المستوى الصوتي في الشعر القصصي عند خليل مطران والشاعر القروي

الأستاذ الدكتور
شاكر محمود عبد السعدي
الجامعة العراقية – كلية الآداب

الباحثة
هبة أحمد سالم
الجامعة العراقية – كلية الآداب

The vocal level in the Narrative Poetry of Khalil Mtran and Al Qurawy poet

Professor
Shakir Mahmood Abd Al Saedy
Ph.D

By
Hiba Ahmed Salim

ملخص البحث

ليس بغائبٍ عن ذهن المُتأمل في الشعر العربي قديمه وحديثه ما لموسيقاه من أهمية، فتؤثر الموسيقى تأثيراً فَعّالاً في بَلورة التَشكيل الجمالي للنص الشعري، حيث تَتَضافر الأصوات اللغوية، وِفق نظام خاص في النسق النَصي لتُحدث إيقاعاً يُعبِّر عن مخزونات الحالة الشعورية ويعبِّر عما تحمله التَجربة الشعرية، وما تفرزه من انفعالات، فتُعدُّ بما فيها من الوزن والقافية من أهم العناصر التي تعتمد عليها القصيدة الشعرية إذ إنها تميز اللغة الشعرية من لغة الخطاب الاعتيادي، فنرى الشعراء لا يَستَغنون عنها لما لها من القدرة على المساعدة في التَعبير عن عواطفهم وأحاسيسهم.

Abstract

It is not absent from the contemplative mind of ancient Arabic poetry and modernity of what is the importance of music ، Music influences the crystallization of the aesthetic composition of poetic text ،Where the sounds of language in accordance with a special system in the text format to talk rhythm that reflects the stocks of the situation of poetry and reflect what the experience of poetry ،And the resulting emotions, including weight and rhyme, among the most important elements on which the poetic poem, as it distinguishes poetic language from the language of the usual speech ،We see poets as indispensable because of their ability to help express their emotions and feelings.

المقدمة

الحمدُ للهِ الَّذي شَرَّفَ العربَ بالعربيّةِ وشَرَّفَ العربيةَ بالُقرآن، والصّلاةُ والسَّلامُ على النّبيِّ الهادي الصادقِ الأمينِ محمدٍ وعلى آلِهِ وصحبِهِ ومَنْ تَبِعَهُمْ بإحسانٍ إلى يومِ الدينِ وبعد:

فليس بغائبٍ عن ذهن المُتأمل في الشعر العربي قديمة وحديثه ما لموسيقاه من أهمية، فتؤثر الموسيقى تأثيراً فَعّالاً في بَلورة التَشكيل الجمالي للنص الشعري، حيث تَتَضافر الأصوات اللغوية، وِفق نظام خاص في النسق النَصي لتُحدث إيقاعاً يُعبِّر عن مخزونات الحالة الشعورية ويعبِّر عما تحمله التَجربة الشعرية، وما تفرزه من انفعالات، فتُعدُّ بما فيها من الوزن والقافية من أهم العناصر التي تعتمد عليها القصيدة الشعرية إذ إنها تميز اللغة الشعرية من لغة الخطاب الاعتيادي، فنرى الشعراء لا يَستَغنون عنها لما لها من القدرة على المساعدة في التَعبير عن عواطفهم وأحاسيسهم.

وبذلك تأتي أهمية دراسة هذا الموضوع ولا سيما كونها مُختصَّة في الشعر القصصي لشاعرين عَظيمَينِ مُجَدِدَينِ فتكمَن أهمية الموسيقى في الشعر من خلال دورها في تَفجير الطاقة الدلالية، والايحائية للغة، وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تَعتَمل في وجدان الشاعرينِ، فموسيقى الشعر تُسهِم إسهاماً فاعلاً في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية، ويُعبِّر عما تَحمله التَجربة الشعرية، وما تَفرزه من انفعالات وخواطر.

فخليل مطران ورشيد سليم الخوري من شعراء الوجدان الذين تعاملوا مع كل النبرات الموسيقية، ونَجحوا في طريقة التعامل معها بإقامة علاقة تربط بين الموسيقى والشعرية الناقلة لواقعِهم الإنساني، فعبّروا من خلالها عن تجاربهم الشعورية، بوَصف الموسيقى ناتجة من الإحساس أو هي صدى لها.

المستوى الصوتي
في الشعر القصصي عند خليل مطران والشاعر القروي

تتكون القصة من الشكل والمضمون، والشكل في القصة الشعرية سيكون هو موضوع دراستنا، فيمكننا التعرّف على أسلوب الكاتب، وطريقته الأدبية التي يختارها لعرض أفكاره من البلاغة، والأُطر الفنية التي يَجدها القاصّ جاهزة بين يديه، وهي كثيرة ومُتَنوِّعة، وهو لا يَتقيد بإطار معين له حدوده وشروطه، بل يَختار من الأُطر المعروفة أكثرها مُلاءمة لموضوعِه وأفكاره ومادة القصة، فقد نَجد تشابهاً بين أكثر من قاص في المعالجة القصصية، لكننا نلاحظ اختلافاً بَيّناً في أسلوبهم في عرض مادة القصة [١].

وستَتَضمن إضاءتنا الفنية الموسيقية لقصصهما الشعرية جانبين الأول: الموسيقى الخارجية، وتَضمُّ الوزن والقافية، والموسيقى الداخلية، وتَضمُّ الجناس، ورد العجز على الصدر، والاقتباس والتضمين، والطباق والمقابلة.

الموسيقى هي التي تُضفي جمالاً على الشعر، فهي عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يَستعملها الشاعر في بناء قصيدته، وهي فضلاً عن هذا فارق جوهري من الفوارق التي تُميّز الشعر عن النثر، وإن لم تكن هي الفارق الوحيد بينهما، وهذا ما فَطن إليه أرسطو حيث نَبَّه في كتابه "فن الشعر"[٢] إلى خطأ إطلاق لقب الشاعر على من يُنظم نظرية في الطب أو الطبيعة، على أساس أن النظم أو الوزن ليس وحده هو ما يميّز الشاعر من سواه، فهي ليست حِلْيَةٌ خارجية تُضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدَرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخَفيّ في النفس، مما لا يَستطيع الكلام أن يُعبّر عنه، لهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطاناً على النفس، وأعمقها تأثيراً فيها[٣].

المبحث الأول
الموسيقى الخارجية

أولاً: الوزن

وزن الشعر هو "مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم، التي تتألف من تتابع معيَّن لمقاطع الكلمات، أو التي تشتمل على عددٍ ما من تلك المقاطع اللغوية، ففي العربية يتألف من المقاطع تفعيلات، ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية"[٤].

لقد عدَّ نُقّادنا القدماء والمحدثون الوزن عنصراً هاماً من عناصر الشعر، ودعامة من دعائمه، يقول ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حَدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مُشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، ... والمطبوع مستغنٍ بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها؛ لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكرة، والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك، يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن"(٥).

والشاعر الحديث في معظم الأحيان لا يَلتزم بعدد محدد من التفعيلات في السطر الواحد، بل يوزعها بين السطور بأعداد مختلفة، قد تَصِل إلى ثلاث تفعيلات، وقد يَكتفي السطر بواحدة على أساس تجزئة المعنى أو العاطفة وتمام كل جزء منها واستئناف فكرة أو عاطفة أخرى، و يلوح أن هذا النوع من الموسيقى يلائم الموضوعات القصصية أو الدرامية، فتصبح القصيدة كلها بحكم الضرورة ونتيجة لوحدة موضوعها القصصي أو الدرامي وحدةً موسيقيةً أيضاً(٦).

ولكل شاعر أنغاماً مُحَبَبة إلى نفسه، يُكثر من ترديدها والتَغنّي بها، وقد قام الدكتور إسماعيل أدهم باستقراء هذه الأبحر التي كان الخليل يَهواها أو َيتغنّى بها، فوجدها الكامل، فالطويل، فالخفيف، فالمتقارب، ورأى أن هذه الأبحر هي التي توائم نفسه من ناحية، وسعة أفقه وتفكيره من ناحية أخرى، ومُلائمتها للموضوعات التي كان يَطرقها، فمثلاً البحر الكامل يَتَسِع لأغلب الموضوعات الشعرية، وعلى الأخصّ الموضوعات القصصية(٧)، والبحر الطويل الذي قد نَظُمَ منه ما َيقرب ثلث الشعر العربي، فهو أثير البحور عند الشعراء قديماً، ولاسيما في الأغراض الجَدّية الجليلة الشأن، فهو لكثرة مقاطعه يَتَناسَب وجلال المواقف(٨) في الموضوعات التي طَرَقها الخليل.

وعند استقرائنا لبحور القصص الشعرية عند الشاعرين وجدنا للكامل الصدارة بينها، يتبعه الطويل عند الخليل، والخفيف عند القروي، فقد تَنوعتْ قصص الشاعرين على بحور عِدة بتنوع موضوع القصة وطبيعتها، وإن كان للبحر الكامل بروز واضح بينها، فقد أصبح معبود الشعراء في العصر الحديث، حتى وُصِف بأنه مَطية شعرائنا المُحدثين(٩).

والوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مُشكَّل بأبعاد مُنتظمة يَستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تَختار وزنها بما يَتلائم مع طبيعتها وخواصّها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يَحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نَمط مُعين من التجارب،

وهذا ما يُفسر تَعدد البحور وتَنَوّعها، إذ لو كان بحراً واحداً قابلاً لاستيعاب كل التجارب لاَكتفتْ به القصيدة العربية، إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تَحيا من دون تَدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يُولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن، ولا تَظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي، إنما تَظهر بإيقاعها "ممثل الوزن في عملية التوصيل"(١٠).

