

قيمة الدلالة الصوتية في الإيقاع الداخلي شعر الصيد والطرد في العصر العباسي نموذجاً

**الأستاذ الدكتور عهد حسين جبر
مركز دراسات الكوفة
الباحثة فاطمة عبد زيد
جامعة الكوفة - كلية التربية للبنات**

**The value of phonemic connotation in the internal rhythm
The poetry of hunting and expulsion in the Abbasid era is a model**

**Supervisor of the research: Prof. Ohoud Hussein Jabr / Center for the
Studies of Kufa
E-mail: ohoud.alhameedawi@uokufa.edu.iq
The researcher
Fatima Abdel Zaid
student at the College of Education for Girls**

Abstract:

This study will examine the semantic value in the internal rhythm: the music within the poetic text, through which the poet can make the text more harmonious and inspirational and influential in the recipient in his choice of homogeneous and non-contradictory words in the poetic text and the poet has to rely on them to achieve the desired internal music. One of the most important of these instruments is repetition, and forms a musical melody through the harmony generated by the repetition of the constituent units of all. The faces are varied, repeating sounds, repeating words and repeating phrases. The other instrument is the genus which is: one of the most important pillars of the internal rhythm. And based on the ability of the poet to rely on the match of letters and manipulation of numbers. There is a tool and another tool, which performs an aesthetic function that gives the house through which the harmony between words and meanings, be it from two parties each side of the opposite side. Sometimes it is a controversial argument. more wonderful than the single dish. There is a tool to respond to the deficit on the chest, and the poet to refer to the word that appeared in the chest of the house to end his inability to provide a nice musical value beloved to the same recipient. The circulating poet relies on giving the house a continuity in which he tries to ease the break of the first part of the second. And the latest tool is the inclusion and implement the poet to deliver the house to the next to blow the gap between the house and the next, and not just connect the two parts in one house. We have made an effort in this search to reach a satisfactory stage, and we ask God to reconcile and our last prayer that praise be to God the Lord of the Worlds.

the words for the opening : rhythm, Repetition, alliteration, opposite, rotation, counterpoint, expulsion, phonemic connotation, internal semantic.

الملخص :

سيدرس هذا البحث القيمة الدلالية في الإيقاع الداخلي : وهي الموسيقى داخل النص الشعري إذ يستطيع الشاعر من خلالها أن يجعل النص أكثر انسجاماً وإيحاء وتأثيراً في المتلقي وذلك في اختياره للألفاظ المتجانسة غير المتنافرة في النص الشعري ولا بد للشاعر من أدوات يتكئ عليها لتحقيق ما يريد من موسيقى داخلية . ومن أهم هذه الأدوات : التكرار ، ويشكل نغماً موسيقياً من خلال التناغم الذي يولده تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل . ويرد بوجوه متنوعة منها ، تكرار الأصوات وتكرار الألفاظ وتكرار العبارات . والاداة الأخرى هي الجناس وهو : من أهم ركائز الإيقاع الداخلي . ويقوم على مقدرة الشاعر في الاعتماد على تطابق الحروف والتلاعب في أعدادها . وهناك الطباق وهو أداة أخرى إذ يؤدي وظيفة جمالية يمنح البيت من خلالها الانسجام بين الألفاظ والمعاني إذ يكون من طرفين يقوم كل طرف بالضد من الطرف المقابل . يكون في بعض الأحيان جدلية مهمة . وتأتي أداة أوسع من الطباق هي المقابلة ، ويقوم الشاعر من خلال اجراء "ضديات" تمنح البيت "ثيمة" موسيقية أروع مما يمنحه الطباق المنفرد . وهناك أداة رد العجز على الصدر ، ويقوم الشاعر بالرجوع الى الكلمة التي وردت في صدر البيت لينهي عجزه موفراً قيمة موسيقية لطيفة محبة الى نفس المتلقي . ويعتمد الشاعر التدوير لمنح البيت استمرارية يحاول من خلالها التخفيف من حدة انقطاع الشطر الأول عن الثاني . وآخر أداة هي التضمين وينفذ الشاعر منها الى توصيل البيت بالذي يليه ليخفف الانقطاع الصفيق بين البيت والذي يليه ، ولا يكتفي بتوصيل الشطرين في البيت الواحد . وقد بذلنا جهداً في ها البحث من أجل الوصول الى مرحلة مرضية ، ونرجو من الله التوفيق وآخر دعوانا ان الحمد لله رب العالمين .

الكلمات المفتاحية: الإيقاع ، التكرار ، الجناس ، المقابلة ، التدوير ، الطباق ، الطرد ، الدلالة الصوتية ، الإيقاع الداخلي

المقدمة :

سيدرر هذا البحث القيمة الدلالية في الإيقاع الداخلي : وهو الموسيقى داخل النص الشعري إذ يستطيع الشاعر من خلالها أن يجعل النص أكثر انسجاماً وإيجاء وتأثيراً في المتلقي وذلك في اختياره للألفاظ المتجانسة غير المتنافرة في النص الشعري ولا بد للشاعر من أدوات يتكئ عليها لتحقيق ما يريد من موسيقى داخلية .

ومن أهم هذه الأدوات : التكرار ، ويشكل نغماً موسيقياً من خلال التناغم الذي يولده تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل . ويرد بوجوه متنوعة منها ، تكرار الاصوات وتكرار الألفاظ وتكرار العبارات .

والأداة الأخرى هي الجناس وهو : من أهم ركائز الإيقاع الداخلي . ويقوم على مقدرة الشاعر في الاعتماد على تطابق الحروف والتلاعب في أعدادها .

وهناك الطباق وهو أداة أخرى إذ يؤدي وظيفة جمالية يمنح البيت من خلالها الانسجام بين الألفاظ والمعاني إذ يكون من طرفين يقوم كل طرف بالضد من الطرف المقابل . يكون في بعض الأحيان جدلية مهمة .

وتأتي أداة أوسع من الطباق هي المقابل ، ويقوم الشاعر من خلال إجراء "ضديات" تمنح البيت "ثيمة" موسيقية أروع مما يمنحه الطباق المنفرد . وهناك أداة رد العجز على الصدر ، ويقوم الشاعر بالرجوع إلى الكلمة التي وردت في صدر البيت لينهي عجزه موفراً قيمة موسيقية لطيفة محبة إلى نفس المتلقي .

ويعتمد الشاعر التدوير لمنح البيت استمرارية يحاول من خلالها التخفيف من حدة انقطاع الشطر الأول عن الثاني .

وآخر أداة هي التضمين وينفذ الشاعر منها إلى توصيل البيت بالذي يليه ليخفف الانقطاع الصفيق بين البيت والذي يليه ، ولا يكتفي بتوصيل الشطرين في البيت الواحد . وقد بذلنا جهداً في هذا البحث من أجل الوصول إلى مرحلة مرضية ، ونرجو من الله التوفيق وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

الإيقاع الداخلي :

فالإيقاع الداخلي للألفاظ ، والجو الموسيقي الذي يحدثه عند النطق بها ، يعد من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة المناسبة ، فضلاً عن إن له إيحاءً نفسياً خاصاً لدى مخيلة المتلقي والمتكلم على السواء^(١) .

إذن فالإيقاع الداخلي هو المادة الصوتية الموظفة توظيفاً متنوعاً يتكون من ائتلاف المفردات واختلافها ، وتكرار بعض الحروف والجناس بمختلف أنواعه^(٢) ويمكن في الإيقاع الداخلي ، أن يحلل الأصوات المنفردة بذاتها ، من حيث صفات الأصوات في المطالع سواء أكانت طويلة أم قصيرة ، جهوري أم خافت ، مرتفع أم منخفض ... الخ^(٣) .

ومن خلال هذه الفنون يستطيع الشاعر أن يخلق بنسبة إيقاعية داخلية تشحن لغة النص وتجعلها أكثر عمقا وتأثيراً^(٤) .

ويستبين هذا الإيقاع الداخلي في أن يختار الشاعر ألفاظه وقد تجاوزت فيها حروفها متعاونة منسجمة غير متنافرة ، فلا يتعثر اللسان في نطقها وإخراجها ، وتتبدى كذلك في حسن مجاورة الألفاظ في التركيب الواحد ، ثم في أن تكون هذه الحروف وتلك الألفاظ موائمة للمعنى الذي تبتغيه موحية به ، متعاونة للتعبير عنه ، كما يظهر هذا الإيقاع الداخلي بما يعرف بالقوافي الداخلية إذ تضاف عنصراً موسيقياً جديداً^(٥) .

ويمكن القول إن هذه المادة الصوتية لتلك الألفاظ لا تعتمد على تقطيعات البحور أو التفاعل العروضية^(٦) وإنما على الفنون التي ذكرناها سابقاً مضاف إليها التكرار والمقابلة والطباق ورد العجز على الصدر .

