أثر عمود الشعر في النقد الحديث
"رؤية في التجديد الموسيقي"

أ. د. يوسف طارق السامرائي
قسم أصول الدين / كلية الإمام الأعظم الجامعة

المقدمة :

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى اله ومن والاه واهتدى بخطاه إلى يوم العرض عليه؛ وأما بعد :

يعدُ عمود الشعر ؛ هو الاساس المنهجي للنقد العربي القديم ، فقد اعتنى بقضايا نقدية منذ وقت مبكر؛ من مثل صراع اللفظ والمعنى ،وإن كان للجاحظ في كتبه المختلفة مثل البيان والتبيين ، ورسائل الجاحظ ،والحيوان؛ الريادة فيه. ومثل البديع ؛ وإن عاد فضل تأسيسه لابن المعتز في كتابه البديع.

وكان لكل من النقاد القدماء (الآمدي، والقاضي الجرجاني ، والمرزوقي) رؤية واضحة تتجلى بوساطتها عناصر عمود الشعر؛ وإن اختلفت في تنوعها وأبعادها ، وأوصلها الجرجاني إلى ستة عناصر؛ هي :

١- شرف المعنى وصحته .

٢- وجزالة اللفظ واستقامته .

٣- والاصابة في الوصف.

٤ – والمقاربة في التشبيه.

٥ – والغزارة في البديهة .

٦- وكثرة الابيات السائرة والامثال الشاردة.

نستطيع أن نعد هذه العناصر ؛ هي المنطلق المبكر للنقد العربي الحديث ، وإن كان صراع اللفظ والمعنى مازال محتدما ؛ ولاسيما وأن بعض الدارسين قد انحرفوا عن الفهم الحقيقي لمقولة الجاحظ ((والمعاني مطروحة في الطريق))، فاختاروا اللفظ على حساب المعنى.

إن النقد الحديث اليوم سواء أسمي البناء الشعري، أم الفني ، أم الاسلوبية ، أم النقد الحداثوي، أم ما بعد الحداثة ، وكذا الدراسات التحليلية ؛ فان هذه كلها تمتح من معين عمود

الشعر ؛ فالدراسة الحديثة على وفق مستويات النص الابداعي ؛ تتشكل على وفق معطيات البنية، وعمودها :هو اللفظ في تركيبه البنيوي على صعيد الجملة ، أو الكلمة المنفردة ؛ ونزولا إلى الصوت الملفوظ في انسجامه داخل اللفظة المنفردة فالنص الابداعي .

ويرتبط مع الجانب التركيبي جانب الموسيقى ؛ الذي ينبثق من اصغر وحدة منطوقة في انسجام أصواتها وصولا إلى اللفظ بما يمثله في انسجامه ؛ من جناس أو طباق ، أو توازن ،او تقسيم مطرب ؛ انطلاقا إلى الاطار الموسيقي الذي يشتمل على القافية ، وحرف الروي، والوزن الشعري؛ ومدى مناسبته للغرض الشعري .

ولو أننا استقصينا عناصر عمود الشعر ؛ من شرف المعنى وصحته ، والغزارة في البديهة؛ فهو يدخل في المستوى الدلالي، وجزالة اللفظ في المستوى الصوتي، والاصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ، وما تتضمنه من استعارة ؛ فهو داخل في الصورة الشعرية ،ومنهم من أضاف (على تخير من لذيذ الوزن) ؛ وهذا هو المستوى الموسيقي ؛ وإذا ما أخذنا في الاعتبار صراع اللفظ ، والمعنى ؛ الذي يدخل في مستوي اللفظ المفرد ، والتركيب ؛ وبهذا فإن عمود الشعر يجمع مستويات عظيمة من مستويات التحليل الشعري الحديث للنص في أبعاده المختلفة ، وليس للبيت الشعري المنفرد في يتمه وفرادته ؛ من هنا انطلق البحث في معالجته .

إذن البحث قصد إلى دراسة الانسجام بين الأصل النقدي العربي في منطلقاته ، وبين النقد الحديث في توهجه ، وإسهامه في تشكيل الذائقة الشعرية ؛ وفي ترابطه الوثيق والتطور.

تداخل عناصر الابداع بين القديم والحديث

((تتداخل عناصر الابداع الشعري ، وتتمازج بوشائج قوية ، تجعل الباحث يقف عاجزاً عن الفصل بينها ، وتحديد العناصر الاكثر حيوية في النص الابداعي ، ولولا ضرورة الاحساس ببواعث الجمال واسرار جاذبيته ، لما شرع الباحث في الفصل بين العناصر مضطرا إلى تمزيق وشائجها القوية ، وهو لا يملك في البداية إلا ان يقر بذلك الحضور القوي للغة الشعر خاصة ، فقد ذهب بعض الباحثين والنقاد إلى ان الشعر ليس في القصة والموضوع أو الغاية الاخلاقية أو العواطف المستثارة ، أو أي تجريد يمكن التعبير عنه بالنثر، على الرغم من اهمية هذه الاشياء ، وعدم القدرة على الحديث عن الشعر دون الحديث عنها ، لكن الشعر يعيش في لغته ، ولا يمكن فصله بأي حال عن الفاظه الاصلية التي كتب بها .

والشاعر المجيد هو الذي يستطيع ان يشحن لغته بالموسيقى والصورة ومصهور تجربته ؛المنبثق من تفاعل الفكرة والحدث مع العاطفة والشعور ؛ لتأتي لغته متميزة تميز تجربته، وخاصة خصوصية ذات الشاعر ، ذلك ان لكل انسان احساسه الخاص برموز اللغة والفاظها التي ترتبط لحظة بلحظة مع ظلال عديدة ترسخ في النفس تبعاً للاحداث الخاصة التي يمر بها، والتأملات اللاشعورية التي تتفاعل معها في اعماقه))[١] .

إن التداخل بين مستويات النص المختلفة ، هو اساس عمود الشعر ، وما جاء مرتبطاً به من رؤى نقدية عميقة ؛ تُداخل بين عناصر النص الشعري ، وعياً حصيفاً بترابطية العلاقة بينهما؛ فالنص كل يتشكل على وفق اجزاء ، هي عناصر النص الابداعي .

يقول المرزوقي : ((انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته، والاصابة في الوصف ، ومن اجتماع هذه الاسباب الثلاثة كثرت سوائر الامثال ، وشوارد الابيات ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما ؛ فهذه سبعة ابواب هي عمود الشعر))[٢] .

ولا يخفى ما في هذا النص من تداخل بين المستويات المختلفة ، ما بين دلالة وموسيقى، وصورة ، وتركيب ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ؛ لتشكل مجتمعة خصيصة تميز النص الابداعي .

و((قد جمع اهمها قدامة بن جعفر في قوله : ((واحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وايراد الاقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم ، وتلخيص الاوصاف بنفي الخلاف ، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي ، وارداف اللواحق ، وتمثيل المعاني.. فهذه المعاني مما نحتاج اليه في بلاغة المنطق، ولا يستغني عن معرفتها شاعر ولا خطيب.

ثم يذكر قدامة ائتلاف اللفظ مع المعنى من : مساواة ، وارداف ، واشارة ، وتمثيل ، ومطابق ومجانس .

ويعدد نعوت ائتلاف اللفظ والوزن ، وائتلاف المعنى والوزن ، وائتلاف المعنى مع القافية (من ترشيح وايغال) .

ويذكر عيوب الشعر في اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والقافية ، وعيوب ائتلاف اللفظ والمعنى وائتلاف اللفظ والوزن ، وائتلاف المعنى مع الوزن ، وائتلاف المعنى مع القافية ، وهي كلها بعكس ما سبق أن قرره في صفات الجودة))[٣] .

الموسيقى

((كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم تشد من ازر المعنى ، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه ، وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه . وطرب الانسان للنغم قديم كعهده بالفنون في عصره الفطري ... وينبغي ان نفرق هنا بين امرين يكثر الخلط بينهما : اولهما الايقاع : ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، اي توالي الحركات والسكنات على النحو منتظم في فقرتين أو اكثر من فقر الكلام ، أو في ابيات القصيدة

وثاني الأمرين اللذين نريد التفريق بينهما هو : الوزن : وهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

وكان الذي يراعى في القصيدة هو المساواة بين ابياتها في الايقاع والوزن بعامة ؛ بحيث تتساوى الابيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها . وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم ، وتشابها بين الابيات واجزائها تشابها ينتج عنه تناسب تام ، وتكرار للنغم ، تألفه الاذن لتسر به النفس . وهذه طبيعة النفس في ادراكها عن طريق حواسها المختلفة .وقد حافظ العرب على وحدة الايقاع والوزن اشد محافظة ، فالتزموها في ابيات القصيدة كلها ، وزادوا ان التزموا قافية واحدة في جميع القصيدة .)) [٤] .

موسيقى الشعر(الإيقاع):

((كان القدماء قد أفردوا الايقاع في حد العروض بعامة ، فقد قصروا جهودهم على الاطار الخارجي المحدود بالتفاعيل وما يلحقها من جزء وعلل وزحافات ، وعفوا من الحركة الداخلية ، في الاداء الفعلي للخطاب الشعري . وتلك الحركة التي تتجسد وفقا لنسيج صوتي متميز على مستوى اللفظة أو التركيب ، فتتحول بفعل خصائصها ونظمها وعلاقاتها الوظيفية إلى وحدات ايقاعية مثيرة))[٥] ، ((مادته هي الأصوات اللغوية التي إذا اتحدت في صورة ما ، وفي انتظام معين ، نتج من ذلك جرس خفي يعضد الدلالة ، ويقوي الاثر ؛ لذا كان الشعر موسيقا ومضمونا ذا طبيعة خاصة)) [٦] .

إن مفهوم التوازن الموسيقي الذي نحاول أن نرسخه في رؤيتنا هو: ((الدلالة على الوحدات الصوتية المتناظرة في الاتجاه الافقي ضمن مسار البيت العربي ، وبعبارة أخرى داخل البيت

الواحد ؛ لأنها بمواضعها تلك تبرز التناظرات الصوتية المتوازنة والمتناسبة بأشكال اخرى غير الشكل العروضي المعهود لأوزان الشعر العربي))[٧] .

هذا الانسجام الحيّ يتواطأ مع وعي المبدع بواقعه ؛ بينما تشده أهداب إبداعه نحو انسجام عاطفي؛ ينتظم مع ما حوله من مؤثرات؛ تتسابق إلى لا وعيه ؛ قبل أن تؤثر في حسه الظاهر .

((ولا غرابة في ذلك ، فالموسيقى تنسجم مع فطرة الانسان ، وطريقة تكوينه ، فالايقاع على فترات(كذا) متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الانسان نفسه ، في ضربات القلب انتظام ، وبين النوم واليقظة انتظام . وهذا الايقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا ، نستريح إذا وجدناه ويصيبنا القلق اذا فقدناه ، فإذا ما اضفنا صلة الايقاع الوثيقة بالموسيقى وأنه اساسها الاستوائي ، ييسر لنا الاستماع اليها والاستيعاب السريع لها بما يقدمه من انغام واوزان تيسر الفهم ، وعرفنا أن كياننا الجسماني ذو طابع ايقاعي ، وطرق معيشتنا الرئيسية (كذا) تجري بصورة ايقاعية ، وأننا نتأثر بصورة خفية بتلك الايقاعات الخارجة التي تستقبلها الاذن من الخارج))[٨] .

لذا نرى أن الشعر العربي في إيقاعه ، وفي توالي الساكن ، والمتحرك في إيقاعات الأوزان العربية إنسجام مع الذائقة والحواس ؛ ليتأثر المتلقي، ويتناوس مع تلك الايقاعات من دون وعي ظاهر ، بل أن لاوعي الانسان في انسجامه ؛ يؤثر على ردود أفعاله الظاهرة المستمتعة بوقع تلك الايقاعات المنسجم مع أفعالنا الحيوية .

((وكان افلاطون يرى ـ من قبل ـ أن الانسجام ، والايقاع عنصران اساسيان في الشعر، وأن مردهما إلى نزعة طبيعية في الانسان ، وأن الوزن عنصر عرضي، بينما الانسجام والاتزان والايقاع عنصر جوهري ، فالارتباط جوهري بين الشعر والموسيقى))[٩] .

أثر الصوت المفرد في الايقاع :

العنصر الحيوي المشكل لذاك التأثير الموقع ، هو الصوت المفرد سواء أكان ، صوت مد قصيرا ام طويلاً ، ام كان صوتاً صامتاً ؛ لأنه تنتظم ((**الايقاع ـ الوزن** ، من الناحية المادية ، أصواتا أو حروفا في الخطاب الشعري وفقا لتتابع الحركات والسكنات ، فتتعاقب في تناسب وتماثل تتساوى فيها الوحدات الصوتية (المسموعة) أو تتعاقب بتعاقب الزمن . وعلى هذا يؤدي الزمن دورا في السلسلة الكلامية للخطاب الشعري ، فيميز بين انواع من الخطاب ،

مما يسفر عن نموذج ايقاعي متميز (البحر في الشعر العربي) ، وذلك ما جعل حازما القرطاجني يقول))[١٠] .

((والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوي في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب))[١١] .

