JOURNAL OF LINGUISTIC AND LITERARY STUDIES
مجلة الدراسات اللغوية والأدبية
Volume 15, Issue. No. 1, June 2024

JOURNAL OF LINGUISTIC AND LITERARY STUDIES

مجلة الدراسات اللغوية والأدبية

Volume 15, Issue. No. 1, June 2024

IIUM Press
الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا
INTERNATIONAL ISLAMIC UNIVERSITY MALAYSIA
يونيرسيتي إسلام انتارابغسا ملايسيا

© 2024 IIUM Press, International Islamic University Malaysia. All rights reserved.

Correspondence:
Editor, Journal of Linguistic and Literary Studies
Research Management Centre, RMC
International Islamic University Malaysia
P.O. Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Tel: (+603) 64205137
Website: *https://journals.iium.edu.my/arabiclang/index.php/jlls#*
E.Mail: *jlls@iium.edu.my*

e-ISSN 2637-1073 **الترقيم الدولي**
ISSN NO.: 2180-1665

Published by:
IIUM Press, International Islamic University Malaysia
P.O. Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Phone (+603) 6196-5014, Fax: (+603) 6196-6298
Website: *http://iiumpress.iium.edu.my/bookshop*

Papers published in the Journal present the views of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

ما تنشره المجلة يعبر عن وجهة نظر الكاتب

ولا يعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة

JOURNAL OF LINGUISTIC AND LITERARY STUDIES

VOL 15 ISSUE NO. 1 June 2024

Editor-In-Chief

Prof. Dr. Asem Shehadeh Ali

Editorial Board

Assist Prof Dr. Nursafira Binti Ahmad Safian

Prof. Dr. Abdullah Mohammad Hamid

Prof. Dr. Nasreldin Ibrahim Ahmed

Assoc. Prof. Dr. Abdul Rahman Bin Chik

Assoc. Prof. Dr. Mohammad Sabri Sahrir

Assoc. Prof. Dr. Mohammad Ibnian

Assist Prof Dr. Muhammad Anwar Bin Ahmad

Assist Prof Dr. Abdul Halim Bin Saleh

Assist Prof Dr. Mohamed Abdul Rahman Ibrahim

Assist Prof Dr. Mohd Ikhwan Bin Abdullah

International Advisory Board

Prof. Dr. Abdul Hamid Abu Suliman - USA

Prof. Dr. Abdul Razaq al-Sadi - Russia

Prof. Dr. Ahmed Shehu Abdulsalam - Nigeria

Prof. Dr. Ahmed Zaha al-Din Ubaidat - USA

Prof. Dr. Jodi Faris al-Batainah - Jordan

Prof. Dr. Habib Allah Khan - India

Prof. Dr.Hassan Abdel Maqsud - Egypt

Prof. Dr.Husam Said Elnuaimi - Iraq

Prof. Dr. Ibrahim Mohammed Mahmoud Al-Kofahi - Jordan

Prof. Dr. Jafar Merghani - Sudan

Prof. Dr. Kamal Mohamad Hassan - Malaysia

Prof. Dr.Mahmoud El'ushairi - Qatar

Prof. Dr. Mohamed Ahmed Alqudah - Jordan

Prof. Dr.Mohammad Al-Ghori - Pakistan

Prof. Dr. Mohammad Majid Mujalli Edakhil - Jordan

Prof. Dr. Ahmad Youcef - Oman

Prof. Dr. Mukhiemar Saleh - Jordan

Prof. Dr. Nihad Almusa - Jordan

Assoc. Prof. Dr. Mohammad Faraj Dughaim - Libya

Assoc. Prof. Dr. Rayya Bt Salim Al-Minzri - Oman

Assoc. Prof. Dr. Said Bin Ali al-Ju'aidi - Saudi Arabia
Associate Prof. Dr. Yahya Potridin - Algeria
Assoc. Prof. Dr.Faisal al-Zahrani - Saudi Arabia
Assoc. Prof. Dr. Haifa Shakiri - India
Dr. Ibrahim Darwish - United Kingdom
Dr. Khalil al-Btashi - Oman
Dr. Suad Said Ali Al Daghaishi - Oman
Assistant Prof. Dr. Maher Dakhilallah Alsaedi - Saudi Arabia
Assistant Prof. Dr. Djamel Belbekkai - Algeria
Prof. Dr. Mohammad Saeed Alhaweti - Saudi Arabia
Assoc. Prof. Dr. Yahaya Abd Elmubdi Mohammad - Qatar
Assoc. Prof. Dr. Elsidiq Adam Elbarakat Adam - Sudan
Assoc. Prof. Dr. Faridah al-Amin al-Masri -Libya
Assoc. Prof. Dr. Hayam al-Maamari - UAE
Dr. Mashood Ajibola Abdulraheem - Nigeria
Dr. Zainah Hussain Awad AlQahtani - Saudi Arabia
Associate Prof. Dr. Sanaa Kamel Ahmad Shalan - Jordan
Dr. Ibrahim Umar Mohammad - Nigeia
Dr. Aso S. Al-Dawoody - Kurdistan- Iraq
Prof. Dr. Mohammad Majed Mujali Al-Dakheil - Jordan

Table Of Contents		فهرس المحتويات
Editorial word	1-3	كلمة التحرير
Linguistic Studies		**دراسات لغوية**
1. Stories and Poetic Texts in the Arabic Language Curricula for the Intermediate School Stage in Saudi Arabia: Their Importance and Impact on the Educational Process	4-29	١. القصص والنصوص الشعرية في مقرَّرات اللغة العربية للمرحلة المتوسطة في المملكة العربية السعودية: أهميتها وأثرها في العملية التعليمية
2. Aspects of Textual Cohesion in the Poem "'Alaika Tataki'u Al-Hayat" (On You Life Relies) by Mamdouh Adwan	30-46	٢. مظاهر الاتساق النّصيّ قي قصيدة " عليك تتكئ الحياة" لممدوح عدوان
3. The Manifestations of Semantic Coherence in the Poem of Bashama bin Alghadir "Hajarta Umāmah" A Semantic Study	47-65	٣. تجليات التماسك النصّي الدلالي في قصيدة بَشَامَةُ بن الغدير "هجرتَ أمامة": دراسة دلالية.
4. The Manifestations of symbolism in the poetry of Nizar Qabbani: A Semantic and Analytical Study	66-83	٤. دراسة تحليلية دلالية لتجليات الرمزية في شعر نزار قباني
5. Contextual Meaning: Its' Features, Justification and Effect in Understanding Quranic Discourse	84-103	٥. مزايا الدلالة السياقية وحجيتها وأثرها في فهم الخطاب القرآني
6. Quranic Vocabularies; Derivative and Connotations in Quranic Dialogues: An Analytical Study	104-121	٦. المفردات القرآنية؛ اشتقاقها ودلالاتها في حوارات التنزيل الحكيم: دراسة تحليلية
7. Lexical Proficiency in Teaching Arabic to Children as a Second Language	122-139	٧. الكفاءة المعجمية في تدريس العربية للأطفال لغة ثانية
Literary Studies		**دراسات أدبية**
8. Women's Issue in the novel "Melawan Arus" by Khadijah Hashim from the perspective of Islamic Literature: An Analytic Study	140-159	٨. قضايا المرأة في رواية "Melawan Arus" (ضد التيار) لخديجة هاشم من منظور الأدب الإسلاميّ: دراسة تحليليّة
9. Manifestations of Rhythm and Meaning in Arabic Poetry: The Mu'allaqat as a Model.	160-186	٩. تجلّيات الإيقاع والدِّلالة في الشِّعر العربيّ: المعلَّقات أنموذجاً
10. The Use of Figurative Language in the Poetry of Prophetic Expeditions by Kaab bin Malik: An Analytical Study	187-203	١٠. الصور البيانية في أشعار الغزوات النبوية عند كعب بن مالك: دراسة تحليلية

دراسات أدبية

تجلِّيات الإيقاع والدِّلالة في الشِّعر العربيّ: المعلَّقات أنموذجاً

Manifestations of Rhythm and Meaning in Arabic Poetry: The Mu'allaqat as a Model.

Manifestasi Irama dan Makna dalam Puisi Arab: Mu'allaqat sebagai Model

محمود حسين عبيد الله العزازمة*

عمران محمد عبد الزراق **

Corresponding Author: omraan056@yahoo.com

Received: 5 /2/2024	Accepted: 1/5/2024	Published: 22/6/2024

ملخص البحث:

يتصدى هذا البحث لدراسة الظواهر الإيقاعية المتصلة بالمعنى في الشعر العربي، المعلقات أنموذجاً، فيدرس مناسبة البحور للمعاني، ثم يعرض عدداً من الظواهر الإيقاعية المتصلة اتصالاً وثيقاً بالمعنى مثل التقسيم والتجنيس والتضمين والتشبيه، ويقدم البحث مقاربة نقدية في إيقاع المرأة وإيقاع الحرب، فيظهر البحث الملامح الإيقاعية في ميدان الشعر القديم التي اهتم بها الشعراء وركزوا عليها في بناء القصيدة العربية قديماً، وقدَّم البحث مقارنة قائمة على الاهتمام بالإيقاع، دون الخروج عن المفاهيم العامة التي تحكم علم العروض والقافية؛ ما نتج عنه نصوص شعرية ذات إيقاعات امتاز بها الشعر القديم، واعتبرت ثروة إيقاعية تضاف لتراثنا الشعري العربي. وقد انتهت الدراسة إلى أنَّ طبيعة الإيقاع الخارجي في المعلقات قامت على البحر الطويل في ثلاث معلقات، هي لأمرئ القيس وطرفة وزهير، وكان نصيب هذا الوزن يقرب من نصف أشعار المعلقات مجتمعة، واشتملت المعلقات الثلاثة في حشوها على "مفاعيل" مكفوفة، و"مفاعلن" مقبوضة، كما أوضحت الدَّراسة أنَ معلقتين جاءتا على وزن الكامل هما لعنترة ولبيد، وبيَّنت الدراسة أنَّ معلّقة الحارث تقوم على وزن الخفيف، ومعلقة عمرو بن كلثوم أن إيقاعها كان حماسياً، كما أظهرت الدراسة أن قوافي المعلقات جاءت متفاوتة في تركيبها الصوتي، وأن كل معلقة تنفرد ببنية صوتية مقطعية مستقلة عن الأخرى.

الكلمات المفتاحيَّة: الإيقاع، المعنى، الشِّعر القديم، المعلَّقات، نقد أدبي.

* أستاذ مشارك، جامعة الفجيرة، قسم اللغة العربية وآدابها، الإمارات العربية المتحدة. البريد الالكتروني: mahmmud@uof.ac.ae

** أستاذ مساعد، جامعة الفجيرة، قسم اللغة العربية وآدابها، الإمارات العربية المتحدة. البريد الالكتروني: omraan056@yahoo.com

Abstract:

This research addresses the study of rhythmic phenomena related to meaning in Arabic poetry, using the Mu'allaqat as a model. It examines the suitability of meters to meanings and then presents several rhythmic phenomena closely related to meaning, such as *taqsīm* (division), *tajnīs* (paronomasia), *taḍmīn* (inclusion), and *tashbīh* (simile). The research offers a critical approach to the rhythms of women and war, highlighting the rhythmic features in the field of ancient poetry that poets focused on in constructing the classical Arabic poem. The study presents a comparison based on the importance of rhythm without deviating from the general concepts governing prosody and rhyme, resulting in poetic texts with rhythms that distinguished ancient poetry and are considered a rhythmic treasure added to Arabic poetic heritage. The study concludes that the nature of external rhythm in the *Mu'allaqāt* is based on the long meter (*baḥr ṭawīl*) in three Mu'allaqāt: those of Imru' al-Qais, Ṭarafa, and Zuhair, with this meter accounting for nearly half of the combined Mu'allaqat. These three poems frequently employed the metrical patterns of مفاعيل (The *nūn* subtracted from *مفاعيلن*) and مفاعلن (the 5th yā' subtracted from مفاعيلن). The study also showed that two *Mu'allaqāt*, those of 'Antara and Labīd, were composed in the complete meter, while Harith's Mu'allaqa was based on the *khafīf* meter, and 'Amr ibn Kulthūm's Mu'allaqa had an enthusiastic rhythm. Additionally, the study found that the rhymes of the Mu'allaqat varied in their phonetic structure, with each Mu'allaqa having a unique syllabic sound structure.

Keywords: rhythm, meaning, classical poetry, Mu'allaqat, literary criticism.

Abstrak:

Kajian ini menyelidiki fenomena irama yang berkait rapat dengan makna dalam puisi Arab, dengan memberi fokus kepada Mu'allaqat sebagai sampel. Kajian ini meneroka kesesuaian *baḥr* dengan makna, dan seterusnya mengkaji beberapa fenomena irama yang berkaitan erat dengan makna seperti pembahagian, *taqsīm* (paronomasia), *tajnīs*, *taḍmīn* (sisipan), dan *tashbīh* (perumpamaan). Kajian ini menganalisis irama yang berkaitan dengan tema wanita dan perang secara kritis, dengan menonjolkan ciri-ciri irama yang diberi perhatian oleh penyair lama dalam pembinaan puisi Arab klasik. Melalui penekanan pada irama dalam rangka kerja ilmu prosodi dan rima, kajian ini menjelaskan bagaimana teks puisi mencapai irama yang membezakan puisi lama dan dianggap sebagai khazanah irama yang memperkayakan warisan puisi Arab. Kajian ini mendapati bahawa irama luaran dalam Mu'allaqat terutamanya menggunakan *baḥr ṭawīl* dalam tiga Mu'allaqat, iaitu karya Imru' al-Qais, Tarafa, dan Zuhair, yang menyumbang hampir separuh daripada keseluruhan Mu'allaqat. Ketiga-tiga puisi ini kerap menggunakan pola مفاعيل (yang mana huruf ketujuh iaitu *nūn* digugurkan dari *مفاعيلن*) and مفاعلن (huruf kelima iaitu yā' digugurkan dari مفاعيلن).. Kajian ini juga menunjukkan bahawa dua Mu'allaqat, karya Antara dan Labid, ditulis dalam baḥr kāmil, sementara Mu'allaqat Harith menggunakan baḥr khafīf, dan Mu'allaqat Amr ibn Kulthum mempunyai irama yang bersemangat dan dinamik. Tambahan pula, kajian ini menekankan variasi struktur fonetik rima dalam Mu'allaqat, di mana setiap puisi mempunyai konfigurasi suku kata yang unik dan tersendiri.

