من مصادر الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان الجاهليين

طالبة دكتوراه: نضال هشام عرفة
قسم اللغة العربية الشعبة الادبية – كلية الآداب – جامعة البعث
المشرف أ د احمد دهمان
مشرف مشارك أ د سوسن لبابيدي

الملخص

يعدّ هذا البحث دراسة للموسيقا الداخلية في شعر الفرسان الجاهليين، درستُ فيه ظواهر عدّة منها: التكرار، والتصدير، والترديد، والمجاورة، والجناس، والتصريع، والالتزام، وقد ذكرت الأبيات التي وردت فيها هذه الظواهر الأسلوبية، وبيّنتُ أثرها في إيصال المعنى وتوضيحه، كما بيّنت ما لهذه الموسيقا الداخلية من أثر في المتلقي وقدرتها على التعبير عن مراد الشاعر.

الكلمات المفتاحية: موسيقا، داخلية، الفرسان، الجاهليين، أسلوبية.

Abstract

The research is considered to be a study of inward music of the poetry of Al Fursan al- Jahleen . I studied in this research many phenomena including: repetition, epanalepsis , reiteration, proximity, Anaphora , leonine rhyme ,adherence. I mentioned the verses in which the stylistic phenomena is stated. I clarified the effect of inward music on the recipient and its ability to express the poet's intention.

Key word : music, inward, Fursan , Jahleen, stylistic

أولاً: المقدّمة:

تنقسم موسيقى الشعر إلى قسمين: خارجية تهتم بالوزن والقافية إذ يشكلان إطارين خارجيين للأصوات اللغوية ويؤطران البيت الشعري بأبنية جاهزة، وموسيقى داخلية تنتج عن الأصوات المفردة من خلال التنوّع في تشكيلها، وكلا القسمين باجتماعهما يميزان الشعر عن بقيّة الأجناس الأدبية، لذلك برزت أهمية موسيقى الشعر بنوعيها: الخارجية والداخلية في الشعر، كما أنّ لها أهميّة بالربط بين عناصر الإبداع الثلاث: الرسالة والمتلقي والمبدع لأنّ القصيدة مكوّنة من مفردات اللغة وهذه " اللغة تخضع لعلم الصوتيات كما تخضع للعروض والقافية"[1]

وقد ساندت موسيقى الحشو الداخلية الموسيقى الخارجية في إظهار المنظومة الموسيقية التي تشكل منها شعر الفرسان الجاهليين فبدت المقدرة الفنية للفرسان في توظيف القيمة الإيحائية للصوت اللغوي فساعد ذلك في التعبير عن تجاربهم المتنوعة التي مرّوا بها، وظهر ذلك في قيمة الصوت وفي توزيع الأصوات على مساحة البيت الشعري المفرد والقصيدة بالكامل.

ولإدراك الفرسان لقيمة الموسيقى الداخلية فقد اجتهدوا في توزيع القيم الموسيقية للأصوات على كامل مساحة البيت، فحددوا بعض المواقع في البيت الشعري وكرروا فيها الصوت أو الأصوات، كما لم يحددوا موقعاً معيناً في أبيات أخرى، وكان الشاعر يحشد في بيت واحد أكثر من ظاهرة موسيقية، فقد يشتمل البيت الواحد على عدّة ظواهر كالتصريع والجناس والترديد وغير ذلك من الظواهر التي تجعل من البيت الشعري بؤرة موسيقية، ويأتي الشاعر الفارس بكلّ هذه الظواهر من دون تكلّف أو إعنات.

مشكلة البحث:

رغبة في التواصل مع الشعر العربي التراثي مقوماً من مقومات حضارتنا العربية وهويتنا الأصيلة، والكشف عن مصادر الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان وقيمها الجمالية.

[1] الرؤيا الإبداعية، هاسكل بلوك، وهيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حليم، دار النهضة، مصر، 1966م، ص: 26

أهداف البحث:

- بيان أنواع الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان الجاهليين ووظائفها.
- تسليط الضوء على أثر الموسيقا الداخلية في السامع.
- بيان الأغراض والدلالات من استخدام الشاعر الفارس لأنواع الموسيقا الداخلية في شعره.

أهمية البحث:

- تثري البحث في دراسة الأدب الجاهلي.
- توجه الباحثين إلى دراسة الشعر الجاهلي عامة وشعر الفرسان خاصة.
- لفت النظر لما في شعر الفرسان من جوانب لغوية جمالية فنية مهمة.

سؤال البحث:

هل استطاعت الموسيقا الداخلية إيصال المعنى وتوضيحه وهل أثرت في المتلقي واستطاعت التعبير عن مراد الشاعر.

موضوع البحث:

التفصيل في أنواع الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان الجاهليين، وتسليط الضوء على ما فيها من جوانب فنية.

المنهج المتبع في الدراسة :

المنهج التكاملي الفني التحليلي الذي يتعامل مع النص الشعري على أنه نسيج متشعب من الأفكار والرؤى والصور والأنغام. وهو المنهج الذي يفيد من نتائج المناهج النقدية المتعددة والتي تسمح بدراسة النص بحسب الحال مفيداً من التاريخ والفن وعلم النفس وعلم الجمال.

الدراسات السابقة:

دُرِسَتْ الموسيقا الداخلية كثيراً في الشعر الجاهلي لكن لا توجد دراسة خاصة بحثت في الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان.

التكرار في شعر الفرسان الجاهليين:

يعدّ مصطلح التكرار مصطلحاً قديماً عرّفته العرب في معاجمها، فقال الفيروز آبادي في القاموس المحيط: " كَرَّ عليه كَرّاً وكُرُوراً وتَكْراراً: عطف، وعنه: رجع، فهو كَرَّارٌ ومِكَرٌّ بكسر الميم. وكَرَّرَهُ تَكْريراً وتَكْراراً وتَكِرَّةً، كتَحلَّةٍ، وكَرْكَرَهُ: أعادَهُ مَرَّةً بعدَ أُخرى"[2].

وقال ابن منظور في لسان العرب:" التكرار مصدر من كرر يكرر تكراراً، والكَرُّ: الرجوع، يُقَالُ: كَرَّه وكَرَّ بنفسه، يَتَعَدَّى وَلَا يَتَعَدَّى، والكَرُّ: مَصْدَرُ كَرَّ علَيهِ يَكُرُّ كَرّاً وكُروراً وتَكْراراً: عطفَ، وكَرَّ عَنْهُ: رَجَعَ، وكَرَّ عَلَى العَدُوِّ يَكُرُّ، وَرَجُلٌ كَرَّارٌ ومِكَرٌّ، وكَذَلِكَ الفَرَسُ، وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرْكَره: أَعاده مَرَّةً بعدَ أُخرى، وَيُقالُ : كَرَّرْتُ عَلَيْهِ الحدِيثَ و كَرْكَرْتُه إذا رَدَّدْتهُ عليه، و كَرْكَرْتُه عَنْ كَذَا كَرْكَرةً إذا رددْته، والكَرُّ: الرُّجُوعُ على الشَّيْء، وَمنه التَّكْرار"[3].

إذا هو من الإعادة والعطف والرجوع.

والتكرار: هو الإتيان بشيء مرّة بعد أخرى.[4]

واصطلاحاً: هو: " تكرار كلمة أو جملة أكثر من مرّة لمعان متعددة، كالتوكيد، والتهويل، والتعظيم وغيرها"[5].

فالشاعر يكرر اللفظ لأغراض بلاغية متعددة تترك انطباعاً لدى المتلقي يفهم من خلاله غرض الشاعر في بيته، ويفهم حالته النفسية والانفعالية.

إذاً " التكرار ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محددة، فهو أشمل من ذلك، إذ يجب النظر إليه على أنه تقنية معقدة تحتاج إلى تأمّل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها، انطلاقاً من معطيات ومستويات تأثيرها في القصيدة فضلاً عن دورها الدلالي التقليدي القديم الذي أسماه القدماء التوليد، وفائدتها جمع ما تفرّق من الأبيات والمقاطع الشعرية"[6].

وللتكرار في شعرنا العربي أنواع متعددة، مثل تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار شطر، وتكرار البيت الشعري، وكل نوع من هذه الأنواع له ميزته الخاصة.

---

[2] -القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مادة (كرر)

[3] لسان العرب، ابن منظور، مادة كرر.

[4]كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني ، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ط 1،1983م، ج1، ص:65

[5] - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب ، العراق ، مطبعة المجمّع العلمي العراقي، ج2، 1987م.

[6] - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس ، ، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط2، 1982، ص61.

بعد النظر في شعر الفرسان الجاهليين، نجد أنهم قد أسبغوا على حروفهم ومفرداتهم وجملهم أحاسيسهم الخاصة، التي صوّروا من خلالها ما يعتلج في نفوسهم من صراع ، ومن فخر بأقوامهم ومناقبهم، ونباهة مقاصدهم، وتوعدهم ووعيدهم بأسلوب جزل قوي، حسن اللفظ مع وضوح المعنى، وانسجام العبارات، ورشاقة الأسلوب، مصحوبة بجمالية التعبير، فكانت أشعارهم أداة يعبّرون من خلالها عن زهوّهم، ويصوّرون فيها ساحات القتال وجثث الموتى، فصارت أشعارهم مثالاً للشعر الحربي بامتياز الذي تظهر فيه سمات الفروسية العربية بجدارة، يسودها الشعور بالكرامة والعزّة الإنسانية والقوة، فما الحياة في نظرهم إلّا ساحة قتال وهم فيها فرسان مغاوير، كما كانت أشعارهم نبراساً للفضيلة والأخلاق النبيلة فيها صوروا أخلاق العربي الجاهلي من كرم ونخوة وإغاثة وشرف وعفة وغيرها، كما كان للحب من أشعارهم نصيب.

فقد جاء التكرار في أشعارهم ليضفي على النص أصالة ويرفعهم مرتبة عليا، ففي كل مرّة يستخدمون فيها التكرار يضيفون معاني مختلفة وجديدة، وأغلب أشعارهم كما هو معلوم من الشعر الحماسي، فجاء التكرار ليزيد من حدّة الحماس ، ويتفق التكرار في معظمه مع طبيعة هؤلاء الشعراء النفسية؛ فهم يسعون إلى استخدام التكرار وسيلة لتأكيد مفاخر أقومهم وسيادتهم من جهة، وفروسيتهم وشجاعتهم من جهة أخرى.

تمّ تقسيم التكرار في شعر الفرسان الجاهليين إلى:

أولاً: تكرار الصوت:

في هذا النوع من التكرار يقوم الشاعر بتكرار صوت أو أكثر في البيت الشعري، وسنقوم في هذا البحث بدراسة الصوت اللغوي من خلال تقسيمه إلى أنواعه: مهموس ومجهور وبيني، مع ربط صفات هذه الحروف في إبراز الدلالة العامة للبيت، فـ " في النص الشعري يسهم الهمس والجهر في تشكيل المعنى وتوضيحه، كما أنّه يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية ومع الموقف الحياتي الذي يبغي الشاعر التعبير عنه"[7]

يقول العباس بن مرداس:

يا دارَ أسماءَ بيْنَ السَّفحِ فالرُّحبِ أقوتْ وعفى عليها ذاهبُ الحقبِ

[7] من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، د. مروان عبد الرحمن مبروك، كلية الآداب جامعة القاهرة، 1993م، ص: 29

فمَا تبيّن منهَا غيرُ منتضدِ وراسيات ثلاث حولَ مُنتَصبِ
وعَرْصة الدارِ تستَنُّ الرياحُ بها نحنُّ فيها حنينَ الوُلَّه السلُب
دارٌ لأسماءَ إذ قلبِي بهَا كَلِفٌ وإذا أقرَّبُ منها غيرَ مُقتربِ[8]

يحنّ الشاعر إلى أسماء ويحنّ إلى الأماكن التي سكنتها وهذه الأماكن بعد رحيل المحبوبة ما هي إلا جبال خالية من أسماء، وقد أخذت الريح تصفر في جنباتها لذا ورد صوت السين المهموس ذو الصفير (6مرّات)، مع صوت الصاد المهموس المفخّم مرتين متساوقاً وصوت الريح التي تعبث في تلك الأماكن وتحتك بالصخور والجبال فتنتج حفيفاً مثّله تكرار حرف الفاء خمس مرّات، كذلك نلاحظ تكرار حرف التاء المهموس (تسع مرّات) والذي يسهم في الكشف عن انفعال الشاعر لهجران المحبوبة، فهذا التكرار الملحوظ للحرف يكشف عن معاناة الشاعر، وما يعانيه من حنين يلازمه رقة في النفس، ورخاوة في الجسد، يمثله تكرار حرف الحاء الذي من صفاته الحفيف والرخاوة إذ كرره الشاعر سبع مرّات، كما أن تكرار حرف الهاء ثلاث مرات ناسب هذا الحرف الانفعالي الحالة التي يعيشها الشاعر وهي حالة الألم التي سكنت فؤاده بسبب الفراق.

" وتتجلى عناية الشاعر بالموسيقا في إخضاع الصوت للمعنى، أي في اختيار الأصوات الصاخّة والألفاظ المجلجلة للمعاني البدوية، واختيار الأصوات المهموسة والألفاظ المأنوسة للمعاني الحضرية والمواقف الوجدانية"[9]

فيستعمل الشاعر الحروف الهامسة في غرض الفخر القبلي للفخر بجماعته وذلك لإيمانه بقدرة الحروف اللغوية في التعبير عن الأغراض الشعرية والتجارب كافّة، التي يمرّ بها، فنلاحظ أن الشاعر عامر بن الطفيل يوظف القيمة التكرارية لحروف الهمس في هذا الغرض العظيم الجليل يقول:

8 ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمعه وحققه: الدكتور يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإعلام مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد، 1388هـ - 1968م، ص: 31، كلف: مولع

[9] الأدب الجاهلي قضاياه. أغراضه. أعلامه. فنونه، الدكتور غازي طليمات والأستاذ عرفان الأشقر، دار الإرشاد بحمص، ط1، 1412هـ - 1992م ص: 259.

