(البنية الإيقاعية في شعر المديح السياسي)
في القرن السادس الهجري

أ.د. بهاء حسب الله
أستاذ الأدب العربي
بكلية الآداب – جامعة حلوان

إسراء عاطف حسن علي
باحثة دكتوراه بقسم اللغة العربية
بكلية الآداب – جامعة حلوان

ملخص البحث :

يستعرض البحث ملامح البنية الإيقاعية في شعر المديح السياسي في القرن السادس الهجري ، من خلال تحليل التشـــكيلات الموســـيقية والإيقاعية والإشـــارية ، ومنها التوظيف للأوزان والقوافي فيما يخدم المنظومة المدحية في القرن الســـادس الهجري تحديدًا ، كما يقف البحث أمام عناصـر الموسـيقى الظاهرة والخفية ، كذلك قراءة فنون التجنيس والتكرار والترديد والتوليد والاشـــتقاق ولفنون البديع كافة بصـــفة تحليلية ، والوقوف على ذوق العصـــر باعتباره عصـــرًا موســـيقيًا بامتياز اهتم كثيرًا بفن البديع خاصة ، فقد أصبح البديع في فترة مصر الإسلامية أداة تعبيرية تعتمد المفارقة الحسية والمعنوية لغة بذاتها ، وكل ذلك مثَّل عملية تنظيم للأدوات التعبيرية التي كان الإلحاح عليها وسيلة لقبولها أولا ، ثم الإعجاب بها ثانيًا ، وقد تفاعل شعراء مصر الإسلامية بهذا الدرب الفني المتوهج منذ القرن الثاني الهجري والممتد إلى القرون المتأخرة كالقرن السابع والثامن الهجريين .

ويقف البحث بالتفصـــيل والإبانة عند قضـــايا الوزن والقافية وملامح التجنيس والتكرار والتصـــــريع والمقابلة والتوليد فيما يخدم محورية البحث وقضـــيته ، مع الحرص على التطبيق على شعر المديح ، والدفع بالشواهد إلى مطارح التفسير والكشف عن اهتمام شعراء مصر الإسلامية بفنون البديع ومقتضياته .

الكلمات المفتاحية

الوزن – الإيقاع – البديع – القافية – التصـــريع – التوليد – التجنيس – التكرار – الاشـتقاق – الألفاظ المتجانسـة – المقابلة – التكرار اللفظي – السـمات الإيقاعية – الإيحاء – مباشرة المعنى – ضبط الإيقاع .

Abstract of the research

The research reviews the features of the rhythmic structure in the poetry of political praise in the sixth century AH, through analyzing the musical, rhythmic and indicative formations, including the use of weights and rhymes in what serves the praise system in the sixth century AH specifically. The research also stands before the elements of apparent and hidden music, as well as reading the arts of alliteration, repetition, repetition, generation and derivation and all the arts of Badi' in an analytical manner, and standing on the taste of the era as a musical era par excellence that paid great attention to the art of Badi' in particular, as Badi' became in the period of Islamic Egypt an expressive tool that relies on sensory and moral paradox as a language in itself, and all of this represented a process of organizing the expressive tools that insisted on it as a means to accept it first, then admire it second, and the poets of Islamic Egypt interacted with this glowing artistic path since the second century AH and extending to the later centuries such as the seventh and eighth centuries AH.

The research stops in detail and clarification at the issues of meter, rhyme, features of alliteration, repetition, alliteration, contrast, and generation in what serves the centrality of the research and its issue, with care to apply it to the poetry of praise, and to push the evidence to the places of interpretation and reveal the interest of the poets of Islamic Egypt in the arts of rhetoric and its requirements.

ويقصد بالبنية الإيقاعية ذلك التشكيل الموسيقى فى بنية الشعر ، والوقوف أمام ظواهره الموسيقية والإيقاعية والإشارية ، ومنها التوظيف للأوزان والقوافى فيما يخدم المنظومة المدحية في القرن السادس الهجري تحديدًا ، والتي نحن بصددها ، ولعناصر الموسيقى الظاهرة والخفية ، كذلك توظيفهم لفنون التجنيس والتكرار والترديد والتوليد والاشـــتقاق ولفنون البديع كافة ، ولمفرداته العامة والخاصة .

ومعلوم أن الكلمة تشـــكل مجموعة معانٍ مســـتقلة فى ذاتها ، وكذا مجموعة أصوات ذات قيمة إيقاعية خاصة بها [1]، ولكنّ هذه القيمة المعنوية والإيقاعية المستقلة لا يمكن أن تصنع شعرًا إلا بانتظام هذه الكلمات فى مواضعها المناسبة ضمن سياق جمالى يشترك مع الصوت والمعنى بوشائج النسب [2]، ويُكوّن من خلاله بنية إيقاعية دالّة ، تؤلف جوهر الشـــعر ومعناه ؛ وعلى ذلك فإنَّ بنية المعنى الشـــعرى تتحدد فى قصيدة ما من واقع تفاعلات وحداتها اللغوية بعضها ببعض وتأثيراتها المتبادلة معانى وأصـــواتًا ، وما ينشـــأ عن هذا الامتزاج من إيقاع يســـتدعى المعنى ومعنى يســـتدعى الإيقاع ، فالنغم فى الشعر يشترك اشتراكًا جوهريًا مع المعنى [3].

وتظل الموسيقى جوهرًا ولبًا وأساسًا لكيان الشعر وعالمه فى كل زمان ومكان ، ولعل لغة لم يتكامل فيها الإيقاع الموســـيقى ونســـقه النغمى كما تكامل فى عربيتنا العريقة، وإذا نظرنا فى شعرنا العربى وتاريخه الطويل وجدنا الإيقاع الموسيقي يتكامل فيه بصورة لم يعرفها الشعر الغربى على مدار أزمنته وعصوره ، فالقصيدة منه تتألف من أبيات محددة فى الوزن والقافية فى نظام نغمى مطرد ، ونســـب لحنية محكمة ، تستوفى فيها الرنات والإيقاعات استيفاءً دقيقًا ، وهى إيقاعات منتظمة تتكرر تقاسيمها الزمنية فى كل بيت وتتكرر وقفاتها أو قوافيها . ومنذ العصـــر الجاهلى يســـاند هذا

[1]- انظر قصيدة المديح فى الأندلس : ص 247 ، وكتاب بحث فى علم الجمال : ص 309 .
[2]- نظرية الأدب : ص 225 .
[3]- بحث فى علم الجمال : ص 229 .

الإيقاع الموسـيقي الخارجى إيقاعٌ داخلى يقوم على معرفة الشـاعر بخواص الألفاظ وطاقتها الصوتية بحيث تصبح قصيدته وكأنها عقود متناسقة من درر الألفاظ ، حتى يبلغ ما يريد من إمتاع المستمعين له بصياغة قصيدته بجانب إمتاعه لهم بجمال وزنه وقافيته ، وإيقاعاته الموسيقية المتكررة [4].

ويتوسـل الشـعر ، متمايزًا عن النثر ، بالموسـيقى ، فى سـبيل إثارة الشـعور ، وتحريك الوجدان أو بعث الإحساس بالجمال ، معبرًا عن عاطفته وانفعاله [5].

والوزن هو الصـفة الجوهرية للشـعر ، ويرى بعض النقاد أن الشـعر موسـيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة [6] ، وإن كانت العاطفة بدورها هى مصـدر الوزن نتيجة جهد الشاعر التلقائى فى السيطرة على فورتها [7].

ولا شك أن أى تغيير يطرأ على البنية الصوتية نتيجة استبدال صوتٍ بآخر أو تقديم صوت على غيره ، يترتب عليه تغيير فى المعنى الشعرى الذى تثيره القصيدة ، فكلُ بنية إيقاعية تتشـكّل تتضـمن علاقة دلالية خاصـة ، تتبدد وتفتقد إذا اعترى أصواتها تغيير كيفى أو كمى ، ولذلك فإن التكثيف المعنوى الذى تحققه القصيدة إنما هو محصلة لبناء الكلمات أصواتًا ومعانى فى آنٍ [8].

وقد أولى سـتيفن مالارميه القيمة الصـوتية فى الشـعر عناية كبيرة ؛ فقرر أن الشـعر يصـنع من الكلمات بوصـفها أصـواتًا وأحداثًا حسـية [9] ، فى حين ذهب جورج مور إلى نقيض ذلك وارتأى أن الشـعر إنما ينسـج من الكلمات بوصـفها دلائل لأشياء [10].

---

[4]- انظر كتاب شـعر الطبيعة : ص 425 ، ونظرات فى النقد والأدب ، د. بدوى طبانة ، ط : دار الشـروق ، القاهرة 1980م ، ص 139.

[5]- جماليات النص الشعرى : ص 137 .

[6]- الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، د. مصطفى سويف ، ط : دار المعارف ، القاهرة 1969م ، ص 15- 17 .

[7]- راجع : محمد مصـطفى بدوى ، كولردج ، سـلسـلة نوابغ الفكر الغربى ، ط : دار المعارف 1988م ، ص 174 (عن كتاب سـيرة أدبية) ، وعثمان موافى : نظرية الأدب ، 236- 239 ، ودراسات نقدية ، 131، 132 .

[8]- قصيدة المديح فى الأندلس : ص 247 .

[9] الشـعر والتجربة ، أرشـيبالدمكليش ، ترجمة سـلمى الخضـراء الجيوسـى ، مراجعة توفيق صـايغ،ط: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت ، 1963م ، ص 23 .

[10]- المصدر السابق : ص 30 .

والحق أن كلا الرأيين مُنافٍ للصواب لأن حصر المزية فى الصوت وحده أو فى المعنى وحده يعنى إيجاد بنائين مختلفين معزولين من الكلمات ، ليسا متساويَيْن فى الدلالة والطاقة المدركة ، وكلاهما نتيجة عرضية للآخر [11] .

صحيح أن اللغة من حيث طبيعتها هى أداة زمانية تتكون من مجموعة من الأصوات والمقاطع المحددة ، وصحيح أيضًا أن الجانب الصوتى هو النافذة إلى سائر التأثيرات فى القصيدة إلا أن الشاعر حينما يستخدم اللغة للتعبير عما يعتور نفسه ، فإنما يشكل بنية زمانية مكانية متعانقة التأثير ذات نسق نفسى ودلالى خاص [12] .

ويؤكد كروتشه أهمية الموسيقى فى الشعر قائلًا : " إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه ، لما بقى هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم ، بل لما بقى شىء البتة . فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافى وهذه الأبحر" [13].

إذن فموسيقى الشعر وخواصه الإيقاعية قديمة قدم الشعر نفسه ، ولذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن استبعد أرسطو الحديث عن الشعر الغنائى فى كتابه عن " الشعر " وانصرف إلى معالجة شعر الملاحم والدراما ، لاعتبار أن الشعر الغنائى أدخل فى فن الموسيقى منه من الشعر الملحمى والدرامى الذى يعتمد على فنون الأداء اللغوى والمعرفى [14].

أما فى النقد العربى القديم فقد أدرك النقاد العرب أهمية الموسيقى والإيقاع الشعرى ، وإن كان تصورهم لذاك قد انحصر بدهيًا فى ركنى الموسيقى الأساسيين : الوزن والقافية ، حتى لنجد ابن رشيق يقول : " الوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها

11- نفسه : ص 38 .

12- راجع التفسير النفسى للادب : ص 155 ، وما بعدها .

13- - راجع : المجمل فى فلسفة الفن ، بندتوكروتشه ، ترجمة سامى الدروبى ، ط 2 دار الأوابد ، دمشق 1964م ، ص 70 . وانظر فى قيمة الوزن ، واعتباره صفة جوهرية فى الشعر عند معظم أسلافنا من النقاد العرب ؛ ابن سنان الخفاجى ، سر الفصاحة : 271 ، وقدامة بن جعفر ، نقد الشعر : 35 ؛ وابن رشيق ، العمدة : 134/1 ، 135 ، وحازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء : 227 ، وما بعدها .

14- الشاب الظريف حياته وشعره : د. بهاء حسب الله – مخطوطة ماجستير – آداب الإسكندرية ، 1995 ، ص 261.

به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها " [15] . ويقول فى موضع آخر عن القافية : " القافية شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر ، ولايسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية " [16]. وهذا يعنى أن الأداء الشعرى تقل قيمته أو تكاد مهما احتوى على كلمات تخاطب الوجدان أو توقظ العواطف وتحرك الفكر وتسبح بالمشاعر، ما لم يكن ذلك كله قد انصب فى القالب النغمى المُسجى على وترى الوزن والقافية ، وهذا يعيدنا إلى التعريف القديم للشعر بأنه " القول الموزون المقفى الدال على معنى"[17]. ولقد استقر كثير من النقاد قديمًا وحديثًا ، على عدّ الموسيقى الشعرية إحدى الوسائل المرهفة التى تملكها اللغة للتعبير والإيحاء [18] ، لما لها من قدرة على الكشف عن ظلال المعانى ، وما تغمر به المتلقى من حالات نفسية معقدة فى انتقاله بين ما تفجره الموسيقى الشعرية من تشويق وإثارة ومفاجأة [19].

وقد مرَّ المجتمع العربى خلال القرنين الثانى والثالث الهجريين بتغيرات جذرية وتحولات هائلة ، غدا معها الاعتصام بمفاهيم الماضى البسيطة ، والاستمساك بمظاهر الحياة العربية المباشرة أمرين ينطويان على قدرٍ من الصعوبة غير قليل ، فقد غادر العربى الصحراء تاركًا الخيام والأثار والنؤى ليقطن القصور ويستمتع بالحدائق الغناء ، ويترك أصوات الإبل وهدير الصحراء ليستمع إلى أصوات القيان ورنين أكوس الراح . كما نجم عن اختلاط العربى بأبناء فارس واليونان وغيرهم أن ازدادت معارفه واتسعت مداركه ، ورق ذوقه حتى بدا العربى – مع ذلك كله – إنسانًا آخر يباين العربى القديم . وطبيعى أن ينال الفن عامة والشعر خاصة ، نصيبًا من رياح التغيير العاصفة تلك ، ومن هنا سادت فى الشعر نزعة قوية تنادى بالخروج على النمط الراسخ فى بناء القصيدة ، وتدعو إلى ضرورة التغيير الذى لا يشمل تغيير الإطار

[15]- العمدة لابن رشيق ، ج1 ، ص134 .
[16]- المرجع السابق ، ج1 ، ص 151 .
[17]- نقد الشعر : ص 11 .
[18] الأدب وفنونه : محمد مندور ، ط : نهضة مصر ، القاهرة 1961م ، ص 29 . وجماليات النص الشعرى : ص 137 .
[19] - مبادىء النقد الأدبى : ص 192 .

العام فحسب ، بل يمتد ليطالب بالتغيير فى تركيب الصور وصوغ الألفاظ وصناعة الموسيقى وليس بعيدًا عنا ما قام به بشار بن برد ، ومسلم بن الوليد ، وأبو نواس وأبو تمام وغيرهم .[20]

ويعد الإيقاع بلا شك أوضح وجوه التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر ، والإيقاع فى أبسط أشكاله ؛ هو التزام بتوالى كم بعينه من المقاطع على نحو مخصوص . ومنذ عصر مبكر حاول العلماء العرب رصد الأبنية والأنساق والتشكلات الإيقاعية التى يقوم عليها الشعر العربى ، وقد تم ذلك الرصد للخليل بن أحمد فى ظل مجموعة من الأطر الفكرية والظروف الاجتماعية ، والتصورات الفلسفية والمذهبية ، والمعطيات المنهجية ، نجم عنها بعض الثغرات الاستنتاجية فى تصورات الخليل بن أحمد للأبنية الأساسية لإيقاع الشعر العربى [21].

وطبيعى أن ينعكس ذلك على أبرز علم وفن يرتبط بطبيعة الموسيقى الشعرية والإيقاع ونقصد به علم البديع الذى بدأ يمثل فى تلك الفترة نوعًا من الحداثة التعبيرية التى وظفها المبدعون فى إنتاج خطاب أدبى فيه كثير من الملاءمة بين ذواتهم وبين ما يقولون من شعر من ناحية ، ثم الملاءمة بين هذا الشعر وطبيعة الحياة الجديدة التى كانت المفارقة الاجتماعية والثقافية أهم ملامحها من ناحية أخرى [22]. ويلاحظ ابن رشيق هذه الحداثة التعبيرية ، فيرى أنه لم يكن فى الأشعار المحدثة قبل مسلم إلا النبذ اليسير ، فهو فى منزلة زهير بالنسبة للمولدين من حيث إيطائه فى الصنعة ، وإجادتها أما تفتيق البديع والتفنن فيه فأولويته كانت عند بشار وابن هرمة [23] .

---

[20]- شعر عمر بن الفارض : ص 50 ، وشعر الطبيعة : ص 427 .
[21]- المصدر السابق : 25 .
[22]- البلاغة العربية قراءة أخرى ، د. محمد عبد المطلب ، ص 347 .
[23]– العمدة : ج1 ، ص 83 .

ويعلل القاضى الجرجانى لشيوع هذه الظاهرة التعبيرية ، بأن البديع كان يقع فى شعر القدامى " فى البيت على غير عمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا فيه مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه البديع، فمن محسن ومسىء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط " [24].

ويذهب تشارلتن إلى " أن الشعر بناءٌ موسيقى باللغة ، فالموسيقى سلسلة صوتية تنبعث عنها المعانى ، لأن الشعر فى حد ذاته تنظيم لنسقٍ من أصوات اللغة تنظيمًا يحدث نوعًا من الإثارة ، فالإنسان مفطور بطبعه على إيثار الصوت الموسيقى المنغوم"[25] .

