المبحث الثاني
الإيقاع الداخلي

الإيقاع الداخلي:

يختلف الإيقاع الداخلي عن الإيقاع الخارجي عند منظري الشعر اختلافا محسوسا داخل حركة النص الشعري، فإذا كان الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار) نظاماً إيقاعياً يمثل الوزن والقافية، وما ينتج عنهما من أنغام متكررة في جميع أبيات القصيدة فإن في داخل هذا الإطار الموسيقي الخارجي موسيقى متجددة، تعرف بالموسيقى الداخلية أو موسيقى الحشو وتتمثل في "هذا الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر أو قل هذا الانسجام الصوتي الذي تحققه الأساليب الشعرية من خلال النظم وجودة الرصف[1]، وهي تشكل مع الموسيقى الخارجية الإيقاع العام للقصيدة، وأهمية الموسيقى الداخلية تنبع من كونها تثري إيقاعية الشعر وتكثف موسيقيته "وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان"[2]. كما أنها تسهم في إنتاج الدلالة وتوسيع حركة المعنى.

ومما ينبغي الإشارة إليه أن الفصل بين الإيقاع الداخليّ والإيقاع الخارجيّ في الدراسة ليس إلا فصلاً إجرائياً تتطلبه تقسيمات البحث، وإلاّ فَهُما، في الأصل، متكاملان؛ بحيث لا يكون الأوّل إلاّ بالآخر، وفيما يأتي ستقف الدراسة على مظاهر الإيقاع الداخلي في الشعر الحماسي من حيث هي ظواهر إيقاعية لها دورها الوظائفي المميز لها عن موسيقى الإيقاع الخارجي، وستبدأ أول ما تبدأ بـــ:

1- التكرار:

ويعرف بأنه "دلالة اللفظ على المعنى مردداً"[3]، أي إنه يعني الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار في النص الشعري بنية إيقاعية تمنحه ثراء موسيقياً وتجدداً دلالياً، إذا ما أحسن الشاعر استعماله، وبهذا فإن تكرار بعض الألفاظ أو العبارات في أثناء النص الشعري وإبرازها على نحو مكثف يُمَكِّنُ المتلقي من التعرف على الموقف الشعوري الذي يسيطر على الشاعر لحظة الإبداع الفني، ويفتح له أبواباً للدخول إلى آفاق النص وأجوائه التي يدور في فلكها.

لقد لاحظ النقاد العرب القدماء أن التكرار يعد من الخصائص الأسلوبية في الشعر العربي القديم، يقول أحمد بن فارس في كتابه الصاحبي: "وسنن العرب التكرير والإعادة

([1]) الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، ص 226.
([2]) موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ص45.
([3]) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها, ص410.

إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر[1]،كما تنبه بعضهم إلى الدافع النفسي الذي يستدعي التكرار، فابن رشيق يذكر أن الشاعر لا يكرر اسماً "إلا على جهة التشوق والاستعذاب"[2]. ومن الجدير بالذكر أن دراسات الإعجاز القرآني كانت وراء مثل هذا الالتفات إلى أهمية التكرار وفاعليته في النص الشعري، فالتكرار "من الفنون البلاغية التي ازدهرت دراستها في ظل الدراسات القرآنية، وقد ذكره الطاعنون في كتاب الله، فكان لزاماً على من تصدى للرد أن يدرس هذا الأسلوب، وأن يبين أسراره وأن يشير إلى نظيره في كلام العرب، وقد فعلوا ذلك[3].

ومهما يكن من أمر فإن استقراء الشعر الحماسي يكشف عن حضور التكرار وتنوع مظاهره على النحو الآتي:

أ- تكرار الصوت:

تتكرر بعض الأصوات في البيت الواحد بما ينسجم مع الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر والمعنى الذي يهدف إلى إبرازه، ومن ذلك قول عامر بن الطفيل يصف فرسه في المعركة [من الطويل] [4]:

وقد عَلِمَ المزنُوقُ أنِّي أكُرُّهُ عَليهم بفَيْفِ الرِّيحِ كَرَّ الْمُدَوَّرِ[5]

إذا ازْوَرَّ مِنْ كَرِّ الرِّماحِ زَجَرْتُهُ وقُلتُ لـه ارجِعْ مُقبِلاً غَيْرَ مُدبِرِ

يقوم البيتان السابقان على إيقاع هادر ومميز، وهذا الإيقاع ناتج عن خصائص الأصوات المستعملة فيهما، وعن كيفية توزيعها على مساحة البيتين؛ إذ نلاحظ تكرار حرف الراء مُضَعَّفاً بشكل لافت للنظر، وهذا التكرار لحرف الراء وتضعيفه في الكلمات على هذه الشاكلة ثم مجيئه روياً في القافية يثير نغمة قوية وجرساً موسيقياً متصاعداً، فكأن تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بالراء يحاكي حركة الفرس وطرق حوافره على الأرض في كره وفره، كما أن حرفي القاف والعين وهما صوتان مجهوران يحيلان إلى محاكاة جلبة المعركة وقعقعة السلاح، وهو ما يشحن البيتين بإيقاع مميز يعانق الدلالة ويؤكد النفس الحماسي فيهما.

([1]) الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، 1993م، ص213.

([2]) العمدة، 73/2.

([3]) البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، وأثرها في الدراسات البلاغية، محمد أبو موسى، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص123.

([4]) الحماسية رقم (167)،كتاب الحماسة للبحتري، 119/1.

([5]) المزنوق: اسم فرسه. وفيف الريح: هو موضع كانت فيه الوقعة بين مذحج وبين عامر بن صعصعة وفيه أصيبت عين عامر بن الطفيل. المدور: الذي يطوف بالصنم يعبده. ينظر: اللآلي في شرح أمالي القالي ، 68/3.

وقد يتكرر الصوت على مستوى القصيدة الحماسية بكاملها أكثر من غيره من الأصوات، ولذلك لا يمكن أن يكون تكرار هذا الصوت دون وظيفة تنسجم مع السياق العام للحماسية، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة قريط بن أنيف [من البسيط] [1]:

لـوْ كُنْـتُ مِـنْ مَـازِنٍ لـم تَسْتَبِحْ إِبِلـي بَنُـو اللَّقِيطَـةِ مِـنْ ذُهْـلِ بْـنِ شَـيْبَانا
إذاً لَقَـامَ بِنَصْـرِي مَعْشَـرٌ خُشُـنٌ عنـد الحفيظـةِ إنْ ذُو لَوثـةٍ لانـا
قَـوْمٌ إذا الشَّـرُّ أَبْـدَى نَاجِذَيْـهِ لَهُـمْ طَـاروا إليـهِ زَرَافـاتٍ ووُحْـدَانا
لا يَسْـأَلونَ أخـاهُمْ حِـيْنَ يَنْـدُبُهُم فـي النَّائِبـاتِ علـى مـا قَـالَ بُرْهَانـا
لكِـنَّ قَـوْمِي وإنْ كـانوا ذَوِي عَـدَدٍ ليْسُـوا مِـنَ الشَّـرّ فـي شـيءٍ وإنْ هَانـا
يَجْزُونَ من ظُلْمِ أهْلِ الظلْمِ مَغْفِرَةً ومِـنْ إسَـاءَةِ أهْـلِ السُّـوءِ إحْسَـانا
كَـأَنَّ رَبَّـكَ لـم يَخلُـقْ لِخَشْـيَتِهِ سِـوَاهُمُ مِـنْ جَميـعِ النَّـاسِ إنْسَـانَا

ففي الحماسية السابقة لا يخلو بيت من أبياتها دون أن يرد فيه صوت النون مكرراً ، وتكراره على هذه الشاكلة يجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية ترسم أنغامها المترددة أجواء الشجن المسيطرة على الشاعر ووضعه النفسي المفعم بأحاسيس الحزن ومشاعر الألم، فهو متألم من قومه لتخاذلهم عن نصرته في استرداد ماله المنهوب، وكرامته المستلبة، وقد ساعد روي القافية المتمثل في صوت النون المسبوق بألف الردف والمتبوع بألف الوصل في نهاية الأبيات على تأكيد هذه الأحاسيس من خلال امتداد الصوت وزيادة رنين القافية، وهكذا فإن "لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها[2].