والنصوص الشعرية التي بين أيدينا تكشف عن اعتماد شعراء الطرد في العصر العباسي هذه الفنون بشكل واسع وهم يسعون من وراء ذلك إلى إثراء النص الشعري في الإيقاع الموسيقي المؤثر بالمتلقي بشكل لافت للنظر .

التكرار :

يعد التكرار أداة مهمة من أدوات الموسيقى الداخلية ، لتشكيله نغماً موسيقياً يتقصده الشاعر في شعره كما يعد وسيلة مهمة من وسائل التناغم الصوتي وكذلك

الدلالي ، ولا ينتج عن التكرار مجرد تعميق القيم الدلالية أو تثبيت الدواعي البلاغية ، بل يشمل - فضلاً عن - ذلك قيماً صوتية إيقاعية ، تنشأ من إعادة القوالب الصياغية .
"ولعل من أبرز صور التناسق الجمالي في ظواهر الأشياء هو الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل ، والتكرار في التعبير الأدبي هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير

والتكرار في أحد أساليب البلاغة عرفه العرب قديماً وردّده في أشعارهم كثيراً عبر عصورهم المختلفة ولعل ذلك يرجع إلى ما فيه من فوائد كثيرة يبتغيها الشاعر ، لكي يصل إلى ما يهدف إليه . ومن أهمها توكيد المعنى والتعجب ، والحنين ، والعناية بالمكرر أو التلذذ به أو التنبيه عليه وما إلى ذلك^(٧) .

وحديثاً ذكرت نازك الملائكة ، أن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية ، والتكرار الناجح هو الذي توفر فيه شرطان : أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام ، والثاني أن يجد العناية الكافية من لدن الشاعر^(٨) .

ويبقى التكرار أسلوباً عرفه العرب منذ القدم وفصلوا القول فيه ، وفي أغراضه . وقد قسمه العلماء على ضربين ، مذكوم ومحمود ، قال الخطابي (ت ٣٨٦ هـ) "تكرار الكلام على ضربين أحدهما مذموم ، وهو ما كان مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفيدوه بالكلام الأول ؛ لأنه يكون حينئذ فضلاً من القول ولغوا ، والضرب الآخر ما كان بخلاف هذه الصفة"^(٩) .

ويبدو أن جمال التكرار وقبحه خاضع لطبيعة السياق ، فكلما كان يحسن في حالة قد يعتريه ما يعتري الألفاظ من القبح والثقل في أحوال أخرى فنحس عثراً في نغم الألفاظ ونُبو عنه السمع في جرسها ، وقد توخى العرب في بنائهم اللفظي تجنب حروف الحلق المتقاربة المخارج واستحسنوا حروف (الذلاقة)^(*) لخفتها وسلاستها ، كل ذلك حتى يأتي الكلام خفيفاً سهلاً على اللسان والسمع^(١٠) .

ولغة التكرار في الشعر "تظل باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها"^(١١) .

ولو القينا نظرة فاحصة على شعر الطرد في العصر العباسي لوجدنا فيه تكراراً قد ورد بوجوه متنوعة ، مرة على تكرار أصوات معينة ، أو تكرار ألفاظ معينة أو عبارة (جملة) ونحن هنا سنتوجه إلى كل منها بالدراسة والبحث كاشفين عن أثرها الإيقاعي والدلالي .

أ- تكرار الأصوات :

المقصود بتكرار الأصوات هو اعتماد الشاعر صوتاً معيناً أو مجموعة أصوات بصورة أكثر من غيرها في اللفظة الواحدة أو السياق كأن يكون سياق البيت أو سياق القصيدة . ولا بد من معرفة أن الصوت المفرد له دلالة محددة في العربية ، وإن له مجموعة صفات ، ومن هذه الصفات يمكن للدارس أن يستكنه نوعاً من الاستدلالات على نوع مشاعر المنشئ وأجواء النص ، لذلك ومهما كانت المناقشات حول الرمزية الصوتية فإن الباحثين لم يضعوا بعد شروطاً ضرورية وكافية لحصرها وضبطها وإنما تبقى دراستها ذوقية لا تملك البرهنة لإثبات وجاهتها^(١٢).

والشاعر يتفاعل دائماً مع الأصوات مدفوعاً في ذلك بالإيقاع الذي يسيطر عليه سابقاً لعملية التشكيل . لأن القصيدة تبنى عادة من عنصرين أساسيين هما : التكرار والتنوع فالموسيقى يكرر أصواتاً بعينها في أنماط يعينها ، وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم والبناء^(١٣) .

ولما كان لكل صوت من أصوات الحروف طبيعته النغمية الخاصة به ، فمن الطبيعي والحالة هذه ، أن ينسجم مع بعض الأصوات دون بعض ولذا فإن ترتيب حروف اللفظة الواحدة يجب أن يراعي فيه انسجام أصوات حروفها ، ويكون بناؤها على هذا الأساس^(١٤) ، وعلى العموم فإن لتراكم بعض الأصوات في السياق دوراً في إثراء موسيقى الشعر ، لأنها تتخذ مواقع متغيرة تخضع لهندسة صوتية ما لأجراء البحر الشعري : التفعيلة ، الشطر ، البيت^(١٥) . وشعر الطرد حقه بهذا الأسلوب .

ومن أمثلته في طردية الصنوبري (ت ٣٣٤هـ) الذي عمد فيها إلى تكرار صوت السين (٦١) مرة في (٢٠) بيتاً نجد ذلك في قوله : ﴿من الرجز﴾

يا ربَّ خرَّق لم يكنْ مأنوساً زُرناه لا نبغي به تعريسا

بأجلدِ تخالهُ عَترِيسا ذي منَسَرٍ يَخْتطفُ النفوسا
أشغى ترى في رائه تقويسا له مخالِبُ بُرينِ شوسا
مطرورةٌ قد مُلستَ تملِيسا أليسَ بُرداً لم يكن ملبوسا^(١٦)

ومن التراكيمات الصوتية في الأبيات السابقة صوت السين فضلاً عن تكرار (الراء) .
فقد بدأ تأثير صوت السين في الأبيات واضحاً جلياً من خلال ما تضمنه صفاته ،
فهو صوت مهموس منفتح ورخو^(١٧) فضلاً عن مخارجه الاسلي^(١٨) وهذا ما يشكل
علامة موسيقية يحس بها المتلقي ويشعر بشعور الصياد المتلهف للقاء الطريدة مصطحباً
صقراً جباراً مقتدراً .

وهناك تراكم صوتي آخر في أرجوزة ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) التي وصف فيها
القوس والبندق ، قائلاً : ﴿من الرجز﴾

لَا صَيدَ إِلَّا بِوَتَرٍ أَصْفَرَ مَجْدُولٍ مُمَرٍّ
إِنْ مَسَّه الرامي نَخَرٍ ذي مُقْلَةٍ تَبْكِي مَدَرٍ
صَنَعَةَ بَارٍ مُقْتَدِرٍ دَامَ عَلَيْهَا فَمَهَرٍ
فَجِئْنَا أَمْثَالَ الْأَكْر لم يَخْتَلِفَنَّ فِي الصُّورِ^(١٩)

كرر صوت (الراء) (٥٣) مرة في (١٨) بيتاً وقد مازج بينه وبين أصوات أخرى
ليؤطر أرجوزته بإطار موسيقى منتظم ولعل صفة (الراء) المكررة في نسق معين تتناسب
مع سرعة الطرد وقدرة القوس في إصابة الطريدة وهذه القدرة لاشك في أنها متأتية من
مهارة صانعه .

وهكذا - رأينا - دور أداء (تراكم الأصوات) الوظيفية الدلالية والإيقاعية ، ومن
اللافت للنظر في هذا المستوى أن شعراء الطرد قد استثمروا هذه السمة اللغوية في بناء
قصائدهم ، ولا نبالغ إذا قلنا إننا لا نجد قصيدة أو أرجوزة قد خلت من هذا الأسلوب ،
وليس هذا بغريب على شعراء قد عرفوا عن عنايتهم بأشعارهم وإعادة النظر فيها وهذا
ما حتمه عليهم عصرهم الذهبي الذي اهتم كثيراً باللغة والصناعة في الأسلوب ونعتقد أن
هذا الملمح الأسلوبي من آثار تلك الصناعة وقد وجد التراكم الصوتي عند شعراء الصيد

والطرد في العصر العباسي بصورة عامة فلم يخرج عن إطاره أحد منهم إلا أننا تناولنا بعض النماذج من أجل التوضيح لا الجرد والإحصاء .

ب- تكرار الألفاظ :

ويفيد هذا النوع من التكرار في "إشاعة الفكرة التي يريد الشاعر أن يطرحها في قصيدة أو جذب القارئ إلى كلمة أو نقطة يود الشاعر أن يؤكد عليها أو ينبه إليها . ذلك بأن تكرار الكلمات ذاتها في حالات كثيرة يكسبها نبرة معينة" (٢٠) .