ومما يُلاحظ في قصص الخليل الشعرية المَزْج بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، فيَتَغير المستوى الإيقاعي تَبعاً لذلك، مثل "غرام طفلين"(١١)، إذ بَدأها بمُقدمة من ستة أبيات من الرمل، ثم انتقل إلى الطويل حين أطال في وصف حالهما، فأسهم البحر في نقل الحالة الشعورية للفتى في تَصوير الحزن الشديد والشكوى والنواح والمُناجاة، ثم انتقل إلى الكامل، ولم يكن لهذه الظاهرة وجود في قصائد القروي القصصية.

ثانياً: القافية

القافية في الجذر اللغوي مأخوذة من قفاه، واقتفاه، وتقفّاه: تَبِعه واقتفى أثره، وسميت القافية قافية؛ لأن "الشاعر يَقفُوها، أي: يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة، كقوله تعالى "عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ"(١٢) بمعنى مَرضية، أو تكون على بابها كأنها تَقفو ما قبلها، وهي ركن من أركان الشعر العربي القديم، وإن كان الأوائل لا يَعدُّون كل كلام مقفى شعراً(١٣)، قال ابن سلام وهو يَتحدث عن محمد بن إسحاق: "ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتبَ لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، وإنما هو كلام مُؤلف معقود بقواف"(١٤) .

والقافية في معناها الفني الإجرائي "مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها"(١٥).

وتَتَشكل بنية القافية في الأساس من "عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"(١٦).

والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشعر ما جاوز بيتاً واتفقت أوزانه وقوافيه، ويُستدل بأن المصرع أدخل في الشعر، وأقوى من غيره(١٧).

وسُميت القافية بهذا الاسم "لأنها تقفوا إثر كل بيت"(١٨)؛ لأن كل قافية في القصيدة تَقفو سابقتها، أي تَتَبعها، وسُميت قافية، فهي بوزن فاعلة، أو لأنها تأتي في آخر البيت سميت كذلك، ومن ذلك قافية الرأس: مؤخره، وقيل سميت قافية لأن الشاعر يَتبعها ويطلبها، فهي إذن فاعلة بمعنى مفعولة، أي مَقْفُوَّة(١٩).

وقد يطلق القافية على القصيدة كلها، أخذاً من قول القائل(٢٠):

وقافيةٌ مِثْلُ حَدِّ السِنا نِ تَبْقى وَيَذْهبُ منْ قالَها

وذهب بعضهم إلى أن: القافية هي البيت، محتجّاً بقول سُحَيم عبد بني الحسحاس(٢١):

أشارت بمدارها وقالت لتربها أعبدُ بني الحسحاس يُزجي القوافيَا

وإطلاق القافية على القصيدة أو على البيت مجاز مرسل، بالتعبير عن الكل باسم الجزء(٢٢).

والقافية هي "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يَلزم تكرار نوعها في كل بيت"(٢٣)، واختلف العروضيون فيها، منهم من قال: "هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري"(٢٤)، ومنهم من ذهب إلى أنها "آخر ساكنين في البيت، والمتحرك الذي قبل أولهما"(٢٥).

وللقافية جملة من المَهام الوظيفية التي تَشَكلتْ بنائياً على أساسها، فهي بما تَمتَلكه من تعادلات صَوتية تُعطي القصيدة "بعداً من التناسق والتماثل، يُضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"(٢٦)، كما أنها تُحقق "دوراً في اتساق النغم"(٢٧) العام الذي يُهيمن على فضاء القصيدة، وتَجعله خاضعاً لقانون إيقاعي مُنتَظم، وهي في إحداثها لهذه القيمة لا تَتَقدم في القصيدة بوصفها زينة مجردة، وإنما "تشكل قسماً من شبكة المقطع الشعري الصوتية"(٢٨)، بمعنى أنها تَتدخل في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري؛ لأنها "عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية"(٢٩).

ويرى الدكتور عوني عبد الرؤوف أن القافية "قد لازمت الشعر العربي منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن يُنظموا الشعر الكمِّي الذي وصل إلينا، عرفوها في الأراجيز وفي سجع الكهان، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلاّ عن طريق النقوش"(٣٠).

وفي شعرنا العربي تقوم القافية مع الوزن بوضع إطار معين للشعر، وللقافية دور كبير في تحديد بنية البيت من حيث التركيب والإيقاع معاً، فقد درس القدماء القافية، وقدموا كل ما يتعلق بها من أجل أدائها للدور المَنوط بها في الشعر، فمصطلح (القافية) مصطلح قديم، يَرتبط بالشعر منذ عَرفته العربية؛ لأن القافية أوضح ما في البيت الشعري، وعندها يَنتهي وتَتركز فيها العناية(٣١).

لكن لا تَلزم قيود الوزن والقافية في الشعر القصصي أو الفلسفي أو التفكيري، بل يَكفي أن يَتوافر فيه الإيقاع، فالموسيقى في مثل هذا الشعر لا يَلزم أن تكون مقفاة(٣٢)، لكن على الرغم من هذا لم يجرؤ مطران على تحطيم الوزن والقافية، بل نَراه في بعض قصائده يَستنفد المعاجم في التفتيش عن القوافي، كما في قصيدته "نيرون"، فالشاعر عليه إيجاد اللفظة التي تُمثل روح العصر الذي يَحيا فيه، ولكن شعر الخليل -ولا سيما قصيدته هذه- لم يَخلُ من استعمال مفردات بعيدة عن روح العصر، في حين هو يُريد أن يُوصل القصة للقارئ العام غير الشاعر وغير المُتخَصِص باللغة، لكنه يَضطر إلى التكلف ليَأتي بلفظة يَختم بها البيت حين لم تَكنْ اللغة الواضحة المُيسرة كافية لتَغطية حاجات الشاعر .

لكنه يَتَساهل أحياناً ويفلتْ من قيد القافية الواحدة، كما في "شهيد المروءة"(٣٣)، و"فنجان قهوة"(٣٤)، وبعض مقاطع "حكاية عاشقين"(٣٥)، و"الجنين الشهيد"(٣٦)، و"الطفلان"(٣٧)، فاختلفت القافية من مقطوعة إلى أخرى، لقد كان الخليل فيها متأثراً بموشحات الأندلسيين، التي تَبتعد عن الشكل التقليدي وعن الذوق السمعي التقليدي، والموشح هو "أحد الفنون السبعة في الأدب العربي، وهو مُكوَّن من أقفال وأبيات (أو أسماط وأغصان أو أقفال وخرجات كما تسمى أحياناً)، فالأقفال هي تلك الأجزاء المُتَّفقة في الوزن والقافية والعدد، والأبيات تلك الأجزاء المُتَّفقة في الوزن والعدد لا في القافية"(٣٨)، فَضلاً عن تَنوّع القوافي في كلّ بيتين اثنين، فجَعل منها لوحات سرْدية مُتعاقبة، فلكونه يَتناول قضيّة اجتماعية عاطفية فكان قريباً من أسلوب الناس؛ لأنه يُريد أن يَفهموا فكرته بشكل يَسير فأستعمل لغة سهلة الفهم، فحين يَمهر

الشاعر ويُخالف ما يتوقعه السامع ويُنوِّع في القافية يُثير الانتباه ويَبعثُ على الإعجاب والاهتمام[٣٩] .

فالخروج على القافية الواحدة عند مطران يكون أكثر ما يكون في القصائد القصصية[٤٠]؛ وذلك لأن التزام القافية الواحدة يُحدِّد من طول القصائد؛ فإذا جَعل الشاعر أبيات قصيدته مُصرَّعة وَبنَّاها جميعاً على قافية واحدة زادتْ المَشّقة ووضَح التَكَلُّف، وقد يُضَحَّي بشيء من المعاني والأخيلة في سبيل ذلك[٤١]، فَتَنوُّع القوافي يَفْتح أُفق الشاعر على التعبير؛ فيزيده حرية في الكتابة.

