الفصل الثالث

خصائص الإيقاع في شعر الأعشى

اعتمد الأعشى اعتمادًا أساسيا على الإيقاع ومهارته في توظيفه في قصيدته.

ولم تأت فنون الإيقاع في شعره حليةً أو زركشة تحقق إيقاعًا صوتيا منفصلاً عن معناه.

فقد جاءت الفنون الإيقاعية في شعر الأعشى لتلعب دورها وتتفاعل مع بقية الفنون البلاغية للوصول بالمعنى إلى غايته التي يقصد إليها الفنان.

وانسم إيقاع الأعشى بأربع خصائص نعرض لها فيما يلي :-

أولا : القوة في الأداء :

تميز الأعشى بقدرته على التأثير على المتلقى من خلال موسيقى الألفاظ ولا نقصد بموسيقى الألفاظ هذا الأثر الإيقاعي فحسب ولكننا نرمي إلى ما هو أبعد من هذا.

فما نقصده من موسيقى الألفاظ هو تجاوب المتلقى مع ما يقوله الشاعر ومقدرة الشاعر ومهارته في أن يجعل المتلقى أسيرًا لعمله الفني ، يتابعه بحسه وفكره ومشاعره.

فالشعر ليس إيقاعًا صوتيا تنسجم معه الأذن وتستمتع به ، وإنما هو مزيج من إيقاع وفكر وتصوير كلها عوامل تتفاعل بعضها مع بعض.

والفنان الأصيل هو الفنان الذى يجعل المتلقى يتجاوب معه من خلال توظيفه للعناصر السابقة وصهرها جميعًا فى بوتقة العمل الفنى.

وقد نجح الأعشى فى أن يجعل المتلقى يعايش شعره ، فالكثافة التى يتميز بها شعره تمهد لهذه المعايشة.

ولكن هل يكفى الإيقاع وحده ؟!

إن الأعشى لا يعتمد على هذا الإيقاع فحسب بل يأتى الفكر والمعنى متلاحمين بالإيقاع ، أى يكون المعنى عنده موسوقًا ، وهذا ما جعل الأعشى ينال مكانة متميزة بين شعراء عصره كما تمثلت قوة الأداء عند الأعشى فى أنه يمهد للمتلقى قبل إصدار حكمه على الشيء ، فيجعل من الإقناع وسيلة لهذا الأمر ، وكل هذا لا يكون بمعزلٍ عن فنون الإيقاع.

فإذا أراد الأعشى – مثلاً – أن يصور قوة ناقته وضخامتها ، نجد أنه لا يدلف مباشرة إلى تصوير هذه القوة ، ولكنه يمهد لهذا الأمر بوصفه للصحراء الموحشة التى يسمع فيها عزيف الجن ، وبعد هذا يبدأ فى وصف الناقة بالقوة والجرأة والضخامة ، عندما يصبح ذهن المتلقى مُهيَّئًا لقبول هذه الأوصاف ومعايشتها معايشة تجعله مشدودًا للاستماع والاستمتاع بهذا العرض الشيق الذى يتميز بكثافة الإيقاع ، فجاءت غالبية هذه الأوصاف موقَّعة ، فلعب الإيقاع دوره فى تجسيد المعنى ، ومثل أحد أضلاع قوة الأداء الشعرى عند الأعشى الذى حرص على الإقناع والإمتاع من خلال وصفه للناقة.

يقول الأعشى :-

وَبَهْمَـــاءَ تَعْـــزِفُ جِنُّانُهَـــا ... مَنَاهِلُهَـــا أَجِنَـــاتٌ سُـــدُمْ (١)

قَطَعْـــتُ بِرِسْـــامَةٍ جَسْـــرَةٍ ... عُـــذَافِرَةٍ كَـــالفَنِيقِ القَطِـــمْ (٢)

غَضُـــوبٍ مِـــنَ السُّـــوطِ زَيَّافَـــةٍ ... إِذَا مَا ارْتَدَى بِالسُّـــرَابِ الأَكَـــمْ (٣)

كَتُـــومِ الرُّغَـــاءِ إِذَا هَجَّـــرَتْ ... وَكَانَـــتْ بَقِيَّـــةَ ذَوْدٍ كُـــتُمْ (٤)

تَفَـــرَّجُ لِلمَـــرْءِ مِـــنْ هَمِّـــهِ ... وَيَشْـــفِي عَلَيْهَـــا الفُـــؤَادُ السَّـــقِمْ

٤ / ١٥ ـ ١٩

كما تمثلت قوة الأداء عند الأعشى من خلال تدرجه فى الوصف . فالأعشى لا يقدم فكرته دفعة واحدة بل يتدرج بها شيئاً فشيئًا حتى يستتم له المعنى فهو - بالتالى - يستميل المتلقى شيئًا فشيئًا حتى يملك عليه جماع أمره . وهذا التدرج فى الفكر يأتى مصحوبًا بالإيقاع المناسب له. فهو - عادة - ما يبدأ وصفه بالأوصاف الحسية ثم يتدرج بهذه الأوصاف ليصل بها إلى درجة معنوية فيمتزج بذلك الجانبان الحسى والمعنوى ، مما يكون له عظيم الأثر فى تجسيد المعنى.