وغالبا ما يكرر المتكلم الكلمة أو الكلمتين بلفظها ومعناها لتأكيد الوصف أو المدح أو غيره من الإغراض (٢١) ولاشك في أن تكرار اللفظ يعني تكرار المضمون الدلالي للفظ ومناوبته في الشعر.

وقد عمد بعض شعراء الصيد في العصر العباسي إلى تكرار كلمات ذات اثر في تجربتهم الشعرية لتغذية الإيقاع الداخلي ، والإيجاء بدلالات مختلفة .

ومن أمثلة ذلك ، قول كشاجم (ت بعد ٣٥٨هـ) : ﴿من مجزوء الرجز﴾

كأئما ضلوعها	قسي نبع لم تُخط
كأئما أحداقها	لمع الذبال المستلط
كأئما آذانها	أنصاف درات الشرط (٢٢)

شعر أنه أراد بهذا التكرار أن يكشف عن حقيقة شعر الطرد الذي يقوم على أساس التنبية والوصف. ولهذا كرر الشاعر (كأئما) عدة مرات في طرديته ومن جهة أخرى فان شعراء العصر العباسي غالبا ما يستعيرون من التراث بعض ألوانه ليضيفوا على طردياتهم نبرة إيقاعية متميزة . وهذا ما لاحظناه في طردية كشاجم إذ استعار من أسلافه هذا الأسلوب وهذا النمط من التكرار . ومثل هذا المستوى من التكرار يمكن أن نجده في

شعر أبي نواس (ت ١٩٨هـ) : ﴿من الرجز﴾

هَجَنَّا بِكَلْبٍ طَالَمَا هَجَنَّا بِهِ	يَنْتَسِفُ الْمَقْوَدَ مِنْ كَلَابِهِ
مِنْ صَرْخٍ يَغْلُو إِذَا اغْلَوْنِي بِهِ	وَمَيْعَةً تَغْلِبُ مِنْ شَبَابِهِ
كَأَنَّ مَتْنِيهِ لَدَى أَنْسِلَا بِهِ	مَتْنًا شُجَاعٍ لَجَّ فِي أَنْسِيَابِهِ
كَأَنَّما الْأَظْفُورُ فِي قِنَابِهِ	مُوسَى صَنَاعَ رَدٍّ فِي أَنْصَابِهِ (٢٣)

إنَّ الضغط و التشديد على الضمير الذي يعود على الكلب بهذا الشكل المتناوب والمتوازن أحدث إيقاعاً داخلياً قوياً يتجاوب مع قرب وتلذذ الشاعر للكلاب التي احتلت جزءاً كبيراً من ديوانه حتى صورها بصور موفقة. (٢٤)

وبهذا أستطاع الشاعر أن يوفق بتقديم إيقاع موسيقى مؤثر من جهة وأن يبين صفات الكلب وسرعته في العدو ومدى عشقه للكلاب من جهة أخرى .

ومن الملاحظ أن هذا النوع من التكرار غير كثير الورد في شعر الصيد. ولعل السبب في ذلك كون أغلب شعر الطرد شعراً ارتجالياً نظم بسرعة. لم يلتفت فيه الشاعر إلى مثل تلك الأساليب التي تعتمد على الصنعة وطول النظر والتأمل في القصيدة .

ج- تكرار التراكيب :

من المعروف أن بعض التراكيب لها نمط موسيقي معين ، لذلك فإن التراكيب تؤدي وظيفة موسيقية - فضلاً عن - وظيفتها الأساسية . فيعمد الشاعر إلى تكرار بعض التراكيب في أوقات معينة حفاظاً على المسار الموسيقي للبناء الشعري .

ومثل هذا المستوى من التكرار يجد فيه الشاعر وسيلة قوية للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره الداخلية^(٢٥). وقد وجد هذا التكرار في شعر الصيد ليمثل دعماً للموسيقى النص الخفية ، وإيجاء بمعاني ، وإحساسات مختلفة وهناك عبارات شهيرة تكررت في جزء كبير من طرديات العصر العباسي هي عبارة (قد أغتدي) التي تعدّ من العبارات التقليدية التي عمد إليها شعراء هذه الحقبة لمجارات إسلافهم من الجاهلين .

فقد تكررت في أغلب طرديات السري الرفاء (ت ٣٦٢هـ) ومنها طرديته التي قال فيها: ﴿من الرجز﴾

قَدْ أَغْتَدِي وَالصَّبْحُ فِي إِقْدَامِهِ وَاللَّيْلُ قَدْ أَعْرَضَ لَانْهْزَامِهِ^(٢٦)

كذلك في شعر ابن الرومي (ت ٢٨٣هـ) : ﴿من الطويل﴾

وقد أَغْتَدِي للطير والطير هُجَّعٌ ولو أوجست مَغْدَاي ما بئن هُجَّعاً^(٢٧)

وقد ذكرها أبي نواس (ت ١٩٨هـ) في أغلب طردياته^(٢٨) ومنها أرجوزته التي

وصف بها سرعة الكلب ، قائلاً : ﴿من الرجز﴾

قَدْ اغْتَدِي فِي فَلَقِ الْإِصْبَاحِ بِمَطْعَمٍ يُوجُزُ فِي سَرَاحٍ^(٢٩)
إن تكرار هذه العبارة في مفتتح المطلع الشعري وفي مضمونه يمثل نقطة انطلاق
الشاعر للبدء بعملية الطرد و يبين الشاعر من خلالها المدة الزمنية التي التزم بها الصائد
وهي مدة السحر وبكرة الصباح . من جهة ومن جهة أخرى تمثل نقطة انطلاق للنوع
الموسيقي الجديد الذي يحقق إصرار الشعراء في هذا العصر للسير في نهج القدماء .

وهناك نوع آخر من التكرار وجدناه في شعر ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) الذي استهل به
طرديته ، قائلا : ﴿من مجزوء الرجز﴾

مَنْ يَشْتَرِي مَشِييً بِالشَّعْرِ الْغَرِيْبِ
مَنْ يَشْتَرِي مَشِييً وَلَيْسَ بِالمُصِيبِ^(٣٠)
وبعد هذا الاستهلال التقليدي يبدأ بغرضه الأساس وهو الصيد . ولعله بهذا
الاستهلال أراد أن يقوي الإيقاع الموسيقي لطرديته قبل الدخول بالموضوع .
وفي طردية أبو نواس (ت ١٩٨هـ) الذي صور بها سرعة كلبه وانطلاقه ، يقول فيها :
﴿من الرجز﴾

رُحْنَا بِهِ نَنْضَحُ أَعْطَافَهُ وَهُوَ بِمَا أَوْلَاهُ مَشْكُورُ
رُحْنَا بِهِ فِي تَرْبَةٍ إِذْ أَتَتْ وَمِثْلُهُ لِلْجَهْدِ مَذْخُورُ^(٣١)
كرر الشاعر هذا الفعل ليؤكد اصطحابهم للصوائد بكل حال . وهي تساعد
صاحبها بدون تدمير أو تملل ومن جهة أخرى جاء الشاعر بصوت جهور وهو (الراء)
ثم تبعه صوت رخو وهو (الحاء) ليكون إيقاعيا موسيقيا جديدا صاعدا وهابطا يتناسب
مع طبيعة هذا الغرض الشعري لأن عودة الشاعر بين حين وآخر إلى نفس النقطة لإظهار
صوت معين سيؤدي إلى إ
فراز إيقاعا من النغم المنسجم ولا ريب أن هذا الانسجام يسهم إسهاما كبيرا في
إبراز نمط موسيقي عال .

يمثل التكرار في كل أنماطه ظاهرة ملفته للنظر بوصفها عنصرا إيقاعيا بارزا في شعر
الطرد في العصر العباسي ولو كان بأدنى مستوياته وإن دل هذا على شيء ، فإنما يؤكد

أن شعراء الصيد هم من شعراء الارتجال يقولون الشعر في البديهة دون النظر إليه وهذا يؤدي إلى قلة هذه الأساليب . ولا سيما تكرار اللفظة وتكرار التركيب .

٢- الجنس :

يمثل الجنس ركيزة مهمة في بناء الإيقاع الداخلي كما يعمل قيمة نغمية مؤثرة في الترجيع الصوتي وقد سُمي الجنس جناساً "لجنيء حروف ألفاظه من جنس واحد ، ومادة واحدة... ولا يشترط تماثل جميع الحروف بل يكفي في التماثل ما تقرب به المجانسة ، وتظهر هذه الفائدة في ذكر حدوده ، وكشف ما هيته" (٣٢) ويعد نوعاً من أنواع التكرار المؤكد للنغم (٣٣) ومظهراً من مظاهر التنوع الصوتي في تحقيق التناظر والتماثل للألفاظ (٣٤) ، وله القدرة على أن لا يقرب بين اللفظ وصورته من جهة ، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى (٣٥) ، "فهو لا يعد زخرفة أو حلية فحسب ، وإنما هو مركز موسيقي في البيت يقابله مركز موسيقي آخر يضيفان على البيت تنغيماً داخلياً خاصاً" (٣٦) .

