

الفصل الأول الإيقاع بالكلمة في شعر الأعشى

أولاً: الإيقاع الصرفى :

١- المصطلح .

٢- الإيقاع الصرفى فى شعر الأعشى .

الإيقاع بالكلمة :-

وهو الإيقاع الذى يتحقق بالكلمة ، وفنون الإيقاع بالكلمة فى شعر الأعشى هى: الإيقاع الصرفى، والجناس ، والفاصلة المسجوعة ، والطباق الموقع ، والمشكلة واختلفت كثافة هذه الفنون فى شعر الأعشى ، كما بين الجدول التالى :-

عدد الشواهد	الفن
- مئتان وتسعة عشر شاهداً.	- الإيقاع الصرفى
- مئة وتسعة وأربعون شاهداً.	- الجناس الناقص
- تسعة وستون شاهداً.	- الفاصلة المسجوعة
- سبعة وعشرون شاهداً.	- الطباق الموقع
- ثلاثة شواهد.	- المشكلة
- شاهدان.	- الجناس التام

وقد قَدِّمَت هذه الفنون على أساس من الكثافة العددية ، وكان الإيقاع

الصرفى فى المقدمة

أولاً : الإيقاع الصرفي .

(أ) المصطلح :-

لم ينل الإيقاع الصرفي حَقَّهُ من العناية والدرس كباقي فنون البلاغة التي تحقق الإيقاع الصوتي ، والتي اعتنى بدراستها القدماء والمحدثون كثيراً في كتبهم . ولا أعنى بكلامى هذا أن المكتبة البلاغية خلت تماماً من الإشارة إليه

أو دراسته ، ولكن ما أعنيه هو أن الدراسات التي دارت حوله قليلة .

فدائرة القدماء تنحصر في قدامة بن جعفر (٢٢٧ هـ) فيقول في كتابه (نقد الشعر) : " والتصريح هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيهه به أو من جنس واحد في التصريف . " (١) " وهي إشارة على ما فيها من خلط ما بين السجع والإيقاع الصرفي والازدواج . ولا عليه من هذا الخلط ، ولكن الذى له أنه التعت إلى الطائفة ورصدها ومن أسف لم يلتفت إليها أحد . " (٢)

وإذا انتقلنا إلى دائرة البلاغيين المحدثين نجد إشارة إلى الإيقاع الناتج عن تماثل الوزن الصرفي ، وذلك عند د / محمود المسعدى في إطار تحليله لأحد الشواهد البلاغية ، فيقول معلقاً على قول الشاعر :-

بَقَالَ إِذَا لَأَفُوا خَفَافٌ إِذَا دُعُوا كَثِيرٌ إِذَا سُذُوا قَلِيلٌ إِذَا عُدُوا

" نلاحظ إمكانيتين في التقطيع الإيقاعي ، واتفاقاً في الوزن بين المجموعات ... ، واتفاقاً في الصيغة الصرفية بين (خفاف ، وثقال ، وكثير ، وقليل)

(١) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح كمال مصطفى ، ص ٢٨ ، ط الحلبي ١٩٦٣ م .

(٢) د / مفير سلطان ، الإيقاع الصرفي في شعر شوقي ، ص ١٦ ، منشأة المعارف ، ط ١ سنة ٢٠٠٠

والتفعيلات الأربع على وزن فعولن ، وإذا أضفت الطباق في المعنى بين تلك الصيغ أدركت سبْرُوعَة هذا البيت وقوته. (١)

ولا يتوقف الأمر عند الإشارة إليه فحسب ، بل نجد الدراسة البلاغية التي تقف عند الإيقاع الصرفي فتحدده وتدرسه من خلال التطبيق على شعر شوقي في دراسة د/ منير سلطان في كتابه "الإيقاع الصرفي في شعر شوقي الغنائي". (٢)

وقام د / منير سلطان بتحديد للمصطلح وتعريفه ، كما أثبت لقدماء بن جعفر دوره في إشارته إلى الإيقاع الناتج عن تماثل الكلمتين في الوزن الصرفي.

وبعد ذلك تناول دراسة الإيقاع الصرفي في شعر شوقي ، فيعرفه قائلاً .
"هو كلمتان متواليتان بوزن صرفي واحد ، وقد تكونان مسجوعتين ، فبجتمع لهما الإيقاع من مصدرين ، وقد لا تكونان." (٣)

وسأخذ بهذا الرأي في دراستي للإيقاع الصرفي في شعر الأعشى ، والتي نتحدد في ثلاث نقاط رئيسية هي :-

(١) التكوين

(٢) التشكيل

(٣) التوظيف

(١) محمود المسعدى ، الإيقاع في السجع العربي محاولة تحليل وتحديد ، ص ٨٥ ، نشر ونوربع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ط ١٩٩٦ م .

(٢) د / منير سلطان ، الإيقاع الصرفي في شعر شوقي الغنائي ، ط١ منشأة المعارف سنة ٢٠٠٠ م

(٣) د / منير سلطان ، الإيقاع الصرفي في شعر شوقي الغنائي ، ص ١٦ .

أولاً : التكوين -

وآ- بالتكوين : الضوابط التي اتفق عليها اللغويون القدماء ، فلكل فن ضوابطه التي تحده وتميزه عن غيره ، وتكمن براعة الفنان في تعامله مع هذه الضوابط ، وإضافة إليها ، والتجديد فيها بالفن الذي تسمح به طبيعة الفن .
و عملية التجديد في الضوابط وإضافة إليها أمر مقصور على الفنان .
وقد ورد الإيقاع الصرفي في شعر الأعشى في الأسماء والأفعال ، ومنه المسجوع والمجنس ، ومنه ما اجتمع له الإيقاع من ثلاثة مصادر (إيقاع الصرف ، وإيقاع السجع ، وإيقاع الجناس الناقص) .

(1) الإيقاع الصرفي في الأسماء -

والإيقاع الصرفي للأسماء أكثر منه في الأفعال في شعر الأعشى ، وتنوعت الصيغ الصرفية للأسماء تنوعاً كبيراً ، ومن أكثر الصيغ الصرفية التي تكررت في شعر الأعشى صيغة (فعَال)^(١) ومنه قوله مادحاً :-

فإن مُعَاوِزَةَ الْأَكْرَمِينَ عِظَامَ الْقِيَابِ طَوْلُ الْأُمَمِ

٤٦/٤

وتمثل الإيقاع الصرفي في (عظام - طوال) وجاءت الكلمتان على وزن صرفي واحد ، وقوله .

وأهلبى فداؤك عبْد النَّزَالِ إذا كَانَ دَعْوَى الرَّجَالِ الْكَرِيرِ^(٢)

٣٩/١٢

(١) انظر ديوان الأعشى : (نفاة- الصقال) ٦٢/١ ، (دراكا - صيال) ٦٣/١ ، (الوساد- النجاد) ٨٠/٢ .

(بحاد - بيان) ١٤/٢١ ، (عجال - العرلق) ٣٢/٤٨ ، (صعاد- السماط) ٣٨/٢٤٠٠ الخ .

(٢) الكرير : صبت في الصدر كصوت المختنق يشبه الحشرة .

فجاء الإيقاع هنا من جانبين . الإيقاع الصرفى بين (النزال ، والرجال)
والإيقاع الصوتى فى السجع فيهما . والكلمتان جاءتا على وزن صرفى واحد هو وزن
فعال ، وجاء الإيقاع مجسداً للمعنى ، فالنزال قتال ، والقتال بحاجة إلى الرجال
ويقدر القتال تأتى الحاجة إلى الرجال الذين يثبتون فى ميدان المعركة وهنا يظهر
التوازن المعنوى الذى يحققه الوزن الصرفى .

ومن الأوزان التى ترددت بكثرة كذلك فى شعر الأعشى وزن (فاعل)
ومنه قوله :-

وَإِذَا يَثْرُبُ صَارِخٌ مُتَهَفًّا وَعَلَا غُبَارٌ سَاطِعٌ بَعْمَادٍ
٤٠ / ١٦

وجاء الإيقاع الصرفى بين كلمتى (صارخ - ساطع) وهما على وزن
صرفى واحد وهو وزن فاعل ، والصارخ هو الملهوف الطالب للنجدة ، والغبار الساطع
مثل الاستجابة لهذا الصارخ ، فعلو الغبار كناية عن استجابتهم له ، وهكذا اتحد
الشكل مع المضمون من خلال الإيقاع الصرفى .

ومثل ذلك قوله :

فَكُنَّا مُغْرَمٌ يَهْدَى بِصَنَاجِيهِ نَاءٌ وَدَانٍ وَمَحْتَبُولٌ وَمُحْتَبِلٌ^(١)
٢٠ / ٦

إلى غير ذلك. (٢)

(١) محتبيل : الصائد

(٢) انظر ديوان الأعشى ، (غائل - صاحب) ٢ / ٨ ، (لاتم - ولجم) ٩ / ١ ، (صانع - زاهر) ٩ / ١١ (الراسى -
لعاتر) ١٨ / ٤١ ، (سادر - فادر) ١٨ / ٤٥ ، (خالد - رائل) ٢٦ / ١ ، (واصفا - ناعما) ٣٢ / ٤٧ (الراسد -
الناجى) ٥٥ / ١٤ ، (حاحب - واضح) ٧٧ / ١٤ ، (الورود - للصائر) ١٨ / ٣٨ .

ومن الأوزان التي كثيرا استعمالها في شعر الأعشى وزن (أعمل) ومنه

قوله :-

وأحلم من قيس وأجرأ مقذما
أذى الرؤع من أنث إذا راح حاردا

٥ / ٧

وقوله :-

جماع الهوى في الرشد أنى إلى التقى
وترك الهوى في الغى أنجى وأوفى

٢٥ / ٢٢

وقوله :-

فذلك أنى أن تنال حسيما
وللقصد أبقى في المسير وأحق

٢٧ / ٢٢

ووزن (فعيل) ومنه قوله :-

سما بئيل كجذع الخنا
ب حر القذال طويل الغسن^(١)

٤٥ / ٢

وقوله :

مننت على العطاء الجزيل
وقد قصر الضن منى كثيرا^(٢)

٢٧ / ١٢

(١) العسن : شعر العرف والباصية

(٢) الضن : البخل

إلى غير ذلك من الأوزان. (١)

(ب) الإيقاع الصرفي فى الأفعال ،-

والإيقاع الصرفي للأفعال فى شعر الأعشى أقل تنوعًا ، وأقل عددًا من

الإيقاع الصرفي للأسماء.

ومن الإيقاع الصرفي للأفعال قوله مادحًا :-

فَإِنْ يَتَّبِعُوا أَمْرَهُ يَرْتَضُوا وَإِنْ يَسْأَلُوا مَالَهُ لَا يَضِينُ

٣٦/٢

١(١)- وزن (فعل) انظر ديوان الأعشى (فرع - نبع) ٣٨ / ١ ، (الحزم - للصرع) ٣٩ / ١ ،

(ضخم - رجب) ٨٠ / ٢ إلى غير ذلك.

٢- وزن (أفعال) : (الأحماس - أنساع) ٤٣ / ٣٣ ، (الأعداء - الأكباد) ٦٥ / ٦٥ ،

(الميل - لوشال) ٦ / ١ ، ٧ . إلى غير ذلك.

٣- وزن (فَعَلْ) انظر ديوان الأعشى : ١٠ ، ٩ / ٢ ، ١١ / ٢ ، ١٤ : (اللحن - للردن)

٢ / ٢٦ ، ٢٧ ، (الشطن - اللين) ٢ / ٧٣ ، ٧٤ . إلى غير ذلك.

٤- وزن (فعول) انظر ديوان الأعشى : (مزوح - رجوف) ٦٣ / ٢١ ، (غضوب - كتوم)

٤ / ١٧ ، ١٨ ، (خروج - تروك) ٢٨ / ١٣ . إلى غير ذلك.

٥- وزن (فواعل) انظر ديوان الأعشى : (للتونظر - الرولحل) ٢٦ / ١٠ ، (القويل - السوائل -

كولسل) ٢٦ / ٢ : ٤ . إلى غير ذلك.

٦- وزن (لفعال) انظر : (زيادها - أمقادها) ٨ / ١٩ ، ٢٠ ، (أمقادها - تصادها) ٨ / ٢٣ ، ٢٤ ،

(لجهادها - لشرادها) ٨ / ٣٣ ، ٣٤ ، (لشراق - لطلاق) ٣٢ / ٣٠ ، ٣١ . إلى غير ذلك.

٧- (فَعُول) انظر : (خصورا - لنورا) ١٢ / ١ ، (جدولها - فُضُولها) ٢٣ / ٧ ، ٨ ،

(نجاد - برود) ٦٥ / ١٦ ، ١٧ .

٨- (فَعَلْ) : (وحي - وحل) ٦ / ٢ ، (شقى - عوى) ١٢ / ١٢ . إلى غير ذلك.

٩- (مَفْعَلْ) : (مَكْمَم - مَكْمَم) ٨ / ١٥ ، ٩ ، (مَقْدَم - مَوْدَم) ٢٨ / ١٨ ، ١٩ ، (مَعْمَم - مَوَعْدَم)

٢٨ / ٣٢ ، ٣٣ ، (مَخْمَم - مَعْمَم) ٥٥ / ٦٠ .

١٠- (مَفْعُول) : (مجدوف - مندوف) ٦٣ / ١٦ ، ١٧ ، (مخسوب - مكروب) ٦٨ / ١٥ ، ١٦ .

(مألوف - موقوف) ٦٣ / ١ ، ٢ .

فحاء الإيقاع الصرفى فى كلمتى (يتبعوا - يسألوا) وهما على وزن صرفى واحد ، ونلاهما فعل للجزاء .

وقوله مادحًا أيضًا :-

عَرُوتَ كَنْدَةَ عَادَةَ فَاصْبِرْ لَهَا اَعْفِرْ لِجَاهِلِيهَا وَرَوْ سَجَالِهَا^(١)

٣٦/٢

الإيقاع الصرفى تمثّل فى قوله (اصبر - اغفر) وكلاهما على وزن صرفى واحد ، والصبّر والمغفرة يمثلان العفو عند المدوح ، والمغفرة مترتبة على الصبر وقوله :-

فَأَقَلَّتْ قَوْمًا وَأَعْمَرْتَهُمْ وَأَخْرَبْتَ مِنْ أَرْضِ قَوْمٍ دِينَارًا^(٢)

٣٩/٥

وتمثّل الإيقاع الصرفى فى كلمتى (أقللت - أخربت) ، وجاء الإيقاع الصرفى لخدمة المعنى فكلمتا الإيقاع الصرفى تمثلان القدرة الفائقة للمدوح فإنما ما رضى أعطى ورفع قومًا ، وإنما ما سخط أحلّ الدمار بقوم آخرين ، فمدوحه يملك القدرة على العطاء ويملك القدرة نفسها على العقاب .
إلى غير ذلك .^(٣)

(١) السجال : جمع سَجَل وهو النلو العنليم .

(٢) أَتَلَّتْ : رفعت

(٣) انظر ديوان الأعمى (دانت - كابت) ١ / ٦٧ ، (خا - حال) ١٢ / ٢٨ ، (يرهب - يذهب)

٣٠ / ١٨ ، ١٩ ، (ثارا - صارا) ٥ / ٦١ ، ٦٢ ، (فناما - فناما) ٢٩ / ٣٣ ، ٣٤ ،

(يطرق - يصبق) ٣٣ / ٤٦ ، ٤٧ ، (يبيد - يصيد) ١ / ٦٥ ، ٢ ، (تنكص - تمعد) ٣٣ / ٤٣ ،

(ارسلا - اسلما) ١٥ / ٥٣ .

(ج) الإيقاع الصرفى المسجوع -

فتأتى الكلمتان المتماثلتان فى الوزن الصرفى مسجوعتين فيجتمع الإيقاع من مصدرين ، المصدر الأول : هو الإيقاع الناتج عن تماثل الوزن الصرفى ، والمصدر الثانى : هو الإيقاع الصوتى الذى يحققه السجع .

وقد كثر الإيقاع الصرفى المسجوع فى شكله الرأسى فى شعر الأعشى وخاصة فى نهاية الشطر الثانى من البيت وتعتبر القصيدة رقم (١٨)^(١) مثلاً حياً لهذا النوع ، فنهاية عجز جميع أبيات القصيدة جاء على وزن صرفى واحد مسجوع على وزن (فاعل) .

ولا يمنع هذا من وجود الإيقاع الصرفى المسجوع فى شكله الأفقى . وقد أحصيت له ستة عشر بيتاً ، ومن ذلك قوله :-

فإِنَّكَ فِيمَا بَيْنَنَا فِى مُوزَعٍ بِخَيْرٍ وَإِنِّى مُوَلِّغٌ بِثَنَاتِكَ

٢٢ / ١١

وقوله :-

إِذَا نَزَلَ لِحَى حُلِّ الْجَبِيشِ شَقِيحاً غَوِيّاً مُبِيناً غَوِيّاً^(٢)

١٢ / ١٢

جاء الإيقاع الصرفى المسجوع متمثلاً فى قوله (شَقِيحاً - غَوِيّاً)
فالكلمتان على وزن صرفى واحد ، واتَّفقتا فى الحرف الأخير ، فجاء إيقاعهما من مصدرين الصرفى والسجعى ، وجاءت الكلمتان لتصوير حال الزوج المخدوع الذى

بالشَّطِّ فالوتر إلى حاجر

مبيناً : مبعداً

(١) ومطلعها : شاتلنك من قتلته أطلأها

(٢) الجبش : لن تنزل ناحية منفرداً

يغار على روحته ، فإذا نزل بها الحى اختار مكاناً منهزماً لا أحد يبه ، ولذا فهو شقى بها ، غوى فى ظنه أنه يستطيع منعها عن الناس ، أو إبعادهم عنها ، واتصال الكلمتين عبّر عن اتصال الشفاء بالغواية ، فكلاهما متعلق بالآخر .
(د) الإيقاع الصرفى المجنّس :-

والمقصود بالمجنّس هو الجناس ناقصاً ، فتأتى الكلمتان لهما نفس الوزن الصرفى ومتجانستين جناساً ناقصاً .
وأكثر هذا النوع موجود فى الشكل الرأسى للقصيصة وقد أحصيت له تسعة وعشرين شاهداً .

وقد لاحظت أن شواهد الإيقاع الصرفى المجنّس الرأسى مسجوعة فيكون بذلك قد اجتمع ثلاثة مصادر للإيقاع :

١- إيقاع الوزن الصرفى .

٢- إيقاع الجناس الناقص .

٣- إيقاع السجع .

ومن ذلك قوله متغزلاً :-

وَسَمَخْنُ لَيْلَةٍ لَا يَسْتَطِيعُ
تُرَى الْخَرَزُ تَلْبَسُهُ ظَاهِرًا
فِيحاً بها الكُتْبُ إِلَّا هَرِيرًا^(١)
وَتُبْطُنُ مِنْ ذَوْنِ ذَاكَ الْحَرِيرَا

١٢ / ١٩ - ٢٠

الإيقاع تمثّل فى (هريرا - الحريرا) وقد توأمت للكلمتين ثلاثة مصادر للإيقاع :

(١) الهرير : صوت دون النباح . أى أن جسمها ساخن فى الشتاء فنباح الكلب الصمغيف كناية عن برودة الليلة ودليل على سخونة جسم المحبوبة فى الشتاء .

١- إيقاع الوزن الصرفى وزن (فَعِيل).

٢- إيقاع السجع بالراء.

٣- إيقاع الجنس الناقص لاختلاف النوع.

وجاءت (هريرا) الأولى داخلة فى صورة كناية رائعة فكنى الشاعر عن برودة هذه الليلة بصوت الكلب الضعيف ، وصنعت الكناية مبالغة فى شدة الحرارة والدفء الناتج عن المحبوبة ، والحريير يعبر عن رفاهية المحبوبة وترفها فجاءت كلمتا الإيقاع محققتين للمعنى.

أما الإيقاع الصرفى الجنس فى الشكل الأفقى فلم أجد له سوى ستة شواهد وقد ظهر فى بعض هذه الشواهد وجود الظاهرة السابقة من اجتماع ثلاثة مصادر فى كلمتى الإيقاع.

ومن ذلك قول الأعشى :-

تَمَّ دَلَّتْ بَعْدَ الرَّبَابِ وَكَانَتْ كَمَذَابِ عَقُوبَةَ الْأَقْوَالِ^(١)

١ / ١٦

(فدانت ، وكانت) توافرت لهما ثلاثة مصادر إيقاعية :

(١) إيقاع صرفى (٢) إيقاع السجع (٣) الجنس الناقص.

وقوله :-

أَجْبِيزُ هَلْ لِأَسِيرِكُمْ مِىنْ فَادٍ لَمْ هَلْ لِطَالِبِ شِقَّةٍ مِىنْ زَادٍ

١ / ١٦

إلى غير ذلك. (٢)

(١) الأقوال : الملوك

(٢) لفظ ديوان الأعشى ، (خاف - خال) ٢٨ / ١٢ ، (سار - تقار) ٤٥ / ١٨ ، (هوان -

نوان) ٦ / ٦٣ ، (يرهب - يذهب) ١٨ / ٣٠ ، ١٩ .

والإيقاع الصرفى الجنس جاء فى شعر الأعشى جناساً ناقصاً لاختلاف النوع عدا شاهد واحد جاء لاختلاف الترتيب.

ويقول الأعشى مادحاً (قيس بن معد يكرب) :-

هُوَ الْوَاهِبُ الْمَيْتَةُ الْمُصْطَفَاةُ إِذَا مَخَاضاً وَإِذَا عَشَارَا (١)
وَكُلُّ كُمَيْتٍ كَمَا نِ السَّلِيْبِ ط فِي خَيْثُ وَارَى الْأَيْمِ الشُّعَارَا (٢)

٦٠ - ٥٩ / ٥

وجاء الإيقاع الصرفى الجنس فى (عشارا - الشعارا) وهو جناس ناقص لاختلاف الترتيب وتمثلت الكلمتان فى إيقاعٍ صرفى واحد (فعال) ، والكناية فى (الواهب... عشارا) عن كرم المدوح وجاءت لتعبر عن المبالغة فى هذا الكرم فالممدوح يهب النوق حتى ولو كانت عشارا.

وجاءت (شعارا) كلمة الإيقاع الثانية وهى الخيل التى يغطى ظهرها الشعر لتدل على كرمه فجاء الإيقاع مجسداً للمعنى ملازماً له.
ثانياً : التشكيل :-

والتشكيل هو : عرض الفتان للكلمتين الموقعتين من خلال البيت أفقياً ومن خلال القصيدة رأسياً ، ومحاولة تنويع هذا الإيقاع من حيث القوة والتوسط فى القوة أو فى الضعف ، فتكون الكلمتان الموقعتان متلاحقتين بلا فاصل أو يكون ثمة فاصل ، أو أكثر من فاصل.

(١) العشار : الحوامل وهى أئمن وأغلى لما فى بطونها.

(٢) الكميت : الفرس تضرب حمرة إلى المواد السليط : دهن السمسم

والتشكيل يمنح الفنان الفرصة في تنوع مواضع الإيقاع . وهذا التنوع لا يكون عشوائياً ، ولكن يقصد إليه الفنان في توظيف الإيقاع في تجسيد المعنى المراد .

واتخذ الإيقاع الصرفي أشكالاً عديدة في شعر الأعشى ومنها :-

(١) الكلمتان الموقعتان المتعاقبتان بلا فاصل :-

وتعاقب الكلمتين الموقعتين بلا فاصل يتميز بالقوة والشدة كقوله مادحاً :-

فَرَعُ نَبْعٍ يَهْتَرُ فِي غُصْنِ الْمَجْـ _____ سِدِّ غَزِيرُ النَّدَى شَيْدُ الْمِخَالِ

٣٨ / ١

الإيقاع الصرفي في (فرع - نبع) وأضيف إليه إيقاع السجع فتضاعف

حجم الإيقاع . ثم تعاقبت الكلمتان بلا فاصل ، فازداد الإيقاع قوة وشدة ، وهذا

التضعيف الإيقاعي مناسب لحال المدح ، فالشاعر يريد أن يصل إلى قلب ممدوحه

ويستميل نفسه عن طريق الإيقاع .

وقوله مقتحراً :-

وَلَا كُشِفَ فَنَسَامَ حَرْبٍ قَوْمٍ إِذَا أُرِمْتَ رَحَى لَهُمْ رَحَانًا^(١)

١٣ / ٢٧

الإيقاع الصرفي في (حرب - قوم) وهو إيقاع متصل يتميز بالقوة

والشدة . ويدل على اتصال قبيلته بالحرب وهذا يناسب مقام الفخر

وإلى غير ذلك .^(٢)

(١) كشف : جمع لكشف : وهو من ليس معه قرص في الحرب ، أُرِمْتَ : اشكتت

(٢) قنطر ديوان الأعشى : (الصدر-الصدع) ٨/٤١، (الوحى - الوحل) ٢/٦ ، (شتيا- غويا) ١٢ / ١٢ (سامع -

خاير) ٤٣/١٨ ، (خروج - نروك) ١٢/٢٨ ، (شرح سبأ) ٣١/٢٨ ، (عراص-الرمال) ٣٢/٣٢

(٢) إيقاع صرفى مفصول بمواصل واحد :-

وهذا الفاصل يعطى الفرصة لالتقاط الأنفاس وتهدئة الإيقاع ، كما يسمح للمعنى أن يتبلور فى ذهن السامع ، وأن يأخذ حقه فى التجسيد والاكتمال ، ويمنح الفنان الفرصة فى التنويع ويظهر ذلك جلياً فى قوله :-

رَفِيعَ الوَسَادِ طَوِيلَ النَّجَادِ دِ ضَخْمِ الشَّيْعَةِ رَحْبَ العَطْنِ^(١)

٨٠ / ٢

يظهر هذا البيت موسيقية الأعشى ، فجاء الإيقاع الصرفى بين (رفيع - طويل) ، و (الوساد - النجاد) ، و (ضخم - رحب) وجاء الفاصل بين هذه الأوزان المختلفة ليمنح الفنان القدرة على خلق إيقاعى جديد يتمثل فى الازدواج بين قول الأعشى (رفيع الوساد ، وطويل النجاد) وتنوع الصيغ الصرفية يخفف من رتابة الإيقاع لو كانت الصيغ الصرفية فى البيت على وزن واحد.

وبدأ الأعشى بيته بـ (رفيع) وأراد أن يعيد النغمة مرة ثانية فجاء بـ (طويل) وفصل بينهما بفاصل (الوساد) وأراد أن يعيد نغمة الوساد فجاء بـ (النجاد) وفصل بينهما بفاصل (طويل) ثم نوع فى صيغه الصرفية بصيغة جديدة (فَعْل) فجاء بـ (ضخم) وفصل بفاصل ثم أعاد نغمتها فى (رَحْب) ولم يكتب الأعشى بذلك فجاءت (الوساد - النجاد) مسجوعتين فأضاف إلى الإيقاع الصرفى بينهما إيقاع السجع . فتفجّر البيت بالموسيقى وكأنه يعزف. ولا عجب فالشاعر يمدح ويريد العطاء فوظف الطاقة الموسيقية فى البيت لأداء المعنى. ومن ذلك قوله واصفاً الخمر :-

(١) النجاد: حمائل السيف ، الشبيعة : الحفنة الكبيرة كناية عن كرمه ، العطن : الساج حول مرورد الماء

كَمَيْتَ عَلَيَّهَا حُمْرَةً فَوْقَ كَمْتَةٍ يَكَاذُ يَفْرَى الْمَسْكَ مِنْهَا حَمَاتُهَا^(١)

١١/١٠

إلى غير ذلك. (٢)

(٣) إيقاع صرفى مفصول بفاصلين :-

وهنا يزداد الإيقاع هدوءاً عن سابقه كما يزداد امتداداً ومن ذلك قوله
مفتخراً بقدرته الشعرية :-

وَعَرِيبَةٌ تَأْتِي الْمُلُوكَ حَكِيمَةً فَذُ قُلَّتْهَا لِيقَالَ مَنْ ذَا قَالَهَا^(٣)

١٠/٣

فالإيقاع الصرفى واقع بين (غريبة - حكيمة) وهما فى تصريف واحد
على وزن (فعيلة) والغريبة قصيدة الأعشى والحكيمة قصيدته ، وبين الغرابة
والحكمة تظهر مقدرة الشاعر فى نسج قصائده فهى تدبش سامعها لغرابيتها
ولحكمتها فيتساءل من يسمع :- من قائل هذه الغريبة الحكيمة ؟

ومن ذلك قوله واصفاً ناقته :-

وَعَسِيرٍ مِنَ النَّوَابِجِ أَنْفَا مَرْوُوحٍ بَعْدَ الْكَلَالِ رَجُوفٍ

٢١/٦٣

فالإيقاع الصرفى بين (مروح - رجوف) فهما على وزن (فعول) والناقطة
المروح هى النشيطة والرجوف أى يهتز الرجل فوقها لنشاطها لدا جاءت كلمة

(١) كमित : الخمر كمتة : حمرة تضرب إلى السواد

المسك : الجلد حماتها : حرارتها.

(٢) انظر ديوان الأعشى: ٦/٢٠، ٨/٥٠، ٩/١٠، ١٤/١١، ١١/١٣، ٢١/٥، ٣٣/٣٩

(٣) غريبة : قصيدة غريبة لذلك نقلها الرواة.

الإيقاع الثانية نتيجة لكلمة الإيقاع الأولى (مروح) فعائق المعنى الإيقاع وساعد طول الفاصلين فى تصوير مدى تحمل اللقطة للتعب وحفاظها على نشاطها وحيويتها. إلى غير ذلك. (١)

(٤) إيقاع صرفى مفصول بأكثر من فاصلين :-

وهو كثير فى شعر الأعشى ، والشاعر لا يأتى به عشوائياً ، ولكنه يقصد إليه فيمتد معه الإيقاع ، ويزداد هدوءاً ، ويمتد الفنان الفرصة للتعبير عما يجيش بداخله ولكن فى صورة هادئة ، ولذا فالدافع إلى هذا هو المعنى وكيفية صوغه ، والتعبير عنه من خلال موهبة الشاعر. ومن ذلك قوله :-

وَعُورَاءَ جَاءَتْ فَجَاوَيْتُهَا بِشَنْعَاءِ نَافِيَةِ الرَّقْمِ (٢)

٤٩ / ٤

فجاء الإيقاع بين (عوراء - شنعاء) ، وكلاهما على وزن صرفى واحد

(فعلاء) وفصل بينهما أكثر من فاصلين. وقوله :-

وَالسَّاحِبَاتِ نِيُولَ الْخَزْ أُونَةَ وَالرُّفْلَاتِ عَلَى أَعْجَازِهَا الْعَجَلِ (٣)

٤٤ / ٦

فالإيقاع الصرفى بين (الساحبات - الرفلات) وفصل بينهما بأربعة

فواصل ، فجاء الإيقاع هادئاً مناسباً لبطء حركة هؤلاء النسوة الضخام.

إلى غير ذلك. (٤)

(١) انظر ديوان الأعشى : ١ / ٣٣ ، ٣٢ / ٣٨ ، ٤٣ / ٣٨ ، ٢٤ / ١٨ ، ٥٢ / ٥٣ .

(٢) للعوراء : الكلمة القبيحة الرقم : الداهية

(٣) العجل : جمع عجلة ، وهى اللقبة لصغيرة المملوءة بالماء.

(٤) انظر ديوان الأعشى : ١ / ١٩ ، ١٠ / ١٧٠ ، ٢ / ٤٥ ، ٣ / ٢٩ ، ٥ / ٣٩ .

(٥) الإيقاع الصرفى الرأسى :-

وهو كثيرٌ جداً فى شعر الأعشى ، وكما ذكرت من قبل أن القصيدة رقم (١٨) مثال حى للإيقاع الصرفى الرأسى ، فجميع أبيات القصيدة بها إيقاع صرفى رأسى.

(٦) إيقاع صرفى رأسى أفقى :-

إن رصد التشكيلين الأفقى والرأسى للكلمات الموقّعة يقوم على الاعتماد على الطبيعة الأصلية للشعر ، وهى (الإنشاد) ، والإنشاد سماع تتعقّبهُ الأذن من توالى وقع الأبيات على الأذن رأسياً ، ويكون التشكيل الرأسى على مستوى القصيدة كلها.

أما التشكيل الأفقى فهو على مستوى البيت الواحد ، وذلك يكون حين تتولى قراءة القصيدة ، فالأذن تلمح التشكيل الرأسى ، والعين تلمح الرأسى بالإضافة إلى الأفقى.

وقد يأتى الإيقاع الصرفى فى الصورة الرأسية ، والأفقية معاً ، ومن ذلك

قول الأعشى :-

كَمْ فِيهِمْ مِنْ شَطْبَةٍ خَيْفَقِ وَصَارِمِ ذِي مَيْعَةٍ ضَابِرِ (١)
وَكُلُّ جَوْبٍ مُتْرَصٍ صُنْعُهُ وَصَارِمِ ذِي رَوْنَقٍ بَاتِرِ (٢)

٥٣ ، ٥٢ / ١٨

خَيْفَقِ : خفيفة سريعة

(١) شطبة : فرسة طويلة

صَارِمِ : قاطع

مُتْرَصٍ : محكم

(٢) جَوْبٍ : ترس

ومن هذا قوله :-

فَهَذَا التُّنَاءُ وَإِنِّي امْرُؤٌ
وَكُنْتُ امْرُءًا زَمَانًا بِالْعِرَاقِ
إِلَيْكَ بِعَمْدٍ قَطَعْتُ الْقَرْنَ (١)
عَتِيفٌ لِلْمُنَاخِ طَوِيلُ التُّغْنِ (٢)

٧٧، ٧٦/٢

وقوله :-

وَسَبِيئَةٌ مِمَّا تُعْتَقُ بِأَبِلَ
وَعَرَبِيَّةٌ تَأْتِي الْمُلُوكَ حَكِيمَةً
كَدَمِ الذَّبِيحِ سَلَبَتْهَا جَرِيالَهَا
قَدْ قَلَّتْهَا لِيُقَالَ مَنْ ذَا قَالَهَا

١٠، ٩/٢

وقوله :-

وَمَنْكُوحَةٌ غَيْرُ مَمْهُورَةٍ
وَمَنْزُوعَةٌ مِنْ فَنَاءِ امْرِي
وَأُخْرَى يُقَالُ لَهَا فَإِذَا (٣)
لِمَتْرِكٍ آخَرَ مُزْدَادِهَا

٥٦، ٥٠/٨

ثالثا : التوظيف :-

إن الغرض من التوظيف هو بيان تأثير الإيقاع في بقية فنون البلاغة
وبيان تأثيره بها ، وهل نجح الفنان في توظيف إيقاعه مع بقية فنون البلاغة
لتجسيد المعنى المراد ؟

والمراد من التوظيف أيضاً بيان أن الفنون البلاغية ليس بعضها بمعزل عن
بعض ، فكلها تصب في نهر واحد .

القرن : للقرين والشبيه

(١) بعمد : بقصد

(٢) التغن : الاستغناء

(٣) غير ممهورة : سبية أخذت قهراً .

والمراد من التوظيف أيضاً بيان أن الإيقاع لم يأتِ حلية لتزيين المعنى
وهى فكرة سيطرت على كثير من البلاغيين ولا تزال. (١)

ولذلك أدرس الإيقاع الصرفى مع ،

(١) التراكيب الفنية. (٢) الصورة الفنية. (٣) الإيقاع (٢).

أولاً: التراكيب والإيقاع الصرفى :-

ومع التراكيب أدرس الإيقاع الصرفى مع الكلمة والجمله.

(١) أحوال الكلمة والإيقاع الصرفى :-

وأدرس أحوال الكلمة فى شعر الأعشى مع الإيقاع الصرفى من خلال،

(أ) التعريف والتذكير. (ب) التقديم والتأخير.

(أ) التعريف والتذكير :-

والإيقاع مع الكلمة يبحث عن أثر الكلمة ووقعها فى الأذن ، والتراكيب

تبحث عن المعنى ومعنى المعنى ، والصور تبحث عن التجسيد والخيال.

وإذا تناولنا الإيقاع الصرفى فى شعر الأعشى نجد استعمل الكلمتين

الموقعتين معرفتين واستعملهما منكرتين ، واستعملهما متغايرتين أى أحد الكلمتين

معرفة والأخرى نكرة.

١ - كلمتا الإيقاع الصرفى معرفتان -

والتعريف يكسب الكلمة تخصيصاً ، وقد يكسبها تعظيماً وأهمية ، وقد

يعطيها تحديداً ، وكل ذلك راجع إلى السياق الوارد فيه الكلمتان.

(١) د / أحمد المراعى (علوم البلاغة - المعانى - البيان - للتدريج) ص ٤١٤ ، ط دار الأفاق العربية

سنة ٢٠٠٠ م .