ويؤكد مكليش ما ذهب إليه تشارلتن من أن الشاعر يستطيع أن ينقل سامعيه من عالمهم الحسى إلى عالمه الشعرى عن طريق الموسيقى – حين يرى أن " القصيدة كلها إن هى إلا صرخة منغومة "[26]. وهذا فضلًا عن أن الشعر فى حد ذاته ، إن هو إلا اكتشاف الجانب الجمالى والوجدانى من الحياة والتعبير عنه بالكلمات المنغمة [27] .

وتقف معظم المناهج النقدية الحديثة فى درس الموسيقى على مقوميها الرئيسين: الوزن والقافية ، أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية ، أو موسيقى الإطار من ناحية – والإيقاع الداخلى ، أو ما يعرف بالموسيقى الداخلية ، أو موسيقى النسيج من ناحية أخرى [28].

والإيقاع مكون قارّ فى النص الشعرى لا يستغنى عن فنيته ووظائفه أى نص إبداعى شعرى ، وذلك على تعدد أشكاله كما ذكرنا ، ويعد الإيقاع من أكثر

---

[24]– الوساطة : ص 34 .

[25]- فنون الأدب ، هـ . ب تشارلتن ، ترجمة : زكى نجيب محمود ، ط 2 لجنة التأليف والترجمة والنشر 1959 م ، ص 60 .

[26]- الشعر والتجربة ، أرشيبالدمكليش ، ترجمة : سلمى الخضراء جيوسى ، ط : دار اليقظة العربية ، بيروت 1963م ، ص 14 .

[27]- قراءة جديدة لشعرنا القديم ، صلاح عبد الصبور ، ط : منشورات اقرأ ، بيروت 1981م ، ص11.

[28]- جماليات النص الشعرى : ص 137 .

موضـــوعات الأدب إثارة للجدل والنقاش ، وقد ذكر القدماء من أهل العلم فى بيان أهمية الإيقاع وأهمية الحاسة الكفيلة بإدراكه أن السمع هو المنقذ الوحيد إلى القلب .

إن أول من اســتخدم مصــطلح الإيقاع عند العرب هو ابن طباطبا العلوى فى كتابه (عيار الشعر)حيث قال : " والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه " [29] . إذن فالإيقاع هنا خاص بالشعر الموزون المقفى ، حيث إن فطرة الإنســان تتأثر بالإيقاع الصــوتى أولا قبل أن تدرك معانى الكلام وبالتالى يطرب المســامع بتآلف أصــواته وعباراته . كما إن وصــف الإيقاع بالفاعلية يبعد عنه صفة الجمود ويمنحه صفة الحركة التى تهب له الحيوية والنماء ، وتطرد عنه الســكون والموت وإن قوام هذه الحركة هو التتابع فى وحدة النغمة التى تحتاج من حين لآخر إلى فواصل الراحة والتنفس [30] .

فالإيقاع عنصـر من عناصـر التجربة الشـعرية ، كما يُعد نسـيجًا من التوقعات التى يُحدثها تتابع المقاطع الصــوتية ، وبالتالى فى مجمله ينتج نظامًا منســجمًا ومنتظمًا. إذن يمكننا القول بأن الإيقاع وسـيلة إضــافية للغة تمكنها من اسـتخراج ما تعجز عن تعبيره دلالة الألفاظ .

ومن خلال التتبع لتاريخ مصـطلح الإيقاع يتبين لنا أن العرب القدامى قد انتبهوا لظاهرة الإيقاع ؛ فمن بداية القرن الثالث الهجرى اشــتد النزوع إلى الفلســفة اليونانية ونال كتاب " الخطابة " لأرسـطو قسـطًا وافرًا من العناية ، ومن ثم انتشـر مصـطلح الإيقاع بين شرائح الفلسفة اليونانية من الكندى (ت257هـ) إلى ابن رشد (ت595هـ) ثم أخذ طريقه إلى كل من ابن طباطبا (ت322هـ) وأبى حيان التوحيدى (ت400هـ) وحازم القرطاجنى (684هـ) ، وصار مصطلحًا متداولًا متشعب المعانى [31].

29- أسس النقد الأدبى فى عيار الشعر : فخر الدين عامر ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2000م ، ص 51.

30ـ العروض وإيقاع الشعر العربى : عبد الرحمن تيبرماسين ، ط : دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2003م ، ص 85 .

31- الإيقاع فى شعر الحداثة : محمد علوان سالمان ، ط : دار العلم والإيمان العامرية ، مصر ، 2008م ، ص 16.

وقد ورد مصـطلح الإيقاع فى التراث النقدى العربى على ألسـنة علماء أجلاء ، فقد عرفه أبو هلال العسكرى قائلًا : " أنّ من فضل الشعر على النثر أن الألحان التى هى أهنأ اللذات إذا سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة ، لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشـعر " [32] ، ويعرفه الفارابى بأنه : " النقلة على النغم فى أزمنة محدودة المقادير والنسب " [33] . إذن فوجود الإيقاع والموسيقى فى الشعر جزء لا يتجزأ من أساسيات بنائه لما لهما من هدف جمالى بيانى وأثر نفسى يقع على حس المتلقى.

إذن فقد أصـبح البديع أداة تعبيرية يعتمد المفارقة الحسية والمعنوية لغة بذاتها ، كما يجعل من الإيقاع التكرارى خاصـية بذاتها ، وكل ذلك يمثل عملية تنظيم للأدوات التعبيرية التى كان الإلحاح عليها وسـيلة لقبولها أولًا ، ثم الإعجاب بها ثانيا [34] . وبديهى أن يحتذى شعراء مصر الإسلامية بهذا الدرب الفنى المتوهج منذ القرن الثانى الهجرى والممتد إلى القرون المتأخرة كالقرن السـابع والثامن الهجرى ، وخاصـة أن الطبيعة المعيشـية كثيرًا ما كانت تروق لهم فى فترات وأزمان متفاوتة ، رغم الحروب والمنازعات الداخلية والخارجية والفتن والمصـائب والكوارث التى كانت تحل بالبلاد ،ويكفى أن نرى عصـرًا مثل العصـر الفاطمى تزدهر فيه الحياة وتعلو فيه مسـالك العيش[35] .

وقد شـمل شـعر القرن كل جوانب عناصـر الموسـيقى الظاهرة والخفية ... أو البائنة والداخلية .. الجلية والخافتة ذات الصـوت الصـادع ، وذات الصـوت الهاديء الرخيم ... ومنها

[32]- الصناعتين : ط2 ، ص 144 .
[33]- البنية الإيقاعية فى شعر أبى تمام : رشيد شعلال ، ط : عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، 2011م ، ص 18.
[34]- البلاغة العربية : ص 348 .
[35]- شعر الطبيعة : ص 428 .

أولًا – الموسيقى اللفظية :

1- الوزن

يعد الوزن بمثابة حجر الأساس الذى يقوم علي أنقاضه العمل الشعرى ، وقد عرفه د . محمد مندور فقال : " أما الكم (الوزن) فقصد به هنا كم التفاعيل التى يستغرق نطقها زمنا ما ، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات ، وهى بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا ، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوى التفعيل الأول التفعيل الثالث ، والتفعيل الثانى التفعيل الرابع وهكذا ، أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة [36] .

وقد ذكر ابن رشيق فى عمدته أن الوزن أعظم أركان حد الشعر [37] . ومعنى هذا أن ابن رشيق أكد على أن وجود الوزن فى الشعر له هدف جمالى وأثر نفسى حرص على توافرهما الشعراء طلبا للتحسين ، فالإيقاع بصفة عامة والوزن بصفة خاصة يؤثران فى النفس ، ويورثان اللذة . ومنه فالوزن هو أساس الإيقاع فى الشعر ، لأنه يضبط المستويات الصوتية للحروف والكلمات وما تكوّن من مقاطع وأجزاء ، وينظم العلاقات التنغيمية بينها ويبرز مختلف أنواع النبر والنقر ، وينسّق الاهتزازات الإيقاعية والانسجامات الصوتية والموجات الموسيقية [38] .

وقال ابن سنان الخفاجى : " والوزن هو التأليف الذى يشهد الذوق بصحته ، أو العروض، أما الذوق فأمره يرجع إلى الحس ، وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان ، فمتى عمل شاعر شيئًا لا يشهد بصحته والذوق وكانت العرب قد عملت مثله جاز ذلك ، كما ساغ له أن يتكلم بلغتهم . فإذا خرج من

---

[36]- فى الميزان الجديد : محمد مندور ، ص 233 . نقلا عن محمد علوان سالمان ، الإيقاع فى شعر الحداثة ، دراسة تطبيقية على دواوين ، فاروق شوشة ، إبراهيم أبو سنة ... ص 22 .

[37]- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده : ص 134 .

[38]- فنية التعبير فى شعر ابن زيدون : الجرارى عباس ، مطبعة النجاح ، الدار البيضاء 1977 ، ص 32 .

الحس وأوزان العرب ، فليس بصحيح ولا جائز ، لأنه يرجع إلى أمر يسوغه ، والذوق مقدم على العروض ، فكل ما صح فيه ، لا يلتفت إلى العروض فى جوازه ، ولكنه قد يفسد فيه بعض ما يصح بالعروض ، وهو الأصل الذى عملت العرب الأول عليه ، وإنما العروض استقراء للأوزان ، حدث بعد ذلك بزمن طويل " [39] . ويؤكد هذه الحقيقة قول ابن رشيق : " والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان ، وأسمائها ، وعللها ، لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره ، والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شىء من ذلك يعينه على ما يحاوله فى هذا الشأن " [40].

كما نجد كولردج الذى يعتبر الوزن هو الشكل المميز للشعر ، وأن الشعر يصبح ناقصًا معيبًا بدونه يرجع أصل الوزن إلى توازن فى العقل يحدثه المجهود الاختيارى الذى يحاول أن يأخذ بزمام الانفعال ويلطف من حدته ، فأول التيار الشعرى موجة تهز كيان النفس وتحرك موازين وجدانها وأحاسيسها ونظم عواطفها ، ولكى تستعيد النفس هدوءها ونظامها يتدخل جانب الإرادة والحكم منها تدخلًا واعيًا ، فينظم هذه الفورات الانفعالية ، ويضع لها معالم وحدودًا تضبط سيرها ، وتؤدى بها إلى غايتها المنشودة وهى إحداث اللذة العقلية ، ومن هذا التعارض بين الحالتين المتعارضتين : حالة التأثر الوجدانى وحالة الضبط الإرادى ينشأ الوزن الشعرى [41].

ومن جهة أخرى نجد السكاكى يُعلى من شأن قضية الوزن الشعرى ويوقف الشعر العربى كله على أساسه ، فيقول : " إذا لم يستقم لك على الأوزان التى وعيتها فإما ألا يكون شعرًا أصلا أو يكون وزنًا خارجًا عن هذه الأوزان التى عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء ، وهذه الأوزان هى التى عليها مدار أشعار العرب لا تجد لهم وزنا ينشد عنهم ، اللهم إلا نادرًا منها [42] .

---

[39]- سر الفصاحة : ص 271 .
[40]- العمدة : ج1 ، ص 134 .
[41]- Coleridge, Biograhpia, VII, PP. 45-57.
[42]- فى إيقاع شعرنا العربى وبيئته ، محمد عبد الحميد ، ص 29 – 30 .

وهنا نصل إلى أن السكاكى قد أشار إلى وجود أوزان ربما تكون بخلاف الأوزان الخليلية لكنه قليل ونادر ، فالشعر لا يستقيم إطلاقا إلا بوجود الإيقاع والوزن وإلا فهو كلام عادى ، باعتبار هذا الأخير – الوزن – مقوم أساسى فى درس الموسيقى .

وإذا عدنا إلى شعر المديح فى القرن السادس الهجرى نجد أن شعراء القرن قد صاغوا قصائدهم ومقطوعاتهم على معظم أوزان الخليل بن أحمد المعروفة ، غير أنهم قد وظفوا البحور بنسب متباينة وحسب متطلبات موضوعاتهم الوصفية ودليلنا على ذلك أنهم استخدموا البحور الطويلة بوفرة ، فى حين تراجعهم عن توظيف البحور القصيرة إلا قليلا ، ولعل مرد هذا راجع إلى اتكاء فن المديح على طول النفس الشعرى كى يستوعب المعانى والمردفات المدحية العريضة فجاء الطويل على رأس البحور المستخدمة وبنسبة تمثل حوالى 32,7% ، ومن بعده الكامل بنسبة تقدر بحوالى 25,4% ، والبسيط 17,8% ، والخفيف 15,5% ، والوافر 12,9% ، والرجز 11,7% ، والرمل 8,6 % ، والمنسرح 3,3% ، والسريع 2% ، والمتقارب 1,5% ، وأخيرًا المتدارك بنسبة تمثل حوالى 0,7% ، ومن ذلك ما نقرؤه لابن قلاقس فى مديح القاضى الفاضل أبى على عبد الرحيم بن البيسانى رحمة الله عليه كاتب صلاح الدين ورفيق حياته :

دَعَتْـهُ المثانِـى وادَّعَتْـهُ المَثَـالِـثُ فهـا هو للنَّدْمَـانِ والكأْسِ ثَـالِـثُ
وقارَفَ قَبْلَ الموتِ والبَعْثِ قَرْقَفًا يعاجـلُـه منهـا مُمـيـتٌ وبـاعِـثُ
وكـان الهوى أَبْقَى عليه صُبَابَـةً مـن اللُّبِّ وافاهـا من الكأْسِ وارث
فقـال إلـى أُمِّ الخبـائثِ إنـهـا بها أَبدًا تصفـو النفوسُ الخَبائثُ
وأحيى بِرُوحِ الرّاحِ جِسْمَ زُجَاجتـةٍ علـى يدِهِ منها قديمٌ وحادثُ [43]

[43]- الديوان : ص 173 ، 174 .

وهنا نجد الشاعر يمتدح القاضى الفاضل موظفًا أكثر البحور الشعرية استخدامًا فى فن المديح وهو بحر (**الطويل**) على مدار اثنين وثلاثين بيتًا باعتباره صـــاحب النفس الطويل ... ثم نلاحظ أنه عمد إلى بدء قصيدته بالتصريعلجذب المتلقي والتأثير فيه ، ولكنه ســـرعان ما تتحول موســـيقاه فى الأبيات التالية ؛ لتقوم على التنويع الإيقاعى الداخلى ، مع الحفاظ على ســـلامة القافية كصـــوتٍ صـــادع ومؤثر ، ولذا نلاحظ أن القافية هنا في تأثيرها مســـبوقة بمد (ثالث ، باعث ، وارث ، الخبائث ، حادث .. إلخ فهذا المد يثري من حركة الموســـيقى الخارجية ويخدم المعنى المديحي بشكل ضمني .

أما ظافر الحداد فكان مغرمًا بمديح الأفضـــل بن بدر الدين الجمالى ، فأتت معانيه جديدة في هذا الســـياق ومبتكرة كوصـــفه للجمالي بأنه (ثالث القمرين) على رأس أبياته مستغلا في ذلك عطاء البحر الكامل وخصوصيته في مد المعنى المدحي وفيه مطه على درجة من درجات الوعي، يقول :

يـا ثـالثَ القَمريْن حَسْبُك أننـى أصبحـتُ ثـالث عـاذلٍ ورقـيـبِ
إن كـان قـد حَجَبوك دونَ زيارتـى فامْنُـن بطيفٍ ليس بالمحجوب
واللهِ مـا آسَـى لأعْظـمِ فـائـتٍ إنْ كنتَ من قِبَلِ الزمـان نصيبى
مـالـى بـخِلتُ بكم كبُخلِ زمـانـنـا للأَفْضَـلِ المُحْيِـى الـوَرَى بضَريبِ
وسمحتمُ بى مـع صحيـحِ مَوَدَتِـى كسَمـاحِـه للنـاسِ بالمـــوهوب [44]

وظف الشـاعر بحر (**الكامل**) فى مديح الأفضـل ، والذى لم يكن أقل انتشـارًا من سـابقه فى استخدام الشعراء له ، وقد أحكم ظافر أبياته بالموسيقى البائنة والخفية ونوّع فى توظيفها بشـكل يتلاءم مع أفكاره ومعانيه وصـوره ، ومنها تلك الأوصـاف المتتابعة التي استوعبتها حركة البحر الكامل ، فبدر الجمالي ليس هو (ثالث القمرين)

[44]- الديوان : ص 32 .

فحسب ، بل هو أيضًا المرسى والنصيب والمحيي للورى ورمز السماحة والعفو والجود ، حتى وإن منعوا ظافر عنه ، أو منعوا الجمالي نفسه من زيارته .

