الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الوادي

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

البنية الإيقاعية
عند شعراء النقائض في العصر الأموي
جرير والفرزدق – أنموذجا –

مذكرة معدّة ضمن متطلبات نيل شهادة الليسانس (ل .م .د)في اللغة العربية وآدابها

تخصص لغة

إعداد الطلبة :

- حياة حدّو
- كلثوم بن نونة
- كوثر جعفري

إشراف :

د. عادل محلو

الموسم الجامعي : 1434-1435هـ / 2013-2014م

مقدمة

إن الفطرة البشرية في طبيعتها تتسم بالعاطفة والوجدان، فهي قادرة على تذوق الكلام وإعطائه نوع من التناسق والانسجام، وتزن الإنتاج الأدبي بما فيه الشعر، وتبحث عن مواطن الجمال فيه.

وأهم عنصر يتميز به الشعر الإيقاع الذي له تأثير كبير على أذن السامع ونفسيته، فله علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطري فالإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان له بعدا نفسيا حين يحيل إلى التلذّد، زيادة على ما كان له من قوة سحرية في الماضي وما لعبه من دور حين كان إطاراً لممارسات شعورية خاصة عند شعراء العرب القدامى، وإنّ له من جهة أخرى بعدا شعريا بلغ من المرونة حدّاً أن كان قُربَهُ من الشعر فكانت علاقته بالإيقاع لها قوة وطاقة شعرية وأساسية، فالشعر عبارة عن تشكيل من الوحدات التي تتحكم في البنية الإيقاعية في القصيدة، والإيقاع له عنصر جمالي في العمل الأدبي (الشعر) من جميع عناصره.

والظاهرة الإيقاعية ليست وليدة الشعر الحديث أو متمخضة عنه بل إنها تتبع من التراث الشعر كله، ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها.

وانطلاقا مما سبق اتّخذنا البنية الإيقاعية موضوعا لبحثنا، واخترنا الشعراء المشهورين الذين قيل فيهم"أشهر من نار على علم" شعراء النقائض "الفرزدق وجرير" للدراسة في شعرهم وكان لكل واحد منهم ديوان بإسمه بساطا للبحث والاستقراء، وكان كلا منهما موضوع البحث، وهو ليس من باب الإختيار بل لأن الشخصيات لا تغني منهما الوقفة العاجلة، ولكن لأنهما أهم شخصيتان في المثلث الأموي.

فقد أبدى كل منهما جرأته في تحديه تجاه الشاعر حيث ينقض الشاعر الأول الشاعر الثاني كهجاءه لقبيلته وأهله ونسبه، وكذلك وجدنا في شعرهم النبرة الهجائية النقائضية التي تحدث

جرس موسيقى يطرب له أثناء سماعه فتولد إيقاعات دلالية، والشيء الذي يطرح في أذهاننا جملة من التساؤلات أهمها: ما مفهوم الإيقاع، وما المقصود بفن النقائض، وإلى أي مدى وُفّق جرير والفرزدق في إبراز الخصائص الجمالية للإيقاعات الظاهرة والخفية في شعرهما؟

وللإجابة عن هاته التساؤلات نسجنا الخطة التالية والتي تتكون من ثلاثة فصول تتصدرهم مقدمة يليها الفصل الأول المعنون بتحديد المفاهيم في ضوء شبكة العلاقات حددنا في مبحثه الأول مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا وكذا عند القدامى والمحدثين، أما المبحث الثاني فهو حول شعر النقائض وضم التعريف بشعر النقائض، وعوامل تطوره، والتعريف بأهم أعلامه (الفرزدق وجرير)، أما الفصل الثاني فهو بداية الجانب التطبيقي، وتمحور حول البنية الإيقاعية الخارجية عند شعراء النقائض وتضمن الوزن والقافية، ويلي ذلك الفصل الثالث التطبيقي للبنية الإيقاعية الداخلية عند الشعراء، وحددنا فيه الصورة البلاغية والصورة السمعية، ويلي كل هذا، خاتمة محوصله بما جاء فيه من نتائج بعد التطبيق.

ولأن المصادر والمراجع هي المناهل التي يستقي منها طالب العلم المعرفة والتي لها الفضل في تسهيل وتيرة العمل اعتمدنا على مجموعة منها، أهمها: ديوان الفرزدق بشرح وضبط علي فاغور، وديوان جرير، وكذلك كتاب الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي للدكتورة ابتسام أحمد حمدان، وكتاب المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي للأستاذ موسى بن محمد المليانى الأحمدي التي أنارت جوانب عديدة في دراستنا هذه، وغيرها من المراجع.

ولقد اقتضت الدراسة التسلح بإجراءات المنهج الوصفي التحليلي.

وبحثنا لايختلف عن أي بحث علمي تعترضه صعاب، فإنه قد واجهتنا جملة من الصعوبات أهمها:

- نقص المراجع التي تخدم بحثنا خاصة في المكتبة الجامعية.
- حداثة المصطلحات الإيقاعية.
- حداثة الموضوع وتشعب عناصره التي فرضت علينا الاقتصار على بعضها.

رغم تلك الصعوبات إلا أن البحث قد تواصل وبلغ منتهاه، آملين بعملنا المتواضع أن يكون قد ألممنا ولو بجزء بسيط من الظاهرة الإيقاعية.

الفصل الاول

تحديد المفاهيم في ضوء شبكة العلاقات

أولاً : مفهوم الايقاع

1- لغة

2- اصطلاحا

3- عند القدامى

4- عند المحدثين

ثانيا : شعر النقائض

1- تعريف شعر النقائض

2- عوامل تطوره

3- التعريف بأهم أعلامه *الفرزدق – جرير*

أولا: مفهوم الإيقاع:

الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفر لها من توازن وتناسب ونظام، ويمنح الحواس شعورا بالراحة والمتعة، فإذا يبدع فنونا عدة كالرسم والنحت والرقص والموسيقى والشعر، وكلها إبداعات فنية تقوم على نظام من علاقات التوازي أو التوازن أو التكرار أو التناسب والانسجام، فالفنون ما هي إلا تطبيق لهذه المعاني لاقت في وجدان المبدع تجاوبا شعوريا أحس معه إحساسا عميقا بالروعة والجمال[1].

1- الإيقاع لغة:

جاء في "لسان العرب" الإيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[2].

وهو ما يُحدِثه الوزن أو اللحن من انسجام وقد ربط السلجماني بينه وبين الوزن فقال: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية عند العرب مقفاة". وشرح الموزونة بقوله فمعنى كونها موزونة، أن يكون عدد إيقاعي ومعنى مساوٍ لعدد زمان الآخر.

[1]- عزّ الدين إسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي ، مصر ، ط1، 1955م ، ص115.

[2]- ابن منظور،لسان العرب، مجلد8، دار صادر بيروت، مادة وقع،ص408.

والإيقاع في اللغة هو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء[1].

2- الإيقاع اصطلاحا:

وهو في الاصطلاح الموسيقى الصرف "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك متساوية أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكد واجتهاد[2]."

وله في الاصطلاح معنيان أحداهما عام والآخر خاص، أما المعنى العام فيطلق على أنساق الحركات والعمليات بالنظام الدوري، فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة سمي الإيقاع متصلا، وإذا كانت

[1]- د. هالة محجوب خضر محمد، فن الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية،ط1، 2008م،ص22.

[2]- د. محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،ص14.

مختلفة الأزمنة سمي الإيقاع مفصولا، أما المعنى الخاص فيطلق على نظم حركات الألحان وأزمنتها الصوتية في طرائق موزونة تسمى بأدوار الإيقاع[1].

فمصطلح الإيقاع رغم سلاسته وغزارة استعماله إلا أنه ينطوي على قدر من الغموض والاستعصاء الشديدين التابعين من عدم تعرض النقاد –لا في القديم ولا في الحديث– إلى تحديده الجامع والمانع، خاصة حين يستعمل في حيز الدراسات الأدبية القائمة على الولوج إلى عوالم القصيدة الداخلية، فقد خلط بعض الدراسات بين كل من (الوزن والإيقاع) أو بين (الإيقاع والنبر) أو (بينه وبين الجرس الصوتي)، فالإيقاع هو العنف أو حركة النص الداخلية، الحيوية والمتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة والدفق والثراء[2].

3– الإيقاع عند القدامى:

الدرس العربي القديم يكاد لا يخرج عن المفهوم الذي يطابق الإيقاع بالوزن يرجع ذلك أن علماؤنا القدامى لم يتعمقوا الإيقاع، ولم يتبينوا جوهره، إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية فكان هذا الأخير أشبه بمفهوم إيقاع الموسيقى، كتوالي أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملوا الحركة[3]، وهذا ما عناه "حازم القرطاجني" حيث أشار إلى هذه الناحية بقوله: إن الشعر يتألف من

[1]– ينظر:هالة محجوب خضر محمد،فن الموسيقى عبر العصور، ص 22–23.

[2]–ينظر: محمود سعدان ،البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة،مصر،2006م،ص10.

[3]– ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، تدقيق أحمد عبد الله فرهود ،دار القلم العربي، حلب ، ط1 ، 1418هـ/1997م، ص25.

(التخاييل الضرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ)، والتخاييل مستحبة وأكيدة وهي (تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم).

ومع ذلك ظل مصطلح الإيقاع عند العرب مرتبطا بالموسيقى، فلم يرد ذكره في أثناء حديثهم عن الشعر إلا نادرا[1]،إذ نجد لدى ابن طباطبا إحساسا واضحا بوجوده دون أن يميزه كعنصر مستقل فيقول في تعريفه للشعر: أنه (كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النَظم الذي أن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته ومن اضطر عليه الذوق ولم يستفق من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به[2]). فهو يعرف الشعر لا على أساس الوزن والتناسب الصوتي، بل على اعتباره بنية لغوية منتظمة انتظاما إيقاعيا خاصا يقوم على التناسق والوحدة والانسجام الذي اختل مجته الأسماع بل أنه يدرك أن ارتباط الشعر بالإيقاع أشد من ارتباطه بالعروض، فيقول: (وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، وهذه طفرة قلّ مثيلها في التراث العرب، فقد كان "الجاحظ" قد أكد في إحدى رسائله أن وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى، وأن كتاب (العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس، لا تحده الألسن بحد مقنع، وقد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن)، ويؤكد "ابن فارس" هذه الفكرة بقوله: "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق: زغلول السلام المكتبة التجارية،القاهرة،1956م،ص89.

[2]– ابن طباطبا ، عيار الشعر ،تدقيق عبّاس عبد السائر ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، ص9– 10.

وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة".

وإذا تتبعنا مفهوم الإيقاع في المعاجم اللغوية القديمة وجدنا انه لا يخرج عن هذا الفهم، فقد نقل "ابن سيده" عن "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أن الإيقاع "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية" وهو فهم لا يستطيع الاستفادة منه عن دراسة الوزن الشعري، إذا لم يخرج به عن الأساس الزمني[1].

وتابع أصحاب المعاجم الفراهيدي في فهم الإيقاع، فقد جاء في لسان العرب أنه «من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[2]. وفي القاموس المحيط: «هو إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها[3]» وتتوسع دلالة الإيقاع عند الفلاسفة القدماء فلا تنحصر في الموسيقى بل تشمل الحروف أيضا إذ يعرفه "أبو حيان التوحيدي" على أنه «فعل يكيل زمان الصّوت بفواصل متناسبة متشابهة ومتعادلة» أما "الفارابي" فيعرّفه على أنه «نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت والوزن الشعري، نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل»، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلاّ بالحروف الساكنة كما يعرفه "ابن سينا" على أنه «تقدير لزمان النقرات ،و إذا اتّفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنيا، وإذ ما اتفقت أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريّا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا» ولكن الإيقاع لكن الإيقاع عنده أساس في صنعة الشعر الذي يعرفه بقوله: «إنه كلام مخيل مؤلف من أقوال

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الشعر العباسي، ص 27.

[2]– ابن منظور ، لسان العرب،ص408.

[3]– الفيروز أبادي،القاموس المحيط، مجلد 3،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1398هـ/ 1987م، مادة وقع،ص94.

موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية وهو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر».

ويمكننا أن نخرج من كل ذلك بأن الدرس القديم للإيقاع الشعري مرتبط بدراسة الإيقاع الموسيقي يلتقيان عند عنصر الزمن الذي يقوم على تناسب المسافة بين الحركة والسكون لكن العرب لم يلخصوه في الشعر إلا من خلال الوزن الذي يقوم بدوره على التناسب في زمان نطق الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها بنسب محدودة، فحصروا الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق، ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى ومع أن الإيقاع الشعري والبلاغي لم يتبلور في الفكر العربي كنظرية أو مبدأ متميز، ولم يبزر كمصطلح متعارف عليه إلا أن مظاهره وأبحاثه كانت منتشرة في كتاباتهم، وفي تناولهم لمظاهر الجمال في فن القول بمختلف أشكاله ونظرة سريعة على مواقفهم من الظواهر التي سموها "محسنات بلاغية" تظهر إحساسهم العميق بجمال الإيقاع البلاغي، وما نظرية النظم التي تبلورت على يدي "عبد القاهر الجرجاني" سواء دليل واضح على تذوقهم جماليات هذا الإيقاع[1].

4- الإيقاع عند المحدثين:

كان للباحثين في دراسة الإيقاع اتجاهات مختلفة فكلمت "Rhythm" تعني الإيقاع، وهي مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، ثم تطور معناها بتطور العصور حتى

[1]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ص28-29.

أصبحت مرادفة لكلمة "measure" الفرنسية المعبرة عن المسافات الموسيقية، ويتفق هذا مع تعريف (فانساندانديي) الذي يرى أن الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة وكان "كولردج" في القرن التاسع عشر قد أرجع الإيقاع إلى عاملين، أولهما: التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيها: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى المتلقي بينما ردّه "ريتشاردر" إلى عاملي التكرار والتوقع فآثاره (تنبع من توقعنا سواء كان ما تتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أولا يحدث و عادة يكون هذا التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص... يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره)، فيشكل نسيجا يتألف من (التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع)، أي أن الإيقاع لا يتولد عن الصوت الواحد أو العنصر الشكلي المفرد، بل يتولد عن نسيج متآلف من العناصر الأخرى، وهذا ما أكده "سوريو" حين عرف الإيقاع بأنه (تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي) وعلى هذا نبنى "هويتهد" تصوره للإيقاع، إذ رأى أن الصيغة الإيقاعية ليست تكرار متشابها فحسب، بل تقوم –إضافة إلى ذلك– على الاختلاف والتمايز داخل البنية أو القالب، ولكن ليس أي قالب، بل هو قالب متكرر يقوم على الجد والتشابه إنه (حركة مقوسة توحي لنا أنها تكرر نفسها)، ولكنها ليست كذلك، إنها حركة انطلاق لباعث داخلي لا يمكن أن يُصنّف أو يقاس بطريقة دقيقة لأنه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله[1].

ومن هنا نجد "ت،ساليوت" يؤكد أنه (من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم،

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ص21–22.

فليس النغم المتناسق سوى عنصر واحد من عناصر الموسيقى الألفاظ...بل هناك محل مشروع لتنافر الأصوات، والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجاتها من الحدة حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح). وهذا ما أكدته الدراسات اللغوية الحديثة حين أظهرت إمكانيات الوحدة والتنوع في آن واحد داخل النسق أو النظام الإيقاعي الذي يتضمن عناصر الثبات والانتهاك داخل البنية وهذا كفيل بأن يولد مجموعة من التحولات البنائية، ومن ثم الدلالية التي تشارك في بناء النظام الإيقاعي الواسع[1].

ومع أن أساس الفنون كافة، لكنه يبدو في الشعر والموسيقى أكثر تقاربا، لأن كل منها يقوم على نفس المبدأ، وهو تناسب حركة الأصوات في تتابعها المنتظم في الزمان، مما أدى إلى ظهور بعض المحاولات التي تجعل من الشعر موسيقى خالصة، ففي منتصف القرن الثامن عشر حاول بعض شعراء الرومانسية التركيز على موسيقية الشعر عن طريق إلغاء مسايرة نسق المعنى للبحر، بإتباع ترتيبات صوتية خاصة، وتجنب التركيبات المنطقية، والاهتمام بظلال الدلالات أكثر من الدلالات المجردة نفسها (ولكن هل نستطيع أن نعد الخطوط المهزوزة وغموض المعنى، والابتعاد عن المنطق موسيقى بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة)[2]. لاريب أن (طمس الفوارق وغموض المعنى، والابتعاد عن المنطق ليست بمعناها الحرفي موسيقية)[3]إلا أن هذا لا ينفي التقارب بين الإيقاعين الشعري والموسيقى (فالمرء لا يستطيع أن ينكر أن الفنون تحاول وحاولت لاحقا أن تستعير من بعض وسائل تأثيرها الفني، ولعلها

[1]– د .محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، 1965م،ص20.

[2]–ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ص23.

[3]– رينيه ويليك ،أوستن وارين ،نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،ص133.

تكون نجحت إلى حد ما في تحقيق هذا الهدف). ولكن يجب ألا يعد هنا التقارب أساسا أو قاعدة عامة لعزل فنّي الشعر والموسيقى عن باقي الفنون، ويجب ألا يعني أيضا (أن في الشعر موسيقى مادامت الكلمة نفسها تحمل نوعيات مختلفة من السرعة والخفة أو الإبطاء والخشونة والفظاظة...).

هذا التقارب بين الإيقاعين أدى إلى الاختلاف حول طبيعة الإيقاع الشعري، فظهرت نظريات تجعل الدور شرطا أساسيا ولازما للإيقاع لا يكمن إلا في الأصوات دون المعاني، بينما الإيقاع الشعري والنثري معا، لأنها ترى أن الإيقاع شديد الصلة بالنغم، فقد أكد "شللي" أن الشعر بالمعنى الخاص يعبر عن التنسيق اللغوي، وخاصة اللغة الموزونة التي تخلقها تلك القوة الملوكية التي يختفي عرشها وراء طبيعة الإنسان الخفية وهذا ينبع من طبيعة اللغة نفسها التي هي نقل مباشر لتصرفات كيانها الداخلي وعواطفه[1].

كما أكد "شللي" أن الانسجام اللفظي يتم بالاختيار الملائم للألفاظ ويترابط الصوت مع المعنى فيها.

فالصوت والمعنى يأتلفان كأنهما مركب عضوي، ولغة الشعر لها نمط خاص لتكرار الأصوات، يمتاز بالانتظام والتآلف، ولا يكون الشعر بدونه شعرا[2].

[1]-ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ص24.

[2] - المرجع نفسه،ص25.

ويرى "اليوت" في المحاضرة التي ألقاها عام 1942 أن موسيقى الشعر (ليست شيئا يوجد منفصلا عن المعنى...والمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل وحتى نتأثر به التأثر الواجب له...أن الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وإن موسيقى الشعر هي التي تمكنه إلى الوصول إلى تلك المعاني[1]).

كما اختلف الباحثون في تناول الإيقاع الشعري وفهمه، وذلك بتنوع مشاربهم واتجاهاتهم، ولا سيما بعد زيادة التواصل مع الثقافات الأجنبية، فجعله "محمد منذور" أحد عنصرين أساسيين يقوم عليهما الفن الأدبي هما الإيقاع والكم،«أما الإيقاع فهو موجود في النثر والشعر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة»، أما الكم فيختلف بين الشعر والنثر، ففي حين نجده محددا في الشعر (بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما)، وهو الوزن.[2] نراه في النثر يتحدد بكم (الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها).[3]ومن هنا يختلف الشعر عن النثر، إذا أنه في (النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيرا ما تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة).[4]

وبتأثير الثقافة الغربية يدعو مندور إلى تحديد الكم بتحديد مواضع النبر والارتكاز التي يتولد تكرارها الإيقاع، ولكن هذا التحديد لم يكن دقيقا تلك الدقة التي يتطلبها الإيقاع الشعري والتي عبر عنها

[1]– ينظر: د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد،ص17–18.