(٢) الإيقاع هنا طى بطلقه بكل أمواته .

وجاء التعريف فى أكثر من صورة ، فجاءت الكلمتان معرفتين بـ (ال)
ومن ذلك قوله مادحاً :-

عَبْدَةُ الْحَزْمِ وَالنُّقَى وَالنَّصْرُ ع وَخَمْلٌ لِمُضْبِعِ الْأَقْتَالِ^(١)

٣٩/١

تمثل الإيقاع الصرفى فى كلمتى (الحزم - الصرع) وكلاهما معرفتان
بالألف واللام ، وقد أكسبهما التعريف تخصيصاً وقوة فقصر الحزم على المدوح
كما خصه بمداواة الصرع وهو الكبر والتعجرف ، وكلمتا الإيقاع تركز حولهما قوة
المدوح وقدرته على التأثير فى الآخرين.

وقد يكسب التعريف بـ (ال) الكلمة تعظيماً ومن ذلك وصفه لمجموعة من
النساء الضخام فى الحانة :-

وَالسَّاحِبَاتِ ذُبُولَ الْخَزْ أَوْنَةً وَالرَّافِلَاتِ عَلَى أَعْجَازِهَا الْعَجَلُ

٤٤/٦

فالإيقاع الصرفى جاء بين (الساحبات - الرافلات) وكلاهما على وزن
صرفى واحد ، وأكسبهما التعريف قوة وتعظيماً ، فهؤلاء النسوة الضخام لا يمشين
إلا متسخرات.

ومثل ذلك قوله :-

وَرَجْرَاجَةٌ تُعْشَى النَّوَاطِيزُ فَخْمَةٌ وَجَزْدٌ عَلَى أَكْنَافِهِنَّ الرَّوَّاحِلُ^(٢)

١٠/٢٦

(١) النقى: الحذر، أساندلوى ، الصرع: داء يبطل الحس ويمنع الحركة ويقصد به الشاعر الكبر والنتية.

(٢) الكتبية رجراجة : تموح من كثرتها تعشى : تسمى العينين لشدة بريقها

الرواحل : جمع راحلة وهى النحيب الصالح لأن يرحل من الإبل ، والقوى على الأسفار

الإيقاع الصرفي بين (النواطر- الرواحل) والنواطر تعمى من شدة
بريقها أسلحتهم وسيوفهم ، وتزداد الصورة جمالاً بهذه الإبل الصالحة كثيرة
الترحال ، وهذه صورة فى الحرب تصور عطمة الممدوح وعظمة الكنائب ، وأسهم
التعريف فى بيان هذه العظمة.

كما جاءت كلمتا الإيقاع الصرفي معرفتين بالإضافة ، والإضافة تسهم فى
إزالة الإبهام فالكلمة من غيرها مبهمة.
ومن ذلك قوله :-

رَفِيعَ الوَسَادِ طَوِيلَ النَّجَا دِ ضَخْمَ التَّسْيِعَةِ رَحْبَ العَطَنِ

٨٠ / ٢

فكلمتا (رفيع - طويل) إيقاع صرفي مُعَرَّفٌ بالإضافة فأضافت الوساد
إلى رفيع سمواً فى المكانة وأضافت النجاد إلى الطول طولاً للممدوح وكذلك كلمتا
(ضخم - رحب)

ومن ذلك قوله مُتَعَرِّلاً :-

صَفْرُ الوِشَاحِ وَمِلُّهُ التَّرْعُ بِهَكْنَةٍ إِذَا تَأْتَى بِكَأذِ الخَصْرِ يُنْخَزِلُ^(١)

٨ / ٦

فالإيقاع الصرفي بين (صفر - ملء) فكلتاها على نفس الوزن الصرفي
وقد جاءتا معرفتين بالإضافة. فإضافة صفر إلى الوشاح أظهر دقة خصرها وإضافة

(١) صفر الوشاح : دقيقة الحصر ، الوشاح : أديم عريض يرصع بالجواهر وتشد المرأة بين عاتقها
وكنحيهما. تأتى : أى تتأتى وتترقق ينخزل : يفتت ويقطع

ملء إلى الدرغ أظهر ضخامة أرباعها وتركز المعنى في كلمتي الإيقاع الصرفى فهى
دقيقة الخصر (صغر) عطيمة الأرداف (ملء) .

٢- الكلمتان مُكْرَتان :-

ومع التنكير تتسع مساحة المعنى ، ويتسع أفق الخيال . فالتنكير يفيد
العموم والشمول ، وهذا ما لا يتوافر فى التعريف ، ومن ذلك قوله مادحاً النعمان بن
المنذر :-

إلى مَلِكٍ لا يَقْطَعُ اللَّيْلُ هَمَّهُ خُرُوجِ تَرْوِكٍ لِلْفِرَارِ "مُمَهَّد

١٢ / ٢٨

فالإيقاع الصرفى يتمثل فى (خروج - تروك) وهما على وزن صرفى واحد
(فَعُول) ، وجاءت الكلمتان نكرتين لتفيدا عموم وشمول الخروج ، فهو كثير
الخروج كثير الهجر لفراشه إذا ما أهمّ به أمر عظيم ، والكلمتان فى الوقت ذاته
د - - - مبالغة على وزن (فعول) ، فأسهمت المبالغة فى إظهار كثرة الخروج وكثرة
الهجر للفراش .

وإذا كانت النكرة بطليعتها تميل إلى الإبهام فإن الشاعر قد استعملها
لعكس ذلك ، وإزالة الإبهام وتفصيله ، فيقول الأعشى شاكياً :-

عَلَّقْتُهَا غَرْصًا وَعَلَّقْتُ رَجُلًا غَيْرِي وَعَلَّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ
وَعَلَّقْتَهُ فَنَسَاةً مَا يُحَاوِلُنَا مِنْ أَهْلِهَا مَيِّتٌ يَهْدَى بِنَا وَهَلْ
وَعَلَّقْتَنِي أُخْرَى مَا تَلَانُمْنِي فَاجْتَمَعَ الْخُبُّ حَبًّا كُلُّهُ تَبَلُ
فَكُنَّا مُغْرَمٌ يَهْدَى بِصَاحِبِهِ نَسَاءٍ وَذَانٍ وَمَحْبُولٌ وَمُخْتَبَلُ

٢٠ - ١٧ / ٦

فالإيقاع الصرفى جاء بين (دان - ناء) وفيهما يتمحور الصراع الدائر فى الأبيات السابقة ، وكلها حالات من الحب الفاشل تتلخص فى (ناء - دان) ، وما بين محب يقترب ، ومحبوب يبتعد ، ولذا جاءت (ناء - دان) للإحاطة ببعدى هذا الحب الفاشل المبهم التفاصيل.

مما سبق نستطيع القول : إن اللغة مع الفنان تعطى معطيات جديدة ، فهو يستعملها استعمالات بمنحها السياق الجدة ، والحيوية ، والابتكار ، فالمعلوم أن النكرة تفيد إبهاماً ، يقول ابن هشام : " ولا يبتدأ بنكرة إلا عمّت نحو (ما رجل فى الدار) ، أو خصّصت نحو (رجل صالح جاءنى) ."^(١) فيشير كلام ابن هشام إلى إبهام النكرة التى يبتدأ بها إلا إذا خصّصت أو عممت ، ولكننا نرى أن الفنان استعملها لإزالة الإبهام ، وهذا هو الجديد المبتكر وهذا هو الفرق بين المبدع ، وغير المبدع .

٣- الكلمتان متغايرتان :-

وقد تتغاير الكلمتان فتأتى إحدهما معرفة والأخرى نكرة ومن ذلك قوله :-
كُلُّ غَامٍ يَقُودُ خَيْلاً إِلَى خَيْلٍ لِي دِفَاقاً غِذَاءً غِيبَ الصَّقَالِ

٦٢ / ١

الإيقاع الصرفى جاء بين (دفاقا - الصقال) وهما على وزن (فعال) وجاءت دفاقا نكرة لتوضيح كثرة تدفق الخيل فى المعركة والصقال معرفة لتحديد وقت القتال وبدايته من الصباح .

(١) ابن هشام الأنصارى ، شرح شذور الذهب فى معرفة كلام العرب ، تح محمد محى عبد الحميد ، ص ١٧٥ ، ط المكتبة العصرية ببيروت سنة ١٩٨٨ .

ومن ذلك قوله :-

مَنَنْتَ عَلَيَّ الْعَطَاءَ الْجَزِيلَ وَقَلَّ قَصْرُ الضَّنِّ مَنَى كَثِيرًا

٢٧/ ١٢

(ب) التقديم والتأخير والإيقاع الصرفي :-

وأدرس الإيقاع الصرفي من حيث الركنين اللذين كونا الإيقاع ومن حيث

السياق الذي ورد فيه هذان الركنان. يقول الأعشى :-

كُمَيْتٍ عَلَيْهَا حُمْرَةٌ فَوْقَ كُمَيْتَةٍ يَكَادُ يَفْرَى الْمِسَاكُ مِنْهَا أَحْمَانُهَا

١/ ١٠

فالإيقاع الصرفي جاء بين (حمرة - كمته) وهما على وزن (فُعْلَةٌ)

سرة واقعة في تقديم وتأخير حيث جاءت مؤخرة فقدم عليها الشاعر الجار

مرور (عليهما) ليقصر هذه الحمرة على الخمر التي يصفها في المراد.

وقد تقع الكلمة الثانية في تأخير كقوله :-

خُرَيْرَةٌ وَدَعْبُهَا وَإِنْ لَمْ لَاتِم غَدَاةٌ غَدِ أَمْ أَنْتَ لِلْبَيْنِ وَاجِمُ

١/ ٩

فالإيقاع الصرفي بين (لائم - واجم) وجاءت الكلمة الثانية مؤخرة تقدم

عليها الجار والمجرور (للبين) فالوجوم والحزن نتيجة للبين والفراق الذي تعرض

له الشاعر من محبوبته هريرة ولذا أخرج (واجم) وقدم (الدين) .

وقد تأتي كلمتا الإيقاع الصرفي مؤخرتين كقوله :-

وَمَا فُلْجٌ يَسْقَى جَذَائِلَ صُنْعِي لَهُ شُرْعٌ سَهْلٌ عَلَيَّ كُلِّ مَوْزِدٍ^(١)

٣١/ ٢٨

(١) تلج - الحدول : النهر الصغير ، صنعني : موضع باليمامة ، الشرع : الطريق إلى الماء

فقدم الجار والمجرور على كلمتي الإيقاع الصرفي (شرع - سهل) .

ومثل ذلك قوله :-

أَخَذُوا فَضْلَهُمْ هُنَاكَ وَقَدْ تَجَسَّـروا رِي عَنَى فَضْلَيْهَا الْقِدَاحُ الْعَتَاقُ^(١)

٤٣ / ٢٢

وقد تأتي كل من الكلمتين مؤخره في سياقها كقوله :-

جِنَاعُ الْهَوَى فِي الرُّشْدِ لَتَى إِلَى التَّنْصِي وَتَرَكَ الْهَوَى فِي الْغَى أَنْجَى وَأَوْفَقُ

٣٥ / ٢٣

حيث جاءت كلمتا الإيقاع الصرفي (أدنى - أنجى) على وزن صرفي واحد هو (أفعل) ، وجاءت الأولى (أدنى) مؤخره مقدم عليها الجار والمجرور (في الرشد) ، وجاءت الثانية (أنجى) مقدم عليها الجار والمجرور (في الغى) .
إلى غير ذلك .^(٢)

ثانيا : الجملة والإيقاع الصرفي :-

(١) جملة الشرط والإيقاع الصرفي :-

وجملة الشرط من الجمل التي تميّز بها الأعمشى في شعره بشكل عام ، وهي أكثر الجمل التي جاءت مع الإيقاع الصرفي ، والشرط عبارة عن فعل ورد فعل ففعل الشرط يمثل الفعل ، وجواب الشرط يمثل ردّ الفعل ، ولذا فهي عنصر حسم فنى ، ويأتي الإيقاع -أيأ كان مصدره- ليغلف هذه الجملة أو لا يأتي ، ومجىء

(١) القذاح : أسهم للميسر العتاق : للكرماء الخيار

(٢) انظر ديوان الأعمشى : ١ / ١٩ ، و ١ / ٣٩ ، و ٣ / ٨ ، و ١١ / ٢٢ ، و ١ / ٢٦ ، و ٢٦ /

١٠ ١٠ / ٦٣ ، و ٢١ / ٣٨ .

الإيقاع مع الشرط يسهم في إظهار هذا الحسم الفني الناتج عن الفعل ورد الفعل كما أنه يتأثر بها ، فالعلاقة تأثير وتأثر.

وقد جاءت كلمتا الإيقاع الصرفي فعلاً للشرط (الجزاء) فى أسلوبى شرط فى سياق واحد كقوله مادحاً :-
فَإِنْ يَتَّبِعُوا لِمَنْزِلَةِ يَرْشُدُوا وَإِنْ يَسْأَلُوا مَا لَهُ لَا يَضِيبُنْ

٣٦/٢

فالإيقاع الصرفي بين (يتبعوا ، يسألوا) فالكلمة الأولى جاءت فعلاً للشرط فى أسلوب الشرط الأول ، وكلمة (يسألوا) جاءت فعلاً للشرط فى أسلوب الشرط الثانى ، وكلا الأسلوبين جاءا لحسم صفة الحكمة ، وصفه الكرم للممدوح عن طريق الفعل ورد الفعل.

وقد تقع كلمتا الإيقاع الصرفي فى جملة جواب الشرط كقوله :-
فَلَمَّا أَتَانَا بُعِثَ الْكُرَى سَجَدْنَا لَهُ وَرَفَعْنَا عَمَارًا^(١)

٤٩/٥

(٢) جملة النفي والإيقاع الصرفي :-

" وأسلوب النفي يعتمد على رفض الواقع ، فالنفي يجعل الكائن لم يكن والموجود معدوماً ، والحادث لم يحدث إما تحقيقاً ، وإما إحساساً ، ليحكى أشياء يراها... لم تكن ، ولم توجد ، ولم تحدث إن فى الماضى وإن فى المستقبل.^(٢)

(١) عمار : جمع عمارة وهى ربحانة كان الرجل يحى بها الملوك مع قوله عرك الله.

(٢) د / منير ملطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقي الغنائى ، ص ٣٠٦.

ومن ذلك قوله :-

لَا تُحَسِّبْنِي عَنكُمْ غَافِلًا فَلَسْتُ بِالْوَانِي وَلَا الْفَاتِرِ^(١)

٤١ / ١٨

فالإيقاع الصرفي في (الواني - الفاتر) وقد جاءت كلمتا الإيقاع منفيتين ، وأفاد النفي إثبات صفة القوة والشجاعة للشاعر ، ونفى الضعف عنه وفي النفي تأكيد للصفة ، وتكرار النفي زيادة في هذا التأكيد.
ومثل ذلك قوله :-

وَأَسْتُ فِي السُّلْمِ بِذِي نَائِلٍ وَأَسْتُ فِي الْهَيْجَاءِ بِالْجَاسِرِ^(٢)

٣٦ / ١٨

فالإيقاع الصرفي تمثل في (نائل - الجاسر) والكلمتان منفيتان فالشاعر ينفي عن مهجوه العطاء في حال السلم ، والشجاعة في حال الحرب.
والشاعر يرفض بخل مهجوه وجبنه ، وإن لم يكن تحقيقاً كان إحساساً فيقيم حكمه النابع عن أحد شيئين : إما الحقيقة ، أو الإحساس ، ويدعونا أن نشاركه إحساسه ورؤيته عن طريق النفي.
(٣) جملة الاستفهام والإيقاع الصرفي :-

والشاعر يسأل ولا يطلب الجواب ، وإنما يحتمل الاستفهام إحساسه بالشئ المستفهم عنه ، فهذا هو الأعشى يستفهم وينفي الشئ المستفهم عنه كقوله :-

(١) الواني - والفتر : بمعنى واحد وهو الضعيف والبطيء.

(٢) نائل : عطاء الجاسر : الشجاع الجريء

أَجْبِيزُ هَلْ لِأَسِيرِكُمْ مِنْ فَادٍ أَمْ هَلْ لِطَالِبٍ شِقَّةٌ مِنْ زَادٍ

١/١٦

فقد وقعت كلمتا الإيقاع الصرفي (فاد - زاد) كلا منهما في استفهام مبدوء بـ (هل) فالشاعر لا يسأل عن (الفادي) ولا نوعه ولا طبيعته إنما هو ينفى وجوده أياً كان ، كما أنه لا يسأل عن (الزاد) وإنما ينفى إمكان العثور عليه ، ونلاحظ أن الصراع يتمركز حول كلمتي الإيقاع الصرفي وقد جاءتا موقعتين لإبراز هذا الصراع الدائر داخل نفس الأعشى.

وقد يحمل الاستفهام عتاباً كقوله :-

لِمَ أَمَرْتُمْ عَبْدًا لِيَهْجُو قَوْمًا ظَالِمِيهِمْ مِنْ غَيْرِ جُرْمٍ كِرَامًا

٥/٣٨

فالإيقاع الصرفي بين (عبدا - قوما) وهما لبّ البيت فالأولى تعبر عن خصمه الذي يهجو قومه ، والأخرى (قوما) هم المهجؤون وجاءتا موقعتين إيقاعاً صرفياً لبيان الهوية العميقة بين هذا العبد وبين قوم الشاعر.

وقد يحمل الاستفهام استنكاراً واستحالة كقوله :-

فَكَيْفَ بِذَنْرٍ خَلَا بِكُرَّةٍ وَكَيْفَ لِنَفْسٍ بِأَعْجَابِهَا^(١)

١٠/٢٢

فجاءت كلمتا الإيقاع الصرفي (دهر - نفس) مستقيماً عنهما ، والاستفهام يحمل استحالة واستنكاراً ، وجاءت الكلمتان على وزن صرفي واحد ، فالكلمتان موقعتان إيقاعاً صرفياً ، ومن مميزات هذا الإيقاع : التماثل بينهما ، وهذا التماثل

(١) الأعجاب : جمع عجب وهو الاستحسان والروعة.

فى الإيقاع له نظير معنوى عند الشاعر ، فقيمة الدهر الذى خلا ذكره بما فيه من
ذكريات وفتوة واستمتاع بالذات ، هى بقدر قيمة النفس التى بزل الشاعر ماله
وصحته من أجل إمتاعها بالدهر ، فالنفس والدهر لهما ذات المنزلة ذاتيا عند
الشاعر.

(٤) جملة الأمر والإيقاع الصرفى :-

عبّر الأعمشى بجملة الأمر الموقعة إيقاعاً صرفياً عن إحساسه فيها

هو يستعطف فى قوله :-

عَوَّدتْ كِنْدَةَ عَادَةَ فَاصْبِرْ لَهَا اغْفِرْ لِجَاهِلِيهَا وَرَوْ سَجَالِهَا^(١)

٢٩/٣

وجاء الإيقاع الصرفى (اصبر - اغفر) فى صيغة الأمر والشاعر لا يأمر
مددحه ، فهو أمر موجه من الأدنى إلى الأعلى ، فالشاعر يستعطف مددحه حتى
يصير على قومه ، ويغفر لهم ، ويجزل لهم العطاء فهذا ليس بجديد عليه ، والعلاقة بين
" عودت " وبين " الصبر والمغفرة " علاقة سببية فتعود المددح لقوم الشاعر على
العطاء سبب فى طلب العفو والصبر والمغفرة.

ثانياً : الإيقاع الصرفى فى الصورة الفنية :-

(١) الإيقاع الصرفى والتنشبيه .-

يعتمد التشبيه على المثير^(٢) (المشبه) ، والاستجابة (المشبه به) ، فهناك

مثير حرك الشاعر ، وحرك أحاسيسه ، وجاءت الاستجابة ترجمة لهذه الأحاسيس.

(١) المجال : الدلاء

(٢) اطر : د / مير سلطان ، تشبيهات المتنبى ومجاراته ، ط منشأة المعارف ، ١٩٩٧ ، ص ١٢٧

ومن ذلك قول الأعشى متغزلاً .-

عسبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُغُورِ د وَهَنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُهَا

٥ / ٢١

فكلمتا الإيقاع الصرفي (عسب - كثيب) جاءتا مشبهاً به أى : استجابة
فالمحبوبة عسب والمحبوبة كثيب ، لذا جاءت المحبوبة مثيراً فى التشبيهين ، وتم
ربط التشبيهين إيقاعياً فجاء المشبه به فى الشبيهين موقعاً إيقاعاً صرفياً ، وإيقاع
السجع الصوتى ، وأسهم هذا التغليف الإيقاعى للتشبيهين فى بيان انسجام حركة
المحبوبة مع ضخامة حجمها فى حال الوقوف وحال الجلوس .

وقد تأتى أحد الكلمتين الموقعتين مشبهاً وتأتى الأخرى مشبهاً به كقوله :-

وَقِيَابِ مِثْلِ الْهَضَابِ وَخَيْلِ وَصِعَادِ حُمُرٍ بَقِينِ السَّمَامِ^(١)

٢٤ / ٢٨

فكلمتا الإيقاع الصرفي (قباب - الهضاب) ، وجاءت الأولى (قباب)
مشبهاً ، والثانية مشبهاً به ، وأسهم الإيقاع الصرفي المعروف بتمثاله فى الإيحاء
بأن هذه القباب مثل الهضاب العالية مماثلة لها فى الضخامة ، والهيبة ، والإبهار
مع الجمال والفخامة .

(٢) الكسابة والإيقاع الصرفي .-

والكناية معنى صرفى منبثق عن معنى أصل ، فقولنا نؤوم الضحى معنى

فرعى منبثق عن أصل ، وهو أنها امرأة مترفة .

حمر : من أذر النماء

(١) صعاد : جمع صعدة وهى القناة تنبت مستقيمة

سما: سماه الإنسان قمة ومنزراه وأنناه أى لمن هذه الرماح تدفع عن أصحابها أن يبالغوا فى الطعن .

وقد جاء الإيقاع الصرفي مع الكناية وكان أحد عناصرها كقوله -
رَفِيعُ الوَسَادِ طَوِيلُ النَّجَا د ضَخْمُ التَّمِيغَةِ رُحْبُ العَطْرِ (١)

٨٠ / ٢

فقوله (رفيع الوساد) كناية عن السمير ، وهو معنى فرعى منبثق عن أصل ، فالوساد الرفيعة تؤدي إلى ثراء المدوح وثراء المدوح يؤدي إلى علو مكانته ، وسموها بين الناس وجاءت كلمة (رفيع) أحد عناصر الصورة الكنائية ، وهي في الوقت ذاته أحد كلمتى الإيقاع الصرفي (رفيع - طويل) وقوله - طويل النجاد - كناية عن الهيبة ، فطول الجسد يؤدي إلى طول حمالة السيف ، فيؤدي أيضا إلى طول السيف نفسه يؤدي إلى القدرة على المشى والسرعة فى القضاء على العدو بالإضافة إلى الهيبة والفخامة.

من هنا نلاحظ أن كلمتى الإيقاع الصرفي (رفيع - طويل) لازمتان للمعنى مجسدتان له. فرفعة المنزلة وعلوها وقوة المدوح وهيئته تجعله مهاباً فى عيون أعدائه وخصومه.

كما كئى الأعمشى بعلو الغبار وسطوعه عن اشتداد المعركة فيقول :-
وَإِذَا بَثُوبٌ صَارِخٌ مُتْلَهِّفٌ وَعَلَا غَبَارٌ مَنَاطِعَ بَعْمَادٍ

٤٠ / ١٦

فالإيقاع الصرفي بين (صارح - ساطع) فساطع جزء من صورة كنائية فهو يكنى علو الغبار وسطوعه عن شدة المعركة والعلاقة بين كلمتى الإيقاع واضحة

العطر : المناخ حول الماء

(١) السبعة : الجمعة الكبيرة

فكلما ازدادت المعركة شدة ارداد عبارها سطوعاً وازداد صرخ الملقهف الخائف
بزيادة شدة المرحه وقوتها.

ويكنى ع طول أعناق الإبل بطول عرقها قائلاً :-

طِوَالِ الْأَخَادِعِ حُوصِ الْعُبُوبِ نِ حِمَاصاً مَوَاضِعَ أَحْقَابِهَا

١٦ / ٢٢

فكلمتا الإيقاع الصرفى (طولال - خماصا) جاءت الأولى فيها إحدى
مكونات الصورة الكنائية وطول الأخادع يؤدي إلى طول الأعناق يؤدي إلى رشاقة
الناقة وقوتها يؤدي إلى سرعتها وكلمة الإيقاع الثانية (خماصا) تسهم فى بيان
الصورة الكنائية السابقة فخماصا دليلا على رشاقة الناقة وقوتها مما يمنحها
سرعة الحركة التى يقصد إليها الأعشى ، وإيقاع الوزن الصرفى جاء مغلفاً لحركة
الناقة الرشيقة والمناسقة.

ثالثا : الإيقاع الصرفى والإيقاع الصوتى :-

وقد جاء الإيقاع الصرفى مسجوعاً كما جاء مجتسماً ولكن الجديد عند
الأعشى هو الإيقاع الصرفى المسجوع الجنس فى الوقت ذاته ومن ذلك قوله :-

تُمْ دَانَتْ بَعْدَ الرَّيَابِ وَكَانَتْ كَعَذَابِ عَثْوَبَةَ الْأَفْوَالِ

٦٧ / ١

عالإيقاع الصرفى بين (دانت - كانت) والكلمتان مسجوعتان مجنستان
جناساً ناقصاً لاختلاف النوع والكلمتان متوازنتان توازناً صرفياً ونوازناً معنوياً
فقدر العقوبة جاءت الطاعة فى (كانت - دانت) وحاء الإيقاع ليحيط
بالكلمتين لأنهما محور الصراع فى البيت ، واجتمع لهما الإيقاع من ثلاثة مصادر :-

- (١) الإيقاع الصرفى الناتج عن تماثل الوزن الصرفى.
 (٢) إيقاع السجع الناتج عن اتفاق الكلمتين فى الحرفين الأخيرين.
 (٣) إيقاع الجنس الناقص بما يحمله من إثارة للذهن ناتجة عن اختلاف المعنى وتشابه اللفظ.

ومن ذلك قوله مفتخراً :-

لَيَأْتِيَنَّهُ مَنْطِقٌ سَائِرٌ مُتَوَسِّقٌ لِلْمُسْمِعِ الْأَثَرِ

٣٨ / ١٨

والإيقاع الصرفى جاء بين (سائر - أثر) والكلمتان مسجوعتان مجنستان جناساً ناقصاً لاختلاف الترتيب والنوع فالشاعر يفخر بشعره فهو (سائر) أى ذائع الصيت ويفخر بتأثير شعره فى الآخرين فهو (أثر) يمكنهم من روايته لتمكنه فى قلوبهم كما يتضح التلاحم بين السيرة مع الأثر فالسيرة للشهرة وموافقة العقل والأثر للإتقان وميل القلب.

واجتماع الإيقاع من ثلاثة مصادر أسهم فى تحقيق تكتيف إيقاعى يساعد فى شهرة هذا الشعر وتمكنه فى نفوس الآخرين.
 إلى غير ذلك. (١)

(١) انظر ديوان الأعمى :-

فَمَنْ قَلَّبِي بِهِنَّ كَالْمَسْفُوفِ

٦ / ٦٢

مَنْ هَوَاهُنَّ يُثْنَعْنَ نَوَا

وقوله :-

إذا بقوم إلى جاراتها التمس
 واقتصر منها ذنوب المس والكنس

٧٠٦ / ٦

يكاذ يشرعها لولا تشددها
 إذا تمالج قرناً مناعة فتسرت

ثانيا : الجناس .

١- مصحح الجناس .

٢- الجناس التام فى شعر الأعشى .

٣- الجناس الناقص فى شعر الأعشى .

١. مصطلح الجناس :

الجناس من فنون البلاغة التى تحقق الإيقاع ، والمتعة الناتجة عن الجناس متعة حسية ومعنوية ، فالجناس الحسى يحققه تكرار الصوت بين الكلمتين المتجانستين ، وأما الجانب المعنوى فيتمثل فى إثارة الذهن التى يحققها اختلاف المعنى بين الكلمتين المتجانستين ، وهذا ما يؤكد قولنا إن الإيقاع ليس حلية أو زينة أو محسناً كما يقول بعض القدماء فيتحدث عنه الخطيب القزوينى فى كتابه "الإيضاح فى علوم البلاغة"^(١) تحت عنوان المحسنات اللفظية ، ويتابعه فى ذلك بعض المحدثين فيتحدث عنه د / أحمد مصطفى المراغى تحت عنوان (المحسنات اللفظية - الجناس - التجنيس - أقسامه)^(٢)

ولا أتصور أن الأديب يقول بيت الشعر ثم يضيف إليه ما يزينه من سجع وجناس ومشاكلة... ، كما يزعم هؤلاء .

فالإيقاع الذى نعى بدراسته : هو هذا الإيقاع المنثوق عن المعنى ، فإذا لم يخدم الإيقاع المعنى ، فإنه يخرج عن دائرة بحثنا .

(١) الخطيب القزوينى ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص ٥٣٥ ، شرح وتعليق / محمد عبد المنعم

خفاجة ، مشوريات دار الكتاب اللبنانى ، ط ٥ سنة ١٩٨٠ .

(٢) د / أحمد مصطفى المراغى ، (علوم البلاغة - البيان - المعانى والديع) ، ط دار الأفاق العربية ،

سنة ٢٠٠٠ م .

وأقتصر في عرضي لمصطلح الجنس على نموذجين :
النموذج الأول :

وهو لدرسة البلاغيين التقليديين الذين يعدون الجنس محسناً لفظياً
وأعرض له من خلال الخطيب القزويني في كتابه الإيضاح في علوم البلاغة.
النموذج الثاني :

وهو لمنهج التأصيل والتجديد ، وأعرض له من خلال د / منير سلطان في
كتابه (الإيقاع في شعر شوقي الغنائي) .
أولاً : مصطلح الجنس عند القزويني :

لم يعرض الخطيب القزويني في إطار حديثه عن الجنس لتاريخ المصطلح
من قريب أو بعيد .

وقد بدأ القزويني كلامه عن الجنس بتعريفه له وعرفه بقوله : " الجنس
بين اللفظين وهو : تشابههما في اللفظ " (١) ثم يعرف التام بقوله : " أن يتفقا في
أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها " (٢)

ولم يشر في تعريفه إلى اختلافهما في المعنى .

ثم يقسم التام إلى عدة أنواع منها :

- | | | |
|-------------|-------------|-----------------|
| ١- المماثل | ٢- المستوفى | ٢- جناس التركيب |
| ٤- المتشابه | ٥- المفروق | ٦- المحرف |

ويتحدث بعد ذلك عن الجنس الناقص ، فيتحدث عن النقص لاختلاف

أعداد الحروف ويقسمه قسمين :

(١) القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص ٥٣٥ .

(٢) المصدر نفسه ص ٥٣٥ .

(١) اختلاف زيادة حرف واحد في الأول ، كقوله تعالى ﴿ وَالَّذِينَ آمَنُوا بِمَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ أَنَّهُ الْحَقُّ ﴾ [سورة البقرة: ٢٠١]

أو في وسط كقولهم " حدى جهدى " (١) أو في الآخر.

(٢) اختلاف زيادة أكثر من حرف.

ويتحدث عن النقص لاختلاف في أنواع الحروف ، واشترط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف ، وإذا كان الحرفان المختلفان متقاربين سُمي جناساً مضارعاً ، وإن كان الحرفان غير متقاربين سُمي جناساً لاحقاً. ثم يتعرض للنقص لاختلاف ترتيب الحروف ويسميه جناس القلب ويقسمه إلى ضربين هما (٢) :

١- قلب الكل كقولهم (حسامه فتح لأوليائه حتف لأعدائه) .

٢- قلب البعض ، كما جاء في الخبر (اللهم استر عوراتنا وآمن روعاتنا) (٣)

ويختتم كلامه بأن هناك شيئين يلحقان الجناس (٤)

(١) أن يجمع اللفظين الاشتقاق كقوله تعالى ﴿ فَأَقْرَ وَجْهَكَ لِلدِّينِ الْقَاسِمِ... ﴾ [سورة الروم: ٤٣] .

(٢) أن يجمع اللفظين المشابهة وهي ما يشبه الاشتقاق وليس به كقوله تعالى :

﴿...أَنَا قَلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ أَرْضَيْتُمْ بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا مِنَ الْآخِرَةِ... ﴾

[سورة التوبة: ٣٨] ، وقوله تعالى: ﴿...وَجَنَّ الْأَحْسَنِ دَانَ ﴾ [سورة الرحمن: ٥٤] .

(١) أى حظى ، وهو محصلة جهودى التى أنظها .

(٢) القزوينى ، الإصاح فى علوم البلاغة ، ص ٥٤١ .

(٣) روعات : جمع روعة بمعنى فرعة ومخافة .

(٤) القزوينى ، الإصاح فى علوم البلاغة ، ص ٥٤٢ .

تحقيب :

بعد هذا العرض الموجز لدراسة الخطيب القزويني ، نتبين أن الجناس عند القزويني يدور في حلقة وصف الأداة ، والتفريعات التي تخرج إليها ، وقد أهمل وصف التوظيف ، أو لم يجعل التوظيف مكملاً لحديثهم عن الفن البلاغي نفسه ، لأنهم كانوا تبعاً للنهج التعليمي الذي كان يطبقه في الدرس البلاغي . ولا يمكننا أن نلقى باللوم على القزويني ، لأن العصر الذي وجد فيه كان عصر جمود ونخلف ، اهتم فيه العلماء في شتى المجالات بالتقسيم والتبسيط والتشبيب .

ولكني أتوجه باللوم إلى الباحثين المعاصرين الذين ينقلون هذا القديم كما هو بكل ما فيه من شوائب غير مراعين روح العصر الذي اختلف بكل تأكيد عن العصر الذي وجد فيه القزويني وأمثاله .

ونعطي بعض الأمثلة على هذا ، فالدكتور / أحمد مصطفى المراغي في إطار حديثه عن الجناس ينقل كلام القزويني السابق كأنه صورة كربونية منه حتى في الشواهد التي يسوقها منقولة من كتاب - الإيضاح في علوم البلاغة - .

وتشبه هذه الدراسة دراسة د / فوزي السيد عبد ربه في كتابه (الفنون البديعية في دائرة البحث البلاغي)^(١) فهو يقسم الجناس ويفرعه بنفس طريقة القزويني ، وطريقة المراغي ، ويتابعه في ذلك دراسة للدكتورة / أمينة سليم في كتابها (علم البديع)^(٢) ، وهي تقسم نفس التقسيمات مهتمة في ذلك بالناحية

(١) د / فوزي السيد عبد ربه ، الفنون البديعية في دائرة البحث البلاغي ، ص ١٩٨ وما بعدها .

ط ١٩٨٨ م ، مطبعة الحسين الإسلامية .

(٢) د / أمينة سليم ، علم البديع ، ط جامعة الأزهر ، سنة ٢٠٠٣ م .

الشكلية للمصطلح فلا تهتم بتوطيف الجنس في الشاهد الشعري وتكتفى ببيان موطن الشاهد : أكثر

ثانيا : مصطلح الجنس عند د / منير سلطان :

بدأ د / منير سلطان كلامه عن الجنس بدراسة تأصيلية للمصطلح في كتابه " الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي"^(١) ، فتناول قصة حياة المصطلح عند أهم العلماء والبلاغيين واللغويين الذين تحدثوا عن الجنس : معناه وأقسامه بداية من الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) ، والأصمعي (ت ٢١٦ هـ) ، وثعلب (ت ٢٩١ هـ) ، ومرورا بكل من قدامة بن جعفر (ت ٢٣٧ هـ) ، وابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) ، وابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ) ، والجرجاني عند القاهر (ت ٤٧١ هـ) ، والزمشخري (ت ٥٢٨ هـ) ، وأسامة بن منقذ (ت ٥٨٣ هـ) ، ونهاية بالسكاكي (ت ٦٢٦ هـ) ، والقرظوني (٧٣٩ هـ) .

ويعد هذا العرض التأصيلي عند القدماء عقبة الدكتور منير سلطان على جهودهم.

رؤية د / منير سلطان للمصطلح :

يعرف د / منير سلطان الجنس مقسما إياه إلى تام وناقص رافضا ما عداهما من مصطلحات فرعية ، ثم يعرف التام بأنه " وحدتان صوتيتان متماثلتان في الشكل مختلفتان في المضمون"^(٢) والجناس الناقص هو : " وحدتان مختلفتان في الشكل مختلفتان في المضمون"^(٣) .

(١) الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، ص ٢٢٤ وما بعدها.