ولما كانت المجانسة اللفظية تؤدي معنى متقارباً في تقلبات الاشتقاق وتفيد الكلام قوة في جرسه ونغمه ، فقد أجمع النقاد والبلاغيون على جعل التجنيس فيما يتفق لفظه ويختلف معناه ؟ ولو عدنا نبحت عن التعليل ، فقل أن نعثر على تقرير حقيقة الإفادة التعبيرية التي يتوخاها المتكلم في التجنيس بجميع أنواعه (٣٧) وكان من اقرب القدماء رأياً في هذا عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) ، قائلاً "وأعلم أن النكتة التي ذكرتها في التجنيس وجعلتها العلة في استجابة الفضيلة وهي حسن الإفادة ، مع إن الصورة صورة التكرار والإعادة وإن كانت لا تظهر الظهور التام.." (٣٨) .

وفي هذا الجانب سنتناول الجنس التام في قصيدة ابن الرومي (ت ٢٨٣هـ) مركزين على دوره الموسيقي المؤثر في بنية النص : ﴿من الطويل﴾

وقد أغتدي للوحش والوحش هُجْدُ ولو نذرت بي لم تبت وهي هُجْدُ
تري كل ركاع على كل مرتع يخسر لرمحي ساجداً بل يُسَجْدُ (٣٩)

فقد جانس الشاعر بين (هُجْدُ) التي دلت على معنى النوم وبين (هُجْدُ) التي دلت على السهر ومن هذا التطابق بين عدد الحروف وبين مخارج الأصوات استطاع

الشاعر أن يحقق كثافة موسيقية ، ذلك بأن التكرار الذي رافق البيت الشعري جراء مجيء حرف الجيم وهو مضعف أفرز نسقا موسيقيا رتبيا يتأتى من الجيم وتضعيفها - فضلا عن - دلالة اللفظة في تحريم النوم على الوحش (الطريدة) وعلى الصياد . وهناك جناس غير تام في الأبيات نفسها ، إذ جناس الشاعر بين (ساجدا) وبين (يُسَجِّدُ) فضلا عن التكرار الذي جاء في كلمة (الوحش) ومثل هذا التكرار يحدث نغما كالصدى يرتبط بموسيقى البيت الداخلية ويتضح أن الشاعر في هذا الجناس أراد أن يترنم في اللفظة الأولى ثم أتى في الثانية من أجل أن تعذب تلك اللفظة وتستجو عند مسامعه - فضلا عن - أنها تسبب متعة محبة للعقل^(٤٠) .

ومنه قول أبو فراس الحمداني (ت ٣٥٧هـ) : ﴿ من الرجز ﴾
صحتُ : أهذا ألباز أم دجاجة ليت جناحيه على دراجه^(٤١)
جناس الشاعر بين (دجاجة) و (دراجه) وهو جناس ناقص . وهذا التقارب الصوتي بين الكلمتين أضفى على البيت نغما موسيقيا عذبا ذلك بأن التقارب بين صوت الجيم الجهور ، والتكرار المتمثل بصوت الراء أنتج مسارا موسيقيا مؤثرا . وآخر ما نستشهد به من أمثلة الجناس قصيدة أبي الطيب المتنبي (ت ٣٥٤هـ) التي قال فيها : ﴿ من الرجز ﴾

فَاخْتَلَفْتُ فِي وَابِلِي نِبَالٍ	مِنْ أَسْفَلَ الطَّوْدِ وَمِنْ مُعَالٍ
قَدْ أَوْذَعْتُهَا عَتْلُ الرِّجَالِ	فِي كُلِّ كِبْدٍ كِبْدِي نِصَالٍ
يَنْمَنُ فِيهِ نِيْمَةُ الْمَكْسَالِ	عَلَى الْفَقْفِ أَغْجَلَ الْعِجَالِ ^(٤٢)

فالجناس بين (وابلِي) التي تدل على المطر و (نبال) أي السهام - كما هو معروف - جناس له موسيقى لا يحمل أي نوع من التعقيد أو التصنع .
أما الجناس الآخر فهو بين لفظتي (كبد) بمعنى الكبد احد أعضاء الإنسان - المعروف - و (كبدي) التي بمعنى النصل ولم يكتف الشاعر بهذا بل أورد جناس آخر بين (أعجل) وهي حال لنيمة الوعول حين سقطت من الجبال و (العجال) المتأتية من الاستعجال .

وقد حملت هذه القصيدة العديد من الجناسات . ولا شك في إن منبع هذه الظاهرة هو تحسس الشاعر لجرس الكلمات - فضلا عن - التجاوب بين الكلمات المتجانسة تجاوبا خفيا دقيقا. يشجع الشاعر على استغلال هذه الظاهرة الإيقاعية ليوفر جوا موسيقيا جميلا. وأن تكرار الجرس والحروف بنفس النغمة يحقق أجواء جمالية مؤثرة ومعبرة .

ولعل الشاعر أراد بهذا الكم من الجناس أن يعبر عن التطور والتقدم الحضاري الذي وصل إليه عصره وهذا ما انعكس بشكل واضح وجلي على لغة الشاعر وطريقة تعبيره. لأنه في الحقيقة يود التعبير عن واقع معاش يحفل بالهدوء السياسي والتقدم . ونلخص من هذا أن ما يشكله التجنيس هو قيمة نغمية تثير تصورا ذهنيا لاستجلاب تباين المعنى في ترجيع اللفظين وبقدر ما يوفره هذا الترجيع النغمي من قوة الإثارة من خلال عذوبة لفظه وتلاؤمه في السياق المنظومة فيه فهو حسن، وبقدر ما يشكل عثارا وتعقيدا لفظيا لا يوحي بتباين المعنى في السياق فهو هجين على الصنعة ومستكره^(٤٣) .

٣- الطباق :

الطباق : من الظواهر الإيقاعية التي تدخل ضمن الإيقاع الداخلي للنص الشعري ويسمى "الطباق والتطبيق والتكافؤ والتضاد"^(٤٤) .

وهو بمعنى الجمع بين الشيء وضده في كلام أو في بيت شعر كالجمع بين الليل والنهار وبين البياض والسواد، وكذلك الجمع بين حرفين كالجمع بين (اللام و على)^(٤٥) .

والطباق نوعان إيجاب وهو ما اتفق فيه الضدان إيجاباً وسلباً وطباق سلب وهو الذي اكتسب الضدية بالسلب^(٤٦) إلا إن قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) قد خالف هذه الآراء ، فقال المطابقة إيراد لفظين متساويين في البناء والصيغة غير أن الأسماء لا مشاحة فيها إلا إذا كانت مشتقة^(٤٧) .

والطباق في شعر الطرد يؤدي وظيفة جمالية فضلا عن الوظيفة الدلالية ، لأنه يسعى إلى خلق تشكيلات صوتية داخل النص الشعري يمنح البيت كله نغمة موسيقى خاصة تزيد من قوة الإيقاع لـ (الطباق ألازدواجي)^(٤٨) الذي كثير ما ((يعول عليه الشعر في تقوية الجرس وإيجاد الانسجام بين اللفظ والمعنى))^(٤٩) .

ومن ذلك قول البحري (ت ٢٨٤هـ) : ﴿من الطويل﴾
 فَلَمْ أَرِ ضِرْغَامَيْنِ أَصْدَقَ مِنْكُمَا عِـرَاكَا إِذِ الْهَيَّابَةُ النِّكْسُ كَذَّبَا!
 هَزَبَرُ مَشَى يَبْغِي هَزَبَرًا وَأَغْلَبُ من القوم يَغْشَى بِاسِلَ الْوَجْهِ أَغْلَبَا
 فَأَحْجَمَ لَمَّا لَمْ يَجِدْ فِيكَ مَطْمَعًا وَأَقْدَمَ لَمَّا لَمْ يَجِدْ عَنْكَ مَهْرَبَا
 فَلَمْ يُغْنِهِ أَنْ كَرَّ نَحْوُكَ مُقْبِلًا وَلَمْ يُنْجِهِ أَنْ حَادَ عَنْكَ مُنْكَبَا
 حَمَلَتْ عَلَيْهِ السِّيفَ لِاعْزَمُكَ أَتْنِي وَلَا يَدُكَ أَرْتَدَّتْ وَلَا حُدَّهُ نَبَا^(٥٠)

فقد طابق الشاعر بين (الإقدام والأحجام) وبين (المطمع والمهرب) وبين (الكر الإيقاع التحتي من خلال التقابل بين الكلمات وقد استغل الشاعر هذه المتضادات من أجل تحقيق الموسيقى الداخلية داخل عمله الشعري .