نَحْنُ قُدْنَا الجِيادَ حَتى أَبَلْنَا ها بِثَهْلانَ عَنْوَةً فاسْتَقَرّتْ
وَزَجَرْتُ المَزْنُوقَ حتى رَمَى بِي وَسْطَ خَيْلٍ مَلْمُومَةٍ فابذعرّتْ
وصَبَحْنا عَبْساً ومُرّةَ كأساً في نَواحِي دِيارِهِمْ فاسْبَطَرّتْ
وجِياداً لَنا نُعَوّدُها الإقْـ دامَ إنْ غارَةٌ بَدَتْ وازْبَأرّتْ
مُقْرَباتٍ كالهِيمِ شُعْثَ النّواصِي وقد رَفَعْنا مِنْ حُضْرِها فاستَدَرّتْ
بِشَبابٍ مِنْ عامِرٍ تَضرِبُ البَيْـ ضَ إذا الخَيلُ بالمَضيقِ اقْشَعَرّتْ[10]

يفتخر الشاعر في هذه الأبيات بوطئه جبل ثهلان وفتكه بني عبس ومرّة، ويفتخر بشجاعة شباب قبيلته بني عامر وبدفعه خيله المزنوق بين خيول الأعداء، فكان للأصوات الهامسة في هذه الأبيات حضوراً واضحاً برغم ما تتصف به من قلة الوضوح السمعي وهذا ما يتنافى مع غرض الفخر؛ إذ أن الفخر القبلي خاصة يحتاج إلى جهارة في الصوت ووضوح في السمع غير أنّ مناسبة القيم الذاتية للحروف قد يساعد في إيجاد علاقة الصوت بالغرض الذي يبتغيه الشاعر إذ يلجأ إلى تكرار حرف الهاء الانفعالي المهموس سبع مرّات، وهذا الانفعال يناسب الفخر الذي يتصل بالحالة الانفعالية، كما يناسب حالة الهجوم على الخصم وذلك يأتي مصاحباً لجو من الموسيقى التصويرية التي تناسب الحروف الهامسة المكررة؛ السين ست مرّات، والصاد مرتين، والثاء مرتين، والشين ثلاث مرّات، مع وجود حرف الفاء المهموس الاحتكاكي خمس مرّات وهو يناسب القيمة الصوتية لأصوات الصفير المصاحبة والمناسبة لنبرة الفخر المهيمنة على الأبيات.

وقال عمرو بن كلثوم:

تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيْحَ إذا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيْها مُهِيْنَا[11]

---

[10] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م، ص: 31، 32، 33، عنوة: قهرا، المزنوق: اسم فرس عامر بن الطفيل، ملمومة: مجتمع، ابذعرت: تفرقت، اسبطرت: انتشرت وامتدت، ازبأرت: انتفش وتكبّر وتعظّم، المقربة: الخيل الكريمة لا تسرح، الهيم: العطاش، الحضر: الإحضار: الإسراع، استدرت: جادت بدرتها في السير، البيض: عيب في قوائم الفرس، اقشعرت: انتفش.

[11] -- ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م.ص 76، اللحز: البخيل اللئيم الذي لا يكاد يعطي شيئاً، الشحّ: أشد وهو البخل مع حرص، أُمرّت عليه: أُديرت.

نلاحظ في هذا البيت تكرار حرف الهاء أربع مرّات، بالإضافة إلى الحروف (الحاء ثلاث مرات، والتاء مرتين والشين مرة واحدة)، وهذه الحروف حروف الهمس؛ وهي حروف ضعيفة، كما نلاحظ عدم وجود حروف قوية في هذا البيت، وهذا ما يحدد الدلالة العامة للسياق، فالشاعر يتحدث عن الخمرة ومفعولها السحري في النفس، فهذه الخمرة إذا أُديرت على رجل لئيم بخيل، شحيح حريص على ماله وشرب منها فإنه يُحسن خلقه ويهين ماله. فجاءت هذه الحروف مناسبة لمعنى البيت الذي أعطى معنى السهولة واللين، كما أنها عبّرت عن هوان البخيل ومكانته المنحطّة في النفوس.

وقد يورد الشاعر الأصوات المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة (الحروف البينية) في عدّة مرّات كما في قول عنترة بن شداد:

عجبَتَ عُبيلةُ من فَتىً مُتَبَذّلِ عاري الأَشاجِعِ شاحبٍ كالمُنْصَلِ
شَعثِ المفارِقِ مُنْهجٍ سربالُهُ لم يَدَّهِنْ حَوْلاً ولم يَتَرَجَّلِ[12]

وهذه الأصوات هي اللام وقد وردت (عشر مرّات) ، والميم وقد وردت (سبع مرّات)، وصوت الراء ورد (أربع مرّات)، وهذه الأصوات الثلاثة تشكّل قمة الوضوح السمعي المعبّر عن رغبة الشاعر الملحة في إقناع المحبوبة (عبيلة) بهيئته الرثة التي تناسب رجل الحرب، وقد صغّر الشاعر اسم المحبوبة للتلطف والتمليح والتدليل لا للتحقير.

ومع هذه الأصوات الصامتة ذات الوضوح السمعي يوظف عنترة الصوائت الطويلة: الألف أحد عشر مرّة ، وهو في وضوحه السمعي وتردده العالي ناسب رغبة الشاعر في الاستئناس بعبيلة.

ويقول عمرو بن كلثوم:

وكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبكّ وأُخْرَى في دِمَشْقَ وقاصِرِيْنا
عُقَاراً عُتِقَتْ مِنْ عَهْدِ نُوْحٍ بِبَطْنِ الدَّنِّ تَبْتَذِلُ السِّنِيْنا[13]

[12] ديوان عنترة بن شداد، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،1390هـ 1970م.ص: 253،المتبذل: المتصرف في الحروب والأسفار، الشاحب: المتغير، العاري: القليل اللحم، الأشاجع: عصب ظاهر الكف، المنصل: السيف، شعث المفارق: متغير الشعر، المفارق: جمع مفرق الرأس وهو حيث يتفرق الشعر، منهج: البالي الخلق، السربال: القميص، يترجل: يتمشط.

[13] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م،ص:76، قاصرين: اسم موضع، العقار: الخمر سميت بذلك لأنها عاقرت الدّنّ أي لزمته.

إذا نظرنا إلى البيتين وجدنا حرف العين يتكرر أربع مرّات، وهو ما يجعلنا نراجع صفات العين لتتبين لنا دلالته الأصلية، فالعين صوت يخرج من وسط الحلق فهو صوت حنجري يمتاز بصفة الجهر فيتحرك عند نطقه الوتران الصوتيان وله صفة تميزه فهو صوت بينيّ (متوسط بين الشدّة والرخاوة)، ليس بشديد إلى حدّ الانفجار ولا هو رخو بسهولة نطقه وصفاته، هذه الصفات تجعلنا نفهم دلالته وكيف يتوجه به المعنى، إذ " الصلة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية " [14]

فحرف العين يمتلك مرونة في النطق وجمالاً في الوقع ودقة ذات تردد عال، فهو من الحروف المتوسطة بين الشدّة والرخاوة، وهو صوت مجهور مخرجه من وسط الحلق يمتاز بتردد عال يؤثر في المتلقي، نلاحظ كيف أنه تكرر في البيت ليضفي على الصوت وقعاً يميزه، فالشاعر يتحدث عن خمرة عُتّقت منذ آلاف السنين وسميت العُقار لأنها عاقرت العقل وعاقرت الدّن أي لزمته، فقد احتاجت وقتاً طويلاً كي تتعتق، وهي بعد ذلك تُذهب العقل وتزيله، فتراوح المعنى بين الشدّة والرخاوة تجلّى في حرف العين المكرر فشارب الخمرة يزول عقله عند تناولها ثم ما يلبث أن يعود.

ومن تكرار حروف الجهر قول عمرو بن كلثوم:

نَشُقُّ بها رُؤُوْسَ القَوم شَقّاً ونُخْلِيْها الرِّقابَ فَيَخْتلِيْنا[15]

يفخر الشاعر بجودة رماح قبيلته وصلابتها؛ فهم يقطعون بها الرقاب كما يقطعون الحشيش بالمنجل، كرر الشاعر في هذا البيت حرف القاف أربع مرّات " فالقاف كما هو معلوم حرف شديد مخرجه من أقصى اللسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى"[16]،وهو حرف يمتاز بالقوة فيمتلك صفات القوة مثل الشدة والجهر والقلقلة والاستعلاء والإصمات، والقاف حرف لهوي انفجاري، فمن المعاني التي يوحيها الاختناق والكبت، وإذا أمعنا النظر في المعنى الذي أراده الشاعر رأينا فيه معنى الشدة والكبت، فالشاعر يصف موقفاً حصل

[14] - الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، ،دمشق، مطبوعات اتحاد الكتّاب العرب، 2002م،ص: 115.

[15] -ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 85، نخليها الرقاب: نجعل الرقاب لها كالخَلَى وهو الحشيش فتقطعها، الاختلاب: قطع الشيء بالمخلب وهو المنجل.

[16] -. دراسات في فقه اللغة، صبحي إبراهيم الصالح ، دار العلم للملايين، ط1، 1996-م، ص: 278.

في ساحة القتال، فالشدة والكبت أهم المشاعر التي يحملها الفارس في مثل هذا الموقف، فعبّر الشاعر بهذا الصوت ليدلّ على ما أراد إيصاله للمتلقي، فتيار الهواء الذي يكوّن حرف القاف يخرج فجأة بعد حبس، ولذلك تظهر فيه صفات القلقلة والشدة، يوصلنا معناه إلى معنى البيت، فبعد شدة المعركة والقتال حصل الانزياح والفرج بتقطيع رؤوس الأعداء وجزّها كما يجزّ الحشيش اليابس، فقد جاء حرف القاف خير معبّر عمّا أراد الشاعر.

ومن تكرار الهمزة قوله:

فإنَّ قَنَاتَنا يا عَمْرُو أَعْيَتْ على الأَعْداءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِيْنا[17]

تكررت الهمزة في هذا البيت خمس مرّات، والهمزة كما هو معلوم حرف انفجاري، فقد جاءت معبّرة عن انفجار أحاسيس الشاعر وما يعتريه من ضيق وضنك على أثر حادثته مع عمرو بن هند وما فعله معه ومع والدته، وغضب الشاعر وقتله لعمرو بن هند، وعزّة نفسه ورفضه الذل والإهانة، وقد ضرب القناة مثلاً للشدة والعز ؛ "فالعرب تستعير للعز اسم القناة"[18] فهم قوم لا تلين لعدو شدتهم.

كما كرر حرف العين ثلاث مرّات في البيت، وهو حرف مجهور يخرج من وسط الحلق، وكأننا بالشاعر يقف أمامنا صادحاً بأعلى صوته، يخاطب عمرو بن هند يقول: إنّ قناتنا رفضت اللين للأعداء قبلك، وعزنا باقٍ لا يزول فهو عزّ منيع لا يزعزع، فكيف سنلين لك.

وخلاصة القول في استعمال الشعراء لكل من الأصوات المهموسة والبينية والمجهورة أن الشاعر عند استخدامه لحرف معين يكون على وعي تام بمناسبة الأصوات للتعبير عن مقاصده وتجاربه الشعرية المختلفة وما يلزم كل حرف من حالة شعورية تستحوذ على الشاعر وقت كتابة نصه الشعري، وهذا لا يلغي إبداع الكاتب وتلقائيته.

ثانياً: تكرار الكلمة:

[17] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 89، أراد بالقناة الأصل، أي نحن لا نلين لأحد.

[18] - شرح المعلقات السبع للزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، بيروت، منشورات دار القاموس الحديث، ص:179

" وللتكرار وظيفة مهمة تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه؛ لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثّف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[19].

فالشاعر يكرر الكلمة الواحدة في البيت الشعري محمّلاً الكلمة الثانية معنى مختلفاً عن معنى الكلمة الأولى، أو معنى زائداً عنها، فيعطي معنى دلالياً واسعاً له دلالته عند المتلقي يفهمه من السياق الوارد فيه التكرار.

ومن تكرار الكلمة قول عمرو بن كلثوم :

قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يا ظَعِيْنا نُخَبِّرْكِ اليَقِيْنَ وتُخْبِرِيْنا

قِفِي نَسْأَلكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صُرْماً لِوَشْكِ البَيْنِ؟ أَمْ خُنْتِ الأَمِيْنا[20]

يخاطب الشاعر الظعينة طالباً منها الوقوف بهذا اليوم الكريه الشديد؛ يوم الحرب، مذكّراً إيّاها بانتصاراته الحربيّة، ويطلب منها أن تُصدقه القول، وتفصح عمّا في نفسها، وتخبره هل تغيرت أم بقيت على مودتها بعد الحرب التي حدثت بين أهله وأهلها، فكرر لفظة (قفي)، إذ هو يعيش حالة عاطفية قلقة خائفاً من القطيعة والفراق ما دفعه إلى التكرار لتطمئن نفسه وتسكن روحه، محاولاً إقناعها بالثبات والاستقرار على حال، فهو لم يتغيّر تجاهها، وحبه لها ثابت لم يتزعزع، وإن تغيرت هي وخانته ، فهو أمين حافظ للسر لم تغيّره الحروب التي دارت رحاها بين قومها وقومه، فجاء تكرار هذه الكلمة واصفاً حال إعراض الظعينة، ورفضها سماع الشاعر، أو الوقوف معه، فهو يناديها، ويلح عليها بالوقوف، ويحاول إقناعها، فأعطى هذا التكرار ترابطاً للنص وإيقاعاً صوتياً عبّر عمّا يدور في نفس الشاعر.

ومن ذلك أيضاً قول تأبط شراً:

وَ يَا رِكْبَةَ الحَمْرَاءِ يَا شَرَّ رِكْبةٍ وَكَادَتْ تكونُ شَرَّ رِكْبَةِ رَاكِبِ[21]

[19] مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط،1990م، ص:83

[20] -- ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ 1991م،ص: 78، الظعينة: المرأة في هودجها، الصرم: القطيعة، وشك البين: سرعة الفراق،

اعتمد الشاعر تكرار كلمات مركبة من أصوات متقاربة، إذ كرر الشاعر الجذر ولم يختلف المعنى (ركبة كررها ثلاث مرات، راكب)، فهذا التكرار للجذر أربع مرّات في البيت يدلّ على الإصرار.