[2]– محمد مندور ، في الميزان الجديد ، مكتبة نهضة ، القاهرة ، ط2، ص 186.

[3]– محمد مندور ، في النقد والادب ، مطبعة نهضة ، القاهرة ، ص 30.

[4]–المرجع نفسه ، ص31.

بمفهوم (النسب المحددة)، مما يجعل فرضيته غير سليمة، وهو يعترف بذلك قائلا: (إن استقامة الوزن، أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم، كما أن الشعر العربي لا يمكن أ نسميه شعرا ارتكازيا)، وفي هذا دلالة على أن العلاقة بين (النبر) و(الكم) لم تكن واضحة تمام الوضوح عند محمد مندور[1].

ويقر "إبراهيم أنيس" بعدم أساسية النبر في اللغة العربية (فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النبر في اللغة العربية، كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى)، كما اعترف أنه (لا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف مواضع النبر منها)، ومع ذلك فقد جهد لاستخراج قواعد النبر العربي معتمدا في ذلك على تتبعه لقراءات المجيدين من قرّاء مصر فوضع قواعد النبر اللغوي[2].

أما الشعر عنده فيتميز عنده عن النثر بالنغمة الموسيقية الخاصة التي يراعيها المنشد والتي تعرف في اللغة الإنجليزية Intonation أي (موسيقى الكلام)، وهي تدل على اختلاف درجة الصوت عند النطق بالكلمات والمقاطع، فالتسلسل في درجة الصوت يخضع لنظام خاص يختلف من لغة إلى أخرى، ولكن أنيس لم يوضح حدود هذه الموسيقى الكلامية، ولم يضع قواعدها أو نظامها الخاص بها، أما الإيقاع فلم يأتي على ذكره إلا إلماما في إشارة عابرة جعل منه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يدرس دراسة كافية حتى الآن، ولكنه أساس في التفريق بين (توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما وتواليها حين يكون في النثر، ويرى أن الإيقاع في إنشاد الشعر ليس إلا زيادة في ضغط المقطع المنبور من كلمات الشطر).

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ص33– 34.

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط3 ، 1965م، ص18–19.

ويدعو محمد النويهي في كتابه(قضية الشعر الجديد) دعوة صريحة للاعتماد على النظام النبري كأساس إيقاعي للشعر، وذلك على الرغم من اعترافه بعدم ثبات النبر كنظام صوتي، وبعدم فاعليته في حركة المعنى والمبنى الشعري[1].

أما "شكري عياد" يؤكد (أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها، ولم ينكر دوره الأساسي في تنويع الإيقاع الموسيقي الشعر العربي، أي أنه يمكن للشاعر أن يحدث الأثر الذي يريد (بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معا موسيقية الشعر، والتأليف بين عدد من العناصر المتزامنة على هذا النحو مبدأ عام من مبادئ الفن)[2].

ويفرق عياد بين النبر الطبيعي (الذي ينشأ عن رغبة المتكلم في الإشعار بانتهاء كلامه). والنبر الموسيقي الخاص بالأوزان، قد يتفق النبران، وقد يتنافران، وكلاهما وقد يتفق مع طول المقاطع وقد يتنافر معه.

ويميز بين الإيقاع الموسيقي والشعري على أساس الدور الذي يبدو في الموسيقى أكثر أهمية الذي يلعب دورا أساسيا أكثر ارتباطا بحركة الجسم من الشعر، فطبيعي أن تحتفظ الموسيقى بالأساس الفيزيولوجي لهذه الحركة، وهو تتابع الحركات القوية والضعيفة بنظام، وبما أن هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن، فإن انتظام النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضروريا أيضا كانتظام النبر.

[1]– د . محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد، ص 233– 234.

[2]– ابتسام أحمد حمدان ،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ص38.

أما في الشعر فالإيقاع يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها، ومن هنا تبرز أهمية طول المقاطع وقصرها، حتى أنها في بعض اللغات فاقت أهمية النبر نفسه، وإن كان النبر من أهم أسباب طول المقاطع وقصرها، ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات.

وهذا لا يعني أنه حصر الإيقاع في مجاله الصوتي، بل توسع في مفهومه ليربطه بالمعنى والإحساس فالإيقاع عنده... عنصر أساسي في الفنون كلها، ويعرفه بأنه (الحركة المنتظمة في الزمن مرتبط بالتكرار، ويقوم على عاملين: أحداهما: جسمي، أي التحرك العضوي الذاتي في الحسم، كحركة القلب، والثاني: اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل، وهذا العمل ليس منفصلا عن سابقه لأن تنظيم العمل الأكثر إنتاجا يجب أن يراعي طبيعة حركة الجسم). ويرى عياد أن الوزن يمثل الوجه المادي أو الفيزيائي للإيقاع، فعرفه على أنه (حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام، وتميز الأجزاء عن بعض في كل مجموعة شرط آخر...)[1].

وفي الأخير نستخلص أن الإيقاع ارتبط مفهومه بالنبر والتنغيم.

[1]-ابتسام أحمد حمدان ،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص37- 39.

ثانيا: شعر النقائض

1- التعريف بشعر النقائض:

– لغة: النقض في البناء والحبل والعهد وغير مضد الإبرام، كالانتقاض والتناقض بالكسر المنقوض وجمع نقض أنقاض ونقوض ومن الفراريج والعقرب والضفدع والعقاب والنعام والسُّماني والبازي والوبر والوزغ ومفصل الآدمي أصواتها وقد أنقضوا، وبالضم ما انتقض من البنيان، والإنقاض في الحيوان والنقض في الموتان والفعل كنصر وضرب وأنقض أصابعه ضرب بها لتصوت وبالدابة ألصق لسانه بالحنك ثم صوّت في حافيته، ونقض الفرس تنقيضا أدلى ولم يستحكم إنعاظُه، والنقاضة بالضم ما نقض من حبل الشعر وكرمان نبت وكشداد لقب الفقيه إسماعيل بن أحمد الشاشي والذي أنقض ظهرك أي أثقله حتى جعله نقضا أي مهزولا وأثقله حتى سُمع نقيضه، والنقيضة الطريق في الجبل وأن يقول شاعر شعرا فينقض عليه شاعر آخر حتى يجئ بغير ما قال و الإنقيض كإزميل الطيب الذي له رائحة طيبة[1].

و نجد ذلك – نقض: النقض، نقض البناء والجبل والعهد، والمناقضة: ما نقض من جبل الشعر. والمناقضة في القول: أن يتكلم بما يتناقض معناه، والنقيضة في الشعر: ما ينقض به، والانتقاض: الانتكاث[2].

(نقض) الشيء. نقضا: تكلم بما يخالف معناه وغيره: خالفه وعارضه.

---

[1]– ينظر: الفيروز أبادي ،القاموس المحيط، مجلد(2)،مادة،نقض،ص344– 345.

[2]– الجوهري إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية،ج3،تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ،دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان،ط3 ،1404ه/1983م،ص110.

والتناقض: يقال في كلامه تناقض، بعضه يقتضي إبطال بعض والمتناقضان في المنطق: ما لا يجتمعان ولا يرتفعان في شيء واحد وحال واحد، نحو: أبيض ولا أبيض[1].

والنقيض في اللغة المخالف المناقض، يقال هذا نقيض ذاك إذا يخالفه[2].

- اصطلاحا:

"النقيضة" قصيدة يراد بها شاعر على قصيدة لخصم له فينقض معانيها عليه: يقلب فخر خصمه هجاء، وينسب الفخر الصحيح إلى نفسه، وتكون النقيضة عادة من بحر قصيدة الخصم وعلى رويّها[3].

وتعني النقيضة كذلك في باب الشعر القصيدة التي يهجو فيها شاعر شاعر آخر، فيطعن فيه وفي قومه ويفخر فيها بنفسه وبقومه، وسرعان ما ينهض له الشاعر الآخر بقصيدة ينقض بها ما جاء به الأول من معان وصور، مضيفا إليه من جانبه، مزيدا من الفخر والهجاء وذلك من أجل أن يفسد على الأول معانيه، فيرد عليه إن كانت هجاء، ويزيد عليها مما يعرفه أو يخترعه، وإن كانت فخرا كذبه فيها أو فسرها لصالحه، أو وضع إزاءها مفاخر لنفسه وقومه[4].

[1]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط،ج2،مطابع دار المعارف، مصر،ط2 ، 1393هـ/1972م ،ص946.

[2]- أبو عبيدة معمر المثنى، كتاب النقائض نقائض فرزدق وجرير، ج7،وضع حواشيه خليل عمران المنصور ،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1، 1418هـ/1997م،ص23.

[3]- الجوهري إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية،ص14.

[4]- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ملتزمة الطبع والنشر ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ،ط2، 1954م،ص3.

والنقائض فن جديد من الشعر في العصر الأموي، استلزمه الجدل السياسي والقبلي والاجتماعي والأدبي، ونبغ فيه كثيرا من الشعراء "كجرير والفرزدق والأخطل"[1].

كما أنه لا تكتسب قصيدة الشاعر الآخر اسم النقيضة، إلا إذا التزم في رده بالموضوع الذي عالجه الشاعر الأول، وبالوزن الذي اختاره، وبالقافية التي بنى عليها قصيدته، وحينئذ تسمى قصيدته نقيضة بمعنى ناقضه، كذلك تسمى قصيدة الأول نقيضة، بمعنى منقوضة، وقد وردت فعليه عند العرب بنعنى منقوضة، وقد وردت فعلية عن العرب بمعنى فاعلة أو مفعولة، فالأمر إذن سير وفق البيان العربي[2].

وينظر النقاد إلى شعر النقائض في العصر الأموي على أنه يمثل تطورا طبيعيا لنمو فن الهجاء واندلاع نار العصبيات في هذا العصر، بعد أن زحفت القبائل إلى البصرة والكوفة، وتكتلت بها وتقابلت قبائل الشمائل مع الجنوب[3].

وكما أسلفنا الذكر أن النقيضة على الأرجح تتكون من بحر قصيدة الخصم وعلى رويها. كما جاء في قول الأخطل (من البحر البسيط وعلى روي الراء المضمومة):

خف القطين فراحوا منك وابكروا وأزعجهم نوى في صرفها غير[4]

فأجابه جرير(من البحر نفسه وعلى الروي نفسه):

---

[1]- الجوهري إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية،ص14.

[2]- المرجع نفسه،ص15.

[3]- ينظر: شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي،دار المعارف القاهرة،ط10، ص162.

[4]- الأخطل غيات بن غوث، الديوان ،تحقيق: فخر الدين قبارة ،دار الفكر المعاصر، بيروت ط4، 1416ه/1995م،ص100.

قل للديار: سقى أطلالك المطر قد هجت شوقا، وماذا تنفع الذكر[1]

وقد تختلف أحيانا حركة الروي في النقائض كقول الفرزدق (من البحر الكامل على اللام المضمومة):

إن الذي سمك السماء بنى لنا بيتا دعائمه أعز و أطول[2]

فأجابه جرير (من البحر نفسه ولكن على اللام المكسورة):

لمن الديار كأنها لم تحلل بين الكناس وبين طلح الأعزل[3]

2- عوامل تطور فن النقائض:

عندما نذكر النقائض يتبادر إلى الذهن نقائض العصر الأموي التي بلغت شهرتها الآفاق، ونالت السبق من الدراسة و التحليل، وكأن هذا الفن الشعري حديث النشأة لم يعرفه الشعر العربي إلا في العصر الأموي، ومن ثم إلى النقائض الأموي على أنها الصورة الأولى لهذا الفن.

وقد أشار الدكتور "شوقي ضيف" إلى وجود بذور قديمة للنقائض سبقت العصر الأموي، ويرى النقائض تطويرا لفن الهجاء الذي عرفه العرب في الجاهلية لكنه يؤكد في الوقت نفسه على عدم وجود علاقة بين الهجاء الجاهلي وفن النقائض في العصر الأموي الذي أصبح شيئا آخرا يراد به اللهو لا الجد كما كان الشأن قديما ويضيف الدكتور "شوقي ضيف" أن الشاعر الجاهلي لم يكن

[1]- جرير، الديوان ،دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت،1407هـ/1986م،ص196.

[2]- الفرزدق،شرح ديوان،ضبط معاينة وشرحه وأكملها إيليا الحاوي،ج1،دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت لبنان،ط1، 1983م،ص456.

[3]- جرير، الديوان ،المرجع السابق ،ص356.

يهجو ليضحك جمهورا، وليقطع له أوقات فراغه، ولم يكن يهجو امام خصومه مباشرة ، ولم يكن يحترف الهجاء على هذا النحو الذي نجده في عصر بني أمية، كما أن صور الهجاء التي سبقت العصر الأموي كانت أكثر صورا بسيطة، فالشعراء لا يتقيدون دائما بأن يردوا على خصومهم بقصائد من نفس الوزن والقافية أو بعبارة أخرى من نفس الألحان والنغمات التي صاغ فيها الخصوم شعرهم وهجاءهم[1].

ويؤكد بعض النقاد والأدباء على أن النقائض كانت فنا شعريا معروفا –إلى حد ما- في العصر الجاهلي، ولكنها في أول أمرها لم تأخذ صورة النقائض بكل أصولها وعناصرها وشرائطها الفنية وكانت تأخذ صورة الرد الذي لا يتقيد بأصول المناقضة،ثم أخذت تتطور شيئا فشيئا حتى وصلت إلى صورتها الكاملة واستوفت كل القواعد والأصول الفنية اللازمة لفن المناقضة في نهاية العصر الجاهلي[2].

أما الأستاذ "أحمد الشايب" فهو أول من قطع بوجود فن النقائض في الشعر وأكد على أنه فن قديم نشأ مع النهضة الشعرية طفلا ساذجا ناقص الأركان ثم أخذ يستكمل على الأيام أركانه وعناصره معتمدا أكثر ما اعتمد على فنّي الفخر والهجاء حتى تمت أوضاعه وشرائطه.

ويبرز الأستاذ "أحمد الشايب" رأيه السابق بأنه ليس من طبيعة الأشياء أن تطلع علينا النقائض أول ما تطلع كاملة الصورة تامة التقاليد والعناصر، متوافرة الشرائط والطرائف كما رأيناها عند

[1]- ينظر: شوقي ضيف ،التطور والتجديد في العصر الأموي،ص163- 164.

[2]- ينظر: صلاح الدين الهادي،اتجاهات الشعر في العصر الأموي، دار الثقافة العربية،القاهرة،ص273- 275.

"جرير" وصاحبيه، فلا بد أن تدرج طفلة ثم تيفع وتشب إلى أن تستوي ناضجة متجاوبة الموسيقى متقابلة المعاني[1].

وقد نالت النقائض اهتمام الحكام والجماهير والشعراء والنقاد والدارسين في العصر الأموي، مما أدى إلى تطورها بسبب عوامل منها:

أ- العوامل السياسية:

أدى اختلاف العصبيات القبيلة في العصر الأموي بالسياسة إلى تطور فن النقائض حيث فسدت العلاقات بين قيس وتغلب ومنه قامت بينهما أيام شنيعة كانت من الدوافع التي وقفت الأخطل يناقض جريرا، فكانت نقائض جرير والأخطل تاريخا لصلة قيس وتغلب معا.

وقد تدخلت العصبية اليمنية بين جرير والفرزدق فأثمرت نقيضتين من أهم نقائضهما، ذلك عندما قدِم الفرزدق المدينة في إمرة أبان بن عثمان بن عفان وجلس في المسجد مع كُثيِّر عزَّة وإبراهيم بن محمد بن سعد بن أبي وقاص يتناشدون الأشعار، فدخل عليهم ابن أبي بكر بن حزم الأنصاري، وقال للفرزدق: بلغني أنك تقول إنك أشعر العرب، قال الفرزدق وتزعمه مضر، فقال الأنصاري: وقد قال حسّان بن ثابت شاعراً فأردت أن أعرضه عليك وأوحلك فيه سنة، فإن قلت مثله فأنت أشعر العرب وإلا فأنت كذاب منتحل، ثم أنشده:

لنا الجفنات الغُرُّ يلمعن في الضحى وأسيافنا يقطرن من نجدةٍ دما

[1]- ينظر: أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي ،ص53.

وفي اليوم الثاني جلس الثلاثة وطلع عليهم الأنصاري فأنشده الفرزدق:

عَرَفتَ بأعشاش وما كدتُ تَعرِفُ وأنكرتَ مِنْ حَدْراء ما كنت تعرفُ

فاكتأب الأنصاري وجاء أبوه في مشيخة من الأنصار فاعتذروا للفرزدق. وقد رد جرير على الفرزدق بنقيضته:

ألا أيها القلبُ الطروب المكلَّف لأفِقْ، ربمّا ينأى هواك ويُعسِفُ

فالدافع الأوّل هو عصبية أنصارية يمنيّة لحسان بن ثابت ومكانته في الفن الشعر ومحاولة الإتفاع به فوق الفرزدق، وقد انتهت بتنحية حسان وقومه، واحتدام المعركة بين شاعري تميم[1].

ب- العوامل الاجتماعية:

لم تكن الحياة الاجتماعية في العصر الأموي دون الحياة السياسية أثرا في تقويم النقائض، وتكوين عناصرها، وتوجيه تياراتها، وربما كانت أبعد أثرا وألصق مباشرة، ونقتصر هنا أيضا على أشد جوانبها ملابسة لفن المناقضة، ومردُّ ذلك أن الدولة الأموية كانت دولة عربية في صبغتها العامة ،كانت قريبة العهد بالبداوة فلم تغرق في الحضارة الفارسية أو الرومانية كما حدث أيّام العبّاسيين وكان الترف الأموي عربيًّا في جملته على الرغم من تسرب السّمات الأجنبية إليه.

[1]-أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص186.

أما الحجاز فعلى الرغم من مكانته الدينية والعلمية التي خلعت مرة على نسيب الفرزدق في النقائض جلالاً ووقاراً ما كان يعرفه، فكانت به حياة أخرى عابثة مرحة فيها شراب ،وغناء ،و قيان، و نسيب، وتنادر وفكاهة، وفي المدينة سمع الفرزدق قينة مع الأحوص غنّته بقطعة من النقائض:

ألاَ حيِّ الدِّيار بِسُعْدَ إنّي أحبَ لحبِّ فاطمةَ الدِّيارا

إذا ما حَلَّ أهلك يا سُلَيمى بِدارةِ صُلَّصُل شحطوا مزارا

أراد الظّاعنون ليَحزنوني فهاجوا صَدْعَ قلبي فاستطارا[1]

فقال الفرزدق: ما أرقّ أشعاركم يا أهل الحجاز وأملحها! قال الاحوص: او ما تدري لمن هذا الشعر ؟ قال : لا والله. قال: فهو، والله يهجوك به. فقال: ويل ابن المراغة! ما كان أحوجه مع عفافه إلى صلابة شعري، وأحوجني مع شهواتي إلى رقة شعره!

ج- العوامل العقلية والشخصية:

أدى نمو العقل العربي ومرانه الواسع على الحوار والجدل والمناظرة في المذاهب السياسية والعقدية وفي الفقه والتشريع، وعلى ضوء ذلك أخذ شعراء النقائض يتناظرون في حقائق القبائل ومفاخرها ومثالبها وكأن أصحابنا بإزاء مناظرات شعرية وهي مناظرات كانت تتخذ سوقي المربد والكناسة مسرحا لها.

[1]- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي،ص185- 186.

وهذا الأمر يحتاج إلى دراسة دقيقة لتواريخ القبائل وانتصاراتها وهزائمها في الجاهلية، وفي صدر الإسلام كما احتاج هؤلاء الشعراء أيضا إلى معرفة واسعة بعلم الأنساب وروابط القبائل لاستخدام ذلك في هجائهم وفي نقائضهم.