وقريب من ذلك أيضًا قول الشاعر عمارة اليمنى فى الملك العادل بن الصالح :

جـاوزْ بمجـدك أنجـمَ الجـوزاءِ وازدَدْ علـوّاً فـوقَ كـلِّ عَـلاَءِ
وافخرْ بنفسٍ لـم تـزلْ أفعالُـها جناتِ أرضٍ ، بـل نجـومِ سمـاءِ
وانظرْ بطرفكَ حيثُ شئتَ،فما ترى فـى ذا الورى أحدًا من النُّظَـراءِ
واستثنِ والـدكَ الكـريمَ ،فإنمـا أُمْـدِدْتَ مـن أنــواره بضيـاءِ
وأبـوكَ لـيثُ الغـابِ رشَّـحَ شبلَـه فرعدنَ منـه فرائـصُ الأعداءِ
والوابـلُ الـهتانُ أسبلَ هَطْلَـه فَطَمَتْ جداولُـه على البيـداءِ
والشمسُ قدَّمت الصباحَ طليعةً فَطَــوى رداءَ الظلمـةِ السوداءِ [45]

فالشـاعر هنا يمتدح الملك العادل موظفًا بحر (**الكامل**) ، فبدأ أبياته مُصـرِعًا ومُكرسًا نغماته على درجة من درجات التنويع ، فقد أراد أن يرفع من شأن ممدوحه ، ومن مكانة منزلته إلى أقصى حد متمسكًا بتوظيف موسيقاه والتى تتماشى مع الأفكار وتتلاءم مع معانى المجد الذي جاوز الجوزاء والفخر الذي طال نجوم السماء ، والقيمة التي ليس لها نظير بين النظراء ، ثم يخرج من دائرة مديح الملك العادل إلى مديح أبيه (ليث الغاب) التي ترتعد منه ومن ابنه فرائص الأعداء ، ورمز الكرم الذي طمت جداوله على البيداء ، وشمس الصباح التي طوت رداء الظلمة السوداء ، وكثيرًا ما نستشعر بأن النص ، وباتكائه على تفعيلات البحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) تتجاذب نغماته ونبراته مع الحالة النفسية والجو العام للقصيدة فى مجملها .

ومن **الطويل** أيضا نجد المهذب بن الزبير يمتدح الخليفة العاضد قائلًا :

---

[45]- الديوان : ص 73 ، 74 .

وإنّ أميـرَ المـؤمنيـن وذكــرَهُ قرينـان لـلآى المُنزَّلِ فـى الـذّكـر
لِقـول رسـولِ اللهِ تلقـون عِتْرتِـى معًا، وكتابَ اللـهِ فى مـوْرِدِ الحشرِ
إذا مـا إمـامُ الحشرِ لاحَ لناظـرى فو العصر إنّ الجاحدين لفى خُسْرِ
ويكفِى الـورى منـه يتيمـةُ تاجِـهِ وما قـد حوته من بهـاءٍ ومن فخرِ
ولم تَـرَ عَيْنى قبلها قَـطُّ كوكبًا يلوحُ مع الشمسِ المنيرةِ فى الظُّهرِ
ومـا هُـوَ إلا البحـرُ ليـس بمُنْكَـرٍ إذا مـا تحلّى بالجواهـر والدُّرِ [46]

فالبحر الطويل هنا اســتوعب جم هذه الصــفات المدحية المبالغة والمرفوضــة أحيانا ومنها كون ممدوحه وذكره قرينين بآيات الذكر المنزل ، وكونه أمام الورى وتاج الدهر وفخر زمانه ، وشمس زمانه ، وبحر العطاء المُحلى بالجواهر والدرر .

ولكن هذا لا يمنع أن تُوظف الأوزان البسـيطة والسـهلة وتُسـاق عليها القصـائد والأبيات ، فلا أحد ينكر مثلا توظيف الشــعراء للخفيف والرمل والســريع والمتقارب والمتدارك بنسـب ليسـت بقليلة ، وقد نجح الشـعراء فى توظيفها ببنيات موسـيقية رائعة وبتداخل إيقاعى فريد[47]، ومن ذلك ما نقرؤه (لابن قلاقس) فى مدح الشـيخ (السـعيد ياسر بن بلال) ، ويهنئه بعام ست وستين وخمسمائة موظفًا فى ذلك بحر الخفيف:

حَـيّ وجهًـا من الـريـاضِ وَسيمـا غابَ عن ناظرى فأهْدَى النَّسيمـا
عـاودَتْـنـا البَلـيـلُ عنه بِلَيْـلٍ فأَعادَتْ لنا الحديـثَ القديمـا
طَـرَقَتْنَا زيـارةُ الطَّيفِ حُلْمًـا فاسْتَخَفَّـتْ منـا اللبيبَ الحليما[48]

وللمهذب بن الزبير أيضا فى مدح الصالح طلائع بن رزيك من **البسيط** يقول :

[46]- شعر المهذب بن الزبير : ص 195 ، 196 .
[47]- شعر الطبيعة : ص 433 .
[48]- الديوان : ص 177 .

أقْصِرْ – فَدَيْتُكَ – عن لوْمى وعن عَذَ
أوْ لا فَخُذْ لـى أمانًـا من ظُبَا المُقَلِ
من كلِّ طرفٍ مريضِ الجفْنِ تُنشدُنا
ألحاظُهُ : (رُبَّ رامٍ من بنـى ثُعَلِ) [49]

وقال ظافر الحداد يمدح الأفضـــل ، ويهنئه بشـــهر رجب ،مُوظفًا بحر **الرمل** ، ومعتمدًا على صـنعة موسـيقية وليدة اللفظ اليسـير والمعنى الواضـح ، ومقدمًا لمديحه بمقدمة غزلية ينتهج فيها سبيل القدماء ، من حيث إيراد شكوى الهوى والدوران حولها ، ولكنه أحسن فى انتقاء كلماته ذات الواقع النفسـى الشـعورى الملامس لنبض المشـاعر وحس العواطف :

يا خَليلىَّ الهوى بَـرَّحَ بـى فـاغْنما الفرصةَ فـى مُكتئِبِ
فإذا نـــوَّر حـادِيهمْ غـدا عَرّضا باسمى لذاك الرَّبْربِ
واقْصِدا منـه غزالا باسمـا عن شَتيتٍ كالأقاحِـى شَنِبِ
وهـلالا فـى قَضيبٍ نـاعـم يَتثَّنى فـى نَقَـــا مضـــطرِب
يُخجِلُ الشمسَ أضاءتْ فى الضُّحَى ذاك مـا زال ، وذِى لـم تَغِب [50]

2- القافية :

تحتل القافية بوصـفها بُعدًا إيقاعيًا ثابتًا ، مكانة سـامية فى البنية الإيقاعية للفن الشـعرى ، وقد أفاض النقاد والدارسون ، قديما وحديثا فى الإعلاء من شـأنها ، والثناء على قيمتها الإيقاعية بوجه خاص ، إلى جانب قيمتها الأخرى من دلالية ونفســـية وبنائية [51] . وقد اتفق معظمُ العروضـــيين على تعريف القافية بأنها ، من آخر حرف

[49]- شعر المهذب : ص 210 .
[50]- الديوان : ص 38 ، 39 .
[51]- البنية الإيقاعية فى شعر الجواهرى : مقداد محمد شكر قاسم ، ط : دار دجلة ، 2010 م ، ص 127 .

فى البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذى قبله 52 . والقافية على هذا المذهب تكون مرة بعض كلمة ، ومرة كلمة ، ومرة كلمتين[53] ، وقد تنحصر القافية فى مقطع واحد ، أو مقطعين ، أو ثلاثة مقاطع .

وقال ابن رشيق : " سُميت القافية قافية لأنها تقفوا أثرَ كل بيت ، وقال قوم أنها تقفو أخواتها " [54]. أما الخليل بن أحمد فقال : القافية من آخر حرف فى البيت أول ساكن يليه من قبله مع المتحرك الذى قبل الساكن ، فالقافية على هذا الرأى الذى مال إليه أكثر القدماء ، تكون بعض كلمة ، وكلمة تامة ، وكلمتين أيضًا . وقول الأخفش: " إن القافية آخر كلمة فى البيت " [55] .

وبعيدًا عن التعريفات المتعددة للقافية ، فإنها ببساطة تعتمد على تكرار أصوات واحدة تلتزم بها فى كل القصيدة ، إذ تلتزم بتكرار فونيمات أو وحدات غير دالة فى اللغة ، والوظيفة الأولى للقافية من خلال التعريف السابق تقوم على ضبط الإيقاع ، الذى يؤدى بدوره إلى ملاحظة نهاية البيت [56] .

لكن القافية ليست فى الواقع مجرد تشابه صوتى ، ولا تعد إجراء صوتيا فقط ، وإنما تعد أيضا إجراء دلاليا ، فالإمكانات المعجمية والمورفولوجية للغة تثبت حدودا لتكرار قافية واحدة [57] .

وقد أوجد القدماء علاقة للقافية بالمعنى ، فربطوا بين القافية وما يسبقها من الكلمات ارتباطًا عضويًا ، بحيث تسوق الأفكار والمعانى إليها ، وتكون هى أحق بهذا الموضوع دون غيرها ، فليس الهدف من القافية هو مجرد التوحيد بين أبيات القصيدة

---

[52]- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام : د. يسرية يحيى المصرى ، ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997م ، ص 68 .
[53]- العمدة : ص 151 .
[54]- المصدر السابق : ج1 / 243 .
[55]- المدخل إلى تحليل النص الأدبى وعلم العروض : سحر سليمان عيسى ، ط : دار البداية 2011م ، ص 208 .
[56]- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام : ص 68 .
[57]- المصدر السابق .

فى حرف ، وإن أحس القارىء باجتلابها واستدعائها ، وإنما هى تدخل فى سياق الكلام كله وتؤدى وظيفتها مع ما يجاورها من كلمات [58] .

ودليل ذلك ما رآه ابن طباطبا فى القوافى من أنها يجب أن تكون " قواعد للبناء، يتركب عليها ويعلو فوقها ، فيكون ما قبلها مسوقًا إليها ، ولاتكون مسوقة إليه ، فتقلق فى مواضعها ، ولا توافق ما يتصل بها " [59] . كما رأى المرزوقى أن القافية يجب أن تُشعر القارىء والناقد بأنها " كالموعود المنتظر يتشوفها المعنى بحقه ، واللفظ بقسطه ، وإلا كانت قلقة فى مقرها ، مجتلبة لمستغن عنها " [60] . ومن هنا اعتبرت القافية المتمكنة فى موضعها ، غير النابية عنه ، مضيفة إلى الذهن متعة موسيقية خالصة ، لأنها إذا كانت قلقة فى موضعها شغلت الذهن بهذا القلق المعنوى ومن هنا تأتى نفرة الأذن ، ونبو السمع ، نتيجة مباشرة لرفض وجود الكلمة فى هذا المكان [61] .

وقد كتب أرجون Aragon أن القافية هى التى تملى متى نذهب إلى سطر جديد ، وليست مجرد ترديد لأصوات ، ولكنها ترديد للأصوات المنتهية فالوضع النهائى للقافية يتركز فى هذا التحديد " تجانس صوتى للحرف المصوت الأخير وللفونيمات التى تتبعه " [62] .

ويؤكد د. عونى عبد الرؤوف عدم حاجة الشعر العربى إلى القافية " فالشعر الكمى ليست له أية علاقة بالقافية إذ أن انتظام عدد المقاطع فى كل بيت وانتظام إيقاعه يغنى عن الإيقاع ونغم القافية " [63] . أما العسكرى ، فقد ذهب إلى أنه من بين

58- أصول النقد الأدبى : ص 393 .
59- عيار الشعر : ص 5 .
60- مقدمة شرح ديوان الحماسة : ج1 / 11 .
61- المصدر السابق : 394 .
62 - Henri Morier, Dictionnaire de Rhetorique et de poetique Presses Universitaire de Fradce, 3er Edition 1981, Rime, p.959. Stucture du LangagePoetique, p.55.
63- بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف، د. عونى عبد الرؤوف، ط: الخانجى 1976،ص 56.

العديد من كلمات القوافى يوجد بعض الكلمات التى ترتبط بشـــكل أفضـــل بالمعنى المعبر عنه شعرًا [64] .

ويؤكد قدامة على العلاقة بين القافية والمعنى المعبر عنه من خلال البيت فيما أســـماه " نعت ائتلاف القافية معلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له ، وملائمة لما مر فيه " [65] . وإذا كان كل من اللفظ والمعنى والوزن يأتلف فيحدث من ائتلافها بعضـها إلى بعض معان يتكلم فيها ، فإن القافية تأتلف مع المعنى " فصـار ما حدث من أقســـام ائتلاف بعض هذه الأســـباب إلى بعض أربعة : وهى ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن ، وائتلاف المعنى مع الوزن ، وائتلاف المعنى مع القافية"[66] .

غير أنه من الخطأ أن تدرس القافية من الناحية الصوتية ، أو الإيقاعية فحسب، وقد تنبه العروضـيون القدامى إلى الوظيفة الدلالية للقافية العربية القديمة ، كما أولوها العناية الكبرى ، ومما لا شك فيه أن وضـع المعاجم العربية القديمة من خلال الحرف النهائى لجذر الكلمة فقد سهل ذلك وضع الشاعر لقائمة القوافى الممكنة لشعره [67] .

وفى النقد الحديث ربط النقاد بين الالتزام بقافية بعينها ، وبين الحالة النفســـية والانفعالية للمبدع ذاته ، باعتبار أن الشـــاعر الصـــادق هو الذى تنطبع انفعالاته وعواطفه على تجربته الشـــعرية فتتلون هذه التجربة بألوان هذه الانفعالات والعواطف وتصـطبغ بصـبغتها ويبدو هذا واضـحًا فى كل عنصـر من عناصـر قصـيدته ، سواء أكان لفظًا أم فكرة ، أم صورة أم موسيقى ، ومن ثم فإن تكرار الشاعر لقافية بعينها أو حرف بعينه ، قد يكون له مغزى نفســى عميق ، وقد يرجع هذا إلى صــورة الحرف أو شكله ، أو إلى صوته ، وما يوحى هذا الصوت فى نفس الشاعر من إيحاءات نفسية

[64]- الصناعتين : ص 139 .
[65]- نقد الشعر : 168- 169 .
[66]- المصدر السابق : ص 26 .
[67]- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام : ص 69 .

معينة ، تعكس شعورًا يسيطر عليه ، وهو بصدد ممارسته لتجربته الفنية فى هذه القصيدة أو تلك ، أو قد يكون الباعث على ذلك ناحية عضوية ، نشأت عن شعور نفسى معين ، جعل الشاعر يستصعب نطق بعض الحروف ويستسهل نطق أخرى [68]

وإذا عدنا إلى شعر المديح السياسى فى القرن السادس الهجرى ، فنجد الشعراء قد نجحوا فى تطويع كل حروف الهجاء لخدمة قافيتهم أو رويهم ، وإن تفاوتت نسب التطويع والاستعمال ، فبينما جاءت حروف الروى الباء والثاء والحاء والدال والراء والعين والقاف والضاد واللام والميم والنون والياء بنسب متزايدة قد تصل إلى نحو 82,4% من جملة النسب ، نجد أن حروفا مثل الحاء والتاء والزاى والجيم والهاء والفاء والقاف والسين والشين والصاد والضاد والطاء والغين والكاف والألف المقصورة لم تتجاوز نسبتها نحو 17,9% ، كما يُشكل روى الهمزة نسبة 3,10% من إجمالى أصوات الروى ، وهى صوت ليس مجهورًا ولا مهموسًا [69] .

فالروى هو الحرف الذى تبنى عليه القصيدة وتُسمى باسمه ، فإذا كان لامًا سميت القصيدة لامية ، أو نونا سميت " نونية " ... وهكذا [70] . فالروى تُبنى به القصيدة وبه تُعرف وإليه تُنسب [71] .

ولعل السبب فى ذلك التباين بين حروف الروى واستخدامها راجع إلى توظيف الأصوات فى عموم هذا الغرض الفنى ، وخاصة أن الحروف والأصوات الأكثر استعمالا هى الحروف الجهرية ذات الصوت والجرس العالى ، على نقيض الحروف الأقل استخدامًا . وربما يكون لطبيعة المضمون الأرستقراطى – إن جاز التعبير – الذى تنضح به القصيدة المدحية علاقة ما بتغليب اختيار الشاعر للروى ذى الصوت المجهور الذى يرسم بإيقاعه الواضح أجواء أثيرية أسطورية تواكب معانى القوة

---

[68]– فى نظرية الأدب : ص 240 .

[69]- الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، ط :مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،(د.ت)،ص:90 .

[70]- الميزان الجديد فى العروض والقافية : محمد مندور ، ص 105 .

[71]- علم العروض:ياسين عايش خليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع ،الأردن ،2011م ، ص225 .

والشـــجاعة والشـــرف والكرم والبطولة والفروســـية والمجد والمثالية التى تخلع على الممدوح[72] . ونلمس جانبًا من هذا فى قول القاضـــى الفاضـــل مادحًا أحد خلفاء الفاطميين فقال:

تَزْهُو بِدَولَتِكَ الدُنيا وَتَفتَخِرُ وَتَقتَضى سَيفَكَ العَليا وتَنتَظِرُ
وَإِن أَساءَت بِنا الدُنيا وَمَا اعتَذَرَت لنا فَإِنَّـكَ تُعطيـنَا وَتَعتَـذِرُ
أَمّا الكَواكِبُ وَالأَنـوارُ شَـاهِدَةٌ فَتَستَعيـرُ سَنـاهُ حينَ تَستَعِرُ
وَجهٌ نَدى بِشرِهِ مِفتاحُ كُلِّ مُنى مَرامُهـا وَعِرٌ أَو فعلُهـا عَسِرُ
لِكُلِّ ظامِئَةٍ مِن دمائِهِ رَمَقٌ فى كُلِّ داجِيَةٍ مِن نُـورِهِ قَمَرُ
مستَعظَمُ الخَبَرِ المسموعِ إذ ظَفِرَت عَينى بِطَلعَتِهِ فَاستُصغِرَ الخَبَرُ
قَد كَانَ يَبلُغُ سَمعى فى مَكارِمِهِ فقلتُ هَيهاتَ أن يَحظى بِذا بَشَرُ
فَالحَمدُ للهِ حَمدًا غَيرَ مُقتَصِرٍ إن قَصَّرَ السَمعُ عَمّا نالَهُ النَظَرُ
فِى كُلِّ سَمعٍ لَهُ مِن شَاكِرٍ خَبر فى كُلِّ كَفٍّ لَهُ مِن آمِلٍ أَثَرُ
وَكيف أَحتَارُ أَن أحظى بزورتهِ فَاليَومَ قَد جُمِعَت لى عِندَهُ الخِيرُ
مَكارِمٌ لا يَنالُ الحَصرُ غَايَتَهَا فَلا عَجيبٌ إذا ما نالنى الحَصَرُ[73]

والمتأمل للأبيات يمكنه أن يشـعر بالأثر الذى تركه روى الراء المضـمومة فى نفس المتلقى ، لاعتبار البيان الصـوتى المترتب على وضـوح الروى وطوله وقوة مخرجه، مما يتناسـب ويتناغم مع الغرض المدحي وموضـوعه ودلالاته [74] ، ولذا فالروي هنا مكَّن الشـاعر من أن يفيض علينا وعلى المتلقي بأبعادٍ جديدة في المعنى ذاته ، فهاهي الدنيا تزهو بممدوحه ودولته وسلطانه ، وهاهي الكواكب والنجوم وأنوارها شاهدة عليه ، تستعير سناه حين تستعر ، وهاهو وجهه الندي مفتاح البشرى لكل أمر

[72]- قصيدة المديح فى الأندلس : ص 266 .
[73]- ديوان القاضى الفاضل (نسخة خطية بدار الكتب) نقلًا عن دراسات فى الشعر فى عصر الأيوبيين ، ص 9 ، 10 .
[74]- شعر الطبيعة : ص 441 .

