التشكيل الموسيقي وإنتاج الدلالة في شعر أبي تمام قصيدة فتح عمُّوريَّة نموذجاً

إعداد

د/ أحمد محمد الشوادفي محمد

أستاذ مساعد بكلية الآداب - جامعة الطائف

المملكة العربية السعودية

التشكيل الموسيقي وإنتاج الدلالة في شعر أبي تمام قصيدة فتح عمُوريَّة نموذجًا

أحمد محمد الشوادفي محمد
قسم الأدب والنقد، بكلية الآداب ، جامعة الطائف ، المملكة العربية السعودية .
البريد الالكتروني : dr.ahmedelshawadfy@yahoo.com

الملخص :
يظل شعر أبي تمام يعطي جديدًا؛ كلما تناولته أقلام النقاد، وقصيدة فتح عمورية؛ تُعدُّ ملحمة شعرية؛ أودع فيها الشاعر مذهبه الشعري الجديد الذي شغل النقاد في عصره، وبعد عصره.
ولا تتوقف الموسيقى في النص الشعري عند الوزن والقافية، بل كل الظواهر اللغوية؛ تتآزر مع الوزن والقافية؛ لتشكل الموسيقى الشعرية، ومن ثم تناول البحث الوزن والقافية، وموسيقى الصوت والمقطع، وموسيقى اللفظ، وموسيقى التركيب، ولم تقف الوظيفة الجمالية عند التشكيل الموسيقى للنسق الشعري، بل نتجت عن تعانق الشكل والمضمون، أو الصوت والدلالة.
والمراوحة بين التفعيلة الصحيحة والمزحوفة في النص؛ أدت إلى التنوع النغمي، وتعلو نبرة الإيقاع في منطقة القافية؛ لما تتميز به من خصائص صوتية معينة.
وترددت الأصوات المجهورة بنسبة عالية، والمجهور أكثر وضوحًا في السمع من المهموس، وهذا الوضوح تجاوب مع عاطفة الشاعر، وينسحب الأمر ذاته على تفوق الفتحة الطويلة والقصيرة على الكسرة الطويلة والقصيرة، والضمة الطويلة والقصيرة؛ فالفتحة أخف الحركات، وهذه الخفة تعلو بالنغمة التي تتساوق مع ارتفاع صوت الأنا في القصيدة، ولا نعدم هذه الوظيفة الصوتية الدلالية في تفوق المقاطع المفتوحة على المقاطع المغلقة في النص بنوعيه الكلي والجزئي، والتناظر الإيقاعي، والتنكير والتعريف، والتضعيف، والذكر والحذف، والضرورة الشعرية، والطباق.
وكان للتشكيل الموسيقى أثره في إنتاج الدلالة كذلك من خلال موسيقى التركيب، وقد تجلَّى هذا الأثر في تكرار التركيب، والترصيع، والتقديم والتأخير.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الموسيقي ، إنتاج الدلالة، الوزن، القافية، الأصوات الصامتة.

Musical Structure and semantic production in Abu Tammam's Poetry "The Conquest of Amorium" poem as a model " Fi Fath Amourya"

Ahmed Muhammad Al-Shawadfi Muhammad
Department of Literature and Criticism, Faculty of Arts, Taif University, Kingdom of Saudi Arabia.
Email: dr.ahmedelshawadfy@yahoo.com

Abstract

Whenever critics deal with Abu Tammam's poetry, they discover that it always reveals new things. "The Conquest of Amorium" poem - " Fi Fath Amourya" - is an epic poem in which the poet declared his new poetic approach that occupied the critics of his era and after that.

The music of poetry doesn't depend on rhyme and meter only, but all the linguistic features should be used to compose it. So, the research deals with rhyme and meter, rhythmic music of stanzas, verbal music and music of the structure. The aesthetic function doesn't stand on composing the musical structure, but resulted also through the interaction between form and content or phonology and semantic.

Combining between the right and moving (mazhoufa) meters leads to the Tonal variation. This variation raises the rhythm concerning the rhyme area because of its specific sound characteristics.

The Loud voices are frequently mentioned as they are clearer than the whispered voices in hearing. This clarity is responds to the poet's emotions, and the same applies to the superiority of the long and short types of the vowel mark (fatha) over the long and short types of the vowel domination of open stanzas over closed ones in the both types of text (whole and partial), the rhythmic homology, definite and indefinite, reduplication, omitting and mentioning, poetic necessity and antithesis.

The musical construction affected on the production of semantics

Keywords: musical formation, production of meaning, meter, rhyme, silent sounds.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

أبو تمام من أشهر شعراء العربية وهو صاحب مذهب شغل الباحثين في عصره وبعد عصره، وأثار كثيرًا من الجدل والخلاف حوله، والناظر في شعر أبي تمام يلاحظ أنه كان يصوغ قصائده كما يفصّل الحائك الثياب؛ فلكل جسم زي يناسبه، وطريقة من الحياكة تلائمه، وكذلك عند أبي تمام لكل مقام مقال يناسبه، وأسلوب يلائمه.

ومن هنا نرى أبا تمام يمثل نسيجًا فريدًا في عصره بمذهبه الفني الجديد الذي يخالف الشعراء القدماء، ومذاهب الشعراء العباسيين الذين سبقوه أو عاصروه، ومَرَدّ هذا الاختلاف راجع إلى قضيتين فنيتين: هما اختلاف أبي تمام عن غيره من الشعراء في مفهوم الشعر من ناحية، واختلافه عنهم في تصور الغاية من الشعر من ناحية أخرى.

ولعلنا نرى مفهوم الشعر عند أبي تمام أنه صناعة عقلية، يمتزج فيها العقل بالشعور، أو الفكر بالعاطفة؛ أما الغاية من الشعر؛ فقد كان أبو تمام يؤمن بأن الشعر للخاصة لا للعامة، والخاصة عنده ليست طبقة اجتماعية متميزة؛ لكنها الخاصة المتميزة المستنيرة الواسعة الاطلاع، ومن هذا المنطلق خرج أبو تمام بمذهب فني جديد.

وقد رأى أبو تمام أن يلِّون شعره ببعض الألوان الفنية الزاهية المشرقة حتى يخفِّف من اللون العقلي القاتم العميق؛ فاتجه إلى البديع الفني يزاوج بينه، وبين الثقافة العقلية، ويمزج بين الألوان العقلية القاتمة بألوان البديع المشرقة الزاهية.

ولم يكن أبو تمام يستخدم ألوانه البديعية في صورة بسيطة؛ إنما كان يشقُّ على نفسه في استخدامها، ويبذل في سبيل ذلك كثيرًا من الجهد والعناء؛ حتى تستقيم له الصورة التي تحقق له مذهبه الفني، ومن هنا لم تكن هذه الألوان تَرِد في شعره بصورة عفوية؛ إنما كان يقصد إليها قصدًا،

وكأنه امتداد جديد لمدرسة الصنعة، أو مدرسة عبيد الشعر التي بدأت منذ العصر الجاهلي(١).

وهذا المذهب الفني الذي اتبعه أبو تمام، جعله يوفر لشعره أكبر قدر من الموسيقية، وقصيدته البائية واحدة من قصائده التي أودع فيها طاقته الشعرية، وتجلَّت فيها خصائص مذهبه؛ كتبها يمدح المعتصم بالله، ويذكر حريق عمُّوريَّة وفتحها، وقد أضحت هذه القصيدة ملحمة شعرية؛ فذاع صيتها، وطبقت شهرتها الآفاق، وتظل معينًا ثرًّا للبحث تعطي جديدًا مع كل دراسة؛ هذه الأسباب دفعتني لاختيار بائية أبي تمام؛ لتكون موضوعًا للبحث.

وتبدو مشكلة البحث في الشمولية، فقد اهتمت معظم الدراسات في مجال موسيقى الشعر بما يُسمى الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية، وأهملوا كثيرًا من الظواهر اللغوية التي تسهم في التشكيل الموسيقي للنصِّ الشعري، مثل: الصوت والمقطع، وغيرهما، وركَّزوا على المحسنات اللفظية، وأهملوا المحسنات المعنوية، وكذلك نجد كثيرًا من البحوث لم تلتفت إلى أهمية الموسيقى في إنتاج دلالة النصِّ.

وتكمن أهمية البحث في الربط بين اللفظ والمعني، أو تلاحم الشكل والمضمون، فيسهم التشكيل الموسيقي في إنتاج دلالة النصِّ.

وتهدف هذه الدراسة إلى بيان أهمية الموسيقى في النصِّ الشعري، فهي عصبه، ولُحمته وسداه، وتهدف أيضًا إلى بيان أن الموسيقى لا تقتصر على الوزن والقافية في الشعر، بل كل ظاهرة لغوية تسهم إسهامًا فاعلًا في تشكيل موسيقى النصِّ الشعري.

ويجيب البحث عن مجموعة من الأسئلة، أهمها:

ما أثر الوزن والقافية في النص الشعري؟ وما أهمية الصوت والمقطع في موسيقى النصِّ وإنتاج دلالته، وما القيمة الفنية للفظ والتركيب في إنتاج دلالة النص، وجرسه الموسيقي.

واعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على جمع المادة العلمية، وإيجاد كل الوسائل المختلفة لتفسيرها وتحليلها، والكشف عن العلاقات بين مختلف المتغيرات والظواهر، وقد كان لهذا المنهج أهميته، في تحليل الظواهر اللغوية، والكشف عن العلاقة بين التشكيل الموسيقى، وبين دلالة النص الشعري.

من ثم يمكن تقسيم هذه الدراسة إلى خمسة محاور رئيسة؛ هي: موسيقى الوزن والقافية، وموسيقى الصوت، وموسيقى المقطع، وموسيقى اللفظ، وموسيقى التركيب.

وتُعدُّ الموسيقى عنصرًا مهمًّا من عناصر تشكيل النصِّ الشعري، والموسيقى الشعرية تُنتجها اللغة؛ بكل عناصرها ومقوماتها، ومن هنا تكون الموسيقى أشمل من الإيقاع، بوصفه تنسيق النِسَب في المكان والزمان تنسيقًا منظمًا، وينتج التناسق من تكرار ضربة، أو ضربات بطريقة منتظمة على نحو تتوقعها الأذن كلما آن آوانها(٢).

فهناك ألفاظ وتراكيب نراها موقَّعة، وأخرى غير موقَّعه، وكلاهما يؤثر تأثيرًا فعالًا في تشكيل الموسيقى الشعرية.

و" الشعر موسيقى قبل كل شيء، وإن العنصر الموسيقي فيه يبذُّ في الأهمية المعاني والعواطف والصور الشعرية ذاتها؛ باعتبار أن الموسيقى هي أقوى أداة للإيحاء"(٣).

وإن كان هذا الرأي يضع الموسيقى في المقام الأول، وإن اخُتلف في تقديمها على غيرها من العناصر، فإنه لا يلغي أهمية الموسيقى في النص الشعري.

والشاعر يرى العالم كله آلة موسيقية، فيسمع الموسيقى في ترنيمة العصفور، وخرير الماء، وزئير اللجة، وولولة العاصفة، ولثغ الطفل، وهذيان الشيخ؛، فيعبر الشاعر عن ترنيمة الكون بعبارات موزونة رنانة، والوزن

والتناسب في الطبيعة صنوان، ولذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم(٤).

وهناك علاقة بين الوزن والموسيقى؛ فالعروض " هو علم موسيقى الشعر، وعلى ذلك يكون هناك صلة تجمع بينه، وبين الموسيقى بصفة عامة، وهذه الصلة تتمثل في الجانب الصوتي؛ فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولًا وقصرًا، أو إلى وحدات صوتية معينة على نسق معين، بغض النظر عن بداية الكلمات ونهايتها.

وكذلك الشأن في العروض؛ فالبيت من الشعر يُقسم إلى وحدات صوتية معينة، أو إلى مقاطع صوتية تُعرف بالتفاعيل بقطع النظر عن بداية الكلمات ونهايتها؛ فقد ينتهي المقطع أو التفعيلة في آخر كلمة، وقد ينتهي في وسطها، وقد يبدأ من نهاية كلمة، وينتهي ببدء الكلمة التي تليها"(٥).

وليس الوزن والقافية وحدهما يمثلان كل عناصر الموسيقى الشعرية، كما يتبادر للذهن، وربما وراء هذا الأمر سيطرة قدامة على الذائقة العربية في مقولته الذائعة الصيت: " الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"(٦).

وليس معنى هذا أننا نقلل من أهمية الوزن والقافية؛ فهما العمود الفقري في القصيدة العمودية، وهما الإطار الذي ينتظم القصيدة بأسرها، أو هما الموسيقى الخارجية؛ التي تعتمد على القالب، أو البحر الشعري.

بينما عناصر اللغة تتوجه نحو الموسيقى الداخلية التي تُعدُّ جزءًا من البنية الموسيقية للشعر؛ فهي تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف أولًا، ثم تعتمد على التشكيل المنغَّم للألفاظ والتركيب ثانيًا(٧).

واللغة العربية تتسم بخصائص؛ تجعل لها القدرة على أداء دورٍ مهم في إبراز الأثر الموسيقي في النص الشعري، وطبيعة اللغة العربية تسمح بذلك؛ فهي لغة شاعرة، وإن لم تُكتب على طريقة الشعراء؛ يقول العقاد: "إنما نريد باللغة الشاعرة، أنها لغة بُنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية

والموسيقية؛ فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه، ولو لم يكن كلام الشعراء؛ هذه الخاصة في اللغة العربية ظاهرة في تركيب قواعدها وعباراتها؛ إلى تركيب أعاريضها وتفعيلاتها في بنية القصيدة [٨].

ومن هنا نرى الشاعر بجانب اهتمامه بالموسيقى الخارجية؛ يسعى إلى التوجه الداخلي نحو الأصوات والألفاظ والتراكيب؛ لإفراز إيقاعات أخرى؛ لا تقل أهمية عما هو كائن في الإيقاع الخارجي[٩].

أولًا – موسيقى الوزن والقافية:

يمثل الوزن والقافية الموسيقى الخارجية التي تعتمد على البحر المستخدم في بناء القصيدة، وكذلك القافية التي اختارها الشاعر، فحين "بدأ الخليل بن أحمد في القرن الثاني يسجل أوزان الشعر العربي، ونظر في الشعر الجاهلي؛ ليستخلص منه هذه الأوزان؛ فعرف منها خمسة عشر وزنًا استخدمها الجاهليون في أشعارهم مع تفاوت في طبيعة هذا الاستخدام من حيث الكثرة والقلة، ثم جاء أبو الحسن الأخفش؛ فاستدرك وزنًا آخر استخدمه الجاهليون نادرًا، ومع ذلك وُجد في شعرهم، ومن هذا يتبين لنا أن أوزان الشعر العربي التي صاغ فيها الشعراء قصائدهم كانت معروفة وتامة التكوين منذ العصر الجاهلي"[١٠].

فلا غنى للشعر العمودي عن الوزن والقافية، فهما عصب الشكل الشعري، وهما الصيغة الخاصة بالشعر؛ حتى يكون الكلام شعرًا، وليس مجرد كلام[١١].

وتقتضي الدراسة تناول الوزن أولًا؛ لاتساع مساحته على مستوى البيت، أو النص الشعري، ثم تناول القافية ثانيًا.

١- الوزن:

قصيدة أبي تمام مدح للخليفة العباسي المعتصم بالله، والمدح ممزوج بالفخر؛ فالشاعر يفخر بالفتح العظيم الذي حققه الخليفة، والفتح ليس انتصارًا للخليفة، بل هو انتصار للأمة؛ نظمها أبو تمام على بحر البسيط.

وبحر البسيط من البحور التي طرقها الشعراء، ضمن البحور الأربعة: الطويل والبسيط والكامل والوافر؛ هذه البحور" ظلت موفورة الحظ في كل العصور؛ يطرقها كل الشعراء؛ يكثرون من النظم فيها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية"(١٢).

وهناك بعض الدراسات ربطت البحر الشعري بغرض بعينه؛ حتى سلك صاحبها بحر البسيط من البحور الشهوانية، نغماته لا تكاد تصلح إلا أن يُتغنى بها في مجالس السكر والرقص(١٣).

والقصيدة التي بين أيدينا تدحض هذه الفكرة؛ فلا يمكن تثبيت لون واحد لوزن معين؛ لأن الوزن وحده لا يضفي على الشعر لونًا معينًا؛ لكن جميع عناصر الشكل والمضمون؛ تتحد في منح القصيدة لونها؛ سواء أكان هذا اللون صارخًا أم هادئًا.

ومن خلال استقراء مجموعة من القصائد؛ يتضح أن الشعراء عبَّروا في البحر الواحد عن

حالات انفعالية متنوعة؛ فنرى في الوزن الواحد حالات الحزن والبهجة(١٤).

وبحر البسيط التام يتكون من ثماني تفعيلات؛ هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا

هذا البحر يدخل عليه زحافات في حشوه وعروضه وضربه؛ فمن زحافات الحشو "الخبن :وهو حذف الحرف الثاني

الساكن فتصبح (مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفْعِلنْ ااo ااo)، و(فَاعِلنْ، فَعِلنْ اااا) o، ويدخله أيضاً "الطي؛ "هو حذف الرابع الساكن؛ فتصير (مستفعلن، مُفتعلن اo اااo)، ويدخل البسيط "الخبل : "وهو اجتماع الخبن والطي في التفعيلة ، فتصبح (مستفعلن، مُتعِلُنْ ا ا ااo).

والخبن الذي يقع في تفعيلتيْ (الضرب والعروض) – وهما التفعيلة الأخيرة في شطريْ البيت– زحاف يجري مجرى العلة، والقصيدة بلغت ٧١ بيتًا، ولم يستخدم الشاعر إلا زحافًا واحدًا فقط هو الخبن في الحشو، واستخدمه في العروض والضرب؛ فجرى الزحاف مجري العلة

وبحر البسيط من البحور الطويلة، الأمر الذي أتاح للشاعر التأمل والعمق واستقصاء المعاني، ونقل تجربته إلى المتلقي.

إن لجوء الشاعر إلى الزحافات و العلل، لا يعد عيبًا؛ فالشاعر– عن طريق ذوقه وحسه– ينتهك صرامة الوزن من خلال المزاوجة بين التفعيلة الصحيحة والمزحوفة، والتمايز بين النغمة الموسيقية للتفعيلة الصحيحة والمزحوفة؛ له تأثير في النسق الشعري من الناحيتين الموسيقية والدلالية، وهذا التنوع النغمي يدفع عن النفس الملل، ويحول دون الرتابة في النص الشعري(١٥).