ولما اتّصلت النقائض بين "جرير" و"الفرزدق" نسي كلٌّ منهما، أو تناسى باعثها الأصلي وتحولت على أيديهما إلى مساجلات ادبية ومناظرات شعرية ترمى إلى الاستئثار بإعجاب الناس الذين كانوا يتحلّقون من حواليهما، ومن ثم حرص كل منهما على إبراز مهارته الفنية وبراعته في إفحام خصمه برد معانيه وصوره وقوافيه وأوزانه وإظهار مقدرته على السخرية من صاحبه[1].

قال الفرزدق في قصيدة طويلة يهجو بها جريرا:

إن الذي سمك السماء بنى لنا بيتا دعائمه أعز وأطول

بيتا بناه لنا المليك، وما بنى حكم السماء فإنه لا ينقل

بيتا زرارة محتب بفناءه ومجاشع وأبو الفوارس نهشل[2]

فرد عليه جرير بنقيضته:

أخزى الذي سمك السماء مجاشعا وبنى بناءك في الحضيض الأسفل

بيتا يحمِّم قَيْنُكم بفنائه، دنيسا مقاعده خبيث المدخل

[1]– ينظر:عادل جابر صالح محمد، شفيق محمد الرقيب، تاريخ الأدب العربي القديم، دار صفاء ،عمان ،1990م،ص42 .

[2]–الفرزدق ، الديوان ،شرح وضبط علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،ط1، 1407هـ /1987م،ص489.

ولقد بنيت أخس بيت يبتنى، فهدمت بيتكم بمثلي يذبل

إنِّي بنى لي في المكارم أولي، ونفخت كيرك في الزّمان الأول[1]

د– العوامل النفسية أو الفنية:

أما عن المصدر النفسي أو الفني لتولد النقائض من هذه الفنون فالأمر، عند أحمد الشايب لا يعدو أن يكون عدوى نفسية ومسايرة، وقبولا للتحدي، فالمشاهد بين الأحياء أن يصيح الفرد في وجه أخر عاتباً، أو ساباً، أو مهدداً، أو هازئاً، فيرد عليه الأخر بنحو صياحه عاتبا أو ساباً، أو مهدداً، أو ساخرا ملتزماً معانيه وأسلوبه، يضع بازائهبنظيره، ويفسد عليه معانيه، وقد يستدعي الموقف عراكا وهلاكا. كذلك يبدأ الشاعر بالفخر أو الهجاء، رافعا عقيرته فينبرى له نده من قبيل آخر، مثلا، فيرد عليه من نفس بحر وقافيته ليحقق بذلك الموسيقى الصوتية، وليرد عليه صيحته المدوّية، ويتحداه بنفس أسلوبه، فإذا تناول معانيه ردّها عليه فاسدة لأنها كذب وافتراء، أو لأن له عندها نظائرها، أو لأن تفسيرها غير ما قال الأول أو لغير ذلك من طرق المناقضة، وبذلك يشترك الشاعران في جو واحد من أجواء الخصومة الشعرية[2].

[1]– جرير ، الديوان،ص357.

[2]– أحمد الشايب ،تاريخ النقائض في الشعر العربي،ص39.

3-التعريف بأهم أعلامه (الفرزدق –جرير)

1- الفرزدق:

مولده ونشأته: الفرزدق أحد شعراء المثلث الأموي، ممن طارت شهرتهم في عصرهم وحلقت بهم عبر الزمن إلى يومنا[1].

وهو همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن سفيان بن مجاشع بن دارم[2]، والذي كني بأبي فراس، ولقب بالفرزدق لهجامة وجهه وضخامته[3].

ولد بالبصرة نحو 641م/20هـ. من أب ذي وجاهة وكرم ينتمي إلى مجاشع بن درم من تميم[4]. وكانت أم الفرزدق من ضبية من أسرة شريفة من أسرها وتسمى لَيْنَة، وهي أخت العلاء بن قرَظَة، وكان شاعرا، ويروى أن الفرزدق كان يقول: أتاني الشعر من قبل خالي. وكثير من فخر الفرزدق مقسّم بين آبائه وأخواله، وكذلك كثير من هجاء جرير له، ومعنى ذلك أنه يتلقَّع بأردية الشرف من قبل آبائه وأخواله جميعا[5].

---

[1]–الفرزدق، شرح الديوان، ص5.

[2]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ضبط وتحقيق د. مفيد قميحة والأستاذ محمد الأمين الضاوي ،دار الكتب العلمية بيروت،ط2، 1426هـ/ 2005م،ص290.

[3]– الفرزدق، الديوان، ص5.

[4]– حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية لبنان، دار الأصالة الجزائر،ط2، 1987م،ص283.

[5]– د. شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص144.

وكان أجداده من أشرف بيوت تميم، ومن ذوي المآثر الحميدة بين العرب فنشأ الفرزدق من ذلك البيت مزهوا بأمجاده، وكانت نشأته يدوية كما كانت أخلاقه بعيدة عن أخلاق أشراف العرب فاندفع وراء الفسق والفجور[1].

كما اشتهر بالنساء أيضا وكان زيرغرانٍ، فتعددت زوجاته ومنهن: النوار، حدراء بنت زيق بن بسطام بن قيس، وطيبة بنت العجاج المجاشعي، ورهيمة بنت غني درهم النمرية، وغيرهن....

ولكن عند طلق النوار ندم أشد الندم على ذلك ويظهر جليا في قوله:

ندمت ندامة الكسعي لما غدت منّي مطلّقة نوار[2]

ولما بويع هشام بن الملك بالخلافة أتاه الشاعر مادحا بعد إذ هجاه أميرا. وهكذا كان متقلبا في المبدأ، متقلبا في العاطفة، ولا يطلب غير المنفعة، وكانت حياته لذلك في اضطراب وقلق.

ولم ينحصر الاضطراب في حياة الفرزدق الاجتماعية والسياسية بل نال أيضا من حياته الادبية، إذ شبت بينه وبين جرير حرب لسانية دامت نحو خمسين سنة، وكان الباعث عليها تهاج بين جرير والبعيث المجاشعي وقد افحش جرير القول في نساء مجاشع فاستنهض عليه الفرزدق .

وكان لتلك الحرب صدى واسع في البلاد وضجّ بها المربد.

[1]- ينظر :حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي ،ص283.

[2]- ينظر:الفرزدق،الديوان،ص6.

– **نفسيته:** الفرزدق رجل شهوة فاجرة صارخة استولت على قلبه فأفقدته الإخلاص في المودة حتى لأدنى الناس إليه كأولاده، وكان هزيل العقيدة الدينية، وإن أظهر التقوى وهجا إبليس، متقلباً، وفي نزعته السياسية بتظاهر مع الأمويين إذ قضت الحال، ويضمر الولاء للعلويين، ويتبع في كل حال ما فيه مصلحته. وكان إلى ذلك فخورا حتى الخروج عن الرصانة وجبانا متبجَّحاً، كما كان شديد التعصب لقومه حريصا على إعلاء مآثرهم ومكانتهم، لا يرضي عن هضم لحقوقهم، دائما متأهبا للدفاع عنهم حتى لذوي السلطان، وسلاحه في ذلك المدح لمن جاراه وهجاء لمن خالفه[1].

– **الفرزدق شاعر النضال الأدبي (الفخر–الهجاء)**:ويعني النضال الأدبي ما دار خصوصا بين الفرزدق وجرير من تهاج ومشاتمة.

1– الفخر: لقد كان الهجاء عند الفرزدق ميزة وهي الفخر أولا. فهو يجعل قصائد الهجو في جو وسع من الفخر، وقد بفتتحها أحيانا الفخر فيأتي خصمه دائما عَلُ، ولهذا قيل «الفرزدق إذا هجا ارتفع» ويرتفع على جرير خصوصا،وكان جرير أقر بيوت تميم، والفرزدق من أشرفها وأعلاها[2].

و احتدى أيضا بأخلاق الجاهلية، فكان يجير الناس وخاصة على قبر أبيه، على نحو ما كانوا يضعون أهل الجاهلية، وعند وفاة صديقه بِشْر بن مروان عقر فرسه على قبره، وهته سنة الجاهلية أيضا، ولكن لا يعني ذلك أنه ينسلخ عن الإسلام كليا بل تأثره بالإسلام وظهر ذلك في صور مختلفة، ولكن رغم تأثره بالإسلام إلا أن نفسه تتأثر في عمقها بالعادات والطباع الجاهلية، ومن

[1]– حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي،ص284.

[2]– ينظر :المصدر نفسه،ص288.

هنا يأتي تهوّره في كرمه واعتداده بآبائه وما كان لهم من أمجاد، وكذلك الفخر بالأجداد والأحساب والأنساب في عشيرته بل في تميم كلها .

2-الهجاء: بعد اعتماد الفرزدق على الفخر، والتقوى به، وينقض الشاعر على خصمه بالهجاء، فيصوره حقيراً سارقا للشعر، ويصور أهله مواطنا للمخازي، فينشر مثاليهم ويفحش في النيل من أعراضهم بالألفاظ الاوباش ومعانيهم، متهكّما مختلقا كاذبا، عارضا صورا شتى تمثل خساسة المهجو في نفسه وأهله وعشيرته . فقد منى بمهجاة جرير فشغلت فكره وملأت عمره وصقلت شعره ودامت هذه المهجاة أربعين سنة ونيفا وكان منها للناس مشغلة، وللأدب العربي ثروة ضخمة من الشعر لا تخلو على سفاهتها وبذاءتها من جمال وحكمة.

حياة مضطربة: لم يكن للفرزدق، على شهرته وكرم أصله كبير حظّ عند أكثر ولاة العراق لتقلبه وخبث لسانه. وكلن بنو أمية وعمّالهم قليلي الثقة به والاطمئنان إلى ولائه. ففي عهد معاوية احتك الشاعر بزياد ابيه، عامل معاوية على البصرة، فتهدّده زياد، فتشرد من البصرة إلى المدينة فمكة فاليمن فالبحرين ففلسطين فدمشق فالرّصافة، ومدح، وهجاء، ولما مات زياد هجاه الفرزدق وهجا من رثاه. ثم مدح آل الزبير، وسمّى عبدالله «خليفة» وما إن غلبوا على أمرهم حتى انقلب عليهم وهجاهم . وهجا الحجاج ثم استولى عليه الخوف فعاد إلى الاعتذار بحق بني أمية. ولما مات الحجاج رثاه ثم هجاه في قبره ليؤيد حق سليمان بن عبد الملك الذي كان الحجاج يأبى مبايعته. وفي عهد الوليد حج الشاعر وأنشد قصيدته في زين العابدين حفيد علي وأظهر عدم إخلاصه[1]

[1] ينظر : حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص291.

لأمية، فحُبس. ثم اتصل بسليمان بن عبدالملك ومدحه وسماه «المهدي». ثم هجا آل المهلّب. وكانوا قوّادًا في الدولة، ثم مدحهم، ثم عاد فهجاه

وبذلك إذا أقبل الفرزدق على هجائه، تعالى عليه، وقارن بين الشرف والحقارة. وأخذ بتعداد آبائه وأجداده، مفصلا مآثرهم في الجاهلية والإسلام، معيّراً جرير بأصله بسبب خلو قومه من رجال أمثال رجال دارم ومجاشع.

–فنه وقيمة شعره التاريخية:الفرزدق شاعر بدوي النزعة ميّال إلى الفخر والتبجج ومن ثم كان أسلوبه بدويّا، تتجلى بداوته في غلاظة ألفاظه التي تصلح للفخر والتباهي ولا تصلح لما رقَّ من المعاني والأساليب[1].والفرزدق لا ينظم الشعر عن طبق دافق، وإنما يساعد طبعه بالنحت الشعري والعمل الضاعي، ولهذا شبَّه طبعه بصخر ينحت منه شعر نحتا.

وقد صلب لأجل ذلك نظمه، وكان واقفا على الخاصَّة محروم الذُّبوع والسيرورة، وإن لم يخل من الأبيات المأثورة.

وقد حافظ شعر الفرزدق على الغريب ولكن شعر الفرزدق فضلا عن قيمته الأدبية، ذو قيمة تاريخية كبرى، لأنه يطلعنا على نواح كثيرة من حياة صاحبه وخصومه، وعلى أخبار العرب وأيامهم وعاداتهم، وعلى أخبار الدولة الأموية وتصرف عمّالها وولاتها، وعلى الفتوحات والجيوش وغير ذلك مما يؤلف سفراً ضخماً.

[1]– ينظر : حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص291.

– آثاره: للفرزدق ديوان طبع قسم منه في باريس سنة 170م، وطبع القسم الآخر في ميونيخ سنة 1900م. ثم تعددت طباعاته في مصر ولبنان ونشرت نقائض جرير والفرزدق في لندن سنة 1905- 1912م في مجلدين كبيرين، ومجلد ثالث تضمن الفهارس. وأما أغراض شعر الفرزدق فهي جميع أغراض الشعر الجاهلي من مدح ورثاء إلى الفخر وهجاء إلى وصف وغزل.

– وفاته: مات الفرزدق سنة (144هـ- 733م) ولكن شعره باق خالد، فقد ذكر عن أبي عبيدة انه قيل لجرير: كيف شعر الفرزدق؟ فقال: كذب من قال إنه أشعر من الفرزدق[1].

2– جرير: (653–733م/33–114هـ)

–مولده ونشأته:

هو جرير بن عطية الخطفي، وعطية اسم ابيه وكان رجلا مضعوفا، و الخطفي لقب جدُّهُ حذيفة بن بدرين يربوع، ثمَّ من تميم، أما أمُّه فهي حقة بنت معبد الكلبية، وفي قاموس الفيروز ابادي: أن الحقه هو لقب أمه لا اسمها[2].

وكان له أخوان عمر بن عطية وأبو الورد بن عطية، وولدت جريراً أمه لسبعة أشهر، عمّر نيفاً وثمانين سنة...، وكان يكنَّى أبا حَزْرَة وكان له عشرة من الولد فيهم ثمانية ذكور[3].

[1]– الفرزدق ، الديوان،ص8.

[2]– جرير، الديوان،ص5.

[3]– ينظر :ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ص284.

نشأ جرير في اليمامة، ومات ودفن فيها، وكانت نشأته في أسرة ليست على شيء من الجاه والشرف والثروة، وعلى ذلك فقد فاخر بها وبأبيه الشعراء الكثيرين الذين تعرضوا له بالهجاء، فأخزاهم جميعا ولم يثبت له إلاَّ الأخطل والفرزدق، وقد اختلفت الآراء في أي هؤلاء الشعراء الثلاثة أفضل، فكان لكم منهم حزب بفضله ويتعصب له، غير ان المعول عليه الأخطل كان امدحهم وأوصفهم للخمر، والفرزدق أفخرهم، وجريراً هجاهم وأنسبهم، وأجمعهم الفنون الشعر[1].

وسمي جرير بهذا الاسم، لما روى أن أمه رأت في منامها وهي حامل به أنها تلد جريراً، أي حبلا من أدم يكون في عنق الدابة أو الناقة وكان يتلوى على عنق رجل فيخنق، ثم في عنق آخر حتى كاد يقتل عدداً من الناس ففزعت من رؤياها وقصصتها فقيل لها: إن صدقت رؤياك ولدت ولداً يكون بلاء على الناس، فلمَّا ولدته سمته جرير وكان تأويل رؤياها أنهجا ثمانين شاعرا فغلبهم كلهم، وكانت أمه بعد ولادته تلاعبه بين يديها وتقول:

قصصت رؤياي على ذاك الرجل فقال لي قولا وليت لم يقل

لتلدن عضلة من العضل ذا منطق جزل إذا قال فصل

مثل الحسام العضب ما مس قصل يعدل ذا الميل ولما يعتدل

وبيت جرير من بيوت الشعر في الإسلام، وكان هم وأبوه عطية وجده الخطفي شعراء، وكان بنوه بنية شعراء.

[1]– جرير ، الديوان،ص05.

ويقال: أن بيوت الشعر أربعة: فخر ومديح وهجاء ونسيب، وفي الأربعة فاق جرير غيره[1].

وكان جرير من فحول شعراء الإسلام ويشبوه من شعراء الجاهلية بالأعشى، وكان أبو عمر بن العلاء يقول: هما بازيان يصيدان ما بين العندليب الكركي وكان (من) أحسن الناس تشبيباً، حدثني سهل (بن محمد) عن الأصمعي قال: سمعت الحي يتحدثون أن جرير قال: لولا ما شغلني من هذه الكلاب لشبَّبْتُ تشبيباً تحن منه العجوز إلى شبابها كما تحن الناب إلى سقيها[2].

– **جرير شاعر النضال الأدبي (الفخر والهجاء)**: تألَّبَ على جرير رهط من الشعراء وذكر أسماء كثير منهم حديث دار بينه وبين الحجاج، وذكر أنهم هم المتعدون عليه وأنه إنما انتصر لنفسه، والسبب في ذلك طمع الشعراء ولا سيما الخاملين منهم في أن يشتهر وفي شعر جرير وكان الناس، ولاسيما الحجاج وهشام، يعملون على التحريش بين الشعراء المتهاجين للتلهِّي، وقد أخزى جرير جميع من تصدى له ما عدا اثنين هما الأخطل والفرزدق وسنقصر كلامنا على هجائه...ومفاخرته.

1– الهجاء:

أ– عوامل هجائه: كان لجرير مقدرة عظيمة على الهجاء، فقد اجتمع له الشعور الحاد الذي إذا احتدم أن يكون كالبركان الهائج، الذي يقذف الحمم ولا يدرك ما يقول. وإلى هذا الشعور، وشدة التأثر، وسرعة الاندفاع، وكان جرير ذا مقدرة غريبة على التهكم و السخْر، وذا بصر نافذ في تتبع

[1]–خالد محمود عزام،جرير شاعر النقائض الأموي والنزعة الدينية ،عالم الكتب الجديد لنشر والتوزيع،الاردن،ط1،2007م،ص43-44.

[2]– ابن قتيبة ، الشعر والشعراء،ص285.

العورات واختلاقها، (فهو- على حد قول مارون عبود- أدرى الناس بفحص الدّمن، وتحليلها واكتشاف مضامينها، ووصف ما بها). وكان فياض القريحة لا يستعصى عليه جواب وإذا ضرب كانت ضربة خاطفة[1].

ب- طريقته في الهجاء: أما طريقته في هجائه عموما فهي طريقة جمعت إلى أساليب خصومه أسلوبه الخاص القائم على شدّة اللذع والإيلام، مما لم يجتمع لأحد منهم بقدر ما اجتمع له. فهو يعمد إلى طريقة الفرزدق في الإفحاش والإقذاع، واستعمال كلمات الفخور والبذاءة بصراحة شنيعة، وهو يعمد إلى طريقة الفرزدق والأخطل بالتعبير بالانكسار والمذلة. إلا أن جريراً لا يقف عند هذا الحد بل يتعداه إلى أسلوب خاص في اللّذع فيقوم بتتبع حياة المهجو وحياة ذويه، وتعداد نقائصه والكشف عن عوراته واحدة فواحدة، ذاكراً تفاصيلها، مبيناً كل ما من شأنه أن يجعل المهجو موضوع احتقار الناس، وهو يكثر من تعداد النقائض القومية والشخصية، الماضية والحاضرة، ويختلق الحوادث والقصص، ويكثر من التكرار ليثبت ما يقول في الأذهان، ويبالغ في الزراية والتحقير والتشبيه بالحقير القذر من الحيوانات، زائدا في القبائح ما تفيض به قريحته، ممزقا أعراض الأمهات والأخوات أشنع تمزيقا ما يلذع أشَدَّ اللَّذع، وهم يزيد على ذلك كله التهكم والسخرية، فيجعل المهجو من المضحكات، ويصوِّره تصويرا (كاريكاتوريا) يبعث على الضحك، وهذا مما يزيد كلامه لذعا.

[1]- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي،ص298.