((وهذا يقتضي ان يضع الفنان نصب عينيه أن الجانب الصوتي عامل هام (كذا) في البنية العامة للقصيدة ، وباستطاعة الفنان ان يلفت الانتباه اليه بوسائل عديدة كالوزن وانماط الحروف الصوتية المتعاقبة أو الصامتة وعن طريق الجناس والسجع والقافية والايقاع وغيرها ، فالأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها ، والالفاظ تتداعى مع القوافي بأفكار جديدة))[١٢] .

الصوت المنفرد :

يعد الصوت هو اللبنة الاساسية في بناء البيت الشعري ؛ ومن بعده القصيدة ، يقول د. محمد غنيمي هلال فيما يخص علاقة الأصوات بالتفعيلة ، ومن بعدها الدلالة :((إن اختلاف حروف الكلمات ؛ التي تقابل حروف التفعيلات بعضها من بعض ، ما بين حروف ساكنة ، وحروف مد طويلة ، وحروف لين ... لا يضر بالوزن والايقاع ؛ وهذا الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى ، وينوع معاني الايحاء الموسيقي في الوزن الواحد ؛ وقد افاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفادة ايحائية ؛ أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات؛ وعيا يكاد يكون لا شعوريا ؛ لأن خصائص الكلمات ـ من هذه الناحية الجمالية ـ لم تدرس في العربية دراسة منهجية يعتد بها. على حين يُعنى بهذه الدراسة النقاد في الغرب ، ولها في نتاج كتابهم وشعرائهم أثر عظيم))[١٣] .

((ولمّا كان الايقاع وثيق الصلة بالصوت ، فإن الصوت يصبح مفتاح التأثيرات الاخرى في الشعر ويكتسب شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه ويصبح الايقاع هو النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع . ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات قوته إلا من خلال الإيقاع ، فلا توجد مفاجأة أو خيبة ظن لو لم يوجد التوقع))[١٤] .

وفي النص الشعري نكون اكثر اعتناءً بجرس الأصوات ، وهو ما تم التعارف عليه حديثاً بوصفه المظهر الجلي المؤثر للصوت في النص الابداعي .

والجرس أي ((اثر سمعي غير ذي ذبذبة مستمرة مطَّردة ؛ كالنقرة على الخشب أو الطبلة))[١٥] .

وقال القاضي الجرجاني : ((وانما الكلام أصوات محلها من الاسماع محل النواظر من الابصار))[١٦] .

وقد اشتد الجدل قديما وحديثاً عن دور الصوت المفرد في تشكيل اللفظة ((فكان للبعض رأي في ان الأصوات اللغوية تشابه مع الأصوات غير اللغوية ، فالهاء والحاء يشبهان - إلى حد ما - أصوات التنهد والتأوه وتنفس الارتياح بعد التعب، والصوائت الطويلة تشبه صيحات الانفعال، والفاء تشبه الزفرة التي تعبر عن الضجر أو الغضب أو الحزن))[١٧] .

((وقد تصدر هذا الفريق من المحدثين ابراهيم انيس ، الذي نحا نحو ابن جني ، وبعض اللغويين القدماء ، فرأى ان هناك علاقة بين الحروف والمعاني ، وقسم الحروف قسمين ، أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف ، والآخر يناسب المعنى الرقيق والهادئ ، ومرجع تقسيمه للحروف صفاتها ووقعها في الآذان ، فالشاعر - في رأيه - يحاول ان تكون موسيقا الفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة ، ومن ثم تكون المخالفة بين نسبة شيوع الحروف في اللغة شعرها ونثرها ، ونسبة شيوعها في لغة الشعر وحدها))[١٨] .

وفي استعمال الشعراء لأصوات المد ، ((يمكن القول ان الفتحة هي اخف الحركات جرساً ، وانها فضُلت غيرها من الحركات))[١٩] .

و((إن علو طبقة الصوت أو انخفاضها يشكل جزءاً من المعنى ، فإن هذا يترتب عليه بالتالي ان نؤكد أن الهمس في الشعر لا يعني ضعفاً أو انحداراً في قوة الشاعرية ، فقد يكون الهمس لدى الشاعر المبدع صوتاً خارجاً من اعماق نفسه في نغمات حارة صادقة تصل إلى القلوب بلا جهد أو تصنع . وقد يكون احساساً بتأثير عناصر اللغة واستخدام(كذا) تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد . فالهمس لا يعني قصر الادب أو الشعر على المشاعر الشخصية ، فالأديب الانسان يحدثنا عن اي شيء يهمس به فيثير افئدتنا ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت الينا بسبب . واذا كان للهمس وللسكون ولحروف المد وللحركات ، وظيفة عضوية في الاداء الموسيقي والفني وكان لهذه جميعاً صلة ما بالطبيعة البشرية))[٢٠] .

((وادخل الدكتور ابراهيم انيس ، كل(كذا) هذه الامور التي يتميز(كذا) بها الصوت ضمن ما يسمى بالنغمة الموسيقية ، وذهب إلى القول ان ميلنا الغريزي لتوالي درجات الصوت والايقاع المنظمة ... هو الذي يكون من تلك الأصوات نغماً منسجماً ذا فواصل كفواصل الموسيقى ؛ قال: وللشعر نواح عدة اسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس وانسجام في توالي المقاطع وان هذا ما نسميه بموسيقى الشعر)) [٢١] .

جرس الالفاظ:

((إن الالفاظ داخلة في حيز الأصوات لأنها مركبة من مخارج الحروف ، وما يستمتع فيه المتلقي ، يكون حسناً وما ينبو ويكره في السمع يكون قبيحاً ، ونظراً لهذه الموسيقية التي تنبعث من الالفاظ والتأليف الشعرية لم يفت العرب ان يربطوا بين الشعر والغناء في شتى العصور ، فطبيعة الشعر تعتمد على موسيقى الالفاظ ، وفن الغناء يعتمد على الالحان ، فتجد موسيقى الغناء من العون في الكلام الموزون المقفى ما لا تجده في الكلام المنثور ، بل ان التغني أو الترنم بالمعاني قبل صياغتها يساعدان إلى حد كبير في صنع الشعر الجيد)) [٢٢] .

((والمرزوقي علل قوله على تخير من لذيذ الوزن ، بأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ، ويمازجه بصفائه، ولذلك قال حسان [٢٣] :

تغن في كل شعر انت قائله ان الغناء لهذا الشعر مضماره

هذه الغنائية لم تكن هي الوحيدة التي خلفتها الالفاظ في انسجامها ، وانما كان ((لجرس الأصوات صورة سمعية كما اصطلح عليها ، نشاردز فقال : يندر ان تحدث الاحساسات المرئية للكلمات بمفردها ، اذ تصحبها اشياء ذات علاقة وثيقة بها ، بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وأهم هذه الاشياء (الصورة السمعية) أي وقع جرس الكلمة على الاذن الباطنية ، أو اذن العقل)) [٢٤] .

((والشاعر الكبير عندما يتغنى شعره انما يهدف اولا وقبل كل شيء ان يمنح قراءه لذة فنية ، وطرباً فنياً ، أما كيف يتحقق هذا الطرب فلا احد يعرف ، ذلك ان ما يقدمه الشاعر من غناء وعاطفة وخيال واحساس وتعبير انما تمتزج جميعاً وتتآزر لتكون هذه السمفونية الخالدة الكامنة في لغة القصيدة والتي تبعث اللذة الفنية أو المتعة الفنية ، فالشاعر ليس اكثر من

عندليب يتغنى ليسلي وحدته بالانغام العذبة في حين شردت ألباب مستمعيه كما تشرد ألباب من يستمعون إلى موسيقى خفية ، إنهم يطربون ولكنهم لا يعرفون مصدر أو سبب طربهم)) [٢٥] .

هل من كلمة من الممكن أن تنسجم مع هذه الأهمية؛ التي أوليت للجرس اللفظي ،والانسجام الصوتي ، والايقاعات المنغمة ؛ أكثر من كلمة (لذيذ الوزن) عند القدماء من النقاد ؛وهل من شيء أعمق دقة من هذه اللفظة المعبرة.

التكرار:

ومما عابه القدماء ، تكرار صيغ لفظية متقاربة من دون عمق دلالي يناسب ذلك التكرار ، غير انه إذا كان التكرار وظيفياً ، يناسب دلالة النص ، مثل قوله تعالى : ﴿ كَلَّآ إِذَا دُكَّتِ ٱلْأَرْضُ دَكًّا دَكًّا ﴿٢١﴾ وَجَآءَ رَبُّكَ وَٱلْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا ﴿٢٢﴾ وَجِاْىٓءَ يَوْمَئِذٍ بِجَهَنَّمَ ۚ يَوْمَئِذٍ يَتَذَكَّرُ ٱلْإِنسَٰنُ وَأَنَّىٰ لَهُ ٱلذِّكْرَىٰ ﴾

فالتكرار في الآية كان وظيفياً ؛ مما صعد من الجو الايحائي لدلالتها ، ففي دلالة تكرار (الدك) مظهر على التحطيم بل التهشيم المتكرر إلى اجزاء متناثرة، وهذا توكيد لقوله تعالى ﴿كَمَا بَدَأْنَآ أَوَّلَ خَلْقٍ نُّعِيدُهُۥ ۚ وَعْدًا عَلَيْنَآ ۚ إِنَّا كُنَّا فَٰعِلِينَ ﴾ [٢٦] ، ومصداقاً لقوله تعالى : ﴿ يَوْمَ نَطْوِى ٱلسَّمَآءَ كَطَىِّ ٱلسِّجِلِّ لِلْكُتُبِ ۚ كَمَا بَدَأْنَآ أَوَّلَ خَلْقٍ نُّعِيدُهُۥ ﴾ [٢٧] .

واول الخلق اشار اليه تعالى قوله : ﴿ ثُمَّ ٱسْتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ وَهِىَ دُخَانٌ ﴾ [٢٨] .

وقوله تعالى : ﴿ أَوَلَمْ يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَٰهُمَا ﴾ [٢٩] .

وتؤكد كتب الاعجاز الحقائق التي وردت في القرآن الكريم؛ فيما يخص بدء الخلق ونهايته ؛ ودل تكرار لفظة (صفاً) بما في أصواتها من صفاء وانسجام يتلاءم مع تكرار الكلمة ، ثم يورد الخالق كلمتين مكررتين هما (يومئذ يومئذ) وبينهما جهنم ، ويلحظ التناسب بين أصوات لفظة جهنم ، مع أصوات لفظة يومئذ فيما يخص الميم، والنون خاصة ، وما في الميم والنون من تنغيم وغنة؛ يوحيان بالتأثير المضاعف المنسجم مع الاضطراب المتصاعد من الكفار؛ وهم يرون المشهد العظيم غير ان ابن رشيق القيرواني اورد رأياً ، نزعم انه اغفل فيه، مثل الآية الكريمة السابقة ، فهو يقول : ((وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها : فأكثر ما يقع التكرار في الالفاظ دون المعاني وهو في المعاني دون اللفظ واقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه)) [٣٠] .

إن التكرار الذي انكره ابن رشيق القيرواني ، لربما جاء في الشعر ، مؤثراً في بنية النص الشعري ، ومحبباً إلى المتلقي ولا نظن ان مبدعاً ـ ما ـ يأتي بتكرار لفظي ومعنوي متطابقاً من دون دلالة مجازية ، تفرق بين الجملتين المكررتين ، وإلا لكان لغوا لا غناء فيه

على أن الجرجاني يقول في التكرار الممل غير الوظيفي ؛ الذي ينأى عن المتلقي لانقطاعه عن دلالته ؛ ((ما زلنا نتعجب من قول مسلم ابن الوليد :

سُلت وسَلت ثم سَلَ سليلها فأتى سليل سليلها مسلولا

حتى جاء المتنبي ، فملأ ديوانه من هذا الجنس ، فأنسانا بيت مسلم ؛ و من ذلك قوله:

مبيتي من دمشق على فراشي حشاه لي بحرَّ حشاي حاشِ

وقوله [٣١] :

ونهب نفوسِ اهل النهب اولى بأهل المجد من نهب القماش

إن تكرار كلمة نهب لثلاث مرات في البيت؛ هو الذي أضعف التاثير في المتلقي، وهو الذي تعجب منه القاضي الجرجاني ، فإن اجتماع أصوات النون الخيشومي ، مع الباء الشفوي ، مع الهاء الحنجري يولد ثقلاً مراً على المتلقي ؛وذلك لان نطق الكلمة فيه ثقل واضح ، ولو حاولنا تجربة ذلك ؛لاحسسنا بذاك الثقل ، وكذا فإن لفظة نهب في معناها المعجمي ؛ هي لفظة بغيضة تذكر بالحرب والاغارات والعدوان . ((ولما انشدوا للصاحب أبي القاسم اسماعيل بن عباد قول أبي الطيب :

عظمت فلما لم تكلم مهابة تواضعت وهو العظم عظماً عن العظم

قال : ما أكثر عظام هذا البيت مع انه من قول الطائي :

تعظمت عن ذاك التعظم فيهم فأوصاك عظم القدر ان تتبلا)) [٣٢] .