ويمكن تبين هذه الحقيقية من خلال اختيار بيتين بطريقة عشوائية، وما ينطبق عليهما؛ ينطبق على باقي أبيات القصيدة.

تَخَرُّصاً وَأَحاديثاً مُلَفّقَةً لَيسَت بِنَبعٍ إذا عُدَّت وَلا غَرَبِ

تَخَرْرُصَن/ وَأَحا/ديثَنْ مُلَفْ/فَقَتَنْ
ا اo ا o / ا ا o / اo اo ا o / ا ا o /
مُتَفْعِلن / فَعِلنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلنْ
مخبونة / مخبونة / صحيحة / مخبونة
لَيْسَت بِنَبْ /عِنْ إذا /عُدْدَتْ وَلا / غَرَبِي
اo اo ا o / اo ا o / اo اo ا o / ا ا o /

مُسْتَفْـــعِلُنْ/ فَاعِـــلُنْ /مُسْتَفْـــعِلُن / فَعِـــــلُنْ

صحيـــحة / صحيـــحة/ صحيـــحة / مخـــبونة

بِكرٌ فَما اِفتَرَعتَها كَفُّ حادِثَةٍ وَلا تَرَقَّت إِلَيها هِمَّةُ النُّـــوَبِ(١٦)

بِكْـــــرُنْ فَمَ فْ /تَرَعَـــتْ /ها كَفْفُ حـــا / دِثَـــــــــتِنْ

/٥//٥/٥/ /٥/// /٥//٥/٥/ /٥/// /

مُسْتَفْـــــعِلُنْ / فَعِـــــلُنْ/ مُسْتَفْـــــعِلُنْ / فَعِـــــلُنْ/

صحيـــــــحة / مخـــبونة / صحيـــــــحة / مخـــبونة

وَلا تَـــــرَقْ /قَتْ إِلَيـــ / ها هِـــمْمَةُ نْ /نُـــــــــوَبِي

/٥//٥/ /٥//٥/ /٥//٥/٥/ /٥/// /

مُتَفْعِـــلُن / فَاعِـــلُنْ /مُسْتَفْـــعِلُن / فَعِـــــلُنْ

مخـــبونة / صحيـــحة / صحيـــــحة / مخـــبونة

يتبين من خلال هذين البيتين، والقصيدة بأسرها أن النسق الشعري يتجه نحو الانحراف الصوتي، وهذا الانحراف يُعدُّ انحرافًا إيجابيًّا؛ فعندما يراوح الشاعر بين التفعيلات الصحيحة، وبين التفعيلات المخبونة؛ يُحدث تغييرًا في بنية التفعيلة؛ وهذا التغيير يتبعه التنوع في النغمة الصوتية؛ هذا من الناحية الموسيقية.

أما من الناحية الدلالية؛ فهذا الانحراف يحقق سمة أسلوبية تضاعف من جماليات النص، وتتجاوب مع الانفعالات النفسية لدى الشاعر(١٧).

ومن هنا نرى الوزن الشعري؛ يؤدي في النص وظيفة جمالية؛ تقوم على تعانق الشكل مع المضمون، أو التفاعل بين الصوت والدلالة.

٢- القافية:

اختلف العلماء في تحديد القافية؛ فمنهم من قال: إنها الكلمة الأخيرة في البيت، ومنهم من قال: إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن؛ مع الحرف المتحرك قبله(١٨).

وإن كان الوزن يزاوج بين الكلمات الموقعة وغير الموقعة داخل بنية التفعيلة؛ فإن القافية هي إيقاع؛ فليست " القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا مهمًّا من الموسيقى الشعرية؛ فهي كالفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"(١٩).

وتحقق القافية بجانب وظيفتها الصوتية؛ وظيفة دلالية؛ فلا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا إذا وُضعت في علاقة مع المعنى؛ وتقوم بالتكافؤ بين المدلولات؛ فهي مكافأة دلالية مخصوصة(٢٠).

وتكمن في القافية السمات الأسلوبية؛ باعتبارها انحرافًا صوتيًّا؛ فهي زائدة عن اللغة المعيارية؛ إذ تضفي إثارة جمالية زائدة(٢١).

واختار أبو تمام الباء رويًّا، والقافية مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بمد؛ متراكبة، والمد صوت الياء الناتج عن إشباع كسرة الروي الباء.

والباء صوت مجهور، والأصوات المجهورة لها وضوح سمعي، وهذا الوضوح السمعي يتجاوب مع عاطفة الفخر لدي الشاعر، ويتجاوب أيضًا مع الأنا المتعالية – التي ينسبها للمعتصم– على العدو المنهزم أمام الممدوح.

وبجانب الأثر الموسيقي في الروي؛ نرى الشاعر يوفر للقافية أكبر طاقة إيقاعية، فيتردد الاسم في تناسب إيقاعي في ٦٣ بيتًا من مجموع ٧١ بيتًا؛ فتسير على هذا النسق على المستوى الرأسي.

اللَّعِبِ– الرِّيَبِ– الشُّهُبِ– كَذِبِ– غَرَبِ– رَجَبِ.. إلخ، ومن الملاحظ أن الشاعر يوالي في بعض الأبيات المتتالية، بالاسم مقترن بـ (ال) التعريف، ويوالي في أبيات أخرى بالاسم مجردًا منها؛ ليوفر للقافية قدرًا كبيرًا

من النغمية، كما هو واضح في الأبيات الستة الأولى، وتكررت هذه الظاهرة في نماذج أخرى.

ويزيد الشاعر من النغمة والإيقاع في منطقة القافية عندما تتوالي الأسماء في الأبيات متفقة في الوزن والحركات المصاحبة للحروف؛ كما في الأبيات ٤٤- ٤٥- ٤٦ (السُلُبِ-عُشُبِ-العُرُبِ).

وتتكرر هذه الظاهرة في مواطن أخرى، وتتسع المساحة؛ لتشمل عددًا أكبر من الكلمات؛ كما في الأبيات من ٥٣- ٥٩ (الذَّهَبِ - السَّلَبِ- صَخَبِ- الْهَرَبِ- الطَّرَبِ- الْحَطَبِ-الْعِنَبِ).

أما الأبيات الثمانية التي اختلف فيها التماثل مع الاسم الثلاثي نرى ثلاثة أبيات يتردد فيها اسم الفاعل من غير الثلاثي (مُخْ/تَضِبِ - مُرْ/تَغَبِ - مَكْ/تَسِبِ)؛ هذه الأبيات لم تأتِ متتالية، والجزء من الكلمة يمثل التفعيلة، أو العروض، واختلاف الصيغة الصرفية الذي يتخلل المتتاليات المتماثلة، يُعدُّ فاصلة موسيقية تكسر حدة الإيقاع.

ونجد الشاعر في الأبيات الخمسة الباقية يعدل فيها عن صيغة الاسم إلى صيغة الفعل المضارع المجزوم بلم (لَمْ تَشِبِ - لَمْ تَغِبِ - لَمْ تَطِبِ- لَمْ تُجِبِ- لَمْ تَطِبِ)، وهذه القوافي متفرقات في النص الشعري، والفعل هنا يمثل التفعيلة الأخيرة، وهو شبيه بالاسم الثلاثي، وإن تَماثَل مع الاسم الثلاثي من الناحية الصوتية، إلا أن الأفعال مثَّلت فواصل دلالية؛ فدلالة الفعل تختلف عن دلالة الاسم.

وقد خلت القوافي من العيوب، ولم يلجأ الشاعر إلا إلى ضرورة واحدة من الضرورات الجائزة، فحرَّك باء الفعل المجزوم بالكسر لمماثلة حركة الروي.

وقد جاءت القوافي مرتبطة بما قبلها؛ لا مجرد تابع، شديدة الارتباط بمعنى البيت، والوضوح السمعي في الروي، والإيقاع الموسيقي في منطقة

القافية عبَّر عن عاطفة الشاعر، وأظهر الأنا المتعالية على العدو المهزوم، والمنسحق أمام الممدوح البطل والرمز في آن واحد.

ثانيًا: موسيقى الصوت:

تُعدُّ الأصوات – سواء أكانت صامتة (الحروف)، أم صائتة (الحركات)– أصغر بنية في النص، ولا يمكن إهمالها في التشكيل الموسيقي في النسق الشعري، " والحروف التي هي أصوات؛ تجري مجرى الألوان من البصر "(٢٢).

وعندما تتفاعل الأصوات مع غيرها؛ تكون لها تأثير في الدلالة، وتكون أيضًا عنصرًا من عناصر التجميل الخارجي؛ "إن أصوات اللغة هي لبناتها الأولى التي يتشكل منها البناء الكبير بعناصره الداخلية والخارجية معاً، ونعني بالعناصر الداخلية البنيات الصرفية والتركيبية للغة، ونعني بالخارجية عناصر التجويد، وعوامل التجميل للبناء كله؛ حتى يصبح موائماً لمقاصده، متلاقيًا مع ما خُصص له من أهداف ومناسبات"(٢٣).

والعناصر الداخلية تتجه نحو المعنى، وأدوات التجميل والتجويد؛ تمثل المستوي الصوتي، والجانبان متلازمان؛ ينتج عنهما المستوى الدلالي.

ويقسم العلماء الأصواتَ إلى صوامت (الحروف)، وإلى صوائت (الحركات)(٢٤)، ومن الطبيعي أن نبدأ بالصوامت ثم الصوائت.

١- الأصوات الصامتة:

تنقسم الأصوات الصامتة إلى أصوات مجهورة، وعدتها خمسة عشر صوتًا، وأصوات مهموسة، وعدتها اثنا عشر صوتًا، والهمزة صوت لا بالمجهور، ولا بالمهموس(٢٥).

وجمعت القصيدة في ثناياها الأصوات المجهورة، والأصوات المهموسة، ولا يعني الجهر ارتفاع الصوت، والهمس خفاءه؛ لكن الأمر يختلف في الدرس الصوتي؛ " فينبغي أن يدرك القارئ أن المصطلحين: (جهر وهمس) لا يعنيان بحال ما يفهم من دلالتهما المعجمية، وهي أن

"الجهر "يعني رفع الصوت، أو إعلان القول، وأن الهمس هو خفاؤه فلا يكاد يسمع.

وإنما المعنيّ بهما في دراسة الأصوات، أو في الاصطلاح الصوتي الدقيق هو مجرد ذبذبة الأوتار الصوتية في حالة الجهر، أو انفراجها بحيث يسمح بمرور الهواء دون اعتراض في حالة الهمس"(٢٦).

والشعر العربي نشأ في بيئة تؤثر الشعر مسموعًا؛ أكثر منه مقروءًا، يكاد يكون موقوفًا على إطراب الأذن، والتأثيرات الصوتية – بلا شك– مرتبطة بالدلالة (٢٧).

إن المراوحة بين الأصوات المجهورة، وبين الأصوات المهموسة، تؤدي إلى التنوع الموسيقي؛ الذي ينشأ من التبادل المكاني بين هذه الأصوات، والفترة الزمنية التي تستغرقها هذه الأصوات عند النطق بها، والتزمين في هذه الأصوات؛ لا يسير على وتيرة واحدة، بل زمن النطق بالصوت يطول، ويقصر حسب طبيعة النطق بالصوت(٢٨).

وقد ترددت الأصوات المجهورة والمهموسة؛ مضافًا إليها الهمزة ٢٦٥٠ مرة، ويمكن أن نتبين نسبة تردد كل صوت في القصيدة من خلال الجدول الآتي:

الأصوات الصامتة المجهورة	عدد مرات الورود	الأصوات الصامتة المهموسة	عدد مرات الورود	صوت صامت لا مهموس ولا مهجور	عدد مرات الورود
١ – ب	٢١٠	١– ت	١٨١	الهمزة	١٤٠
٢– ج	٦٠	٢– ث	١٨		
٣– د	٩٥	٣– ح	٧٠		
٤– ذ	٢٥	٤– خ	٢٨		
٥– ر	١٧٠	٥– س	٨٠		
٦– ز	٢١	٦– ش	٣٧		
٧– ض	٣١	٧– ص	٤٤		
٨– ظ	٩	٨– ط	١٨		
٩– ع	٧٩	٩– ف	٨٢		
١٠– غ	٣٠	١٠– ق	٤٦		
١١– ل	٢٥٨	١١– ك	٧٦		
١٢– م	٢٢٨	١٢– هـ	١١٧		
١٣– ن	٢٦٨				
١٤– و(نصف حركة)	١٢٥				
٥– ي(نصف حركة)	١٠٤				
المجموع	١٧١٣	المجموع	٧٩٧	المجموع	١٤٠
نسبة التردد	%٦٤.٥٠	نسبة التردد	%٣٠.٥٠	نسبة التردد	%٥

من خلال الجدول السابق يتبين أن الأصوات المجهورة تفوقت على الأصوات المهموسة بنسبة ١:٢ تقريبًا، وكل حزمة من هذه الأصوات لها خصائصها الصوتية، كما تختلف بعض الأصوات عن غيرها في مخارجها،

ومن هنا لم نرَ هذه الأصوات تسير على نغمة صوتية واحدة، بل نجد ارتفاعًا وانخفاضًا في مستوى النغمة الصوتية، وكذلك تتنوع النغمات من خلال المزاوجة بين الأصوات المجهورة، وبين الأصوات المهموسة؛ فتحس الأذن ذبذبة الأوتار الصوتية حين النطق بالأصوات المجهورة، وتحس الأذن أيضًا بالنقلة من حالة ذبذبة الأوتار الصوتية إلى انفراجها حين النطق بالأصوات المهموسة، وهكذا تظل النغمة في حالات متنوعة من الانخفاض والارتفاع والذبذبة والانفراج.

والأصوات المجهورة أوضح في السمع من الأصوات المهموسة، وهناك أربعة أصوات مجهورة (ر – ل –م – ن)، تُسمى الأصوات البينية، وهي شبيه بالحركات، وتتسم بالوضوح السمعي[٢٩]، وهذه الأصوات وحدها ترددت ٩٢٤مرة من بين ١٧١٣ صوتًا مجهورًا؛ أي بنسبة ٣٦.٨٠%، وأنصاف الحركات (و– ي) فيها شبه واضح بالحركات[٣٠]، وقد بلغت نسبة تردد هذين الصوتين ٢٢٩ مرة بنسبة ٩%.

إذًا الوضوح السمعي في الأصوات البينية، وأنصاف الحركات يضيف طبقة دلالية من خلال الطبقة الصوتية في التجاوب مع عاطفة الفخر، وعلو نبرة الأنا في النسق الشعري، كما يعبر الوضوح السمعي عن حالة الفرح بالفتح التي تعم الأمة الإسلامية.

فالنغم المنبعث من الحروف التي تتشكل منها الألفاظ يتعاون مع المعنى، ويضفي قدراً من الموسيقية التي تصاحب المشهد التعبيري في كل نقلة من نقلات الشعور، وكل وثبة من وثبات الخيال[٣١].

وتكرار الصوت يؤدي الوظيفة الصوتية والدلالية؛ التي يؤديها تكرار اللفظ، وتكرار التركيب، ونتبين هذا الأمر من خلال عينة عشوائية على النحو الآتي:

تَخَرُّصاً وَأَحاديثاً مُلَفّقَةً لَيسَت بِنَبعٍ إِذا عُدَّت وَلا غَرَبِ
حَتّى إِذا مَخَّضَ اللهُ السِّنينَ لَها مَخضَ الْبَخيلَةِ كانَت زُبدَةَ الْحِقَبِ

جَرى لَها الفَأْلُ بَرحاً يَومَ أَنقَـــرَةٍ إِذ غودِرَت وَحشَةَ الساحاتِ وَالرُحَـبِ
وَمُطعَمِ النَصـرِ لَم تَكهَم أَسِنّـــَتُهُ يَوماً وَلا حُجِبَت عَن رَوحِ مُحتَـجِبِ(٣٢)

نركز هنا على الأصوات البينية في هذه الأبيات؛ فنرى النون الناتجة من التنوين، وفي كلمة " نبعٍ" تكررت أربع مرات في البيت الأول، وتكررت اللام في البيت الثاني أربع مرات، وتكررت الراء في البيت الثالث خمس مرات، وتكررت الميم في البيت الرابع خمس مرات.

والأمثلة كثيرة في القصيدة، وعلى أية حال؛ فإن الأصوات الصامتة لها أثر فعال في النص الشعري عبر وظيفتها المزدوجة المتمثلة في التفاعل المستمر بين الصوت والدلالة.

٢ – الأصوات الصائتة:

أطلق العرب على الحركات مصطلح الحروف المصوتة أو المصوتات، وهذه الأصوات الصائتة هي حروف المد الألف في قال، والواو في يقول، والياء في قيل، والحركات الثلاث الفتحة والكسرة والضمة؛ لكن القدماء صبوا جل اهتمامهم على الصوامت، وأخضعوها للدرس والتحليل؛ على الرغم من أن الحركات لها أثر كبير في التأليف الصرفي.

والصوائت لها تأثير سمعي أوضح وأقوى من تأثير الأصوات الصامتة؛ إذ إن في أصوات المد لا يعترض الهواء الخارج من الرئتين أي اعتراض، فضلًا عن جهرها جميعًا، وما ينطبق عليها؛ ينطبق على الحركات الثلاث (الفتحة والضمة والكسرة)؛ في اشتراكهما في حرية مرور الهواء دون عائق عند النطق بها(٣٣).

وأطلق القدماء على الفتحة والكسرة والضمة؛ مصطلح الحركات، وأطلقوا مصطلح حروف المد واللين على (ا– و– ي)، وأُطلق علي الطائفتين معًا الحركات في الدرس الصوتي الحديث، الحركات الطوال لحروف المد، والحركات القصار للفتحة والضمة والكسرة(٣٤).

وقد ترددت الحركات القصيرة ١٨٢٥مرة، وترددت الحركات الطويلة ٣٧٩ مرة في القصيدة ، ويمكن إحصاء نسبة تردد الحركات القصيرة والطويلة في القصيدة، على النحو الآتي:

الحركات القصيرة

الفتحة	الكسرة	الضمة
١٠٨٣ =٥٩%	٤٣٩ =٢٤.٥٠%	٣٠٣ =١٦.٥٠%

الحركات الطويلة

الألف	الياء	الواو
٢١٤=٥٦.٥٠%	١٢١ =٣٢%	٤٤ =١١.٥٠%

وإن كانت الحركات أقوى الأصوات وضوحًا في السمع؛ فإنها تتميز عن بعضها في هذه السمة "فالكسرة والضمة يستويان في أن الفتح أخف منهما؛ إلا أن الكسرة مع هذا أيسر من الضم، وأرق نطقاً واستعمالاً"(٣٥).