ومن النماذج الذي ورد فيها الطباق مؤثرا في الإيقاع الداخلي قول المتنبي (ت ٣٥٤هـ) : ﴿من الرجز﴾

وَمَا عَدَا فَاَنْغَلَّ فِي الْأَذْغَالِ فَلَمْ يَيْلُ مَا طَارَ غَيْرَ آلِ
 وَمَا احْتَمَى بِالمَاءِ وَالدَّخَالِ مِنْ الْحَرَامِ اللَّحْمِ وَالْحَلَالِ^(٥١)
 فـ (الحلال والحرام) متناقضان في المعنى من غير شك ومثل هذا التضاد يعمل على تقوية الحلقات الموسيقية في البيت أو الشطر فضلاً عن أنها تحمل صفة التناسب من حيث الوزن أو الصيغة الصوتية التي تعمل على تفعيل الإيقاع الداخلي وتقويته .

وفي طردية السري الرفاء (ت ٣٦٢هـ) التي وصف بها الصيد ، أكثر من الطباق بشكل ملحوظ لتصعيد الموسيقى الداخلية ، إذ قال : ﴿من الرجز﴾

وَالطُّسْتُ وَالضَّارِبُ فِي صُنُوفِ مِنَ الثَّقِيلِ وَمِنْ الْخَفِيفِ
 لَمَّا رَأَيْتُ لَيْلَةَ الْكُسُوفِ حَتَّى وَقَفْنَا بِمَهَاً وَقُوفِ
 أَمْنَةً فِي الْبَلَدِ الْمَخُوفِ فَاخْتَارَهَا تَخْيِيرَ الْعَرِيفِ
 كَنَاظِرٍ يَنْظُرُ فِي الصُّرُوفِ فَقَرَنَ الْمَهْزُولَ بِالْمَعْلُوفِ^(٥٢)

قد شكل كل من (الثقيل والخفيف) وهما نوعان من الغناء و (أمانة والمخوف) كذلك (المهزول والمعْلوف) مرتكزا للطباق . الذي منح الأبيات موسيقى خفية توحى

بإحساس الشاعر. ومن دون شك أن الشاعر أستغل هذا التراكم الهائل من المتضادات والتكرارات من أجل تقوية الحلقات الموسيقية والنغمية للأبيات .
ومثل هذا النوع من الطباق نجده في شعر أبن المعتز (ت ٢٩٦هـ) وصف الصيد بالشبك وقصب الدبق والفخ ، قائلا : ﴿من الرجز﴾

ما صائدات لسنّ بارحات
وراكبات غير سائرآت
ومّا طعام ظلّ بالفلاة
يقرب الموت من الحياة^(٥٣)

نلاحظ (الموت والحياة) لفظتين متضادتين في المعنى ، إلا إنهما منحتا البيت الشعري نغمة موسيقية خاصة ، جنح إليها الشاعر من أجل جلب انتباه المتلقي إلى طردته ومشاركته له في الإحساس والمشاعر.

فقد وجدنا مما تقدم أن شعراء الطرد نجحوا في توظيف الطباق بوصفه ظاهرة دلالية وإيقاعية أحدثت نغما موسيقيا خاص أضفت على النص قوة وجمال. مما نبه المتلقي إلى هذه المتضادات في المعاني والتفاعل معها .

٤- المقابلة :

"المقابلة : إيراد الكلام ، ثم مقابلته بمثله في المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"^(٥٤) .

وعرفها آخرون بصيغة أخرى ، وهي أن تجمع بين شيئين متوافقين وبين ضديهما ثم إذا شرطتهما بشرط وجب أن تشرط ضديهما بضد ذلك الشرط^(٥٥) .
ونجد هذا عند قدامة (ت ٣٣٧هـ) إذ قال عنها "ومن أنواع المعاني وأجناسها أيضا صحة المقابلات ، وهي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض ، أو المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافقه وفي المخالف فيما يخالف على الصحة ، أو يشرط شروطا ويعدد أحوالا في احد المعنيين فيجب فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده وفيما يخالف بأضداد ذلك .."^(٥٦) .

وقد اختلف البلاغيون في المقابلة ، فبعضهم جعلها فنا مستقلا وبعضهم جعلها من الطباق^(٥٧) غير إن الفرق بين المقابلة والطباق هو أن الطباق لا يكون إلا بين الأضداد أما المقابلة فتكون بين الأضداد ، وتكون بين غير الأضداد ، والفرق الثاني هو أن الطباق لا

يكون إلا بين ضدين فقط إما المقابلة فتكون بين أكثر من اثنين^(٥٨) وأخيراً فالمقابلة هي أن يؤتى في الكلام بمعنيين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب وهي تكون بالأضداد وغير الأضداد^(٥٩) وبفضل هذا التقابل في المعاني يحدث (التناغم الصوتي)؛ الذي يعد أخفى درجة من درجات الإيقاع الموسيقي الداخلي .

ومن المتضادات في شعر الطرد ، قول السري الرفاء (ت ٣٦٢هـ) في وصف أربعة
أكلب صيد بها ظباء : ﴿من الطويل﴾

فَذَلِكَ يَوْمَ جَانِبِ السَّعْدِ سِرْبُهُ وَقَوْلُ بِالنَّحْسِ الظُّبَاءِ الْكَوَانِسُ^(٦٠)

فلما جعل السعد بجانب سرب الكلاب جعل ضده مقابلة النحس للظباء .

وفي أرجوزة أخرى يقول : ﴿من الرجز﴾

قَدْ اغْتَدِي وَالصُّبْحُ فِي إِقْدَامِهِ وَاللَّيْلُ قَدْ أَعْرَضَ لَانْهْزَامِهِ^(٦١)

تظهر العلاقة التقابلية بين (الصبح و الإقدام) وبين (الليل والإعراض والانهزام) فيسعى الشاعر جاهداً من أجل توظيف هذا التقابل داخل الأبيات في بناء موسيقى داخلي فعال.

ونظير هذا التكرار في أرجوزة كشاجم (ت بعد ٣٥٨هـ) ، التي قالها في وصف

البازي : ﴿من الرجز﴾

قَدْ اغْتَدِي وَاللَّيْلُ مَهْتُوكُ الْحَمَى وَالصُّبْحُ يَسْتَنْفِضُ أَبْرَادَ الدُّجَى^(٦٢)

فالتقابل بين (الليل مهتوك الحمى) وبين (الصبح يستنفض أبراد الدجى) يضيف إلى دلالة شمولية الامتداد الزمني بين الليل والصبح .

وللمقابلة بهذا المعنى قيمة جمالية دلالية لا تنكر ، ولعلها تتجلى في قدرتها على مناوشة الشعور عن طريق الإبانة الخاطفة عن وجهي الحياة للأشياء حيث تتآزر في هذه الإبانة مختلف وسائل التركيب اللغوي .

وعلى هذا يكتسب الحديث عن المقابلة أهمية دلالية مهمة ناتجة بمقتضى تفاعل الألفاظ المتقابلة^(٦٣).

٥- رد العجر على الصدر :

وهذا يعد من الركائز المهمة التي انبنت عليه الموسيقى الداخلية "وهو كلام وجد في نصفه الأخير لفظه يشبه لفظاً موجوداً في نصفه الأول"^(٦٤) .

وقد عرفه المتأخرون من البلاغيين بأنه أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها هذا في الشر إما في الشعر فهو أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو في حشوه أو في صدر المصراع الثاني^(٦٥).

ولهذا الفن تسمية أخرى ، فسماه ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) وأبن قيم الجوزية (٧٥١هـ) وأبن حجة الحموي (ت ٨٣٨هـ) (التصدير) وهذا الاسم اخف على المستمع وأليق بالمقام^(٦٦) ونجد هذا الفن موظفاً في شعر الصيد والطرد لغرض تمكين القافية وتوفير إلفة إيقاعية يأتي بها التكرار الذي يبدو زخرفاً لفظياً وما هو إلا إيقاع بين الإيقاعات الداخلية .

ومن نماذج هذا الفن قول ابن الرومي (ت ٢٨٣هـ) : ﴿من الطويل﴾
وقد أعتدي للطير والطير هُجَّعٌ ولو أوجست مغداي ما بتن هُجَّعا
على خلة لم يفسد المحل بينهم ولا طمع الواشون في ذلك مطمعا^(٦٧)
حقق الشاعر بتكراره (هُجَّعٌ) و (طمع - مطمعا) غاية تأكيدية ، من اجل التركيز عليها وجلب الانتباه نحوها ، لأن مثل هذا التكرار يؤدي إلى زيادة التنغيم الموسيقي - فضلا عن - التكثيف الدلالي لبيان تأكيده على حب الصيد والتلذذ به مع أصحابه الكرام .

