



الموسيقى وأثرها في تشكيل الصورة في شعر كعب بن جُعيل

ا.م.د سجا جاسم محمد
كلية الآداب / جامعة بغداد
قسم اللغة العربية / أدب اموي

المُلخَص

يتناول هذا البحث جانباً من جوانب أدبنا القديم الزاخر بجميع أنواع العلوم والمعارف، الذي مثل مجالا واسعا للدراسات، فجاء اختياري لإحدى شخصيات العصر الأموي، ذلك العصر الذي شهد التطور والتجديد في العلوم كافة، فكان اختياري للشاعر (كعب بن جُعيل) شاعر تغلب في ذلك العصر، واعتمدنا الموسيقى بنوعيتها الخارجية والداخلية لما لها من أثر في تشكيل الصورة الشعرية في شعره، فجاء البحث بتمهيد، ومبحثين : الأول درست فيه الموسيقى الخارجية وأثرها في تشكيل الصورة، والثاني وقفت فيه عند أهم ظواهر الموسيقى الداخلية وأثرها في تشكيل الصورة، وهي : التضاد، والجناس، والتكرار، والتصريع، ورد العجز على الصدر، وختمت البحث بأهم النتائج التي توصلت إليها في البحث.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى، الصورة، كعب بن جُعيل.

Summary

This research deals with an aspect of our ancient literature replete with all kinds of sciences and knowledge, which represented a wide field of studies, so my choice came to one of the figures of the Umayyad era, that era that witnessed development and renewal in all sciences, so my choice was for the poet (Kaab bin Ja`il) a poet who prevailed in that era And we adopted music, both external and internal, because of its effect on shaping the poetic image in his poetry, so the research came with an introduction, and two studies: the first examined external music and its effect on shaping the image, and the second stood in it at the most important phenomena of internal music and its effect on shaping the image, namely: contradiction, Alliteration, repetition, and acceleration, and response to chest deficiency, and concluded the research with the most important findings of the research.

Keywords: music, image, Ka'b bin Ja`ail.

التمهيد

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه بعدد ما ذكره الذاكرون، وصلّ وسلم عليه وعلى آله وصحبه بعدد ما غفل عن ذكره الغافلون.

أولاً : الصورة الشعرية:

إن مصطلح الصورة مصطلح عربي أصيل ورد عند عبد القاهر الجرجاني، وقد تبلور على يديه^(١)، فهو أول من أعطى للمصطلح دلالة فقد كان يعنى بالفروق المميزة للأشياء التي عن طريقها نستدل على حقيقتها^(٢)، فضلاً عما قدمه من ذكر لأنماط الصورة فجعلها : بصرية، وجامعة للون والصوت، ومتحركة، وحسية، وذوقية، وعقلية لا تدرك بالحواس، وتجسيمية، وتشخيصية^(٣).

أما عند المحدثين، فقد تباينت وجهات نظرهم إلى الصورة، واختلف المفهوم عندهم بحسب مذاهبهم في تحديد المقصود منها، فالدكتور علي البطل يرى الصورة أنها " تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها "^(٤)، فالصورة عنده تتألف من اللغة والخيال والعالم المحسوس .

أما الناقد سي دي لويس فيرى الصورة رسماً " قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة "^(٥)، فهو يرى أنها حسية، ويقيس قيمتها بما تحمله من

شحنات عاطفية تؤثر في المتلقي.

وعرّفها الأستاذ أحمد الشايب بأنّها " الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه وسامعيه " (٦) .

ونجد الدكتور عز الدين إسماعيل يعطي للصورة دلالة رمزية كونها " تركيبية وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع " (٧)، فهو أرجعها إلى الوجدانيات .

والواضح ممّا تقدّم أنّ مفهوم الصورة عند القدامى انحصر في كونها تمثيلاً أو وسيلة لتوضيح المعنى، في حين جاء مفهومها لدى المحدثين كل ما هو موجود في النصّ؛ لأنّهم نظروا إلى النصّ ككل لا يتجزأ، والصورة تنصهر مع عناصر النصّ الأخرى. فالصورة الشعرية تشكيل فني يقوم على وسائل متعددة تجمع بين الخيال والحقيقة، الغرض منه التعبير عما في داخل المبدع من مشاعر، وعواطف، وانفعالات مختلفة، وأفكار، ونقلها إلى المتلقي بما يخلق لديه المتعة والتأثير في تحقيق الغرض المطلوب من تلك الصورة .

ثانياً : إضاعة حول حياة الشاعر (٨) :

كعب بن جُعيل بن قميّر بن عجرة بن ثعلبة بن عوف بن مالك بن بكر بن حبيب بن غنم بن تغلب بن وائل، شاعر مشهور جعله ابن سلام رأس الطبقة الثالثة من الشعراء المسلمين (٩)، كان شاعر معاوية، وشاعر أهل الشام وتغلب في أيامه .

أمّا أهمّ أغراضه الشعرية التي نظم فيها فهي: المديح والثناء والهجاء والغزل، تميز شعره بجزالة الألفاظ، وسلامة المبنى، ووضوح المعنى من غير

تكلف . توفي سنة ٨٦هـ / ٧٠٥م .

المبحث الأول

الموسيقى الخارجية وأثرها في تشكيل الصورة الشعرية

تُعد الموسيقى عنصراً غير منفصل عن مضمون الشعر ومحتواه, فهي ترتبط به, فضلاً عما لها من أثر بما تبعته من الحيوية والمتعة في جذب المتلقي وانفعاله, أضف إلى ذلك ما يتميز به الشعر من سمات جمالية ومنها الموسيقى "... ما فيه من جرس الألفاظ, وانسجام في توالي المقاطع, وتردد بعضها بعد قدر معين منها" (١٠), والحديث عن الشعر يقود للحديث عن علاقته بالخيال فهو مرتبط به, وبما أن الخيال مرتبط بالصورة الشعرية كونها " أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه" (١١), إذن هذا كله يرجعنا إلى الحديث عن قضية ارتباط الموسيقى بالصورة الشعرية وأثرها في تشكيلها فهي إحدى مستلزمات تشكيل الصورة الشعرية ؛ لأنها يرتبطان معا بشكل يستحيل الفصل بينهما, ولاسيما ترابط الألفاظ فيما بينهما ضمن بنية موسيقية معينة؛ لأنّ " الكلمة داخل النظام العام للتجربة تستدعي ما يلائمها موسيقياً" (١٢), فهذا النظام الموسيقي الذي يبعثه تلاحم الألفاظ هو الذي يولد استجابة المتلقي لاستكناه جمالية النص؛ لأنه " يؤثر فينا عن طريق تحديد التوقعات التي يحدثها في نفوسنا, فهذه التوقعات هي التي تجعل لهذا النظام تأثيراً في النفس" (١٣), وهذا غير مستقل عن القيمة الشعورية والتعبيرية للشاعر, فهو " جزء أساسي لمن يريد تذوق الشعر" (١٤), فهذه الموسيقى تنساب في الأبيات الشعرية لتحدث أنغامها المتولدة على كشف حالة الشاعر النفسية, والإبانة عن التجربة الشعورية ؛ ولذا تجسدت "الصياغة

