثال ذلك من بحر مخلّع البسيط قول السيد الحميري[٢]:-

يا آل ياسينَ يا ثِقاتي أنتم مَواليَّ في حياتي
وعُدّني إذ دنتْ وفاتي بِكمْ لَديّ مَحشري نَجاتي
إذا يفصِلُ الحاكُم القضاءَ

ومن مجزوء الرّجز[٣]:-

سَمّاه جَبّارُ السما صِراطَ حَقٍّ فسما
فقال في الذّكرِ وما كانَ حديثاً يُفترَى
هذا صراطي فاتبعوا وعنهم لا تُخْدَعوا

---

[١] شوقي ضيف: في الأدب العربي (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) ، دار المعارف ، ط١ / ص٥٥.

[٢] ديوانه: ص٢٦.

[٣] ديوان السيد الحميري: ص٢٨.

فخالَفوا ما سَمِعوا والخُلفُ مِمَّنْ شَرَعا

ومن مجزوء الرّمل يقول أيضًا السيد الحميري[1]:-

قِف بنا يا صاح وار بَعْ بالمغاني الموحشاتِ

ومن مجزوء الرّمل يقول الأحوص[2]:-

قَد لَعَمري بِتُّ لَيلي كَأَخي الداءِ الوَجيعِ
وَنَجِيُّ الهَمِّ مِنّي باتَ أَدنى من ضَجِيعي
كُلَّما أَبصَرتُ رَبعاً خالِياً فَاضَت دُمُوعي

ومن مجزوء الكامل قول أبي دهبل الجمحي[3]:-

يا ناقِ سيري وَاِشرَقي بِدَم إِذا جِئتِ المُغيرَه
يا ناقِ ثُمَّ عَتَقتِ مِن ذَبَحٍ وَمِن نَصِّ الظَهيرَه
إِنَّ اِبنَ عَبدِ اللَهِ نِعـ ـمَ أَخو النَدى وَاِبنُ العَشيرَه

---

(1) السابق: ص٦٠.

(2) ديوانه: ص١٩٨.

(3) ديوانه: ص٩٦.

ومن أهم الشعراء الذين خففوا في أوزانهم ليتغنى بها المغنيين هو "عمر بن أبي ربيعة فقد عرف كيف يُلين الأوزان لهذا الغناء الجديد ، ولعله من أجل ذلك كان أقرب شعراء الحجاز إلي ذوق المغنيين فقد كانوا يعجبون به وبأشعاره"[١].

إذ يقول عمر بن أبي ربيعة من مجزوء الخفيف[٢]:-

قُل لِهِندٍ وَتِربِها قَبلَ شَحطِ النَوى غَدا
إِن تَجودي فَطالَما بِتُّ لَيلي مُسَهَّدا
أَنتِ في وُدٍّ بَينِنا خَيرُ ما عِندِنا يَدا

وقال عمر من مجزوء الرّمل[٣]:-

أَصبَحَ القَلبُ مَهيضًا راجَعَ الحُبَّ غَريضا
وَأَجَدَّ الشَوقَ وَهناً إِذ رَأى بَرقاً وَميضا
ثُمَّ باتَ الرَكبُ نُوّا ماً وَلَم يَطعَم غُموضا

---

[١] شوق ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ص٥٦.

[٢] شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص٤٨٩ – ٤٩٠.

[٣] السابق: ص٤٧٧.

ذاكَ مِن هِندٍ قَديماً وَدَّعَ القَلبَ مَهيضا

وقد استخدم الأوزان المجزوءة أيضًا الوليد بن يزيد عندما أمر أحد المغنيين الذين يُغني له بأبياتٍ قالها من مجزوء الخفيف[1]:-

هَلَكَ الأَحوَلُ المَشُو مُ فَقَد أُرسِلَ المَطَرْ
ثُمّتَ استُخلِف الوليـ د فَقَد أَورَقَ الشَجَرْ

وقال أيضًا من مجزوء الرّمل[2]:-

إنني أبصرتُ شيخًا حسن الوجه مليحْ

ويقول من مجزوء الوافر[3]:-

أَلا أَبلِغ أَبا عُثما نَ عِذرَةَ مُعتِبٍ أَسِفا
فَلَستُ كَمَن يَوَدُّكَ بِال لِسانِ وَيُكثِرُ الحَلِفا

---

(1) الأغاني: ١٨/٧ طبعة الساسى.

(2) السابق ، ٢٣/٧.

(3) السابق ، ٣٠/٧.

عَتَبتَ عَلَيَّ في أَشيا ... ءَ كانَت بَينَنا سَرَفا

فَلا تُشمِت بِيَ الأَعدا ... ءَ وَالجيرانَ مُلتَهِفا

تَوَدُّ لَو أَنَّني لَحمٌ ... رَأَتهُ الطَيرُ فَاختُطِفا

وَلا تَرفَع بِهِ رَأساً ... عَفا الرَحمنُ ما سَلَفا

ومن مظاهر الحضارة أيضًا استخدام الشعراء للبحور غير الشائعة في الأغراض المتعددة فقد استخدموا الأوزان القصيرة في الأغراض التي يُستخدم فيها البحور الطويلة عادةً، فنرى العرجي على سبيل المثال يستخدم بحر المنسرح في غزله فيقول[1]:-

هَل في ادِّكارِ الحَبيب مِن حَرَجِ ... أَم هَل لِهَمِّ الفُؤادِ مِن فَرَجِ؟

أَم كَيفَ أَنسى مَسيرنا حُرُماً ... يَومَ حَلَلنا بِالنَخلِ من أَمَجِ؟

يَومَ يَقُولُ الرَسُولُ قَد أَذِنَت ... فَأَتِ عَلى غَير رِقبَةٍ فَلِجِ

أَقبَلتُ أَهوي إِلى رِحالِهِمِ ... أُهدى إِلَيها بِرِيحها الأَرِجِ

وبالطبع لا نستطيع أن نربط أي غرضٍ ما ببحر أو وزن معين ، وذلك لأن الوزن قد يخضع للعاطفة آنذاك عند الشاعر

---

[1] ديوان العرجي: ص١٩٢-١٩٣.

"إن اختيار البحر لا يخضع للتعمد، بقدر ما يخضع للعاطفة والحس الفني الدقيق ، وقد ثبت أن تحديد بحر بعينه لموضوع لا يتعداه جهُدْ ضائع؛ لأن موسيقى الوزن ليست جزءًا واحدًا من الشكل ، وأن عناصر كثيرة أخرى ، تُسهم في الإيقاع الموسيقي داخل الأبيات"[1].

ويستخدم العرجي أيضًا بحر الهزج متغزلاً فيقول[2]:-

لَهُ مِن فاضِلِ الحُسنِ الَّ ... ذي ما النَعتُ مُحصِيهِ

وَخُلقٌ تَمَّ لَم يَجفُ ... وَشَرُّ الخُلقِ جافِيهِ

كَمِثلِ الغُصنِ إِن قامَ ... مِنَ البابِ تُكَفِّيهِ

جُنُوبٌ مِثلَ ما حَرَّ ... كَ فَرعَ الغُصنِ جانِيهِ

كَأَنَّ المِسكَ وَالعَنبَ ... رَ وَالكافُورَ في فيهِ

وَذَوبَ الشُهد وَالراحِ ... يُصَفِّيهِ مُصَفِّيهِ

---

[1] محمد علي الهرفي: شعر الجهاد في الحروب الصليبية ، ط١/١٩٧٩ ، ص٢٠٢.

[2] ديوان العرجي ، ص٣٤٥.

وأميل إلي الرأي القائل إن الأوزان ليست أكثر من ألات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوانًا متنوعة من الأنغام"[١]. وهذه الأوزان غالبًا ما يكون السامع في انتظارها فالوزن أيضًا يضيف إلي موسيقى القصيدة نسقًا أو نمطًا زمنيًا معينًا"[٢]. ويظهر ذلك جليًا في شكل القصيدة وزنًا وبحرًا شعريًا وقافيةً.

- القافية:-

القافية من العناصر الأولى في إيقاع الشعر وضرورة لاستقامته ، فالقافية: "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية"[٣].

---

[١] إبراهيم عبدالرحمن: من أصول الشعر العربي ، الأغراض والموسيقى ، "مجلة فصول" – مجلد ٤–، عدد٢ ، يناير، فبراير، مارس ، ١٩٨٤ ، ص٢٤ وما بعدها.

[٢] ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ، ت: مصطفى بدوي ، ١٩٦٣ ، شركة مصر القاهرة ، ص١٩٤.

[٣] العمدة ، ج١/١١٠.