ومن المسلم به أن تكرار الأصوات يحدث نغمة موسيقية تلفت نظر المتلقي لكن وقعها لا يصل إلى مستوى وقع تكرار الكلمات، ومع ذلك فإنها تسهم في تهيئة المتلقي للدخول في أعماق الكلمة الشعرية .

ب ـ تكرار الكلمة والجملة:

يعد تكرار الكلمة أكثر وضوحاً من تكرار الأصوات، وأكثر فاعلية في ترابط الأبيات وتماسكها، كما يعين على إبراز الفكرة أو الأفكار التي يلح الشاعر على حضورها والتعرف على الأحاسيس والمشاعر المسيطرة عليه لحظة الإبداع الفني، ومن أمثلة تكرار الكلمة في الشعر الحماسي قول وَدَّاك بن نُمَيْل المازني[3] [من الطويل] [1]:

([1]) الحماسية رقم (1)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 31/1.

([2]) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي, محمد العبد, دار المعارف، القاهرة ، 1988م, ص14.

([3]) وداك بن نميل المازني: لم أعثر له على ترجمة سوى أنه شاعر من الفرسان، عصره غير معروف، ويعتقد أنه جاهلي. ينظر: الأعلام، الزركلي، 111/8. وفي المبهج أنه يقال: ثميل بالثاء

رُوَيْدَ بَنِي شَيْبَانَ بَعْضَ وَعِيدِكُمْ تُلاقُوا غَداً خَيْلِي عَلَى سَفَوَانِ[2]

تُلاقُوا جِيَاداً لاَ تَحِيدُ عَنِ الْوَغَى إذَا مَا غَدَتْ فِي الْمَأْزِقِ الْمُتَدَانِي

تُلاقُوهُمُ فَتَعْرِفُوا كَيْفَ صَبْرُهُمْ عَلَى مَا جَنَتْ فِيهِمْ يَدُ الْحَدَثَانِ

إن أول ما يلفت النظر في هذه الأبيات هو تكرار الفعل المسند إلى واو الجماعة (تلاقوا) ثلاث مرات، وهذا التكرار يُصَوِّبُ نظر المتلقي إلى بؤرة الحدث المهيمن على الذات الشاعرة في لحظة الإبداع، والكشف عن البنية الداخلية لعالم النص الشعري؛ لأن مثل هذا التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وبالتالي فإن المتلقي يصبح أكثر تفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته؛ وهو ما يجعل حس المشاركة بين الشاعر والمتلقي تتنامى وتكبر من خلال تنامي عنصر التكرار وتطوره، وفضلاً على ذلك فإن تكرار الفعل المسند إلى واو الجماعة نفسه (تلاقوا) المتفق في شكله وعدد حروفه قد كون توافقاً صوتياً أضفى على موسيقى الأبيات السابقة ترديداً نغمياً استطاع أن ينقل تجربة الشاعر وإيقاعات نفسه المتقدة حماساً لفعل الملاقاة، وانفعالها المتنامي الذي بدأ بنقطة صغيرة ثم أخذ يكبر وينمو مع هذا التكرار ، فَذِكْرُ الفعل (تلاقوا) في المرة الأولى يحمل دلالات تكشف عن لهفة الشاعر وتحرقه إلى ملاقاة خصومه ورغبته في اقتراب الموعد الزماني للملاقاة (غداً) وتحديد الإطار المكاني (على سفوانِ) وجاء تكرار الفعل في المرة الثانية ليؤكد الإحساس بالتفوق الحربي على خصومه من خلال إبراز القدرات القتالية التي يتحلى بها قومه (تلاقوا جياداً لا تحيد عن الوغى) لدوام ممارستها للقتال وتعودها عليه، أما تكرار الكلمة في المرة الثالثة (تُلاَقُوهُمُ فَتَعْرِفُوا كَيْفَ صَبْرُهُمْ...) فإنه يؤكد يقينية الشاعر بانتصار قومه، وقدرتهم على سحق أعدائهم على الرغم من تحامل الزمان عليهم ، وسوء تأثير الدهر فيهم. وهكذا فإن التكرار العمودي الحاصل في الأبيات قد حقق غايتين، أولاهما تماسك الأبيات السابقة وتلاحمها، والثانية إبراز الفكرة المركزية التي يلح عليها ذهن الشاعر، فضلاً عما أحدثه هذا التكرار من تناغم إيقاعي استطاع أن ينقل انفعال الشاعر وإيقاعات نفسه المتقدة حماساً لفعل الملاقاة .

ومن تكرار الكلمات التي وردت في الشعر الحماسي تكرار الأسماء لأمرٍ ما، والشاعر عندما يلحُّ على تكرار اسم معين فإنه يجعله المحور الأساس الذي تدور حوله أبيات الحماسية، ومن ذلك قول كبشة أخت عمرو بن معد يكرب [من الطويل] [3]:

أيضاً. ينظر: المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة، أبو الفتح عثمان بن جني، قرأه وشرحه وعلق عليه: مروان العطية وشيخ الراشد، دار الهجرة للطباعة والنشر، بيروت، 1988م، ص81.

([1]) الحماسية رقم (17)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 129/1.

([2]) سفوان: اسم ماء يقع من البصرة على أميال . ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 96/1.

([3]) الحماسية رقم (52)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 217/1.

أرْسَـلَ عَبْـــدُ اللهِ إذ حَـانَ يَوْمُـهُ إلَـى قَوْمِـهِ لاَ تَعْقِـــلُوا لَهُـمُ دَمِـي

وَلاَ تَأْخُـذُوا مِـنْهُمْ إفَـالاً وَأبْكُـــرًا وَأتْـرَكَ فِـي بَيْـتٍ بِصَـــعْدَةَ مُظْلِمِ

ودَعْ عَنْـكَ عَمْـراً إنَّ عَمْـراً مُسَـالِمٌ وَهَل بَطْنُ عَمْرٍو غَيْرُ شِبْرٍ لمطْعَمِ

ففي البيت الأخير من الأبيات السابقة يتكرر اسم (عمرو) ثلاث مرات ، وتكرار اسم (عمرو) على هذه الشاكلة يدل على أنه يمثل النقطة المركزية التي تتمحور حولها فكرة الأبيات، فالشاعرة وإن صاغت على لسان أخيها (عبدالله) خطاباً شعرياً مُوَجَّهاً إلى جميع قومها كما يدل على ذلك العبارات (أرسل عبدالله ...إلى قومه...لا تعقلوا...لا تأخذوا) ، فإن تكرير اسم أخيها عمرو بهذا الشكل يوحي بأنه المعني الرئيسي بهذا الخطاب، كما يكشف عن حدة المأساة وشدة المعاناة التي تعيشها الشاعرة، فقد أظهرت أخاها (عمراً) بمظهر الجانح للسلم، المتهاون في إنجاز الثأر ، كما تفصح عن ذلك الجملة الاسمية (إن عمراً مسالم) ولم يكن عمرو ممن يسالم في طلب دم أخيه خوفاً من لقاء أو طمعاً في غنيمة، وهو الذي كان يعد بألف فارس، وإنما تريد بذلك أن تحرك فيه مشاعر النخوة وتهيج فيه دواعي الثأر، وتوقظ في نفسه أحزانه الكامنة، لينهض بمهمته في الاقتصاص من قتلة أخيه، ويرفض السلم وأخذ الدية أما الشطر الثاني من البيت فقد تضمن استفهاماً منزاحاً عن دلالته الأصلية إلى دلالات جديدة (وهل بطن عمرو غير شبر لمطعم) فالشاعرة لا تبحث لسؤالها عن إجابة، ولكنها تحاول من خلال هذا الاستفهام أن تُنَفِّرَ أخاها من الرضا بالدية وأكلها، وكانت العرب ترى ذلك عاراً وذُلّاً، فماذا يصنع بالمال وجوفه يكفيه اليسير من الطعام، وهي بذلك تكشف عما في نفسها من رغبة طافحة في تجاوز الواقع إلى تحقيق أملها المنشود وهو الثأر لأخيها. وكما استطاع التكرار أن يلفت القارئ إلى النقطة الرئيسية التي تلح عليها الشاعرة فقد أدى أيضاً إلى زيادة الأداء الصوتي وإثراء موسيقى البيت.