ونظير هذا ، قال أبو فراس (ت ٣٥٧هـ) في أرجوزته المشهورة : ﴿من الرجز﴾
ثم نزلنا وطرحنا الصيداً حتى عددنا مئةً وزيدا
فلم نزل نقلي ونشوي ونُصبُ حتى طلبنا صاحباً فلم نُصبُ^(٦٨)
فقد أسهم هذا الرد في تقوية النغم الداخلي من خلال تشكيله لدورة إيقاعية تشد البيت شداً، وإن تكرر الشاعر لكلمة (نصب) يكشف عن أهميتها ومركزيتها في البيت والصورة الشعرية.

ومن أمثلة رد العجز على الصدر قول أبو نواس (ت ١٩٨هـ) في وصف البندق :

﴿من الرجز﴾
لا تُخَوِّجُ الرَّامِي إِلَى أَنْتِقَائِهَا فهَيَّرَاقِي الطَّيْرَ فِي ارْتِقَائِهَا^(٦٩)

فتناوب الفعلين (تراقى - وارتقى) أدبا إلى إفراز هذا الإيقاع الموسيقي المؤثر ، وبخاصة أن موقع هذين الفعلين في شطر واحد ، قد عمل إيقاعا موسيقيا رائعا ، وبالخصوص أنها تحمل نصف صفات مخارج الأصوات ، وبذلك وجد الشاعر ضالته في صوت القاف الحلقي أكثر من أي صوت آخر ، ولأن عمق المخرج ناسب عمق المشاعر لدى الشاعر والمتلقي على حد سواء ، وبخاصة إن القاف من أصوات القلقة .

ومثل ذلك قول الصنوبري (ت ٣٣٤هـ) في وصف الكلاب : ﴿ من الرجز ﴾

انبسط كالشهب لا يُعجزها انبساط^(٧٠)

ركز الشاعر على تكرار كلمة (بسط) في بداية البيت وفي نهاية عجزه ، ومثل هذا التكرار سيؤدي إلى زيادة التنغيم الصوتي المكون للإيقاع والذي يجسد عناية الشاعر بوصف صوائده .

ومن الملاحظ أن الشعراء لم يوردوا سوى الكلمات ذات الأهمية في التجربة الشعرية ، التي تحمل دلالة خاصة في نفس الشاعر .

ونلاحظ أن الشعراء عمدوا أحيانا إلى إيراد الكلمة المرجعة بذات البنية الصوتية من دون تغير ، وأحيانا أخرى عملوا على تغير البنية الصوتية للكلمة المرجعة من خلال عملية الاشتقاق ، ومثل هذا الثبات والتغير يعودان إلى طبيعة السياق والضوابط الموسيقية المقررة .

"ورد العجز على الصدر ، نابعا من ذوق العربي في الشعر ، كما يرجع الحسن فيه إلى نوع الدلالة التي تهدف إلى التقرير والتبيين والتدليل ، وإلى ما فيه من زيادة المعنى التي ترجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني .

وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاء فهو رابط من روابط التذكر ، كما إن التردد المتمثل في اللفظتين يعطي لونا من الإيقاع الموسيقي يتقارب مع الغناء الذي يطلب فيه تردد بعض ألفاظ بعينها ، يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاء"^(٧١) .

٦- التدوير :

يمثل التدوير ركناً من أركان الإيقاع الداخلي، وقد عرفه أبن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، قائلاً: هو "ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد يجمعها كلمة واحدة" (٧٢).

وهذا يعني أن التدوير اختراق لاستقلالية الشطرين مع الاحتفاظ بالقيمة الوزنية. ويوجد للتدوير "فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر. وذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمد ويطلق نغماته" (٧٣) - فضلاً عن ذلك - فانه غمط من أنماط أظهار الإيقاع الداخلي للقصيدة يتقصده الشاعر للأفصاح عن أسلوبه فيبدو للقصيدة التماثلية إيقاعان: إيقاع خليلي يظهره تقطيع البيت وإيقاع داخلي يظهره الإلقاء أو الإنشاد الذي هو سبيل الشعراء في توصيل قصائدهم (٧٤).

ومن الجدير بالذكر أن شعراء الطرد العباسي، ورد عندهم هذا الفن الفسيح، ولكن بشكل موجز، وربما كانوا يلجأون إليه متنفساً يخفف من روح التقليد والسير على نهج الأقدمين.

ومن أمثلة ذلك، قول الصنوبري (ت ٣٣٤هـ): ﴿من الرجز﴾

حتى إذا انشَقَّ لها	من فجرها سراطُ
وكادت الشمسُ بأط	راف الدُّجى تُنَاطُ
انبسطت كالشهب لا	يُعْجِزها انبساطُ
كأنما تَقْتَل الـ	أرجلُ والأبساطُ (٧٥)

لجأ الشاعر إلى التدوير لجعل أفكاره متتابعة مترابطة من البداية وحتى النهاية، من غير فصل فتتحد الصورة وتتماسك وتقدم بشكل منمّزج، ومن ثم تتحد وتتشابك الأفكار والأحاسيس بين الملقى والمتلقي، وهذا هو هدف الشاعر من التدوير.

وفي المضمار نفسه يقول أبن المعتز (ت ٢٩٦هـ) في وصف فرسه: ﴿من الخفيف﴾

ربما استعْجَلَتْ بِسَرْجِي جَرْدَا	ءُ خُنُوفُ وَاللَّيْلُ مُلْقَى الْقَمِيصِ
طَرَفَةً تَمَلَا الْيَدَيْنِ بِشَدِّ	واسع البَسْطِ لاحِقٍ بِالْقَنِيصِ
ولها غُرَّةٌ وَنَاصِيَةٌ تَنُـ	شَقُّ عَنْهَا كَطَلْعَةِ بَيْنِ خُوصِ

وابن قفر مثل الهراوة شحاً ج. مَرُوعٌ مُنْفَرٍ بِالشَّخْوصِ^(٧٦)
الآيات تعرضت إلى شدة في الوصف، حين صور الشاعر فرسه تصويراً دقيقاً مركزاً على سرعته وتمكنه من لحاق الفريسة وهذا ما جعل الشاعر يجنح للتدوير لأن مثل هذا الزخم في الأوصاف سيربك الإيقاع ويخل به .

٧- التضمين :

يختلف التضمين باختلاف العلوم ، فهو في النحو إعطاء فعل معنى فعل آخر^(٧٧) . وفي العروض "يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنشور، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني. وهذا المعداد من عيوب الشعر"^(٧٨) غير أن ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) لا يعده عيباً. إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعليق أحدهما وبين الفقرتين من الكلام المنشور ولو كان عيباً ما وجد في القرآن الكريم^(٧٩) كما يعد التضمين أسلوباً شديداً للمتلقى وذلك في تتبع البيت الثاني طلباً لإتمام المعنى ، كما أن تنازع المعنى بين بيتين يخلق لحمة إيقاعية معنوية بينهما تشكل بمشيلاتها في القصيدة الواحدة سمة دالة^(٨٠) .

وقد كثر ورود التضمين في شعر الصيد لكونه شعراً قصصياً قليلة التفعيلات معتمداً على بحر الرجز في أغلب الأحيان - فضلاً عن - كونه شعراً وصفياً ، فلا يكفي البيت الواحد لإكمال وصف الطريدة أو الصائد بل يحتاج إلى بيت آخر أو أكثر حتى تكتمل الصورة التي يرسمها الشاعر .

فكثير ما يحسن موقع التضمين إذا كان البحر قصيراً، أو كان الشعر قصصياً أخذاً بعضه برقاب بعض ، أو خطابياً حامياً^(٨١) .