(٢) الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، ص ٢٣٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٣٧ .

ثم يرجع الاختلاف بين الجناس التام والناقص إلى الأحوال التي طرأت على علم الإيقاع التام من حيث درجة الإيقاع أو مواقع الإيقاع ، أو زمن الإيقاع أو مسافة الإيقاع ، فاختلاف هيئة الحروف يؤدي لاختلاف درجة الإيقاع واختلاف ترتيب الحروف يؤدي إلى اختلاف مواقع الإيقاع ، واختلاف عدد الحروف يؤدي إلى اختلاف زمن الإيقاع ، واختلاف نوع الحروف يؤدي إلى اختلاف مسافة الإيقاع ، ثم يتحدث عن اختلاف المعنى بين الكلمتين المتجانستين ويرى أن اختلاف المعنى يجب ألا يقيد بحدود لغوية أو ضوابط صرفية . فأمر وأمير جناس ناقص ، وظالم ومظلوم كذلك . فكل ما نطلبه أن تضيف الكلمة الثانية للاولى معنىً جديداً. (١)

ولا يقتصر عمل د / منير سلطان على إيراد الشواهد بل يقوم بتطبيق رؤيته للمصطلح على شعر شاعر كبير ألا وهو أحمد شوقي ، وهو ما لم يتطرق إليه أصحاب المدرسة التقليدية في البلاغة.

تصويب :

مما سبق فتبين أن د / منير سلطان حاول الخروج من دائرة المنهج المدرسي الذي سيطر على الدرس البلاغي لموضوع الجناس إلى دائرة فن الإيقاع فجعل تماثل الإيقاع بين الكلمتين المتجانستين مع اختلاف المعنى جناساً تاماً وجعل اختلاف الإيقاع بينهما مع اختلاف المعنى جناساً ناقصاً. كما أعطى د / منير سلطان للمعنى عناية كبيرة حيث جعله الفيصل في الحكم على الكلمتين إذا كانتا متجانستين أو غير متجانستين ، مثل أمر وأمير ، وظالم ومظلوم وانسردا

(١) الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، ص ٢٣٧ و ٢٣٨.

أن تضيف الكلمة الثانية جديداً للاولى وتخلص د / منير سلطان من شبكة التقسيمات الى وصل إليها الجنس حتى إنها أصبحت تمثل عائقاً أمام الدارسين للبلاغة . فقصر الأمر على الجنس التام والجناس الناقص .

وبعد هذا العرض لكلا الرأيين أستطع أن أعتد على رأي د / منير سلطان عن قناعة منى بجدة هذا الرأي ، ومحاولته النظر إلى آفاق جديدة ، تمكننا من إضافة الجديد إلى الدراسات البلاغية .

(ب) الجنس في شعر الأعشى :

ودرسى للجناس في شعر سيكون من خلال ثلاث نقاط رئيسية هي :

(أ) التكوين (ب) التشكيل (ج) التوظيف

أولاً : التكوين :

والمقصود بالتكوين أمران :

(١) مدى التزام الشاعر بالقاعدة التي ضبطها اللغويون والبلاغيون في هذا الفن .
(٢) الإضافات التي أضافها أي : هل دفع به المعنى الذي يصوره إلى ابتكار جناس يضاف إلى الضوابط التي وضعها البلاغيون ، ليضيفوها إلى

ضوابطهم ، أم لا ؟

(أ) الجنس التام ،

ولم أحد في ديوان الأعشى سوى بيتين للجناس التام يقول الأعشى .

كَأَنَّ شُعَاعَ قِرْنِ الشَّمْسِ فِيهَا إِذَا مَا فَتُّ عَنْ فِيهَا الْخَيْمًا^(١)

٢٢ / ٢٩

(١) قرن الشمس : أول شعاعها أو هو أول ما يبدو عند طلوعها .

الشاعر مغرم بالخمر ، مولع بها ، فيصف الشعاع الخارج منها عندما يفتح الخمار الدنّ بأول شعاع للشمس، ويأتى الإيقاع المتولد عن الجناس النام ببر (فيها) الأولى والمقصود بها : ما داخل الدن ، و (فيها) الثانية والمقصود بها فم الدن.

فالشاعر قلبه وبصره معلقان بما فى داخل الدنّ من خمر وبقم الدنّ الذى يفتحه الخمار ويزيل غطاءه ، فهو متعلق ب (فيها) الأولى قدر تعلقه ب (فيها) الثانية.

فجاء الجناس التام ليتم هذا المعنى الذى يريد أن يوصله الفنان من تعلق قلبه وبصره بما فى الدن من خمر وبقم الدن ، فجاء الإيقاع ملازما للمعنى مجسدا له بالإضافة إلى الإثارة الذهنية التى يولدها الجناس التام لدى المتلقى.

ولم تكن فنون البلاغة الأخرى بمنأى عن هذا ، فجاء التشبيه محيطا بالإيقاع ليدل على تعلق الشاعر بالخمر ومدى تيقنله فيشبه الضوء المنبعث من الخمر بشعاع الشمس فى أول طلوعه.

وكان للكناية المتولدة عن هذا التشبيه دورا فى اتسام هذا المعنى فكئى الشاعر بشعاع الشمس عن صفاء الخمر.

ولم تكن التراكيب بمنأى عن ذلك فقدّم الجار والمجرور (عن فيها) على المفعول به (الختام) لأهمية فم الدن عند الشاعر الذى هو معلق به مشتاق إلى فتحه وكسره.

ويقول الأعشى في وصف حبه لقتله وطهور ذلك عليه :-

وَقَدْ عَلِمْتُ بِالْحَبِّ أَنِّي أَحْبَبْتُهَا وَأَلَى لِنَفْسِي مَالِكٌ فِي تَجَمُّلِ (١)
وَمَا كُنْتُ أَسْتَرُ قَبْلَ قَتْلِهِ بِالصَّبَا وَقَدْ خَنَنْتَنِي بِالصَّبَا كُلُّ مَخْتَلِ (٢)

١٩ و ٧٧ / ١٨

يحاول الشاعر التصنع ، واصطناع الوقار إلا أن حب " قتلة " كان أقوى منه فظهر عليه الحب الذي يحاول إخفاءه. فحبيبهته بجمالها وشبابها قد ملكت عليه أمره.

وجاء الجنس التام بين (الصبا) الأولى بمعنى الشوق و (الصبا) الثانية بمعنى الشباب لتجسيد المعنى ، فالشاعر يظهر عليه الشوق والوله بالمحبة وسبب الشوق هو شباب المحبوبة ، فجاءت الصبا الأولى سببا للصبا الثانية. ولاقتصار شواهد الجنس التام على هذين البيتين سأقتصر في دراستي على دراسة الجنس الناقص في شعر الأعشى.

(i) الجنس الناقص ،

والجناس يكون ناقصا في شعر الأعشى إما لاختلاف النوع أو اختلاف العدد أو اختلاف الهيئة أو اختلاف الترتيب.

وهذا نقص لسبب واحد ، وقد يحدث النقص لاجتماع سببين أو ثلاثة.

(ii) النقص لسبب واحد ،

١- جناس ناقص لاختلاف النوع.

وهو أكثر أنواع الجنس الناقص لسبب واحد في شعر الأعشى وأحصيت له خمسين بيتاً.

(١) تجمل : صبر واصطنع الوقار.

(٢) أشكى : أتهم ، خننتني : خدعتني ، الصبا الأولى بمعنى الشوق والحب والصبا الثانية بمعنى الشباب

واختلاف النوع معناه أن الكلمتين اتفقتا فى الهيئة والترتيب والعدد
واختلفتا فى حرف أو حرفين مثل (الضالّى والقالبى) ، (دانت - كانت) ، ومثال
الحرفين (عسيب - كذيب)

واختلاف نوع الحرف يؤدى بالضرورة إلى اختلاف إيقاع الكلمتين قبل
إبدال الحرف فيهما وذلك نظرا لتغير واختلاف مخرج الحرف المُبدل عن سابقه
والشاعر يلعب على وتر هذا التغير فى مخارج الحروف لإحداث الإيقاع الذى
يخدمه.

وسأعتمد فى دراستى لمخارج الحروف فى الكلمات المجتسمة عند الأعشى
على دراسة قيمة للدكتور / تمام حسان يعرض فيها لمخارج الحروف.

وحصر د / تمام حسان مخارج الحروف فى عشرة مخارج تندرج تحت
ثلاث مناطق رئيسة هى :-

(١) المنطقة الدنيا :- وهى منطقة الشفتين وتنقسم إلى قسمين (مخرجين) هما :-

أ- الشفوى :- ويضم مخرج حروف الباء - الميم - الواو.

ب- الشفوى الأسنانى :- حيث مخرج حرف العاء.

(٢) المنطقة الوسطى :- وهى منطقة اللسان وتنقسم إلى أربعة أقسام (مخارج) هى .

أ- الأسنان ، - مخرج حروف التاء - الدال - الخاء .

ب- الأسنان اللثوى ، مخرج حروف التاء - والدال - والضاد - والحاء -

والسين - والزاي - والصاد .

ج- اللثوى ، - مخرج حروف النون - واللام - والراء .

د- العارى ، مخرج حروف الجيم - والشين - والياء .

(٣) المنطقه العليا :- وهى منطقة مؤخره اللسان والحلق ، وتنقسم إلى أربعة أقسام هى:-

أ- الطبقي ، مخرج حرف الكلف.

ب- اللموى ، مخرج حروف الخاء - والغين - والقاف.

ج- الحلقى ، مخرج حرفى العين والحاء.

د- الحنجري ، مخرج حرفى الهمزة والياء. (١)

وتعد دراسة مخارج الحروف فى هذه الناحية مهمة ، يقول د / إبراهيم أنيس : " والأصوات فى تأثرها تهدف إلى نوع من المماثلة أو المشابهة بينهما ليزداد مع مجاورتها قربا فى الصفات أو المخارج ويمكن أن يسمّى هذا التأثير بالانسجام الصوتى بين أصوات اللغّة. " (٢)

ويضيف د / أحمد عمران : " إن قرب مخارج الحروف يؤدى إلى الثقل اللفظى فى نطق الحروف ، وبعد المخارج يؤدى إلى السهولة فيها. " (٣)

ويتضح مما سبق أن دراسة كهذه فى صميم دراستنا البلاغية ، خاصة وأن الشعر فى الأصل إنشاد ، أى يعتمد على أثر الإلقاء والإلقاء من خصائص الحروف وتنوع مخارجها ، وأن الإيقاع الذى ندرسه صوتى يؤدى إلى تجسيد المعنى والتأثير فى النفس. ونهتم بمسألة المخارج - أيضاً - وأن الشعر إنشاد فى أصله ولم يكتب إلا فى عصر التدوين ، وحتى فى عصر التدوين كان يعتمد على الإنشاد أيضاً.

(١) د / تمام حسان ، لثغة ومعناها ومبناها ، ط للهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ص ٣٦٤ ، وما بعدها.

(٢) د / إبراهيم أنيس ، الأصوات للغة ، ص ١٧٩ ، ط ٤ يناير سنة ١٩٦١ م.

(٣) د / أحمد فؤاد عمران ، دراسات فى التجويد والأصوات العربية ، ط ٢٠٠١ م.

أما في العصر الحديث فقد صار الشعر تدويناً وقراءة وتخليقاً خيالياً مع الشاعر ، ولا يصلح للإنشاد حتى ولو أنشدوه ، ويختلف هذا الإيقاع باختلاف التغيرات في المخارج بين الكلمتين الموقعتين.

وسأعرض لأمثلة من تباير مسافات الإيقاع بين الكلمتين المتجانستين في شعر الأعشى.

أولاً : التباير في مخارج حروف المنطقمة الواحدة :-

(أ) المنطقمة الدنيا (الشفوية) :- ومنها مخرج الحروف (ب - م - و) الشفوية ، والشفوية الأسنانية (ف) .

فبدل الأعشى بين (الفاء والواو) (أقفالها وأقوالها) ^(١) ، و (الباء والفاء) (البراق والفرار) ^(٢) .

(ب) المنطقمة الوسطى (مقدم اللسان) :- وبدل الأعشى فيها بين حروف المخرج الواحد. فبدل بين حروف المخرج الأسنانى اللثوى فبدل بين السين والذال (حسأدها) و (حدأدها) ^(٣) وبين الضاد والذال ، (ضائرى والذائر) ^(٤) ، والطاء والذال بين (طابا ودابا) ^(٥) .

وبدّل بين حروف المخرج اللثوى فبدل بين الراء والنون فى (أركبُ وأنكبُ) ^(٦) .

(١) ديوان الأعشى ، رقم القصيدة ٢١ / ٤٣ ، ٤٤ .

(٢) ديوان الأضى ، ٣٢ / ٣٤ ، ٣٥ .

(٣) ديوان الأضى : ٨ / ١٠ ، ١١ .

(٤) ديوان الأضى : ١٨ / ٤٦ ، ٤٧ .

(٥) ديوان الأضى : ٧٩ / ٤ ، ٥ .

(٦) ديوان الأضى : ٣٠ / ١٥ ، ١٦ .

كما غير الأعضى بين حروف مخرجين من مخارج المنطقة الوسطى فبدل
بين حروف المخرج الأسنانى والمخرج الأسنانى اللثوى فبدل بين التاء والصاد
(ثارا - صارا) ^(١)، وبين الذال والزاي، (خذولا - نزولا) ^(٢) والتاء والصاد فى
فى (ثابا - صابا) ^(٣).

كما بدل بين حروف الأسنانى اللثوى واللثوى فبدل بين الزاي واللام
(موزع - مولع) ^(٤)، وبين السين وللتون فى (سائر - المنائر) ^(٥)، وبين الراء
والصاد فى (يروق - يبصق) ^(٦).

وبدل بين حروف الأسنانى وللثوى. فبدل بين الراء والذال (يرهب -
يذهب) ^(٧).

وبدل بين حروف الغارى والأسنانى فبدل بين الياء والتاء فى (اليمن -
القمين) ^(٨).

وبدل بين الغارى واللثوى فبدل بين الجيم والتون فى (مجدوف -
مندوف) ^(٩).

(١) ديوان الأعضى : ٥ / ٦١ + ٦٢ .

(٢) ديوان الأعضى : ٢٣ / ١١ ، ١٢ .

(٣) ديوان الأعضى : ٧٩ / ٢٠ ، ٢١ .

(٤) ديوان الأعضى : ١١ / ٢٢ .

(٥) ديوان الأعضى : ١٨ / ٣٤ ، ٣٥ .

(٦) ديوان الأعضى : ٣٣ / ٤٦ ، ٤٧ .

(٧) ديوان الأعضى : ٣٠ / ١٨ ، ١٩ .

(٨) ديوان الأعضى : ٧٨ / ٥ .

(٩) ديوان الأعضى : ٦٣ / ١٦ + ١٧ .

(ج) المنطقة العليا (مؤخر اللسان والحلق) :-وغاير الأعشى فيها بين حرفى المخرج الحلقى الحاء والعين فى (حامدا - عامدا)^(١) كما غاير الأعشى بين حروف مخرجين من مخارج المنطقة العليا. فغاير بين حروف المخرج الحنجرى والحلقى فبدل بين الهاء والحاء فى (هريرا - حريرا)^(٢) وبين العين والهمزة فى (العائر - الأثر)^(٣) وبين الحاء والهمزة فى (محسدا - مؤصدا)^(٤).

وغاير بين حروف المخرج اللهوى والحنجرى فبدل بين الغين والهاء فى (يعتدى - يهتدى)^(٥) وبدل بين القاف والهمزة (المقيد - المؤيد)^(٦) وبدل بين بين الهمزة والحاء فى (أهيمما - خيمما)^(٧).

وبدل بين الحلقى والطبقى فى حرفى الكاف والعين فى (عسيب - كئيب)^(٨).

ثانيا : التفاير فى مخارج حروف منطقتين :-

وهذا أكثر فى شعر الأعشى وقد أحصيت له واحداً وثلاثين شاهداً والتباعد بين مخارج الحروف يجعل النطق بها أكثر سهولة ونستنتج من هذا ميل الشاعر إلى السهولة والانسجام.

(١) ديوان الأعشى : ٧ / ١٠٠٩ (حلقى مع حلقى)

(٢) ديوان الأعشى : ١٢ / ١٩ ، ٢٠ (حنجرى - حلقى)

(٣) ديوان الأعشى : ١٨ / ٣٧ ، ٣٨ (حلقى - حنجرى)

(٤) ديوان الأعشى : ٣٤ / ٣٣ ، ٣٤ (حلقى - حنجرى)

(٥) ديوان الأعشى : ٢٨ / ١٠٠٩ (لهوى - حلقى)

(٦) ديوان الأعشى : ٢٨ / ١٨ ، ١٩ (لهوى - حلقى)

(٧) ديوان الأعشى : ٥٥ / ٢٠ ، ٢١ (حلقى - لهوى)

(٨) ديوان الأعشى : ٢١ / ٥ (حلقى - طبقى)

وقد غاير الأعرشى بين مخارج حروف المنطقة الدنيا والوسطى فبدل بين الضاد (المنطقة الوسطى) والفاء (المنطقة الدنيا) فى (الضال والغال)^(١) وبين المباء واللام فى (المعزابة - المعزال)^(٢) وبين السين والفاء فى (الكسل - الكفل)^(٣) وبين الفاء واللام فى (خاف - خال)^(٤) وبين الميم والذال فى (مُكَمَّم - مُكَدَّم)^(٥) وبين الفاء والزاي فى (فادى - زاب)^(٦) وبين اللباء والصاد فى (يببىد - يصيد)^(٧) كما غاير الأعرشى الأعرشى بين مخارج الحروف المنطقة للعليا والوسطى.

فغاير بين الدال والمكاف فى (حلفت - كانت)^(٨)، وبين حرفى الهاء وللزاي فى (نهالها - نزالها)^(٩)، وبين النون والعين فى (نارا - عارا)^(١٠) وفى (عزل - نزل)^(١١) وفى (أعضاها - أنضادها)^(١٢)، وغاير بين الحاء والراء فى (تحتمى - ترقى)^(١٣)، وبين الجيم والهمزة فى (حلجر - الحائر)^(١٤).

-
- (١) ديوان الأعرشى : (أسناتى لثوى مع شفوى أسناتى) ٢٩ ، ٢٨ / ١
 - (٢) ديوان الأعرشى : (شفوى مع لثوى) ٦٦ / ١
 - (٣) ديوان الأعرشى : (أسناتى لثوى مع شفوى) ٧ ، ٦ / ٦
 - (٤) ديوان الأعرشى : (شفوى لسناتى - لثوى) ٢٨ / ١٢
 - (٥) ديوان الأعرشى : (شفوى مع أسناتى لثوى) ٩ ، ٨ / ١٥
 - (٦) ديوان الأعرشى : (شفوى أسناتى مع أسناتى لثوى) ١ / ١٦
 - (٧) ديوان الأعرشى : (شفوى مع أسناتى لثوى) ٣ ، ١ / ٦٥
 - (٨) ديوان الأعرشى : بين (أسناتى لثوى وطبقى) ٦٧ / ١
 - (٩) ديوان الأعرشى : (حلقى - أسناتى لثوى) ٥٢ ، ٥١ / ٣
 - (١٠) ديوان الأعرشى : (لثوى - حلقى) ٦٨ ، ٦٧ / ٥٠
 - (١١) ديوان الأعرشى : (حلقى - لثوى) ٦٦ ، ٦٥ / ٦٠
 - (١٢) ديوان الأعرشى : (حلقى - لثوى) ٥٤ ، ٥٣ / ٨
 - (١٣) ديوان الأعرشى : (حلقى - أسناتى لثوى) ٥٠ ، ٤٩ / ١٥
 - (١٤) ديوان الأعرشى : (غارى - حنجرى) ٢ ، ١ / ١٨

وغاير بين الخاء والجيم فى (حميلها - جميلها)^(١) وبين العين والتاء فى (عقاما - تقاما)^(٢) وبين النون والقاف فى (فناما - فقاما)^(٣) وبين الخاء والذال فى (خفيف - ذفيف)^(٤) ، وبين الراء والنون فى (خدولها - نزولها)^(٥) وبين السين والغين فى (السرقا - غرقا)^(٦)

وغاير الأعشى بين المنطقة العليا والدنيا ، وهو أقل من المغايرة بين العليا والوسطى. فغاير الأعشى بين الناء والكاف (شفوى مع طبقى) فى (بفنائكا - كإنائكا)^(٧) ، وفى (كابل - بايل)^(٨) ، وبين الفاء والهيمزة (شفوى مع حنجرى) فى (فنائكا - إنائكا)^(٩) ، وبين الميم والحاء (شفوى - حلقى) فى (رحانا - رمانا)^(١٠)

ومما سبق يتبين لنا حرص الأعشى على اختيار المخارج السهلة ، وحرصه على أن يباعد بين المخرجين ، لأن فى ذلك سهولة وسلاسة فى المنطق ، ورقة فى وقع الكلمات فى الأذن.

(١) ديوان الأعشى : (لهوى - غارى) ٢٣ / ٢٥ ، ٢٦ .

(٢) ديوان الأعشى : (حلقى - أسنانى لثوى) ٢٩ / ١٠ ، ١١ .

(٣) ديوان الأعشى : لثوى - لهوى (٢٩ / ٣٣ / ٣٤ .

(٤) ديوان الأعشى : (لهوى - أسنانى) ٥٥ / ٦ .

(٥) ديوان الأعشى : (حنجرى - لثوى) ٦٣ / ٦ .

(٦) ديوان الأعشى : (لهوى - لثوى) ٢٣ / ١١ ، ١٢ .

(٧) ديوان الأعشى : ١١ / ١٧ ، ١٨ .

(٨) ديوان الأعشى : ٧٦ / ٥ .

(٩) ديوان الأعشى : ١١ / ١٧ ، ١٨ .

(١٠) ديوان الأعشى : ٢٧ / ١٣ ، ١٤ .

(٢) جناس ناقص لاختلاف العدد :

والجناس الناقص لاختلاف العدد ليس فى كثرة الجناس الناقص لاختلاف النوع ، وأحصيت له ستة عشر بيتا.

واختلاف عدد الحروف يؤدي إلى اختلاف زمن الإيقاع بين الوجدتين الصوتيتين فتكون الكلمة الأولى مثلا أقصر من الثانية زما من نطقها من الأخرى مثل الجوى والجوانح أو العكس فتكون الأولى أطول من الأخرى مثل (وكنّا) و(كُنّا)^(١).

فيقول الأعشى واصفا إعياء ناقته :

وَنَزَاهَا تَشْكُو إِلَيَّ وَقَدْ أَتَيْتَ طَلِيخًا تُحَذِي صُدُورَ النَّعَالِ
نَقَبَ الْخُفِّ لِلسُّرَى فَتَرَى الْأَنْبَسَ سَاعَ مِنْ جِلِّ سَاعَةٍ وَارْتِحَالِ

٣٤، ٣٣/١

الشاعر يصف ناقته بالتعب والهزال من كثرة ما عانته فى سفرها حتى رق حفيها وتثقّب ، وتقطع النعل ، وهزل جسدها ، فصارت تشكو إليه ، ولذا جاء الإيقاع بين كلمتي (الأنساع - ساعة) ليجسد هذا التعب ، فالأنساع وهى السيور التى تشد بها بطن الناقة ، تسهم فى إيلاهما ووجعها وكلمة ساعة تدل على المدة الزمنية التى تتألم فيها الناقة . فجاءت الكلمتان الموقعتان معبرتين عن الألم الذى تتعرض له الناقة كما جاء الفاصلان ليسهما فى امتداد الإيقاع المناسب لامتداد ألم الناقة.

(١) د / منبر سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقي الغناتى.

ويقول الأعشى هاجبا الحارث بن وعله :

لعمرك ما أَسْبَهْتَ وَعَلَّةَ فِي النَّدَى شَمَائِلَهُ وَلَا أَخَاهُ الْمُجَالِدَا
إِذَا زَارَهُ يَوْمًا صَبِيحًا كَأَنَّمَا يَرَى أَسَدًا فِي بَيْتِهِ وَأَسَاوِدًا^(١)

٦٠٥ / ٧

وقع الجناس الناقص بين (أسد - أساود) وفيهما تجسيد المعنى فالشاعر يصف مهجوه بالبخل حتى إنه ليتخيل الضيف أسدا أو ثعبانا. وفي الأسد إيحاء بالجرأة والافتراس والثعبان يوحى بالتوحش والغدر ، والمتعرض لأي منهما مصيره الفناء والقضاء عليه، وهي صورة توضح مدى بخل هذا الرجل وجسد ذلك (أسد - أساود).

ويقول الشاعر واصفا حنان أم الغزال مع وليدها :

تُخْرِجُهُ إِلَى الْكِنَاسِ إِذَا الْـ تَجَّ نَبَابُ الْأَيْكَةِ الْأَطْحَلِ^(٢)
يَرَعَى الْأَرَكَ ذَا الْكِيَاثِ وَذَا الْـ مَرْمَرٍ وَزَهْرًا نَبْتُهُنْ خَضِيلُ
تَخْشَى عَلَيْهِ أَنْ تَبَاعَدَ أَنْ تَغْنَى بِهِ مَكَانَهُ فَيَضِلُ

١١ - ٩ / ٥٢

يتحدث الشاعر عن غزال صغير تعتنى به أمه في حنان بالغ فهي لا تخرجه إلا في مكان أمين قد أحاطت به الأشجار تخفي ما وراءها وتسترد كما أنها لا تزال ترعاه تخشى عليه أن يضل إذا ابتعد عنها.

وجاء الإيقاع بين كلمتي (خضل) وهو النبات المبلل بالندى و (يضل) وهو أن يفقد طريقه إليها فتتخلفه الوحوش ، مجسدا للمعنى ، ف (خضل) يرعى

(١) لساود : جمع أسود وهو نوع قتل من الحيات.

(٢) الكناس : بيت الظبي في الشجرة ، التج : اختلط ، الأطحل : لون بين الأبيض والأسود.

فيه الصغير يأكل من نباته النضرا المبلل بالندى و (يضل) تجسد خوف الأم عليه
فهي تخشى أن يفقد طريقه وهو يرعى النبات (الخضل) وفي الوقت ذاته تخشى
عليه أن (يضل) بين هذه النباتات فتتخطفه الوحوش في غفلة منها ولذا فهي
في ترقب دائم موصول بالقلق.

وامتداد الإيقاع الرأسي بين البيتين يعبر عن امتداد رعاية الأم وحذرهما
خوفا على وليدهما الصغير.

وهناك العديد من الأبيات التي تحتوي على الجنس الناقص لاختلاف
العدد (١)

(٣) نقص لاختلاف الهيئة :

وهو قليل في شعر الأعشى فلم أجد له سوى أربعة أبيات فقط.

واختلاف هيئة الحروف يؤدي إلى اختلاف درجة الإيقاع ، بأن تكون نطق
مخارج حروف الكلمة الأولى مثل (الشَّرْق / الشَّرْق ، القَلْب / القَلْب) (٢)

ويقول الأعشى واصفا محبوبته :

عَبْهَرَةُ الْخَلْقِ بِلَاخِيَّةٍ تُسَوِّبُهُ بِالْخَلْقِ الطَّاهِرِ

٩ / ١٨

فكلمتا (الخَلْق - الخَلْق) حققنا عنصرا للإيقاع في البيت والمتولد من
الجنس الناقص لاختلاف الهيئة ، والإيقاع بينهما خادم للمعنى ، فالخَلْق يعبر عن
جمال الخلفة المادى وموزج للجمال المادى والخَلْق نموزج للجمال المعنوى.

(١) انظر ديوان الأعشى: (ألمها - إعجالها) ٣ / ١٥ ، (الماء - الظماء) ٩ / ١٩ ، (شدتت - فتشدتت)

٢٨ / ١٠ ، (الرواسم - واسم) ٩ / ٦ ، (حالكا - حالكا) ١١ / ٣ ، (ليلي - ليل) ١٢ / ١ .

(٢) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، ص ٢٣٧ .

ومن الخلق والخلق يكتمل جمال المحبوبة فتم المعنى بمصاحبة الإيقاع.

ومن أمثلة هذا قوله :

يُؤْمَلُ أَنْ يَكُونَ لَهُ ثِرَاءٌ فَأَعْلَقَ ثَوْنَهَا وَعَلَا سِوَمًا^(١)
فَأَعْطَيْنَا الْوَقَاءَ بِهَا وَكُنَّا نُهَيِّنُ لِمَبْلِهَا فِينَا السُّوَامَا^(٢)

٢١. ٢٠ / ٢٩

وقوله :

قَالَتْ قَضَيْتُ قَضِيَّةً عَدْلًا لَنَا يَرْضَى بِهَا

٢٠ / ٣٩

فقضيت (الأولى) معناها حكمت وقضية (الثانية) المشكلة أو الخصومة
وفى الحكم والخصومة يتلخص المعنى الذى يوصله الشاعر للمتلقى موقعا فى
جناس ناقص يثير الانتباه ويؤدى دوره فى نفس المتلقى.

وقوله :

سَوَابِعُهُمْ بَيْضٌ خِفَافٌ وَفَوْقَهُمْ من البَيْضِ أَمْثَالُ النُّجُومِ اسْتَقَلَّتْ

١٠ / ٤٠

جناس ناقص لاختلاف الترتيب :

وهو قليل جدا فى شعر الأعشى ولم أجد له سوى ثلاث أبيات.

والنقص لاختلاف الترتيب يؤدى إلى تغير مواقع الإيقاع نظرا لتغاير
مخارج الحروف بين الكلمتين الموقعتين مثل : (قالت ، ولاقت) فالأولى محارج

(١) سوام : ساوم السلعة على فى ثمنها.

(٢) السوام : الإبل الراعية

حروفها (لبرى - لتوى أسناني - لثوى) والثانية مخارج حروفها (لثوى - لهوى -
أسناني لثوى).

ويقول الأعشى ماسحا كرم ممدوحه :

هُوَ لِلْوَاهِبِ الْمَيْتَةِ الْمُصْطَفَا ةَ إِمَّا مَخَاضًا وَإِمَّا عَشَارًا
وَكُلُّ كُمَيْتٍ كَانَ السَّيِّدُ طً فِي حَيْثُ وَارَى الْأَيْمِ الشُّعَارَا

٦٠٠٥٩/٥

ويتركز إيقاع الجناس الناقص بين (عشارا - الشعارا) وهو جناس ناقص
لاختلاف الترتيب وهذا يؤدي إلى اختلاف في مواقع الإيقاع فالأولى مخارج
حروفها: (حلقى - غارى - لثوى) والأخرى مخارج حروفها (غارى - حلقى - لثوى)
وجاء اختلاف مواقع الإيقاع في موضعه ، فهو مناسب لانتقال الشاعر
من عطاء إلى عطاء آخر يختلف عنه حيث تمثل كلمة (عشار) عطاءً وكلمة
(شعاراً) عطاءً آخرًا والتنوع في الإيقاع يناسب التنوع في العطاء.
وفى كلمتى الإيقاع يتجسد المعنى فالعشار تمثل القمة فى الكرم
فهو يهب الإبل حتى ولو كانت عشارا ، و (الشعار) يمثل القمة أيضا فى كرمه
فيولا يهب إلا الفرس القوى الذى غطى جلده المدهن الشعر والمراد به الشعر اللامع
نتيجة لكثرة دهن الحصان.

إلى غير ذلك. (١)

(١) انظر ديوان الأعشى : (سائر ، أثر) ١٨ / ٣٨ ، (تربت - يترب) ٣٠ / ٣.

ثانيا : جناس ناقص لسبيين :

(١) جناس ناقص لاختلاف النوع والهيئة :

وهو كثير فى شعر الأعشى ، وهو أكثر أنواع الجناس الناقص فى شعر الأعشى ، وأحصيت له سبعة وعشرين بيتا.

يقول الأعشى مادحا :

أَخَا بَقَّةٍ عَالِيَا كَعِيَّهِ جَزِيلَ الْعَطَاءِ كَرِيمَ الْمُنِّ (١)
كَرِيمًا شَمَائِلُهُ مِنْ بَنِي مُعَاوِيَةَ الْأَكْرَمِينَ السَّنَنِ (٢)

٣٥.٣٤/٢

جاء الجناس الناقص بين (المُنِّ - السَّنَنِ) لسببين هما اختلاف نوع

الحروف واختلاف الهيئة.

وكلمتا الإيقاع يجسدان المعنى فالمنن هى العطاء والنعم والسُنن هى الطبائع فربط الشاعر بين الحاضر المتمثل فى المنن وبين الطبائع المتأصلة منذ الماضى والعلاقة لا تنقطع بين الماضى والحاضر فالطبائع التى ورثها ممدوحه كانت سببا فى عطائه وكرمه ، فالسُنن سبب فى المنن فتعانق المعنى والإيقاع ، وجاء الإيقاع الرأسى ممتدا يدل على امتداد كرمهم واستمراره فهو عطاء لا ينضب أبدا لأنه مرتبط بالطبائع.

(١) المنن : جمع منة والنعمة والعطاء.

(٢) السُنن : جمع سُنَّة وهى الوجوه والطبائع.

ويواصل الشاعر مدحه لمدوحه في القصيدة ذاتها بقوله :

وَلَمْ تَسْعِ الْحَرْبُ سَعْيَ امْرِئٍ إِذَا بَطْنَةٌ رَاجَعَتْهُ سَكَنٌ (١)
عَلَيْنَا وَإِنْ فَاتَهُ أَكْلَةٌ تَلَفَى لِأُخْرَى عَظِيمَ اللَّعْنِ (٢)

٥٦، ٥٥ / ٢

فالإيقاع يقع بين كلمتي (سكن - العكن) وهو جناس ناقص لاجتماع

سببى : اختلاف النوع والهيئة.

والأعشى يرسم صورة كاريكاتيرية لرجل ممتلئ الجسم ، كل همه تناول الطعام مما جعله (عكن) ، وهذه الشراة في تناول الطعام سببت له كسلا وتراخيا ، فإذا به إذا ما لاقى في معركة (سكن) هدا وتراجع ، والأعشى بمدح ومدوحه بنفى هذه الصورة عنه فهو مخالف لها تماما لأن همه هو القتال وتحقيق النصر ، وغير ذلك كثير في شعر الأعشى. (٣)

(٢) جناس ناقص لاختلاف العدد والهيئة :

وهو كثير في شعر الأعشى وأحصيت له ثمانية عشر بيتا فيقول مادحا :

وَجِئْتُ صَبُورًا عَلَى رِزْنِهَا وَخَسِرَ الْخُرُوبِ وَتَرَدَّادِهَا

٤٥ / ٨

(١) سكن : هدا وتراجع بطنة : امتلاء البطن بالطعام.

(٢) للعكن : جمع عكنة وهو ما تننى من لحم البطن سنا.

(٣) نظر ديول الأعشى: (نفذ - رَفَدَ) ١ / ٦٤ ، (السمن - السمن) ٢ / ٥٧ ، ٥٨ ، (ظم - عجم)

٤ / ١٢ ، ١٣ ، (الرُّجْم - العجم) ٤ / ٢٤ ، ٢٥ ، (فَمَّ - صَمَّه) ٤ / ٢٢ ، (عدل - زجل)

٦ / ٣ ، ٤ ، (كميث - كميث) ١٠ / ١١ ، (فخذان - تجفزان) ١١ / ١١ ، (نغاتها - نباتها)

١٠ / ٣٦ ، ٣٧ ، (مخزم - مخم) ١٥ / ٣٠ ، ٣١ ، (أجذالها - إجدالها) ٢١ / ٣٥ ، ٣٦

(حلولها - حليلها) ٢٢ / ١٣ ، ١٤ ، (حماما - الثماما) ٢٩ / ٤ ، ٤ ، (نعلب - مخلب)

٣٠ / ٢١ ، ٢٢ ، (يشهدا - مْخُودا) ٣٤ / ٢٧ ، ٢٨ ، (علال - ظلال) ٧٨ / ١٣

الشاعر يصف ممدوحه بالصبر على مواجهة الأعداء وبخاصة في الحروب
 الشديدة التي يزداد ليهيبها واشتعالها والجناس الناقص في (حَرَّ - الحروب)
 يجسد المعنى فالعلاقة بين (حر) حرارة المعركة ولهيبها وبين الحروب علاقة تلازم
 وممدوحه لا يدخل إلا أشد الحروب ضراوة ولهيبا مشتعلًا بينه وبين أعدائه. وكلمة
 (حر) أوضحت الجانب المعنوي المتمثل في دافع الانتقام عند الطرفين.