((والمعاظلة اللفظية مما يجب ان يتجنبها الشاعر لما فيها من انحرافه عن الذوق والتأثير، وهي عند ابن الاثير تتعلق بما يعتري سياق الكلام من الاختلال في سبكه لتتابع الفاظه تتابعا يثقل جرسه على السامع ؛ واهمها التعاظل اللفظي بسبب الحروف ، وهو تكرير حرف واحد أو حرفين في كل لفظة من الفاظ الكلام المنثور أو المنظوم ، فيثقل حينئذ النطق به ، من ذلك قول الحريري في مقاماته :

أزور من كان له زائرا وعاف عافي العرف عرفانه

فقوله : "وعاف عافي ..." من التكرير المتعاظل .

ومن هذا ما رواه ابن الاثير عن رجل سمع احد الوعاظ يقول في جملة كلامه : جنى جنات وجنات الحبيب ؛ فصاح وماد وتغاشى . وعندما سئل عما جرى له قال: ((سمعت جيما في جيم في جيم فصحت)) وهذا من أقبح عيوب الالفاظ . ومما جاء منه قول أبي الطيب المتنبي :

كيف ترثي التي ترَى كل جفن راءَها غيَر جفنها غيَر راقي

قال ابن الاثير : وهذا وامثاله انما يعرض لقائله في نوبة الصرع التي تنوب وعلته كما ترى في تتابع الراءات بجرس متواصل ثقيل . ومنه قول الشاعر:

والزهر والعطر في رباها ما بين نظم وبين نثر
حدائق كف كل ريـــح حل بها خيط كل قطر

قال : "وهذا البيت يحتاج الناطق به إلى بركار يضعه في شدقه حتى يديره له"

ومن المعاظلة ايضاً تتابع الالفاظ التي هي من جنس واحد ، ومنها تكرار أدوات الكلام ، نحو ، من والى ، وعن وعلى واشباههما ، فان منها ما يسهل النطق به مكررا ، ومنها مالا يسهل ، بل يرد ثقيلاً على اللسان ، ومر ذلك إلى طبيعة السبك في الكلام ، فمما جاء منه قول أبو تمام :

إلى خالد راحت بنا أرحبية مرافقها من عن كراكرها نكب

فتقوله : (من عن كراكرها) من الكلام المتعاظل الذي يثقل النطق به ... والسبب في ذلك انهما وردتا مضافتين إلى لفظة (الكراكر) فثقلت منها وجعلتهما مكروهتين كما ترى ، فكأن تتابع من وعن قد تعثر في تكرار كاف كراكرها فتعاظل الكلام وثقل جرسه ، والا فقد وردتا في شعر قطري ابن الفجاءة فكانتا خفيفتين في قوله :

ولقد أراني للرماح دريئة مِن عن يميني مرة وامامي

قال: والأصل في ذلك راجع إلى السبك ، فاذا سبكت هاتان اللفظتان ،او ما يجري مجراهما من الفاظ تسهل منهما لم يكن بهما من ثقل كما جاءتا في بيت قطري ، واذا سبكت مع الفاظ تثقل منهما جاءتا كما في بيت أبي تمام))[٣٣] .

الطباق :

ثاني العناصر التي يدخل في تشكيلها اللفظ في علاقته بالمعنى ، ((والطباق لغة من الطبق محركة، غطاء كل شيء ، والطبق من كل شيء ما ساواه، وقد طابقه مطابقة وطباقاً))[٣٤] .

((وهذا النوع يسمى البديع ايضاً ، وهو في المعاني ضد التجنيس في الالفاظ، لان التجنيس هو ان يتحد اللفظ مع اختلاف المعنى ، وهذا هو ان يكون المعنيان ضدين .

وقد اجمع ارباب هذه الصناعة على ان المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده ، كالبياض والسواد ، والليل والنهار . وخالفهم في ذلك قدامة بن جعفر الكاتب ، فقال : المطابقة ايراد لفظين متساويين في البناء والصيغة مختلفين في المعنى . وهذا الذي ذكره هو (التجنيس) بعينه ، غير أن الاسماء لا مشاحة فيها الا اذا كانت مشتقة .

ولننظر نحن في ذلك ، وهو ان نكشف عن اصل المطابقة في وضع اللغة ، وقد وجدنا الطباق في اللغة من طابق البعير في سيره اذا وضع رجله موضع يده ، وهذا يؤيد ما ذكره قدامة، لان اليد غير الرجل لا ضدها ، والموضع الذي يقعان فيه واحد وكذلك المعنيان يكونان مختلفين واللفظ الذي يجمعهما واحد ، فقدامة سمى هذا النوع من الكلام مطابقاً حيث كان الاسم مشتقاً مما سُمي به ، وذلك مناسب وواقع في موقعه ، الا انه جعل للتجنيس اسما آخر وهو المطابقة ، ولا بأس به إلا اذا كان مثله بالضدين كالسواد والبياض ، فإنه يكون قد خالف الاصل الذي اصله بالمثال الذي مثله))[٣٥] .

وابن رشيق ايضاً ممن عرف المطابقة ؛ غير انه لم يفرق بين الطباق والمطابقة ؛ التي اوردها ابن الاثير على لسان قدامة ، بل عاب ابن رشيق على قدامة ؛ قائلاً : ((المطابقة ـ عند جميع الناس ـ جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر ، الا قدامة ومن اتبعه ؛ فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقاً ، وسمى قدامة هذا النوع ـ الذي هو المطابقة عندنا ـ التكافؤ ؛ وليس بطباق عنده الا ما قدمت ذكره ، ولم يسم التكافؤ أحد غيره وغير النحاس من جميع من علمته))[٣٦] .

غير ان القاضي الجرجاني لا يدعي تداخل الجناس في الطباق بل هو سماه المطابقة بالنفي ، ولم يذهب إلى ما ذهب اليه ابن الاثير من قول قدامة بالتفريق بين الطباق والمطابقة ، إذ يقول : ((لا تتميز الا بالنظر الثاقب ، والذهن اللطيف ؛ ولاستقصائها موضع هو املك به .

ولم نفتح هذا الكلام وقصدنا ما جرى بنا القول اليه ؛ لكن الحديث شجون ، وربما احتاج الشيء إلى غيره فذكر لاجله ، وربما اتصل بما هو اجنبي منه فاستصحبه .

ومن اشهر اقسام المطابقة ما جرى مجرى قول دعبل :

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

وقول مسلم بن الوليد : مُستعبر يبكي على دمنة ، ورأسه يضحك فيه المشيب

((ومن ذلك ما قاله أبو الطيب المتنبي ، والطباق قليل في شعره ،قال :

ثقال إذا لاقوا خفاف إذا دعوا كثير إذا شدو قليل إذا دعوا

فهذا ما يتعلق بهذا الضرب)) [٣٧] .

و((يلحظ أن التوازي الطباقي القائم على عنصر اللون ، ولاسيما الابيض والاسود يرد بكثرة في الشعر ومنه قول أبي تمام [٣٨] :

له منظر في العين ابيض ناصع ولكنه في القلب اسود اسفع

كم جئت في الهيجاء بيوم ابيض والحرب قد جاءت بيوم اسودا

ألبست فوق بياض مجدك نعمة بيضاء حلت في سواد الحاسد

ما إن ترى الاحساب بيضا وضحا إلا بحيث ترى المنايا سودا

المقابلة:

((المقابلة بين التقسيم والطباق ، وهي تتصرف في انواع كثيرة ، واصلها ترتيب الكلام على ما يجب ، فيعطي اول الكلام ما يليق به اولا ، وآخر ما يليق به آخراً ، ويأتي في الموافق. بما يوافقه وفي المخالف . بما يخالفه .

وأكثر ما تجيئ المقابلة في الاضداد إن جاوز الطباق ضدين كان مقابلة))[٣٩] .

النص يوضح فرقا جوهرياً بين المقابلة والطباق ، في أن الطباق بين ضدين، والمقابلة بين اكثر من ضدين ، سوى ان الباقلاني لم يتفق معه في ذلك ، فقال : ((ويعدون من البديع المقابلة، وهي ان يوفق بين معان ونظائرها ، والمضاد بضده))[٤٠] .

فجعل من المقابلة (المضاد بضده) وهذا يفترق عما اورده ابن رشيق ، اذ فرق بين الطباق والمقابلة ، في أن المقابلة ما كانت بين اكثر من ضدين ؛ ولو قلنا برأي الباقلاني لتداخلا.

ولربما اختلط مفهوم الطباق والمقابلة ، بابتعاد بعض الباحثين عن حدود التعريف ـ الذي اعتمدناه ـ ليخلطوا بين مفهومي الطباق والمقابلة فيما ورد من امثلة ، فالباحث الدكتور محمد عبد الله القاسمي ، وان كان ركز على جانب التوازي في الشعر ؛ إلا انه اغفل الفرق بين الطباق والمقابلة ، يقول :

((ويمكن القول ان كثيراً من اساليب الطباق الجيدة عند أبي تمام تعود إلى خاصية التوازي؛ فقد ذكر أبو بكر الصولي أن دعبل زعم أن قول أبي تمام :

فلقيت بين يديك حلو عطائه ولقيت بين يدي مُر سؤاله

مأخوذ منه ، فقال له أحد الرجال : والله لان اخذ هذا المعنى وتبعته فما احسنت ، وان كان أخذه منك لقد اجاد فصار اولى به منك)) (٤١) .

((والمقابلة في المعنى دون اللفظ في الاضداد فمما جاء منه قول المقنع الكندي من شعراء الحماسة :

لهم جُل مالي إن تتابع لي غنىً وإن قلَّ مالي لم أكلفهم رفدا

فقوله : "تتابع لي غنى" بمعنى قوله كثر مالي ، فهو إذاً مقابلة من جهة المعنى لا من جهة اللفظ ، لأن حقيقة الاضداد اللفظية إنما هي في المفردات من الالفاظ)) (٤٢) .

ومنه قول أبي الطيب :

فالسلم يكسُر من جناحي ماله بنواله ما تجبُرُ الهيجاء

أن المراد بالهيجاء الحرب ، وهي اسم من اسمائها ، فكأنه قال : " الحرب " ؛ فأتى بضد السلم حقيقة)) (٤٣) .

المبدأ الذي تتشكل على وفقه المقابلة ، هو اعتماد اكثر من ضدين لتعد مقابلة ، فتتنوع على وفقهما المقابلة؛ فمن أنواعها :

١. **التماثل الموقعي الدلالي الشطري :**

وهي أن يتماثل شطرا بيت شعري تماثلاً عروضياً ، متوافقاً دلالياً ولفظياً ، مع تماثل في مواقع الكلمات المتقابلة ؛

((من ذلك ، ما قاله أبو تمام :

فانطلق فيها حامد وهو مفحم وأفحم فيها حاسد وهو مصقع

يشكل هذا البيت النموذج المثالي للتوازي بالتبديل في شعر أبي تمام ، اذ انه يقوم على التقابل الدلالي بين الشطرين؛ مع وجود تماثل موقعي واضح بينهما ، حيث أن(انطق تقابل افحم) و(حامد تقابل حاسد) و(مفحم تقابل مصقع)، وبطبيعة الحال ؛فإن هذا التماثل الموقعي بين عناصر الشطرين نجم عنه تقابل دلالي واضح بينهما ؛ فقد سهل الكلام على الحامد لوجود ما يقوله في ثناء الفقيد ولذلك جعله ناطقا ، وفي المقابل أفحم الحاسد لأنّه لم يجد ما يقوله فيه لفقد عيوبه .

ومما زاد في ابراز هذا التقابل الدلالي ؛التناسب الوزني التام بين عناصر الشطرين ؛ فكل شطر يستثمر تفعيلة الطويل ؛على وفق نسق ايقاعي موحد هو فعول مفاعلن فعولن مفاعلن. إن البنية التي تحتل فيها الازواج المتماثلة تماثلاً طبيعياً مواقع متوازنة أقوى من تلك التي تحتل فيها الازواج مواقع متقابلة وحسب ... ، بالإضافة إلى (كذا) هذا؛ فإن الغاية في الحالات الكثيرة حيث يكون طرفا الزوج اللذان يحتلان موقعين متماثلين ضمن تركيب متواز متماثلين تماثلاً طبيعيا هي ابراز التشابه الصوتي أو الدلالي الذي يمكن ان يوجد بين طرفي الزواج))[٤٤] .

٢. **توازن نصف شطري تبادلي :**

وهو ((نوع آخر من التقابل الدلالي يعرف عند النقاد باسم العكس أو التبديل ، ويحدده حازم بقوله : ويجري مجرى المطابق تخالف وضع الالفاظ ، لتخالف في وضع المعاني ، ولنسبة بعضها من بعض ، فيقع بذلك بين جزءين من اجزاء الكلام؛ نسبتان مختلفتان ، فيجري ذلك مجرى المطابقة في الالفاظ المفردة ... ويسمى هذا النوع من الكلام التبديل . ومن صوره قول أبي تمام :

بقاعية تجري علينا كؤوسها فتبدي الذي نخفي وتخفي الذي تبدي

إن التوازن الطباقي القائم على اسلوب التبديل قد تحقق في الشطر الثاني من البيت ، بين " فتبدي الذي تخفي " وبين " وتخفي الذي تبدي " . واذا كان موضوع الجملتين واحدا ، وهو الحديث عن الخمر وتأثيرها على العقول ، فإن المتوالية الكلامية الاولى تختلف عن الثانية من حيث الدلالة ، ذلك ان الاولى تدل على ان الخمر تبدي وتظهر الذي نخفيه ونكتمه ، اما الحالة

الثانية فهي نقيض الاولى حيث أن الخمر تخفي الذي نبديه ونظهره في حالة الصحو من العقل والوقار والرزانة .