"يعتمد هذا النوع من التكرار أسلوب الإصرار على حالة لغوية واحدة ومعينة وتوكيدها مرّات متعددة لتصبح قريبة ومتشابهة ومختلفة أحياناً مع المحافظة على الجذر الرئيس بغية الوصول إلى حالة شعورية معينة، تقوم على مستويين أساسيين هما: المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي"[22]

فالشاعر في هذا البيت يخبر عن شر يوم مرّ به؛ إذ ركب على ناقة حمراء، فكرّت به إلى أهلها، فرمى نفسه عنها فانكسرت رجله، وقد أفاد هذا التكرار في إيصال شعور ندم الشاعر على ركوبه هذه الناقة إذ عدّه شرّ ركوب لمن يركب النوق، بدليل تكرار كلمة (شر) مرتين، كما كرر أداة النداء (يا) التي تنتهي بحرف المدّ، والذي نادى فيه هذه الركبة للدلالة على المعاناة التي شعر بها، والألم الذي لحقه من جرّاء هذه الركبة فقد كُسرت رجله وتعرّض للطلب.

وربما لجأ الشاعر إلى هذا النوع من التكرار بهدف إسباغ جمالية فنية شعرية متميزة لشعره، فجاء التكرار مبرزاً قدرة الشاعر الفنية، وحسن تكرار الكلمات من دون أن يعرّض شعره للركاكة، أو يشعر قارئه بالملل.

ومن أمثلة تكرار الكلمة في شطر واحد قول قيس بن زهير:

إنّ الهوادةَ لا هوادةَ بينَنا إلا التجاهدُ فاجهدنَّ فزارا[23]

كرر الشاعر كلمة (هوادة) في الشطر الأول في سياق الجملة الاسمية (إن الهوادة لا هوادة) تكراراً تاماً بيّن فيه نيّة الشاعر تجاه خصمه، لإفادة التهديد والوعيد من الشاعر

---

[21] ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ 1984م، ص: 63.

[22] - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2001م، ص: 183،184.

[23] ديوان قيس بن زهير ، صنعه: عادل جاسم البياتي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، بغداد، 1972م ص: 20

لبني فزارة الذين وعد بالثأر منهم والغارة عليهم، وقد جاءت الكلمة الأولى معرّفة بال العهدية والكلمة الثانية نكرة للتعظيم والتهويل، كما كرر الجذر جهد (التجاهد، فاجهدن) في الشطر الثاني فكان تكرار الكلمة لتقريرها في النفوس وتمكينها في القلوب.

وجاء التكرار في قول عامر بن الطفيل:

رَهِبْتُ وما مِنْ رَهبةِ الموْتِ أجزَعُ وعالَجْتُ هَمّاً كنْتُ بالهمّ أُولَعُ[24]

كرر الشاعر كلمة (رهبت، رهبة) في الشطر الأول، وكرر كلمة (الهمّ) في الشطر الثاني من البيت، ليؤكد فروسيته وشجاعته فهو يصبر على شدة الحرب، وقوله (بالهم) جار ومجرور متعلقان بالفعل أولع والباء تفيد معنى السببية فهو لشدة ولعه بالقتال كان يصبر عليه، ووقعت (هماً) الأولى في موضع المفعول به ليثبت وقوع الفعل عليه للتأكيد على الاهتمام

كما جاء التكرار في شطري البيت الواحد في قول سلامة بن جندل:

سأَجزِيكَ بالقِدِّ الذي قَد فَككتَهُ سأَجزِيكَ ما أبلَيتَنا العامَ، صَعصَعا[25]

كرر الشاعر كلمة (سأجزيك) وذلك في بداية كل شطر، وهذا التكرار التام للكلمة أدّى إلى ترابط الشطرين معاً ترابطاً لفظياً لأن " تكرار الكلمة نفسها المتفقة في شكلها وعدد حروفها يكون توافقاً صوتياً، وهذا التوافق الصوتي من شأنه أن يحدث موسيقى داخلية بالإضافة إلى موسيقا البيت وأن نغمة هذه الكلمات المتكررة تبرز إيقاع النفس المنفعلة".[26] كما بيّن الحالة النفسية للشاعر الذي يشعر بالامتنان والشكر لصعصعة الذي فكّ أسر أخيه وأطلقه من القيد، فقد عقد النية أن يجزيه الجزاء الحسن على جميل صنيعه مع أخيه، كما أفاد التكرار التأكيد، وصدق النية، والعزم على الفعل، وساعد على توكيد هذا المعنى الحالة الإعرابية المتشابهة للكلمتين ووجود السين التي تدلّ على المستقبل القريب، والفعل المضارع الذي يفيد معنى استمرار الجزاء الحسن من الشاعر لصعصعة.

---

[24] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م ص: 81، أجزع: لم يصبر عليه فأظهر الحزن أو الكدر، أولع: أغرى بالهم.

[25] ديوان سلامة بن جندل، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت1414هـ 1994م

ص: 52، القد: سير من الجلد يقيد به الأسير، أبليتنا: أحسنت إلينا، صعصعا: ترخيم صعصعة.

[26] قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، موسى ربابعة، الأردن، دار الكندي ،2001م، ص: 28-29

ومن أمثلة تكرار الكلمة قول عمرو بن كلثوم:

فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنا عَلَيْهِمْ فَتُصْبِحُ خَيْلُنا عُصَباً ثُبِيْنا

وأمَّا يَوْمَ لا نَخْشَى عَلَيْهِمْ فَنُمْعِنُ غَارَةً مُتَلَبِّبِيْنا[27]

نلاحظ تكرار كلمة (أمّا) مرّتين، مرّة في البيت الأول ومرّة في البيت الثاني، ولهذا التكرار أثره في إيقاع النص، ومن المعروف أنّ (أمّا) أداة شرط وتفصيل وتوكيد.

فأراد الشاعر التفصيل وتبيان حال قومه في الضعف وفي القوة؛ فهم إذا خشوا عدوهم على أولادهم تجمعوا بعضهم إلى بعض لدفع العدو ولم يبرحوا ديارهم، أمّا في حال قوتهم فهم متحزمون أسلحتهم متأهبون للقتال.

فقوله (أمّا) منسجم مع سائر ألفاظ البيت التي أغلبها ينتهي بالألف، كما أن (أمّا) المتكررة كذلك تنتهي بالألف (أَمَّا، خَشْيَتِنا، خَيْلُنا، عُصَباً، ثُبِيْنا، أمَّا، مُتَلَبِّبِيْنا) سبع كلمات ذات وقع موسيقي مميز شاركت في تقوية النبر الإيقاعي.

كما كرَّر في البيتين لفظة (يوم) ليشير إلى كثرة أيامهم وحروبهم بقصد المبالغة والتهويل، فهم قوم حرب وغارات وانتصارات وأمجاد يعجز المرء عن عدّها.

وكرَّر أيضاً لفظ (خشينا، لا نخشى) فجاء بالمعنى ونفيه، فلم يقل(خشينا وخفنا) كراهة أن يسم قومه بالضعف والخزي، فجاء بالنفي أنفةً من إيراد ألفاظ الضعف التي قد تجلب العار لقومه، كما كرر كلمة (عليهم) ليوحي بالتماسك والوحدة بين أفراد القبيلة.

وقد ورد تكرار الكلمة الواحدة في بيتين متتاليين في قول عمرو بن معدي كرب:

أَلْمِمْ بسلمى قبل أن تَظْعَنا إنَّ بنا من حُبِّها دَيْدَنَا

كأَنَّ سلمى ظَبيةُ مُطْفِلٌ تَرْعَى حِقافَ الرَّمْلِ منْ أَرْزَنا[28]

كرر الشاعر اسم المحبوبة (سلمى)، لتأكيد شوقه لها والتلذذ بذكر اسمها، فهو يريد النزول بديارها ليمتع نظره برؤيتها قبل رحيلها عن الديار، فقد صار حبها عادة يعتادها، ولجمالها

---

[27] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص:88، العُصب: جمع عصبة وهي الجماعات، الثُّبون: المتفرقون، التلبّب: التّحزّم بالسلاح.

[28] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط2،1405هـ . 1985م ص: 166،167، ألمم: انزلْ، الديدن: العادة، تظعن: ترتحل، مطفل: ذات طفل، حقاف: جمع حقف وهو التل من الرمل، أرزن: موضع.

في عينيه شبهها بالظبية المطفلة، وقد جاء الاسم الأول في سياق جملة فعلية فعلها فعل أمر، فهو يحثّ نفسه على المرور بديارها، أما عند التشبيه فجاء بالجملة الاسمية التي تدلّ على الثبات فجمالها لا يتغيّر.

كما أتى التكرار التام للكلمة الواحدة في بيتين متواليين في قول خفاف بن ندبة:

فإنْ كنتَ أخطأْتَ في حَرْبِنا فلسنا نُقيلُك هذا الخَطا

وإنْ كنتَ تَطمعُ في سَلْمنا فزاوِلْ ثَبيراً ورُكني حِرا[29]

جاء تكرار حرف الشرط (إن) مرتين، وتلاها الفعل الماضي الناقص (كنت) مسنداً إلى تاء الفاعل المخاطب وهو عباس بن مرداس، ليدلّ على عدم صفحه عنه، فكان تكرار أسلوب الشرط في البيتين للدلالة على عدم الرغبة في المسامحة أو عقد السلم بين الطرفين.

وقد ورد التكرار التام للكلمة الواحدة في ثلاثة أبيات متتابعة في قول حاتم الطائي:

يَرَى البَخِيلُ سَبِيلَ المالِ واحِدةً إنَّ الجَوادَ يَرَى في مالِهِ سُبُلا

إنَّ البَخِيلَ إذا ما ماتَ يَتْبَعُهُ سُوءُ الثَّناءِ ويَحْوِي الوارِثُ الإبِلا

لَيْتَ البَخِيلَ يَرَاهُ النَّاسُ كُلُّهُمُ كما يَراهُمْ فلا يُقْرَى إذا نَزَلا[30]

ولتكرار الاسم (البخيل ثلاث مرات) والفعل (يرى مرتين)، وتكرار الفعلين ذي الجذر الواحد (يراه، يراهم)، والاسمين (المال، ماله)، والاسمين ذي الجذر الواحد (سبيل، سبلا) له أهمية كبيرة في وعي الشاعر حاتم لأهمية الكرم وسوء عاقبة البخل، فالبخيل لا يرى من المال إلا جمعه وتكديسه، أمّا الجواد فيرى للمال طرقاً كثيرة فيبني بذلك شرفاً وذكراً حسناً، وربما لجأ الشاعر إلى هذا التكرار لإلباس شعره ثوباً متميزاً من الشعرية والفن، فالتكرار لم يذكر بلا هدف، وإنّما جاء لتعزيز أهمية الكرم والتنفير من البخل، كما عبّر هذا التكرار عن هوان البخيل ومكانته المنحطة في النفوس، وبذلك استحق حاتم أن يكون أجود العرب.

---

[29] ديوان خفاف بن ندبة، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد،1967م، ص: 69، أقال عثرته: صفح هنه، ثبير: موضع، حرا: جبل من جبال مكة.

1- [30] ديوان حاتم الطائي، وأخباره، صنفه، يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: د. عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص: 192، السبل: طرق كثيرة.

ومن تكراره للكلمة قول عمرو بن كلثوم:

نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنّا فَعَجّلْنَا القِرَى أَنْ تَشْتِمُوْنَا
قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمْ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مِرْدَاةً طَحُوْنا
مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانا يَكُوْنُوا في اللِّقَاءِ لَهَا طَحِيْنا[31]

كرر الشاعر في هذه الأبيات صيغاً مختلفة للكلمة الواحدة، فجانس بين اشتقاقات الكلمة الواحدة (نزلتم، منزل)، (القرى، قريناكم، قراكم)، (طحونا، طحينا).

وهذا ما أسهم في إظهار الحالة الشعورية البارزة للشاعر؛ فهو يهزأ بأعدائه ويتهكم بهم، إذ شبّه تعرضهم لقبيلته بتعرّض الضيف للقرى، واستمر في حديثه معهم وكأنه يكرم أضيافه، فهو يكرمهم بقتلهم إذ قراهم قتلهم، فكان ذلك جزاءً لهم بسبب معاداتهم لقبيلته، وقد كان قتلهم على عجل كما يستحب تعجيل قرى الضيف، وهذا من باب المشاكلة في علم البديع " وهو أن يذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته"[32] ، فقد شاكل الشاعر هنا بين القرى والقتل، فاللفظ يوحي بقرى الضيف بينما أراد الشاعر القتل إذ الصفة المشتركة بينهما هي الإسراع، وقد اختار لفظة (القرى) بدلاً من القتل لوقوعها في صحبة (نزلتم، منزل).

فقد تعمّد الشاعر تكرار كلمات مركبة من أصوات متشابهة ليعطي جمالاً للفظ والمعنى معاً، كما أضفى إيقاعاً موسيقياً عذباً للنص.

تكرار البداية:

يبرز التكرار في شعر الفرسان الجاهليين، ومن أنواعه تكرار البداية؛ حيث يكرر الشاعر بداية البيت في بيت ثان أو في عدّة أبيات، من ذلك تكراره شطراً كاملاً في أربعة أبيات متوالية، يقول عمرو بن كلثوم:

بأَيِّ مَشيْئةٍ عَمْرَو بْنَ هِندٍ نَكُوْنُ لِخَلْفِكُمْ فِيها قَطِيْنا
بأَيِّ مَشيْئةٍ عَمْرَو بْنَ هِندٍ تُطِيْعُ بِنا الوُشَاةَ وتَزْدَرِيْنا

[31] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص:98، المرادة: الصخرة العظيمة تطحن ما تمرّ به.

[32] - جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع السيد أحمد الهاشمي، ، صيدا_ بيروت ، ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، ، ص:309

بأَيِّ مَشيْئةٍ عَمْرَو بْنَ هِندٍ تَرَى أنّا نَكُوْنُ الأَرْذَلِيْنا
بأَيِّ مَشيْئةٍ عَمْرَو بْنَ هِندٍ تَقَدَّمُنا ونَحْنُ السَّابِقُونا[33]

جاء هذا التكرار وفي الموقع ذاته لتكثيف الدلالة الإيحائية للنداء الاستنكاري، ولا شك أن لهذا التكرار دلالته، فالتقديم يوحي بأهمية المُقدّم، وعمرو بن كلثوم صاغ هذه القصيدة رداً على عمرو بن هند وعتاباً له، لذا كرّر هذا الاستفهام الإنكاري في حقّ المخاطب لينبّه إلى آرائه ويسوغها، فهو الإنسان القوي الذي لم تسمه الحياة بوسم، صاحب الكرامة والأنفة، فجاء التكرار هنا ليعبّر " عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءً متلاحماً إذ إنّ كلّ تكرار من هذا النوع قادر على إبراز الأحاسيس بالتسلسل والتتابع، وإنّ هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقّع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه"[34].