عســـر ومصـــباح النور في كل داجية وداهية وفي كل ظلمة ومظلمة ، وهاهو كرمه وعطاؤه يفوق الخيال ، وهيهات أن يماثله بشر .

وقول ظافر الحداد موظفا رويه الباء والموصـــول بألف المد فى مدح الأفضـــل قائلًا :

الحبُّ مُذْ كان معنًى يَصْحَب الأَدَبا فإنْ تغزلتَ فى مدحٍ فلا عَجَبا
وأحسنُ الشعرِ ما أَضْحَى تَغزُّلُه إلى المَدائحِ فى إنشادِه سَبَبا
والفهم كالنارِ والتَّشْبيبُ إنْ خَمَدتْ يَشُبُّها بلَطِيفْى فكرةٍ وصَبَا
كم فكرةٍ أَنْتجَتْ معنى لمُلهِب بالشوق لو رامَه فى غيرِهِ عَزَبَا
وحكمةُ العَربِ الماضِين كامِنةٌ فى الشعرِ فلْيَقفُ من يُعْنَى به العربا
فهل تَعاطاهُ فَحْلٌ فى فَصَاحتِهِ إلا بكى سَكَنا أو ناح أو نَدَبا
والشعرُ تَلْقينُ شيطانِ الغَرام فلا يُمْلِي غَرَائبَــــه إلا لمن نَسبَا
إلا مَدائحَ شاهِنْشاهَ لا بَرِحتْ تُشرّف اللفظَ والمعنى إذا اصطحبا
جَلَّت مَحاسِنُها عما تُضافُ له مُستغنيات عن المُثْنِى وإنْ دَرِبا
لو لم تجد شاعرا فى الأرض يَنْظِمها عجزا الأنْشَد فيها الحقُّ واخْتَطبا[75]

فالنص كسابقه استغل الشاعر رويه الممدود ليفيض بالمعاني المبتكرة مستغلا روي الباء الموصـــولة بمد ، ومنها هذا المعنى المبثوث والجديد في مدخل النص ، وهو المعنى الذي يرى فيه الحداد أنه إذا صَـاحبَ الحبُ الأدبَ ، فما أجمل أن يعانق المدحُ الغزلَ ، وأن يعانق الغزلُ المدحَ ، وكأنه يريد أن يقول لنا إنه ســـيتغزل في ممدوحه عشـــقا وحبًا وإنشـــادًا ، ثم ينتقل بعد ذلك ليتحدث عن قيمة الفكرة والمعنى والنغم ، وهم أصل الشعر ، وكيف أن الشعر في الأصل هو تلقينٌ لشيطان الغرام ،

[75]- الديوان : ص 34 ، 35 .

ولا يعرف غرائبه إلا من انتسب إليه ، ليصل في النهاية إلى الفكرة التي مهد لها بكل هذه المعاني المبتكرة ، وهي أن الشعر وفنونه ومعانيه تشرف وتبدو محاسنها إذا خالطت وعانقت وصاحبت ممدوحه الوزير الأفضل شاهنشاه ، الذي تعجز المعاني عن أن تفيه حقه وتستبين دوره الحقيقي .

وقد يلاحظ المتأمل لصفحات دواوين شعراء ذلك القرن أنهم بالغوا فى توظيفهم لـــروى **الباء** فى قصائدهم ، ومن ذلك قول ابن سناء الملك في مدخل مديحه للملك العادل أبا بكر بن أيوب :

على كلِّ حالٍ ليس لى عَنْك مَذْهبُ وَمَا لِغَرَامِى عِنْد غيرِكَ مَطْلبُ

وقدْ زَعمُوا أَنِّى قُتِلتُ وأَنَّنِى رَضيتُ فما بالُ المليحةِ تَغْضَبُ

ومِسْكيةٍ الأَنفاسِ نَدِّيةِ اللَّمى بها الطِّيبُ يُنْسَى،لاَلَها الطِّيبُ يُنْسَب [76]

وقول الشاعر الكبير عمارة اليمنى مادحا الملك الصالح :

إذا قدرت على العلياء بالغَلَبِ فلا تعرِّج على سعى ولا طلبِ

واخطب بألسنة الأغماد ما عجزتْ عن نيله ألسن الأشعار والخطبِ

فما استوى الخطُّ والخطىّ فى رهجٍ ولا الكتائب يوم الروع كالكتبِ [77]

وكذلك قول ابن قلاقس فى مدخل مدحه للسلطان المالك يحيى بن أبى السداد صاحب دهلك :

[76]- الديوان : ص 5 .
[77]- الديوان : ص 126 .

يـا حبـذا البـانُ إذ أجنى فَوَاكِهَـهُ على ذُرَى البـانِ أعنـابًا وعُنَّـابا
وإذْ أَبِيـتُ وكـأْسُ الراح مـالئَـةٌ كَفِّى حَبَابًا وطَرْفِى فيه أحْبَابا
سقـاهُ كـالدَّمــعِ إلا مـا يُؤَثِّـرُهُ فـإنـه مَنَـع الإجْــدَاءَإِجْــدَابـا[78]

ولم يكن ذلك بمثابة الحكم العام على شعر المديح السياسى فى القرن السادس الهجرى ، باعتبار أن هناك نســبًا لا بأس بها من شــعر المديح فى ذلك القرن أقيم رويُها وجاءت قافيتُها على أصــواتٍ هادئة ومهموســة وليســت جهرية ، ومن ذلك ما نقرؤه لظافر الحداد فى الأفضل الذى أفاض فى مديحه :

أيـامُ مُلْكِـكِ أَعيـادٌ وأَعـراسُ فيهـا المَسرَاتُ أنـواعٌ وأجْنَـاسُ
للهِ هِمّتُك العَلْياء كم جَمَعت مـن خَلةٍ عاشمنها الفضلُ والبأس
تمكَّنَ النُّجْجُ من آمالِ سائلها كمــا تأكدَ من حُسّــادها اليـأس [79]

وقول ابن قلاقس من البســيط فى مديحه القائد الأجل أبا القاســم بن حمود بن الحجر بمدينة صقلية :

أَلْحِقْ بَنَفْسِجَ فَجْرِي وَرْدَتَىْ شَفَقِى كأفورَةُ الصُّبْحِ فَتَّتْ مِسْكَـةَ الغَسَقِ
قد عطَّلَ الأفْقُ من أَسْمَاطِ أَنْجُمِـهِ فاعْقِـدْ بخَمْرِكَ فينا حِلْيَـةَ الأفُقِ [80]

3 - التجانس:

يُعد التجانس من التشكيل الموسيقي على مستوى الألفاظ المفردة ، وتنهض موسيقى التشكيل بالتجانس على أساس التشابه بين لفظين فى الإيقاع Rhythm مع اختلافهما فى المدلول ؛ فإن اتفق اللفظان فى نوع الأصوات وعددها ، وترتيبها ،

[78]- الديوان : ص 139 .
[79]- الديوان : ص 170 .
[80]- الديوان : ص 199 .

وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات كان التجانس تامًا والإيقاع تطابقًا ، وإن اختلف اللفظان فى واحد من الأربعة المتقدمة كان التجانس ناقصًا والإيقاع مختلفًا [81].

وقد أنكر ابن الأثير عليه أن يسمى تجنيسًا ، فقال : " وعداه – التام – فليس من التجنيس الحقيقى فى شىء ، إلا أنه قد خرج من ذلك ما يسمى تجنيسًا ، وتلك تسمية بالمشابهة لأنها ليست دالة على حقيقة المسمى بعينه " [82] . كما ذكر " ابن المعتز " أن الأصمعى ألف كتابه الأجناس بمعنى أن تجىء الكلمة تجانس أخرى فى بيت شعر وكلام ، أى تشبهها فى تأليف حروفها [83] . وقد قسم صاحب " الوساطة " التجنيس أقسامًا منه المطلق ومنه المستوفى ومنه الناقص [84] . وأورد " ابن سنان " مصطلح قدامة " المجانس " وجعله من التناسب بين الألفاظ ، فهو عنده : (أن يكون بعضُ الألفاظ مشتقًا من بعض إن كان معناهما واحدًا أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفًا ، أو تتوافق صيغتا اللفظين مع اختلاف المعنى) [85] ، ويقسمه " الرازى " ثلاثة أقسام باعتبار اللفظين المتجانسين ، أولها : أن يكونا مفردين وثانيهما : أن يكون أحدهما مفردًا والآخر مركبًا وثالثهما : أن يكون كلاهما مركبا [86] .

أما " السكاكى " – كعادته – يفرع المصطلح جاعلًا منه التام والناقص والمذيل والمضارع والمطرف واللاحق ، ممثلًا لكل منها بأمثلة وشواهد [87] . ويتطرق " المظفر العلوى " لصفات الألفاظ المتجانسة ، وذلك فى حده التجنيس بقوله : هو أن يأتى الشاعر بكلمتين مقترنتين متقاربتين فى الوزن غير متباعدتين فى النظم ، غير نافرتين عن الفهم يتقبلهما السمع ولا ينبو عنهما الطبع [88] وللسيوطى كتاب كامل وضعه فى

---

[81]- البديع تأصيل وتجديد : د . منير سلطان ، ط : منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1986م ، ص 76 .

[82]- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، يحيى بن حمزة العلوى ، مطبعة المقتطف ، القاهرة ، 1914م ، ح256/2 . نقلا من شعر الطبيعة : ص 443 .

[83]- البديع لابن المعتز ، ص 25 ، والبديع تأصيل وتجديد ، د. منير سلطان ، ص 63 .

[84]- الوساطة : ص 41 ، وما بعدها .

[85]- سر الفصاحة : ص 193 .

[86]- نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، فخر الدين الرازى ، ت : د. بكرى شيخ أمين ، ط : دار العلم للملايين ، 1985م ، ص 126 .

[87]- مفتاح العلوم ، السكاكى ، ضبط وتعليق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، 1987م ، ص 429 وما بعدها .

[88]- نضرة الإغريض فى صناعة القريض ، المظفر العلوى ، ت : د. نهى عارف الحسين ، ط : دار صادر ، بيروت ، 1995م ، ص 49 .

أنواع الجناس المختلفة ، منها التام المفرد والتام المركب والمقابر ، والخطىّ أو المصحَّف والمخالف والمطمع والمقارب والمطلق والمشوَّش والمضاف وغيرها [89] .

ومن أمثلة التجانس التام قول ابن قلاقس يمدح القاضى الفاضل البيسانى :

فقال إلى أُمِّ الخبائثِ إنها بها أَبدًا تصفو النفوسُ الخَبائثُ [90]

فالشاعر يقرن بين كلمتى " الخبائثِ " و " الخَبائثُ " ، والأولى بمعنى الخمر ، والثانية بمعنى فساد الضمائر ، والدلالة هنا أن الشاعر ينفي عن ممدوحه مقولة أنه رأى في يوم من الأيام أن الخمر تداوي النفوس المريضة ، أوتعالج الضمائر الخبيثة على حد قوله .

وقال عمارة اليمنى يمدح السيد الأجل الملك الناصر السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب :

طرقتُها والليل وحف الجناحْ وما تلّبست بثوبِ الجُناحْ [91]

والشاعر هنا يقرن بين كلمتى الجناحْ والجُناحْ ، والأولى بمعنى الجناح الواحف أى كثير الريش ، والثانية بضم الجيم : وتعنى الإثم ، ويقصد أنه طرق أبواب صلاح الدين ، والليل قد أسبل ظلمته ، ولم ير في ذلك من أثم أو خطأ .

وقال أبو الحسن بن الذروى يهنىء السلطان صلاح الدين بفتح بلاد النوبة مادحًا إياه فى قصيدة منها:

لابُدَّ للنوبة من نوبة ترضى لسخط الكفر دين الإله [92]

وقد وردت كلمتا النوبة مرتين ، والأولى يقصد بها بلاد النوبة التي فتحها صلاح الدين في منتصف القرن السادس الهجري ، والثانية بمعنى الصحوة والتوبة ؛ ويقصد

---

[89]- جنى الجناس ، السيوطى ، ت : د. محمد على رزق الخفاجى ، ط : المطبعة الفنية ، 1986م ، ص 73 ، وما بعدها .
[90]- الديوان : ص 174 .
[91]- الديوان : ص 290 .
[92]- الروضتين : ج209/1 .

أنه لابد لبلاد النوبة من إنذار يفيقها ويجدد صحوتها حتى ترضى دين الله ، وتسخط جل معانى الكفر .

كما قال ظافر الحداد فى قصيدة للأفضل :

هى من كأسٍ عَلاهَا حَبَبٌ وأُحاشِى مثلَه عن حَبَبِ [93]

فالمقصود بالحبب الأولى الفقاقيع التي تتبادر على وجه كأس الخمر ، والثانية العيب والذلة ، وهو ينفي عن ممدوحه أن يكون ذا عيب أو ذلة .

وللمهذب بن الزبير قصيدة فى مدح طلائع بن رزيك يقول فى مطلعها [94] :

أَمَجْلِسٌ فى مَحلِّ العِزِّ أم فَلَكُ هذا ؟ وهل مَلِكٌ فى الدَّسْتِ أم مَلَكُ ؟!

فالمهذب في هذا البيت يصف مجلس السلطان طلائع بن رزيك ، ويتساءل عن موقع مليكه في هذا المجلس : هل هو مَلكٌ في قلب وزارته ، أم مَلَكٌ فيها ، وذلك لما عُرف عن طلائع بكونه إنسانا في معاملة الناس ، وفي تقديره للأدب والأدباء ، فقرّب صورته من صورة الملاك .

أما على بن عرام فمدح صلاح الدين قائلًا :

أَيُوسفَ مصرٍ إنما أَنْتَ يوسُفٌ فأنْتَ ابنُ أيُّوبٍ وذاكَ ابنُ يعقوب [95]

وهنا قد اعتمد الشاعر على التشابه اللفظى بين (يوسف بن يعقوب) عليه السلام ، وبين (يوسف بن أيوب) مقربًا الصورة لمسامع المتلقى ، ومُلمّحًا إلى تشابه الظروف التاريخية ، فكلاهما حمى مصر ونشر الأمن والرخاء بين ربوعها وحافظ على سلامتها وقت الأزمات والمحن .

وللشريف ابن هبة الله العلوى عدة مقطوعات مختارة فى مدح الأفضل منها :

---

[93]- الديوان : ص 40 .
[94]- شعر المهذب بن الزبير : ص 203 .
[95]- الخريدة : 171/2 .

صدورُ رماحٍ لم تَرِدْ حومةَ الوغى فتصدرَ إلا عن صدورِ الكتائــب [96]

والمعنى المستدل هنا هو المقارنة بين كلمتي (صدور) فالأولى صدور الرماح ويقصد رؤوسها وبنيانها ، والثانية يقصد بها صدور الرجال الشجعان الذين يتقدمون الكتائب وعزائمهم وبطولاتهم .

ويقول العماد الأصفهانى في تبادلية جناسية رائعة عبر عدة أبيات فى مدح صلاح الدين مُشيدًا بجوده وكرمه ومعنى عطائه وبره ، بالإضافة إلى صفاته الإنسانية الرفيعة المعهودة فيه ، والثابتة عنه وعن طباعه ، وهى الصفح عن الأعداء والعفو عند المقدرة ، والبحث عن راحة العباد بنفسه ، والوقوف إلى جانب الفقراء والسائلين والطارقين لبابه ، وما هذا كله فيه إلا لكونه من سلالة الكبار أصحاب المجد وأنصاره وأصحاب العزائم الخالدة والمكارم النادرة :

مَلِكٌ لِيُمْنِ المعتفين يمينُهُ ولراحةِ الرَّاجينَ تُبْسَطُ رَاحُهُ

لما اجتداهُ من الرَّجَاءِ رجالُهُ أوْفَى على قَطْرِ السَّمَاء سَمَاحُهُ

فاقصدْ ببَرْح الفقرِ رَحْبَ جَنَابِهِ فبِراحِهِ يومَ النَّوَالِ بَرَاحُهُ

مَلِكٌ تَمَلَّكَ جَدُّهُ من جِدِّهِ فالمجدُ مَجْدٌ والمَراحُ مِرَاحُهُ

ملكٌ يُحبُّ الصفحَ عن أعدائِهِ فلذاك تَصْفَحُ عن عِدَاهُ صِفاحُهُ [97]

ومن أمثلة الجناس الناقص نجد العماد الأصفهانى يعرض لسماحة صلاح الدين وجوده وشرفه ، في عطائه وكرمه وإسرافه في هذا الكرم وذاك العطاء، وعزيمته التي تكفلها بالهدى والتقوى فيقول :

---

[96]- المصدر السابق : 127/1 .
[97]- المصدر نفسه : 21/1 .