وقوله متغزلاً :

فَأَنهَى خَيَالِكُ أَنْ يَزُورَ فَإِنَّهُ فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ يَعُودُ وَسَادِي
 تُسْمِي قَيْصِرْفُ بَابَهَا مِنْ ذُونِنَا غَلَقًا صَرِيفَ مُحَالَةِ الْأَمْسَادِ

١١. ١٠ / ١٦

الأعشى يشكو هجر محبوبته ويشكو خيالها الذي يزوره في كل مكان
 ليذكره بها فيزداد ألمه وتشتد لوعته من زيارة طيف محبوبته ، كما تشتد لوعته عندما
 تغلق بابها دونه فيسمع صوت غلق الباب فيخاله صوت الحبال حين تدور حول
 البكرة على البئر ، فالشاعر تتملكه مشاعر الشوق إلى المحبوبة من ناحية والخوف
 من زيارة طيفها التي يراها تزيد من ألمه وأحزانه ويؤرقه صوت بابها الذي يغلق
 عليها دونه. وجاء الجناس الناقص في (وسادى - أمسادى) ليجسد المعنى
 فالوسائد تعبر عن أرق المشاعر ومواجهته لطيف المحبوبة فيزداد ألمه كلما حاول
 النوم ، و (الأمساد) تذكره بصوت باب المحبوبة الذي يغلق دونه وفيه ما فيه من
 استدعاء لذكرياته اللاهية مع محبوبته التي هجرته.
 وغير ذلك كثير في شعر الأعشى. (١)

(١) انظر ديوان الأعشى: (أسلم - السلك) ٥ / ٤٠ ، (شبل - شول) ٦ / ٣٧ ، (هم - دامة) ١٨ / ٢٩ ، (أس - المسكس) ٣٠ / ٩ ، (استقلت - قلت) ٣٠ / ٣ ، (ليل - ليلى) ٣٣ / ٣١ ، (تلوعلق - تلحق) ٣٣ / ٣٩ ، (لأ - يلى) ٥٥ / ٣١.

(٣) جناس ناقص لاختلاف العدد والنوع :

ووجدت له في شعر الأعشى ثمانية عشر بيتا.

يقول الأعشى مادحا :

رُبُّ حَيٍّ لَشَقَاهُمْ أَجْرٌ لِلذَّهْرِ — وَرُبُّ وَحْيٍ سَقَاهُمْ بِسِجَالِي

٥٠ / ١

يصف الأعشى بمدوحه بالقدرة على العقاب فهو (أشقاهم) ، والقدرة على العطاء فهو (سقاهم) ، وبين أشقاهم وسقاهم جناس ناقص يصنع إيقاعا يتجاوب مع المعنى الذي يتحدث عنه الشاعر ، فأشقاهم صورت شدة العقاب وسقاهم صورت عظمة العطاء.

وامتداد الإيقاع بينهما - أكثر من فاصلين - أسهم في الشعور بامتداد

قدرة المدوح على العقاب والعطاء.

إلى غير ذلك. (١)

(٤) جناس ناقص لاختلاف النوع والترتيب :

ولم أحص له سوى ستة شواهد في شعر الأعشى فيقول مادحا :

رَبِّي كَرِيمٌ لَا يَكْدُرُ نَعْمَةً وَإِذَا يُنَادِي بِالمَهَارِقِ أَنْشَدَا

يقع الجناس الناقص بين (ينادي) و (أنشدا) ، وفيها يتلخص المعنى

كله فينادي تمثّل الطلب ، وأنشدا تمثّل إجابة الطلب ، أي فيهما الفعل ورد الفعل.

(١) انظر ديوان الأعشى: (فعالها- نالها) ٣/ ٣٧، ٣٦ ، (رانح- روحته) ٥ / ٥٥ ، (جالت - ينجلي)

٢٢/ ١٥ ، فلست - بالمستى) ١٨ / ٣٥، ٣٤ ، (المنفور- الناظر) ١٨ / ٣٣ ، (ناقصا - الوقتنصا)

١٧، ٩/ ١٩ ، (تبد - بدا) ٢٧ / ٤ ، (قبلها - بانها) ٣٩ / ١٣ ، ١٤ (زلت - فنلت) ١٦ / ١٧ ،

(قل - فقل) ٧٧ / ١٩ ، (أعت - فأوفت) ٧٩ / ٥ ، ٤ (عنوما - للعرومة) ٥٥ / ١٨ .

وهكذا جاء الإيقاع بين الكلمتين ليلخص المعنى كله . فالممدوح كريم

والشاعر يطلب والممدوح يجيب ولا أكثر.

ويقول الأعشى :

بِقِيَّةِ خُمُسٍ مِنَ الرِّامِنَا تَبِيضُ تُشَبِّهُهُنَّ الصَّوَارَا
دَفَعْنَا إِلَى اثْنَيْنِ عِنْدَ الْخَصْوِ صِ قَدْ حَبَمْنَا بَيْنَهُنَّ الْإِنَارَا

١٩٠ ١٨ / ٥

وللأعشى شواهد أخرى في هذا الموضع (١).

(٥) جناس ناقص لاختلاف الترتيب والعدد :

ولم أحصى له في هذا النوع سوى ثلاثة شواهد . يقول الأعشى معاتباً :

تَنَاهَيْتُمْ عَنَّا وَقَدْ كَانَ فِيكُمْ أَسَاوِدُ صَرَغَى لَمْ يُوسِدْ قَتِيلَهَا (٢)

١٩ / ٢٣

الشاعر يعاتب أبنا عمومته من بني مرثد وبني جحدر في الحرب الدائرة

بينهم بسبب كثرة القتلى حتى أنهم لم يدفنوا.

وجاء الإيقاع بين (أساود - يوسد) ليعبر عن هذا المعنى أتم تعبير

فالأساود الجماعة التي قتلت ، لم يوسد : لم يدفن والمأساة تتركز في كثرة القتلى

من ناحية (الأساود) ومن ناحية أخرى في أنها لم تدفن (لم يوسد) .

(١) (ناقص - خاتم) ، ١٩ / ١ ، (فلايا - أذن) ، ٥ / ٦٥ - ١٢ ، (الكيد - يكيد) ، ٢٠ / ٢٠ ، ٢١

(٢) (أنا - أنا) ، ٢٨ / ١٤ .

(٣) أساود : الجماعة من الناس الكثير .

ويقول الأعشى :

وأحلم من قيس وأجرأ مقتما
لذى الروع من ليث إذا راح حاردا^(١)

١٥/٧

ويقول فى موضع آخر :

رخص أحم المقتنين ضعيب
ف المنكبين للعناق زجل^(٢)
نغله روعى الفؤاد ولا
تخرمه عفاقة فجزل

٨٠٧/٥٢

ثالثا : جناس ناقص لثلاثا أسباب :

(١) جناس ناقص لاختلاف العدد والنوع والهيئة :

ومن ذلك قول الأعشى :

يوم حجر بما أزل إليكم
إذ تذكى فى حافتيه الضراما
جار فيه نأفى العقاب فأضحى
أند النخل يفضح الجراما^(٣)

١٠٠٩/٢٨

جاء الجناس بين (الضراما - الجراما) وهما كلمتان اختلفتا فى ثلاثة

أسباب هى النوع والعدد والهيئة.

وفى كلمتى الجناس تجسد المعنى فالضرام النار التى اشتعلت وتوهجت

بسبب الحرب والقتال. والجرام تمثل النتيجة التى أسفر عنها (الضرام) وهى أن

البحل أصح خالبا من شره. وقوله :

(١) الروع : الفزع حاردا : غضبا

(٢) رخص : بص طرى أحم : اسود زجل : رفع الصوت والتطريب.

(٣) الجرام : جمع حارم وهو الذى يجمع ثمار النحل.

بُحُورٌ تَقُوتُ النَّاسَ فِي كُلِّ لَزِيْبَةٍ أُبْرُوكَ وَ أَعْصَامٌ هُمْ هُوَلَاتِكَا
وَمَا ذَاكَ إِلَّا أَنْ كَفَيْكَ بِاللَّيْئِ تَجُودَانِ بِالْأَعْطَاءِ قَبْلَ سُؤَالِكَا

٢٥٠٢٤ / ١١

إلى غير ذلك. (١)

(ب) تشكيلات الجناس في شعر الأعرشى :

والتشكيل هو الأوضاع التي يختارها الفنان لفن من فنون الإيقاع من حيث الفواصل بين الركيز المكونين لفن الجناس أي الكلمتين الموقعتين ، فتأتي الكلمتان وبينهما فاصل أو فاصلان أو أكثر ، أو تتصل الكلمتان بلا فاصل. والتشكيل يمنح الفنان حرية في استخدام أدواته فيستخدمه الشاعر في خدمة الفكرة والمعنى ، وتحقيق الجمال.

وقد اعتمدت في التشكيل على المسافة الموجودة بين الكلمتين المتجانستين وقد تقصر هذه المسافات حتى تتصل الكلمتان المتجانستان ، وقد تطول حتى يبلغ مقدار الفواصل بينهما عددا : تجاوز الثلاثة فواصل. وهذا الأمر لا يحدث بصورة عشوائية بل هو أمر مقصود لذاته قصد إليه الفنان حسب المعنى الذي يقصد إليه.

فالفنان يوظف هذا في خدمة المعنى فلا تتصل الكلمتان المتجانستان عشوائيا أو بلا ضرورة ، بل إن في اتصالهما فائدة يسعى إلى تحقيقها الفنان.

(١) نظر ديوان الأعرشى : (نهضة - منه) ٢١ / ٤٠ ، (مُنْضَبَا - مُخَضَّبَا) ١٤ / ٢٢ ، ٢٣ .

وقسمت تشكلات الجناس في شعر الأعشى إلى ثلاثة أقسام رئيسية :

١- التشكيل على مستوى القصيدة.

٢- التشكيل على مستوى البيت.

أولا : التشكيل على مستوى القصيدة :

(أ) الجناس الناقص الرأسى الأفقى :

وفيه يتوزع الجناس على المستويين الأفقى والرأسى فيحيط الإيقاع بالمعنى من كل جوانبه.

والتشكيل الأفقى والرأسى ننظر فيه إلى القصيدة عملا مقروءا ، بالإضافة إلى كونها فى الأصل عملا مسموعا ، أما التشكيل على مستوى ترتيب البيت الواحد فينظر فيه إلى القصيدة من زاوية كونها عملا مقروءا . ومن ذلك قول الأعشى :

والمكايكُ والصَّخافُ مِنَ الفِضِّ — وَالضَّامِرَاتُ تَحْتَ الرِّجَالِ
رُبُّ حَى أَشْقَاهُمْ أَجَرَ الذَّنْبِ — رِ وَحَى سَقَاهُمْ بِسِجَالِ

٥٠. ٤٩/١

فالجناس الناقص بين (أشقاهم - سقاهم) وهو جناس أفقى وبين (الرجال - سجال) وهو جناس رأسى فاجتمع الجناس الرأسى والأفقى فى شاهد واحد وصنع هذا كثافة موسيقية يسعى إليها الشاعر فى وصفه لمدوحه بالقوة والشجاعة والكرم.

ومثل ذلك قوله هاجيا علقمة بن علاثة متوعدا بشعر توافرت له الجودة والشهرة فى الوقت ذاته . يقول :

ابنى ألبت على حلقه
فأناينة منطوق سائر
ولم ألقه عثرة الغائر
مستوسق للمسمع الأبر^(١)

٣٨. ٣٧ / ١٨

الشاعر يهجو ويفخر بشعره الذى ينال شهرة كبيرة ، فيجبر سامعه على روايته ، والشاعر فى حال الفخر يحتاج إلى هذه الكثافة الإيقاعية التى يحققها الجنس الناقص على المستوى الرأسى والأفقى ، مما يسمح بسيرة هذا الشعر.
ومثال ذلك قوله :

تُنازِعُنِي إِذَا خَلَّتْ بُرْدَهَا
فَلَمَّا التَّقِينَا عَلَى بَابِهَا
مَفْضَلَةٌ غَيْرَ جُنَابِهَا^(٢)
وَمَثَّتْ إِلَيَّ بِأَسْتَبَاهَا
٦. ٥ / ٢٢

وقوله :

وَجِيدٌ مَغْزَلَةٌ تَقْرُو نَوَاجِدَهَا
وَعَيْنٌ وَحْبِيئَةٌ أَغْفَتُ فَارِقَهَا
مِنْ بَابِ الْمَرْدِ مَا احْتَلَوَى وَمَا طَابَا
صَوْتُ الذَّنَابِ فَأَوْتَتْ نَحْوَهُ ذَابَا
٥. ٤ / ٧٩

(ب) الجنس الناقص الرأسى :

وهو كثير فى شعر الأعشى ، وقد أحصيت له ثمانية وثمانين بيتا.
وكما ذكرت سابقا أن الجنس الرأسى يظهر أثره فى حال الإنشاد.
ومن ذلك النوع قوله :

(١) منطوق سائر : شعر ينال شهرة بين الناس.

(٢) مفضلة : من التفضل والانتقال وهو أن تلبس الجارية ثوبا رقيقا كقميص النوم.

لا النفس تُؤنِّسُهُ مِنْهَا فَيَتْرُكُهَا
 وَمَارِدٌ مِنْ غَوَاتِ الْجَنِّ يَحْرُسُهَا
 لَيْسَتْ لَهُ غَفْلَةٌ عَنْهَا يُطِيفُ بِهَا
 حَرِصًا عَلَيْهَا لَوْ أَنَّ النَّفْسَ طَاوَعَهَا
 وَقَدْ رَأَى الرَّغْبَ رَأَى اللَّغْبَ فَاحْتَرَقَا^(١)
 ذُو نَيْقَةٍ مُسْتَعْبِدٌ ذُونَهَا تَرْقَا
 يَخْشَى عَلَيْهَا مَرَى السَّارِبِينَ وَالسَّرِقَا
 مِنْهُ الضَّمِيرُ لِنَالِي النَّيْمِ أَوْ غَرِقَا
 ١٤ - ١١ / ٨٠

الشاعر محتاج إلى إيقاع ممتد يستغرق نطاق البيت إلى ما هو أكثر فهو يصور رحلة بحثه عن محبوبته التي هي كلؤلؤة يبحث عنها غواصها ويواجه الصعاب حتى يجدها. وأسهم الإيقاع الرأسي الذي صنعه الجناس الناقص في (احترقا - ترقا - السرقا - غرقا) والكلمات الموقعة تحمل في داخلها معاني العناء والمصاعب التي لاقاها الغواص حتى وجد لؤلؤته الثمينة.

ومن ذلك قوله :

هَضُومُ الشَّيْءِ إِذَا الْمُرْضِعَا
 وَقَوْمُكَ إِنْ يَضْمَنُوا جَارَةً
 تَ حَالَتْ جَبَائِرُ أَعْضَادِهَا^(٢)
 يَكُونُوا بِمَوْضِعِ أَنْصَادِهَا^(٣)
 ٥٤٠٠٣ / ٨

وقوله :

بِهِ تَرْعَفُ الْأَلْفُ إِذْ أُرْسِلَتْ
 وَمَا أُيْلَى عَلَى هَيْكَلٍ
 غَدَاةُ الصَّبَاحِ إِذَا النَّقْعُ نَارًا
 بِنَاءٌ وَصَلْبٌ فِيهِ وَصَارًا
 ٦٢٠٦١ / ٥

الرشف : المرغوب

(١) احترق : شوكا وطمعا في الحصول عليها

(٢) الجبائر : جمع حيرة وهو موار عريض تلتسه المرأة في اللعسد.

(٣) الأنصاء : الأعمام والأخوال.

وغير ذلك كثير في شعر الأعشى. (١)

ثانياً : التشكيل على مستوى البيت :-

(أ) التجانس بين بداية الصدر وحشو العجز :-

ومنه قول الأعشى :-

أجبتك لم تأخذ ليالي نلتقى شفاعك من حول جدي مجرم (٢)

٣ / ١٥

الجناس الناقص بين (أجبتك - جديد) فالمحبوبة تتعجب من أمر الأعشى الذي لم يكفه عام انقضى كانا يلتقيان فيه لا يفترقان فيه و (أجبتك) وصف للحال التي وجدته عليه و (جديد) وصف للعام الذي التقينا فيه. وهذه الفواصل الكثيرة التي فصلت الكلمتان تجسيد للعام والفترة التي قضياها معاً. وليس له غير ذلك.

(ب) التجانس بين حشو الصدر وحشو العجز :-

ومن ذلك قول الأعشى :-

ثم أسقاهم على نقد العتق من فارزوى ذنوب رقد محال

٦٤ / ١

(١) انظر ديوان الأعشى: ٢ / ٢٠٦, ٥٥ / ٣, ٥٨, ٥٧ / ٣, ١٦, ١٥ / ٣, ٢٧, ٢٦ / ٢, ٥١, ٥٢, ٥٩ / ٤, ١٣, ١٢ / ٤, ٥٣, ٥٢ / ٥, ٤ / ٥, ٥٤, ٥٤ / ٥, ١٨, ١٩ / ٥, ٣١, ٣٢ / ٥, ٥٩ / ٥, ٦٠, ٦٧ / ٥, ٦٨, ٦٩ / ٩, ١٠٧, ١٠٦ / ١١, ٣٧, ٣٦ / ١١, ٤٠, ٣ / ١١, ٢٧, ٢٨, ٢٩ / ١٢, ١٩, ٢٠, ٢١ / ١٢, ٥٦, ٥٧, ٥٨ / ١٤, ٦٠, ٦١ / ١٥, ٨٩, ٩٠ / ١٥, ١٣, ١٤, ١٥ / ١٥, ٤٩, ٥٠, ٥١ / ١٦, ١٠, ١١ / ١٨, ٢٠, ٢١ / ١٨, ٣٥, ٣٤ / ١٨, ٣٨, ٣٧ / ١٨, ٤٧, ٤٦, ٤٥ / ١٩, ١٠, ١١ / ٢١, ١٤, ١٥.

(٢) أجبتك : أجبتك منك هذا تجرم العام : أى تصرم وانقضى وحول مجرم أى كامل تم

فكلمتا الجناس الناقص (نَقْدِر - رُقْدِر) يجسّدان المعنى فكلمة (نقد)
تعبر عن الأجال التي نفذت بفعل المدوح الذي أخضع قبيلة الرياب و (الرقد)
هو كأس الموت والعذاب الذي سقاه المدوح للقبيلة فالرقد أدى إلى نقد الأجال.
وفصل بين الكلمتين أكثر من فاصل ليدل على امتداد نفاذ الأجال بسبب قوة
وشجاعة المدوح.

ومن ذلك قوله مادحاً :-

عَبَهْرَةُ الْخَلْقِ بِلَاخِيَّةٍ تَشْوِيهِ بِالْخَلْقِ الطَّاهِرِ

٩ / ١٨

جاءت كلمتا الجناس (الخلق - الخلق) لتجسيد المعنى فمحدوية
الشاعر جمعت بين جمال الشكل والهيئة وبين جمال الأخلاق والروح. و (الخلق)
مثلت جمال الشكل و (الخلق) مثلت جمال الأخلاق والروح ، فامتزج المعنى
بالإيقاع.

إلى غير ذلك. (١)

(ج) التجانس بين عجز الصدر وعجز العجز :-

ومن ذلك قوله :-

أَجْبِيزُ هَلْ لِأَسِيرِكُمْ مِنْ فَادٍ أَمْ هَلْ لِطَالِبِ شَقَّةٍ مِنْ زَادٍ (٢)

١ / ١٦

(١) انظر ديوان الأعمى : ١ / ٢٨٠ ، ٥٠ / ٣٢ ، ٥٥ / ٧٣ ، ٧ / ٧٩ ، ٥ / ٥٠ .

(٢) الشقة : العذو والسفر البعيد.

وجاءت كلمتا الجنس الناقص (فاد - زاد) لتجسيد المعنى والشاعر
 أسير وقع في أسر المحبوبة فليس له من فاد والشاعر مشتاق محروم بحاجة إلى
 التزود بزاد يعوضه فراق المحبوبة وليس له من زاد ، فكلمتا الجنس هنا صورتنا
 حالة العشق والوله وعدم القدرة على تحمل الفراق والهجر والفكاك من الأسر.
 وقوله :-

أجزعاً تُوعِذُنِي سَادِرًا نَسْتُ عَلَى الْأَعْدَاءِ بِالْقَابِرِ
 ٤٥ / ١٨

إلى غير ذلك. (١)

(د) التجانس بين عجز الصدر وحشو العجز :-
 ومن ذلك قوله :-

نَقَبَ الْخُفَّ لِلسَّرَى فَتَرَى الْأَنْسَاءَ عَ مِنْ جِلِّ سَاعَةٍ وَارْتِيخَالِ
 ٣٤ / ١

فكلمتا الجنس الناقص (الأنساع - ساعة) جسدتا الألم الذي تعانيه الناقة
 (فالأنساع) سيور تشد على بطن الناقة ، و(الساعة) الزمن الذي شددت فيه هذه
 السيور فكلمتا الجنس شكلتا سبب الألم ومدته وزمنه.
 وقوله :-

فَلَمَّا أَنْزَلْتَ الْخَيَّْ أَنْتَلَعَ أَنْسِ كَمَا أَنْتَلَعَتْ تَحْتَ الْمَكَاسِرِ رَبِزْبُ (٢)
 وَفِي الْخَيِّْ مَنْ يَهْوَى لِقَانًا وَيَشْتَهِي وَأَخِيرَ مَنْ أَيْدِي الْعِدَاوَةِ مُغْضِبِيَا
 ١٠٠٩ / ٣٠

(١) اطر نيبوان الأعضى : ١٨ / ٣٨ ، ١٩ ، ١ / ٢٢ ، ٦ .

(٢) أنتلت : رفعت رؤوسها ، المكاسر : جمع مكس وهو مواج الوحش من الظباء ، أنس : جمع أنسة

الشاعر مفتون بنفسه معجب بها أيما إعجاب ، فهو محبوب نساء الحى حتى إنه إذا نزل هذا الحى تطلعت فتيات هذا الحى ينظرن إليه بعين الإعجاب وهن (أنس) وهنّ فى هذا الفعل يشبهن قطيع البقر الوحشى المستظل بالأشجار فى أماكن الظل (مكانس) ، فجمع الشاعر بين المشبه وما يدل على المشبه به فى كلمتى الإيقاع لتجسيد المعنى فجمع الشاعر الجميع فى كلمتين موقعتين لتصوير مدى الافتتان به.

(ج) توصيف الجناس الناقص :-

بعد أن انتهينا من دراسة تكوينات الجناس الناقص وتشكيلاته ندرس توطيعة. والتوظيف يحتم علينا دراسة الجناس الناقص مع غيره من فنون البلاغة فندرسه مع التراكيب والصور الفنية والإيقاع.

وفى التوظيف يتضح أن البلاغة كل لا يتجزأ ولا يصح أن ندرس أى فن بلاغى بمنأى عن الفنون الأخرى لأن الفنون البلاغية تتفاعل مع بعضها البعض لأداء المعنى الذى يريد الشاعر أن يوصله إلى المتلقى.

أولاً : التراكيب والجناس الناقص :-

(أ) الكلمة والجناس الناقص :-

ودراسة الجناس الناقص مع الكلمة تقع فى نقطتين رئيسيتين :

(١) التعريف والتنكير (٢) التقديم والتأخير

أولاً : التعريف والتنكير :-

إذا تناولنا الجناس الناقص فى شعر الأعشى نجد استعمال الكلمتين المحنستين معرفتين واستعملهما منكرتين واستعملهما متغايرتين أى أحد الكلمتين معرفة والأخرى نكرة.

(١) الكلمتان المجنستان معرفتان :-

والكلمتان المجنستان عند الأعشى إما معرفتان بـ (ال) فيقول الأعشى

مادحاً قيس بن معد يكرب :-

وإِنْ غَزَاكَ مِنْ حَضْرَمَوْتَ أَنْتَنِي وَدُونِي الصَّفَا وَالرُّجْمَ (١)
مَقَانِكَ بِالْخَيْلِ أَرْضَ الْعَدُوِّ وَجَزَعَانَهَا كَلْفَيْطِ الْعَجْمِ (٢)

٢٥ + ٢٤ / ٤

ويقول مادحاً قيس أيضاً :-

لَخَا بَقَّةً عَالِيًا كَعْبُهُ جَزِيلَ الْعَطَاءِ كَرِيمَ الْمَيْنِ (٣)
كَرِيمًا شَمَانِلُهُ مِنْ بَنِي مُعَاوِيَةَ الْأَكْرَمِينَ السُّنَنِ (٤)

٢٥ . ٣٤ / ٢

الشاعر يمدح قيس ، يمدح عطاياه ونعمه (المنن) ويمدح طبائع آباء قيس

(السنن) وأسهم التعريف في تعظيم منن الشاعر وسنن آباءه التي هي سبب في

منته.

وللتعريف بـ (ال) أمثلة غير هذا. (٥)

(١) الصفا ، الرجم : أسماء أماكن

(٢) الجزعان : جمع جزع وهو لولد الشاة في السنة الثانية العجم : النوى

(٣) المنن : جمع منة وهي للمنة والعطاء بنو معاوية : رهن قيس بن معد يكرب

(٤) السنن : الوجوه والطبائع

(٥) انظر (الصالي - القالي) ١ / ٢٨ ، ٢٩ ، (الخلق - الخلق) ١٨ / ٩ ، (الماء - انطء) ٩ / ١١

(البراق - البراق) ٣٢ / ٣٤ ، ٣٥ ، (السر - لسر) ٢ / ٥٧ ، ٥٨ ، (الكل - اكل) ٦ / ٦ ، ١٠

(العائر - الأثر) ١٨ / ٣٧ ، ٣٨ ، (السما - السواما) ٣٨ / ٢٤ ، ٢٥ .

وقد تعرف الكلمتان المتجانستان بالإضافة ومن ذلك قوله مادحاً إياس

بن قبيصة الطائي :-

وفى الحربِ مِنْهُ بَلَاءٌ إِذَا عَوَانٌ تَوَقَّدَ أَجْذَالُهَا (١)
وصنرَ عَلَى الذَّهْرِ فِي رُزْتِهِ وَإِعْطَاءٌ كَفٌّ وَإِجْزَالُهَا (٢)

٣٦،٣٥ / ٢١

الأعشى يرى إياساً مثلاً فى الشجاعة فيدخل الحرب العوان الشديدة المتوقدة بالنيران.

والجناس وقع فى كلمتى (أجذالها - إجزالها) ، وجاءت الإضافة لتمنع الكلمتين قوة فأثبتت الشدة الناتجة عن النار المتوقدة للحرب ، كما أثبتت كثرة العطاء للمدح.

وقد أسهمت الصورة التى رسمها الأعشى عن طريق المجاز فى بيان شدة الحرب وليبها فيصور الحرب بأصول الأشجار الضخمة التى أشعلت فيها النيران. ومن أمثلة ذلك قوله :-

مَنْ هَوَاهُنَّ يُتَبِعُنَّ نَوَاهُنَّ فَتَقْلِبِي بِهِنَّ كَالْمَشْغُوفِ (٣)

٦ / ٦٣

إلى غير ذلك. (٤)

(١) العوان من الحروب التى قوتل فيها أكثر من مرة وأصله الناقة التى ولدت بعد ولانتها الأولى ، أجدالها : جمع جذل وهو ما ضخم من أصول الشجر .

(٢) إجزالها : الإكثار .

(٣) براهر : النساء .

(٤) المصدر ده - الأعشى (بهايا - بزلالها) ٥٢،٥١/٣، و(نفرتها - سعانها) ١٠/١٠، و(لأناك - إيلناك) ١٧/١١

(٢) الكلمتان المتجانستان نكرتان :-

والتنكير يعطى مساحة أكبر للتخيل بعكس التعريف الذى يمنح الكلمة تخصيصاً وتحديداً يوقف خيال المتلقى عند حد معين لا يتخطاه.
يقول الأعشى شاكياً وقوعه فى أسر محبوبته جيرة :-
أَجْبِيْرُ هَلْ لِأَسِيرِكُمْ مِنْ فَادِي أَمْ هَلْ لِطَالِبِ شِقَّةٍ مِنْ زَادٍ

١/١٦

يتلخص المعنى فى كلمتى الجناس (فادى - زاد) فكلاهما يتعثر الحصول عليه فليس هناك من فادٍ يفدى ويخلص ، وليس هناك من زاد يغنى والتنكير أعطى إطلاقاً فى المعنى بعدم وجود أى فادٍ أو أى زادٍ يخلص الأعشى مما هو فيه. ويدعم هذا الاستفهام بهل الذى يحمل معنى الفدى.
ومن ذلك قوله :-

وَعَلَلٍ وَظَلَلٍ بِأَرْدٍ وَقَلِيحِ الْمَسْكِ وَالشَّاهِيقَرَنِ (١)

١٣/٧٨

(٢) وغير ذلك كثير.

(١) الشاهيقرن : نوع من الرياحين ، كلمة فارسية . قليح : مفتت.

(٢) انظر ديوان الأعشى : (بوسرة - جسرة) ٢/٢٤م (جار-جمارا) ٥ / ٣١ ، ٣٢ ، و (تارا - عارا) ٥ / ٦٧ ، ٦٨ ، و (عجل - زحل) ٦/٣ ، ٤ ، و (أسدا - أسودا) ٧ / ٦ ، و (مكم - مكرم) ١٥ / ٨ ، ٩ ، و (جحل - سجل) ٢٩ / ١٦ ، و (خفيف - ثقيف) ٥٥ / ٦ ، و (عزل - نزل) ٦ / ٦٦ ، ٦٥ ، و (حامدا - حامدا) ٧ / ١٠٩ ، و (منضبا - مخضبا) ١٤ / ٢٣ ، ٢٢ ، و (حراما - حراما) ٢٨ / ٣٠ ، ٢ ، و (رحل - نجرل) ٥٢ / ٨٠ ، ٧ ، و (محدوف - مندوف) ٦٣ / ١٦ ، ١٧ .

(٣) إحدى المتجانستين معرفه والآخر نكرة :-

وقد يغاير الأعشى بين الكلمتين المتجانستين فتأتى إحداهما معرفة

والأخرى نكرة ، فيقول الأعشى واصفاً انكسار نفسه وتصدعها لفراق المحبوبة :-

فَبَانَتْ وَفِي الصُّدْرِ صَدْعٌ لَهَا كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ مَا يَلْتَمِمْ

٨ / ٤

يتمثل الإيقاع فى كلمتى الجناس (الصدر- صدع) والإيقاع هنا مصور

ومجسد للمعنى فالصدر محل الألم والصدع يمثل الألم واتصال الكلمتين دالاً على

اتصال الألم بمحلّه ومركزه ، وتعريف الكلمة الأولى تخصيص وتحديد لمحل الألم

وتنكير الثانية يعطى للمتلقى أن يتخيل ما شاء فى أمر هذا الصدع ، وهذا التغاير

بين التعريف والتنكير يصنع جمالا مذبعه التنوع.

وإذا كانت البلاغة كُلاً لا يتجزأ فلا يفوتنا أن نبين تأثير المجاز وتفاعله مع

الإيقاع ، فكلمتا الإيقاع يمثل كلّ منهما مجازاً فالصدر مجاز عن محل الألم

(القلب) والصدع مجاز لأنه يكون فى المحسوس لا فى المعنى ، وفى المجاز اتحاد

بين المثير والاستجابة حتى كأنهما شىء واحد فصار الصدع صدراً والصدر صدعاً

لا تفرقة.

ولا يقف خيال الأعشى عند هذا الحد فتمتد معه الصورة لتصور هذا الصدع

مثيراً فيشبهه بصدع الزجاجه الذى لا أمل فى التئامه.

كما أن للتقديم والتأخير دورا ، فقدّم الصدر لتخصيصه حيث إنه محل

الألم.

ومن ذلك قوله :-

غَشِبَتْ لِلْيَأْسِ بِإِزِيلِ حُذُورًا وَطَالَتْهَا وَتَذَرْتُ النَّذُورًا

١/١٢

وغير ذلك كثير. (١)

وقد تكون الكلمتان المجنستان جملتين فعليتين ، وقد تَوَعَّ الأعشى فى زمن

الفعلين كالآتى :-

(١) الكلمتان المجنستان فى صبغة الماضى :-

ومن ذلك قوله :-

وَعَيْنٌ وَحُشْبِيَّةٌ أَغْفَتَ فَأَرْقَهَا صَوْتُ الذَّنَابِ فَأَرْقَتَ نَحْوَةَ ذَائِبَا

٥/٧٩

وقوله :-

فَلَمَّا اسْتَقَلَّتْ قَلْتُ نَحْلُ ابْنِ يَامِنِ أَهْنُ أُمِّ اللَّائِي تَرَبَّتْ يُتْرِبِ

٢/٣٠

فى الشاهدين السابقين جاء الجنس الناقص أفعالاً ماضية شكلاً ومعنىً.

ولكن قد يتحرك الفعل الماضى فى زمن المضارع ليدل على التجدد ، وهذا

التحرك يمثل الدهشة التى يخلقها الفنان لدى المتلقى الذى تعود استعمال الماضى

فى لغته الحياتية فى إطار الماضى فقط.

(١) انظر ديوان الأعشى: (الأساع - ساعة) ١/ ٣٤ ، و (نقد - نقد) ١/ ٦٤ ، و (هم - صم)

٤/ ٢٢ ، و (مخرم - محرم) ١٥/ ٣١، ٣٠، و (سادر - الفادر) ١٨/ ٤٥ ، و (أس - المكسر)

٣٠/ ٩ ، و (بيض - البيض) ٤٠/ ١٠ ، و (عذوبا - للمروية) ٥٥/ ١٨ ، و (ضارا - شعرا)

٥/ ٥٩ ، ٦٠ ، و (الزواسم - واسم) ٩/ ٧ ، ٦ ، و (هريرا - حريرا) ١٢/ ١٩ ، ٢٠ ،

و (دورا - البدورا) ١٢/ ٥٦ ، ٥٧ ، و (سائر - الفائر) ١٨/ ٣٤ ، ٣٥ ، و (جماما - اساما)

٢٩/ ٤٠٣ ، و (المقيد - مؤيد) ٢٨/ ١٩، ١٨ ، و (الاماسرواما) ٢٩/ ٢١ ، ٢٠ .

ومن ذلك قوله واصفاً محنة عماءه :-

وَخَافَ الْعَبَّارَ إِذَا مَا مَشَى وَخَالَ السُّهُولَةَ وَعَتَا وَغَوْرًا^(١)

٢٨ / ١٢

فالجناس الناقص فى كلمتى (خاف - خال) والفعلان فى زمن الماضى إلا أنهما تجاوزا زمن الماضى وتحركا فى زمن المضارع ، فالخوف من العثار وتخيل السهولة أرضاً وعرهً صار أمراً ملازماً له متجدداً ومستمراً كلما مشى مصاحباً لعماءه.

(٢) الكلمتان المتجانستان فى صيغة المضارع :-

ومثلما حدث مع الزمن الماضى قد يحدث مع الزمن الحاضر فنجد الفعل المضارع الدال على الحاضر (أصلاً) يأتى ليدل على الزمن الماضى ويعبر عنه. فيقول الأعشى هاجياً الحارث بن وعله :-

أَتَعْجَبُ أَنْ أَوْقَيْتَ لِلجَارِ مَرَّةً فَنَحْنُ لَعَمْرَى اليَوْمَ مِنْ ذَلِكَ نَعَجَبُ
فَقَبْلَكَ مَا أَوْقَى الرِّفَادِ لِجَارِهِ فَأَنْجَاهَ مِمَّا كَانَ يَخْشَى وَيَرْهَبُ^(٢)
فَأَعْطَاهُ جَلْسًا غَيْرَ نَكْسٍ أَرْبَهَ لَوْأَمَا بِهِ أَوْقَى وَقَدْ كَادَ يَذْهَبُ^(٣)

١٩ - ١٧ / ٣٠

فالأعشى يتعجب من الحارث بن وعله ، لأنه يفخر بأنه أوفى لجاره مرة وقد وفى الرفاد قبله لجاره فأنجاه مما كان يخشى ويخاف.

(١) و عتا و غورا : وهما بمعنى واحد وهو الطريق الخشن العسير.

(٢) الرفاد : هو عمرو بن عبد الله بن حعدة بن كعب

(٣) الخلس : الفدح الرابع فى العيسر وكان الرجل ربما أكرم صيفه بأن يهبه السهم من السهام فى

العيسر فيكون له ربحه.

والجناس الناقص وقع بين كلمتى (يرهب - يذهب) وهما فى زمن المضارع ، والفعالن يرهب ويذهب جاءا فى صيغة المضارع من حيث الشكل لا المضمون ، فكلاهما تحرك فى صيغة الماضى فى زمن الرفاد الذى هو قبل الحارث بن وعله ، فارتبط الفعلان بكرم الرفاد .
وعنده غير ذلك. (١)

وقد يأتى الفعلان فى صيغة المضارع شكلاً وموضوعاً ليدلا على التجدد والاستمرار ، ومن ذلك قوله واصفاً سرعة ناقته :-

بِنَاجِيَةٍ مِنْ مَرَاةِ الْهَجَا نِ تَأْتِي الْفِجَاجِ وَتَغْتَالُهَا (٢)
تَرَاهَا كَأَحْقَبِ ذِي جُدْتِي مِنْ يَجْمَعُ عُونًا وَيَجْتَالُهَا (٣)

١٥٠١٤ / ٢١

الناقة سريعة تجتاز طرق الصحراء اجتيازاً ، وهى مثل حمار الوحش يجمع قطعان الأتن يسوقها أمامه.