2- الفخر:

الهجاء عند جرير شديد الصلة بالفخر فهو إذا هجا افتخر، وجعل من الفخر وسيلة لتذليل خصمه. أما موضوع ففخره فنفسه شاعريَّته، ثم قومه، وإسلامه. فإذا هجا الفرزدق اصطدم بأصل الفرزدق الذي هو أصله، فكلاهما من تميم، وهو أصل شريف، ولكن الفرع الذي ينتمي إليه الفرزدق كان أشرف من فرع جرير. ولهذا لم يستطع أن يجعل فخره بآبائه موازيا لفخر الفرزدق. إلا أنه فخر ببعض أيام كانت لبني يرْبوع قومه. كما أعين على الفرزدق بأيام خذل فيها بودارم قوم الفرزدق وبنو ضبّة أخواله.

وإذا هجا الأخطل. فخر بإسلامه ومضريته—وفي مضر النبوة والخلافة:

إن الذي حرم المكارم تغلِباً جعل الخِلافَة والنُّبُوَّة فينا[1].

وجرير يفخر على جميع الشعراء بقوة شاعريَّته، وبتغلبه عليهم:

أعدَّ الله للشعراء مِنِّي صواعِقَ يخضعون لها الرّقابا

كما يفخر بقومه وله ذلك البيت الشهير:

أذا غَضِبتْ عليكم بنو تميم حسِبت الناس كُلُّهُم غضابا

[1]- حنا الفاخوري، تاريخ الادب العربي،ص298-299-303.

– **شاعرية جرير وفنه:** جرير من النفوس ذات المزاج العصبي، وذات الطّبع الناعم الرقيق، ولئن جعلت رقة الطبع شعره دون شعر الفرزدق فخامة، فقد جعلته يتفوق في المواقف العاطفية كالرثاء والنسيب.

فالعاطفة هي منبع كل شيء في شعر جرير، وهي عنده تطغى على العقل والخيال، ولهذا ضعف تفكيره كما ضعف خياله ووصفه، فجرى على توثب إحساسه الذي يثيره أقل تهويش، وتستفزه كل المؤثّرات العاطفية.

وقد اجتمعت العاطفة عند جرير إلى قريحة فياضة فكان شعره يفيض عن طبع غنيّ، وكأن الشاعر (يغرف من بحر)، فلا يجهد في شعره، ولا يعمد إلى الثقاف والتنقيح كالأخطل ولا النحت كالفرزدق، بل يسيل شعره سيالانا في شهولة تمتد بامتداد قصائده الطويلة وفي خفَّة ولباقة تعبير، وموسيقى لفظيَّه أخَّاذة، ووضوح –ولكن السهولة في النظم وهذا الفيضان عرّضاه للوقوع في الإسفاف أحيانا كثيرة. فهو دون الأخطل والفرزدق جزالة وقوَّة. ولكن سهولته هي التي على سيرورة شعره أكثر من غيره[1].

– **آثاره:** لجرير ديوان طبعه محمد إسماعيل الصاوي سنة 1935 بالقاهرة، وقد اعتمد فيه على نسخة الإمام محمد بن حبيب الذي رواها عن محمد بن زياد الأعرابي عن عمارة بن بلال بن جرير،

[1]– ينظر: حنا الفاخوري، تاريخ الادب العربي،ص303.

كما اعتمد على كتاب النقائض وعلى ما ورد في كتب الأدب أما اغراض شعره....فمرجعها إلى المدح والرثاء والفخر والهجاء والغزل.

– **وفاته:** اختلف المؤرخون في تحديد تاريخ وفاة جرير، على أنه في أغلب توفي سنة 733م/144هـ، وذلك بعد وفاة الفرزدق بنحو أربعين يوما، وبعد وفاة الأخطل بنحو ثلاثة وعشرين سنة[1].

[1]– ينظر: حنا الفاخوري، تاريخ الادب العربي ، ص 295.

الفصل الثاني

بنية الإيقاع الخارجي

أولاً : الوزن

ثانياً : القافية

أولا: الوزن

1- تعريف الوزن:

جاء في" لسان العرب" وزن: الوزن: روز الثقل والخفّة، الليث: الوزن ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدراهم، ومثله الوزن، وزن الشيء وزنا وزنة[1].

الوزن نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه للشّعر، وقد اتّبع الشعراء أنساقا مختلفة يطلق على كلّ منها بحرا، فالبحر نسق خاص من الحركات والسكنات، وقد اصطلح علماء العروض على أن يتّخذوا من التفعيلات ميزان للشّعر، والتفعيلة كوحدة من الحركات والسكنات، وأساس البحر عدد من التفعيلات تتكرّر في كلّ بيت من أبيات القصيدة[2].

والوزن أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة.

فأوّل من ألّف الأوزان وجمع الأعاريض والضروب "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" فوضع فيها كتابا سمّاه "**العروض** "استخفافا، وعَد الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنسا، على أنّه لم يذكر المتدارك، وهي عنده: (الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب)[3].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مجلد 13، ص 446.

[2]- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1998م، ص 29.

[3]- ينظر :ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، 1401ه/1981م، ص 78.

وتجمعها قول القائل:

طَوِيلٌ يَمُدُّ البَسْطَ بِالوَفْرِ كَامِلٌ وَيَهْزِجُ فِي رَجْزٍ وَيَرْمُلُ مُسْرِعَا

فَسَرِّحْ خَفِيفًا ضَارِعاً يَقْتَضِبْ لَنَا منْ اجْتثَّ مِنْ قُرْبٍ لِتُدْرِكَ مَطْمَعَا[1]

وأوزان الشعر العربي محصورة في عشر تفاعيل، ومنها تتركّب جميع البحور الشعرية، وهي:

1- فعولن: //0/0: وتد مجموع (فعو) ، وسبب خفيف (لن) .

2- مفاعيلن ://0/0/0: وتد مجموع (مفا) وسببين خفيفين (عي) (لن).

3- مفاعلتن ://0///0: وتد مجموع (مفا) وسبب ثقيل (عل) وسبب خفيف (تن).

4- فاعلاتن : /0//0/0: سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علا) وسبب خفيف (تن).

5- فاع لاتن : /0//0/0: وتد مفروق (فاع) وسببان خفيفان (لا) (تن) .

6- فاعلن :/0//0 : سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علن) .

7- متفاعلن : ///0//0: سبب ثقيل (مت) و سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علن).

8- مفعولات : /0/0/0/ : سببان خفيفان (مف) (عو) ووتد مفروق (لاتن) .

9- مستفعلن : /0//0/0 : سببان خفيفان (مس) (تف) ووتد مجموع (علن).

10- مستفع لن : /0//0/0: سبب خفيف (مس) و وتد مفروق (تفع) وسبب خفيف (لن).

[1]- موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المعهد التربوي الوطني، بيروت، ط2، 1961م، ص 68.

فهي ثمانٍ في اللّفظ عشرٌ في الحكم ، وهذه الاوزان تتكوّن من حروف التقطيع العشرة المجموعة في قول (**لمعت سيوفنا**) .[1]

سيطرت خمسة أوزان شعرية على نقائض جرير والفرزدق من بين ستة عشر بحرا استوعبها العروض العربي من الناحية النظرية ، حيث نسجت النقائض على البحور التالية : الطويل ، الكامل ، الوافر ، المتقارب ، البسيط .[2]

توزيع الأوزان الشعرية في ديوان جرير والفرزدق			
الرتبة	البحر	النقائض	عدد الأبيات
01	الطويل	36	1842
02	الكامل	19	1117
03	الوافر	16	634
04	المتقارب	04	96
05	البسيط	02	06
المجموع	05	78	[3]3695

[1]- محمد بن قلاح المطيري ، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية ، مكتبة أهل الأثر ، الكويت ، ط1، 1425هـ /2004م، ص21.

[2]- مختار سويلم ، التكرار اللفظي في شعر النقائض ، جرير والفرزدق نموذجا ، دراسة اسلوبية ، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير ،كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والادب العربي ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، 2010/2009م ، ص 48-53 ،نقلا عن ، ينظر : السكاكي ، مفتاح العلوم ، تحقيق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط2، 1987م، ص 522.

[3]- مختار سويلم ،المرجع السابق ، ص 43.

- مفاتيح البحور المسيطرة في شعر النقائض :

1. الطويل: طويل له دون البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
2. الكامل: كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعل
3. الوافر: بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعول
4. المتقارب: عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعول
5. البسيط: إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل[1]

جدول توضيحي لأهم الزحافات والعلل الطارئة على الأبحر الشعرية في نقائص جرير والفرزدق:

الزحاف	تعريفه	التفعيلة التي يدخلها هذا الزحاف	ما طرأ على التفعيلة بعد دخول الزحاف	التفعيلة بعد نقلها إلتفعيلة مستعملة	البحور التي يدخلها هذا الزحاف في نقائضهما
الإضمار	إسكان الثاني المتحرك	متفاعلن بتحريك التاء	متفاعلن بإسكان التاء	مستفعلن	الكامل
الخبن	حذف الثاني الساكن	مستفعلن فاعلن فاعلاتن مفعولات مستفع لن	متفعلن فعلن فعلاتن معولات متفع لن	مفاعلن – – مفاعيل مفاعلن	البسيط
القبض	حذف الخامس	فعولن مفاعيلن	فعول مفاعلن	– –	الطويل – المتقارب

[1]– عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، 1407هـ/1987م، ص 88-89.

	الساكن				
العصب	اسكان الخامس المتحرك	مفاعلتن بتحريك اللام	مفاعلتن بإسكان اللام	مفاعيلن	الوافر

العلة	تعريفها	التفعيلة التي تدخلها هذه العلة	ما طرأ على التفعيلة بعد دخول العلة	التفعيلة بعد نقلها إلتفعيلة مستعملة	البحور التي يدخلها هذا الزحاف في نقائضهما
القطع	حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله	متفاعلن مستفعلن فاعلن	متفاعل مستفعل فاعل	فعلاتن فعولن فعلن	البسيط
القطف	حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة ثم إسكان ما قبله	مفاعلتن	مفاعل	فعولن	الوافر
الحذف	إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة	مفاعيلن فعولن فاعلاتن	مفاعي فعو فاعلا	فعولن فعل فاعلن	المتقارب[1]

[1]- ينظر: محمد بن قلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص 29-31-34.

1- بحر الطويل:

وهو بحر مزدوج التفعيلة وأكثر أبيات النقائض كانت للطويل حيث بلغت (1482) بيتا من مجموع الأبيات وقد نذكر صورة (عروض مقبوضة/ضرب مقبوض) في جميع النقائض التي نظمت على وزن هذا البحر عدا النقيضة رقم (33) التي جاءت (عروض مقبوضة/ضرب صحيح) والتي مطلعها:

عوجي علينا واربعي ربّة البغل * ولا تقتليني لا يحلّ لكم قتلي

وكأن المحافظة على علة القبض في شطري البيت ضمن هذا الكم من القصائد هو إستمرار لهذا الإلتزام الذي تفرضه النقائض على ناظمها[1] نحو قول جرير:

ألا أيها القلب الطروب المكلّف

ألا أييه لقلب ططروب لمكللفو

0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

مقبوضة

أفق ربما ينأى هواك وتسعف[2]

أفق ربيما ينأى هواك ويسعفو

0//0///0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

مقبوض

[1]- ينظر: مختار سويلم ، التكرار اللفظي في شعر النقائض جرير والفرزدق نموذجا، دراسة أسلوبية، ص 43.

[2]- أحمدالشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص 195.

ونحو قول الفرزدق أيضا:

عزفت بأعشاش وما كدت تعرف

عزفت بأعشاشن وما كدت تعرفو

0//0//0/0//0/0/0///0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

مقبوضة

وأنكرت من حدراء ما كنت تعرف

وأنكرت من حدراء ما كنت تعرفو

0//0//0/0//0/0/0///0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

مقبوض

ومنه توحي أبيات النقائض أن هذا الوزن قد استطاع استيعاب كل تلك الأغراض، وهو ما أكده أحمد الشايب بقوله: "وإذا كان الفخر والهجاء والحماسة، هي الفنون الرئيسية لفن النقائض الشعري فقد تناول أيضا الرثاء والنسيب، والسياسة والمديح، أو كانت هذه الفنون الفرعية من عوامل المناقضة وعناصرها منذ وجد هذا الضرب في الجاهلية"[1].

2- بحر الكامل:

حل بحر الكامل ثانيا في استعمال الشاعرين ضمن نقائضهما، حيث تكرر (19 مرة)، وهو بحر موحد التفعيلة، يرد تاما و مجزوءا. وقد بلغت أبيات النقائض التي نظمت على منواله (1117) بيتا. استعمله الشاعران في نقائضهما: تسع مرات على صورة (عروض تامة صحيحة/ضرب تام صحيح)

[1]- أحمدالشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي ، ص 14.

ورد في حالات أخرى مضمر ومقطوع (عروض تامة/ضرب مضمر) و (عروض تامة/ضرب مقطوع)، وهو ما يؤكد سير الشاعرين على منوال السابقين في إلتزام الأوزان التامة[1].

نحو قول جرير في التام:

حسب الفرزدق أن يسبّ مجاشع

حسب لفرزدق أن يسبب مجاشعن

0//0///0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

صحيحة

ويعدّ شعر مرقش ومهلهل[2]

ويعدد شعر مرقش ومهلهلن

0//0///0//0//0//0///

متفاعلن مفاعلن متفاعلن

صحيح

نحو قول الفرزدق أيضا:

وهب القصائد لي التوابغ إذ مضوا

وهب لقصائد لتتوابغ إذ مضو

0//0///0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

صحيحة

[1]–مختار سويلم، التكرار اللّفظي في شعر النقائض جرير والفرزدق نموذجا ، دراسة أسلوبية ، ص44.

[2]– أحمدحسن الزيات ، تاريخ الأدب العربي ، ص121.

وأبو يزيد وذو القروج وجرول

وأبو يزيد وذلقروح وجرولي

0//0///0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

صحيح

أما في المضمر نحول قول جرير:

كان الفرزدق إذ يعوذ بخاله

كان لفرزدق إذ يعوذ بخالهي

0//0///0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

صحيحة

مثل الذليل يعوذ تحت القرمل[1]

مثل ذذليل يعوذ تحت لقرملي

0//0/0/0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مضمر

[1] – أحمدحسن الزيات ،تاريخ الادب العربي ، ص121.

ونحو قول الفرزدق أيضا:

أحلامنا تزن الجبال رزانة

أحلامنا تزن لجبال رزانتن

0//0///0//0///0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

صحيحة

وتخالنا جنّا إذا ما نجهل[1]

وتخالنا جننن إذا ما نجهلوا

0//0/0/0//0/0/0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مضمر

ومن هذا يتضح لنا أنه ليس بغريب إذ علمنا أن الكامل يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ولهذا كان كثير في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلىالشدة منه إلىالرقة، فالنقائض التي تزخر بذكر الأيام والأنساب والمفاخرة بالقبيلة. من غير شك، يصلح معها الخبر.

3- بحر الوافر:

هو بحر موحد التفعيلة، حل ثالثا في ترتيب استعمالات جرير والفرزدق من الأوزان، وقد ورد في أشعار العرب تاما و مجزوءا، إذ بلغ مجموع ما نظم في نقائضهما على منوال هذا الوزن (634) بيتا[2].

في نحو قول جرير:

[1]- أحمدحسن الزيات ،تاريخ الادب العربي ، ص121.

[2]- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، 1996م،ص22.

أنا ابن العاصمين بني تميم

أنبن لعاصميين بني تميمي

0/0//0///0//0/0/0//

مفاعيلن مفاعلتن فعولن

معصوب مقطوفة

إذا ما أعظم الحدثان نابا

إذا ما أعظم لحدثان نابا

0/0//0///0//0/0/0//

مفاعيلن مفاعلتن فعولن

معصوب مقطوف

ونحو قول الفرزدق أيضا:

أقلّي اللوم عادل والعتابا

أقلل للوم عادل ولعتابا

0/0//0///0//0/0/0//

مفاعيلن مفاعلتن فعولن

معصوب مقطوفة

وقولي إن أصبت لقد أصابا

وقولي إن أصبت لقد أصابا[1]

0/0//0///0//0/0/0//

مفاعيلن مفاعلتن فعولن

معصوب مقطوف

[1]-أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص 197-198.

ويتبين أن الوفر ألين البحور، وأكثرها مرونة، يشتد إذ شددته ويرق إذا رققته، وهو في كلا الحالتين يشيع فيه نغم جميل، وموسيقى عذبة تتناسب في أطواء أجزاءه ويصلح كثير للفخر والحماسة، والوصف والرثاء، وقد شدده الفرزدق في الفخر، ورققه جرير في النسيب.[1]

4- البحر المتقارب:

هو بحر موحد التفعيلة يأتي تاما و مجزوءا، ولم يحظ هذا البحر بكثير من إهتمام جرير والفرزدق في نقائضهما[2].

إذ لم يتكرر إلا أربع مرات ، فبلغت أبياته (96) بيتا ، وفي ذلك نحو قول جرير :

خنازيرنا مواعن المكرمات

خنازير ناموعنلمكرماتي

0/0//0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن

صحيحة

فنبّههم قدر لم ينم

فنببّههم قدرن لم ينم

0//0/0///0///0//

فعول فعول فعولن فعل

قبض محذوف

[1]- مختار سويلم ،التكرار اللفظي في شعر النقائض جرير والفرزدق نموذجا، دراسة أسلوبية، ص 44.

[2]- جرير، الديوان، ص 464.

في نحو قول الفرزدق أيضا:

عرفت المنازل من مهدد

عرفت لمنازل من مهددي

0//0/0///0//0/0//

فعولن فعول فعولن فعل

محذوفة

كوحي الزبور لدى الغرقد[1]

كوحي زززبورلد لغرقدي

0//0/0///0//0/0//

فعولن فعول فعولن فعل

قبض محذوف

وقد وردت في هذا البحر بعض التغيرات، كالقبض والحذف وعلى الرغم من أن الكلام في المتقارب حسن الإطراء إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب الملائم فيها ولذلك حل رابعا في ترتيب نقائض جرير والفرزدق.[2]

[1]- الفرزدق ،الديوان، ص 155.

[2]- ينظر: مختار سويلم ، التكرار اللفظي في شعر النقائض جرير والفرزدق نموذجا ، دراسة أسلوبية، ص 45.

5- بحر البسيط:

ورد خامسا في ترتيب إستعمالات جرير والفرزدق في نقائضهما، وهو بحر يرد تاما ومجزوءا ومخلعا، والمخلع هو من مجزوءات البسيط، ومن أكثرها استعمالا وأرشقها إيقاعا، وسمي مخلعّا، لأن الخبن لحق عروضه وضربه مفعولن فصارا فعولن [1]

ومن نحو ذلك قول الفرزدق:

إننا لننصف منا بعد مقدرة

إننا لننصف مننا بعد مقدرتن

0///0//0/0/0///0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

خبن مخبونة

على هضيمته من ليس ينتصف[2]

على هضيمتهي من ليس ينتصفو

0///0//0/0/0///0//0//

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

الخبن خبن مخبون

[1]- ينظر: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1412هـ/1991م، ص 42.

[2]- الفرزدق ،الديوان ، ص382.

وجاءت أيضا على صورة عروض مخبونة وضرب مقطوع نحو قول جرير:

إن الفرزدق أخزته مثالبه

إنن لفرزدق اخزتهومثالبهو

0///0//0/0/0///0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

الخبن مخبونة

عبد النهار وزاني الليل دباب[1]

عبد ننهار وزان لليل دباب

.0/0/0//0/0/0///0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

الخبن مقطوع

ونستخلص من خلال دراستنا للوزن في نقائض جرير والفرزدق أنها اقتصرت على بحور: الطويل، الكامل، الوافر، المتقارب، البسيط، وهي تقريبا البحور التي نظمت على منوالها المعلقات ذلك ما يصدق تصنيف ابن سلام الجمعي لشاعرين في الطبقة الأولى الفحول الشعراء الإسلاميين[2]، منه استعمال البحور الصافية أكثر من البحور المركبة، وذلك لتناسب أوزانها مع طبيعة النقائض التي تعتمد على عناصر معنوية كالأيام والأنساب، لتقيم عليها فنونها السياسية والهجائية والفخرية، والغزلية والرثائية والحماسية وغيرها[3].