وكان من تَجديد مطران تَطوير قوافيه باستعمال المزدوج، وهو "أن يؤتى ببيتين من مشطور أيّ بحر مقفيين، وبعدها غيرهما بقافية أخرى، وهكذا"[٤٢]، كما في "شهيد المروءة وشهيدة الغرام"[٤٣]، وكذلك استعماله المزدوج في قصيدة "فنجان قهوة"، مما أضَفى عليها ملامح الطابع النثري، ومن ذلك قوله[٤٤]:

تِلْكَ الخُطَى فِي الْهضْبَةِ الشمَّاءِ كَانَتْ خُطَى إِنْسِيّةٍ حَسْنَاءِ
بنْت المَليك المُسْتَبدَّ الْعَاتِي العَابِدِ الشَّهَوَاتِ وَاللذَّات
السَّالِبِ المُعْطِي لأَيْسَرَ مَأْرَبِ الْهَادِمِ الْبَانِي لأَدْنَى مُوجِبِ
الْغَادِرِ الْهَيَّابَةِ الرَّعْدِيدِ إِلَّا بِقَتْلِ الآمِنِينَ الْقُودِ
جَفتِ السَّرِيرَ إلى مَكَانٍ خَالِي مِنْ أَعْيُنِ الرُّقَبَاءِ وَالعُذَّالِ
لِلِقَاء جُنْدِيٍ جَمِيلِ الْمَنْظَرِ عَالِي المَكَانَةِ أَرْيَحِيٍ قَسوْرِ

وكذلك استعماله الأنظمة الثلاثية، والمُثلثْ هو "ضَرْب من الشِّعر المشَّطر، تُلتَزم فيه قافية خاصة مع كل مع ثلاثة من الأشطر، ومثل هذا النظام نراه في صلب الموشّحات، ولم يشكِّل نوعاً من الشعر قائماً بذاته، لكن بعض الشّعراء المحدّثين نظموا نوعاً من المثلّثات تتكرر فيه قافية الشطر الثالث"[٤٥]، كما في قصيدة "الطفل الطاهر والحق الظاهر"[٤٦]، واستعماله الأنظمة الخماسية، والمُخمس هو "أن يؤتى بخمسة أقسمة كلها من وزن واحد، وخامسها بقافية مخالفة للأربعة قبله، ثم بخمسة أخرى من الوزن دون القافية للأقسمة الأربعة الأولى، ويتَّحِدُ القسيم

الخامس مع الخامس من الأولى في القافية"[٤٧]، كما في قصيدة "الجنين الشهيد"[٤٨]، وهكذا رَأينا أن مطران لم يَهملْ القافية، وإنما نَوَّع في طرق اِستعمالها بألوان من التغيير، تزيل الرتابة والسأم والملل.

أما القروي فبالرغم مما عُرِف عنه من المُحافظة على أصول الشعر العربي من الوزن والقافية لكن لم تَخلُ قصصه الشعرية من تَنَوِّع القافية فيها، كما وجدنا في قصيدة "الأمي"[٤٩]، إذ تَنوَعتْ فيها القافية فبَلغَتْ ست قوافٍ، على الرغم من أبياتها القليلة، وكذلك "البلبل الساكت"[٥٠]، و"أين وجدت الله؟"[٥١]، و"قايين"[٥٢]، و"زائرة زائرة"[٥٣]، و"لبست الى العذراء جبة راهب"[٥٤]، و"الازهار الغريبة"[٥٥].

فهذا التغيّر في الملامح الإيقاعية المَألوفة المُتمثل بتَغيير هيكلية القصيدة بتَنويع الأوزان والقوافي داخل القصيدة الواحدة كان لاختلاف وتَنَّوع مشاهد القصة وشخصياتها حسب الموقف النفسي والشعوري، فتَعدُّد القافية يعني تَعدُّد المشاعر لدى الشخصيات وكذلك البحور؛ فالانتقال من إيقاع وزنٍ إلى آخر يَدلُّ على الانتقال من فضاء شعوري نفسي إلى فضاء آخر.

وقد ارتبط مُعظم بحور وقوافي الشاعرين بموضوعات القصص الشعرية وبالمواقف النفسية عندهم، على الرغم من أن العرب نظموا جميع المعاني على جميع البحور وهكذا شأنهم في القوافي أيضاً، لكن إلقاء النظر على منظومات الشعراء وتَمحّيصها بالنقد والمُقابلة يَقود إلى حقيقةٍ لا يمكن التَغافل عنها، وهي الربط بين البحر أو القافية، وبين الموضوع وعاطفة معينة، وإن كان الأدَق هو الربط بين البحر والقافية ودرجة العاطفة، فقوافي الشعر وبحوره يَجُود بعضها في موضع ويُفضلها غيره في موضع آخر، وهذا الأمر يَصّح من باب التَغليب لا من باب الإطلاق[٥٦] .

المبحث الثاني
الموسيقى الداخلية

اولاً/الجناس وأنواعه

عرفه أرباب البديع بعبارات مُختلفة اللفظ مُتفقة المعنى، فقال ابن المعتز(ت٣٩٩هـ): "هو أن تجئ الكلمة تجانس أُخرى في بيت شعر وكلام: أي أن تشبهها في تأليف حروفها"[٥٧]، وقال قدامة(ت٣٢٧هـ): "هو أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة، وألفاظ

متجانسة مشتقة"[٥٨]، وقال عنه أحمد الهاشمي: "هو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى، وهو ينقسم إلى نوعين: لفظي، ومعنوي"[٥٩].

وسمّي جناساً لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يُشترط تَماثل جميع الحروف، بل يَكفي في التماثل ما تقرب به المجانسة[٦٠].

ربما وَقَر في الأذهان أن أدبنا الحديث قد تَخلص من الجناس كما تخلص من أكثر المحسنات البديعية في ظل النهضة العلمية والأدبية التي عمَّت الشرق العربي، وأحدَثَتْ فيه تَغَيُّراً مَلحوظاً تَناول شؤون الفكر والسياسة والاجتماع، ولكن تَرديد النظر في آدابنا العصرية يُخالف هذا الظن، ويَدلُّ دلالة واضحة على أن النثر فقط هو الذي استطاع أن يَفلتْ من هذا القيد الذهبي، بحكم أنه لسان الحياة وترجمانها، وضرورة من ضروراتها، فالشعر في جملته ما يزال آخذاً بنصيب من هذه الحِلْيَة اللفظية، يَقلّ ويكثر تَبعاً لاختلاف الشعراء في بيئتهم ومزاجهم ومَناهل ثقافتهم، فالشعراء الذين ضربوا بسهمٍ وافر في التجديد كمطران لم تخل دواوينهم من هذه الحِلْيَة، وديوان القروي رغم ضَخامته يَنْدر أن تخلوا منه قصيدة أو مقطوعة من لون جناسي أو عدة ألوان لا تعدم أن يكون منها الجناس التام[٦١].

أنواع الجناس اللفظي[٦٢].

وأنواع الجناس هي: الجناس التام، والجناس غير التام، والجناس المطلق، والمذيل، والمطرف، والمضارع، واللاحق، والمحرف، والمصحف، واللفظي، والمركب، والمُلفق، وجناس القلب.

ومن تطبيقات الخليل لفن الجناس التي سَخرها في قصائده القصصية تَوظيفه لهذا الفن البديعي لإيصال الصورة التي أرادَ رسمها، وتأكيدها لإمة كسرى، وكيف ضَخموه وجثوا بين يديه أذلالاً فأستبدَّ عليهم، فأستعمل الجناس لضمان تأثيره في المتلقي في قصيدة "مقتل بزرجمهر" ومنها قوله[٦٣]:

سَجَدُوا لِكِسْرَى إِذْ بَدَا إِجْلاَلاَ كَسُجُودِهِمْ لِلشَّمْسِ إِذْ تَتَلاَلاَ

وقوله:

وَإِذَا قَضَى يَوْماً قَضَاءً عَادِلا ضَرَبَ الأَنَامُ بِعَدْلِهِ الأَمْثَالاَ

وقوله:

هُمْ حَكَّمُوهُ فَاسْتَبَدَّ تَحَكُّماً وَهُمُ أَرَادُوا أَنْ يَصُولَ فَصَالاَ

فوَظَّفَ جناس الاشتقاق في "سَجَدُوا / كسُجُودِهِمْ"، "قضَى/ قَضَاءٌ"، "عَادِلاً/ بِعَدْلِهِ"، "حَكَّمُوهُ/ تَحَكُّماً"، يُصُولَ/ فَصَالاً لتشكيل هَيْئَة الضعف والانصياع من أُمَّةَ الْفُرْسِ، وكأنهم عُبَّاد لكِسْرَى.

ويُستعمل الجناس اللفظي في مقطوعة شعرٍ بعد سفر حبيبته، يُحاسب ويُعاتب رفقةٍ له كانوا قد غَدروا به ووشوا فيه لها، فيقول في قصيدة "حكاية عاشقين"[٦٤]:

وَلَمْ يُغْنِ مَالٌ مِنْ مَهَانَةِ سَعْيِكُمْ أَتَشْرُونَ خُلْقاً بِالنُّضَارِ نُضَارَا؟

فهنا وَظَّف الجناس في "النُّضَارِ/ نُضَارَا"، وأراد بـ"النُّضَارِ" الأولى خالص الذهب، وأراد بالثانية النَّعمة والعيش والغنى، والحُسْن والرَّوْنَق[٦٥]، فجانس بينهما على سبيل الجناس المُحرف، ويسمى أيضاً "جناس التحريف"، و"الجناس المغاير"، و"المختلف"، وسماه الرازي والسكاكي وبعض أتباعه والوطواط "الناقص"؛ للاختلاف في الحركة[٦٦].

ومن أمثلة الجناس التام التي سَخرّها الخليل في قصصه قوله في قصيدة "النرجسة"[٦٧]:

وَقَضَتْ ((أَمِينَةُ)) بَعْدَهُ أَيَّامَهَا فِي الحُزْنِ غَيْرَ أَمِينَةٍ أَنْ تُفْجَعَا

فوَظَّف الشاعر اسم الفتاة التي ذَهَب زوجها للحرب "أَمِينَةُ"، وأحدث مجانسة رائعة بطرقها ثانية "أَمِينَة"، والمقصود بها هنا أنها غير مطمئنة، وخائفة من وصول نبأ موته، ومن البديعيين من يسمي هذا النوع من الجناس "الكامل"، ومنهم من يُسميه "المستوفي"، ومنهم من يُسميه "المستوفي الكامل"، ومنهم من يُسميه "المستوفي التام"، أو "المماثل"[٦٨] .