والقرآن الكريم أعلى النصوص في جرسه الموسيقى على الإطلاق، وقد أحصى الدكتور إبراهيم أنيس نسبة شيوع الحركات الثلاث في النص القرآني؛، فتوصل إلى أن الفتحة تجاوزت ٥٠%، وأن الضمة والكسرة لكل منهما نصف القيمة ٢٥% (٣٦).

ومن خلال الإحصاء السابق يتبين أن الفتحة تجاوزت نسبة ٥٠%، وتفوقت على الكسرة والضمة، بينما تفوقت الكسرة على الضمة، وينطبق الأمر نفسه على الألف التي تفوقت على الياء والواو بأكثر من نصف القيمة.

ولعل تفوق الكسرة على الضمة، وتفوق الياء على الواو؛ يعود إلى إشباع حركة الروي الذي ينتهي بياء مسبوقة بكسرة.

إذًا زيادة نسبة شيوع الفتحة والألف، يليهما الكسرة والياء؛ لها أكبر الأثر في موسيقى النص، لما تتميز بها الفتحة والألف بالوضوح السمعي، وبما تتميز به الكسرة والياء بالخفة، ومن هنا نجد هذا التفوق للفتحة القصيرة

والطويلة؛ يؤدي وظيفة مزدوجة في التنوع الموسيقي، وإثراء الدلالة، والتجاوب مع عاطفة الفخر، والتفاعل أيضًا مع تفوق الأصوات المجهورة التي أدت الوظيفة المزدوجة نفسها، ونسبة تفوّق الفتحة والألف نجدها على مستوى القصيدة، وعلى مستوى الأبيات المفردة كذلك.

ثالثًا: موسيقى المقطع:

يتكون المقطع الصوتي من الصوامت والصوائت، لكن لا تظهر القيمة الموسيقية للمقطع؛ إلا بالتفاعل مع غيرها من المقاطع داخل السياق اللغوي؛ فالأصوات اللغوية " يتأثر بعضها ببعض في المتصل من الكلام؛ فحين ينطق المرء نطقًا طبيعيًّا؛ لا تكلف فيه؛ يمكن أن يؤثر بعض أصوات الكلمة في بعض؛ كما يمكن أن تؤثر كلمة في أصوات كلمة أخرى أيضًا على أن نسبة التأثر تختلف من صوت إلى آخر "[٣٧]

والمقطع طبقًا للاتجاه الفونيتيكي؛ قمة إسماع بين حدين أدنيين من الإسماع[٣٨]، والذبذبات الصوتية تتكون من قمم ووديان، وتلك القمم هي أعلى ما يصل الصوت من الوضوح السمعي، والوديان هي أقل ما يصل إليه الصوت من الوضوح، وأصوات اللين تحتل في معظم الأحيان تلك القمم، وتمثل الأصوات الصامتة الوديان[٣٩].

أما المقطع طبقًا للاتجاه الفونولوجي، أو الوظيفي، فإنه " عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة؛ مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة"[٤٠].

والمقطع وفقًا للاتجاه النطقي؛ مجموعة أصوات تنتج بنبضة واحدة، أو خفقة صدرية واحدة[٤١].

إذًا المقطع " كتلة صوتية، أو مجموعة من الأصوات تُنطق مستقلة أو منفصلة؛ عما قبلها وبعدها، وتنتج بضغطة واحدة، يمكن أن تُسبق بصامت، أو تُتبع بصامت، أو بحركة قصيرة أو طويلة، وقد يأتي متبوعًا بصوت جامد أو اثنين، وتكون الحركة فيه قمة إسماع؛ بالنسبة لغيره من الأصوات الأخرى التي تتكون منها المقطع[٤٢].

والمقطع الذي ينتهي بحركة قصيرة أو طويلة، يُسمى متحركًا أو مفتوحًا، والمقطع المغلق؛ هو الذي ينتهي بصوت صامت[٤٣]

وهناك عدة رموز للأصوات الصامتة، والأصوات الصائتة أو الحركات ويمكن أن نرمز للصوت:

الصامت :ص

والحركة القصيرة :ح

والحركة الطويلة :ح ح [٤٤].

والمقاطع ثلاثة أنواع : قصير ، ومتوسط ، وطوي:

المقطع القصير يتكون من:

ص + ح

صوت صامت + حركة قصيرة = ص ح

والمقطع المتوسط ذو نمطين :

ص ح ص

الأول : صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت = ص ح ص

ص ح ح

والثاني : صوت صامت + حركة طويلة = ص ح ح

والمقطع الطويل ، ذو ثلاثة أنماط :

الأول :ص ح ص ص

صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت + صوت صامت = ص ح ص ص

والثاني : ص ح ح ص ص

صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت + صوت صامت =ص ح ح ص ص

والثالث : ص ح ح ص

صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت = ص ح ح ص (٤٥).

ويمكن اختيار عينة عشوائية من القصيدة مجال البحث؛ نتبين من خلالها أنواع المقاطع، وأثرها في موسيقى النص، ويجب أن نضع في الاعتبار المنطوق طبقًا للكتابة العروضية؛ التي تختلف عن الكتابة الإملائية؛ فما يُنطق يُكتب، وما لا يُنطق لا يُكتب.

السَيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ

أسْ / سَـــــيْ /فُ / أَصْ /دَ /قُ /أَنْ /بِـــا عَن /مِ / نَ لْ /كُ / تُ /بِي

ص ح /ص ح /ص ح /ص ح/ص ح/ ص ح /ص ح/ص ح/ص ح/ ص ح/ص ح /ص ح/ص ح/ص ح

ص ص ص ص ح

ص ص ح

متوسط / متوسط/ قصير/ متوسط/ قصير/ قصير/ قصير/ متوسط/ قصير/ متوسط/ قصير/ متوسط / قصير/ قصير / متوسط

مغلق / مغلق / مفتوح / مغلق / مفتوح / مفتوح / مغلق / مفتوح / مغلق / مفتوح/ مغلق / مفتوح / مفتوح/ مفتوح

فـي /حَـدْ دِ / هِ لْ/حَـدْ /دُ / بَـيْ /نَ لْ / جِـدْ / دِ / وَلْ / لَ / عِ /بِي

ص ح/ص ح /ص ح/ص ح/ ص ح/ص ح/ص ح /ص ح/ ص ح/ص ح/ ص ح/ ص ح/ص ح

ح ص ص ص ص ص

ص ص ح

متوسط/ متوسط/قصير/ متوسط/ متوسط / قصير/ متوسط/ متوسط/ متوسط/ قصير/ متوسط/ قصير/ قصير/ متوسط

مفتوح / مغلق / مفتوح/مغلق / مغلق / مفتوح/ مغلق / مغلق / مغلق / مفتوح/ مغلق / مفتوح / مفتوح/ مفتوح

يا يَومَ وَقعَةِ عَمّوريَّةَ اِنصَـرَفَت مِنكَ المُنى حُفَّلاً مَعسولَةَ الحَـــلَبِ

يا / يَوْ /مَ /وَقْ / عَ / ةِ / عَمْ / مُو / رِيْ / يَ / ةَ نْ / صَ / رَ / فَتْ

ص ح /ص ح/ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ص ح/ ص ح/ص ح/ ص ح/ ص ح/ص ح/ ص ح

ح ص ص ص ح

ص ص ص

متوسط/ متوسط/ قصير/ متوسط/قصير/ قصير/ متوسط/ متوسط/ متوسط/ قصير/ متوسط/ قصير/ قصير/ متوسط

مفتوح / مغلق/ مفتوح/ مغلق /مفتوح / مفتوح/ مغلق/ مفتوح/ مغلق /مفتوح / مغلق/ مفتوح/ مفتوح/ مغلق

مِنْ /كَلْ/ مُ / نَـى / حُ فْ / فَ / لَنْ / مَعْ / سو/ لَ / ةَ لْ / حَ / لَ / بِي

ص ح /ص ح /ص ح /ص ح / ص ح / ص ح/ص ح/ ص ح/ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح

ص ص ح ص ص ص

ح ص ح

متوسط/ متوسط/ قصير/ متوسط/ متوسط / قصير/ متوسط/ متوسط/ متوسط/قصير/ متوسط/ قصير/ قصير/ متوسط

مغلق / مغلق / مفتوح / مفتوح/ مغلق / مفتوح/ مغلق / مغلق/ مفتوح/ مفتوح/ مغلق/ مفتوح/ مفتوح

عَدَاكَ حَرُّ الثُّغُورِ الْمُستَضَامَةِ عَنْ بَرْدِ الثُّغُورِ وَعَنْ سَلسِالِهَا الْحَصِبِ

عَ / دَا / كَ /حَـــرْ / ر ثْ / ثُ /غُـــو /رِ لْ / مُـــسْ /
تَ/ضَا / مَ / ةِ / عَـــنْ

ص ح/ ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ ص ح/ ص ح/ص ح/ ص ح/ ص ح/ص ح/ ص ح/ ص ح

ح ص ص ح ص ص ح ص

قصير/ متوسط/قصير/ متوسط/ متوسط/ قصير/ متوسط/ متوسط/ متوسط/ قصير /متوسط/قصير /قصير /متوسط

مفتوح/مفتوح/مفتـوح/ مغلـق/ مغلـق/ مفتـوح/ مفتـوح/ مغلـق/ مغلـق/ مفتوح/ مفتوح/مفتوح/مفتوح/مغلق

بَرْ/ دِ ثْ/ ثُ /غُو /رِ /وَ /عَنْ /سَلْ /سَـــا / لِ / هَلْ /حَ / صِ / بِي

ص ح/ ص ح/ ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح

ص ص ح ص ص ح ص ح

متوسط/ متوسط/ قصير/ متوسط/ قصير/ قصير/ متوسط/ متوسط/ متوسط/ قصير /متوسط/قصير /قصير /متوسط

مغلـق/ مغلـق / مفتـوح / مفتـوح/ مفتـوح/ مفتـوح/ مغلـق/ مغلـق/ مفتوح/ مفتوح/ مغلق / مفتوح/ مفتوح/ مفتوح

كَم كانَ في قَطعِ أَسبابِ الرِقابِ بِهـا إِلى المُخَدَّرَةِ العَذْراءِ مِن سَـــبَبِ(٤٦)

كَـمْ / كَـا /نَ / فِـي /قَـطْ / عِ /أَسْ /بَـــــا/ بِ زْ/ رِ /قَـــــا/ بِ / بِ /هَا

ص ح/ ص ح/ص ح/ص ح/ ص ح/ ص ح/ص ح/ص ح/ص ح /ص ح/ ص ح/ ص ح/ص ح/ص ح

ص ح ح ص ص ح ص

ح ح

متوســـــط/ متوســـــط/ قصـــــير/ متوسط/متوسط/قصـــــير/ متوسط/متوسط/متوسط/قصير/ متوسط/قصير/قصير/متوسط

مغلق /مفتوح/ مفتوح/ مفتوح / مغلق/ مفتوح/ مغلق / مفتوح/ مغلق / مفتوح/ مفتوح/ مفتوح/ مفتوح/ مفتوح

إِ /لَ لْ/ مُ /خَـــدْ /دَ /رَ /ةِ لْ /عَ ذْ / رَا /ءِ / مِنْ / سَ / بَ /بِي

ص ح/ص ح/ ص ح/ ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ ص ح/ص ح/ص ح/ص ح/ ص ح

ص ص ص ص ح

ص ح

قصير/متوسط/قصـــــير/ متوســـــط /قصير/قصـــــير/ متوسط/متوسط/متوسط/ قصير/متوسط/ قصير/قصير/متوسط

مفتوح /مغلق/ مفتوح/ مغلق / مفتوح/ مفتوح/ مغلق / مغلق/مفتوح / مفتوح/ مغلق/ مفتوح/ مفتوح/ مفتوح

نتبين نسبة تردد المقاطع في العينة المختارة من خلال الجدول الآتي:

المقاطع	مقطع قصير	مقطع متوسط	مقطع طويل	مقطع مفتوح	مقطع مغلق
عدد مرات الورود	٤٥	٦٧	–	٦٨	٤٤
نسبة التردد	%٤٠.٥٠	%٥٩.٥٠	–	%٦٠.٥٠	%٣٩.٥٠

يتبين من الجدول أن المقاطع الطويلة اختفت من العينة المختارة، وقد بلغت المقاطع المفتوحة والمتوسطة ١١٢ مقطعًا، وترددت المقاطع في كل بيت بنسب متساوية؛ حيث تكررت المقاطع في كل بيت ٢٨ مقطعًا، بنسبة ١٤ مقطعًا في كل شطر.

ومن الملاحظ أن نسبة تردد المقاطع المتوسطة على المقاطع القصيرة، والمقاطع المتوسطة المغلقة ٤٤ مقطعًا، والمقاطع المتوسطة المفتوحة ٢٣ مقطعًا، والمقاطع القصيرة مقاطع مفتوحة، وإضافة هذه المقاطع إلى المقاطع القصيرة المفتوحة؛ أدي إلى تفوق المقاطع المفتوحة على المقاطع المغلقة بنسبة تردد عالية.

إن التنوع بين المقاطع القصيرة، وبين المقاطع المتوسطة؛ يتبعه تنوع موسيقي؛ فتسير النغمة الموسيقية في شكل موجات، أو ذبذبات؛ فنجد ٢٣ مقطعًا متوسطًا مفتوحًا ينتهي بحرف لين، أو حركة طويلة؛ بحيث يصل الصوت إلى أعلى قمة من الوضوح السمعي؛ بينما نرى ٤٥ مقطعًا مفتوحًا ينتهي بحركة قصيرة؛ فيعلو الصوت في شكل قمة؛ تكون لها نصف القمة العالية؛ ويمثل الوديان ٤٤ مقطعًا متوسطًا مغلقًا، وهذه الوديان أقل ما يصل إليه الصوت من الوضوح السمعي.

وعلى أية حال؛ فالمقاطع التي بها وضوح سمعي؛ تفوقت على المقاطع الأخرى، وهذا الوضوح السمعي؛ يتآزر مع الوضوح السمعي في الأصوات المجهورة والصوائت في التعبير عن تجربة الشاعر، وهذا الوضوح السمعي أيضًا معادل موضوعي لتفوق الممدوح المنتصر على الآخر الأجنبي المهزوم في عالم الواقع، والمنسحق في عالم الفن، والإبداع الشعري.

رابعًا: موسيقى اللفظ:

إن تأثير الكلمة في المجتمعات ضارب بأطنابه في عمق التاريخ، ونحن العرب قوم تأسرنا الكلمة، ومن قديم الزمان مارس السحرة والكهان نفوذهم على وجداننا بسحر الكلمة(٤٧).

وجمال اللفظ أن ينأى عن التكلف، ويبعد عن الصنعة، ويكون بريئًا من التعقيد(٤٨)، ولا تتجلى دلالة الكلمة، وتتجاوز دلالتها المعجمية؛ إلا داخل السياق، وتفاعلها مع السابق واللاحق من الألفاظ؛ و" الألفاظ

لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في بلاغة معنى اللفظة لمعنى التي تليها"(٤٩).

فإن كانت الكلمة جميلة في ذاتها؛ فإنها داخل السياق أجمل؛ واللغة في شكل سياق قوة فاعلة؛ فهناك حركة خلق مستمرة في اللغة وتكيفاتها

إن التفاعل المستمر بين الألفاظ يمنح اللفظ طاقة لتوليد معانٍ أسلوبية؛ من خلال تجاوز عالمه المعجمي المحدود إلى عالم أوسع وأرحب من الدلالات، ولم تتوقف الوظيفة الجمالية للفظ عند الجانب الدلالي، بل النسق اللفظي يمنح اللفظ القدرة على تحقيق التزاوج بين المستويين الصوتي والدلالي(٥٠).

فإن للألفاظ نسقاً وجواً؛ " يسمح لها أن تشع أكبر ما في شحنتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعري الذي تريد أن ترسمه"(٥١).

ونتناول موسيقى اللفظ من خلال عدة محاور؛ هي: التكرار، والتناظر الإيقاعي، والتنكير والتعريف، والتضعيف، والحذف والذكر، والضرورة الشعرية، والطباق.

١- **التكرار**:

التكرار من الظواهر اللغوية التي ترددت كثيرًا في النص الأدبي، وهو يعتمد على علاقات تركيبية بين الألفاظ والتراكيب، وهو وسيلة بلاغية، ذات قيم أسلوبية مختلفة(٥٢).

ومن ثم " اهتم النقاد العرب القدامى بهذه الظاهرة، ورصدوا أشكالها التعبيرية تحت مسميات كثيرة بعضها يتصل بالتكرار الشكلي، وبعضها يتصل بالتكرار الداخلي، أو العميق، ورأوا أن هذا النمط التعبيري له ناتج دلالي قد يكون تأسيسًا، وقد يكون توكيدًا تبعًا للسياق الذي يرد فيه، والشكل الذي جاء عليه(٥٣).

وتتجلَّى في التكرار القيم الأسلوبية؛ التي تعني تعانق الشكل مع

المضمون، أو المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، ومن هنا" تكمن دوافع التكرار الفنية في تحقيق النغمية ، ففي النغمية هندسة الموسيقى؛ التي تؤهل العبارة وتغني المعنى"(٥٤).

ويرد التكرار بنوعيه الكلي والجزئي في قصيدة أبي تمام فتح عمورية، ويمكن دراسته على النحو الآتي:

أ- التكرار الكلي:

تردد التكرار الكلي بنسبة عالية في القصيدة، ويصعب تحليل كل النماذج الواردة في القصيدة؛ فنختار بعض النماذج التي من خلالها تتضح الفكرة.

يقول الشاعر:

أَينَ الروايَةُ بَل أَينَ النُجومُ وَما صاغوهُ مِن زُخرُفٍ فيها وَمِن كَذِبِ؟(٥٥)

إن تكرار أداة الاستفهام عمقت الدلالة؛ لما يحمل في طياته الإنكار، ويكشف زيف المنجمين وخداعهم، ولم تقف القيمة الجمالية للتكرار عند توليد المعنى؛ بل نرى التكرار يسهم في التشكيل الموسيقي في الملفوظ الشعري، ويزيد من ارتفاع النغمة التقارب بين طرفي التكرار.