[1] -جرير ، الديوان، ص 43.

[2] - ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار الموني ، السعودية، 1410هـ/1980م، ص 76.

[3] - أحمد الشايب ،تاريخ النقائض في الشعر العربي ، ص 271.

وغالبا ما يلاحظ في نقيضة الشاعر الثاني تكرار نفس العلل والزافات التي وقعت في عروض وضرب النقيضة الأولى، وهو التزام لم نعثر عليه حسب إطلاعنا على نماذج النقائض.[1]

ثانيا: القافية:

أ- تعريف القافية:

- لغة

القافية في اللغة مؤخر العنق[2].

إن الدلالة اللغوية والفنية للقافية بينهما من التقارب والتمازج مما يدعو للغرابة والدهشة، فالدلالة اللغوية لكلمة ((قافية)) هي منبع الإدراك الواعي للدلالة الفنية لها ففي "لسان العرب" يرد تحليل هذه الكلمة اللغوية ممتزجا بالدلالة الفنية حيث يقول ((وقافية كل شيء)) آخره، ومنه قافية بيت الشعر، ثم يفصل ابن منظور القول في القافية لغة وفنا ونقدا، فيرى أن القافية من الشعر الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح: لأن بعضهما يتبع أثر بعض.[3]

- اصطلاحا:

القافية عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المحرك الذي قبل الساكنين الأول وفي الخزرجية:

---

[1] - مختار سويلم ،التكرار اللفظي في شعر النقائض جرير و الفرزدق نموذجا، دراسة أسلوبية ، ص 46.

[2] - السيد أحمدالهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، حققه وضبطه أ. د .حسني ع الجليل يوسف، مكتبة الآداب، 46 ميدان الأوبرا ، القاهرة، ص 108.

[3] - د. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1413هـ/1993م، ص 152.

وقافية البيت الأخيرة بل من المتحرك قبل الساكنين إلى انتهى

وقال الصبان محمد بن علي (المتوفى سنة 1206هـ)

وقافية مما تحرك قبل سا كنين إلختم على مذهب علا[1]

يختلف مفهوم القافية باختلاف العلماء الذين عرفوها، لكن أشهر التعريفات هي:

1- أن القافية عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول وهو تعريف الخليل.

2- أنها آخر كلمة من البيت أجمع وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره، وهذا تعريف الأخفش.

3- أنها هي حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره فيكون في كل بيت، وهو تعريف ابن عبد ربه[2].

وللدارسين المحدثين رؤيتهم حول أهمية القافية ومدلولها الفني على الرغم من ثروة أصحاب مدرسة شعر التفعيلة على نظام القافية المصرد في الشعر القديم.

يقول د/ إبراهيم أنيس: ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر أواخر الأشطر وأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع

[1] – موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي ،المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 353-354.

[2] – د. شعبان صلاح، موسيقى الشعر العربي بين الإتباع والإبتداع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 1426هـ/ 2005م، ص 276-277.

السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن))

ويصف د/ أحمد كشك القافية بأنها تاج الإيقاع الشعري ويخصص لدراستها كتابا يحمل هذا العنوان القافية تاج الإيقاع الشعري.

ويتفق مع د/إبراهيم أنيس: في العلاقة العضوية بين الوزن والقافية فيقول: إن القافية تاج الإيقاع الشعري وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزءا من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله، وتفسره فهما وجهان لعملة واحدة[1].

وقال الفراء: إن القافية هي حرف الروي لأنه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة.

أما ابن السراج الشنتريني فيعرف القافية بأنها كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة، فهذا هو المفهوم من تسميتها "قافية" لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى "مقفوة" أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها.[2]

ويعرفها ابن عبد ربه بقوله: القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره فيكون في كل بيت.[3]

ومن خلال تعريفنا القافية المتعددة لاحظنا أن القافية قد تجيء، موحدة ومنه قد جاءت موحدة في كل من قصائد الفرزدوق وجرير شأنهما شأن الشعراء الذين سبقوهم.

[1]– ينظر: د. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 156.

[2]– د. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، ص 91.

[3] – ينظر: د. عبد الحكيم العبد، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2005م، ص60.

فيقول الفرزدوق في قصيدة "بنو نهشل"

بني نهشل أبقوا عليكم ولم تروا سوابق حام للذمار مشهر

كريم تشكى قومه مسرعاته وأعداؤه مصفون للمتسوّر

ألان إذا هرت معد علالتي ونابي دموع للمدلين مصجر[1]

ويجيبه جرير عن بني نهشل في قصيدته "فخر مجاشع"

لقد سرني أن لا تعد مجاشع من الفخر إلا عقر ناب بصوأر

أنابك أم قوم تفض سيوفهم على الهام ثنيي بيضة المتجبر

لعمري لنعم المستجارون نهشل وحي القرى للطارق المتنور[2]

نلاحظ أن كلا الشاعرين إلتزما بوحدة القافية في هذين القصيدتين، وكذلك في باقي القصائد الأخرى.

ب – أنواع القافية:

القافية: إما مطلقة وهي المتحركة الروي وإما مقيدة وهي الساكنة الروي.

فالمطلقة ستة أنواع:

1. مطلقة مجردة من التأسيس والردف، موصولة بحرف اللين:[3]

[1]– الفرزدق ، الديوان، ص 196.

[2]– جرير، الديوان، ص 208.

[3]– موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 376

كقول جرير في قصيدة "يتراهنون على التيوس":

يتراهنون على التيوس كأنما قبضوا بقصة أعوجي مقرب[1]

وقول الفرزدق أيضا في قصيدته: "أنا ابن يوسف"

أحيا العزاف وقد ثلت دعائمه عمياء صماء لا تبقي ولا تذر[2]

- نلاحظ من هذين البيتين أن القافية مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بحرف اللّين وهو الياء الحاصلة من اشباع الكسرة في "مقرب" ، "مقربي" والواو الحاصلة من اشباع الضمة في "تذر" ، "تذرو".

2. مطلقة مجردة من التأسيس والردف، موصولة بالهاء:

يقول جرير في قصيدة: "نفسه نفسي وسمي سمه"

يشفي الصداع ريحه وشمه ويذهب الهموم عني ضمه[3]

وقول الفرزدق في قصيدته "الجواد"

ستأتي أخا جرم على النأي مد حي ليعلم أني صادق القول واصله[4]

- فنلاحظ أن القافية جاءت مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بالهاء المرفوعة في "ضمه" والساكنة في "واصله"

[1] -جرير، الديوان ، ، ص 45.

[2] - الفرزدق ،الديوان، ص 159.

[3] - جرير، الديوان ، المرجع السابق ، ص 437.

[4] - الفرزدق، الديوان ، المرجع السابق ،ص 264

3. مطلقة مردوفة موصولة باللّين:

قول جرير في قصيدته: "إلى عبد العزيز سمت العيون"

أجن إذا نظرت إلى سهيل وعند اليأس ينقطع الرجاء[1]

وقول الفرزدق في قصيدة: "سعد بن ضبة"

الله يرفعني، والمجد، قد علموا وعدة في معد غير ذي ريب.[2]

- فنلاحظ أن القافية جاءت مطلقة مردوفة بالألف في "الرجاء" وبالياء في "ريب" موصولة بحرف اللين بالواو في "الرجاء" وبالياء في "ريب".

4. مطلقة مردوفة موصولة بالهاء:

في قول جرير في قصيدته: "عجبت لفخر التغلبي"

ألا حيّ ليلى إذ أجد اجتنابها وهزك من بعد ائتلاف في كلابها[3]

وقول الفرزدق في قصيدته: "الشيب والشباب"

إن يظعن الشيب الشباب فقد ترى له لمة لم يرم عنها غرابها.[4]

- فنلاحظ أن القافية جاءت مردوفة موصولة بالهاء المفتوحة في "كلابها" و "غرابها"

5. مطلقة مؤسسة موصولة بحرف اللين:

فجرير يقول في قصيدة له: "مدحناك يا عبد العزيز"

[1]- جرير، الديوان ، ص 13.

[2]- الفرزدق، الديوان ، ، ص 53.

[3]- جرير، الديوان، المرجع السابق، ص 48.

[4]- الفرزدق ،الديوان ، المرجع السابق، ص 21.

فلو مال ميل من تميم عليكم لأمك صلدام من العز قارح[1]

أما الفرزدق فيقول في قصيدة "التذكير يغالب"

كأن تميما لم تصبها مصيبة ولا حدثان قبل يوم ابن غالب[2]

- فنلاحظ أن القافية جاءت مؤسسة موصولة برف اللين الذي هو الواو في "قارح" والياء في "غالب".

6. مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء:

قال جرير في قصيدته: "مديح لا يكذب قائله"

فما وجدوا عبد العزيز مغمرا ولا ذا سقاط عند أمر يحاوله[3]

وقال الفرزدق أيضا في قصيدة له: "المظلوم"

رأيت أبا غسان علق سيفه على كاهل شغب على من يشاغبه[4]

- فنلاحظ أن القافية جاءت مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة في "يحاوله" و "يشاغبه".

والمقيدة ثلاثة أنواع:

وما وجد منها عند جرير والفرزدق:

1. مقيدة مجردة من الردف والتأسيس:

يقول جرير في قصيدة: "بؤبو الكرم"

[1]- جرير، الديوان ، ص 81.

[2]- الفرزدق ، الديوان، ص 59.

[3]- جرير، الديوان ، المرجع السابق، ص 349.

[4]- الفرزدق ، الديوان ، المرجع السابق، ص 31.

أقبلن من جنبي فتاخ وإضم على قلاص مثل حصان السلم[1]

وقول الفرزدق في قصيدة "البغاء"

أنا ابن الذي أحيا الوئيد ولم أزل أحل بهامات اللهاميم من مضر[2]

- فنلاحظ أن القافية جاءت مقيدة مجردة من التأسيس والردف في كل من "السلم" و "مضر".

2. مقيدة مردوفة:

في قول جرير في قصيدة له: "حظوة السبق لنا"

عدوا الفعال وزنوا بالميزان جيئوا بمثل قعنب والعلهان[3]

- فنلاحظ أن القافية جاءت مقيدة مردوفة بالألف في "العلهان".

ج – حروف القافية:

للقافية حروف مخصوصة بها، وحركات وأنواع فحروفها ستة وهي: الروي، والصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل، وقد جمعها صفي الدين الحلي المتوفي سنة 750هـ في قوله:

مجرى القوافي في حروف ستة كالشمس تجري في علو بروجها

تأسيسها، ودخيلها مع ردفها ورويها مع وصلها وخروجها

[1] – جرير، الديوان ، ص 424.

[2] – الفرزدق ، الديوان ، ص 203.

[3] – جرير ، الديوان، المرجع السابق، ص 488.

1. الروي:

هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة والملازم لها وإلىهذا الحرف يشير حسن بن علي بن عمر الفكّر القسنطيني (المتوفي سنة 1040هـ) بقوله:

وجئت بجاية فجلت بدورا يضيق بوصفها حرف الروي

فيقال: قصيدة لامية إذا كان رويها لاما (كلامية العرب ولامية العجم).[1]

نحو قول جرير في قصيدته "لا تفخر وأنت مجاشعي"

ألا حي المنازل بالجناب فقد ذكرن عهدك بالشباب.[2]

فحرف الروي هنا من كلمة الشباب هو (ب)

ونحو قول الفرزدق في قصيدته تقول أراه واحد طاح أهله

أقول لنفس لا يجاد بمثلها ألا ليت شعري مالها عند مالك[3]

وحرف الروي هنا من كلمة مالك هو (ك)

والروي في اللغة: هو الجمع والاتصال والضم ومن ذلك وهو الحبل الذي يشد به المتاع والأحمال.[4]

[1]- ينظر: موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، ص 354-356.

[2] - جرير ، الديوان ، ص 28.

[3] - الفرزدق، شرح ديوان ، ص 167.

[4]- موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي ،المرجع السابق ، ص 358.

2. الوصل:

هو الحرف الذي يلي الروي المتحرك، سمي بذلك لأنه وصل حركة الروي أي أشبعها، أو لأنه موصول به، والسبب في الوصل كون آخر الوزن مبنيا على السكون لإنقطاع الوزن عنده، وكونه تمام البيت الذي يسكن عنده، ولما كان الروي الساكن يتعذر مد الصوت بعده استحال وصله، والوصل حرف غير ضروري في البيت، ولكنه إن وجد لزم في القصيدة كلها[1].

نحو قول جرير في قصيدته "ما لحلمك لا يثوب":

أتطرب حين لاح بك المشيب وذلك إن عجبت هوى عجيب

الوصل في هذا البيت هو (الواو) التي جاءت إشباع لحركة الباء.[2]

ونحو قول الفرزدق في قصيدته: "نعائي ابن ليلى للسماء والندى"

نعائي ابن ليلى للسماح وللندى وأيدي شمال باردات الأنامل.(ي)[3]

والوصل في هذا البيت هو (الياء) التي جاءت إشباع لحركة اللام.

3. الخروج:

حرف المد الذي يلي هاء الوصل المتحركة نتيجة إشباع حركتها، وسمي بذلك لأنه يخرج به من البيت، أو لبروزه وتجاوزه الوصل، وهو إما واو بعد الضم وإما ياء بعد الكسر وإما ألف.[4]

نحو قول جرير في قصيدته "عجبت لفخر التغلبي"

---

[1] –د. حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1 ،1422هـ/2002م، ص 62.

[2] –جرير، الديوان ، ص 36.

[3] – الفرزدق شرح ديوان ، ص181.

[4] – د. حسين نصار ، المرجع السابق، ص 65.

ألا حي ليلى إذ أجد اجتنابها وهرَك من بعد إئتلاف كلابها.[1]

وحرف الوصل في هذا البيت هو (الألف) من لفظة كلابها

ونحو قول الفرزدق في قصيدته "أبى الحزن أن أسلى بني وسورة"

وكم قاتل للجوع قد كان منهم ومن حية قد كان سما لعابها.[2]

وحرف الوصل في هذا البيت هو (الألف) من لفظة لعابها.

4. الردف:

ألف أو واو أو ياء سواكن قبل الروي بلا فاصل[3]

ومن مثال ذلك قول جرير في قصيدته وجوه مجاشع:

ليربوع فوارس كل يوم يواري شمسه رهج الغبار.[4]

فالألف في كلمة (الغبار) ردف.

ومن مثال ذلك أيضا قول الفرزدق في قصيدته: "لقد عضت لئام بني فقيم"

لقد عضت لئام بني فقيم عليَ أنامل الضغن الحسود[5]

فالواو في كلمة (الحسود) ردف.

[1]- جرير ، الديوان ، ص 48.

[2]-الفرزدق، شرح ديوان ، ص 624.

[3]- محمد علي الهاشمي ،العروض الواضح وعلم القافية، ص 137.

[4]- جرير ،الديوان، المرجع السابق ، ص 148.

[5] -الفرزدق،شرح ديوان ، المرجع السابق، ص 228.

5. التأسيس:

هو ألف بينها وبين الروي حرف متحرك يسمى (الدخيل)، وسميت بذلك لتقدمها على جميع حروف القافية فأشبهت أس البناء.[1]

ومن مثال ذلك قول جرير في قصيدته لؤم بني نمير:

فإن تضربونا بالسياط، فإننا ضربناكم بالمرهفات الصوارم.[2]

فالألف من (الصوارم): تأسيس والميم، روي.

ومن مثال ذلك أيضا قول الفرزدق في قصيدته "نقول أراه واحد طاح أهله" تقول:

أراه واحدا طاح أهله يؤمله في الوارثين الأباعد[3]

و الالف من (الاباعد): تأسيس والدال: روي

و التفريط في الف التأسيس يسلم إلى خلل ايقاعي, ومن ثم أصبحت المخالفة النادرة عيبا يسمى (سناد التأسيس).

[1]-د. حسين نصار القافية في العروض والأدب، ص 71.

[2]- جرير، الديوان، ص 429.

[3] - الفرزدق،شرح الديوان ،ص 249.

6. الدخيل:

وهو حرف متحرك فاصل بين التأسيس و الروي ..... وحركة الدخيل تكون في الغالب متحدة فتحا أو ضما أو كسرا[1]

- ومن مثال ذلك قول جرير في قصيدته لؤم بني لمنير:
- وان تحلقوا منا رؤوسا, فأننا حلقنا رؤوسا بالقنا و الغلاصم[2]

وفي قول الفرزدق في قصيدته تقول أراه واحدا طياح أهله:

- فاني عسى أن تبصريني كأنما بني حوالي الاسود اللوابد[3]

و الصاد من (الغلاصم) في قول جرير دخيل وهي في قول الفرزدق الباء من لفظة (اللوابد)

د – **ألقاب القافية** :ويجمع القوافي كلها خمسة ألقاب وهي: المتكاوس المتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف وما وجد في شعر جرير و الفزردق أربعة منها:

–**المتراكب**: وهو حرفان متحركان بين ساكنين ويتضح ذلك في قول جريرة في قصيدته "انت الامين امين الله ".

يا آل مروان ان الله فضلكم فضلا عظيما على من دينه البدع

فالمتحركات الثلاث المتواليات هي الباء الدال العين بين ساكنين القافية وهما :الباء، الدال، العين، بين ساكنين القافية وهما : اللام ،والواو الناشئة عن اشباع العين.

[1] –صابر عبد الدايم ،موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ص137 – 174.

[2] – جرير ، الديوان،ص429.

[3] – الفرزدق ،شرح ديوان ، ص249.

وفي قول الفزردق انا لننصف منا بعد مقدرة:

انا لننصف منا بعد مقدرة على هضيمته من ليس ينتصف

فالمتحركات الثلاث المتواليات هنا في قول الفزردق هي: التاء الصاد ،الفاء بين ساكنين هما: النون، والواو الناشئة عن اشباع الفاء.

–المتدراك: حرفان متحركان بين ساكنين

نحو قول جرير يتراهنون على التيوس:

يتراهنون على التيوس كأنّما قبضوا بقصة اعوجي مقرب[1]

فالمتحركان هنا: الراء والياء بين ساكنين الميم والياء الناشئة عن اشباع حرف الباء

واما في قول الفزردق لو أعلم الايام راجعة لنا:

اذا قلت هذا اخر الليل قد مضى تردد مسود بهيم الاكارع[2]

* فالمتحركين هما: الراء والعين بين ساكنين الالف والياء الناشئة عن اشباع العين.

- **المتواتر:** هو حرف متحرك بين ساكنين:

نحنو نقول جرير في قصيدته سوق الموت:

دعا أهل العراق دعاء هود وقد ضلّوا ضلالة قوم هود[3]

[1]- جرير، الديوان ، ص 45.

[2]- الفرزدق ،شرح الديوان ، ص31.

[3]- جرير ،الديوان ، المرجع السابق ، ص 95.

فالمتحرك هو الدال بين ساكنين الواو و الياء الناشئة من اشباع حرف الدال وفي قول الفرزدق في قصديته تضاحكت أن رأت شيئا تفرعني

فقلت أن الحواريات معطبة اذا تقتلني من تحت الجلابيب[1]

فالمتحرك هو الباء بين ساكنين الياء و الياء الناشئة عن اشباع حرف الباء

-المترادف: هو اجتماع ساكنين في آخر البيت [2]وذلك في قول جرير في قصيدتيه يا حرزة أشبهني:

يا حرز أشبه منطقي وأجلاد وكرياني الامر بعد الايراد[3]

فاجتمع هنا ساكنين في آخر البيت هما الالف و الدال.

هـ- عيوب القافية:

ان القافية تمثل نهاية ايقاعية للبيت الشعري وهذا الايقاع يستمر في تدفقه المتناسق إلنهاية القصيدة ويحدث احيانا كما ورد في النصوص الشعرية ان يخرج الايقاع عن السياق وان يضطرب نتيجة لأحدى الأمرين احداهما : تغير في الروي ينشأ عنه ما يسمى بعيوب الروي. وثانيهما : تغير ما قبل الروي وهو السناد.