ويجىء الجناس الناقص فى (تغتالها - يجتالها) فكلاهما فى زمن الحاضر يعبران عنه يفيدان تجديداً واستمراراً لسرعة الناقة التى يقابلها سرعة حمار الوحش وتحكمه فى القطيع.
الجناس الناقص - التقديم والتأخير -

(١) انظر ديوان الأعشى : (ترم - تخترم) ٤ / ٥٣٠٥٢ ، و (يبرق - ييمسق) ٣٣ / ٤٦ ، ٤٧ ،

و (يحمى - يرمى) ١٥ / ٤٩ ، ٥٠ ، و (يفتدى - يهتدى) ٢٨ / ١٠٠٩ .

(٢) ناجية : سريعة الفجاج : جمع فج وهو الطريق .

(٣) الأحقب : حمار الوحش الحدة : للقطعة أو العلامة .

من أحوال الكلمة التقديم والتأخير ، والشاعر لا يقدم أو يؤخر عشوائياً ولكن لمقصد يقصده ، ويتغير هذا المقصد بتغير السياق فقد يكون للتخصيص أو للأهمية.

وقد وقع التقديم والتأخير في شعر الأعشى في كلا الكلمتين المتجانستين ، ومن ذلك قوله :-

فَبَانَتْ وَفِي الصُّدْرِ صَدَعٌ لَهَا كَمَصَدْعِ الزَّجَاجَةِ مَا يَلْتَأْتُمُ

٨/٤

قدم الأعشى الجار والمجرور (في الصدر) إحدى الكلمتين المتجانستين على المبتدأ (صدع) الكلمة الثانية ، وذلك أن الصدر محل الألم ، ومركز الشرح. ومثل ذلك قوله :-

وَإِنَّا أَنَاسٌ نَعْتَدِي النَّاسَ خَلْفَنَا كَمَا يَعْتَدِي الْمَاءُ الظَّمَاءَ الْخَوَائِمُ

١٩/٩

فقدم الشاعر المفعول به (الماء) على الفاعل (الظماء) والجناس واقع في كلا الكلمتين ، فوجود الطير متوقف على وجود الماء ، فالماء أصل والطير فرع له ولذا جاء تقديمه لبيان هذه الأهمية ، واتصال الكلمتين المتجانستين أعطى الإيقاع قوة ، ودل على الارتباط بين الطير والماء ، وبالتالي بين أبناء القبيلة والتعطش للقتال.

الجملة والجناس الناقص :-

وأتابع هنا دراسة التراكيب مع الجناس الناقص فبعد دراستنا للكلمة من حيث التعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير نتجه إلى دراسة الجملة مع الجناس

الناقص وأرتب دراسة الجمل ترتيباً تنازلياً من حيث عدد الشواهد ، فأبدأ بالأكثر فالأقل....

(١) جملة الأمر والجناس الناقص :-

والأصل في الأمر أن يكون لطلب الفعل على سبيل الإيجاب ، وقد يأتي لمعانٍ أحر على سبيل المجاز تفهم من المقام ، ومنها الالتماس ، والدعاء ، والتمنى والتعجب ، والتهديد... ، وما إلى ذلك مما هو مستوفٍ في مطولات علم البلاغة^(١) إن إحساس الإنسان ومشاعره قد تتناقض أمام الحدث الواحد ، وكلنا قد جرب هذا الأمر ، فقد نبكى فرحين ، أو نغضب راحمين... ، وهكذا الأمر الذي لم يلتفت إليه منهج البلاغة المدرسية.

ولذا فإن الأمر الذي نعنى بدراسته هو الأمر الفنى وهو أمر لا يطلب الشاعر تنفيذه ، ولا يقصده لذاته ، فيخرج من لغة المباشرة إلى لغة فنية رحبة ، ومن ذلك أن يكون الأمر موجهاً من الأدنى إلى الأعلى ، كأن يطلب الإنسان من ربه المغفرة ، فيقول رب اغفر لي ، وهو ليس أمراً على سبيل الحقيقة ، وإنما هو دعاء ورجاء جاء في صيغة الأمر.

إذا تناولنا جملة الأمر مع الجناس الناقص نجد أنها ليست كثيرة في شعر الأعشى ، فالجناس قد يكون جملة الأمر أو أحد طرفيه أمر ، وقد يكون في حشو جملة الأمر ، لكن الروابط قوية فهو هنا يستظل بجملة الأمر ويؤثر فيها ويتأثر بها.

(١) د / عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية في النحو العربى ، ص ١٤ ، ١٥ مكتبة الخاسجى بمصر ، ط ٢ ، سنة ١٩٧٩ م.

ولم ترد جملة الأمر مع الجناس الناقص إلا في الحشويين الكلمتين

المتجانستين. ومنها قوله متغزلاً :-

فَأَنهَى خَيَالِكَ أَنْ تَزُورَ فَإِنَّهُ فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ يَغُودُ وَسَادِي
تَمَنَّ فِيصْرِفُ بِأَنَّهَا مِنْ ذُونِنَا غَلَقًا صَرِيْفًا مَحَالَةً الْأَمْسَادِ^(١)

١١. ١٠ / ١٦

الشاعر يطلب من محبوبته أن تمنع خيالها من زيارته ، فإنه لا يفارقه طيفها أينما نام ، والشاعر لا يأمر ، ولكنه يشكو ويرجو ويستعطف ، وهو أمر صادر من الأدنى (الشاعر) فهو الصب المشتاق إلى الأعلى (المحبوبة) وهي المتحكمة في الأمر.

إلى غير ذلك. (٢)

(٢) جملة النداء والجناس الناقص :-

والشاعر يحمل جملة النداء مشاعره وأحاسيسه ، فلا يقصد النداء الحقيقي ، فقد يقصد إلى الاستعطاف والرجاء ، والتعجب ، والتراجع... إلخ. وجملة النداء قليلة الاستعمال مع الجناس للناقص في شعر الأعشى . فلم أحص له سوى أربعة شواهد.

ولم يستعمل الأعشى من حروف النداء سوى الهمزة والياء ، ومن أمثلة

النداء (يا) قوله :-

أَلَا يَا قَتْلُ قَدْ خَلَقَ الْجَدِيدُ وَحُبُّكَ مَا يَمُحُّ وَمَا يَبِيدُ

(١) للصريف : صوت الباب يشبه بصوت البكرة حين تكور . المحالة : البكرة

الأمسَاد : جمع سد وهو الحبال

(٢) لنظر الديوان : ٩ / ٧٠٦ / ٣٠ ، ١٥ / ١٢.

وَقَدْ صَادَتْ فُؤَادَكَ إِذْ رَمْتَهُ قَلْبُ أَنْ أَمْرًا ذَنْفًا يُصِيدُ^(١)

٢٠١ / ٦٥

فالشاعر هنا لا ينادى محبوبته بقدر ما يشكو لها أثر حبا عليه ، فالأعشى يتخذ من النداء أسلوبا يبتث فيه شكواه وألمه من حب قتله وانصرافها عنه ، وكلمتا الإيقاع (يبيد - يصيد) يصوران المأساة ، فحبها لا ينتهى فى الوقت الذى لا يستطيع أن يصيدها ويجعلها تتعلق به كما صادته . وقد حذف الأعشى أداة النداء كقوله -

عَلَّقِمَ لَأَسْتِ إِلَى عَامِرِ النَّاقِضِ الْأَوْثَارِ وَالْوَالِي

١٥ / ١٨

جملة القسم والجناس الناقص :-

والقسم هو استعانة الحالف بقوة أعظم من قوته تدفع بالمخاطب إلى

تصديق ما يقوله الحالف . ومن ألفاظ القسم التى استعملها الأعشى حلقت ويقول :-

حَلَّقَتْ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ إِلَى مَنَى إِذَا مَخْرَمٌ جَاوَزْتَهُ بَعْدَ مَخْرَمٍ^(٢)
ضَوَامِرٌ خَوْصًا قَدْ أَضْرَبَتْ بِهَا السُّرَى وَطَابَقْنَ مَشِيًا فِي الشَّرِيحِ الْمَخْدَمِ^(٣)
لَيْنٌ كُنْتُ فِي جُوبِ ثَمَانِينَ قَامَةً وَرَقِيَتْ أَسْتَبَابِ السَّمَاءِ بِسَلْمٍ^(٤)
لَيْسْتَدْرِيكَ الْقَوْلُ الَّذِي قَدْ أَدْعَيْتَهُ كَمَا شَرَقَتْ صَنْدُرُ الْقَنَاةِ مِنَ الثَّمِ^(٥)

٢٣ - ٢٠ / ١٥

(١) النذف : من لارمه المرض وحالعه السم .

(٢) الراقصات : الإنل ، المخرم : منقطع أنف الجبل .

(٣) خوص : جمع أخوص أى غائرات الأبين ، المخدم : سير يربط حول الرمغ ويشد العمل إليه بالسير ليقى خف ناقته .

(٤) جب : بنر ، أسباب : السب الحبل .

(٥) استدريجه : حدعه .

الأعشى يهدد ويتوعد عمير بن عبد الله بن المنذر بن عبدان ، ويريد أن يقع التهديد والوعيد في أذن عمير موقع الصاعقة ، فيلجأ إلى القسم الذي يأتي جوابه في البيت الرابع وما بين القسم وجوابه استعراض لقوة الأعشى التي تستطيع أن تصل إلى عمير ولو صعد إلى السماء بسلم. وكلمتنا الإيقاع (مخرم – مخدم) يخدمان هذا المعنى فالمخرم هي الجبال التي تجتازها الإبل وفيها ما فيها من إحياء بقدرة الأعشى على اقتحام الأهوال (المخدم) تعبر عن تحمل هذه النوق للسير وللسير في الصحراء. كما استعمل لفظ (أليت) ولفظ (حلقة) في بيت واحد فيقول :-

إِنِّي أَلَيْتُ عَلَى حَلْفَةٍ وَتَمَّ أَفْلَهُ عَثْرَةَ الْعَائِرِ
لِيَأْتِيَنَّهُ مَنْطِقُ مَنَائِرٍ مُسْتَوْبِقٌ لِلْمُنْمَعِ الْأَيْرِ

٢٨، ٢٧ / ١٨

واستعمل الأعشى القسم هنا في الهجاء مثل البيت السابق. كما استعمل الأعشى من ألفاظ القسم لفظ (لعمرى) فقال :-

لَعْمَرِي لَنْ أَمْسَى مِنَ الْحَى شَاخِصًا لَقَدْ نَالَ خَيْصًا مِنْ عَفِيرَةِ خَائِنَا

١ / ١٩

ثانيا : الصورة الضميمة والجناس الناقص :-

وأتناول الصور الفنية وهي التشبيه ، وللجاز والكنائية.

(١) التشبيه والجناس الناقص :-

والتشبيه هو الذي يقوم على ركنين المشبه (المثير) والمشبه به (الاستجابة) وطرفين هما الأداة والوجه... فالمثير الذي أثاره هو المشبه والاستجابة التي كانت رد فعل لديه هي (المشبه به). (١)

(١) د / مير سلطان ، تشبيهات المتنبي ومجاراته ، ط ٢ ١٩٩٧ م منشأة المعارف ، ص ١٢٧ .

وترجع الأهمية في التشبيه إلى المتير فهو الذي حرك الشاعر ليبدع عن طريق استجابته للمثير، فالمثير أشبه بالفعل والاستجابة (المشبه به) أشبه برد الفعل الناتج عنه .

ولذا أدرس التشبيه مع الجنس الناقص من زاوية المثير والاستجابة وعلاقتهما بكلمة الجنس الناقص أو أحدهما
(أ) أحد كلمتى الإيقاع مثير :-
ومن ذلك قوله :-

سَوَابِقُهُمْ بَيْضٌ خَفَافٌ وَفَوْقَهُمْ مِنْ الْبَيْضِ أَمْثَالُ النُّجُومِ اسْتَقَلَّتْ^(١)

١٠ / ٤٠

فالجناس الناقص وقع بين (بيص) وهى البيضاء اللامعة ، وبين (البَيْض) وهى الخوذات.

وجاءت الكلمة الثانية من الإيقاع (النَيْض) مثيراً فى تشبيهها بالنجوم اللامعة فى السماء. فالشاعر انفعّل بالمثير فى استجابة رائعة فشبهها بالنجوم . ليس فى لمعانها فحسب ، بل فى الرفعة والعلو والسمو.
ومن ذلك قوله :-

فَبَانَتْ وَقَى لِلسُّنْرِ صَدْعٌ لَهَا كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ مَا يَلْتَمِمْ

٨ / ٤

فالإيقاع يتمثل فى (الصدر - الصدع) وحاءت الكلمة الثانية مشبهاً فهو يشبه صدع قلبه بصدع الزجاجاة واشتراك (صدع) كمثير فى تشبيه يعطى هذا

(١) سوابقهم : دروعهم ، البيص (ثنائية) : الخوذات بلسها الجود فوق الرأس ، استقلت : ارتفعت

المنير صورة حسية فتجعله كسرا في زجاجة لا سبيل إلى إصلاحه . وجاءت الصورة لتصور مدى سوء حالة الشاعر التي وصلت إلى التصدع الذي لا سبيل إلى إصلاحه.

(٢) أحد الكلمتين استجابة (مشبهاً به) :

يقول الأعشى متغزلاً :-

غَيْبُ الْقَيْامِ كَثِيبُ الْقَعْوِ دِ وَهَنَانَةٌ نَاعِمٌ بِالْهَمَا

٥/٢١

يتمثل الإيقاع في كلمتي (عسيب) جريدة النخل ، و (كثيب) كومة

الرمل وكل منهما يقع استجابة في تشبيهه فالبيت يحتوى على تشبيهين :-

١- تشبيه المحبوبة بجريدة النخل بجامع الطول ، فجاءت كلمة عسيب استجابة لانفعال الشاعر بالمنير (المحبوبة) .

٢- تشبيهه (عجز المحبوبة) بكتيب الرمل عند القعود فعجز المحبوبة (منير) انفعل به الشاعر فتحول إلى استجابة وهي الكثيب .

ويتضح في البيت امتزاج التشبيه بالإيقاع شكلاً ومضموناً حيث أن كلمتي الإيقاع دخلتا كعنصر فاعل في التشبيه .

(٣) الكلمتان المنجانستان استجابة :-

يقول الأعشى هاجياً :-

إِذَا زَارَةَ يَوْمًا صَدِيقٌ كَأَنَّمَا يَرَى أَسَدًا فِي بَيْتِهِ وَأَسَاوِدًا^(١)

٦/٧

(١) أسود : جمع أسود وهي الحبة القاتلة.

فجاءت كلمتا الإيقاع (أسداً) و (أساوبا) استجابة للمثير وهى ريادة الصديق (الضيف) فيعبر التشبيه فى صورة رائعة عن مدى بخل المهجو المجاز والجناس الناقص :-

وفى المجاز لا ينفصل المثير عن الاستجابة ، فيتحد المثير والاستجابة فيصير المثير استجابة وتصير الاستجابة مثيراً^(١) وربما كان اتحاد المثير والاستجابة ناتجاً عن انفعال أقوى وصل بالمثير والاستجابة إلى هذه الدرجة من التوحد.

وأدرس المجاز مع الجناس الناقص من خلال علاقة الكلمتين أو أحدهما بالصورة المجازية لأبين تفاعل المجاز بالجناس الناقص.

وفى شعرا الأعشى قد تقع أحد الكلمتين المتجانستين طرفاً فى الصورة المجازية كقوله :-

يَكَاذُ يَصْرَعُهَا لَوْلَا تَشَنُّدُهَا إِذَا تَقَوْمٌ إِلَى جَارَاتِهَا الْكَسْلُ
إِذَا تُعَالِجُ قِرْتًا سَاعَةً فَتَرْتُ وَاهْتَرَّتْ مِنْهَا ذُنُوبُ الْمَتْنِ وَالْكَفْلِ^(٢)

٧، ٦/٦

الجناس الناقص واقع فى كلمتى (الكسل - الكفل) والكسل ناتج عن الكفل ، والكفل سبب فى الكسل ، ويقع الكسل طرفاً فى الصورة المجازية فصار الكفل يصرع ويقتل ، وجاء الإيقاع ليجسد الصورة التى يرسمها الشاعر لمحدوثته التى تمتاز بامتلاء الجسم الذى هو قيمة مرغوبة عند الجاهليين.

(١) د / منير سلطان ، تشبيهات المتنسّى ومجازاته ، ص ٣٦٤

(٢) قرىبا ، صاحبا ، الذنوب : اللحمتان اللتان فى أعلى العمد من المعيرة.

ومثل ذلك قوله :-

وَأَرْحَبُهَا وَأَخْشَى دُعْرَهَا مِثْلُ مَا يُفْعَلُ بِالْقَوْدِ السَّنَنِ
رُبُّ يَوْمٍ قَدْ تَجُودِينَ لَنَا بَعْظَانَا لَمْ تُكْدِرْهَا الْمِنْنَ

١١، ١٠ / ٧٨

الأعشى يسوس محبوبته ، ويتلطف لها كما يسوس السائس الخيل ، فهو لا ينسى أيام كانت تجود له بالعطايا التي لا تكدرها وتعكرها المنن.

وهذه صورة مجازية ، فجاءت إحدى كلمتي الإيقاع (المنن) طرفاً فيها فصارت العطايا نقيبة غير مكدره ، فاختلط الإيقاع بالمجاز ليوضح الصورة.

وقوله :-

فَبَانَتْ وَقَى الصُّنْدُرِ صَدْعٌ لَهَا كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ مَا يَلْتَمِمْ

٨ / ٤

وهنا مجاز حيث صور الأعشى صدره وقلبه ببناء تصدع لفراق المحبوبة وهي صورة مجازية توحى بسوء حالة الشاعر الذي انكسر فؤاده.

(٣) الكناية والجناس الناقص :-

والكناية التي نعنى بدراستها مع الجناس الناقص هي الكناية الفنية وهي المعنى المنبثق عن المعنى الأصل - فالطول ينبثق عن طول النجاد مثلاً (١)

ومن أمثلة الكناية في شعر الأعشى مع الجناس الناقص قوله مكنياً عن هزال النساء في الشتاء :-

(١) د / مير سلطان ، الصورة العبية في شعر المتنبى ، الكناية والتعريض ، ط منشأة المعارف.

هَضُومُ الشَّتَاءِ إِذَا الْمُرْضِعَا تُجَالَتْ جَبَائِرُ أَعْضَادِهَا (١)
وَقَوْمُكَ إِنْ يَضْمَنُوا جَارَةَ يَكُونُ بِمَوْضِعِ أُنْضَادِهَا (٢)

٥٤ / ٨

الشاعر يصور ممدوحه بالكرم ، فهو يهلك ماله إذا اشتد القحط وهزلت النساء.

وتمثلت الصورة الكنائية في قوله (إنا المرضعات جالت جبائر أعضادها)
المعهود أن الجبيرة (السوار) تكون ملتصقة بعضد المرأة فلا تجول بها أو تتحرك
لذا فإن حركة الجبيرة بعضد المرأة يمثل صورة كنائية عن هزال النساء.

كما يكنى الأعشى عن بخل مهجوه الحارث بن وعله برؤيته للضيف كأنه
أسد أو حبة قاتلة فيقول :-

إِذَا زَارَةَ يَوْمًا صَنِيْقٌ كَأَنَّهَا زَرَى أَسْدًا فِي بَيْتِهِ وَأَسَاوِدَا

٦ / ٧

فجاءت كلمتا الإيقاع (أسدا - أساودا) داخلتين في الصورة الكنائية
مكونتين لها ، فالتحم الإيقاع مع الصورة الكنائية لإبراز بخل الحارث بن وعله في
صورة تهكمية أشبه بالكوميديا السوداء.

كما كنى عن الصباح الباكر بصياح الديكة فيقول :-

أَرْحَنَّا نُبَاكِرُ جِدَ الصَّبُوحِ قَبْلَ النَّفَّاسِ وَحَسَّادِهَا
فَقَمْنَا وَلَمَّا يَصْبَحُ دِيكُنَا إِلَيَّ جَوْنَةً عِنْدَ خَدَّادِهَا

١١ ، ١٠ / ٨

(١) جالت : تحركت ، جبائر : جمع جبيرة وجبارة وهي السوار تلمسه المرأة في عضدها.
(٢) الأضاد : الأعمام والأخوال.

ثالثاً : السجع والفاصلة المسجوعة.

١- مصطلح السجع ومصطلح الفاصلة

٢- السجع فى شعر الأعشى

٣- الفاصلة المسجوعة فى شعر الأعشى

(أ) مصطلحا السجع والفاصلة :-

اهتم القدماء - من بلاغيين وغيرهم - بتعريف السجع والفاصلة المسجوعة ولم يتوقف الأمر عند التعريف فحسب ، لكنهم التفتوا إلى الأثر النفسى الذى يحققه السجع فى نفس المتلقى والتصاقه بذهنه كما يقول الجاحظ فيما أورده عن الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشى : " إن كلامى لو كنت لا أمل فيه إلا سماع الشاهد لقلّ خلافى عليك ، ولكنى أريد الغائب والحاضر والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرع ، والأذان لسماعه أنشط ، وهو أحق بالتقدير... (١)

وقد قام د / منير سلطمان فى كتابه - الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى - باستقصاء التعريفات والآراء التى تعرّضت لموضوع السجع والفاصلة فى التراث النقدى والبلاغى مراعيأ فى ذلك الاستقصاء الترتيب التاريخى للأعلام الذين تحدّثوا فى هذا الأمر ، قاصداً من وراء ذلك تتبع الطاهر من حيث مراحل النمو والازدهار وفترات الضعف والانحدار.

كما اهتم بالتعقيب على جهود القدماء صادراً عن رؤيته الجديدة للسجع والفاصلة ، وهذا ما سألتم بمناقشته.

(١) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١ / ٢٨٧ ، تح عبد السلام هارون ، ط ٤ ، ط الخانجى .

ووجدت أنه من الضروري بمكان أن أعرض الرأي المقابل لرأى د / منير سلطان ، وأناقشه حتى تكون زاوية الرؤية واضحة أمام أعيننا. ولذا اخترت أن أعرض لرأى أستاذنا الدكتور / على الجندى فى كتابه (صور البديع فن الأسجاع)^(١)

أولاً : رأى د / على الجندى :-

يقول د / على الجندى مقرأً تعريف أحمد مصطفى المراغى للسجع :
"وعلى هذا فهى تعريفات غير دقيقة لأنها غير جامعة - كما يقال - وأدنى إلى الشمول والكمال أن نقول : نواطؤ الفواصل فى حرف من حروف الروى . أو فى الوزن أو فى مجموعهما ."^(٢) ولم يمثل لما قال.

ثم يتكلم د / على الجندى عن أركان السجع فيجعل من أركانه القرينة ويعرفها بأنها : " قطعة من الكلام جعلت مزاجية للأخرى ."^(٣)

ثم يعرض لبقية أركان السجع ، فيكون ممّا عرض له الفاصلة فيعرفها بأنها : " هى الكلمة الأخيرة من القرينة "^(٤)

ونستنتج من كلام د / على الجندى أن السجع لا يقع إلا بين الفواصل وهى تلك الكلمات الواقعة فى نهاية القرائن (الجمل) .

ود / على الجندى يعد هذا التعريف - للسجع - شاملاً مع أننا لا نرى هذا وتدلل على رأينا بأننا إذا قلنا (الجبل) وأتبعناه بـ (الأمل) أو (الحمل) فماداً

(١) د / على الجندى ، صور البديع فن الأسجاع ، ط ص ٣٤ ، ط دار الفكر العربى ١٩٥١ د .

(٢) د / على الجندى ، صور البديع فن الأسجاع ، ص ٣٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٩٥ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٩٥ .

سنسى هذا التوافق فى الحرف أو الحرفين الأخيرين ؟ أو ماذا نسمى الإيقاع الذى حدث من توالى الكلمتين والنتاج عن اتفاق حرف الروى فىهما ؟
وواضح أن الأمر قد اختلط عليه حين حصر السجع فى دائرة الفاصلة دون غيرها.

فالرجل تابع القدماء فى تعريفهم للسجع ، وأقرب تعريف له هو تعريف الخليل بن أحمد للسجع (سجع الرجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافى الشعر من غير وزن.) (١)

وهذا ليس ببعيد عن كلام سيبويه (ت ١٨٠) وهو يسمى السجع فواصل فيقول : " جميع ما يحذف فى الكلام ومن يختار فيه أن لا يحذف ، يحذف فى الفواصل ، والقوافى. " (٢)
رأى د / منير سلطان :-

إذا انتقلنا إلى الدكتور / منير سلطان نجده قد تحدث عن السجع والفاصلة فى كتابه : " الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى " ، فالسجع هو اتفاق وحدتين صوتيتين فى آخر حرف فىهما ، فلو قلنا : الأمل والعمل كنا قد حققنا سجعا صوتياً ، ومن شروطه : التماثل والتكرار ، كما يتحقق السجع بين الوجدتين المتتاليتين المتقاربتين فى مخارج حروفهما كالميم والنون مثل الرحيم - الدين. (٣)

(١) الخليل بن أحمد ، العين ص ٢٤٤ ، فتح عبد الله درويش ، مطبعة العائى بىداد ، ١٩٦٧ م.

(٢) سيبويه ، الكتاب ، ج ٤ ، ص ١٨٥ ، ١٨٤ ، فتح عبد السلام هارون ط الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ م.

(٣) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى العائى ، ص ١٥١ .

ويعرف الفاصلة بأنها (الكلمة التي ينتهى بها معنى الجملة ، ويحسن السكوت عندها.) (١) ، ويضيف قائلاً : بأن الفاصلة لا توجد إلا فى نهاية الجملة لأنها قُفْل لها ، وقد تكون مسجوعة تشتمل على إيقاع من تماثل أو تشابه الحرفين الأخيرين من الفاصلتين المتتاليتين أو لا تكون. (٢) ويسوق فى هذا المصدد العديد من الشواهد.

ونستنتج من كلام د / منير سلطان أن هناك سجماً وهناك فاصلة فالسجع يتحقق من توالى كلمتين اتفقنا فى حرفيهما الأخير أو فى حرفيهما الأخيرين أو متقاربي المخرج فى الحرف أو الحرفين الأخيرين. أما الفاصلة فهى كلمة ينتهى عندها معنى الجملة ولا توجد إلا فى تركيب وقد تكون مسجوعة أو غير مسجوعة.

فالدائرة هنا أوسع قد شملت الكلمتين المتواليتين داخل الجملة دون أن ينتهى عندهما المعنى ، والعبرة هنا للإيقاع الحادث مع وجود المعنى ، كما شملت أيضاً الكلمتين اللتين انتهى عندهما معنى الجملة (الفاصلة) .

وبناءً على ما تقدم سأطبق منهج د / منير سلطان ومنهجى فى دراسة السجع والفاصلة كالاتى :-

أولاً : السجع : وأدرسه من حيث :

(ب) التشكيل

(أ) التكوين

(ج) التوظيف

(١) المصدر نفسه ، ص ١٥١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٥١ .

ثانياً : الفاصلة : وأدرسها من حيث :-

(أ) التكوين

(ب) التشكيل

(ج) التوظيف

أما التوظيف فأعنى به توظيف الفاصلة مع التراكيب ، والصور الفنية والأدوات التى تحقق الوفاء بالمعنى والإيقاع ولماذا التوظيف مع الفاصلة دون السجع ؟ لأنه ينتهى عندها المعنى ، ولذا فهى جديرة بالدراسة ، ولأن الذى يهمنى فى المقام الأول الوفاء بالمعنى ، وهو يتحقق فى الفاصلة المسجوعة لا السجع .

(ب) السجع فى شعر الأعشى :-

(أ) التكوين -

١- سجع لاتفاق الحرف الأخير :-

ومنه قوله فى مدح قيس بن معد يكرب :-

إلى حَامِلِ النَّقْلِ عَن لَحْيِهِ إِذَا الذُّهُرُ سَاقَ لِهَيْئَتِكَ لِلْكِتَابِ

٥٢/٥

وقوله :-

وَشَوْقِ عُلُوقِ تَنَاسُلَيْتِهِ بِجَوَالِمِ تَسْتَجِفُ الضُّفَارِ

١٧/٥

وقوله :-

وَأَعْدَدْتُ لِلْخَرْبِ أَوْزَارَهَا رِمَاحاً طَبَوَالاً وَخَيْلاً تُكُوراً

٤٤/١٢

من الشواهد السابقة نلاحظ أن السجع قد حقق التماثل والترجيع لاتفاق

الحرف الأخير إلا أنه لم يخلق الجملة

٢- سجج لاتفاق الحرفين الأخيرين :-

ومن هذا النوع قوله :-

وَقَدْ أَسْلَى الْهَمُّ جَيْنَ اعْتَرَى بَجَسْرَةٍ ذُو سُرَّةٍ عَنُفَرٍ^(١)

٥٥ / ١٨

وقوله :-

وَأَذَكَّنَ عَاتِقٌ جَحْلٍ سَبَّحِلٍ صَبَّخْتُ بِرَاحِهِ شَرِبًا كَرَامًا^(٢)

١٦ / ٢٩

والسجج فى الشواهد السابقة جاء لاتفاق الحرفين الأخيرين . وحقق

السجج التماثل والترجيح لاتفاق الحرفين الأخيرين.

(١) السجج املتصل :-

١- توالى كلمتين متصلتين :-

والمراد بالسجج المتصل : أن تتوالى الكلمتان المسجوعتان بلا فاصل يفصل

بينهما.

ويعطى هذا النوع إيقاعاً قوياً لا فرصة فيه لالتقاط الأنفاس ، فالشاعر

لديه شحنة معنوية كبيرة دفعت به لتوليد هذا الإيقاع ، فهو لا يصير حتى ينحل

بين الكلمتين المسجوعتين بفاصل أو أكثر.

ولذا فقد لجأ الأعشى إلى السجج المتصل فى تصوير ضخامة الحدث

وأهميته ولجأ إليه الأعشى فى تصوير كرم ممدوحه فيقول فى مدح هودة بن علقم

الحنفى :-

(١) حسرة : الساقة الضخمة.

(٢) عاتق : قنيم ، الجحل : السقاء العظيم ، سبحل : ضمم ، الشرب : جماعه الشارب

سَمِعْتُ بِسَمْعِ الْبَاعِ وَالْجُودِ وَالنُّذَى فَأَدَلَّيْتُ نَلْوِي فَأَسْتَقَّتْ بِرِشَائِكَا

١٩/ ١١

وحاء الإيقاع قوياً شكَّله السجع المتصل فى قوله (سمع الباع) فالمدوح صار مشهوراً إلى حد جعل الناس يدلون دلاءهم فى حوضه ليستقوا ويرتوا من فضله وكرمه ، فذهب الأعشى على السمع والشهرة وفعل كما يفعل الآخرون - وكأنه لم يكن يصدق - فتبين له صدق ما سمعه وما وصله عن كرم هوزة.

والأعشى يركز على ذبوع صيت المدوح أكثر من تركيزه على أخذه نوال المدوح بدليل مجىء إحدى الكلمتين الموقعتين وهى (سمع) فناسب هذا الإيقاع القوى تصوير أهمية الحدث.
ثانياً : توالى ثلاث كلمات متصلة :-

ويعد اتصال ثلاث كلمات مسجوعة أشد أنواع الإيقاع درجة ، فيحقق ذلك كثيفاً إيقاعياً يستلزمه الموقف ومن ذلك قوله واصفاً ساقى الخمر :-
يَسْعَى بِهَا ذُو زُجَاجَاتٍ لَهُ نَطْفٌ مَقْلَصٌ أَسْفَلَ السَّرْبَالِ مُعْتَمِلٌ^(١)

٤١/ ٦

فجاءت الكلمات (أسفل - السربال - معتمل) مسجوعات وقد اتصلن وهذا يعطى قوة فى الإيقاع تناسب نشاط وخفة هذا الساقى.

(ب) السجع المعطوف ، -

والإيقاع هنا أكثر امتداداً من نى قبل وأهدأ أيضاً ، وقد يعطى هذا الفاصل فرصة للشاعر للتعبير عما بداخله ، وعما يقتضيه المعنى من حاجة إلى العطف أو الفصل.

(١) الحظف : جمع نطفة وهى اللؤلؤة العظيمة ، معتمل : يخدم ويعمل دائما ، مقلص : مشمر .

يقول الأعشى :-

مَا بَكَاءَ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ وَسُؤَالِي فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي ؟

١/١

الأعشى لا يرى حاجة أو ضرورة إلى بكاء الأطلال لأنها لا فائدة منها ما دامت لا تجيب طلبه أو تخفف ألمه. وكلمتا الإيقاع (الأطلال - سُؤَالِي) أسهمت في تجسيد المعنى حيث فصل الشاعر بحرف العطف وكأنه فصل بين الأطلال وسؤالها لأنه لا فائدة وراء ذلك.

ومن الحروف التي عطف بها الأعشى (لا...ولا) في قوله :-

غَيْرُ مِيلٍ وَلَا عَوَاوِيرَ فِي الْهَيْجَا وَلَا غُرُزٍ وَلَا أَكْفَالٍ

٥٧/١

(ج) السجع الرأسي ، -

وفي السجع الرأسي يمتد الإيقاع متجاوزاً نطاق البيت الواحد إلى الأبيات التي تليه ، وغالباً ما يأتي هذا النوع من الإيقاع عند الأعشى في مقطع المدح أو الفخر من القصيدة وهي حال يناسبها مثل هذا الإيقاع المتصل المستمر المنقول من بيت إلى بيت.

ومن ذلك قوله مادحاً رهط عند المدان سادة نجران :-

إِذَا الْخَبِيرَاتُ تَلَوَّتْ بِهِمْ وَجَرُّوا أَنْفَالَهُنَّ ذَابِهَا
لَهُمْ مَشْرَبَاتٌ لَهَا بَهْجَةٌ تَرُوقُ الْعُيُونُ بِتَعَالِهَا

٢٩. ٢٨/ ٢٢

وامتد الإيقاع ليشمل البيتين ، فسادة نجران لهم (حبرات) وهى برود اليمن الجميلة ، ولهم (مشربات) وهى أراض مزينة بالنباتات الجميلة ، فكلمتا الإيقاع يمثلان تجسيدا للمعنى لأن الحبرات والمشربات هما مصدرا المدح فى البيت.

وقوله مفتخراً :-

السَّنَا الْمُقْتَفِينَ بِمَنْ أَتَانَا إِذَا مَا خَارَتَتْ خُورُ اللَّقَاحِ
السَّنَا الْفَارِجِينَ لِكُلِّ كَرْبٍ إِذَا مَا غَصَّ بِالْمَاءِ الْقِرَاحِ

١٢، ١١/ ٧٣

فالسجع فى (المقتفين - الفارجين) والكلمتان أسهمتتا فى تجسيد المعنى فالأولى تظهر كرم أبناء قبيلته فهم يحتفون بضيوفهم فى الوقت الذى يشتد فيه الجد وتضن النوق الغزيرة الدر بالألبان ، والثانية تعبر عن تفرجهم لكرب وشدائد الآخرين حين يستحکم بهم الأمر ، وامتداد الإيقاع ناسب مقام الفخر.

فقد يلجأ الأعمشى إلى هذا النوع من السجع فى الغزل فيقول :-

فَذْ نَهْذِ النَّذَى عَلَى صَنْدَرِهَا فِى مُشْرِقِ ذَى صَنِيجِ نَائِرِ
لَوْ أَسْنَدْتِ مَيْتاً عَلَى نَحْرِهَا عَاشَ وَأَمْ يُنْقَلُ إِلَى قَائِرِ

١٢، ١١/ ١٨

الصورة التى رسمها الأعمشى غارقة فى الحسية التى جعلت من صدر حبيبته مصدراً للنور والإشراق والنضارة ، وجعلت من نحرها مصدراً للخلود والبقاء بلا بناء بجوار المحبوبة ، وهكذا جسدت كلمتا الإيقاع (صدرها ونحرها) هذا المعنى وامتداد الإيقاع يسهم فى إحاطة الصورة كلها بالإيقاع المناسب لغزله.