ويقول في قصيدة "١٨٠٦ـ١٨٧٠"[٦٩]:

وَكَأَنَّ ((نَابلْيُونَ)) فِي إِشْرَافِهِ عَلَمٌ عَلَى عَلَمِ الزَّعامَةِ بَادِ

فكرر في هذه القصيدة لفظة "عَلَم"، وكانت لكل واحدة منهما دلالتها، فدلَّت في المرة الأولى على قِطعة القماش المَربوطة إلى سارية تُمثِّل بأَلوانها شِعار دولة (الراية أو العلامة)، ودلّت في المرة الثانية على الطريق الذي يوصله الى الزعامة.

ومن تطبيقات الجناس في الشعر القصصي لدى القروي قوله في قصيدة "العصفور والباشق والانسان"[٧٠]:

متنقل بين الغصون كأنني ظلٌ يَظل مدى النهار يدورُ

فجانس بين "ظلّ" الذي هو خيال يقع على شيء مجاور للمرسوم من سقوط الضوء عليه، ويُظل"، والمراد بها دامَ واِسْتَمَرَّ عَلَى هذا الوضع، جناساً لفظياً، تماثل ركناه لفظاً، واختلفا خطاً.

ومنه أيضاً توظيفه لفن الجناس في معرض حَديثه عن قوانين الطبيعة التي وضعها على لسان الإنسان، فيقول في القصيدة نفسها:

شاءَ القديرُ وحُتِّمَ المقدور يا باشقُ احكم وارضَ يا عصفورُ

فجانس بين "القديرُ"، وهو الله القادِر على كُلّ شيء، والمقدور: مَحْتُومٌ عَلَيْهِ، ومُقَدَّرٌ، أي: القضاء، جانس بينهما بجناس الاشتقاق.

وَوَظَّف القروي الجناس المُحرف في قصة البلبل، وبفَضل هذا الجناس تَبيَّن لنا كيف انقلب الحال بهذا الطائر المسكين، فضلاً عما أحدَثّه من موسيقى شعرية رائعة تَخلب الألباب والأسماع، فيقول في قصيدة "البلبْل الساكِت"[٧١]:

ولِجَ البيتَ خائفاً مُتَرَدِّدْ يَنشدُ القوتَ بعد أن كان يُنْشِدْ

فجانس بين يُنشدُ" ويُنْشِدْ"، جناساً مُحرفاً، وأرادَ بها من يَطلب ويسأل القوت بعد إن كان مَزْهواً بتغريده وحريته.

ويَستعمل القروي الجناس حين يَصف عُوْده المَصنوع في دمشق، الذي كان له خيرَ مُعين يَتصيد به قلوب العاشقات، ويُسمعهْنَ من خلاله سِحرّ إنشاده، فيقول في قصيدة "بين الصَداقة والحب"[٧٢]:

يساعفني فاستهوي الغواني وأُسعفه فيستهوي الربابا
تدب أناملي طوراً عليه دبيباً ثم تنساب انسيابا

ففي هذين البيتين جانس القروي بين كُلٍ من "يساعفني" وأُسعفه"، وبين "تدُّب" و"دبيباً"، وبين "تنساب" و"انسياباً" بجناس الاشتقاق.

ويتبين لنا كيف وَظَّف الشاعران الجناس في الإيقاع الموسيقي، والنابع من قدرتهما الفنية، فأضفى على النص قدرة فاعلة في التأثير على المُتلقي بتحقيقه الإمتاع والإقناع، فكان الجناس لديهما عنصراً جمالياً وفنياً في آن واحد داخل البيت الشعري، سواء كان مقصوداً أو قائماً على الصدفة، فلم يأتي الشاعران بالجناس لمُجرد الزينة، أنما انبثقتْ دلالات عميقة منه لإِتمام المعنى،

فضلاً عَمّا أحدثه الجناس في قصائدهما من لَفتْ اِنتباه القارئ نحو المعاني، بتأمل الألفاظ وإدراكِ المراد منها.

ثانيا/ رد العجز على الصدر:

تَحدث المتقدمون عنه وعن وجوده في الشعر، بأن يكون لفظان أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني"(٧٣).

وتحدث المتأخرون عنه ولم يختلفوا في حدِّه مع المتقدمين، فقالوا: رد العجز على الصدر (في النثر) هو أن يَجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما "بأن جمعهما اشتقاق أو شبه" في أول الفقرة، ثم تُعاد في آخرها، أما رد العجز على الصدر: (في النظم): "هو أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر يكون، إما في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره وإما في صدر المصراع الثاني"(٧٤) .

هذا العنصر قد استعمله كلا الشاعرين في قصصهما، وتوظيفهما لهذا الفن البلاغي كان بهدف التوكيد وبيان الأهمية، فضلاً عن كونه عنصراً موسيقياً يؤدي إلى تشابه الإيقاع بتكرار النغمة المُنبعثة من ألفاظ البيت، لإحداث جرس موسيقي، فهذا العنصر يحمل الدلالة والذوق والارتياح النفسي للقارئ أو السامع من خلال عملية توصيل المعنى البلاغي في الكلام، ومن أمثلته عند الخليل ردَّه العجز على الصدر مُستعملاً الجناس الاشتقاقي بين الفعل والوصف، لغرض استنهاض الأمم الضعيفة، أن تَستفيق من حال الجُبن والخنوع والاستسلام، وأجرى هذا الجناس على لسان الملك في معرض حديثه عن سوء وضع شعبه المُتخاذل الأليم، الذين لا يغضبون لظلم يُبيد أُمتهم، ولا يبكون حين يُفجعون بأبنائهم فيثورا لهذا الألم، وبدا ذلك في تكرار لفظة يُغْضِبُهُمْ/ تَغْضَبُ"، ونُحْبِهِ/ يَنْحَبُ"، فيقول في قصيدة "السور الكبير"(٧٥):

لاَ ظُلْمَ يَغْضِبُهُمْ وَلَوْ أَوْدَى بِهِمْ أَتَعِزُّ شَأْناً أُمَّةٌ لاَ تَغْضَبُ
إِنْ يَبْكِ ثَاكِلُ وُلْدِهِ وَزَجَرْتَهُ عَنْ نَحْبِهِ أَلْفَيْتَهُ لاَ يَنْحَبُ

ويوظف الخليل رد العجز على الصدر في غزلياته، فهو حين يَصف لقائه ليلاً مع محبوبته، إذ كان مُتلهفاً لهذا اللقاء، وكأنه قد غَاب عن كل ما يحيط به من العالم وبقيا لوحدهما، وهذا واضح من خلال تكراره لفظة "الظَّلَامِ"، وكذلك "الضِّيَاءِ" اللفظتين المُتفقتين في اللفظ والمعنى في صدر البيت وعجزه، في قصيدة "حكاية عاشقين"(٧٦):

فَكَانَ مِنَ الظَّلَامِ لَنَا ضِيَاءٌ وَكَانَ مِنَ الضِّيَاءِ لَنَا ظَلَامُ

وقوله في القصيدة نفسها في مقطع آخر يَعتذر عن تَخلّفهِ عن موعد اللقاء بينهما بسبب مرضه والحُمّى التي حَلَّت به، على الرغم من تَحرُّق قلبه للقياها، فبقي يَلوم بنفسه لتزامن موعد الزائرَين معاً (الحبيبة والحُمّى)، وقد وظَّف هذا الفن البديعي لإيضاح وتأكيد هذا النزاع والاضطراب في نفسه:

فَفِي الجِسْمِ نَارٌ يَلْدَغُ القَلْبَ وَقْدُهَا وَفِي القَلْبِ نَارٌ مِثْلُهَا تَلْدَغُ الجِسْما

وقوله في قصيدة "١٨٠٦-١٨٧٠"(٧٧)، عندما أراد تأكيد وتَرْسِيخ فكرة الاستعداد والتخطيط المُنَظم لمن يَبغي الوصول إلى غايةٍ ما، في معرض حديثه عن الألمان حين تَأهبوا للثأرِ من نابليون الثالث سنة "١٨٧٠م"، وولجوا فيها باريس وانتصروا عليهم، فوظف ردّ العجز على الصدر لتأكيد فكرته، حين كرر لفظة "استعدادِ" المُتفقة اللفظة والمعنى، وكذلك لفظة "دم"، وكأن الشاعر يريد أن يقول أن الاستعداد هو الذي حَقق لهم الانتصار العظيم الذي وصلَ لدرجة أن اختلط دم أعدائهم بخراب حضارتهم، وكرر الخليل أيضاً كلمة "الرَّدْمُ" و"رماد"، التي يكاد يكون لهما نفس المعنى، فالرَّدْمُ ما يسقط من الجدار المتهدِّم، و"الرماد" الناعم من فُتات الحجارة.