---

(١) بهماء : عمياء مطموسة المسالك ، عزفت الجن : صوتت فى المغاوز أجنة : راكدة
سدم : سدم الماء تغير لطول عهده وطحلب ووقع فيه التراب وغيره حتى اسدم

(٢) الرسيم : ضرب من العدو للإبل ، جسرة : ضخمة ، العذافرة : العظيم الشديد من الإبل
الفنيق : الفحل المكرم عند أهله لا يُؤذى ولا يُركب فحل قطم : فحل هائج

(٣) زيافة : زاف البعير يزيف وهى سرعة فيها تمايل

(٤) كتوم الرغاء : لا ترغو إذا ركبت لأنها مُهذَّبة.

ثانيا : الميل إلى الإيقاع الصرفى والجناس الناقص :-

ومن أبرز ما يميز الأعشى توظيفه للإيقاع الصرفى ويليه الجناس الناقص.

أولاً . الإيقاع الصرفي :- وهو أكثر الفنون كثافة فى شعر الأعشى سواء على المستوى الأفقى للبيت ، أو على المستوى الرأسى للقصيدة.

وبلغت شواهد الإيقاع الصرفى على المستوى الأفقى خمسة وثمانين شاهدًا وعلى المستوى الرأسى عشرة ومئتى بيت.

بالإضافة إلى القصيدة رقم ١٨ [١] فنهاية عجز جميع أبيات القصيدة جاء على وزن صرفى واحد على وزن فاعل.

ولذا فالأعشى يميل إلى استعمال الإيقاع الصرفى ميلاً كبيرًا على المستويين الأفقى والرأسى.

والإيقاع الصرفى كما قلنا سابقًا [٢] هو تماثل الوزن الصرفى لكلمتين أو أكثر ، وهذا فى حد ذاته يحقق إيقاعًا ناتجًا عن التماثل ، ثم يحقق نوعًا آخرًا من الإيقاع النفسى لدى المتلقى الناتج عن تحميل كلمات الإيقاع الصرفى لشحنات انفعالية متساوية.

وامتاز شعر الأعشى بعدم الاكتفاء بهذين الإيقاعين اللذين يحملهما الإيقاع الصرفى ، فهو يضيف إليهما شحنات إيقاعية لفنون إيقاعية أخرى فنجد عنده الإيقاع الصرفى المسجوع والإيقاع الصرفى المجنس جناسًا ناقصًا.

---

(١) ديوان الأعشى مطلع القصيدة :

شاقتك من قتلة أطلالها　　بالشطّ فالوتر إلى حاجر

(٢) انظر الفصل الأول : فنون الإيقاعى بالكلمة – الإيقاع الصرفى ، ص ٧٥.

ولا يكتفى الأعشى بذلك كله ، فيأتى بالإيقاع الصرفى مسجوعًا ومجنسًا فى ذات الوقت ، وهذا هو الجديد فى شعر الأعشى ، ويترتب عن هذا كله كثافة إيقاعية ضخمة ، وصوت إيقاعى قوى عال.(١)

وقد وظّف الأعشى الإيقاع الصرفى فى اتجاهين :-

الاتجاه الأول : وهو الحصول على إيقاعٍ عالٍ مكثف وهذا ما يحققه الإيقاع الصرفى فالكلمتان الموقعتان إيقاعًا صرفيا ينتج الإيقاع فيهما عن تماثل الوزن الصرفى لهما ، بالإضافة إلى ما قد يحملانه من شحنات إيقاعية أخرى سواء كانتا مسجوعتين ، أو مجنستين، أو مسجوعتين مجنستين.

الاتجاه الثانى : وهو التوازن الناتج عن تماثل كلمتى الإيقاع الصرفى ، سواء كان توازنًا حسّيًا ، أو توازنًا معنويا ، وكل ذلك مرتبط بتجسيد المعنى لا ينفصل عنه بل يأتى ملازمًا مجسدًا له.

وقد أكثر الأعشى من استعمال الإيقاع الصرفى فى شعر المدح ولا عجب فى ذلك فالمدح من أهم الأغراض التى تحدث عنها الشاعر فالأعشى شاعر مديح من الدرجة الأولى.

فإذا كان لكل فنان موقف من الحياة وهذا الموقف هو الذى يحدد اتجاهات فنه والاتجاه هو الذى يحدد العناصر الفنية المناسبة له.

والأعشى رجل عاش لنفسه ومتعته ولذته بالإضافة إلى واجبه تجاه قبيلته فى الدفاع عنها ونصرتها.

---

(١) نفسه ، ص ٨٠ ، ٨١.

فالرجل حياته حياة خمر ولهو ونساء ، ولذلك فحياة الشاعر حياة صاخبة حياة تضج بالحركة والحيوية مليئة بالسفر والترحال. والأعشى وسط كل هذا يسعى للحصول على متعته واقتناص أوقات اللهو والشراب له ولرفاقه فهو بحاجة دائمة للمال والمال الكثير لتحقيق متعته ولهوه ولذلك فقد لجأ إلى سادة العرب يمدحهم وينال عطاياهم.

يقول د / محمد حسين : " كانت كل هذه الخصال خليقة أن تجعل الأعشى فى حاجة دائمة إلى المال. فراح يطوف بلاد العرب بين الشام والعراق واليمن قاصدًا الملوك والأشراف يمدحهم وينال عطاءهم. ولم يكن يجتمع إليه قدر من المال حتى يستنزفه فى لذته ولذة من يجتمع إليه من صحبه ورفاقه ، ثم يعاود الرحلة فى سبيل الحصول على مال جديد ، ينفقه فى لذة جديدة. " (١)

لذلك فإن نسبة كبيرة من شعر الأعشى جاء فى المدح فجاء ما يقرب من ثلث شعره فى المدح وهى نسبة طبيعية بالنسبة لحياة الرجل وموقفه من الحياة.