ونماذج التكرار على المستوى الأفقي كثيرة، وكذلك لا نعدم التكرار على المستوى الأفقي والرأسي، على حد قول الشاعر:

حَتّى كَأَنَّ جَلابيبَ الدُجى رَغِبَت عَن لَونِها وَكَأَنَّ الشَمسَ لَم تَغِبِ
ضَوءٌ مِنَ النارِ وَالظَلماءِ عاكِفَةٌ وَظُلمَةٌ مِن دُخانٍ في ضُحىً شَحبِ
فَالشَمسُ طالِعَةٌ مِن ذا وَقَد أَفَلَت وَالشَمسُ واجِبَةٌ مِن ذا وَلَم تَجِبِ
تَصَرَّحَ الدَهرُ تَصريحَ الغَمامِ لَها عَن يَومِ هَيجاءَ مِنها طاهِرٍ جُنُبِ
لَم تَطلُعِ الشَمسُ فيهِ يَومَ ذاكَ عَلى بانٍ بِأَهلٍ وَلَم تَغرُب عَلى عَزَبِ(٥٦)

تكرر دال الشمس أربع مرات على المستوى الأفقي، والمستوى الرأسي، ومن هنا نرى مساحة التكرار تتسع، ومع ذلك لا تبقى دلالة اللفظ المكرر ثابتة؛ فالدلالة متغيرة، وفقًا لعلاقة اللفظ بما يجاوره من ألفاظ،

وكذلك تختلف الدلالة تبعًا للعلاقة النحوية للفظ داخل الجملة؛ فالشمس في البيت الأول اسم كأن، وفي الثالث وردت مبتدأ في شطريْ البيت، ووردت فاعلًا في البيت الأخير.

ويزيد من الوظيفة الجمالية للتكرار الإيقاع الناتج عن توالي المتكررات على المستويين الرأسي، ويتساوق معه النغمية في هندسة التكرار على المستوي الأفقي؛ إذ احتلت الشمس المكررة مكانًا ثابتًا، أو متناظرًا في البيت الثالث، وازدادت حدة الإيقاع من تكرار حروف الجر، والتكرار الجزئي في الأبيات (الظلماء – ظلمة/ تصرح – تصريح).

ويُلحق **الجناس التام** بالتكرار الكلي؛ حيث يتفق اللفظان في نوع الحروف وحركاتها وترتيبها ، وقد ورد الجناس التام أربع مرات على النحو الآتي:

السَيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ
عَداكَ حَرُّ الثُغورِ المُستَضامَةِ عَن بَردِ الثُغورِ وَعَن سَلسالِها الحَصِبِ
بيضٌ إِذا انْتُضِيَت مِن حُجبِها رَجَعَت أَحَقَّ بِالبيضِ أَترابٌ مِنَ الحُجُبِ(٥٧)

الحد في البيت الأول جناس تام؛ فالحد الأول حد السيف، والثاني الفاصل بين الشيئين، والتجنيس في البيت الثاني (الثغور)، في الشطر الأول بمعنى البلاد، ووردت في الشطر الثاني بمعنى الأفواه، والجناس في البيت الثالث (الحجب)، و(البيض)؛ فالحجب في الشطر الأول أغماد السيوف، وفي الشطر الثاني حجال النساء، والبيض الأولى السيوف، والثانية نساء الروم.

تكمن فنية الجناس التام من خلال الإثارة الذهنية للمختلف من خلال المؤتلف، فالجناس التام اتحاد تام في اللفظ، واختلاف في الدلالة، والاتحاد اللفظي تكرار محض؛ تنتج عنه النغمة الموسيقية؛ فالتجاور بين طرفي الجناس يزيد من حدة الإيقاع في البيت الأول، وتجاور طرفي التكرار الجناسي للطباق في البيت الثاني، وتكمن النغمية في التكرار، والتناظر

الإيقاعي للمتطابقين (حر – برد)، ويزداد الإيقاع حدة عندما تتسع مساحته في البيت الثالث.

ب- التكرار الجزئي:

التكرار الجزئي تكرار عنصر سبق استخدامه في أشكال وفئات مختلفة[٥٨]، ويظهر التكرار الجزئي في الديوان في اختلاف الصيغ الصرفية، والتصريع، والجناس، والاشتقاق.

١- اختلاف الصيغ الصرفية:

اختلاف الصيغ الصرفية للجذر اللغوي، تُعد ضربًا من ضروب التكرار الجزئي، وتتعدد النماذج في النص الشعري، ونختار بعضها حتى لا يضيق بنا المجال.

عَجائِباً زَعَموا الأَيّـــــامَ مُجفـلَةً عَنهُنَّ في صَفَرِ الأَصـــفارِ أَو رَجَـــبِ
فَتحُ الفُتوحِ تَعالى أَن يُحيـــطَ بِـهِ نَظمٌ مِنَ الشِعرِ أَو نَثرٌ مِنَ الخُطـَبِ
مِن عَهدِ إِسكَندَرٍ أَو قَـبلَ ذَلِكَ قَـــدْ شابَتْ نَواصي اللَيالي وَهيَ لَم تَشـــبِ
أَبقَيتَ جَدَّ بَني الإِسلامِ في صـعَدٍ وَالمُشرِكينَ وَدارَ الشِركِ في صَـبَبِ
إِنَّ الأُسودَ أُسودَ الغيلِ هِمَّتُـــــها يَومَ الكَريهَةِ في المَسلوبِ لا السَـلَبِ[٥٩]

الاختلاف في الصيغ الصرفية؛ يتبعه اختلاف في الدلالة؛ فصيغة المضارع تختلف دلالتها عن صيغة الماضي، وصيغة الجمع تختلف عن صيغة المفرد، ودلالة المصدر تختلف عن دلالة صيغ المبالغة واسم المفعول، واسم الفاعل، وهكذا تختلف الدلالة من صيغة إلى أخرى، وهذا التنوع الدلالي للصيغ المختلفة؛ يتبعه تغير موسيقي وتنوع في النغم، كما أن الدلالة لا تبقى ثابتة، كذلك لا تبقى النغمة ثابتة.

ومن الملاحظ أن من أكثر الصيغ الواردة في القصيدة؛ صيغتا المفرد والجمع، والتنوع الدلالي إثراء فني للمعني، ويزيد من الإثراء الموسيقي التجاور المكاني بين الصيغ، أو شبه التجاور.

٢- التصريع:

التصريع من الظواهر الفنية، وهي خاصة بالقوافي، و" أقدم ما نعرف من هذه القوافي تقفية مطلع القصيدة بشطريها كليهما... وسمُّوه التصريع، أي مماثلة مصرعي (شطري) مطلع القصيدة... وليست التقفية ولا التصريع بالأمر المحتم؛ فمن القصائد المشهورة كثير غير مصرع"(٦٠).

والتصريع عُرف في الشعر الجاهلي، واتبع الشعراء هذه الظاهرة في شعرهم على مر العصور؛ حتى أصبح عرفًا في الشعر العربي، وقد صرَّع أبو تمام مطلع قصيدته:

السَيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ(٦١)

فالتصريع وسيلة إيقاعية، تنتج من الاتفاق في الروي والتناظر المكاني، والتناظر الإيقاعي، ويعضد الإثراء الإيقاعي التجنيس التام، والجناس الناقص بين الحد والجد، وهذا الثراء الموسيقي؛ يخلق ناتجًا دلاليًّا؛ فالتصريع إعداد لأذن المتلقي، وتهيئة حسه لمعرفة القافية، وتقبلها؛ فينشأ عنها الإعداد النفسي؛ لإثارة عاطفة عنده؛ لتقبل معاني القصيدة وألفاظها(٦٢).

ومن هنا يكون التصريع؛ بمثابة المقدمة الموسيقية في الأغنية، التي تهيئ أذن المستمع لتلقي كلمات الأغنية؛ كذلك يهيئ التصريع أذن المتلقي، ويهيئه نفسيًّا أيضًا؛ لتلقي القصيدة.

٣- الجناس الناقص والاشتقاق:

الجناس نسق بديعي له سماته الصوتية المتميزة، ومن ثم أطلق سعد مصلوح على الجناس الناقص شبه التكرار(٦٣).

واللغة شكل سطحي لعمق ضارب في القوة والحيوية، والبديع نسق لغوي، لا يُعد زينة، وتحسينًا للكلام فحسب، بل لا ينفصم الشكل عن المضمون في كل أنواعه؛ معنوية أو لفظية(٦٤).

وإن كـان الجنـاس يقـوم علـى تكـرار النغمـات الصـوتية، والنبـرات الإيقاعيـة فـي بنيـة السطح؛ فإن للجنـاس أثرًا فعالًا فـي المعنـى؛ من خـلال مفارقة ناتجها تشابه اللفظين، واختلاف المعنيين.

وعلى أية حال؛ فإن الجناس الناقص ورد في النص على المستويين الأفقي والرأسي، ويمكن تبين أثره من خلال اختيار بعض النماذج:

السَيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَـعِبِ

تَدبيرُ مُعتَصِمٍ بِاللَهِ مُنتـــقِمٍ لِلَّهِ مُرتَقِبٍ في اللَهِ مُرتَغِبِ(٦٥)

جـانس أبـو تمـام فـي البيـت الأول بـين (الحـد– الجـد)، والجنـاس الناقص ورد معضدًا للجناس التام؛ فيصل الإيقاع إلى قمة موسيقية، ووثبة في اللحن الناتج عن شاعرية النسق اللغوي؛ الذي يتبعه عمق دلالي، وفي البيت الثاني؛ لم يكتفِ أبو تمام بالنغم المنبعث من حسن التقسيم، بل نراه يجانس بين (مرتقب– مرتغب).

ولم يقف الجناس عند المستوى الأفقي؛ لكنَّ أبا تمام يتحول به إلى المستوى الرأسي في أكثر من موضع؛ نختار مثالًا ندلل به على هذه الفكر؛ حيث يقول الشاعر:

لَمّا رَأى الحَرْبَ رَأيَ العَينِ توفِـلِسٌ وَالحَرْبُ مُشتَقَّةُ المَعنى مِنَ الحَـرَبِ

غَدا يُصَرِّفُ بِالأَموالِ جِريَتَـــــها فَعَزَّهُ البَحرُ ذو التَيّارِ وَالحَـدَبِ(٦٦)

جانس أبو تمام في البيت الأول على المستوى الأفقي بين (الحَرْب – الحَـرَبِ)، وبجانب النغم المنبعث من تكرار طرفي الجناس؛ نرى الشاعر بزيد من النغمة الموسيقية؛ فيكرر لفظ (الحرب) مرتين، ولما خلا حشو البيت الثاني وعروضه من الوسائل البديعية، جانس بين (الحَـرَبِ – الحدَبِ) على المستوى الرأسي، وتكون منطقة القافية هي المسئولة عن هذا التكرار النغمي، الذي تحول إلى إيقاع خالص؛ نتج عن المتماثلات الصوتية؛ وهذا التكرار الصوتي ثراء فني على المستوى الصوتي، ينتج عنه ثراء فني للمعنى.

أمـا الاشـتقاق؛ فيختلـف النقـاد حولـه؛ فمـنهم مـن لا يلحقـه بالجناس [٦٧]، ومنهم من يلحقه به[٦٨]، والاشتقاق لا يختلف عن الجناس؛ فهو وسيلة صوتية دلالية؛ يعتمد عليها الشاعر للتعبير عن تجربته الشعرية؛ يسهم في عملية الخلق والبناء والتشكيل[٦٩].

ونختار بعض النماذج من مجموع نماذج الاشتقاق الواردة في النص:

فَتحٌ تَفَتَّحُ أَبوابُ السَمـاءِ لـهُ وَتَبرُزُ الأَرضُ في أَثوابِها القُشُبِ

وَبَرزَةِ الوَجهِ قَد أَعيَت رِياضتُها كِسرى وَصَدَّت صُدوداً عَن أَبي كَربِ

تِسعونَ أَلفاً كَآسادِ الشَرى نَضجَت جُلودُهُم قَبلَ نُضجِ التينِ وَالْعِنَبِ[٧٠]

لعلنا نرى النسق الشعري على رأسه الاشتقاق في البيت الأول ينبئ عن دلالة الفرح بالفتح والنصر المبين، والبيت الثاني يشير إلى استعصاء عمورية على كسرى، وأبي كرب؛ وهو أحد التتابعة، وتجلت تلك الدلالة عبر التعبير الاشتقاقي (صدت – صدودًا)، وهذه الدلالة تتولد منها دلالة أخرى، تكمن فيها شجاعة المعتصم وبطولته في فتح مدينة استعصت على الجبابرة من الأكاسرة والتتابعة، وتعمِّق الدلالةَ المفارقةُ التي يكون ناتجها الاشتقاق (نضجت – نضج)؛ فنضجت الأولى تعبير عن شجاعة الممدوح، وكثرة القتل في جيش الأعداء، بينما نضج الثانية؛ تكشف زيف الأسطورة؛ وصدق الواقع؛ فالروم من أساطيرهم؛ لا تفتح عمورية قبل نضج التين والعنب؛ فكان السيف أصدق أنباء من كتب المنجمين العرب، وأساطير الأعداء من الروم.

وأيًّا كان من أمر؛ فنرى في هذا النسق علاقة بين الأثر الدلالي، والأثر الصوتي، فالأبيات تعبير عن الفرح بالنصر، والفرح موسيقى وحركة؛ فجاءت الألفاظ تموج بالحركة، وتجلت الموسيقى في المشتقات اللغوية في الأبيات، وما تبعثه من نغمة موسيقية.

٢- التناظر :

التناظر الإيقاعي وسيلة تعبيرية؛ يقوم على التوازي الصرفي، أو الاتحاد في الصيغة الصرفية في تزاوجات منتظمة؛ لا تؤثر على المستوى الصوتي فحسب، بل تمتد إلى المستوى الدلالي في علاقة مستمرة بين الدال والمدلول في النسق الشعري(٧١).

وهذا التناظر الإيقاعي ينتج منه وحدات متماثلة يشعر بها المتلقي في حالة التكرار المنتظم لهذه الوحدات الصوتية المتعادلة التي تخلق إيقاعًا متجانسًا في النسق الشعري الذي يختاره الشاعر.

تكثر النماذج التي تتجاور فيها المتناظرات الإيقاعية، نختار منها قول الشاعر:

بيضُ الصَفائِحِ لا سودُ الصَحائِفِ في مُتونِهِنَّ جَلاءُ الشَكِّ وَالرِيَبِ
يَقضونَ بِالأَمرِ عَنها وَهيَ غافِلَةٌ ما دارَ في فُلُكٍ مِنها وَفي قُطُبِ(٧٢)

التناظر الإيقاعي في البيت الأول (الصَفائِحِ – الصَحائِفِ)، لم تنتج موسيقاه من الاتحاد في الصيغة الصرفية فحسب، ولا من التجاور المكاني، بل تتنج الموسيقى – أيضًا – من الجناس الناقص بين اللفظين، وكذلك يمنح التناظر التعبيرَ النغمَ الموسيقى في البيت الثاني من خلال قرب المسافة بين المتماثلين (فُلُكٍ – قُطُبِ).

ونرى الشاعر في بعض النماذج، يأتي بألفاظ متناظرة، ومتناسقة بين شطريْ البيت؛ على حد قول الشاعر:

وَلا الخُدودُ وَقَد أُدمينَ مِن خَجَلٍ أَشهى إِلى ناظِري مِن خَدِّها التَرِبِ
كَم بَينَ حيطانِها مِن فارِسٍ بَطَلٍ قاني الذَوائِبِ مِن آني دَمٍ سَرَبِ(٧٣)

بالطبع الدلالة مختلفة بين طرفيْ التناظر، ولكن تبقى النغمة الموسيقية تنتج عن التناسق والتناظر بين اللفظين، والموسيقى في البيتين تتحول إلى إيقاع من خلال الموقع الذي يحتله اللفظان في البيت الأول

(خَجَــلٍ – تَـرِبٍ)، وفـي البيـت الثـاني (بَطَـلٍ– سَـرَبٍ)، وهـذا النـوع مـن التناظر يقوم مقام التصريع، فقد اتفق اللفظان في الوزن واختلافا في التقفية.

ولا نعدم التناظر على المستوى الرأسي في منطقة القافية؛ على حد قول أبي تمام:

أَحذى قَرابينُهُ صَرفَ الرَدى وَمَضـى يَحتَثُّ أَنجى مَطاياهُ مِنَ الْهَرَبِ
مُوَكِّلاً بِيـفاعِ الأَرضِ يُشـــــرِفُهُ مِن خِفَّةِ الخَوفِ لا مِن خِفَّةِ الطَّرَبِ
إِن يَعدُ مِن حَرِّها عَدوَ الظَلِيمِ فَـــقَد أَوسَعتَ جاحِمَها مِن كَثرَةِ الْحَطَبِ(٧٤)

هذه البنى الصرفية؛ لها تأثير دلالي، وهذا التأثير الدلالي يتآزر مع التأثير الإيقاعي الناتج من التكرار التوزيعي على المستوى الرأسي (الْهَرَبِ– الطَّرَبِ– الْحَطَبِ)، وهذه التكرار التوزيعي؛ يكون له القدرة على خلق إيقاع متجانس في التعبير.

وهذا التكرار المنتظم لهذه الوحدات؛ يقوم على مبدأ التعادل، ويؤثر على السلسلة الصوتية، ومن هنا يمكن تفسير علاقة الدوال بالمدلولات في النص الشعري.

٣– التنكير والتعريف :

التنكير من الوسائل التعبيرية التي تغني المعنى، وهو من أبرز وسائل التعميم؛ " كما أن التنوين الذي يلحق النكرة؛ يُعد من أدوات الربط في النص الشعري، وهو أحد وسائل الترابط النصي؛ فالتنوين يربط ما بعد الكلمة، وال التعريف تربط ما قبل الكلمة"(٧٥)

وللتعريف "دور دلالي كبير في عملية التماسك النصي، بل لو انحذفت أداة التعريف مثلاً في بعض النصوص التي تعتمد عليها ينهدم التماسك"(٧٦).

ولم تتوقف وظيفة التنكير والتعريف الجمالية عند الدور الدلالي، بل نجد لهما دورًا موسيقيًا في بنية التفعيلة العروضية؛ من خلال السكون الناتجة عن التنوين في النكرة، والسكون الناتجة عن اللام القمرية، أو

السكون الناتجة عن الحرف المشددة بعد اللام الشمسية في المعرف بـ " ال".