وبنوا رجاءهم على استعدادهمْ لا خيرَ في أملٍ بلا استعدادِ
هَدَموا معالمه وروّوْا ردمَهَا بدماهُ فاختلطا دَماً برمادِ

وردَّ العجز على الصدر في قصيدة "حنا الصغير"(٧٨)، من خلال لفظة "مُسْتَكْبِراً"، وكان لهذا التكرار أثره الموسيقي الواضح في إيقاع البيت:

يَخْتَالُ كَالجُنْدِيِّ مُسْتَكْبِراً وَمَا أَحَبَّ الطِّفْلَ مُسْتَكْبِرَا

ومن أمثلة هذا العنصر الموسيقي في قصص القروي في قصيدة "أبطال لبنان"(٧٩)، إذ يستثمر أسلوب النداء والتعجب معه للتعبير عن بطولة أهل زغْرتا وبشَرّي، وكيف رفعوا راية لبنان عالياً أثناء قتالهم وهَدرهم دم أعدائهم من خلال اللفظة المتجانسة من جهة الاشتقاق "بيضوا / تبييضٍ":

يا ليوثاً بيضوا وجهَ العلى بدم، فاعجبْ لتبييضٍ بدمْ

وأيضاً تكراره لفظة "الشر" في قصيدة "الدُّب المترهب"، حين أراد تأكيدها كصفةٍ وغريزة كامنة لكل مُرائٍ مُتملق من رجال الدين ولو أَضْمَرَها وحرص على تستَرَها، فهي ظاهرة بيّنة لا تَخفى فيه، يقول(٨٠):

رامَ باسم التدجيلِ أن يغلب الشـ ـرَّ ولكن طبيعة الشر أغلبْ

ويوظف القروي رد العجز على الصدر في صورته الفنية بأسلوب تهكمي، من خلال تصويره السمكة التي رآها في إحدى رحلاته مُستغرباً من حالها، فشبهها بالعربي، بأن كلاهما جَرَّبَ وابتلي بأنواع الأذى من الأجنبي الغريب، لكنهما لم يَتعظّا بعد من تجاربه، وذلك بتكراره لفظة "الأذى" المُتفقة اللفظ والمعنى، يقول في قصيدة "السمكة الشاكرة"(٨١):

غريبةٌ خبرت أساليب الأذى دهراً ولكن في الأذى لم ترتقِ

ويوظفه بقصد السخرية والاستهزاء من خلال أسلوب الاستفهام في قصيدة "العصفور والباشق والإنسان" بتكراره لفظة "أنَّة" المتفقة اللفظ والمعنى، ولفظة "زفرةٍ/ زفير" المختلفة اللفظ ومتفقة المعنى بقوله:(٨٢)

أنا إن رثيت لأَنَّةٍ أو زفرةٍ أيَسد جوعي انَّة وزفيرُ ؟

ومنه قوله في قصيدة "بين الصداقة والحب":(٨٣)

وضِقتُ فكلما أَوصدتُ باباً عليها أَشرعت للحب بابا

ومنه أيضاً قوله في قصيدة "البشراويَة الحَسناء":(٨٤)

فتقدم الأغرارُ منكِ ومصابُ هذا العصرِ بالأَغرار

ففي هذين البيتين الأخيرين تزداد فاعلية رد العجز على الصدر لكون فكرتهما واقعيّة صادقة، فيتجاوب المُتلقي معها فيَحس بوجدان الشاعر من خلالها، فيُثير فينا المشاعر التي تَختلجْ في قلبه بتكراره لفظتي "باباً"، و"الأغرار".

من الملاحظ أن رد العجز على الصدر قد جاء في الأبيات السابقة بمواضع مختلفة، وأياً كان موضعه فإن تكرار الشاعر للفظةٍ ما يكون نابعاً من الجوِّ الذي يعيشه الشاعر في قصيدته أو بيته الشعري، فيعكس فيه حالته النفسية التي أَلَمَّت بـه آنذاك، سواء أكانت مشاعر فرح أو مشاعر مُظللة بغمامةٍ من الحزن والكآبة فيكون، تكراره إلحاحاً منه على فكرة يُريد إيصالها أو

اِستئناساً بذكر حبيبٍ أو مكان، أو كسراً للرتابة السردية التي تُقرِّب القصة من النثر فيعطيها هذا التكرار إيقاعاً.

ثالثاً/ الاقتباس و التضمين:

تحدث المُتقدمون عن الاقتباس، وأرادوا به: "أن يُضمَّن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، لا على أنه منه"(٨٥).

وقال المُتأخرون: الاقتباس هو "أن يُضمّن المُتكلم منثوره أو منظومه شيئاً من القرآن، أو الحديث، على وجه لا يشعر بأنه منهما"(٨٦)، وبهذا فلا خلاف بينهما في تحديد مفهوم المصطلح.

وقد طَوّعَ كلا الشاعرين هذا العنصر في قصصهما، فاقتبسا في أبياتهما من القرآن الكريم، ومن الأحاديث النبوية الشريفة، ومن كتابهما المقدس، لكن الخليل كان أكثر استعمالاً لهذا العنصر من القروي، وكذلك أكثر اقتباساً من القرآن والحديث منه فيما يتعلق بالقصائد القصصية.

ومن الاقتباس عند الخليل: إطلاقه على قصيدته عنوان "إن من البيان لسحراً"، اقتبسه من قول نبينا (ﷺ): "إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر لحكما"(٨٧).

وكذلك اقتباسه وَصفْ الحائط المرصوص في قصيدة "١٨٠٦- ١٨٧٠" من القرآن الكريم، قوله تعالى: "إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَانٌ مَّرْصُوصٌ"(٨٨)، فاقتَبسه خليل مطران في قصيدته حين شَبّه وقوف الألمان لاستقبال الجيش الفرنسي بالحائط المَرصوص. فقال(٨٩):

فتهيأ الألمانُ لاستقبالهِ كالحائطِ المرصوصِ من أجسادِ

وكذلك تَشبيهه ليلى في قصيدة "الجنين الشهيد" بالنَبْتة الزُّور التي تَنمو فوق الدَمن، مُقتبساً إياها من الحديث النبوي الشريف: "إياكم وخضراء الدمن"(٩٠)، فيقول(٩١):

وَمـَـا هـي إلا دِمْنـةٌ لكـنِ اكْتَسـَـى ثَرَاهـَـا مـن النَّبـتِ المـُـزوِّرِ مَلبَسـاً

فالخليل على الرغم من كونه نَصرانياً في الدين إلا أنه كان مُتأثراً بالتعبير القرآني، وبالحديث النبوي الشريف، ويَقتبس منهما بعض معانيه الشعرية.

ومن الاقتباس عند الشاعر القروي قوله في قصيدة "السمكة الشاكرة"[٩٢]، حين عَرجَ لذكر النبي يونس(عليه السلام) وحوته، في قصته مع السمكة، وجاء اقتباسه للقصة لما ورد من ذكره في الكتاب المقدس في سفر يونان[٩٣].

وقفي بجَدَّكِ حوت((يونانٍ))اذا يوماً حججتِ ضريحَ جَدكِ وانطقي
لا يذهبُ المعروفُ يا جَدي ولو شاخَ الزمانُ وشاب عز المَشرقِ.!!

التضمين:

عرَّفه المتقدمون بقولهم: "أما التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في أواخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[٩٤].

وذكره المتأخرون بقولهم: "هو أن يُضمن الشاعر كلامه شيئاً من مشهور شعر الغير، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً لدى نقاد الشعر وذوي اللسن، وبذلك يزداد شعره حُسناً"[٩٥].

وقد ضمّن كلٌ من خليل مطران ورشيد سليم الخوري في قصائدهما القصصية من أشعار غيرهما، لكن وجوده نادر في قصصهما، فمثال وجوده عند الخليل قوله على لسان الفتاة "وفاء"[٩٦]:

ومَا أَنَا إِلاَّ حُرَّةٌ مُسْتَرَقَّةٌ لِفَضْلِكَ مَهْمَا تأْمُرِ القَلْبَ يَصْنَعِ

فالشطر الثاني منه قد ضمنه من بيت امرئ القيس في مُعلقته الشهيرة[٩٧]:

أغَـرَّكِ مِـنِّي أنَّ حُـبَّـكِ قَـاتِـلِـي وأنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ؟

ومثال وجوده عند القروي تضمينه بيتاً كاملاً في قصيدة "المُتفرجنات الثلاث"[٩٨]، عندما أنشدهُنَّ شعراً، وهو:

نظري الى وجه الحبيب نعيمُ وفراق من أَهوى عليَّ عظيمُ

وهو بيت للشاعر أبي فراس الحمداني، في قصيدته "يا زارع الريحان"[٩٩]، حين قال:

(نظري الى وجه الحبيب نعيمُ وفراق من أَهوى عليَّ عظيمُ)
فأنا الذي ما كنت أرحم عاشقاً حتى بُليت به فَصرتُ رحيم

رابعاً/ الطباق والمقابلة:

أفرد المُتقدمون لوجوه علم البديع في تَحسين الكلام ضربين، ضرب يرجع إلى اللفظ، وضرب يرجع إلى المعنى، وذكروا الطباق كَوجهٍ من الوجوه التي ترجع إلى المعنى، ويسمى

المُطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ، والطباق في اللغة: "الموافقة، والتطابُق: الاتفاق، يقال: طابقت بين الشيئين: إذا جعلتهما على حذو واحد، وألزقتهما"[١٠٠]، ولا مناسبة بين معنى المطابقة لغةً ومعناها اصطلاحاً، فاصطلاحاً هو: "الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[١٠١]، والجمع بين الضدين ليس موافقة.

وعَرّفه المُتأخرون اصطلاحاً بأنه: "الجمع بين معنيين متقابلين، سواءً أكان ذلك التقابل تقابل تضاد، أو الايجاب والسلب، أو العدم والملكة، أو التضايف، أو ما شابه ذلك، وسواءً كان ذلك المعنى حقيقياً أو مجازياً"[١٠٢] .