وقد وفّر الأعشى لمقطع المدح كل ما يلزمه من إيقاع يستميل به الممدوح لنيل أكبر قدر ممكن من الأموال.

ولذا فقد استغل الأعشى الأثر الإيقاعى فى النفس بالإضافة إلى تعلق الأذن العربية بالإيقاع.

والأثر الذى يحدثه الإيقاع فى نفس المتلقى قد أشار إليه القدماء فيقول أبو هلال العسكرى : " إن من فضل الشعر على النثر أن الألحان التى هى أهنأ

---

(١) د / محمد محمد حسين ، ديوان الأعشى الكبير ، المقدمة ص.

اللذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر. فهو لهم بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة.»(١)

ولذلك فقد جاء الإيقاع الصرفى بنسبة كبيرة فى شعر المدح. وهى نسبة بلغت ٣٥,٣ ٪ من شواهد الإيقاع الصرفى فى شعر الأعشى.

كما يلجأ الأعشى إلى الإيقاع للصرفى فى تغزُّله وبخاصة فى الأبيات التى تصور حركة محبوبته أو محبوباته . وهى حركة كثيراً ما يصفها الأعشى بالتوازن ولذا فهو يجد فى الإيقاع الصرفى مأربه لبيان هذا التوازن.

كما لجأ الأعشى للإيقاع الصرفى عند تصوير أوصاف المحبوبة . فجاءت الكلمات المعبرة عن هذه الأوصاف موقعة إيقاعاً صرفياً.

(٢) فن الجناس الناقص :-

وهو ثانى الفنون كثافة بعد الإيقاع الصرفى . وقد بلغت أبيات الجناس الناقص على المستوى الأفقى للبيت ٦١ بيتاً وعلى المستوى الرأسى للقصيدة ٨٨ شاهداً.

والجناس الناقص يعتمد عليه الأعشى فى إثارة ذهن المتلقى بالإضافة إلى الإيقاع الصوتى الناتج عنه.

وكما قلنا إن الأعشى شاعر مديح من الدرجة الأولى وكما كان الإيقاع الصرفى من الفنون التى جاءت بكثرة فى مقطع المدح . فقد جاءت نسبة كبيرة من

---

(١) أبو هلال العسكرى ، الصناعتين ، ص ١٤٤ ، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط الحلبى.

شواهد الجناس الناقص فى مقطع المدح وهى نسبة بلغت ٣١ ٪ من أبيات الجناس الناقص.

وقد وظّف الأعشى الجناس الناقص توظيفاً جيداً فالإثارة الذهنية الناتجة عن الجناس الناقص يحتاجها مقطع المدح.

فالشاعر يحاول أن يستميل الممدوح لديه فيجعل من الإيقاع وسيلة لذلك وهذا يحققه الإيقاع الناتج عن إيقاع الجناس الناقص وعن طريق إثارة الذهن التى يحققها اختلاف المعنى وتشابه اللفظ مما يجعل الممدوح متعلقاً بالقصيدة وبأبياتها حتى آخرها.

ولذلك فإنّ وجود الجناس الناقص فى مقطع المدح لم يأتِ صدفة ولكن الشاعر قصد إليه قصداً.

والأعشى يعتمد على إثارة ذهن المتلقى فى اختلاف المعنى بين الكلمتين المتجانستين وتصل قمة الإثارة عندما تتسع الفجوة بين الكلمتين المتجانستين فتصل إلى حد التناقض ، جمال الطباق الموقع.

فتصل هذه الإثارة إلى المتلقى ممسوسة بالدرجة التى تحقق له المتعة التى تهيئه لمعايشة النص من تراكيب وصور وإيقاع ، فنبدأ بالجناس الناقص وننتهى عند البلاغة كلها ممتزجة عناصر ، لا فصل ولا انفصال بين فنونها المختلفة من تراكيب وصور فنية وإيقاع.

ثالثا : تلاحم الإيقاع مع المضمون :-

ومن خصائص الإيقاع التى ينبغى الإشارة إليها قدرة الأعشى على المزج بين المعنى والإيقاع.

فقد جاء الإيقاع عند الأعشى ممتزجا بالمعنى ملتحما به ، فلم يكن الإيقاع عنده زينة ، أو حلية ، أو محسنا بديعيا يضاف إلى اللفظ بهدف تزيينه.

فالإيقاع عند الأعشى لا ينفصل عن المضمون ، فتأتى الكلمتان الموقعتان معبرتين عن مضمون البيت كما فى قوله :

وَغَرِيبَةٍ تَـأْتِى الْمُلُـوكَ حَكِيمَـةٍ قَـدْ قُلْتُهَـا لِيُقَـالَ مَـنْ ذَا قَالَهَـا

٣ / ١٠

فالإيقاع الصرفى واقع بين (غريبة ، حكيمة) وهما فى تصريف واحد على وزن (فعيلة) ، وقد امتزج المعنى فيهما بالإيقاع ، فالغريبة هى قصيدة الأعشى والحكيمة هى قصيدته أيضا ، وبين الغرابة والحكمة تظهر مقدرة الشاعر فى نسج قصائده ، فهى تدهش سامعها لغرابتها ولحكمتها حتى تجعل سامعها يقول : من قائل هذه القصيدة الغريبة الحكيمة ؟

وقوله :

وَعَسِـيرٍ مِـنَ النَّـواعِحِ أَدْمَـا ءَ مَرُوحٍ بَعْـدَ الْكَـلالِ رَجُـوفِ

٦٣ / ٢١

فالإيقاع الصرفى بين (مروح – رجوف) فهما على وزن فعول ، والناقة المروح هى النشيطة ، والرجوف هى الناقة التى يهتز فوقها الرجل لنشاطها ، لذا جاءت كلمة الإيقاع الثانية " رجوف " نتيجة لكلمة الإيقاع الأولى " مروح " ، فعانق

المعنى الإيقاع وساعد طول الفاصلين فى تصوير مدى تحمل الناقة للتعب وحفاظها على نشاطها وحيويتها.