ففي كلّ مرّة يكرر فيها الشاعر يعطي معنى جديداً مختلفاً عن سابقه حسب ما يليه، ولا تخفى الحماسة التي أفادها التكرار في هذه الأبيات، إذ أثارت الحمية في نفوس المتلقين ودعمتهم بجرعة إضافية تحفزهم على القتال، فالشاعر عندما كثّف التكرار في أبياته منح نصه إيحاءات ودلالات وحركة إيقاعية، وضحت موقف الشاعر، وقوّت انفعاله الذي ظهر على كافة الأبيات لا سيما أنّه تضافر مع سمة أسلوبية أخرى هي الاستفهام الإنكاري الذي خدم سياق الفخر والحرب، ففي كل تكرار كنا نلمح إضافة جديدة للمعنى.

ويكثر هذا النوع من التكرار في شعر المهلهل بن ربيعة، فقد افتتن الشاعر بهذا الأسلوب فراح يذكر فيه أخاه كليباً معدداً مناقبه ومفاخره، فلا أحد يشبهه، ولا أحد يوازيه، فهو فرد لا مثيل له بين القوم، يقول:

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا خَافَ المُغَارُ مِنَ الْمُغِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا طُرِدَ اليَتِيمُ عَنِ الجَزُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا مَا ضِيمَ جَارُ المُسْتَجِيرِ

[33] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص:89، الخلف: النسل، القيل: الملك، القطين: الخدم والتّبّاع.

[34] - قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، موسى ربابعة، الأردن، مكتبة الكتاني، دار الكندي، 2001م، (د.ط) ص:47

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذاَ ضَاقَتْ رَحِيباتُ الصُّدُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا خافَ المَخُوفُ مِنَ الثُّغُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا طَالَتْ مَقَاسَاةُ الأُمُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا هَبَّتْ رِيَاحُ الزَّمْهَرِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا وَثَبَ المُثَارُ عَلَى المُثِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا عَجَزَ الغَنِيُّ عَنِ الفَقِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا هَتَفَ المُثَوِّبُ بِالْعَشِيرِ[35]

أفاد تكرار العبارة إظهار عاطفة الشاعر الثائرة وأكد انسياق الشاعر وراء هذه العاطفة المضطرمة، فأخوه لا يشابهه أحد في مكانته وعلو شأنه، وقد أفاد استخدام حرف النفي (ليس) تأكيد نفي وجود شبيه له، كما أن تكراره لاسم (كليب) عبّر خير تعبير عمّا يعانيه الشاعر من صراع نفسي ممزوج بالحسرة والألم الذي تملكه كما عبّر عن تشتت فكره بعد فقد أخيه، فتكرار اسم أخيه شكّل مفتاحاً لحالته النفسية التي سيطر عليها التفجّع فكان هذا الرثاء خير ممثل لما يكابده من ألم، فمن الطبيعي أن يكثر التكرار عند شدة الألم واللوعة، يقول ابن رشيق: "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع"[36]

تكرار الضمائر:

يقول الشاعر عمرو بن كلثوم:

بأنَّا العَاصِمُوْنَ إذا أُطِعْنا **وأَنَّا** العارِمُونَ إذا عُصِيْنا
وأنّا المانِعُوْنَ لِمَا يَلِيْنا إذا ما البِيْضُ فارَقَتِ الجُفُونا
وأنّا المُنْعِمُوْنَ إذا قَدَرْنا **وأنَّا** المُهْلِكُوْن إذا أُتِيْنا
وأنّا الحَاكِمُوْنَ بما أَرَدْنا **وأنَّا** النّازِلُوْنَ بِحَيْثُ شِيْنا

[35] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، (د.ت)،ص: 40، 41، العدل: المثل والنظير، الجزور: ما يصلح لأن يذبح من الإبل، ضيم: ظُلِم أو أُذل وانتقص، الرحيبات: جمع الرحيبة وهي الواسعة، الثغر: الموضع الذي يهدده الأعداء أو من الممكن أن يقدموا عليه، قاسى الأمر: كابده وعالج شدته، الأمر: الحادثة، الزمهرير: شدة البرد، هتف: صاح مادأ صوته، المثوب: لوح بثوبه ليرى، العشير: الصديق والقريب.

[36] العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ،ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م ، ج2، ص: 74

وأنّا الطَّالِبُوْنَ إذا انْتَقَمْنا **وأنَّا** الضَّارِبُوْنَ إذا ابْتُلِيْنا
وأنّا التَّارِكُوْنَ لِما سَخِطْنا **وأنَّا** الآخِذُوْنَ لِمَا رَضِيْنا
وأنّا النَّازِلُونَ بِكُلّ ثَغْرٍ يَخَافُ النَّازِلُون بِهِ المَنُوْنا
ونَشْرَبُ إنْ وَرَدْنا الماءَ صَفْواً ويَشْرَبُ غَيْرُنا كَدِراً وطِيْنا[37]

كرر الشاعر في هذه الأبيات (إنَّا) في بداية الأبيات وخلالها، وبلغ عددها اثنتي عشرة مرّة، يسرد الشاعر من خلالها مناقب قومه ويفخر بها فخراً مباشراً، فهو يمنحهم السلطة المطلقة على مصائر الناس، فهم العاصمون، وهم العارمون، وهم المانعون، وهم المنعمون، وهم المهلكون، وهم الحاكمون، وهم النازلون، وهم الطالبون، وهم الضاربون، وهم التاركون، وهم الآخذون، وهم النازلون، وهم من يشربون الماء الصافي ويشرب غيرهم الكدر والطين، فتاريخ هذه القبيلة حافل بالانتصارات والأمجاد، فاستخدام الشاعر الضمير الجمعي ساهم في علو صوت القبيلة، وسيطر على المشاهد، ولم يترك مجالاً للذات الفردية بالظهور، فالشاعر ينصهر في بوتقة الجماعة ويمثلها أفضل تمثيل، ناطقاً باسم القبيلة ومدافعاً عن شرفها.

فهذا التكرار اللافت بثَّ الحماس في نفوس السامعين المخاطبين الذين كان يحرّضهم على القتال ويفتخر بهم، واستطاع أن يشدّ السامع للمضمون، وجعله يتفاعل مع الشاعر، ويتوقع الإكثار من تعداد مفاخرهم، ومما ساعد على الاسترسال في هذه المفاخر تكرار صيغة اسم الفاعل بعد (إنّا) لتعطي معنى الديمومة والاستمرار والثبات في هذه الصفات للمحاربين.

فهذا الإلحاح في تكرار الضمائر الجمعية على امتداد المعلقة بأكملها يجعل المتلقي يتقبّل الفكرة عن طريق الإيقاع الموسيقي المتكرر الذي أحدثه الضمير واسم الفاعل.

فهو تكرار خدم النص وأدّى إلى ترابط أجزائه، ودلّ على تمكّن الشاعر وتحكمه بزمام الشعر.

وخلاصة القول: إن التكرار له دور مهم في توليد الدلالة، لأنه أسهم في ربط الدلالات، وأدّى إلى التلاحم بين أجزاء البيت الواحد.

---

[37] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 96،97، العارمون: الأشداء الأقوياء، الكَحْل: شدة المحل والسنة الشديدة.

التصدير/ردّ العجز على الصدر:

يعمد الشاعر إلى تكثيف بعض المجموعات الصوتية وجمعها في كلمة واحدة لها معنى وقيمة، ويكرر هذه الكلمة ويلح عليها أكثر من مرة لتشكل "نواة صوتية هي في الغالب النواة الدلالية للمقطوعة، فتمتد الأصوات والدلالات المتفرّعة عنها في جنبات المقطوعة، أو في عدّة أبيات منها في شبكات ذات أبعاد فنية"[38]، وهذه النواة/الكلمة المتكررة تثبت في موقع لا تغيّره وهو موقع القافية، بينما تتحرّك الكلمة الثانية على طول مساحة البيت الشعري متخذة عدّة مواقع ، "والكلمة المتأخرة ترد على السابقة في موقع من هذه المواقع الخمسة، وذلك ما عرف برد الأعجاز على الصدور"[39].

وتظهر قيمة ردّ العجز على الصدر في الإيقاعية الناتجة من التكرار الصوتي، وما ينتج عن ذلك من دلالات وإيقاع يسبب تغيير موقع اللفظتين المكررتين على مساحة البيت الشعري

<u>الموقع الأول:</u>

في هذا الموقع تتصدّر الكلمة الأولى أول العجز الأول، في حين تأتي الكلمة المردودة آخر العجز الثاني، على النحو الآتي:

(.....) _ _(.....) ومن ذلك قول حاتم الطائي:

<u>تَحَلَّمْ</u> عن الأدْنَيْنَ واسْتَبْقِ وُدَّهُم ولن تستطيعَ الحِلْمَ حتَّى <u>تَحَلَّما</u>[40]

تتجلى في البيت ظاهرة ردّ العجز على الصدر من خلال إعادة اللفظة التي وردت في أول البيت فتعاد في آخره "إذ يحيل البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هي نهايتها"[41]، مما يسهم في تلاحم أجزاء البيت وتماسكه من أوله إلى آخره و "تتسع فيه المساحة المكانية إلى أقصاها"[42]

---

[38] تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية، د. محمد العمري، الدار العالمية، الرباط، ط1، 1990م، ص: 190

[39] مفتاح العلوم، السكاكي، تعليق: زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1407هـ، 1987م، ص:431

[40] ديوان حاتم الطائي، وأخباره، صنفه، يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: د. عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص:223، الأدنون: جمع الأدنى.

[41] البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط1، 1997م، ص: 368

[42] المرجع نفسه، ص: 366

حيث الدلالة على الحث من قبل الشاعر للتجاوز والتغاضي عن هفوات من هو دونك، وإن لم يكن الحلم طبعك فتخلّق بهذا الخلق وعاود الحلم كرّة بعد كرّة، ويتجسد هذا التكرار صوتياً بالدعوة إلى مجاهدة النفس على هذا الخلق . من خلال التضعيف الذي يدلّ على المبالغة والشدة، فنطق الحرف المضعف يحتاج جهداً أكثر من الحرف غير المضعف إضافة إلى دلالة صوت الحاء المهموس على انفعال الشاعر، والذي يخرج مع حرف الميم المنفتح المجهور.

ومن هذه الصورة قول المهلهل بن ربيعة:

وَابْكِينَ مَصْرَعَ جِيدِهِ مُتَزَمِّلاً بِدِمَائِهِ فَلَذَاكَ مَا أَبْكَانِي[43]

فقد جعل الكلمة المحورية التي بدأ بها البيت وختمه بها موحية بجو الحزن المسيطر عليه من خلال مجموعة الأصوات المكونة لها، فصوت الباء الانفجاري المجهور يوحي بتدفق واندفاع الدمع مع عدم القدرة على السيطرة عليه، يتناسب ذلك مع الدماء المراقة المتفجرة من جسد كليب، كما كان صوت الكاف الانفجاري المهموس دالاً على غزارة تلك الدماء وقوّة اندفاعها متناسباً مع الباء المجهورة المنفتحة.

الموقع الثاني:

وفيه تنتقل اللفظة الأولى من أول الصدر إلى الحشو مما يؤدي إلى ضيق المساحة بين الكلمتين على النحو الآتي: _ (.....) _ _ (.....)

يقول زيد الخيل في خيل له أُخذ منه:

لا تذيلُوه فإنّي لم أكُنْ يا بنِي الصَيْدا لمُهْرِي بالمُذيلِ[44]

فقد ردّ اسم الفاعل (مذيل) على فعله (تذيلوه) رابطاً الصدر بالعجز، ومحدثاً صورة من صور الإرصاد الذي يعني ربط الأول بالآخر، أو دلالة الأول على الآخر، فهو لما نهى بني الصيداء عن إهمال فرسه وعدم رعايته علل ذلك بأنه لم يكن يهمله ويتركه للهزال.

ومن ذلك قول عامر بن الطفيل:

[43] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، (د.ت)، ص: 84، المتزمل: المتلفف.

[44] ديوان زيد الخيل، صنعه: نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، (د.ت)،ص: 94، أذال فرسه: لم يحسن القيام عليه فهزل.

لا يَخْطُبُونَ إلى الكِرامِ بَنَاتِهِمْ وتَشيبُ أيّمُهُم ولَمّا تُخْطَبِ[45]

تسهم الدالتان اللغويتان (لا، لمّا) في تحديد القيمة الفنية لردّ العجز على الصدر في هذا البيت، حيث يشعر المتلقي بافتراق الدلالة برغم الاتحاد في الجذر اللغوي (خطب) مما قد يصدّع توقعه بالتوافق الدلالي لأن (لمّا) قبيل كلمة العجز نافية جازمة تدلّ على توقع الحدث في المستقبل، فكانت معبّرة عن أمل الفتيات في الخطبة رغم أنهن من النبط والصريح لا يتزوج منهنّ، وهذه الدلالة تناسب بدلالتها حرف الطاء المقلقل على الإحساس بالتأرجح بين الخطبة وعدمها.

الموقع الثالث:

وفيه تتحرك اللفظة الأولى إلى نهاية صدر البيت بحيث تقترب أكثر من اللفظة الثانية المتمركزة في نهاية العجز وذلك على النحو الآتي: _ (.....) _ (.....) من ذلك قول عروة بن الورد:

أعيرتمونِي أنّ أمّي تريعَةٌ؛ وهل ينجبْنَ في القومِ غير الترائعِ[46]

فهذا الاقتراب بين اللفظتين بحيث اتخذتا موقع المصراعين دلّ على رغبة الشاعر في جعلهما مركزي رحا يتناوبان في المحصور بينهما (وهل ينجبن في القوم)، والتريعة هي المسرعة إلى الشر، فلا ينجب في القوم إلا هذا الصنف من النساء الشديدات، وهذه الشدّة تتجسد صوتياً في تكرار صوت الهمزة أربع مرّات في البيت.