ومن تكرير الاسم في الشعر الحماسي تكرير اسم المحبوبة، كما في قول أزهر بن هلال التميمي[1] [من الطويل] [2]:

أعاتِـكَ مـا ولّيْـتُ حَتَّـى تَبَـدَّدَتْ رِجَـالي وحَتَّـى لَـمْ أجِـدْ مُتَقَـدَّما

وَحَتَّـى رأيْـتُ الـوَرْدَ يَـدْمَى لبانُـهُ وقَـدْ هَـزَّهُ الأبْطَـالُ وانْتَعَـلَ الـدِّما

أعاتِـكَ إنِّـي لَـمْ أُلَـمْ فـي قِتَـالِهِم وقَـدْ عَـضَّ سَـيْفِي كَبْشَـهُمْ ثـمَّ صَـمَّمَا

أَعَاتِـكَ أَفْنَـانِي السِّـلاحُ وَمَـنْ يُطِـلْ مُقَارَعَـةَ الأبْطَـالِ يَرْجِـعْ مُكَلَّمـا[3]

([1]) لم أجد له خبراً فيما عدت إليه من المصادر .

([2]) الحماسية رقم (189)، كتاب الحماسة للبحتري، 129/1.

([3]) عاتك: منادى مرخم، الأصل عاتكة. الورد: اسم فرسه. واللبان: الصدر.كبش القوم: قائدهم وسيدهم . المقارعة: المضاربة بالسيوف. والمكلم: المجروح. كتاب الحماسة للبحتري، 129/1.

يتجلى في الأبيات السابقة أسلوب النداء منزاحاً عن دلالته الأصلية التي وضعت له، وهي طلب الإقبال إلى دلالات جديدة، يوحي بها السياق؛ فالشاعر يتوجه بتكرار النداء إلى محبوبته (عاتكة)، وبالرغم من أن المنادى في حكم البعيد، إلا أن قربه من قلب الشاعر، وحضوره في ذهنه، قد عمل على اختزال المسافة بينهما، فأنزله الشاعر منزلة القريب الحقيقي، وخاطبه بالهمزة بدلاً عن الياء، وكأنه ماثلٌ أمام عينيه، والمنادى وإن جاء معيناً في البيت، إلا أنه موضوع في القصيدة لا طرف ثان مشارك للشاعر في بناء النص وتشكيل أفكاره، وبالتالي فإن الشاعر يكرر مناجاة محبوبته (عاتكة) في الأبيات السابقة؛ استجابة لموقفه الشعوري المتأزم، فهو يشعر بأن فروسيته قد خُدِشَتْ في عين محبوبته، وشجاعته قد أُنْتُقِصَتْ، ولم يعد ذلك الفارس المثالي الذي يُمكن أن تُفَاخِرَ ببطولاته بعد فراره من أرض المعركة، وانهزامه أمام أعدائه، لهذا فالشاعر يتخذ من أسلوب النداء المتكرر وسيلة جوهرية في لفت انتباهها إلى أهمية كلامه واستمالتها لقبول اعتذاره من خلال حشد المبررات التي قادته إلى الفرار (تبددت رجالي..لم أجد متقدما، الورد يدمى لبانه، ... أفناني السلاح) رغبة منه في إقناع محبوبته بمبررات فراره لتبقى فروسيته كاملة في عينها غير منقوصة، ومن هنا فإن التكرار قد كشف عن الجو العام للنص الشعري كما عمل على تحقيق الترابط العضوي بين الأبيات فجاءت بناء متكاملاً.

ج- تكرار البداية:

وهذا اللون من التكرار يمنح القصيدة أو الأبيات التي يرد فيها بناء متلاحماً يقوم على إبراز التسلسل والتتابع بين الأبيات، ويسهم في جذب انتباه المتلقي، وإثارة التوقع لديه، وهو ما يجعله أكثر تحفزاً لمتابعة الشاعر، ويضفي عليه شيئاً من الارتياح النفسي، على أن هذا اللون من التكرار في الشعر الحماسي قد يتكون من كلمة واحدة ،كما في قول أبي كبير الهذلي[1] [من الكامل] [2]:

وإذَا نَبَـذْتَ لَـهُ الْحصَـاةَ رَأَيْتَـهُ فَزِعـاً لِوَقْعَتِهَـا طُمُـورَ الأَخْيَـلِ[3]

وَإذَا يَهُـبُّ مِـنَ الْمَنَـامِ رَأَيْتَـهُ كَرُتُـوبِ كَعْبِ السَّاقِ لَيْسَ بِزُمَّلِ[4]

مَـا إنْ يَمَـسُّ الأَرْضَ إلّا جانِـبٌ مَنْهُ وَحَرْفُ السَّاقِ طَيَّ الْمِحْمَلِ[5]

([1]) هو عامر بن ثابت بن عبد شمس الهذلي، قيل: إنه جاهلي، ورجح بعضهم أنه من مخضرمي الجاهلية والإسلام. ينظر:معجم شعراء الحماسة، ص66.

([2]) الحماسية رقم (12)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 84/1.

([3]) الحصاة: صغار الحجارة. الطمور: الوثب. الأخيل: الشاهين، وقيل: الشِّقِرَّاق وهو يثبت في مشيته ويحجل كالغراب. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، 281/1.

(4) الحماسية رقم (17)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 129/1.

([5]) المحمل: عِلاقة السيف. لسان العرب، مادة (حمل).

وَإِذَا رَمَيْتَ بِهِ الْفِجَاجَ رَأَيْتَهُ يَهْوِي غواربَها هُوِيَّ الأَجْدَلِ[1]

وَإِذَ نَظَرْتَ إِلى أَسِرَّةِ وَجْهِهِ بَرَقَتْ كَبَرْقِ الْعَارِضِ الْمُتَهَلِّلِ

ففي الأبيات السابقة استخدم الشاعر أسلوب تكرار البداية مكتفياً بتكرار اسم الشرط (إذا) بصورة متسلسلة ومتعاقبة اتكأ عليها الشاعر في بناء الأبيات بناء متلاحماً يحيل كل بيت إلى ما بعده، كما اتخذ منها الشاعر مرتكزاً يبني عليها في كل مرة صفة جديدة من صفات الفروسية التي يضفيها على الفارس الذي يمتدحه، وتقول الرواية إن المقصود بهذه الأبيات هو الفارس العربي تأبط شراً الذي قالت عنه والدته "إنه والله شيطان، ما رأيته قط مستثقلاً، ولا ضحكاً، ولا هم بشيء منذ كان صبياً إلا فعله، ولقد حملت به في ليلة ظلماء، وإن نطاقي لمشدود"[2]، والشاعر بامتداحه لهذا الفارس فإنه يمتدح نفسه، لأنه يرسم من خلال الأبيات السابقة صورة مثالية للفارس العربي، وبهذا يصبح التكرار وسيلة لإثراء الموقف وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء.

كما أن تكرار البداية قد يشمل أكثر من كلمة في الشعر الحماسي كما يتجلى ذلك في قول بعض بني أسد [من الطويل] [3]:

إلا أكُنْ مِمَّنْ عَلِمْتِ فَإِنَّنِي إلَى نَسَبٍ مِمَّنْ جَهِلْتِ كَرِيمِ

وَإلاّ أكُنْ كُلَّ الْجَوَادِ فَإِنَّنِي عَلَى الزَّادِ فِي الظَّلْمَاءِ غَيْرُ شَتِيمِ

وَإلا أكُنْ كُلَّ الشَّجَاعِ فَإِنَّنِي بِضَرْبِ الطُّلى والْهامِ حَقُّ عَلِيمِ[4]

إن تكرار البداية في الأبيات السابقة يكشف عن التوق المسيطر على ذهن الشاعر في الوصول إلى مصاف الصورة المثالية للفارس العربي الكريم، وإن الإحساس بالأنا هو الذي دفعه للاعتماد على هذه الظاهرة الأسلوبية في تأكيد امتلاكه لثلاثية (النسب والجود والشجاعة) وهي الثلاثية التي ظل الإنسان العربي يفاخر بها، ويسعى جاهداً إلى تحقيقها، وإن كان الشاعر قد ترك ادعاء النهايات في امتلاكه لهذه الثلاثية، وأخذ فيها بالاقتصاد، فقد بلغ الغاية من حيث اقتصد، وعلى الرغم من أن صدور هذه الأبيات تبدو متساوية في تراكيبها، فالشاعر يعيد في كل مرة نفس التركيب، إلا أن كل صدر بيت منها يصور جانباً جديداً من الجوانب الإيجابية التي يضفيها الشاعر على نفسه، وفي هذا اللون من التكرار تتجلى رؤية الشاعر التي يرتئيها في رسم الصورة المثالية للفارس العربي الكريم من خلال

([1]) الفج: الطريق الواسع. غواربها: أعلاها. الهُوِي: هو القصد إلى أعلى. الأجدل: الصقر. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 91/1.