إن ما سبق عبارة عن نماذج وصور لهذا التلاحم بين المعنى والإيقاع ، وفى الفصلين المخصصين لهما تفصيل أكثر لهذا الأمر.

فهذا الامتزاج والتلاحم اعتمد أساسا على تفاعل فنون البلاغة مع بعضها بعضا.

رابعا : تجسيد الصورة :

إن جانب تجسيد الصورة مع جانب تلاحم الإيقاع مع المعنى ، ومع الإيقاع نفسه قد أغلقوا دائرة البلاغة بأضلاعها الثلاثة.

واعتمد الأعشى فى تجسيد الصورة على فنون الإيقاع من خلال دوائر إيقاعية ، تضيق وتتسع تبعا للمعنى المراد التعبير عنه.

ففى القصيدة رقم (١٨) والتى عرضنا لها من قبل فى تحليلنا لإيقاع الكلمة فى شعر الأعشى ، وجدنا أن القصيدة عبارة عن منافرة بين عامر بن الطفيل ، وعلقمة بن علاثة ، ووجدنا أن الأعشى بنى قصيدته على الموازنة فى جميع أغراض القصيدة من غزل ومدح وهجاء وفخر.

وتبدأ هذه الموازنة بدوائر إيقاعية تتسع شيئا فشيئا ، فننتقل من دائرة ضيقة إلى دائرة أوسع فأوسع. (١)

---

(١) انظر تحليل الإيقاع بالكلمة فى القصيدة رقم (١٨) ، ص ١٨٠ وما بعدها من البحث.

وإذا كانت الدوائر الإيقاعية في القصيدة السابقة تبدأ ضيقة ثم تتسع فإن هذه الدوائر قد تأتي متسعة عامة تتبعها دوائر ضيقة تحمل صورًا جزئية تفسر الصورة العامة.

ولنتأمل هذا المقطع في مدح الأسود بن المنذر:

هُوَ دَانَ الرِّبَابَ إِذْ كَرِهُوا الـــ ... ـدِّينَ دِرَاكًا بِغَزْوَةٍ وصِيَـــالِ
ثُـمَّ أَسْـقَاهُمْ عَلَـى نَفَـدِ العَيْـ ... ـشِ فَأَرْوَى ذَنُوبَ رِفْدٍ مُحَالِ[1]
فَخْمَـةٌ يَلْجَـأُ المُضَـافُ إِلَيْهَـا ... وَرِعَالاً مَوْصُولَةً بِرِعَـالِ[2]
تُخْرِجُ الشَّيْخَ مِـنْ بَنِيـهِ وتَلْـوِي ... بِلَبُـونِ المِعْـزَابَةِ المِعْـزَالِ
ثُمَّ دَانَـتْ بَعْـدُ الربَـابُ وكَانَـتْ ... كَعَـذَابٍ عَقُـوبَةُ الأَقْـوَالِ[3]
عَنْ تَمَنٍّ وَطُولِ حَـبْسٍ وَتَجْمِيـ ... ـعِ سَنَـاتٍ وَرِحْـلَةٍ وَاحْتِمَـالِ

١ / ٦٣ ـ ٦٨

يتناول هذا المقطع انتصار ممدوح الشاعر " الأسود بن المنذر " على قبيلة الرباب ، ودخولها في طاعته.

لذا فهناك منتصر يتميز بالشجاعة والقوة ، وهناك منهزم من أهم سماته الخضوع لسيطرة المنتصر.

وجاءت فنون الإيقاع موظفة لأداء هذا المعنى من خلال الدوائر الإيقاعية وبدأ الأعشى هذه الدوائر بدائرة إيقاعية متسعة تسجل انتصار الأسود على قبيلة الرباب فيقول:

---

(١) ذنوب : الدلو المملوء بالماء.

(٢) فخمة : كتيبة.

(٣) الأقوال : الملوك.

هُوَ ذَانَ الرِّبَابَ إِذْ كَرِهُوا الـــ ... ـذُّلَ دِرَاكًا بِغَزْوَةٍ وَصِيَالِ

١ / ٦٣

فالإيقاع الصرفى بين (دراك ، وصيال) يوضح قوة الممدوح وإصراره على دخول الرباب فى طاعته ، والإيقاع الصرفى من سماته التوازن ، فإذا كان (الدراك) هو التلاحق والتتابع فى غزوة ، و (الصيال) هو الانتصار والفوز فهذا دليل على قوة الممدوح ، فالدراك والصيال كلاهما متساويان فى المقدار ، فبقدر تتابع المعارك وتلاحقها يأتى الانتصار والفوز.