ورغم (كذا) جودة هذه الصورة القائمة على التعارض الدلالي ، فإن الآمدي لم ترقه هذه الصورة ، ونص على ان قول أبي تمام : فتبدي الذي نخفي قول صحيح ، وقوله : "وتخفي الذي نبدي" اللفظ فاسد لأنَّ "تخفي" معناه تكتم وتستر ، والذي قد ابطلته وازلته لا يجوز ان يعتبر عنه بأنك اخفيته ولا كتمته))[٤٥]، ((ومن ذلك ما قاله أبو الطيب المتنبي والطباق قليل في شعره ، قال [٤٦] :

ثقال اذا لاقوا خفاف اذا دعوا كثير اذا شدوا قليل إذا عدوا

يلحظ أن العلوي عد البيت من الطباق ، الا إننا نرى، وعلى وفق التعريف الذي اعتمدناه في المقابلة ، انه مقابلة فيها توازن نصف شطري تبادلي ، لتعدد الاضداد فيه.

التجنيس :

((من الوان البديع الخمسة التي ذكرها ابن المقفر ... بل تكاد تجمع المصادر على ان المراد بالتجنيس اتفاق الالفاظ في الحروف ، أو في بعضها وان اختلفوا في قيمته . على ان جوهر التجنيس اساساً يقوم على الاشتراك اللفظي ، فالتجنيس اذن ضرب من ضروب التكرار ، ونسلكه فيما يراد بالتكرار من تقوية نغمية لجرس الالفاظ ، فالمجانسة التي يشير اليها ابن المعتز هي : "ما تكون الكلمة تجانس اخرى في تأليف حروفها ومعناها وما يشتق منهما")) [٤٧] .

يلحظ فيما اوردناه من رأي ؛ إصرار الباحث على ان الجناس هو تجانس في الحروف والمعاني ، وهذا مما يرده ابن الاثير ؛ إذ يقول : ((وربما جهل بعض الناس ، فأدخل في التجنيس ما ليس منه ، نظراً إلى مساواة اللفظ دون اختلاف المعنى ، فمن ذلك قول أبي تمام :

أظن الدمع في خدي سيبقى رسوماً من بكائي في الرسوم

وهذا ليس من التجنيس في شيء ، اذ حد التجنيس هو اتفاق اللفظ واختلاف المعنى، وهذا البيت المشار اليه هو اتفاق اللفظ والمعنى معاً . وهذا مما ينبغي أن ينبه عليه ليُعرف))[٤٨]، ((وإنما سُمي هذا النوع من الكلام مجانساً لأن حروف الفاظه يكون تركيبها من جنس واحد))[٤٩].

والتجنيس لا يتعلق بالجانب الصوتي ، أو الدلالي وانما هو تشكيل يعتمد على تداخل متساوق بين هذه المستويات المختلفة .

((وإن كان التجنيس قد بدأ ظاهرة صوتية ، وإن كانت لا تخلو من ابعاد دلالية، ولكن اللافت للنظر وهو ان هذه الابعاد الدلالية تزداد اهمية بحسب طبيعتها الصوتية الموجودة ، ونحسب الامر عاديا(كذا) لو تعلق بمجرد اختلاف لفظتين بنية ودلالة ، غير ان للانسجام الصوتي والبعد التكراري اثره الكبير في إثارة السامع وتعميق الدلالة ، لذلك وجدنا في التحليل ذي الطابع الصوتي تارة ، والنحوي تارة اخرى ، وباعتبار الموقع من جهة ثالثة ، نوعاً من الاستجابة لدينامية الخطاب الشعري عند أبي تمام لاعتقادنا في النظرة الشاملة من ناحية ، وتجاوباً مع سياق الخطاب من ناحية ثانية .

نخلص من هذا إلى أنَّ التجنيس ظاهرة ايقاعية ونحوية ودلالية ، بل تتجاوز ذلك . ومن التمحل تسبيق مقوم على آخر إلا ما يتطلبه المنهج وظروف التحليل . انما خصائص التجنيس مشتركة تتضافر وظائفها لتؤدي اغراض الخطاب ومقاصده بما يضمن التواصل على مستويين : مستوى التلقي الدلالي ، ومستوى التلقي الجمالي .

والتجنيس يكشف عن كثافة الرصيد اللغوي وتجانسه من الناحية الصوتية ؛ فاذا كانت المعاني تتجانس فتتوزع بالدلالة الواحدة مرادفات على الفاظ مختلفة بنية وأصواتاً ، فإن التجنيس يمثل عكس ذلك ، وهي مرونة اللغة وسريانها على أوجه متعددة من التجنيس والانسجام والتقابل وغير ذلك)) [٥٠] .

ونلحظ ان النقاد القدماء ؛ قد ألحّوا واكثروا من الحديث على الجناس ،او التجنيس عند الشعراء ، المحدثين منهم خاصة ، وكأنما لسهولة اكتشافه أو ، لوقعه الصوتي ، وتأثيره الدلالي الطافح على الابيات هو الداعي إلى هذا الالحاح ؛ فأكثروا من مباحثه ونَّوعوا فيه .

فتعدد أنواع التجنيس يعود إلى اسباب متعددة صوتية ودلالية ، فقد تطرَّق اسامة بن منقذ إلى أنَّ الاختلاف الدلالي بين الكلمات المتجانسة من زوايا مختلفة ، يمكن اختزالها في الاختلاف في المعنى النحوي (كالجناس المغاير والجناس المماثل) ، والصيغة الصرفية (كجناس التصحيف ،وجناس التحريف وجناس التصريف) ، وكذلك الاختلاف في المعنى الاشتقاقي كجناس الترجيع وجناس العكس)) [٥١] .

((وقد اوصل الدكتور احمد مطلوب أنواع التجنيس إلى اثنين وستين نوعاً))[٥٢] ؛ سنورد بعض انواعها التجنيس المستوفى : قال عبد القاهر الجرجاني : ((واعلم أنَّ النكتة التي ذكرتها في التجنيس ، وجعلتها العلة في استجابة الفضيلة وهي حسن الافادة ، مع ان الصورة صورة التكرير والاعادة وان كانت لا تظهر الظهور التام الذي لا يمكن دفعه ، إلا في المستوفى المتفق الصورة منه . كقول أبي تمام :

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحيى بن عبد الله

فجانس بيحيا ويحيى ، وحروف كل واحد منهما مستوفاة في الاخر ؛ وإنما عُدَّ في هذا الباب لاختلاف المعنيين ؛ لأن احدهما فعل والاخر اسم ؛ ولو اتفق المعنيان يُعد تجنيساً ، وانما كان لفظة مكررة ، كقول امرئ القيس :

فلما دنوت تسديتها فثوباً نسيت وثوباً أجر

فقد تكرر في البيت ذكر الثوب ، كما تكرر ذكر يحيى في بيت أبي تمام، إلا أن هذين اتفق معناهما ، واختلف ذانك المعنيان ؛ فعُد الاول من البديع .

ومما اضيفه إلى هذا الباب وخالفني فيه بعض اهل الادب؛ قول الاعشى :

إن تسد الحُوص فلم تعدهم وعامر ساد بني عامر

فأقول : إنه قد جانس بعامر وعامر ؛ لأن الاول اسم رجل ،والاخر اسم قبيلة))[٥٣] .

والتجنيس المحقق هو ما اتفقت في الحروف دون الوزن رجع إلى الاشتقاق ، أو لم يرجع نحو قول أحد بني عبس :

وذلكم ان ذل الجار حالفكم وان انفكم لا يعرف الانفا

فاتفقت الانف في الانف في جميع حروفهما دون البناء ، ورجعا إلى اصل واحد هذا عند قدامة افضل تجنيس .

وقع مثله في الاشتقاق قول جرير . والجرجاني يسميه التجنيس المطلق ...

أما التجنيس الناقص ((فهو ان تكون الالفاظ متساوية في الوزن مختلفة في التركيب بحرف واحد لا غير ، وان زاد على ذلك خرج من باب التجنيس .

فمما جاء منه قوله تعالى ﴿ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ ۝٢٢ إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴾ فإن هاتين اللفظتين على وزن واحد ، إلا ان تركيبهما مختلف في حرف واحد .

وكذلك قوله تعالى : ﴿ وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْوَوْنَ عَنْهُ ﴾ وكذلك قوله تعالى : ﴿ذَٰلِكُم بِمَا كُنتُمْ تَفْرَحُونَ فِي ٱلْأَرْضِ بِغَيْرِ ٱلْحَقِّ وَبِمَا كُنتُمْ تَمْرَحُونَ ﴾ .

وعلى نحو من هذا ورد قول النبي ﷺ : ((الخيل معقود بنواصيها الخير)) (٥٤) .

وقد يعاون الصوت المفرد ، في تكراره ، أو عمق مخرجه ، أو صفاته الجناس في تعميق تأثيره ، اذ أن ((تكرار حرف واحد أو حرفين من غير تعمد إلى تشابه الاصول، وصنفه إلى ما يراد به ابراز معنى عن طريق التكرار مثل قول أبي الطيب: وامواه تصل بها حصاها صليل الحلي في ايدي الغواني

فالصادات، مع الفات المد،– واللامات –هنا تنقل صوت صلصلة الماء إلى السامع))(٥٥).

وهو ما سمي عند احد الباحثين (تكرار النواة الصوتي الدلالي) ، ومثّل ببيتي أبي تمام:

واني لأرجو أن تقلد جيـــده قلادة مصقول الذباب المهند

منظمة بالموت يحظى بحليها مقلدها في الناس دون المقلد

فالنواة الاصلية (قلد) قد تم تكرارها بصيغ مختلفة من خلال المزاوجة بين الاسم والفعل في البيت الاول، وبين اسم الفاعل، واسم المفعول في البيت الثاني .

وفي دلالات جناس الاشتقاق تأكيد المعنى وتثبيته ؛ لأن هذا النوع من الجناس يقوم على تكرار المادة نفسها والجذر بالمزاوجة بين اسم الفاعل واسم المفعول)) (٥٦) .

(ب) التجنيس المعكوس: قد ((عدوا من التجنيس ما يسمى (بالمعكوس) (٥٧) و((هو ان يقدم المتكلم المؤخر من الكلام ويؤخر المقدم منه)) (٥٨) .

((وله في التجنيس حلاوة ويفيد الكلام رونقا وطلاوة ، وقد سماه قدامة الكاتب بالتبديل ، وكل واحد من اللقبين يصدق عليه ، لأن صاحبه يقدم المؤخر من الكلام ويؤخر المقدم منه ، فلهذا لقبه بالعكس ، وهكذا فإنه يبدل الالفاظ فيقدم ما كان منها مؤخرا ويؤخر ما كان مقدما ، ويقع في الالفاظ والحروف جميعا فهذان وجهان ، الوجه الاول منها ان يكون واقعا في الالفاظ ، مثاله قول بعضهم : عادات السادات ، سادات العادات ، وكقول الاخر شيم الاحرار احرار الشيم)) (٥٩) .

ومنهم من سماه جناس القلب ، قال :

((ومن انواع جناس الحشو جناس القلب على نحو من اللعب بالأصوات ، مثل قوله في مدح المعتصم :

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

الجناس يتناسب موضعا مع بنية البحر البسيط على الرغم من وقوع اللفظتين المتجانسين في صدر البيت ، فهو متماثل عروضيا ، لتماثل ركنيه ، وذلك ما يتضح عند تقسيم الصدر قسمين متساويين :

بيض الصفائح لا=== سود الصحائف في === مستفعلن فعلن)) [٦٠] .

(ج) **التجنيس بالتكرير** : نستطيع هنا ان نسميه جناسا بالتكرير ، فهو وان كان في بعض معناه جناس مطابق كقوله تعالى :﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا۟ غَيْرَ سَاعَةٍ ﴾ . قال ابن الاثير ليس في القران الكريم سوى هذه الآية فاعرفها .

وفي الآية الكريمة اتفاق في الاسمية ولكن اذا اخذنا بما فسر ابن أبي الاصبع قوله تعالى : ﴿ وَجَزَٰٓؤُا۟ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثْلُهَا ﴾ بأن السيئة الثانية ليست بسيئة ، وانما هي مجازاة عن السيئة سميت باسمها لقصد المزاوجة فان الآية تصح شاهدا لما مثل به ابن الاثير ...

ومما جاء منها قول أبي تمام :

فأصبحت غرر الايام مشرقة بالنصر تضحك عن ايامك الغرر

فالغرر الاولى استعارة من غرر الوجه ، والغرر الثانية مأخوذة من غرة الشيء أكرمه، فاللفظ اذا واحد والمعنى اختلف .

وكذلك ورد قوله :

عداك حر الثغور المستضامة عن برد الثغور عن سلسالها الخصب

فالثغور جمع ثغر ، وهو ايضا البلد الذي على تخوم العدو)) [٦١] .