الشعرية في الشعر العربي في بحوره وقوافيه" (١٥) ولأنَّ "الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقتها الوزن" (١٦), ولما كانت أوزان الشعر العربي وبحوره مظهراً موسيقياً لجأ إليه الشعراء لتجسيد تجاربهم الشعورية, وإظهار المعنى بصورة أعلق في النفوس, وأوقع في الأذن عن طريق اختيار بحور معينة تفرضها عليهم طبيعة الشعور والانفعال اللذان يقودان إلى الوزن؛ لأن الوزن "ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة, أو وعاء يحتوي الغرض, وإنما هو بُعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري ذاته في محاولته خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم" (١٧), ولذلك ينتقل شعور الشاعر إلى المتلقي بقوة نتيجة هذه العفوية في اختيار الوزن, وهذا ما لمسناه عند الشاعر كعب بن جُعيل في اختياره للوزن الشعري والقافية المناسبين لتشكيل الصورة الشعرية في الغرض الشعري, ويمكن ملاحظة نسبة الاختيار للأوزان الموسيقية وتوزيعها بحسب الغرض الشعري على وفق الجدول الآتي :

ت	الأوزان	المديح	الرثاء	الهجاء	الفخر	الغزل	الوصف	المجموع	النسبة المئوية
١.	الطويل	٣٥	٣٣	٣٠	٤	٣	—	١٠٥	٦٢.٥
٢.	البسيط	١٠	—	٤	—	—	—	١٤	٨.٣٣
٣.	المتقارب	—	—	٢	—	—	١٢	١٤	٨.٣٣
٤.	الوافر	٢	٤	٤	—	—	٢	١٢	٧.١٤
٥.	الخفيف	٧	—	—	—	—	—	٧	٤.١٦
٦.	الرمل	—	—	—	—	٥	١	٦	٣.٥٧
٧.	الكامل	٥	—	—	—	—	—	٥	٢.٩٧
٨.	الرجز	—	—	١	٤	—	—	٥	٢.٩٧

نلاحظ من الجدول المتقدم أن الشاعر لم يخضع موضوعاته الشعرية إلى لون معين من الأوزان، ولم يلزم نفسه بوزن دون غيره في غرض بعينه، فقد نظم على ثمانية بحور، وهي: (الطويل، والبسيط، والمتقارب، والوافر، والخفيف، والرمل، والكامل، والرجز)، ومن الجدول أعلاه يلاحظ اختلاف توزيع الأبحر على أغراضه الشعرية، فقد كان للبحر الطويل الصدارة من بين تلك البحور، وقد شكل ما نسبته (٦٢.٥)، وكان نسبة غرض المديح منها (٣٥) بيتاً، ثم غرض الرثاء (٣٣) بيتاً، فالهجاء (٣٠) بيتاً، وهكذا بقية الأغراض، وبقية البحور، والواضح أن الشاعر في اختياره لهذا البحر في الأغراض الرئيسية (المديح، والرثاء، والهجاء) كان اختياراً موفقاً، إذ اختار بحراً ذا طاقة استيعابية واسعة للتعبير عن كوامن الذات؛ لطول تفعيلاته

واتساعه لكثير من المعاني, فهو يمنحه إمكانية الاسترسال في عرض أفكاره, فضلا عما يتميز به من طاقة كبيرة في استيعاب التنوع الأسلوبي, إذ وجد فيه الإطار الذي يصب فيه تجربته الشعرية بما يحتويه من طاقة استيعابية تمكنه من تفريغ ما تحشرج في داخله من صور ومعانٍ تليق في الممدوح, أو مشاعر ألم وهموم حزن اتجاه المرثي, أو معانٍ تناسب شخصية المهجور, فجاء هذا البحر بما تميز به من " الرصانة والجلالة في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة, لذلك كان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول النفس والروية "(١٨) مناسباً في تشكيل الصور الشعرية المعبرة عن أفكار الشاعر ومعانيه, ونقلها إلى المتلقي والتأثير فيه عبر انتظام المفردات على وفق ما يقتضيه الإيقاع المؤثر في الوجدان ؛ لأن الشعر ليس كلمات تقال ما لم تصحبه " الصورة السمعية أي وقع جرس الكلمة على الأذن الداخلية "(١٩) .

يضاف إلى قضية الوزن واختياره في تشكيل الصورة الشعرية اختيار القافية, وهي " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات "(٢٠), إذ لها أثرها في استكمال جمالية الأثر الفني للصورة, فهي " الرابط الواضح الذي يربط الوزن بالتصوير العام داخل السياق "(٢١), وهي تشيع بتكرارها في نهايات الأبيات أجواء نغمية؛ لأنها " بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها, ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة "(٢٢), ولا يقتصر الأمر عند ذلك فحسب, بل للقافية دور مهم في تأكيد المعنى في الصورة الشعرية بوصفها " النهاية البارزة للوزن في البيت "(٢٣), والقافية لا تقوم بهذا الدور المهم إلا من خلال حرف الروي الذي يستكمل دورها في تأكيد المعنى في الصور الشعرية, وقد جاءت حروف الروي في قصائد الشاعر

ملائمة مع عواطفه ومشاعره وحالته النفسية, وكان استعمال الشاعر لحروف
الروي على النحو الآتي :

ت	حرف الروي	عدد الأبيات	حركة حرف الروي	عدد الأبيات
١.	الهمزة	١	الفتحة	٧٦
٢.	الباء	٣٨		
٣.	الدال	٢٤		
٤.	الراء, والفاء	١٦	الضم	٥٢
٥.	السين, والصاد, والهاء	٤		
٦.	العين	١٠		
٧.	القاف	٢	الكسر	٢٨
٨.	اللام	٢١		
٩.	الميم	١١	السكون	١٢
١٠.	النون	١٧		

كل ما ذكر عن الوزن الشعري, والقافية, وحرف الروي وأثرهما في
الصورة الشعرية يسانده إيقاعات داخلية تعزفها مفردات القصيدة, وهي
إيقاعات الكلمة والحروف بحسب انتظامها في هيكل الأبيات الشعرية, وهذا ما
يخص الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية, كل هذه مجتمعة لها أثرها في
تشكيل الصورة الشعرية, ويمكن توضيح ذلك من خلال تحليلنا قصيدة من

قصائد الشاعر ، وهي قوله في هجاء الضحاك بن قيس الفهري (من الطويل):

أرى إبلي أُمسَتْ تَحِنُّ كَأَنَّمَا	تَعَاوَرُ أُنُبُوباً أَجَشَّ مَثَقَبَا
تَبْكِي عَلَى دَيْنِ ابْنِ عَفَا نَ بَعْدَمَا	تَضَاكَ ضَحَّاكُ بِنَا وَتَلْعَبَا
قَصِيرُ الْقَمِيصِ فَا حِشٌّ عِنْدَ بَيْتِهِ	وَشَرُّ قُرَيْشٍ فِي قُرَيْشٍ مُرَكَّبَا
بَنَى لَكَ قَيْسٌ فِي قَرَى عَرَبِيَّةٍ	مَنْ اللُّؤْمُ بَيْتاً ثَابِتَ الْأُسِّ ثُرْتُبَا
وَمَا تَرَكَ الْعَبْسِيُّ مَنْ مَرْبَعٍ لَنَا	مِنْ الْأَرْضِ إِلَّا قَدْ جَرَى فِيهِ أَوْكَبَا
مُعَاوِيَ لَمْ يَفْتَحْ لَنَا بَابَ هِجْرَةٍ	فَنَمَضِي وَلَمْ يَشْرُكْ لَنَا مُتَعَرَّبَا
وَكُنْتُ كِبَارِي اللَّحْمِ بَعْدَ التَّحَامِهِ	يُرْكَبُ حَتَّى لَمْ يُجْذِ مُتَرَكَّبَا
هُمُ ضَاعُوا كُتِبَ النَّبِيُّ وَمِنْهُمْ	النَّبِيُّ وَمَنْ يَأْمُرُ بِهَا لَنْ يُعَيَّبَا
وَقَدْ كَانَ فِرْعَوْنُ وَهَامَانُ قَبْلَكُمْ	بِدَارِ نَعِيمٍ حَفْبَةً ثُمَّ عُذْبَا (٢٤)