وبعد أن تمدأ الدائرة بهذا الاتساع لتشمل خبر انتصار الأسود على الرباب تضيق الدائرة بعد ذلك عن طريق عدد من الصور الجزئية المتتابعة ، والتى تفسر هذا النص فيقول :

ثُمَّ أَسْقَاهُمْ عَلَى نَفَدِ الْعَيْـ ... ـشِ فَأَرْوَى ثُنُوبَ رِفْدٍ مُحَالِ

١ / ٦٤

فالجناس الناقص بين (نفد - رفد) يرسم صورة من صور هذه المعارك والممدوح يسقى أعداءه من كأس المنايا ، فطرف الجناس (نفد) فناء وموت وهزيمة محققة للأعداء ، والطرف الآخر (رفد) عذاب وكأس موت وانتصار للممدوح على الأعداء.

ويواصل الشاعر صوره الجزئية الموقعة فيقول :

فَخُمَاةٌ يَلْجَأُ الْمُضَافُ إِلَيْهَا ... وَرِعَالاً مَوْصُولَةً بِرِعَالِ

تُخْرِجُ الشَّيْخَ مِنْ بَنِيهِ وَتَلْوِى ... بِالْبُنِينِ الْمُعْزَابَةِ الْمِعْزَالِ

١ / ٦٥ ، ٦٦

يحدثنا الشاعر هنا عن صورة لكتيبة الممدوح الضخمة التى يلجأ إليها المستجير المحاط بالمعركة راجيا حماية الأسود ، وتنبثق من هذه الصورة صورة أخرى للشيخ الذى يذهل عن بنيه وتشرد إبله ويعتزل راعيها.

ويأتى الجناس الناقص بين (المعزابة - المعزال) ليصور حال التشرد التى أصابت الجميع ممن هم فى طريق هذه الكتيبة الضخمة ، وصورة الابتعاد بالإبل فى أطراف الصحراء ، وصورة اعتزال الراعى للناس تظهران مدى الخوف من قوة هذه الكتيبة.

وقد أظهرت الصور الجزئية السابقة مدى قوة الممدوح ، وجاءت تدعم الصورة العامة لتوضح أن هذا النصر لم يكن عشوائيا ، ولكنه جاء نتيجة لقوة هذا الممدوح وشجاعته التى جعلت قبيلة الرباب تدخل فى طاعته.

ثم يفاجئنا الأعشى بإغلاقه لهذه الدوائر الإيقاعية بدائرة متسعة ، وينتهى فيها من حيث بدأ فيقول :

ثُمَّ دَانَتْ بَعْدُ الرِّبَابُ وكَانَتْ ... كَعَذَابٍ عُقُوبَةُ الأَقْوَالِ

عَنْ تَمَنٍّ وَطُولِ حَبْسٍ وَتَجْمِيـ ... ـعٍ شَتَاتٍ وَرِحْلَةٍ وَاحْتِمَالِ

١ / ٦٧ و ٦٨

يبدو أن الأعشى معجب بتسجيل هذا الانتصار مغرم بذكره فيغلق دوائره الإيقاعية بهذه الدائرة المتسعة ، والتى تشبه بداية هذه الأبيات فكأنها إعادة لها ولكن فى تكثيف إيقاعى رشيق.

فيبدأ الأعشى هذه الدائرة بالجناس الناقص المسجوع والموقع إيقاعا صرفيا بين (دانت – كانت) . فـ(دانت) تعبر عن خضوع الرباب . و (كانت) عقوبة الملوك وعقوبة الممدوح لهم . وعقوبة الممدوح سبب فى خضوع الرباب.

والإيقاع الصرفى بين الكلمتين يوضح أثر العقوبة . فبقدر العقوبة (كانت) جاءت النتيجة (دانت).

والشاعر يقدم (دانت) النتيجة فهو مغرم بها يريد تسجيلها . ويجد فى ذكرها متعة يفوقها متعة الاستماع إليها من جانب الممدوح فيجزل العطاء له.

ثم يأتى الازدواج فى البيت الثانى (عن ثمن – طول حبس) تعليلا لأهمية هذا الانتصار على قبيلة الرباب لأنه جاء بعد طول ثمن واستعداد للاقاة الأسود . فالأعشى لا يمدح الأسود لانتصاره على قبيلة ضعيفة . ولكن المدح يجود إذا كانت القبيلة تتمنى اللقاء والمواجهة فى كامل استعدادها للاقاة الأسود بن المنذر.

وتأتى الأبيات التالية لتسير على النهج ذاته . فتبدأ بدائرة متسعة تسجل انتصار الشاعر على قبيلتى دودان وذبيان . ثم تتوالى بعد ذلك الصور الجزئية فى دوائر إيقاعية أقل اتساعا فيقول الأعشى :

مِنْ نَواصِيَ دُودَانَ إذْ كَرِهُوا الـ ... بَأْسَ وَذُبْيَانَ والهِجَانَ الغَوالِى

١ / ٦٩

جاءت الكلمات (دودان – ذبيان – هجان) مسجوعة محققة إيقاعا عاليا يتناسب مع انتصار الممدوح على القبيلتين.

فالممدوح فى هذين البيتين ملك نواصى القبيلتين وانتصر عليهما ، لذلك فالدائرة الإيقاعية متسعة.

