البنية الإيقاعية في شعر عصر صدر الإسلام

-الشعراء المغمورون إنموذجاً-

م.م عمار عيدان باني الخزرجي

وزارة التربية / الرصافة الاولى

البنية الإيقاعية في شعر عصر صدر الإسلام
-الشعراء المغمورون إنموذجاً-

م.م عمار عيدان باني الخزرجي

الملخص :

القصيدة الشعرية عمل تضافرت في تكوينه عوامل عدة منها : الإيقاع الذي يعد مجموعة من النغمات تتكرر بشكل منتظم، وبأبعاد متساوية، وعلى وفق ترتيب معين يُضفي على القصيدة جمالية حقيقية، وقد استعمل شعراؤنا هذا النظام الصوتي مستثمرين فنون البلاغة العربية ولاسيما فن البديع، الذي أحدث جرساً موسيقياً رخيماً منبثقاً من تلك التقنيات البلاغية التي من شانها خلق وحدة وزنية متناسقة.

إن هذا التمثيل الابداعي لقدرات اللغة الصوتية والدلالية والايحائية يمنح النص الاستمرار والحيوية والتأثير الوجداني في نفسية المتلقي أو المتذوق للنص الشعري، ناهيك عن دور القافية.

Rhythmic structure in the early Islamic period poetry
-The embedded poets-

M.A. Ammar Idan Bani Al-khazragi
Ministry of Education
Al-Risafa
High School. Abi Al-Alaa Al-Maari for males

Outline:

A poem is a work in which many factors unite into forming, one of these factors is rhythm which can be defined as a group of notes that are repeated regularly with equal distances and they're arranged in a specific order. This adds true aesthetic value to the poem. Our poets have used this phonic system, investing Arabic rhetoric ,especially the art of metaphors and stylistics, that created a melodious musical timbre emerging from those rhetorical techniques and it makes a harmonic metric unit. This creative representation of the phonic abilities of a language as well as the rhetorical and suggestive ones, grants the text continuation, vitality and

sentimental effect upon the receiver or the connoisseur, not to mention the role of rhyme.

المقدمة :

إنّ لفظة إيقاع أو ريتم قد استعملت قديماً في الشعر اليوناني واللاتيني، ثم انتقلت المفردة إلى اللغات الأوربية الحالية، وهي ترجمة للمصطلح الأوربي rhythm في الفرنسية، وهما مشتقان من Rthuthmos اليونانية وهي الأصل ومعناه التدفق والجريان(١).

الكونُ بكل ثوابته ومتغيراته يسير على وفق إيقاع متناغم لا حيادَ له، فهو مُحكم، مُتتابع، منتظم لمجموعة من العناصر الصوتية – الصرفية – الدلالية – النحوية وكذا النفسية فضلا عن عناصر أُخرى لتجتمع مع بعضها البعض لتكوين ذلك النغم.

ويؤدي الإيقاع دوره الهام في تجسيد انفعالات الشاعر بما يجيش به صدره، وعلى هذا الأساس هناك رابط بين حالة الشاعر النفسية والشعورية وبين ذلك النغم الموسيقي، إذ ((كلما عَظُمَ الإلهام، تطلب قوة فنية أعظم لكي تُعبّر عنه، لأن التجربة إذا كبرت وسمت، فلا بد لها من مقدرة أعلى للتعبير أسمى وأكبر، لكي تُحيلها إلى عمل أدبي يمثلها تمثيلاً صادقاً))(٢)، لذا تُعد الموسيقا لازمة من الوازم التي تقوم عليها الصورة الشعرية، فقد ((تتشكل موسيقا البنية الكلامية من تآلف وتمازج وتبادل وترافق وتقابل، ومجال ذلك الأصوات اللغوية والتراكيب الأدائية))(٣).

وفي هذا يقول السيد البحراوي في معرض حديثه عن الموسيقا الشعرية أن ((التشكيل الموسيقي في الشعر العربي يقوم على عنصرين أثنين هما التفعيلة وهي نواة موسيقية ذات أداء محدود والبيت الشعري وهو الوحدة الموسيقية المكتملة فنياً وبلاغياً في القصيد القديم)) (٤)، وعليه فإن الموسيقا اللفظية الناتجة عن تكرار الحرف أو اللفظة إلى آخره هي من فنون البلاغة العربية ولها أهمية قصوى في انتفاعها بالأصوات، فيتلاءم الإطار الصوتي مع بقية عناصر القصيدة الشعرية من الفاظ وتراكيب وصور واخيلة وحروف ليخرج هذا التلاحم بإطار إيقاعي متناغم له طبيعة خاصة(٥).

وقد اعتمدنا في بحثنا على مرجعين من مراجع الأدب والتاريخ في الاستشهاد بالنصوص الشعرية، وكان أولهما كتاب الإصابة في تمييز الصحابة للعسقلاني، وثانيهما أسد الغابة في

معرفة الصحابة، وكانا خير عون لي في رفدي بنصوص شعرية لشعراء غُمرت أسماؤهم في طيات الكتب، مع الاستعانة بعشرين شاعراً وشاعرةً لتغطية أجواء البحث.

ومن هنا كان بحثنا ما هو إلا محاولة في فهم تلك العلاقات الصوتية النغمية داخل بنية القصيدة، لذا قامت الدراسة على محورين، الأوّل : الموسيقا الخارجية والتي تعتمد بالدرجة الأساس على الوزن والقافية، والثاني : الموسيقا الداخلية وتشمل كُلاً من : التكرار والجناس والطباق ورد العجز على الصدر.

هذا كله سنطبقه على مجموعة من الشعراء الذين غُمِروا في متون الكتب وقلّما ذكرهم الذاكرون بشروحاتهم وتنظيراتهم، ولكي نسبر في أغوار شعرهم فنميط اللثام عن تلك الأشعار التي قيلت في مدة زمنية معينة، وقد اخترنا عصر صدر الإسلام إنموذجاً لبحثنا.

المبحث الأوّل

الموسيقا الخارجية

أولاً : الوزن :-

تقوم القصيدة الشعرية على عنصرين رُبما قد يكونا أساسين في بدايات القصيد، كون أن الشاعر حديثاً قد تجاوزهما بقصيدة النثر الخالية من الوزن والقافية، متكأة على كثافة الصور الشعرية والإيجاز والإدهاش، ولعل الوزن العنصر الأوّل من العناصر التي تعد معياراً لقياس الشعر، وهذا ما أشار إليه النقاد قديماً وحديثاً، فالوزن ((أحد الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة لاستخراج من تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية)) [٦]، فيثير في النفس رونقاً وبهجة ويحرك المشاعر والأحاسيس ويداعبها بحركاته وسكناته.