سحاب متى يسحب على النبت ذيله فلا رجل ينبو عليه ولا جعد

واستثقل قوم هذا التجنيس وحق لهم)) [٦٢] .

وحُق لابن رشيق - أيضاً - ان يستثقل البيت ،متابعة للاخرين ؛ فالشعر الذي يخاطب العقل من دون القلب ؛ والذي هو بحاجة إلى تدقيق، ومراجعة، وتأني مع وعي كامل ؛ هو شعر

يبعد عن قلب المتلقي وعن وعيه معاً ؛ فيصبح مجموعة من طلاسم؛ يعجز المتلقي أو يكاد عن فكها ، وبذلك يبتعد عن مشاعر التأثر ؛ التي هي من اولى اهداف الشعر.

وسماه ابن رشيق الترديد ، وعد اللفظ تجنيساً مردداً ، غير انه كان دقيقاً في الحكم على ذلك الترديد ، فهو يقول :

((وسمع أبو الطيب باستحسان هذا النوع ؛ فجعله نصب عينه حتى مقته وزهد فيه ، ولو لم يكن إلا بقوله :

فقلقلت بالهم الذي قلقل الحشا قلاقل عيس كلهن قلاقل

فهذه الالفاظ ـ كما قال ـ : " كلهن قلاقل " ، ونحو ذلك قوله :

أُسد فرائسها الاسود يقودها اسد تكون له الاسود ثعالباً !

فما ادري كيف تخلص من هذه الغابة المملوءة اسوداً ؟! ولا اقول: انه بيت شعر[٦٣].

(د) ((**تجنيس التصحيف** : كقول أبي تمام :

السيف اصدق انباءً من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

واتفق معظم البلاغيين على هذه التسمية ، غير ان منهم من سماه تجنيس الخط ، والعلوي، والسيوطي، وآخرون سموه التجنيس المصحف))[٦٤] .

((وهو عبارة عن الاتيان بكلمتين متشابهتين خطاً لا لفظاً ، ويقال له تجنيس الخط ايضاً ، ومثاله من كتاب الله تعالى : قوله :﴿ وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا ﴾ [الكهف: ١٠٤]، ومن السنة النبوية قوله ﷺ : ((عليكم بالأبكار فإنهن أشد حباً وأقل خباً)) ، والخب الخداع، وقول أمير المؤمنين : "قصر من ثيابك فإنه ابقى واتقى وأنقى" ، ومنه قول البحتري يمدح المعتز بالله :

ولم يكن المغتر بالله إذ شرى ليُعجز والمعتز بالله طالبه

وإنما لُقب ما هذا حاله بالمصحف ؛ لأن من لا يفهم المعنى فإنه يصحف احدهما إلى الاخر لأجل تشابههما في وضع الخط كما ترى ويقال له المرسوم ايضاً، ومن هذا قول بعضهم غرك عزك فصار قصارى ذلك ذُلك ، فاخش فاحِش فِعلك ، فعلَّك بهذا تُهدى ، وقوله في الحريريات فملت لمجاورته إلى محاورته ، ولا يزكو بالخيف من يرغب في الحيف))[٦٥] .

(هـ) **تجنيس الإرصاد** : هذا التجنيس يرتبط بجانبين معاً ، فهو إن وقع في الايقاع الداخلي للبيت الشعري ، غير انه يرتبط بجانب موسيقى الاطار لدوره في القافية ، يقول العلوي :

((واعلم ان الشعراء المفلقين يفتخرون بما كان اول البيت دالاً على آخره ، وفي هذا يقول بعضهم :

خذها اذا أُنشدت في القوم من طرب صدورها عُرفت منها قوافيها

ينسى لها الراكب العجلان حاجته ويصبح الحاسد الغضبان يُطريها

وهذا هو الارصاد كما قلناه ، ومن جيد الارصاد ما قاله البحتري :

أحلت دمي من غير جُرم وحرمت بلا سبب يوم اللقاء كلامي

فليس الذي حللته بمحـــــــلل وليس الذي حرمته بحـرام

فليس يذهب على السامع وقد عرف البيت الاول، وصدر البيت الثاني ؛أن عجزه ما قاله البحتري ، وقد جرت العادة عند انشاد الشعر بانتهاب عجز البيت من لسان منشده قبل ذكره ويسبق اليه فينشده قبل انشاده له ؛لما كان المعنى مفهوماً قبل ذكره ، وهذا هو الذي نريده بالإرصاد ... ومن ذلك ما قاله زهير :

وأعلم ما في اليوم والامس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

فالأزمنة ثلاثة ، الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، فلما ذكر حكم الماضي ، والحاضر ، عُرف من حاله أن لا بد من ذكر المستقبل بحكمه ، وهو الجهل بما يكون غداً، فلأجل هذا كان الارصاد فيه سابقاً معلوماً فما هذا حاله من احسن ما يأتي في الارصاد فإنه لما ذكر الخطأ حسُن وقع العمد ولما وجد فيه معيب مستهجن ، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به)) [٦٦] .

التقسيم :

((لسنا نريد بذلك هاهنا ما تقتضيه القسمة العقلية كما يذهب اليه المتكلمون ، فإن ذلك يقتضي اشياء مستحيلة ، كقولهم الجوهر لا تخلو إما تكون مجتمعة أو مفترقة ، اولا مجتمعة ولا مفترقة ، أو مجتمعة ومفترقة ، أو بعضها مجتمعة وبعضها مفترقة)) .

ألا ترى ان هذه القسمة صحيحة من حيث العقل ، لاستيفاء الاقسام جميعها ، وان كان من جملتها ما يستحيل وجوده .

وإنما نريد بالتقسيم هاهنا ما يقتضيه المعنى مما يمكن وجوده ، من غير ان يُترك منها قسم واحد ، واذا ذكرت قام كل قسم منها بنفسه ، ولم يشارك غيره ، فتارة يكون التقسيم بلفظة (إما) وتارة بلفظة (بين) كقولنا ((بين كذا وكذا)) وتارة بلفظة (منهم) كقولنا ((منهم كذا ومنهم كذا)) ،

وتارة بأن يذكر العدد المراد أولا بالذكر، ثم يقسم ، كقولنا : فانشعب القوم شُعباً اربعاً : فشعبة ذهبت يميناً ، وشعبة ذهبت شمالاً وشعبة وقفت بمكانها ، وشعبة رجعت إلى ورائها)) [٦٧] .

التقسيم وأنواعه :

التقسيم يقترب ويبتعد من مسميات ، تتلاءم مع دلالات ، ومع اوضاع ايقاعية ، ميزت انواع التقسيم ، فوسمت كل نوع بميسمها ؛ فمن انواعها :

(١) التقسيم المسجع (الترصيع) :

((على ما في لفظة السجع من معان يقترب فيها اللغويون من القصد كقولهم : إنه مشتق من الساجع ، الوجه المعتدل ، الحسن الخلقة ، أو المستقيم الذي لا يميل عن القصد ، لاستقامته في الكلام واستواء اوزانه ، فقد قرر بعض الباحثين ان سبب التسمية مرده إلى مافي الكلام المسجوع من حلاوة التنغيم ، وجمال الموسيقية ، فأشبه سجع الحمام، وترجيع النياق في ارتياح النفس اليه وانعطافها نحوه وتأثرها به ، فالجامع بين السجعتين حسن الايقاع ؛ وهذا الايقاع هو سمة السجع الغالبة ، وجوهره الفني الذي يجعل اليه بالنفوس أميل والاذان لسماعه انشط)) [٦٨] .

((ان المقصود بالتسجيع في الكلام انما هو اعتدال مقاطعه وجريه على اسلوب متفق ، لان الاعتدال مقصد من مقاصد العقلاء يميل اليه الطبع وتتشوق اليه النفس ، لكنه لا يحسن كل الحسن ، ولا يصفو مشربه إلا باجتماع شرائط منها :

ترجع إلى المفردات ، وهي ان تكون الالفاظ المسجوعة حلوة المذاق رطبة طنانة ، صافية على السماع حلوة طيبة رنانة ، تشتاق إلى سماعها الانفس ، ويلذ سماعها على الآذان ، مجتنبة من الغثاثة والرداءة ، ونعني بالغثاثة والرداءة أن الساجع يصرف نظره إلى مؤاخاة الاسجاع وتطابق الالفاظ ، ويهمل رعاية حلاوة اللفظ وجودة التركيب وحسنه ، فعند هذا تمسه الرداءة ، وتفارقه الحلاوة ويصير فيما جاء به بمنزلة من ينظم عقدا من خزف ملون ، أو ينقش بألوان الصباغ ثوبا من عهن ، فهذه الشريطة لابد من مراعاتها ، والا وقع مهملها فيما ذكرناه .

ومنها راجعة إلى التركيب ، وهي ان تكون الالفاظ المسجوعة في تركيبها تابعة لمعناها ، ولا يكون المعنى فيها تابعاً للألفاظ فتكون ظاهرة التمويه ،وباطنة التشويه ، ويصير مثاله كمثال عمد من ذهب على نصب من خشب ، أو كرة محلاة أو بعرة مذهبة مطلية)) [٦٩] .

واذا ما حددنا كلامنا في التسجيع فيما يخص الشعر ، فإن بعض النقاد يذهب إلى انه ((اذا كان تقطيع الاجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامة ، وقد فضله وأطنب في وصفه اطناباً عظيماً)) (٧٠) .

((ومن نعوت الوزن الترصيع ، وهو ان يتوخى فيه تصيير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع أو شبيه به ،او من جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في اشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم وفي اشعار المحدثين المحسنين منهم)) (٧١) ، ((وهو من البديع والوانه))(٧٢) .

((وهو مأخوذ من ترصيع العقد ، وذاك ان يكون في احد جانبي العقد اللآلئ مثل ما في الجانب الاخر)) (٧٣) .

ويرى قدامة بن جعفر ان الترصيع ((انما يحسن اذا اتفق له في البيت موضع يليق به ، فإنه ليس في كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصلح ، ولا هو ايضا اذا تواتر واتصل في الابيات كلها بمحمود ، فإن ذلك اذا كان ، دل على العمل وابان عن تكلف)) (٧٤) .

وأرفع منه التطابق بين التقطيع العروضي، والتقطيع الدلالي عن طريق الترصيع يقول(٧٥) :

بمحمد / ومكفر / ومحسد ومسود / وممدح / ومعذل

فالبيت من بحر الكامل :

متفاعلن/ متفاعلن / متفاعلن متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

وقد توافقت التفعيلة (متفاعلن) مع كل كلمة مرصعة توافقا تاماً ، مع هذا التوافق الايقاعي الدلالي ينسجم المتلقي ، ويستجيب للغايات التي بثها الشاعر بقصد التأثير .

ولاشك في أن القدماء قد اتضحت لديهم الرؤية في اهمية الموسيقى ؛ سواء أكانت موسيقى الحشو؛ من جناس ، وطباق، ومقابلة ، وتقسيم ، وتصريع ، وترصيع ؛ بتعدد أنواعها ، وتشعب مسمياتها، وجرس الأصوات، وجرس اللفظة ، أم موسيقى الإطار من اختيار الوزن والروي والقافية، وتناسب ذلك كله والدلالة؛ وهذا هو المنهج النقدي الحديث ؛فلا نرى إلا برزخا ضيقا ؛ يحجب الرؤيتين النقديتين.

التداخل الموسيقي الدلالي :

((ان مسائل كثيرة من علم البديع انما هي عناصر ايقاعية ونحوية ودلالية في الوقت نفسه . تدخل ضمن الخطاب في علاقات مع عناصر متعددة من الكلام وتقود بوظائف مختلفة المعنى والمبنى ، مما يجعلها تتسم بشيء من الحركية وذلك سر الجمال فيها وعلة تسميتها بالمحسنات ..)) (٧٦) .

و((يمكن الجزم بان ما اقيم من حدود بين مكونات الخطاب الشعري ليست الا لضرورة منهجية، ذلك بأن بنية القصيدة لا يمكن ان تكون فاعلة ومؤثرة ، إلا بتفاعل مستوى الايقاع في ابعاده المختلفة مع باقي المستويات اللسانية الاخرى المكونة للقصيدة ، خاصة (كذا) ما يتعلق بطبيعة الارتباط بين الالفاظ والمعاني وبين المعاني والتركيب وغيرها من المستويات . وقد لاحظ مجموعة من الشعريين المعاصرين ان هذه المستويات اللسانية المختلفة يمكن ان تتفاعل في ظاهرة اسلوبية هي ظاهرة التوازي. فما المقصود بالتوازي؟ وما هي انماطه ومستوياته؟))(٧٧) .

إن ((ثمة تفاعل بين الصوت والبحر يخصص حال الخطاب ويهيىء لتقبل المعنى . وثمة سهولة في مجرى الالفاظ على مجار تتألف فيها المقاطع الصوتية وتأتلف ، ومن ثم تؤنس فتجري على اللسان في انسياب ويسر ان ببنيتها وان بصيغتها الصرفية . والى ذلك يلعب ترتيب الوحدات اللفظية بالتقديم والتأخير دورا مساعدا في نماء الايقاع وبلورته .

ولا غرو ان تحتل بعض مسائل البديع مجالا مهما في الدراسة الايقاعية باعتبارها روافد دلالية وصوتية مثيرة من حيث بنيتها وباعتبارها مكونات تعلق بغيرها في سياق البيت وقد انزلت منه منازل يقتضيها علم النحو .