Kata kunci: irama, makna, puisi lama, Mu'allaqat, kritikan sastera

مقدمة

يَهتم هذا البحثُ في دراسة الظواهر الإيقاعية في الشعر القديم؛ إذ يعدُّ الإيقاع أحد العناصر الأساسية في بناء القصيدة في الشعر العربي القديم، ويُعنى بتحديد عروض القصيدة وقافيتها، فللإيقاع دور كبير في الشعر، فهو يجعل المعنى أقرب إلى النفس التي تميل إلى كلّ منمق وجميل، ويؤدي إلى انسجام المعاني بين بعضها بعضاً، فيخلق فضاء رحباً يُسهِّل على القارئ الفهم والإجادة وتذكر الأشعار وحفظها، ويتطلب المعنى الحقيقي موسيقى خاصة به، تظهر جماله وتتنوع هذه الموسيقا بين داخلية وأخرى خارجية؛ فكأن موسيقى الشعر تُمكِّن اللَّفظة من الوصول إلى عمق المعنى الذي تؤدي، وجاء هذا البحث ليسلط الضوء على دراسة القافية والبحور الشعرية في الشعر القديم، وإظهار أثر البحور الشعرية على الإيقاع الداخلي للشعر القديم، وتبيان أشهر البحور الشعرية التي بُنيت عليها قصائد الشعر القديم، وتحديد أنواع الإيقاعات في الشعر القديم.

قام البحث على دراسة الإيقاع والمعنى في الشعر القديم من خلال استقراء الأشعار القديمة، اعتماداً على كتاب: **شرح القصائد السبع الطوال**، لابن الأنباري، تحقيق: عبد السلام هارون، مصر، دار المعارف، ١٩٩١م، وقد دُرست هذه الأشعار اعتماداً المنهج الوصفي التحليلي؛ لتبيان خصائص الموسيقا الداخلية والخارجية في الشعر القديم مستنداً إلى ما يقدمه كتاب، **تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر**، لمحمد العمري ط١، الدار البيضاء، الدار العالمية للكتاب.

وتعدُّ موسيقا الشعر عنصراً أساسياً في البناء الشعري؛ إذ يفرق من خلالها بين الشعر والنثر، فهي تبعث الاستعداد النفسي لدى متلقي النص؛ ليشعر في أحاسيس الشاعر وانفعالاته، هذا يعني أن ثمة تجاوباً بين النفس وبين إيقاعات الشعر أو موسيقاه.

وتقوم موسيقى الشعر العربي أساساً على الأوزان الرئيسة التي وضعها الفراهيدي وعلى القافية التي تشكل بدورها ركناً مُهِماً من أركان الشعر العربي، فعندما نقول: وزن القصيدة نفهم بأن المقصود إيقاعها، ويجدر بنا أن نتطرق إلى تقنيات التشكيل الموسيقي في الشعر العربي من خلال تتبع الصورة العامة لرحلة الموسيقا الشعرية العربية في المعلقات، وما اعتراها من تغيرات وتطورات في العصور القديمة، وبعضها استمر في شعرنا إلى اليوم.

يسعى هذا البحث إلى دراسة الإيقاع والدلالة في المعلقات من خلال عدة تساؤلات يطرحها من أهمها، ما أشهر البحور الشعرية التي بُنيت عليها قصائد الشعر القديم؟ ما الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي في الشعر القديم؟ ما الدَّور الذي أدَّته الإيقاع في التَّرابط الشكليّ للقصيدة؟ ويحاول أن يقدِّم إجابات لهذه التساؤلات.

كما يهدف هذا البحث إلى دراسة القافية والبحور الشعرية في الشعر القديم، إظهار أثر البحور الشعرية على الإيقاع الداخلي للشعر القديم، تحديد أنواع الإيقاعات في الشعر القديم.

درس البحث الإيقاع والمعنى في الشعر القديم وفق المنهج الوصفي التحليلي، من خلال استقراء الأشعار القديمة وتتبع الإيقاع والمعنى في المعلقات خاصة، وتحليلها اعتماداً على بحور الشعر.

أما الدراسات السابقة فإنَّ موضوع موسيقا الشعر العربي من أكثر الموضوعات التي اهتمَّ بها الباحثون نظراً إلى أهميته، ونجد المكتبات العربية زاخرة بالمؤلفات والأبحاث التي اتخذت من موضوع بحور الشعر عنواناً للدارسة ونذكر من هذه الدراسات: **مناسبة البحور الشعرية للمعاني**، نور الدين صمود، مجلة علامات في النقد، المجلد السابع، العدد ٢٨، السعودية، ١٩٩٨م، فهي من الدراسات المهمة في هذا الباب، ويقع التبيان بين هذه الدراسة ودراسة مناسبة البحور الشعرية للمعاني، في العنوان وتقسيمات البحث، وطريقة عرض الأفكار وتحليلها.

تجلّيات الإيقاع والمعنى في الشِّعر القديم: انتبه كثير من النقاد إلى قضية الوزن والمعنى، فهذا المرزوقي يحدد لنا ما تميز به العرب في شعرهم؛ إذ إنَّ الشعراء " يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها، على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ والمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما "،[١] فهل المناسبة بين الشعر والوزن، تلزم الشاعر أن يتخير لموضوع قصيدته وزناً دائماً؟ وأن لكل بحر حدوده الدلالية والإيقاعية التي يتميز بها دون سواه؟ أم أن البحور جميعها تصلح لسائر الأغراض والمعاني؟ يجعل الجاحظ من الوزن سبباً أساسياً، في أن (الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل).[٢] ويعلل ذلك بأن الشعر (متى حوِّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب ..، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك، أحق وأوقع من المنثور الذي تحول من موزون الشعر).[٣]

اطلع عدد من النقاد والفلاسفة العرب، على كتاب **فن الشعر** لأرسطو طاليس، ونقلوا عنه وفق فهمهم ومعرفتهم لهذا الكتاب، واطلعوا من خلال هذا الكتاب، على صلة الأوزان بالمعاني في الشعر اليوناني، ولاحظوا أن كل باب أو غرض يختص بوزن معين، (فالتجربة تدُّلنا، على أن الوزن البطولي، هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أن امرأً استخدم في المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة؛ لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، ولهذا يتلاءم مع الكلمات العربيات والمجازات كل التلاؤم).[٤]

يرى ابن طباطبا أن اختيار الشاعر لوزن قصيدة ما، يتم إرادياً عن وعي مسبق قبل البدء في العملية الإبداعية، فإذا (أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلسل له القول عليه).[٥]

ونجد حازم القرطاجني اقترب رأيه من ابن طباطبا إذ يرى أن أغراض الشعر، لما كانت شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والبهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد ما يناسبها من الأوزان، فإذا قصد الشاعر الفخر، حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير

شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة، القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد.[٦]

أمَّا المحدثون فقد ذكر سليمان البستاني في وجوه هذه العلاقة، بين الوزن والمعنى، في مقدمة **تعريب الإلياذة** أنه رأى أن يذكر ما تيسر له استخراجه، من شعر العرب، وبالنظر إلى ترابط بحور الشعر بمواضيعه وأبوابه، فقد راعى هذا الترابط في بعض الأناشيد، فأدت المراعاة إلى فائدة يحسن التعويل عليها في بعض الأحوال.[٧]

ويرى عبد الله الطيب كذلك، أن اختلاف أوزان البحور نفسها، معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، (وإلا فقد كان أغنى بحر واحد، ووزن واحد وهل يتصور في العقول أن بحر الطويل الأول للشعر المعبر عن الرقص والنقران والخفة).[٨]

أما إبراهيم أنيس، فيرى في غرض المدح بأنه ليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس وتطرب لها القلوب، ومن الأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع، وإن الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله ولوعة، فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة، وإلا تطول قصائده.[٩]

أما رجاء عيد فيرفض فكرة تقسيم البحور الشعرية، وكذلك القافية إلى مصفوفات بعضها يصلح لهذا أو بعضها لا يصلح لذلك، فليس الوزن هو الذي يحدد الموضوع، وليس الموضوع هو الذي يحدد الوزن،[١٠] وكذلك الأمر بالنسبة إلى القافية، ونذهب في هذا الأمر مذهب رجاء عيد الذي وازن بين الوزن والموضع بشيء من الواقعية.

أولاً: الوزن والمعنى

1. وزن الطويل والمعنى: البحر الطويل أطول البحور الشعرية، وليس من بحر يبلغ عدد حروفه، التي تبلغ ثمانية وأربعين حرفاً؛ إذ إن أصل وزن الطويل هو:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ	**فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ**
٥/ ٧/ ٥/ ٧	٥/ ٧/ ٥/ ٧

وبتفعيلاته الثقيلة هذه، وبمقاطعة الكثيرة، ينبعث من نفس الشاعر انبعاثاً فيه هدوء والتزام رزين، وفيه انسحاب طويل بطيء، وفيه انبساط ورحابة، يتفق مع ما يريد الشاعر أن يسوقه من معنى جليل ولفظ كبير يملأ الفم إذا أنشد.[١١] قال امرؤ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ	**بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ**
وَإِنَّ شِفَائِيْ عَبْرَةٌ مَهَرَاقَةٌ	**فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ**[١٢]

اجتمع البكاء والأسى في هذه الأبيات، وتساقطت عبرات الشاعر عبرة تلو الأخرى، وهي بطبيعتها ثقيلة على النفس، كثقل تفعيلات البحر الطويل، الموسومة بالهدوء والتفكر والتأمل الذي يتناسب مع الوقوف على الإطلال وتذكر الخلان، ومجاذبة هموم النفس ومحاكاة تفاصيلها، قال طرفة بن العبد:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ
سَتُبدي لَكَ الأَيّامُ ما كُنتَ جاهِلاً وَيَأتيكَ بِالأَخبارِ مَن لَم تُزَوِّدِ[١٣]

إنها أبيات امتلأت بتذكر أهل الديار الدراسة من خلال تصفح عواطف النفس، من خوف وشك وحكمة، لتتناسب مع تفعيلات بحر الطويل صاحبة النفس المسترسل في الهدوء، قال زهير بن أبي سلمى:

رَأَيتُ المَنايا خَبطَ عَشواءَ مَن تُصِب تُمِتهُ وَمَن تُخطِئ يُعَمَّر فَيَهرَمِ
وَأَعلَمُ عِلمَ اليَومِ وَالأَمسِ قَبلَهُ وَلَكِنَّني عَن عِلمِ ما في غَدٍ عَمي[١٤]

إنه التفكر في ما وراء الطبيعة والوجود التي يحيط بها الموت والهرم والجهل بما يخبؤه المستقبل، وقد تلاءمت هذه المعاني، مع نغمات البحر الطويل، الموصوف بالجلال والرزانة.

وصفوة القول: إن البحر الطويل، له من حلاوة الوافر، دون انبتاره ومن رقة الرمل دون لينه المفرط، ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقة، وسلم من جبلة الكامل، وكزازة الرجز، أفاده الطول أبهة وجلالة فهو بحر معتدل ونغمه لطيف.[١٥]

2. وزن الكامل والمعنى: كثر بحر الكامل في شعر المتقدمين والمتأخرين، وهو (أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدّة منه إلى الرّقة، ومنه معلقتا عنترة ولبيد).[١٦]وفي هذا البحر لون خاص من الموسيقى، تجعله أن أريد به الجدَّ فخماً جليلاً، مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل، وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلواً عذباً مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة تمنعه أن يكون فيه نزقاً أو خفيفاً أو شهوانياً.[١٧]

وللبحر الكامل، دندنة من النوع الجهير، يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال.[١٨] قال عنترة بن شداد:

كَيفَ المَزارُ وَقَد تَربَّعَ أَهلُهَا بِعُنَيزَتَيْنِ وَأَهْلُنَا بِالغَيْلَمِ
خَطَّارَةٌ غِبَّ السُّرَى، زَيَّافَةٌ تَطِسُ الإِكَامَ بِوَخذِ خُفٍّ مِيْثَمِ
فَإِذَا شَرَبْتُ فَإِنَّنِي مُسْتَهْلِكٌ مَالي، وَعِرْضي وافِرٌ لَم يُكلَمِ[١٩]

فها هو عنترة، يستفهم كيف المزار، ثم يقف ويخبرنا عن منازل أهل الحبيبة، فظهر الترنم واضحاً وضوح المنازل، ثم ذلك التقسيم الظاهر، في (خطارة، زيافة) أكسب معنى البيت جلجلة ذات جرس عذب. قال لبيد بن أبي ربيعة:

عَفَـــتِ الـــدِّيَارُ مَحَلُّهَـــا فَمُقَامُهَـــا بِمِـــنًى تَأَبَّـــدَ غَـــوْلُهَا فَرِجَامُهَـــا
بِطَلِيـــحِ أَسْفَـــارٍ تَـــرَكْنَ بَقِيَّـــةً مِنْهَـــا فَـــأَحْنَقَ صُـــلْبُهَا وسَنَامُهَـــا[٢٠]

فنلاحظ أن المفردات المتماهية مع صوت الهاء والألف (محلها، فمقامها صلبها، سنامها) أوحت بنغم نابع من عنصر التكرار، لينجم عن ذلك إيقاع متلاطم الحركات؛ لكنه ليناً رقيقاً، مع أبهة في (فاقطع لبانة من)، وهذا ما أفضت إليه تفعيلات البحر الكامل الذي جاءت عليه هذه الأبيات.