وتمكن ان نعد بعض عيوب الروي او عيوب الاسناد في باب الضرورات الشعرية التي يمكن قبولها في اطار التجربة الشعرية حفاظا على الايقاع الشعري.

وقد وقع كلا من الفرزدق و جرير في بعض منها فمن عيوب الروي نجد:

[1]- الفرزدق ،شرح ديوان ، ص43.

[2]-محمد بن قلاح المطيري، القواعد العروضية واحكام القافية ، ص110.

[3]- جرير ،الديوان ، ص 110.

-الايطاء: وهو تكرار الروي لفظا ومعنى في اقل من سبعة أبيات على المشهور نحو قول جريرة في قصيدة له: لا تفخر وانت مجاشعي:

الا حيّ المنازل بالجناب فقد ذكرنا عهدك بالشباب

اما تنفك في دكر أهل دارٍ كأنّ رسومها ورق الكتاب

لعمر ابي الغواني ما سليمى بشملال تراح إلىالشباب

فالايطاء في هذه الابيات جاء فيه الفصل بيت واحد وفي قول الفرزدق في قصيدته: "التذكير بغالب"

ابى الصبر اني لا ارى البدر طالعا ولا الشمس الا ذكراني بغالب

شبيهين كانا بابن ليلى ومن يكن شبيه ابن ليلى يمح ضوء الكواكب

فتى كان اهل الملك لا تحجبونه اذا فاد يوما بين باب وحاجب

كان تميما لم تصبها مصيبة ولا حدثان قبل ابن غالب

فالايطاء هنا جاء فيه الفصل ببيتين.

-التضمين: وهو تعلق قافيه البيت بما بعده ,بحيث لا يستقل كل واحد من البيتين بالمعنى ,بل يبقى الاول مفتقر للآخر لاتمام معناه[1]

[1]- د. حسين نصار ،القافية في العروض و الأدب، ص 112.

نحو قول جريرفي قصيدته: إلاّ ربُ جبّار:

وقد اوردت قيس عليك و حندف فوارس هد من الحياض التي توجبي

مصاعيب أمثال الهذيل رماحهم بها من دماء لقوم خضب على خضب.[1]

وفي قول الفزردق أيضا في قصيدته "ليتك النساء":

ومات مع الجراح من تحشد القرى ومن يضرب الابطال فوق الجماجم

فما ترك الجراح اذ مات بعده مجبرا على الايام ذات الجرائم[2]

فنلاحظ من خلال الابيات جرير و الفرزدق أن المعنى لم يتم في البيت الاول بل تعداه إلى البيت الثاني

-الاقواء: هو اختلاف حركة الروي بالضم و الكسر وسمي بذلك لخلوه من الحركة التي بني عليها . ويقال هو من أقوى الفاتل حبله ،اذا خالف بين قواه .فجعل إحداهن مبرمة و الأخرى سحيلة ، أو إحداهن قوية ، والأخرى ضعيفة.

نحو قول جرير في قصيدته مناخ اللؤم:

عرين من عرينة ليس منا ذبرئت إلى عرينة من عرين

عرفنا جعفرا وبني عبيد وأنكرنا زعانف آخرين[3]

نلاحظ أن الاصل في (عرين) الكسرة ولكنه كأنه وقف القافية ولم يحركها.

[1]- جرير، الديوان ، ص54.

[2] الفرزدق ،الديوان ، ص 319.

[3] جرير ،الديوان ، المرجع سابق، ص 475.

كما نجد أيضا في قول الفرزدق في قصيدته "فني السيف"

حنيفة أفنت بالسيوف وبالقنا حرورية البحرين يوم ابن نخدج

حنيفة ان الله عز بنصره حنيفة والكلب العقيلي مخرج.[1]

فنلاحظ أن روي البيت الاول مكسور وروي البيت الثاني مضموم.

وأما من عيوب ما قبل فنجد السناد :وهو اختلاف ما يجب أن يراعي قبل الروي من الحركات. وهو خمسة أقسام :اثنان منها باعتبار الحروف. وثلاثة باعتبار الحركات وهي سناد الردف ,سناد التأسيس ،وسناد الاشباع ,سناد الحذو، سناد التوجيه[2].

وقد وقع جرير و الفرزدق في بعض منها:

- **سناد التأسيس** : وهو اختلاف القافية بالتأسيس وعدمه كقول الفرزدق:

واما بدين ظاهر فوق ساقه فقد علموا أن ليس ديني بنقد

وراوٍ عليَّ الشعر ما أنا قلته كمعترض للرّمح دون الطرائد[3].

فنلاحظ أن البيت الاول جاء متروك فيه التأسيس أما البيت الثاني فهو مؤسس

- **سناد الاشباع** : وهو اختلاف حركات الدخيل في القصيدة الواحدة بضم وكسر أو فتح مع أحدهما .

نحوى قول جرير في قصيدة ليس الوفي كالغادر :

[1]- الفرزدق ،الديوان ، ص 70-71.

[2]- موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي ،المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص416.

[3] - الفرزدق ،الديوان ، المرجع السابق، ص 85.

واذا لقيت قروم فرعي خندف يبدخن بعد تزايف وتخاطر

خليت عن سنن الطريق ولم تزل فيهم ملوك أسرة ومنابر[1].

فنلاحظ أن حركة الدخيل في البيت الاول (الطاء) جاء ضمه أما في البيت الثاني فالدخيل (الباء) جاء مكسور.

أما في قول الفرزدق في قصيدة الحجاج :

فلا قوم شر منهم ,غير أنهم تظنهم أمثال ترك وكابل

ترى أعين الهلكى اليه كأنها عيون الصوار حوما بالمناهل[2]

- فحركة الدخيل هنا أيضا في البيت (ب) جاء ضمة أما في البيت الثاني (الهاء) جاء مكسور.

- ونستخلص من خلال دراستنا للقافية في نقائض جرير الفرزدق أنها جاءت موحدة في جميع قصائدهم شأنها شأن الشعراء الذين سبقوهم.

كما جاءت قوافيهم مطلقة ومقيدة سواء كانت مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بحرف اللين كان أو موصولة بالهاء، أو مطلقة مردوفة موصولة باللين أو بالهاء أيضا، أو كانت مطلقة مؤسسة موصولة بحرف اللين كان أو الهاء، وبالنسبة للمقيدة سواء جاءت مجردة من الردف والتأسيس أو مردوفة.

كما نستنتج من دراستنا لحروف القافية التي تسهم في تحديد النغم التكراري لها أن الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية أو دالية، وقد استثنى أصحاب العروض

[1] – جرير ، الديوان ، ص 239.

[2] – الفرزدق ،الديوان ، ص 283.

صائت الألف وبعض الصوامت في وضعيات محددة من أن تكون روي، أما الصوائت التي جاءت رويا في نقائض الشاعرين فهي: (ر/د/ل/م/ي/ب/ح/ع/ق/ف/ت/ن)، ونلاحظ أيضا خلو شعرهما من قافية المتكاوس، كما خلت قصائد الفرزدق من المترادف، وقد غلبت في قصائده مع جرير قافية المتواتر بالإضافة إلى المتدارك، وجاءت في قصائدهم أيضا قافية المتراكب، وحيث أنه لا يخلو أي شعر من العيوب نجد أن كلا من الشاعرين قد وقعا في مجموعة منها سواء ما تعلق بالروي وهي الإيطاء والتضمين والإقواء، أو ما تعلق بما قبل الروي السناد وفيه سناد التأسيس وسناد الإشباع.

الفصل الثاني

بنية الإيقاع الداخلي

أولاً : الصورة البلاغية

ثانياً : الصورة السمعية

أولا: الصورة البلاغية:

لقد عرضت ما أسهمت به بيئات اللغويين والمتكلمين والفلاسفة، فيما يتصل بالبحث في الأنواع البلاغية للصورة، وأوضحت ما يمكن أن تكون هذه البيئات قد أصلته أو مهدت له، من تصورات ومفاهيم، أثرت في تحديد قسمات الفهم العام لطبيعة الأنواع البلاغية للصورة، ومن الضروري ان نتوقف عند هذه الانواع بعينها ،ونرى مدى تفهم النقاد والبلاغيين لطبيعتها وماهيتها وكيفية هذا الفهم .و الانواع البلاغية للصورة الفنية عديدة ومتنوعة ،ومن الصعب أن نتوقف عندها جميعا، لأنه لا مفر من التشبيه والاستعارة والكناية وله ما يبرره بالطبع فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للشاعرين (جرير والفرزدق)، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والكناية دونها، ويوضح شعر النقائض بالنسبة لجرير والفرزدق أنه ترتيب على فهم القدماء لفاعلية الخيال الشعري وحدوده وطبيعته[1].

1- التشبيه:

تعريفه: التشبيه الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى، والمراد بالتشبيه هنا: ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية والاستعارة بالكناية ، ولا التجريد[2].

وهو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تسند إلى مشابهة حسية، وقد تسند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة

[1]- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 171.

[2]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 217.

المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة. ومن هنا كان يقال – ابتداء من القرن الرابع– إن التشبيه قد يكون في الهيئة وقد يكون في المعنى، وإنه قد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة. وسواء أكانت المشابهة بين طرفين تقوم على أساس من الحس، أو أساس من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساسا، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل.

بمعنى أنه لا يحدث – داخل التشبيه– تجاوز مفرط في دلالة الكلمات، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر، ولو على سبيل الإيهام أو التفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة ،هي محصلة لهذا التفاعل، كما قد يحدث في الاستعارة. إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها أو في مقتضى حكم لها[1].

أركانه: أركان التشبيه أربعة، هي: (المشبه، المشبه به: ويسميان طرفي التشبيه، أداة التشبيه، ووجه الشبه).

- ❖ المشبه: وهي الشيء الذي يراد تشبيهه.
- ❖ المشبه به: وهو الشيء الذي يشبه به.
- ❖ أداة التشبيه: وهي الكاف وكأن ونحوها.
- ❖ وجه الشبه: الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به ويجب أن تكون هذه الصفة في المشبه به أقوى وأشهر منها في المشبه[2].

[1]– ينظر: د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 172.

[2] –ينظر: على الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، ص 19 – 20.

أقسامه: للتشبيه عدة أقسام والتي هي:

- ❖ التشبيه المرسل: ما ذكرت فيه الأداة.
- ❖ التشبيه المؤكد: ما حذفت فيه الأداة.
- ❖ التشبيه المجمل: ما حذف منه وجه الشبه.
- ❖ التشبيه المفصل: ما ذكر فيه وجه الشبه.
- ❖ التشبيه البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه[1].

أغراضه: أغراض التشبيه كثيرة ومنها:

أ. بيان إمكان المشبه: وذلك حين يسند إليه مستغرب لا تزول غرابته إلا بذكر شبيه له.

ب. بيان حالته: وذلك حينما يكون المشبه غير معروف الصفة قبل التشبيه فيفيده التشبيه بالوصف.

ج. بيان مقدار حالته: وذلك إذا كان المشبه معروف الصفة قبل التشبيه معرفه إجمالية وكان التشبيه يبين مقدار هذه الصفة.

د. تقرير حالة: كما إذا كان أسند إلى المشبه يحتاج إلى التثبيت والإيضاح بالمثال.

هـ. تزيين المشبه أو تقبيحه[2].

إن التشبيه تصوير يكشف عن الحقيقة، الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع ويرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه، وذلك ليس لتفضيل أي الطرفين على

[1]- د. مصطفى الصاوي الحويني، البلاغة العربية تأصل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م، ص 87.
[2]- المرجع نفسه، ص 90.

الآخر بل تربط بينهما في حالة أو وضع يجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية أو الخيرة الجمالية التي امتلكن ذات الشاعر[1].

ومن خلال كل ذلك وما قيل على التشبيه، نقوم بدراسته عند جرير والفرزدق شأنهما شأن كل الشعراء وظفوا التشبيه في نقائضهما فنجد بذلك مثلا التشبيه المرسل والبليغ.

❖ **التشبيه المرسل**: إن هذا النوع من التشبيه غلب بكثرة على نقائض جرير والفرزدق وذلك نحو قول الفرزدق في قصيدته "جر المخزيات على الكليب":

وكأن لهم كبكر ثمود لما رغا ظهرا فدمرهم دمارا[2]

في هذا البيت يهجو الفرزدق جرير، حيث يشبه ببكر ثمود، وذلك في الدمار حيث دمر قبيلته وأفسد كل ما هو موجود في كليب، وفي هذا التشبيه وضف الفرزدق الأداة (الكاف) ويعتبر هذا التشبيه أبسط أنواع التشبيه وصور من خلاله مشاعر الحقد والكره الذي يكنه لجرير.

وكذلك نحو قوله في قصيدته "غر كليب، إذا ضفرت معالقها":

كأن عينيه والظلماء مسدفة على فريسته، نارن في حجر[3]

فنلاحظ أن الفرزدق في هذا البيت قد شبه نفسه بالأسد الذي تلتمعان عيناه في الليل على الفريسة كالنار والفريسة التي يقصدها هنا هو جرير، واستخدم في هذا أداة التشبيه (كأن) وهته الأداة تعتبر أقوى وأبلغ من الكاف للدلالة على المشبه والمشبه به.

---

[1]- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور ومستألف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص 92.

[2]- الفرزدق ،شرح الديوان ، ص 574.

[3]- المرجع نفسه، ص 489.

ونجد نحو قوله أيضا في قصيدة "تكاثر يربوع عليك ومالك":

جرير وقيس مثل كلب وثلة يبيت حواليها يطوف وينبح[1].

فالفرزدق في هذا البيت شبه جرير بالكلب الذي ينبح ويطيف حول الثلة فهذا التشبيه جاء على صورة تحقير وتذليل واستخدم في ذلك الأداة (مثل).

وعندما نذهب إلى نقائض جرير نجده أيضا قد استخدم التشبيه بكثرة ووظف كذلك أدوات متنوعة شأنه شأن الفرزدق:

ذلك نحو قوله في قصيدة: "طاح الفرزدق في الرهان":

أمن الفراق تعبت يوم عنيزة كهواك يوم شقائق الأحفاز[2]

في هذا البيت يخاطب جرير الفرزدق وبدأ كلامه باستفهام وذلك في (أمن) وقد شبهه بمن يهوى شقائق وذلك عندما قال له أتعبت من الفراق يوم عنيزة كمن يهوى شقائق الأحفار، وجاء هذا التشبيه بصورة قوية ومتينة وذلك أنه أجاب الفرزدق بطريقة فيها نوع من الاحتقار والاحساس بالعار مستخدما في ذلك أداة التشبيه (الكاف).

وفي نحو قوله أيضا وهو يجيب عن الفرزدق في قصيدة "ابن آكلة النخالة":

والعيس جائلة الغروض، كأنها بقر حوافل او رعيل نعام[3]

[1]-الفرزدق، شرح الديوان ، ص 214.

[2]- جرير، الديوان، ص 245.

[3]- المرجع نفسه، ص 452.

فنلاحظ في هذا البيت أن جرير قد شبه وهي جائلة الغروض بالبقر الحوافل أو رعيل نعام في صورة جمالية قوية واستخدم في ذلك أداة التشبيه (كأن) والتي تجعل التشبيه أكثر قوة.

كما نجد كذلك قوله في قصيدة "نفاك حجيج البيت":

وتزعم أن البيت لا يشغف الفتى بلى! مثل بيني يوم لبنان يشغف[1]

يخاطب جرير في هذا البيت الفرزدق عندما زعم أن البعد على لا يشغف الفتى، والشغف هنا من شغف الحب وهي غلبة، فيقول له أن البعد يغلب الفتى مثله مثل بني يوم لبنان يشغف مستخدما في هذا التشبيه الأداة (مثل).

❖ **التشبيه البليغ**: يعتبر هذا النوع من التشبيه أبلغ وأقوى من بقية الأنواع الأخرى إذ نجد في هذا النوع من التشبيه فيه دعوى لإمعان النظر وإعمال الفكر والتشويق إلى إدراك المعنى واكتشاف غوامضه، وقد ورد هذا النوع من التشبيه في نقائض كل جرير والفرزدق:

فنجد نحو قول جرير في قصيدة "أنا الموت":

أنا الموت الذي آتي عليكم فليس لهارب مني نجاء[2]

في هذا البيت نجد أن جرير قد شبه نفسه بالموت الذي ليس منه أي هروب فهو لذلك عندما يأتي لا يستطيع أحد الهروب والتخلص منه، فجاء بهذه الصورة الرائعة والذي زادته قوة وبلاغة وحذف بذلك كل من الأداة ووجه الشبه واكتفى بالمشبه والمشبه به.

ونحو قول الفرزدق أيضا في قصيدة "جر المخزيات على الكليب":

[1]- جرير، الديوان ، ص 452.

[2]- المرجع نفسه، ص 14.

هجوني خائنين وكان شتمي على أكبادهم سلعا وقارا[1]

فنجد أن الفرزدق في هذا البيت قد شتمه بالسلع وهو عبارة عن شجر خبيث الطعم وبالوقار فبين هنا مدى قساوة شتمه وهجائه على أكبادهم، وكان مثل السلع الوقار وهذا التشبيه يعتبر أبلغ وأقوى ويزيد قوة وتأثير في نفس المتلقي وذلك لأنه يكتفي بذكر المشبه والمشبه به.

ومن خلال ما تم ذكره بخصوص التشبيه في نقائض جرير والفرزدق، بأنه كان الأكثر ورودا واستخدمه كلاهما بنسبة كبيرة في نقائضهما ومن ذلك يتضح ويتبين لنا أن التشبيه عندهم أكثر من الاستعارة والكناية.

2- الاستعارة: لا تجد دارسا لفن القول العربي أو الآيات القرآنية أو حديث الرسول الكريم إلا عارفاً أمر الاستعارة على العموم أو الخصوص، وأقصد بالعموم أنه يعرف شيئا من طبيعتها، أمام الخصوص فهو الوصول إلى أسرارها ودقائقها، وما تخفي على الإنسان من النظرة العجلى.[2]

تعريفها: لغة: هي نقل شيء ما من شخص إلى شخص للانتفاع به زمنا على أن يردّ عند الطّلب أو انقضاء المدة.

أما تعريفها عند البلاغيين فقد تناولها كل من عرض للاستعارة، فالجاحظ يعرفها بقوله: <<تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه>>، وعرفها ابن المعتز بقوله: <<استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة>> وهكذا عند بقية البلاغيين[3].

[1] – الفرزدق ،شرح الديوان ، ص 575.

[2] –محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان، ط1، 1412هـ/ 1992م، ص 43.

[3] – د. عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية، دار الرازي، عمان، ط1، 1426هـ/2006م، ص 92.

اعلم أن الاستعارة هو أن يستعار الشيء المعقول، كما قال سبحانه وتعالى: ﴿ لَا تُظْلَمُونَ فَتِيلًا﴾، ﴿وَلاَ يُظْلَمُونَ نَقِيرًا﴾، ﴿مَا يَمْلِكُونَ مِن قِطْمِيرٍ﴾.

والاستعارة أوكد في النفس من الحقيقة، وتفعل في النفوس ما لا تفعله الحقيقة، وقوله فتيلا، أنفى للكثير والقليل من قوله شيئا، وقوله تعالى: ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾، ﴿وَإِنَّهُ فِي أُمِّ الْكِتَابِ﴾، ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾، ﴿اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ﴾، ﴿عَذَابُ يَوْمٍ عَقِيمٍ﴾.[1]

هي عند الجرجاني ليست مجرد نقل للفظ من أصله اللغوي، واجرائه على ما لم يوضح له لسبب المشابهة، بل هي إثبات لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ، ولكنه يعرفه من معناه[2].

تقوم على فكرة الادعاء، والاثبات، لا النقل يقول: <<فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتظهره إلى اسم المشبه به، فتعتبره المشبه، وتجريه عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسد[3].