وللعلماء تعاريف متعددة للقافية ، فقد سمى بعضهم القصيدة قافية ، ومنهم من سمى البيت قافية ومنهم من سمى حرف الروي قافية ، وعرّفها الأخفش بأنها آخر كلمة في البيت، وعرّفها الخليل بن أحمد بأنه من آخر البيت إلي أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[١].

ومن التعريفات الحديثة للقافية: هي: "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت"[٢].

ومعنى ذلك أن للقافية وظيفتان هما: الوظيفة الموسيقية ، والوظيفة الإيقاعية ، فالقافية هي "بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان،

---

[١] الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي، ت: الحسّاني حسن عبدالله، ط٣/١٩٩٤، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص١٤٩.

[٢] عبدالعزيز عتيق: علم العروض والقافية ، ١٩٨٧ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ص١٣٤.

فهي فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[١].

أي أنها ظاهرة "لها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة (أو ما يشبه الإعادة) للأصوات"[٢].

وبجانب هاتين الوظيفتين فلها ناحية جمالية وذلك "بأنها عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري. فالكلمات تقرن بعضها إلي البعض الآخر بالقافية ، فتتواصل أو تتقابل"[٣].

إذًا ترتبط القافية بموسيقى الشعر ارتباطًا وثيقًا حيث تكون القافية "ختام السيل النغمي، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتوافقة في التفصيلات فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت وينشأ عن ترديد القوافي لذّة موسيقية خاصة ، فالقافية تكسب الكلام إيحاء خاصًا وظلالاً موسيقية لا

---

[١] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص٢٤٦.

[٢] رينيه ويلك ، واوستن ، نظرية الأدب ، ص١٦٧.

[٣] السابق ، ص١٦٧.

تتهيَّأ للكلام المنثور حيث يتهيأ الجو النفسي لتقبل الألفاظ وتصور المعاني ، وتضيف القافية بموسيقاها قوة إلي الموسيقى التي يحدثها الوزن للصورة"[١].

إن القافية إذًا تأتي لتمام المعنى متشحة بالموسيقى " فاللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد من وحدة النغم ، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة. فكلماتها ذات معان متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، بل تكون هي المجلوبة من أجله. ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت ، بل يكون معنى البيت مبنيًا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها"[٢].

---

[١] علي إبراهيم أبوزيد: الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي ، ١٩٨١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص٣٨٢.

[٢] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، ط٢٠٠٥/٦ ، نهضة مصر ، القاهرة ، ص٤٤٢ –٤٤٣.

ولمّا كانت القافية تختار الكلمات التي تمثلها من أيّ مجالٍ تشاء وتريد لمجموعة من العناصر مكونة لوحة متكاملة للصورة الشعرية ، فقد آثرت أن أتّخذ نموذجًا لذلك من شعراء هذا العصر مبينة فيه العناصر التي قد ترتد إلي حاسة البصر ، أو السمع ، أو الشم ، أو غيرها.

وهذا النموذج هو لعمر بن أبي ربيعة في قصيدته الرائية ويقول في مطلعها[1]:-

يَقولُ خَليلي إذ أَجازَت حُمولُها خَوارِجَ مِن شَوطانَ بِالصَبرِ فَاظْفَرِ

قد ساعدت القافية في هذا المطلع في إبراز الصورة عندما رأى الشاعر الركائب تسير مبتعدة أراد قلبه أن يبتعد ويرتحل معه ، ولكن أصدقاءه أرادوه أن يتمسك بالصبر وأن يتخذه دينًا وطبعًا.

ومن مثال ارتباط القافية بالمجال الديني قوله[2]:-

---

[1] شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص١٠٣.

[2] السابق: ص١٠٣ التفاف المجمر: الموضع الذي يرمي الناس فيه الجمرات فيكثرون ويلتف بعضهم حول بعض.

وَما مِن لِقاءٍ يُرتَجى بَعدَ هَذِهِ لَنا وَلَهُم دونَ اِلتِفافِ المُجَمَّرِ

وقد ساعدت القافية أيضًا في التأكيد على جمال المحبوبة فكانت خير نهاية للصفات المتعددة التي أرادها الشاعر من حيث شعرها الأسود الطويل الكثيف ، وهي جميلة فكل من رآها كأنه رأى الهلال ، وعيونها جميلة كالبقر الوحشي الصغير ، ثم وصف أسنانها بأنها مفلجة غير متلاصقة فجاءت القافية ليبين في آخر بيت أن بياض أسنانها أبيض شاهق كأنه النور، وكل هذه القوافي جاءت في المجال الصوري للحياة اليومية فيقول[1]:-

سَبَتهُ بِوَحفٍ في العِقاصِ مُرَجَّلٍ أَثيثٍ كَقِنوِ النَخلَةِ المُتَكَوِّرِ
وَخَدٍّ أَسيلٍ كَالوَذِيلَةِ ناعِمٍ مَتى يَرَهُ راءٍ يُهِلُّ وَيُسحِرُ
وَعَينَي مَهاةٍ في الخَميلَةِ مُطفِلٍ مُكَحَّلَةٍ تَبغي مَراداً لِجُؤذَرِ
وَتَبسِمُ عَن غَرٍّ شَتيتٍ نَباتُهُ لَهُ أُشُرٌ كَالأُقحُوانِ المُنَوِّرِ

---

[1] شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص١٠٤.

وقد ترتدّ القافية للمجال الصوري لحاسة البصر من حيث عيون الرُّقباء أو نور القمر أو إضاءة النار حين يقول عمر بن أبي ربيعة[1]:-

فَقُلتُ اِعتَزِل ذِلَّ الطَريقِ فَإِنَّنا مَتى نُرَ تَعرِفنا العُيونُ فَنُشهَرِ
فَلَمّا أَجَزنا الميلَ مِن بَطنِ رابِغٍ بَدَت نارُها قَمَراً لِلمُتَنَوِّرِ

ثم نراه يختم القصيدة بالقافية التي جاءت متوقعة من شعوره بالسعادة للقائها فيقول[2]:-

فَلَمّا اِلتَقَينا رَحَّبَت وَتَبَسَّمَت تَبَسُّمَ مَسرورٍ وَمَن يَرضَ يُسرَرِ
فَيا طيبَ لَهوٍ ما هُناكَ لَهَوتُهُ بِمُستَمَعٍ مِنها وَيا حُسنَ مَنظَرِ

حيث جاءت القافية امتدادًا للمجال الصوري للحياة الاجتماعية في هذا العصر عامةً وعند عمر بن أبي ربيعة خاصةً ، وقد ساعدت القافية في تكوين الصورة الشعرية "كما أنك تجد أن إيقاع القافية الموسيقي يحكمه بناء أقل ما يوصف به: أنه

---

[1] السابق ، ص١٠٦.

[2] السابق ، ص١٠٨.

يعبر عن الانفعالات النفسية للشاعر بحيث غدت القافية تشكل وظيفة حيوية في موسيقى البيت الشعري"[١].

ومن المعروف تلك الأصوات المكررة في القصيدة إنما بها "تتم موسيقى الشعر وتكتمل"[٢]. ويمثل تكرار القافية "مركزًا صوتيًا ، وموسيقيًا ، يحقق استمرار النغم ، ويشي بتوقيع حدوثه، مرة إثر مرة ، في نهاية كل بيت"[٣].

ولم يشذ الشعر الأموي فيما يخص بالقوافي المطلقة أو المقيدة فإن ٩٠٪ من الشعر العربي: قديمه وحديثه ، وقعت فيه القافية المطلقة"[٤].

---

[١] علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ط١/٢٠٠٣، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٢٣٩.

[٢] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص٢٤٦.

[٣] النعمان القاضي: أبوفراس الموقف والتشكيل الجمالي ، ١٩٨٢ ، دار الثقافة ، القاهرة ، ص١٨٥.

[٤] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص٢٨١.