([2]) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 67/1.

([3]) الحماسية رقم (83)، المصدر نفسه، 278/1.

([4]) الطُّلى: جمع طلية وهي صفحة العنق. لسان العرب، مادة (طلي).

ما يضفيه على نفسه من صفات يباهي بها، ويسهم تكرار (وإلا) في الإيهام الأسلوبي في مطلع الأشطار الأولى بيد أنه ينقشع في نهايتها مؤكداً بتكرار (إنني).

وبعد، فإن التكرار يؤدي دوراً بارزاً في تحقيق شعرية الأداء، فهو يمنح البيت الشعري كثافة إيقاعية وثراء دلالياً، ويهب القصيدة نوعاً من التماسك والترابط بين أجزائها، لكنه كغيره من عناصر الإيقاع الموسيقي لا يحسن إلا إذا أجاد الشاعر توظيفه، ومن ذلك "أن يفيد في المعنى جديداً، وأن تتنوع مواضعه، وتتباعد حتى يبتعد به صاحبه عن الرتابة، ويصبح بحق محسناً إضافياً للجانب الصوتي دون أن يخلو من قيمة دلالية، وكذلك لا بد أن يتوخى فيه الاعتدال من حيث الكم[1]، وأن يضفي عليه الشاعر من روحه فيتلون بلون أحاسيسه التي تبعث الحياة في الكلمات، لكي تتجلى فاعليته الجمالية ويؤدي دوره الإيقاعي والدلالي في البيت الشعري أو الأبيات على نحو فني مثير.

2- التجنيس:

يعد التجنيس عنصراً مهماً من عناصر تشكيل الخطاب الشعري، وهو كما عرفه البلاغيون "أن يتشابه اللفظان صوتياً في تأليف حروفهما ووزنهما وحركاتهما، ويختلفا دلالياً في معناهما[2]، وقد أوْلَوْه عناية خاصة، وأعلوا من شأنه فجعلوه من ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرة في وجه الفرس[3]، بيد أن قيمة الجناس الفنية لا تتحقق من خلال هذا التماثل الصوتي بين اللفظين المتجانسين فحسب، ولكنها تتحقق من خلال فاعليته في بناء المعنى وتحقيق الدلالة، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى؛ إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيباً مستهجناً، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به[4] وذلك لأن تكلف التجنيس دون أن يتطلبه المعنى يفقد فنيته في النص الشعري، ويصبح الإكثار منه تصنعاً ثقيلاً تمجه النفس ويأباه الطبع "ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه ، وأحقه بالحسن وأولاه ، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه ، وتأهب لطلبه ..." [5].

ولأن ما يهمنا من درس التجنيس في مقامنا هذا هو الكشف عن فاعليته الإيقاعية ووظائفه الدلالية في الشعر الحماسي فإننا لن نتتبع تقسيمات البلاغيين لهذا اللون البديعي، واختلافاتهم في تفريعاته، بل ستركز الدراسة على أمور ثلاثة هي:

- بيان نوعية التجنيس المستخدم في الشعر الحماسي.

([1]) في ماهية النص الشعري, محمد عبد العظيم, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت, 1994, ص74.

([2]) الطراز، 2/ 356.

([3]) ينظر: الطراز، 2/ 355.

([4]) أسرار البلاغة، ص5

([5]) المصدر نفسه، ص10 وما بعدها.

- درجات الموسيقى الإيقاعية في استعمال التجنيس.
- دور التجنيس في إثراء الإيقاع في النص الشعري ووظيفته في تشكيل الدلالة.

أولاً: بيان نوعية التجنيس المستخدم في الشعر الحماسي:

لعل أول ما نلاحظه من استقراء خاصية التجنيس وتتبع أنواعه في الشعر الحماسي هو حضور التجنيس غير التام[1] والتجنيس الاشتقاقي[2] بكثافة، وقلة حضور التجنيس التام بشكل ملحوظ، ويمكن تعليل ذلك بأن الشاعر الحماسي لا يستعمل من الجناس وغيره من الإمكانيات الإيقاعية إلا ما جاء عفو الخاطر وتطلبه المعنى دون تكلف وبالقدر الذي يساعد المتلقي على إدراك المدلول ويقربه إلى فهمه، لهذا فقد تضاءل التجنيس التام في الشعر الحماسي، وقد علل بعض الباحثين عزوف كثير من الشعراء عن استعمال التجنيس التام؛ بأن "كثيراً من حالات استعمال الجناس تاماً أفضت إلى التباس في المعنى[3]. لما قد يصاحبها من خداع عن المعنى على حد تعبير عبد القاهر فتستعصي على فهم المتلقي العادي[4].

([1]) هو ما اختلف فيه المتجانسان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة المذكورة في تعريف التجنيس التام، وهي أنواع الحروف وأعدادها وهيآتها وحركاتها وسكناتها وترتيبها. ينظر: علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية، محمد شادي، دار اليقين، المنصورة، 2011م، ص519.

([2]) وهو توافق الكلمتين في الحروف الأصول مع الاتفاق في أصل المعنى، وهذا على خلاف الجناس الذي يجب فيه اختلاف المعنى، لذا كان هذا ملحقاً بالجناس وليس من صميم الجناس. ينظر: علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية ، ص525.

([3]) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص86.

([4]) ينظر: أسرار البلاغة ، ص8.

ثانياً: درجات الإيقاع في استعمال التجنيس:

تختلف درجة إيقاعية التجنيس زيادة ونقصاناً باختلاف مواضع تنزيل طرفيه، وفيما يأتي تصنيفها حسب الأقوى فالأضعف على ما تبينته الدراسة في الشعر الحماسي:

أ- التجنيس بمراعاة التصدير:

وهذا النوع من التجنيس يعد أكثر الأنواع موسيقية وأثراها إيقاعاً، وهو متوافر بكثرة في خطاب الشاعر الحماسي، وسنورد أشكاله بحسب اللفظ الأول أما الثاني فمكانه قار في القافية، وذلك على النحو الآتي:

اللفظ المجانس الأول يختم الصدر، ومثاله قول الأعرج المعني[1] [من الطويل] [2]:

أَرَى أمَّ سَـــهْلٍ مـــا تَـــزَالُ تَفَجَّـــعُ تَلُـــومُ ومـــا أَدْرِي عَـــلَامَ تَوَجَّـــعُ

ولأن معظم الحماسيات تخلو من مطالعها فهذا النوع من التجنيس الذي يقع موقع التصريع نادر في الشعر الحماسي، على أن هذا النوع قد يأتي على قلة في غير المطلع، كما في قول عبيد بن ماوية[من المتقارب] [3]:

وأَنْعِـــمْ بمـــا أَرْسَـــلَتْ بَالَهَـــا ونَـــالَ التَّحيَّـــةَ مَـــنْ نَالَهـــا

وقد يأتي اللفظ المجانس الأول في أول الصدر، كما في قول الأَخْزم السِّنْبَسِي[4] [من المتقارب] [5]:

بَعِيـــدُ الـــوَلاءِ بَعِيـــدُ المحـــلِّ مَـــنْ نَـــأَ عَنْـــكَ فَـــذَاكَ السَّـــعِيدُ

([1]) هو عدي بن عمرو بن سويد بن ريان، شاعر مخضرم ، أدرك الجاهلية والإسلام. معجم شعراء الحماسة، ص80.

([2]) الحماسية رقم (117)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 349/1.

([3]) الحماسية رقم (197)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 604/2.

([4]) الأخزم السنبسي ويروى الأخرم السنبسي (بالراء) وهو من بني ربيعة بن جرول بن ثعلبة جد حاتم الطائي، ولعله بذلك يكون جاهليا. معجم شعراء الحماسة، ص6.