ومن أمثلة التضمين في شعر الطرد ، قول السري الرفاء (ت ٣٦٢هـ) في وصف

الصيد بالليل : ﴿من الرجز﴾

قُمْنَا بِهَا نَهْتِكَ أَسْتَارَ الظُّلَمِ	وَبَيْنَا ذَاتُ ضُجِيجٍ تَخْتَصِمِ
إِنْ نَامَ غِزْلَانُ الصَّرِيمِ لَمْ تَنَمْ	نَقَرَعَهَا بَيْنَ الْوَهَادِ وَالْأَكَمِ
قَرَعَ النَّوَاقِيسُ إِذَا الصُّبْحُ ابْتَسَمَ	نَوْمُ مَخْلُوعِ الْعِذَارِ حَيْثُ أُمَ
أَسْوَدَ مَبِیْضِ الْخِلَالِ وَالشَّيْمِ	لَهُ عَلَى الصَّحْبِ أَيْادٍ وَكَرَمِ

وَنَعِمَ هُنَّ عَلَى الْوَحْشِ نَقَمَ أَسْرَعَ قَبْلَ الشَّدِّ مِنْ سَيْلِ الْعَرَمِ
يَقْدُمُنَا إِلَى الْكِنَاسِ الْمُكْتَمِ مُسَائِلًا عَنْهُ الصَّبَا وَهِيَ تَنَمُ^(٨٢)

ألا ترى أنَّ هذه الأبيات لم يقم أحدها بنفسه ولا يتم معناها إلا بالأبيات التي تليه . لأنَّ الشاعر أراد أن يرسم صورة متكاملة الأجزاء لحالة خروجهم للصيد بالدواية الذي عادة ما يكون ليلاً عندما تنام الطرائد . ومثل هذه الصورة الحافلة بالإحداث المتداخلة لا تكتمل في بيت واحد. لهذا جاء الشاعر بعدة أبيات احدهما مرتبط بالآخر متضامنا معه .

ومثل هذه الصور تكثر في شعر الطرد بصورة عامة ، ولأسباب ذكرناها سابقا .

ومن أمثلة التضمين الأخرى قول أبن المعتز (ت ٢٩٦هـ) : ﴿من الرجز﴾

قُمْ صَاحِبِي نَغْدُ لَصِيدِ الْوَحْشِ بَضَارِيَاتٍ مِنْ بُزَاةِ بُرْشِ
كَأَنَّمَا نَقَطَهَا مُوشِي وَنَيْرَجَاتٍ ضُمِرَ تَسْتَشِي
وَوَابِلٍ فِي الْعَدُوِّ غَيْرِ طَشٍ مَا اسْتَأَثَرْتُ مِنْ دُونِنَا بِخَدَشِ
لِصْنِيدِهَا وَهِيَ شِدَادُ الْعَطَشِ فَقَامَ بِسَامًا بِوَجْهِ بَشِ
كَمِثْلِ دِينَارٍ جَدِيدِ النَّقْشِ وَاسْتَبْدَلَ السَّرَجَ بِلَيْنِ الْفَرَشِ^(٨٣)

لجأ أبن المعتز إلى التضمين في هذه الأرجوزة ليقدم وصفه بأسلوب قصصي جميل . إذ لا يمكنه الفصل بين أجزاء الطردية فإذا وصف البزاة والكلب في بيت لم يكتمل الوصف إلا أن يردفه ببيت آخر . لأنَّه اعتمد على بحر الرجز وهذا البحر قليل التفعيلات لا يمكنها أن تغطي الوصف في بيت واحد فقط .

وبعد هذا كله يمكن القول إنَّ الشعراء استطاعوا أن يوازنوا بين الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية وبين الموسيقى الداخلية بظواهرها المتعددة كالتكرار بأنواعه والجناس والطباق ورد العجز على الصدر والمقابلة والتدوير والتضمين .

كل هذا مكن الشعراء من أدواتهم التعبيرية ومن الإفادة من النبرات الصوتية التي أظهرت قصائدهم بدلالات جديدة معبرة عما في داخلهم من عواطف وأحاسيس استطاعوا أن يعبروا عنها بأسلوبهم الخاص .

الخاتمة

- وفي ختام البحث نلخص أهم النتائج التي خرج اليها وتتمثل بالآتي:
- يعدّ التكرار من الوسائل المهمة للتناغم الصوتي والدلالي ، ولا ينتجج عن التكرار تعميق القيم الدلالية وتثبيت الدواعي البلاغية ، بل يشمل فضلاً عن ذلك قيما صوتية إيقاعية تنشأ من إعادة القوالب الصياغية .
 - بفضل التقابل في المعاني يحدث التناغم الصوتي الذي يعدّ أخفى درجة من درجات الإيقاع الموسيقي الداخلي .
 - نجد في رد العجز على الصدر فناً موظفاً في شعر الصيد والطرْد لغرض تمكين القافية وتوفير ألفة إيقاعية يأتي بها التكرار الذي يبدو زخرفاً لفظياً وما هو الا إيقاعاً من الإيقاعات الداخلية .
 - يقوم الشاعر بالاعتماد على أدوات مثل التضمين والتدوير لاعطاء دفقة موسيقية تتمثل في توصيل ما ينقطع عن التتمات الموسيقية لمحاصرة الشاعر من خلال الشطرين الصارمين أو نهاية الإيقاع فيما يخص البيت برمته ؛ لذا يلجأ الشاعر لفنون يحاول أن يوسّع فيها من إمكانية التواصل الموسيقي .

هوامش البحث

- (١) ينظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ٤١
- (٢) ينظر : البنى الأسلوبية في النص الشعري ، راشد بن هاشل الحسيني ، دار الحكمة ، ط١ ، ٢٠٠٤ : ٦٨
- (٣) ينظر : النقد الأدبي الحديث (قضاياها ومناهجه) ، أ.م. ، د: وليد شاكر نعاس ، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م : ٣١
- (٤) ينظر : البنى الأسلوبية في النص الشعري : ٦٨
- (٥) ينظر : العروض وإيقاع الشعر العربي : ١٣
- (٦) ينظر : الأسس الجمالية في النقد الأدبي : ٣٧٤
- (٧) ينظر : دراسات في الأدب العربي ، شاكر هادي التميمي : ١١٠
- (٨) ينظر : قضايا الشعر المعاصر: ٢٥٣-٢٥٤

(٩) بيان إعجاز القرآن ، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي ، (ت ٣٨٦ هـ) ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن ، تح : محمد خلف الله – محمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر : ٤٧

(*) الذلاقة : حدوث الصوت بين ذلق اللسان أي طرفه ومقدم الغار الأعلى ، وهي أصوات الـ (ل - ر - ن - ف - ب - م) ومن هذه الأصوات ثلاثة (شفوية) لا أثر للسان فيها وهي أصوات الـ (ف - ب - م) وثلاثة (لسانية) وهي أصوات الـ (ل - ر - ن) فلما ذلقت الحروف الستة ومذل بهن اللسان وسهلت عليه في النطق كثرت في أبنية الكلام ، ينظر : جرس الألفاظ : ١٣٨ ، الأساس في فقه اللغة العربية : ٢٠٥

(١٠) ينظر : جرس الألفاظ : ٢٦٣

(١١) المصدر نفسه : ٢٤٠

(١٢) ينظر : تحليل الخطاب الشعري : ٣٦

(١٣) ينظر : البيانات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مصطفى السعدني : ٣٠

(١٤) ينظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ٤٩

(١٥) ينظر : قضايا الشعر المعاصر : ٢٥٣

(١٦) ديوان الصنوبري : ١٧٣

(١٧) ينظر : الأصوات اللغوية : ٦٧

(١٨) ينظر : فقه اللغة وسر العربية : ٤٨

(١٩) ديوان ابن المعتز : ٣٠/٢

(٢٠) دراسات في الأدب العربي ، شاعر هادي التميمي : ١١٦

(٢١) ينظر : شرح الكافية البديعية : ١٣٤

(٢٢) ديوان كشاجم : ٢٠٧ .

(٢٣) ديوان أبي نواس : ٦٣١ ، يغلو : يجاوز الحد ، ينظر : لسان العرب (مادة غلى) : ١٣٤/١٥

، اغلولى : التف ، ينظر : لسان العرب : ١٣٦/١٥ ، ميعة الشباب : أوله ، ينظر : لسان

العرب (مادة ميع) : ٣٤٤/٨

(٥) ينظر ديوان أبي نواس: ٦٢٦، ٦٣٦، ٦٣٨ الخ

(٢٥) ينظر : دراسات في الأدب العربي ، شاعر هادي التميمي : ١٢٠

- (٢٦) ديوان السري الرفاء : ٦٩٩/٢
- (٢٧) ديوان ابن الرومي : ٣٣٧/٢
- (٢) ينظر ديوان أبي نواس : ٦٢٨ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٨ ، ٦٤٦ ، ٦٤٨ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ١٠٠٠ الخ
- (٢٩) ديوان أبي نواس : ٦٣٧
- (٣٠) ديوان ابن المعتز : ١٠/٢ ، الغريب : شديد السواد ، ينظر : لسان العرب (مادة غريب) : ٦٤٢/١
- (٣١) ديوان أبي نواس : ٦٣٥
- (٣٢) جنان الجناس في علم البديع ، الشيخ صلاح الدين خليل بن أليك الصفدي (ت ٧٦٤هـ) ، تحقيق : سمير حسين حلبي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م : ٢٥-٢٦
- (٣٣) ينظر : جرس الألفاظ ودلالاتها : ٢٨٤
- (٣٤) ينظر : البنى الأسلوبية في النص الشعري : ٦٩
- (٣٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٢٣٤/٢
- (٣٦) تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٣١٠
- (٣٧) ينظر : جرس الألفاظ ودلالاتها : ٢٧١
- (٣٨) أسرار البلاغة : ٢٢
- (٣٩) ديوان ابن الرومي : ٣٧٤/١
- (٤٠) ينظر : فن الجناس ، علي الجندي ، القاهرة ، ١٩٥٤ : ٢٩/١
- (٤١) ديوان أبي فراس : ١٥٩
- (٤٢) ديوان المتنبي : ٤٠٥
- (٤٣) ينظر : جرس الألفاظ ودلالاتها : ٢٨٠
- (٤٤) فنون البلاغة (البيان - البديع) ، احمد مطلوب ، دار البحوث العلمية : ٢٦٩
- (٤٥) ينظر : علم البديع (دراسة فنية وتاريخية لأصول البلاغة ومسائل البديع) ، بسيوني عبد الفتاح ، مؤسسة المختار ، ط ٢ ، ٢٠٠٤م : ١١٢
- (٤٦) ينظر : البلاغة والتحليل : ١١٩
- (٤٧) ينظر : المثل السائر : ١٧١/٣