نلاحظ الشاعر اختار البحر الطويل في نظم قصيدة فجاءت الدائرة

الوزنية للقصيدة مرتبة بالشكل الآتي :

أرى / إبلي أُمسَتْ/ تَحِنُّ/ كَأَنَّمَا	تَعَاوَرُ / أُنُبُوباً / أَجَشَّ / مَثَقَبَا
فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ
تَبْكِي / عَلَى دَيْنِ ابْنِ عَفَا / نَ بَعْدَمَا	تَضَاكَ / ضَحَّاكُ / بِنَا وَ / تَلْعَبَا
عُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ	فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ
قَصِيرُ الْقَمِيصِ / فَا حِشٌّ عِنْدَ / دَ بَيْتِهِ	وَشَرُّ / قُرَيْشٍ فِي / قُرَيْشٍ / مُرَكَّبَا
فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / لَافْعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

بَنَى لَدَاكَ قَيْسٌ فِي/ قَرَى عَدَا رِبِيَّةٍ	مَنْ أَلْوَمَ بَيْتًا ثَا/ بَتَ الْأَسْ/سِ ثُرْتَبَا
فَعُولٌ / مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولٌ / مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ
وَمَا تَدَا/ رَكَ الْعَبْسِيَّ/يُ مِنْ مَرٍّ/بَعٍ لَنَا	مِنْ الْأَرْضِ/إِلَّا قَدْ/ جَرَى فِيهِ/ هِ أَوْكَبَا
فَعُولٌ / مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ
مُعَاوِيَ لَمْ يَفْتَحْ/ أُنَا بَابَ هَجْرَةٍ	فَنَمَضِي/ وَلَمْ يَتْرُكْ/ لَنَا مُدَا/ تَغْرَبَا
فَعُولٌ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولٌ/ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ
وَكُنْتُ/ كِبَارِي اللَّحْدَا/ مَ بَعْدَ أَلَا/ تَحَامِهِ	يُرَكَّدَا/ بُ حَتَّى لَمْ/ يُجْدُ مُدَا/ تَرَكَبَا
فَعُولٌ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولٌ/ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ
هُمُ ضَيْدٌ/ يَعْوَا كُتِبَ النَّدَا/نَبِيٍّ / وَمِنْهُمْ	النَّبِيُّ/ وَمَنْ يَأْمُرُ/ بِهَا لَنْ/ يُعْيَبَا
فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ	عُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ
وَقَدْ كَا/ نَ فِرْعَوْنُ / وَهَامَا/ نُ قَبْلَكُمْ	بِدَارٍ/ نَعِيمٍ حَقُّدَا/ بِيَّةٌ ثَمَّ/ مَ عُدْبَا
فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ

يلاحظ اختلاف الدوائر وترتيبها في القصيدة بشكل تمخض عنه اختلاف في النغمات الإيقاعية للنظام الصوتي، مع تجاوب أصدائها بالانتقالات المستمرة من دائرة إلى أخرى نتيجة الزحافات^(٢٥) والعلل^(٢٦) التي لحقت ببعض تفعيلات القصيدة، والتي انتجت في النص فائدة دلالية؛ لأن كل لفظ في البيت الشعري يُعد عنصراً من عناصر الدلالة على المعنى، ومن ثم يمنح النص فائدة تصويرية، فكل لفظ في الأوزان الشعرية يمكن أن يكون له أثر مهم في رسم الصورة الشعرية، فضلاً عن الفائدة الإيقاعية المتمثلة بتغيير بعض الألفاظ باختلاف الوزن، نتيجة الحذف أو الإسكان لبعض حروفها، فمنح ذلك

النص نوعاً من المرونة التي تمكنه من تطويع تفعيلاته بما يلائم مقدار انفعالات الشاعر التي تنسجم مع حالته النفسية الآنية, فقد سيطر على أجواء القصيدة انفعالات تراوحت بين اللين والشدة, فكانت الدوائر الوزنية تنسجم مع طبيعة الصورة التي رسمها الشاعر للمهجور, زد على ذلك صوت (الباء) حرف روي, وهو من الحروف التي تجمع بين الشدة والرخاوة, الذي يمتد فيه النفس, فكان اختيار الشاعر موفقاً للحرف وأثره في تشكيل الصورة الشعرية في الأبيات؛ للتوافق بين صفات الحرف وطبيعة الغرض الشعري الذي يحتاج إلى الشدة واللين, فضلا عن ذلك استطاع الشاعر باختياره لهذا الصوت أن يمد القصيدة بعدد من الألفاظ التي تنتهي به, فقد تهيأ للشاعر ذخيرة لغوية يستطيع معها أن يطيل نفسه ونظمه؛ لما لها من إيقاع هادئ رصين تتناسب مع ما يعبر عن مخزونه الذاتي والشعوري, مع شدة وضوح الألفاظ في السمع, ويساند ذلك كله حركة القافية المطلقة " ما كانت متحركة الروي" (٢٧), والمتمثلة بحركة الفتحة .

وهكذا استطاع الشاعر تشكيل الصورة الشعرية في النص بالتنسيق بين الانفعال العاطفي والوزن الشعري الذي تعاونت معه أصوات اللغة ونبراتها وإيقاعاتها, وما حملت من مشاعر وانفعالات, كل هذه العناصر المتحدة استطاعت نقل التجربة الشعرية للشاعر .

المبحث الثاني

الموسيقى الداخلية

تمثل الموسيقى الداخلية البنية الإيقاعية والركيزة الأساسية في بناء النص، فهي "أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي ومتعلقاته الدلالية" (٢٨). فالإيقاع الداخلي يمثل "الانسجام الصوتي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر" (٢٩). وتبرز أهمية الإيقاع الداخلي في النص الشعري عن طريق العناية المتمثلة في الإبداع والتأليف، فمنتج النص يعمل على ترصيع نصه المنتج بفنون متنوعة من الإيقاع الموسيقي لها أثرها في إنتاج الصورة الشعرية وخلقها التي تعمل على توضيح المعنى وبيانه للمتلقي.