([5]) الحماسية رقم (195)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، 600/2.

وقد يأتي اللفظ المجانس الأول في حشو الصدر، كما في قول السموأل بن عاديا[من الطويل] [1]:

ومـــا ضَـــرَّنا أنَّـــا قليـــلٌ وجارُنـــا عزِيـــزٌ وجـــارُ الأكثـــرينَ ذليـــلُ

وقد يأتي اللفظ المجانس الأول في أول العجز، كما في قول النجاشي الحارثي[2] [من البسيط] [3]:

أبْلِـغْ شِـهَاباً أخَـا خـوْلانَ مَأْلُكَـةً إنَّ الكَتائِـبَ لا يُهْـزَمْنَ بِالكُتُـبِ[4]

وقد يأتي في حشو العجز، كما في قول شاعر حماسي آخر [من الطويل] [5]:

وَأصْـبَحَ يَبْكِـي مِـنْ بَنِـيْنَ وإِخْـوَةٍ حِسَانِ الوُجُوهِ طَيِّبي الجِسْمِ والنَّسْمِ

"وأقرب هذه الشواهد التجنيسية تأثيراً، وأوضحها إيقاعاً الذي يقع موقع التصريع، كما في الأول والثاني، ثم الذي تتجاور فيه الكلمتان المتجانستان أو يتقاربان كالشاهد الأخير والذي قبله على الترتيب، وما عدا ذلك فإن كون الجناس ناقصاً وكون الكلمتين المتجانستين متباعدتين مما يقلل من الأثر الصوتي الإيقاعي ولا ينفيه"[6].

([1]) الحماسية رقم (15)، المصدر نفسه ، 112/1.

([2]) هو قيس بن عمرو بن مالك، من بني الحارث بن كعب، شاعر إسلامي، وقيل: إنما سمي النجاشي لأن لونه كان يشبه لون الحبشة . الشعر والشعراء، ص329.

([3]) الحماسية رقم (199)، كتاب الحماسة للبحتري، 135/1.

([4]) المألكة: الرسالة. لسان العرب، مادة (ألك).

([5]) الحماسية رقم (247)، كتاب الحماسة للبحتري، 169/1.

([6]) من توجيهات المشرف.

ب ـ التجنيس بدون مراعاة التصدير:

وهذا النوع من التجنيس لم يبن على تصدير ، ولكنه قد يدخل في استخدامه مراعاة مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول واللفظ الثاني، والتوليد الموسيقي لهذا النوع يتفاوت بحسب قرب اللفظين المتجانسين أو بعدهما، وهو أقل حضوراً في الشعر الحماسي، ويأتي في صور منها:

ــ ماكان اللفظان المتجانسان في حشو العجز، كقول تأبط شراً[من الطويل] [1]:

قَلِيْــلُ التشــكِّي للمُهِــمِّ يُصِــيبُهُ كَثِيرُ الهَوَى شَتَّى النَّوَى والمسالِكِ

ـ ماكان الأول في حشو الصدر والثاني في بداية العجز، كقول ابن دارة[2] [من الكامل] [3]:

إنّــي امـرُؤٌ تَجِـدُ الرجَـالُ عَـدَاوتِي وَجْـدَ الرِّكـابِ مـن الـذبَابِ الأزْرَقِ

ما كان الأول منه في أول الصدر والثاني يتبعه في حشو الصدر، كقول سعد بن مالك البكري من [مرفل الكامل] [4]:

والكَـــــرُّ بَعْـــــدَ الفَـــــرِّ إذْ كُـــــرِهَ التَّقَـــــدُّمُ والنِّطَـــــاحُ

والإيقاع الناتج عن التجنيس هنا أظهر لقرب الكر والفر، ومثله الهوى والنوى في قول تأبط شراً، وأقل منهما قول ابن دارة.

ثالثاً: وظائف التجنيس:

لا تقتصر فاعلية التجنيس على ما يقوم به من دور إيقاعي يخصب موسيقى الشعر ويثري ترددها النغمي، ولكنه يمتد ليسهم بدور وظيفي في البناء الفني للنص الشعري وتشكيل الدلالة وإنتاجها، ومن الوظائف التي يؤديها التجنيس في الشعر الحماسي يمكن أن نسجل ما يأتي:

1ـ التقارب بين مدلولي اللفظين المتجانسين عن طريق التشابه الصوتي، كما يتجلى ذلك في قول الشاعر عمرو بن الإطنابة الخزرجي[5] [من الوافر] [6]:

---

(1) الحماسية رقم (197)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 604/2.

(2) هو سالم بن مسافع بن عقبة بن يربوع، ودارة لقب أمه، واسمها سيقاء، شاعر مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام، وكان هجاء وبسبب الهجاء قتل، والذي قتله هو زميل الفزاري في خلافة عثمان رضي الله عنه. معجم شعراء الحماسة، ص50.

(3) الحماسية رقم (132)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 385/1.

(4) الحماسية رقم (167)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 503/2.

(5) هو عمرو بن الإطنابة، نسب إلى أمه، وأبوه عامر بن زيد مناة بن عامر بن مالك الأعز بن ثعلبة بن كعب بن الخزرج، شاعر فحل وفارس شجاع من فرسان الجاهلية، ومن أشراف الخزرج. معجم شعراء الحماسة، ص86.

(6) الحماسية رقم (1)، كتاب الحماسة للبحتري، 30/1.

وَقَــولِي كُلّمــا جَشــأَتْ وجاشَــتْ مَكانَــكِ تُحْمَــدِي أوْ تَسْــتَرِيحي

فالتقارب الصوتي الحاصل بين اللفظين المتجانسين في صدر البيت السابق (جشأت ، جاشت) أدى إلى تقاربهما في المعنى، فالكلمة الأولى (جشأت) تعني أن نفس الشاعر تطلعت ونهضت جزعاً وكراهة، والثانية (جاشت) بمعنى ارتاعت وخافت، وقد أدت الصلة المعنوية بين اللفظين المتجانسين إلى تأكيد معنى الخوف الطارئ على نفس الشاعر وتتابع مظاهره. ولعل هذا ما يعنيه عبد القاهر الجرجاني بقوله:"فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً[1] . ومثل هذا يتجلى أيضاً عند الأخنس بن شهاب[2] في قوله [من الطويل] [3]:

فوارِسُــهَا مــن تَغْلِــبَ ابْنَــةِ وائــلٍ حُمَــاةٌ كُمَــاةٌ لــيس فــيهم أشــائِبُ[4]

فقد أدى التقارب الصوتي الحاصل بين اللفظين (حماة، كماة) في عجز البيت السابق إلى تقاربهما في الدلالة على وجود قدر من الاختلاف يحقق مفهوم الجناس الاصطلاحي، فاللفظان(حماة، كماة) يتشابهان دلالياً مثلما يتشابهان صوتياً، أي إن التقارب بين الكلمتين في المبنى قد أدى إلى تقاربهما في المعنى.

2 ـ التكامل:

قد يقوم التجنيس بوظيفة تتمثل في تكامل الدلالة وإتمام المعنى بالمجانسة، كقول بعضهم[5] [من الطويل] [6]:

وَأصْــبَحَ يَبْكِــي مِــنْ بَنِــيْنَ وإِخْــوَةٍ حِسَانِ الوُجُوهِ طَيِّبي الجِسْمِ والنَّسْمِ

فقد أسهم اللفظان المتجانسان في عجز البيت السابق (الجسم، النسم) في تكامل الدلالة وإتمام المعنى بالمجانسة، وذلك من خلال التكامل الحاصل بين الشكل المادي الظاهري (الجسم) والمعنوي الداخلي (النسم) فتكاملت بذلك صفات الممدوحين الشكلية وقيمهم المعنوية، ومع أن اللفظين يختلفان فيما بينهما في دلالتيهما المعجمية إلا أن التشابه الصوتي قد حقق فيما بينهما شيئا من التكامل الدلالي، كما أدى التجنيس من جهة أخرى إلى تكثيف إيقاعية البيت وإثراء موسيقيته.

3ـ التناقض بين اللفظين المتجانسين ، كقول الأعرج بن مالك المري[من الطويل] [1]:

([1]) أسرار البلاغة، ص14.

([2]) الأخنس بن شهاب بن شريق بن ثمامة بن أرقم بن عدي، أحد الفرسان المشهورين، وهو شاعر جاهلي. معجم شعراء الحماسة، ص6.