وقال عنه أحمد الهاشمي إنه "الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى، وهما قد يكونان اسمين أو فعلين أو حرفين"[١٠٣]، فيكون تقابل المعنيين وتخالفهما مما يزيد الكلام حسناً وطرافةً.

المقابلة:

أما المقابلة فقد ذكرها ابن رشيق(ت٤٦٣هـ) في العمدة بأنها "مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم"[١٠٤]، وقوله: "المقابلة بين التقسيم والطباق، وهي تتصرف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يَجب، فيعطي أوّل الكلام ما يَليق به أولاً ، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة"[١٠٥].

وذكرها المتأخرون كنوعٍ من أنواع الطباق، وعرفوها بقولهم: "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب"[١٠٦].

من أمثلة هذا الفن البديعي عند الخليل قوله في قصيدته "حكاية عاشقين"[١٠٧]:

فَيَا وَرْدَ تِي مَادَا أَحَا لَكِ جَ مْرَةً؟ وَ يَا جَنَّ تِي مَادَا أ صَارَكِ نَارَا؟

استعمل الشاعر الطباق لبيان تَغيّر الأحوال إلى ضدّها، فأظهر لنا ما يَعتلجُ في قلبْ الخليل من تَحسرّ وألم وحزّن حين طابق بين حَاليّ حبيبتهِ وتحوّلها إثرَ كلام الواشيين بينهما، من الوردة إلى الجمرة، ومن الجنة إلى النار، فكان لتوظيفه للطباق أثرٌ كبير في إبراز صورة حبيبته في ذلك الحين.

ووظف الشاعر المقابلة في إبراز فكرة الحرص والمُجاهدة في سبيل الحصول على الشيء، في معرض الحديث عن أُمَّة نيرون، وقد كان لاستعمال الطباق بين لفظتي "جاء/ راح"، و

"عفواً/ هدراً"، و "كسباً/ خسراً" دور مهم في إيضاح الصورة، ولفت انتباه المُتلقي للتأمل في هذه الألفاظ، ومحاولة إدراكها وفِهم معناها بقوله في قصيدته "نيرون"[١٠٨]:

بَلَّغَتهُ المُلْكَ عَفْواً فبَغَى كُلُّ مُلْكٍ جَاءَ عَفْواً رَاحَ هَدرَا
يَقدُرُ الشيءَ مُعَانِي كَسْبِهِ فَإِذَا مَا هَانَ كَسْباً هَانَ خسْرَا

هنا يبثّ لنا الخليل أبيات حكمة يستعرضها عن طريق المُقابلة لمن يحصل على المُلك بدون تعبٍ وحرب، فيُقابل بين حال الذي يُعاني ويَتعب للحصول على الشيء، وبين الضدّ، فإن سَهُلَ له حصوله عليه سَهُلَ عليه فقدانه وخسارته.

ويُوظف الطباق والمقابلة في تصوير حال فتاة حزينة تُخاطب نفسها جازعةً حين أُبعد عنها أليف صباها، لأن أهله أغنياء وأبوا تَزويجه من فتاة فقيرة في قصيدة "الوردة والزنبقة"[١٠٩]، فأسهَم الطباق في تَوضيح معنى الصورة وجلاء غموضها، وبخاصة عندما جاء به الشاعر بِيُسر وبَساطة دون تكلّف وتعقيد:

وَلَوْ أَنَّ بَعْدَ العُسْرِ يُسْراً مُؤَمَّلاً وَلَكِنْ غَدَوْنَا وَالْحِمَامُ المُؤَمَّلُ

وقوله في القصيدة نفسها:

حَبِيبَانِ سُرَّاً سَاعَةً ثُمَّ عُوقِبَا طَوِيلاً كَذَاكَ الدَّهْرُ يَسْخُو ويَبخَلُ

ففي هذه القصيدة يَتحدث الشاعر بلسان الفتاة التي تُعبّر عن جَزعها وحُزنها حين رفض أهل حبيبها زواجهما لأنها فقيرة وهم أغنياء، فكانت هذه الأبيات مُعبّرة عن شدة يأسها من خلال أسلوب الطباق ما بين العُسْرِ و اليُسْر، وكذلك بين يُسْراً مُؤَمَّلاً وبين وَالْحِمَامُ المُؤَمَّلُ(قَضَاءُ الموتِ وقَدَرُه)، ومن خلال أسلوب المُقابلة في البيت الثاني ما بين سُرَّاً سَاعَةً وبين عُوقِبَا طَوِيلاً، والطباق ما بين حال الدهر حين يَسْخُو عليهما بالسعادة، ثم يَبخَلُ عليهما فيَمنع اجتماعهما.

ومثاله عند الشاعر القروي حين استعمل الطباق ليُعبّر بها عن مكنونات نفسه، مُصوراً انفعالاته المُشتتة، زاهداً في الدنيا وما فيها بقوله في قصيدة "يا نهر"[١١٠]:

ولطالما كان الهلاكُ من الغنى وسلامةُ الانسان في اِملاقهِ

حين قابل بين حالين مُتضادين للإنسان، ما بين هلاكه من الغنى وبين سلامته في الإملاق.

ويظهر جمال الطباق بين "الغزالةً الأنسيَّةً" و"الوحش الضارِّ"، حين صَور مشهد فَتْك الفتاة العربية بأولاد الغَرب حين تَعرضوا لها، فالطباق في هذه الصورة قد أثرى المعنى وزاده وضوحاً، وذلك من خلال تَكثيف المعنى الذي يريد أن يضعه في نفوسنا، حتى بَدت الصورة في أبهى حِلْة وأحلى وصفٍ، وذلك في قصيدة "البشراويَة الحَسناء" بقوله(١١١):

والله قبلَكِ ما رأَيتُ غزالةً اِنْسيَّةً فتكت بوحشٍ ضار

ومن جميل طِباقه ما استعان به في قصيدة "سلطان الأطرش والتنك"(١١٢)، لتَوضيح صورة بطله التي أرادها له قوله:

ويا لكَ "أطرشاً" لمَّا دعينا لثأرٍ كان أسمعنا جميعاً!!

فقد وُفق في استعمال الطباق فَقَدمه في صورتين مُتناقضتين، تُساهمان في وضوح الصورة وجلاءِها، إذ أن الشيء يُذكَر بنَقيضه مثلما يُذكر بشبيهه، باعتبار أن ضد الشيء يزيده وضوحاً حين يُذكر معه، فطابق بين أطرشاً (اسم القائد) وبين أسمعنا جميعاً.

ومنها في قصيدة "العصفور والباشق والانسان"(١١٣) قوله حين يَتحدث بلسان الإنسان ويقرُّ بطبعه الذي فطره الله عليه (برأي الشاعر) أنه:

مهما بدا حملاً وديعاً لا شك يكمن ضمنه خنزير

فقابل بين "بُدا حملاً وديعاً طاهراً" وبين "يُكمن ضمنه خنزير".

لقد كان للطباق والمُقابلة في قصائد الشاعرين القصصية أثر مُزدوج، ففي المعنى يَكشف عن خبايا الكلمة، ويَدعمها بعكسها، وفي الشكل يَزيد الأسلوب جمالاً، فيَتجَلى تأثير الطباق في كونه يَجمع بين الاضداد، فيَخلق بذلك صوراً ذهنيةً ونَفسية مُتعاكسة، يُوازن فيما بينها عقل القارئ ووجدانه، فيَتَبين ما هو حسن منها، ويفصله على ضده، ووَظَّف كلا الشاعرين الطباق في تَصوير الانفعالات المُشتّتة والمُضطّربة في نفوس أبطال قصائدهما.

الخاتمة

الحمد لله الذي وسع برحمته كل شيء، والصلاة والسلام على نبيه الصادق الأمين، وعلى آله وصحبه الأطهار الطيبين، أما بعد:

فلكل عمل نهاية، ولكل رحلة غاية لا بُدَّ من الوقوف عليها، وها أنا وصلتُ إلى نهاية المطاف، ويمكن أن اوجز أهم ما توصلتْ إليه من نتائج :

وفي ختام هذا البحث الذي خَصصناه كإضاءة فَنية موسيقية لما في شعرهم القصصي يُمكن القول:

* إن الخليل كان في أسلوبه يُشابه كثيراً أسلوب الشاعر أبي تمام، فأبو تمام كان يَتخذْ صُوره وأخيلته من مَناظر الطبيعة، وهكذا فعل الخليل، فَشُغفَ في التشبيه بالأفنان والزهر والروض والطير، وأيضاً هناك تَشابه من ناحية أخرى، فنَجد في تَضاعيف شعره ألفاظاً غريبة ثقيلة على السمع كما كان يَفعل أبو تمام، فهكذا كان مطران وهكذا كان أبو تمام، فكل واحد منهما كان له مَذهبْ في القصيدة من أن ألفاظها يَجبْ أن تَخضع لمعانيها، فالمعنى أولاً وتَلاحم القصيدة ثانياً، واللفظ آخراً، فهما من الشعراء الذين لا يُؤمنون بالقاموس الشعري(١١٤).

أما القروي فمن شعراء المهجر الذين ظلّوا محافظين على لُغتهم الفصيحة وأساليبهم المَتينة، ولم يَتساهلوا فيها الا نادراً، فآثروا الأسلوب العربي الرصين، فكان اتجاهه هو الأخذ باتجاه القوة في الأسلوب والبراعة في النَسج، حِفاظاً على الأصالة المَشرقية في الأسلوب(١١٥).