وقد يلجأ الأعرابي إلى هذا النوع في الهجاء فيقول :-

إِذَا مَا سَمِعْنَا الرَّجْرَجَ نَمْنَمْنَ مَقْدِمًا عَلَيْهَا أَسْوَدُ الزَّرَارِيِّنِ الضَّرَارِجِ
أَبَا ثَابِتٍ أَوْ تَنَتَمُّونَ فَإِنَّمَا يَهِيمُ لِئَعْتِيهِ مِنَ الشَّرِّ هَانِمِ
مَتَى تَلَقْنَا وَالْخَيْلُ تَحْمِلُ بِرْزَانَا خَنَائِيذُ مِنْهُمْ جِلَّةٌ وَصَلَامِ

١٧ - ١٥ / ٩

ثانيا : الفاصلة المسجوعة :-

أولاً ، التكوين :-

١- فاصلة مسجوعة لتكرار الحرف الأخير :-

يقول الأعرابي :-

وَشَرِيكَيْنِ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْمَا لِي وَكَأَنَّا مُخَالَفِي إِقْلَالِ

٧٣ / ١

فالفاصلة المسجوعة في (المال وإقلال) فعند كل منهما اكتمل المعنى واستتم مع ملاحظة أن الألف في (المال) حرف مد للميم ، وأن الألف في (إقلال) حرف مد للام قبلها ، وعلى هذا تكون الفاصلة المسجوعة باتفاق الحرف الأخير ومن ذلك قوله :-

وَدَعُ هُرَيْرَةَ إِنْ الرُّكْبُ مُرْتَجِلُ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ

١ / ٦

فكلمة (مرتحل) اكتمل عندها المعنى وهو ارتحال الركب ، وكلمة (الرجل) اكتمل عندها المعنى وهو عدم التحمل لارتحال المحبوبة وركبها ، وكلمة الإيقاع (مرتحل والرجل) ارتبطا ببعضهما فالرجل متعلق قلبه وبصره بهذا الركب المرتحل.

(٢) فاصلة مجموعة لتكرار الحرفين الأخيرين :-

ومن ذلك قول الأعشى :-

رَحَلَتْ سَمِيئَةً غُدْوَةَ أَجْمَالِهَا غَضَبِي عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَا لَهَا

١/٣

فانفقت كلمتا الإيقاع (أجمالها وبدا لها) فى الحرفين الأخيرين

(اللام والهاء) . وقوله :-

أَجْدُ بَيْتًا هَجْرُهَا وَمَسَاتِئُهَا وَحَبُّ بِيهَا لَوْ نُسْتَطَاعَ طِيَانُهَا

١/١٠

ثانياً ، التشكيل ، -

(i) التصريح ، -

جاء الكثير من قصائد الأعشى مصرعاً والقليل غير مصرع . فمن المصراع

قوله :-

هُرَيْرَةٌ وَذَعْفَا وَإِنْ لَامٍ لَانِمُ غَدَاةٌ غَدِرٌ أَمْ أَنْتَ لِلْبَيْنِ وَاجِمُ

١/٩

وجاءت كلمتا الإيقاع (لائم - واجم) مصرعتين ، وتناولتا العلاقة بين

اللائم (العذول) والعاشق (الشاعر) ، وقد انتصر العاشق على اللائم فظهر

الوجود على وجهه لفراق المحبوبة وقت وداعها .

ومنه قوله متغزلاً :-

نَصَابِيئَ أَمْ بَأَنْتِ بِعَقْلِكَ زَيْتَبُ وَقَدْ جَعَلَ الْوُدُّ الَّذِي كَانَ يَذْهَبُ

١/٣٠

ثالثاً ، التوظيف ، -

(١) توظيف الفاصلة المسجوعة على مستوى البيت ، -

وندرس فيه توظيف الفاصلة المسجوعة مع التراكيب والصور الفنية وفترون
الوفاء بالمعنى والإيقاع ، وفن اللباق الذى يحقق الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع.

وهذا التوظيف من منطلق أن البلاغة كلٌ لا يتجزأ ، كلها يؤثر بعضها فى
بعض ما دامت فى داخل العمل الفنى ، فالعمل الفنى وحدة واحدة يصب بعضه
على بعض ، فتتفاعل جميع العناصر ليخرج النسيج متماسكاً ، ولذا فإنه لا يجوز أن
ندرس الإيقاع بمنأى عن التراكيب والصور الفنية.

أولاً : الفاصلة المسجوعة مع التراكيب :-

والتراكيب فى الشعر بمثابة المادة الخام التى تتشكل ويخرج منها كل
شئ ، فمن التراكيب تنبثق الصور الفنية والإيقاع ، فإذا كانت البلاغة تتكون من
ثلاثة أضلاع هى :-

التراكيب ، والصور الفنية ، والإيقاع فإن التراكيب أشبه بقاعدة مثلث.

(١) التعريف والتكبير :-

إذا تناولنا الفاصلة المسجوعة فى شعر الأعشى من حيث التعريف
والتكبير نجد الأعشى استعمل الفاصلتين المسجوعتين معرفتين ، ومنكرتين
واستعملهما متغايرتين ؛ إحداهما معرفة والأخرى نكرة.

١ - الفاصلتان المسجوعتان معرفتان :-

إذا تناولنا الفاصلتين المسجوعتين عند الأعشى نجد أن التعريف قد تنوع
ما بين تعريف بالألف واللام ، وتعريف بالعلمية ، وتعريف بالإضافة.

وجاءت الفاصلتان المسجوعتان معرفتين بالألف واللام في قوله يمدح

شجاعة مسروق بن وائل :-

بِذِئْعِ الْوُخَاذِ مِنَ الرَّجَالِ لِي وَيَعْتَمِي جَمْعُ الْمُحَافِلِ (١)

١٦/٧٠

فالأعشى يصور شجاعة ممدوحه الذي لا يرضى بمحاربة الأفراد، ولا يرضيه إلا محاربة الجمع الكثيف من الرجال ، وقد أسهم التعريف لكلمتي الإيقاع (الرجال والمحافل) في تجسيد هذا المعنى ، فهو يعرف الرجال بـ (ال) العهدية وكذلك يعرف المحافل ، وهو تعريف يخرج بهما من دائرة الشك إلى اليقين ، ومن التعديم إلى التخصص ، فيخصص لممدوحه القوة والشجاعة اللتان تمكنانه من محاربة الجمع من الرجال الأقوياء.

وقد جاءت إحدى الكلمتين (الفاصلتين) علماً والأخرى معرفة بـ (ال)

العهدية في قوله هاجباً علقمة بن علاثة :-

عَلَّقِمُ لَا أَسْتَبْتُ إِلْسِي عَامِرِ الثَّاقِبِضِ الْأَوْتَارِ وَالسَّوَابِرِ

١٥/١٨

وتأتى الفاصلتان المسجوعتان معرفتين بالإضافة إلى الضمير ومن ذلك

قول الأعشى مادحاً (إياس بن قبيصة) مبرزاً شهامته وحمايته للحرمان كما أنه

حمال للأعناء يفعل ما بوسعها للوفاء بواجباته فيقول :-

(١) يعنى : يختار الشيء ويقصده ، الوحد : الأفراد بعيدا عن الجمع الغنير ، والمحافل : جمع محفل

و هو مجتمع القوم.

أَخِ لِحْفِيزَةِ حَمَالِهَا خَسُودٌ عَلَيْهَا وَقَعَالِهَا

٣٤/٢١

وحاءت الفاصلتان المسجوعتان منتهيتين بحرفى اللام والهاء . وقد منحهما الشاعر من الحركة والحيوية ما يناسب مقام الفخر والمدح . كما أسهم اتفاقهما فى الوزن الصرفى إلى زيادة النغم الصادر منهما . فإيقاع صادر من السجع وآخر صادر من تماثل الوزن الصرفى . بالإضافة إلى الشحنة المعنوية (إيقاع التجاوب) التى تحملها الصيغة من مبالغة أسهمت معنوياً فى ارتفاع حدة الإيقاع . وكل هذا جاء مناسباً لحال المدح.

٢- الفاصلتان المسجوعتان نكرتان :-

ومنه قول الأعشى :-

هُرَيْرَةٌ وَدَعَهَا وَإِنْ لَامَ لَائِمٌ غَدَاةٌ غَدِبُ أَمْ أَنْتَ لِلْبَيْتِ وَأَجْمُ

١/٩

الأعشى غاضب من هريرة لفراقها إياه . وهو فى الوقت ذاته يطلب من نفسه أن تودع هريرة غير خاش لوم اللائمين . وهو لا يستطيع إخفاء حزنه وألمه لفراق هريرة بالرغم من لوم اللائمين . وكلمتا الإيقاع (لائم - واجم) لخصتا الصراع المرير الذى يمر به الشاعر . (فلائم) تمثل لوم الآخرين له على تأثره . و (واجم) الطرف الآخر من الصراع تمثل ظهور حزنه وألمه لهذا الفراق وعدم قدرته على إخفائه . وتنكير (لائم) أفاد كثرة اللائمين مما يزيد من حدة الصراع . وتنكير (واجم) يتبع لنا الحرية فى تخيل هذا الوجود والحزن الذى أصابه بسبب الفراق.

٢- كلمتا الفاصلة المسجوعة متغايرتان :-

والمقصود بهذا أن تكون إحدى الكلمتين معرفة والأخرى نكرة . ومنه قول

الأعشى :-

وَتَشْرِيكَيْنِ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْمَا لِي وَكَأَنَّا مُخَالِفِي إِبْلَاقِ

٧٣/١

وقوله :-

أَجْدُكَ وَدَعْتَ الصُّبَا وَالْوَلَانِدَا وَأَصْبَحْتَ بَعْدَ الْجُورِ فِيهِنَّ قَاصِدَا

١/٧

الأعشى كبرت به السن وودع أيام اللهو والمجون ، فزهد النساء وجاءت كلمتا الإيقاع (الولائد وقاصد) لتجسيد المعنى ، (فالولائد) معرفة تعريفاً عهدياً يعيد التخصيص والتحديد ، و (قاصد) جاءت نكرة تفيد العموم فالشاعر يعمم من رد فعله تجاه الولائد المنوطات بالحب والرعاية أما هو فرد فعله تجاههن صار يتميز بالقصد والزهد.

الاستفهام والفاصلة المسجوعة :-

يقول الأعشى مخاطباً الأطلال مستفهماً عن جدوى بكائه إياها :-

مَا بَكَاءَ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ وَسُؤَالِي فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي

١/١

لا يرى الأعشى جدوى من بكاء الأطلال ، لأنها لا ترد سؤاله ولا تمنحه حلاً أو جواباً ، والأعشى يستفهم ولا ينتظر جواباً وهو يسأل ليستنكر أن يكون للكاء فائدة ويأتى الاستفهام الثاني (هل ترد سؤالي) ليظهر الحزن والحسرة المسيطرتين

على الشاعر لفراق الأحباب ووقوعهم فى الأسر من ناحية ولعدم جدوى البكاء
وسؤال الأطلال من ناحية أخرى فى إنقاذ الأحباب من نذل الأسر.

وجاء الإيقاع فى كلمتى (الأطلال - سؤالى) وهما محور الصراع ، فالشاعر يسأل
والمسئول (الأطلال) ، وهى لا تجيبه فيزداد ياس الشاعر وحزنه لأنها تذكره بالأحباب.

كما لعبت اللام المكسورة فى قوله (الأطلال - سؤالى) دوراً فى تصوير
الانكسار الذى أصاب عواطف الشاعر ، كما أسهمت الألفات الممدونة بدورها فى
صنع هذا الإيقاع الحزين فى كلمات (بكاء - الأطلال - سؤال).

٣- جملة الأمر والفاصلة المسجوعة :-

والأمر نوعان ^(١) مباشر : وهو أمر لا يخرج عن مقتضى الظاهر فهو أمر
صادر من الأعلى إلى الأدنى وهو أمر واجب التنفيذ. ^(٢) غير مباشر : وهو أمر يخرج
من مقتضى الظاهر بأن يكون موجهاً من الأدنى إلى الأعلى أو من الأعلى إلى
الأدنى ، فى حال عدم استطاعة الأدنى تنفيذ الأمر ، ويكون التنفيذ مستحيلاً
وهو غير واجب التنفيذ ، وهذا هو الأمر الفنى الذى نُعنى بدراسته.

ومع الفاصلة المسجوعة لم يستعمل من صيغ الأمر سوى صيغة فعل الأمر.

ومن ذلك قوله مانحاً قيس بن معد يكرب :-

عَوْنَتْ كِنْدَةَ عَاذَةَ فَاصْتَبِرْ لَهَا اغْفِرْ لِجَاهِلِيهَا وَزَوْجِهَا مَبْجَالَهَا ^(٣)
وَكَنْ لَهَا جَمَلًا تَلَوًّا ظَهْرَهُ اخْمِلْ وَكُنْتِ مُعَاوِدًا تَحْمَلُهَا

٣٠٠٢٩/٣

(١) د / مبير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الفناني ، ص ٢٩٣ .

(٢) السجال : جمع سجل وهو اللؤلؤ العظيمة .

والأعشى يأمر ولكنه أمر غير واجب التنفيذ ، فهو أمر صادر من الأدنى (الشاعر) إلى الأعلى (المدوح) فيتحول الأمر إلى رجاء واستعطاف للممدوح حتى يصبر على قبيلته ويغفر للجاهل فيها ويفيض بالخير ، وهذا غير جديد عليه والإيقاع مكثف في البيت الأول من توالي ثلاثة كلمات مسجوعة (لها - جاهلها - سجالها) إضافة إلى السجع بين كلمتي (اغفر - اصبر) وهما فعلا أمر أي الرجاء والاستعطاف جاءا موقعين ليكونا أكثر تأثيراً على المدوح فيملك عليه عقله وقلبه وحواسه ، وإذا تأملنا أفعال الأمر السابقة نجد الآتي :-

اصبر	متبوعة بـ	لها
اغفر	متبوعة بـ	جاهلها
رو	متبوعة بـ	سجالها

فكل فعل أمر من الأفعال الثلاثة (اصبر - اغفر - رو) متبوع مباشرة بكلمة من الكلمات المكونة للإيقاع في البيت مما يؤيد كلامنا أن الرجاء والاستعطاف متبوعان بالإيقاع لزيادة التأثير على المدوح.

ويتمد الإيقاع في البيت التالي ومع جملة الأمر أيضاً فيقول :

وَكُنْ لَهَا جَمَلًا ذَلُولًا ظَهْرُهُ اخْمَلْ وَكُنْتُ مُعَاوِذًا تُخَمِّلُهَا

٣٠ / ٣

وتمثل الإيقاع في كلمتي (جملاً - ذلولاً) وهما كلمتان متتاليتان

متصلتان مما أسهم في ارتفاع نغمة الإيقاع المناسبة لحال الاستعطاف والاستمالة لقلب المدوح حتى ينال عطاياد.

جملة النداء والفاصلة المسجوعة :-

وهو قليل فى شعر الأعشى مع الفاصلة المسجوعة ، فلم أجد له سوى بيتين والشاعر ينادى ولا ينتظر تلبية نداءه ، ولكنه ينادى ليصور لنا إحساسه تجاه المنادى أو تجاه أمر من الأمور.

يقول الأعشى متغزلاً :-

أَلَا يَا قَتْلُ قَدْ خَلَقَ الْجَدِيدُ وَخَبُّكَ مَا يُمُحُّ وَمَا يَبِيدُ^(١)

١/ ٦٥

الأعشى ينادى ولا يطلب جواباً أو رداً من محبوبته التى ملكت فؤاده وقد مُنح حبها الخلود فى قلب الشاعر فهو لا يبلى ولا ينتهى فهو أقوى من كل شىء.

ولذا فالأعشى يحمل نداءه مشاعر الحب والوله الذى لا انتهاء له تجاه حبيبته (قتل) وجملة النداء موقعة وهذا الإيقاع يمنحه هذا الحب الحيوية والتجدد اللازمين لبقائه فى قلب الشاعر وكلمات الإيقاع (الجديد - يبىد) جسدتا المعنى فالجديد هو ما لم يكتب له الاستمرار فيبلى وينتهى و (ما يبىد) هو ذلك الحب الخالد فى قلب الشاعر فلا ينتهى أو يضيع أثره فهو باقٍ ببقاء الشاعر. وقد تحمل جملة النداء استفهاماً أو أكثر، ومن ذلك قوله :-

أَجَبَّيْرُ هَلْ لَأَسِيرِكُمْ مِنْ فَادَى أَمْ هَلْ لَطَالِبِ شَيْقَةَ مِنْ زَادِ
أَمْ هَلْ تَنْهَبُهُ عَبْرَةٌ عَنْ جَارِكُمْ جَادَ الشُّنُونُ بِهَا تَبَلُ نَجَادَى

٢. ١/ ١٦

(١) خلق : بلى ، مح الثوب : بلى ، باد يبىد : هلك وذهب.

الأعشى ينادى ولا يطلب رداً من محبوبته لأنه علم الرد مسبقاً ويستخدم الشاعر الهمزة أداة للنداء واستعمال الهمزة دلالة على القرب المكاني والقرب المعنوي (لقلب الشاعر).

والأعشى يستفهم ثلاث مرات ، وفى كل مرة يعرف أن طلبه مرهون بالرفض فهو لا يستطيع فراقها وإذا استطاع فلن يجد الزاد الذى يعينه على التحمل كما أنه لا يجد من يكفكف دموعه المصحوبة بالعبارة.

وإذا كان النداء يحمل استعطافاً ممزوجاً بالحسرة ، والاستفهامات الثلاثة توحى كلها بالحزن والحسرة ، فإن الإيقاع لم يأت بعيداً عن هذا الجو الممزوج بالحزن والحسرة فجاء حزيناً هادئاً ، وحقق هذا الهدوء امتداداً نظراً لطول الفواصل بين الكلمتين المسجوعتين.

كما ساعده هذا الامتداد على بث نجواه وأحزانه كما أن بالإيقاع انكساراً (هادى -- زاد) مناسب لحال الضعف التى عليها الأعشى.

وفى كلمتى الإيقاع تتلخص المشكلة ويتمحور الصراع بين طلب الحرية من أسر المحبوبة وعدم القدرة على الحياة فى ظل الحرية وهو بعيد عنها.
ثانياً : الفاصلة المسجوعة والصورة الفنية :-

والصورة الفنية نعنى بها التشبيه والمجاز والكناية ، وبتناول توظيفها مع الفاصلة المسجوعة ، وأدرس التشبيه مع الفاصلة المسجوعة ، والمجاز مع الفاصلة المسجوعة . ولن أتعرض للكناية لعدم وجود شواهد لها مع الفاصلة المسجوعة. والعلاقة بين الفاصلة المسجوعة والصورة الفنية هى أن الفاصلة المسجوعة التى هى الكلمتان اللتان تنهيان الجملة بشكل موقع ، ويحدث أن تكون إحدى

الجملتين أو كلتاهما ، قد احتوت على صورة فنية وبذا تكون قد جمعت إلى الخيال
فى التصور والإيقاع فى الأذن.

أولاً : التشبيه والفاصلة المسجوعة :-

والحقيقة أن تشبيهات الأعشى مع الفاصلة المسجوعة لا تتميز بالحيوية
والحرارة بل هى تشبيهات تقليدية لا جدة فيها ، فآطرة تخلص من الإحساس
الصادق.

فيقول الأعشى واصفاً إهمال محبوبته قتيبة لشأنه وإخلافها لميعاده :-

مِنْ دِيَارِ بِالْهَضْبِ هَضْبُ الْقَلِيبِ فَاَصْ مَاءَ الشُّنُونِ فَيُضِىءُ الْغُرُوبِ^(١)
أَخْلَفْتَنِي بِهِ قَتِيلَةٌ مَعَا دَرَى وَكَانَتْ لِلْوَعْدِ غَيْرَ كَذُوبِ
٢٠١ / ٦٨

يصور لنا الأعشى حاله عندما أخلفت محبوبته قتيبة موعدها معه
ففاضت الدموع من عينيه كفيض الماء من الدلو المملوء بالماء.

وتشبيه العين بدلو الماء والدموع بالماء تشبيه لا حيوية فيه وهو تشبيه مكرر
فاتر لا حرارة فيه ، كما أن الدموع كلما قلت عبرت عن الحزن أكثر من الدموع الغزيرة.

وتشبيهه آخر لا يقل فتورا عن التشبيه السابق ، وهو يشبه أولاد الإبل

الصفير بالزبيب فى قوله :-

بِئْسَ خَيْبَى مِنْهُ وَبِئْسَ رِكَابِي هُنَّ صُفْرٌ أَوْلَادُهُمَا كَالزَّبِيبِ
١٨ / ٦٨

وليس عنده غير ذلك.

(١) الشنون : محارى العيون ، العروب : الدلو .

ثانياً : المجاز والفاصلة المسجوعة :-

ولم أجد له سوى هذا البيت :-

مَا بُكَاءَ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ وَسُؤَالِي فَمَهْلُ تَرْدُ سُؤَالِي

١/١

والمجاز هنا يصور الأطلال بإنسان له حس وشعور فيسأل وله الحرية في الرد أو عدمه ، والصورة المجازية هنا يتضح جمالها في أنها صورت حالة الشاعر المحبطة خير تصوير حتى أنه بات يسأل الجوامد ويتخيلها تتفاعل معه ، كأنه لم يعد يجد إنساناً يسأله أو يجيبه ، وهذه الحال المحبطة غلفت بإيقاع حزين - كما أشرنا سابقاً - ناتج من اللام المكسورة التي تشير إلى كسر عاطفة الشاعر خاصة من أنه متيقن من عدم إجابة الأطلال لطلبه.

رابعاً : الطباق الموقع.

١- مصطلح الطباق الموقع .

٢- الطباق الموقع فى شعرا الأعشى .

(١) المصطلح ،

يعد فن الطباق من الفنون التى حظيت بالعناية من جانب القدماء . (١)

وفن الطباق من الفنون التى تحقق الوفاء بالمعنى ، وقد يتحقق الإيقاع معها أو لا يتحقق ، ولأن الهدف الرئيسى لدراستنا هو الإيقاع ، فإنى سأتناول الطباق الموقع بالدراسة .

وبداية ينبغى أن نوضح المقصود بالطباق الموقع ، وهو طباق توافر فيه

عنصران :

(١) الوفاء بالمعنى ، والتضاد بين كلمتين أو جملتين .

(٢) تحقق الإيقاع كأن تكون الكلمتان مسجوعتين أو مجنستين أو موقعتين

إيقاعاً صرفياً... إلخ .

واتفق كثير من العلماء والمحدثين على أن الطباق : هو الجمع بين الشيء

وضده ، فيعرف العسكرى المطابقة بقوله : " أن الناس قد أجمعوا على أنها الجمع

(١) انظر ابن المعتز ، البديع ، تح كراتشكوفسكى ، ص ٣٦ ، وابن رشيق ن للعدة ٢ / ٦ ، وابن قتيبة ،

تأويل مشكل القرآن ص ١٨٥ ، وثعلب ، قواعد الشعر ، ص ٥٣ تح محمد خفاجى ، وأبو ذؤلم

العسكرى ، الصنائع ، ص ٣٣٦ ، الجرجاني ، الوساطة ص ٤٤ ، وابن سنان الخفاجى ، سر الفصاحة

ص ١٩١ ، المثل السائر ، ابن الأثير ، النزع الرابع والعشرون ٢ / ٢٧٩ .

بين الشيء وضده فى جزء واحد من أجزاء الرسالة ، أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين السواد والبياض ، والنيل والنهار ، والحر والبرد. (١)

ويتابعه أسامة بن منقذ فلا يضيف جديدًا ويسميه التطبيق فيقول : " اعلم أن التطبيق هو أن تكون الكلمة ضد الأخرى. " (٢)

ويأتى بعد ذلك القزوينى فيعرفه : " وأما المعنوى فمنه المطابقة وتسمى الطبايق - والتضاد أيضا وهى الجمع بين المتضادين أى معنيين متقابلين فى الجملة. " (٣)

وواضح ما فى التعريفات السابقة من تشابه يصل إلى درجة الاتفاق فى أن الطبايق هو الجمع بين الشيء وضده.

ويتضح فيها أيضًا عدم الإشارة إلى عنصر الإيقاع الذى قد يتحقق فى الطبايق ولم يكتب الخليل القزوينى بإيراد المصطلح ولكنه عرض للعديد من التقسيمات فيقول (٤) . " الطبايق إما بلفظين من نوع واحد اسمين كقوله تعالى : ﴿ وَنَعَسَهُمْ إِفْكَاطًا وَهُمْ رُقُودٌ ... ﴾ [سورة الكهف: ١٨] ، أو فعلين كقوله تعالى : ﴿ ... تَوَقَّى الْمُلُوكَ مِنْ تَشَاءَ وَتَنْزِعُ الْمُلُوكَ مِمَّنْ تَشَاءَ وَتُمْرُقُنَّ تَشَاءَ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ .. ﴾ [سورة آل عمران: ٢٦] ، أو حرفين كقوله تعالى : ﴿ ... لَهَا مَا كَسَبَتْ وَلكُمْ مَا كَسَبْتُمْ .. ﴾ [سورة البقرة: ١٣٤] ، وإما بلفظين من نوعين كقوله تعالى : ﴿ أَوْ مَن كَانَ مِثْلًا فَأَحْيَيْنَاهُ ... ﴾ [سورة الأنعام: ١٢٢] .

(١) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ٣٦٠

(٢) لسامة بن منقذ ، البيوع فى نقد الشعر ، ص ٣٦ .

(٣) الخليل القزوينى ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص ٣٤٨ .

(٤) القزوينى ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص ٣٤٩ .

وإذا انتقلنا إلى المحدثين نجد أن منهم مَنْ تابع القدماء في تعريفهم وتقسيمهم لبحث الطباق . كالدكتور / فوزى السيد عبد ربه الذى يقول (١) : " وطاق الإيجاب هو أن يجمع بين معنى وما يقابله لا بالنفى والإثبات أو الأمر والنهى وهو نوعان :-

النوع الأول : أن يكون المعنيان قد دلَّ عليهما بلفظين من نوع واحد اسمين أو فعلين أو حرفين.

فما كان الطباق فيه بين اسمين نجده فى قوله تعالى : ﴿ وَتَحَسَّبَهُمْ أَيْكَافًا وَهُمْ رُفُودٌ ... ﴾ [سورة الكهف: ١٨] ، وقوله : ﴿ أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرُوا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى ... ﴾ [سورة البقرة: ١٦] .. وما كان فيه الطباق بين فعلين نراه فى قوله تعالى : ﴿ ... تُوَفَّى الْمَلَائِكَةُ مَن تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمَلَائِكُ مِمَّن تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَاءُ ... ﴾ [سورة آل عمران: ٢٦] ... (٢)

وما كان الطباق فيه بين حرفين نجده فى قوله تعالى : ﴿ ... لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ ... ﴾ [سورة البقرة: ٢٨٦] . (٣)

وواضح مما سبق أنها دراسة تتخذ من دراسة الخطيب القزوينى إماماً لها حتى أنه يعرض لشواهد القزوينى فى كتاب الإيضاح.

والكلام نفسه نجده عند بولس عواد فيقول : " الطباق هو : أن يجمع الناظم فى كلامه بين ضدين مطلقاً أى من نوع واحد : اسمين... أو فعلين... أو حرفين أو من نوعين مختلفين. " (٤)

(١) د/ فوزى السيد عبد ربه، الفنون البيعية فى دائرة البحث البلاغى مطبعة الحسين الإسلامية ط ١٩٨١ م.

(٢) د / فوزى السيد عبد ربه ، الفنون البيعية فى دائرة البحث البلاغى ، ص ٦١ .

(٣) الفنون البيعية فى دائرة البحث البلاغى ، ص ٦٣ .

(٤) بولس عواد ، العقد البيعى فى فن الدبىع ، ص ٣١ ، المطبعة الكاثوليكية ، ط ١٨٨١ م.

ومنهم الدكتور / منير سلطان ، ومبحث الطباق عنده يدرس من ناحية
الوفاء بالمعنى أى دور الطباق فى السياق ، وهذا ما لم يهتم به الأقدمون كما
رأينا. (١)

والملاحظة الثانية : أن حَلَّصَ المصطلح من العديد من المصطلحات العديدة
ويعرف الطباق بأنه : " هو التضاد القائم بين المعنيين ، إما تضاداً
حقيقياً أو مجازياً ، أحسن به الفنان ، بغض النظر عن أنه طباق بين
معرد ، أو بين هيئة وهيئة... إلخ ، على الأيْزَع الطباق من السياق. " (٢)
ويضيف قائلاً (٣) : " الطباق من الفنون التى تتعامل مع المعنى ونقيضه
ولا يحرص على الإيقاع إلا إذا جاء عفواً بلا تعارض مع الوفاء بالمعنى ، وبالرغم من
ذلك جاءت منه صورة تذكر بعضها ، انظر إلى قوله تعالى : ﴿ وَأَنْتُمْ هُمْ وَأَمْتٌ هُمْ وَأَمْتٌ هُمْ وَأَمْتٌ هُمْ ﴾
[سورة النجم: ٤٤] .

وفى هذه الإضافة التفاتة إلى الطباق الموقع الذى تحقق فيه جانب الوفاء
بالمعنى والإيقاع وهو ما اعتمد عليه فى دراستى للطباق الموقع فى شعر الأعشى.

(ب) الطباق المتوقع فى شعر الأعشى ،

أتناول دراسة الطباق الموقع فى شعر الأعشى من خلال ثلاث نقاط

رئيسية :-

(٢) التشكيل

(١) التكوين

(٣) التوظيف

(١) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقي الغنالى ، ص ٤١٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٤١٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٤١٣ .

١- تكوينات الطباق الموقع في شعر الأعشى :

والتكوين - كما ذكرنا من قبل - هو الضوابط التي تحكم الفن وهي ليست بالصرامة التي تحكم ضوابط العلم ويرجع ذلك إلى أن الفن لا يستطيع أن يقطع منه شيء فهو ليس بنظرية هندسية أو معادلة كيميائية . ولا أعنى بكلامى هذا أن الفن لا يحكمه ضوابط ، ولكن ما أقصده هو وجود الضوابط إلا أنها ضوابط مرنة تتفق وروح الفن.

والطباق الموقع فى شعر الأعشى جاء مباشراً وغير مباشر.

أولاً : الطباق المباشر فى شعر الأعشى :

وهو ما كانت الكلمة فيه تستدعى مضادها^(١) وذلك هو الجانب الظاهرى من الطباق المباشر، ولكن الأمر يختلف بالنسبة للشاعر، فيوظف هذه المباشرة فى سياق يمنعها الجدة والحيوية، ولننظر إلى الأعشى مفتخراً :

أَبَا مِسْمَعٍ إِنِّي أَمْرٌ مِنْ قَبِيلَةٍ بَيْنَ لِي مَجْدًا مَوْتَهَا وَحَيَاتِهَا

٢٠ / ١٠

فالتباق الموقع جاء بين (موتها - وحياتها) فالموت يستدعى الحياة ، وقد منحهما السياق عنصر الديمومة ، فالجد موجود دائماً طول الوقت فى حال الموت وحال الحياة . فكلا الكلمتين تسهمان فى بناء المجد والفخر لقبيلة الشاعر ، ونلاحظ أن كلمتى الإيقاع فيها مجاز وهذا المجاز جاء موقعاً ، فتستمتع الأذن بالإيقاع ويستمتع العقل بالصورة.

(١) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقي الفنتلى ، ص ٤١٦ .

ومثل ذلك قوله متغزلاً :

خَاشِعَاتُ يُظْهِرْنَ أَكْبِيَةَ الْخِـ _____ سَزٌ وَيُبْطِنُ فُونَهَا بِشَفُوفِ

٤ / ٦٣

فالطباق الموقع جاء بين (يظهرن - يبطن) وبين الظهور والخفاء تكمن الإثارة الحسية التي تتحقق من رؤية هؤلاء النسوة وهذا ما فعله الطبايق بالبيت بالرغم من إنه طباق مباشر إلا أن الشاعر نجح في توظيفه فنياً.
إلى غير ذلك. (١)

ثانياً : الطبايق الموقع غير المباشر :

والطباق غير المباشر هو الذى يقوم على عدم الالتزام بالتطابق المعجمى بين لفظين ، إنسا يطابق بين المعانى التى تدخل فى إطارين متضادين ، كالعادل والظلم مثلاً ، فكل ما ينتمى إلى دائرة (العدل) من الممكن أن يطابق كل ما ينتمى إلى دائرة (الظلم). (٢)

ومن مثل ذلك قول الأعشى مادحاً الأسود بن المنذر اللخمي :-

رَبُّ حَيٍّ أَشْقَاهُمْ أَخْرَجَ الدُّهْرَ _____ وَحَيٌّ سَقَاهُمْ بِسِجَالٍ (٣)

٥٠ / ١

فالطباق الموقع غير المباشر بين كلمتى (أشقاهم - سقاهم) فالشقاء من مفردات العقاب والسقاء من مفردات الثواب . وأسهم الطبايق فى إثارة الذهن

(١) (المسور - النائر) ٣٢/١٨ ، (تنصت تعقد) ٤٣/٣٢ ، (أخذن - تركن) ٦٧/ ٢ ، (أصرت - أخرجت)

٢٩ / ٥ ، (ماء - دان) ٢٠ / ٦ ، (باد - حاصر) ٤٨ / ١٨ .

(٢) د / مبير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقي العلى ، ص ٤٢٠ .

(٣) سجال : جمع سجل وهو النلو .

وتحريكه وأسهم في الوصول بالمعنى إلى أقصى غاياته فالمدوح لديه القدرة على العقاب بنفس القدرة على المنح والثواب ، والتوازن الذي صنعه الطبايق بين العقاب والثواب أسهم بشكل جيد في إظهار قدرة المدوح في حال البذل والعطاء وحال الغضب والعقاب.

ثانياً : التشكييل :

تنوعت تشكلات الطبايق الموقع في شعر الأعشى فجاء مسجوعاً وجاء مجتسماً... إلخ.

(أ) طبايق مسجوع :

وقد تأتي الكلمتان المتطابقتان مسجوعتين فيلعب السجع دوره في إتمام المعنى ومن هنا نطرح سؤالاً : ما الذي دفع الشاعر بأن يأتي بالطبايق موقعا ؟ وأحاول من خلال الشواهد المختلفة الإجابة على هذا السؤال الملح لأن الشاعر أمامه بدائل كثيرة فما الذي يجعله يختار شيئاً بعينه ويقصد إليه ؟ وهذا ما لم ينل العناية عند البلاغيين القدماء ، وتابعهم من المحدثين - أخص المدرسة السكاكية.

يقول الأعشى :

عسيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُغُو د وَهَنَانَةٌ نَاعِمٌ بِأَلْهَا^(١)

٥ / ٢١

الطبايق الموقع جاء بين (عسيب - كثيب) ويحاول الشاعر بالطبايق أن يصور ضخامة المحبوبة من خلال إيقاع الحركة بين الوقوف والجلوس ، فهي

كثيب : الكومة من الرمل

(١) عسيب : جريد النخل المستقيم

يصور ضخامة المحبوبة من خلال إيقاع الحركة بين الوقوف والجلوس ، فهي حريذة بخل عندما تقف ، وكومة رمل عندما تجلس ، وجاء الطباق موقعاً لينسجم إيقاع السجع مع إيقاع الحركة المصاحبة لتصوير ضخامة المحبوبة .
ومن ذلك قوله متغزلاً :

فَكُنَّا مُغْرَمَ نَهْذِي بِصَاحِبِهِ نَاءٍ وَدَانٍ وَمُحْتَبُولٍ وَمُحْتَبِلٍ^(١)

٢٠ / ٦

جاء الطباق الموقع في هذا البيت بين (ناءٍ ودانٍ) وهما موقعان إيقاعاً صرفياً ، وبين (محبولٍ ومحتبلٍ) ، فالشاعر يصور حالة الشدِّ والجذب التي يعانيتها هو ورفاقه بسبب فشلهم في الحب ، وجاء الطباق ليصور هذه الحالة فبعانى الواحد منهم من القرب ، والبعد في حال واحدة ، فمن يحبه بعيد عنه ، ومن لا يحبه قريب منه ، فهو صائد ومصيد في حال واحدة ، وجاء الطباق موقعاً ليصاحب الحركة ما بين البعد والقرب ، والشد والجذب . إلى غير ذلك .^(٢)
(ب) طباق - إيقاع صرهي

وهو أكثر أنواع الطباق الموقع ذيوغاً في شعر الأعشى فأحصيت له أربعة عشر شاهداً وهذا النوع يتميز بالتوازن الذي اجتمع له من الطباق وما يتميز من توازن ، والتوازن الناتج عن تماثل الإيقاع الصرفي . فالتوازن هنا معنوي وحسي .
ومن ذلك قوله :

نَهَيْتُكُمْ عَنْ جَهْلِكُمْ وَنَصَرْتُكُمْ عَلَى ظَلْمِكُمْ وَالْحَازِمِ الرَّأْيِ أَشْفَقُ

٤٤ / ٢٣

(١) ناء : بعيد دان : قريب محبول : الصيد محتبل : الصائد
(٢) ديوان الأعشى ، (الأوتار - الوتر) ١٨ / ١٥ ، (موتها - حياتها) ١٠ / ٢٠ .