ثم تتوالى الصور الجزئية بعد ذلك فى دوائر إيقاعية ضيقة فيقول الأعشى:

ثُـــمَ وَصْـــلَتْ صِـــرْمَةٌ بِرَبِيـــعٍ حِينَ صَرَّفَتْ حَالَـــةٌ عَـــنْ حَـــالِ

٧٠ / ١

فالازدواج بين (ثم وصلت - حين صرفت) يعكس مدى قوة الممدوح الذى وصل الشتاء بالربيع فى حربهم ، حتى غير حالهم من حال إلى حال ، وقد حملت جملتا الازدواج الفعل ورد الفعل ، فبقدر اتصال الحرب كانت تغير حالهم من حال إلى حال.

ثم يعرض لصورة جنديين من جنود الممدوح كانا فقيرين قبل حرب الممدوح للأعداء ، فصارا بعد ذلك من الأغنياء دلالة على كثرة ما غنموه فى المعركة فيقول :

وَشَرِيكَيْنِ فِـــى كَثِيـــرٍ مِـــنَ المَـــا لِ وَكَانَـــا مُحَـــالِفَيْ إِقْـــلَالِ

٧٣ / ١

فجاءت الفاصلة المسجوعة (المال - إقلال) لتلخص حالى الجنديين فالمال صار كثيرا بعد المعركة ، والإقلال كان قبل المعركة أى أن الممدوح كان سببا فى ثرائهما ، وهذا الثراء يمثل كثرة الغنائم التى حصل عليها الممدوح.

من العرض السابق نتبين أن الأعشى وظف الإيقاع فى قصيدته توظيفا جيدا ، فلم يأت عشوائيا أو حلية ، ولكنه جاء موظفا ليجسد المعنى المراد.

مما سبق يحق لنا أن نطلق على الأعشى صناجة العرب.

النتائج

(١) كانت قضية الانتحال من القضايا التى أثيرت حول شعر الأعشى . وقد أثارها الدكتور / شوقى ضيف فى كتابه - تاريخ الأدب العربى - العصر الجاهلى - فأشار إلى أن الكثير مما ورد فى ديوان الأعشى الكبير - تحقيق الدكتور / محمد محمد حسين - ليس له . ولم يُبقِ له سوى ثمانمئة وستة وستين بيتًا من مجموع ألفين وثلاثمئة وستة وعشرين بيتًا.

وقد تعرضت لهذه القضية فى بحثى من خلال منهج فنى يعتمد -أساسًا- على أسلوب الشاعر الذى اتضح من خلال دراستى للشعر الموثوق الذى لا خلاف عليه.

كما اعتمدت أيضًا على آراء القدماء . ثم رأى د / محمد محمد حسين . ثم رأى د / شوقى ضيف . باعتبار الدكتور / محمد حسين فى دراسته لديوان الأعشى أسبق من الدكتور / شوقى ضيف.

وكانت الصورة النهائية لشعر الأعشى الموثوق كالآتى :-

عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد القطع	عدد الأبيات	المجموع
٤٢	١٧٠٨	٨	٥٩	١٧٦٧
قصيدة	بيتًا	قطع	بيتًا	بيتًا

وكانت الصورة النهائية للشعر المنتحل كالآتى :-

عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد القطع	عدد الأبيات	المجموع
١٢	٤٦١	٢٠	٩٤	ددد
قصيدة	بيتًا	قطعة	بيتًا	بيتًا

(٢) جاء الإيقاع فى شعر الأعشى ملازمًا للمعنى ، مجسدًا له ، فلم يكن مجرد حلية أو زينة أو مجنسًا بديعياً كما يزعم أصحاب المدرسة التقليدية فى البلاغة.

وكما رأينا - سابقًا - كيف أسهمت الكلمتان الموقعتان أو الجملتان الموقعتان فى تجسيد المعنى وتصويره ، فاختيار الشاعر للمعنى موقعًا له دلالته التى تسهم فى تجسيده وتصويره بخلاف إذا لم يأتِ موقعًا.

(٣) اعتمد الأعشى على الإيقاع اعتمادًا كبيرًا خاصة فى شعر المدح ويوضح ذلك الجدول التالى :-

الفن البلاغى	عدد الأبيات فى شعر المدح	النسبة المئوية
الإيقاع الصرفى	٣٠	٪ ٣٥.٣
الفاصلة المسجوعة	٢٥	٪ ٣٤.٥
الجناس الناقص	١٩	٪ ٣١.٣
الازدواج	١٧	٪ ٥٦.٦
الطباق الموقع	٩	٪ ٣٣.٣

فالجدول السابق يظهر الكثافة العددية للفنون الإيقاعية فى شعر المدح عند الأعشى ، وهذا شىء متوقع ، لأن الأعشى عاش لمديح السادة والأشراف ، من أجل الحصول على المال الذى ينفقه على ملذاته ، ولذا فإنه يلجأ إلى الإيقاع موظفًا للأثر النفسى الذى يتحقق لدى ممدوحيه - جانبًا من وراء ذلك العطاء الجزيل - ، ويتحقق لدى المتلقين لشعره مما يحقق لشعره الذيوع والانتشار.

ويؤكد قولنا هذا أن أكثر من نصف شواهد الازدواج البالغ ٥٦.٦ / جاء في شعر المدح ، ففن الازدواج يحقق الإيقاع بالجملة ، وهو إيقاع أكثر اكتمالاً من إيقاع الكلمة ، فيتحقق معه الوفاء بالمعنى والإيقاع بصورة أكبر.

(٤) بلغ توظيف الإيقاع في شعر الأعشى درجة كبيرة من النضج ، خاصة في استخدامه الدوائر الإيقاعية ، فنأتي هذه الدوائر ضيقة ثم تتسع شيئًا فشيئًا أو تأتي هذه الدوائر متسعة ثم تضيق شيئًا فشيئًا ، ثم تختتم بدائرة متسعة.