أما القوافي المقيدة جاءت بنسبةٍ غير قليلة في الشعر الأموي وقد جاءت متنفسًا لما يشعر به الشاعر من انفعالات ومشاعر ومن ذلك قول جرير مؤدبًا ولده حرزة وقد أتى بالقافية المقيدة ليؤكد على النبرة الخطابية في كلامه ويؤكد على أهمية ما سيقوله حين قال[1]:-

يا حَزرَ أَشبِه مَنطِقي وَأَجلادْ وَكَرَياني الأَمرَ بَعدَ الإيرادْ
وَعَدوَتي في أَوَّلِ الجَمعِ العادْ وَحَسَبي عِندَ بَقايا الأَزوادْ
وَحُبِّيَ الضَيْفَ إِلى جَنبِ الزّادْ

والعرجي يستخدم القافية المقيدة ليبث فيها حزنه ونجواه لبعده عن الدار والوطن والمحبوبة فكأنّ القافية المقيدة قد قيدت أشواقه المخزونة في قلبه وأبت أن يُخرجها فكانت القافية المقيدة موفقة لشعور الشاعر في قوله[2]:-

هاجَ قَلبي بَعدَما كانَ سَكَنْ لِبُرَيقٍ لاحَ مِن نَحوِ اليَمَنْ
تِلكَ أَوطانٌ لِلَيلى وَلَنا ما يَهيجُ ذا الهَوى إِلّا الوَطَنْ

---

[1] شرح ديوان جرير: ص١٥٣.

[2] ديوان العرجي: ص٣٢٨.

ومنها قول عمران بن حطان[1]:-

نَزَلنا بِحَمدِ اللَهِ في خَيرِ مَنزِلٍ نُسَرُّ بِما فيهِ مِنَ الأُنسِ وَالخَفَرْ

ومنه أيضًا قول عروة بن أُديّة[2] حينما علم إنه سيقتل:-

إِذا جاءَ ما لا بُدَّ مِنهُ فَمَرحَباً بِهِ حينَ يَأتي لا كِذابٍ وَلا عِلَل

ومنه قول الأعرج المعنى[3]:-

لا جَزِعَ اليَومَ عَلى قُربِ الأَجَلْ
المَوتُ أَحلى عِندَنا مِنَ العَسَلْ

ومال مسكين الدارمي للقافية المقيدة ليعبر عن ضيقه وافتخاره بنفسه عندما خطب فتاة من قومه ، فكرهته لسواد لونه ،

---

(1) ديوان الخوارج: ص١٩١ ، الخفر: شدة الحياء.

(2) ديوان الخوارج: ص٥٢.

(3) السابق: ص٢٤٦.

وقلـه مالـه ، وتزوجـت آخـر مـن قومـه ذا يسـار ولـيس لـه نسـب الشاعر فمرَّ بها ذات يوم وقال[1]:-

أَنا مسكين لمن يعرفُني لَوْنَي السُّمرةُ أَلوان العَرَبْ
واصدُق النّاس إذا حدَّثتهم ودعِ الْكْذِبَ لمن شاء كَذَبْ

وقولـه أيضًـا فـي عـرض حكمتـه وخلاصـة تجاربـه فـي الحياة[2]:-

ليست الأَحلام في حال الرضا إنَّما الأَحلام في حالِ الغضبْ
اصدقُ القوم إذا لاقيتهم تُخلص الفضةُ منهم والذهبْ

وأيضًا يقول طريح بن إسماعيل الثقفي في الوليد بن يزيد بن عبدالملك مستخدمًا القافية المقيدة[3]:-

لَو يُرسِلُ الأَزلُ الظِبا ءَ تَرودُ لَيسَ لَهُنَّ قائِدْ
فَالناسُ سائِلَةٌ إِلَيـ ـكَ فَصادِراً تُغني وَوارِدْ

---

(1) ديوان مسكين الدرامي: ص١٩.

(2) السابق: ص٢٢.

(3) ديوان طريح: ص٨١.

أمّا عن حروف الروّي فلم تختلف كثيرًا عما رصده إبراهيم أنيس من حيث:-

"الحروف التي تجيء رويا بكثرة وهي الراء واللام والميم والنون والدال والسين والعين، وحروف متوسطة الشيوع وهي القاف والكاف والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم ، وحروف قليلة الشيوع وهي الضاد ، والطاء ، والهاء ، والتاء ، والصاد وحروف نادرة الشيوع في مجيئها رويا هي الذال والعين والخاء والشين والزاء والظاء والواو".

ولا تعزي كثرة الشيوع أو قلتها إلي ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزي إلي نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة"[1].

وباستقراء ذلك من خلال شعراء العصر الأموي وجدت الآتي:-

- حروف جاءت رويًا بكثرة وهي: (الباء – الراء – اللام – الميم – الدال).

---

[1] موسيقى الشعر: ص٢٤٨.

– حروف جاءت متوسطة الشيوع وهي: (النون – الفاء – الجيم – الحاء).

– حروف جاءت قليلة الشيوع وهي: (الياء – الواو – الهمزة – التاء).

وهناك من ربط معنى القصيدة بحرف الروي "روي القاف يجود في الشدة والحرب والدال في الحماسة والحرب والميم واللام في الوصف والخبر والباء والراء في الغزل والنسيب"[١].

قال الوليد بن يزيد فى غزله وجاء رويه الراء [٢]:

منْ لنفْسٍ تَتُوقُ أنت هواهَا وَفؤادٍ يكادُ فيك يَطيرُ

ومن روى القاف قول الفرزدق[٣]:-

وإن أبا أُممى وجدِّى أبا أبى وليلى عَلَوا بى ساعدِى كُلِّ مُرْتَقى

---

[١] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ، ص١٦٤-١٦٥.

[٢] ديوانه: ص٥٩.

[٣] ديوانه: ص٤١٠.

وقال الأحوص لروى الدال[1]:-

صقرٌ إذا معْشرٌ يومًا بدا لهم من الأنام وإن عزَّوا وإن مجدوا

وقوله أيضًا[2]:-

ولو كان بَذْل المال والجود مُخلّدا من الناس إنسانا لكنتَ المخلّدا

ومن روى الباء قول عبيد الله بن قيس الرقيات[3]:-

خليفة الله فوق منبره جفّت بذاك الأقلام والكُتُبُ

ومن قسّمها من حيث السهولة والرفض والنفر فيرى "فالقوافي الذلل هي الباء والتاء والدال والراء والعين والميم والياء المتبوعة بألف الإطلاق والنون في غير التشديد أسهلها جميعًا وقد تلحق الهمزة بها والقاف والفاء والسين لكن أقل منها ، والقوافي النفر وهي الهاء والزاي والضاد والطاء والهاء الأصلية

---

(1) ديوانه: ١١٦.

(2) ديوان الأحوص: ص ١٢٦.

(3) ديوانه: ص ٥.

والواو ، والقوافي الحوش وهي الثاء والخاء والذال والشين والظاء والعين"[١].

إن القافية هي الصمام لضبط الإيقاع الموسيقي وضرورة لها لأن الإيقاع قوة حية تربط بين الذات والآخر ، من حيث أنه نبض الكائن ومن حيث أنه يؤالف بين حركات النفس وحركات الجسم"[٢].

---

[١] لزوميات أبي العلاء ت: أمين عبدالعزيز الخانجي ، منشورات مكتبة الهلال ، بيروت ٣٢/١.

[٢] أدونيس: الشعرية العربية ، ص٢٧.

* الموسيقى الداخلية:-

(أ) التنويع الموسيقي ويشمل:-

- **أولاً:** التكرار
- **ثانيًا:** الجناس
- **ثالثًا:** التدوير
- **رابعًا:** التصريع
- **خامسًا:** الطباق
- **سادسًا:** رد الإعجاز على الصدور

أولاً: التكرار:-

ظاهرة التكرار من مظاهر التلوين الموسيقي ، وأداة من أدوات تشكيله الجمالي ، سائغًا على الجملة نغمًا موسيقيًا " فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع ، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي ثم ربطها بحركة المعنى"[1].

والتكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية ، يفرضها سياق النص وهو أداة تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره ، وقد عرفنا أن الإيقاع ما هو إلا أصوات متكررة تثير في النفس انفعالات حينما يتعمق مقطع من المعنى في حس الشاعر تراه يكرره وتراه أحيانًا يلح في تكراره ليقرره في النفوس كما تقرر في نفسه أولاً لأنه يستعذب هذا التكرار ويستعذب ما يبعثه من أنغام

---

[1] محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، ط٢/١٩٩٥، دار المعارف، القاهرة ، ص١٠٩.

تحمل طابع نفسه ، فهي شاجية إن كان في سياق الأسى ، وهي طروبة إن كان في سياق يشبه الطرب وما يتصل به"[١].

إن التكرار إلحاح على جهة هامة في العبارة ، وله دلالة نفسية ، فالتكرار يُسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[٢].

وليس كل تكرار جميل يبعث في النفس القيمة المرجوة فيرى ابن رشيق ، " للتكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا ،

---

[١] خصائص التراكيب: ص٢٣١.

[٢] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ط١٢/٢٠٠٤ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص٢٧٦.

فذلك الخذلان بعينه ، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسمًا على جهة التشويق والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب"[١].