3. وزن الـوافر والمعـنى: بحر الوافر، وهو بحر مسرع النغمات ومتلاحقها، يصلح في الاستعطاف، والبكائيات، وإظهار الغضب، في معرض الهجاء، والفخر والتفخيم، وفي معرض المدح، وثمة من يعده ألين البحور، يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته.[٢١] قال عمرو بن كلثوم:

وَنَحْـــنُ إِذَا عِمَـــادُ الحَـــيّ خَـــرَّتْ عَـــنِ الأَحْفَـــاضِ نَمْنَـــعُ مَـــنْ يَلِيْنَـــا
نُطَـــاعِنُ مَـــا تَرَاخَـــى النَّـــاسُ عَنَّـــا وَنَضْـــرِبُ بِالسّـــيُوْفِ إِذَا غُشِيْنَـــا
بِأَيِّ مَشِيْئَـــةٍ عَمْـــرَو بْـــنَ هِنْـــدٍ تُطِيْـــعُ بِنَـــا الوُشَـــاةَ وَتَزْدَرِيْنَـــا[٢٢]

امتلأت هذه المعلقة بالفخر والحماسة، ومنها هذه الأبيات، مسرعة النغمات، ومتلاحقها، يملؤها الغضب والطعان والحرب؛ إذا أريد لها ذلك وبالحزن وبالرقة واللين؛ إذا أريد لها ذلك أيضاً، قال عمرو بن كلثوم:

قِفِـــي نَسْـــأَلْكِ هَـــلْ أَحْـــدَثْتِ صَـــرْماً لِوَشْـــكِ البَـــيْنِ أَمْ خُنْـــتِ الأَمِيْنَـــا
تَجُـــوْرُ بِـــذِي اللَّبَانَـــةِ عَـــنْ هَـــوَاهُ إِذَا مَـــا ذَاقَهَـــا حَتَّـــى يَلِيْنَـــا[٢٣]

المرأة والخمرة، إنهما مسكنا الألم لدى الكائن الجاهلي المتعب، الذي أحاطته الصحراء من كل صوب، ولذعه هجيرها، فأودعت في روحه قسوتها، وجعلت مفتاح لينه وإحساسه الإنساني المرهف، في امرأة فاتنة الجمال، تنسي الشاعر قسوة الحياة، وتعيد إليه آدميته وإنسانيته، أما الخمرة فلا يقل تأثيرها في العقول والنفوس، عن المرأة، فهي التي تخدر التعب، وتذلل الألم أما إذا اجتمعنا معاً، فإن الشاعر يغرق في لذة سرمدية، تبيح له إفشاء إحساسية بليونة ورقة نابعة من تأثيريهما وكل ذلك من خلال تفعيلات ذات ترنمات وصلصلات، تستأنس بها هذه المعاني.

4. وزن الخفيـف والمعـنى: يعد البحر الخفيف من أخف البحور على الطبع، وأطلاها للسمع يشبه الوافر ليناً، لكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاماً، وهو جزل رشيق ويصح عند البعض للتصرف بجميع المعاني.[٢٤] قال الحارث:

آذَنَتنَـــا بِبَينِهَـــا أَسمَـــاءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَـــلُّ مِنـــهُ الثَـــواءُ[٢٥]

وهذا البحر يجنح عند بعض الباحثين صوب الفخامة، وذلك أنه واضح النغم والتفعيلات، فلا يقرب من الأسجاع قرب السريع وأنه ذو دندنة لا تمكن من الحوار القصص.[٢٦] قال الحارث:

لا أَرى مَـــن عَهِـــدتُ فيهـــا فَـــأَبكي الـــ يَـــومَ دَلهـــاً وَمـــا يَـــرُدُّ البُكـــاءُ

بِعَينَيــــكَ أَوقَـــدَت هِنـــدٌ النـــا رَ أَخـــيراً تُلـــوي بِهـــا العَليـــاءُ[٢٧]

ففـي هـذه الأبيـات اجتمعـت الفخامـة، كـذكر الوقـائع والحـروب، فجـاءت بجرسـها السـهل المتناسـق، كمـا اجتمعـت في هـذه الأبيـات الرقـة والبكـاء والعيـون العاشـقة فكـان إيقاعهـا خفيفـاً لينـاً مطواعاً.

ثانياً: الإيقاع الداخلي والمعنى

1. التقسيم: وهو أن يستوفي المتكلم، جميع أقسام الكلمة التي يمكن وجودها، غير تارك منها قسماً واحداً، [٢٨] والتقسيم وسيلة إيقاعية وبلاغية، تثير اهتمام السامع بالمعنى، وعلى ذلك يمكن للتقسيم أن يتحقق على مستوى كلمتين أو الجزء من الشطر أو شطري البيت معاً.

وعـزا بعـض البـاحثين، هـذا التنـوع الموسـيقي الـداخلي إلى حقيقـة أنـه ينبـع مـن رتابـة الموسـيقى الخارجيـة، الـتي تتمثـل في الأشـكال المعروفـة بالبحـور، كمـا أن ظـروف الشـاعر الجـاهلي النفسـية المتقلبـة، وطبيعـة الحيـاة المتغـيرة مـن حولـه دعتـه لأن يـوائم بـين عواطفـه، وبـين هـذه الموسـيقى الداخليـة أو بمعـنى آخـر يخلـق هذا الانسجام بين عواطفه وموسيقاه.[٢٩]

ولقـد أتخـذ التقسـيم أشـكالاً مختلفـة عنـد علمـاء البلاغـة القـدامى، ووضـعوا لكـل شـكل منهـا اسمـاً خاصـاً، ويمكـن القـول: (إن هـذه الأشـكال جميعهـا، ليسـت في جوهرهـا إلا وسـيلة إيقاعيـة بلاغيـة، استعان بها الشعراء في إبداع المعنى، وإن تعددت وجوهها)، [٣٠] ومن أشكال هذا التقسيم الآتي:

2. الترصيع: وهـو مـا يكـون في حشـو البيـت، مـن سـجع، وقـد عرفـه قدامـه بـن جعفـر بأنـه يتـوخى فيـه تصـيير مقـاطع الأجـزاء في البيـت علـى سـجع أو شـبيه بـه أو مـن جـنس واحـد،[٣١] ومـن أمثلـة هـذا النـوع، قول امرئ القيس:

مِكـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقبِـــلٍ مُـــدْبِرٍ معًـــا كجُلمـودِ صـخرٍ حطّـه السـيلُ مـن عـلِ[٣٢]

اختـار الشـاعر الكلمـات: (مكـر، مفـر، مقبـل، مـدبر) لتعـبر عـن صـفات ذلـك الفـرس المكـر إذا أريـد منـه الكـر، والمفـر إذا أريـد منـه الفـر، والمقبـل إذا أريـد منـه إقبـال، والمـدبر إذا أريـد منـه أدبار، وقولـه معـاً؛ يعـني أن هـذه الصـفات مجتمعـه في قوتـه، لا في فعلـه؛ لأن فيهـا تضـاداً، ثم شـبهه في سـرعته مـره وصـلابة خلقـه، بحجـر عظـيم ألقـاه السـيل مـن مكـان عـال إلى حضـيض، إن قـوة الفـرس اسـتدعت مثـل هـذه الأبنيـة الصـرفية المتماثلـة لتكسـب المعـنى جرسـاً موسـيقياً قـوياً، وتكـرار صـوت الـراء في ثلاثـة أبنيـة متماثلـة، وهـو صـوت يتشـكل عـن طريـق ضـربات سـريعة متتابعـة لعضـو مـرن نوعـاً، وهـذه السـرعة المتتابعـة، تشـبه إلى حـد بعيـد إيقـاع عـدو فـرس امـرئ القـيس. إن هـذه الأبنيـة المتماثلـة، وصـوت الـراء المتكـرر، يثـيران

في نفوسنا الخفة والطرب والإعجاب بذلك الفرس، إنه طرب امرئ القيس الفطري الذي نجح بنقل موسيقاه إلى ذائقتا الفنية، صوتاً وصورة ومعنى.[٣٣]

وإذا كان الترصيع يرتبط في جوهره بوقفة زمنية قصيرة، تتلو كل جزء من أجزائه، فإنه يمكن أن نجعل منه أيضاً تصريع الجملة أو البيت إلى أجزاء متساوية تقريباً، والوقوف على كل جزء منها دون أن تكون مجموعة.[٣٤] قال امرؤ القيس:

فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعجازاً وَناءَ بِكَلكَلِ

أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا اِنجَلي بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ[٣٥]

ويبدو الترصيع واضحاً إذا كتبنا البيتين على النحو الآتي: (فقلت له، لما تمطى بصلبه، وأردف أعجازاً، وناء بكلكل، ألا أيها الليل الطويل، ألا انجلي بصبح، وما الإصباح منك بأمثل). إن ما نقصده في هذا المقام ذلك الترصيع الذي تنتجه تلك الوقفة الزمنية، فقد وقفنا عند إنشاد هذا البيت سبع مرات، وإذا ما كررنا القراءة عدة مرات، سيبدو ذلك الإيقاع جلياً لا تشوبه شائبة. قال طرفة بن العبد:

وَأَرْوَع نَبّاضٌ أَحَذُّ مُلَمْلَمٌ كَمِرْداةِ صَخْرٍ في صَفيحٍ مصَمَّدِ[٣٦]

ويبدو الترصيع واضحاً إذا كتبنا البيت على النحو الآتي: (وأروع، نباض، أحذ، ململم، كمرداة صخر، في صفيح مصمد)؛ حيث إن تتابع صفات هذه الناقة، تجبرنا على الوقوف ست مرات، ترتبط كل وقفة بزمن محدد، ومن مجموع هذه الوقفات يتشكل الإيقاع الواضح ترصيعاً. قال لبيد بن ربيعة:

وَهُمُ السُعاةُ / إِذا العَشيرَةُ أَفظِعَت/ وَهُمُ فَوارِسُها / وَهُم حُكّامُها[٣٧]

ثمة أربع وقفات في هذا البيت، أكسبته إيقاعاً داخلياً ساحراً، قادماً من الترصيع بمفهومه الإيقاعي الواسع. قال الحارث بن حلزة:

أَسَدٌ / فِي اللِّقَاءِ / وَرْدٌ / هَمُوسٌ / وَرَبِيعٌ / إِنْ شَمَّرَتْ غَبْرَاءُ[٣٨]

فنلاحظ أن ست وقفات زمنية، تضافرت مع حالة المديح في البيت، لتولد للسامع إيقاعاً مكوناً من ست نغمات، تتجاوب فيما بينها، وتأتلف من خلال ما يسمى بالترصيع. قال طرفة بن العبد:

لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ / وَساقَا نَعَامَةٍ وإِرْخَاءُ سِرْحانٍ / وتَقْرِيبُ تَتْفُلِ[٣٩]

هذه الوقفات الزمنية الأربع أفضت إلينا بإيقاع لامس شغاف أحاسيسنا، وشدنا إلى موسيقاه الداخلية المنزاحة عبر الترصيع.

٢. التصريع: حاول شعراء المعلقات أن يحققوا التوافق الإيقاعي البلاغي بين العروض والضرب، وذلك بإشراكهما في قافية واحدة، وهذا ما سمي قديماً وحديثاً بالتصريع، ولقد درج الشعراء العرب منذ قديم الزمان على ابتداء قصائدهم بالتصريع، وربما يصرع الشعراء ليعلموا السامعين؛ فهم في أول وهلة، سمعوا كلاماً موزوناً غير منثور، ولذلك وقع أول الشعر،[٤٠] ويمكن للشاعر أن يصرع في غير الابتداء وذلك في حالة خرج من قصة إلى قصة أو وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع، للإخبار بذلك والتنبيه.[٤١]

كثرت هذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية في مطالع المعلقات، وأكثر امرؤ القيس منها في شعره، بل لم يقتصر التصريع عنده على مطلع معلقته، وإنما تعداه إلى أبيات مختلفة. قال امرؤ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وحَوْمَلِ[٤٢]

ألا أيّها اللّيلُ الطّويلُ ألا انْجَلي بصُبْحٍ وما الإصْباحَ فيكَ بأمثَلِ[٤٣]

وأغلب الظن أن امرئ القيس في هذين البيتين لا يعمد إلى التصريع في شعره، وإنما قد تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الصدر) على ضرب معين، فيلحق به العروض وزناً وتقفية، وهذا الإلحاق لديه لا يكون على حساب المعنى.[٤٤]

وهذا هو طرفة، يصرع في مطلع معلقته قائلاً:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ[٤٥]

فتوافقت كل من (ثهمد)، في الصدر، مع (رل يد)، في العجز، عروضياً وصوتياً، فكلاهما متكونان من بنية صوتية واحدة: ص ح ص + ص ح + ص ح ح / ثهـْ + مَ + دِ / رلْ + يَ + دِ

وصرع زهير بن أبي سلمى في مطلع معلقته قائلاً:

أَمِن أُمِّ أَوفى دِمنَةٌ لَم تَكَلَّمِ بِحَومانَةِ الدُرّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ [٤٦]