ومن هنا تبدو كثافة الطرح اذ لا نخال ، ولا ينبغي لنا ، أن نتصور الخطاب الشعري الذي اخترق احقابا من الزمن مشافهة ورسما ؛ مجرد كم من المقاطع الصوتية متساو أو متناسب بقدر ما هو رصيد مكثف من الايقاع والجمال والثقافة والاجتماع وغير ذلك)) (٧٨) .

((وبناء على هذا كان النغم جزءا لا يتجزأ من التجربة ، ينمو بنموها ويتطور مع بقية عناصرها ولا يمكن فصله عن الالفاظ إذ هو تعبير عن حركة الانفعالات في نفس الشاعر ويكون مع الالفاظ الشكل الذي تتبلور فيه التجربة ، فهو جزء متمم لمعنى القصيدة وبإهماله نهمل جزءاً هاماً(كذا) من المعنى ، وعلى هذا فنحن لا نستطيع ان نفهم العمل الفني أو نحدد

قيمته دون(كذا) اعتبار الجاذبية الحسية وارتباطاته التخيلية وبنيانه الشكلي وعوامل اخرى لا موضوعه فحسب)) [٧٩] .

((فالموضوع أو المادة ذات القيمة هو من الاهمية بمكان ولكن لابد من ان يتلاءم الشكل مع المادة أو الموضوع حتى يحدث التأثير الجمالي والفني ، وهذا يحتم بالتالي ان تكون القصيدة عملاً فنياً متكاملاً من حيث الافكار والمعاني والاوزان والالحان ،فاذا ما تم ذلك يكون الايقاع قد توافر فيه التنظيم الدلالي والشكلي ويكون الفنان قد وصل إلى ما يسمى بالتناسق العام في الفن ، أي انعدام التنافر بين اجزاء المضمون من جهة وبين اجزاء الشكل من جهة ثانية وبين كامل المضمون وبين كامل المضمون، وبين كامل الشكل من جهة اخيرة))[٨٠] .

ويقول د. محمد غنيمي هلال : ((ان الالفاظ تتفاوت فيما بينها جمالاً وقبحاً من حيث دلالتها على المعنى وعلى جوانبه المختلفة ، وان المتكلم يستعين ـ على حسب قصده ـ بألفاظ قد تستر جانب القبح في الاشياء أو تكشف عنه ، وان الالفاظ يجب ان تختار لتلاءم موقعها في الجمل وفي صياغة المجاز ، وفي الغاية من المعنى المراد وهذا جمالها في معناها ومعرضها ، ويتصل بهما جمالها في جرسها على حسب السياق ، ثم ان من جمال الاسلوب ما يستعان فيه بالألفاظ وجرسها ونظامها كما في المزاوجة والسجع .

ولم يكد يخرج النقد العربي عن هذه الحدود في علاجه مسألة اللفظ والمعنى، فقد عالجها على اساس المقابلة بين كل منهما ، ولكنه اولى المسألة عناية كبيرة وقد انقسم نقاد العرب فيها إلى طوائف : فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الادبي ــ إلى جانب المعنى مغفلا شأن اللفظ، واخرون ارجعوها إلى اللفظ ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى ، واخيرا منهم من نظر إلى الالفاظ من جهة دلالتها على معانيها في نظم الكلام ، والرأي الاخير اهم الآراء ، واكثرها اصالة)) [٨١] .

ومن اشكال التداخل الاخرى بين المستويات الابداعية بالنص الشعري ((التعارض القائم بين التركيب والايقاع ، اما بتجاوز التركيب لحدود الايقاع ، كما هو الشأن في حالة التضمين ، واما بانتهاء المعنى قبل الكلمة الاخيرة كما هو الشأن في حالة الايغال . فالتضمين لا يكشف فحسب عن هذه التوترات داخل القصيدة ، بل يمكن ان يكشف عن توترات وصراعات في كل

لحظة فهو يقطع التدفق الوزني ، ويقربنا من لغة الحياة اليومية ، أو بمعنى اخر انه محاولة لتكسير الطقوس الشعرية الخاصة بقدسية السطر والقافية .

غير ان النقاد القدماء ، عدوا التضمين من ضمن عيوب القافية ، وتابعهم في ذلك المحدثون ، فيما يرى ابن الاثير أن ((المعيب عند قوم هو (تضمين الاسناد) ، وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور ، على أن يكون الاول منهما مسندا إلى الثاني ، فلا يقوم الاول بنفسه ، ولا يتم معناه الا بالثاني ، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر .

وهو عندي غير معيب ؛ لأنه ان كان سبب عيبه ان يُعلق البيت الاول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق احدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق احداهما بالأخرى ؛ لأن الشعر هو كل لفظ موزون مُقفى دل على معنى ، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى ، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير .

والفِقرُ المسجوعة التي يرتبط بعضها ببعض قد وردت في القرآن الكريم في مواضع منه ، فمن ذلك قوله عز وجل في سورة الصافات ﴿ فَأَقۡبَلَ بَعۡضُهُمۡ عَلَىٰ بَعۡضٖ يَتَسَآءَلُونَ ٥٠ قَالَ قَآئِلٞ مِّنۡهُمۡ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٞ ٥١ يَقُولُ أَئِنَّكَ لَمِنَ ٱلۡمُصَدِّقِينَ ٥٢ أَءِذَا مِتۡنَا وَكُنَّا تُرَابٗا وَعِظَٰمًا أَءِنَّا لَمَدِينُونَ ﴾ ، فهذه الفقر الثلاث الاخيرة مرتبط بعضها ببعض ، فلا تفهم كل واحدة منهن إلا بالتي تليها ، وهذا كالأبيات الشعرية في ارتباط بعضها ببعض ، ولو كان عيبا لما ورد في كتاب الله عز وجل)) [٨٢] .

وهذا رأي يتوافق مع الرؤية الحديثة للنص الشعري ؛ التي ترى تلاحم النص في ابياته الشعرية ، وان النص يبنى بناءً درامياً متسلساً بعيدا عن الرؤية القديمة التي ترى ان البيت وحدة واحدة لا يمكن لها ان تتداخل مع الابيات الاخرى وإلا عُد عيباً شعرياً .

وتتسع المناسبة لتضم المستويين الصوتي والدلالي . وكل مستوى من هذين المستويين يتسع ليشمل مناسبات فرعية ؛ وهكذا يضم المستوى الصوتي كل الموازنات التي تقوم على التكرارات الصوتية ؛ كالترصيع، والتصدير، والتشطير والترديد، والتسميط ، وغيرها . اما المستوى الدلالي فيقوم على تناسب المعنى ، اما بالتقارب بين معنى الكلمتين الترادف ،واما التضاد بينهما الطباق . اما ابن أبي الاصبع المصري فتحدث عن التوازي ، ولاسيما التوازي الصوتي وهو بصدد حديثه عن الترديد والتعطف معلقا على بيت المتنبي :

فساق الي العرف غير مكدر وسقت اليه الشكر غير مذمم

فهذا البيت انعطفت فيه ثلاث كلمات من صدره على ثلاث كلمات من عجزه، ففيه بهذا الاعتبار ثلاث تعطفات ، وذلك قوله : (فساق) ، فإنَّها انعطفت على قوله في العجز (وسقت) ، وقوله (إلي) فإنَّها انعطفت على قوله في العجز (اليه) ، وقوله غير ، فإنَّها انعطفت على قوله في العجز (غير)))[٨٣] .

الموسيقى الخارجية

ارتباط الاغراض بالوزن الشعري :

تعددت ألوان الاضواء المسلطة على هذه القضية المرتبطة بموسيقى الشعر ، ما بين مؤيد لذاك الارتباط ، ومعارض رافض له ؛فبني عمود الشعر على تخير من لذيذ الوزن ؛ كما قال المرزوقي ، واعتدال الوزن كما يقول قدامة.

والسؤال هل هناك ارتباط بين عاطفة الشعر ومعانيه المبثوثة في قصيدته وبين الوزن المختار ، يقول د. محمد غنيمي هلال : ((والحق ان القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر القديمة . فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر . وتكاد تتفق المعلقات في موضوعها ، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل . ومراثيهم في المفضليات جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف . والامر بعد ذلك للشاعر . فقد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لا تساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه . محبا كان أم راثيا ، أو لملاءمة موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى قتال وما اليها ، ولهذا كانت البحور الغالبة في الاغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر . وقد تنفعل النفس أو تطرب لداع مفاجئ ، فتلجأ إلى البحور المجزوءة ، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرمل . وليس هذه سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدة . وكل بحر ، بعد ذلك ، قالب عام يستطيع الشاعر ان يضفي عليه الصبغة التي تريد ، بما يصب فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص))[٨٤] .

إن اطلاق الاغراض من قيد الاوزان بشكل مطلق ، قد لا تؤيده اراء نقدية كثيرة، قد تكون بقيت مترجحة بين الاطلاق والتقييد إذ ((ان الوزن المجرد لا يعطي لوناً يعينه من الموسيقى

فهو نغمات صوتية فارغة من المعنى إذا لم تتحد ببقية عناصر النص اتحاداً عضوياً ، واذا لم تتبئ بافاعيل النفس واحساساتها بكل دقة . ومن هنا كان النظم في جوهره ازعاجاً للغة يبعدها عن حقيقتها ، فتبدو القصيدة للقارئ وكأن فيها وجوداً موهوماً لا حقيقة له ، ولا يصل إلى هذه إلا شاعر عرف كيف يوظف الكلمة مستفيداً من ظلالها وايحاءاتها واشعاعاتها ، ومتذوق لا يقف عند المعنى المباشر للكلمة لا يتعداه وانما يعايش النص بكل ما فيه من صوتية ومعنى وشعور)) [٨٥] .

((واذا كان الايقاع يكمن في الصوت أو في اختيار الكلمة أو في دلالات الالفاظ وايحاءاتها، أو في التكرار، أو في الوقع اللحني الناجم عن التناغم بين الكلمات فإن هذه جميعاً تفقد قيمتها اذا لم تكن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمضمون الفن وبعاطفة الفنان الكامنة خلف هذه الايقاعات ؛ فالفن العظيم يستخدم كل الطرق ليصهر وليوحد بين الصوت والمضمون ، بين الايقاع والوجدان ، انه يعتمد إلى الحركة التناغمية واللحنية بكاملها ليعبر عن المضمون بكامله وليجسد العواطف تجسيدا تاماً . ان لكل من الصوت والمضمون والكلمة دوراً في العمل الفني ، وهذه الادوار جميعها تعمل معاً ضمن دائرة واحدة مهمتها اولاً ان تعبر عن داخلية الفنان واحاسيسه ثم ايصال هذه الداخلية أو الاحاسيس للسامع أو المتلقي ، وبغير هذه الالتحام لا يتم العمل الفني ولا يؤدي دوره المطلوب . فكل عنصر من عناصر النظام اللغوي في القصيدة لا ينهض مستقلاً لوحده ولا يؤدي دوراً جمالياً بمفرده)) [٨٦] .

هذا النص يوضح كلية العلاقة في النص الشعري ، أو تداخل المؤثرات المختلفة لإبداع نص شعري مميز ، إن هذه التشكلية المتنوعة هي التي بنى على اساسها ((من حاول ربط الغرض بالوزن ، معتقدا أن لكل بحر ايقاعا يصلح لغرض من الاغراض ، ولا يصلح لغيره ، إلا ان الاخرين نفوا العلاقة نفيا كلياً ، وفريق ثالث ظل متردداً بين النفي والاثبات ، ونتج من ذلك اختلاف جلي ، ووقع بعضهم ـ في ظننا ـ في انتقاض صراح ، واسباب ذلك كثيرة منها ، الاحتكام إلى الذوق والذاتية ، وسرعة التأثر ، وتحكيم الطبع ، واهمال الاستقراء والمقايسة ، مما ادى إلى تعميم الاحكام)) [٨٧] .

إلا انه عاد فربط البحر بالغرض ، قائلاً : ((ولعل ميل الشعراء إلى بحر الطويل الذي كان سيد الساحة الشعرية دون منازع حتى القرن الثالث الهجري ، يرجع إلى امور كثيرة ، منها :

انه بحر الفروسية ، وهو النمط الذي يقتضي الايقاع الصاعد وصائغه عنصر ايقاع الوتد المجموع ، حيث مبتدأ الجزءين (فعولن) و(مفاعيلن) ، فيبدأ الصوت بمقطع قصير ، ثم يمتد إلى مقطع طويل ، وفي ذلك احساس بالاجتذاب وشعور بوثبة واندفاعية ، ثم إن ، قدرة استيعاب المعاني ـ في الطويل ـ جعلته يتميز عن غيره والبسيط يقرب من الطويل ، ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والالفاظ مع تساوي اجزاء البحرين ، وهو من وجه اخر يفوقه رقة وجزالة ، ولهذا قل في شعر ابناء الجاهلية ، وكثر في شعر المولدين .