- (٤٨) الازدواج يعني أن يراعي الشاعر الموازنة بين الكلمات وزيناً أو صرفياً أهما معاً فإذا كان معناه متضاداً كان الطباق ألازدواجي ، ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٢٤٧
- (٤٩) المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٢٤٨
- (٥٠) ديوان البحري : ٢٠٠/١
- (٥١) ديوان المتنبّي : ٤٤٩
- (٥٢) ديوان الصنوبري : ٤٣٧/٢
- (٥٣) ديوان ابن المعتز : ١٦/٢
- (٥٤) كتاب الصناعتين : ٣٤٦/٢ ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، بكري شيخ أمين ، دار العلم للملايين : ٥٠
- (٥٥) ينظر : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ) ، دار الفكر : ١٤٦
- ، أصول البلاغة : ٨٢ ،
- (٥٦) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر : ١٥٢
- (٥٧) ينظر : علم البديع : ١٢٦
- (٥٨) ينظر : البلاغة العربية في ثوبها الجديد : ٤٥
- (٥٩) ينظر : البلاغة والتحليل : ١٢٠
- (٦٠) ديوان السري الرفاء : ٣٣٤/٢
- (٦١) المصدر نفسه : ٦٩٩/٢
- (٦٢) ديوان كشاجم : ٣٣
- (٦٣) النابغة الذبياني (حياته - شعره) : ٥١ ، (رسالة ماجستير)
- (٦٤) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز : ٦٢
- (٦٥) ينظر : علم البديع : ٢٦١
- (٦٦) ينظر : فنون بلاغية : ٢٣٧
- (٦٧) ديوان ابن الرومي : ٣٣٧/٢
- (٦٨) ديوان أبي فراس : ١٦٣
- (٦٩) ديوان أبي نواس : ٦٦٨
- (٧٠) ديوان الصنوبري : ٢٤٨

- (٧١) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، إبراهيم سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٥٢ : ١٢٢
- (٧٢) العمدة : ١٧٧/١
- (٧٣) قضايا الشعر المعاصر : ٩٢
- (٧٤) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : ٢١٨ (أطروحة دكتوراه)
- (٧٥) ديوان الصنوبري : ٢٤٨
- (٧٦) ديوان ابن المعتز : ٣٦/٢
- (٧٧) ينظر : زهر الربيع في شواهد البديع ، ناصر الدين محمد بن قر قماس ، تح : مهدي اسعد عرار ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ٢٠٠٧ - ١٤٢٨ : ١٢٦
- (٧٨) المثل السائر ، ٢٣٦/٣ ، ينظر : علوم البلاغة ، راجي الأسمر ، إشراف : إميل يعقوب ، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع ، ٢٠٠٥ - ١٤٢٦ : ٢١٦
- (٧٩) ينظر : المثل السائر : ٢٣٦/٣
- (٨٠) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : ٢٣٩ (أطروحة دكتوراه)
- (٨١) ينظر : المرشد إلى فهم إشعار العرب : ٣٨/٢
- (٨٢) ديوان السري الرفاء : ٧٠٣/٢
- (٨٣) ديوان ابن المعتز : ٣٤-٣٥

قائمة المصادر والمراجع

- الاساس في فقه اللغة العربية وأرومها ، تأليف د.هادي نهر ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .
- أسرار البلاغة للأمام عبد القاهر الجرجاني ، علق حواشيه : أحمد مصطفى المراغي بك مطبعة الاستقامة ، ط ١ ، ١٩٨٤ .
- الأسس الجمالية في النقد الأدبي (عرض وتفسير ومقارنة) تأليف د.عز الدين إسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ط ٣ ، ١٩٨٦ م .
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية تأليف مجيد عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٤٠٤ .
- الاصوات اللغوية تأليف د. إبراهيم أنيس ، مطبعة لجنة البيان العربي ، ط ٣ ، ١٩٦١ م .

- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان البنية الإيقاعية في شعر الجواهري تأليف د. إبراهيم سلامة، مكتبة الانجلو المصرية بالقاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.
- البلاغة العربية في ثوبها الجديد، (علم البديع) بكري شيخ أمين، دار الفكر للملايين، د- ت.
- البلاغة والتحليل تأليف انطوان مسعود البستاني، دارالمشرق - بيروت، ط٥، د- ت.
- البنى الاسلوبية في النص الشعري (دراسة تطبيقية) تأليف راشد بن حمد الحسيني، دار الحكمة - لندن، ط١، ٢٠٠٤.
- البيانات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث تأليف د. مصطفى السعدني د- ت.
- بيان إعجاز القرآن تأليف لابي سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي تح: د محمد زغلول سلام، دار المعارف - مصر بالقاهرة، د- ت.
- جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب تأليف د ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة - بغداد، ١٩٨٠.
- جناس الجناس في علم البديع للشيخ صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي تحقيق: سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- ديوان البحري، تح د. كامل حسن الصيرفي، دار المعارف - القاهرة، ط٣، ١٩٦٣.
- ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بستج، دار الكتب العلمية بيروت، ط٣، ٢٠٠٢.
- ديوان السري: تح د. حبيب حسين الحسني، دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨١م.
- ديوان الصنوبري تح د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت ١٩٧٠ م.
- ديوان كشاجم: تقديم وشرح مجيد طراد، دار صادر بيروت ط١، ١٩٩٧م.
- ديوان أبي فراس، رواية أبي عبدالله الحسين بن خالويه، دار صادر بيروت ١٩٦١م.
- ديوان أبي المتنبي طبعة صححها وراجعها د عبدالوهاب عزام، دار الزهراء للطباعة والنشر بيروت لبنان ١٩٧٨م.
- ديوان ابن المعتز تح، د. يونس السامرائي، منشورات وزار الثقافة والاعلام بغداد ١٩٧٨م.
- ديوان أبي نواس: تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي - بيروت ١٩٥٣م.
- زهر الربيع في شواهد البديع لناصر الدين محمد بن قماس تح مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلمية - بيروت ط١، ٢٠٠٠ م.

- علم البديع (دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع) تأليف بسيوني عبد الفتاح فيود ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ٢٠٠٤م.
- علوم البلاغة ، راجي الأسمر ، إشراف : إميل يعقوب ، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع ، ٢٠٠٥م.
- فقه اللغة وسر العربية لابي منصور الثعالبي ، تح ياسين الايوبي ، المكتبة العصرية ببيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٠م .
- فن الجناس : تأليف د علي الجندي ، القاهرة ، ١٩٥٤م
- قضايا الشعر المعاصر تأليف نازك الملائكة ، بيروت ط٥ ، ١٩٧٨م .
- كتاب الصناعتين لابي هلال العسكري ، تح مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٩م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين بن الاثير قدمه له وشرحه وعلق عليه د. أحمد الحوفي و.د. بدوي طبانة ، منشورات دار الرفاعي بالرياض ، ط٢ ، ١٩٨٤م .
- المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها تأليف : عبدالله الطيب المجذوب ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي - مصر ، د.ت .
- النقد الادبي الحديث (قضاياها ومناهجه) تأليف د. وليد شاكر نجاس ، ٢٠٠٤م.
- نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر تح كمال مصطفى مكتبة العربي - القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦١م.
- نهاية الاعجاز في دراية الاعجاز لفخر الدين محمد بن عمر الرازي تح إبراهيم السامرائي - محمد بركات حمدي أبو علي ، دار الفكر للنشر والتوزيع - عمان ، ٩٨٥ م .
- الرسائل الجامعية :
- البنية الايقاعية في شعر الجواهري اطروحة دكتوراه - عبد نور داود عمران كلية الآداب / جامعة الكوفة / ٢٠٠٨م .