وبما أن مقياس الصورة الشعرية يكمن في قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة والمعنى المقصود للمتلقي بحيث يتفاعل مع المبدع حتى يشعر المتلقي بأنه يقرأ كأنه يحدث المبدع، ويسمع كأنه يتعامل معه (٣٠)، إذن تكمن البراعة في الطريقة والصياغة التي يستعملها المبدع لنقل الصورة، ولهذا تنوعت الطرائق والوسائل التي يستعملها الشعراء في نقل صورهم الشعرية للمتلقي، ولاسيما أن الصورة "لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا في طرق عرضه، وكيفية تقديمه" (٣١)، ولهذا نجد الشاعر كعب بن جُعيل قد استعمل وسائل عدة في عرض صورهِ الشعرية وتقديمها للمتلقي. ومن بين تلك الوسائل اختياره للظواهر الموسيقية الداخلية التي كان لها أثرها في خلق الصورة الشعرية، عن طريق ما تنتجه من موسيقى تجذب السامع عن طريق

الصوت الذي تنجذب إليه الأذن ويأخذها به التطريب، ومما يجمل الصورة في هذه الظواهر أنها جاءت بعفوية من غير تكلف أو صنعة مما زاد في جماليتها، وقد جاءت هذه الظواهر على النحو الآتي:

أولاً : الجنس:

من الفنون البديعية المعروفة لدى العرب ويقصد به "أن تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها" (٣٢)، وعرفه أبو هلال العسكري بقوله: "أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتهما في تأليف حروفها" (٣٣)، وعرفه الصفي بقوله : " الإتيان بمتماثلين في الحروف أو في بعضهما أو في الصورة أو زيادة في أحدهما أو بمتخالفين في الترتيب أو الحركات أو بمماثل يرادف معناه ممثلاً آخر نظماً" (٣٤) . وتكمن أهمية الجنس في إثارته للخيال، واستجلاء المعنى، وخلق إيقاع معين في النص الشعري ناتج عن التشابه بين الألفاظ، فالشاعر في استعماله للجناس " يستعمل القوة التعبيرية في جرس الألفاظ على توليد المعنى الذي تهيئته اللغة في اشتقاقها" (٣٥)، وقد فهم الشاعر هذه الأهمية للجناس، فعمل على تجسيد صور شعرية تقوم على تقنية الجنس، ومن ذلك قوله : (من الطويل)

بَنَى لَكَ قَيْسٌ فِي قَرَى عَرَبِيَّةٍ مَنِ اللُّؤْمُ بَيْتاً ثَابِتَ الْأَسِّ تُرْتَبَا
وَكُنْتُ كِبَارِي اللَّحْمِ بَعْدَ الثَّحَامِهِ يُرَكَّبُ حَتَّى لَمْ يَجِدْ مُتْرَكِباً (٣٦)

فوجد الشاعر قد أفاد من الجنس في خلق الصورة الشعرية، ففي البيت الأول جانس بين الألفاظ (بَنَى / بَيْتاً / تُرْتَبَا) فظاهر الألفاظ متماثلة في نوع

الحروف، ولكنها مختلفة في المعنى، فلفظة (بَنَى) فعل يدل على البناء والتأسيس، والثانية (بَيَّنَّا) وهي اسم وتعني مكان السكن والمبيت، والثالثة (تُرْتَّبًا) بمعنى الشيء الثابت المستقر غير المتحرك، فمن هذا الاختلاف في المعنى تمكن الشاعر أن يربط بين المعاني المختلفة ليرسم صورة شعرية للمتلقي تدل على لؤم النفس وخبائثها، وكذلك استطاع بهذا الحشد الصوتي المتجانس في الألفاظ أن يثير انتباه المتلقي . ونجده في البيت الثاني يجمع بين الألفاظ (اللَّحْمِ/الثَّحَامِ)، والألفاظ (يُرْكَبُ / مُتْرَكِبًا)، والاختلاف واضح بين الألفاظ، فلفظة (اللَّحْمِ) معروفة لدى المتلقي، ولفظة (الثَّحَامِ) بمعنى الالتئام، فنجد الشاعر اعتمد في خلق الصورة الشعرية على الجناس الاشتقائي، مستعملاً التشبيه، فقد شبه فعل المهجو بفعل منتزع اللحم بعد التئامه، إذ سعى بالخلاف بين الشاعر والخليفة، فضلاً عن ذلك نجد العلاقة بين الألفاظ المتجانسة قائمة على علاقة المشابهة بين الألفاظ، فخلق موسيقى خاصة في البيت، إذ إنَّ " تشابه ألفاظ التجنيس تحدث بالسمع ميلاً إليه، فأن النفس تتشوق إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع في النفوس وفائدة "(٣٧) .

ونجد الشاعر يهجو عتبة بن أبي سفيان، ويعيِّره بفراره من المعركة ويحرضه بالعودة لنصرة أخيه معاوية قائلاً : (من الطويل)
وَسَمِيَتْ عَتَاباً وَلَسْتُ بِمُعْتَبٍ (أَخَاكَ وَقَدْ حَامَتْ عَلَيْهِ
النَّوَابِ) (٣٨)

أفاد الشاعر من الجناس في تشكيل صورة شعرية عندما جمع بين لفظتي (عَتَاباً / بِمُعْتَبٍ) في هجاء عتبة بن أبي سفيان، وجاء الجناس هنا

اشتقاقياً، فنجد التشابه بالحروف بين اللفظتين، والاختلاف في المعنى، فاللفظة الأولى قصد اسم المهجو (عتبة)، واللفظة الثانية جاءت بمعنى عدم الرضا من معاتبته على الفرار، فهذا الاختلاف في المعنى والتمايز في الصوت الموسيقي كان له قوة تأثير لجذب المتلقي بعد أن تعرض لهزة دلالية في المعنى؛ لأن " اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كانت النفس تتشوق إليه " (٣٩)، وبهذا استطاع أن يشوق المتلقي إلى صورة المهجو عن طريق مجانسة الألفاظ الاشتقاقية في التعبير عن الصورة .

ونقف عند قول الشاعر وهو يمدح سعيد بن العاص قائلاً : (من الطويل)

فَنِعْمَ الْفَتَىٰ إِذْ جَالَ جِيلَانُ دُونَهُ وَإِذْ هَبَطُوا مِنْ دَسْتَبَىٰ أَبْهَرَا
تَسْوُسُ الَّذِي مَا سَاسَ قَبْلَكَ وَاحِدًا تَمَانِينَ أَلْفًا دَارِعِينَ وَحُسْرًا (٤٠)

فالشاعر يجانس بين لفظتين (جَالٌ / جِيلَانُ)، فالأولى تأتي بمعنى طاف ودار، والثانية قصد بها اسم مكان معين، ونجده يجانس بين لفظتي (تَسْوُسُ / سَاسَ)، وقصد بالأولى ما يقوم به الممدوح من فعل الأمر والنهي، وقصد بالثانية ما أسسه السابقون له، فجاء بهذا التجانس ليرسم صورة للممدوح تنسجم والمعنى الصادر عن هذه الألفاظ المتجانسة، والمقصود من هذا كله إظهار صورة الشجاعة والقوة والعزيمة، وحسن القيادة والتدبير التي تميز بها الممدوح عن طريق التكثيف الجناسي الذي جاء به الشاعر، والذي كان له الأثر في خلق الصورة ؛ لأنه إنتاج للشعرية، ومساحة الشعرية هنا هي إنتاج الصورة الفنية الجمالية.