وقول قيس بن زهير:

ولو أنَّ سافِي الريحِ يجعلكم قذى بأعيننا ما كنْتُمْ بقذاةِ[47]

ومع التوافق الصوتي والدلالي بين اللفظتين يوجد توافق نحوي حيث وقعت كل لفظة منهما موقع الخبر، وهذا التوافق يؤدي إلى ترابط دلالي، إضافة إلى اشتمال كل لفظة على صائت طويل (الألف اللينة)، ومن سمات الألف الوضوح السمعي والتردد العالي،

[45] ديوان عامر بن الطفيل ، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م ص: 15، الأيّم: التي لا زوج لها قد ملت عنها زوجها.

[46] ديوان عروة بن الورد، يعقوب السليب، تحقيق: د. غازي طليمات ومحمد مينو، الشارقة، 2016م، ص: 85، التريعة: المسرعة إلى الشر.

[47] ديوان قيس بن زهير، صنعه: عادل جاسم البياتي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، بغداد، 1972م ص: 51

والطول الزمني الدال على فخر الشاعر بقومه واستحقار خصمه، فالشاعر يستحقرهم ويستصغر شأنهم فهم لا يستحقون أن يكونوا بمقدار قذاة في عيونهم .

الموقع الرابع:

يكون الصدر فيه خالياً من اللفظة الأولى ومتمركزاً في أول العجز، فيزداد ضيق المساحة بين اللفظتين على هذا النحو: (.....) _ (.....) _

ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

وإنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنا المَنَايا مُقَدَّرَةً لَنَا ومُقَدَّرِيْنا[48]

واقتراب اللفظتين من بعضهما يلفت إلى تقارب الأجل مهما طال، فالشاعر يدعو الساقية لتأتيه بالشراب ليتلذذ به قبل أن يوافيه الأجل، فهو لا بدّ ميت، فيريد أن يشبع رغباته قبل الموت.

ومن ذلك قول تأبط شراً:

فَيَكْفِي الذي يَكْفِي الكريمُ بِحَزْمِهِ وَيَصْبِرُ إنَّ الحُرَّ مِثْلَكَ صَابِرُ[49]

فالاقتراب هنا يزيد توحد المهمة وضوحاً، وهي الصبر فالصبر من صفات الحرّ، والكريم والحرّ كلاهما يشتركان في هذه الصفة.

الموقع الخامس:

وفي هذا الموقع تصل اللفظتان إلى قمة الاقتراب، وتكاد تنعدم المساحة بينهما، لأن اللفظة الأولى تكون في حشو العجز، بينما اللفظة الثانية متمركزة في موقع القافية، ومن ذلك قول عامر بن الطفيل:

وأنَا ابنُ حَرْبٍ لا أزالُ أشُبّهَا سَعْراً وأُوقِدُها إذا لم تُوقَدِ[50]

---

[48] ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 77

[49] ديوان تأبط شرا، ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ . 1984م، ص: 81، وكفى: إذا قام بالأمر واضطلع به.

[50] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م ص: 57، أشبها: أشعلها، سعرا: نارا.

فلم يفصل بينهما سوى المقطع (إذا لم) المصدّر بصوت الهمزة الدال على الشدة في إشعال الحرب، وتأتي أصوات اللفظتين المكررتين لتعمّق هذه الدلالة على الشدة من خلال حرفي الواو والدال المجهورين المنفتحين اللذين يدلان على انفتاح الحرب واستعارها، وحرف القاف الشديد المقلقل المستعلي الذي يوحي بالاضطراب والخوف الذي يسيطر على جو المعركة، إضافة إلى توظيف صوت الهاء الانفعالي في اللفظة الأولى واقترانها بالصائت الطويل/ الألف ذي الوضوح السمعي والتردد العالي يعكس قوة الحرب واشتعالها.

وقوله أيضاً:

فَإنْ تَكُ أفْرَاسٌ أُصِبْنَ وفِتْيَةٌ فإنِّي لَجَرّافٌ بهِنّ مُجَرَّفُ[51]

فيلاحظ تكرار مادة (الجرف)، والتي تستدعي دلالياً الذهاب بالشيء كلّه أو معظمه، فالشاعر يشبه نفسه بالسيل الجارف، فهو يجرف الأعداء ويفنيهم، واشتمالهما على صوت الجيم المجهور الشديد المقلقل هو تمثيل صوتي لحال السيل الذي يأتي على كل شيء ويفنيه ويهلكه وما يرافق حركته من اضطراب وقلقلة، ويدلّ صوت الراء المكرر على تكرار هذا العمل منه مرّة بعد مرّة حتى لا يُبقي منهم أحداً، إضافة إلى صفة الإذلاق المرافقة للراء والفاء مما يصوّر منظر السيل الذي ينزلق معه كل شيء في طريقه.

فظاهرة ردّ العجز على الصدر هي ظاهرة تكرارية، جاءت الدوال المكررة فيها على نفس الجذر اللغوي مما يؤدي إلى التوافق الدلالي بين اللفظتين المكررتين، وهذا التوافق الدلالي ميزة لهذه الظاهرة، تدلّ على زيادة المعنى المراد مع إيحاء اللفظ الأول بالثاني، والذي يعدّ تكراراً له، إضافة إلى البيان والتوضيح للمعنى المراد، ويرافق هذا التوافق الدلالي القيمة الإيقاعية المتحصلة من التكرار الصوتي الموقعي، وهذا الاختيار للموقع من قبل الشاعر لم يأت عبثاً وإنّما جاء عن قصد ودراية بأهمية هذا الموقع، وهذا ما يؤدي إلى تماسك النص وتلاحمه لأنّ ردّ العجز على الصدر هو "الكلام الذي يدلّ بعضه على بعض،

[51] المصدر نفسه، ص: 83، الجراف والمجرف من جرف الشيء: ذهب كله أو معظمه.

ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه"[52] كما أن "بين صدر الكلام وعجزه رابطة لفظية أو معنوية تحصل بها الملاءمة والتلاحم بين قسمي الكلام"[53]

الترديد والمجاورة:

يحيلنا العنوان إلى بعض الدلالات لدرس هذه الظاهرة في شعر الفرسان الجاهليين منها: أن الترديد هو إعادة اللفظة نفسها في السياق مرتين أو أكثر، واللفظة المرددة لا تتمركز في موقع معين وإنّما لها الحريّة الموقعية، وهذه الظاهرة تشبه إلى حدّ ما ظاهرة التصدير بيد أنّ الفرق بين الظاهرتين هو " أن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور...، والترديد يقع في أضعاف البيت"[54]، كما أن حضور الدلالة في الترديد لا يمنع من اختلاف الكلمتين بين اسم وفعل، فقد ترد اللفظتان اسمين أو فعلين أو اسم وفعل وذلك على النحو الآتي:

1. التوافق الاسمي: حيث تكون اللفظتان المردّدتان اسمين كقول سلامة بن جندل:

ألا هَل أَتَتْ أنباؤنا أهلَ مأرِبٍ كمَا قَد أَتَتْ أَهلَ الدَّنا والخَورَنَقِ[55]

حيث تمثل اللفظتان المرددتان ثقلاً صوتياً ودلالياً في موقع كل منهما باشتمالهما على حرف الهاء الانفعالي، إذ وظف ثلاث مرات في البيت، يليه حرف اللام المجهور، ليعبّر عن رغبة الشاعر في الجهر وإسماع صوته لأهل مأرب ليعلموا نبأهم . كما علم أهل الدنا جميعاً وأهل الخورنق وهو قصر النعمان . بأنهم حموا نساءهم وذبوا عن عرضهم ومنعوهم السبي، وقتلوا من حاول الاقتراب منهنّ.

ثم تأتي الدلالة التي تستدعيها مادة (أهلّ) التي تنتمي إليها الكلمة المردودة، فمن معاني أهلّ صدح بالشيء؛ فالشاعر يريد أن تسمعه الدنيا بأكملها بأنه حمى أهله، وحامى عن شرفه وعرضه.

---

[52] الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر ـ القاهرة، 1992م، ط4، ج1، ص:299

[53] بديع القرآن، ابن أبي الأصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، دار النهضة، مصر، (د.ت)، ص: 36

[54] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو الحسن بن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط5، 1981م

[55] ديوان سلامة بن جندل، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت1414هـ 1994م

ص: 36، أنباؤنا: أخبارنا، مأرب: اسم قصر، الدنا: اسم موضع بالبادية، الخورنق: قصر للنعمان.

ومن الاتفاق بالاسمية قول عامر بن الطفيل:

طِمِرٌّ وزَيْدُ الخَيْلِ قد نالَ طَعْنَةً إذِ المَرْءُ زَيْدٌ جائِرٌ غَيرُ قاصِدِ[56]

فالاسم المردد (زيد)، برغم توحد الدلالة على العلمية فقد أفاد في كل مرة دلالة مختلفة، ف (زيد) الأولى أراد بها زيد الخيل، وهو أحد فرسان طي المشهورين، وأراد من خلالها إظهار براعته في القتال، فقد استطاع طعن فارس شجاع، فذكره باسمه الصريح إضافة إلى كنيته كي لا يلتبس باسم آخر لدى السامع، واللفظة الثانية جاءت بمعنى الزيادة والنماء في الظلم والانحراف عن طريق الحق، ومن ثمَّ يكون السياق هو المفرّق بين اللفظتين، إذ أنتج دلالة الفخر في الأولى ودلالة القدح والذم في الثانية.

2. الاشتراك في الفعلية: حيث ترد اللفظتان فعلين كقول المهلهل بن ربيعة:

لَوْ كُنْتُ أَقْتُلُ جِنَّ الخَابِلَيْنِ كَمَا أَقْتُلُ بَكْراً لأَضْحَى الجِنُّ قَدْ نَفِدَا[57]

فقد كرَّر الفعل المضارع (أقتل) في صدر البيت وعجزه مع اختلاف المفعول به الواقع عليه الفعل، ففي الأول (الجن) وفي الثاني (بكراً).

وقول تأبط شراً:

أَهُزُّ بِهِ في نَدْوَةِ الحَيِّ عِطْفَهُ كَما هَزَّ عِطْفِي بالهِجَانِ الأَوَارِكِ[58]

أسند الفعل (أهزُّ) إلى نفسه، ثم ردده (هزّ) مسنداً إلى ضمير الغائب (هو)العائد على الممدوح الذي منحه الإبل البيضاء، وهذا الاختلاف في الإسناد وفي زمن الفعل أنتج تغييراً في الدلالة، إذ اللفظة الأولى (أهزّ) تحمل معنى الاستمرار، فسوف يبقى الشاعر يحرّك بالثناء جانب ممدوحه، ويسعده بذلك حتى ترتاح نفسه وتطرب، وهذا المعنى يناسب حرف الزاي المناسب للصفير والجهر، فالشاعر سيبقى متغنياً بمناقب ممدوحه مترنماً بها، جاهراً بخصاله في كل مكان، وذلك شكراً لعطائه وكرمه، وفي اللفظة الثانية يفيد الفعل

---

[56] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م ص: 54، طمر: الفرس الوثوب، الجائر: الحائد المنحرف عن الطريق.

[57] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت، ص: 28، الخبل: ضرب من الجن والخابل الشيطان.

[58] ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ . 1984م

ص: 150، ندوة: أصله الجمع ويقال نداهم النادي أي جمعهم، عطف الشيء: جانبه، الهجان: الإبل البيض الكرام، الأوارك: التي رعت الأراك وهو نبت.

المردد معنى المضي؛ فممدوحه جاد عليه مرّة واحدة، فالفعل من الممدوح مضى وانقضى، أمّا جزاء الشاعر له فمستمر دائم، فكان جزاء الشاعر أوفى وأجزل، يعضد ذلك ورود الهمزة الشديدة في فعل الشاعر (أهزّ)، فقد دلّت على العزم والإصرار على الاستمرار في الفعل، أمّا فعل الممدوح (هزّ) ورد دون همزة لأنه فعل واحد فقط وقد مضى وانقضى.

3 . الاختلاف بين الاسمية والفعلية: وذلك بأن يكون اللفظ الأول فعلاً والثاني اسماً كقول قيس بن زهير:

لا تَشْتمّنِي يا ابنَ وردٍ فإنّنِي تعودُ على مالِي الحقوقَ العوائدَ[59]

اختلفت اللفظتان في النوع حيث جاءت اللفظة الأولى فعلاً مضارعاً، والفعل المضارع كما هو معلوم يدلّ على الاستمرار والتجدّد، فقد كان عروة بن الورد يعيّر قيساً بأنه أكول مبطان، فردّ عليه بأنه وإن كان أكولاً لكنه يؤدي حقّ ماله فلا ينسى فقيراً أو معوزاً، وهذه عادة مستمرّة يتبعها، ثم ردّ اللفظة الثانية اسماً لينتج دلالة جديدة، وهي إفادة الثبات والديمومة فهو مستمر دائم في عطائه وانفاقه، ولعلّ ضيق المساحة اللغوية بين اللفظتين المردودتين إذ وردتا في الشطر نفسه تفيد معنى السرعة التي تنتجها اللفظة المردودة فهو سريع إلى الخير لا يتوانى في الجود.

ونلاحظ من خلال الأمثلة السابقة توزّع اللفظتين المردودتين على مصراعي البيت غالباً، أمّا إذا كانت اللفظتان المردودتان متجاورتين في نفس المصراع فقد أطلق عليها أبو هلال العسكري مصطلح (المجاورة) وهو "تردد لفظتين في البيتين، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى، أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يُحتاج إليها "[60].

وبناء على ذلك فالتجاور بين اللفظتين قد يكون بفاصل بينهما أو بغير فاصل، ومما ورد فيه الفاصل اسماً قول عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

أَلبسْتُهُ أثوابَهُ وخُلِقْتُ يومَ خُلِقْتُ جَلْدا[61]

---

[59] ديوان قيس بن زهير، صنعه: عادل جاسم البياتي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، بغداد، 1972م ص: 53

[60] الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ، ط2، 1984م، ص: 466

[61] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط1405،2هـ . 1985م ص: 82، جلد: قوي.

فصل بين الفعلين المرددين بالاسم (يوم)، ولعلّ ضيق المساحة اللغوية بين اللفظتين يعضد دلالة جَلَد الشاعر وقوّة تحمّله، والتي أنتجتها اللفظة المرددة فهو قوي شديد البأس مذ ولدته أمّه، ومن قوّة بأسه بأنه يستطيع دفن أصحابه بعد موتهم في المعارك، فهو شديد يملك نفسه في مثل هذه المواقف الصعبة على النفس.