نرى التنكير يسهم في ورود التفعيلة صحيحة غير مزحوفة في نماذج كثيرة في القصيدة؛ نذكر منها:

تَخَرُّصاً وَأَحاديثاً مُلَفّقَةً لَيسَت بِنَبْعٍ إِذا عُدَّت وَلا غَرَبِ(٧٧)

/ دِيثَنْ مَلَفْ/ فقتن / عِنْ إِذَا/

/ ا٥ ا٥ ١١٥ / /ا٥ ١١٥ /

/ مستفعلن / / فاعلن /

/ صحيحة / / صحيحة/

تَخَرُّصاً وَأَحاديثاً مُلَفّقَةً لَيسَت بِنَبْعٍ إِذا عُدَّت وَلا غَرَبِ(٧٨)

/ مَنْ وَلَمْ / / جَيْشُن مِنَ رْ/ رَ

/ ١١٥ ا٥ / / ا٥ ا٥ ١١ /٥/

/ فاعلن / / مستفعلن /

/ صحيحة/ / صحيحة /

إن المراوحة بين التفعيلة الصحيحة والمزحوفة، يحدث تغييرًا في النغمة الموسيقية داخل التفعيلة، وهذا التغيير الذي يحدثه التنكير؛ يؤدى دورًا مهمًّا في التنوع النغمي.

ويقوم التنكير عن طريق النون الساكنة في التنوين بدور بارز في غلق التفعيلة في مواضع متعددة في النص، نذكر منها على سبيل المثال:

كَم بَينَ حيطانِها مِن فارِسٍ بَطَلٍ قاني الذَوائِبِ مِن آني دَمٍ سَرَبِ(٧٩).

/ مِنْ فَارِسِنْ/ بَطَلِنْ/ / أاني دَمِنْ/

/ اه اه اا o / ا اا o / o اا اه اه / اه اه اا /o

/ مستفعلن / فعلن / / مستفعلن /

/ غلق / غلق / / غلق /

والتعريف يحقق الدور نفسه الذي حققه التنكير في صحة التفعيلة وغلقها عن طريق اللام الساكنة القمرية، أو الحرف الساكن عندما تكون اللام شمسية.

وأمثلته كثيرة؛ منها قول أبي تمام:

إِنَّ الأُسودَ أُسودَ الغيلِ هِمَّتُـها يَومَ الكَريهَةِ في الْمَسْلُوبِ لا السَّـلَبِ(٨٠)

/ إِنْنَ لْ أَسُوْ/ / دَ لْ غِيلِ هِمْ/ مَ / يَوْمَ لْ كَري/ / مَسْلُوبِ لسْ/ سِ

/ اه اه اهاه / اه اه اهاه / اه اه اهاه / / اه اه اهاه /

/ مستفعلن / مستفعلن / / مستفعلن / / مستفعلن /

/ صحيحة / صحيحة / / صحيحة / / غلق /

ويُضاف إلى هذه الوظائف وظيفة صوتية أخري للتعريف، وهي تقصير الصوت أو تخفيضه(٨١)، والأمثلة في هذا الصدد كثيرة ومتنوعة، منها قول الشاعر:

مِن عَهدِ إِسكَندَرٍ أَو قَبلَ ذَلِكَ قَد شابَتْ نَواصي اللَيالي وَهيَ لَم تَشِبِ

جَرى لَها الفَأْلُ بَرحاً يَومَ أَنقَرَةٍ إِذ غودِرَت وَحشَةَ الساحاتِ وَالرُحَبِ(٨٢)

في البيتين مصوتان، التقيا بالساكن في المعرف بـ " ال"، وعندما يلتقي ساكنان يحذف أحدهما؛ فتحذف الياء في البيت الأول، فتتحول من كسرة طويلة إلى كسرة قصيرة، وتحذف الألف في البيت الثاني، ويتحول الصوت من فتحة طويلة إلى فتحة قصيرة، ونعيد كتابة البيتين مرة ثانية بعد حذف المصوتات.

مِن عَهدِ إِسكَندَرٍ أَو قَبلَ ذَلِكَ قَد شابَتْ نَواصِ لْلَيالي وَهيَ لَم تَشِبِ

جَرى لَهَ لْفَأْلُ بَرحاً يَومَ أَنقَـــرَةٍ إِذ غودِرَت وَحشَةَ الساحاتِ وَالرُحَبِ

إن الصوت هنا تعرض لتغيير من خلال تقصيره، أو تخفيض زمن النطق به، ومن هنا تتحول ذبذبة الصوت من أعلى قمة إلى قمة منخفضة، أي يكون زمن النطق بالصوت له نصف القيمة.

ومن الخصائص الصوتية أيضًا إذا التقى ساكنان يحرك أحدهما؛ خاصة إذا كان الساكن من الصوامت، من نماذجه قول أبي تمام:

أَتَتهُمُ الْكُربَةُ السَوداءُ ســـادِرَةً مِنها وَكانَ اِسمُها فَرّاجَةَ الكُرَبِ(٨٣).

ميم الضمير في أتتهمْ ساكنة، وعندما التقى الحرف باللام الساكنة في الكربة، تحرك الضمير بالضم، ومن ثم صحت التفعيلة، وحافظت هذه الظاهرة الصوتية على صحة الوزن.

عندما نرى الشاعر يزاوج بين الأصوات في حالتها الطبيعة، وبين ما يعتريها من تغيرات، يمنح النص قدرًا كبيرًا من التنوع النغمي.

٤- التضعيف:

ينتج التضعيف عن إدغام حرفين فيصيران حرفًا واحدًا، وهو نوع من استثمار طاقات تعبيرية تتولد عن بعض ألفاظ اللغة من صور مورفولوجية معينة، ويعبر عن قيمة انفعالية عالية(٨٤).

ولم تتوقف الوظيفة الفنية للتضعيف عند المنتج الدلالي، بل له القدرة أيضًا على إفراز المنتج الصوتي؛ فللتضعيف سمات صوتية معينة، تنتج

عن إدغام حرفين؛ فيصيران حرفًا واحدًا مشددًا، وعند النطق بهذا الحرف المشدد يرتفع اللسان ارتفاعة واحدة(٨٥).

وهذه الخصائص الصوتية حالة النطق بالحرف المشدد؛ تؤثر في موسيقى النص؛ حيث تصعد النغمة من الوديان؛ متجهة نحو القمة، وبجانب هذا التأثير الصوتي في النص؛ نرى التضعيف يشارك التنكير في خاصتيْ إتمام التفعيلة وغلقها.

ونختار بعض الأمثلة التي توضح هذه الفكرة؛ حيث يقول أبو تمام:

عَجائِباً زَعَموا الْأَيّامَ مُجْفِـــلَةً عَنهُنَّ في صَفَرِ الأَصفارِ أَو رَجَبِ

/أيْيامَ مَجْ /

/ اo اo ااo /

/ مستفعلن /

/ صحيحة /

لَو بَيَّنَت قَطُّ أَمْراً قَبلَ مَوقِعِهِ لَم تُخفِ ما حَلَّ بِالأَوثانِ وَالصُـلُبِ

/ قَطْطُ أَمْ / / حلْلَ بِ لْ /

/ اo ااo / / اo ااo /

/ فاعلن / / فاعلن /

/ صحيحة / / صحيحة /

وَصَيَّروا الأَبرُجَ الْعُليا مُرَتَّبَـــةً ما كانَ مُنقَلِباً أَو غَيرَ مُنقَـلِبِ

/ عُلْيَا مَرَتْ / تَ

/ اo اo ااo /

/ مستفعلن /

/ غلق /

يا يَومَ وَقْعَةِ عَمّورِيَّةَ اِنصَرَفَت مِنكَ المُنى حُفَّلاً مَعسولَةَ الحَلَبِ (٨٦)

/ عَةِ عَمْ / مَ

/ ا اا٥ /

/ فعلن /

/ غلق /

من الملاحظ أن السكون في التنكير والتعريف والتضعيف؛ كان لها أثر كبير في التفعيلة، والسكون عند علماء الأصوات؛ لم تنضم إلى الحركات من الناحية الوظيفية؛ لكن كمال بشر عدها من الحركات؛ يقول: " ومن هذه الزاوية زاوية القيمة والوظيفة لا النطق ، يمكن أن نحسب السكون حركة، إن السكون نطقاً لا شيء، ولكن له وظائفه الخاصة به التي تعدل وظائف الحركات المعروفة، له دور في بناء الصيغ، وله دور في الإعراب"(٨٧).

وعلى أية حال؛ فإن التضعيف بجانب وظيفته الدلالية، يؤدي دورًا مزدوجًا في وظيفته الموسيقية، فله سمات خاصة في النطق، وللسكون مهمة خاصة في إتمام التفعيلة وغلقها.

٤- الحذف والذكر:

العلاقة بين الذكر والحذف علاقة تلازم، ومن ثم يكون وجود الذكر يستدعي ذكر الحذف، وفي بعض الأحوال وجود أحدهما يسوغ حذف الآخر، وما يسعف على تقديره، وتمثل وظيفته في المعنى(٨٨).

وقد أولى النقاد الوظيفة الدلالية للحذف عناية كبيرة، وأهملوا أثره في موسيقى النص، فالحذف عندهم أسلوب عدولي عن أصل؛ هو الذكر.

لكننا " هنا ننبه على الأثر الصوتي للحذف، وتأثيره على موسيقى النص؛ فإن كان العدول عن الحذف في بعض السياقات إفسادًا للمعنى، فإن العدول عنه –أيضًا –يكون في السياقات نفسها إفساداً للوزن.

فالشاعر بحسه المرهف، وأذنه الموسيقية المدربة، ربما تتحكم فيه منطقة الصوت؛ قبل منطقة الدلالة؛ فيلجأ إلى أسلوبي الحذف والذكر معًا؛ محدثًا تزاوجًا بين المستويين الصوتي أو الموسيقي؛ وبين المستوى الدلالي في آن واحد(٨٩).

وتكثر ازدواجية الحذف والذكر في قصيدة أبي تمام؛ ونقف على بعض النماذج؛ لندلل على ذلك.

يا يَومَ وَقعَةِ عَمّورِيَّةَ اِنصَرَفَت مِنكَ المُنى حُفَّلاً مَعسولَةَ الحَلَبِ

لَقَد تَرَكتَ أَميرَ المُؤمِنينَ بِها لِلنارِ يَوماً ذَليلَ الصَخرِ وَالخَشَبِ(٩٠)

الشاعر في البيت الأول ذكر أداة النداء (يا) التي تدل على نداء القريب والبعيد، وحذف في البيت الثاني الأداة، والذكر في البيت الأول يُعيِّن الدلالة لنداء البعيد؛ فالمسافة بين بغداد وعمورية بعيدة، بينما حذف الأداة في البيت الثاني تدل على قرب أمير المؤمنين من الرعية؛ وشدة التلاحم بينهما؛ فهو المنتصر على العدو الأجنبي، والحذف اختبار لتنبه المتلقي؛ أله انتباه أم لا؟ وهل يستطيع التنبه للقرينة الدالة على المحذوف؟ فذكر المنادى قرينة دالة على أداة النداء المحذوفة.

وبجانب الدلالة الناتجة عن الذكر والحذف؛ يبقى الأثر الموسيقى سيد الموقف في التعبير الشعري؛ فالعدول عن الذكر في البيت الأول، والعدول عن الحذف في البيت الثاني؛ يُعد إفسادًا للوزن.

ويحذف الشاعر المبتدأ في بعض السياقات نذكر منها قوله:

أُمٌّ لَهُم لَو رَجَوا أَن تُفتَدى جَعَلوا فِداءَها كُلَّ أُمٍّ مِنهُمُ وَأَبِ

بِكرٌ فَما اِفتَرَعتَها كَفُّ حادِثَةٍ وَلا تَرَقَّت إِلَيها هِمَّةُ النُوَبِ(٩١)

الشاعر حذف المبتدأ في بداية البيتين، وتقدير المحذوف؛ هي أمٌ – هي بكرٌ؛ فالشاعر لا يعنيه المبتدأ، ولا يفكر فيه، فكل ما يعنيه عمورية التي شبهها بالأم مرة، وبالبكر مرة أخرى، فعندما فقد الروم عمورية الأم، يكون المشبه به له دلالته في ألم العدو، بينما البكر في البيت الثاني

دليل على استعصاء عمورية على الملوك والجبابرة؛ فيكون التشبيه إشارة دلالية على شجاعة المعتصم وبطولته.

ولم يكن الحذف في هذا السياق الشعري في صالح الدلالة فحسب، بل يمتد أثره إلى إقامة الوزن؛ فلا يصلح الذكر في هذا المقام؛ فالذكر يفسد الوزن، ويصيب التفعيلة؛ بما يُسمى الكسر العروضي.

وحرف الجر (رب)؛ يظل متأرجحًا بين الذكر والحذف في النص، ونتبين ذلك في قول الشاعر:

وَبَرزَةِ الوَجهِ قَد أَعيَـت رِياضَـتُها كِسرى وَصَدَّت صُدوداً عَن أَبي كَـبِ

يا رُبَّ حَوباءَ حينَ اِجتُثَّ دابِرُهُم طابَت وَلَو ضُمِّخَت بِالمِسكِ لَم تَطـــبِ(٩٢)

حذف الشاعر حرف الجر (رب) في البيت الأول، وبقيت الواو دليلًا على المحذوف، والشاعر لا تشغله (رب) بقدر ما تشغله برزة الوجه (عمورية) التي لم تعطِ قيادها للأكاسرة، ولا للتتابعة، بل أضحت صيدًا سهلًا للمعتصم.

أما في البيت الثاني؛ فالحوباء (أرواح الجنود) التي أُزهقت في ساحة الوغى، وهم مكروهون لدي الشاعر، فجاء الذكر لأداة النداء يا دالة على نداء البعيد، وذكر (رب) في السياق فصل لفظي ومعنوي، بين الأنا الشاعرة، وبين الآخر العدو الأجنبي.

وإن كان الحذف والذكر في هذه السياق؛ تنبيه على الدلالة؛ فإن الذكر والحذف في السياق نفسه؛ ينسحب إلى منطقة الموسيقى، وينبه على إقامة الوزن، من هنا يكون الحذف والذكر في هذا السياق الشعري، والسياقات السابقة تنبيه على الدلالة والصوت معًا.

٥- الضرورة الشعرية:

يتعرض الشاعر في أثناء عملية الإبداع إلى بعض القيود التي تفرضها عليه صرامة الوزن والقافية، ومن هنا أجيز له " ركوب الضرائر، واستعمال الرخص انطلاقًا من أن حظر الخروق اللغوية مسألة تتعلق بعلماء

النحو والقواعد، وأن هؤلاء أنفسهم أقروا الشاذ والاستعمال الذي لا يطرد، أو يُقاس عليه بسبب وجود أمثلة له في أشعار الجاهليين والإسلاميين(٩٣).

والضرورة انحراف عن اللغة المعيارية، أو بالأحرى انحراف صوتي يتبعه تأثير دلالي من خلال التوقع، وإحباط التوقع، أو كسر أفق التلقي، فالمتلقي يتوقع معيارية النسق؛ فيفاجئه الشاعر بالضرورة التي تمثل إثارة نفسيه لدي المتلقي، من خلال تردد الذهن بين التوقع وعدم التوقع(٩٤).

ارتكب الشاعر مجموعة من الضرورات؛ أهمها تنوين الممنوع من الصرف، وتسكين الحرف المتحرك، وتحريك الحرف الساكن، والنماذج على تنوين الممنوع؛ وردت في أكثر من موضع، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

تَخَرُّصاً وَأَحاديثاً مُلَفّقَةً لَيسَت بِنَبعٍ إِذا عُدَّت وَلا غَرَبِ

عَجائِباً زَعَموا الأَيّامَ مُجفِلَةً عَنهُنَّ في صَفَرِ الأَصفارِ أَو رَجَبِ

مِن عَهدِ إِسكَندَرٍ أَو قَبلَ ذَلِكَ قَدْ شابَتْ نَواصي اللَيالي وَهيَ لَم تَشِبِ (٩٥).

نرى الشاعر نوَّن (أحاديث)، و(عجائب) في البيتين الأول والثاني، وكلا اللفظين صيغة منتهي الجموع، وهي ممنوعة من الصرف، وفي البيت الثاني (إسكندر) اسم أعجمي زائد على ثلاثة أحرف؛ يجب أن يجر بالفتحة، ولا ينون؛ لكن الشاعر صرفه ضرورة، وعامله معاملة المصروف، فجره بالكسرة ونونه، والتنوين نتجت عنه نون ساكنة، ومن ثم زاد حرف ساكن؛ بهذا الحرف استقام الوزن، وكان له أثره في غلق التفعيلة.

ومن نماذج تسكين الحرف المتحرك قول الشاعر:

غادَرتَ فيها بَهيمَ اللَيلِ وَهْوَ ضُحىً يَشُلُّهُ وَسطَها صُبحٌ مِنَ اللَهَبِ (٩٦)

ارتكب الشاعر ضرورة في هذا البيت، وهي تسكين الحرف المتحرك الهاء في (وَهْوَ)، وهذه الضرورة متكررة في بحر البسيط في مستفعلن/ مَ لَيْلِ وَ هْ/ وَ ا٥ ا٥ ا٥ ا١١ مستفعلن/ ولو حرك الشاعر الهاء؛ لأصبحت / مَ

لَيْلِ وَ هَ/ وتحولت (ا٥ ا٥ ١١١)؛ فينكسر الوزن، والسكون أدت دورًا موسيقيًا في غلق التفعيلة.

أما تحريك الساكن؛ فقد ورد في الحشو والقافية من أمثلته في الحشو:

أُمٌّ لَهُمْ لَو رَجَوا أَن تُفتَدى جَعَلوا فِداءَها كُلَّ أُمٍّ مِنْهُمُ وَأَبِ(٩٧)

حرك الشاعر ميم الضمير الساكنة في (مِنْهُمُ)،وارتكاب الشاعر هذه الضرورة؛ تحافظ على صحة التفعيلة (مستفعلن) في عجز البيت؛ على النحو الآتي:

(مُنْ مِنْهُمُ ا٥ ا٥ ا٥ ١١٥ مستفعلن / الأصل مِنْهُمْ) التحريك بالضم حول الميم إلى حرف صامت، وصائت هو الواو، (مِنْهُمُو)، وبجانب غلق التفعيلة نرى الوضوح السمعي في الواو الناتجة عن إشباع الميم، فقد حولت الضرورة المقطع من مغلق إلى مفتوح، ومن ثم تحول الصوت من الوديان إلى القمة.