ثانياً : التكرار :

من الظواهر الصوتية التي تؤدي في القصيدة دوراً تعبيرياً واضحاً، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يؤدي إلى تقوية النغم في الكلام^(٤١)، وتكمن أهمية التكرار في رسم الصور الشعرية في دوره في تشكيل دلالة واضحة في النص الشعري، عن طريق الإلحاح على نقطة مهمة في النص، فالتكرار "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"^(٤٢)، وهو بذلك يمنح النص الشعري دلالات مكثفة يعمد الشاعر على توليدها عن طريق التكرار، فيكسب النص وظيفة إيحائية، فضلاً عن وظيفته الصوتية الموسيقية، فالتكرار يحمل " دلالات نفسية وفنية كثيرة "^(٤٣)، وقد شكّل التكرار ملمحاً واضحاً لدى الشاعر في تشكيل صورته الشعرية، من ذلك قوله:

(من الوافر)

أَنَا الْقَطِرَانُ وَالشَّعْرَاءُ جَرَبَى وَفِي الْقَطِرَانِ لِلْجَرَبَى شِفَاءُ^(٤٤)

لقد كرّر الشاعر لفظة (القطران) والتي مثّلت صورة فخره بنفسه والاعتزاز بشخصيته، وفي المقابل جاء بلفظة متضادة (جربى) لينقص من شخصية المهجو عن طريق التضاد بين القطران/ جربى، فهذا التقارب في الأصوات، والتضاد في المعاني نتج عنه خلق صورة شعرية للمعنى المقصود جاءت نتيجة بنية التشابه المنسجمة التي تهدف إلى تبليغ رسالة للمتلقي عن طريق التكرار والإعادة .

ونقف عند قوله : (من الطويل)

مُعَاوِيَ لَمْ يَفْتَحْ لَنَا بَابَ هِجْرَةٍ فَنَمْضِي وَلَمْ يَتْرُكْ لَنَا مُتَعَرِّبًا (٤٥)

لقد وظف الشاعر التكرار في النص بتكرار (لم) مرتين، وتكرار ضمير المتكلم الجمعي (لنا) مرتين، فضلا عن تكرار المعنى بين لفظتي (نمضي، ومتعرب) وإن اختلفت في رسم الحروف إلا أن المعنى متشابه، فهذا التكرار مع ما تميز به من جذب للمتلقي بالإيقاع الصوتي المركز أضفى دلالة ساعدت في خلق صورة شعرية تعكس للمتلقي المعنى المراد في الحصول على الحرية من القيود، فهذا الاختلاف والتشابه في الأنماط المكررة أنتج تعالقا في الصور نتج عنه " تشكيل لوحة عميقة الألوان، بعيدة الملامح، تستثير ذهن المتلقي وتحفز عقله إلى الخوض في تشكيل الخيط الذي ينسج الأنماط المكررة في كل صورة من صور التكرار " (٤٦) .

ويتضح أثر التكرار في تسليط " الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه " (٤٧)، من ذلك قول الشاعر :

(من الطويل)

لَعَمْرُكَ مَا السَّفَاخُ مِثْلُ ابْنِ خَالِدٍ	وَمَا أَنْتَ مِنْ أَبْنَاءِ عَمْرُو بْنِ حَيْحَلٍ
وَمَا لَكَ فِي عَمْرُو وَعَمْرَانَ مَسَكَةٌ	وَلَا فِي الْكِنَانِيِّ الْأَعْرَ الْمُحْجَلِ
وَمَا لَكَ فِي آلِ الْهُذَيْلِ دِعَامَةٌ	وَلَا فِي بَنِي حَوْطِ الْحِظَائِرِ فَارْحَلِ
وَمَا الْأَوْسُ إِلَّا جَعْرٌ خَارٍ بِقَرْقَرٍ	مِنْ الْأَرْضِ يُجْبِي جَعْوَهُ غَيْرَ
	مُعْجَلٍ (٤٨)

إن التكرار العمودي الوارد في الأبيات يضع بين أيدي المتلقي مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر فقد كرر (ما) خمس مرات، وكرر الواو ست مرات، وكرر (لك) مرتين، وكرر (لا) مرتين بشكل تتابعي، فهذا التكرار نتج

عنه توجه القصيدة في اتجاه معين أو لتأكيد موقف ما، فالتكرار هنا أكد دلالة الافتخار بقومه، فضلاً عما أكسب المعنى من قوة وجمال عن طريق الغنائية التي أنتجها التكرار في النص، وبهذا أكسب الصورة الشعرية المعبرة عن الفخر جماليته التي ارتكزت على التكرار .

ثالثاً : التضاد :

ويسمى الطباق ويقصد به " الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة " (٤٩)، وتكمن أهمية التضاد في الصورة الشعرية كونه يخلق صوراً فنية تقوم على إثارة المتلقي وتفاعله مع المبدع، فضلاً عن منحه إichاءات ودلالات شعرية عميقة في النص الشعري، عن طريق استعمال الألفاظ استعمالاً ضدياً متعاكساً، فيحقق بذلك وظائف جمالية ودلالية، فضلاً عن تثبيت المعنى في نفس المتلقي؛ لأن إطلاق الضد يستحضر عند السامع ضده (٥٠)، فأثره في الصورة الشعرية يكمن في جانبيين: الجانب اللفظي كون استعماله يكون سلساً فيخلق في النص جزالة وفخامة، لها وقع جميل ومؤثر في نفس المتلقي، والجانب المعنوي كونه يحقق الإيضاح والتأكيد والإظهار للمعنى عن طريق التصوير الضدي (٥١). وقد عمد الشاعر كعب بن جعيل إلى التضاد لخلق الصور الشعرية، من ذلك ما قاله في مدح الخليفة عبد الملك بن مروان قائلاً : (من الوافر)

أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ هُدًى وَنُورٌ كَمَا جَلَّى دُجَى الظُّلَمِ النَّهَارُ (٥٢)

فنجد الشاعر عن طريق التضاد يحقق الصورة الشعرية التي يرسمها للممدوح عن طريق ثنائية الظلام والنهار، التي حملت دلالة تغير الحال بمجيئ

هذا الخليفة الذي مثل الهدى والنور في نظر الشاعر, وقد عزز الشاعر التضاد بأسلوب التشبيه في خلق الصورة الشعرية للممدوح, فقد شبه الشاعر بظهور النهار الذي يقضي على ظلمة الليل.

ونجد الشاعر في بيت آخر يعمد إلى التضاد لخلق صورة لما يتوقع حدوثه في الشام, قائلاً (من الرجز)

أَقُولُ قَوْلًا صَادِقًا غَيْرَ كَذِبٍ إِنَّ غَدًا تَهْلِكُ أَعْلَامُ الْعَرَبِ^(٥٣)

فقد وظف الشاعر التضاد في البيت الشعري ليخلق صورة شعرية للمعنى الذي يريد التعبير عنه, فجمع بين الصدق والكذب في القول, فنجد مخيلة الشاعر في البيت تتسع لتصور وتوصف الحالة التي تصيب أعلام العرب من أهل الشام بعد ما أشيع بينهم بأن الإمام علي (عليه السلام) سوف يخرج لقتال أهل الشام, فبين أن قوله صادق غير كاذب, جاعلاً المتلقي يسرح في الخيال لتصور ما يحدث .