فتوافقت (كلم)، في الصدر مع أختها (ثلم)، في العجز بصورة صوتية متماثلة: ص ح ص + ص ح + ص ح ح / كلْ + لَ + مِ / ثَلْ + لِ + مِ

أما عنترة بن شداد، فقد صرع في معلقته قائلاً في مطلعها:

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ [٤٧]

ثم يقول في موضع آخر:

يا دارَ عَبلَةَ بِالجَواءِ تَكَلَّمي وَعَمي صَباحاً دارَ عَبلَةَ وَاسلَمي[٤٨]

ثم يقول:

أَنّي عَدانِي أَنْ أَزورَكِ فاعْلَمي ما قَدْ عَلِمتِ وبعضَ ما لم تَعْلَمي[٤٩]

أما عمرو بن كلثوم، فنجده يصرع في مطلع معلقته قائلاً:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا ... وَلا تُبقي خُمُورَ الأَندَرينا [٥٠]

ثم يقول في موضع آخر:

قِفي قَبلَ التَفَرُّقِ يا ظَعينا ... نُخَبِّرِكِ اليَقينا وَتُخبِرينا [٥١]

إِذا لَم نَحمِهِنَّ فَلا بَقينا ... لِشَيءٍ بَعدَهُنَّ وَلا حَيينا [٥٢]

أما الحارث بن حلزة، فقد صرع في مطلع معلقته قائلاً:

آذَنَتنا بِبَينِها أَسماءُ ... رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنهُ الثَواءُ [٥٣]

أما لبيد، فقد صرع في مطلع معلقته قائلاً:

عَفَت الدِيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها ... بِمَنىً تَأَبَّدَ غَولُها فَرِجامُها [٥٤]

وصفوة القول: إنَّ التصريع جلي واضح في المعلقات السبع، بجلاء القيم الإيقاعية فيها، سواء أكان في مطالع المعلقات، أم داخل القصيدة، والبيت المصرع لا يثير استجابة السامع للمعنى فحسب، وإنما يحرك في دواخله ضروباً من الطرب الداخلي يحس به حال تدفق مثل هذه البنى الموسيقية إلى أذانه، وكما قال بعضهم بأن الشاعر يرغب في إيصال معانيه على أتمّ نغم، مثيرة استجابة السامعين للصوت، والصورة والانفعال والفكرة.[٥٥]

٣. التشطير: توازن مصراعي البيت وتعادل أقسامهما، مع قيام كل منهما بنفسه، واستغنائه عن الآخر، [٥٦]ويبدو من مادة المعلقات السبع أنه أقل شيوعاً من التصريع والترصيع، قال عمرو بن كلثوم:

وَأَنّا المانِعونَ لِما أَرَدنا ... وَأَنّا المُهلِكونَ إِذا اِبتُلينا [٥٧]

فنلاحظ أن كل كلمة في الشطر الأول، يقابلها مثيل لها في الشطر الثاني، قال عمرو بن كلثوم:

فَصالوا صَولَةً فيمَن يَليهِم ... وَصُلنا صَولَةً فيمَن يَلينا [٥٨]

فنلاحظ أن كلمة: فصالوا، تقابلها كلمة: وصلنا، وكلاهما من وزن واحد، وكذلك صولة، ماثلتها كلمة صولة في العجز، وكذلك بقية الكلمات، على أن هذا التماثل لم يحد من استقلالية واضحة للصدر، عن العجز قال عمرو بن كلثوم:

وَنَحنُ التارِكونَ لِما سَخِطنا ... وَنَحنُ الآخِذونَ لِما رَضينا [٥٩]

ونَحنُ الحاكِمونَ إِذا أُطِعنا ... وَنَحنُ العازِمونَ إِذا عُصينا [٦٠]

المعنى: إذا كان التكرار هو العنوان الكبير للتماثل الإيقاعي الصوتي في الشعر بعامة، فإن التجنيس هو فرع لهذا التكرار، على أنه يرتبط ارتباطاً عضوياً بالتكرار، ولا يعني الحديث عنه منفصلاً إلا لتسهيل الدراسة وتبويب المادة العلمية، وهو في أساسه يعني التشابه بين أصوات الكلمات في النظام اللغوي للبيت الشعري الواحد، كأن تتشابه الصيغ وتتقارب في صوتها أو وزنها الصرفي، وذلك بأن يأتي الشاعر بلفظتين مسجوعتين، وفي تصريف واحد.[٦١] وقد أورده بعض المحدثين، تحت عنوان الموازنات الصوتية التي تتلاحم فيما بينها لتفصح عن إيقاع بين في القول

الشعري، [٦٢] وسنعرض له من زاوية التماثل الصوتي، داخل البيت الشعري الواحد، لاعتقادنا بأنه يؤدي من موقعه هذا وظيفة إيقاعية داخلية تبدو في صورة جلية واضحة.

استفاد الشعراء الجاهليون من الإمكانات التجنيسية للأصوات، بصورة جلية، فبالنظر إلى المعلقات السبع، نرى أن معلقة زهير تفوقت على أخواتها من المعلقات في إيراد التجنيس على مستوى البيت؛ حيث ورد التجنيس في ثلاثة وعشرين بيتاً، وتبعتها معلقة عمرو بن كلثوم؛ حيث ورد التجنيس في عشرين بيتاً من المعلقة، واقتربت منها معلقة طرفة بن العبد؛ حيث ورد التجنيس تسع عشرة مرة، وتساوى معدل التجنيس في معلقتي عنترة والحارث بن حلزة؛ حيث ورد التجنيس في كل منهما ثلاث عشرة مرة، وتبعتهما معلقة امرئ القيس؛ حيث ورد التجنيس فيها عشر مرات، وكانت أقل المعلقات تجنيساً معلقة لبيد بن أبي ربيعة؛ حيث ورد فيها سبع مرات فقط، قال زهير بن أبي سلمى:

بكرْنَ بكورًا واسْتَحَرْنَ بسُحْرَةٍ فَهُنّ وَوَادِي الرَّسّ كاليَدِ لِلفَمِ
جَريءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقَبْ بِظُلْمِهِ سَرِيْعاً وَإلاَّ يُبْدِ بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ [٦٣]

تجانست الألفاظ (بكرن بكوراً، استحرن، بسحرة، تبعثوها، تبعثوها، تضر، ضريتموها، تضرم، يظلم، بظلمه، بالظلم، يظلم)، إن هذا التجانس الصوتي داخل البيت الشعري الواحد يغذي الإيقاع الشعري، ويكسبه رنة واضحة تنبع من التماثل الصوتي الموسيقي الذي يريح نفس المتلقي ويطربها، ويشدها إلى التفكر فيما وراء الصور والأنغام من معان بعيدة المرامي، لا يفصح عنها سوى هذا النوع من الموسيقى، ذلك أن اتفاق لفظتين في المكونات الصوتية يشكل مصدر انسجام إيقاعي، يصدر عنه لحن وتأثير في النفس، قال عمرو بن كلثوم:

ونَحنُ غَداةَ أُوقِدَ في خَزازى رَفَدنا فَوقَ رفدِ الرافِدينا
فَصالوا صَولَةً فيمَن يَليهم وَصُلنا صَولَةً فيمَن يَلينا
بُغَاةٌ ظَالِمينَ وَمَا ظُلِمْنَا وَلَكِنَّا سَنَبْدَأُ ظَالِمِينَا [٦٤]

قال الحارث:

آذَنَتنا بِبَينِها أَسمَاءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنهُ الثَواءُ
أَجمَعُوا أَمرَهُم عِشاءً فَلَمَّا أَصبَحُوا أَصبَحَت لَهُم ضَوْضَاءُ [٦٥]

فهذه الألفاظ المتجانسة (ثاو، الثواء، أصبحوا، أصبحت) أينع فيها إيقاع قادم من أربعة ألفاظ أفرطت في التعانق فيما بينها، لتنجب لنا معزوفة موسيقية ندر سماعها، إنها المعزوفة القادمة من التجنيس قال لبيد بن أبي ربيعة:

أَقْضِي اللُّبانَةَ لا أُفَرِّطُ رِيبَةً أَو أَن يَلومَ بِحاجَةٍ لُوَّامُها
مِن مَعشَرٍ سَنَّت لَهُم آباؤُهُم وَلِكُلِّ قَومٍ سُنَّةٌ وَإِمامُها [٦٦]

فالألفاظ: (ثيابي، لوامها، سنت، سنه)، أكسبها التجنيس إيقاعاً دخل زوايا النفس الإنسانية ومخابئها على وتر من الموسيقى الأكثر رقة، إنها الموسيقى القادمة من الترديد الصوتي لألفاظ بعينها داخل رقعة ضيقة (البيت). قال امرؤ القيس:

وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتكِ مني خَليقةٌ فَسُلّي ثيابي من ثيابِكِ تَنْسُلِ
كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِهِ كما زَلَّتِ الصفواءُ بالمُتَنَزِّلِ[٦٧]

فالألفاظ: (ثيابي، ثيابك، يزل، زلت)، أغدقت على وزن البيتين موسيقى خفية، إنها الموسيقى الداخلية التي أفصح عنها الشاعر؛ لوعيه بكل إمكانات اللغة، فكانت مطواعة تحت لسانه، ومن الملاحظ أن الألفاظ المتجانسة في المعلقات، لم تكن على حساب المعنى، وإنما جاءت لتشد من أزره وتخدم الوظيفة الإبلاغية لإيصاله بواسطة رسالة ذات رنات متشابهة، مبعدة الرتابة والسكون، إنه ذلك الجناس الذي طلبه المعنى، واستدعاه وساقه نحوه، إنه ذلك الجناس الذي لا يبتغي الشاعر به بدلاً ولا يجد عنه حولاً. [٦٨]

4. التضمين الداخلي والمعنى: برغم الأمثلة الكثيرة على التضمين الخارجي، إلا أنه لم ينهض بدوره في الإيقاع الشعري إلا في أدنى مستوياته، فالقراءة النظمية تشل المعنى، كما أن القراءة التعبيرية تنفي النظم (الوزن)؛ أي أن هناك وضعاً يستحيل فيه التعايش القائم على التفاعل بين الدلالة والصوت؛ ذلك التفاعل الذي يسمح بتعدد إمكانات التأويل وحيث تنعدم هذه الإمكانية ينعدم الشعر، وربما أن ثمة حاجة أسلوبية أحسها الشاعر واقتضت أن يفتح البيت الشعري على الآخر، [٦٩] ليظهر لنا التضمين الداخلي، بوصفه أداة إيقاعية تؤدي دورها صوتاً ودلالة على أكمل وجه، وتحدث النقاد العرب منذ قديم الزمان عن ملاءمة الصدر للعجز، قال أبو هلال العسكري: (أن لرد الأعجاز على الصدور، موقع جليل في البلاغة العربية، وله في المنظوم خاصة محلاً خطيراً)، [٧٠] ولعل بحث التضمين الداخلي يبدأ من تلك الخطورة التي أتى على ذكرها أبو هلال، ويمكن أن تكمن هذه الخطورة في عملية ائتلاف أجزاء البيت الواحد لفظاً ومعنى أوليس أهم جزأين للبيت الشعري صدره وعجزه؟ فهل يمكن أن يكتفي الصدر بذاته، ولا يحتاج إلى العجز؟ وهل ثمة فائدة من تلك الوقفة الصوتية بين صدر البيت وعجزه؟ إن هناك مجالاً متحركاً وحيوياً داخل البيت الشعري الواحد، (ولا يخامر المرء شك، في أن اختيار اسم (بيت)، كان ناتجاً عن شعور بالوحدة والاستقلال داخل (البيوت)، أي داخل الحي، وتتوفر في البيت الواحد كل أسباب الحياة وتجري الحوارات الحيوية بين الدلالة والنظم). [٧١]قال امرؤ القيس:

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ
أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وإِنْ كُنْتِ قَدْ أزمعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي
فَقَالَتْ: يَمِيْنَ اللهِ، مَا لَكَ حِيْلَةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي[٧٢]

قال صاحب إعجاز القرآن: (وقوله نسيم الصبا، في تقدير المنقطع عن المصراع الأول لم يصله به وصل مثله)، [٧٣] وفي البيت (أفاطم مهلاً) يقول الباقلاني: (المصراع الثاني، منقطع عن الأول، لا يلائمه، ولا يوافقه)، [٧٤]

وفي البيت: (فقالت يمين الله) يقول: (والكلام في المصـــراع الثاني، منقطع عن الأول، ونظمه إليه فيه ضـــرب من التفاوت). [٧٥]

وإذا أمعنا النظر في مفهوم الانقطاع الذي يرمي إليه الباقلاني، يخطر في بالنا عدة تساؤلات، هل المقصود به انقطاع المعنى؟ أم انقطاع في الصوت؟ وهل السكتة الطويلة بين مصراعي البيت تمنح السامع الاستعداد الزمني الكافي ليستقبل الدفقة الصوتية التالية في العجز؟.