([3]) الحماسية رقم (248)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 726/2.

([4]) أشائب: أخلاط . لسان العرب، مادة (أشب).

([5]) البيت في الحماسية رقم (247) ولم يذكر اسم الشاعر. ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، 168/1.

([6]) الحماسية رقم (247)، كتاب الحماسة للبحتري، 169/1.

فَكُونُــوا كَــداعٍ كَــرَّةً بَعْــدَ فَــرَّةٍ ألا رُبَّ مَــرْءٍ فَــرَّ ثُمَّــتَ أقْــبَلا

فاللفظان المتجانسان في البيت السابق (كَرَّة) و(فَرَّة) يمثلان حركتين متضادتين في ميادين القتال، ففي الكلمة الأولى تتجلى معاني الشجاعة والإقدام وتحقيق الانتصار، أما في الكلمة الثانية (الفر) فتتجلى معاني الخوف والهزيمة والتراجع، وعلى ما بينهما من تناقض فإنهما يجتمعان في أسلوب من أساليب القتال، كما أدى التجنيس بين اللفظين (كرة) و (فرة) إلى إيقاع متصاعد في موسيقى البيت بفعل التماثل الصوتي بين اللفظين المتجانسين من جهة، وتكرار حرف الراء في الشطر الثاني من جهة أخرى على نحو يصور بالصوت حركة المعنى، فكأن تكرر طرق اللسان المتتابع لحرف الراء يحاكي تسارع حركة الخيل في المعركة إقبالاً وإدباراً.

وهذا التقابل بين حركتي الكر والفر يتكرر كثيراً في الشعر الحماسي، ومن ذلك قول ابن مطيع القرشي[من الرجز] [2]:

أنا الذِي فَرَرْتُ يَوْمَ الحَرَّهْ
وَالحُرُّ لا يَفِرُّ إِلَّا مَرَّه
لا بأْسَ بِالكَرَّةِ بَعْدَ الفَرَّه

وكقول سعد بن مالك البكري [من مجزوء الكامل] [3]:

والكَــــــرُّ بَعْــــــدَ الفَــــــرِّ إِذْ كُــــــرِهَ التَّقَــــــدُّمُ والنِّطــــــاحُ

وهكذا فإن بنية التجنيس لا يقتصر دورها على الجمع بين لفظين متشابهين في الشكل مختلفين في المعنى وما ينتج عنهما من ثراء في الإيقاع وخصوبة في الموسيقى، ولكنها إذا وفق الشاعر في توظيفها تنهض بدور فاعل في تشكيل اللغة الفنية في النص الشعري وإثراء الدلالة وإنتاجها.

3.الترديد:

وهو كما يقول ابن رشيق "أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه"[4]. وهذا المظهر الإيقاعي لا تقف فاعليته عند ما يضفيه من ثراء إيقاعي ناتج عن تكرار اللفظ نفسه في البيت الشعري الذي يقع فيه ، ولكنها تمتد إلى المستوى الدلالي بين ما يتعلق به كل من اللفظين المرددين والذي لا يعود إلى الدلالة

---

(1) الحماسية رقم (171)، كتاب الحماسة للبحتري ، 120/1.
(2) الحماسية رقم (193)، المصدر نفسه، 132/1.
(3) الحماسية رقم (167)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 503/1. الحماسية رقم (163)، كتاب الحماسة للبحتري، 117/1.
(4) العمدة، 333/1.

المعجمية للفظة نفسها، وإنما يعود إلى تغيير التركيب الذي دخلت فيه، ومن أمثلة الترديد في الشعر الحماسي قول بعض الشعراء [من الطويل] [1]:

تَجَنَّبْتُ دَارَ الشَّرِّ حتَّى إذَا أَبَى تَجَنَّبَ دَارِي قُلْتُ لِلشَّرِّ مَرْحَبَا

ففي البيت السابق وردت الكلمات (تجنبت، دار، الشر) في الشطر الأول من البيت، ثم تكررت في الشطر الثاني، وقد أضفى هذا التكرار على المستوى الإيقاعي ثراء في موسيقى البيت، أما على مستوى الدلالة فإن الألفاظ المكررة وإن توحدت دلالاتها المعجمية، فقد حملت في تركيبها معاني جديدة تغاير المعاني التي حملتها في الشطر الأول، وهذا التغاير الدلالي لا يعود إلى الدلالة المعجمية للألفاظ نفسها، وإنما يعود إلى تغيير ما أسندت إليه، فالدار في الشطر الأول أُضيفت إلى الشر (دار الشر) على سبيل المجاز، أما الدار في الشطر الثاني فقد أضيفت إلى الشاعر بدلالة ياء المتكلم (داري)، وإذا كان الشر في الشطر الأول قد غادر دائرته المعنوية ليستحيل إلى شيء مشخص محسوس على سبيل الاستعارة المكنية، فإنه في الشطر الثاني من البيت يغادر كذلك دائرته المعنوية ليستحيل إلى كائن إنساني بدلالة الأفعال (أبى، قلت للشر). وقد أظهر التتبع الفاحص لهذا المظهر الإيقاعي في الشعر الحماسي حضوره الواسع ، وانتشاره المكثف، كما أفضى التتبع والاستقراء إلى أن من معاني الترديد في الشعر الحماسي ما يأتي:

1.التقارب:

ويكون في الغالب بين الحقيقة والمجاز، كما في قول الشاعر [من الطويل] [2]:

وتأخُذُه عند المكارِمِ هِزَّةٌ كما اهتَزَّ تحت البارحِ الغُصُنُ الرَّطْبُ[3]

فالاهتزاز في الشطر الثاني من البيت اهتزاز حقيقي لأنه مسند إلى (الغصن الرطب) ، أما الهزة التي أخذت الممدوح عند المكارم في الشطر الأول فإنها هزة معنوية أوردها تعبيراً عن نشوته الغامرة وارتياحه العميق.

2. التقابل:

ويكون على سبيل التنافي بين الخاص والعام غالباً، كما في قول حارثة بن بدر التميمي[4] [من الطويل] [5]:

([1]) الحماسية رقم (249)، ولم ينسب البحتري هذا البيت إلى قائله، بل اكتفى بقوله (وقال آخر).ينظر:كتاب الحماسة للبحتري، 170/1.

([2]) هذا البيت من الحماسية رقم (76)، وهذه الحماسية لم ينسبها أبو تمام إلى قائلها، واكتفى بقوله: (وقال آخر). ينظر شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 272/1.

([3]) البارح: ريح حارة في الصيف . لسان العرب ، مادة (برح).

([4]) هو حارثة بن بدر من فرسان بني تميم ووجوهها،شاعر أموي ليس بمعدود في فحول الشعراء، له أشعار لكنها ليست مما يلحقه بالمتقدمين في الشعر والمتصرفين في فنونه. الأغاني، 396/8.

([5]) الحماسية رقم (86)، كتاب الحماسة للبحتري، 78/1.

رأيــتُ أكُــفَّ المصْــلِتينَ عَلَــيْكُمُ مِلاءً وكفّي من عَطائِكُمُ صِفْرا[1]

وفي هذا البيت تتجلى خصوصية اللفظ المكرر (كفي) في الشطر الثاني من خلال إضافة كلمة (كف) إلى ياء المتكلم، كما يتجلى دلالة اللفظ (أكف) على العموم من خلال دلالته على الجمع وإضافته إلى الجماعة (أكف المصلتين) مع التنافي بين حالين فشتان ما بين أكف ملاء من عطاء الممدوح رغم إساءاتها وكف فارغة صفر رغم إحسانها بالمدح.

3. التأكيد والنسخ:

وفي التأكيد يحمل اللفظ الثاني دلالة اللفظ الأول وزيادة، كما في قول الفضل بن العباس

بن عتبة بن أبي لهب[2] [من البسيط] [3]:

مَهْــلاً بنــي عمِّنــا مَهْــلاً مَوَالينــا لا تَنْبُشُــوا بيننــا مــا كــان مَــدْفُونَا

فقد أدى تكرار اسم الفعل (مهلا) في الشطر الأول من هذا البيت إلى توسيع الدلالة المعنوية بتأكيد الفعل وإغراء المخاطبين بالرفق والتأني فضلا عما نتج عن التكرار من زيادة في الأداء الصوتي في البيت.