وقد تحدث الباحثون في مضامين كتبهم عن مدى علاقة الوزن بالغرض الشعري الذي يروم الشاعر الكتابة فيه، فقد أثارت هذه القضية جدلاً واسعاً بين صفوف الدارسين والباحثين والمتصدين لهذا الموضوع، فقد أشار ابن طباطبا العلوي بقوله[٧]: ((فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره ونثره، وأعد له ما يُلبسُهُ إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسُلسُ له القول عليه)).

وإذا ما تتبعنا مجريات البحث عن مدى مواءمة الوزن للغرض وعلاقته به يوافينا الدكتور عز الدين إسماعيل الذي اقترب بمقولته بما عرضه ابن طباطبا إذ يقول[٨]: ((إن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة، وأنهم حين يعبرون عن حالات السرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة)).

وقد ذهب إلى تأييد هذا القول الدكتور إبراهيم أنيس في معرض حديثه عن ملاءمة الوزن للغرض الشعري[٩]، ولربما يكون اختيار الوزن للموضوع تقليداً ليس إلا، يسير الشاعر في اختياره على ما سار عليه من سبقه من الشعراء[١٠].

ولنأخذ شواهد شعرية – قيلت من لدُن شعراء غمرتهم الساحة الشعرية فكان لهم نصيب من ذلك البحث– ترينا مدى تداخل الأوزان مع اغلب الموضوعات التي قيلت في تلك المدة من الزمن ألا وهي عصر صدر الإسلام، وليكن وزن الطويل أوّل الأوزان التي سنقوم بدراستها بعدّه الوزن الأكثر استعمالاً عند شعراء تلك الحقبة الزمنية، فقد نظم عليه ذريح بن الحارث وهو يرثي ولده الحُبابُ الذي سقط في ساحة المعركة، فقال يرثيه[١١]:

أَبغي الحبُابُ في الجياد ولا أرى ... له شبهاً ما دامَ لله ساجدُ
فكان الحبُابُ كالشهاب حياتَهُ ... وكلُّ شهابٍ لا محالةَ خامدُ

فمن الملاحظ على النص السابق أن بنية الإيقاع تتأرجح بين اتقاد عاطفة الشاعر وهيجانها وبين استسلامه لقضاء الله وقدره، فهدأتْ وتيرة عاطفته بعد إيمانه التام بالشهادة، فهدأ الإيقاع مع هدوء وسكون العاطفة.

كما يتناسب أسلوب المدح أيضاً مع إيقاع الوزن الطويل، فهذا شاعر أخر من الشعراء الذين قلّما نجد لهم حضوراً في الساحة الشعرية وهو ظَبْيان بن كرادة الأيادي الذي وفد على رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) فأعلن إسلامه واقطعه رسول الله شيئاً من أرض بلاده، فقال مادحاً[١٢]:

فاشهدْ بالبيت العتيقِ وبالصَّفَا ... شَهَادة من احسانه مُتَقَبّلُ
بأنّك محمودٌ لدينا مباركٌ ... وفيٌّ أمينٌ صادقُ القولِ مُرسَلُ

لقد استوعب الوزن الشعري وانسجم بشكل متناسق مع ما قدمه الشاعر في مدحه لرسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) مدركاً مدى القيمة الجمالية التي اكتسبها شعره عبر ذلك الهدوء الذي يعم اجواء بيته الأوّل، ثم يتعالى الجرس الموسيقي متمثلاً بتوالي الشدّات مع التنوين في بيته الثاني، اللذان أضفيا على جو المقطوعة العام نوعاً من الذبذبات الصوتية النغمية المصحوبة بالشدّة في الصوت، هذا ساعد بدوره على رفع شدة الإيقاع.

وإذا ما انطلقنا في بحثنا لوزن آخر من أوزان الشعر شكّل اهتماماً عندهم، لانه وزن يقترب من جميع الأغراض الشعرية ألا وهو وزن الكامل، ولعل تسميته بهذا الاسم، يقول الدكتور صفاء خلوصّي في كتابهِ فن التقطيع الشعري، سُمّي الكاملُ كاملاً[١٣] : ((لكماله في الحركات، وهو أكثر البحور حركات، فالبيت الواحد فيه يشمل ثلاثين حركة، ويصلح لكل أغراض الشعر، ويجود في الخبر أكثر من الإنشاء وهو إلى الشدّة أقربُ منه إلى الرقة))، لذا فُضِلَ استعماله في غرضي الفخر والحماسة، فسجلوا وقائعهم ومآثرهم ومفاخرهم، والتغني بتلك الأمجاد التي حققوها، فرسم التاريخ أطاراً لها، ومنهم قول محمد بن بشر بن معاوية العامري مفتخراً بوفادة جده على رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، فقال مفتخراً[١٤]:

وأبـــي الـــذي مســـحَ النبـــيُّ برأسِـــهِ ودعـــا لـــهُ بـــالخيرِ والبركـــاتِ
أَعطـــاهُ أحمـــدُ إذ أتـــاهُ أعنـــزا عُفـــراً ثواجـــلَ لســـنَ باللُجبـــاتِ[١٥]
يمـــلأنَ رفـــدَ الحـــي كـــلَّ عشـــيةٍ ويعـــودُ ذلـــك المـــلءُ بالغـــدواتِ
بُـــوركنَ مـــن مـــنحٍ وبـــورك مـــانحٍ وعليـــهِ منـــي مـــا بقيـــتْ صـــلاتي

كما أخذ هذا الوزن يشترك مع الموضوعات الشعرية جميعها دون استثناء، فارتبط بغرض الهجاء، كما جاء في قول احد الشعراء الإسلاميين وهو عمر بن قريط العامري الذي عنّفَ قومه وهجاهم لأبطالهم فرائض الدين، وامتنعوا عن القيام بها، فقام فيهم عمر موبخاً، فقال لهم[١٦]:

ثَقُلـــتْ صـــلاةُ المســـلمين علـــيكُمُ بَنـــي عـــامرٍ والحـــقُّ جـــدُّ ثقيـــلِ
واتبعتُمُوهـــــا بالزكـــــاةِ وقلـــــتُم ألا لاْ تفـــــرُّوا منهمُـــــا بقتيـــــلِ
فـــلا يُبعِـــدُ اللهُ المهـــيمنُ غيـــرَكمُ ســـبيلكمُ فـــي كـــلِّ شـــرِّ ســـبيلِ

يمكن أن نحسَ بالحالة الانفعالية الحزينة المتسمة بالألم التي يعيشها الشاعر، فعاطفته مفعمة بالحزن الشديد العميق والانكسار الداخلي للنفس نتيجة ما أقدم قومه على فعله بإسدالهم الستار عن بعض فرائض الدين، فهذه مفارقة صارخة في التحول، إن هذهِ الانفعالات المضطربة كانت سبباً في توتر الإيقاع، لذا جاء توظيف الشاعر للبحر ملاءماً للغرض، وقد وظّفه توظيفاً دقيقاً يتفق مع حالته الشعورية، فمن واقعه الفطري تدفقت الحركات والسكنات(١٧)، لتعلن عن إحلال قيمة إيقاعية منسجمة تماماً مع ما يقدمه الشاعر.