فالاستعارة بناء على هذا من المجاز اللغوي، إذ هي تشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين، والعلاقة فيها بين الموصوف، وصفته هي المشابهة دائما.

والاستعارة هي أيضا ضرب من الخرق يقول الجرجاني، إنك إذا رجعت في القسم الأول إلى التشبيه الذي هو المغزى من كل استعارة تفيد وجدته يأتيك، عفوا كقولك في "رأيت أسدا"، "رأيت رجلا كالأسد"، وإن رمته في القسم الثاني وجدته لا يؤاتيك تلك المؤاتاة، إذ لا وجه لأن تقول: <<إذ

[1]– أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص 19.

[2]– د. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، 1426هـ/ 2006م، ص 169.

[3] – الجرجاني، دلائل الاعجاز، علق عليه أبو فهر محمود، محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 67.

أصبح شيء مثل اليد الشمال، وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه سترا، وتعمل تأملا وفكرا، وبعد أن تغير الطريقة، وتخرج عن الحد الأول>>[1].

أركانها:

- اللفظ المستعار.
- المستعار له.
- المستعار منه.
- القرينة: وهي اللفظ الذي يشير إلى وجود الاستعارة، وقد نقل من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي.
- الجامع: وهو الصفة التي تجمع بين كل من المستعار له والمستعار منه[2].

أقسامها:

دقق البلاغيون في متعلقات طرفي التشبيه، فقسموا الاستعارة التي خلت من ملائمات المشبه به فقط: "مجرة"، والتي خلت من ملائمات المشبه: "مرشحه".

كما دققوا النظر في اللفظ الذي أجريت فيه الاستعارة، ولا تتقيد بفكرة الملائمات، بقدر إنطلاقنا من ركني الاستعارة الجوهريين "المشبه" و "المشبه به"، ومن اصطلاحي الاستعارة التصريحية والاستعارة

[1]- ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1409هـ، 1988م، ص 44.
[2] -د. عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية ، ص 92.

المكنية، ويمكن أن نضيف إليها حالة ثالثة وهي الاستعارة التمثيلية التي تقوم هي الأخرى على "فكرة المشابهة"[1].

أ. **الاستعارة التصريحية:** ضرب من المجاز اللغوي، وهي كلمة أو جملة لم نستعملها في معناها الحقيقي، بل في معنى مجازي لعلاقة هي المشابهة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي[2].

ومن الاستعارة التصريحية نجد في قول جرير قصيدة "يشبه الرجال وما هم برجال":

لم رأوا جمّ العذاب يصيبهم صار القيون كساقة الافيال[3]

حيث صرح الشاعر بالمشبه به وهو (ساقة الأفيال)

ولوحظ أن الاستعارة المفردة (التصريحية) هي أبسط مظاهر التعبير الاستعاري.

ب. **الاستعارة المكنية:** او الاستعارة بالكناية

تسميتان لاسم واحد، وهي أن تحذف المشبه به بعد أن يستقي شيئا من لوازمه تكنى عنه به ثم تسنده إلى المشبه المذكور في الكلام[4].

ومن الصور الاستعارية المكنية التي نجدها في شعر الفرزدق من ذلك قوله في قصيدة "بأي أب يا ابن المراغة تبتغي": فقلت لها: إن البكاء لراحة به يشتفي من ظنّ أن لا تلاقيا[5]

[1]– د. رابح بوحوش، اللسانيات تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 170.

[2]– د. عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1412هـ/1992م، ص 62.

[3] – جرير ،الديوان ، ص 374.

[4]– د. عبده عبد العزيز قلقيلة، المرجع السابق، ص 64.

[5] – الفرزدق، الديوان ، ص 64.

شبه الشاعر هنا البكاء بالدواء الذي يشفي، حيث حذف المشبه به، وهو الدواء ورمز له بأحد لوازمه وهو الشفاء على سبيل الاستعارة المكنية، ويلجأ الشاعر إلى هذه الصورة ليصف لنا مدى مرارة الفراق وقساوته حيث يرى أن البكاء هو السبيل الوحيد لمن ظن أن لا تلاقيا.

ونجد أيضا الاستعارة في قصيدة "المؤمن الفكاك كل مقيد":

إذا جشأت نفسي أقول لها ارجعي وراءك واستحي بياض للهازم[1]

وهنا صوّر الشاعر النفس وهي شيء معنوي بالإنسان، الذي هو شيء مادي على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله في قصيدة "عزفت بأعشاش":

ولجّ بك الهجران، حتى كأنما ترى الموت في البيت الذي كنت تيلف[2].

شبه الشاعر الموت بشيء مادي يرى بالعين المجردة، حيث حذف المشبه به وهو ذلك الشيء الملموس المادي، ورمز له بأحد لوازمه وهو الرؤية تكون إلا في الشيء الملموس المادي، ورمز له بأحد لوازمه وهو الرؤية لأن الرؤية تكون إلا في الشيء الظاهر على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله في قصيدة "وقت جعفر أحد السيوف ظهورها":

وقد علمت ميسون أن رماحكم تهاب أبا بكر جهارا صدورها[3]

[1] – الفرزدق، الديوان ، ص 653.

[2] – المرجع نفسه، ص 383.

[3] – المرجع نفسه، ص 320.

(رماحكم تهاب) حيث شبه الرماح بشيء جامد ليس له إحساس بالإنسان أو الحيوان الذي يهاب، وحذف المشبه به ورمز له بأحد لوازمه وهو الخوف والهيبة على سبيل الاستعارة المكنية.

أما عند جرير فقد وردت الاستعارة في كثير من نقائضه نذكر منها قوله:

ألا أيها القلب الطروب المكلف أفق، ربما ينأى هواك ويسعف

شبّه الشاعر القلب بالإنسان، وحذف المشبه به وهو الإنسان، ورمز له بأحد لوازمه، وهو النداء على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله في قصيدة "عف الفقر مشترك الغنى" :

ألا أيها الوادي، الذي ضمّ سيله إلينا نوى ظمياء، حييت واديا[1]

شبه الوادي بالإنسان الذي ينادى وحذ المشبه به وهو الإنسان ورمز بأحد لوازمه، وهو النداء على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله في قصيدة "مساع لم تنلها مجاشع":

وإني أخو الحرب التي يصطلى بها وإذا حملته فقال تشنّعا[2]

شبّه الشاعر الحرب بالإنسان الذي له أخ، وحذف المشبه به وهو الإنسان، ورمز له بأحد لوازمه وهي الأخوة، لأن الحرب ليس لها أخ، وهي استعارة مكنية.

[1]- جرير، الديوان ، ص 498.

[2]- المرجع نفسه، ص 263.

3 – الكناية:

هي وجه من أوجه البيان، وواد من أودية المبدعين، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفة قريحته، وطريق جميل من طرق التعبير الفني يلجأ إليها الأدباء، للإفصاح عما يدور بخلدهم من المعاني، ويجيش في نفوسهم من الخواطر[1].

تعريفها:

الكناية لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى[2]، وهي وسيلة قوية من وسائل التأثير والاقناع لها دور بارز في شحد الأسلوب، وتعميق الفكرة إذ هي في الصياغة الشعرية لدى البحتري كالدرة اليتيمة في العقد وكالخال في خد الخنساء وكالزهرة الجميلة في الروضة الفيحاء، تضفي على الابداع الشعري جمالا أخاذا وسحرا حلالا، وتكسوه حسنا ورونقا فتسترعي الانتباه، وتسترق الأسماع وتهز الألباب، فتهتز الأنفس لجمالها، وتتراقص العواطف تهيؤا لعناقها، وتتحرك الأحاسيس مفتونة بعذوبتها وملاحتها[3].

ويعرفها عبد القاهر الجرجاني: "الكناية أن يرى المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ باللفظ ويجعله دليلا عليه[4].

[1]– د. رابح بحوش ،اللسانيات تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 184.

[2]– علي الجارم ومصطفى أمين ،البلاغة الواضحة، ص 125.

[3]– د. رابح بحوش ، المرجع السابق، ص 184.

[4]–د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ص176

أقسامها:

تنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه ثلاثة أقسام فإن المكنى عنه قد يكون صفة، وقد يكون موصوفا وقد يكون نسبة[1].

1. **الكناية عن صفة:** توقف الجرجاني عندها وقفة خاصة، وهو يتحدث عن الكناية، وأولاها عناية فائقة، ويبدو ذلك لمكانتها عنده، وتميزها عن بقية القسمين: يقول "المراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه كقولهم "هو طويل النجاد" يقصدون "طويل القامة"، وقد أرادوا معنى "ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود وأن يكون إذا كان أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد؟

2. **الكناية عن موصوف:** وهي أن يتفق في صفة من الصفات اختصاص بموصوف معين عارض، فتذكر تلك الصفة، ليتوصل إلى ذلك الموصوف، أو هي أن يتكلف المتكلم اختصاصها بأن يضم إلى لازم لازم آخر يلفق مجموعا وصفيا مانعا من دخول كل ما عدا مقصوده.

وقد اشترط البلاغيون في هذه الصورة الاختصاص بالمكنى عنه وذلك لكون المعنى المكنى به مختصا بالمكنى عنه، ليحصل الانتقال إلى المعنى المقصود.

[1]- علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، ص 125.

3. كناية عن تخصيص الصفة بالموصوف: وهي الكناية عن النسبة التي يراد بها نسبة أمر لآخر إثباتا أو نفيا، فيكون المكنى عنه نسبة أسندت إلى ما له اتصال به كهذه الأبيات الشعرية[1].

ولقد وظف جرير والفرزدق "الكناية في شعرهما وهذا ما ظهر بارزا في النقائض ومن نحو ذلك:

قول الفرزدق يهجو جريرا:

غر كليبا، إذ اصفرّت معالقها بضيغمي كريه الوجه والأثر[2]

وهنا استعمل الفرزدق لفظة (اصفرت) كناية السمن والخصب لتلك المعالق ألا وهي أقداح اللبن، ووظف أيضا لفظة (الضيغمي) وهو أحد أسماء الأسد مكنيا نفسه بالشجاعة، وكلاهما كناية عن صفة.

ومن الكناية أيضا ما نجده في أبياته التي يقول فيها:

إذا انتبهت حدراء من نومة الضحى دعت وعليها درع خزّ ومطرف[3]

وقد استعمل لفظة (نومة الضحى) كناية عن الراحة والرفاهية واليسر في المعيشة وهو أراد بذلك أن ينسب الرفاهية إلى حدراء فجاء بما ينسب إليها ألا وهي نومة الضحى والكناية هنا كناية من نسبة.

وأيضا من الكناية ما نجده في نقيضه التي يقول فيها:

أنا ابن ضبّة فرع غير مؤتشب يعلو شهابي لدى مستخمد اللهب[4]

---

[1]–د. رابح بحوش ،اللسانيات تطبيقات على الخطاب الشعري، ص 185 – 190 – 194.

[2]– الفرزدق، شرح الديوان ، ص 489.

[3]– الفرزدق ،الديوان ، ص 383.

[4] – المرجع نفسه ،ص 38.

وقد جاء الفرزدق هنا بلفظة (ابن ضبة) كناية عن سعد بن ضبة، وهو جد جاهلي كان مشهور في عهده، والكناية التي جاء بها هنا هي كناية عن موصوف.

ومن نحو ذلك أيضًا قوله في قصيدته "لنا أسلابها وكبيرها":

مكارم ما كانت كليب تنالها إذا ما جنا تحت الطويل قصيرها[1]

والكناية هنا في قوله (تحت الطويل قصيرها)، الطويل جاء بها كناية على السيد الشريف، ولقصير أراد بها كناية عن النذل الدنيء، وهو بذلك يهجو قوم جرير ذاهبا في ذلك إلى أنه يستوجب على قومه أن يجنو أي يسجدوا أمام قوم الفرزدق الأسياد والأشراف والكناية هنا هي كناية عن صفة.

أما عن جرير فهو الآخر لم تخلو نقائضه من الكناية، بل ظهرت بشكل بارز فيها.

ومن نحو ذلك ظهور الكناية في نقيضة له يقول فيها:

إذا حلوا زرود بنوا عليها بيوت الذل والعمد القصار[2]

(بيوت الذل والعمد القصارا) وهي كناية عن ضعفهم وجبنهم، وهو يدل على نسبة الضعف والجبن إليهم مباشرة فنسبه إلى ماله صلة بهم وهي بيوتهم ذات العمر القصار والكناية هنا هي كناية عن نسبة.

ومما وردت فيه الكناية أيضا من قول جرير أبياته التي يقول فيها:

فدينك، يا فرزدق، دين ليلى تزور القين حجا واعتمارا[3]

[1] – الفرزدق ، الديوان ، ص 241.

[2] – جرير ،الديوان ، ص 216.

[3] – المرجع نفسه ، ص 217.

والكناية هنا قد وردت في عبارة (تزور القين حجاً واعتمارا) ، وهي كناية عن كثرة شرب الفرزدق للخمر وكثرة زيارته للقين لدرجة أنها أصبحت حجا واعتمارا، والكناية هنا هي كناية عن صفة.

ومن نحو ذلك قوله أيضا:

عماد تميم كلها، ولسانها ونطاقها البذاخ في كل منطق[1]

والكناية هنا في لفظة (عماد تميم كلها ولسانها) وقد قصد بها جرير مكانته الكبيرة ورفعته عند قبيلته، ولسانها أي أنه كان ينظم شعرا فصيحا قويا، يدافع به عن قبيلته ويفخر بها ويهجو من اعتدى عليها، وكنايته هنا كناية هن صفة.

مما لاحظناه فعلا، وظهر جليا في نقائض كل من جرير والفرزدق، أن الكناية على الغرم من تواجدها في النقائض بأنواعها الثلاثة إلا أنها، لم تحظ بما حظيت به الاستعارة من مكانة.

[1]- جرير ،الديوان ، ص 323.

ثانيا: الصورة السمعية:

❖ التكرار:

يعد التكرار ظاهرة كونية تميز الوجود، يقع الإنسان تحت تأثيرها بشكل أو بآخر، فحيثما تنقل بصرك وتعمل فكرك تجد مظاهر هذا الكون مرتكزة على نمط دقيق من التكرار، فحركة كوكبنا متكررة، وتعاقب الليل والنهار حدث يتكرر بل إن ما يتعلق بالإنسان نفسه يتكرر، بطريقة من الطرق والطبيعة التركيبية للغة تقوم على التكرار، ذلك أن مدى الألفاظ لا يتسع للمعاني التي تتحد باستمرار لذا تتكرر الالفاظ بأشكال متعددة ، وتردد بصور مختلفة لاستيعاب هذه المعاني ،واستيفاء دلالات الكلام، فلا مناص إذا من تكرار الكلام وترديده في أي لغة من لغات الأقوام البشرية، فالتكرار من المجازات في الكلام عند العرب، وإذا كان الشعر ديوان العرب وسجل أيامها ومفاخرها، فمن المعقول أن يكون حظ تكرار الكلام في الشعر أوفر خاصة إذا علمنا أن العرب كانت تبسيط القول ليفهم عنها، وتوجزه ليحفظ[1].

تعريفه:

لغة: كرر: الكر: الرجوع، يقال كره وكر بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، والكر مصدر كر عليه يكر كر وكرورا وتكرار ، عطف، وكر عنه: رجع وكر على العدو يكر، ورجل كر، ومكر وكذلك الفرس. وكرر

[1]– مختار سويلم ، التكرار اللفظي في شعر النقائض، جرير والفرزدق نموذجا، دراسة أسلوبية، ص1.

الشيء وكركره، أعاده مرة بعد أخرى، والكرة المرة، والجمع كرات ويقال: كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه. وكركرته عن كذا كركرة إذا رددته والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار[1].

وقد أورد الزمخشري لهذه الكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة بها استقاها من الكلام العرب، وهي تدور كلها حول معنى واحد عام مشترك، هو الإعادة والترديد، ومن ذلك ناقة مكررة، وهي التي تحلب في اليوم مرتين... وهو صوت كالحشرجة[2].

التكرار إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر، أو مواضيع متعددة في نص أدبي واحد[3].

التكرار اصطلاحا:

نظر البلاغيون العرب من الذين اهتموا بالتكرار، إلى هذا الأسلوب من زوايا مختلفة على اعتباره قسما واحدا أو هو أقسام مختلفة وذلك بالنظر لحصوله في اللفظ أو المعنى، فابن الأثير (ت 637هـ)، مثلا يعرف التكرار بقوله "هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه (أسرع، أسرع) فإن المعنى مردد واللفظ واحد"، أي إعادة ذات اللفظ للدلالة على نفس المعنى، فظاهرة التكرار لديه تقع في ترديد المعنى وتكريره والدال واحد".

أما ابن أبي الأصبع المصري (ت 654هـ) فيقول فيه: "وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد" وكأنه يحصر التكرار في قسم واحد هو تكرار اللفظ

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج5، مادة (كرّر)،ص 135.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص 726.

[3]- شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، لبنان، ط2، 1996م، ص 171.

والمعنى معا، ما دام قد أشار إلى الغاية منه وهي التأكيد، المدح، الذم، أو التهويل والوعيد، إلا أن ابن الناظم (ت 686هـ) يرى التكرار في إعادة اللفظ لتقرير معناه، ويستحسن في مقام نفي الشك، كقوله:

لساني لسري كتوم كتومْ ودمعي بحبي نموم نموم[1]

وما دام محمود الفاخوري يرى أن الايقاع (يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة) فسنحاول تقصي هذا التكرار النغمي في النقائض[2].

1. تكرار الصوت: عرف ابن جني كل من الصوت عارض والحرف في كتابه (سر صناعة الإعراب)، فقال <<اعلم أن الصوت عارض يخرج مع النفس، مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنية عن امتداده، واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا>>[3].

وظاهرة تكرار الحروف أو الأصوات موجودة في الشعر العربي (القديم والحديث) ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، لذا فالتحليل الصوتي إذا جانب ضروري في مستويات التحليل عند المحلل الأسلوبي لإبراز فاعليته على مستوى بنية النص، وأثره على نفسية المتلقي، فالافت للنّظر أنّ كل شاعر وبطبيعته الشعرية (تجربته) يجنح إلى تكرار كم من الأصوات، وهي بالأساس تلاءم

[1]- مختار سويلم، التكرار اللفظي في شعر النقائض جرير والفرزدق نموذجا ،دراسة أسلوبية، ص 8 – 9.

[2]- محمود الفاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، 1996م، ص 164.

[3]- ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج4 ،تحقيق: لجنة من الأساتذة (مصطفى السقا وآخرون)، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1954م، ص 6.

التجربة لديه، لذا <<إلتفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار، من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة، التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه>>[1].

ومن تكرار الأصوات نجد في قول الفرزدق في قصيدة "عطية نرجو أن تكون كغالب":

مكارم ما كانت كليب تنالها إذا قام منها المقرمون الألائم

عطيّة ترجو أن تكون كغالب سواء كليب أو أباك، واردم[2]

فما يلاحظ على هذه الأبيات أنه تكرر حرف الألف الممدودة في كل من الكلمات (مكام، تنالها، قام، الألائم، غالب، أباك، دارم).

وكذلك في قصيدة "ومربنا المختار":

ومر بنا المختار طيء فرّوى مشاشا كان ظمآنا صاديا

أقمنا له صهباء كالمسك ريحه إقامته، حتى ترحل عاديا[3]

نلاحظ أيضا تكرار ألف المد في الكلمات (المختار، مختار، مشاشا، ظمآن، صاديا، صهباء، غاديا).

وما ورد أيضا في تكرار الأصوات عند جرير نجد ذلك نحو قوله في قصيدة "جنازة الشيطان":

لمن الدّيار ببرقة الروحان إذ لا نبيع زماننا بزمان

إن زرت أهلك لم يبالوا حاجتي وإذا هجرتك شفني هجراني[4]

---

[1]- عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا، لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية) مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوبية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 1432هـ - 1433هـ / 2011 – 2012م، ص 87.

[2]- الفرزدق، الديوان ، ص 575.

[3]- المرجع نفسه، ص 652.