ويُعد التكرير قيمة صوتية جمالية ولكن له شروط. فله حسنه وإيقاعه ، مادام أنيسًا غير نافر، ومنطلقًا به اللسان غير منكب ، وإن هذه القيمة الصوتية الجمالية لا توجد في الألفاظ علي درجات كما توجد الألوان في الرسم ، والألحان في العزف ، يناسب كل منها مقامه وسياقه طولاً وقصرًا، وبساطة وتركيبًا ، وتفشيًا وعمقًا"[٢].

يُعد التكرار نوعًا من أنواع التنويع الموسيقي ، " وعملية التكرار هي أكثر من عملية جمع، هي عملية ضرب فإن لم تكن

---

[١] العمدة: ج٢/ ص٢٩٨.

[٢] عزالدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير ، ط٢/١٩٨٦ ، عالم الكتب ، بيروت ، ص٤٥.

كذلك ، فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلي منتهاه"[١].

ومن أمثال التكرار قول ليلى الأخيلية ترثي توبه وتكرر اسمه تطيبًا وتذكره بأنه كان شجاعًا وكريمًا خبيرًا بأمور الصحراء ووعورتها وذلك من خلال تكرار الاسم ثلاث مرات وقد كررت نداءه أيضًا بحرف النداء الـ (ياء) على الرغم من بعده عنها ووفاته وذلك في قولها[٢]:-

فَيا تَوْبَ للهَيْجا ويا تَوْبَ للنَّدى ويا تَوْبَ لِلْمُسْتَنْبِحِ المُتَنَوِّرِ

وقالت ترثي توبه وتكرر حرف (الكاف) في البيت الأول لتؤكد على كثرة بكائها عليه وبكاء الناس أيضًا فكررت بين الاسم المذكر والمؤنث في (باكٍ وباكية) لبيان ذلك ، كما أنها كررت

---

[١] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في "الشوقيات" ، ١٩٨١ ، منشورات الجامعة التونسية ، ص٦٢.

[٢] ديوان ليلى الأخيلية: ص٤٨.

الاسم في البيتين كأنها تناجيه وتناديه وتؤكد على شجاعته وحسمه وقت الشَّدة فقالت[1]:-

كَمْ هاتِفٍ بكَ مِنْ باكٍ وباكِيَةٍ ... يا تَوْبُ للضَّيْفِ إذ تُدعى وَلِلْجارِ
وتَوْبُ لِلْخَصْمِ إنْ جارُوا وإنْ عَدَلُوا ... وبَدَّلُوا الأَمْرَ نَقْضاً بَعْدَ إمْرارِ

ومنه قول قيس لبنى[2]:-

أَلا يا غُرابَ البَينِ هَل أَنتَ مُخبِري ... بِخَيرٍ كَما خَبَّرتَ بالنَّأيِ وَالشَرِّ
وَخَبَّرْتَ أَن قَد جَدَّ بَينٌ وَقَرَّبوا ... جِمالاً لِبَينٍ مُثقَلاتٍ مِنَ الغَدرِ
وَقُلتَ كَذاكَ الدَهرُ ما زالَ فاجِعاً ... صَدَقتَ وَهَل شَيءٌ بِباقٍ عَلى الدَهرِ

فهنا كرر الشاعر الكلمات لإعطاء البيت الشعري نغمة موسيقية ، ولكنها حزينة ، حين زاوج الشاعر بين الاسم والفعل وكرره وذلك في قوله (مخبري – بخبر – خبّرت) وذلك ليؤكد على حزنه على فراق لبنى وتطيره من ذلك الغراب ، وكرر الاسم

---

[1] السابق: ص٤٩.

[2] ديوان قيس بن ذريح: ص٧٨.

(البَيْن) في البيت الثاني ليدلل على رحيل لبنى بعيدًا عنه وذلك لأن الدّهر لا يبقى على حال لذا كرر (الدّهر) في البيت الأخير.

ومنه قول الراعي النميري[1]:-

إنّي أَتاني كَلامٌ ما غَضِبتُ لَهُ وَقَد أَرادَ بِهِ مَن قالَ إِغضابي

فقد كرر الشاعر وزاوج بين الفعل والمصدر في قوله (غضبت – إغضابي) وفيها يهجو جرير عطية فأراد الشاعر بأن يُذهب الغضب عنه بهذا الهجاء.

ويكرر الطرماح الكلمات بعينها ليعطي الأبيات جرسًا موسيقيًا وجاء بها ليؤكد على قوة الممدوح وشجاعته في الحرب فيقول[2]:-

وَأَخو الهُمومِ ، إِذا الهُمومُ تَحَضَّرَت جُنحَ الظَلامِ وِسادَهُ لا يَرقُدُ

فَلَبِستُ لِلحَربِ العَوانِ ثِيابَها وَشَبَبتُ نارَ الحَربِ فَهيَ تَوَقَّدُ

---

[1] ديوان الراعي:

[2] ديوان الطرماح: ص١١٩.

فنلاحظ هنا قد كرر الشاعر كلمة (الهموم) وهي الأمور التي يفكر المرء في الوصول إليها ليدل على أن الممدوح صاحب عزيمة وزاد في التأكيد في قوله (وسادة لا يرقد) ، كما أنه كرر كلمة (الحرب) ليُبين إنه قوي الشكيمة قوي وأكدّ على ذلك في قوله (شببت – توقد) ليؤكد على تكرار كلمة (الحرب).

ويكرر الشاعر أبي دهبل الجمحي بين الفعل الماضي والمصدر المطلق في قوله[1]:-

دَعَوتُ إِلَهي دَعوَةً ما جَهِلتَها وَرَبّي بِما تَخفى الصُدورُ بَصيرُ

ونجد عند الأخطل قد كرر كلمة (الشيب – الشباب – شبابنا) وهم من حقل دلالي واحدٍ ، كما يظهر تكرار حرف (الشين) واضحًا في الأبيات فيقول[2]:-

يَقُلنَ لا أَنتَ بَعلٌ يُستَقادُ لَهُ وَلا الشَبابُ الَّذي قَد فاتَ مَردودُ

هَلِ الشَبابُ الَّذي قَد فاتَ مَردودُ أَم هَل دَواءٌ يَرُدُّ الشَيبَ مَوجودُ

---

[1] ديوان أبي دهبل الجمحي: ص٧٨.

[2] ديوان الأخطل: ص٧٨.

لَن يَرجِعَ الشيبُ شُبّاناً وَلَن يَجِدوا عِدلَ الشَبابِ لَهُم ما أَورَقَ العودُ

إِنَّ الشَبابَ لَمَحمودٌ بَشاشَتُهُ وَالشَيبُ مُنصَرَفٌ عَنهُ وَمَصدودُ

يقول طريح بن إسماعيل الثقفي ويكرر الاسم والفعل والحرف في قوله[1]:-

دَع بَعضَ أَكلِكَ رُبَّ آكِلِ أَكلَةٍ يَوماً سَيَلفِظُها إِذا هُوَ لاكَها

ويكرر نصيب بن رباح كلٍ من كلمة (البدر) وكلمة (الكواكب) فتعلو صوت الموسيقى في البيت وبها يمدح[2]:-

هُو البَدر وَالناسُ الكَواكِب حَولَه وَهَل تشبِه البَدر المُنيرِ الكَواكِب

وتظهر الموسيقى الداخلية واضحة في قصيدة نصيب فقد كرر الشاعر الكلمات والجمل في أكثر من بيت في قوله[3]:-

بزينَب المم قَبل أن يَرحَل الرَكب وَقُل أن تَمَلّينا فَما مَلَك القَلب

وَقُل إن قُرب الدار يَطلُبُه العدى قَديماً وَنَأى الدار يَطلُبُه القرب

---

(1) شعر طريح بن إسماعيل الثقفي: ص١٠٢.

(2) شعر نصيب بن رباح: ص٥٩.

(3) السابق: ص٦٠.

وَقُل إن نَنَل بِالود مِنكَ مَحَبَّة فَلا مِثل ما لاقيتُ من حُبِّكُم حُب

وَقُل في تَجنيها لَكَ الذَنبُ إِنَّما عتابُك من عاتَبت فيما لَهُ عَتب

فهنا حالة من التكرار الأسلوبي وذلك في جملة الأمر ليعطي لونًا من التوزيع الموسيقي، كما كرر كلمة (حبكم – حب) وأيضًا كرر الفعل والاسم من نحو (عقابك – عاتبت – عتب)، فتكرار الألفاظ والتركيز عليها ، يضفي على موسيقى القصيدة عذوبة وجمالاً ، ويعبر عن حالة الشاعر النفسية.