وفي بيت آخر نجده يعمد إلى التضاد قائلاً : (من الخفيف)

أَرَى مَذْحَ أَغْرَاضِ الْكَلَامِ وَأَتَّقِي هِجَاءَ الْمُلُوكِ إِنَّهُ كَانَ أَنْكَدًا^(٥٤)

فهنا استعمل الشاعر التضاد بين لفظتي (مدح / هجاء) في خلق صورة شعرية للمعنى الذي يريد التعبير عنه, إذ أراد أن يوصل للمتلقي ما يجره هجاء الملوك من الشؤم واللؤم والشرّ على صاحبه, لذا هو يفضل مدح الملوك على هجائهم ليتقي شرهم, وبهذا يكون الشاعر قد حقق المعنى المراد عن طريق رسم الصور الشعرية القائمة على التضاد, فحقق بذلك نتيجتين: الأولى الإيقاع الموسيقي في النص الشعري الناتج من ثنائية الألفاظ المتضادة,

والثانية خلقه صور شعرية للمعنى المقصود عن طريق التضاد .

رابعاً : التصريع:

تقنية صوتية أطلق البعض عليها لفظة (التقفية)^(٥٥) , وقد عرفه ابن رشيق القيرواني بقوله " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، وتنقص بنقصه وتزيد بزيادته "^(٥٦) , يأتي التصريع في مطالع القصائد الشعرية أو يقع في أثناء القصيدة، فيعطي النص إيقاعاً قوياً يسهم في إحداث الانسجام الصوتي، وهو يدل على مقدرة الشاعر وتمكنه من فنه على تنبيه السامع وإثارته لجذبه إلى المعنى المقصود . وعند استقراء ديوان الشاعر تبين أن ظاهرة التصريع قليلة الوجود في شعره، وأنها جاءت في أثناء القصيدة وليس في بدايتها وهو ما يسمى بالتصريع الداخلي، من ذلك قوله : (من الطويل)

وأبيض مصقول السطام مُهَنَّداً وإذا خلق من نسج داود مُسَرِّداً
(٥٧)

يظهر التصريع الداخلي بشكل متدفق في النص الشعري، إذ نلاحظ أن الشاعر قد استعمل التصريع في (مُهَنَّداً / مُسَرِّداً)، وجاء استعماله ذا الإيقاع المنسجم لبيان دلالة البيت الشعري، فالشاعر أنتج للمتلقي صورة شعرية تعبر عن قوة جيشهم وشجاعته الذي وصفه بالسيف المصقول الجوانب، ووصف دروعهم بأنها ذات حلق متتابع كأنه من نسج داود، فجاء التصريع هنا سلسا غير متكلف ويؤدي غرضاً ومعنى ذا دلالة مهمة، يجعل النص بحركة مستمرة .

خامساً : رد العجز على الصدر :

هو " أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها " (٥٨) , وهو من الفنون البديعية التي لها قيمة جمالية خاصة تضيفها على النص الشعري , ولهذا قال عنه أبو هلال العسكري " خير الشعر ما تسابق صدره وأعجازه , ومعانيه وألفاظه " (٥٩) , وتحدث ابن رشيق عن قيمته الجمالية , وقد أطلق عليه (التصدير) بقوله: "يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة , ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة " (٦٠) , وتكمن أهميته في خلق الصورة الشعرية بما ينتج عنه من حسن ديباجة , تزيد من جمالية المعنى في النص الشعري , فهو يعمل على " تحسين الصورة , ووضوح المعنى لما يُكسبه إياها من الموسيقى اللفظية حتى تميل إليها النفوس وتألفها " (٦١) , فضلاً عن دوره الموسيقي في جذب المتلقي لفهم المعنى المراد من الصورة الشعرية الصادرة , ولهذا نجد له حضوراً في النص الشعري لدى الشاعر وإن كان بنسبة قليلة من ذلك قوله : (من الطويل)

لنا مِرْفَدٌ سَبْعُونَ أَلْفَ مُدَجِّجٍ فَهَلْ فِي مَعَدٍ فَوْقَ ذَلِكَ مِرْفَدًا؟

(٦٢)

أول ما نلاحظ في البيت هو التلقائية البليغة في رد العجز على الصدر , وغياب التكلف , وتوضيح المعنى من دون إعادة للصدر في عجز البيت , وتكمل ظاهرة رد العجز على الصدر بجعل لفظتي (مِرْفَدٌ / مِرْفَدًا) التي بين من خلالها افتخاره بجنودهم , إذ وصفهم بالكثرة , وهم مدججون بالسلاح , وبذلك

خلق صورة شعرية تتميز بموسيقاها في جذب المتلقي، وتحقيق المعنى المقصود .

ونجده في نص آخر يستعمل التصدير قائلاً : (من المتقارب)

أرى الشَّامَ تَكْرَهُ مَلَكَ الْعِرَاقِ وَأَهْلَ الْعِرَاقِ لَهُمْ كَارِهُونَا
وَقَالُوا: نَرَى أَنْ تَدِينُوا لَنَا فَقُلْنَا لَهُمْ : لَا نَرَى أَنْ نَدِينَا (٦٣)

لا يمكن للنص الشعري أن يكون ذا دلالة معينة ما لم يحمل إيقاعاً يتلاءم والغرض الذي يطرحه الشاعر. فالتصدير يكون بمنزلة إشارة إلى الترابط والتماسك في البيت، فضلاً عن الدلالة الصوتية المتمثلة بالألفاظ (تَكْرَهُ/ كَارِهُونَا). والألفاظ (نَرَى أَنْ تَدِينُوا لَنَا / لَا نَرَى أَنْ نَدِينَا)، إن هذا التشابه الصوتي الكبير بين الألفاظ مع الدلالة كونت للمتلقي الصورة العكسية في معنى البيتين، وهي صورة ضدية .

ويمكن إدراج جدول إحصائي يبين استعمال الشاعر للظواهر الموسيقية التي كان لها دور في خلق الصورة الشعرية، وعلى النحو الآتي :

ت	الظاهرة الموسيقية	الصفحة في الديوان	صدر البيت الوارد فيه الشاهد
١	الجناس	٦٦	بَنَى لَكَ قِي ...
		٦٦	وَكُنْتَ كِبَارِي
		٦٧	أَقُولُ قَوْلَا ...
		٦٨	دَحَا دَحْوَة ...
		٦٩	عَي بَابِن عَفَان ...
		٧٠	وَسُمِّيَتْ عَتَابَا ...
		٧٢	سَأَحْلِفُ حَتَّى ...

ت	الظاهرة الموسيقية	الصفحة الديوان	في صدر البيت الوارد فيه الشاهد
		٧٣	أجاز القتادي ...
		٧٥	إني لقاض قضاء
		٧٧	فنعم الفتى ...
		٧٧	تسوس الذي ...
		٧٨	رأت تغلب ...
		٨٠	فاقسمت لو ...
		٨١	افضلت فضلا ...
		٨٢	لأجزيكم سعيًا ...
		٨٥	وان محلّك من ...
		٨٦	بنا كثرت بنو ...
		٨٩	ألا يا لقومي ...
		٩٠	إذا ما رمونا ...
		٩٣	ألا تبكي ...
٢	التكرار	٦٥	أنا القطران ...
		٦٦	معاوي لم يفتح ...
		٦٩	فها ذاك ملك الشام ...
		٦٩	قليل على باب ...
		٧١	أثاني وعيد ...
		٧٢	أثاني ودوني ...
		٧٩	وما ينوي الصفان ...
		٨٦	لعمرك ما السفاح ...
		٨٩	وخلف أطفالا ...
٣	التضاد	٦٦	تبكي على ...
		٦٧	أقول قولا ...
		٧٣	أرى مدح ...
		٧٥	أمير المؤمنين ...
		٧٧	برأية الثرثار ...
		٨١	فرع أجاد ...
		٩١	فلي براض ...
٤	التصريح	٦٩	فرد ابن هند ...
		٧٤	وابيض مصقول ...
		٩١	وقالوا : علي ...