أما تحريك الساكن في منطقة القافية؛ فقد عرضنا نماذجه جميعًا عند حديثنا عن القافية، ونذكر بيتًا واحدًا فقط، وما ينطبق عليه ينطبق على باقي الأبيات، يقول الشاعر:

فَالشَمسُ طالِعَةٌ مِن ذا وَقَد أَفَلَت وَالشَمسُ واجِبَةٌ مِن ذا وَلَم تَجِبِ(٩٨)

الضرورة التي ارتكبها الشاعر في منطقة القافية واحدة في كل النماذج؛ حيث حرَّك الباء الساكنة في الفعل المضارع المجزوم بحرف الجزم (لم)، وتحريك الباء الساكنة في منطقة القافية؛ نتج عنه إشباع الباء، فتحولت من صوت ساكن إلى متحرك فساكن (تَجِبِي)، فكان له دور بارز في غلق فعلن المخبونة، وحافظ على الإيقاع في منطقة القافية.

٦ – الطباق:

الطباق من المباحث البلاغية التي اهتم بها البلاغيون، وقد سلكوه ضمن المحسنات المعنوية، وينتج عن مقابلة الشيء بضده، أو مقابلته بما ليس ضده(٩٩).

والطباق من الظواهر الأسلوبية التي تحقق المتعة لدى المتلقي، بوصفه أسلوبًا يحقق نوعًا من الازدواجية، أو الثنائية؛ التي تُحدث لذة للمتلقي؛ عندما تتيح له فرصة المشاركة في أداء الدلالة، واكتشاف لعبة التقابل(١٠٠).

وتكمن القيمة الفنية للطباق في قدرته على إثارة مشاعر ثرية داخل السياق الأسلوبي؛ تتصل بالصورة العامة للموقف(١٠١).

والتقسيم بين المحسنات اللفظية، وبين المحسنات المعنوية؛ دفع الكثير من البلاغين والنقاد، أن يجعلوا للمحسن اللفظي أثرًا في الموسيقى الداخلية، وينحُّون المحسن المعنوي جانبًا، والأمر ليس كذلك؛ فالطباق" طريقة من طرق التصوير، وطريقة من طرق التلحين"(١٠٢).

ومن ثم تكمن في الطباق النغمة؛ فالموسيقى " في كثير من الطباق غالباً ما تنشأ عن اتحاد المتقابلين في الصيغة الصرفية، أو ما يسمى بالتناظر الإيقاعي، حتى طباق السلب تنشأ موسيقاه من تكرار الكلمة بعينها مسبوقة بأداة من أدوات النفي"(١٠٣).

كما اتضح من قبل أن المحسن اللفظي الجناس وغيره؛ يؤثر على المستوي الدلالي، والمستوى الصوتي، وكذلك المحسن المعنوي؛ تنتج عنه الوظيفة المزدوجة داخل النسق الشعري.

ويمكن أن نتبين التماثل الإيقاعي لطباق الإيجاب في قول أبي تمام:

فَتحُ الفُتوحِ تَعالى أَن يُحيطَ بِهِ نَظمٌ مِنَ الشِعرِ أَو نَثرٌ مِنَ الخُطَبِ
لَم تَطلُعِ الشَمسُ فيهِ يَومَ ذاكَ عَلى بانٍ بِأَهلٍ وَلَم تَغرُب عَلى عَزَبِ
وَحُسنُ مُنقَلَبٍ تَبقى عَواقِبُهُ جاءَت بَشاشَتُهُ مِن سوءِ مُنقَلَبِ
عَداكَ حَرُّ الثُغورِ المُستَضامَةِ عَن بَردِ الثُغورِ وَعَن سَلسالِها الحَصِبِ
أَبقَيتَ جَدَّ بَني الإِسلامِ في صَعَدٍ وَالمُشرِكينَ وَدارَ الشِركِ في صَبَبِ(١٠٤)

إن ثنائية الطباق في البيت الأول (نظم – نثر)؛ تشير إلى عجز الطباق على وصف الفتح، والعجز في النسق الشعري؛ دليل عظمة وقوة

للممدوح الفاتح، وهذا الدلالة متولدة عن النسق اللفظي الذي وفر له الشاعر الإيقاع عن طريق التناظر الإيقاعي بين المطابقين.

ويطابق الشاعر في البيت الثاني بين الفعلين المضارعين (تَطلُعِ- تَغرُب)، ولا تختلف الدلالة في هذا البيت عن الدلالة في البيت السابق التي لا تني تتوقف في القصيدة كلها عن تصوير شخصية المعتصم النموذج والمثال، ولم تتوقف الدلالة عند الفاتح؛ بل تمتد إلى الفتح، ويظلُّ ذهن المتلقي مترددًا بين الفتح والفاتح في فضاء النص الشعري، وتنتج النغمة الموسيقية عن اتحاد طرفي الطباق في الصيغة الصرفية.

وتزداد حدة الإيقاع في البيتين الثالث والرابع؛ من التجاور والتلاحم بين الطباق والتكرار اللفظي(حُسنُ مُنقَلَبٍ – سوءِ مُنقلَبِ/ حَرُّ الثُغورِ- بَردِ الثُغورِ)، ومن ثم يتآزر التكرار مع التماثل الإيقاعي في الطباق؛ لإبراز الجانب الإيقاعي في السياق.

ويعدل عن التناظر الإيقاعي للطباق في البيت الأخير (الإسلام- الشِركِ)؛ لكن الشاعر- كما تبين من قبل- يحاول أن يوفر لنصه الشعري أكبر طاقة إيقاعية؛ فلجأ إلى طباق آخر تتحقق فيه النغمية عن طريق التماثل الصوتي بين طرفيْ الطباق (صـــعَدٍ – صبَبِ)، وبجانب التماثل الصوتي؛ تنبعث النغمة من التناظر المكاني؛ فقد احتل الطرفان مكانًا ثابتًا في ضرب البيت وعروضه، وكذلك تحس الأذن بالنغمة الصوتية في تكرار صوت الصاد.

وقد تردد طباق السلب في بعض النماذج نختار منها قول الشاعر:

فَالشَمسُ طالِعَةٌ مِن ذا وَقَد أَفَلَت وَالشَمسُ واجِبَةٌ مِن ذا وَلَم تَجِبِ

وَصَيَّروا الأَبرُجَ العُليا مُرَتَّبَـــــةً ما كانَ مُنقَلِباً أَو غَيرَ مُنقَـــلِبِ

يا رُبَّ حَوباءَ حينَ اِجتُثَّ دابِرُهُم طابَت وَلَو ضُمِّخَت بِالمِسكِ لَم تَطِبِ(١٠٥).

إن ثنائية التقابل في طباق السلب؛ ينتجها النفي؛ حيث يُسبق أحد المتكررين بحرف من حروف النفي، ومن هنا تتحقق الوظيفة الجمالية لهذا

النوع من التعبير؛ عبر المؤتلف في بنية السطح، والمختلف في بنية العمق؛ فالدلالة مختلفة، بينما التكرار إفراز للإيقاع الصوتي؛ ناتجه في البيت الأول الاشتقاق(واجِبَةٌ – لَم تَجبِ)، والتكرار المحض في البيت الثاني (مُنقَلِباً – غير مُنقلِبِ)، واختلاف الصيغة الصرفية في البيت الثالث (طابَت– لَم تَطـبِ).

وثمة محسنات معنوية أخرى؛ يكمن فيها ازدواجية الصوت والدلالة، والوظيفة نفسها تفرزها المحسنات اللفظية، ومن هنا يكون التقسيم بين النوعين، وربط أحدهما باللفظ، والآخر بالمعني؛ في حاجة إلى إعادة نظر.

خامسًا: موسيقى التركيب:

إن كان للفظ سماته الأسلوبية، وطاقته الفنية داخل النص الأدبي؛ فإن التركيب له أهميته في تشكيل النص الأدبي، وله القدرة على الإقناع والإمتاع؛ فإن كانت " بلاغة الكلمة أن تصل إلى درجة التميز... فإن بلاغة الجملة ترقى إلى درجة التآلف، وبلاغة الجمل أن تحقق الإقناع والإمتاع"(١٠٦).

وربما يتحقق الإقناع من الجانب الدلالي، بينما يتحقق الإمتاع من الجانب الشكلي، ويمكن تناول موسيقى التركيب من خلال ثلاثة محاور؛ هي: تكرار التركيب، والترصيع، والتقديم والتأخير.

١ – تكرار التركيب:

إن تكرار التركيب في النص الشعري، وتوزيعه في بنية القصيدة، يثري النغم، ويُسهم إسهامًا فاعلًا في الدور الموسيقي؛ وتكرار التركيب في القصيدة نماذجه قليلة؛ إذا ما قيس بتكرار اللفظ؛ فلا يتجاوز هذا النوع من التكرار ثلاثة نماذج؛ حيث يقول أبو تمام:

رَمى بِكَ اللَهُ بُرجَيها فَهَدَّمَها وَلَو رَمى بِكَ غَيرُ اللَهِ لَم يُصِبِ

أَجَبتَهُ مُعلِناً بِالسَيفِ مُنصَلِتاً وَلَو أَجَبتَ بِغَيرِ السَيفِ لَم تُجِبِ

مُوَكِّلاً بِيَفاعِ الأَرضِ يُشرِفُهُ مِن خِفَّةِ الخَوفِ لا مِن خِفَّةِ الطَّرَبِ(١٠٧)

إن التكرار في الأبيات يثري النغم؛ حيث تتسع مساحته على المستوي الأفقي في البيت؛ فتصعد النغمة نحو القافية؛ فيزداد الإيقاع حدة؛ ليتناسب مع عاطفة الفخر في النص الشعري، ولم يكن التكرار وحده هو القادر على تحقيق درجة عالية من الإيقاع فحسب، بل إن المسافة شبه المتساوية في البيتين الأول والثاني؛ تحقق للنسق الشعري درجة عالية من الموسيقية، وتزداد النغمة صعودًا في البيت الثالث عن طريق التجاور والتلاحم الشديد بيت طرفي التكرار.

والنفي في الطرف الثاني للتكرار؛ يجعل الأسلوب في الأبيات خالصًا للمقابلة؛ من ثم يصبح الأسلوب مناوشة للذهن، وإثارة شعورية لنفس المتلقي، فيظل الذهن مترددًا بين طرفي التكرار، وبين طرفي التقابل، والإثارة الشعورية؛ تحدث من اللذة الناتجة عن اكتشاف طرفي المقابلة، واكتشاف طرفيْ التكرار.

٢- الترصيع:

يختلف الترصيع عن التصريع؛ فالتصريع يأتي على مستوى اللفظ، وبينما يأتي الترصيع على مستوى التركيب، " والتصريع عرف أدبي شائع؛ أما الترصيع فصنعة أدبية لا تدانيه في القبول والشيوع، وأريد بالترصيع القافية الداخلية التي يعقدها الشاعر في أحد الأبيات الداخلية من القصيدة، أو في مجموعة من الأبيات... والترصيع مأخوذ من ترصيع العقد بالجوهر، وهو نظمه فيه، وضم بعضه إلى بعض، وأطلقه النقاد على تجزئة البيت الواحد، أو التسوية بينها في الوزن"([١٠٨])

وقد ورد الترصيع في القصيدة في ثلاثة مواضع على حد قول الشاعر:

تَـدبيرُ مُعتَصِـمٍ بِاللَـهِ مُنتَـقِمٍ ... لِلَّـهِ مُرتَقِـبٍ فـي اللَـهِ مُرتَـغِبِ

هَيهاتَ زُعزِعَتِ الأَرضُ الوَقـورُ بِـهِ ... عَن غَـزوِ مُحتَسِبٍ لا غَـزوِ مُكـتَسِبِ

كَم أَحرَزَت قُضُبُ الهِندِيِّ مُصـلَتَةً ... تَهتَزُّ مِن قُضُبٍ تَهتَزُّ فـي كُـثُبِ([١٠٩])

امتد التصريع في البيت الأول على مستوي الشطرين، بينما اقتصر في البيتين الثاني والثالث على مستوى الشطر الثاني، وتكمن دلالة اسم الفاعل في البيتين الأول والثاني في الحدوث والثبوت، وتتساوق دلالة اسم الفاعل مع دلالة تكرار لفظ الجلالة (الله) في البيت الأول، ودلالة تكرار (غزو) في البيت الثاني؛ بينما ينتج المعنى في البيت الثالث من تكرار الفعل المضارع (تهتز) الدال على التجدد والاستمرار، والجمع (قُضُبٍ – كُثُبِ) بدلالته على الكثرة، وكذلك تكرار (قُضُب) في شطريْ البيت.

ولم تتوقف القيمة الفنية للتصريع عند الجانب الدلالي، بل تتسحب نحو الجانب الصوتي أيضًا؛ فيتحول النسق في البيت الأول إلى إيقاع خالص؛ ناتج عن تقسيم البيت إلى أجزاء متساوية، والتناظر الإيقاعي بين اسم الفاعل من غير الثلاثي المتكرر أربع مرات في البيت، وكذلك النغمة المنبعثة من تكرار لفظ الجلالة، والتقفية الداخلية (مُعتَصِمٍ – مُنتَقِمٍ/ مُرتَقِبٍ – مُرتَغِبِ).

والأمر نفسه في البيتين الثاني والثالث؛ فقد تجلت الوظيفة الصوتية للتصريع من التكرار والتقفية (غَزوِ مُحتَسِبٍ لا غَزوِ مُكتَسِبِ/ تَهتَزُّ مِن قُضُبٍ تَهتَزُّ في كُثُبِ)، وترتفع النبرة الموسيقية من التجاور الشديد للتكرار، والتناظر الإيقاعي في اسم الفاعل في البيت الثاني، وللجمع في البيت الثالث.

٣- التقديم والتأخير:

اهتم العلماء اهتمامًا كبيرًا بمبحث التقديم والتأخير، وأولوا الجانب الدلالي الكامن في فيه عناية كبيرة، وأهملوا أثره الموسيقي؛ باستثناء ابن الأثير الذي التفت للأثر الموسيقي في هذا الأسلوب من التعبير؛ حيث يقول:" فأما القسم الذي يكون التقديم فيه هو الأبلغ؛ كتقديم المفعول على الفعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء على الفاعل .

وقال علماء البيان منهم الزمخشري –رحمه الله – إن تقديم هذه الصورة المذكورة؛ إنما هو الاختصاص، وليس كذلك، والذي عندي فيه أنه يستعمل على وجهين أحدهما: الاختصاص، والآخر: مراعاة نظم الكلام، وذلك لا يكون نظمه يحسن إلا بالتقديم، وإذا أُخِّر المقدم ذهب ذلك الحسن، وهذا الوجه أبلغ وأوكد من الاختصاص"(١١٠).

ومن أمثلة تقديم الخبر على المبتدأ قول أبي تمام:

السَيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ

بيضُ الصَفائِحِ لا سودُ الصَحائِفِ في مُتونِهِنَّ جَلاءُ الشَكِّ وَالرِيَبِ(١١١)

قدم الشاعر الخبر شبه الجملة (في حده)، وأخرَّ المبتدأ (الحد)، وإن كانت دلالة الاختصاص كامنة في هذا التعبير الأسلوبي؛ إلا أن الشاعر قدم الخبر لزيادة اهتمام؛ فحد السيف الذي يعنيه أكثر من الحد الثانية (المبتدأ)، والأمر ذاته في البيت الثاني؛ فقد قدم الشاعر شبه الجملة (في متونهن) على المبتدأ (جلاء)؛ فالذي يعنيه متن السيف – وسيلة النصر– أكثر من جلاء الشك.

وتبقى الوظيفة الصوتية، وربما تكون مقدمة لدى الشاعر على الوظيفة الدلالية، إن تقديم الخبر على المبتدأ في البيتين استقامة للوزن، ولو لم ينحرف الأسلوب عن رتبته النحوية، ولغته المعيارية؛ لفسد الوزن، وأصبحت النغمة نشازًا داخل التفعيلة.

وقد قدَم الشاعر شبه الجملة على الفاعل في بعض الأبيات؛ منها قوله:

يا يَومَ وَقعَةِ عَمّوريَّةَ اِنصَرَفَت مِنكَ المُنى حُفَّلاً مَعسولَةَ الحَلَبِ

غادَرتَ فيها بَهيمَ اللَيلِ وَهْوَ ضُحىً يَشُلُّهُ وَسطَها صُبحٌ مِنَ اللَهَبِ

قدم أبو تمام شبه الجملة (منك) على الفاعل (المنى) في البيت الأول، وقدم شبه الجملة ظرف المكان في البيت الثاني (وسطها)، وأخَّر الفاعل (صبح)، وقدم شبه الجملة (إليها) في البيت الثالث على الفاعل (همة)؛ إن كان التقديم والتأخير ناتجه الاختصاص؛ فإن الضمير

في (منك) عائد على المعركة التي هي المسيطرة على مشاعر المبدع والمتلقي على حد سواء، وكذلك الظرف والضمير المضاف إليه (وسطها) عائدان على المعركة في البيت الثاني، والضمير في (إليها) في البيت الثالث؛ يعود على عمورية؛ ومن ثم كان للتقديم دلالته؛ لسيطرته على الشاعر؛ فالمقدم هو الذي يعنيه أكثر من المقدَم عليه.

والتقديم والتأخير أسهم في صحة التفعيلة (مستفعلن) في البيتين الأول والثاني، كما أسهم في صحة (فاعلن) في البيت الثالث، ونأى بهما عن الكسر العروضي.

ويقدم الشاعر شبه الجملة على الفعل والفاعل في قوله:

مِن عَهدِ إِسكَندَرٍ أَو قَبلَ ذَلِكَ قَد شابَتْ نَواصي اللَيالي وَهيَ لَم تَشِبِ(١١٢)

قدم الشاعر شبه الجملة (مِن عَهدِ إِسكَندَرٍ أَو قَبلَ ذَلِكَ) على (قَد شابَتْ نَواصي اللَيالي)؛ إن التقديم يثبت لعمورية التحصين والاستعصاء على الجبابرة؛ فلم يستطع أحد فتحها، والإثبات ينفي عن المعتصم الفاتح الجبن والخور، وينسب له البطولة والشجاعة.

والتقديم أثَّر في موسيقى الشطر الأول؛ حيث اتسعت مساحته؛ فاستقام الوزن في تفعيلات صدر البيت، وكذلك التأخير حافظ على سلامة الوزن في عجز البيت.

من كل ما سبق؛ فقد اتضح أن الوزن والقافية؛ يمثلان الشكل الخارجي الذي ينتظم جميع ظواهر اللغة التي تشكل الموسيقى الداخلية في النص؛ بدءًا من أصغر بنية في النص؛ انتهاء بالبنية الأكبر التركيب.