* بالحديث عن الجانب الفني الذي وظَّفه الشاعران في قصصهما، فقد أجادّ وأبدَع فيه كلاهما، وقد وَقفتُ على أهم أدواتهما الفنية التي استعملاها في تَشكّيل قصصهما الشعرية، إذ شملتْ الدراسة الموسيقى الشعرية المُحتوية على موسيقاها الداخلية المُنتشرة بحرية وتَنوّع في أجزائها، ولاسيما خليل مطران، فتَنوَّعتْ الأوزان لديه، فكان منها المزدوج والمثلث والمخمس، وسار على حَذْو الأندلسيين في مُوشحاتهم، بينما خَلَتْ قصص القروي الشعرية منها، وسُجِّل لهما التَنوّع في القوافي، حتى أن بعض قصائدهما القصيرة بَلغتْ أكثر من ست قوافي، فضلاً عن موسيقاها الخارجية، فجَعلتْ القصيدة تَتَمتعُ بمضمونها وشكلها المُؤثر، وكذلك أهم الفنون البلاغية المَبثوثة داخل القصائد القصصية التي مَنحتها إيحاءات وظلالاً واسعة من المعاني والدلالات والصور الشعرية، وقد اهتمَّا بها ووظّفاها في قصصهما أجمل تَوظّيف، فهي مادة

شعر الشاعر المُهمة، والتي تَنبع من تَجاربه الخاصة، ومن خياله وعواطفه وذهنه، فالجانب الفني من الأمور المُهمة التي تنهض عليها القصيدة وتزيد من فعاليتها، وتقودها إلى عتبات النجاح، فكان كالروح للعمل الإبداعي عند الخليل والقروي.

* كانت النزعة المسيحية ماثلةً في شعر القروي بشكل واضح، وهو أكثر تأثّراً بالدين المسيحي من الخليل، وربما يكون سَبَبه حياة المَهاجر التي عاشها في ظل مُجتمعات نَصرانية، أما الخليل الذي عاش في الوطن العربي في ظل دولةٍ إسلامية فقد حَملتْ قصائد ديوانه كثيراً من النزعاتْ الإسلامية، حتى في أسماء القصائد، أو بناء فكرة لقصيدة على حديث نبوي.

* كانت القصة الشعرية لدى مطران مثالاً رائعاً للأسلوب القصصي، فقد كان للقصة في شعره حظ وافر، فهو بهذا النتاج الشعري القصصي الكثير يعدُّ من أوائل روادّها، على اختلاف أنواعها التي صورّها تصويراً بديعاً، فجددَ في بنائها، وبثَّ فيها الحياة والنماء، حتى غدَّت لديه فناً قائماً بذاته له أصول وقواعد، مُستَعيناً بثقافته التاريخية الواسعة وثقافته الأدبية الغربية، وعلاقاته الاجتماعية الواسعة في مُجتمعه، فقد كرَّس هموم الناس وأوجاعهم في قصصه الشعرية هادفاً فيها إلى العِظَة والاعتبار، ولم يكن القروي فيها أقل شأناً، فقد كَرَّسها للهدف نفسه داعياً فيها وبكل صراحة إلى الوقوف في وجه الظلم الاجتماعي والسياسي، ساعده في ذلك حياة الغربة التي عاشها، فكانت قصصه أكثر جرأة، تَتَضَمن التحريض للردّ بالقوة لا بالكلام بوجه الباطل، وكذلك كانت أكثر جرأة في طرح الموضوعات الفكرية والفلسفية والغزلية، وَوَصف مغامراته مع محبوباته، فظَهر الفرق واضحاً بين الشاعر المَشرقي والشاعر المَهجري في تأثُّرِهما بالمَحيط، ما بين البيئة العربية والبيئة الغربية في الجرأة باستعمال الالفاظ، والتَحرر من قيود المجتمع، خاصة في قصيدة الغزل، وفيما يَخص الخطاب مع الذات الالهية، لكنها من الجانب الفني ربما لم تَصِلْ إلى ما وصلتْ إليه قصص مطران.

ولا أقول وأنا أبلغ نهاية مطاف رحلتي أني وَفيتُ البحث حقه، لكنني بَذلتُ جهدي في البحث والاستقصاء والمراجعة.

مصادر البحث وهوامشه

(١) ينظر: فن القصة، د . محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٩٦م، ١١٣.

(٢) ينظر: فن الشعر، أرسطو طاليس، تج: د. ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د: ت)، ٥٧، ٥٨.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م، ١٥٤.

(٤)معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.، ٤٣٤.

(٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت٤٦٣هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م، ج١، ١٣٤.

(٦) ينظر: الأدب وفنونه، محمد مندور، نهضة مصر، ط٥، ٢٠٠٦م، ٣٤.

(٧) ينظر: شعراء معاصرون، إسماعيل احمد أدهم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، ج٢، ٣٤٨.

(٨) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م، ١٨٩.

(٩) ينظر: المصدر نفسه، ٢٠٦.

(١٠) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ١٧.

(١١) ينظر: ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، ط٣، (د. ت)، ج٣، ٢٨٣-٢٨٦.

(١٢) سورة القارعة، آية ٧.

(١٣) ينظر: لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري(ت٧١١ هـ)، دار صادر، بيروت، (د: ت)، مادة قفا، مج:١٥، ١٩٣. ينظر: معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠١م، ٣١٥. وينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ٨٥.

(١٤) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلّام بن عبيد الله الجمحي (ت٢٣٢هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ج١، ٨.

(١٥) معجم مصطلحات العروض والقوافي، رشيد العبيدي، ط١، ١٩٨٦م، بغداد، ٢٠٧. عن: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ٨٥.

(١٦) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ٢٤٤.

(١٧) العمدة، ج١، ١٥١.

(١٨) العمدة، ج١، ١٥٤ .

(١٩) ينظر: البناء العروضي للقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م، ١٦٨.

(٢٠) والبيت للشاعرة الخنساء، ينظر: ديوان الخنساء تَماضر بنتْ عَمْرو بن الحارثْ بن عمرو الشريد السُلَمِيَة(ت٢٤هـ)، تح: أنور أبو سويلم، دار عمار، عمّان، ط١، ١٩٨٨م، ١٠٦.

(٢١) ديوان سُحَيمْ عبد بنى الحسحاس، تحقيق: الأستاذ عبد العزيز الميمنى، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٦٩هـ- ١٩٥٠م، ٢٥.

(٢٢) البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة، ١٦٨، ١٦٩.

(٢٣) علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ١٣٤.

(٢٤) المصدر نفسه، ١١٧.

(٢٥) في عروض الشعر العربي- قضايا ومناقشات، محمد عبد المجيد محمد الطويل، مطبعة الثغر، ط١، ١٤٠٥هـ، ١٧١.

(٢٦) الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م، ١٣. وينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ٨٦.

(٢٧) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩م، بيروت، ١٧٩. عن: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ٨٦.

(٢٨) الشعر العربي الحديث في لبنان، منيف موسى، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦م، بغداد، ٢٣٤. عن: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ٨٦.

(٢٩) مجلة الدستور، أحمد عبد المعطي حجازي(مقابلة)، العدد ٣٩١، ١٩٨٥م. عن: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ٨٦، ٨٧.

(٣٠) القافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف، ٧٩. عن: موسيقى الشعر العربي، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ج١، ٣٧.

(٣١) البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة، ١٦٥، ١٦٧.

(٣٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مصطفى عبد اللطيف السحرتي، ١١٥. وينظر: الشعر العربي المعاصر تطوره و أعلامه ١٨٧٥-١٩٤٠، أنور الجندي، مكتبة المعارف، (د. ت). ٥٦٠.

(٣٣) ينظر: ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج١، ١٩٢-١٩٧.

(٣٤) المصدر نفسه، دار الهلال، ج١، ١٤٨_١٥٤. عن واقعة جرت في قصر ملك مستبد.

(٣٥) المصدر نفسه، ١٨٥_٢٢٢.

(٣٦) المصدر نفسه، دار مارون عبود، ج٢، ٢٨٢_٢٨٧.

(٣٧) المصدر نفسه، ج٣، ٤١ _٤٥.

(٣٨) معجم المصطلحات العربية، مجدي وهبه، كامل المهندس، ٣٩٦.

(٣٩) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ١٢.

(٤٠) ينظر: خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، ميشال جحا، دار المسيرة، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨١م، ٩٩.

(٤١) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ٢٧٧.

(٤٢) ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب، أحمد الهاشمي، تح: علاء الدين عطية، دار البيروتي، ط٣، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م، ١٥١.

(٤٣) ديوان الخليل، دار الهلال ، ج٢، ٤١٢_٤٣٢.

(٤٤) المصدر نفسه، ج١، ١٤٨_١٥٤..

(٤٥) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. اميل بديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ- ١٩٩١م، ٣٩٤.

(٤٦) ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج٢، ١٨١ -١٨٩.

(٤٧) ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب، ١٣٢.

(٤٨) المصدر نفسه، ٢٨٢_٢٨٧.

(٤٩) ينظر: ديوان القروي، ٨٥٤.

(٥٠) المصدر نفسه، ٦٦ _٦٨.

(٥١) المصدر نفسه، ٨٠٧_٨١١.

(٥٢) المصدر نفسه، ٨٤٧_ ٨٤٨.

(٥٣) المصدر نفسه، ٧٣٦ _٧٣٨.

(٥٤) المصدر نفسه، ٧٣١ _٧٣٢.

(٥٥) المصدر نفسه، ٧٨٠ _٧٨٢.