ت	الظاهرة الموسيقية	الصفحة الديوان	صدر البيت الوارد فيه الشاهد
		٩١	قالوا : ترى أن ...
٥	ردّ العجز على الصدر	٧٤	لنا مرفد بعون ...
		٩٠	أرى الشام تكره ...

في ضوء ما تقدم من إحصائية، نجد أن الجناس جاء بالمرتبة الأولى، فكان نسبة توظيفه عند الشاعر (١١,٤٩)، بعدها جاء التكرار بالمرتبة الثانية وبنسبة (٥,١٧)، وتلاها التضاد بالمرتبة الثالثة، فشكل نسبته (٤,٠٢)، ثم جاء التصريع بالمرتبة الرابعة بنسبة (١,٧٢)، وأخيراً جاء ردّ العجز على الصدر بنسبة (١,١٤)، كل هذه الظواهر الموسيقية كان لها أثرها في تشكيل الصورة الشعرية وخلقها عند الشاعر كعب بن جُعيل، فضلاً عن دورها في تحقيق الموسيقى الداخلية في النص الشعري .

نتائج البحث

- تميزت لغة الصورة الشعرية بالبساطة والعمق فتلاقت مع أصداء نفسه، هذه اللغة الشعرية التي امتازت بالصفاء فترجمت مكابدات الشاعر بوسائل لغوية .

- لقد وعى الشاعر دور الموسيقى الخارجية في تشكيل الصورة الشعرية، فنوّع في البحور الشعرية، وحروف الرّوي، فظهرت براعته في توزيعها بما يناسب الغرض الشعري والحالة النفسية في خلق موسيقى تعمل على توضيح المعاني في صور شعرية متباينة ضمن إيقاعات شعرية متنوعة .

- نتج عن البحث وضوح العلاقة بين الموسيقى الداخلية والصورة الشعرية، ولاسيما أن أكثر الظواهر الموسيقية ترجع إلى أحد فنون البلاغة وهو علم البديع، ذلك الفن الذي له دور مهم في إنتاج المعنى الشعري، وبما أن الصورة الشعرية تهتم في إيصال المعنى إلى المتلقي، لذا أصبح الأمر واضحاً له بمدى الترابط بين الموسيقى وعلم البديع في خلق الصورة التي بدورها تعمل على إيضاح المعنى للمتلقي .

- شكل التضاد والتكرار أبرز الظواهر الموسيقية حضوراً في ديوان الشاعر، وكانا الأهم في خلق الصورة وإنتاج دلالة جديدة لافتة، فيكاد لا يخلو نصّ شعري إلا ويدخل التضاد والتكرار في خلق الصورة الشعرية فيه .

- جاء الجناس لدى الشاعر بطريقة غير مقصودة، فقد كان عفويا إلا أنه استطاع عن طريقه خلق صور شعرية تحمل تناغماً إيقاعياً، وجمالاً صوتياً وقبولاً للمعنى المقصود منها .

- جاء التصريع بنسبة قليلة لدى الشاعر إلا أنه جاء على السليقة الشعرية، وقد أسهم في خلق الصورة الشعرية لديه .

- من الظواهر الموسيقية التي كان لها حضور في النص الشعري في ديوان الشاعر ردّ العجز على الصدر، فقد مثل جرساً صوتياً داخل النص الشعري، فضلاً عن قدرته في تصوير العجز وجعله صورة واحدة مع الصدر؛ ليشكل صورة مرئية بدلالة جديدة عن طريق علاقة المشابهة الصوتية .

- نتج عن الدراسة اشتراك أكثر من ظاهرة موسيقية في خلق الصورة الشعرية.

* هوامش البحث *

- (١) ينظر : بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير : ٢٤-١٨ .
- (٢) ينظر : نظرية النقد العربي في ثلاثة محاور، د. محمد حسين علي الصغير : ٢٣، ٣٧ .
- (٣) ينظر : أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني : ٤١، ٨٠، ١٠٣ .
- (٤) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل : ٣٠ .
- (٥) الصورة الشعرية، سي دي لويس : ٢٣ .
- (٦) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب : ٢٤٢ .
- (٧) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل : ١٢٧ .
- (٨) ينظر : طبقات فحول الشعراء : ١٢٩، وينظر : محاضرات المجمع العلمي العربي في دمشق : ١٩/١٥-١٢٤، ١٩/١٠٤-١١٢، وينظر : تاريخ الدب العربي _ الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية : ١/ ٥٠٢-٥٠٦، وينظر : شعراء العرب _ العصر الأموي _ : ٤١٢-٤١٤ .
- (٩) طبقات الشعراء : ١٢٩ .
- (١٠) موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس : ٨_٩ .
- (١١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٩ .
- (١٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبد القادر : ٢٢٢ .
- (١٣) مبادئ النقد الأدبي، أبر تشاردز : ١٩٥ .
- (١٤) الأدب وفنونه دراسة ونقد ، د. عز الدين إسماعيل : ١١٣ .
- (١٥) النقد الأدبي الحديث، د. غنيمي هلال : ٤٣٥ .
- (١٦) قضايا الشعر المعاصر : ٢٢٥ .
- (١٧) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، د. جابر أحمد عصفور : ٤١٢ .
- (١٨) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي : ١٠٤ .
- (١٩) مبادئ النقد الأدبي : ١٧١ .
- (٢٠) موسيقى الشعر : ٢٤٦ .

- (٢١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ٢٣٤ .
- (٢٢) موسيقى الشعر : ٢٤٦ .
- (٢٣) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) : ٤٠٧ .
- (٢٤) ديوان كعب بن جُعيل : ٦٦ .
- (٢٥) وهي تغير يلحق ثواني الأسباب بحذف الساكن أو أسكان المتحرك أو حذفه . ينظر : الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين : ٥٨ .
- (٢٦) وهي تغير يلحق الأسباب والأوتاد بزيادة أو نقص وتختص بعروض البيت وضربه . ينظر : المصدر نفسه : ٦٠ .
- (٢٧) موسيقى الشعر : ٢٦٠ .
- (٢٨) من أساليب الشعرية : ٢١ .
- (٢٩) قضايا الشعر في النقد العربي : ٣٦ .
- (٣٠) ينظر : أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب : ٢٥٩ .
- (٣١) الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، جابر أحمد عصفور : ٣٩٢ .
- (٣٢) كتاب البديع، ابن المعتز : ٢٥ .
- (٣٣) كتاب الصنائع، أبو هلال العسكري : ٢٣١ .
- (٣٤) كتاب جنان الجناس في علم البديع، صلاح الدين الصفدي : ١٩ .
- (٣٥) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال : ٢٥٤ .
- (٣٦) ديوانه : ٦٦ . الأسس : الأساس، الترتب : الشيء المقيم الثابت، يرى اللحم : نزعه، يرى الناقاة : أضعفها، التحم الجرح للبرء : التأم .
- (٣٧) جوهر الكنز : ١١١ .
- (٣٨) ديوانه : ٧٠ . عجز البيت من نظم المحقق ز
- (٣٩) عروس الأفراح : ٢ / ٢٨٢ .
- (٤٠) ديوانه : ٧٧ .
- (٤١) ينظر : جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٢٣٩ .
- (٤٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة : ٢٧٦ .