نتائج البحث

١- يمثل الوزن والقافية الإطار الخارجي لموسيقى النص، ولا يشكل موسيقى النص وحده.

٢- تفوقت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، وكذلك تفوقت الفتحة القصيرة والطويلة على الكسرة القصيرة والطويلة، والضمة بنوعيها؛ وهذا التفوق كان له تأثير في تشكيل النص على المستويين الصوتي والدلالي.

٣- تفوقت المقاطع المفتوحة على المغلقة، والمقاطع المفتوحة ارتفعت بذبذبة الصوت إلى القمة، وهبطت المقاطع المغلقة بالصوت نحو الوديان، مما تبع ذلك تنوع في النغمة.

٤- أسهمت الألفاظ على تنوعها في تشكيل موسيقى النص، وهذا التشكيل الصوتي؛ تولدت منه سلسلة من الدلالات التي أَثْرَت المعنى الشعري.

٥- برز الشكل الصوتي في التركيب ابتداءً، ثم تولد عنه الشكل الدلالي؛ فنتج عنه عدة فروع دلالية.

النص

السَـيفُ أَصـدَقُ أَنبـاءً مِـنَ الكُتُـبِ ... فـي حَـدِّهِ الحَـدُّ بَـينَ الجِـدِّ وَاللَـعِبِ
بـيضُ الصَـفائِحِ لا سـودُ الصَـحائِفِ فـي ... مُتـونِهِنَّ جَـلاءُ الشَـكِّ وَالرِيَـبِ
وَالعِلـمُ فـي شُـهُبِ الأَرمـاحِ لامِعَـةً ... بَينَ الخَميسَينِ لا في السَبعَةِ الشُـهُبِ
أَيـنَ الرِوايَـةُ بَـل أَيـنَ النُـجومُ وَمـا ... صاغوهُ مِن زُخرُفٍ فيها وَمِن كَـذِبِ؟
تَخَرُّصـاً وَأَحاديثـاً مُلَـفَّقَـةً ... لَيسَـت بِنَبـعٍ إِذا عُـدَّت وَلا غَـرَبِ
عَجائِبـاً زَعَمـوا الأَيّـامَ مُجفِـلَةً ... عَنهُنَّ فـي صَفَرِ الأَصـفارِ أَو رَجَـبِ
وَخَوَّفـوا النـاسَ مِـن دَهيـاءَ مُظلِـمَةٍ ... إِذا بَـدا الكَوكَـبُ الغَربِـيُّ ذو الذَنَـبِ
وَصَـيَّروا الأَبـرُجَ العُليـا مُرَتَّبَـةً ... مـا كـانَ مُنقَلِبـاً أَو غَيـرَ مُنقَـلِبِ
يَقضـونَ بِـالأَمرِ عَنهـا وَهْـيَ غافِـلَةٌ ... مـا دارَ فـي فُلُـكٍ مِنهـا وَفـي قُطُـبِ
لَـو بَيَّنَـت قَـطُّ أَمـراً قَبـلَ مَوقِـعِهِ ... لَـم تُخـفِ مـا حَلَّ بِالأَوثـانِ وَالصُـلُبِ
فَـتحُ الفُتـوحِ تَعـالى أَن يُحيـطَ بِـهِ ... نَظمٌ مِنَ الشِعرِ أَو نَثرٌ مِنَ الخُطَـبِ
فَـتحٌ تَفَـتَّحُ أَبـوابُ السَمـاءِ لَـهُ ... وَتَبـرُزُ الأَرضُ فـي أَثوابِهـا القُشُـبِ
يـا يَـومَ وَقعَـةِ عَمّوريَّـةَ اِنصَـرَفَت ... مِنـكَ المُنـى حُفَّـلاً مَعسـولَةَ الحَـلَبِ
أَبقَيتَ جَدَّ بَنـي الإِسلامِ فـي صَـعَدٍ ... وَالمُشرِكينَ وَدارَ الشِركِ فـي صَـبَبِ
أُمٌّ لَهُـم لَـو رَجَـوا أَن تُفتَـدى جَعَـلوا ... فِـداءَها كُـلَّ أُمٍّ مِنـهُمُ وَأَبِ
وَبَـرزَةِ الوَجـهِ قَـد أَعيَـت رِياضَـتُها ... كِسرى وَصَدَّت صُدوداً عَن أَبـي كَـرِبِ
بِكـرٌ فَمـا اِفتَرَعتَهـا كَـفُّ حـادِثَةٍ ... وَلا تَرَقَّـت إِلَيهـا هِمَّـةُ النُـوَبِ
مِـن عَهـدِ إِسكَندَرٍ أَو قَـبلَ ذَلِـكَ قَـد ... شابَتْ نَواصي اللَيالي وَهيَ لَم تَشِـبِ
حَتّـى إِذا مَخَّـضَ اللَـهُ السِنينَ لَـها ... مَخـضَ البَخيلَـةِ كانَـت زُبـدَةَ الحِـقَبِ
أَتَـتهُمُ الكُربَـةُ السَوداءُ سـادِرَةً ... مِنهـا وَكـانَ اِسـمُها فُرّاجَـةَ الكُـرَبِ
جَـرى لَهـا الفَـألُ بَرحـاً يَـومَ أَنقَـرَةٍ ... إِذ غودِرَت وَحشَـةَ الساحاتِ وَالرُحَـبِ
لَمّـا رَأَت أُختَهـا بِـالأَمسِ قَـد خَرِبَـت ... كـانَ الخَـرابُ لَهـا أَعدى مِـنَ الجَـرَبِ
كَـم بَـينَ حيطانِهـا مِـن فـارِسٍ بَطَـلٍ ... قـاني الـذَوائِبِ مِـن آنـي دَمٍ سَـرَبِ
بِسُـنَّةِ السَـيفِ وَالخَطِـيِّ مِـن دَمِـهِ ... لا سُـنَّةِ الـدينِ وَالإِسـلامِ مُختَضِـبِ
لَقَـد تَرَكـتَ أَميـرَ المُـؤمِنينَ بِـها ... لِلنـارِ يَومـاً ذَليـلَ الصَـخرِ وَالخَشَـبِ
غـادَرتَ فيهـا بَهـيمَ اللَيـلِ وَهْوَ ضُـحىً ... يَشُـلُّهُ وَسـطَها صُـبحٌ مِـنَ اللَهَـبِ

حَتّـى كَـأَنَّ جَلابيـبَ الـدُجى رَغِبَـــت ... عَـن لَونِهـا وَكَـأَنَّ الشَـمسَ لَـم تَغِـبِ
ضَـوءٌ مِـنَ النـارِ وَالظَلمـاءِ عاكِفَـةٌ ... وَظُلمَـةٌ مِن دُخانٍ فـي ضُحىً شَحـبِ
فَالشَـمسُ طالِعَـةٌ مِـن ذا وَقَـد أَفَـلَت ... وَالشَـمسُ واجِبَـةٌ مِـن ذا وَلَـم تَجِـبِ
تَصَـرَّحَ الـدَهرُ تَصـريحَ الغَمـامِ لَـها ... عَن يَـومِ هَيجـاءَ مِنهـا طـاهِرٍ جُنُـبِ
لَم تَطلُعِ الشَمسُ فيهِ يَومَ ذاكَ عَلـى ... بـانٍ بِأَهـلٍ وَلَـم تَغرُب عَلـى عَـزَبِ
مـا رَبـعُ مَيَّـةَ مَعمـوراً يُطيـفُ بِـهِ ... غَيلانُ أَبهى رُبىً مِن رَبعِها الخَـرِبِ
وَلا الخُـدودُ وَقَـد أُدمـينَ مِـن خَجَـلٍ ... أَشـهى إِلـى نـاظِري مِن خَدِّها التَـرِبِ
سَـماجَةً غَنِيَـت مِنّـا العُـيونُ بِهـا ... عَن كُلِّ حُسنٍ بَدا أَو مَنظَرٍ عَـجَبِ
وَحُسـنُ مُنقَلَـبٍ تَبـــــقى عَواقِـبُهُ ... جـاءَت بَشاشَـتُهُ مِـن سـوءِ مُنقَـلَبِ
لَـو يَعلَمُ الكُفرُ كَم مِن أَعصُرٍ كَمَنَت ... لَـهُ العَواقِـبُ بَـينَ السُـمرِ وَالقُـضُبِ
تَـــدبيرُ مُعتَصِـــمٍ بِاللَـــهِ مُنتـــقِمٍ ... لِلَّـــهِ مُرتَقِـبٍ فـــي اللَـــهِ مُرتَـــغِبِ
وَمُطعَـمِ النَصـرِ لَـم تَكهَـم أَسِـنَّتُهُ ... يَومـاً وَلا حُجِبَـت عَـن رَوحِ مُحتَـجِبِ
لَـم يَغزُ قَومـاً وَلَـم يَـنهَض إِلـى بَـلَدٍ ... إِلّا تَقَدَّمَـهُ جَـيشٌ مِـــنَ الرُعَـــبِ
لَـو لَـم يَقُد جَحفَـلاً يَـومَ الـوَغى لَغَـدا ... مِـن نَفسِـهِ وَحدَها فـي جَحفَـلٍ لَـجِبِ
رَمَـــى بِـــكَ اللَـــهُ بُرجَيهـــا فَهَـــدَّمَها ... وَلَـو رَمـى بِـكَ غَيـرُ اللَـهِ لَـم يُصِـبِ
مِـن بَعـدِ مـا أَشَّـبوها واثِقـينَ بِهـا ... وَاللَـهُ مِفتـاحُ بـابِ المَعقِـلِ الأَشَـبِ
وَقـالَ ذو أَمـــرِهِم لا مَرتَـــعٌ صَـــدَدٌ ... لِلسـارِحينَ وَلَـيسَ الـوِردُ مِـن كَثَـبِ
أَمانِيـــاً سَـــلَبَتهُم نُجـــحَ هاجِسِـــها ... ظُبـى السُيوفِ وَأَطرافُ القَنـا السُـلُبِ
إِنَّ الحِمـامَينِ مِـن بـيضٍ وَمِـن سُـمُرٍ ... دَلـوا الحَياتَينِ مِـن مـاءٍ وَمِـن عُـشُبِ
لَبَّيـتَ صَـوتاً زِبَطريّـاً هَـرَقتَ لَـهُ ... كَـأسَ الكَـرى وَرُضـابَ الخُـرَّدِ العُـرُبِ
عَداكَ حَرُّ الثُغورِ المُستَضامَةِ عَـن ... بَردِ الثُغورِ وَعَن سَلسـالِها الحَصِـبِ
أَجَبتَـــهُ مُعلِنـــاً بِالسَـــيفِ مُنصَـــلِتاً ... وَلَـو أَجَبـتَ بِغَيـرِ السَـيفِ لَـم تُجِـبِ
حَتّـى تَرَكـتَ عَمـودَ الشِـركِ مُنعَـفِراً ... لَـم تُعَـرِّجِ عَلـى الأَوتـادِ وَالطُـنُبِ
لَمّـا رَأى الحَـربَ رَأيَ العَـينِ توفِـلِسٌ ... وَالحَربُ مُشتَقَّةُ المَعنـى مِنَ الحَـرَبِ
غَـدا يُصَـرِّفُ بِـالأَموالِ جِريَتَـها ... فَعَـزَّهُ البَحـرُ ذو التَيّـارِ وَالحَـدَبِ
هَيهاتَ زُعزِعَتِ الأَرضُ الوَقـــورُ بِـهِ ... عَن غَزوِ مُحتَسِبٍ لا غَزوِ مُكـتَسِبِ
لَـم يُنفِـقِ الـذَهَبَ المُربـي بِكَثـرَتِهِ ... عَلـى الحَصـى وَبِـهِ فَقرٌ إِلـى الذَهَـبِ

إنَّ الأُســـودَ أُســـودَ الغيـــلِ هِمَّتُهـــا ... يَومَ الكَريهَـةِ فـي المَسلوبِ لا السَلَبِ
وَلّـــى وَقَـــد أَلجَـــمَ الخَطِّـــيُّ مَنطِـــقَهُ ... بِسَكتَةٍ تَحتَهـا الأَحشـاءُ فـي صَـخَبِ
أَحـذى قَرابينُـهُ صَـرفَ الـرَدى وَمَضـى ... يَحتَـثُّ أَنجـى مَطايـاهُ مِـنَ الْهَـرَبِ
مُـــوَكِّلاً بِيَفـــاعِ الأَرضِ يُشـــرِفُهُ ... مِن خِفَّةِ الخَوفِ لا مِن خِفَّةِ الطَّرَبِ
إِن يَعدُ مِـن حَرِّهـا عَـدوَ الظَلـيمِ فَـقَد ... أَوسَـعتَ جاحِمَهـا مِـن كَثـرَةِ الْحَـطَبِ
تِسـعونَ أَلفـاً كَآسـادِ الشَـرى نَضِـجَت ... جُلـودُهُم قَبـلَ نُضـجِ التـينِ وَالْعِـنَبِ
يا رُبَّ حَوباءَ حينَ اِجتُثَّ دابِرُهُم طابَت ... وَلَـو ضُـمِّخَت بِالمِسـكِ لَـم تَطـبِ
وَمُغضَـبٍ رَجَعَـت بـيضُ السُـيوفِ بِـهِ ... حَـيَّ الرِضـا مِـن رَداهُم مَيِّـتَ الغَضَـبِ
وَالحَـربُ قائِمَـةٌ فـي مَـأزِقٍ لَجِـجٍ ... تَجثـو القِيـامُ بِـهِ صُـغراً عَلـى الرُكَـبِ
كَـم نيـلَ تَحـتَ سَناها مِـن سَنا قَـمَرٍ ... وَتَحـتَ عارِضِـها مِـن عـارِضٍ شَـنِبِ
كَم كانَ فـي قَطعِ أَسبابِ الرِقابِ بِهـا ... إِلـى المُخَـدَّرَةِ العَـذراءِ مِـن سَـبَبِ
كَـم أَحـرَزَت قُضُـبُ الهِنـدِيِّ مُصـلَتَةً ... تَهتَـزُّ مِـن قُضُـبٍ تَهتَـزُّ فـي كُـثُبِ
بـيضٌ إِذا اِنتُضِيَت مِن حُجبِها رَجَعَت ... أَحَـقَّ بِـالبيضِ أَترابـاً مِـنَ الحُجُـبِ
خَليفَـةَ اللَـهِ جـازى اللَـهُ سَـعيَكَ عَـن ... جُرثومَـةِ الـدِينِ وَالإِسـلامِ وَالحَـسَبِ
بَصُـرتَ بِالراحَـةِ الكُبـرى فَـلَم تَرَهـا ... تُنـالُ إِلّا عَلـى جِسـرٍ مِـنَ التَعَـبِ
إِن كـانَ بَـينَ صُروفِ الـدَهرِ مِن رَحِمٍ ... مَوصـولَةٍ أَو ذِمـامٍ غَيـرِ مُنقَضِـبِ
فَبَـينَ أَيّامِـكَ اللاتـي نُصِـرتَ بِهـا ... وَبَـينَ أَيّـامِ بَـدرٍ أَقـرَبُ النَـسَبِ
أَبقَت بَنـي الأَصفَرِ المِمراضِ كَاسِمِهُ ... صُـفرَ الوُجـوهِ وَجَلَّـت أَوجُـهَ العَـرَبِ

١ – يراجع : يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، مكتبة غريب، القاهرة د.ت، ص ٨٧– ١٠٠.

٢ – يراجع: حسين نصار، القافية في العروض والأدب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ٣٤، و فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ط٣، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٢١.

٣ – محمد مندور، فن الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٢٢.

٤ – يراجع: ميخائيل نعيمة، الغربال، ط١٤، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٨، ص ٨٤،٨٥.

٥ – عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٢.

٦ – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار بيروت للكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص ٦٤.

٧ – يراجع: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية "، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤، ص ٢١٨.

٨ – عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة دار غريب، القاهرة، د.ت، ص ٩.

٩ – يراجع: محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣٧ .

١٠ – محمد مصطفى هدارة، الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٣٤٩.

١١ – يراجع: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٦.

١٢ – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٧٦.

١٣ – يراجع: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٩م، ١/ ١٤١.

=

=

=

١٤ – يراجع: محمد مصطفى هدارة، الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص ٣٥٣، و عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة – دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص ٦٠.

١٥ – يراجع: محمد عبد الرحمن عطا الله، التشكيل الموسيقي وأثره في إبداع الدلالة " ميمية المتنبي نموذجًا" ، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة،٢٠١١م، ص ١٩، ٢٠.

١٦ – أبو تمام، ديوانه، تحقيق: محمد عبده عزام، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢، ١/ ٤٢، ٤٨.

١٧– يراجع: محمد سيد على عبد العال: شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكلات الجمالية ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٢٠، ص ٥٣٥.

١٨ – يراجع: حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ، ص ٢٧.

١٩ – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

٢٠ – يراجع: جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة : أحمد درويش ، ط٣ ، دار المعارف، ١٩٩٣م ص ١٠، ومحمد الهادي الطرابلسي النص الأدبي وقضياه عند ميشال ريفتار من خلال كتاب "صناعة النص "وجون كوهن من خلال كتابه "الكلام السامي : "مجلة فصول ، مج٥ ، ع١ ، ١٩٨٤م .

٢١ – يراجع: برناند شبلنر،علم اللغة والدراسات الأدبية ، دراسة الأسلوب والبلاغة وعلم اللغة النصي، ترجمة: محمود جاد الرب ، ط١ ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٧م ص ٦٣ .

٢٢ – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٦٣.

٢٣ كمال بشر، علم الأصوات، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، ٢٠٠٠م، ص ١٤٤ .

٢٤ – يراجع: السابق، الصفحة نفسها.

٢٥ – يراجع: نفسه، ص ١٧٥.

٢٦ – نفسه، ص ١٧٥، ١٧٦.

٢٧ – يراجع: محمد العبد، دلالة الإبداع في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٣٨.

=

=

=

٢٨ – يراجع: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٣٣.

٢٩ – يراجع: كمال بشر، علم الأصوات، ٣٤٦.

٣٠ – يراجع: السابق، ص ٣٦٨.

٣١ – يراجع: ، أنور المعداوي، نماذج فنية في الأدب والنقد، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، ١٩٥١م، ص ٣٠.

٣٢ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٢، ٤٩، ٥٠، ٥٨.

٣٣ – يراجع: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ١٣٥، وكمال بشر، علم الأصوات، ص ٤٢٤.