ولمّا كانت اللفظة المكررة تعطي جرسًا موسيقيًا مؤثرًا فجاء الكميت وكرر اللفظ (كابر) ليؤكد على ذلك في قوله[1]:-

أنتم معادن للخلا فة كابراً من بعد كابر

ومن أمثلة التكرار ويظهر صبغة النغم أوضح فيها وأقوى من صبغة الخطابة والإنشاء قول جرير[2]:-

مَتى كانَ الخِيامُ بِذي طُلوحٍ سُقيتِ الغَيثَ أَيَّتُها الخِيامُ

---

[1] شرح هاشميات الكميت: ص

[2] شرح ديوان جرير: ص٥٧٤-٥٧٦.

مَقامُ الحَيِّ مَرَّ لَهُ ثَمانٍ إِلى عِشرينَ قَد بَلِيَ المُقامُ

أَقيموا إِنَّما يَومٌ كَيَومٍ وَلَكِنَّ الرَفيقَ لَهُ ذِمامُ

فِدىً نَفسي لِنَفسِكَ مِن ضَجيعٍ إِذا ما اِلتَجَّ بِالسِنَةِ المَنامُ

أَتَنسى إِذ تُوَدِّعُنا سُلَيمى بِفَرعِ بَشامَةٍ سُقِيَ البَشامُ

تَرَكتِ مُحَلَّئينَ رَأوا شِفاءً فَحاموا ثُمَّ لَم يَرِدوا وَحاموا

فَلَو وَجَدَ الحَمامُ كَما وَجَدنا بِسُلمانينَ لَاِكتَأَبَ الحَمامُ

نجد الشاعر قد كرر الألفاظ التالية: (الخيام – المقام – يوم – نفسي – البشام – حاموا – الحمام) وفي هذا التكرار " أنما عمد فيه الشاعر إلي تقوية الوزن ، وزيادة رنة اللفظ، وبالاقتصاد في الكلمات ، عن طريق إعادة كلمة واحدة أو أكثر منها ، وكأنه يريد ألا تذهب عنك رنة الوزن وجلجلة اللفظ تحت ثقل كلمات كثيرة متباينة إذا هو لم يعمد إلي الترديد والإعادة؟ ألا تجد قول جرير: سقيت الغيث أيتها الخيامُ وقوله "سقى البشام" كأنما هو تقطيع للوزن وترجيح نغمي محض ، وأحسب أنه لو لم يكن في نحو هذا النوع من التكرار زيادة في الأداء وحلاوة في المعنى

والنغم ، ما كان تردد جرير أن يضع مكانه مثلاً: تَرَمْ تمْ تمْ ، تَرْم تَمْتَم ترامو. أو شيئًا من هذا المجرى ليكمل الوزن بالتقطيع"[١].

ومثال التكرار الذي أراد به الشاعر أن يبين حالته النفسية وما آلت إليه ، وهذه الحالة أعطت البيت روحًا موسيقية في قول كُثير عزة[٢]:-

فَوَاللهِ ثُمَّ اللهِ لا حَلَّ قبلها وَلا بعدها مِن خُلَّةٍ حَيثُ حَلَّتِ

فقد كرر الشاعر هنا القسم (لفظ الجلالة "الله") والفعل (حَلّ) "فتكرار القسم زيادة في تقرير عزمه على الحزم ، ثم هو زيادة في تقرير ضعفه أمام هذا السلطان الساحر الذي ينسيه صولته... إنه لون من ألوان التبرير للهزيمة في الهوى"[٣].

وعلى هذا فإن التكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة ، يفرضها سياق النص وهو أداة تساعد الشاعر

---

[١] عبدالله الطيب: المرشد إلي فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج٢/ ص٧١.

[٢] ديوان كثير عزة: ص٥٧.

[٣] عزالدين على السيد: التكرير بين المُثير والتأثير ، ص١١٩.

على تشكيل موقفه وتصويره ، كما تكشف موقفه من القضايا التي يعالجها.

والإيقاع ما هو إلاّ أصوات مكرّرة تثير في النّفس انفعالاً ، والتكرار ظاهرة لا تكاد تخلو من الحياة ، بل لا تكاد تستقيم إلا بها ، وقد استخدم شعراء العصر الأموي هذه الظاهرة في موسيقى البيت بشكل منتظم فلا تخلو قصيدة من تكرار ، ولعل ذلك ساعد المغنيين في غناء هذا الشعر، فكانت مظهرًا من مظاهر الحضارة آنذاك.

- التدوير :-

يمثل التدوير أحد عناصر الإيقاع الموسيقي في الشعر ، والبيت المدور في تعريف العروضيين هو الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني ، ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة"[١].

وهو أيضًا "البيت الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه أي شطريه، غير قابلة للتقسيم إنشاديًا فحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة على قسمين، قسم يتم به تمام الشطر الأول وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني فإن هذا يعد في نظر الإيقاع تدويرًا"[٢].

إذًا فالتدوير" يَمُدُّ موسيقى البيت وتغيير تركيبته من شطرين متوازيين موسيقيًا مستقلي المفردات، إلي شطرين متوازيين

---

[١] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص١١٢.

[٢] أحمد كشك: التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى الإيقاع) ، ط١/١٩٨٩ ، ص٧.

موسيقيًا متداخلين في المفردات فهو " يسبغ على البيت غنائية وليونةً لأنّه يَمُدُّه ويطيل نغماته"[1].

ودار التدوير في شعر العصر الأموي في كثير من أغراضه كالفخر والهجاء والغزل والمدح، كما وقع كثيرًا في ثنايا القصائد.

كما تنوعت البحور التي وقع فيها التدوير ، فقد وقع في الطويل والمتقارب وغيرها من البحور الطويلة ، كما وقع أيضًا في البحور المجزوءة.

وجلاء ذلك عند شعراء هذا العصر ما يلي:-

- قول الفرزدق في داليته[2]:(من بحر المتقارب) وتفعيلاته⇦فعولن فعولن فعولن فعولن

بَرى نُؤيَها دارِجاتُ الرِّيا حِ كَما يُبتَرى الجَفنُ بِالمِبْرَدِ

---

[1] قضايا الشعر المعاصر: ص١١٢.

[2] ديوان الفرزدق: شرح: على قاعود ، ص١٥٥.

وتمام وزن الشطر الأولى دون باقي آخر كلمة هو ما يلي:

بَرى نُؤيَها دارِجاتُ الرِّيا

فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

– ومنه قول الراعي من بحر المتقارب أيضًا حين يقول[1]:–

وَلا تُعجِلُ المَرءَ قَبلَ الوُرو كِ وَهيَ بِرُكبَتِهِ أَبصَرُ

فعولن / فعولن / فعولن / فعو

فنلاحظ أن آخر الشطر الأول صارت (فعو) وأصلها (فعولن) فالعرض محذوف من آخر التفعيلة وبها أتمت الوزن.

– ويظهر التدوير في غرض العتاب عند العرجي ويعطي التدوير للبيت رنّة موسيقية يقول[2]: (من بحر الخفيف) وتفعيلاته ⇦ فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

---

[1] ديوان الراعي: ص١٠٢.

[2] ديوان العرجي: ص١٨١.

في سُمُومٍ يَهِمُّ مِن حَرِّها الثَّوْ بُ عُلى جِلدِ رَبِّهِ بِالتِهابِ

فاعلاتن / متفْعلن / فاعلاتن

– التدوير في بحر المنسرح قول العرجي[1]:–

غَرّاءُ كَاللَيلَةِ المُبارَكَةِ الـ قَمراءِ يُجلى بِضَوئِها الأُفُقُ

مستفعلن / فاعلاتُ / مفْتعلن

ونلاحظ حدوث الزحافات التالية في التفعيلة الثانية والثالثة حيث:–

مفعولات ⇦ طي ⇦ مفعلات ⇦ فاعلاتُ.

مستفعلن ⇦ طي ⇦ مفتعلن.

ومن بحر الخفيف يقول العرجي[2]:–

فَلَقَد خِفتُ مِنكِ أَن تَصرِمي الحَبـ ـلَ وَأَن تُجمِعي مَعَ الصَرمِ بَينا

---

[1] السابق: ص٢٧٢.

[2] ديوان العرجي: ص٣٣٢.

فعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن

وقد حدث في التفعيلة الأولى زحاف الحذف وهي:
فاعلاتُن ⇦ الخَبْن ⇦ فَعِلاتُنْ

ومن بحر الهزج قد ظهر التدوير جليًا في قول عمر بن أبي ربيعة[1]:-

لِمَن نارٌ قُبَيلَ الصُبـ حِ عِندَ البَيتِ ما تَخبو

مفاعلين / مفاعلين

ومن مجزوء بحر الرّمل يقول عمر بن أبي ربيعة[2]:-

وَدَعاني لِهَوى هِنـ دٍ فُؤادٌ غَيرُ نابِ

فعلاتن / فعلاتن
فاعلاتن / فاعلاتن

---

[1] ديوان عمر بن أبي ربيعة: قدّم له ووضع حواشيه وفهارسه: فايز محمد، ط٢/١٩٩٦، دار الكتاب العربي، بيروت، ص٤٨.

[2] السابق: ص٤٩.

ففي التفعيلتان حدث لهم الزِّحاف فتحولت فاعلاتن ⇦ خبن ⇦ فعلاتن

وذلك في الشطر الأول ، وكاملة في الشطر الثاني.

ومن مجزوء الكامل وجاء التدوير ليعطي جرسًا موسيقيًا وليُكمل وزن بيتي الشعر قول عمر بن أبي ربيعة[1]:-

وَتَدَلَّلَت عِندَ العِتا بِ فَمَرحَباً بِعِتابِها

متفاعلن / متْفاعلن

متفاعلن متفاعلن

ونلاحظ أن التفعيلة الثانية من الشطر الأول حدث فيها زحاف الإضمار على ما يلي:

مُتَفاعلن ⇦ إضمار = متْفاعلن.

---

[1] ديوان عمر بن أبي ربيعة: ص٤٤.

ومن مجزوء الوافر قول عمر بن أبي ربيعة[1]:-

لِحُبِّ داخِلٍ في الجَو فِ ذي قَرحٍ عَلى كَبِدي

مفاعلْتن / مفاعلْتن

فالتفعيلتـان معصـوبتان مُفَـاعَلَتُنْ ⇦عَصْـب ⇦ تسـكين الخامس المتحرك مفاعلْتن.

ومن مجزوء الرّجز قول العرجي[2]:-

هَل يَقتُلُ المَرءَ رَخِيـ ـمٌ دَلُّهُ مُختَضِبُ

مستفعلن / مستعلن

نلاحـظ فـي التفعيلـة الثانيـة مـن البيتـين قـد حـدث لهمـا زحاف الطي كالآتي:-

مُسْتَفْعِلُن ⇦ طي ⇦ مُسْتَعِلُن

---

[1] السابق: ص١١٣.

[2] ديوان العرجي: ص١٧١.

- الجناس:-

يُعد الجناس سمة مميزة لأي قصيدة ، فهي من ألوان التنويع الموسيقي ، وتدل على قدرة الشاعر الفنية في المزاوجة والتنوع بين الألفاظ.

وقد عرّفه قدامه بقوله: "هو أن تكون المعاني اشتراكها في الألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق"[١] ومن شروط الجناس "إما أن يكون ركناه متفقين لفظًا مختلفين معنى لا تفاوت في تركيبها ولا اختلاف في حركاتهما فهذا هو الجناس التام ومنهم من يُسميه الكامل ومنهم من يسميه المستوفي ومنهم من يسميه المماثل وهو أعلى أنواع الجناس مرتبة"[٢].

---

[١] نقد الشعر: ص١٦٣.

[٢] صلاح الدين الصفدي: جنان الجناس في علم البديع ، ط١/١٢٩٩ ، طبع في مطبعة الجوائب قسطنطينية ، ص٢٠.

ومع اختلاف تعريفات الجناس فهو يُعد (نوع من أنواع التكرير بالمعنى العام يختص لإعادة اللفظ مع اختلاف المعنى وقد عدوه من المحسنات اللفظية"[١].

إذًا فالجناس قد يكون ألفاظه متفقة لفظًا مختلفة معنىً ، وقد تشترك الألفاظ على جهة الاشتقاق، ووجود الجناس في الأبيات يعطي جرسًا موسيقيًا وعن تركيبة الجناس أنه "يتصل باللفظ أي بالإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية"[٢].

إن للجناس أثر فني واضح ، حيث يقرع أذن السامع بين الفينة والأخرى، وجلاء ذلك عند شعراء العصر الأموى مايلى:

من الجناس قول الفرزدق[٣]:-

أَلا تَرى الناسَ ما سَكَّنتَهُم سَكَنوا وَإِن غَضِبتَ أَزالَ الإِمَّةَ الغَضَبُ

---

[١] عزالدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير ، ص٢٠١.

[٢] خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص٧٣.

[٣] ديوان الفرزدق: ص٣٨.

فهنا جانس الشاعر بين (سكنتهم – سكنوا وغضبت – كغضب) حيث ساعد الجناس في بيان كرم الممدوح في بذله للعطاء لمن يحتاج ، وإن غضب عليهم نزول النعمة.

ويظهر أيضًا في قول عبدالله بن همام السلولي[1]:-

فأخلف وأتلف إنّما المالُ عارةٌ فكلهُ من الدهرِ الذي هو آكِلُه

فجاء الجناس هنا بين (أخلف – أتلف) وبين الفعل والاسم (كلْهُ – آكلهْ) ليبين حكمته من هذه الحياة بأن المال شيء معار فاصرفه فيما يُفيد لأن الدهر لا يبقى على حدثانه. فجاء الجناس بصيغة الأمر لينصح صاحب المال بألا يكتنزه.

ومنه قول عبدالله بن همام السلولي[2]:-

وقد جرّب الناس آلـ الزّبيـ ـر فلاقوا من آلـ الزّبير الزبيرا

---

[1] ديوانه: ص١١١.

[2] ديوانه: ص٧٠.

فجانس الشاعر بين (آل الزبير) وهم القبيلة وبين (الزبيرا) ومعناها: الكدر والداهية حيث جانس بين الاسم والصفة ليبين خستهم وفيها هجاءهم.

ومنه قول يزيد بن حبناء[1]:-

إنّي هَزِئتُ مِنُ اُمِّ الغَمرِ إذ هَزِئَت بِشَيبِ رَأسي وَما بِالشَيبِ مِن عارِ
ما شَقوَةُ المَرءِ بِالإقتارِ يُقتِرُهُ وَلا سَعادَتُهُ يَوماً بِإِكثارِ

وأيضًا قول عبيدة بن هلال العسكري[2]:-

أُدَباءُ إمّا جِئتَهُم خُطَباءُ ضَمناءُ كُلِّ كَتيبَةٍ جَرّارِ

فإن الجناس في كلٍ من (أدباء – خطباء – ضمناء) ليمدح أهله فإنهم مفوهي القول ، يُضْمَنون وقت الشدة والحرب

---

[1] ديوان الخوارج: ص٨٦.

[2] السابق: ص: ٩٣.

لأنهم أصحاب عزيمة ، وقد ساعد الجناس الذي جاء صفةً وبصيغة الجمع في بيان موسيقي البيت حيث كانت ظاهرة فيه.

يقول جميل بثينة[1]:-

وَما وَجَدَت وَجدي بِها أُمُّ واحِدٍ وَلا وَجَدَ النَهدِيُّ وَجدي عَلى هِندِ

حيث جانس الشاعر بين الفعل (وجدت) وبين الاسم (وجدي) وهو الحب والهيام) لينفي وجود أيّ (مُحب) في هذه الدنيا يملك تعلق قلبه بمحبوبته كما يحب هند.

يقول عدي بن الرقاع[2]:-

عَلاني الشَيبُ وَاِشتَعَلَ اِشتِعالا وَقَد غَشِيَ المَفارِقَ وَالقَذالا

الجناس هنا بين الاسم والفعل (اشتعل اشتعالاً) ليبكي على الشباب الذي ذهب وولى.

---

[1] الديوان: ص٢٠.

[2] ديوانه: ص١٠٨.

وقوله أيضًا[1]:-

فَأَصبَحَ دَهرُها دَهراً تَوَلّى وَقَطَّعَتِ الوِصالَ فَلا وِصالا

ومنه قول الفرزدق[2]:

ثياب أبى قابوس أورثها ابنهُ وأورثَها عن ملوكِ المشارق
وإنا لتجرى الخمرُ بين سراتنا وبين أبى قابوس فوق النّمارق

وقد جاء بالجناس ليؤكد على شجاعتهم وأصالتهم.

ويقول كُثير عزة حيث مزج الشاعر بين الجناس وحُسن التقسيم حيث زاد البيت حُسنًا وزاده رنّة موسيقية محببة[3]:-

سِراجُ الدُجى صِفرُ الحَشا مُنتَهى المُنى كَشَمسِ الضُحى نَوّامَةٌ حينَ تُصبِحُ

---

[1] ديوان عدي بن الرقاع: ص١٠٩.