ولفظ النسخ يقصد به مقابلة مصطلح التأكيد، ومن أمثلته قول الشاعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي [من مخلع البسيط] [4]:

أَمَّــا العِتــابُ فَــلا عِتــابُ لا قُــرْبُ دَارٍ ولا نِســابُ

فقد أدى تكرار كلمة (العتاب) في الشطر الأول من البيت السابق إلى نسخ دلالة اللفظ الأول ونفيه .

([1]) المصلتين: جمع مصلت ، وسيف مصلت : مجرد، وأراد الذين جردوا سيوفهم. الصفر: الخالي. كتاب الحماسة للبحتري، 78/1.

([2]) هو الفضل بن العباس بن عتبة بن أبي لهب عبد العزى بن عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف، وكان أحد شعراء بني هاشم وفصحائهم، وهو أموي عاصر الأحوص، والفرزدق. معجم شعراء الحماسة، ص97.

([3]) الحماسية رقم (55)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 224/1.

([4]) الحماسية رقم (138)، كتاب الحماسة للبحتري، 103/1.

4. بيان الكيفية، كما في قول منظور بن الربيع العامري[1] [من الطويل] [2]:

وأَقْـــدِمُ إِقْـــدامَ السِّـــنانِ ويُتَّقَـــى بِيَ الأَشْوسُ الصِّنْديدُ إِنْ كانَ عادِيا

فالمصدر المضاف إلى (السنان) في صدر البيت السابق (إقدام السنان) أفاد بيان الكيفية التي تدل على ظهور الشاعر في الإقدام وبروزه، كظهور السنان وبروزه في القتال.

ومما سبق يمكن القول: إن دور الترديد في بناء الشعر لا يقتصر على ما يضفيه إعادة اللفظ من ثراء في الموسيقى وزيادة في الأداء الصوتي ، ولكنه يتجاوز الدور الإيقاعي ليسهم في إنتاج الدلالة وتوسيعها فيغدو له في نسيج النص دلالة ومعنى.

4. التصدير[3]:

وهو في الشعر من مظاهر الإيقاع الداخلي التي تسهم في إثراء موسيقية البيت وتقوية الأداء الصوتي من جهة وتوسيع حركة المعنى من جهة أخرى، ويتمثل في "رد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر"[4]. فالتصدير يتكون من لفظين مكررين في البيت الشعري أحدهما يقع في مطلع الصدر أو حشوه أو نهايته أو مطلع العجز أو حشوه، أما اللفظ الثاني فإنه يرد في آخر ألفاظ البيت ويكون إطاراً لقافيته.

والتصدير يلتقي مع الترديد فيما يضفيه على موسيقى البيت من ثراء إيقاعي وعلى تراكيبه من توسع في المعنى، إلا أنه يزيد على الترديد بموسيقى خاصة حين تأتي الكلمة الثانية محملة بجماليات القافية والروي؛ وذلك لأن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، فلفظته الثانية مكانها قار في نهاية عجز البيت بخلاف الترديد فإنه يقع في أضعاف البيت .

ويعد التصدير في خطاب الشاعر الحماسي من أكثر المظاهر الإيقاعية التي تشكل حضوراً مكثفاً، وقد جاءت في أشكال مختلفة سنكتفي في تصنيفها بالإشارة إلى مرتبة اللفظ الأول؛ لأن اللفظ الثاني مكانه مضبوط المرتبة بكونه في نهاية عجز البيت، وذلك على النحو الآتي:

أ– أن يقع اللفظ الأول في أول الصدر، كما في قول هدبة بن خشرم[5] [من الوافر] [6]:

([1]) لم نجد له خبراً فيما عدنا إليه من المصادر القديمة.

([2]) الحماسية رقم (14)،كتاب الحماسة للبحتري، 37/1.

([3]) وقد سماه القدماء رد العجز على الصدر أو رد الأعجاز على الصدور. ينظر: كتاب الصناعتين, ص385.

([4]) العمدة, 3/2.

([5]) هدبة بن خشرم بن كرز بن أبي حية الكاهن، من بني عذرة، ويكنى أبا سليمان، شاعر إسلامي، فصيح متقدم، كثير الأمثال في شعره، وكان شاعراً راوية يروي للحطيئة. معجم شعراء الحماسة، ص133.

([6]) الحماسية رقم (159)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 473/1.

سَـأَهْجُو مــن هَجَـاهُمْ مِـنْ سِـوَاهُمْ وأَعْــرِضُ مِــنْهُمُ عَمَّــنْ هَجَــانِي

ب– أن يقع اللفظ الأول في صدر الشطر الثاني، كما في قول قعنب بن أم صاحب[1] [من البسيط] [2]:

ولــنْ يُراجِــعَ قَلْبِــي وُدَّهُــمْ أبَــداً زَكِنْتُ مِنْهُمْ على مِثْلِ الذي زَكِنُوا

ج– أن يقع اللفظ الأول في عجز الشطر الأول، كما في قول حُلْحُلَة بن قيس الفزاري[3] [من الطويل] [4]:

فـإنْ أنـا لـمْ أرْجِـعْ إلـيْكُمْ فَحـارِبُوا ولا أعْرِفَنْكُمْ تَصْجَرُونَ منَ الحَرْبِ

د– أن يكون اللفظ الأول في حشو الشطر الأول، كما في قول حكيم بن قَيْضَةَ التغلبي[5] [من الوافر] [6]:

لَعَمْــرُكَ مــا فَــرَرْتُ مِــنَ المنايــا ولا حَـــدَّثْتُ نَفْسِـــي بِـــالفِرارِ

([1]) قعنب بن أم صاحب الفزاري، اشتهر بنسبه إلى أمه، وأبوه ضمرة أحد بني عبدالله بن غطفان، وقعنب شاعر مجيد مقل، كان موجوداً في عصر بني أمية أيام الوليد بن عبد الملك. معجم شعراء الحماسة، ص102.

([2]) الحماسية رقم (47)، كتاب الحماسة للبحتري، 58/1.

([3]) هو حلحلة بن قيس بن أشيم الفزاري، شاعر أموي عاصر الخليفة عبد الملك بن مروان .الأغاني، 218/19.

([4]) الحماسية رقم (117)، كتاب الحماسة للبحتري، 93/1.

([5]) لم أعثر له على ترجمة سوى أن اسمه حكيم بن قبيضة بن ضرار الجرمي التغلبي، وأنه من شعراء الحماسة، فقد روى له أبو تمام حماسية واحدة. ينظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، 1127/2.

([6]) الحماسية رقم (168)، كتاب الحماسة للبحتري ، 120/1.

ه - أن يكون اللفظ الأول في حشو الشطر الثاني، كما في قول أعشى بني قيس بن ثعلبة [من الطويل] [1]:

فمـا مِيتَـةٌ إنْ مُتُّهـا غَيْـرَ عـاجِزٍ بعـارٍ إذا مـا غالَـتِ الـنَّفْسَ غُولُهـا

ومن الملاحظ أن الشعر الحماسي قد احتوى على أساليب أخرى من التصدير، فقد يقوم التصدير على ثلاثة أطراف في البيت الواحد، كما في قول ربيعة بن مقْرُوم الضَّبِّيّ[2] [من الكامل] [3]:

فَـدَعَوا: نَـزَالِ فكنـتُ أوَّلَ نـازِلٍ وعَـلَامَ أرْكَبُـهُ إذا لـم أُنْـزَلِ

كما أنه قد يقوم على أربعة أطراف، كما في قول بعض شعراء الحماسة [من الطويل] [4]:

فَلَمَّـا رَمَانِيهَـا رَمَيْـتُ سَـوَادَهُ ولا بُدَّ أَنْ تَرْمِي سَوَادَ الذي يَرْمِي

وهذا النوع من التصدير يضفي على البيت الذي يرد فيه ثراء في الإيقاع وزيادة في النغم إلا أنه لا يرد إلا نادراً، وقد يأتي التصدير في الشعر الحماسي في بيتين متتاليين، بيد أن مرتبة اللفظ الأول تتنوع فيهما، كما في قول بعض بني قيس بن ثعلبة[5] [من البسيط] [6]:

إنّـا محيُّـوكِ يـا سَـلْمَى فَحَيِّينَـا وإن سَـقَيْتِ كِـرَامَ النـاسِ فاسْـقِينا

وإنْ دَعَـوْتِ إلـى جُلّـى ومَكْرُمَـةٍ يوْمـاً سَـرَاةَ كِـرَامِ النَّـاس فادْعِينَـا

([1]) الحماسية رقم (93)، كتاب الحماسة للبحتري ، 81/1.