وإذا ما ابتعدنا قليلاً عن الأوزان الطويلة متجهين نحو الأوزان القصيرة والمجزوءة، يوافينا بحر الرجز الذي شكّل ظاهرة ملحوظة آنذاك، بعد أن استعمله القاصي والداني على حد سواء، ولعل سبب انتشاره بهذا الشكل اللافت للنظر ان هذا الوزن لربما تمتع بخصال تفرّد بها على غيره من الأوزان الشعرية الأُخرى، فعلى سبيل الذكر لا الحصر إنه يُلبي حاجة الشاعر ولاسيما في ساحة القتال وهو يؤدى ارتجالياً(١٨)، فينشد الشاعر السرعة والخفة وصولاً إلى مبتغاه.

وأكثر ما ورد فقد ورد في المنافرات والمناظرات والنقائض الشعرية، ومن جملة ما قيل نوردُ قول هند بنت أثاثة تردُّ على قول هند بنت عتبة – لما تشمتت يوم أحد بقتل حمزة بن عبد المطلب (رض)– فقالت(١٩):

خزيتِ في بدرٍ وبعد بدرِ ... يا بنتَ وقّاع عظيم الكفرِ
صبّحكِ اللهُ غداةَ الفجرِ ... بالهاشميين الطَوالِ الزهرِ
بكلِّ قطاعٍ حسامٍ يفري ... حمزةُ ليثي وعليٌّ صقري

في ضوء ما ذُكر آنفاً فإن محاولة الشاعرة هي أن تستدعي إيقاعاً عالياً عبر تغليب منطق القوة والمفاخرة على منطق الضعف والهوان، وهذهِ المحاولة ما هي إلا فكرة دقيقة يمكن أن تؤثر على نفسية المتلقي وتشعره بالهزيمة، وهذا واضحٌ وجليٌ عبر سياق النص وأبعاده الدلالية والإيحائية، وهذا بدوره يؤكد على عمق العلاقة بين الإيقاع والدلالة.

ولعل الوزن الخفيف من الأوزان التي قلَّ استعمالها، وان أكثر ما استعمل في ((أغراض قريبة من مواطن الأداء النفسي، كالتأمل ،والحكمة ،والرثاء، كما استعمل لاظهار الحوار الداخلي ما بين الشاعر وحبيبته))(٢٠).

فنظم عليه شاعر يُقال له عمير بن الحصين، وهو أحد شعراء اهل نجران، الذي وقف ضد قومه الذين خاضوا مع الخائضين بالقضايا التي أثيرت بعد وفاة الرسول، وارتداد بعض الناس عن دينهم، فقام فيهم ناصحاً وواعظاً، يدعو لهم بالهداية والسداد، فقال لهم[٢١]:

أهــل نجــران أمســكوا بهــدي اللّــــه وكونــوا يــداً علــى الكفّــارِ
لا تصــيروا بعــد اليقــين إلــى الشّــــك وبعــد الرضــا إلــى الإنكــارِ
واســتقيموا علــى الطريقــة وفيــهِ لتكونَــــوا كهيئــــةِ الأَنصــــارِ

من الملاحظ على النص السابق ان الشاعر وقد وظّف وزن الخفيف لخدمته في إيصال مبتغاه ومراده، فنحا منحا السهولة في ذكر المفردات اللغوية، فكانت سائغة مطروقة، سهلة على القارئ، يسيرة على اللسان لا تعقيد فيها، ولربما كان هذا مقصوداً من قبل الشاعر كي يُطرق أذهان العامة قبل الخاصة.

ونلاحظ أيضاً ان لظاهرة التدوير نصيبٌ في شعره، ونعني بالتدوير ((جعل موسيقى القصيدة دورة واحدة، لا يقف القارئ لها إلا عند انتهاء القصيدة، وبهذا تُلغى الأسطر أو الأشطر أو الأبيات)) [٢٢]، وبهذا الشكل فقد تلوّن هذا الوزن بلون النثرية، ولا يختلف اثنان عن إن الطبيعة النثرية مختلفة تماماً عن الطبيعة الشعرية، فهما طريقتان متناقضتان، لذا يعدُه السيد محمد رضا مبارك من أسوء أوزان الشعر[٢٣]، ويعلل السيد مبارك ذلك بقوله ((إنّ وقوع تفعيلة مستفعلن في الوسط تغري الشاعر دائماً بالطرح النثري للموضوع في نفس تفصيلي على أهل أنه يستطيع التوقف في الوقت المناسب، لكنه سرعان ما يجد نفسه مُجبراً على الاسترسال في التفصيل، لأن نهاية الصور تنتهي بـ(فاعلاتن) وبداية العجز (فاعلاتن) أيضاً فلا يجد الشاعر بُدّاً من تدوير البيت في أغلب الاحيان ليتمّ به ما بدأ به من حديث)) [٢٤]، وهذا ما لمسناه في مقطوعة عمير بن الحصين حين أخذ يسترسل في كلامهِ وكأنّه قاصٌ يعمل على سرد قصته أو حكايته فيعمد إلى التفصيل في الكلام قاصداً بذلك الوصول بالمعلومة أو الفائدة إلى قومه، ولعل طبيعة الموضوع جعلت منه قاصاً، لأن طبيعة موضوع النصح والإرشاد ينحى هذا المنحى في الاسترسال والتفصيل.

ثانياً : القافية :

العنصر الثاني المكمّل للنظام الموسيقي للقصيدة الشعرية، ويمكن تعريفها بأنها ((أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً، من الموسيقى الشعرية)) [٢٥].

ولعل تسميتها بهذا الاسم لانها تقفوا أثر كل بيتٍ، فعندما يُنهي الشاعر مطلع قصيدتهِ بحرف ما، يتوجب عليه أن يختم بقية أبيات قصيدته بهذا الحرف وعلى ما حُرّكِ من حركةٍ إعرابية دون تغييرها[٢٦].

ومما لا يخفى إن لهذا النظام دوراً مهماً يُضفي على النص إيقاعاً صوتياً متناسقاً وجميلاً، لأن الكلام إذا كان موزوناً يُثيرُ انتباهنا، ويخلق فينا جرساً موسيقياً يجعلنا نتنبّأ بما سيأتي لاحقاً من مقاطع صوتية تتشكل مع بعضها لتعطينا ما يُسمى بالقافية[٢٧]، ويشترط في القافية ((إن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية، وان ترتبط باطنياً))[٢٨]. أما الروي فهو ذلك الصوت الذي تُبنى عليه الأصوات وتُنسب القصيدة له، فيُقال قصيدة بائية، قصيدة رائية وقصيدة تائية وهكذا[٢٩].