(٥٦) ينظر: إلياذة هوميروس، سليمان البستاني، مطبعة الهلال، مصر، ١٩٠٤م، ٩٥، ٩٦، ٩٧. وينظر: الشعر الجاهلي -منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية، القاهرة،(د. ت)، ج١، ٦١، ٦٢، ٦٣.

(٥٧) كتاب البديع، أبو العباس عبد الله ابن المعتز(ت٣٩٩هـ)، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ١٤٣٣هـ- ٢٠١٢م، ٣٦. وينظر: فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، مصر، ٨.

(٥٨) نقد الشعر، ابو الفرج قدامة بن جعفر(ت٣٢٧هـ)، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٦٢. وينظر: فن الجناس، علي الجندي، ٨.

(٥٩) جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، دار المعرفة، بيروت، ط٤، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م، ٣٥٦.

(٦٠) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نصر الله بن محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الاثير(ت٦٣٧هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت،١٤٢٠هـ، ج١، ٢٤١. وينظر: جنان الجناس في علم البديع، صلاح الدين الصفدي، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط١، ١٢٩٩م، ١٠،١١. وينظر: فن الجناس، علي الجندي، ٣.

(٦١) ينظر: فن الجناس، علي الجندي، ٢٢١، ٢٢٢.

(٦٢) للمزيد ينظر: جواهر البلاغة، ٣٥٧_٣٦٢.

(٦٣) ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج٢، ٤٨٦، ٤٨٧.

(٦٤) ديوان الخليل، مطبعة دار الهلال، ج١، ١٩٨.

(٦٥) ينظر: لسان العرب، مج٥:، ٢١٢، ٢١٣.

(٦٦) ينظر: فن الجناس، علي الجندي، ٨٧.

(٦٧) ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج٢، ٢٩٤.

(٦٨) فن الجناس، علي الجندي، ٦٤.

(٦٩) ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج١، ٣٤٤.

(٧٠) ديوان القروي، ١٣٤

(٧١) ديوان القروي، ٦٧.

(٧٢) المصدر نفسه، ٢٦٢.

(٧٣) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن(ت٧٣٩هـ)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م، ٢٩٤.

(٧٤) جواهر البلاغة، ٣٦٦، ٣٦٧.

(٧٥) ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج١، ١٣٣.

(٧٦) ديوان الخليل، طبعة دار الهلال، ج١، ١٨٩.

(٧٧) ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج١، ٣٤٥، ٣٤٦.

(٧٨) المصدر نفسه، ج٢، ٩٥.

(٧٩) ديوان القروي، ١٦٤.

(٨٠) المصدر نفسه، ٤٤٧.

(٨١) المصدر نفسه، ١٨١.

(٨٢) المصدر نفسه، ١٣٥.

(٨٣) المصدر نفسه، ٢٦٣.

(٨٤) ديوان القروي، ١٨٨.

(٨٥) الايضاح، ٣١٢.

(٨٦) جواهر البلاغة، ٣٧٢.

(٨٧) المسند الصحيح المُختصر، مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري(ت٢٦١هـ)، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج٢، ٥٩٤.

(٨٨) سورة الصف، آية ٤.

(٨٩) ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج١، ٣٤٤.

(٩٠) مسند الشهاب، أبو عبد الله محمد بن سلامة بن جعفر بن حكمونا القضاعي المصري(ت٤٥٤هـ)، تح: حمدي بن عبدالمجيد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ-١٩٨٦م.، ج٢، ٩٦.

(٩١) ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج٢، ٤٢٠.

(٩٢) ديوان القروي، ١٨٣.

(٩٣) ينظر:https://ar.wikipedia.org/wiki/

(٩٤) العمدة، ج٢، ٨٤ .

(٩٥) جواهر البلاغة، ٣٧٤.

(٩٦) ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج٢، ٢٨٥.

(٩٧) شرح ديوان امرئ القيس، جمعها وحققها: حسن السندوبي، أسامة صلاح الدين منيمنة، دار احياء العلوم، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م، ١٦٩.

(٩٨) ديوان القروي، ٢٨٢.

(٩٩) لم نعثر على هذا البيت في ديوان ابي فراس الحمداني، ولم نعثر على قائله الحقيقي، ف اختلف الرواة في نسبته لكن أحد الباحثين رَجَح أنه لابي فراس الحمداني، حسب ما ذكر في مجلة الشاهد www.alshahedkw.com/index.php

(١٠٠) لسان العرب، مج: العاشر، ٢٠٩.

(١٠١) الايضاح، ٢٥٥.

(١٠٢) علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ- ١٩٩٣م، ٣٢٠.

(١٠٣) جواهر البلاغة، ٣٢٧، ٣٢٨.

(١٠٤) العمدة، ج٢، ١٥.

(١٠٥) المصدر نفسه، ١٥.

(١٠٦) علوم البلاغة، المراغي، ٣٢٢.

(١٠٧) ديوان الخليل، مطبعة دار الهلال، ج١، ١٩٧.

(١٠٨) ديوان الخليل، دار مارون عبود، ج٢، ١٢٠، ١٢١.

(١٠٩) المصدر نفسه، ٤٦٦، ٤٦٨.

(١١٠) ديوان القروي، ٩٦.

(١١١) المصدر نفسه، ١٨٨.

(١١٢) المصدر نفسه، ٣٠٩.

(١١٣) ديوان القروي، ١٣٦.

(١١٤) ينظر: خليل مطران، محمد عطا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م، ٤١، ٤٢.

(١١٥) ينظر: الأدب العربي الحديث، د. سالم الحمداني، د. فائق مصطفى، مكتبة اللغة العربية، النجف، (د: ت)، ٢٩٤.

المصادر

القرآن الكريم.

الكتب:

- الأدب العربي الحديث، د. سالم الحمداني، د. فائق مصطفى، مكتبة اللغة العربية، النجف، (د: ت).
- الأدب وفنونه، محمد مندور، نهضة مصر، ط٥، ٢٠٠٦م.
- إلياذة هوميروس، سليمان البستاني، مطبعة الهلال، مصر، ١٩٠٤م.
- خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، ميشال جحا، دار المسيرة، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.
- خليل مطران، محمد عطا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م.
- ديوان الخليل، دار الهلال، مصر، ط٢، ١٩٤٩م.
- ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، ط٣، (د. ت).
- ديوان الخنساء تَماضر بنتْ عَمْرو بن الحارثْ بن عمرو الشريد السُلَمِيَة(ت٢٤هـ)، تح: أنور أبو سويلم، دار عمار، عمّان، ط١، ١٩٨٨م.
_ الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن(ت٧٣٩هـ)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.
_ البديع، أبو العباس عبد الله ابن المعتز(ت٣٩٩هـ)، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ١٤٣٣هـ- ٢٠١٢م.
_ البناء العروضي للقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.
_ جنان الجناس في علم البديع، صلاح الدين الصفدي، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط١، ١٢٩٩م.
_ جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، دار المعرفة، بيروت، ط٤، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م.
- ديوان سُحَيمْ عبد بنى الحسحاس، تحقيق: الأستاذ عبد العزيز الميمنى، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٦٩هـ- ١٩٥٠م.
- ديوان القروي- رشيد سليم الخوري، وزارة الأعلام- مديرية الثقافة العام، دار الحرية- مطبعة الجمهورية، ط٣، ١٩٧٣م.
_ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(ت٤٦٣هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.
_ علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلّام بن عبيد الله الجمحي (ت: ٢٣٢هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (د: ت).

- علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ- ١٩٩٣م.
_ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م.
- شرح ديوان امرئ القيس ، جمعها وحققها: حسن السندوبي، أسامة صلاح الدين منيمنة، دار احياء العلوم، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م.
- شعراء معاصرون، إسماعيل احمد أدهم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.
- الشعر الجاهلي -منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية، القاهرة،(د. ت).
_ الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٩، ١٩٨٩م.
- الشعر العربي المعاصر تطوره و أعلامه ١٨٧٥-١٩٤٠، أنور الجندي، مكتبة المعارف، (د. ت).
- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مصطفى عبد اللطيف السحرتي، تهامة، المملكة العربية السعودية، ط٢، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.
_ فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، مصر، (د. ت).
_ فن القصة، د . محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٩٦م.
- فن الشعر، أرسطو طاليس، تج: د. ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د. ت).
_ في عروض الشعر العربي- قضايا و مناقشات، محمد عبد المجيد محمد الطويل، مطبعة الثغر، ط١، ١٤٠٥هـ.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري(ت. ٧١١ هـ)، دار صادر، بيروت، (د: ت).
_ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نصر الله بن محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الاثير(ت٦٣٧هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٠هـ.
- مسند الشهاب، أبو عبد الله محمد بن سلامة بن جعفر بن حكمونا القضاعي المصري(ت٤٥٤هـ)، تح: حمدي بن عبدالمجيد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ-١٩٨٦م.
_ المسند الصحيح المُختصر، مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري(ت٢٦١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د. ت).
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. اميل بديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ- ١٩٩١م.
_ معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

_ موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م.
_ موسيقى الشعر العربي، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
- ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب، أحمد الهاشمي، تح: علاء الدين عطية، دار البيروتي، ط٣، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.
_ نقد الشعر، ابو الفرج قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ)، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).

المواقع الالكترونية:

-https://ar.wikisource.org/wiki : النبي يونس في الكتاب المقدس.