ومن الفصل بالظرف قول زيد الخيل:

تُجِدُّون خَمْشاً بعدَ خَمْشٍ كأنَّهُ على فَاجعٍ من خيْرِ قَوْمِكُمْ نعَى[62]

يتدخل الظرف (بعد) للفصل بين اللفظين المرددين: (خمشاً بعد خمش) وهذا الفاصل يحمل معنى التكرار (مرّة بعد مرّة) ما يقوّي دلالة خمش الوجوه المتكرر من قبل خصوم الشاعر لبيان كثرة قتلهم وفتكهم بهم وخساراتهم المتعددة أمام قوم الشاعر؛ فهم يقتلون خير رجالهم، ويتركونهم يخمشون الوجوه تفجعاً عليهم، لذا كان اشتمال اللفظتين على صوت الشين الدال على التفشي محاكاة لهذا الرعب الذي نشره الشاعر وقومه بين خصومهم.

ومن الفصل بحرف الجر قول عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

أَلُفُّ الخيلَ بالخيلِ وأكفي النَّبْحَ بالنَّبْحِ[63]

يتدخل المقطع القصير/باء حرف الجر للفصل بين الاسمين المرددين (الخيل بالخيل)، وهذا الفاصل بما يحمل من معنى المصاحبة يدلّ ويؤكد على الجهد والمشقة التي واجهت الشاعر في المعركة فكان يخلط بين الخيول في الحرب يؤكد ذلك اشتمال الفعل (أَلُفُّ) على صوت الهمزة محاكاة لهذا الجهد الذي يبذله في خلط الخيول في الحرب.

وقد يفصل بينهما بحرف العطف، كقول عمرو بن كلثوم:

هَلَكْتَ وأَهْلَكْتَ العَشِيْرَةَ كُلَّها فَنَهْدُكَ نَهْدٌ لا أَرَى لَكَ أَرْقَما[64]

---

[62] ديوان زيد الخيل، صنعه: نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، (د.ت)،ص: 26، فاجع: سيد تفجع العشيرة بمثل مهلكه.

[63] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط1405،2هـ . 1985م ص: 78، لف الكتيبتين: خلط بينهما في الحرب، النبح: العدد والجماعة.

[64] ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص:70، أرقما: أراد به الإشارة إلى الأراقم من بني تغلب.

فقد كثَّف من الفعل الماضي (هلك) في المصراع الأول وحده، وفصل بينهما بحرف العطف، وذلك ينتج دلالة الإصرار على الهلاك فقد هلك وأهلك العشيرة، فدلّ على رعونته وتهوره وعدم الدراية بتقدير الأمور، ويمثل هذا الهلاك الحروف الهامسة الشديدة (ك . ت)، والهاء برخاوتها دلّت على التعب والجهد، مع وضوح سمعي يمثله صوت اللام المجهور بدلالته على الفناء بصورة تدلّ على عمقها وقوتها.

نلاحظ أن الترديد والمجاورة ظواهر تؤدي وظيفتها وهي التكرار في البيت المفرد على المستوى الأفقي، وثمة ظاهرة أخرى تؤدي وظيفة التكرار على المستوى العمودي الرأسي، فتكرر اللفظة في بيتين متتاليين أو أكثر، فتأخذ اللفظتان المتكررتان موقعاً محدداً، وقد تتحركا ن في مواقع أخرى.

ومن مواقع تكرار اللفظتين على المستوى العمودي الرأسي أوائل الصدر في الأبيات، وهذا ما يعرف بتكرار البداية كقول حاتم الطائي:

وعاذِلَةٍ قامَتْ عَلَيَّ تَلُومُنِي كأَنِّي إذا أعْطَيْتُ مالِي أضِيمُها

أعاذِلَ إنَّ الجُودَ لَيس بمُهْلِكي ولا مُخْلِدِ النَّفْسِ الشَّحِيحَةِ لُومُهُا[65]

حيث كرَّر مادة (العذل) بصيغتها الصرفية/اسم الفاعل/ في هذا الموقع، فدلّ هذا التكرار في هذا الموضع من البيتين على رغبة الشاعر في توسيع المساحة اللغوية المتعلقة بالكلمة المكررة التي تدور حوله ما بين صدّها عن عذلها وتقديم النصح لها، وهذه المساحة اللغوية الواسعة توحي بكثرة النقاش بين الشاعر وزوجه فقد كانت كثيرة العذل وكان صبوراً لا يمل من النصح.

وقول المهلهل بن ربيعة:

دَعِينِي فَمَا فِي الْيَوْمِ مَصْحَىً لِشَارِبٍ وَلَا فِي غَدٍ مَا أَقْرَبَ الْيَوْمَ مِنْ غَدِ

دَعِينِي فَإِنِّي فِي سَمَادِيرِ سَكْرَةٍ بِهَا جَلَّ هَمِّي وَاسْتَبَانَ تَجَلُّدِي[66]

1- [65] ديوان حاتم الطائي، وأخباره، صنفه، يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: د. عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص: 288

[66] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت، ص:29، دعيني: اتركيني، السمادير: جمع السمدور وهي ما يتراءى للناظر كأنه الذباب الطائر، جلّ: عظُم.

فالبدء بالفعلين المكررين في هذين الموضعين يوحي برغبة الشاعر في الانعزال عن الناس وترك العالم الخارجي، يعاقر الخمرة ليستعيد قوته وبأسه ويأخذ ثأر أخيه.

وعندما يكرّر الشاعر اسماً في مجموعة أبيات متوالية إنما يفعل ذلك رغبة منه في تسليط الضوء على هذا الاسم المكرر، وجعله مركزاً تنطلق منه باقي الأبيات كتكرار عنترة لاسم عبلة في الأبيات الآتية:

عجبتْ عُبَيْلةُ من فَتَى مُتَبَذِّلِ عارِي الأَشاجِعِ شاحبٍ كالمُنْصَلِ
لا تَصْرِمِينِي يا عُبَيْلُ وراجِعِي فِيَّ البَصيرَةَ نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ
يا عَبْلُ كم من غَمّرَةٍ باشَرْتُها بالنَّفْسِ ما كادَتْ لَعَمْرُكِ تَنْجلِي[67]

فتكرار الشاعر لاسم محبوبته (عبلة) يجعل منها مركزاً لعدد من الدلالات التي تنطلق منها، ويوحي بأثرها في الشاعر العاشق الولهان الذي حُرم من وصال محبوبته، إذ لا سلوى تؤنس وحشته وتعوّض هذا الحرمان إلا تكرار اسم المحبوبة وترديده على لسانه، فهو يأنس بهذا التكرار الذي يعوّض بُعدها وهجرها، فالشاعر آيس من اللقاء أنهكه الفراق يدلّ على ذلك نقصان بنية اسم المحبوبة في كل مرّة، فقد ورد في البيت الأول (عبيلة)، والثاني (عبيل)، والثالث (عبل)، ذلك استعانته بنداء البعيد فكانت تخرج حسراته مع كل ألف مدّ ثم تنتهي بتنهيدة تقتطع جزءاً من اسم المحبوبة.

الجناس:

للجناس دور مهم في الشعر، وقد عرّفه البلاغيون القدماء " أن يتشابه اللفظان صوتياً في تأليف حروفهما ووزنهما وحركاتهما، ويختلفا دلالياً في معناهما "[68].

وقد عُنِيَ به القدماء عناية فائقة ، غير أنّ للجناس قيمة فنية أخرى غير التماثل الصوتي بين لفظتين، فله دور فعال في تحقيق الدلالة وبناء المعنى، وهذا ما نبّه إليه الجرجاني في أسرار البلاغة بقوله: " إنّ ما يعطي "التجنيس" من الفضيلة، أمر لم يتمّ إلا بنصرة

[67] ديوان عنترة بن شداد، ص: 253، 254، 255، المتبذل: المتصرف في الحروب والأسفار، الشاحب: المتغير، العاري: القليل اللحم، الأشاجع: عصب ظاهر الكف، المنصل: السيف، راجعي في البصيرة: تبيني من أمري واستبصري، نظرة المتأمل: نظرة المتثبت، الغمرة: شدة الحرب، باشرتها: قاسيتهاحتى انجلت بعد عسر.

[68] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ج2، ص:356

المعنى، إذ لو كان اللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن ولما وُجد فيه معيب مستهجن. ولذلك ذُمّ الاستكثار منه والولوع به "[69] .

وذلك لأن الإكثار من الجناس في الكلام والتكلّف بالإتيان به من دون أن يحتاجه المعنى يفقد النص قيمته الفنية، ويصبح ثقيلاً على المتلقي وتأباه النفس، ويرفضه الذوق السليم، فأفضل الجناس

"ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهُّب لطلبه "[70].

فلا يقتصر دور الجناس في الشعر على الجمع بين لفظتين متشابهتين في الشكل مختلفتين في المعنى، وما يتبع ذلك من دور موسيقي وإيقاع فعّال فحسب، أيضاً فإن دور الشاعر في توظيف هذا الجناس يساعد في إنتاج الدلالة وإثراء المعنى، فيؤدي الجناس دوره في تشكيل اللغة الفنية في البيت الشعري.

ولأن بنية الجناس شملت البيت كله في شعر الفرسان الجاهليين فسندرسها على النحو الآتي:

الجناس في المصراع الأول:

يعمل الشاعر في هذه الصورة من الجناس على إحضار الكلمتين المتجانستين في المصراع الأول وحده، هادفاً بذلك إلى تفعيل دورها الإيقاعي والفني منذ اللحظة الأولى التي يتعامل فيها المتلقي مع النص ومن أمثلتها قول عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

بأَوْجَعَ لَوْعةً منِّي وَوَجْداً غَداةَ تَحَمَّلَ الأَنَسُ الجميعُ[71]

فموقع اللفظتين المتجانستين في البيت يتدخل في ربط الدلالة فقد جاءتا في المصراع الأول للبيت إذ تقومان بتوضيح ألم الشاعر ولوعته وشوقه، فهو يعاني من الوجع والوجد غداة تحمّل الحيّ المقيمون جميعاً، فقد استأثرت اللفظتان المتجانستان (أوجع، وجد) ببداية المصراع وآخره، كما عملت صيغة التفضيل على إبراز الوجع الشديد في قلب الشاعر.

[6969] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط1، 1412هـ، 1991م، ص:8

[70] المصدر نفسه، ص: 11

[71] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط2،1405هـ . 1985م ص: 147، الأنس: الحي المقيمون، الجميع: المجتمعون.

كما أن اللفظتين تختلفان في صوت واحد فقط في آخرهما ؛ وهو صوت العين الانفجاري في الأولى والدال المجهور في الثانية، وتتفقان في صوتي الواو المجهور والجيم المجهور الشديد ذي الوضوح السمعي والطول الصوتي الذي يناسب الحالة النفسية الانفعالية للشاعر وأثرها في نفسه إثر رحيل الحيّ بأكمله.

وفي سياق المصراع الأول يقول قيس بن الخطيم:

وراحَتْ حدابيرُ حدبِ الظهورِ مُجْتَلَماً لحمُ أصلابِهَا[72]

فالتقارب الصوتي بين اللفظتين المتجانستين (حدابير . حدب) في صدر البيت أدّى إلى تقاربهما في المعنى، فالكلمة الأولى (حدابير) تعني النوق الهزيلة وواحدتها حدبار، والثانية (حدب) تعني ظهور النوق التي ذهبت أسنمتها.

وقد أدّت الصلة المعنوية بين اللفظتين المتجانستين إلى تأكيد معنى أن هذه النوق هزيلة ضعيفة ذهب ما كان على ظهورها من لحم، فقد ساعد التشابه الصوتي والتشابه المعجمي بين اللفظتين في تحقيق شيء من التكامل الدلالي، كما ساعد الجناس في تكثيف إيقاع البيت وإثراء موسيقاه

وقوله:

إنَّ بني عمّنا طغُوا وبغُوا ولَجَّ منهم في قومِهم سرفُ[73]

حيث ربط بين الدالتين المتجانستين (طغوا، بغوا) صوتياً من خلال تكرار صوتي الغين والواو المجهورين، كما ربط بينهما دلالياً من حيث عطفه الثانية على الأولى، فقد أتى بنو عم الشاعر بفعلين شنيعين في آن واحد مما دلّ على عظيم فعلهم وسوء صنيعهم.

ومن ذلك قول المهلهل بن ربيعة:

سَقَاكَ الْغَيْثُ إِنَّكَ كُنْتَ غَيْثاً وَيُسْراً حِينَ يُلْتَمَسُ الْيَسَارُ[74]

[72] ديوان قيس بن الخطيم، حققه: الدكتور إبراهيم السامرائي و أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1381هـ - 1962م ص: 48، حدابير: مهازيل، حدب الظهور: قد ذهبت أسنمتها، مجتلم: أخذ ما كان على ظهورها من اللحم.

[73] المصدر نفسه، ص: 42

[74] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت، ص: 32، الغيث: المطر والغيث الثاني كناية عن الجود، اليسار: سعة العيش والغنى والثروة والرخاء.

وهذا الجناس يسمى جناساً تاماً متماثلاً، وذلك لأن اللفظتين اتفقتا في كل شيء واختلفتا في المعنى، و مماثلتهما أنهما اسمان: (الغيث) الأول هو المطر، في حين تشير (غيثاً) الثانية إلى الجود والكرم.

ويقول عامر بن الطفيل:

كُمَاةٌ حُمَاةٌ إذا مَا الثّفا هُ يَعْجِزُ عَن ضَمّها المِشْفَرُ[75]

يؤدي التقارب الصوتي بين لفظتي (كماة . حماة) في صدر البيت إلى تقارب في الدلالة، فاللفظتان تتقاربان دلالياً وصوتياً، فقد أدّى التقارب في بناء الكلمتين إلى تقاربهما في المعنى، وربما هذا ما كان يرمي إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً "[76]

ومن ذلك قول امرئ القيس:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ[77]

الكلمتان المتجانستان المتضادتان في البيت (مكر، مفر) تمثلان وصفين متضادين لحركة الخيل، كذلك (مقبل، مدبر) ففي المعنيين (مكر، مقبل) تظهر معاني القوة والإقدام والشجاعة، في حين (مفرّ، مدبر) تبرز معاني التراجع والخوف والانهزام والتقهقر، وعلى ما بين هذه التجنيسات من تناقض فهي تجتمع في هذه الخيل، وهي صفات الخيل الذي يقتحم ساحات المعارك بكل بسالة وإقدام.