ومما لوحِظَ على النماذج الشعرية التي تم الاستعانة بها، قلة اهتمامهم ببعض الأحرف لتكون قافية لقصائدهم، ومنها حرف الثاء والذال والزاي والشين والصاد والطاء والظاء والضاء والغين والواو، ولعل سبب غياب هذهِ الأحرف من قصائدهم يعود إلى قلة ورودها في أواخر الكلمات أو المفردات اللغوية، هذا يعني أن هذهِ الأحرف لم ترد كثيراً في مفردات اللغة، وليس لثقل الصوت أو خفته دورٌ في هذا الأمر[٣٠].

وحتى ان من نظم عليها من الشعراء كانوا قلةً؛ إذ إنَّ إحتواء القصائد الشعرية على هكذا قوافي أشبه بالأمر الصعب، ومن الشعراء الذين نظموا على تلك القوافي يطالعنا الشاعر الجارود بن المعلى[٣١] عندما كتب قصيدةً بحقّ رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، إذ كانت قصيدته على قافية الضاد، قال فيها[٣٢]:

شهدتُ بأنّ اللهَ حقٌّ وسامحت ... بناتُ فؤادي بالشَّهادةِ والنَّهضِ
فابلغ رسولَ اللهِ عني رسالةً ... بأنّي حنيفٌ حيثُ كنتُ من الأرضِ
فإن لم تكنْ داري بيثربَ فيكُمُ ... فإنّي لكم عند الاقامةِ والخفضِ

واجعــلُ نفســي دُونَ كــلِّ مُلمَّــةٍ لكـمُ جُنّـةً مـن دون عرضِـكِمُ عرضـي

ومن القوافي التي قلَّ استعمالها عند الشعراء قافية الثاء، كقولِ عثعث بن عمرو الكندي، عندما أخذ على عاتقه بنصح قومه بعدم الارتداد عن دين الله تبارك وتعالى، والانجرار خلف الشائعات والأقاويل الكاذبة الخداعة، فقال ناصحاً[٣٣]:

إنْ تُمــسِ كنــدةُ نــاكثينَ عُهُــودَهُم فــالله يعلــم إنّنــي لــم أنكُــثِ
لا تبــغِ إلا الــدينَ دينــاً واحــداً خُــذها ولا تــردُ نصــيحة عُثعــثِ

إنّ النص بُني على مشاعر قائمة على النصح والإرشاد، وتظهرُ خلف المفردات التي طوّعها الشاعر وتشي بالوعظ، فالقيمة الفنية الجمالية للنص ما هي إلا تجسيد لتجربتهِ أو للحظة الشعورية التي يعيشها الشاعر، منبثقة من احساسهِ العميق وشعوره بالمسؤولية إتجاه قومه الذين نكثوا العهود والمواثيق التي قطعوها على انفسهم مع رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، محاولاً ان يستوعب كل جزئيات الغرض، مُدلياً بدلوه في مفاهيم النص القرآني لتحقيق غاية سامية ونبيلة، ومتمثلاً بقوله تعالى[٣٤] : ((ادْعُ إِلى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ)) .

ومن القوافي التي أسهب فيها الشعراء، حرف الراء لما فيه من نبر صوتي عالٍ[٣٥]، وقد اتخذها فدفد بن خنافة البكري[٣٦] قافية لمقطوعته التي كتبها بحق رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) [٣٧]:

لحــا اللهُ أَقوامــاً أرادوا محمــداً بســوءٍ ولا أســقاهمُ صــوبَ مــاطرِ
عكوفــاً علــى الأوثــانِ لا يتركونهــا وقــد أمَّ ديــنُ اللهِ أهــلَ البصــائرِ

وكثيراً ما جاءت قوافي الشعراء مُقيدة إذا كان رويها ساكناً، لاسيما إذا ما نظموا الشعراء على بحر الرجز أو بحر الرمل ناهيك عن أن القافية المقيدة تُشعر القارئ بذلك الجمود، ونستطيع القول البرود الإيقاعي الذي يقطع تواصل الشاعر مع غرضه، وقلة انسجامه وتفاعله على العكس من القافية المطلقة التي يكون رويها مُتحركاً فتخلق حساً نغمياً وجرساً موسيقياً عذباً[٣٨]، وهذا ما نلمسه في قول عبد الله بن الأعور ويُقال له الأعشى[٣٩]، يشتكي عند رسول الله من زوجته التي لاذتْ بالفرار منه[٤٠]:

يــا ملــكَ النــاسِ وديّــانِ العــربْ إليــكَ أشــكو ذربــةً مــن الــذربْ
كالذئبــةِ الســغباء فــي ظــل الســربْ خرجــتُ أبغيهــا الطعــامَ فــي رجــبْ
فنزعتنــــي بنــــزاعٍ وهــــربْ أخلفــــتْ العهــــد ولطّــــتْ بالــــذنبْ

وردتنـــي بـــين عُصـــبٍ ينتســـبْ وهـــن شـــرُّ غالـــبٍ لمـــنْ غلـــبْ

إن العلاقة بين الحالة النفسية والكلمة علاقة ترابطية تلاحمية، ولكي يخلق الشاعر نصاً شعرياً ابداعياً لا بُدَّ من ان يستحوذ على ما في الأحرف والمفردات من أسرارٍ وخصائص أُختصت بها من دون غيرها، فهي طريقه للوصول إلى قلب القارئ مستحوذاً على مشاعره وعاطفته وتضامنه، وهذا ما حصل مع شاعرنا عندما وظف الباء ليكون قافية لمقطعه، على الرغم من تقييده لقافيته إلا إن قلقلة الحرف واهتزازه الصوتي أثر في نفسية المتلقي، فرّقَ له ولبّى طلبه.

ولعل ان أهم ما ميّزَ قوافيهم، إنها امتازت بخصائص ومميزات عدّة، هذا إن دلَّ على شيء، فقد دلّ على شدة اهتمامهم وعنايتهم بها، فمما تميزوا به ان قوافيهم كانت تسبق بحرف مد أو ما يُطلق عليه بحرف الردف، ويقع هذا الحرف مباشرة قبل حرف الروي من دون فاصل يفصل بينهما، ووجب على الشاعر حينها ان يلتزم بهِ إلى نهاية القصيدة أو المقطوعة، مُضفياً جواً إيقاعياً آخر سيلقي بتأثيره على وجدانية المتلقي[٤١]، ومن جملة ذلك قول غيلان بن سلمة بن معتب الثقفي يرثي ولده عامر، إذ يقول[٤٢]:

عينـــي تجـــودُ بـــدمعِها الهتّـــانِ ســـحّاً وتبكـــي فـــارسَ الفُرســـانِ
لـــو اســـتطيعُ جعلـــتُ منـــي عـــامراً تحـــت الضـــلوع وكـــلُّ حـــيٍّ فـــانِ

ومن جملة اهتمامهم بالقافية أيضاً التزامهم بألف التأسيس، وهي ألف تقع في حيز القافية ويفصلها عن الروي حرف واحد، ويوجب على الشاعر الالتزام بها إلى نهاية القصيدة[٤٣]، ومنه قول الأسود بن قطبة[٤٤]، إذ يقول[٤٥]:

ألا بلّغـــا عنّـــي الغريـــبَ رســـالةً فقـــد قُسّـــمتْ فينـــا فيـــوء الاعـــاجمِ
ورُدّتْ علينـــا جزيـــة القـــوم بالـــذي فككنـــا بـــه عـــنهم ولاة المعاصـــمِ

فإذا ما غادرنا الجودة والعناية بالقافية، متوجهين إلى عيوبها، فيلاقينا التضمين وهو عيب من عيوبها، ونعني به عدم استقلال البيت الشعري بمعناه، أيّ ان البيت الشعري لا يكتمل معناه إلا بقراءة البيت الثاني، وبذلك يكوّن المعنى[٤٦] ومثال ذلك قول مالك بن عامر الاشعري[٤٧]:

أتيـــــتُ النبـــــيَّ فبايعتُـــــهُ علـــــى نأيـــــه غيـــــرَ مســـــتنكرِ
لـــــهُ، فـــــدعا لـــــي بطـــــول البقـــــا وبالبضـــــعِ وبالَطيـــــبِ الأكبـــــرِ

ومن عيوب القافية أيضاً نلمس عيب الأقواء، وهو تغيير حركة الروي ما بين الضم أو الكسر أو العكس[٤٨]، ومنه قول خالد بن ربيعة الجدلي[٤٩]:

ما في ابنُ حربٍ حلفةً في نسائِنا ودونَ الذي ينوي سُيُوف قواضبُ
سيوفٌ نطاقٌ والقناةُ فتستقي سوى بعلِها بعلاً وتبكي القرائِبُ
فإن كنتَ لا تُغضي على الحنث فاعترف بحربٍ شجىً بين اللها والشوارِبِ

وخلاصة ما ذكر أن القافية لعبتْ دوراً بارزاً في شعر من كان انموذجاً لدراسة الباحث، فقد تخير الشعراء قوافيهم مع تلاؤمها مع الموضوعات المطروحة آنذاك، وأجادوا وأخفقوا إلا إنهم أمعنوا النظر في إنسجام القافية مع الغرض لأنها ((قوام الشعر وملاكه، واظهر سماته، واشرف اجزاءه))[٥٠].

المبحث الثاني

الموسيقا الداخليَّة

مما لا شكَ فيه أن الموسيقا الشعرية تتكون من محورين، الأوّل تحدثنا عنه فيما سبق – الموسيقا الخارجية– أمّا المحور الثاني فهو محور الموسيقا الداخلية للنص الشعري، وهذا الإيقاع نابع من تناغم صوتي داخل بنية النص، يُحدثُ هذا التناغم عبر توافق موسيقي بين المفردات والكلمات مع بعضها بعضاً، أو ينتجُ عبر تقنيات وآليات متعددة تؤسس لبنية إيقاعية بعيدة عن المكون الخارجي المتمثل بالموسيقا الخارجية.

وهنا يأتي دور الشاعر في استعمال هذهِ التقنيات لتأثير على حاسة السمع عند المتلقي، ليخلق تأثيراً وجدانياً وفكرياً في ذهنه.

إنّ هذهِ التقنيات هي استثمار حقيقي لآليات علم البديع وفنونه المتمثلة بالتكرار، الجناس، الطباق وردّ العجز على الصدر.

التكرار ... يعدُّ التكرار الجانب الأكثر أهمية في تحقيق الإيقاع الداخلي للقصيدة الشعرية، ولعل توظيفه جاء لإقناع وإفهام السامع والتأكيد عليه، ولعل القرآن الكريم قد سبقهم في هذا المجال، وانا أتحدث عن الشعراء المغمورين في عصر صدر الإسلام فلربما تأثروا به كونهُ اعتمد

كثيراً على هذهِ الصيغة[٥١]، ومنه قوله تعالى في سورة الواقعة : ((وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ * أُوْلَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ))[٥٢].

تقول السيدة الشاعرة نازك الملائكة عن التكرار ((إنّه يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، وذلك إن استطاع أَن يسيطرَ عليه سيطرةً كاملةً، ويستخدمه في موضعه))[٥٣]، مثلما بثَّ معية بن الحمام المريّ حالة الحزن والانكسار على نصه الشعري عبر تكراره لحرفي اللام والحاء فنراهُ يقول[٥٤]:

أَلا هلــكَ الحُلــوُ الحَــلالُ الحُلاحِــلُ ومــن عقــده حــزمٌ وعــزمٌ ونائِــلُ[٥٥]

إنّ المسحة العاطفية التي يسير عليها النص ارتبطت بحالة الحزن والحسرة والإنكسار، فالجانب المأساوي طاغٍ على بنية النص، مما يدفع الإيقاع نحو النغم الحزين المشوب بحالة الضعف، فالنص يبدأ من نقطة التسليم بهلاك ابنه متجهاً نحو نقطة الافتخار بعزمه وشدة حزمه وذكر محاسنه، لاسيما وهو سيد قومه، وهنا يأتي دور الحرف في اظهار حالة الألم والتقهقر الذي يخيم على أجواء البيت الشعري، فمثلاً حرف الحاء من صفاته اللغوية إنه حرف يمتاز بتماسكه، فضلاً عن كونه من أَغنى الأحرف عاطفة وأكثرها حرارة[٥٦]، وليس بعيداً حرف اللام عن هذهِ الصفات، فهو مزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق[٥٧].

ولعل الإيقاع الداخلي متولد من تماس الكلمات، فتتحول هذه الكلمات إلى جرس عذب ينفجر منه الإحساس والشعور، ويمكن أن نسبرَ هذا الفهم في نص عقبة بن النعمان العتكي[٥٨]، والذي امتاز نصه بإيراد حرف الفاء إحدى عشرة مرة، وقد أسهم هذا الاستعمال في إنجاز إيقاعهِ وإيصال مرادهِ :

وَفَيْنَــــاْ وَفِيْنَــــاْ يفــــيضُ الوفــــاءُ وَفِيْنَــــــاْ يُفــــــرّخُ أَفْرَاْخَــــــهُ
كــــذاك الوفــــاءُ يــــزينُ الرجــــال كمــــا زيّــــنَ الصــــدق شــــمراخَهُ[٥٩]
وَفَيْنَــــاْ لِعمْــــروا وقلنــــا لــــه وقــــد نفــــخَ الــــرأي نفّاخَــــهُ

إذا ما تجاوزنا موضوع الوزن والقافية لتحدثنا عنهما مُسبقاً، فإن نسق الإيقاع الداخلي الرخيم الذي أحدثه في هذا النص قائمٌ على جملة من الظواهر البلاغية والتي منها ظاهرة تكرار

الحرف وظاهرة تكرار اللفظة : وَفَيْنَاْ – وَفَيْنَاْ كما في البيت الأوّل والثالث، وأيضاً ظاهرة الجناس كما في البيت الأوّل: وَفِيْنَاْ – وَفِيْنَنَاْ.