يمكن الملاحظة أن نظرة القدامى إلى التضمين الداخلي، كانت نظرة تخص المعنى أولاً، وإن كانت تتعداها أحياناً لأغراض الوزن العروضي؛ لكن المعنى غاية الشعر والشاعر الأولى، على أن نظرة القدامى للتضمين تنبثق من الرأي الشخصي والانطباع إذا علمنا أن الباقلاني رحمه الله صاحب الآراء السابقة، أتى على ذكر هذه الآراء، في سياق حديثه عن فصاحة القرآن ورده على مذهب الصرفة، ولا بد من النظر في التضمين نظرة صوتية معمقة، وربط جميع المعطيات الصوتية بالدلالة، قال امرؤ القيس:

إِذَا قَامَتَا تَضَـــوَّعَ المِسْـــــــكُ مِنْـــــهُمَا نَسِـيْـــمَ الصَّـــــبَا جَاءَتْ بِرَيَّـــا القَرَنْفُلِ[٧٦]

وسنقرأ بيت امرئ القيس الذي ذكره الباقلاني قراءة صوتية؛ حيث يسمح هذا البيت، استجلاء عدد من قضايا الصوت والنظم والدلالة داخل مصراعي البيت الشعري، ملاحظين أولاً أن ثمة خرقاً طبيعياً جاء بين طرفي البيت، فقد بقيت (منهما)، في آخر الصـــدر معلقة لا تأخذ معناها إلا بعد إشـــباع الوقف والانتقال إلى عجز البيت، إنه لا خيار للمنشـد، لا بدَّ من الوقف ذلك أن (منهما)، هي نواة حقل صـوتي، إيقاعي، قوي تتجاوب مع (لي) في (القرنفل)، وهي الياء الناتجة عن إشباع حركة الكسر، هذا التجاوب، جرى في الصفة والموقع فكلاهما موصـولتان بصـوتي لين، (الألف، والياء) كما أنها تتجاوب مع (تا)، في (قامتا)، والتي تجاوبت مع (ذا)، في إذا، وينطبق ما قيل على (الصبا)، التي تجاوبت هي الأخرى مع (تا)، في (قامتا)، ويمكن إعادة ترتيب البيت الشعري، لإبراز ظواهره الصوتية المتشابكة، على النحو الآتي:

إذا / قامتا / تضوع المسك منهما/ وقف عروضي (وقف زمني) / نسيم الصبا /جا ءت بريا القرنفلي

ومن ذلك نلاحظ مدى التجاوب واللحمة الصوتية بين كل من الصدر والعجز، كما نلاحظ أن إيقاع الصـدر في (إذا قامتا ...)، جاء ليناً طرياً ومنسـاباً، إنه يشـبه قيام أم الحويرث وأم الرباب، وفوح رائحة المسـك الطيبة؛ حيث توالت الإيقاعات المتكررة لأصوات اللين:

إذا قامتا تضـوع المسـك منهما / ذا/قا/تا/ ما، كما نسـمع ذلك جلياً في العجز مع زيادة واضـحة في تكرار أصوات اللين: **نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل – سي / با/ جا/ يا لي**

وكأن حاجة الصـــدر للعجز لا تتعلق بمعنى البيت فحســـب بل تتداخل مع موســـيقاه الداخلية، فتجعل الصـــدر في حالة احتياج دائمة للعجز إنها الحاجة الصـــوتية الإيقاعية، تجتمع لكي تفصـــح عن المعنى المتوازي مع الإيقاع الصوتي. قال عمرو بن كلثوم:

لا تَخَـــلـــنـــا عَـــلـــى غَـــرائِـــكَ إنّا قَـــبـــلُ مـــا قَـــد وَشـــى بِـــنـــا الأَعـــداءُ[٧٧]

فتجاوبت (نا)، في (إنا)، مع (دا)، في (الأعداء)، وهو تجاوب في الصفة والموقع، وتجاوبت (لى)، في (على)، مع (شـى)، في (وشـى)، في الموقع العروضـي في الصـفة والحركة، كما تجاوبت (را)، في (غرائك)، مع (نا)، في (بنا)، في الموقع العروضي، وفي الحركة والصفة أيضاً، ويمكن التعبير عن ذلك بكتابة البيت على الشكل التالي: **لا تخلنا على / غرا / ئك إنا / وقف عروضي (زمني) / قبل ما قد وشى / بنا / الأعداء**

إن إيقاع العجز هو امتداد لإيقاع الصدر، تتلاشى فيه أصداؤه بالتدريج، ذلك أن التقفية الداخلية الممثلة بأصوات اللين تؤدي دوراً مهماً في بناء الإيقاع الداخلي للبيت صدراً وعجزاً، وإذا علمنا أن الشعر الجاهلي كان شعراً مسموعاً منذ نشأته فإن ما ندعوه التضمين الداخلي يشكل منبعاً أساسياً لموسيقاه.

٥. التشبيه والمعنى: تكررت أداة التشبيه (كأن) في جميع المعلقات، ولعل كثرة استخدامها يرجع إلى جمالها المتمثل في رصانة إيقاعها، فهي أداة مركبة من عنصرين: أداة التشبيه (الكاف)، وأداة التوكيد (أن)، وكأن وظيفتها للتشبه والتوكيد معاً. قال امرؤ القيس:

تـرى بَـعَـرَ الأَرْآمِ في عَـرَصـاتِهـا قـيـعـانهـا كـأنَّـهُ حَـبُّ فُـلْـفُـلِ
تُضِـيءُ الظَّلامَ بِالعِشَـاءِ كَأَنَّهَـا مَـنـارةُ مُمْسَـى راهـبٍ مُـتَـبَـتِّـلِ[٧٨]

لقد تكررت هذه الأداة في معلقة امرئ القيس ثلاث عشرة مرة، وأوحى تكرارها بإيقاع ظاهر جلي، قال لبيد بن أبي ربيعة:

وَجَـلا السُـيـولُ عَـنِ الـطُـلـولِ كَـأَنَّـهـا زُبُـرٌ تُجِـدُّ مُـتـونَهَـا أَقـلامُـهـا
فَـلَـهـا هِـبـابٌ في الـزِمـامِ كَـأَنَّـهـا صَـهـبـاءُ خَفَّ مَعَ الجَنوبِ جَهـامُهـا[٧٩]

إذ أن لبيداً شبه بها ناقته مرتين واستخدمها في معلقته ست مرات، قال طرفة بن العبد:

كـأنَّ حُـدوجَ المـالِـكِـيّـةِ غُـدْوَةً خَـلايا سَـفـينٍ بالـنَّـوَاصِـفِ مـن دَدِ
وَجُمْـجُـمَـةٌ مِـثْـلُ الـعَـلاةِ كـأنَّمـا وَعى الْمُلتَقى منهـا إلى حرْفِ مِبْرَدِ[٨٠]

فالناقة في معلقة طرفة سيطرت على (كأن)، وذلك بتكرار بلغ ثلاث عشرة مرة، تسع مرات، انفردت لتشبيه الناقة. قال زهير بن أبي سلمى:

ديارٌ لَهَـا بالرَّقْمَتَيْـن كَـأَنَّهَـا مَرَاجِيْعُ وَشْـم في نَوَاشِـر مِعْصَـم
كَـأَنَّ فُـتَـاتَ العِهْـنِ في كُـلّ مَـنْـزِلٍ وقَـفْـنَ بِـهِ حَـبُّ الـفَـنَـا لَمْ يُحَـطَّـم[٨١]

ولعلنا نلاحظ في هذا المقام أن المعلقات حفلت بتكرار (كأن) ليستعين بها الشعراء على وصف الفرس والمرأة والآرام والشاعر ذاته، والليل والمطر وسرب بقر الوحش والطير والسباع، وربما كانت البنية الصوتية للأداة (كأن) هي التي حملت المعلقتين على الإكثار من استعمالها، دون سواها من أدوات التشبيه، مثل: (الكاف)، و(مثل).

فقول القائل منهم (كأنها، كأنما، كأنني، كأنه)، يساعد على إقامة الشعر بشكل إيقاعي؛ بينما لا يتحقق ذلك لدى استخدامه للكاف أو مثل فهما أداتان لا تستطيعان النهوض بما تنهض به (كأن) في الإيقاع؛ حيث إن (كأنها) تأتي على ميزان (فعلنها)؛ بينما الكاف، ومثل، لا تعطي إيقاعاً موزناً صرفياً كما في (كأنه، كأنها).

٦. **الإيقاع والحقول الدلالية**: تقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تصنيف الألفاظ التي ترتبط فيما بينها ارتباطاً دلالياً إلى مجموعات مختلفة، لتتمكن من وصفها وتحليلها، (فوضع اللفظ في مجاله الدلالي الخاص يفيد في النظر إليه بين جيرانه، مرتبطاً بهم ومتمايزاً عنهم في آن معاً). [٨٢]

وإذا كانت الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، [٨٣] فإنه لا بدَّ للإيقاع من دور تتجلى فيه هذه المعاني وتوصف به وتبدو أكثر اتساقاً مع دلالته، ذلك أن الإيقاع يفصح عن المعنى حيناً ويجاريه حيناً آخر، ويمثله في أحيان كثيرة، وكثيراً من الشعراء، وهذا من ثمّ يجعل أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها، ومن ذلك قولهم: خضم، قضم، فالخضم، لأكل الرطب، والقضم، للصلب اليابس، فالخاء تتناسب مع الرطب، لرخاوتها وطراوتها، والقاف تتناسب مع الصلب، لقساوتها وصلابتها. [٨٤] قال امرؤ القيس:

وَفَرْعٍ يَزِينُ الْمَتنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أثيثٍ كَقِنْوِ النخلةِ الْمُتَعَثْكِلِ[٨٥]

جاء امرؤ القيس بلفظة المتعثكل، لتتناسب مع صفة التداخل في حبات الرمال، وتماوجها، على صفحة الصحراء، قال امرؤ القيس:

غدائرُه مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلا تَضِلّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ[٨٦]

جاء امرؤ القيس بلفظة مستشزرات، وهي قريبة من حيث مخارج الأصوات، لتعبر عن تلك الذوائب المرفوعات والمفتولات، على غير الجهة المحددة من كثرته وكثافتها، فتناسب صوت الشين والسين مع هذه الكثرة والانتشار.

تعددت الحقول الدلالية في المعلقات السبع وتنوعت بتنوع المراحل التقليدية التي نهضت بوحدة القصيدة الجاهلية، ومن أهم هذه الحقول، الطلل، والماء، والمرأة، والحرب، وغيرها.

أ. **إيقاع الطلل**: قال امرؤ القيس:

تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ في عَرَصَاتِهَا وَقِيْعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
وَإِنَّ شِفَائِيْ عَبْرَةٌ مَهَرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ[٨٧]

بدأ امرؤ القيس، مطلعه بوصف الطلل، والبكاء على ربوعه الدارسة، ثم يتدرج إلى الغزل الجسدي، ثم يتوقف عند حادثة دارة جلجل، لينتهي بنا إلى الفرس والليل والمطر، ووصف القفر، قال طرفة بن العبد:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ
وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَلَّدِ[٨٨]

بدأ طرفة بذكر الطلل ثم انتقل إلى الغزل وانتهى إلى وصف الناقة، والافتخار بنفسه وإقباله على إنفاق ماله في شرب الخمر والملذات، قال زهير بن أبي سلمى:

أَمِـــن أُمِّ أَوفى دِمـــنَـــةٌ لَم تَـــكَـــلَّـــمِ بِحَـــومـــانَـــةِ الـــدُرّاجِ فَـــالمُـــتَـــثَـــلَّـــمِ
ديارٌ لَهـــا بالـــرَقـــمَـــتَـــينِ كَـــأَنَّهـــا مَـــراجِـــيعُ وَشـــمٍ في نَـــواشِـــرِ مِـــعصَـــمِ
فَـــلَـــمّـــا عَـــرَفـــتُ الـــدارَ قُـــلـــتُ لِـــرَبـــعِـــهـــا أَلا أنعم صَـــبـــاحـــاً أَيُّهـــا الرَبعُ وَاســـلَمِ[٨٩]

بدأ زهير بوصف الطلل، ثم انتقل إلى الغزل، وانتهى إلى وصف الحرب وأهوالها قال لبيد بن أبي ربيعة:

عَـــفَـــتِ الـــدِيارُ مَحَـــلُّـــهـــا فَـــمُـــقـــامُـــهـــا بِمَـــنىً تَأَبَّـــدَ غَـــولُهـــا فَـــرِجـــامُـــهـــا
فَـــوَقَـــفـــتُ أَســـأَلُهـــا وَكَـــيـــفَ سُـــؤالُـــنـــا صُـــمّـــاً خَـــوالِـــدَ مـــا يُـــبِـــينُ كَـــلامُـــهـــا[٩٠]

بدأ لبيد المعلقة بوصف الطلل، وثنى بالغزل، ثم دنا إلى وصف الناقة وختم المقدمة بوصف البقرة الوحشية وصفاً دقيقاً، قال عنترة بن شداد:

هَـــل غـــادَرَ الشُـــعَـــراءُ مِـــن مُـــتَرَدَّمِ أَم هَـــل عَـــرَفـــتَ الـــدارَ بَـــعـــدَ تَـــوَهُّـــمِ
يا دارَ عَـــبـــلَـــةَ بِالجَـــواءِ تَـــكَـــلَّـــمـــي وَعَـــمـــي صَـــبـــاحـــاً دارَ عَـــبـــلَـــةَ وَاســـلَـــمـــي
حُـــيِّـــيـــتَ مِـــن طَـــلَـــلٍ تَـــقـــادَمَ عَـــهـــدُهُ أَقـــوى وَأَقـــفَـــرَ بَـــعـــدَ أُمِّ الهَـــيـــثَـــمِ[٩١]

بدأ عنترة بوصـــف الطلل، ثم نجده يتحدث عن امرأة يجتهد في إغرائها، لينتهي بنا إلى وصـــف الفرس وحسن تجاوبه في المعارك، قال الحارث بن حلزة اليشكري:

بَـــعـــدَ عَـــهـــدٍ لَهـــا بِـــبُـــرقَـــةِ شَـــمّـــا ءَ فَـــأَدنى ديارَهـــا الخَـــلصَـــاءُ
لا أَرى مَـــن عَـــهِـــدتُ فـــيـــهـــا فَـــأَبـــكـــى الـــ ـــيَـــومَ دَلهـــاً وَمـــا يَـــرُدُّ الـــبُـــكـــاءُ[٩٢]