ذو شـرفٍ مكـرمـاتُـهُ سَـرَفٌ ويستــحقُّ الثناء مُسْرِفُـهَا[98]

يُعد التكرار اللفظى من تلك السـمات الإيقاعية والبديعية ، وهو أسـلوبٌ كلامى ورد كثيرًا عن العرب ، وعجَّت بشـــواهده مصـــادر اللغة والبلاغة ، وهو يُدرس عند البلاغيين بوصفه شعبة من شعب الإطناب ، حيث اهتم " سيبويه " بهذا الأسلوب [99]؛ إذ يقول الدكتور عبد القادر حسين :

(فقد تعرّض سيبويه للتكرار واستحسنه فى موضع واستقبحه فى آخر ، استقبحه إذا كان الاسـم المكرر فى جملة واحدة ، واسـتحسـنه إذا كان فى جملة غير الجملة الأولى ، ومدار الحسن والقبح عنده الحاجة وعدمها إلى التكرار) [100] .

وإن كان التكرارُ يمثل خطًّـا رئيسًا فى الشعرية العربية على وجه العموم إلا أنه فى هذا العصر الوسيط شكل تيارًا دفقًا ذا خصوصية شديدة الأثر ، فقد جاء انعكاسًا لذوق العصر العام ، وللمعايير الجمالية السائدة فيه ، وهى معايير اهتمت بالشكل فى كثير من الأحيان على حساب المضمون ، متأثرة بالمناخ الفنى العام للعصر الأيوبى نفسه ، وهو العصر الذى آثر الاعتداد بمثل هذه البنى الموسيقية الإيقاعية أو السمعية اللافتة ، إذ كان له الدور الرئيس فى تفعيل حركة البناء الشعرى على مقياس الصنعة البديعية وفنونها ، حتى باتت الصـــنعة البديعية اســـتجابة لمطلب حضـــارى مُلح ، واستسلام لمنظور جمالى فرضته تلك الحضارة على الفنون الإسلامية برمتها ، ومن ثم باتت الصـــنعة البديعية عنصـــرًا مميزًا لكثير من منجزات التشـــكيل والمعمار والموســـيقى وفنون القول ، ولا يخفى ما بين الفواصـــل المســـجوعة فى النثر وفن الأرابيسك من شبه لا ينكر ، ففى كليهما ولع وإهابة بالتماثل وتكرار الوحدة [101] .

---

98 ـ نفسه .

99ـ قراءة جديدة فى التراث القديم ، د. مختار عطية ، ط: دار الوفاء ، الإسكندرية 2020م ، ص 95 .

100ـ أثر النحاة فى الدرس البلاغى ، د. عبد القادر حسين ، ط : دار نهضة مصر ، القاهرة 1975م ، ص 139 .

101ـ راجع البديع فى تراثنا الشعرى ، د. عاطف جودة نصر ، مجلة فصول م3 ع2 ، 1984م ، ص 76 . وأصوات شعرية : للدكتور بهاء حسب الله ص 43 .

وقد نظر بعض النقاد من قبل إلى تكرار الكلمة الواحدة فى البيت الواحد من منظار الحسن والمعيب ، وقالوا إنه لا يصح للشاعر أن يكرر اسمًا إلا على جهة التشوق والاستعذاب ، إذا كان فى تغزل أو نسيب ، أو على سبيل التقرير فى الوعيد والتهديد ، والتوجع إن كان رثاءً وتأبينًا ، وعابوا على المتنبى قوله :

عظمت،فلم لَم تكلّم مهابة تواضعت،وهو العظم عظما عن العظم [102]

وقد وقف البلاغيون على دلالات التكرار ومناطاته وقيمته داخل النص ، على غير ما ذهب كثيرون من أنه مذموم فى الكلام ، فيقول " الرافعى " : (وقد خفى هذا المعنى " التكرار" على بعض الملحدة وأشباههم ومن لا نفاذ لهم فى أسرار العربية ومقاصد الخطاب والتأثر بالسياسة البيانية إلى هذه المقاصد ، فزعموا به المزاعم السخيفة وأحالوه إلى النقص والوهن وقالوا إن هذا التكرار ضعف وضيق من قوة وسعة، وهو – أخزاهم الله – كان أروع وأبلغ وأسرى عند الفصحاء من أهل اللغة والمتصرفين فيها ، ولو أعجزهم أن يجيئوا بمثله ما أعجزهم أن يعيبوه لو كان عيبًا) [103]، فقد عكف البلاغيون على دراسته وتجاوز النظرة الضيقة للغة إليه ، وتعرَّضوا لما فى القرآن الكريم – بوجه خاص – من التكرار ، من أمثلة ما ورد فى سورة الرحمن من قوله تعالى : **(فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِكُمَا تُكَذِّبَانِ)**[104]، ويقول ابن قتيبة : (فإنه عدد فى هذه السورة نعماءه وأذكر عباده آلاءه ونبههم على قدرته ولطفه بخلقه ، ثم أتبع ذكر كل خلة وصفها بهذه الآية ، وجعلها فاصلة بين كل نعمتين ، ليفهمهم النعم ويقررهم بها[105].

---

[102]- راجع يتيمة الدهر ، ج140/1 ، وأسس النقد الأدبى عند العرب ، ص 466 . نقلا من شعر الطبيعة ، ص 451.

[103] إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، مصطفى صادق الرافعى ، ضبط وتصحيح / محمد سعيد العريان ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة 1952م ، ص 220 ، 221 .

[104]_ سورة الرحمن : الآية 13 .

[105]- تأويل مشكل القرآن ، ابن قتيبة ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، 1973م ، ص 239 . نقلا عن قراءة جديدة فى التراث القديم ، ص 96 .

وقد عُولج التكرار فى البلاغة العربية ، بوصفه أصلًا من أصول البديع عند ابن رشيق القيروانى وابن أبى الأصبع المصرى ، وبدر الدين مالك ، والسجلماسى وغيرهم كما عالجه غير هؤلاء – وربما بتفصيل أكثر – ولكن فى سياق بلاغى عام ، كما هى الحال عند ضياء الدين بن الأثير الذى عالجه فى سياق (الصناعة اللفظية) . وحد التكرار عندهم (هو دلالة اللفظ على المعنى مردداً) وفى حد آخر يكشف – ضمن ما يكشف – عن قسمى التكرار : هو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع ، أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع فى القول مرتين فصاعدًا ، إذن فالتكرار قد يكون فى اللفظ والمعنى معًا وهو التكرير اللفظى وبتعبير اللسانيات النصية (إعادة العنصر المعجمى نفسه)[106] . والتكرار هو إعادة اللفظ أو الكلمة وترديدهما فى الكلام [107] . ومن ذلك ما نقرؤه فى قول ظافر الحداد فى مديحه للأفضل :

وأضاء العدلُ حتى لم تَجد ظُلَمُ الظُّلْمِ له من سَبَب [108]

فالتكرار هنا جاء لتثبيت معنى العدل ، ومدلول العدالة عند ممدوحه ، فعدل الخليفة الأفضل منع أسباب الظلم من منبتها ، ولذا دامت دولته – على حسب مقولة الحداد – على وتيرة العدالة وسياقه ، فتكرار كلمة (الظلم) جاءت بدلالة النفي له ، ولإقرار معنى العدل وتزكيته .

وقول ابن قلاقس فى مدح الإمام السلفى الأصبهانى :

وألْجَأ إذا فاجَأكَ الدَّهر إلى الصَّـ ـبْرِ فإنَّ الصبرَ أَوفى مُلْتَجَا[109]

فتكرار كلمة (الصبر) هنا تعطي إيحاءً بالعمل به ، والتمسك بأواصره ، خاصة إذا فاجأنا الدهر بمصائبه وملماته .

---

[106]- راجع شعر الطبيعة : ص 451 ، والبديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، د. جميل عبد المجيد ، ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1998م ، ص 84 .

[107]- الإطناب فى القرآن الكريم – دراسة بلاغية - ، د. مختار عطية ، ط : دار الجامعة الجديدة 2008م ، ص 191.

[108]- الديوان : ص 42 .

[109]- الديوان : ص 291 .

ومن أمثلة ذلك أيضًا قول عمارة اليمنى مادحًا السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب :

لا يبلغ الطرف مدى جيشه والطرف يطوى الأرض بالالتماح[110]

وتكرار كلمة (الطرف) هنا جاءت للمبالغة في وصف جيش السلطان صلاح الدين ، ومدى حجمه وقدراته وانتظامه ومسلكه ، وهي قبل أن تكون إشادة بطبيعة هذا الجيش المتماسك ، وبطبيعة توحده وتماسكه ، فهي رسالة للآخر ، وهم أعداء صلاح الدين وأعداء أمته بأنه قادم إليهم جيش لا مثيل ولا شبيه له .

ويقول العماد الأصفهانى فى مدح صلاح الدين :

مَلِكٌ تَمَلَّكَ جَدُّهُ من جِدِّهِ فالمجدُ مَجْدٌ والمَراحُ مِرَاحُهُ [111]

فالتكرار هنا لكلمة (المجد) إنما جاء لتبيت معنى قدم له الشاعر في شطرته الأولى ، وهي أنه مجد موروث من أصل الأجداد ، ، ولذا يبقى مجدُ صلاح الدين مجدًا تليدًا أصيلاً متوارثا .

كما نقرأ للخطير بن مماتى هذا البيت من قصيدة يظن أنها فى صلاح الدين ، مُشيدًا بشجاعته وبطولاته العظيمة ، بالإضافة إلى حب الموت وطلب الشهادة فى ميدان المعركة :

بكل قَمْمٍ يلاقى الموت مبتهجًا كأنما الموتُ ما يرجوه من الأملِ [112]

فتكرار (الموت) هنا هي معادل طبيعي لأسمى سمات صلاح الدين ، ألا وهي طلب الشهادة .

وقال المهذب بن الزبير يمدح طلائع بن رزيك :

---

[110]- ديوان عمارة اليمنى : ص 291 .
[111]- الخريدة : 21/1 .
[112]- المصدر السابق : 117/1 .

يُدْعَى بصالِحِ أهلِ الدّينِ كُلِّهِمُ وأنتَ صالحُ مَنْ بالدينِ يَمْتَسِكُ [113]

ورغم أن الشواهد السابقة تشي وتؤكد بلاغة عملية (التكرار) وخاصة في صناعة الموسيقى والإيقاع الداخلي ، وفي تثبيت المعنى المدحي ، إلا أنه قد تعددت الآراء وانقسمت لدى بعض البلاغيين المعاصرين ، ومن ضمنها ما رآه بعضهم من أن الميل إلى التكرار أدى إلى المبالغة والتجاوز فى تكرار ألفاظ بعينها دون جدوى أو إضافة ، ودون ابتكار لجو موسيقى ومناخ إيقاعى ملائم للمعنى العام وللصياغة التركيبية للبيت وللنص ذاته ، مما يشكل ثقلا على الأداء النغمى داخل البيت وفى إطار العمل الأدبى ككل ، وخاصة حينما نرى الكلمة أو اللفظ تتكرر أكثر من مرتين داخل البيت الواحد وفى نطاق سياقه ، وبالطبع تخلو معظم شواهد التكرار السابقة من أية دلالات توحى بشىء سواء على مستوى الصياغة أو التركيب [114]، أما فى مقابل هذا فقد كانت قضية " التكرار" واحدة من أهم شعب مباحث التراكيب التى تؤدى إلى إحداث دلالات متعددة داخل الجملة ، على الرغم مما أثير حولها من شُبَهٍ أجمع البلاغيون على عدم صحتها وتباروا فى تفنيدها وردّها ، حتى جعلوه نمطًا من أنماط قوة العبارة ، ونفاذ تأثيرها ، واختلاف دلالاتها إذا استدعى المقام تكرارًا [115] .

5- التصريع :

وقد نهض تشكيل التصريع فى البيت الشعرى على أساس " استواء آخر جزء فى الصدر وآخر جزء فى العجز فى الوزن والإعراب والتقفيه " [116]. ويعرفه الخطيب القزوينى بأنه (ما يجعل العروض مقفاة تقفية الضرب كقول أبى فراس :

---

[113]- شعر المهذب بن الزبير : ص 203 .
[114]- شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي : ص 453 .
[115]- قراءة جديدة فى التراث القديم : ص 101 .
[116]- تحرير التحبير : ص 305 .

بأَطْراف المُثَقَّفة العوالى تفرَّدْنا بأوساط المعالى

وهو ما استحسن ، حتى إن أكثر الشعر صُرِّع البيتُ الأول منه " [117] . وقد استعان به شعراء القرن فى معظم قصائدهم ، سواء أكانت فى المديح السياسى أم غيره ، واهتموا بتوظيفه فى مطالع مدائحهم لإثراء معجمها الإيقاعى بالتجانس الصوتى الذى ينشأ بين المقاطع فى نهاية كل مصراع من البيت وما ينجم عن تكرار الصوت من أثر سمعى يشد انتباه المتلقى ويؤثر فى نفسه [118].

ويعد التصريع ظاهرة من ظواهر البديع المستشراه فى شعر القرن السادس ومن لوازمه ، ويبدو أن الحس الصوتى المتجانس والمتوائم لمقاطعه دفعت الشعراء إلى الإلحاح على العزف عليه ، لما فى تلك المقاطع الصوتية من عوامل جذب وشد وانتباه وتأثير ، وقد وجد شاعر المديح نفسه مدفوعًا إلى مثل هذا الجرس الصادع ليجذب سامعيه إلى مشاركته فى الاندماج [119] ، والمصادقة فيما يعرض له من جل سمات البسالة والأصالة والكرم والجود والصفح .... إلى آخر الصفات التى يتحلى بها الممدوح ويبرزها الشعراء فى مديحهم ، وقد يتأصل التصريع باستبقاء أثر الصوت والإيقاع نفسه بالتكرار والإعادة فى كل بيت من أبيات القصيدة من خلال التقفية [120] . ومن أمثلة هذا النمط الإيقاعى فى مطالع المدائح السياسية فى ذلك القرن قول ظافر الحداد يمدح الأمير القائد أبا عبد الله محمد بن الأمير أبى شجاع فاتك من الطويل :

رجَاؤكَ فى نيلِ السعادةِ بابُ ومادونَ من يَبْغِى نَداك حِجابُ [121]

وقول عمارة اليمنى يمدح الملك الناصر (صلاح الدين الأيوبى) :

117- الإيضاح فى علوم البلاغة : ص 446 .
118- poetry From Statement to Meaning : P.263.
119- شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي : ص 460 .
120- قصيدة المديح فى الأندلس : ص 262 .
121- الديوان : ص 62 .

طرقتها والليل وحف الجنـاحْ وما تلّبست بثـوب الجُنـاحْ [122]

وقوله أيضًا مادحًا تاج الخلافة وردان غلام الصالح :

إلى كم أحوك الشعر فى الذمّ والمدحِ وأخلعُ بُرْدَيْـهِ على المنع والمنح؟ [123]

وقال ابن قلاقس فى مستهل قصيدة يمدح فيها ابن خليف ويستعطفه :

أَرَى الإقامَـةَ أَضْحَتْ فى يَدِ الظَّعَنِ أَبْدَيْتَ يا دَهْرُ ما تُخْـفِى مِنَ الضَّـغَن [124]

وقوله أيضا يمدحه ويهنئه بمولد أبى البركات محمد :

الحَيَـا مـن غُيوثِـكَ البارقاتِ والجَنَـــى من أُصولِكَ الباسِقـاتِ[125]

وقول العماد الأصفهانى فى صلاح الدين :

قد خطبنا للمستضىء بمصر نـــائب المصطفى إمام العصر [126]

والتصريع قيمة موسيقية مستحسنة فى الشعر العربى منذ القديم حتى إن أكثره قد صرّع البيت الأول من قصائده ، وأغلب الظن أن شعراء القرن السادس أولعوا به – وبصـفة خاصـة بالنمط المتجانس منه – لأنه صـادف هوى فى أنفسـهم ونزوعا دائما إلى تطلُّب الاكتناز النغمى والإيقاعى فى المدحة خاصـة لأثره الإيجابى على الممدوح وفى أشـعارهم وآدابهم عامة بتأثير حب الموسـيقى – الذى كان القاسم المشـترك بينهم جميعًا حكامًا وقوادًا وحرفيين وشعراء [127]– وشيوعها وتأثيرها على الشعر تأثيرًا كبيرًا .

إذن فقد تأثر شعراء مصر الإسلامية بمثل تلك المداخل المصرعة التى توارثونها من مدارس البديع لشـعراء العصـر العباسـى ، إضـافة إلى ما تميزت به المدرسـة المصـرية من ميلٍ طبيعى وفطرى لمثل تلك الاتجاهات الموسـيقية الموزونة والمقفاة ،

---

[122]- الديوان : ص 290 .
[123]- المصدر السابق : ص 286 .
[124]- الديوان : ص 120 .
[125]- المصدر السابق : ص 117 .
[126]- الروضتين : ج1/ 198، 199 .
[127]- الشعر الأندلسى فى عصر الطوائف ، هنرى بيريس ، ترجمة : د. الطاهر مكى ، ط : دار المعارف ، القاهرة 1988م ، ص 332 " بتصرف " .