فاستطاع الإيقاع الداخلي تحقيق ما قد عجزت اللغة عن تحقيقه بشكل دقيق ولافت للنظر، ((فالعاطفة في بنية المضمون إيقاع خاص يزاوج بين الرغبة والرهبة، والشجاعة والحذر، والأمل واليأس، والتذكر والحلم، والعذوبة والعذاب والماضي والمستقبل وكلّ من شانه أن يكوّن عواطف متضاربة وهواجس متراكبة، تنحصر في علاقة طرفيها المتضادين بين الحركة والسكون))[٦٠].

الجناس : الفن البلاغي الذي يعدّهُ بعض الباحثين الأكثر شيوعاً وذيوعاً وانتشاراً واستعمالاً في الشعر، فيطلقون عليه التجنيس ومنهم من يسميه بالمجانسة، ومع هذا وذاك فإن مصدرهُ (جنس) [٦١]، وقد وضعه ابن المعتز في الباب الثاني من كتابه البديع مُعرّفاً إياهُ بقوله[٦٢]: ((وهو أنْ تجيء الكلمة تجانس أُخرى في بيتِ شعرٍ أو كلامٍ، ومجانستها لها ان تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها))، ونفهم من هذا القول إن الجناس هو اشتراك لفظتين من جهة الاشتقاق[٦٣]. ومما لا شك فيه إن لهذا الفن ((جمالاً يزيد أداء المعنى حُسناً لما فيه من حُسنِ الإفادة، مع ان الصورة صورة الإعادة، ففيه خلابة الأذهان ومفاجأة تثير الذهن وتقوي إدراكه المعنى المقصود))[٦٤]، ومن هنا فقد حرص الشاعر الإسلامي على القيمة الصوتية للأحرف والمفردات من أجل تحقيق إيقاع متناغم ومؤثر مثلما حرص على تحقيق القيمة الدلالية والبلاغية في سياق نصه الشعري، ويمكن تطبيق هذا الكلام على قول عمرو بن الفحيل الزبيدي وهو يأسى لفراق النبي (صلى الله عليه وآله وسلم)، فقال[٦٥] :

أســـــعديني بـــــدمعِكِ الرقـــــراقِ لفـــــراق النبـــــي يـــــوم الفـــــراقِ
ليتنـــــي مـــــتُّ يـــــومَ مـــــاتَ ولـــــم ألـــــقِ مـــــن الـــــرزءِ مـــــا أَنـــــا لاقِ

لقد جانس الشاعر بين لفظة (مُت–مات) و (ألق–لاق) فإنّ لهذهِ الانفعالات القلقة الحزينة والمضطربة في الوقت ذاته، كانت سبباً في إيقاد الإيقاع، فهذهِ الروح المفعمة بعاطفة الحزن العميق تخلق منحى وجدانياً مرتبطاً بالألم، لفراق النبي وهو المسيطر على النص، يضاف إلى ذلك مراعاة الشاعر للجانب الايحائي والإيقاعي لحروف القلقة عبر أعطائها دوراً ظاهراً في النص، ومنحها ظهوراً لافتاً بفضل صيغة تكرار الحرف، فقد كرر الشاعر حرف القاف وما لهذا الحرف من قيمة إيقاعية تأثيرية في عمق وجدان القارئ.

الطباق : فن يجمع بين الشيء وضده، يُقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذوٍ واحدٍ[٦٦]، وهو من الفنون البديعية لعلم البلاغة العربية، وقد استعان به الشعراء لرفد أشعارهم بنغم موسيقي عذب، فله دورٌ في تنشيط الذهن وشحن بنغمات لفظية تتفاعل وتتناغم مع بقية أجزاء الجرس الموسيقي لكي تمنح النص الشعري ذلك النسيج المتكامل الذي يؤثر نفسياً ووجدانياً على نفسية المتلقي.

ولا يقتصر فن الطباق على غرض شعري دون آخر، فلقد اشتملت أغلب الأغراض الشعرية على هذا الفن، إلا ان من الملاحظ على عدّة نماذج شعرية تمّ استقصاؤها وجدنا ان اغلب تلك الأشعار كان غرضها النصح والإرشاد والتحذير أو هو من باب الحكمة، وهذا ما لمسناه في قول تميم بن أسيد الخزاعي ناصحاً ومذكراً[٦٧]:

وفـــي الأصـــنامِ معتبـــرٌ وعلـــمٌ لمـــن يرجـــو الثـــواب أَو العقابـــا

لقد استهل الشاعر نصه بجملة اسمية تضمنت في دلالاتها النصح والإرشاد، يضاف إليها تطابق لفظتي (الثواب–العقاب) واللتان تفضيان إلى دلالات الإثابة والتكريم والجزاء الحسن، ويضدها القصاص والتأديب، ولا يمكن ان نخفي أثر هذهِ الدلالات على الإيقاع الشعري وما تهبه للنص من خلق جو نفسي مؤثر، وقد استعان الشاعر بالمعجم الشعري الذي استقى منه مادته الشعرية فكانتْ خيرَ معينٍ له وهو يتحدثُ عن العقيدة الجديدة التي غيّرت النفوس وارتقتْ بها من القبلية والفردية الضيقة إلى المدنية بآفاقها الواسعة الرحبة، وليس غريباً ان يبدع الشعراء الإسلاميون في هذا المجال متأثرين ببلاغة القرآن الكريم وفصاحته ووضوح طريقته وسهولة ألفاظهِ[٦٨].

ومن ذلك أيضاً نتمثلُ بقول سلمة بن يزيد الجعفي وهو يرثي أخاهُ قيس بن يزيد، فقال[٦٩]:

ألـمْ تعلمـي أن لستُ مـا عشتُ لا قيـا أضخي إنْ أتى من دونِ أَوصالهِ القبرُ
وهـوّن وجـدي إننـي سـوف أفتـدي على أثره يوماً وإن نُفّس العمرُ إذا ما
فتـى كـان يُدنيـهِ الغنـى مـن صـديقهِ هـــو اســـتغنى ويبعـــده الفقـــرُ

ينوّع الشاعر في إيقاد جذوة الإيقاع الداخلي مُستثمراً كل العوامل التي من شأنها إظهار الجانب الموسيقي، فنراهُ يُطابق تارة بين الأفعال (يدنيه–يبعده) وتارة يطابق بين الأسماء (الغنى–

الفقر)، فالمقطع الشعري الذي قمنا بعرضه يميلُ بصورة واضحة نحو التحسّر والتألم الشديد نتيجة لفراق أخيه، فالشاعر يبدأ نصه بالاستفهام والتساؤل بعدم إمكانية ملاقاة أخيه ولو عاش الدهر كله، وهنا يتحرك الفعل الإنساني البشري من ذكر محاسن المتوفي، فتفيض تلك المشاعر وتنسجم وتتلاءم مع طبيعة اللغة الشعرية، وهذهِ الأخيرة تتواءم مع إيقاعات النص فينتج ذلك الوهج الذي يثير النفس ويُحدث التفاعل بين النص الشعري والمتلقي.