[2] ديوانه: ص٤١٠.

[3] ديوان كُثير: ص٧٢.

إشراقها وجمالها وضمور بطنها ، وهي بالنسبة لـه منتهى البُغية والمراد.حيث يزاوج الشاعر بين (الدجى – حشا – ضحى – المنى) ليُعدد صفاتها الجسمية من إشراقها وجمالها وضمور بطنها، وهى بالنسبة له منتهى البُغية والمراد.

- **الطباق:-**

كثر استخدام الطباق عند الشعراء وذلك لتأكيد المعنى وإبرازه ، وذلك بدلالته داخل السياق فهو "المطابقة في الكلام أن يأتلف في معناه ما يضاد في فحواه"[١].

ومعنى ذلك أن الطباق "ليس مجرد كلمتين متضادتين كالموت والحياة مثلاً ، فلا قيمة لهذا التضاد إلا بقدر إثارته داخل السياق الأسلوبي جميعه لمشاعر ثرية تتصل بالصورة العامة للموقف"[٢].

والطباق له أنواع فهو ، أن يعدل الشاعر عن التكرار المحض ، وعن الجناس ، إلي تقيضهما أو ضدِّهما ، إما بالنفي الظاهر ، وإما بالنفي المضمر"[٣].

---

[١] العمدة: ج٢/٢٤٤.

[٢] رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، ص٤٦٩.

[٣] المرشد إلي فهم أشعار العرب وصناعتها: ص٢٦٣.

ومعنى ذلك أن الطباق إنما يأتي من قدرته على التوضيح ، وإبانه في نفس الشاعر من خلجات نفسية ، كما أن الطباق له دور أساسي في إبراز موسيقى البيت.

ومناط ذلك عند شعراء العصر الأموي ما يلي:-

قول الفرزدق[1]:-

أَمّا العَدُوُّ فَإِنّا لا نَلِينَ لَهُمْ حَتّى يَلِينَ لِضِرْسِ الماضِغِ الحَجَرُ

الطباق هنا بين (لا نلين – نلين) وفيها يُبين الشاعر إنه وقومه لن يستسلموا للعدو أبدًا مهما طال الزمان وصعبت الأمور وصوّر ذلك من باستحالة أن يلين الحجر لماضغه.

ومن الطباق أيضًا قوله[2]:-

يَختَلِفُ الناسُ ما لَم نَجتَمِع لَهُمُ وَلا اِختِلافٌ إِذا ما أَجمَعَت مُضَرُ

---

[1] ديوان الفرزدق: ص١٧٩.

[2] ديوان الفرزدق: ص١٧٩.

فالطباق هنا بين (يختلف – لا اختلاف) و(يختلف – نجتمع) ، وهنا جاء الطباق ليوضح فخر الشاعر بقومه وذلك بأن قولهم يؤخذ به ولهم رأي نافذ على جميع القبائل "ولعل السر في جمال الطباق ، فضلاً عن تثبيته المعنى في النفس ، لأن الضد أقرب حظورًا بالبال إذا ذكر ضده – أنه يصف الشيء المتحدث عنه إزاء الضدين المتقابلين"[1].

ومنه قول أعشى همدان[2]:-

أَبى اللَهُ إلّا أَن يُتِمَّ نورَهُ وَيُطفِيءَ نارَ الفاسِقينَ فَتَخمُدا

وَيُنزِلَ ذُلّاً بِالعِراقِ وَأَهلِهِ لِما نَقَضوا العَهدَ الوَثيقَ المُؤَكَّدا

فالطباق هنا بين (يتمم نوره – ويطفئ نار) وبين (نقضوا – الوثيق المؤكدا)

---

[1] أسس النقد الأدبي عند العرب ، ص٤٤٧.

[2] الأغاني: ج٦ / ص٤٧.

وفيها يمدح الشاعر الحجاج في حربه ممن ناوء الحزب الأموي فإذا به يُطفئ نار الفاسقين ويذل أهل العراق لمناصرتهم الزبير ونقضهم للعهد.

ويقول عمرو بن أحمر وقد استخدم الطباق بأسلوبٍ بديع ليعطي نعمة موسيقية في الأبيات وذلك في سياق حكمته من الدهر والحياة ففيها على حد قوله المر والحلو فيقول[1]:-

إنَّ الفَتى يُقتِرُ بَعدَ الغِنى وَيَغتَنِي مِن بَعدِ ما يَفْتَقِرْ
وَالحَيُّ كَالمَيتِ وَيَبقى التُقى وَالعَيشُ فَنّانِ فَحُلْوٌ وَمُرْ

ومنه قول الكميت في مدح الحُسين رضي الله عنه ومن ناصره ويهجو من نكص على عقبيه وتأخر عن نُصرة الحسين بن علي رضي الله عنهما[2]:-

فَمَا نَفَعَ المُستأخِرِينَ نَكِيصُهم ولا ضَرَّ أهلَ السَّابِقَاتِ التَّعَجُّلُ

---

[1] شعر عمر بن أحمر الباهلي: ص٦٤.

[2] شرح ديوان الكميت الهاشمي: ص١٧٠.

والطباق هنا بين (فما نفع – ولا ضَرَّ) وبين (المستأخرين – أهل السابقات).

ومنه قول جرير[1]:-

بانَ الشَبابُ وَقالَ الغانِياتُ لَهُ أَودى الشَبابُ وَأَودى عَصرُكَ الخالي

قَد كُنَّ يَرهَبنَ مِن صُرمي مُباعَدَةً فَاليَومَ يَهزَأنَ مِن صُرمي وَإِدلالي

ومن الطباق أيضًا قول جرير[2]:-

الظاعِنونَ عَلى أَهواءِ نِسوَتِهِم وَالخافِضونَ بِدارٍ غَيرِ مِحلالِ

وفيها يظهر الطباق ليبين الشاعر هجاء قيس البراجم فيقول إنهم أذلاء تدير النساء شئونهم، يرحلون متى أرادت نساؤهم ذلك ويرضون الإقامة في أرض جدباء لا تصلح للسكن.

---

[1] شرح ديوان جرير: ص٤٦٥.

[2] السابق: ص٤٦٦.

ومنه قول معاوية بن أبي سفيان[1]:-

يموتُ الصالحونَ وأنتَ حيٌّ تَخَطّاكَ المنايا لا تموتُ

فالطباق هنا بين (يموت-لا تموت).

- التصريع:-

يُعد التصريع مصدرًا من مصادر الإيقاع الشعري ، وقد جعله القدماء من ملامح إجادة الشاعر، كما ذهب قدامة بقوله: "إنما يذهب الشعراء المطبوعين المجيدون إلي ذلك ، لأن بنية الشعر إنما هو التشجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه ، كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"[2].

---

[1] ديوان معاوية بن أبي سفيان ، جمعه وحققه: فاروق أسليم بن لأحمد ، ط١/ ١٩٩٦ ، صادر بيروت ، ص٥٧.

[2] نقد الشعر: ص٩٠.

وهو عند ابن حجة الحموي: "بأنه استواء آخر جزء في صدر البيت ، وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي ، والإعراب"[١].

وبما أن التصريع يوصف بأنه ظاهرة إيقاعية فهو "إفصاح عن نغم الشطر الأول كي يكون صدى يتردد موازيًا الصدى الذي يحدثه نغم الشطر الثاني"[٢].

إذًا فالتماثل بين آخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه ، يُعطي نوعان من الصورة الإيقاعية ، " أو التي يهتم بها الشعراء ولاسيما في مفتتح القصائد ، وحتى في حشوها، والحق أن محور الإيقاع يتصل بمحور التماثل ، وإن كان تماثلاً منصرفًا إلي الناحية الصوتية، وكلما ازداد التماثل ، ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد شاعرية الصياغة"[٣].

---

[١] ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب ، ط١/١٣٠٤هـ ، المطبعة الخيرية بالجمالية ، ص٣٦٦.

[٢] أحمد كشك: التدوير في الشعر ، ص٣٠.

[٣] محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص٣٦٤.

ومن ذلك قول معاوية بن أبي سفيان[1]:- (الطويل)

تَطَاوَلَ لَيْلِي واعْتَرَتْنِي وَسَاوِسِي لآتٍ أَتَى بالتُّرَّهَاتِ البَسَابِسِ

فجاءت وساوسي = بسابسِ = //٥//٥ مفاعلن

ومنه قول مسكين الدّرامي[2]:- (الكامل)

قل للمَليحة في الخِمارِ الأَسوَدِ ماذا أَردت بناسك متعبد

وجيء بالتصريع لكي يُحبب النساء بلون الخمار الأسود.