فالطباق الموقع (نهيتكم - نصرتكم) فالشاعر ينهى وفى الوقت ذاته
ينصر وواضح ما بين المنع والنصر من توازن وما بين الجهل والتعرض للظلم من
توازن ، وجاء الإيقاع ليجسد هذا التوازن عن تكرار النغمة التى حققها الإيقاع الصرفى .
ومن ذلك قوله مادحًا :

فَأَقَلَّتْ قَوْمًا وَأَعْمَرَتْهُمْ وَأَخْرَبْتَ مِنْ أَرْضِ قَوْمٍ دِيَارًا

٣٩ / ٥

الشاعر يمدح ويجعل من الطباق ركيزة لهذا المدح فهو يمدح بمدوحه بالقوة
والقدرة على الثواب والعقاب وجاءت كلمتا الإيقاع (أقللت - أعمرت) لتجسيد
هذا المعنى فأقللت : أى رفعت من شأنهم ، وأخربت : أى أهلكت ووضعت من
شان القوم الآخرين .

والتوازن الذى حققه تماثل الإيقاع الصرفى والطباق يتجاوب مع الموقف
فقوة المدوح محكومة بالتوازن بين العطاء والمنع .
ثالثًا : توظيف الطباق الموقع فى شعر الأعشى :

والتوظيف يمنح الفنان المقدرة على الإبداع من خلال امتزاج الفنون
البلاغية بعضها ببعض وأنصهارها فى نسيج واحد متماسك ألا وهو العمل الفنى .
وأقول ثانية : إن البلاغة لا تنفصل فنونها ولكن تتكامل وتتفاعل فيما
بينها لخدمة العمل الفنى ، ووظيفة البلاغى هو أن يبين هذا التفاعل والجمال
الناجم عنه .

ومن هنا أدرس توظيف الطباق الموقع فى شعر الأعشى مع التراكيب
والصور الفنية .

أولاً : التراكيب والطباق الموقع :

التراكيب هي الأساس الذي ينبثق منه الإيقاع والصور الفنية أو قل هي الصياغة اللغوية التي تكون الشعر.

والمراد من توظيف الطباق الموقع مع التراكيب هو بيان تفاعل الطباق الموقع مع التراكيب وبيان ما أفاده الطباق الموقع للتراكيب أو لماذا لجأ الشاعر للطباق الموقع مع الاستفهام - مثلاً - ؟ وهل سيتغير المعنى بغير الطباق الموقع ؟ أعتقد أن الإجابة على مثل هذه الأسئلة تسهم بشكل كبير في إظهار جمال العمل الفني وهذا غاية ما أسعى إليه.

(أ) الطباق الموقع - الكلمة :

جاءت الكلمتان المتطابقتان في شعرا الأعشى في أحوال متعددة فقد تكونان معرفتين أو منكرتين أو أحد الكلمتين معرفة والأخرى نكرة.

١- الكلمتان معرفتان :

إذا كان التعريف يمنح الكلمة تخصيصاً ، ويحد من خيال المتلقى إلا أنه يسهم في كشف إبهام الكلمة ، وقد يمنح التعريف الكلمات خصائص أخرى تتضح من خلال السياق

يقول الأعشى مفتخرًا بحسن منطلقه وإقناعه :

قَدْ قُلْتُ قَوْلًا فَفَحَسَى بَيْنَكُمْ وَاعْتَرَفَ الْمَنْفُورُ لِلنَّافِرِ (١)

٣٣ / ١٨

الطباق الموقع جاء بين (المنفور - النافر) ، فالكلمتان متضادتان مسجوعتان ، وجاء بهما الفنان معرفتين لإزالة الإبهام الذي قد يلحق بالمنفور

الناور : العالف فيها

(١) السعور . المغلوب في المسافرة

والنافر، وإزالة هذا الإبهام ضرورةً فرضها السياق، فهناك اعتراف فوجب معرفة صاحب الاعتراف، وإزالة الإبهام عنه، والكلمتان موقعتان لمناسبة نغمة الفخر المصاحبة للسياق.

ومثل ذلك قوله :-

يَجْمَعُ خَضْرَاءَ لَهَا سُوْرَةٌ تُعْصِفُ بِالذُّارِعِ وَالْحَاسِرِ^(١)

٥٩ / ١٨

فالتطابق الموقع بين (الدارع - الحاسر) وهما موقعتان إيقاعاً صرفياً وجاءتا معرفتين.

وقد يفيد التعريف التعظيم والذي يحدد هذا هو السياق الذي وردت فيه الكلمتان المتطابقتان ومن ذلك قوله :

عَلَّقِمُ لَا أَسْنَتَ إِلَى عَامِرِ النَّاقِضِ الْأَوْتَارِ وَاللَّوَاتِرِ^(٢)

١٥ / ١٨

الشاعر يهجو علقمة من خلال فخره بـ (عامر بن الطفيل) ولجأ إلى التطابق الموقع للوصول بمعناه إلى أقصى غاياته فمدوحه يأخذ ثاره من العدو بينما العدو لا يستطيع أن ينتقم منه والتعريف بالالعهدية فيه تعظيم لشأن هذا المدوح. إلى غير ذلك.^(٣)

(١) خضراء : كتيبة يعلوها العديد ، سورة الشفاء : حدثه وشدته ، الحاسر : العاري الذي لا درع له

(٢) الأوتار : جمع وتر وهو الثار الواتر : الغالب الذي يترك ثاره في الأعداء

(٣) انظر ديوان الأعمى (عيب القيام - كتيب القعود) ٥٥ / ٢١ ، (موتها - حياتها) ٢٠ / ١٠ ، (صفر

الوشاح - ملء الدرع) ٨ / ٦ .

٢- الكلمتان مُتكررتان :

ولم أحص للأعشى سوى بيتين ، والتنكير يمنع للمتلقى حدودًا لا نهائية للتخيل وبمنح الفنان حرية في التعبير عما يجيش بداخله من مشاعر وانفعالات ومن ذلك قول الأعشى :-

خَوَّبِي ذُوو الْأَكَالِ مِنْ وَائِلٍ كَاللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمِنْ حَاضِرٍ^(١)

٤٨ / ١١

الطباق الموقع بين (باد - حاضر) فالكلمتان موقعتان إيقاعًا صرفيا والطباق بينهما يجسد المعنى ، فالشاعر يفخر بساعة قبيلته ، وكيف يقفون بجانبه ويلتفون حوله ، وهم منتشرون في كل مكان فيأتون إليه من البادية والحاضرة وتشبيههم بالليل فيه تجسيد للمعنى ، وهو الانتشار ، وجاء التنكير ليمنح المتلقى الفرصة لتخيل هذا الحشد الذي التف حول الشاعر من كل مكان.

ومن ذلك قوله :-

فَكُنَّا مُغْرَمَةً يَهْدِي بِصَاحِبِهِ نَاءٍ وَذَانٍ وَمَحْبُولٌ وَمُحْتَبَلٌ

٢٠ / ٦

جاء الطباق الموقع بين (ناء - دان) مجسدًا المعنى مصورًا له وهما موقعتان إيقاعًا صرفيا ، فالقرب المتمثل في (دان) ، والبعد المتمثل في (ناء) هما محور الصراع الذي يدور بين الداني والنائي ، وعلى المتلقى أن يتخيل مقدار هذا القرب ، وذلك البعد في علاقة الحب التي يصورها الشاعر.

(١) الأكال : قطائع كانت تطعمها الأمراء للأشراف باد : ساكن البادية حاضر : ساكن الحضر

(ب) الطباق الموقع - الجملة :

(١) جملة الشرط والطاق الموقع :

وجملة الشرط من أكثر الجمل مجيئاً مع الطباق الموقع ، وجملة الشرط تمثل الفعل ورد الفعل فبقدر الفعل يأتي رد الفعل مما يمثل حسماً يقتضيه المعنى والسياق ومن ذلك قول الأعشى مادحاً :

رَبِّي كَرِيمٌ لَا يُكَذِّرُ نَعْنَةً وَإِذَا يُنَاشِدُ بِالْمَهَارِقِ أَنْشِدَا

١٣ / ٣٤

فالطاق الموقع بين (يناشد - أنشدا) وجاءت الكلمتان الموقعتان في جملة الشرط ومثلت الكلمتان عنصري الحسم في الجملة ، فإحدهما جاءت فعلاً للشرط (يناشد) والثانية جاءت جواباً للشرط (رد فعل) - (أنشد) ، والشاعر يحسم قضية كرم ممدوحه فيأتي بالجواب والعطاء مساوياً للطلب والسؤال ولعب الإيقاع دوره في بيان هذا الحسم وهو ما يناسب مقام المدح ووضوح التوازن الذي حققه الطباق بين (يناشد - أنشد) فالممدوح بقدر ما يُطالب يُعطي.

وقد تأتي إحدى الكلمتين الموقعتين داخلية في جملة الشرط كقوله :

فَلَمَّا أَنَا بُعِيدَ الْكَرَى سَجَدْنَا لَهُ وَرَفَعْنَا عَمَارَا

٤٩ / ٥

فالإيقاع بين (سجدنا - رفعنا) والسجود خفض للجبين ووضع على الأرض تعظيماً ، ورفعنا المراد بها رفع الأيدي للدعاء للممدوح.

٢) جملة النداء والطباق الموقع :

يلجأ الأعشى إلى النداء للتعبير عن انفعالاته ، فهو ليس نداءً على سبيل الحقيقة ، بل هو نداء تجاوز المعنى الحقيقي إلى المعنى المحمل بانفعالات الشاعر ، فهذا نداء يحمل معنى الفخر في قوله :

أَبَا مِسْمَعٍ إِنِّي أَمْرٌ مِّنْ قَبِيلَةٍ بَنَى لِي مَجْدًا مَوْتَهَا وَحَيَاتَهَا

٢٠ / ١٠

يقول الشاعر أن أحياء القبيلة كأمواتها مصدر فخر لي ، وجاءت كلمتا الإيقاع (موتها - حياتها) مجسدتين لهذا المعنى ، وجاء النداء موقعاً ليكون أكثر التصاقاً بالأذن أعمق تأثيراً في الملتقين .

وقد يحمل النداء معنى الهجاء في قوله :

عَلَّقِمْ لَا تَسْفَهْ وَلَا تَجْعَلْنِ عِرْضَكَ لِلْوَارِدِ وَالصَّارِدِ

٢١ / ١٨

جاء الطباق الموقع بين (الوارد - الصادر) والكلمتان موقعتان إيقاعاً صرفياً ، فالأعشى لا ينادى علقمة بل يسخر منه ، وحذف أداة النداء إمعاناً في السخرية ، والتقليل من شأنه ، وجاء السياق ليعبر عن هذا عندما وصفه بالسفاهة والمعارقة بين (الوارد - الصادر) تصل بالمعنى إلى أقصى غاياته ، وجاء أسلوب النداء موقعاً ليصل إلى قلوب سامعيه ، ويقع في آذانهم موقعاً يجعلهم لا ينسونه .

ثانياً : الطباق الموقع والصورة الفنية :

الطباق الموقع والتشبيه :

وجاءت الكلمتان الموقعتان داخلتين في المشبه به في قوله :-

عَسِيبُ الْقِيَامِ كَثِيبُ الْقُعُودِ وَهَتَانِئَةَ نَاعِمٍ بِأَلْهَامَا

٥/٢١

فكلمة الإيقاع الأولى (القيام) داخله فى المشبه به (عسيب القيام)
وكلمة الإيقاع الثانية (القعود) داخله فى المشبه به (كَثِيبُ الْقُعُودِ) . والطلاق
بينهما أظهر ضخامة المحبوبة ، ومجىء الصورة التشبيهية موقعة جعلنا نرتبط
بالجملة تصوراً وخيالاً ، وبالإيقاع فى الأذن . وليس عنده غير ذلك .

خامسا : المشاكلة

(أ) مصطلح المشاكلة

(ب) مصطلح المشاكلة في شعر الأعشى

(أ) مصطلح المشاكلة :

وهو من المصطلحات التي درسها القدماء بأسماء عديدة فأطلق عليها ابن المعتز - رد الأعجاز على الصدور -^(١) وتبعه في ذلك أبو هلال العسكري^(٢) ت (٣٩٥ هـ) والباقلاني^(٣) ت (٤٠٣ هـ)، وابن أبي الإصبع^(٤) ت (٦٥٤ هـ). كما أطلق عليها ابن رشيق مصطلح التصدير^(٥) وجاء بعده أسامة بن منقذ ت (٥٨٤ هـ) فسامها بالترديد والتصدير.^(٦) كما سُمِّي الزمخشري ت (٥٢٨ هـ) المشاكلة باسمها^(٧)، وسبقه إلى ذلك اسحق بن وهب^(٨)، والإمام عبد القاهر الجرجاني^(٩) ت (٤٧١ هـ).

(١) ابن المعتز ، البديع ، ص ٤٧ ، تح كراتشكوفسكى .

(٢) أبو هلال العسكري ، الصنائع ، ص ٤٠٠ ، تح على محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل ، ط الحلبي .

(٣) الباقلائي ، إعجاز القرآن ، ص ٩٣ ، تح السيد أحمد صقر ، ط دار المعارف ١٩٩٣ م .

(٤) ابن أبي الإصبع ، بديع القرآن ، ص ٤٦ .

(٥) ابن رشيق ، للعمدة ، ص ٣٣١٢ ، تح محمد محي الدين عبد الحميد ، ط بيروت ، ١٩٧٢ .

(٦) أسامة بن منقذ ، البديع في نقد الشعر ، ص ٥١ .

(٧) الزمخشري ، الكشاف ، ج ١ ، ص ٢٦٤ .

(٨) اسحق بن وهب ، البرهان في وجوه الليل ، ص ١٤٣ ، تح د / حفني شرف .

(٩) الحراجلي عند القاهر ، دلائل الإعجاز ، ص ٥٣٤ ، تح محمود شاكر .

ولا أريد فى عرضى هذا أن أوصل للمصطلح وقد سبقنى إليه د/ منير سلطان فى كتابه (الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى)^(١) .
واستخلص د / منير سلطان من عرضه هذا^(٢) أن القدماء استعملوا
المشاكلة بمعنيين :

أولاً : مشاكلة عامة : وقصدوا من وراثها الانسجام والتوافق بين عناصر العمل
الفنى وسماها مشاكلة فنية.

ثانياً : مشاكلة خاصة : وهى الكلمة التى تتردد فى العبارة مرتين مع إمكان
استبدالها فى المرة الثانية بغيرها التى تؤدى نفس معناها ، بالإضافة إلى
إضافتها معنى جديداً على معنى الكلمة الأولى وسماها المشاكلة الإيقاعية.
كما التفت د / منير سلطان إلى الأثر الإيقاعى الذى تحدثه إعادة الكلمة
نفسها مرة ثانية فيقول : " والقصد من التكرار والإعادة ، استجلاب النغمة نفسها
واستبقاء أثرها فى الأذن ، لأن المتكلم أحس أن طاقات الكلمة وشحناتها لم تنفذ
بعد فكرها."^(٣)

ومن أوجه الإفادة بعرض د / منير سلطان تفريقه بين الجناس التام
والمشاكلة فيقول : " فالجناس تعامل مع الكلمة مرة بمعنى من معانيها ، ومرة
بمعنى آخر ، بينما المشاكلة استعمال الكلمة بمعناها نفسه مرة ثانية ، وكان من
الممكن استبدالها بكلمة أخرى تؤدى المعنى نفسه."^(٤) . ويضيف قائلاً : " إن

(١) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٣٥٢ وما بعدها.

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٥٩ .

(٣) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٣٦٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٦١ .

المشاكلة تعتمد أساساً على التركيب الذى يتيح للكلمة نفسها فى سياقها الثانى أن تدفع بكل طاقاتها ، أمّا فى الجنس التام فتقل الضرورة لاعتماد الكلمة على معناها الآخر^(١).

وكما عرضت لرأى المدرسة التقليدية عند دراستى للسجع ، والجناس فى شعر الأعشى أعرض لرأيهم فى درسى للمشاكلة.

يعرف ابن منقذ (ت ٥٨٤) المشاكلة بقوله : " وهورد أعجاز البيوت على صدورهما ، أو ترد كلمة من النصف الأول فى النصف الثانى. " ^(٢)

إذا نظرنا إلى هذا التعريف نجده قد اعتنى بجانب واحد للمشاكلة ، وهو تكرار اللفظ فى صحة اللفظ الأول. فلم يشر إلى المعنى والفائدة التى عادت إلى اللفظ الأول من تكرار اللفظ الثانى ولا توقّف عند أثر التركيب الذى أحاط باللفظ الثانى فجعله يضيف إلى اللفظ الأول وهذا التعريف ليس بعيداً عنه تعريف السكاكى (ت ٦٢٦ هـ) فى كتابه مفتاح العلوم لأن المشاكلة هى " أن تذكر الشيء بلفظ غيره فى وقوعه لصحته. " ^(٣)

لذلك فإنى لا أتفق مع رأى ابن منقذ أو السكاكى لأن معنى ذلك هو أن نعدّ كل لفظ يتكرر مرتين فى البيت مشاكلة . وقد يتكرر اللفظ فى البيت ولا يقدم جديداً.

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٦١ ، ٣٦٢ .

(٢) أسامة بن منقذ ، الدبع فى نقد الشعر ، ص ٥١ .

(٣) السدائى . مفتاح العلوم ، ص ١٧٩ .

ولذلك فإننى سأخذ برأى د / منير سلطان لإعطائه جانب المعنى الذى تقدمه الكلمة الثانية للكلمة الأولى سواء كانت مفردة أو مضافة إلى غيرها.

(ب) المشاكلة فى شعر الأعشى :

والمشاكلة التى أعنى بدراستها هى الكلمة التى تتكرر مرتين بنفس معناها بحيث تضيف جديداً للكلمة الأولى وكان يمكن للشاعر أن يستبدلها بأخرى إلا أنه وجد أن هناك طاقات مدفونة فى داخل الكلمة وبحاجة إلى التعبير عنها بالإضافة إلى غاية الفنان من استجلاب نغمة الكلمة الأولى والتى لا تتحقق إلا بإعادتها ولكن فى ثوب جديد يضيف للثوب الأول من خلال وجوه فى سياقه الجديد فهذه الكلمة تكتسب جدتها من خلال السياق الذى وجدت فيه سواء كانت مفردة أو مسندة أو مضافة.

وقد جاءت شواهد المشاكلة قليلة فى شعر الأعشى فلم أجد له سوى ثلاثة شواهد ، ومع قلة الشواهد فقد جاءت المشاكلة موزقة فيها توظيفاً جيداً .
يقول الأعشى متغزلاً :

مَنْ نَالَهَا نَالَ خُلْدًا لَا انْقِطَاعَ لَهُ وَمَا تَمْنَى فَأُضْحَى نَاعِمًا أَبَقًا^(١)

١٦ / ٨٠

والمشاكلة فى الكلمة الثانية (نال) وقد جاءت بمعنى الكلمة الأولى (نالها) بمعنى (حصل على) وكان يمكن للشاعر أن يستبدلها بكلمة أخرى فيقول من نالها فاز ولكن الشاعر أعادها مرة ثانية استجلاباً للنغمة وإضافة للمعنى الأول

(١) لقا : مرورا

فالشاعر يسوى بين (نالها - نال خلدًا) فهو يسوى بين نوال حبيبته ونوال الجنة بالرغم من الفرق الشاسع بين النوالين فالنوال الثانى يحمل معنى الخلود والديمومة فالقوز بها نعيم دائم.

كما أضاف الشاعر عاملاً زمنياً وظفه فى علاقة تتسم بالتقلب ، والخلد دائم ثابت والعلاقة بينه وبينها لا تدوم ولا تستقر.

ومثل ذلك قوله مادحًا :

ووفاءً إذا أجزت فما غرُّ ت حبالاً ومما آتتها بحبالٍ

٤٣/١

فالمشكلة جاءت فى قوله (حبال) الثانية وقد أضافت إلى (حبال) الأولى معنى جديدًا اكتسبته من السياق فالحبال الأولى مقطوعة ضائعة والحبال الثانية عطف وتسامح من المدوح الذى إذا استجار به أحد ثم قطع حبال المودة بينهما يسعى المدوح إلى وصله ، وكان يمكن للشاعر أن يستبدل كلمة المشكلة بأخرى فيقول وصلتها بعطف أو يصلح ، ولكن الشاعر قصد إلى تفجير طاقات الكلمة فى إعادتها وتكرارها مرة ثانية بالإضافة إلى استجلاب النعمة واسترجاعها.

وقوله متغزلًا :

فظنلت أزعافها وظلُّ يحوطُها حتى تنوت إذا الظلام دنا لها

٦/٢

المشكلة جاءت فى (دنا) وهى تكررت بنفس معنى الكلمة الأولى (دنوت) وكان يمكن للشاعر أن يستبدلها بأخرى فيقول إذا الظلام حل ، ولكنه

قصد أن يكررها بذات المعنى الأول ، واكتسبت (دنا) قوة لوجودها فى السياق الثانى فدنوت الأولى متوقفة على (دنا) الثانية ، فاقتراب الشاعر من خيمة محبوبته متوقف على اقتراب الظلام منها ، واقتراب الشاعر شوق ورغبة ، واقتراب الليل اطمئنان وتهيئة للقاء المرتقب.

مما سبق نتبين أن المشاكلة قد لعبت دورا كبيرا فى الوصول بالمعنى إلى غايته المقصودة. وقد نجح الأعرشى فى توظيفها توظيفاً فنياً أسهم فى تفجير طاقات الكلمة الأخرى والتي بها المشاكلة وكان للسياق الدور الأكبر فى هذا.

سادسا : تحليل إيقاع الكلمة

فى القصيدة رقم (١٨)

١ - مناسبة القصيدة :-

ومناسبة القصيدة هى المنافرة الشهيرة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن
علائة ويقول عنها د / محمد حسين : " هى أشهر ما جرى فى الجاهلية من
منافرات لكثرة من اشترك فيها من كبار الشعراء والحكام. (١)

وعامر وعلقمة كلاهما من كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة وهما
يلتقيان عند الجد الثالث لعلقمة والجد الثانى لعامر وقد كانت السيادة فى بنى
كلاب خاصة وفى عامر بن صعصعة عامة ، للأحوص جد علقمة.

... فلما مات الأحوص انتقلت إلى عامر بن مالك أخيه وفى ذات الوقت
عم عامر بن الطفيل ، ولما أسنَّ عامر بن مالك تنازع عامر بن الطفيل وعلقمة
الرياسة. عامر يرى أنها يحب أن تنتقل إليه لأنها فى عمه... وعلقمة يرى أنها
كانت فى جده الأحوص. وسرى الشر بينهما حتى صار إلى المنافرة واحتكما إلى
خريصة بن عمرو ، ثم إلى أبى سفيان بن حرب ، ثم إلى أبى جهل بن هشام بن
المغيرة وكلهم يتحرج من الحكم فلا يقول بينهما شيئا إلى أن صار الأمر إلى هرم بن
سنان الفزارى فاحتال للأمر واستدعى كلا من الخصمين على حدة ، فكان يصور
لكل منهما أن خصمه أفضل منه فيتخيل أحدهما أنه سيفضل صاحبه ويرجوه أن
لا يفعل ، وأن يكتفى بالتسوية بينهما... وجاء الأعشى على أعقاب ذلك وانحاز إلى

(١) د / محمد حسين ، بهار الأعشى الكبير ، ص ١٣٨.

عامر وزعم أنهما قد حكماه فى أمرهما فقال هذه القصيدة ينفر فيها عامراً على
علقمة فذاع حكمه فى الناس. (١)

مما سبق نتبين أن الموضوع الرئيس فى القصيدة هو المنافرة بين عامر بن
الطفيل وعلقمة بن علاثة ، وعلاقة شاعرنا بهذه القصيدة هى أنه جعل نفسه حكماً
بين عامر وبين علقمة.

(٢) الطابع العام للقصيدة :-

هذه القصيدة تمثّل للحياة الجاهلية قبل الإسلام فهى تعرض للصراعات
القبلية والعصبيات وهى قيم كان لها مكانتها قبل مجىء الإسلام ، ولذا يغلب على
القصيدة هذا الطابع القبلى معتمداً على المدح والهجاء والفخر وكلها تدور فى فلك
المنافرة فالأعشى يمدح عامراً ويهجو علقمة ثم يفخر بنفسه وبحكمه الذى أصدره
وتوصل إليه.

سبب اختيار هذه القصيدة :-

(١) من أهم أسباب اختيارى لهذه القصيدة الوفرة فى فنون إيقاع الكلمة
وتنوعها فالقصيدة بها الفاصلة المسجوعة والجناس الناقص والإيقاع
الصرفى والطباق الموقع.

(٢) وليس الكم وحده هو ما دفعنى إلى اختيار القصيدة ولكن الكيف فى توظيف
هذا الكم من فنون الإيقاع وبيان مدى نجاح الأعشى فى هذا التوظيف.

(٣) كما تمتاز القصيدة بجودة الأداء الشعرى عند الأعشى الذى يطهر فى مقاطع
الغزل والهجاء والمدح وهو ما توافر فى هذه القصيدة.

(١) المصدر نفسه ، ص ١٣٨ .

توظيف إيقاع الكلمة في القصيدة :-

هذه القصيدة تنقسم إلى ثلاثة مقاطع رئيسة لعب الإيقاع فيها دوره - الذى سنراه لاحقاً - فى خدمة المعنى والوصول به إلى أقصى غاياته وجمال الإيقاع لا يكون فى كثافته أو كمه ولكن العبرة تكون فى كيفية توظيفه ليلعب دوراً محورياً فى القصيدة.

مقاطع القصيدة وإيقاع الكلمة بها :-

(١) المقطع الغزلى :- ويمتد من البيت الأول وينتهى بالبيت الثالث عشر.

١- الإيقاع الصرفى : وجاء أربع مرات.

٢- الفاصلة المسجوعة : وجاءت مرتين.

٣- الطباق الموقع : وجاء مرة واحدة.

٤- الجناس الناقص : وجاء مرة واحدة.

(٢) مقطع المنافرة : ويتكون من واحدٍ وأربعين بيتاً وهو أطول مقاطع القصيدة

كلها. وقد قسمته إلى ثلاثة أقسام :-

(١) القسم الأول : الموازنة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة.

(٢) القسم الثانى : فخر الأعشى بنفسه وبحكومته.

(٣) القسم الثالث : هجاء خالص لعلقمة بن علاثة.

فنون الإيقاع بمقطع المنافرة (إيقاع الكلمة) :

١- الإيقاع الصرفى : وجاء اثنتى عشرة مرة.

٢- الجناس الناقص : وجاء خمس مرات.

٣- الطباق الموقع : وجاء أربع مرات.

٤- الفاصلة المسجوعة . وجاءت ثلاث مرات.

(٣) مقطوع وصف الناقة :- وهو أقصر مقاطع القصيدة ويتكون من ستة أبيات

واللافت للنظر مجيئه فى نهاية القصيدة.

فنون الإيقاع بهذا المقطع : (إيقاع الكلمة)

١- الإيقاع الصرفى : وجاء ثلاث مرات.

٢- الطباق الموقع : وجاء مرة واحدة.

إذاً ، فى القصيدة إيقاع صرفى ورد تسع عشرة مرة ، وطاق موقع ورد

ست مرات ، وجناس ناقص ورد ست مرات ، وفاصلة مسجوعة وردت خمس

مرات ، الأمر الذى يجعلنا نتحرك بسهولة فى أرجائها ؛ بحثاً عن الطابع المميز

لإيقاع الكلمة فى الصنعة الفنية للأعشى.

أولاً : توظيف إيقاع الكلمة فى المقطع الفزلى :-

- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| ١- شاقنك من قتلها أطلتها | بالشط فالوتر إلى خاجر |
| ٢- فركن مهراس إلى ماردي | فقاع منقوحه ذى الخائر |
| ٣- دار لها غير آياتها | كل ملث صوته زاجر |
| ٤- وقد أراها ونسط أترابها | فى الحى ذى النهجة والسامر |
| ٥- كذمية صور مجزائها | بمذنب فى مزمر مائر |
| ٦- أو بيضة فى الدعص مكنونة | أو درة شيفت لذى تاجر |

(١- ٣) شاقه الحب هاجه. الأطلال أثار الديار. الحائر مجتمع الماء ، والموضع

المطمئن من الأرض. آيات جمع آية والآية العلامة. ملث مقيم. الصوب

السحاب دو الصوت. زخر البحر ولما وكثر ماؤد.

(٤- ٦) الترب من ولد معك ، السامر اسم فاعل من سمر أى لم ينم وتحدث ليلا.

والسامر أيضا مجلس السمار. المحراب الغرفة وُصدر البيت مائر تصلح

صفة للذهب والمرمر، فالذهب مائتر فى المرمر أى غائر فيه داخل، والمرمر مائتر أى براق يتموج لجودة صقله، الدعص كثيب الرمل، مكنونة مخبوءة فهى لذلك محفوظة صافية اللون. شيفت جلبت.

- ٧- يَشْفَى غَلِيلَ لَاهِ بِهَا
 ٨- لَيْسَتْ بِسَوْدَاءَ وَلَا عِنْقَصَ
 ٩- عَنَهْرَةِ الْخَلْقِ بِلَاخِيَّةُ
 ١٠- عَهْدِي بِهَا فِي الْحَى قَدْ سُرَيْلَتْ
 ١١- قَدْ نَهَذَ الثَّدْيُ عَلَى صَنْدَرِهَا
 ١٢- لَوْ اسْتَنْتَ مَيْتًا إِلَى نَحْرِهَا
 ١٣- حَتَّى يَقُولَ النَّاسُ مِمَّا رَأَوْا
- خَوْرَاءَ تُصْبِي نَظَرَ النَّاطِرِ
 تُسَارِقُ الطَّرْفَ إِلَى الدَّاعِرِ
 تُشَوِّبُهُ بِالْخَلْقِ الطَّاهِرِ
 هَيْفَاءَ مِثْلَ الْمُهْرَةِ الضَّمَامِرِ
 فِي مُشْرِقِ زَيْ صَبْحِ نَائِرِ
 عَاشَ وَكَمْ يُنْقَلُ إِلَى قَابِرِ
 يَا عَجِبًا لِلْمَيِّتِ النَّامِرِ
- التحليل :-

من الأفكار التى سيطرت على القصيدة فكرة الموازنة، وهى فكرة ملائمة لموضوع القصيدة، فالأعشى حكم يحكم بين اثنين فى منافرة شهيرة لم يستطع الكثير من سادات العرب الوصول فيها إلى حكم أو ترجيح.

ولم تكن فكرة الموازنة وحدها هى المسيطرة بل تطهر فكرة أخرى بجوار فكرة الموازنة وهى فكرة الربط بين الحاضر والماضى، فالأعشى يصف الحاضر ويتحدث عنه من خلال الإطلال على نافذة الماضى.

والأعشى يعتمد على إيقاع الكلمة فى تصوير هاتين الفكرتين بالإضافة إلى الإيقاع النفسى الذى يظهر أكثر ما يكون فى المقطع الغزلى.

(٧ - ١٠) الغليل حرارة العطش. أصباه الشىء شافه ودعاه إلى الصبا فحن إليه. عنقص بذينة قليلة الحياء. الداعر الخديث والفاسق. العبهرة الرقيقة

البشرة الناصعة البياض والسمينة الممتلئة. بلاخية طويلة عطيمة فى نفسها. سريت ليست السريال وهو القميص. الهيفاء الضامرة البطن الرقيقة الخصر. المهر ولد الفرس.

(١١ - ١٢) نهد برز. إشراق الحلى بريقها. الصبح بريق الحديد والحلى. الناثر والنير المشرق. النحر أعلى الصدر. وقيل موضع القلادة.

أولاً : الإيقاع الصرفى والسجع :-

وجاء الإيقاع الصرفى فى المقطع الغزلى أفقياً ورأسياً إلا أننا لا نعول على الإيقاع الرأسى عند التحليل والتوظيف لأن جماله لا يظهر إلا فى حال الإنشاد. ولجأ الأعشى إلى الإيقاع الصرفى بمجيئه علماً لأماكن وجود المحبوبة فيقول :-

شَاقَتْكَ مِنْ قَتْلَةٍ أَطْلَلَهَا بِالشُّطِّ فَالْوِثْرِ إِلَى حَاجِرِ
فَرُكُنْ مِهُرَاسٍ إِلَى مَارِدٍ فَقَاعٌ مَنفُوحَةٌ ذِي الخَائِرِ

الشاعر تنقابه حالة من التشوق للمحبوبة التى ملكت عليه أمره ، ونبع هذا التشوق عند رؤيته لأطلال المحبوبة وأماكن اللقاء التى كانت تجمع بينهما. والإيقاع الصرفى واقع بين (مارِد - الحائِر) فالأولى أحد أماكن اللقاء والحائِر وصف لأحد الأماكن (قاع منفوحة) والمقصود بالحائِر أماكن تجمع المياه لذا صورت كلمتا الإيقاع جزء من الحاضر الذى يعيشه الشاعر بين أطلال قتلة وهو حاضر يسبحر عليه التشوق.

ويستخدم الأعشى السجع فى وصف الماضى الذى تذكره حين رأى أماكن الذكرى فيقول :-

وَقَدْ أَرَاهَا وَسَطَ أُنْزَابِهَا فِي الحَى ذِي البُهْجَةِ وَالسَّامِرِ

كَنْثِيَّةٌ صُوْرٌ مَجْرَائِيهَا بِمُذْهَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَائِرٍ
أَوْ بِيضَةٍ فِي الدُّغْصِ مَكْنُونَةٍ أَوْ دَرَّةٌ شَبِيهَتْ لَدَى تَاجِرٍ

يعود بنا الأعشى فى هذه الأبيات إلى الماضى الجميل الذى يتذكر فيه محبوبته التى تظهر بين أترابها كدمية جميلة قد زينت بالمرمر البراق الذى يتموج لجودة صقله.

ويأتى السجع بين (مرممر، مائر) ليصور هذه الصورة الجميلة الممتعة لمحبوبته قتلة وكذلك السجع بين (بيضة - درة) فالمحبوبة بيضة مدفونة داخل الرمل فهى مصونة وجمالها يظهر فى حفاائها والمحبوبة درة لامعة يظهر جمالها فى ظهورها وبريقها اللامع.

فالأعشى يربط بين الماضى والحاضر فهما لا ينفصلان عن بعضهما فى المقطع الغزلى فهو يبدأ المقطع الغزلى بالتعبير عن حالة الشوق التى تنتابه فى الوقت الحاضر ثم يتبع ذلك بحديث عن الزمن الماضى وما فيه من جمال وممتعة حققهما وجود المحبوبة.

وهذا المشهد من الزمن الماضى ألقى بظلاله على الزمن الحاضر فكان سببا فى حال التشوق التى تسبطر على الشاعر فى الوقت الحاضر.

كما أسهم السجع بين (بيضة - درة) فى بيان الموازنة بين الجمال الحسى الخفى والجمال الحسى الظاهر فالمحبوبة رائعة فى كلتا الحالين سواء كانت مختبئة بعيدة عن الأعين أو كانت ظاهرة للأعين.

والدائرة الإيقاعية هنا ضيقة تقتصر على الموازنة بين الجمال الحسى الخفى المتمثل فى (البيضة المدفونة فى الرمال) والجمال الحسى الظاهر فى (الدرة اللامعة)

الجناس الناقص فى المقطع الفزلى :-

ولا يوجد فى هذا المقطع سوى جناس ناقص واحد إلا أنه جاء مؤثراً للغاية وأسهم فى إدخال وصف المحبوبة إلى دائرة أوسع من التى صنعها الإيقاع الصرفى فإذا كان الأعشى قد استخدم الإيقاع الصرفى فى الموازنة بين جمال الظهور وجمال الخفاء فى وصف بياض المحبوبة ، نجد أنه يوسع الدائرة مع الجناس الناقص فيوازن بين الجمال الحسى بكل ما فيه والجمال المعنوى بكل ما يشتمل عليه من طهر وعفاف. يقول الأعشى :-

غَيْبَرَةُ الْخَلْقِ بِلَاخِيَّةٍ تَشْوِبُهُ بِالْخَلْقِ الطَّاهِرِ (١)

فالجناس الناقص بين (الخلق - الخلق) جناس ناقص لاختلاف البيئة واختلاف البيئة بين الكلمتين المتجانستين يؤدى إلى اختلاف درجة الإيقاع وهو مناسب لاختلاف الخلق عن الخلق . فالخلق حسية والحسية مصيرها إلى غناء والخلق معنوى مصيره إلى البقاء ، والشاعر يوازن بين جمال الحس المتمثل فى الشكل وجمال المعنى المتمثل فى الخلق الطاهر ، ولعب المجاز دوره فى جعل جمال الشكل وجمال الخلق وجهان لعملة واحدة وهى المحبوبة فتوحد المنير مع الاستجابة والدائرة هنا أوسع من نوى قبل فقد شملت الجمال الحسى والجمال المعنوى لمحبوبته قتيبة.