وعلّ هذا الذى دفع الدكتور أحمد سـيد محمد إلى أن يجزم بأن موسـيقى اللفظ كانت أول ما تأثرت به الشـخصـية المصـرية ، ثم بدا تأثير هذه الشـخصـية واضـحًا فى استخدام بحور عروضية متطورة فأكثروا من استخدام المنهوك والمشطور والبحور ذات التفاعيل الصـغيرة التى تلائم طابع الخفة وتناسـب الطريقة الغزلية التى عرف بها المصريون فى أشعارهم [128] .

6- التوليد والاشتقاق :

يُعد الاشـتقاق من أشـرف العلوم العربية وأدقها ، وعليها مدار علم التصـريف فى معرفة الأصلى والزائد ، والأفعال والأسماء ، وقد عرفه الجرجانى بأنه : " نزع لفظٍ من آخر ، بشـرط مناسـبتهما معنًى وتركيبًا ، ومغايرتهما فى الصـيغة " [129]. وعرفه الشـوكانى بقوله : " أن تجد بين اللفظين تناسـبًا فى المعنى والتركيب ، فترد أحدهما إلى الآخر " [130]. وأما فى البحر المحيط فهو افتعال من الشـق ، بمعنى الاقتطاع ، من انشقت العصا إذا تفرَّقت أجزاؤها ؛ فإن معنى المادة الواحدة تتوزع على ألفاظٍ كثيرة مقتطعة منها ، أو من شـقت الثوب والخشـبة ، فيكون كل جزء منها مناسـبًا لصـاحبه فى المادة والصورة ، وهو يقع باعتبار الحالين :

أحدهما : أن ترى لفظين اشـتركا فى الحروف الأصـلية والمعنى والدلالة ، وتريد أن تعلم أيهما أصل أو فرع .

والثانية :أن ترى لفظًا قضَـت القواعد بأن مثله أصـل ، وتريد أن تبنى منه لفظًا آخر [131].

128- شعر الطبيعة : ص 461 .

129- التعريفات: الشريف الجرجانى ، ط : دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان 1983م ،ص 18 .

130- إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول ، محمد الشوكانى ، ت : سامى بن العربى الأثرى ، ط : دار الفضيلة ، 2000م ، ج1/ 117 .

131- البحر المحيط فى أصول الفقه ، الزركشى ، راجعه سليمان الأشقر ، ط: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، الكويت 1992م ، ج2/ 71 .

ومما لا شـــك فيه أن ظاهرة توظيف أســـلوب التوليد والاشـــتقاق فى دائرة المدح من المظاهر التى لفتت الأنظار إليها فى شعر القرن السادس ، وذلك لخلق تنغيم موسيقى داخلى يخدم البناء النصـــى للأبيات، ويحقق غايته الكبرى من إجراء التوازن الإيقاعى بين مفرداته وألفاظه إضافة إلى إظهار مقدرة الشاعر على توليد الألفاظ والمفردات من بعضها البعض فى سياق لغوى لا يُحلق بعيدًا عن أصل المعنى ومؤداه العام . وكثيرًا ما يعتمد الشـاعر فى ذلك على اشـتقاق الصـيغ والألفاظ من أفعالها [132]. ومن أمثلة ذلك قول المهذب بن الزبير يمدح العادل بن السّلّار :

أبـى الله إلا أن تُـعانَ وتُنْصرا وتظفرَ حتى لقّبوك المظفَّرَا[133]

وقال ابن قلاقس فى مدح أبى القاسم بن حمود :

لاح بأعلىَ هَضْبَـةٍ خـافقًـا خفقَ لـواءِ البطـلِ المُعْلمِ [134]

وقال فيه أيضًا مادحًا ومفتخرًا :

أنصفتها بك نصف الشهر مشبعة تـكاد لو أخرت للفطر تنفطر [135]

ونجد موسـى السـخاوى يمتدح القاضـى الفاضـل ويدور مديحه ببلاغة وفصـاحة وبيان ، ويجد الفرصة سانحة فيتطرق إلى وصف القلم :

أضحى على سَحْبَانَ يسحب ذيلـهتِيـهًـا ، وعن إعراب يَعْرُبَ يعرب[136]

ما نجد ظافرًا يمدح الأفضل قائلًا :

[132]- شعر الطبيعة : ص 457 .
[133]- شعر المهذب بن الزبير : ص 192 .
[134]- الخريدة : ج1/ 155 .
[135]- الديوان : ص 43 .
[136]- الخريدة : ج1/ 172 .

وهبتَنى فوهبتُ الناسَ عن سعةٍ يا واهبا يَهَب الموهوبَ أن يهَبَا [137]

ولا يُشترط دائمًا أن تكون العلاقة بين المشتق والمشتق منه علاقة فعل بلفظه أو بمشتقه فقد تكون العلاقة بين مشتقات اسمية لا دخل للأفعال بها [138] ، ومن ذلك قول المهذب ين الزبير فى إحدى مدائحه :

إقامةُ حَدِّ الله فى الخلقِ حَدُّهُ إذا سَلَّهُ – والصَّفْحُ عنهمْ له صَفْحُ [139]

وله أيضًا من مجزوء الكامل :

وحملتِ من نشْر الخُزَامَى ما اغتدى للنَّدِّ نِدَّا [140]

وقال ابن سناء الملك يمدح الناصر صلاح الدين فى قصيدة منها :

إنَّ العواصمَ كانت أىّ عاصمةٍ عصومةً بتعاليها عن الرُّتبِ [141]

ومنها أيضًا :

حتى أَتى مَنْ مَنالُ النجْمِ مَطلبه
يا طالبَ النَّجمقدْأَوْغَلْتَ فى الطَّلَبِ [142]

ونلاحظ فى الأمثلة السابقة اصطناع الموسيقى من خلال التجاور اللفظى ، والألفاظ هنا تحتمل أن تدخل تحت مسميات عديدة من مسميات فنون البديع كالجناس والتكرير والترديد ، ولكننا هنا لا نتعرض لها بقدر ما نتعرض لمسائل توليد المفردات والألفاظ من بعضها البعض فى مثل هذا التناغم الصوتى الجلى ، والذى من أجله عمد الشاعر إلى مثل هذا التوليد اللفظى المطابق أو المقارب ، إضافة إلى بناء

137- الديوان : ص 38 .
138- شعر الطبيعة : ص 459 .
139- شعر المهذب بن الزبير : ص 184 .
140- المصدر السابق : ص 186 .
141- الديوان : ص 1 .
142- المصدر السابق : ص 2 .

وحدات صوتية قريبة المخارج شديدة الجذب لأذن السامع ، وإن كان فى بعضها نمط المبالغة وطبع التجاوز والتكلف صادع ومستشر [143].

7- الازدواج وحسن التقسيم :

والازدواج هو التوازن العروضـــى بين جملتين أو أكثر من خلال تســـاويها فى الحركات والسـكنات ، فينجم عن ذلك إيقاع متماثل يتردد بانتظام [144]. كما يقصـد به التوازن العروضى بين الجمل الشعرية المتوالية ، ولا يعنى ذلك أن الازدواج فن شعرى خالص ، بل على النقيض لأن النثر يعد مربأه الأول ، فالازدواج قد ارتبط بالنثر ، واشتهر به ، وإلا ما قابلنا تقاسيم الازدواج فى طيات الكتاب الحكيم ، كقول الله تعالى: **{ إِنَّ الأَبْرَارَ لَفِى نَعِيمٍ وَإِنَّ الفُجَّارَ لَفِى جَحِيمٍ }** [145]. ومن هنا قال أبو هلال العسكرى وهو من أفضـل من درسوا الازدواج فى كتابه الصـناعتين – " لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجًا ولا تكد تجد لبليغ كلامًا يخلو من الازدواج ، ولو اسـتغنى كلام عن الازدواج لكـان القرآن لأنـه فى نظمـه خـارج من كلام الخلق . وقـد كثر الازدواج فيه حتى حصـل فى أوسـاط الآيات فضـلًا عما تزاوج فى الفواصـل منه قوله تعالى : **{الحَمْدُ لِلّهِ الَّذِى خَلَقَ السَّـمَوَاتِ وَالأَرْضَ وَجَعَلَ الظُّلُمَاتِ وَالنُّور }**[146]. وقوله عز وجل : **{أَنْ لَّوْ نَشَاء أَصَبْنَاهُم بِذُنُوبِهِمْ وَنَطْبَعُ عَلَى قُلُوبِهِمْ }** [147].

وقد وظف شـعراء القرن السـادس الازدواج وحسـن التقسـيم الموسـيقي فى جل شـعرهم عامة ، وفى شـعر المديح خاصـة ، ولم يكن ذلك اعتباطًا ومُشـابهة وإنما كان لمقصـد وغاية إيقاعية وموسـيقية ، ولذا لم يلتزموا بنمط وشـكل واحد ، بل أكثروا من أشـــكاله وتعدد أنماطه ، ومن ذلك قول المهذب بن الزبير فى مدح طلائع بن رزيك مُشـــيرًا إلى زلزلة وقعت بأرض العدو أثناء معركة معه ، فوظفها المهذب توظيفًا فنيًا

[143]- شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي : ص 459 .
[144]- البديع تأصيل وتجديد : ص 53 .
[145]- سورة الانفطار : الآية 13 .
[146]- الأنعام : الآية 1 .
[147]- الأعراف الآية 100 ، نقلًا من كتاب الصناعتين : ص 5 .

رائعًا مبرزًا قوة الممدوح وشدة بأسه ، ومبينًا مدى ذُعر أعدائه منه ؛ وكأن أرضهم قد اهتزت من خفقان قلوبهم واضطراب فرائصهم :

ما زُلزلتْ أرضُ العِدَا،بل ذاك ما بقلوب أهليها من الخفقانِ

وأقول : إنّ حصونَهم سجدت لما أُتيتَ من مُلك ومن سلطانِ

والناسُ أولى بالسجود، إذا غدا لعُلاك يسجدُ شامخُ البنيان [148]

فتشعرك الأبيات وهي تتوارد على سياق حسن التقسيم بأنها تخدم المعنى وتبرر له ، فحينما يقول المهذب بن الزبير لطلائع في البيت الأول (ما زلزلت أرض العدا) فنجده عبر التقسيم الموسيقي ، وروعة المقاطع يبرر ذلك بأن الزلزلة من وحي خوف الأعادي ، وخفق قلوبهم ، وحينما يقول في البيت الثاني مخاطبًا الملك طلائع بأن حصونهم قد سجدت فيبرر لذلك عبر موسيقى التقسيم وبنيته فيقول بأن مردود ذلك لما أتيت من مُلكٍ ومن سلطان ، والأمر ذاته في البيت الثالث ، وهذا يعني بأن بنية حسن التقسيم في الأبيات جاءت في سياق خدمة المعنى المدحي .

وفيه أيضًا :

وتَحسَبُ خَيْلهُ عِقبانَ دَجْن يَرُحْنَ مع الظَّلامِ وَيْغتدينا

إذا قَدَحَتْ بجِنْح الليل أوْرَتْ سنًا يُعشى عيونَ النَاظرينا[149]

فهاهي وصف خيول ابن رزيك تتوارد على سياق نغمي مُقسم ، فخيله من فرط سرعتها ولونها الأسود تحسبها عقبان دجى يقطعن الظلام رواحًا وإيابًا في لمحات خاطفة ، حتى إذا قدحت بأقدامها في جنح الليل أشعلت الأرض سنا وضياءً يغشى عيون الناظرين.

ونجد أمية بن أبى الصلت يقول فى إحدى مدائحه للأفضل :

148- شعر المهذب بن الزبير : ص 48 .

149- المصدر السابق : ص 228 .

أحيَيْتَ عَدْلَ السابقين إلى الهُدَىَ وسلكت فيه ذلك الأُسْلُوبَا

وبثثتَ فى كلِّ البلاد مهابةً طفق الغزال بها يؤاخى الذِّيبا[150]

فالأبيات بهذا التوارد النغمي تبرز فيها جل معاني المديح ، وأبرزها على الإطلاق العدل ؛ هذا العدل الذي رأى فيه أمية الأفضل يحيي سنن الأقدمين ، ويرسيها من جديد ، ويبثها بثا في البلاد والعباد ، حتى أخذ الغزال يؤاخي الذئب ويصاحبه .

إذن فالنغمة هنا التي نلمسها على مدى البيتين خدمت المعنى ، ووفرت له كل مقومات التجديد فيه ، ومن أبرزها أن نرى – من فرط العدالة – الغزال يؤاخي الذئب ، وأن يكون نشر العدل من زاوية المهابة وقوة التأثير لشخصية الأفضل وما تركه في نفوس العباد من أثرٍ ومن تمكين .

ولم يُذكر الأفضل إلا ويُذكر معه الشاعر السكندرى المتيم بمديحه (ظافر الحداد) فيقول فيه :

سَارت له سيرة أدْنَى مَنَاقِبِها قد عطَّرَ الأرْضَ والأَفْوَاه والكُتُبَا[151]

فالبيت وعبر موسيقاه كشف عن نقاء سيرة الأفضل وصفائها ، فقد عطرت الأكوان والأفواه والكتب والقلوب والأنفس .

والواضح أيضًا أن ظافرًا كان متيمًا بمديحه للأفضل ، فيظهر فى أبياته لمعة صدق وحرارة عاطفة ، ومن ذلك قوله فى إحدى مدائحه :

ما خاب فيك دعاؤنا ورَجاؤنا والله يعلم ما نقولُ ويَشْهَدُكم

من قَريحِ القلب فى ظُلَمِ الدجى ودعاؤه لك دائم يتردَّدُ [152]

---

[150]- الخريدة : ج1/ 192 .

[151]- الديوان : ص 36 .

[152]- المصدر السابق : ص 122 .

فهاهي عدالة الأفضل تدفع قريح القلب في ظلمة الدجى لأن يدعو له ، ولذا ما خاب رجاء أمته فيه ، ودعاؤهم له .

أما عمارة اليمنى فنجده يقول فى المعظم (سليمان بن شاور) [153] :

وقد أتى شعيره وقنده تبرُّعًا وقمحه ونقدُهُ

تفقدًا ، لا راع سمعى بعْدُه مَكْرُمةً حلّق فيها مجده

ونجد ابن قلاقس يمدح شاور قائلًا :

عارض الصفح فى يَدَيْكَ الصِّفَاحَا ورأى البأسُ أن تطيع السماحا[154]

وكلها أبيات كما نرى تحوم في دوائر التمجيد والتهليل بالممدوحين ، تخدمها إيقاعات موسيقية جاذبة ، تيسر المعنى ، وتقدم له .

ومن الشواهد السابقة وغيرها يتبين أن الازدواج قد يأتى على فواصل أو مقاطع ثلاثية ، ولا يُشترط أيضًا أن يقوم ذلك البناء الموسيقى الداخلى على صنيعة الازدواج فقط ، فقد يقوم على أساس من حسن التقسيم ، ومن الهندسة اللفظية ، وقد عُنى شعراء القرن بذلك ووظفوه كثيرًا فى تشكيل موسيقى مدائحهم بوصفه عنصرًا سخيًا من عناصر الإيقاع يؤدى دوره مع سائر عناصر البناء والإيقاع الأخرى فى تشكيل المعنى الشعرى، وتكثيف دلالته للفت انتباه المتلقى والتأثير عليه وحثّه على اتخاذ الموقف المناسب [155].

ثانيًا – الموسيقى المعنوية :

1-الطباق:

هو المطابقة ، ويقصد به أهل البديع على أنه الجمع بين شيئين متقابلين ، مثل: (الحى والميت) [156]. وعليه فالمطابقة هى الجمع ما بين الشىء وضده ، نحو الجمع

153- الديوان : ص 374 .

154– الديوان : ص 14 .

155- قصيدة المديح فى الأندلس : ص 271 ، " بتصرف " .

156- مجمع اللغة العربية 2004 ، المعجم الوسيط ، القاهرة : مكتبة الشرق الدولية ، ص 550 " بتصرف " .

بين السـواد والبيـاض ، والنهـار والليـل ، والبرد والحر [157]. أو الجمع بين فعلين متضـادين ، مثل : (يُحْيِي وَيُمِيتُ) [158]. أو الجمع بين كلمتين مختلفتين حسـب نوع الكلمة ، مثل : (وَمَنْ كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ) [159]. أو يكون الطباق بين حرفين، مثل : (لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ) [160]. ويُعد الطباق أو التضـاد إحدى الوسائل الفنية الخصـبة التى يعتمد عليها المبدع فى إقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة تعكس صـورة العلاقات القائمة فى الكون والطبيعة بين الأشـياء ، كما يتولد من خلال الجمع بين المتناقضات ضرب من المباغتة يفجأ المتلقى ويثرى مشاعره [161].

كما يدرجه ابن قتيبة تحت موضـوع (الأضـداد) فى علم اللغة ، بعد أن عرفه بأنه " يوصـف الشـىء بضـد صـفته للتطير والتفاؤل ، كقولهم للديغ : سليم ، تطيرًا من السقم وتفاؤلًا بالسلامة ، وللمبالغة فى الوصـف كقولهم للشمس : جَوْنة لشدة ضـوئها .... وللاستهزاء : كقولهم للحبش : أبو البيضاء " [162].

ويرى الدكتور محمد عبد المطلب أن شـعراء العربية نجحوا فى تلك القرون البعيدة فى خلق نوعٍ من الحداثة التعبيرية عن طريق تلك الأسـاليب البلاغية والتى وظفها المبدعون فى إنتاج خطابٍ أدبى فيه كثير من الملاءمة بين ذواتهم وبين ما يقولون من شـعر ، من ناحية ، ثم الملاءمة بين هذا الشـعر وطبيعة الحياة الجديدة التى كانت المفارقة الاجتماعية الثقافية أهم ملامحها من ناحية أخرى [163].