ولا غرو ان التقارب بين الوزنين (الطويل والبسيط) لم يكن في الطبيعة الايقاعية ، ولا في تساوي الاجزاء ، وانما نشأ ذلك بدءاً من بنية المقاطع ، من خلال القلب والفك في الدوائر ، اذ ان فعولن مفاعيلن هي : وتد وسبب ثم وتد وسببان ، فاذا تغير المنطلق ، وكانت النهاية هي البداية ، كان هناك : سببان ووتد ، ثم سبب فوتد ، والناتج : اجزاء البسيط : مستفعلن فاعلن .

ولما كان ذلك كذلك فان الشعراء القدامى عمدوا إلى ذينك الوزنين ولا سيما في الموضوعات الجدية ، مما جعل نسبة النظم عليهما تكاد تكون واحدة .

هذا في التام ، أما المجزوء ، فإن بعضهم قد استثقله في البسيط ومنعه في الطويل ولم يجزه))[٨٨] .

((اذا كان للبسيط ـ عموما ـ رقة وجزالة ؛ فإن هناك وزنا آخر امتاح جزالته من تتابع مقاطعه واطراد حركاته ، الا وهو بحر الكامل الذي تبوأ المرتبة الثالثة في الشعر العربي القديم))[٨٩] .

و(على الرغم من مرونة بحور الشعر العربي في مواكبة شتى الاغراض والمقاصد ، نجد حازماً يسعى إلى ربط الوزن بالحالة النفسية للشاعر(الباث) ومن خلال ربطه بالمعنى المعتمل في ذاته))[٩٠] .

ويقول – أيضاً –: ((فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ، واما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ، واما السريع والرجز ففيهما كزازة ،واما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا انه من الاعاريض الساذجة المتكررة الاجزاء ، فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة ، فأمَّا المجتث والمقتضب فالحلاوة فيه قليلة على طيش [٩١] فيهما ، فأمَّا المضارع ففيه كل

قبيحة ، ولا ينبغي ان يعد من اوزان العرب ؛ مما يبين لك أن لكل وزن منها طبعاً ، يصير نمط الكلام مائلاً اليه)) (٩٢) .

ولقد لحظ جابر عصفور ((ان القوة والشدة والضعف أو اللين من المصطلحات الموسيقية اصلاً ، وتحديدها مرتبط اساساً بتحديد الابعاد في اللحن ، مما يكشف التأثير النفسي ، ولا شك (في) ان هذا مجال من مجالات الموسيقى التي ناقشها الفلاسفة منذ القرن الثالث الهجري ، فصلة الاوزان بالانفعال ومشاكلته للغرض من المسائل التي أثارها الفلاسفة ، وكان مما رأوا ان الالحان المجردة قادرة على اثارة انفعالات المستمع وتحريك دواخله)) (٩٣) .

يقول د. رشيد شعلال : ((تجد هذه النظرة صداها كبيرا لدى المتهمين بصناعة الالحان قديما وحديثا . وقد رسخها الدكتور ابراهيم انيس حين عرض هذه القضية بشيء من الاطمئنان مقررا أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من اشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه فإذا قيل الشعر في وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي ، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم مع سرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية . ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة الا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد ابياتها على عشرة ، اما تلك المراثي الطويلة فاغلب الظن انها نظمت بعد ان هدأت ثورة الفزع))(٩٤) .

ويقول د. ناصر لوحيشي : ((وفي المدح والوصف - يرى انيس - ان الشاعر لا ينفعل ولا يتأثر ، فيكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع ، مثل الطويل والبسيط والكامل .

خلافاً لغرض الغزل الثائر العنيف ، حيث يقال - عادة - في بحور قصيرة أو متوسطة ، وتكون قصائده قصارا - غالبا -

هكذا يرى انيس ، مع انه قال قبيل هذا : ان استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير ، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه ، فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم ، ويكفي ان نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبا ، ونذكر انها نُظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ، لنعرف ان القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص .

إن الربط الوثيق بين البحر والغرض ؛ لهو كما ندعي ربط مستحيل ، لا ندعي أن البحور تتساوى جميعها في دورها الشعوري ، والانفعالي لدى المتلقي ؛ ولكن من الامور التي يجب

مراعاتها ؛ هو التطور الزماني ، والمكاني ، وتغير ذائقة المتلقي بتغيرهما؛ وارتباط ذلك بالترف الاقتصادي ، وافتراق البيئة الحضرية عن المدنية .

ولو أننا تابعنا المسألة بدقة لما وجدنا هذا الربط الصميم ؛ فقد وجدنا في دراسة سابقة أن الشعراء الحضريين من العصرين العباسي ، والاموي ؛ نظموا من البحور المجزوءة ، وقليلة التفعيلات ؛ بما يلائم حياتهم الحضرية، وطرق معيشتهم ؛ في حين أن الشعراء ممن عاشوا في البادية (عباسيين واموين) لم ينظموا من البحور القصيرة ، والمجزوءة ؛ وإنما من بحور تامة ، وأكثروا من الطويل، والمتقارب ، والبسيط ، والكامل ، والوافر ؛ كما عند الشماخ ، وعدي بن الرقاع ؛ في حين أن عمر بن أبي ربيعة ؛ نظم من المجزوء اكثر من علي بن الجهم ، ومسلم بن الوليد ؛ وكلاهما من الشعراء العباسيين [٩٥] .

وحتى الربط بين الوزن والعاطفة ، فمن العسير ان نثبت ان الاوزان المختلفة جاءت تبعا لاختلاف الشعور عند الشعراء القدامى ، اذ إننا لا نرى في مقاطع هذه الاوزان المتباينة ما يوحي بمثل ذلك ، فهي كلها تخضع لروح القصيدة العام، في توالي المقاطع ، ولا يفرق بينها إلا كثرة المقاطع أو قلتها .

إن المسألة ليست كما يظن بعض الباحثين والدارسين ، ولذلك قال انيس بعد افتراضاته وعرضه : يحسن بعد كل هذا ألا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخير وزن من الاوزان تحت تأثير عاطفة خاصة ، وعلى ناقد الادب ان يبحث هذا بحثاً مستقلاً في كل قصيدة ، ليرى من معانيها وموضوعها ، ما اذا كان الشاعر قد وُفق في تخير الوزن ، أو لم يحسن الاختيار))[٩٦] .

إنَّ صعوبة الحسم والفصل تؤكد نسبية المسألة ، فالشاعر ـ أي شاعر ـ يستطيع التعبير عن أي فكرة ومعنى في الوزن الذي يرتضيه ويستهويه ، ولكن الامر يرتبط بجمال الايحاء وجودة النسج والتأليف ، وقوة الاستمالة والتأثير .

ويبدو لنا ان هذا الاشكال اشبه بقضايا الزحافات والعلل .

فإذا كان بعض الزحافات والعلل ـ مثلا ـ مقبولة عند فريق ، صالحة عند فريق ثان ، حسنة لدى فريق ثالث ،قبيحة عند آخرين ، فكذلك الاوزان والاغراض غير ان ما ورد عند القدماء وبعض المحدثين من ادراك الصلة بين موسيقى الشعر العربي وموضوعاته ، لم يبرح حدود

الذوق والطبع ، ولا ريب ان الاحتكام إلى الذوق والحس ، لا يقوم حجة ودليلا ، فقد غدا امر موسيقى الشعر اعمق من ذلك وابعد)) [٩٧] .

و((الشعراء القدماء الكبار استطاعوا ان يعبروا عن فكرهم وعن مشاعرهم كأحسن ما يكون التعبير رغم (كذا)انهم التزموا بالبحور والقوافي ونظام التفاعيل الصارم . وكانت موسيقى قصائدهم تسير جنباً إلى جنب مع اهوائهم واحاسيسهم واتجاهاتهم الفكرية)) [٩٨] .

إنَّ الارتباط بين الوزن الشعري فضلاً عن ايقاعه الداخلي ، وبين العاطفة في حدة اندفاعها وجذوتها ، أو في انطفائها وخمودها ، هو ارتباط لا يمكن انكاره بشكل كامل ، فمن يطلب الدقة في توجيه بوصلة بحثه ، عليه الوعي بترابطية العلاقة بين البحر والعاطفة والانفعال .

وان كانت نسبية ، ولكن لا يمكن تفكيك العلاقة بشكل تام وثابت .

أمَّا ما قيل عن استحداثهم اوزاناً جديدة ، مستندين في بعض رأيهم إلى ما قاله أبو العتاهية ((انا اكبر من العروض)) [٩٩] ، فهو ضرب من الآراء النظرية ، التي لم تثبت بشكل علمي دقيق ، يقول د. شوقي ضيف: ((ولم يلبث الشاعر العباسي ان حاول النفوذ إلى اوزان جديدة ، واذا هو يكتشف وزنين سجلهما الخليل بن احمد حين وضع نظرية العروض ، وهما وزنا المضارع والمقتضب ، أمَّا المضارع فأجزاؤه مفاعلين فاع لاتن مفاعيلن ، ودائما تحذف فيه التفعيلة الاخيرة ، ومنه مقطوعة أبي العتاهية :

أيا عُتب ما يضر ك أن تطلقي صفادي

وأمَّا المقتضب فأجزاؤه مفعولات مستفعلن مستفعلن، وتحذف منه التفعيلة الاخيرة – أيضاً – كما يلقانا عند أبي نواس في مقطوعته :

حامل الهوى تَعب يستخفه الطـــرب

إن بكى يحق له ليس ما به لعب

وواضح ان هذا الوزن اكمل نغماً وايقاعاً من سابقه ، ولعل ذلك هو الذي جعله يشيع ويتداوله الشعراء ، بينما كادوا يهملون المضارع . واكتشف الشاعر العباسي ايضاً وزن المتدارك أو الخبب ، ويقال ان الخليل لم يسجله في عروضه ، إنما سجله تلميذه الاخفش ، ولكنه إن كان لم يقترح له اسما فإنه عرفه ونظم منه اشعاراً مختلفة ، من مثل [١٠٠] :

أبكيت على طلل طرباً فشجاك وأحزنك الطللُ

((ولا ريب (في) ان العصر العباسي عرف وثبة عروضية إذ اكثر الشعراء من النظم على الاوزان التي نأى عنها شعراؤنا القدامى ، وظهرت الوان اخرى كالشعر المزدوج والمسمطات والسلسلة ووزن الدوبيت ، والمواليا، والكان كان، وغيرها .

ولعل بعض الشعراء وخاصة المولدين قد حاول الحيدان عن النظام الشعري الخليلي رغبة في التجديد والتنويع ، غير ان تلك الجدة لم تجد قبولاً إلا بعد برهة ، ولكنها اصبحت فيما بعد مستساغة تألفها الاذن وتقبلها كما يشير إلى ذلك ابراهيم انيس .

لذلك فإن جل الاوزان الجديدة التي ظهرت في العصر العباسي لم تكن شيئاً ذا اهمية ، ان هي الا امتداد لاوزان الخليل وفرع من اصول اوزانه)) [١٠١] .

الخاتمة

إن الشعر كما يقول الجاحظ : ((صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير))[١٠٢]، والنساج هو الذي ينظم خيوطاً غريبة متناقضة ، فيحيلها بخيال شفيف إلى أوشحة منمّقة تجذب الناظرين ، هكذا هو الشاعر ؛ فهو يصفق الخيوط المهلهلة ، ليحليها نسيجاً من النظم جميلاً متناسقاً متوازناً ، موظفاً ادواته الشعرية ، من موسيقى خارجية ، ومن ايقاع داخلي ، من دون إهمال لأدوات شعرية تمتح من معين مستويات النص الأخرى ، من صورة ، وتركيب ، وسياق ، والفاظ موظفة دلالياً .

إن الوعي المتقدم بترابطية العلاقة بين القديم والحديث ؛والتمثل الموجه نحو المقولة النقدية (ان الاسد خراف مهضومة) يدفعنا نحو ادراك متقدم للمآثر العظيمة التي رسخها النقاد المسلمون الاوائل والتي كانت نواة حقيقية لسيل الآراء المتدفقة التي غذت الوعي النقدي للمحدثين .

إن مقولات النقاد مثل : (الجاحظ ، وعبد القاهر الجرجاني ، والقاضي الجرجاني ، وابن الاثير) والرؤية البانورامية لمشهد النقد العربي ؛ التي نادى بها اصحاب عمود الشعر من امثال (الآمدي ، والجرجاني، والمرزوقي) قد وجدنا صداها جليا عند النقاد المحدثين ؛ لشموليتها وموضوعيتها ؛ وقد حاز الجانب الصوتي ، واللفظي، ودورهما في موسيقية الشعر الدور الاول في نضج الآراء ، وقوة تأثيرها.

من هنا ؛ استخلص البحث ذاك التأثر المتوهج بين القديم في اصالته ، والحديث في جدته، ولو مُكّن لمساحة البحث لناقشنا التأثر الغربي بالموارد العربية اللغوية ، والنقدية ؛ من ذلك (ديسوسير، وجومسكي) وتأثرهم بابن جني ، وكذا جان كوهن ؛ وتأثره بعبد القاهر، والقاضي الجرجاني.

أسأل الله تعالى التوفيق ؛ وأنْ ينفع البحث القارئ .. والله تعالى هو ولي التوفيق

الهوامش:

١. عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر ، ص١٠٣ .

٢. شرح ديوان الحماسة لابي تمام ، المرزوقي ، ١/ ١٠.