كما أنَّ حضور حرف الراء في البيت بشكل بارز وفي الألفاظ المتجانسة خاصة أنتج إيقاعاً متصاعداً في موسيقى البيت، إذ صوّر صوت الراء حركة المعنى، فكانت صفة التكرار في حرف الراء تشبه حركة الفرس في كرّه وفرّه وإقباله وإدباره، وبناء على ذلك فقد

[75] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م ص: 68، كماة: جمع كمي وهو الشجاع، الحماة: الذين يحمون الحقائق ويحفظون الدبر، المشفر: الشّدق.

[76] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط1، 1412هـ، 1991م، ص: 14

[77] ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1377هـ - 1958ص: 19

ساعد الجناس في إثراء الدلالة وإنتاجها، فقد حقق مع الثنائيات الضدية وصف السرعة المطلوبة في الخيل سواء أكانت هجوماً أم تراجعاً.

الجناس في المصراع الثاني:

وهنا يعمل الشاعر على إفراغ المصراع الأول من طرفي الجناس وتأخيرهما إلى المصراع الثاني لبعض الدلالات والمعاني التي يمكن الوقوف عليها، من ذلك قول تأبط شراً:

قَليلُ التَّشَكِّي لِلمُهِمِّ يُصِيبُهُ كَثيرُ الهَوَى، شَتَّى النَّوَى والمَسَالِكِ[78]

في هذا البيت أخّر الشاعر الجناس إلى المصراع الثاني، وأفرغ المصراع الأول منه، فربط بين لفظتي الجناس صوتياً، وذلك بتكرار حرفي الواو والألف المجهورين، كما ربط بينهما دلالياً من حيث جعل كل منهما مضاف إليه لأمور تدلّ على السعة (كثير، شتى) مادحاً بذلك ابن عمه.

الجناس في المصراعين:

ولا يكتفي الشاعر بجعل اللفظتين المتجانستين في مصراع من المصراعين، وإنما يتفنن في تشكيل الكلمات المتجانسة، فيقوم بتوزيع اللفظتين على المصراعين بحيث يتساوى المصراعان في كلتا الكلمتين ويشكلان منظومة إيقاعية داخلية مستعينة بالصفات الخاصة للأصوات لتوضيح الدلالة المرادة من ذلك قول عمرو بن كلثوم:

فإنْ نَغْلِبْ فَغَلَّابُونَ قِدْماً وإنْ نُغْلَبْ فَغَيْرُ مُغَلَّبِيْنا[79]

وهذا النوع من الجناس الناقص الذي اختلف فيه تشكيل الكلمتين، وهما فعلان متضادان : (نَغْلِب، نُغْلَب) يشير الأول منهما إلى النصر والعزة، في حين يشير الثاني إلى الانهزام، وهذا الانهزام وصفه الشاعر بأنه انهزام بسيط؛ فهم قوم لا يُغلبون كثيراً.

وقد ساعد حرف الغين الممتد على مساحة البيت والمكرر خمس مرّات على تثبيت معاني العزة والفخر، وذلك لما فيه من صفات الاستعلاء والجهر والانفتاح.

وقوله:

---

[78] ديوان تأبط شراً، وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ. 1984م ص: 151

[79] ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 101، المغلّب: الذي يُغلب كثيراً.

مَلَأْنا البَرَّ حَتّى ضَاقَ عَنَّا كَذاكَ البَحْرُ نَمْلَؤُهُ سَفِيْنا[80]

فاللفظتان المتجانستان (البر. البحر) وهما لفظتان متناقضتان

ويفخر سلامة بن جندل بقومه يقول:

فعِزَّتُنا لَيْسَتْ بشِعبٍ بحَرَّةٍ ولكنَّها بَحرٌ بصَحراءَ فَيهَقِ[81]

جاء في البيت بدالتين لغويتين (حرّة . بحر) تشتركان في صوتين هما: الحاء والراء.

أراد الشاعر الفخر بقومه فساعد على ذلك حرف الراء الذي يتصف بالتكرار؛ فمناقب قومه متعددة ومتكررة، كما أن صفة الانفتاح في حرفي الحاء والراء أعطى معنى السعة، فمناقبهم أكثر من أن تعدّ وتحص، فمفاخر قومه زاخرة كالبحر، كثيرة ومكررة كأمواجه، وليست كسيل ماء في أرض نخرة كثيرة الحجارة.

ويقول عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

واترُكْ خلائقَ قومٍ لا خَلاقَ لهم واعْمِدْ لأَخلاقِ أهلِ الفضلِ والأَدَبِ[82]

وقد وزّع الشاعر موضع اللفظتين المتجانستين على المصراعين لكي يفسح للطلب/ الأمر عمله، وهو إلزام المخاطب بترك أصحاب الرذائل والالتزام بأهل مكارم الأخلاق، فقد نفى في الشطر الأول كل نصيب من الفضائل، ويترتب على هذا النفي حكمه بالالتزام بأهل الفضل والأدب في الشطر الثاني ذي النبرة الشديدة التي يوافقها حرف القاف الشديد المكرر أربع مرّات على مدار البيت، وهو علامة على الشدة والقسوة والإلحاح في الطلب على سبيل الحث والحض.

وتلك القسوة والشدة من الشاعر الناصح ليعلم المتلقي مدى أهمية هذا الأمر؛ فهو أمر لا يستهان به ومن ثم الالتزام به واجب.

وهكذا نرى أنّ الشاعر يقوم في بيته الشعري برسم صورة هندسية للدلالات اللغوية المتجانسة، فيعمل على حصر الدالتين في مصراع واحد رغبة منه في تركيز الدلالة في

---

[80] المصدر نفسه، ص: 100.

[81] ديوان سلامة بن جندل، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت1414هـ 1994م

ص: 42، الحرّة: أرض ذات حجارة سوداء.

[82] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط2،1405هـ . 1985م ص: 64، الخَلاق: النصيب.

شيء معين، وقد يوزع الدالتين على المصراعين بحيث يتساوى المصراعان في كلتا الكلمتين وتشكلان مع غيرهما من الظواهر اللغوية وحدة إيقاعية داخلية مستعيناً بالصفات الخاصة للأصوات لتوضيح الدلالة المطلوبة.

وهكذا نلاحظ أن الجناس في شعر الفرسان الجاهليين قد شمل مساحة البيت الشعري بالكامل، فللشاعر الحرية في تحديد موقع اللفظتين المتجانستين، وهذا الموقع لم يحدد اعتباطاً، وإنما عمل الشاعر من خلاله على ربط مفردات البيت ليبدو وكأنّه قطعة فنية لغوية واحدة لا تتجزأ.

التصريع:

يحدث في هذه البنية التكرارية موازنة صوتية بين نهاية الصدر ونهاية العجز، وقد عرّفه حازم القرطاجني بقوله: "وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضاً" [83].

وهذا التحديد هو تحديد للكلمة الواقعة في مقطع المصراع الأول، ويدلّ على أنّ "عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[84].

وهذا التحديد من قبل العلماء يظهر فوائد التصريع، فهو ذو إيقاع صوتي ينتج من تكرار الحروف المتشابهة، إضافة إلى الفوائد الدلالية للبيت الشعري، كما أنّه يحدد الجنس الأدبي الذي يرد فيه فهو يرد في الشعر من دون النثر، ويساعد التصريع على إبراز موهبة الشاعر المجيد لشعره، فلا يقدر على التصريع إلا الشاعر المتمكن إذ "بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"[85]

ولا يخفى أهمية التصريع في دلالته على القافية فهو "يحسن في أول القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره ويفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها "[86].

---

[83] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني أبو الحسن، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، (د.ت)، ص:282،283

[84] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل، بيروت، 1981م، جزء: الأول، ص:173

[85] نقد الشعر، قدامة بن جعفر أبو الفرج، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)،ص:58

[86] سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، شرح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة: محمد علي صبيح، 1389هـ/ 1969م، ص:181

استعمل الشعراء الفرسان التصريع استعمالاً غير مبالغ فيه، وذلك لوعيهم بأن الإكثار منه يغض من حسن الشعر، ويدلّ على التكلّف، فلم يستحسن النقاد القدماء كثرته، بيد أنّ قلة استعمال التصريع لا تقلل من قيمة الشاعر، على العكس، فأغلب الشعراء الفرسان من المجيدين، ولكنهم يميلون إلى الشعر المطبوع، فيتجنبون المشقة إذا ما حاولوا التصريع، يدلّ على ذلك طواعية النظم وعدم التكلف فيه.

وتكمن قيمة التصريع بالمستوى الدلالي الذي يفهم من السياق إضافة إلى الإيقاع الناتج من التكرار الصوتي في نهاية المصراعين، يقول خفاف بن ندبة السلمي:

يا دارَ أسماءَ بينَ السَّفْحِ فالرُّحبِ أقوى وعفَّى عليها ذاهبُ الحقبِ[87]

يوظّف الشاعر الأصوات اللغوية في البيت كاملاً، ليصوّر حال القلق والحزن والأرق والاضطراب التي سيطرت عليه عند رؤية طلل الأحبة، فاسم المحبوبة/ أسماء يبدأ بصوت الهمزة الذي يدلّ على الشدة والمعاناة التي يعانيها الشاعر خاصة، والمتكلّم عند نطقه للاسم لما يحتاجه صوت الهمزة من جهد عضلي وطول زمني، كما كرّر صوت الراء التكراري المجهور مرتين في صدر البيت ليدلّ بتكراريته على حال القلق المسيطر عليه، ويمهد لصوت الباء المحوري المصرّع بصوت السين المكرر في المصراع الأول مرتين، والسين صوت مهموس فيه صفير يدلّ على خلاء الديار من أهلها، فهذه الديار لم يعد يسكنها إلا الريح التي تصفر في كل اتجاه، وتكرار حرف العين مرتين في عجز البيت مثّل حال الألم الذي يسكن نفس الشاعر، كما كرر حرف القاف المقلقل مرتين ليدلّ على الاضطراب النفسي الذي يسيطر عليه، وصولاً إلى صوت الهاء الدال على الانفعال الواضح صوتياً، فالهاء من الأصوات الانفعالية، ليصل إلى موضع التصريع صوت الباء الشفوي الشديد المجهور المجسّد لقمة الشدة النفسية التي عاناها الشاعر إثر وروده طلل الأحبة.

ويكثّف الشاعر من الأصوات المصرّعة في قول أحيحة بن الجلّاح:

صحَوْتُ عن الصبا والدهرُ غولُ ونفسُ المرءِ آونة قتولُ[88]

[87] ديوان خفاف بن ندبة، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد،1967م ص: 124، السفح والرحب: موضعان.

[88] ديوان أحيحة بن الجلّاح، الأوسي الجاهلي، دراسة وجمع وتحقيق: الدكتور: حسن محمد باجودة، من مطبوعات نادي الطائف الأدبي، مكة المكرمة، 1399هـ - 1979م، ص: 37

فهو لا يقنع بترديد حرف الروي اللام المجهور، بل يسبقه بصوت مجهور آخر، وهو صوت الواو الشفوي، واجتماعهما على هذه الصورة يستدعي إلى الذهن بنية الجناس بين كلمتي المصراعين، وما تنتجه من صدع لتوقع المتلقي حول اتفاق الدلالة مع القيم الصوتية التي تنتج عن صوتي الصفير المهموسين: السين والصاد المكرر مرتين، وهو يتفق مع الصحوة المترافقة مع الترّنح لإبراز الصورة المرافقة لحال الصحو من السكر والناتجة عن رؤية الواقع والانصدام به؛ فقد وجد أنّ الدهر غول.

ويمكن الوقوف عند القيمة المزدوجة لتكثيف الأصوات المصرّعة كقول عنترة بن شدّاد:

نَأَتْكَ رقاشِ إلا عَنْ لِمامِ وأَمسى حَبْلُها خَلَقَ الرِّمامِ[89]

فتكرار صوت الميم الشفوي المجهور في المصراعين أربع مرّات يؤكد رغبة الشاعر في جعله محوراً ترتكز عليه الدلالة في كل شطر لتتعانق الدلالتان، وينتج الترابط الدلالي، ونلحظ هذا الترابط من خلال حسن استعمال الشاعر للأصوات المهموسة مع المجهورة وتوزيعها على البيت، ففي الشطر الأول يشير إلى تعلّق قلبه برقاش وصدّها عنه فلم تعد تأته إلا في الخيال، فكان تركيز الأصوات المهموسة في بداية الشطر ثم خفت في كلمة المصراع لتخلي المساحة التعبيرية للأصوات المجهورة ذات الوضوح السمعي الذي يناسب قسوة البعد والصدّ، فجاء صوت اللام المجهور مع الميم المجهور المكرر مرتين في نهاية الصدر، وفي الشطر الثاني عندما غدا حبل مودتها متقطعاً بالياً برزت الأصوات المهموسة، لا سيما حرف الحاء في (حبلها)، وهو صوت مهموس احتكاكي عبّر عن حال الحنين التي تتملك الشاعر رغم تنكّر الحبيبة له.

يرتبط التصريع عادة بمطالع القصائد في نهاية الشطرين، ولكن يوجد تكرارات صوتية موقعية على مستوى البيت المفرد وقد ترد في أبيات عدّة متتالية أو موزعة، بحيث ترسم صورة صوتية متكاملة تنبع منها الموسيقا الداخلية من خلال " التكرار المنتظم لبعض الأصوات اللغوية في إطار بيت شعر واحد أو أكثر "[90].

[89] ديوان عنترة بن شداد، ص: 240، نأتك: بعدت عنك، رقاش: اسم امرأة، اللمام: الاتيان يريد إلمام خيالها، حبلها: وصلها ومودتها، الرمام: بقية الحبل، الخلق البالي: المتقطع.

[90] دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبينان، ط: 2، 1987م ص: 89

ولهذا التكرار موقع غير موقع التصريع، من ذلك عندما يوازن الشاعر بين كلمتي البدء والختام في صدر البيت كقول عنترة بن شداد:

عُلِّقْتُها عَرَضاً وأَقْتُلُ قومَها زَعْماً وربِّ الْبيتِ لَيْسَ بمَزْعَمِ[91]

فقد وازن بين نهاية تفعيلتي البدء والختام في الشطر الأول بتكرار المقطع الطويل /ها المكوّن من صوت الهاء المهموس الاحتكاكي الذي يصحبه صوت حفيف ناتج عن احتكاك تيار الهواء المندفع من الجوف ببعض الممرات الصوتية التي تضيق أمامه بصورة غير مكتملة، وهذا الحفيف يناسب اضطراب قلب الشاعر عندما اعترضه الحب من غير أن يرومه ويتعرّض له، ومع صوت الهاء يأتي الصائت الطويل/ الألف ذو القوة والوضوح السمعي ليدلّ على استحالة الوصول إليها، فلا سبيل إلى هذه الحبيبة لأنه يقتل قومها، فهو ينكر حبها لأنه قاتل قومها.