- (٤٣) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك : ١٤٥ .
- (٤٤) ديوانه : ٦٥ .
- (٤٥) ديوانه : ٦٦ .
- (٤٦) الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) : ٢٣٣ .
- (٤٧) قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٢ .
- (٤٨) ديوانه ٨٦ .
- (٤٩) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري : ٣١٦ .
- (٥٠) ينظر : أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمدبديوي : ٢٤١ .
- (٥١) ينظر : دراسات منهجية في علم البديع، د. الشحات محمد أبو ستيت : ٥١ .
- (٥٢) ديوانه : ٧٥ .
- (٥٣) ديوانه : ٦٧ .
- (٥٤) ديوانه : ٧٣ .
- (٥٥) ينظر : تحرير التعبير : ٣٠٧/٢ .
- (٥٦) العمدة : ١٧٣ /١ .
- (٥٧) ديوانه : ٧٤ ،
- (٥٨) مفتاح العلوم : ٤٣٠ .
- (٥٩) كتاب الصناعتين : ٣٨٢ .
- (٦٠) العمدة : ٣ /٢ .
- (٦١) التصوير البياني : ٣٠٥ .
- (٦٢) ديوانه : ٧٤ ،
- (٦٣) ديوانه : ٩٠-٩١ .

*** المصادر والمراجع ***

- الأدب وفنونه دراسة ونقد، د.عزالدين إسماعيل، منشورات دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٥٨م .
- أسرار البلاغة عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت٤٧١)، تحقيق: هـ ريتز،

- استانبول، منشورات مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤م .
- أسس النقد الأدبي عند العرب، د.أحمد بدوي، دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٦م، د.ط .
- الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، يوسف أبو العدوس، دار المسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط١، ٢٠٠٧م .
- أصول النقد الأدبي، احمد الشايب، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط٧، ١٩٦٤م .
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط٢، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م .
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي _ موازنة وتطبيق _، د. كامل حسن البصير، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، د.ط .
- تاريخ الأدب العربي القديم (من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية)، عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٦٩م .
- تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤هـ)، تحقيق : حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، (د،ط) (د،ت) .
- التصوير البياني، حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٣م .
- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٠م .
- جواهر الكنز، نجم الدين احمد بن الأثير الحلبي (ت٧٣٧هـ)، تحقيق : محمد زغلول سلام، شركة الاسكندرية للطباعة والنشر، منشأة المعارف _ الاسكندرية، (د.ط)، ٢٠٠٩م .
- دراسات منهجية في علم البديع، د. الشحات محمد أبو سنيت، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ط١، ١٩٩٤م .
- ديوان كعب بن جُحيل (شاعر بني تغلب في العصر الأموي)، جمع وتحقيق : حكمت إبراهيم هلال، دار الهلال للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣م .
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الرازي، مطبعة العاني، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٦م .
- الشعر العربي المعاصر _ قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، منشورات دار العودة ١٩٨١ ودار الثقافة، ١٩٨١م، د . ط .

- شعراء العرب (العصر الأموي), يوسف عطا الطريفي, الأهلية للنشر والتوزيع, عمان, ط٢, ٢٠٠٩ م.
- الصورة الشعرية, سي دي لويس, ترجمة: د. احمد نصيف, مالك ميري, سلمان حسن إبراهيم, مراجعة: د. عناد غزوان, منشورات وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, مؤسسة الخليج للطباعة والنشر, الكويت, (د.ط), ١٩٨٢ م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام, د. عبد القادر الرباعي, ط١, منشورات جامعة اليرموك, أربد / الأردن, ١٩٨٠ م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي, د. جابر أحمد عصفور, منشورات دار الثقافة للطباعة والنشر, القاهرة, ١٩٧٤ م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري, الدكتور علي البطل, منشورات دار الأندلسي, ط٢, ١٩٨١ م.
- طبقات فحول الشعراء, محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ), تحقيق : محمود محمد شاكر, دار المدني, جدة, ١٩٧٤ م.
- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح, بهاء الدين السبكي (ت ٧٧٣ هـ), تحقيق : الدكتور عبد الحميد هندواوي, المكتبة العصرية للطباعة والنشر, بيروت _ لبنان, ط١, ٢٠٠٣ م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣ هـ), تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد, دار الجيل, ط٥, ١٩٨١ م.
- قضايا الشعر المعاصر, نازك الملائكة, دار العلم للملايين, بيروت, ط٥, ١٩٧٨ م.
- قضايا الشعر في النقد العربي, د.إبراهيم عبد الرحمن محمد, ط٢, دار العودة, بيروت, ١٩٨٦ م.
- كتاب البديع, أبو العباس عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦ هـ), تحقيق: عرفان مطرجي, مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, ط١, ٢٠١٢ م.
- كتاب الصناعتين, أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ), تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم, مطبعة دار الفكر العربي, مصر, ط٢, ١٩٧١ م.
- كتاب جنان الجناس في علم البديع, صلاح الدين الصفدي, مطبعة الجوائب, قسطنطينية, ط١, ١٢٩٩ هـ.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي, تلازم التراث والمعاصرة, محمد رضا مبارك, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ١٩٩٣ م.

- مبادئ النقد الأدبي, أ.ر. تشارلز , ترجمة : مصطفى بدوي, منشورات المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة, القاهرة, ١٩٦٣م .
 - مفتاح العلوم, أبو يعقوب السكاكي (ت١٢٦٥هـ), ضبطه وكتبه هوامشه وعلق عليه : نعيم زرزور, دار الكتب العلمية, بيروت - لبنان, ط٢, ١٩٨٧م .
 - مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي), د. جابر أحمد عصفور, المركز العربي للثقافة والعلوم, (د.ط), ١٩٨٢م .
 - من أساليب الشعرية, د.صلاح فضل, دار قباء, القاهرة, ١٩٩٨م .
 - موسيقى الشعر, ابراهيم أنيس, مكتبة الأنجلو المصرية, ط٢, ١٩٦٥م .
 - نظرية النقد العربي في ثلاثة محاور, د. محمد حسين علي الصغير, سلسلة الموسوعة الصغيرة, منشورات دار الشؤون الثقافية, بغداد, العدد ٢٢٤, ١٩٨٦م .
 - النقد الأدبي الحديث, د. غنيمي هلال, منشورات دار نهضة مصر للطباعة, القاهرة, (د.ت).
- الدوريات :**
- تشكيل المعنى الشعري, عبد القادر الرباعي, مجلة فصول, المجلد ٤, العدد ٥٦, ١٩٨٤م .
 - محاضرات المجمع العلمي العربي في دمشق (مقال لخليل مردم), مجلة المجمع العلمي العربي, دمشق, المجلد ١٩, ١٩٤١م .