بدأ الحارث بوصـف الطلل، ثم وصـف صـاحبته هند، ثم يصـف الناقة، لينتهي إلى الحرب، ويصـف شـدائدها وأهوالها، قال عمرو بن كلثوم:

أَلا هُـــبّي بِصَـــحـــنِـــكِ فَـــاصـــبَـــحـــيـــنـــا وَلا تُـــبـــقـــي خُـــمـــورَ الأَنـــدَريـــنـــا
قِـــفـــي قَـــبـــلَ الـــتَـــفَـــرُّقِ يا ظَـــعـــيـــنـــاَ نُخَـــبِّركِ الـــيَـــقـــيـــنـــا وَتُخـــبِريـــنـــا[٩٣]

خالف عمرو بن كلثوم أصـحابه المعلقاتيين؛ حيث بدأ بالغزل، ثم وصـف الطلل، ثم فخر بنفسـه، واعتد بقومه في حماسة وغضب، ويمكن أن نرتب بنية الطلل في المعلقات السبع على النحو الآتي:

	١	٢	٣	٤	٥	٦	
	امرؤ القيس	طلل	غزل	فرس	ليل	مطر	قفر
	زهير	طلل	غزل	حرب	–	–	–
	طرفة	طلل	غزل	ناقة	فخر	خمر	–
	لبيد	طلل	غزل	ناقة	–	–	–
	عنترة	طلل	غزل	فرس	حرب	–	–
	الحارث	طلل	غزل	ناقة	حرب	–	–
	عمرو	غزل	طلل	فخر	–	–	–

فثمة اتســاق وتشــابه إذن في بناء الطلل لدى الشــعراء المعلقتين، وبالنظر إلى هذه التشــابهات، يمكننا اســتجلاء تشــابهات وتماثلات على صــعيد الإيقاع الداخلي؛ إذ إن المطلع يأتي الشــاعر منظوماً غالباً في لفظه ومعناه، [٩٤] وتتميز مطالع القصــائد بالهدوء والاتزان وكثرة الحركات الطويلة في مطالع المعلقات تفسـر ذلك؛ حيث نلاحظ أنه ورد في مقدمة امرئ القيس حركات طويلة مثل: (فا، رى، لي، وى، لي، تو، را، ها، ما، ها، لي، رى،

را، في، صـا ها، ها، هو، لي، فا، ئي، را، دا، لي)، وفي مقدمة طرفة: (خو، لا، ذي، لو، با، في، في، طا، دي) وفي مقدمة لبيد: (يا، ها، قا، ها، غو، ها، جا، ها) وفي مقدمة زهير: (في، مي، ما، را، في، يا، ها، ها، را، جي، في، وا، مي، ها، ري، دا، مي، ما، ما، لا، با، ها، مي)، وفي مقدمة عنترة: (غا، را، دا، مي، يا، دا، وا، مي، مي، دا، مي، ها، نا، تي، ها، ضي، حا، مي).

وفي مقدمة الحارث: (ها، حا، ني، يا، ها، صا، لا، رى، ها، كي، ما، كا)، ويجدر القول إن بحر المعلقة لم يؤثر في كثرة الحركات الطويلة في المقدمات آنفة الذكر؛ إذا علمنا أن هذه المعلقات تختلف في بحورها.

ب. إيقاع الماء: لم تخل معلقة من ذكر الماء، سواء أكان على هيئة مطراً أو سيلاً أو غديراً أو بحراً بل أن الشعراء أحاطوا بظاهرة الخصـوبة كلها، من حيث ذكرهم البرق، والرعد والغيوم، كمفردات تتعلق بالماء مصـدر الحياة وباعثها، قال لبيد بن أبي ربيعة:

رُزِقَت مَرابيعَ النُجومِ وَصابَها ... وَدقُ الرَواعِدِ جَودُها فَرِهامُها
مِن كُلِّ ساريَةٍ وَغادٍ مُدجِنٍ ... وَعَشِيَّةٍ مُتَجاوِبٍ إِرزامُها
فَعَلا فُروعُ الأَيهُقانِ وَأَطفَلَت ... بِالجَهلَتَينِ ظِباؤُها وَنَعامُها
وَجَلا السُيولُ عَنِ الطُلولِ كَأَنَّها ... زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أَقلامُها[٩٥]

فهذه لوحة مائية رسمها لنا لبيد من رحم الطبيعة الخصبة؛ حيث تتجاوب السماء مع الأرض فيبرز إيقاع الحياة صافياً واضحاً، قال امرؤ القيس:

فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ ... يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ
أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ ... كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ
وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ ... عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي[٩٦]

فالماء عنصـر الحياة وباعثها، ذكره امرؤ القيس وذكر لوازمه، كالرعد والبرق واللمعان والسـيول والغدران وغيرها، وهذا أضفى إيقاعاً حيوياً متجدداً وعابقاً بالخصوبة الغناء، قال عنترة بن شداد:

جادَت عَليها كُلُّ عَينٍ ثَرَّةٍ ... فَتَرَكنَ كُلَّ حَدِيقَةٍ كَالدِرهَمِ
سَحَّا وَتَسكابًا فَكُلَّ عَشِيَّةٍ ... يَجري عَلَيها الماءُ لَم يَتَصَرَّمِ[٩٧]

فثمة سمات لفظية للماء لها صـلتها المفصـلية بجماله مثل: (الروضـة، والأنف، والنبت، والغيث الدمن، والربيع، والجود، والبكرة، والثرة (السحابة الممطرة)، والسح، والتسكاب)، قال زهير بن أبي سلمى:

فَلَمّا وَرَدْنَ الماءَ زُرْقًا حَمامَهُ ... وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المُتَخَيِّمِ[٩٨]

إنه الماء الذي يورد ذلك الصافي الرقراق، فعبر الشاعر عن جماله وصفائه فهو الخصب والحياة، قال طرفة بن العبد:

يَشُقّ حَبابَ الْمَاءِ حَيْزُومُها بِها ... كَمَا قَسَمَ التُرْبَ الْمُفايِلُ بِاليَدِ
عَدَولِيَّةٌ أو مِنْ سَفِينِ ابنِ يَامِنٍ ... يَجُورُ بِه المَلاح طَورًا ويَهتَدي[٩٩]

فجاء ماء طرفة على هيئة بحر متلاطم الأمواج ترسو فيه السفن وتغوص، وهي صورة مليئة بالحركة والحياة.

ويمكن تلمس إيقاع الماء في المعلقات، بالنظر إلى الأصوات الاحتكاكية التي تشبه صوت خرير الماء من ناحية وإلى سيولته من ناحية أخرى، والجدول التالي سيبين لنا مدى تمركز الأصوات الاحتكاكية والأصوات السائلة في الأبيات السابقة.

الصوت	الثاء	الخاء	الذال	الزاي	السين	الشين	الصاد	الضاد	الحاء	الظاء
عدد تكراره	–	–	١	٣	٥	٢	١	٢	٣	١
الصوت	الغين	الفاء	الهاء	الواو	الياء	اللام	النون	العين	الميم	الراء
عدد تكراره	١	٨	٢٠	٢٤	١٣	٢٢	١٦	١٢	٢١	١٤

ففي مقطوعة لبيد بن أبي ربيعة، نرى أن صوت اللام وحده، تكرر اثنتين وعشرين مرة، وصوت النون تكرر ست عشرة مرة، وصوت العين تكرر اثنتي عشرة مرة، وصوت العين تكرر اثنتي عشرة مرة، وصوت الميم تكرر إحدى وعشرين مرة، وصوت الراء تكرر أربع عشرة مرة، وهذه الأصوات التي وصفت بالسيولة؛ حيث تسيل في جهاز النطق بسهولة ويسر وانسجام، جاءت كي تعبر لنا عن سيولة الماء ورقته وانسيابه ونعومته، كما نلاحظ أن صوت الهاء الصوت الاحتكاكي الرخو تكرر عشرين مرة في هذه الأبيات، وكذلك صوت الواو الذي سمعنا احتكاكه أربعاً وعشرين مرة، وهذا يؤشر على صوت الماء الموسوم بالاحتكاك؛ أما أبيات امرئ القيس فنلاحظ أن ثمة تكثيفاً للأصوات السائلة، فصوت اللام وحده تكرر إحدى وأربعين مرة، وهو صوت منساب سهل المخرج، أما صوت النون، صوت النواح ؛ فيتسم بالإيقاع السائل أيضاً، ولا غرو أن تتجاذب صفة الخرير والانسياب والسيولة، مع صوت النواح الهادئ، الذي لو شبه بمعزوفة حزينة على الناي لكان ذلك مناسباً، وكذلك صوت العين الذي تكرر ثمان مرات أوحى بذات السهولة واليسر.

ج. إيقاع المرأة: بدت للمرأة الجاهلية صورة زاهية في المعلقات، منها أبيات تتغنى بوصف جسد المرأة، مثل العينين، والثغر، والشعر، والأسنان، والجيد، والكشح، والثديين، والساقين، والأنامل، والقد، وغيرها، قال امرؤ القيس:

هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رَأْسِهَا فَتَمَايَلَتْ ... عَلَيَّ هَضِيمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ
مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ ... تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ
تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي ... بِنَاظِرَةٍ مِن وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ
وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ ... إِذَا هِيَ نَصَّتْه وَلَا بُمُعَطَّلِ
وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالْجَدِيلِ مُخَصَّرٍ ... وَسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السِّقِيِّ المُذَلَّلِ [١٠٠]

قال عمرو بن كلثوم:

وثَدْياً مِثْلَ حُقِّ العَاجِ رَخْصاً ... حَصَاناً مِنْ أُكُفِّ اللاَمِسِيْنَا
ومَتْنَى لَدْنَةٍ سَمَقَتْ وطَالَتْ ... رَوَادِفُهَا تَنُوءُ بِمَا وَلِيْنَا
إِذَا مَا رُحْنَ يَمْشِيْنَ الهُوَيْنَا ... كَمَا اضْطَرَبَتْ مُتُوْنُ الشَّارِبِيْنَا [١٠١]

ونلاقي أبياتاً أخرى، تؤكد على أن للمرأة دوراً في الحروب، تسهم من خلاله مع أخيها الرجل على هيئة " قاعدة خلفية يستمد منها المحاربون القوة، ويستلهمون من جمالها ولطفها الشجاعة وحسن البلاء في ساحة الوغى، حماية لها أو حباً فيها وتعلقاً بأطفالها.[١٠٢] قال عمرو بن كلثوم:

عَلَـــى آثَارِنَا بِيْـــضٌ حِسَـــانٌ نُحَـــاذِرُ أَنْ تُقَسَّـمَ أَوْ تَهُوْنَـــا [١٠٣]

وقد تشرف النساء على إعلاف الخيل ومداواة الجرحى، كما كن في الوقت ذاته، يشجعن الرجال على الثبات في ساحة النزال. قال عمرو بن كلثوم:

يَقُتْـــنَ جِيَـــادَنَا وَيَقُلْنَ لَسْـتُـــمْ بُعُوْلَتَنَـــا إِذَا لَـــمْ تَمْنَعُـــوْنَـــا
ظَعَـائِنَ مِـنْ بَنِي جُشَـمِ بِنْ بِكْـــرٍ خَلَطْـــنَ بِمِيْسَـمٍ حَسَـباً وَدِيْنَـــا [١٠٤]

ولعل المرأة الجاهلية، تبعث الحياة والحب في قلب الشاعر، فكانت تملي عليه سلوكاً متحضراً، يطلع عليه من بين الحروب الموجعة وشظف العيش، واتساع وحشة الصحاري. قال امرؤ القيس:

وَمـا ذَرَفَـت عَـيـنـاكِ إلّا لِـتَضـربى بِسَـهـمَيـكِ فِي أَعشـار قَـلـب مُـقَـتَّـل
أغَـرَّكِ مِـنّـي أنَّ حُـبَّـكِ قَـاتِـلِى وأنَّـكِ مَهْـمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَل [١٠٥]

وهذا يعد رهاناً ساطعاً على رقة قلب الرجل الجاهلي، ورهافة كبده، ولطافة إحساسه إزاء هذا الكائن اللطيف.[١٠٦] قال امرؤ القيس:

وَتُضْـــحِي فَتِيْتُ المِسْـكِ فَوْقَ فِراشِـهَا نَؤُومُ الضَّـــحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّـلِ[١٠٧]

قال لبيد بن أبي ربيعة:

زُجَـلًا كـأنّ نِـعـاجَ تُـوضِـحَ فَـوْقَـهـا وَظِـبَـاء وَجْـرَةَ عُـطَّـفًـا أَرْآمُـهَـا
أَوْ رَجْـعُ واشِـمَـة أُسِـفَّ نَـؤورُهَـا كـفـفـاً تـعـرَّضَ فـوقَـهـنَّ وشـامُـهـا[١٠٨]

وأول ما يطالعنا في إيقاع شعر المرأة، ذلك الصوت المخفوض المنكسر الذي يحدثه بعدها ونأيها، وهو صوت يليق بالذات ويحافظ على حميميتها أكثر من سواه، ويتلاءم مع ياء المتكلم، الدالة على الذات والأحقية، والمتعلقة بباطن النفس،[١٠٩] ولعل الصوت المجرور يوحي بمعان حسية كثيرة لدى الشعراء الجاهليين، ففي أبيات امرئ القيس السالفة، يبدو ضمير الذات متعانقاً مع الألفاظ الحسية (بغصني، علي، هضيم، الكشح، ريا، المخلخل، .... إلخ)، وكذلك نلمح الصوت المخفوض لدى عمرو بن كلثوم في أبياته (ثدياً، حق، العاج، أكف، اللامسينا، متني .... إلخ) وكذلك عند بقية الشعراء، فالصوت المخفوض يدلنا على حميمية إيقاع المرأة في هذه المعلقات، وربما في الشعر الجاهلي بعامة، على أن هذه الملاحظات ليست نهائية، ولا تمثل قاعدة يمكن السير عليها بقدر ما تفصح لنا عن بعض ما تغلق وغمض من موسيقى داخلية في هذا الشعر، على أنه يتبين لنا أن إيقاع العناصر الصوتية المنخفضة، يتجلى في معلقات، (امرؤ القيس، وطرفة، وعنترة)، أكثر من باقي المعلقات.