٣٤ – يراجع: وكمال بشر، علم الأصوات، ص ٤٤٥.

٣٥ – عبد الجواد الطيب في محيط الدراسات اللغوية ، ط١ ، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٥٠.

٣٦ – يراجع: إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٥م، ص ٢٦١.

٣٧ – إبراهيم أنيس،– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨١م، ص ١٩٧.

٣٨ – يراجع: عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، ط١، دار التأليف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٣٩.

٣٩ – يراجع: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ١٦١.

٤٠ – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٢٧.

٤١ – يراجع: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ٢٤٢.

٤٢ – إنعام الحق غازي، وناصر محمود، المقطع الصوتي وأثره في الكلام العربي، مجلة القسم العربي، ع ٢٤، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، ٢٠١٧، ص ٢١٧.

٤٣– يراجع: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ١٣١.

٤٤ – يراجع: وكمال بشر، علم الأصوات، ٥٢١.

٤٥ – السابق، الصفحة نفسها.

٤٦ – أبو تمام: ديوانه، ١/ ٤٠، ٤٦، ٦٢، ٧١.

=

=

=

٤٧ – يراجع: عائشة عبد الرحمن، مقدمة في المنهج، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، د.ت ، ص ١٨١.

٤٨ – يراجع: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٩م ، ١/ ١٨١.

٤٩ – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الأعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٤٦.

٥٠ – يراجع: مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت، ص ٤٨.

٥١ – سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ط٤ ، دار الشروق ، بيروت، ١٩٨٩م ، ص ٣٧.

٥٢ – يراجع: محمد العبد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، مج٧ ، ع١،١٩٨٦،١–١٩٨٧، ص ٩٨.

٥٣ – محمد عبد المطلب، قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠٧.

٥٤– مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص ١٧٢.

٥٥ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٠

٥٦ – السابق، ١/ ٥٣، ٥٤، ٥٥.

٥٧ نفسه، ١/ ٤٠، ٦٢، ٧٢.

٥٨ – سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول ، مج١٠، ع١، ١٩٩١م، ص ١٥٨.

٥٩– أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٣، ٤٥، ٤٧، ٤٨، ٦٦.

٦٠ – حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص ١٤٣.

٦١ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٠.

٦٢ – يراجع: حسن البنداري، تكوين الخطاب النفسي في النقد القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٢٠٩.

٦٣ – يراجع: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، ص ١٥٨.

=

=

=

٦٤ – يراجع: شوقي الزهرة، جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر دراسة فيلولوجية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، ٦٢.

٦٥ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٠، ٥٨.

٦٦ – السابق، ١/ ٦٤.

٦٧ يراجع: ، صلاح الدين الصفدي، جنان الجناس في علم البديع، تحقيق: سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٩.

٦٨ يراجع: جلال الدين السيوطي الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥ ،٣/٣١٠-٣٤١.

٦٩ – يراجع: رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض دارسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨،ص ٢٠٥.

٧٠ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٥، ٤٧، ٦٩.

٧١ – يراجع: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مؤسسة مختار للتوزيع، القاهرة، ١١٩٦، ص ١٣٥.

٧٢ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٠، ٤٥.

٧٣ – السابق، ٥٢، ٥٧.

٧٤ – نفسه، ٦٨، ٦٩.

٧٥ – روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ط١ ، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣٠٠.

٧٦– أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ١١٦.

٧٧ – أبو تمام، ديوانه، ٤٢/١.

٧٨ – أبو تمام، ديوانه، ٤٢/١.

٧٩ – نفسه، ١/ ٥٢.

٨٠ – أبو تمام، ١/ ٦٦.

٨١– محمد عبد الرحمن عطا الله، التشكيل الموسيقي وأثره في إبداع الدلالة " ميمية المتنبي نموذجًا"، ص ٦٤.

٨٢ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٨، ٥٠.

٨٣ – السابق، ١/ ٥٠.

=

=

=

٨٤ – يراجع: ، محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ط٢ ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م ، ص ٦٤.

٨٥ – محمد مكي نصر، نهاية القول المفيد في علم التجويد، القاهرة، ١٣٤٩هـ ، ص١٠٤.

٨٦ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦.

٨٧ – كمال بشر، علم الأصوات، ٤٥٧.

٨٨ – يراجع: تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ٢١٢.

٨٩– محمد عبد الرحمن عطا الله، التشكيل الموسيقي وأثره في إبداع الدلالة " ميمية المتنبي نموذجًا"، ص ٦٨.

٩٠ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٦، ٥٣.

٩١ – السابق، ١/ ٤٧، ٤٨.

٩٢ – نفسه، ١/ ٤٧، ٧٠.

٩٣ – أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس الهجري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ١٣٥.

٩٤ – يراجع: برناند شبلنر،علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٦٥.

٩٥ – أبو تمام، ديوانه، ١/٤٢، ٤٣، ٤٨.

٩٦ – السابق، ١/ ٥٣.

٩٧ – نفسه، ١/ ٤٧.

٩٨ – نفسه، ١/ ٥٤.

٩٩ – يراجع: ، ضياء الدين بن الأثير المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ٣/ ١٤٤.

١٠٠ – يراجع: صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، مج١، ع٢، يناير ١٩٨١، ص ١١٦.

١٠١ – يراجع: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ت، ص ٢١٨.

١٠٢ – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن ، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ص ٨٢.

=

=

=

١٠٣ – محمد عبد الرحمن عطا الله، التشكيل الموسيقي وأثره في إبداع الدلالة " ميمية المتنبي نموذجًا"، ص ٧٤.

١٠٤ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٦، ٤٧، ٥٥، ٥٨، ٦٢.

١٠٥ – السابق، ١/ ٤٤، ٥٤، ٦٩.

١٠٦ – منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص ٢٠.

١٠٧ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٥٩، ٦٣، ٦٩.

١٠٨ – حسين نصار، القافية في العروض والأدب ، ص ١٤٧.

١٠٩ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٥٨، ٦٥، ٧٢.

١١٠– ضياء الدين بن الأثير المثل السائر، ٢/ ٢١٠، ٢١١.

١١١ – أبو تمام، ديوانه، ١/ ٤٠.

١١٢ – نفسه، ١/ ٤٨.

=

=

=

المصادر والمراجع

أولًا: المصدر

- حبيب بن أوس الطائي أبو تمام، ديوانه، تحقيق: محمد عبده عزام، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.

ثانيًا: المراجع

١- إبراهيم أنيس :
- أصوات اللغوية، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١م.
- من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٥م.
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨.

٢- أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م.

٣- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧.

٤- أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس الهجري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣.

٥- إنعام الحق غازي، وناصر محمود، المقطع الصوتي وأثره في الكلام العربي، مجلة القسم العربي، ع ٢٤، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، ٢٠١٧.

٦- أنور المعداوي، نماذج فنية في الأدب والنقد، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، ١٩٥١م.

٧- برناند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة وعلم اللغة النصي، ترجمة: محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م.

=

=

=
٨- تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م.
٩- جلال الدين السيوطي الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.
١٠-جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، ط٣، دار المعارف، ١٩٩٣م ص ١٠.
١١-حسن البنداري، تكوين الخطاب النفسي في النقد القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٢.
١٢-حسين نصار، القافية في العروض والأدب، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
١٣-رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
١٤-رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض دارسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.
١٥-روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م.
١٦-سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، مج١٠، ع١، القاهرة، ١٩٩١م.
١٧-السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤.
١٨-ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٦٩م.
١٩-سيد قطب:
- التصوير الفني في القرآن، ط٢، دار المعارف، القاهرة.
=
=

=
- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط٤، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٩م.

٢٠-شوقي الزهرة، جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر دراسة فيلولوجية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

٢١-صلاح الدين الصفدي، جنان الجناس في علم البديع، تحقيق: سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٨.

٢٢-صلاح فضل:
- بلاغة الخطاب وعلم النص، مؤسسة مختار للتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦.
- ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، مج١، ع٢، يناير ١٩٨١.

٢٣-ضياء الدين بن الأثير المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

٢٤-عائشة عبد الرحمن، مقدمة في المنهج، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، د.ت.

٢٥-عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة دار غريب، القاهرة، د.ت.

٢٦-عبد الجواد الطيب في محيط الدراسات اللغوية، ط١، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٩٨٨م.

٢٧-عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، ط١، دار التأليف، القاهرة، ١٩٦٣.

٢٨-عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧.

٢٩-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الأعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤.

٣٠-عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٩م.

=

=

=
٣١-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٩م.
٣٢-عز الدين إسماعيل:
- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
- الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨.
٣٣-فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ط٣، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٠.
٣٤-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار بيروت للكتب العلمية، بيروت، د.ت.
٣٥-كمال بشر، علم الأصوات، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٣٦-محمد سيد على عبد العال: شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكلات الجمالية ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٢٠.
٣٧-محمد العبد:
- دلالة الإبداع في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨.
- اللغة والإبداع الأدبي، ط٢، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م.
٣٨-محمد العبد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، مج٧، ع١٩٨٦-١٩٨٧.
٣٩-محمد عبد الرحمن عطا الله، التشكيل الموسيقي وأثره في إبداع الدلالة " ميمية المتنبي نموذجًا"، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة،٢٠١١م.
٤٠-محمد عبد المطلب:
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، القاهرة ، ١٩٩٨م.
=

=

=

- قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

٤١-محمد مصطفى هدارة، الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.

٤٢-محمد مكي نصر، نهاية القول المفيد في علم التجويد، القاهرة، ١٣٤٩هـ.

٤٣-محمد مندور، فن الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠.

٤٤-محمد الهادي الطرابلسي النص الأدبي وقضياه عند ميشال ريفتار من خلال كتاب "صناعة النص" وجون كوهن من خلال كتابه "الكلام السامي": مجلة فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤م.

٤٥-مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.

٤٦-مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

٤٧-منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

٤٨-ميخائيل نعيمة، الغربال، ط١٤، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٨.

٤٩-يوسف خلف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، مكتبة غريب، القاهرة د.ت.

=

=

=

References :

- habib bin 'uws altaayiy 'abu tamam, diwanuhu, tahqiqu: muhamad eabdih eazam, ta3, dar almaearifi, alqahirati, 1972.

1- 'iibrahim 'anis :
- 'aswat allughawiati, ta4, maktabat al'anjilu almisriatu, alqahirati, 1981mi.
- min 'asrar allughati, maktabat al'anjilu almisriati, alqahirati, 1975mi.

musiqaa alshaera, maktabat al'anjilu almisriatu, alqahirati, 1978.

-2- 'ahmad eafifi, nahw alnasi atijah jadid fi aldars alnahwi, maktabat zahra' alsharqa, alqahirati, 2001mi.

3- 'ahmad mukhtar eumra, dirasat alsawt allughwi, ealam alkutub, alqahirati, 1997.

4- 'amjad altarabulsi, naqd alshier eind alearab hataa alqarn alkhamis alhijrii, ta1, dar tubaqal lilnashri, aldaar albayda', 1993.

5- 'iineam alhaqi ghazi, wanasir mahmud, almaqtae alsawtiu wa'atharuh fi alkalam alearabii, majalat alqism alearabii, e 24, jamieat binjab, lahur, bakistan, 2017.

6- 'anwar almiedawi, namadhij faniyat fi al'adab walnaqda, lajnat alnashr liljamieiin, alqahirati, 1951m.

7- birnand shiblnar, ealm allughat waldirasat al'adabiati, dirasat al'uslub walbalaghat waeilm allughat alnasiy, tarjamatu: mahmud jad alrabi, ta1, aldaar alfaniyat lilnashr waltawzie, alqahirati, 1987m.

8- tamaam hasaan allughat alearabiat maenaha

=

=

=

wamabnaha, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 1979m.

9- jalal aldiyn alsuyutiu al'iitqan fi eulum alqurani, tahqiqu: muhamad 'abu alfadl 'iibrahim, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 1975.

10- jun kuin, bina' lughat alshiera, tarjamatu: 'ahmad darwish, ta3, dar almaearifi, 1993m s 10.

11- hasan albindari, takwin alkhitab alnafsii fi alnaqd alqadimi, maktabat al'anjilu almisriati, alqahirati, 1992.

12- husayn nasari, alqafiat fi alearud wal'adbi, dar almaearifi, alqahirati, da.t.

13- rja' eid, falsafat albalaghat bayn altiqniat waltatawuri, munsha'at almaearifi, al'iiskandiriata, di.t.

14- ramadan sadiq, shaer eumar bin alfarid darisat 'uslubiatun, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 1988.

15- rubirt di bujrandi, alnasu walkhitab wal'iijra'i, tarjamatu: tamam hasan, ta1, ealam alkutub, alqahirati, 1998m.

16- saed masluh, nahw 'ajrumiat lilnasi alshieri, dirasat fi qasidat jahiliatin, majalat fusul, mij10, ea1, alqahirati, 1991m.

17- alsaeid alwarqi, lughat alshier alearabii alhadith "mqawimatuha alfaniyat wataqatuha al'iibdaeiatu, dar alnahdat alearabiati, bayrut, 1984.

18- abn sanan alkhafaji, siru alfasahati, tahqiqu: eabd almutaeal alsaeidii, maktabat sabihi, alqahirat, 1969m.

19- sid qutb:

=

=

=

- altaswir alfaniyu fi alqurani, ta2, dar almaearifi, alqahirati.
- alnaqd al'adabiu 'usulah wamanahijuhu, ta4, dar alshuruq, bayrut, 1989m.

20- shawqi alzuhrat, judhur al'uslubiat min alzawaya 'iilaa aldawayir dirasat filulujiatun, maktabat aladab, alqahirati, da.t.

21- salah aldiyn alsafadii, janaan aljanaas fi eilm albadiei, tahqiqu: samir husayn halbi, dar alkutub aleilmiati, bayrut, 1978.

22- slah fadl:

- balaghat alkhitab waeilm alnas, muasasat mukhtar liltawzie, alqahirati, 1996.
- zawahir 'uslubiat fi shier shawqi, majalat fusul, mij1, ea2, yanayir 1981.

23- dya' aldiyn bin al'uthir almathal alsaayir, tahqiqu: 'ahmad alhufi, badawi tabaanat , dar nahdat masiri, alqahirati, da.t.

24- eayishat eabd alrahman, muqadimat fi almanhaji, maehad albuhuth waldirasat alearabiati, alqahirati, da.t.

25- eabaas mahmud aleaqaadi, allughat alshaaeirat dar ghirib, alqahirati, da.t.

26- eabd aljawad altayib fi muhit aldirasat allughawiati, ta1, almaktabat al'azhariat liltarathi, alqahirati, 1988m.

27- eabd alrahman 'ayuba, 'aswat allughati, ta1, dar altaalifi, alqahirati, 1963.

28- eabd aleaziz eutiq, ealm alearud walqafiati, eabd aleaziz eatiqu, dar alnahdat alearabiati, bayrut, 1987.

=

=

=

29- eabd alqahir aljirjani, dalayil al'aejazi, tahqiqu: mahmud muhamad shakiri, maktabat alkhanji, alqahirati, 1984.
30- eabd allah altayib almajdhubi, almurshid 'iilaa fahm 'ashear alearab wasinaeatiha, ta2, matbaeat hukumat alkuayti, 1989m.
31- 'abu euthman eamru bin bahr aljahiza, albayan waltabyinu, tahqiqu: eabd alsalam harun, maktabat alkhanji, alqahirati, 1969m.
32- eaz aldiyn 'iismaeil:
- altafsir alnafsiu lil'adabi, dar aleawdati, dar althaqafati, bayrut, da.t.
- alshier alearabiu almueasiru, ta3, dar alfikr alearabii, alqahirati, 1978.
33- fuaad zakaria, altaebir almusiqiu, ta3, maktabat masiri, alqahirati, 1980.
34- qdamat bin jaefar, naqd alshaera, tahqiqu: muhamad eabd almuneim khafaji, dar bayrut lilkutub aleilmiati, bayrut, di.t.
35- kamal bashar, ealm al'aswati, maktabat gharib liltibaeat walnashri, alqahirati, 2000mi.
36- muhamad sayid ealaa eabd aleali: shaer altabieat alnajdiat al'ansaq althaqafiat waltashakulat aljamaliat ta1, maktabat aladab, alqahirati, 2020.
37- muhamad aleabdu:
- dalalat al'iibdae fi alshier aljahilii madkhal lughawi 'uslubi, dar almaearifi, alqahirati, 1988.
- allughat wal'iibdae al'adbi, ta2, dar alfikr lildirasat walnashr waltawzie, alqahirati, 1989mi.
38- muhamad aleabdi, simat 'uslubiat fi shier salah eabd alsabur, majalat fusul, mij7, ea1986-1987.

=

=

=

39- muhamad eabd alrahman eata allah, altashkil almusiqiu wa'atharuh fi 'iibdae aldilala " mimiat almutanabiy nmwdhjan", ta1, maktabat aladab, alqahirati,2011m.
40- muhamad eabd almatalb:
- bina' al'uslub fi shier alhadathat altakwin albadiei, alqahirat , 1998m.
- qira'at 'uslubiat fi alshiear alhadithi, ta1, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 1985.
41- muhamad mustafaa hadaarati, alshier alearabii fi alqarn althaani alhijrii, dar almaearifi, alqahirati, 1987.
42- muhamad makiy nasr, nihayat alqawl almufid fi eilm altajwidi, alqahirati, 1349hi.
43- muhamad mandur, fani alshaera, wizarat althaqafat wal'iirshad alqawmii, alqahirati, 1960.
44- muhamad alhadi altarabulsiu alnasu al'adabiu waqadyah eind mishal riftar min khilal kitab "snaeat alnas" wajun kuhun min khilal kitabih "alkalam alsaamii": majalat fusul, mij5, ea1, 1984m.
45- mustafaa nasif, nazariat almaenaa fi alnaqd al'adbi, dar al'andalus liltibaeat walnashr waltawzie, bayrut, di.t.
46- mustafaa alsaedani, albinyat al'uslubiat fi lughat alshier alhadithi, munsha'at almaearifi, al'iiskandiriati, di.t.
47- mnir sultan, balaghat alkalimat waljumlat waljamal munsha'at almaearifi, al'iiskandiriata, di.t.
48- mikhayiyl naeimati, alghirbal, ta14, muasasat nufila, bayrut, 1988.

=

=

=

49- yusif khalafa, fi alshier aleabaasii nahw manhaj jadidin, maktabat ghirib, alqahirat da.t.