[4]- جرير، الديوان ، ص 468.

فما نلاحظه في أبيات جرير أن تكرار جاء في كلمات (الديار، الروحان، زماننا، يبالوا، حاجتي، هجراني).

وكذلك قوله في قصيدة "شبه الرجال وما هم برجال":

عادت تقاي على هواي، وربما حنت إذا ظعن الخليط جمالي

ولقد أرى المتجاورين تزايلوا من غير ما تراه، وغير تقالي[1]

فنلاحظ التكرار في الكلمات (عادت، تقاي، على هواي، مالي، المتجاورين، تزايلوا، تقالي).

وما نستنتجه في تكرار الأصوات أن كلا من الشاعرين (الفرزدق، جرير(لجأ إلى توظيف حرف المد الألف من أجل ترجمة مشاعرهم وأحاسيسهم القوية واختارا هذا الحرف لأنه يحدث نوعا من التناغم الموسيقي الرائع.

2. تكرار الكلمة: إن تكرار الكلمة من أسهل أنواع التكرار وأبسطها إذا تمّ استخدامه في موضعه، "وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة"[2].

وما يمكن ملاحظته أن الكلمة المكررة يجب أن لا تكون لملء الفراغ في الوزن، وإنما لتحقيق غاية دلالية يسهم الايقاع في انتاجها ويحدث تكرار الكلمة تنغيما داخل البيت الشعري، مولدا ايقاعا داخليا، ذا قيم دلالية، وهذا ما سنحاول رصده في نقائض الفرزدق وجرير:

نحو قول الفرزدق في قصيدة "إن الذي سمك السماء بنى لنا":

[1]- جرير، الديوان ، ص 374.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط7، 1983م، ص 264.

فاللؤم يمنع منكم أن تحتبوا والعز يمنع حبوتي لا تحلل[1]

نلاحظ أن الفرزدق قد كرر كلمة "يمنع" في شطري البيت ليصنع المقابلة بين مكانته وقومه، ومكانه، جرير خصمه فاللفظ المكرر أحدث النغم الذي يستوقف السامع ويلفت الانتباه لعزة تميم، بعكس جرير وقومه الأذلاء.

وكذلك قوله في نفس القصيدة:

الأكثرون إذا يعدّ حصاهم والأكرمون إذا يعد الأول[2]

فنلاحظ أن تكرار لفظة "يعدّ" وأداة الشرط قبلها أسهمتا في إضفاء معنى الغلبة المادية والمعنوية عند بني دارم، فهم أكثر عداد، وأحسن خصالا وأفضل فعالا.

كما قوله أيضا في قصيدة "جر المخزيات على كليب":

قرى الأضياف لليلة كل ريح وقد كنت للأضياف جارا[3]

فنلاحظ أن الشاعر كرر لفظ "الأضياف في شطري البيت جاء في سياق تفضيل مجد ذويه الذي ورثه كابرا عن كابر، كما أن صيغة المكرر ونغم المدّ قبل فونيم (الفاء) الاحتكاكي أو حيا يتجدر صفة الكرم واستمرارها.

[1]-الفرزدق، شرح الديوان ، ص 325.

[2] -المرجع نفسه، ص 320.

[3]- المرجع نفسه، ص 775.

وقصائد جرير هي الأخرى لم تخلو كذلك من تكرار الكلمات ومن نحو ذلك نجد قوله في قصيدة "عن الفقر مشترك الغنى":

بأيّ سنان تطعن القوم بعدما نزعت سنانا من قناتك ماضيا[1]

يوجه جرير الخطاب لعمّه مكررا لفظة (سنان) في شطري البيت نكرة ومجرورا ليوحي باستنكاره لفعل المخاطب، ويدعم الاستفهام الانكاري الذي ورد مطلع البيت، وأحدث تكرار هذه الحزمة الصوتية نغما أشاع الأسى والحسرة.

وكذلك نحو قوله في قصيدة "سم ناقع":

قعدت قفيرة بالفرزدق بعدما جهد الفرزدق جهده لا يأتلي[2]

تعمد جرير تكرار لقب خصمه في شطري البيت جاء في سياق التهكم من نسوة مجاشع وبناتهم، فقد نقلت الأمهات لأبنائهن المذلّة والخضوع للغير (للرجال)، ومن بينهن (قفيرة) والدة صعصعة جدّ الفرزدق، وقد أوحى حصر لفظ مادة (ج، هـ، د) لكلمة (الفرزدق) على استحالة تحرر الفرزدق من هذا الخضوع، وتلك المذلة لأنهما جزء من شخصيته.

ومن نحو ذلك أيضا قوله في قبيلة الفرزدق وذلك في قصيدته التي بعنوان "قين وابن قنين":

إذا قيل أيّ النّاس شرّ قبيلة وأعظم عار قيل تلك مجاشع[3]

[1]- جرير، الديوان ، ص 501.

[2]- المرجع نفسه، ص 359.

[3] - المرجع نفسه، ص 294.

ويلاحظ هنا تردد ذكر الفعل المبني للمجهول (قيل) في جملة شرط وجوابها مرتين، فأفاد سرعة الرد وجهوزيّته، وكأن الذي سئل أجاب على البديهية، دون تفكير، وهذا يدل على انحصار فعال الشر في مجاشع.

3. **تكرار الأساليب:** ويقصد بتكرار صيغ أسلوبية معينة، تحمل دلالة إيقاعية تسهم في صياغة التناغم الشعري للقصيدة ككل فنجد "الفرزدق" و "جرير" قد كررا بعض الأساليب في قصائدهم ومن أمثلة ذلك نجد قول الفرزدق في قصيدة "إن الذي سمك السماء":

أين الّذين بهم تسامي دارماً، أم منّ إلى سلفي طهيّة تجعل

فادفع بكفّك، إن أردت بناءنا، ثهلان ذا الهضبات هل يتحلحل

يا ابن المراغة! أين خالك؟ إنّني خالي حبيش ذو الفعال الأفضل

زعمت أنّك قد رضيت بما بنى، فاصبر فما لك، عن أبيك، محول

وإذا بكيت على أُمامة، فاستمع قولا يعمّ، وتارة يتنحّل

أسألتني عن حبوتي ما بالها، فياسأل إلى خبري وعمّا تَسأل[1]

فالشاعر في هذه الأبيات مزج بين أسلوبين الأمر والاستفهام مما أضفى على قصائده نغما موسيقيا خاصا.

[1]- الفرزدق ،الديوان ، ص 490 - 494 – 495.

كما نجد أيضا تكرار أسلوب النداء في قصيدة "لولا فوارس تغلب":

يا ابن المراغة، والهجاء إذا التقت أعناقه وتماحك الخصمان

يا ابن المراغة، إنّ تغلب وائل رفعوا عناني فوق كلّ عنان[1]

ومن تكرار الأساليب عند جرير قوله في قصيدة "عف الفقر مشترك الغنى":

ألا أيّها الوادي الّذي ضمّ سيله إلينا نوى ظمياء حيّيت واديا

فيا ليت أَنّ الحيّ لم يتفرّقوا وأمسى جميعا جيرة متدنيا

فيا حسرات القلب في إثر من يرى قريبا ويلفى خيره منك نائيا[2]

فالشاعر هنا قد كرر أداة النداء"الياء" وهدف الشاعر من تكرار أسلوب النداء هو الرد على قول الفرزدق ويعاتب جده الخطفي، وكذلك نجد تكرار أسلوب التعجب في نفس القصيدة حيث يقول:

فيا ليت أنّ الحيّ لَم بتفرّقوا ◌ًأمسى جميعا جيرة متدانيا!

إذا نحن في دار الجميع كأنّما يكون علينا نصف حول لياليا!

إِلى الله أشكو أنّ بالغوا حاجة وأخرى إذا أبصرت نجدا بداليا!

نظرت برهبى والظعائن باللوى فطارت برهبى شعبة من فؤاديا![3]

نلاحظ أن الشاعر قد كرر أسلوب التعجب في أربعة أبيات متتالية في قصيدته بغرض التعبير عن مشاعره التي تفيض حسرة وتأسفا على فراقهم فهو يتمنى قربهم وجمعهم.

[1]- الفرزدق ،الديوان ، ص 639.

[2]- جرير، الديوان ، ص 499.

[3] -المرجع نفسه، ص 498.

ومما نستخلصه من خلال دراستنا للتكرار في نقائض جرير والفرزدق أن وروده فيها بأنواعه الثلاثة، لم يكن بدليل على ضعف الشاعرين اللّغوي، بل بالعكس فقد أبدى لنا مدى فصاحتهما وتمكنهما لغوياّ، إلا أنه قد ظهر لنا جليّا بروز جريرا أكثر من خصمه الفرزدق في ميدان التكرار، وذلك لأن الهجاء من أهم المواطن التي يحسن فيها التكرار على سبيل الشهرة وشدّة التوضيع بالهجو، ولعلّ هذا ما يفسّر لنا وضع الدارسين جرير على رأس قمّة شعراء النقائض.

خاتمة

نخرج في نهاية هذه الدراسة بمجموعة من النتائج توصلنا إليها انطلاقا مما احتوته من معلومات في فصولها، والتي كانت حقيقة إجابات على كثير من التساؤلات المطروحة لعلّ أهمّها:

الايقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة، وهو الانتظام الذي يكشف على العلاقة الخفية للعناصر المكوّنة في عالم القصيدة والتي يقصد إليها الشاعر ليزن قصائده على ايقاع يدعم احساسه العام بالانسجام من خلال تجربته الشعرية والفنية، حيث أن الفنون ما هي إلاّ تطبيق لهذه المعاني لاقت في وجدان المبدع تجاوبا شعوريّا، وهذا الفن (الايقاع) قسمان: خارجي يتم فيه البحث في البنى الظاهرية المتعلقة بالجرس الموسيقي الخارجي وكيفية انتظامه، وأما الداخلي يدرس العلاقات الداخلية المكونة للنّبض الايقاعي المتغلغل في جسد القصيدة في صورها وموسيقاها الداخلية للعمل الشعري، والدلالات الخفية للايقاع الصوتي والبنية السّمعية والبلاغية المذابة في جسد القصيدة.

وكان لشاعري النقائض (الفرزدق وجرير) شأنا لهما في الايقاع الخارجي ارتبط أحيانا بدلالات خفية تكشف عن مدى تمكن التجربة الشعرية، وأحيانا أخرى ارتبط الايقاع الخارجي بما تحتم عليه المناسبات أو المواقف غير أنها جاءت جميعها مفعمة بالإيقاع لما تحقّقه الأوزان والقوافي.

أمّا الوزن فقد استخدم الشاعران خمسة بحور (الطويل، الكامل، الوافر، المتقارب، البسيط)، وكان للبحر الطويل الحظ الأوفر فقد غلب على البحور الأخرى ، كما نلاحظ أيضا عدم إلتزام جرير والفرزدق بتكرار نفس العلل والزحافات التي تقع في عروض وضرب كلّ نقيضة، على عكس التزام بقية الشعراء ذلك التكرار في كلّ نقيضة الشاعر الأوّل والثاني.

وقد تنوعت البحور بحيث جاءت تامّة أحيانا ومجزوءة أحيانا أخرى وكانت في الغالب مجزوءة، أمّا القوافي فقد وردت مطلقة ومقيدة، ولوحظ فيها انعدام قافية المتكاوس، فقد كانت قصائد النقائض غالبا تلتزم بوحدة الرّوي، وهذا يكشف لنا أنهما ماهران في ميدان النقائض، وهو ما جعلنا نلمس روح التّفنّن في شعرهما، ونتحسّس الجانب الإبداعي في هذا الفن.

أما عن الإيقاع الداخلي فنجد كلا من جرير والفرزدق قد أوليا العناية به وتجلّت هذه العناية بالعزف عن أوتار العلاقة الخفيّة بين الايقاع والدلالة وما تولّده من موسيقى داخلية تثري إيقاعية النص إلى جانب الوزن والقافية من خلال تركيزه على الصور التالية وهي: الصورة البلاغية والصورة السمعية، فنجد الشاعرين قد نوّعا في استخراج الايقاعات من خلال التكرار الذي استخدماه في مكانه المناسب والذي أبدى لنا مدى فصاحتهما وتمكنهما لغويّا، حيث ظهر لنا جليّا بروز جرير أكثر من خصمه الفرزدق في ميدان التكرار، أما عن الصورة البلاغية فقد ظهرت وبوضوح في نقائض الفحلين وذلك من خلال التشبيه والاستعارة والكناية بأنواعها المختلفة، وهو ما يفسّر لنا تماسك القصائد وتراص أبياتها وظهور كلّ ذلك البعد البلاغي فيها.

ورغم كلّ هذه المجهودات المبذولة إلاّ أنّ الدراسة حول نقائض الشاعرين لا تزال متواصلة وذلك لأنّهما احتلا الطبقة الأولى لفحول الشعراء حسب تصنيف ابن سلام الجمعي.

وفي الأخير هذا ما تمكّنّا الوصول إليه من نتائج، نرجو أن تكون شاملة تناولت البحث ككل، وكانت ملخص عام يفهم من خلاله البحث.

قائمة المصادر والمراجع

1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، تدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي بحلب،ط1418،1هـ،1997م.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965م.

3- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة، مصر.

4- أحمد الشايب، تاريخ النقائض، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط2،1954 م

5- الأخطل، الديوان، تحقيق فخر الدين قبارة، دار الفكر المعاصر ،بيروت،ط2، 1416هـ،1996م.

6- أسامة بن منقد، البديع في نقد الشعر.

7- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط14،1416هـ،1996م.

8- جرير، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،1407هـ،1986م

9- ابن جني، سر صناعة الإعراب،ج4،تحقيق لجنة من الأساتذة (مصطفى السقا وآخرون) مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر،ط1،1954م.

10- الجوهري اسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية،ج3،تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار القلم للملايين، بيروت،لبنان،ط1404،3هـ،1984م.

11- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

12- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني ، دار الثقافة، القاهرة،ط1،1988م.

13- حسين نصار، القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،ط1،1422هـ،2006م.

14- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، لبنان،ط2،1987م.

15- خالد محمود عزام، جرير شاعر النقائض الأموية والنزعة الدينية، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع،الأردن،ط1،2007م.

16- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان.

17- رابح بحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، 1568هـ،2006م.

18- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر،ج1،تحقيق محمد محي الدين، دار الجبل،ط5،1401هـ،1981م.

19- رينيه ويليك،أوستن وآرن ،نظرية الأدب ،تعريب د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية،1412هـ،1992م.

20- الزمخشري، أساس البلاغي، مكتبة صيدا بيروت، لبنان،ط1،2003م.

21- سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1،1419هـ،1999م.

22- السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2،1987م.

23- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودي،1410هـ،1980م.

24- السيّد أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة الشعر العربي ، حققه وضبطه الأستاذ الدكتور حسني عبد الجليل يوسف ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1.

25- شعبان صلاح ، الشعر العربي بين الإتّباع والإبتداع ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة،1426هـ، 2005م.

26- شفيع السيّد ، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم ، دار الفكر العربي ، لبنان ، ط2، 1996م.

27- شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط10.

28- صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3، 1413هـ ، 1993م.

29- صلاح الدين الهادي ، إتجاهات العصر الأموي ، دار الثقافة العربية .

30- ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق عبّاس عبد السائر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 1402هـ، 1982م.

31- عادل جابر صالح محمد ، شفيق محمد الرقيب ، تاريخ الأدب العربي القديم ، دار صفاة ، عمّان ، 1990م.

32- عاطف فضل ، مبادئ البلاغة العربية ، دار الرازي ، عمّان ، ط1، 1426هـ، 2006م.

33- عبد الحكيم العبد ، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2005م .

34- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم المعاني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1409هـ، 1987م.

35- عبد الله درويش ،دراسات في العروض و القافية ، مكتبة الطالب الجامعي،مكة المكرمة، ط1407،3هـ،1987م.

36- عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربي،القاهرة،ط1412،3هـ،1992م .

37- ابو عبيده معمر بن المثنى ،كتاب النقائض نقائض جرير و الفرزدق،ج1،دار العلمية، بيروت، لبنان ،ط1419،1هـ،1998م.

38- عز الدين اسماعيل ،الاسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر،ط1، 1955م.

39- علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، دار المعارف.

40- الفرزدق ، الديوان ، شرح وضبط علي فاعور ،دار الكتب العلمية ،بيروت ، لبنان،ط1407،1هـ،1987م.

41- الفرزدق ، شرح الديوان ، ج1،ج2،ضبط معانيه وشرحه و أكملها اليا الحاوي ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، لبنان،ط1983،1م.

42- فوزي سعد عيسى ، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه ،دار الفكر الجامعية.

43- الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،المجلد3، ط1399،3هـ،1994م.

44- ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، حققه و ضبطه مفيد قميحة ، الأستاذ محمد أمين الضناوي ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1426،2هـ،2005م.

45- مجمع اللغة العربية ،المعجم الوسيط ، ج2، مطابع المعرفة ، مصر، ط2، 1393هـ،1973م.

46- محمد بركات حمدي أبو علي ، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل ،دار البشير، عمان، ط1،1412هـ،1992م.

47- محمد النويهي ،قضية الشعر الجديد ، المطبعة العالمية ، القاهرة ،1964م.

48- محمد بن قلاح المطيري ، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية ،مكتبة أهل الأثر ، الكويت،ط1425،1هـ،2004م.

49- محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، دمشق، 2001م.

50- محمد مندور ، في الميزان الجديد، مكتبة النهضة ، القاهرة ،ط2.

51- محمد مندور،في النقد و الأدب، مطبعة النهضة ، القاهرة .

52- محمود سعدان ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستان المعرفة، مصر كفر الدوار، 2006م.

53- محمود علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ،دار القلم ،دمشق،ط1، 1421هـ.

54- محمود فاخوري ، موسيقى الشعر العربي ،مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية ،سوريا، 1996م.

55- مصطفى الصاوي الحويلي ، البلاغة العربية تأصيل و تجديد، منشأة المعارف ، الإسكندرية،1985م.

56- مصطفى عبد الرحمان ابراهيم ، النقد الأدبي القديم عند العرب ،مكة للطباعة، 1419هـ،1998م.

57- ابن منظور ،لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ،مجلد5 -8-13.

58- موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ،المعهد التربوي الوطني ،ط2، 1969م.

59- هالة محجوب خضر محمد ،فن الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية،ط1، 2008م.

60- يوسف أبو العدوس ،التشبيه و الاستعارة منظور مستأنف ،دار الميسرة للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن،ط1، 2007م.

مذكرات التخرج:

1-عبد القاهر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا) لحمود درويش(مقاربة أسلوبية)،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة و الأسلوبية ،كلية الآداب و اللغات ،قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر ،باتنة،2012،2011 م.

2-مختار سويلم ن التكرار اللفظي في شعر النقائض ،جرير و الفرزدق نموذجا دراسة أسلوبية ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي ،جامعة قاصدي مرباح،ورقلة،2010،2009م.

فهرس

- **مقدمة**.....ب-ج-د
- **الفصل الأول**: تحديد المفاهيم في ضوء شبكة العلاقات
  - **أولا**: مفهوم الإيقاع:
    1- لغة.....02-03
    2- اصطلاحا.....03-04
    3- عند القدامى.....04-07
    4- عند المحدثين.....07-13
  - **ثانيا**: شعر النقائض:
    1- تعريفه.....15-18
    2- عوامل تطوره.....18-24
    3- التعريف بأهم أعلامه (الفرزدق –جرير).....25-36
- **الفصل الثاني**: بنية الإيقاع الخارجي:
  - **أولا**: الوزن.....38-53
  - **ثانيا**: القافية.....53-72
- **الفصل الثالث**: بنية الإيقاع الداخلي:
  - **أولا**: الصورة البلاغية.....74-90
  - **ثانيا**: الصورة السمعية.....90-100
- **خاتمة** 102-103
- **قائمة المصادر والمراجع**.....105-109
- **فهرس**.....111