٣. ينظر ، نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ص٥٥-٥٦ .

٤. النقد الادبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، ص ٤٣٢-٤٣٣ ، وينظر ، EApoei RationaL ag vereilnlhe com pLete TaLesaudpoams p913-914.

٥. البنية الايقاعية في شعر أبي تمام ، د. رشيد شعلال ، ص١ .

٦. أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، د. ناصر لوحيش ، ص٩.

٧. المصدر نفسه ، ص١١٣ .

٨. عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، ص٥١ .

٩. ينظر ، فن الشعر ، ارسطو ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، ص٣ .

١٠. ينظر ، البنية الايقاعية في شعر أبي تمام ، د. درويش شعلال ، ص٢١

١١. منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني ، ص١٦١ .

١٢. نظرية الأدب ، رينيه ويلك ، ص١٨٨ .

١٣. النقد الادبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، ص٤٣٠ .

١٤. المصدر نفسه ، ص٤٦٣ .

١٥. مناهج البحث في اللغة ، د. تمام حسن ، ص ٥٩ .

١٦. الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص٤١٢ .

١٧. ينظر، اوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، د. ناصر لوحيشي ، ص١٠٤ .

١٨. ينظر، موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٣٢.

١٩. جرس الأصوات ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال، ص١٥٩ .

٢٠. المصدر نفسه ، ص٥٦ ؛ اللغة الشاعرة ، العقاد ، ص١٦ .

٢١. جرس الأصوات ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال، ص١٦ ؛ موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس، ص ٨ .

٢٢. ينظر عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، ص١٣.

٢٣. ينظر ، شرح ديوان الحماسة لابي تمام ، المرزوقي ، ١/ ١١-١٢ .

٢٤. جرس الأصوات ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال، ص١٦ ؛ مبادئ النقد الادبي ، ريتشاردز ، ص١٨١ .

٢٥. عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، ص١٨.

٢٦. الأنبياء / ١٠٤ .

٢٧. الانبياء / ١٠٤ .

٢٨. فصلت / ١١ .

٢٩. الانبياء / ٣٠ .

٣٠. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ٩٢/١ . ي

٣١. ينظر، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٧٨ – ٨٧ ؛ شرح ديوان المتنبي، البرقوقي، ٢/ ٢٢٣ ، ٢٢٦ .

٣٢. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، ٩٣/١ ؛ شرح ديوان المتنبي، ٤/ ١٣٣ ؛ ديوان أبي تمام، تح : د. درويش الجويدي، ٢/ ٥٩ ؛ والبيت يروى:

تعظمت عن ذاك التعظم منهم وأوصاك نبل القدر ألاَّ تنبلا

٣٣. ينظر ، جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، ص ٢٦٨ – ٢٦٩ ؛ وينظر، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الاثير ، ٢٠١/٢ ، ٢/ ٤٠٢ ؛ شرح ديوان المتنبي، ٣/ ٧٤ ؛ ديوان أبي تمام، تح: د. درويش الجويدي، ١/ ١٠٢ .

٣٤. القاموس المحيط ، الفيروز ابادي ، بأشراف نعيم العرقسوسي ، مادة /طبق ، ص٩٠٢.

٣٥. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الاثير ، ١٧١/٣.

٣٦. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، ١٢/٢.

٣٧. الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، ٢/ ١٩٩ ؛ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الاثير ، ١٧٨/٣.

٣٨. التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، د. محمد عبد الله القاسمي ، ص٣٠ ؛ ديوان أبي تمام، تح: درويش الجويدي، ١/ ٢٤٦ ، ٣٤٨ ، ٢٥٣ .

٣٩. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو رشيق القيرواني ، ٢٣/٢ ، ونرى صواب رأي ابن رشيق في تعريف المقابلة ، وهو ما نعتمده في تعريف المقابلة.

٤٠. إعجاز القران ، الباقلاني ، ص٦٩.

٤١. ينظر ، التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، ص٣٥.

٤٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الاثير ، ٣/ ١٧٩.

٤٣. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ٢/ ١٩ ؛ شرح ديوان المتنبي ، ١/ ١٠٥ .

٤٤. التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، د. محمد عبد الله القاسمي ، ص٣٥ ؛ ديوان أبي تمام، ١/ ٢٥٨ .

٤٥. المصدر نفسه، ص٣٣ ؛ وينظر، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني، ص ٥١ .

٤٦. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، العلوي ، ٢/ ١٩٩.

٤٧. التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، د. محمد عبد الله القاسمي ، ص٢٧٠ .

٤٨. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الاثير ، ١/ ٣٨٥ .

٤٩. المصدر نفسه ، ١/ ٣٧٩ .

٥٠. ينظر ، البنية الايقاعية في شعر أبي تمام ، د. رشيد شعلال ، ص ١٨٣ – ١٨٤ .

٥١. التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، د. محمد عبد الله القاسمي ، ص٦٢ .

٥٢. ينظر ، معجم المصطلحات البلاغية ، ٢/ ٥١ ، ١٠٩ .

٥٣. ينظر ، أسرار البلاغة ، ص٢٣ ؛ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني، ص٤٦ ؛ الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، العلوي ، ص ١٦ .

٥٤. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الاثير ، ١/ ٣٨٦ – ٣٨٧ .

٥٥. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، ص ٢٨٢ – ٢٨٣ .

٥٦. ينظر ، التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، د . محمد عبد الله القاسمي ، ص ٧٤ – ٧٥ ؛ ديوان أبي تمام ، ١/ ٣١٣ .

٥٧. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، ص٢٧٤ .

٥٨. معجم المصطلحات البلاغية ، د. أحمد مطلوب ، ٢/ ٩٨ .

٥٩. الطراز الاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، العلوي ، ص١٩٢.

٦٠. البنية الايقاعية في شعر أبي تمام ، د. رشيد شعلال ، ص١٨٢.

٦١. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، ص ٢٧٥ ، ويسمي ابن أبي الاصبع هذا النوع من التجنيس (جناس المزاوجة) وينظر، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الاثير ، ١/ ٣٨٠ – ٣٨١ .

٦٢. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، ص٢٨٤ .

٦٣. المصدر نفسه ، ٢/٧ .

٦٤. ينظر ، معجم المصطلحات البلاغية ، د. احمد مطلوب ، ص٧٠ .

٦٥. الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، العلوي ، ٢/ ١٩٠ ؛ ديوان البحتري ، شرح: محمد التونجي، ٢/ ١١١٢ – ١١١٣ .

٦٦. أسرار البلاغة ، ص١٦.

٦٧. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الاثير ، ٣/ ١٩٤ – ١٩٥ .

٦٨. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، ص٢٢٦ .

٦٩. ينظر ، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، العلوي ، ٣/ ١٥ .

٧٠. ينظر ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، ٥/ ٣٧ .

٧١. نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ص٨٠ .

٧٢. إعجاز القران ، الباقلاني ، ص٧٣ .

٧٣. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الاثير ، ١/ ٣٩٧ .

٧٤. نقد الشعر ، ص٤٦ – ٤٧ .

٧٥. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، ٣/ ٤٤ .

٧٦. البنية الايقاعية في شعر أبي تمام ، د. رشيد شعلال ، ص١١٤ .

٧٧. التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، د. محمد عبد الله القاسمي ، ص٩ .

٧٨. البنية الايقاعية في شعر أبي تمام ، د. رشيد شعلال ، ص٨ .

٧٩. عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح ، ص٣٩ .

٨٠. المصدر نفسه ، ص٥٣ .

٨١. المصدر نفسه ، ص٢٣٩ .

٨٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ٣/ ٢٣٦ .

٨٣. التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، د. محمد عبد الله القاسمي ، ص ١٧ – ١٨ ؛ شرح ديوان المتنبي، البرقوقي ، ٣/ ١١٥ .

٨٤. النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٣٨ – ٤٣٩ .

٨٥. عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، ص٨٦ .

٨٦. المصدر نفسه ، ص٦٠ .

٨٧. ينظر ، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، د. ناصر لوحيشي ، ص٨٩ .

٨٨. ينظر ، المصدر نفسه ، ص ١٢٠ – ١٢٦.

٨٩. المصدر نفسه، ص ١٢٦ – ١٢٧ .

٩٠. البنية الايقاعية في شعر أبي تمام ، د. درويش شعلال ، ص ٢٩ – ٣٠ .

٩١. لم يوضح القرطاجني معنى لفظة (طيش) في وصف بعض الاوزان الشعرية .

٩٢. ينظر ، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص ٢٦٨ – ٢٦٩ .

٩٣. ينظر ، مفهوم الشعر ، ص ١٩٩ – ٢٠٠ .

٩٤. البنية الايقاعية في شعر أبي تمام ، ص٣١ ، وينظر موسيقى الشعراء ، إبراهيم أنيس ، ص ١٧٧ – ١٧٨ .

٩٥. ينظر، مفهوم الشعر عند شعراء العصر العباسي الأول (دراسة تحليلية)، أ. د. يوسف طارق السامرائي، أطروحة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٨م، ص٦٥ .

٩٦. أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، ص١٠٦ ، وينظر ، موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، ص ١٧٦ – ١٨٠ .

٩٧. ينظر، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم ، ص٢٢٧ .

٩٨. عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، ص١١٣ .

٩٩. الأغاني ، أبو الفرج الاصفهاني ، ٤/ ١٣ .

١٠٠. العصر العباسي الأول ، ص١٩٤ .

١٠١. أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، د. ناصر لوحيشي ، ص٥٧ .

١٠٢. الحيوان ، ٣/ ١٣١ .

المصادر والمراجع:

- بعد كتاب الله ﷻ :

(١) أسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجرجاني ، (٤٧١هـ) ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١م .

(٢) إعجاز القرآن ، أبو بكر الباقلاني ، تحقيق أبو بكر عبد الرزاق ، مكتبة مصر ، القاهرة ، (د. ط) ،(د . ت) .

(٣) الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني، (٣٥٦هـ)، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٥ ، ٢٠٠٨م.

(٤) أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، د. ناصر لوحيشي ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١١م .

(٥) البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، د. رشيد شعلال ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١١م .

(٦) التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، د. محمد عبد الله القاسمي ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ،ط١، ٢٠١٠م .

(٧) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد ، بغداد ، (د . ط) ١٩٨٠م .

(٨) الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٥م .

(٩) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبدة عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٥ ، (د . ت) .

(١٠) ديوان أبي تمام ، تح : د. درويش الجويدي، المكتبة العصرية – بيروت، ط١، ٢٠١١م.

(١١) ديوان البحتري، شرح: د. محمد التونجي، دار الكتاب العربي– بيروت،(د . ط) ، ٢٠١٢م .

(١٢) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المرزوقي (٤٢١هـ) دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٣م .

(١٣) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية– بيروت، ط٢ ، ٢٠١١م.

(١٤) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، الإمام يحيى بن حمزة العلوي ، تحقيق د. عبد الحميد الهنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، (د . ط) ، ٢٠٠٨م .

(١٥) العصر العباسي الأول ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١٢ ، (د . ت).

(١٦) عضوية الموسيقى في النصّ الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الأردن ، ط١ ، ١٩٨٥م .
(١٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، (٤٥٦هـ) ، تحقيق د. عبد الحميد الهنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، (د . ط) ، ٢٠٠٧م .
(١٨) عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر ، د. كمال أحمد غنيم ،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١ ، ٢٠١١م .
(١٩) فن الشعر ، أرسطو ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، (د . مط) ، (د . ط) ، ١٩٥٣م .
(٢٠) القاموس المحيط ، الفيروز آبادي ، إشراف محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٧ ، ٢٠٠٣م .
(٢١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق د. أحمد الحوفي ، و د. بدوي طباعة ، دار الرفاعي ، الرياض ، ط٢ ، (د . ت) .
(٢٢) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د. أحمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، (د . ط) ، ١٩٨٦م .
(٢٣) مفهوم الشعر عند شعراء العصر العباسي الأول (دراسة تحليلية)، د. يوسف طارق السامرائي ، أطروحة دكتوراه ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٨م.
(٢٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) ، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي – بيروت ، ط٤ ، ٢٠٠٧م .
(٢٥) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٣ ، ١٩٦٦م .
(٢٦) نظرية الأدب ، رينيه ويلك ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المطبعة الجامعية ، دمشق ، (د . ط) ، ١٩٧٢م .
(٢٧) النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر – القاهرة ، ط٨ ، ٢٠٠٩م .
(٢٨) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٨م .
(٢٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، د. علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦م .

Abstract

((The impact of poetry column in the modern criticism

that sought the ancient palaces of Arabic poetry and Astalha to call it (the hair shaft), and as stated when critics Aamidi, Judge Jerjani, and Marzouki who interlocutors poetic text Vdersoa aspects of audio and Almsiqih, and pronunciation in the order, and then draw a poetic image, these elements are the premise of intellectual modern Arab criticism, particularly analytic stylistic studies, entering the de text and decay mediated by levels (blend, and semantic, and audio, and Almsiqih, photo) for these aspects of roots, found in the hair shaft, as well as the views of critics excelled on a column same hair from here came to study linking the .subsequent previously unknown researcher