(١) عبيرة : رقيقة الشرة ناصعة البياض السمينة المثلثة . بلاخية : طريفة عظيمة فى معناها

الطباق الموقع والفاصلة المسجوعة :-

ومع الطباق الموقع اتسعت دائرة الموازنة في وصف المحبوبة أكثر فأكثر

فجاءت لتشمل الموازنة بين القرب من المحبوبة والبعد عنها :-

فَقَدْ نَهَضَ الثَّدْيَ عَلَى صَنْدُرِهَا فِى مُشْرِقِ ذِي صَبْحِ نَائِرِ
لَوْ أُنْفَذْتُ مَيْتًا إِلَى نَحْرِهَا غَائِشًا وَكَمْ يُنْقَلُ إِلَى قَابِرِ
حَتَّى يَقُولَ النَّاسُ مِمَّا رَأَوْا يَا عَجَبًا لِلْمَيْتِ النَّاشِرِ

المحبوبة بالنسبة للأعشى رمز للبقاء والخلود وليس هذا فحسب ، بل هى تمنح البقاء والخلود لمن يقترب منها حتى ولو كان ميتاً فهى لديها القدرة الكافية على بعث الحياة فيه فالطباق الرأسى الموقع بين (قابر - الناشر) جعلنا فى موازنة بين الحياة والموت ، بين الخلود والفناء فالوجود بجوار قتلة خلود وبقاء والبعد عنها موت وفناء ، هكذا اتسعت الصورة من ضيق إلى أوسع فأوسع وأسهم الإيقاع بدور فعال فى نقل الصورة من الحيز الضيق إلى الحيز الأوسع فالأوسع .
وجاءت الفاصلة الرأسية المسجوعة (صدرها - نحرها) والموزونة صرفياً لتدعم الجمال الحسى للمحبوبة وتجسد دور هذا الجمال فى منح القوة والخلود والبشر لمن حولها . كما جاءت كلمة (قابر) نكرة تعبر عن ضعف الموت بجوار قتلة وجاءت (الناشر) معرفة لتعظيم قوة من يجاور قتلة .

ثانيا : مقطع المناشرة :-

أولاً : النص :

- ١٤- ذَعِبًا فَقَدْ أَعْرَزْتَ فِي حَبِّهَا
وَأَنْكَرَ حَنَا عَلَقْمَةَ الْفَاجِرِ
١٥- عَلَقْمٌ لَا لَسْتَ إِلَى عَامِرٍ
النَّاقِضِ الْأَوْتَارِ وَالْوَاتِرِ

(١٤ - ١٥). أعذر صارنا عذر. الحنا الفحش من الكلام. لست له أى لا تشبهه

ولا تقاس إليه. الأوتار جمع وتر وهو الثار. الواتر الغلب الذى يترك

ثأره فى الأعداء.

- ١٦- وَاللَّابِسِ الْخَيْلِ بِخَيْلٍ إِذَا
وَعَامِرٌ سَادَ بِنَى عَامِرٍ
١٧- سَادَ وَالْقَى قَوْمَهُ سَادَةً
وَكَابِرًا سَادُوكَ عَنْ كَابِرٍ
١٨- مَا يُجْعَلُ الْجُدُّ الظَّنُونُ الَّذِي
جَنِبَ صَوْبَ اللَّجِبِ لِلزُّخْرِ
١٩- مِثْلُ الْفَرَايِى إِذَا مَا طَمَا
يَقْذِفُ بِالْبُوصِىِّ وَالْمَاهِرِ
٢٠- إِنْ الَّذِي فِيهِ تَمَارَيْتُمْ
بُنِينَ لِلشَّمَامِ وَالنَّاطِرِ
٢١- حَكْمَتُ مَوْنِي فَقَضَى بَيْنَكُمْ
أَبْلَجُ مِثْلُ الْقَمْرِ الْبَاهِرِ
٢٢- لَا يَأْخُذُ الرُّشُوءَ فِي حَكْمِهِ
وَلَا يَبَالِي غَبِينَ الْخَاسِرِ
٢٣- لَا يَرْهَبُ الْمُنْكَرَ مِنْكُمْ وَلَا
يَرْخُوكُمْ إِلَّا نَقَى الْأَصْبِرِ
٢٤- يَا عَجِبَ الدُّهْرَ مَتَى سُوِيَا
كَمْ ضَاحِكٍ مِنْ ذَا وَكَمْ سَاخِرِ
٢٥- فَاقْنِ حَيَاءً أَنْتَ ضَبِعْتَهُ
مَالِكٌ يَغْدُ الشُّيْبِ مِنْ عَادِرِ
٢٦- وَلَسْتَ بِالْأَكْثَرِ مِنْهُمْ حَصَى
وَلَيْمًا الْعِزَّةَ لِلْكَاتِرِ
٢٧- وَتَسْتُ فِي الْأَثْرَيْنِ مِنْ مَالِكِ
وَلَا أَيْبَى بَكَرِ نَوَى النَّاصِرِ
٢٨

(١٦ - ١٨) اللابس الخاط. الكبة الدفعة من الخيل. الأحوص جد علقمة. عامر بن

صعصعة وهو الجد الأكبر الذى يجتمع عنده عامر وعلقمة وبقية العروع

الأخرى. ألقى قومه سادة ، يقصد أبا براء وهو عامر بن مالك بن جعفر عم عامر. وقد تنازع عامر وعلقمة الرياسة لما أسن. الكابير الكبير والرفيع القدر.

(١٩ - ٢٠) الجد البئر. الظنون الذي لا يعرف أفيه ماء أم لا ، أو القليل الماء. جنبه الشيء أبعد عنه ، الصوب هنا الناحية. اللجب الذي له صوت وجلبة. الزاخر الكثير الماء. طما البحر ارتفع ماؤه. اليوصى السفين وهو كذلك الملاح. الماهر السابح.

(٢١ - ٢٥) تماريتما اختلافتما. السامع الذي سمع الخبر من غيره ولم يشاهده. الناظر الذي حضر وعاین ، أبلج واضح. شرق الوجه الباهر الذي يبهر النجوم فيقطع ضوءها. الغبن النقص. المنكر الذي ينكر حكمه ولا يرضاه. النقا عظم العضد أو كل عظم نى مخ فى داخله. أصر الشيء (كضرب) أصرًا كسره.

(٢٦ - ٢٨) قنى الحياء لزمه. الأثرى الكثير المال. أبو بكرهم بنو أبى بكر بن كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة.

٢٩- هُمُ هَامَةٌ الْحَى إِذَا حُصِّلُوا	مِنْ جَعْفَرٍ فِي السُّؤْدِ الْقَاهِرِ
٣٠- أَقُولُ لَمَّا جَاءَنِي فُخْرُهُ	سُبْحَانَ مَنْ عَلَّقَمَةَ الْفَاحِرِ
٣١- عَلَّقَمٌ لَا تَسْفَهُ وَلَا تَجْعَلَنَّ	عِرْضَكَ لِلْوَارِدِ وَالصَّادِرِ
٣٢- أَوَّلُ الْحَكْمِ عَلَى وَجْهِهِ	لَيْسَ قَضَائِي بِالْهَوَى الْجَائِرِ
٣٣- قَدْ قُلْتُ قَوْلًا فَقَضَى بَيْنَكُمْ	وَأَعْتَرَفَ الْمُنْقُورُ لِلنَّافِرِ
٣٤- كَمْ قَدْ مَضَى شِعْرِي فِي مِثْلِهِ	فَسَارَ لِي مِنْ مَنْطِقِ سَائِرِ
٣٥- إِنْ تَرَجِعَ الْحَكْمَ إِلَى أَهْلِهِ	فَلَسْتُ بِالْمُسْتَى وَلَا النَّاسِرِ
٣٦- وَلَسْتُ فِي السَّلْمِ بِذِي نَائِلِ	وَأَسْتُ فِي الْهَيْجَاءِ بِالْجَاسِرِ

٣٧- إني أذبت على حنفةٍ ولم أقله عثرة الغائيرِ
٣٨- نياتينه منطلق سائرٍ مستوسقٍ للمسمع الأبر

(٢٩ - ٣١) هامة الحى رأسه . حصلوا جمعوا وميزوا . السود السيادة . القاهر

الغالب . سبحان منه تعجب . أى سبحان الله منه . الوارد الذى

يجيء الماء ليشرب . الصادر الذى يعود من الماء بعد أن شرب .

(٢٢ - ٢٤) أول الحكم إلى أهله رده إليهم أى جعله يؤول ويرجع إليهم . الجائر

الزحرف عن الصواب والحق . المنفور المغلوب فى المنافرة . والنافر

الغالب فيها . منطلق سائر مشهور ذهب بين الناس وسار .

(٢٥ - ٢٨) أسمى الثوب وأسداه أقام سداه ، السدى من الثوب ما مد من خيوطه

وهو خلاف لحمته . والنير هذب الثوب ولحمته . يريد أن يقول له

لست شيئاً . النائل العطاء . الهيجاء الحرب . الجاسر الجريء

الشجاع . أقال عثرته صفح عنه . منطلق سائر شعر ينال شهرة بين

الناس . استوسق له الأمر أمكنه . الأثر الذى يأتى الخبر أو الشعر

ويرويه ، فهو أثر والكلام مأثور .

٣٩- عضت بما أبغى الموائى له من أمه فى الزمن الغابرِ
٤٠- وكن قد أبغين منها أذى عند الملقى وأبغى الشافرِ
٤١- لا تحسبني عنكم غافلاً فلست بالوالئ ولا الفاترِ
٤٢- واسمع فإني طين عالم قطع من شقيقة الهابرِ
٤٣- يقسم بالله لنن جاءه عنى أذى من سامع خابرِ
٤٤- ليجمعننى سببه بغذاها جذعت يا علقم من نادرِ
٤٥- أجدعاً توعدنى سادراً لست على الأغذاء بالقادرِ
٤٦- انظر إلى كف وأسرارها هل أنت إن أوعدتني ضائري

٤٧- إني رأيتُ الحربَ إنْ شمرتُ دارتُ بكِ الحربُ معَ الدُّائرِ
٤٨- حوَّلي ذُوو الأكالِ منْ وائلِ كاللَّيْلِ منْ بادٍ ومنْ حَاضِرِ

(٢٩ - ٤١) بما أبقى المواسى له من أمه . المواسى جمع موس ، يقطع به الشيء

الزائد في العورة وهو الذي نسميه (الطهارة) . الزمن الغابر الزاهب

القديم . الملاقى شعب رأس الرحم ، جمع ملقى (كمنفى) . الشفر

(بضم الشين) والشافر حرف الفرج . وافى ضخم . الوانى والفاقر

بمعنى واحد وهو الضعيف والبطيء .

(٤٢ - ٤٤) طين فطن . عالم يعرف أخبار الناس ولا يخفى عليه منها شيء .

الشقشقة شيء كالرثة يخرج البعير من فيه إذا هاج ، ولا يعرف

موضعها منه في غير تلك الحال . هدر البعير ردد صوته في حنجرتة

عند الغضب . جدعه (بتشديد الدال) دعا عليه فقال جدعك الله .

والجدع القطع . نادر متهدد .

(٤٥ - ٤٨) الجذع الشاب الحدث ، والذي أخذ في الأمر حديثاً . السادر المتحير

والذى تحير بصره من شدة الحر . انظر إلى كف ، كانوا ينظرون إلى

الكف ويرون فيها دلائل على المستقبل . شمرت الحرب اشتدت

وكانها كشف عن يديها أو ساقبها . الأكال قطائع كانت الملوك

تطعمها للأشراف ، البابى الذى يسكن البادية والصحراء . الحاضر

الذى يسكن الحاضرة أى المدن .

٤٩- المَطْعَمُ واللَّحْمُ إِذَا مَا شَتَوَا وَالْجَاعِلُ الْقُوتَ عَلَى النَّاسِرِ
٥٠- مِنْ كُلِّ كَوْمَاءٍ سَخُوفٍ إِذَا جَفَّتْ مِنَ اللَّحْمِ مَدَى الْجَارِرِ
٥١- وَالشَّافِعُونَ الْجُوعَ عَنْ جَارِهِمْ حَتَّى يَرَى كَالْغُصْنِ النَّاضِرِ

- ٥٢- كَمْ فِيهِمْ مِنْ شَطْبَةٍ خَفِيقٍ
 ٥٣- وَكُلُّ جَوْبٍ مَتْرَصٍ صُنْعُهُ
 ٥٤- وَكُلُّ مِرْتَانٍ لَهُ أَزْمَلٌ
 ٥٥- وَقَدْ أَسْتَى اللَّهُمَّ حِينَ اعْتَرَى
 ٥٦- زَيْفَانَةٌ بِالرُّحْلِ خَطَارَةٌ

(٤٩ - ٥١) القوت النفقة . الياسر الذي يلعب الميسر ، أو الرابع فى الميسر . وكان الرابع يفرق ما غنم من اللحم ، وهم يعبرون من يأخذه إلى بيته ، إذا ما شتوا ، لأن الشتاء عندهم زمن الشدة والقحط وانقطاع الرزق . الكوماء الناقة الضخمة . السحيفة طبقة الشحم والجمع سحائف ، وناقاة سحوف كثيرة السحائف . المدى جمع مدية (بضم الميم) وهى السكين الجازر الجزار الذى يذبح . الشافعون الدافعون ، والشفع أصله الزوج فهو يكون معه ويقف بجانبه ولا يتركه وحده .

(٥٢ - ٥٤) شطبة فرس طويلة . خفيق خفيفة سريعة . سابح فرس عداء . نى ميعة سريع ، ماع الشىء سار وجرى على وجه الأرض . ضير الفرس وضير المقيد جمع قوائمه ووثب . جوب ترس . مترص محكم . صارم قاطع . رونق السيف ماؤه وطلاوته . أرنت القوس صوتت فهى مرتان كثيرة الرنين . الأزمل كل صوت مختلط . ولين أكعبه رمح مرن . حادر غليظ .

(٥٥ - ٥٦) اعتراه عرض له ونزل به . جسة ناقاة ضخمة . وكذلك دوسرة . عاقر غير حامل . زاف البعير أسرع فى تمايل . ناقاة خطارة تضرب بدينها يمينا وشمالا . ألوى به ذهب به . الشرخ الحرف الناتى من الشىء ، وشرخا

الرحل آخرته وقادمته. الميسة شجرة تعمل منها الرحال. قتر الشىء
ضم بعضه إلى بعض ، والقاطر من الرحال والسرج هو الجيد الوقوع على
الظهر ، أو اللطيف منها الذى يقى الظهر ولا يعقره.

- ٥٧- شَتَانٌ مَا يُؤْمَى عَلَى كُورِهَا وَيَوْمٌ حَيْثَانٌ أَخَى جَابِرٍ
٥٨- فِي مَجْدَلٍ سُيِّدٌ بُنْيَانُهُ نَزَلَ عَنْهُ ظَفَرُ الطَّائِرِ
٥٩- يَجْمَعُ خَضْرَاءَ لَهَا سُورَةٌ تَعْصِفُ بِالذَّارِعِ وَالْحَاسِرِ
٦٠- بِأَسِئَلَةِ الْوَقْعِ سَرَابِيلُهَا بِيضٌ لِأَيِّ جَانِبِهِ الظَّاهِرِ
- ثانياً : التحليل :-

المقسم الأول : الموازنة بين عامر بن الطفيل وعلقمة :-
والموازنة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة جاءت فى صورة مدح
لعامر بن الطفيل وهجاء لعلقمة بن علاثة. واعتمد الأعشى فى هذا المقطع على فكرة
الموازنة التى سيطرت سيطرة واضحة على المقطع الغزلى.
وجاء هذا القسم فى جزأين :-

الجزء الأول ،- ويمتد من البيت الرابع عشر وحتى البيت الواحد والعشرين.
الجزء الثانى ،- ويمتد من البيت الخامس والعشرين وحتى البيت الواحد والثلاثين.
والأعشى فى الجزء الأول يقتصر على علقمة وعامر فهذا الجزء جاء
سجالاً بينهما وجاءت الموازنة مباشرة تختص بهما ومن فنون
الإيقاع التى جسدت هذا المعنى فن الجناس الناقص ، وجاء
الجناس فى بيت واحد يقول فيه الأعشى :-

(٥٧ - ٦٠) المجدل القصر يزل يزلق ولا يستقر لأن أحجاره مصقولة ملساء
لا يتعلق بها الخلفه. خضراء كتيبة يعلوها الحديد ، والعرب يسمى

الأسود أخضر أحياناً. سورة الشىء حدته وشدته وسطوته. الدارع
الذى يلبس الدرع والحاسر العارى الذى لا درع له. السربال القميص
والدرع. الظاهر المرتفع والظهير بفتح الظاء ما ارتفع من الأرض.

علقم لا لست إلى عامر الناقص الأوتار والواتر^(١)

١٥ / ١٨

فالجناس الناقص بين (الأوتار - الواتر) جاء ليوازن بين قوة عامرين
الطفيل الذى يأخذ ثاره من الأعداء وفى الوقت ذاته لا ينالون منه ثأرهم ، كما
يجعل علقمة فى موقف الضعيف الذى لا يستطيع الأخذ بثأره ، فالشاعر من خلال
الجناس الناقص بمنح عامر ويسلب من علقمة وبين المنح والسلب يظهر البون
الشاسع بينهما.

والكلمتان معرفتان والتعريف بمنحهما قوة وتخصيصاً لعامر.

ويختم الأعشى هذا الجزء بالإيقاع الصرفى فيقول :-

إِنَّ الَّذِي فِيهِ تَمَارُتُمْ يَا بَيْنَ السَّمِيعِ وَالنَّاطِرِ

٢١ / ١٨

يحاول الأعشى فى هذا البيت من خلال الإيقاع الصرفى أن يعطى
المصدقية لما أصدره من حكم يرجح فيه كفة عامر بن الطفيل على علقمة بن علاثة
(فالسامع والناظر) موقعتان إيقاعاً صرفياً جسدياً المعنى ، فالشاعر يتحدث عن
صواب حكمه عند من شهد المناظرة ، وهو (الناظر) وعند من سمع بها (السامع)
وهذا الحكم يتساوى هى وضوحه عند الجميع بين سامع وناظر.

(١) الأوتار : جمع وتر وهو الثار ، الواتر : الغالب الذى يترك ثاره فى الأعداء.

والموازنة بين عامر وعلقمة فى هذا الجزء تدور فى دائرة ضيقة تنحصر بين

عامر وعلقمة ولا تتعداهما. وظهر ذلك واضحا فى قوله :-

سُنْتُ بِنَى الْأَخْوَصِ لَمْ تَعُدْهُمْ وَغَامِرٌ سِنَاذُ بِنَى غَامِرِ

١٧ / ١٨

وفى الجزء الثانى من الموازنة اتسعت الدائرة لتشمل الموازنة بين قوم

علقمة بن علاثة وإن لم يصرح بهم وبين قوم عامر بن الطفيل وقد عدد الشاعر عدداً
من أكابريهم.

فبدأ الأعشى هذا الجزء بموازنة مباشرة بين علقمة وعامر فيقول :-

يَا عَجَبَ الدُّهْرِ مَتَى مُوَيَّا كَمْ ضَاخِكِ مِنْ ذَا وَكَمْ سَاخِرِ
فَأَقْنِ حَيَاءَ أَنْتِ ضَيْعَتَهُ مَا لَكَ بَعْدَ الشُّيْبِ مِنْ عَاذِرِ

٢٦، ٢٥ / ١٨

ما زال الأعشى - فى هذين البيتين - يدور فى فلك الدائرة السابقة فيقصر

الأمر على علقمة وعامر وجاء الإيقاع الصرفى بين (صاخك - ساخر) ليدل على
تساوى رد الفعل فى القوة ففخر عامر بنفسه وقومه صادق ولذا يقابل بالضحك
والإعجاب وعلى النقيض يأتى رد الفعل من فخر علقمة بنفسه وهو غير صادق ولذا
يواجه بالسخرية ويؤيد ذلك الاستفهام (متى سويًا ؟) وهو استفهام يثير
التعجب من أمر علقمة الذى يسوى نفسه بعامر بن الطفيل وجاءت جملة النداء
التعجبى لتدعم الاستفهام السابق ولكن الأعشى سرعان ما يتنقل من هذه الدائرة
الضيقة إلى دائرة أوسع وأرحب يقول الأعشى :-

وَأَيْمْنَا الْعِزَّةَ لِلْكَائِرِ وَكُنْتُ بِالْأَكْثَرِ مِنْهُمْ حَضِي
وَكُنْتُ فِي الْأَثْرَيْنِ مِنْ مَالِكِ وَلَا أَبِى بَكَرٍ ذَوِي النَّاصِرِ

هُمُ هَامَةٌ الْخِي إِذَا حُصِّلُوا مِنْ جَعْفَرٍ فِي السُّؤْدِ الْقَاهِرِ
أَقُولُ لِمَا جَاءَنِي فَخْرُهُ سُبْحَانَ مَنْ عَلَّمَهُ الْفَاخِرِ
عَلَّقِمَ لَا تَسْفَهُ وَلَا تَجْعَلُنَّ عِرْضَكَ لِلْوَارِدِ وَالصَّادِرِ

٢٦: ٢٧ / ١٨

حاول الأعمشى من خلال فنون الإيقاع أن يظهر مدى الهوية العميقة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة وذلك من خلال الموازنة بين قوم عامر بن الطفيل وبين قوم علقمة متمثلين في شخص علقمة بن علاثة فجاء الإيقاع الصرفي في (مالك - الناصر) فمالك قوم عامر الأثرياء والناصر صفة لبنى أبى بكر قوم عامر فجمع الإيقاع الصرفي في الثراء والقوة لعامر بن الطفيل فضلاً عن أن الكلمتين فاصلة موزونة صرفياً فاجتمع الإيقاع من مصدرين ليزيد الإيقاع قوة تناسب مقام المدح.

وتتسع الدائرة لتنتقل من تفضيل قوم عامر في القوة والثراء إلى السيادة الكاملة فهم رؤوس الحى وهامته يوم يجمع الناس فيقول :-

هُمُ هَامَةٌ الْخِي إِذَا حُصِّلُوا مِنْ جَعْفَرٍ فِي السُّؤْدِ الْقَاهِرِ

٢٩ / ١٨

ويلعب الجنس الناقص بين (هم - هامة) دوراً في إظهار مدى الهوية العميقة بين قوم العامر (هم) الذين تسيدوا الناس وكانوا كبارهم (هامة) فنسب مالك هو رؤوس الحى وهامته يوم يجمع الناس وهو بمكان السؤدد القاهر من بنى جعفر.

فعلقم في هذا الجزء ليس أكثر من قوم عامر عددًا وليس أفضل نسبًا فالموازنة شملت الجانب المعنوي والجانب الحسى الذين تفوق فيهما عامر بن

الطنيل بينما اقتصررت الموازنة فى الجزء الأول - فى غالبها - على الجانب الحسى وهذا اتساع جديد لدائرة الموازنة.

ويختتم الأعشى هذا الجزء بتوجيه توبيخ لاذع إلى علقمة بن علاثة ويشارك الطباق الموقع فى إظهار هذا التوبيخ فيقول :-

عَلِّمُ لَا تَسْفَهُ وَلَا تَجْعَلْنِي عَرْضُكَ لِلْوَارِدِ وَالصَّابِرِ

٣١ / ١٨

فالأعشى يوبخ علقمة من خلال الطباق الموقع صرفياً بين (الوارد - الصادر) وهذا الطباق يوضح مدى السخرية من سفاهة علقمة وهى سخرية جاءت من الجميع ممن يستحق وممن لا يستحق وقد وفق الأعشى فى ختام هذا الجزء بهذا البيت فعند إظهار الهوة السحيقة بين عامر وعلقمة يظهر كل فخر لعلقمة بنفسه سفاهة وتقابل هذه السفاهة بالسخرية.

القسم الثانى :- فخر الأعشى بنفسه وقومه :-

تميز فخر الأعشى بأنه لم يأت جملة واحدة بل جاء منفرداً فى القصيدة ولكن من خلال بناء هندسى منتظم إلى حد ما.

فجاء الجزء الأول من فخر الأعشى بعد الجزء الأول من الموازنة بين عامر وعلقمة وجاء الجزء الثانى من فخر الأعشى بنفسه بعد الجزء الثانى من الموازنة بين عامر وعلقمة وجاء الجزء الثالث من الفخر بعد هجاء الأعشى لعلقمة بن علاثة وبذلك يمكن أن نقول إن الأعشى نجح فى بناء مقطع المناورة بطريقة هندسية إلى حد ما وتظهر كالتالى :-

(١) موازنة بين عامر وعلقمة

(٢) فخر الأعشى بنفسه من البيت (٢٣) حتى (٢٥).

(٣) موازنة بين عامر وعلقمة.

(٤) فخر الأعشى بنفسه من البيت (٢٢) حتى (٢٨).

(٥) هجاء الأعشى لعلقمة.

(٦) فخر الأعشى بقومه من البيت (٤٨) حتى (٥٤)

وقد خلا الجزء الأول من فخر الأعشى من فنون الإيقاع ولم يأت منها إلا

السجع في قوله :-

حَكْمَتُنِي قَضَى بَيْنَكُمْ أَبْلَجٌ مِثْلُ الْقَمَرِ الْبَاهِرِ

٢٢ / ١٨

ودائرة الفخر في هذا الجزء القصير ضيقة فهي تقتصر على الفخر بنفسه

في إظهار الحكمة بين علقمة وعامر فيقول :-

لَا يَأْخُذُ الرَّشْوَةَ فِي حُكْمِهِ وَلَا يَنْأَلِي غَبْنَ الْخَاسِرِ
لَا يَرْهَبُ الْمُنْكَرَ مِنْكُمْ وَلَا يَرْجُوكُمْ إِلَّا نَقَى الْأَصِيرِ

٢٤، ٢٣ / ١٨

وفي الجزء الثاني من الفخر تتسع الدائرة بوصف عام لرايه وحكمه فيقول :-

أَوْكَلُ الْحُكْمِ عَلَى وَجْهِهِ لَيْسَ قَضَائِي بِالْهَوَى الْجَانِبِ
قَدْ قَلَبْتُ قَوْلًا فَقَضَى بَيْنَكُمْ وَاعْتَرَفَ الْمَنَفُورُ لِلنَّافِرِ
كَمْ قَدْ مَضَى شِعْرِي فِي مِثْلِهِ فَسَارَ لِي مِنْ مَنْطِقِ مَنْابِرِ

٣٤ - ٣٢ / ١٨

وقد لعب الطبايق الموقع دوره فى اتساع دائرة الفخر فجاء بين (المنفور -
الناغر) فاعتراف المغلوب للغالب يسوغ للأعشى أن ينتشر حكمه بين الناس
ويديع صيته ، وجاء الجناس الناقص ليكمل هذه الدائرة فى قوله :-

يَأْتِيَهُ سَطْرٌ سَائِرٌ مُسْتَوْبِقٌ لِلْمُسْمِعِ الْأَمْرِ

٢٨ / ١٨

فالجناس الناقص جمع بين الفاصلة المسجوعة والمجنسة فى ذات الوقت
وهذا تكثيف إيقاعى مقصود لبيان مدى ذبوع شعره وحكمه ومنطقه وتمكن ذلك
من نفوس السامعين.

ثم يختتم الأعشى الفخر بالجزء الثالث الذى يتضمن فخره بالقبيلة
فانتسح الدائرة إلى نطاق أوسع ، وهو نطاق الفخر بالقبيلة ، ووفق الأعشى أن يختم
فخره بهذا الفخر لقبيلته خاصة وقد جاء بعد هجاء علقمة بن علاثة وقد تحول
الأمر نيبا إلى حصومة شخصية استلزمت من الأعشى أن يرهب علقمة بقومه
يقبلته وقد - بر هذا الجزء بغللة الإيقاع الصرعى على بقية الفنون فلم نر ظهوراً
لسغبة العنبر معه سوى الطبايق الذقن والذى جاء أيضا موقعا إيقاعاً صرعبا.
ويبدأ الأعشى هذا الجزء بقوله :-

حَوَّلِي ذُو الْأَكْمَالِ مِنْ وَالِئِلْ كَاللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمِنْ حَاضِرٍ

٤٨ / ١٨

فالتبايق الموقع بين (باد وحاضر) جاء موضعا للكثرة التى يتميز بها
٤٠٠٤ : ٤٠٠٤ كسرة كريمة من أصحاب قطناع الإبل التى يطعمها الأشراف. والتشبيه
بذالك الكثرة التى تنتشر فى كل مكان من بادية وحاضرة مثل الليل.

ثم يلعب الإيقاع الصرفى فى لوحة جميلة دوره فى إبراز محاسن قوم
الأعشى فيقول :-

كَمْ فِيهِمْ مِنْ شَطْبَةٍ خَيْفَى وَسَابِحِ ذِي مَيْعَةٍ ضَائِرٍ^(١)
وَكُلِّ جَوْبٍ مُمْرَصٍ صُنْعُهُ وَصَارِمِ ذِي رَوْفِقٍ بَاتِرٍ^(٢)
وَكُلِّ مِرْتَانٍ لَهُ أَرْمَلٌ وَلَتَيْنِ أَكْعُبُهُ حَائِرٍ^(٣)

١٨ / ٥٢ - ٥٤

الأعشى يختتم بهذه الأبيات فخره بقبيلته وأسهم فى تصوير الحركة التى
غلبت على الأبيات فجاء الإيقاع الصرفى بين (سابع - ضابر) والفرس السابح
الفرس السريع والضابر الذى يجيد القفز، فخيّل القبيلة تمتاز بالسرعة والقفز فى
آن واحد وجاءت كم لتفيد كثرة هذه الخيول.

والإيقاع الصرفى (صارم - باتر) جاء مجسداً للمعنى ، فالكلمتان من
أوصاف السيف فى أثناء القتال فى وضع الحركة فى حال القطع.

ثم يأتى بعد ذلك وصف القوس والرمح وذلك يؤكد قولنا بأن الأعشى ركز
على إرهاب علقمة فجاء فخره خاص بإظهار قوة القبيلة وقوة عتاها الحربى.

(٣) القسم الثالث : هجاء علقمة :-

وأرى أن الأعشى فقد كثيراً من مصداقيته كحكم فى المنافرة بين عامر
وعلقمة فقد حول الأمر بينه وبين علقمة إلى خصومة شخصية بدليل تلاشى أى

(١) سابح : فرس عذاه ، ذى ميعة : سريع ، ضابر : قافر ، حيق : سريعة ، شطبة : فرس طويلة

(٢) جوب : ترس ، ممرص : محكم ، صارم : قاطع ، باتر : قاطع

(٣) ميراب : قوس كثيرة الرنين ، الأرملة : الصوت المختلط ، لبس أكعبه : رمح مرر ، حابر : شليط.

وجود لعامر أو قبيلته في هذا القسم والإيقاع في هذا المقطع الذي يمتد من البيت

رقم (٤٠) وحتى البيت (٤٧) جاء قليلا فجنس الأعرشى مرة واحدة في قوله :-

أَجْذَعًا تُرِعِدُنِي مَسَادِرًا وَأَسْتُ عَلَى الْأَعْدَاءِ بِالْقَادِرِ

٤٥ / ١٨

فالأعرشى بجنس بين (سادر - قادر) والسادر هو المتحير فعلمة متحير

من أمره بعد أن أوعد الأعرشى فهو ليس بقادر على أن ينتقم فجسد الجنس الضعف الذي يعانیه علمة بالإضافة إلى السفاهة في أنه لا يقيم قوة الآخرين.

وجاء الإيقاع الصرفي مرة واحدة في قوله :-

يُقْبِمُ بِإِثْمِ لَيْثٍ جَاءَهُ عَنَى أذى مِنْ سَامِعِ خَابِرِ

٤٣ / ١٨

فالإيقاع الصرفي بين (سامع - خابر) جاء ليحسد حذر علمة من

الأعرشى فهو يتسمع أخبار الأعرشى وهذا التسع دليل على تخوفه من الأعرشى.

ويعود الأعرشى في هذا المقطع إلى الربط بين الحاضر والماضي فيقول

وإصفاً الحاضر :-

لَا تَحْنَبْنِي عَنْكُمْ غَافِلًا قَلَسْتُ بِالْوَانِي وَلَا الْفَاتِرِ
وَأَسْمَعُ فَأَنْبِي طَبِينَ غَالِمًا أَقْطَعُ مِنْ شَقِيْقَةِ الْهَادِرِ

٤٢. ٤١ / ١٨

فالأعرشى يعبر عن غضبه وفي الوقت ذاته يؤكد قوته ، والإيقاع الصرفي

بين (الواني - الفاتر) جاء مجسدا لهذه القوة فالأعرشى ليس بالضعيف الذي

يتمسك لعدوه.

والإيقاع الصرفي بين (عالم - هادر) فالشاعر عليم بالأمر غاضب من
علقة فهو يحذره ويهدده والأمر (اسمع) توحى بلهجة التحذير والتهديد.

ثم ينقلنا الأعشى بعدها إلى الزمن الماضي في قوله :-

نُقِيبُ بِاللهِ لَمَّا جَاءَهُ عَنَى أَدَى مِمن سَامِعِ خَابِرِ
لِنَجْعَلَنِي سُنْبَةً يَغْدُوهَا جُدَعْتَ يَا عَقْمُ مِنْ نَابِرِ

٤٤٠ ٤٣ / ١٨

فالأعشى يتحدث عن الماضي عندما توعدته علقمة بأنه سيجعله سُنْبَةً
للناس إذا تعرّض للأذى. وما حدث في الزمن الماضي من علقمة كان سبباً في أن
يتوعدده الأعشى ويهدده في الوقت الحاضر فلم ينفصل الماضي عن الحاضر بل القى
الماضي بظلاله على الحاضر.

وجاء الإيقاع الصرفي بين (سامع - خابر) ليجسد وقع هجاء الأعشى
على علقمة فهو هجاء يكتب له الذبوع لذا فعلقمة يتوعد الأعشى بالأذى إذا وصله
هذا الهجاء من سامع أو خابر واتصال الكلمتين الموقعتين يضاعف من قوة الإيقاع
المصور لقوة ذبوع هجاء الأعشى.

المقطع الثالث : وصف الناقة :-

♦ (١) النفس :-

وَقَدْ أَسَلَى الْهَمُّ جِئْنَ اعْتَرَى بِجَسْرَةٍ نَوْمَسْرَةٍ عَاقِرِ
زَيْفَةٍ بِالرَّحْلِ خَطَّارَةٍ تَلْمُؤِي بِشَرْخِي مَيْسَةٍ قَاتِرِ
شَتَانُ مَا يَوْمِي عَنَى كُورِهَا وَيَوْمُ حَيَّانِ أَخِي جَابِرِ
فِي مَجْدِلِ سُيِّدِ بُنْيَانِهِ يَنْزِلُ عَنْهُ ظَفَرُ الطَّائِرِ
يَجْمَعُ خَضْرَاءَ لَهَا سَوْرَةٍ تَعْصِفُ بِالذَّارِعِ وَالْحَاسِرِ

باسمِةِ الوَقْعِ سَرَابِيْلِنَا بِيضٌ اِلَى جَانِبِهِ الظَّاهِرِ

١٨ / ٥٥ - ٦٠

ويطهر التوازن في هذا المقطع ، وساعد على بيانه الإيقاع الصرفي بين (زيادة - خطارة) فالناقة تنمايل في سيرها يمينا ويسارا وهذا التمايل بحاجة إلى توازن يحفظ للناقة سرعتها في أثناء السير وقد حقق الإيقاع الصرفي بما فيه من توازن هذا المعنى.

وجاء الطباق الموقع بين (الدارع والحاسر) فالشاعر يصف كتيبة قوية لا يقف أمامها شيء وجاء قوله (الدارع والحاسر) لبيان هذا فالكل لا يستطيع أن يقف أمامها وناقته في النهاية مثل الكتيبة لا يقف في طريقها شيء .
ولكن تبقى علامة استفهام على مجيء وصف الناقة هكذا في نهاية القصيدة ، فلا مبرر لوجوده وهذا ما لم يوفق فيه الأعشى.