ردّ العجز على الصدر : فن من الفنون البلاغية، وهو الفن الرابع عند ابن المعتز، وقد أطلقَ عليه ردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها(٧٠)، وهو أن تكون أحدى اللفظتين في مصراع البيت أو في حشوهِ، وتكون الأُخرى في الشطر الثاني من البيت نفسه، وهنا تظهر القيمة الفنية لهذا الفن الإبداعي لما يضفيه على النص من جرس موسيقي متناغم ورخم، فضلاً عن حُسْن الصياغة التي سوف يتمتع بها النص الشعري ليُلقي بضلالهِ على أفئدة المتلقين ونفوسهم.

وقد تناوله الشعراء منذ القدم وأجادوا فيه، فقد استعمله الشاعر عبد الله بن سبرة الحرشي عندما ردّ عجز بيتهِ على صدرهِ، فقال(٧١) :

حقق الشاعر من ردّ عجز بيته على صدرهِ زخماً إيقاعياً، يوحي بعظم شكواه، بعدما إن حلَّ هذا المرض الفتاك بهم، وهم في ساحة المعركة، وقد تناسب هذا المرض الفتاك بهم، وهم في ساحة المعركة، متلائماً مع الحالة النفسية عند الشاعر والمتسمة بالأنين والتوجع والحزن الذي ارتسم على معامل الإيقاع الداخلي، وذلك عبر تكراره لحرف النون الذي أضفى على النص طابع الحزن والانكسار، وهذا النوع من ردّ الأعجاز على الصدور قد اتفقا في الصورة والمعنى كما يسميه ابن المعتز(٧٢).

نتائج البحث :-

١-استعمالهم للأوزان الشعرية كافة دون استثناء، وإنْ غلب وزن على حساب آخر حسب الحالة النفسية أو المناسبة الشعرية.

٢-اختلفت وتيرة الإيقاع من شاعر لآخر، باختلاف الغرض الشعري أو المناسبة الشعرية التي قيل النص الشعري لها، فتارة تعلو الذبذبات الصوتية النغمية مع هيجان الحالة الشعورية، وتارة تهدأ فتميل إلى السكون والهدوء.

٣-برع الشعراء في تفننهم في استعمال الفنون البلاغية البديعية ولاسيما فني التكرار والجناس، ولم تأت هذهِ البراعة من فراغٍ، بل استجابة لفطرتهم وثقافتهم اللغوية، وحُبّهم لإحداث جرس موسيقي عذب.

٤-أدى التكرار بطرائقهِ المختلفةُ دوراً مهماً وبارزاً في رفد النص الشعري بالقيمة الجمالية الفنية، وتحقيق التناغم بين أصوات الحروف وانفعال الشاعر، وما لهما من علاقة ثنائية يعملان على كشف الطاقات الكامنة في بنية النص الشعري، وقد أشرنا إلى ذلك عبر النصوص الشعرية التي اتخذناها مداراً لبحثنا.

٥-اهتمامهم ببعض الأحرف لتكون قافية لقصائدهم أو مقطوعاتهم والاعتماد عليها دون سواها، وقد أشرنا إلى ذلك في معرض حديثنا عن القافية، وقلنا إن سبب ذلك يعود إلى قلة ورود بعض الأحرف في أواخر الكلمات اللغوية.

المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم.

١-أسد الغابة في معرفة الصحابة، للإمام عز الدين ابي الحسن علي بن محمد الجزري ((ابن الاثير)) (ت٦٣٠هـ)، تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، ط٤، بيروت، ٢٠٠٩.

٢-الإسلام والشعر، د. سامي مكي العاني، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني والثقافة والآداب، الكويت، ١٩٨٣.

٣-الإصابة في تمييز الصحابة، لابن حجر العسقلاني (ت٨٥٢هـ)، راجع نصوصه وضبط اعلامه صدقي جميل العطار، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ٢٠٠١.

٤-إعجاز القرآن، الباقلاني، شرح وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة محمد علي صبيح، ط١، القاهرة، ١٩٥١.

٥-تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة : عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٧٧.
٦-تحولات الشجرة، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦.
٧-تذوق النص الادبي، د. رجاء عبد، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع، قطر، ١٩٩٤.
٨-تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٥.
٩-التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.
١٠-جنان الجناس في علم البديع، صلاح الدين الصفدي (ت٧٦٤هـ)، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ١٢٩٩هـ.
١١-خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد كُتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.
١٢-دراسات في البلاغة العربية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، ط١، الكويت، ١٩٧٥.
١٣-دير الملاك، محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
١٤-شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، دار المعارف، ١٩٦٨.
١٥-الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر، دار الحديث للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣.
١٦-الشعر وانشاد الشعراء، علي الجندي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩.
١٧-العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
١٨-علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤.
١٩-عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق : عباس عبد الساتر مراجعة نعيم زرزور، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥.
٢٠-فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.

٢١- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧.
٢٢- فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، مطبعة البحوث العلمية، ط١، الكويت، ١٩٧٥.
٢٣- في الشعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
٢٤- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٥.
٢٥- قواعد النقد الادبي، لاسل ابر كرُمبي، ترجمة د. عوض محمد عوض، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٣٦.
٢٦- كتاب البديع، ابن المعتز، تعليق : اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، ط٣، بيروت، ١٩٨٢.
٢٧- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢.
٢٨- معجم ديوان أشعار النساء في صدر الإسلام، د. ليلى محمد الحيالي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط١، ١٩٩٩.
٢٩- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر احمد عصفور طبع ونشر وتوزيع المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.
٣٠- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ط٤، ١٩٧٢.

هوامش:

(١) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ٢٦.

(٢) قواعد النقد الأدبي، لاسل ابركرمبي، ترجمة د. محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٣٦، ٤٩.

(٣) تذوق النص الأدبي، د. رجاء عبد، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع، قطر، ١٩٩٤، ٣٢.

(٤) العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ١٦.

(٥) يُنظر: قواعد النقد الأدبي، ٤٢.

[٦] مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر أحمد عصفور، طبع ونشر وتوزيع المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ٧٧.

[٧] عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥، ١١.

[٨] التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ٨.

[٩] موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ط٤، ١٩٧٢، ١٧٧.

[١٠] المصدر نفسه .

[١١] الإصابة في تمييز الصحابة، لابن حجر العسقلاني (ت٨٥٢هـ)، راجع نصوصه وضبط أعلامه صدقي جميل العطار، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ٢٠٠١: ج٢، ١٣٥؛ البيتان من الطويل.