وهذا النوع من التوظيف الإيقاعي يعكس وعي الأعشى وإدراكه لأهمية الإيقاع وتوظيفه في تجسيد المعنى ، وفي ذلك تجسيد جديد للصورة مع جانب تلاحم المعنى في الشعر الجاهلي.

(٥) مال الأعشى بدرجة كبيرة إلى توظيف الإيقاع الصرفي والجناس الناقص ومنبع ذلك حرص الأعشى على الإيقاع المتوازن – غالبًا – الذي يحققه الإيقاع الصرفي والناتج عن مماثل البنية الصرفية للكلمتين الموقعتين ، وحرصه في الوقت ذاته على الإثارة الذهنية التي يحققها الجناس الناقص ، والناتجة عن تشابه اللفظين في حروفهما ، واختلاف المعنى بينهما ، فتتحقق المتعة للعقل والأذن في الوقت ذاته ، مما يكون له أكبر الأثر في نفس المتلقي.

(٦) قدرة الأعشى على توظيف الإيقاع مع غيره من الفنون البلاغية : التراكيب والصور الفنية. وذلك ما يؤكد قولنا بأن الفنون البلاغية لا تنفصل عن بعضها فلم يأت الإيقاع بمعزل عن التراكيب البديعية أو الصور الفنية ، بل جاء مؤثرًا فيها متأثرًا بها ، متلاحمًا معها في نسيج متماسك قاعدته التراكيب التا

ينبثق منها الصور الفنية والإيقاع . فتكون البلاغة بفنونها أشبه بمثلث قاعدته التراكيب وضلعاه الصور الفنية والإيقاع.

(٧) لم يكن التشبيه الفن الأثير لدى الأعشى . ولذلك لم تأتِ براعته فى التشبيه على مستوى براعته فى الإيقاع ، حيث جاءت معظم تشبيهاته مكررة لا حرارة ولا جدَّة فيها ، وهذا ما أشرت إليه فى موضعه من البحث.

من كل ما سبق تتبين أن الأعشى استحق أن يطلق عليه صناجة العرب وأنه أحد شعراء الإيقاع المعدودين فى الأدب العربى.

المصادر والمراجع

(أ) المصادر الأساسية :-

١- القرآن الكريم.

٢- ابن الأثير : نجم الدين بن أحمد بن إسماعيل (ت ٨٣٧ هـ) ، المثل السائر ، تحقيق د / أحمد الحوفى ، و د / بدوى طبانة ، ط دار نهضة مصر ، القاهرة.

٣- ابن أبى الإصبع المصرى : أبو محمد زكى الدين عبد العظيم (ت ٦٥٤ هـ) ، بديع القرآن ، تحقيق د / حفنى شرف ، طبعة دار النهضة ، مصر.

٤- ابن أبى الإصبع المصرى : تحرير التحبير ، تحـ د / حفنى شرف ، طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٣٨٣ هـ

٥- الأعشى : ميمون بن قيس ، الديوان ، تحقيق د / محمد محمد حسين ، ط مكتبة الآداب بالجماميز ، القاهرة ١٩٥٠ م.

٦- الباقلانى : أبو بكر محمد بن الطيب (ت ٤٠٣ هـ) ، إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط دار المعارف ١٩٦٣ م.

٧- ثعلب : أبو العباس أحمد بن يحيى الشيبانى (ت ٢٩١ هـ) ، قواعد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، ط الحلبى ١٩٤٨ م.

٨- الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ) ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط الخانجى.

٩- الجرجانى : أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت ٤٧١ هـ) ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، ط المدنى.

١٠- الجرجانى : على بن عبد العزيز (ت ٣٩٢ هـ) . الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط الحلبى.

١١- الخفاجى : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان ، سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدى ، ط صبيح ، ١٩٦٩ م.

١٢- الخليل بن أحمد : العين، تحقيق د / عبد الله درويش ، مطبعة العانى بغداد ، ١٩٦٧ م.

١٣- ابن رشيق : أبو على الحسن القيروانى (ت ٤٥٦ هـ) ، العمدة ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٢ م.

١٤- الزمخشرى : أبو القاسم محمود بن عمر (ت ٥٣٨ هـ) ، الكشاف ، ط دار المعرفة ، بيروت.

١٥- السّكّاكى : أبو يعقوب يوسف (ت ٦٢٦ هـ) ، مفتاح العلوم ، ط المطبعة الميمنية ، مصطفى البابى الحلبى وأخويه ، مصر ، ١٣١٨ هـ ، ١٩٠٦ م.

١٦- سيبويه : أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠ هـ) الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ م.

١٧- سيد البحراوى (الدكتور) : العروض وإيقاع الشعر ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ، ١٩٩٣ م.

١٨- عباس عجلان (الدكتور) : عناصر الإبداع الفنى فى شعر الأعشى ، ط مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، ١٩٨٥ م.

١٩- عبد العزيز عبد الجليل : الموسيقى الأندلسية العربية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد (١٢٩).

٢٠- العسكرى : أبو هلال (ت ٣٩٥ هـ) : الصناعتين ، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط الحلبى.

٢١- على الجندى (الدكتور) : صور البديع فى الأسجاع ، الجزء الأول ، ط دار الفكر العربى ، ١٩٥١ م.

٢٢- ابن قتيبة : أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط دار الكتب العلمية.