وقد ألح شـعراء القرن على اسـتخدام الطباق فى تشـكيل مدائحهم ، بوصـفه أحد الأنشطة اللاشعورية التى يبرز من خلالها بعض ملامح واقعه المضـطرب الذى يموج بالثنائيات والمتناقضـات والصـراعات بين محورى التجاذب ، كما يعبر عن نفسـه القلقة

157- الصناعتين : ص 307 ، " بتصرف " .
158- سورة البقرة : آية 258 .
159- سورة الأنعام : آية 122 .
160- البقرة : 286 .
161- شعر المتنبى قراءة أخرى ، د. محمد فتوح أحمد ، ط : دار المعارف ، القاهرة 1982م ، ص 76 وما بعدها .
162- راجع : تأويل مشكل القرآن : ص 185 ، والبديع تأصيل وتجديد ، د . منير سلطان ، ص 109 .
163- البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص 347 .

المتوترة التى تفتقد إلى الحياة الآمنة والعيش المستقر فى ظل مجتمع شديد التقلُّب والتغيُّر ؛ ولذلك توسل الشعراء فى مدائحهم بأبنية المفارقة المعنوية التى تعكس شكل الحياة وأنماط العيش عامة ومناحى العلاقة بين الشاعر والارستقراطية الحاكمة وتأثير الشعر على هذه العلاقة بكونه إحدى وسائل المصالحة الاجتماعية بهدف إيجاد التوازن والتوافق المفقودين فى المجتمع [164].

ويُعد الطباق من الوجوه البلاغية التى كان لها نصيب فى شعر المديح ، وهو من أبرز العُمد الفنية التى يستطيع من خلالها المبدع أن يقيم ويعقد صلاتٍ مبتكرة بين جزئيات لغته ومفرداتها داخل بنائه الفنى ، ولذا لم يتوان القدماء فى نعته (بالعلم) إذ إنه يُعرف به وجوه تحسين الكلام ، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة [165]. لذلك كان من الطبيعى أن يلح شعراء المديح على هذا النمط البلاغى ، وهم فى حومة السبق لإجلال ممدوحهم وتغليب عناصر الحسن والتميز فيه على غيره من معاصريه ، وفى دفع خصوصياته البديعة إلى مقدمة السبق والتفرد [166]. ومن ذلك ما نقرؤه فى قول أبو الحسن بن الذروى فى صلاح الدين :

فقدم العزم فذا مبتداه يقصر عن ملك الأرض منتهاه [167]

فالطباق هنا يكشف عن أبرز سمة من سمات صلاح الدين ، وهي طبيعة قدراته وبُعد عزائمه وصدق نواياها ، وهي التي تقصر عنها الأرض باتساعها .

وقول ابن النبيه فى إحدى قصائده يمدح الناصر صلاح الدين :

يا من لمبغضه الجحيم قرارة ولمن يواليه النعيم السرمد [168]

فهاهو صلاح الدين وقد ملك القلوب ، فمن أيده فالنعيم سرمده ، ومن أبغضه فالجحيم مثواه .

164- قصيدة المديح فى الأندلس ، ص 277 " بتصرف " .
165- الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص 383 .
166- شعر الطبيعة ، ص 466 " بتصرف " .
167- الروضتين ، ج1/209 .
168- ديوان ابن النبيه ، طبع المطبعة العلمية بمصر 1313هـ ، ص 3 .

ويمدح هبة الله بن وزير السلطان صلاح الدين الأيوبى ، قائلًا :

مَواقعُهُ خَلْفَ العِدَا وَأمَامَهَا فما يَنْثَنِى إلَّا إليه طريدُها [169]

فوجه الطباق هنا يشي بمعنى التمكين ، فصلاح الدين بخبراته العسكرية القيادية تستشعره في المعارك في كل مكان في ساحات المعركة ، وخاصة بين العدا ، فهو في الخلف وفي الأمام ، ولا يرضى إلا بالنصر المكين ، وطرد المعتدين ، وسحق المارقين.

كما نجد على بن عرام يؤكد كلام سابقيه من الشعراء فى مدح صلاح الدين وبسالته وشدة بأسه ، فيمدحه موجهًا الخطاب لإخوته :

فأنتم نجومٌ وهو كالشَّمسِ ضَوْءُهَامَلِيٌّ بتَشْرِيقٍ يَعُمُّ وتَغريب [170]

فهاهو صلاح الدين شمس الوجود ، وإخوته وأصحابه نجومها ، يشرق عليهم ويغرب .

وكذلك أمية بن أبى الصلت الذى وجد فى مآثر الأفضل ومناقبه ما يغنيه عن المقدمات الطللية والغزلية ، فبدأ قصيدته الطويلة بالمدح قائلًا :

لله شاهنشاه عزمتك التى تركتْ لنا الغَرَضَ البعيدَ قريبا [171]

فالطباق هنا يكشف عن أصل عزيمة الأفضل شاهنشاه ، وأصل قدراته ، وهي التي تقرب البعيد وتيسير العسير .

2- المقابلة :

وهى كما جاء فى الصحاح : " ... والمقابلة : المواجهة والتقابل مثله " [172].

وفى المحكم والمحيط الأعظم فى اللغة يقول ابن سيدة (ت 458هـ) : " وقابل الشيءبالشيء مقابلة ، وقبالا : عاضه ... وتقابل القوم : استقبل بعضهم بعضا ،

169- الخريدة : 2/ 145 .

170- المصدر السابق : 2/ 171 .

171- نفسه : قسم شعراء المغرب ج1/ 191 .

172- مختار الصحاح ، ص 332 .

وقوله تعالى فى وصـــف أهل الجنة : { إِخْوَانًا عَلَى سُـــرُرٍ مُتَقَابِلِينَ } [173] ، وجاء فى التفســير : أنّه لا ينظر بعضـــهم فى أقفاء بعض " [174] . هذا من ناحية اللغة أما من ناحية الاصـطلاح فيقول السـيوطى : "... والمقابلة هى : أن يذكر لفظان فأكثر ، ثم أضـدادهما على الترتيب " [175]. وهى أيضًـا أن يأتى المتكلم بعدة معانٍ ثم يرد فيها بما يخالفها أو يوافقها ، أو يزواج بين المخالفة والموافقة ، والمخالفة هنا بمعنى التضـــاد ، وليس التغيير [176] . هذا من ناحية المصطلح ، ومن ناحية العمل والصحة فيشترط " أن يصـنع الشـاعر معانى يريد التوفيق بين بعضـها البعض ، أو المخالفة ، فيأتى فى الموافقة بما يوافق ، وفى المخالفة على الصحة ، أو يشترط شروطًا، ويعدد أحوالًا فى أحد المعنيين ، فيجب أن يأتى فيما يوافقه بمثل الذى شـــرطه وعدده ، وفيما يخالفه بأضداد ذلك " [177] .

ويرى البلاغيون أن المقابلة تكون بالأضـداد وغير الأضـداد ، ولكن بالأضـداد أعلى رتبة وأعظم موقعًا [178]. وقال قدامة بن جعفر متحدثًا عن المقابلة فى باب نعوت المعانى ، وهو يربط صحة المعانى وفسادها بصحة المقابلة وفسادها ، وجاء ذلك فى موضعين من كتابه " نقد الشعر" ، الموضع الأول عن شروط صحتها كما تبين ، أما الموضـــع الثانى ، حين يتكلم عن فســـاد المقابلات ، حيث يقول : " ومن كان حافظا لما ذكرنا من صـــحة المقابلات فى باب النعوت ظهرت له الحال فى فســادها كثيرًا ، وهو أن يضـــع الشـــاعر معنى يريد أن يقابله بآخر إما على جهة الموافقة أو المخالفة فيكون أحد المعنيين لا يخالف الآخر ولا يوافقه " [179].

---

[173]- الحجر ، الآية : 47 .
[174]- المحكم والمحيط الأعظم : أبو الحسن على بن إسماعيل بن سيدة المرسى ، ت : عبد الحميد هنداوى ، ط : دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2000م ، ج6 ، ص 429 .
[175]- الإتقان فى علوم القرآن : جلال الدين السيوطى ، ت : طه عبد الرؤوف سعيد ، ط : المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، ج3 ، ص 226 .
[176]- البديع تأصيل وتجديد ، ص 115 .
[177]- راجع نقد الشعر ، لقدامه بن جعفر ، ص 152 ، والبديع تأصيل وتجديد ، ص 116 .
[178]- علم البدائع رؤية جديدة ، د. أحمد فشل ، ط : دار المعارف ، القاهرة 1996م ، ص 190 .
[179]- نقد الشعر ، ص 201 ، 202 .

كما نجد أبو هلال العسكرى عرّف المقابلة بقوله : " المقابلة : إيراد الكلام ، ثم مقابلته بمثله فى المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة " [180] ، ثم يوضح ما قاله – مع التمثيل – بأنها : مقابلة الكلام بمثله فى المعنى واللفظ ، فيقول : " فأما ما كان منها فى المعنى ، فهو مقابلة الفعل بالفعل " [181]، ويمثل لذلك من القرآن الكريم ، بقول الله تعالى : { فَتِلْكَ بُيُوتُهُمْ خَاوِيَة بِمَا ظَلَمُوا } [182]، ويعلق على ذلك بقوله : " فخواء بيوتهم ، وخرابها مقابلة لظلمهم .. " [183].

أما ابن الأثير فيرى المقابلة على وجهين ، وجه تكون فيه بالتضاد ، ووجه تكون فيه بغير التضاد ، فيقول : " الأليق من حيث المعنى أن يسمّى هذا النوع المقابلة ؛ لأنه لا يخلو الحال فيه من وجهين ، إما أن يقابل الشىء بضده ، أو يقابل بما ليس بضده ، وليس لنا وجه ثالث " [184]. وأما الوجه الثانى فيه ضربان : " أحدهما : أن لا يكون مثلا ، والآخر : أن يكون مثلا ، فالضرب الأول يتفرع إلى فرعين : الأول : ما كان بين المقابِل والمقابَل نوع مناسبة وتقارب " [185].

وقد وظف شعراء القرن المقابلة فى سبيل الكشف عن جوانب بعينها فى محاسن موصوفهم عن طريق التقاء الأضداد وتجريدها أمام القارىء والمتذوق ، والمقارنة بينها، والتدبر فيها ، والحوار معها ، وكلاهما يفتق الوعى ، ويلهم ، ويبرهن ، ويبلغ إلى الجودة ، والقمة [186]. ونستطيع أن نلمح هذا فى قول عمارة اليمنى يُنشد قصيدة طويلة فى صلاح الدين ويهنئه فيها بانتصاره على الصليبين:

180- الصناعتين ، 337 .
181- المصدر السابق ، نفس الصفحة .
182- النمل ، الآية 54 .
183- الصناعتين ، ص 337 .
184- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير ، ت : د . أحمد الحوفى ، ود . بدوى طبانة ، ط : مطبعة نهضة مصر ، القاهرة 1960م ، ج2 /244 .
185- المصدر السابق : 245 .
186- الاتجاهات الفنية فى الشعر ، ص 272 .

وَأيِدِيكُم بالبأسِ كَاسرة العِدا ولكِنَّهَا بالجُودِ جَابرة الكسر [187]

فيد صلاح الدين التي تكسر العدا هي نفسها يده التي تجبر بالجود كسور المحتاجين ، وكأن دلالة المقابلة هنا ، هي دلالة (النفع) فصلاح الدين نافع في البأس في كسر العدا ، ونافع في الخير والبر في جبر كسر المحتاجين بجوده ومعنى عطائه .

وقول ابن الزبير فى قصيدة يتحدث فيها عن الملك الصالح :

الناسُ طوعُ يدى وأمرى نافذ فيهم وقلبى الآن طوع يديه [188]

والبيت يشي أيضا بمدى طواعية ممدوحه الملك الصالح،واستجابته لمن يطرق بابه .

وقول القاضى الفاضل فى مديح أحد خلفاء الفاطميين :

وَإن أَساءَت بِنا الدُنيا وَمَا اعتَذَرَت لنا فَإِنَّكَ تُعطينَا وَتَعتَذِرُ [189]

فالبيت يكشف عن بُعدٍ رائع في ممدوحه ألا وهو بُعد العطاء ، فإذا كانت الدنيا تقسو وتمسك ولا تعتذر ، فممدوحه يعطي وينفق ويعتذر ، وتبقى الدلالة هنا في سمو ممدوحه ورفعته واتساع منظومة عطائه وتناغمها مع طبيعته الإنسانية .

ونجد المهذب يكرَّس بعض قصائده في مدح بنى الكنز وذويهم ، ويذكر أنه الأعلم بفضائلهم ومناقبهم وعطاياهم عن سائر مدّاحيهم ؛ فهو الذى ينشُر أطايبَ أمجادهم ، ولا يكتُمها – كما فعل غيره – لأن فى كتمانها حوبا وظلمًا كبيرًا ، فيقول :

لئن جَهِل المُدَّاحُ طُرْقَ مديحِكم فإنّى بها عن سائرِ الناسِ أعلمُ [190]

ويمدح ابن سناء الملك القاضى الفاضل ، فيقول :

---

[187]- الروضتين ، ج163/1 (طبعة مصر 1382) .
[188]- ابن خلكان ، ج1/ 238 .
[189]- ديوان القاضى الفاضل ، مصدر سابق ، ص 10 .
[190]- شعر المهذب بن الزبير ، ص 45 .

تُثنى القلوب على نداه وربما ركبَ النفاقُ مع الثناءِ الأَلْسُنَا[191]

وهي مقابلة تبادلية في مدح القاضي الفاضل ، ففي الوقت الذي تثني القلوب على عطاياه ، يتمكن النفاق من بعض مادحيه فيخلطوا ثناءه بنفاقهم ، وكأن ابن سناء الملك هنا يحذر أستاذه القاضي الفاضل من نفاق بعض محبيه ، باعتباره وزير السلطان صلاح الدين ، وأقرب المقربين لديه .

ويلخص (الأسعد بن مماتى) حالة الغنى والثراء والبركة لدى ممدوحه ، فيقول :

لـه يسارُ يمين إزاء يُمْن يسارِ [192]

وهي مقابلة تلخص مدى عطاء ممدوحه ، فيمينه ويساره منفقتان .

وقال ظافر الحداد فى قصيدة يمدح فيها الأفضل :

تَضَمَّنتْ غَزواتٍ كلما ضحك ال إسلامُ عنهنَّ ناحَ الكفرُ وانْتَحَبَا

أرضَى المَساجدَ والزُّهّادَ عنه، ألا للهِ ما أَسْخطَ الرُّهبانَ والصُّلُبا[193]

فهاهو الأفضل في غزواته وفتوحاته يسعد ملة الإسلام ويفرحها ، ويُبكي ملة الكفر ويشجيها ويقهرها .

وقال ابن قلاقس فى الأمير الناظر :

من أَسمَرٍ يقضى بأَسْمَرَ عاسِلٍ أو أَبيضٍ يمضى بأَبْيَضَ قَاضِبِ [194]

ويمدح عمارة اليمنى تاج الخلافة ورد الصالحى ، وكثيرًا ما نجده يوظف مقابلاته فى نطاقى المديح والنسيب والغزل أيضًا ، وخاصة في مداخل أعماله وقصائده المدحية الطويلة ، فيقول :

---

[191]- الخريدة ، 70/1 .
[192]- المصدر السابق ، 1/ 103 .
[193]- الديوان ، ص 36 .
[194]- الديوان ، ص 218 .

يَهْوَى الحَبيبَيْن من بأس ومن كَـرمٍ على البَغيضيْنِ مِن جُبْن ومن بُخلْ

ولا يحـلُّ بثـغـرٍ حلــه أبــدًا سِوَى النَقيضَيْنِ مِن أمنٍ ومن وَجلِ [195]

ونقرأ له أيضًا فى مطلع قصيدة يمدح بها العاضد :

أسَماء ملك تحتها لك مقعد أم دست نسك فوقه لك مصعد [196]

ويكشف حس المفارقة المعنوية فى الأبيات السابقة (طباق ومقابلة) عن إدراك الشـــاعر لجوهر الوجود فى جمعه بين المتناقضـــات ، كما تعكس هذه الشـــواهد فى مجملها واقعًا اجتماعيًا في القرن موضع الدراسة ، وتُجسِّد مخاوف الشاعر وآماله إزاء هذا الواقع بوصف الفن تعبيرًا عن اللا شعور الشخصى Personal unconsciou الذى يحوى رغبات المرء وميوله المقموعة ؛ ولذا فإنّ كلَّ علاقة مفارقة تنهض بين متضـادين هنا تصـور لونًا من التناقض والصـراع النفسـى والاجتماعى ؛ مثل : البداية والنهاية – الجحيم والنعيم – خلف وأمام – شـــرق وغرب – البيض والســـمر – البعيد والقريب ، بالإضـــافة إلى شـواهد المقابلة التى توحى بالتناقض [197]. ولكن هذا لا يمنع أن هذه الروح المتناقضـة تعلى من شـأن الممدوح وترفع قيمته ، وتبرز سـطوته وشـدة بأســـه .. إلى آخر الصـــفات التى يعزف على منوالها الشـــعراء ، وإن كنا نلمح فى بعضـــها مبالغة ومغالاة للممدوح ، وانحطاط وسـوء هيئة لغيره ، إلا أننا لا ننكر على الشعراء ذلك لأن غرضـهم الأساسـى هو " المديح " . ولعل هذا يؤكد أن شعر المديح فى ذلك العصـر لم يكن منفصـلًا عن ذات الشـاعر وأناه بل جاء أوثق ارتباطًا بوجوده معبرًا عن هموم الإنسان وآلامه وآماله وصراعاته المختلفة [198].