د. إيقاع الحرب: إذا كانت معلقات امرئ القيس، وطرفة، وعنترة، تمثل إلى حد بعيد الإيقاع المجرور الوطيء الذي ينتج عن أصوات مخفوضة متلاحقة، فإننا سنلاقي ثمة إيقاعاً آخر، تمثل في كل من معلقة لبيد، وزهير، وعمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة اليشكري، فما طبيعة هذا الإيقاع وما هي خصائصه؟ أول ما يطالعنا في معلقة لبيد

تلك الهاء الممدودة التي تدني النسج الشعري من الحاضر فهي ليست مجرد ضمير عائد لكنها هاء تنبيه، وهاء تقرير، وهاء تذوب في الآخر،[١١٠] كما أن الصوت المضموم قبل الهاء يومئ بضجيج ما، لا يشبه تلك الحميمة التي طالعتنا في أصوات امرئ القيس المنخفضة فللحرب إيقاعها إذن، ويتجلى هذا الإيقاع من خلال الأبيات التي وصفت تلك الحروب، والأبيات التي تحدثت باسم ضمير الجماعة رمز القوة (القبيلة) ومن خلال استخدام الأصوات الحادة والانفجارية، قال لبيد بن أبي ربيعة:

وَلَقَد حَمَيتُ الحَيَّ تَحمِلُ شِكَّتي ... فُرُطٌ وَشاحِيَ إِذ غَدَوتُ لِجامُها
تَرقى وَتَطعَنُ في العِنانِ وَتَنتَحي ... وِردَ الحَمامَةِ إِذ أَجَدَّ حَمامُها
لا يَطبَعونَ وَلا يَبورُ فَعالُهُم ... إِذ لا يَميلُ مَعَ الهَوى أَحلامُها
مِن مَعشَرٍ سَنَّت لَهُم آباؤُهُم ... وَلِكُلِّ قَومٍ سُنَّةٌ وَإِمامُها
وَهُمُ العَشيرَةُ أَن يُبَطِّئَ حاسِدٌ ... أَو أَن يَميلَ مَعَ العَدُوِّ لِئامُها[١١١]

لقد فاضت هذه الأبيات بتكرار الهاء، وهي فضلاً عما ذكر صوت انفجاري يخرج من أقصى الحلق، ونلاحظ أيضاً صوت الحاء وصوت العين، قد تكررا بصورة ملموسة، وهما صوتان قادمان من الحلق.

وكأن الشاعر استعان بهذه الأصوات الموسومة بالضجيج الحاد، لكي يصف لنا حدة الحروب؛ أما ضمير الجماعة والمفردات المجموعة، فتوحي بضجيج القبيلة وقوتها، مثل: (سعاة، عشيرة، فوارس، حكام، لنا، وهم، فيهم، العشيرة، يطيعون، فعال، معشر، آباء، قوم)، يهيمن ضمير الجماعة، ويبدو أكثر ضجيجية في معلقة عمرو بن كلثوم، قال عمرو بن كلثوم:

نَصَبنا مِثلَ رَهوَةَ ذاتَ حَدٍّ ... مُحافَظَةً وَكُنّا السابِقينا
كَأَنَّ ثيابَنا مِنّا وَمِنهُم ... خُضِبنَ بِأَرجُوانٍ أَو طُلينا
بِأَيّ مَشيئَةٍ عَمرُو بنَ هِندٍ ... تُطيعُ بِنا الوُشاةَ وَتَزدَرينا[١١٢]

فنلاحظ في المفردات: (نصبنا، كنا، السابقينا، ثيابنا، منا، منهم، بنا، الوشاة، تزدرينا، ... إلخ)، أنَّها تدلُّ بصورة جليَّة على ضمير الجماعة، وعلى الألفاظ المجموعة التي تؤسس للقوة والمنعة والحدة، ولقد أعجب العرب بقصيدتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة، لصوت الفخر البارز فيهما، قال معاوية بن أبي سفيان: (قصيدة عمر بن كلثوم، وقصيدة الحارث بن حلزة من مفاخر العرب)،[١١٣] على أننا في هذا المضمار نلاحظ أن ثمة أصواتاً داخلية منبعثة من روح النص، توحي بالقوة والحدة، مثل أصوات الكلاب وأصوات الإبل والخيل، قال عمرو بن كلثوم:

وَقَد هَرَّت كِلابُ الحَيِّ مِنّا ... وَشَذَّبنا قَتادَةَ مَن يَلينا
فَأَمّا يَومَ خَشيَتِنا عَلَيهِم ... فَنُصبِحُ غارَةً مُتَلَبِّبينا[١١٤]

فالكلاب تنبح، والناقة ترغي، والخيل تصهل، وكلها أصوات تنبع من الضجيج القاسي، ومن الفخر الذي تميزت به هذه المعلقة، وإذا كانت الكلاب، والنوق، والخيول، يمثل صوتها الجهر والحدة، فإن أصواتاً أخرى

كقعقعة السلاح، ووشوشة الحلي، وجعجعة الرحى، وغيرها من الأصوات التي تمثل الضجيج العالي، قال عمرو بن كلثوم:

بِيَومٍ كَريهَةٍ ضَرباً وَطَعناً أَقَرَّ بِهِ مَواليكِ العُيونا
نُطاعِنُ ما تَراخى الناسُ عَنّا وَنَضرِبُ بِالسُيوفِ إِذا غُشينا
مَلَأنا البَرَّ حَتّى ضاقَ عَنّا وَنَحنُ البَحرُ نَملَأُهُ سَفينا[١١٥]

فهذا هو صوت الضرب والطعان وصوت الرحى وهي تطحن، وصوت الرياح، وصوت البحر الذي يتزاحم فيه ضجيج السفن، وتولد الحركة المتلاطمة، وكل هذه الأصوات تتسم بالإيقاع المرتفع المزمجر، ويمكننا أن نرد هذه الطبيعة الضاجة إلى بنيتها الصوتية الأولى، فثمة حضور واضح للأصوات الانفجارية، ذات الضجيج العالي، وجرى ذلك في معلقة الحارث بن حلزة؛ حيث كثف من ذكر ضمير الجماعة، الذي يسبب الحركة الصوتية المرتفعة، مثل: (آذنتنا، بعد عهد لنا، وأتانا من الحوادث، تعنى به، والنساء، إن إخواننا الأراقم، يقلون علينا، يخلطون البريء منا، فرددناهم، وحملناهم على حزم، وجبهناهم بطعن، وفعلنا بهم كما علم الله...).

وربما جاء صوت الجماعة ليعبر عن عصبة القبيلة، فيطفو ضميرها من خلال أحد أفرادها؛ إذ إن شخصية الشاعر وذاتيته تلاشت في شخصية قبيلته، ويمكننا أن نلاحظ صوت الهمزة المضمومة في آخر كل بيت، والهمزة كما هو معروف صوت قادم من أقصى الحلق، ويوحي بالقوة، أما الضم فيحتاج ناطقه أن يشد أطراف فمه بشيء من الجهد كي يخرجه سليماً، ونلاحظ ذلك عند الحارث في الألفاظ: (وجبهناهم بطعن، فرددناهم بطعن)، وعند لبيد: (ترقى، وتطعن، في العنان، وتنتهي، ورد الحمامة؛ إذا أحذ، حمامها، فعلوت مرتقباً) ولدى عمرو بن كلثوم: (كنا لأمك، تهددنا، وأوعدنا ... إلخ).

الخاتمة:

انتهيت في هذه الدراسة إلى رسم صورة واضحة لتجليات الإيقاع والمعنى في المعلقات، وهذا عرض لأهمّ النتائج التي خرجت بها الدراسة، وهي كالآتي:

١. إنَّ طبيعة الإيقاع الخارجي في المعلقات تماهت في إيقاعها الخارجي على البحر الطويل في ثلاث معلقات، هي: لامرئ القيس وطرفة وزهير، وكان نصيب هذا الوزن يقرب من نصف أشعار المعلقات مجتمعة، ووقد لُحِظَ أن هذا الوزن يتضافر مع النسيج القصصي الذي اتبعه شعراء المعلَّقات.
٢. إنَّ المعلقات الثلاثة، اشتملت في حشوها على "مفاعيل" مكفوفة، و"مفاعلن" مقبوضة، وأثبت أن تكرار مثل هذه النغمات لا يؤثر على الموسيقى الداخلية أو الخارجية.
٣. أنَ معلقتين جاءتا على وزن الكامل هما لعنترة ولبيد، وأنَّ طبيعة اللغة الشديدة المتفجرة هيمنت على معاني وألفاظ هاتين المعلقتين؛ ليتوائم كل ذلك مع إيقاع الكامل الذي وصلت عدد حركاته الثلاثين .

٤. بيَّنت الدراسة أنَّ معلّقة الحارث تقوم على وزن الخفيف، وأوضحت أن سهولة الافضاء ويسرة النظم تضامنتا مع وزن الخفيف .. الوزن المتدفق السهل.

٥. أوضحت دراسة معلقة عمرو بن كلثوم أن إيقاعها كان حماسياً، ورنة أبياتها عالية فتوائمت مع وزن الوافر ذلك البحر المكون من تفعيلتين هما "مفاعلتن" و "فعولن"، وكشفت عن ظاهرة التدوير في المعلقات؛ حيث بدت جلية في معلقة الحارث أكثر من غيرها وأثبت أن التدوير لا يذهب بعيداً عن المعنى الذي أراده الشاعر وتوصلت إلى أن قوافي المعلقات جاءت متفاوتة في تركيبها الصوتي، فجاءت كلمة أو (كلمة وجزء من كلمة) أو جزء من كلمة، ووجدت أن اختلاف أصوات القوافي في روّيها ووصلها وخروجها قد أغنى الإيقاع الخارجي، لنسمع سبع وحدات موسيقية متكررة .

٦. بيَّنت الدراسة أن التفاوت في نغمات القوافي يسمح بدراستها على أساس صوتي مقطعي، فلمست أن كل معلقة تنفرد ببينة صوتية مقطعية مستقلة عن الأخرى.

هوامش البحث:

١ المرزوقي، أحمد، **شرح ديوان الحماسة**، ط١، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، (بيروت: دار الجيل، ١٩٥٧م)، ج١، ص١٠٩.

٢ التنوخي، عبد الباقي، **كتاب القوافي**، ط٢، (القاهرة: دار الكتب المصرية، ٢٠٠٣م)، ص٧٥.

٣ المرجع السابق، ص٧٥.

٤ طاليس، أرسطو، **فن الشعر**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٢)، ص٦٨.

٥ العلوي، محمد، **عيار الشعر**، ط١، تحقيق: عباس عبد الساتر، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨) ص١١.

٦ انظر: القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجه، (تونس: دار الكتب الشرقي، ١٩٦٦م)، ص٢٦٦.

٧ انظر: البستاني، سليمان، **تعريب إلياذة هوميروس**، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د ت)، ج١، ص٩٠. المقدمة

٨ الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ط٢، (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠م)، ٩٤.

٩ انظر: أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر العربي**، ط٢، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م)، ص١٧٦.

١٠ انظر: عيد، رجاء، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، ط١، (الإسكندرية: منشأة دار المعارف، د ت)، ص١٦، ص١٧.

١١ انظر: الأسد، ناصر الدين، **القيان والغناء في الشعر الجاهلي**، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠م)، ص١٩٦.

١٢ الأنباري، محمد، **شرح القصائد السبع الطوال**، تحقيق: عبد السلام هارون، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩١م)، ص٢٣، ص٢٥.

١٣ المرجع السابق، ص١٣٢، ص١٨٣، ص٢٢٧.

١٤ المرجع السابق نفسه، ص٢٨٨، ص٢٨٩.

١٥ انظر: البستاني، **مقدمة الإلياذة**، ص٩٢.

١٦ القرطاجي، **منهاج البلغاء**، ص٢٦٩.

١٧ انظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ص ٣٠٢.

١٨ انظر: المرجع السابق، ص٢٦٤.

١٩ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٦٢، ص٣١٨، ص١٣٩.

٢٠ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥١٧، ص٥٣٧.

٢١ انظر: البستاني، **شرح الإلياذة**، ص٩٢؛ وانظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ص٤٠٧.

٢٢ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩٣، ص٤٠٢.

٢٣ المرجع السابق، ص٣٧٣، ص٣٧٧.

٢٤ انظر: البستاني، **شرح الإلياذة**، ص٨١.

٢٥ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٣٣.

٢٦ انظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ص٢٣٨.

٢٧ المرجع السابق، ص٤٨٥، ص٤٨٩، ص ٤٣٦، ص٤٣٧.

٢٨ انظر: الحلبي، نجم، **جوهر الكنز**، تحقيق: محمد زغلول سلام، (القاهرة: منشأة المعارف، ٢٠٠٩م)، ص١٤٤.

٢٩ انظر: محمد، إبراهيم، **الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية**، (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٩م)، ص٣٢.

٣٠ العبد، محمد، **تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي**، ط١، (القاهرة: مكتبة الحرية الحديثة، ١٩٨٦م)، ص٣٤.

٣١ انظر: جعفر، قدامه، **نقد الشعر**، ط١، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، (القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٧٩م)، ص٨٠.

٣٢ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٨٣.

٣٣ انظر: العبد، **تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي**، ص٣٥.

٣٤ انظر: المرجع السابق، ص٣٨.

٣٥ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٧٥، ص٧٧.

٣٦ المرجع السابق، ص١٧٩.

٣٧ المرجع السابق نفسه، ص٥٩٥.

٣٨ نفسه، ص٤٩٦.

٣٩ نفسه، ص٨٩.

٤٠ انظر: التنوخي، عبد الباقي، **كتاب القوافي**، ط٢، (القاهرة: دار الكتب المصرية، ٢٠٠٣م)، ص ٧٩.

٤١ انظر: القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق: النبوي شعلان، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٠م)، ج١، ص١٧٣.

٤٢ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٥.

٤٣ المرجع السابق، ص٢٦٤.

٤٤ انظر: العمري، محمد، **تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر**، ط١، (الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب، ١٩٩٠م)، ص١٣٧.

٤٥ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٣٢.

٤٦ المرجع السابق، ص٢٣٧.

٤٧ المرجع السابق نفسه، ص٢٦٤.

٤٨ نفسه، ص٢٩٦.

٤٩ نفسه، ص٣٩٥.

٥٠ نفسه، ص٣٧١.

٥١ نفسه، ص ٣٧٥.

٥٢ نفسه، ص ٤٢٣.

٥٣ نفسه، ص٤٣٣.

٥٤ نفسه، ص٥١٧.

٥٥ انظر: العمري، **تحليل الخطاب الشعري**، ص١١٢.

٥٦ التبريزي، يحي، **الوافي في العروض والقوافي**، ط٣، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٤م)، ص ١٤٥

٥٧ الأنباري، **شرح القصائد** ص ٤١٩.

٥٨ المرجع السابق، ص٤١٢.

٥٩ المرجع السابق نفسه، ص٤١١.

٦٠ نفسه، ص٤١٠.

٦١ جعفر، **نقد الشعر** ص ١٦٣.

٦٢ انظر: العمري، **تحليل الخطاب الشعري** ص ١٢.

٦٣ – الأنباري، **شرح القصائد السبع** ص٢٥٠، ص٢٦٧، ص٢٧٩.

٦٤ المرجع السابق، ص ٤٠٩، ص٤١٢، ص ٤٢١، ص ٤٢٩

٦٥ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٣٣، ص٤٥٢.

٦٦ المرجع السابق، ص ٥٧٢، ص ٥٩٣.

٦٧ المرجع السابق نفسه، ص٤٦، ص٨٤.

٦٨ انظر: الجرجاني، عبد القادر، **أسرار البلاغة**، ط١، (بيروت: دار المعرفة، ١٩٧٨م)، ص٧.

٦٩ انظر: العمري، **تحليل الخطاب الشعري** ص ٢٧٠.

٧٠ العسكري، الحسن، **الصناعتين**، ط١، تحقيق: محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م)، ص٣٨٥.

٧١ العمري، **تحليل الخطاب الشعري** ص٢٦٦.

٧٢ الأنباري، **شرح القصائد السبع** ص٢٩، ص٤٦، ص٥٢

٧٣ الباقلاني، محمد بن الطيب، **إعجاز القرآن**، ط٣، تحقيق: السيد أحمد صقر، (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص١٦٣.

٧٤ المرجع السابق، ص١٦٨.

٧٥ الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص١٧٦.

٧٦ أفدت من تحليل، العمري، **تحليل الخطاب الشعري**، ص٢٦٧ وما بعدها.

٧٧ الأنباري، **شرح القصائد السبع** ص٤٥٤.

٧٨ المرجع السابق، ص١٣٥– ١٤٦.

٧٩ المرجع السابق نفسه، ص ٣٧٢ ، ٣٩٨.

٨٠ نفسه، ص١٣٥، ١٧٢.

٨١ نفسه، ص٢٣٨، ص٢٤٩.

٨٢ العبد، **تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي**، ص ٢٦.

٨٣ انظر: عياد، شكري، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ط٢، (القاهرة: مكتبة الجيزة العامة، ١٩٩٢م)، ص١٢١.

٨٤ انظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت)، ج٢، ص١٥٧– ص١٥٨.

٨٥ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦٢.

٨٦ المرجع السابق، ص٦٣.

٨٧ المرجع السابق نفسه، ص٢٠، ص٢٣، ص٢٥.

٨٨ نفسه، ص١٣٢، ص١٣٥.

٨٩ نفسه، ص ٢٣٧، ٢٣٨، ص٢٤٠، ٢٤١.

٩٠ نفسه، ص٥١٧، ص٥١٩، ص٥٢٠، ص٥٢٦.

٩١ نفسه، ص٢٩٤، ص٢٩٦، ص٢٩٧، ص٢٩٨.

٩٢ نفسه، ص٤٣٥، ٤٣٦.

٩٣ نفسه، ص٣٧١، ص٣٧٥.

٩٤ انظر: سويف، مصطفى، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، ط٤، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م)، ص٣٠٣.

٩٥ الأنباري، **شرح المعلقات السبع** ص ٥٦٣، ص٥٥٧، ص٥٢١، ص٥١٤ – ٥١٦.

٩٦ المرجع السابق، ص ٢٣ ص ١٠٨.

٩٧ المرجع السابق نفسه، ص ٣١١، ص ٣١٢، ص ٣١٣.

٩٨ نفسه، ص٢٥١، ص ١٣٨ ١٣٧.

٩٩ نفسه، ص٢٥١، ص١٣٨ – ١٣٧.

١٠٠ نفسه، ص ٥٦ –٦٤.

١٠١ نفسه، ص٣٨١ – ٣٨٢.

١٠٢ انظر: مرتاض، عبد الملك، **السبع المعلقات: مقاربة سيميائية إنتروبولوجية لنصوصها**، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م)، ص٢٤٨.

١٠٣ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥٧.

١٠٤ المرجع السابق، ص٣٢٤، ص٤٢١.

١٠٥ المرجع السابق نفسه، ص٤٥، ص٤٧.

١٠٦ انظر: مرتاض، **السبع معلقات**، ص٢٥٧.

١٠٧ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦٥.

١٠٨ المرجع السابق، ص٥٣١ – ٥١٦.

١٠٩ انظر: مرتاض، **السبع معلقات**، ص ٢١٢.

١١٠ انظر: المرجع نفسه، ص٢٢٧.

١١١ الأنباري، **شرح المعلقات السبع**، ص٥٧٩، ٥٨٤، ٥٨١، ٩١، ٩٢، ٩٥، ٩٤.

١١٢ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩٠، ٣٩٨، ص٤٠٢.

١١٣ البغدادي، عبد القادر، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق: عبد السلام هارون، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٧م)، ج٣، ص١٨١.

١١٤ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩٠، ص ٤٠٠.

١١٥ المرجع السابق، ص ٣٧٥ – ص ٤٢٦.

المراجع

References

Al-Bāqlānī, Mḥmd Bn Al-Ṭīb, Iʿğāz Al-Qrʾān, 3rd Edition, Thqīq: Al-Sīd Aḥmd Ṣqr, (Cairo: Dār Al-Mʿārf, D. T).

Al-Bġdādī, ʿbd Al-Qādr, ẖzānẗ Al-ʾadb Ūlb Lbāb Lsān Al-ʿrb, Thqīq: ʿbd Al-Slām Hārūn, (Cairo: Mktbẗ Al-ẖānğī, 1997).

Al-Bstānī, Slīmān, Tʿrīb Ilīāḏẗ Hūmīrūs, (Beirut: Dār Iḥīāʾ Al-Trāṯ Al-ʿrbī, D T).

Al-Ğrğānī, ʿbd Al-Qādr, Asrār Al-Blāġẗ, 1st Edition, (Beirut: Dār Al-Mʿrfẗ, 1978).

Al-Ḥlbī, Nğm, Ğūhr Al-Knz, Thqīq: Mḥmd Zġlūl Slām, (Cairo: Mnšʾaẗ Al-Mʿārf, 2009).

Al-Mrzūqī, Aḥmd, Šrḥ Dīwān Al-Ḥmāsẗ, 1st Edition, Thqīq: Aḥmd Amīn Ūʿbd Al-Slām Hārūn, (Beirut: Dār Al-Ğīl, 1957).

Al-Qīrwānī, Abū ʿlī Al-Ḥsn Abn Ršīq, Al-ʿmdẗ Fī Ṣnāʿẗ Al-Šʿr Ūnqdh, Thqīq: Al-Nbwy Šʿlān, (Cairo: Mktbẗ Al-ẖānğī, 2000).

Al-Qrṭāğnī, Ḥāzm, Mnhāğ Al-Blġāʾ Ūsrāğ Al-ʾadbāʾ, Thqīq: Mḥmd Al-Ḥbīb Bn Al-ẖūğh, (Tunisia: Dār Al-Ktb Al-Šrqī, 1966).

Al-Tbrīzī, Īḥīi, Al-Wāfī Fī Al-ʿrūḍ Wālqwāfī, 3rd Edition, Thqīq: Al-Ḥsānī Ḥsn ʿbd Al-Lh, (Cairo: Mktbẗ Al-ẖānğī, 1994).

Al-Ṭīb, ʿbd Al-Lh, Al-Mršd Ili Fhm Aš ʿār Al-ʿrb Ūṣnāʿthā, 2, (Beirut: Dār Al-Fkr, 1970).

Al-Tnūẖī, ʿbd Al-Bāqī, Ktāb Al-Qwāfī, 2nd Edition, (Cairo: Dār Al-Ktb Al-Mṣrīẗ, 2003).

Al-Tnūẖī, ʿbd Al-Bāqī, Ktāb Al-Qwāfī, 2nd Edition, (Cairo: Dār Al-Ktb Al-Mṣrīẗ, 2003).

Al-ʾanbārī, Mḥmd, Šrḥ Al-Qṣāʾid Al-Sbʿ Al-Ṭwāl, Thqīq: ʿbd Al-Slām Hārūn, (Cairo: Dār Al-Mʿārf, 1991).

Al-ʾasd, Nāṣr Al-Dīn, Al-Qīān Wālġnāʾ Fī Al-Šʿr Al-Ğāhlī, (Cairo: Dār Al-Mʿārf, 1970).

Al-ʿbd, Mḥmd, Thlīl Al-Dlālẗ Fī Al-Šʿr Al-Ğāhlī, 1st Edition, (Cairo: Mktbẗ Al-Ḥrīẗ Al-Ḥdīṯẗ, 1986).

Al-ʿlwy, Mḥmd, ʿīār Al-Šʿr, 1st Edition, Thqīq: ʿbās ʿbd Al-Sātr, (Beirut: Dār Al-Ktb Al-ʿlmīẗ, 1998).

Al-ʿmrī, Mḥmd, Thlīl Al-ẖṭāb Al-Šʿrī Al-Bnīẗ Al-Ṣūtīẗ Fī Al-Šʿr, 1st Edition, (Casablanca: Al-Dār Al-ʿālmīẗ Llktāb, 1990).

Al-ʿskrī, Al-Ḥsn, Al-Ṣnāʿtīn, 1st Edition, Thqīq: Mḥmd Al-Bğāwy Ūʾabū Al-Fḍl Ibrāhīm, (Cairo: Dār Iḥīāʾ Al-Ktb Al-ʿrbīẗ, 1952).

Anīs, Ibrāhīm, Mūsīqi Al-Šʿr Al-ʿrbī, 2nd Edition, (Cairo: Mktbẗ Al-ʾanğlū Al-Mṣrīẗ, 1952).

Ğʿfr, Qdāmh, Nqd Al-Šʿr, 1st Edition, Thqīq: Mḥmd ʿbd Al-Mnʿm ẖfāğī, (Cairo: Mktbẗ Al-Klīāt Al-ʾazhrīẗ, 1979).

Ibn Ğnī, Abū Al-Fṯḥ ʿṯmān, Al-ẖṣāʾiṣ, Thqīq: Mḥmd ʿlī Al-Nğār, (Cairo: Al-Hīʾiẗ Al-Mṣrīẗ Al-ʿāmẗ Llktāb, D. T).

Mḥmd, Ibrāhīm, Al-Šʿr Al-Ğāhlī Qḍāīāh Al-Fnīẗ Wālmūḍūʿīẗ, (Cairo: Mktbẗ Al-Šbāb, 1979).

Mrtāḍ, ʿbd Al-Mlk, Al-Sbʿ Al-Mʿlqāt: Mqārbẗ Sīmīāʾīẗ Intrūbūlūğīẗ Lnṣūṣhā, (Damascus: Mnšūrāt Atḥād Al-Ktāb Al-ʿrb, 1998).

Swyf, Mṣṭfi, Al-ʾass Al-Nfsīẗ Llibdāʿ Al-Fnī Fī Al-Šʿr ẖāṣẗ, 4th Edition, (Cairo: Dār Al-Mʿārf, 1981).

Ṭālīs, Arsṭū, Fn Al-Šʿr, Thqīq: ʿbd Al-Rḥmn Bdwy, (Beirut: Dār Al-Ṯqāfẗ, 1952).

ʿīād, Škrī, Mdẖl Ili ʿlm Al-ʾaslūb, 2nd Edition, (Cairo: Mktbẗ Al-Ğīzẗ Al-ʿāmẗ, 1992).

ʿīd, Rğāʾ, Al-Tğdīd Al-Mūsīqī Fī Al-Šʿr Al-ʿrbī, 1st Edition, (Alexandria: Mnšʾaẗ Dār Al-Mʿārf, D T).