([2]) ربيعة بن مقروم الضبي ، شاعر مخضرم، عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام، وقد أسلم وشهد القادسية، وهو من شعراء مضر المعدودين. معجم شعراء الحماسة، ص44.

([3]) الحماسية رقم (9)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي،62/1.

([4]) البيت من الحماسية رقم (247)، ولم يذكر قائلها. كتاب الحماسة للبحتري، 169/1.

([5]) وتروى الأبيات لبشامة بن جزء النهشلي، ينظر شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 75/1.

([6]) الحماسية رقم (14)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 101/1.

قيمة التصدير:

لقد أدرك القدماء فاعلية التصدير الإيقاعية وطاقاته الجمالية التي يضفيها على البيت الشعري على المستويين الدلالي والإيقاعي فهو كما يقول ابن رشيق "يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[1].

بيد أننا نجد بعض الدارسين المحدثين يختزلون دور التصدير في تكثيف الإيقاع وتقوية الجرس النغمي في البيت الشعري فقط، فالدكتور عبدالله الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب يربط التصدير بقيمة واحدة تتصل بالتكرار النغمي المراد به تقوية الجرس[2] فهو عنده مجرد رنة لفظية قوية يكررها الشاعر ليصل بها الكلام ويبالغ في جرسه، ويذهب الدكتور محمد عبد المطلب إلى أن "الشكل التجريدي لهذه البنية يدل على أن ناتجها بسيط بمعنى أن التكرار لا يكثف الدلالة، وإنما يكون اللفظ الثاني مستقلاً ـــ في بنيته العميقة ـــ عن اللفظ الأول، وإن ظل ترابط اللفظين قائماً على المستوى الشكلي[3]. وبالنظر في القولين السابقين فإن الدراسة تختلف معهما، فهي ترى أن فاعلية التصدير في الشعر لا تقتصر على ما يسهم به من دور إيقاعي يتمثل في تقوية الأداء الصوتي وزيادة النغم الموسيقي في البيت الشعري فحسب،كما يرى الشيخان عبدالله الطيب ومحمد عبد المطلب ، ولكنه إلى جانب ذلك يسهم بدور فاعل في إثراء الدلالة وتوسيع حركة المعنى، فالتصدير يقوم على لفظين مكررين في البيت الشعري ينتج عنهما معان متباينة ودلالات متنوعة إما عن طريق الترديد وما يتولد عنه من معان تتراسل فيها اللفظتان وتتكاثر بها صور الدلالات، أو عن طريق الطباق وما يتولد عنه من إبراز المعنى وتوضيحه، فضلاً عن الإشارات المستمدة من السياق الذي يرد فيه، فمن معاني التصدير المتولدة عن طريق التماثل والترديد في الشعر الحماسي، نذكر قول زيد الخيل الطائي[4] [من الطويل] [5]:

أخا الحَرْبِ إنْ عَضَّتْ بِهِ الحربُ عَضَّها وَإنْ شَمَّرَتْ عَنْ ساقِها الحربُ شَمَّرا

فالملاحظ أن التصدير في الشطر الثاني من هذا البيت قد أسهم في تكثيف الإيقاع وزيادة الأداء الصوتي عن طريق التكرار اللفظي بين (شمرت، شمرا) وقد عزز التكرار اللفظي في الشطر الأول بين كلمتي (عضت، عضها) من جمال الموسيقى وثراء الإيقاع، كما أدى هذا التكرار في شطري البيت إلى جذب انتباه المتلقي ليكشف عن نهاية الشطر

([1]) العمدة, 2/ 3.

([2]) المرشد إلى فهم أشعار العرب، 75/2.

([3]) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، 1993م ص183.

([4]) هو زيد بن مهلهل بن يزيد بن كنانة، وكان زيد الخيل فارساً مغواراً مظفراً شجاعاً بعيد الصيت في الجاهلية وأدرك الإسلام ووفد إلى النبي ولقيه وسُرَّ به، وسماه زيد الخير. الأغاني، 248/17.

([5]) الحماسية رقم (142)، كتاب الحماسة للبحتري، 105/1.

الأول ويتوقع نهاية قافية البيت وهو ما يحدث للنفس ارتياحاً وللمعنى تمكيناً وتأكيداً، ومع أن لفظي التصدير (شمرت، شمرا) نابعان من أصل دلالي واحد إلا أن اللفظ الثاني قد حمل إيحاءات جديدة تدل على عمق ارتباط حياة الشاعر بالحرب، وشدة التصاقه بها، وتفاعله الإيجابي مع حركتها، بدلالة فعل الشرط وجوابه في شطري البيت (إن عضت... عضها) في الشطر الأول (وإن شمرت ...شمرا) في الشطر الثاني. وقد يكون من معاني التصدير التأكيد، كما في قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي[من مرفل الكامل] [1]:

أَعْـــــدَدْتُ لِلْحَـــــدَثَانِ سَـــــا بِـــــــغَةً وعَـــــدَّاءً عَلَنْـــــدَى

نَهـــــداً وذَا شُـــــطَبٍ يقُـــــــــ ـــــــدُ البَـــيْضَ والأبـــدانَ قَـــدَّا

فقد أدى التصدير بين كلمتي (يقد، قدا) فضلا عن الثراء الموسيقى إلى إبراز فاعلية السيف من خلال تعزيز معنى الفعل (يقدُّ) وتأكيده بالمصدر (قَدَّا).

(1) الحماسية رقم (34)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 175/1.

ومن معاني التصدير المتولدة عن طريق طباق السلب قول رجل من بني تميم[من الوافر] [1]:

أَبَيْــتَ اللّعْــنَ إنَّ سَــكَابَ عِلْــقٌ نفــيسٌ لا تُعَــارُ ولا تُبَــاعُ

مفَــــدَّاةٌ مُكَرَّمَــــةٌ عَلَيْنــــا يُجَــاعُ لهــا العِيَــالُ ولا تُجَــاعُ

فقد أدى التصدير المتمثل في الفعل المضارع المنفي في قافية البيت (لا تجاع) والفعل المضارع المثبت في مطلع العجز (يجاع) إلى تقوية الموسيقى وزيادة الأداء الصوتي ، وبالإضافة إلى ذلك فقد أحدث التخالف بين اللفظين المكررين (يجاع، لا تجاع) ناتجاً دلالياً استطاع أن يكشف المعنى ويزيد من وضوحه، فاهتمام الشاعر بفرسه ليس اهتماما عاديا، وقربها من نفسه لا يقف عند الحد المعقول، فهي لعزتها عليه تفدى بكل غالٍ، ولمكانتها في قلبه تؤثر تكريماً لها على العيال عند الإقتار، فتجوع العيال، ولا تجوع هذه الفرس.

ومما سبق يتجلى لنا التصدير خصيصة أسلوبية فاعلة استطاع من خلالها الشاعر الحماسي أن يَهبَ خطابه الشعري ثراء على المستويين الإيقاعي والدلالي.

وبعد، فإن دور الإيقاع الداخلي بألوانه المتعددة في خطاب الشاعر الحماسي لم يقف عند حدود تكثيف الموسيقى وزيادة الإيقاع، ولكنه أسهم بدور فاعل في تشكيل اللغة الفنية في النص الشعري الحماسي وإثراء الدلالة وإنتاجها، بيد أن ما يمكن أن نسجله من ملاحظة في مقامنا هذا هو أن حضور ألوان الإيقاع الداخلي وترددها في اختيارات الشعر الحماسي من حماسة أبي تمام جاء أكثر من حضورها في اختيارات الشعر الحماسي من حماسة البحتري، وسيأتي تعليل هذا في الفصل الخاص بالموازنة بين اختيارات أبي تمام واختيارات البحتري في حماستيهما وأثر المذهب الشعري لكلٍ من الشاعرين في اختياراته .

([1]) الحماسية رقم (48)، المصدر نفسه ، 210/1.