أما في قول عروة بن الورد نلاحظ التكرر بحيث تأتي المفردة الأولى في نهاية الصدر بينما تأتي الثانية في التفعيلة الأولى من العجز، يقول:

وإنّي حينَ تشتجرُ العوالِي حوالِي اللُّبِّ، ذو رأيٍ، زميتُ[92]

حين تختلط الحِراب بعضها ببعض في ساحة القتال، وما يصحب ذلك في جو المعركة من إثارة الغبار كثّف الشاعر من الأصوات الدالة على الوضع العام، وخاصة في وسط البيت الذي يمتد أثره إلى أوّل البيت وآخره، فكثّف من حرف الياء في البيت إذ استخدمه ست مرّات، لا سيما عند نهاية الصدر وبداية العجز، وهو حرف مجهور منفتح ليدلّ على جو المعركة وحال الشاعر فيها وما يصحب ذلك من ذكاء وحنكة يوائم حرف اللام الذي يتصف بأنّه حرف بيني (بين الشدة والرخاوة)، فهو حوالي اللّب؛ أي محتال إذ يحتال في الحرب ليدرك النصر، كما أنّه حرف مذلق ناسب حسن سياسة الشاعر في هذا الموقف الصعب.

---

[91] ديوان عنترة بن شداد، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،1390هـ 1970م. ص: 187، علقتها عرضا: أي اعترضني حبها، الزعم: الكلام دون الفعل.

[92] ديوان عروة بن الورد، يعقوب السليب، تحقيق: د. غازي طليمات ومحمد مينو، الشارقة، 2016م، ص: 50، تشتجر العوالي: هو اختلاط بعضها ببعض في الحرب، حوالي: المحتال من الرجال، اللب: العقل، الزميت: الجليل الوقور.

يكوّن الشاعر بعض التجمعات الصوتية المتكررة لإغناء الموسيقى الداخلية للنص، ويكون ذلك بانتظام موسيقي موقعي معين داخل البيت الشعري، فقد يكرر المقاطع الصوتية الطويلة أو القصيرة أول البيت وأول العجز كقول العبّاس بن مرداس:

وأنْدَى عندَ جدبِ النَّاسِ رَاحَاً وأنْفعُ للأرامِلِ والضعافِ[93]

إذ أحدث موازنة بين أول الصدر وأول العجز بتكرار المقطع (وأند) وفيهما اتفق أول حرفين: الهمزة والنون، ومن صفات هذين الحرفين: الاستفال، إذ أفاد تواضعهم مع الناس وتفانيهم في خدمتهم وخفض الجناح لهم، فهم أكثرهم كرماً وعطاء ونفعاً عند الحاجة والجدب.

وقد يكرّر الشاعر المقطع الطويل في الموقع ذاته كقول تأبط شراً:

ضِرَاباً غَدَا مِنْهُ ابنُ حَاجِزَ هَارِباً ذُرَا الصَّخْرِ في حَدْرِ الرَّجِيلِ المُذَيَّمِ[94]

فالمقطع الطويل/(را) تكرر مرتين في نفس الموضع، وهو مكوّن من صوتين مجهورين الأول الراء التكراري والثاني الألف ذي الوضوح السمعي والتردد العالي، وصوت الراء بتكراريته ناسب عنف الضرب وقوته وصلابة الصخر وقسوته، وذلك عندما هرب ابن حاجز إلى ذرا الصخر.

الالتزام:

درسنا فيما سبق التكرار الموقعي على المستوى الأفقي في البيت الواحد، وقد برزت في شعر الفرسان الجاهليين صور موسيقية أخرى على المستوى العمودي الرأسي، فقد يكرر الشاعر الصوت اللغوي في موقع محدد وهو موقع القافية، وقد يكون في بيتين أو أكثر،

[93] ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمعه وحققه: الدكتور يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإعلام مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد، 1388هـ - 1968م، ص: 92

[94] ديوان تابط شراً، وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ. 1984م ص:208، الحدر: المنحدر الشديد في الأرض والجبل، الرجيل: الطريق الغليظ الوعر في الجبل، المديم: أصابته الديمة وهي المطر الشديد الغزير.

ويعمد الشاعر إلى هذا التكرار الموقعي "طلباً للزيادة في التناسب، والإغراق في التماثل"[95].

وهذا النوع من التكرار يعتمد على الحرف الذي يسبق حرف الروي والشاعر غير ملزم بهذا التكرار، وقد أطلق عليه القدماء اسم "الالتزام"[96]، وقد التزمه الشعراء الفرسان في بعض المواضع من شعرهم، فكان يلتزم أحياناً أربعة أبيات متوالية أو أكثر كقول خفاف بن ندبة:

وأُكرمُ نَفْسِي عن أمورٍ دَنيئةٍ أصونُ بها عِرضِي وآسُو بهَا كَلُمي
وأصْفحُ عَمّن لو أشاءُ جَزيْتُهُ فَيَمْنَعُنِي رُشْدِي ويُدركنِي حلمِي
وأغْفِرُ لِلمولَى وإنْ ذو عظيمةٍ على البغي منها لا يَضيقُ بها جُرْمِي
فهذِي فعالِي ما بَقِيْتُ وإنَّنِي لَموصٍ بها عَقْبِي وقَوْمِي وذا رَحمِي[97]

فقد التزم صوت الميم الشفوي المجهور قبل حرف الروي موظفاً دلالته الصوتية إذ ناسب صوت الميم الشفوي حال القيم الأخلاقية التي نادى بها الشاعر من الحلم وكظم الغيظ وعدم إفشاء السر والصفح عن الإساءة لا سيما وقد كرره ثلاث مرّات في كل بيت، فقد ناسب الميم حال الشاعر فهو بذلك يحدث تجانساً صوتياً بين نهايات الأبيات فتقف الكلمة عند الشفاه ويحبسها عن الخروج.

وقد يوالي الشاعر بين بيتين يلتزم فيهما بما قبل الروي، وقد تكررت هذه الصورة كثيراً في شعر الفرسان الجاهليين من ذلك قول عمرو بن كلثوم:

تَعَلَّمْ أَنَّ مَحْمَلَنا ثَقِيْلٌ وأَنَّ زِنادَ كَبَّتِنَا شَدِيْدُ
وأَنَّا لَيْسَ حَيٌّ مِنْ مَعَدَّ يُوازِيْنا إذا لُبِسَ الحَدِيْدُ[98]

---

[95] سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، شرح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة: محمد علي صبيح، 1389هـ/ 1969م ص: 171

[96] تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون العلمية، 1416هـ /1995م، ص:517

[97] ديوان خفاف بن ندبة، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد،1967م ص: 60، 61، الكلم: الجرح، العظيمة: النازلة الشديدة والملمة إذا عضلت، العقب: ولد الرجل، ذوو الرحم: الأقارب.

[98] ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 48، الكبة: الحملة في الحرب والدفعة في القتال، دبار كل شيء آخره.

حيث التزم صوت الدال قبل ياء الردف في البيتين، وهو صوت مقلقل مجهور شديد يناسب حال المحارب القوي خاصة إذا لبس الحديد، ومعلوم أنّ القلقلة تكون كبرى في نهاية الكلمة، فأشار بذلك إلى شدتهم وهم في لباس الحرب، فيضطرب عدوهم عند رؤيتهم في هذا الموقف، وتهتز الأرض تحت أقدامهم لا سيما وقد تكرر حرف الدال مرتين في كلمة القافية عدا تكراره في سياق الأبيات.

وقد يكثف الشاعر من الأصوات التي يلتزمها قبل حرف الروي وذلك من خلال تكرار الصوت السابق على صوت الروي، كقول المهلهل بن ربيعة:

وَتَمْنَعُ أَنْ يَمَسَّهُمُ لِسَانٌ مَخَافَةَ مَنْ يُجِيرُ وَلَا يُجَارُ

وَكُنْتُ أَعُدُّ قُرْبِي مِنْكَ رِبْحاً إِذَا مَا عَدَّتِ الرِّبْحَ التِّجَارُ[99]

تشترك كلمتا القافية في الجذر الثلاثي (جار) مع الاختلاف في الدلالة؛ إذ الأولى بمعنى: أجاره أي حماه وأنقذه، والثانية: جمع تاجر، والتاجر هو الحاذق بالأمر، ومن الملاحظ أن صوتَي الجيم والراء مجهوران يمثلان قمة الوضوح السمعي الذي يناسب الإجارة والتجارة، فمن يقوم بهذين العملين لا بدّ أن يكون جهوراً، ويتناسقان كذلك مع الحروف الهامسة ومع الراء المكررة الموزعة على البيتين، فالمجير والتاجر لا بدّ أن يتمتعا بشخصية دبلوماسية محنكة تتراوح بين شدّة ورخاء.

[99] ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت. ص: 32، أجاره: حماه وأنقذه، التِجار: جمع التاجر وهو الحاذق بالأمر

نتائج البحث:

بيّنت دراسة الموسيقى الداخلية لشعر الفرسان الجاهليين أنّ ما يصدر من إيقاع عن تعاضد الأصوات في حشو البيت الشعري يعزز وظيفة القافية والوزن الشعري، كما يعزز دورهما في إنتاج الإيقاع في موسيقى حشو البيت.

نلاحظ أن موسيقى الحشو في شعر الفرسان كانت منتشرة على مساحة البيت الشعري بالكامل، كما لاحظنا ذلك في ظاهرة التصدير وغيرها من الظواهر، والتي توزعت على أجزاء البيت كله، فهي تنتج الإيقاع الشعري كما ينتجه الوزن والقافية، وهذا يدلّ على أنّ " ليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه "[100].

توصل البحث إلى أن الموسيقى الداخلية للنص لها دور مهم في الجانب الدلالي إلى جانب الدور الإيقاعي، وقد أدّت هذه الجوانب الدلالية عوامل ربط دلالية بين أجزاء النص، ممّا يؤدي إلى تلاحم النص وتكامله، وقد لاحظنا العلاقة النصية التي أنتجتها ظواهر التكرار والترديد والتصدير التي ربطت بين أجزاء النص على المستوى الأفقي، كما أنّها ربطت بين الأبيات على المستوى الرأسي.

[100] خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1996م.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط1، 1412هـ، 1991م

2- بديع القرآن، ابن أبي الأصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، دار النهضة، مصر، (د.ت)

3- تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون العلمية، 1416هـ /1995م

4- سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، شرح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة: محمد علي صبيح، 1389هـ/ 1969م

5- شرح المعلقات السبع للزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، بيروت، منشورات دار القاموس الحديث

6- الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ، ط2، 1984م

7- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ج2

8- العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م ، ج2

9- كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني ، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ط 1983،1م، ج1

10- مفتاح العلوم، السكاكي، تعليق: زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1407هـ، 1987م

11- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني أبو الحسن، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، (د.ت)

12- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر . القاهرة، 1992م، ط4، ج1

13- نقد الشعر، قدامة بن جعفر أبو الفرج، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)

ثانياً: دواوين الشعر:

1- ديوان أحيحة بن الجلاح الأوسي الجاهلي، دراسو وجمع وتحقيق: الدكتور: حسن محمد باجودة، من مطبوعات نادي الطائف الأدبي، مكة المكرمة، 1399هـ . 1979م

2- ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ . 1984م

3- ديوان حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، صنفه، يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: د. عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة.

4- ديوان خفاف بن ندبة السلمي، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد،1967م

5- ديوان زيد الخيل، صنعه: نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، (د.ت)

6- ديوان سلامة بن جندل، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت1414هـ 1994م

7- ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م.

8- ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمعه وحققه: الدكتور يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإعلام مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد، 1388هـ . 1968م

9- ديوان عروة بن الورد، يعقوب السليب، تحقيق: د. غازي طليمات ومحمد مينو، الشارقة، 2016م.

10- ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م.

11- ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط1405،2هـ . 1985م

12-

13- ديوان عنترة بن شداد، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،1390هـ 1970م.

14- ديوان قيس بن الخطيم، حققه: الدكتور إبراهيم السامرائي و أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1381هـ . 1962م

15- ديوان قيس بن زهير، صنعه: عادل جاسم البياتي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، بغداد، 1972م

16- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1377هـ . 1958م

17- ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت.

ثالثاً: المعاجم:

1- القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، دار المعرفة ، بيروت-لبنان، 1429هـ-2008م، ط3 .

2- لسان العرب، محمد بن مكرم أبو الفضل (711هـ) ابن منظور، دار صادر، ط3، بيروت، 1414هـ

3- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب ، العراق ، مطبعة المجمّع العلمي العراقي، ج2، 1987م

رابعاً: المراجع:

1- الأدب الجاهلي قضاياه. أغراضه. أعلامه. فنونه، الدكتور غازي طليمات والأستاذ عرفان الأشقر، دار الإرشاد بحمص، ط1، 1412هـ . 1992م

2- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، الأنجلو المصرية، ط6، 1981م

3- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، القاهرة، ط1، 1997م
4- تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية، د. محمد العمري، الدار العالمية، الرباط، ط1، 1990م
5- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع السيد أحمد الهاشمي، ، صيدا_ بيروت ، ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية
6- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1996م.
7- دراسات في فقه اللغة، صبحي إبراهيم الصالح ، دار العلم للملايين، ط1، 1996-م
8- دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبينان، ط: 2، 1987م
9- الرؤيا الإبداعية، هاسكل بلوك، وهيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حليم، دار النهضة، مصر، 1966م، ص: 26
10- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس ، ، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط2، 1982
11- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، موسى ربابعة، الأردن،مكتبة الكتاني، دار الكندي ،2001م، (د.ط).
12- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2001م،
13- مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط،1990م
14- من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، د. مروان عبد الرحمن مبروك، كلية الآداب جامعة القاهرة، 1993م، ص: 29
15- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، ،دمشق، مطبوعات اتحاد الكتّاب العرب، 2002م