حيث جاءت لأسود = مُتَعَبَّدِ = متفاعلن

/٥/٥//٥ = ///٥//٥ وقد حدث في التفعيلة الأولى إضمار.

---

[1] ديوان معاوية: ص٨٣ ، البسابس: جمع بسبس وهي الصحراء الواسعة التي لا شيء فيها.

[2] ديوان شعر مسكين الدرامي: ص٤١.

ومنه قول يزيد بن مفرغ الحميري[1]:- (الخفيف)

حَيِّ ذا الزَورَ وَانهَهُ أَن يَعودا إِنَّ بِالبابِ حارِسَينِ قُعودا

وجاء بالتصريع ليحذر من يريد بالخليفة سوءًا لأن على الباب الحراس.

حيث جاءت (أن يَعودا = ن قُعودا = فاعلاتن ونجد الشاعر جاء بذلك النغم تصريحًا غير متكلفًا معطيًا إحساسًا موسيقيًا.

ومنه قول عبدالله بن همام السلولي[2]:- (الرجز)

الله أعطاك التي لا فوقَها وقد أراد الملحدون عَوقَها

فجاءت لا فوقها = نِ عوقها = /٥/٥//٥ = مستفْعلن

---

[1] ديوان يزيد بن مفرغ: ص١٠٠.

[2] شعر عبدالله بن همام السلولي: ص٨٢.

ومنه قول أيضًا عبدالله بن همام السلولي وفيها يعاتب فاطمة علي بعدها عنه ولكنه عتاب المحبين. وذلك لأنها تدلل عليه لذا جاء بالتصريح موافقًا للموقف حين يقول[1]:- (الطويل)

أفاطم قد طال التدلّ والمطل أجدّك لا صرمٌ جليٌ ولا وصل ؟!

فجاءت (والمطل) = (ولا وصل) مفاعلن ⇦ قبْض في الحرف الخامس.

ومنه قول كُثير عزة[2]:- (البسيط)

أَقوى وَأَقفَرَ مِن ماوِيَّةَ البرَقُ فَذو مُراخٍ فَقَفرُ العَلقِ فَالحُرَقُ

وهو حزين على ذهاب ماويّة من مكان إقامتها حيث درس وعفا أثره.

وجاءت (بُرق = حُرَق = ///٥ = فعِلُنْ = مخبون)

---

[1] السابق: ص٨٩.

[2] ديوان كُثير عزّة: ص١٣٠.

ومن الوافر وجاء التصريع ليس الشاعر أنه عرف مكان عَزة حتى بعد ارتحالها كما يعرف الغمد سيفه وشكله وجاء بالتصريع ليعطي روحًا موسيقية للبيت في قوله[1]:

عَرَفتُ الدارَ كَالخِلَلِ البَوالي بِفَيفِ الخائِعينَ إلى بَعالِ

فجاءت: (بوالي = بعالِ = //٥/٥ = مفاعلْ = مقطوف)

- رد الإعجاز على الصدور:-

ولهذا المحسن موقع جليل في بيان موسيقى الشعر "فإنك إذا قدمت ألفاظًا تقتضي جوابًا فالمرض أن تأتي بتلك الألفاظ في الجواب ، ولا تنتقل عنها إلي غيرها ما هو في معناها كقوله تعالى: چھ ھ ے ۓ ۓ ڭ چ"[2].

وقد قُسِّم على ثلاثة أقسام الأول ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره أو كانت مجانسة لها، والثاني ما وافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه وهو الأحسن كقول الآخر،

---

[1] السابق: ص١٨٣.

[2] العسكري: الصناعتين ، ص٤٢٩.

والأكثر أن تكون الكلمة التي في العجز عين الكلمة التي في الصدر لفظًا وإن قبل اللفظ اشتراكًا زاد النوع حسنًا ، والقسم الثالث ما وافق آخر كلمة في البيت بعض كلامٍ في أي موضعٍ كان"[1].

ومعنى ذلك أن رد العجز على الصدر يدخل ضمن إطار التكرارية بين الألفاظ واختلافها مع تكرار الألفاظ أو الجناس "فطبيعة البعد المكاني للفظتين هو الذي نقل البنية من نسق التكرار أو الجناس إلي نسق رد الأعجاز على الصدور ، فكأن التكرار هنا لابد أن يتوفر فيه ذهنيًا مسافة الدلالة تسمح للفظة التالية أن تستقر بعدها محققة نوعًا من اكتمال المعنى أو بيانه أو تحقيقه"[2].

ويأتي الرابط الموسيقي في البيت من رد الصدر على العجز من كونه حلقة متصلة النغمات حيث "سيصبح حلقة مقفلة

---

[1] تقي الدين أبي بكر علي عبدالله الحموي ا: خزانة الأدب وغاية الأرب ، ت: عصام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، ط١ / ١٩٨٧ ، ٢٥٦/١.

[2] محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص١١٣.

تحكي ذاتها ، وتكون القصيدة كأنها مجموعة من الحلقات المنفصلة المتجاورة في خيط واحد وهو القافية ... ومعنى هذا أن البيت من الشعر قد أخذ اعتبارًا هو أنه وحدة مكتفية بذاتها كالحلقة المتصلة الطرفين تمامًا ... والبيت الذي يستطيع أن ينعطف على نفسه ويستقل بالإفادة خير من البيت الذي يعتمد على غيره"[1].

ومن أمثلة ذلك قول كُثير عزّة[2]:-

وَكَم مِن خَليلٍ قالَ لي لو سَأَلتَها فَقُلتُ نَعَم لَيلى أَضَنُّ خَليلِ

وجاء رد العجز على الصّدر في كلمة (خليلٍ) ليبين أن ليلى أكثر الناس بخلاً في وصلها وذلك جوابًا لأصدقاءه عندما قالوا له ليتك لو سألتها الوصل.

---

[1] عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية للنقد العربي ، ط٣ ، دار الفكر العربي ، د.ت ، ص٢٤.

[2] ديوان كُثير عزة: ص١٧٧.

وقوله أيضًا[1]:-

تَمادى البُعدُ دونَهُمُ فَأَمسَت دُموعُ العَينِ لَجَّ بِها التَمادي

وجاء التصدير هنا ليبين أن البعد والتمادي جعل من دموع العين تلح في الانهمار والتمادي.

وأيضًا قول الفرزدق[2]:-

غِيّاً لِباهِلَةَ الَّتي شَقِيَت بِنا غِيّاً يَكونُ لَها كَغُلٍّ مُجلَبِ

وجاء التصدير هنا عند الفرزدق وفيها يهجو بني باهلة ويدعو عليهم بالهلاك والضلال، وأن توثق أيديهم كالأسرى حتى يصير الوثاق يابسًا عليهم.

---

[1] السابق: ص٩١.

[2] ديوان الفرزدق: ص٣٤.

وقول الفرزدق في الهجاء أيضًا يستخدم التصدير ليؤكد على ضعف من يهجوهم ، فلا يستطيعوا أن يحموا أنفسهم بعد إن كانوا يجيرون الناس وذلك في قوله[١]:-

وكانَ يُجيرُ النّاسَ من سَيْفِ مَا لِكٍ ، فأصْبَحَ يَبْغي نَفْسَهُ من يُجيرُهَا

وقول عبدالله بن همام السلولي[٢]:-

تلقَّفها يزيد عن أبيه وخذها يا معاويَ عن يزيدا

ومنه قول جرير وقد استخدم رد العجز على الصدر لبيان قبح التغلبيات فإذا ما رأيت أعناقهن لمحت القبح والدّمامة ، فتلعنهن وتلعن ما ارتدين من ثياب وأوشحة[٣].

إذا ما رَأَيتَ الليثَ مِن تَغلِبِيَّةٍ فَقُبِّحَ ذاكَ الليثُ وَالمُتَوَشِّحُ

---

[١] السابق: ص١٧٨.

[٢] شرح عبدالله بن همام السلولي: ص٦٨.

[٣] شرح ديوان جرير: ص١٢٥.

وقول جرير في وصف مذهب المحبوبة فيقول: إنها رحلت وتركته حزينًا مُسَّهدًا يرقب النجوم حتى يغيب بعضها ، وتبدو كأنها قطعان من البقر الوحشي المتفرِّق[1]:-

أَرعى النُجومَ وَقَد مَضَت غَورِيَّةً عُصَبُ النُجومِ كَأَنَّهُنَّ صِوارُ

---

[1] السابق: ص٢١٧ ، الغوريَّة: التي تأخذ جهة الغور لتسقط وتغرب. الصِّوار: القطيع من بقر الوحش ، العصب: هنا الفرق والجماعات.