[١٢] أسد الغابة في معرفة الصحابة، للإمام عز الدين ابي الحسن علي بن محمد الجزري ((ابن الأثير)) (ت٦٣٠هـ)، تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، ط٤، بيروت، ٢٠٠٩: ج٢، ٥٠٣، البيتان من الطويل.

[١٣] فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧، ٩٥.

[١٤] الإصابة : ج٥، ١٦٠، الأبيات من الكامل.

[١٥] ثواجل : عظيمة البطن.

اللجبات : جمع لجبة، وهي التي قل لبنها.

الرفد : القدح الضخم.

[١٦] الإصابة : ج٤، ٢٠٢، البيت الأول من الكامل، والبيتان الأخريان من الطويل.

[١٧] يُنظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٥، ٢٤٤.

[١٨] يُنظر : تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف القاهرة، ط٤، ١٩٧٧، ٥١.

[١٩] معجم ديوان اشعار النساء في صدر الإسلام، د. ليلى محمد الحيالي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، لبنان، ١٩٩٩، ١٧٦، الأبيات من الرجز.

[٢٠] تطور الشعر العربي، ٢٣٧.

[٢١] الإصابة: ج٤، ٢١٤، الأبيات من الخفيف.

[٢٢] تحولات الشجرة، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٦، ١٤١.

[٢٣] يُنظر : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٢، ١٧٥.

[٢٤] المصدر نفسه، ١٧٦.

[٢٥] موسيقى الشعر، ٢٤٦.

[٢٦] يُنظر : علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤، ١٣٤.

[٢٧] يُنظر : موسيقى الشعر، ١٣٤.

[٢٨] دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ٣٣٥.

[٢٩] يُنظر : علم العروض والقافية، ١٣٦.

[٣٠] يُنظر : موسيقى الشعر، ٢٤٨.

[٣١] ويُقال إن اسمه بشر بن حَنَش، وإنّما سُمي بالجارود لأنه غزا بكر بن وائل فستأصلهم حتى قال الناس : لقد جرّدهم بشر، فلُقِبَ بالجارود، وكان الجارود نصرانياً، فقدم على رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) مع وفد عبد القيس فاعلنوا إسلامهم، وقد سُرّ النبي بإسلامهِ، وكان هذا سنة عشر للهجرة، واختلفوا في تحديد مكان وفاته، فقيل توفي بأرض فارس في خلافة عمر سنة إحدى وعشرين للهجرة. يُنظر : الإصابة: ج١، ٣٢٥ و أسد الغابة: ج١، ٢٩٨.

[٣٢] الإصابة: ج١، ٣٢٦ . الأبيات من الطويل .، أسد الغابة: ج١، ٢٩٨.

[٣٣] الإصابة: ج٤، ١٩١. البيتان من الكامل.

[٣٤] سورة النحل، آية ١٢٥ .

[٣٥] يُنظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ١٣٤.

[٣٦] وهو فاتك بني بكر، وقد اتفق مع أبي سفيان على قتل النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) بعشرين ناقة، ودفع له خنجراً مسموماً، فلما فكّر في عظمِ ما أقدم عليه، سار حتى وصل مكاناً لا يُرى فيه موضع أخفاف الناقة، فلاحَ وميضٌ وبرقٌ له، وإذا بهاتف يهتفُ بهِ :

رسولٌ أتى من عند ذي العرشِ صادقاً على طُرقِ الخيرات للناسِ واقفُ

يُنظر : الإصابة: ج٤، ٣٣٤.

[٣٧] المصدر نفسه، البيتان من الطويل.

[٣٨] يُنظر : موسيقى الشعر، ٢٦٠.

[٣٩] ليس الشاعر المعروف ميمون بن قيس المعروف بالأعشى.

[٤٠] الإصابة: ج١، ٣٢٦، الأبيات من الطويل، أسد الغابة: ج١، ١٢٠.

[٤١] يُنظر : موسيقى الشعر، ٢٦٥-٢٦٦.

[٤٢] الإصابة: ج٣، ١٢٣، البيتان من الكامل.

[٤٣] يُنظر : موسيقى الشعر، ٢٧٢.

[٤٤] الأسود بن قطبة شاعر وفارس شارك في معركة القادسية، وشهد فتوح العراق والشام، يُنظر : الإصابة: ج١، ١٦١.

(٤٥) الإصابة: ج١، ١٦١، البيتان من الطويل .

(٤٦) يُنظر : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العالي، دار المعارف، ١٩٦٨، ٣٧٥.

(٤٧) الإصابة: ج٥، ٣٦، البيتان من الطويل، أسد الغابة: ج٣، ٢٣.

(٤٨) يُنظر : الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣، ج١، ٩٦.

(٤٩) الإصابة: ج٢، ٨٨، الأبيات من الطويل.

(٥٠) الشعر وانشاد الشعراء، علي الجندي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩، ١١٣.

(٥١) يُنظر : الإسلام والشعر، د. سامي مكي العاني، الكويت، ١٩٨٣ ، ٢٨.

(٥٢) سورة الواقعة، آية : ١٠-١١.

(٥٣) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٥، ٢٣٠-٢٣١.

(٥٤) الإصابة، ج١، ٥٠٣، البيت من الطويل.

(٥٥) الحُلاحلُ : السيد في عشيرته وقيل الشجاع الركين في مجلسه، ولا يُقال ذلك للنساء.

(٥٦) يُنظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها، ١٨١-١٨٢.

(٥٧) يُنظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها، ٧٩.

(٥٨) الإصابة: ج٤، ١٩٧. الأبيات من المتقارب.

(٥٩) شرماخَة : غصن دقيق رخص ينبتُ في أعلى الغصن الغليظ. راجع المعجم الوسيط.

(٦٠) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ٣٨.

(٦١) يُنظر: جنان الجناس، صلاح الدين الصفدي، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ١٢٩٩هـ، ١٠.

(٦٢) كتاب البديع، ابن المعتز، تعليق : اغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، ط٣، بيروت، ١٩٨٢، ٢٥.

(٦٣) يُنظر : اعجاز القرآن، الباقلاني، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة محمد علي صبيح، ط١، القاهرة، ١٩٥١، ١١٦.

(٦٤) دراسات في البلاغة العربية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٧٥، ٢١٥.

(٦٥) الإصابة: ج٤، ٧٥، البيتان من الخفيف.

(٦٦) يُنظر : كتاب البديع، ٣٦ .

(٦٧) الإصابة: ج١، ٢٧٢، البيت من الوافر، أسد الغابة: ج١، ٢٤٦.

(٦٨) يُنظر : في الشعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ٢٨.

(٦٩) الإصابة: ج٢، ٣٧٩، الأبيات من الطويل.

(٧٠) كتاب البديع: ٤٧.

(٧١) الإصابة: ج٤، ١٢٨، البيت من البسيط.

(٧٢) يُنظر: فنون بلاغية، د.أحمد مطلوب، مطبعة البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٧٥، ٢٣٨