---

[195]- الديوان ، ص 122 .
[196]- نفسه .
[197]- قصيدة المديح ، ص 278 ، 279 .
[198]- المصدر السابق ، ص 279 .

3- مراعاة النظير :

وتعنى فى الاصطلاح البلاغى أن يجمع الشاعر أمرًا وما يناسبه من الألفاظ أو المعانى [199]. وهو أيضًا : التناسب والائتلاف والتوفيق ، وأن يجمع فى الكلام بين أمر وما يناسبه من غير تضاد [200] ، كقول الله تعالى : { **الشَّمْسُ وَالقَمَرُ بِحُسْبَان** } [201]. وذلك ليتحقق الائتلاف والانسجام داخل السياق الشعرى ؛ فيشدّ بعضه بعضًا ، كما يدل بعضه على بعض . واعتمد الشاعر الأندلسى فى تشكيل مدائحه على توظيف هذه الظاهرة السياقية لإثراء الصورة المدحية بخَلْق عالم خيالى تتجانس مفرداته وتتناغم أجزاؤه مما يعزز المعنى المسوق ، ويجعله أكثر إيحاء وإثارة [202]، ولذلك استحسن النقاد قديمًا مقولة البعض للمهلبى الوزير : " أنت أيها الوزير إسماعيلى الوعد ، شُعَيْبىّ التوفيق يوسُفِىّ العفو ، مُحمدىّ الخلق " [203].

وقد اعتمد شعراء القرن السادس على إيراد مثل هذا اللون الفنى من أجل إلحاق موصوفاتهم من جنس الطبيعة بأكثر من مرادف يتناسب ويتناغم مع سماتهم الخاصة والدقيقة ، وذلك قد يكون من باب الإعجاب بالموصوف أو الممدوح ، أو من باب المبالغة والمغالاة فى إثراء صورته [204] .

ومن ذلك ما نقرؤه فى قول عمارة اليمنى ، وهو يمدح صلاح الدين ويهنئه بانتصاراته:

كَتَائب فى جِيرُونِ مِنْهَا أوَاخِر وَأولهَا بِالنِّيل من شاطىءِ مصر [205]

---

[199]- شرح التلخيص فى علوم البلاغة ، ص 164 .
[200]- الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص 390 .
[201]- سورة الرحمن ، الآية 5 .
[202]- قصيدة المديح فى الأندلس ، ص 279 .
[203]- راجع الإيضاح ، ص 391 .
[204]- شعر الطبيعة ، 476 " بتصرف " .
[205]- الروضتين ، ج1/ 163 .

فعمارة هنا يصف جيوش صلاح الدين التي لا أول لها من آخر ، فبدايتها في على ضفاف النيل في مصر ، وأواخرها في حيرون بالشام ، ونلاحظ هنا أنه ذكر كلمة شاطيء مصر لتتناسب وذكر النيل

ومنها :

لئن نصبوا فى البر جسرًا فإنكم عبرتم ببحر من حديد على الجسرِ [206]

وعمارة هنا يصف جيوش صلاح الدين وهي تعبر بحر الروم ، وكأنها من فرط عدتها وعتادها جسر من حديد ، ونلاحظ هنا أن التناسب اللفظي ومراعاة النظير تمثل في ذكر العبور ليتناسب مع الجسر .

وقال عمارة يمدح شاور ، ويقال أنه مدحه بها بعد طرد الصليبيين من بلبيس إبّان وزارته الثانية ، ومنها :

تلقاه أول فارس إن أقدمت خيل ، وأول راجل فى العسكر [207]

فهاهو شاور أول فارس حينما تتقدم الخيول ، وتبث رعبها وهيبتها في الميادين، وكذلك هو أول رجل تلقاه في عسكر الجند في أرض المعركة ، ونلاحظ أنه ذكر فارس لتتلاءم وتتناغم مع الخيل والعسكر .

ولابن الزبير فى الملك الصالح قصيدة يقول فيها :

ولنار فطنته تريك لشعره عذبًا يروى غلة الظمآن

وعقود در لو تجسم لفظها ما رصعت إلا على التيجان [208]

فنرى الألفاظ والمرادفات التي تحقق مراعاة النظير تتوارد عبر البيتين فشعر الملك الصالح (عذبًا) (يروي) غلة الظمآن ، وعقود لفظه (درر) رُصعت على (التيجان) .

---

[206]– المصدر السابق ، نفس الصفحة .

[207]- فى أدب مصر الفاطمية ، ص 243 .

[208]- الخريدة ، ص 41 .

وله أيضًا :

فإنَ تَكُ قد غاضَتْ بجودِ أكُفِّكُمْ عيونٌ ، وفاضَتْ بالدموعِ عيونُ [209]

فالمهذب بن الزبير يمتدح جود الصالح الذي يتناغم والماء الذي يفيض من عيون الأبار ، حتى لتفيض العيون بالدموع من فرط جوده ، ومن كثرة عطائه ، ونلاحظ هنا أنه ذكر (الدموع) لتناسبها مع (العيون) .

وله من قصيدة فى مدح الصالح طلائع بن رزيك :

وتلقى الدَّهرَ منه بليثِ غابٍ غدَتْ سُمْرُ الرِّماحِ له عَرين

تخالُ سُيوفَهُ إمَّا انتضَاهَا جداوِلَ والرّماحَ لهَا غصونا [210]

فهاهو في مدحه لجسارة طلائع بن رزيك وهو يواجه دهره ، يوظف هذا التناسب اللفظي مراعيًا لنظيره ، فيرود لفظة (العرين) لأنه ذكر (الليث) ، وهاهي (الجداول) وهاهي (الغصون) .

وله فيه أيضًا :

وترى المجرّة فى النُّجومِ كأنها تَسْقِى الرّياضَ بجدولٍ ملآنِ

لو لم يكن نهرًا لَمَا عامَتْ به أبدًا نجومُ الحوتِ والسّرطانِ [211]

فهاهي (المجرة) وهاهي (النجوم) تتوارد ألفاظها في أوصاف الطبيعة على رأس مداخل قصائد المديح .

ونلاحظ مما سبق أن البنية التركيبية لهذه الظاهرة السياقية تكشف عن علاقة التلازم المعنوى التى تتشكل من خلالها مفردات الصورة والمجاز ، حتى تصير خلقًا جديدًا متآلفًا يتلاءم مع حركة النفس فى بحثها الدائب عن الانسجام والتوازن والتوافق فى الطبيعة والمجتمع ؛ ولذا ألحّ الشعراء على توظيفها فى مدائحهم بوصفها إفرازة

[209]- شعر المهذب بن الزبير ، ص 226 .
[210]- المصدر السابق ، ص 228 .
[211]- نفسه ، ص 231 .

خيالية لعالم مثاليّ مصطنع تتصالح فيه الأشياء وتتعانق بعيدًا عن صراعات الواقع وتناقضاته . وتمثل الأبيات السابقة نماذج لعلاقة التلازم المعنوى التى تنشأ بين أطراف الصورة ، فيتكامل نسيجها ، وتزداد فعاليتها على نحو ما نلمسه فى التلازم الذى ينشأ على التوالى [212] بين النيل والشاطىء ، وبين الجسر والعبور ، وبين الفارس والخيل ، وبين يروى والظمآن ، وبين العقود والتيجان ، وبين العيون والدموع ، وبين الليث والعرين ، وبين الجداول والغصون ، وبين المجرة والنجوم ، والرياض والجداول .

إذن فقد نجح شعراء القرن فى توظيف كل أدوات الإبداع الفنى واللغوى التى أتيحت لهم في سياق فرض الموسيقى والإيقاع الخاص بهم وبمدرسة مصر الإسلامية في أوج عطائها في القرن السادس الهجري ، والتى توارثوها من القدم وطوروا فيها ، ونسجوا على آثارها منظومتهم المدحية الرائعة، والتى صبغوها بالصبغة المصرية ، فتميزوا بذلك عن غيرهم من شعراء الجزيرة والشام وبلاد المغرب والأندلس ، بطغيان الروح المصرية الخفيفة والأصيلة والصادقة ، والتى انعكست بطبيعة الحال على أدائهم الفنى وتمثلهم الإبداعى وتواصلهم الأدبى ، فداموا بذلك حلقة منيرة فى سلسلة لآلىء الأدب العربى قديمه وحديثه

مصادر البحث ومراجعه

أولًا المصادر:

القرآن الكريم .

- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلانى : إعجاز القرآن ، ت : السيد أحمد صقر ، ط: دار المعارف ، القاهرة 1961 م .
- أبو الحسن بن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن وآدابه ونقده ، ت : محمد محى الدين عبد الحميد ، طبعة بيروت 1972 م .

[212]- قصيدة المديح فى الأندلس ، ص 281 .

- أبو الحسن على بن إسماعيل بن سيدة المرسى : المحكم والمحيط الأعظم ، ت : عبد الحميد هنداوى ، ط : دار الكتب العلمية ، بيروت 2000 م .
- أبو شامة : الروضتين فى أخبار الدولتين ، ت : د . محمد حلمى ، ومحمد مصطفى زيادة ، مطبعة وادى النيل ، القاهرة 1962 م .
- أبو العباس أحمد القلقشندى : صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء ، نسخة دار الكتب الخديوية ، ط: المطبعة الأميرية ، القاهرة 1913 م .
- أبو عبد الله محمد بن صفى الدين أبو الفرج الأصفهانى : خريدة القصر وجريدة العصر ، نشر وتحقيق : أحمد أمين وشوقى ضيف وإحسان عباس ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة 1951 م .
- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، ت : السيد أحمد صقر ، 1973م . – الشعر والشعراء ، ت : أحمد شاكر ، ط : دار المعارف المصرية ، القاهرة ، 1966 م .
- أبو هلال العسكرى : الصناعتين ، ت : على محمد البجاوى ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة الخانجى ، القاهرة 1952 م .
- ابن قلاقس : الديوان ، ت : د . سهام الفريح ، ط : المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 2001 م .
- ابن مطروح : الديوان تحقيق د. حسين نصار – ط . دار الكتب والوثائق المصرية – القاهرة – ط 2009
- الأعشى الكبير : الديوان ، ت : د . محمد محمد حسين ، ط : مؤسسة الرسالة ، بيروت 1983 م.
- تقى الدين أحمد بن على المقريزى : اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا ، ت : د . محمد حلمى ، ط : القاهرة 1393 هـ .
- الخطط ، ط : مكتبة العرفان ، القاهرة ، 1270 هـ .
- إغاثة الأمة بكشف الغمة ، ط : الدكتورين : محمد مصطفى زيادة ، وجمال الدين الشيال ، القاهرة 1940 م .
- جلال الدين السيوطى : حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة ، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط : دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة 1968 م .

– جنى الأجناس ، ت : د . محمد على رزق الخفاجى ، ط : المطبعة الفنية 1986 م .

– الإتقان فى علوم القرآن ، ت : طه عبد الرؤوف سعيد ، ط : المكتبة التوفيقية ، القاهرة (د . ت) .

- الخطيب القزوينى : الإيضـــاح فى علوم البلاغة ، ت : د . محمد عبد المنعم خفاجى ، ط : دار الكتاب اللبنانى ، بيروت 1983 م .
- الزركشـى : البحر المحيط فى أصـول الفقه ، راجعه سـليمان الأشـقر ، ط : وزارة الأوقاف والشـؤون الإسلامية ، الكويت 1992 م .
- السـكاكى : مفتاح العلوم ، ضـبط وتعليق : نعيم زرزور ، ط : دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان 1987 م .
- الشريف الجرجانى : التعريفات ، ط : دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1983 م .
- ضـياء الدين بن الأثير : المثل السـائر فى أدب الكاتب والشـاعر ، ت : د . أحمد الحوفى ، و د . بدوى طبانة ، ط : مطبعة نهضة مصر ، القاهرة 1960 م .
- ظافر الحداد : الديوان ، ت : د . حسين نصار ، ط : مكتبة مصر ، القاهرة 1969 م .
- عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، ت : محمد رشيد رضـا ، ط : دار الكتب العلمية ، بيروت 1988 م .
- عمارة اليمنى : الديوان ، شرح وتحقيق : عبد الرحمن يحيى الإريانى ، وأحمد عبد الرحمن المعلمى ، مطبعة عكرمة ، دمشق 2000 م .
- فخر الدين الرازى : نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، ت : د . بكرى شـــيخ أمين ، ط : دار العلم للملايين ، بيروت 1985، ودار صادر بيروت 2001م.
- محمد الشوكانى : إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول ، ت : سامى بن العربى الأثرى، ط : دار الفضيلة ، القاهرة 2000 م .
- المظفر العلوى : نضـرة الإغريض فى صـناعة القريض ، ت : د . نهى عارف الحسين ، ط : دار صادر ، بيروت 1995 م .
- يحيى بن حمزة العلوى : الطراز المتضـــمن لأســـرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، ط : مطبعة المقتطف ، القاهرة 1914 م .

ثانيًا – المراجع العربية والأجنبية :

- د . إنعام نوال عكاوي : المعجم المفصـــل في علوم البلاغة ، ط : دار الكتب العلمية ، بيروت 1992 م .
- د . أحمد سـيد محمد : الشـخصـية المصـرية فى الأدبين الفاطمى والأيوبى ، ط : دار المعارف ، القاهرة 1992 م .
- أرشـيبالدمكليش : الشـعر والتجربة ، ترجمة : سـلمى الخضـراء ، مراجعة : توفيق صـايغ ، ط : دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت 1963 م .
- د . بدوى طبانة : نظرات فى النقد والأدب ، ط : دار الشروق ، القاهرة 1980 م .
- د . تمام حسان : اللغة العربية مبناها ومعناها ، ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1979 م .
- د . جميل عبد المجيد : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1998 م .
- جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة : د . محمد مصطفى بدوى ، مراجعة : د . زكى نجيب محمود ، ط : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة (د . ت) .
- د . حسين نصار : ظافر الحداد شاعر من العصر الفاطمى ، ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1975 م .
- د . رشـيد شـعلال : البنية الإيقاعية فى شـعر أبى تمام ، ط : عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن 2011 م .
- د . رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية – ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1999 م .
- د . ســحر ســليمان عيســى : المدخل إلى تحليل النص الأدبى وعلم العروض ، ط : دار البداية 2011 م .
- سيد قطب : التصوير الفنى فى القرآن الكريم ، ط : دار الشروق ، بيروت 1983 م .
- د . صلاح خالص : إشبيليه فى القرن الخامس الهجرى ، ط : دار الثقافة ، بيروت 1965 م .

- د . صلاح عبد الصبور : قراءة جديدة لشعرنا القديم ، ط : منشورات اقرأ ، بيروت 1981 م .
- عبد الرحمن تيبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربى ، ط : دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة 2003 م .
- د .عبد القادر حسين : أثر النحاة فى الدرس البلاغى ، ط : دار نهضة مصر ، القاهرة 1975 م .
- د . عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ط : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة 1997 م .
- د . عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ط : دار الفكر العربى ، القاهرة 2001 م .

- التفسير النفسى للأدب ، ط : دار غريب ، القاهرة 1984 م .

- د . عونى عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ، ط : الخانجى ، القاهرة 1976 م.
- كلود عبيد : جمالية الصورة فى جدلية العلاقة بين الفن التشكيلى والشعر ، ط: مجد المؤسسة الجامعية ، بيروت 2010 م .
- كولردج : سلسلة نوابغ الفكر الغربى ، ترجمة : محمد مصطفى بدوى ، ط : دار المعارف ، القاهرة 1988 م .
- د . محمد علوان سالمان : الإيقاع فى شعر الحداثة ، ط : دار العلم والإيمان العامرية ، القاهرة 2008 م .
- د . محمد فتوح أحمد : شعر المتنبى قراءة أخرى ، ط : دار المعارف ، القاهرة 1982 م .
- د . محمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعرى ، ط : دار الوفاء ، الإسكندرية 2005 م.
- د . محمد مندور : فى الأدب والنقد ، ط : دار نهضة مصر ، القاهرة 1988 م.

- الأدب وفنونه ، ط : دار نهضة مصر ، القاهرة 1961 م .

- د . محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية1990 م .

- د . محمود مصطفى : الأدب العربى فى مصر من الفتح الإسلامى إلى نهاية العصر الأيوبى ، تقديم : أ . د . محمد عبد المنعم خفاجى ، تدقيق وتعليق وفهرسة : حسن نجار محمد ، ط : مكتبة الآداب ، القاهرة 2003 م .
- د . مختار عطية : الإطناب فى القرآن الكريم – دراسة بلاغية – ط : دار الجامعة الجديدة المنصورة 2008 م .
- قراءة جديدة فى التراث القديم ، ط : دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية 2020 م .
- د . مصرى عبد الحميد حنورة : الخلق الفنى ، ط : دار المعارف ، القاهرة 1986 م .
- د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، ط : دار المعارف ، القاهرة 1960 م .
- د . مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ط : دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1982 م .
- مقداد محمد قاسم : البنية الإيقاعية فى شعر الجواهرى ، ط : دار دجلة 2010م.
- د . منير سلطان : البديع تأصيل وتجديد ، ط : منشأة المعارف ، الإسكندرية 1986 م .
- المهذب بن الزبير : شعره ، جمع وتحقيق : د . محمد عبد الحميد سالم ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 2013 م .
- ياسين عايش خليل : علم العروض ، ط : دار المسيرة للنشر والتوزيع ، الأردن 2011 م .