٢٣- قدامة بن جعفر : أبو الفرج (ت ٣٣٧ هـ) ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، ط الخانجى ، ١٩٦٣ م.

٢٤- القرطاجنى : حازم بن محمد (٦٨٤ هـ) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، ١٩٦٦ م.

٢٥- القزوينى : محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩ هـ) ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، بيروت ، ١٩٨٠ م.

٢٦- محمود المسعدى : الإيقاع فى السجع العربى ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ١٩٩٦ م.

٢٧- المرزبانى : أبو عبد الله محمد بن عمران (ت ٣٨٤ هـ) ، الموشح ، ط المطبعة السلفية ومكتبتها ، ١٣٤٣ هـ

٢٨- ابن المعتز : عبد الله (ت ٢٩٦ هـ) ، البديع ، تحقيق كراتشكوفسكى.

٢٩- منير سلطان (الدكتور) : الإيقاع الصرفى فى شعر شوقى الغنانى ، ط منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ٢٠٠٠ م.

٣٠- د / منير سلطان : الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ط منشأة المعارف ، ٢٠٠٠ م.

٣١- د / منير سلطان : بديع التراكيب فى شعر أبى تمام ، ط منشأة المعارف ، ١٩٩٥ م.

٣٢- د / منير سلطان : تشبيهات المتنبى ومجازاته ، ط منشأة المعارف ، ١٩٩٥م.

٣٣- د / منير سلطان : الصورة الفنية فى شعر المتنبى - الكناية والتعريض ، ط منشأة المعارف ، ٢٠٠٢ م.

٣٤- ابن وهب : أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم - من وفيات القرن الرابع - البرهان فى وجوه البيان ، تحـ د / حفنى شرف ، ط مكتبة الشباب ، ١٩٦٩ م.

(ب) المصادر الثانوية :-

١- إبراهيم أنيس (الدكتور) : الأصوات اللغوية ، ط ٤ ، القاهرة ، يناير ١٩٦١ م.

٢- أحمد عبد الحى (الدكتور) : الانفراد - التفرد - الفردية دراسة فى شعر عنترة ، ط دار المعارف الجامعية ، ١٩٩٢ م.

٣- أحمد فتل (الدكتور) : علم البديع رؤية جديدة ، ط الدار العربية ، ١٩٨٩ م.

٤- أحمد فؤاد عمران (الدلكتور) : دراسات فى التجويد والأصوات العربية ، ط جامعة الأزهر ، ٢٠٠١.

د- أحمد المراغى (الدكتور) . علوم البلاغة - المعانى - البيان - البديع ، د دار الآفاق العربية ، ٢٠٠٠ م.

٦- رمانى الرسالة الشرقية - تحقيق هاشم الرجب .

٧- الاصفهانى : أبو الفرج ، الأغانى ، ج ٧ ، ط وزارة الثقافة والإرشاد القومى.

٨- أمينة سليم (الدكتورة) . علم البديع ، ط جامعة الأزهر ، ٢٠٠٣ م.

٩- بولس عوّاد : العقد البديع فى فن البديع ، ط المطبعة الكاثوليكية ، ١٨٨١ م.

١٠- تمام حسان (الدكتور) : اللغة معناها ومبناها ، ط الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ م.

١١- الحسن بن أحمد الكاتب : كمال أدب الغناء - تحقيق زكريا يوسف - مجلة المورد العراقية ، ١٩٧٣ م.

١٢- زينب العمرى (الدكتورة) : السمات الحضارية فى شعر الأعشى ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية.

١٣- ابن سلام الجمحى (ت ٢٣٢ هـ) : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، ط المدنى ، ١٩٧٤ م.

١٤- ابن سيدة : المخصص ، ج ١٣ ، باب الملاهى والغناء.

١٥- شوقى ضيف (الدكتور) : تاريخ الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ط دار المعارف ، ١٩٦١ م.

١٦- عبد السلام هارون (الدكتور) : الأساليب الإنشائية فى النحو العربى ، مكتبة الخانجى ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٧٦ م.

١٧- عبد الفتاح العقيلى (الدكتور) : الأدب العربى فى الجاهلية وصدر الإسلام - قضايا وقراءات ، ط ميرانا للتأليف والترجمة ، ١٩٩٧ م.

١٨- الفارابى : الموسيقى الكبير - شرح د / غطاس عبد الملك خشبة.

١٩- فوزى السيد عبد ربه (الدكتور) : الفنون البديعية فى دائرة البحث البلاغى مطبعة الحسين الإسلامية ، ط ١ ، ١٩٨١ م.

٢٠- ابن قتيبة : أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) . الشعر والشعراء ، ج ١ ، تحقيق أحمد شاكر ، ط دار المعارف ، ١٩٨٢ م.

٢١- كمال أبو ديب (الدكتور) : الرؤى المقنعة نحو تحليل بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى ، ط الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م.

٢٢- الكندى : رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف.

٢٣- محمد هاشم عطية : تاريخ الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، القاهرة ، ط ١٩٣٦ م.

٢٤- ابن هشام الحميرى : عبد الملك بن أيوب ، سيرة ابن هشام ، ج ١ ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ط مكتبة الحلبى ، ١٩٥٥ م.

٢٥- ابن هشام الأنصارى : أبو محمد عبد الله جمال الدين ، شرح شذور الذهب فى معرفة كلام العرب ، محمد محيى عبد الحميد ، ط المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨١ م.