جامعة دمياط
كـلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

بحث في

بنية الإيقـــــاع في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان في العصر العباسي الأول

إعداد الدكتور / أحمد عبد الرءوف أحمد رفاعي

المدرس بقسم اللغة العربية

مقدمة

يعد الإيقاع ركناً أساسياً وجوهرياً في بناء العمل الأدبي، ويقصد به "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات، على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام"[١]. والإيقاع ظاهرة في مختلف الفنون، إلا أنه "يبدو أكثر رسوخاً وتجذراً في الشعر، لأسباب خاصة بتميز نتاجه الجمالي، أي شعريته"[٢].

كما أن الإيقاع في القصيدة هو "العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، فضلاً عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل، فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي"[٣].

والإيقاع الشعري مستويان: خارجي، وداخلي. يتمثل الخارجي في الوزن والقافية، وهو ما يعرف بالموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار. وداخلي وهو "بنية الداخل الإيقاعي المتحركة الحية، المستعصية على الرصد الخارجي، والتقنين النظري، نظراً لعدم استقرارها على حال محددة، تتحرك في كل الاتجاهات، حتى تتغلغل في جملة أبنية النص، وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة"[٤]. وهذا الإيقاع الداخلي تحكمه "قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين"[٥]. ويعرف الإيقاع الداخلي بموسيقى الحشو.

وتنبغي الإشارة إلى أنه لا انفصال بين الموسيقى الخارجية والداخلية؛ إذ أن التأثير الفني للقصيدة لا يتأتى إلا من خلال تفاعل ألوان الإيقاع فيما بينها، وتفاعلها هي الأخرى وتجاوبها مع أحاسيس الشاعر والمتلقي ومشاعرهما"[٦].

وليس الهدف من استخدام الشعراء للموسيقى الإمتاع والإطراب فحسب، يقول الدكتور شوقي ضيف: "والشعراء لا يستخدمون الموسيقى في قصائدهم لغرض الطرب فحسب، وإنما لتلافي النقص في

١- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٤٣٥.

٢- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٦٩.

٣- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)،ترجمة د.محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٧١.

٤- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ص٢٢.

٥- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم قي ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م، ص١٩٣.

٦- انظر: علي رضوان: صور الخوف في شعر القرن الثالث الهجري، دكتوراة، كلية الآداب جامعة الزقازيق، ص٢١٥.

تعبيرهم، فمثلها في ذلك مثل الخيال، بل إنهم إن استغنوا عن الخيال في بعض أبياتهم أو في بعض المقاطع من قصائدهم فإنهم لا يستغنون عن الموسيقى ألبتة"[١].

وبعد، فإن هدف الباحث من هذا الفصل هو التوصيف الإيقاعي للغزل العفيف لدى الشعراء المجان في العصر العباسي الأول، للوقوف على أهم السمات الإيقاعية فيه، وإلى أي مدى اتفقت هذه السمات مع السمات الإيقاعية العامة لشعرنا العربي القديم، وما حدود تميزه إيقاعياً؟ وما مدى ارتباط هذا التميز –إن وجد– بشعر الغزل؟ وهو ما سيحاول الباحث الإجابة عنه فيما يلي، وقد تم تقسيم البحث إلى مبحثين على النحو الآتي :

٧– شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة ، ط٥، ١٩٧٧م، ص١٥١.

المبحث الأول

(الإيقـــــاع الخـــــارجي)

١- الـــوزن:

يعد الوزن مكوناً أساسياً وجوهرياً في بناء الشعر العربي، يقول ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"[١]. ويعرف قدامة الشعر بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[٢]. وقدامة في تعريفه هذا يهتم بالجانب الشكلي، وبالرغم من ذلك، فإننا "لا نستطيع أن ننكر أن هذا التعريف الشكلي هو الوسيلة الوحيدة للتمييز التصنيفي بين النص الشعري والنص غير الشعري من ناحية الأجناس الأدبية، وعندما ندخل في اعتبارنا أبعاداً أخرى غير شكلية مثل الصور والأخيلة ورشاقة التعبير مثلاً، فإننا في هذه الحالة لا نستطيع التفريق الحاسم بين الجنسين (الشعر والنثر)"[٣].

ويعلل ابن عبد ربه لكون الشعر موزوناً عند العرب بقوله: "جعلت العرب الشعر موزوناً لمد الصوت فيه والدندنة، ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور"[٤]. أي أن الوزن يفرق بين المنظوم والمنثور.

أما عن الأوزان الشعرية في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان، فقد صنفها الباحث حسب نسبة شيوعها لدى كل شاعر، وذلك على النحو الموضح بالجدول الآتي:

١- ابن رشيق القيرواني: العمدة، تحقيق د.محمد عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، حـ١، ص١٢١.

٢- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق د.محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م ، ص٥٥.

٣- محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٤٨، ٤٩.

٤- ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين وإبراهيم الإبياري وعبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، حـ٦، ص٧.

الشعـــــــراء	١- الطويل	٢- الخفيف	٣- البسيط	٤- السريع	٥- الكامل	٦- الوافر	٧- المنسرح	٨- الهزج	٩- المجتث	١٠-الرمل	١١-المتقارب	١٢-الرجز	١٣-المديد	١٤-المقتضب
١- بشار بن برد	٣٢	٣٠	٢٢	١٤	١٩	١٣	٨	٧	١	٤	١	١	–	–
٢- مطيع بن إياس	٢	٣	–	٤	١	–	١	٢	٢	–	١	١	–	–
٣- أبو نواس	٦	٥	٩	١٦	٥	١٠	٩	٢	٨	١	١	–	١	١
٤- مسلم بن الوليد		١	٦	–	٣	١	٣	–	–	–	–	١	–	–
٥- الحسين بن الضحك	٤	١	–	١	١	–	–	–	–	–	١	–	–	–
مجموع القصائد والمقطوعات	٥٢	٤٠	٣٧	٣٥	٢٩	٢٤	٢١	١١	١١	٥	٤	٣	١	١

جدول رقم (٥)

البحور الشعرية التامة حسب نسب ورودها في الغزل العفيف
لدى الشعراء المجان في العصر العباسي الأول

وبالنظر إلى الجدول السابق يتضح أن الأوزان ذات نسب الشيوع العالية في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان تنحصر في سبعة أبحر هي على الترتيب: الطويل (ويكثر عند بشار ويقل عند الشعراء الآخرين)، والخفيف (ويكثر عند بشار ويقل لدى الآخرين)، والبسيط (ويكثر عند بشار، ويتوسط لدى أبي نواس، ويقل لدى مسلم، بينما يختفي عند مطيع والخليع)، والسريع (ويكثر عند أبي نواس وبشار، ويقل عند مطيع والخليع، بينما يختفي لدى الخليع)، والكامل (ويكثر عند بشار، ويقل تدريجياً لدى أبي نواس ومسلم ومطيع والخليع)، والوافر (ويكثر عند بشار وأبي نواس، ويندر لدى مسلم، ويختفي لدى مطيع والخليع)، والمنسرح (يكثر لدى أبي نواس وبشار، ويقل لدى مسلم ومطيع، ويختفي لدى الخليع).

كما أن هناك بحوراً متوسطة الاستعمال وهي: الهزج (ويتوسط استعماله عند بشار، ويقل عند مطيع وأبي نواس، ويختفي لدى مسلم والخليع)، والمجتث (ويتوسط لدى أبي نواس، ويقل لدى مطيع وبشار، ويختفي لدى مسلم والخليع).

وهناك بحور أخرى قليلة الاستعمال، وهي على الترتيب: الرمل (وهو موجود عند بشار وأبي نواس فقط)، والمتقارب (وهو موجود لدى بشار ومطيع وأبي نواس والخليع فقط)، والرجز (وهو موجود لدى بشار ومطيع ومسلم فقط)، والمديد (ولم يستعمله إلا أبو نواس مرة واحدة فقط)، والمقتضب (ولم يستعمله إلا أبو نواس مرة واحدة فقط).

كما يلاحظ أن هناك بحوراً متروكة لم ينظم عليها الشعراء المجان غزلهم العفيف. وهما بحران فقط: المضارع، والمتدارك.

وبالنظر إلى المجموعة الأولى (كثيرة الاستعمال)، يلاحظ الباحث أنها لم تخرج كثيراً عن المألوف في تشكيل ديوان الشعر العربي القديم، فبحر الطويل يأتي في المرتبة الأولى من حيث الشيوع في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان، وهو ما يتفق مع ما ذكره الدكتور إبراهيم أنيس من أن بحر الطويل "قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم"[١]. ويلي بحر الطويل من حيث الشيوع بحور: الخفيف، والبسيط، والسريع، والكامل، والوافر، والمنسرح. وهذا يتفق – إلى حد كبير – مع ما لاحظه الدكتور إبراهيم أنيس في قوله: "نرى كلاً من الكامل والبسيط يحتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، وربما جاء بعدهما كل من الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها"[٢].

أما بحر السريع، فقد رأى الدكتور أنيس أنه من البحور التي تذبذبت بين القلة والكثرة [٣]. وهو يكثر في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان، لكنه يتذبذب بين الكثرة والقلة؛ حيث يكثر لدى أبي نواس وبشار، ويقل عند الآخرين. ولم يشذ عما ذكره الدكتور أنيس، من بحور المجموعة الأولى، إلا بحر المنسرح؛ حيث كثر لدى بشار وأبي نواس، يقول الدكتور أنيس عن المنسرح: "هجره المحدثون... أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضاً"[٤].

ويلاحظ الباحث أن بحر الطويل جاء في المرتبة الأولى من حيث الشيوع في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان بنسبة تقارب ١٨٪ من إجمالي عدد القصائد والمقطوعات، وقد استحوذ بشار على ٦١٪ منها، وهذه الملحوظة تخالف ما هو شائع عن بحر الطويل من حيث مناسبته لمقاصد الجد كالفخر

١- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٧م، ص١٩١.

٢- نفسه: ص١٩١، ١٩٢.

٣- نفسه: ص١٩٢.

٤- نفسه: ص٩٥.

ونحوه، يقول حازم القرطاجني: "فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة"[١]، ويقول الدكتور أنيس عن بحر الطويل: "وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة"[٢]. وقد تصدر الطويل نسبة الشيوع هنا، وذلك في موضوع يتطلب الرقة واللين وهو الغزل بعكس ما هو شائع .

أما المجموعة الثانية (متوسطة الاستعمال) والمكونة من الهزج والمجتث، فهي أيضاً لم تخرج عن المألوف في ديوان الشعر العربي القديم؛ حيث يتوسط استعمال أحدها (الهزج) عند بشار فقط، ويقل عند مطيع وأبي نواس ويختفي لدى مسلم والخليع. بينما يتوسط استعمال ثانيها (المجتث) عند أبي نواس فقط، ويقل عند بشار ومطيع، ويختفي لدى مسلم والخليع. وهذا يتفق مع قول الدكتور أنيس: "فالهزج والمجتث وزنان نميا مع الزمن، ولجأ إليهما الشعراء في عصور الغناء حين تولدت أركان الدولة العباسية، غير أن نسبتها حتى في تلك العصور قد ظلت ضئيلة إذا قيسا بغيرهما من الأوزان"[٣].

وأما المجموعة الثالثة (قليلة الاستعمال) والمكونة من بحور:الرمل والمتقارب والرجز والمديد والمقتضب، فنسبة تواترها منسجمة مع الطابع الإيقاعي العام للشعر العربي القديم. فالرمل والمتقارب من البحور التي "تذبذبت بين القلة والكثرة يألفها شاعر ويكاد يهملها آخر"[٤]. والرجز يقول عنه الدكتور أنيس:"ونحن حين نتتبع أشعار الشعراء في كل العصور نظفر بنسبة ضئيلة لا تتناسب وشهرة الرجز في الأدب العربي"[٥]. ويقول عن المديد: "والذي قد يبعث على الحيرة والدهشة أن نرى بحراً كالمديد أعطاه الخليل في عروضه تلك العناية الظاهرة، ومع هذا فلا نكاد نسمع له ذكراً في الأشعار القديمة"[٦]. والمقتضب من البحور قليلة الاستعمال أيضاً في الشعر العربي القديم.

وأما البحور المتروكة (المضارع والمتدارك)، فعدم استعمالها في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان يتفق كذلك مع الطابع الإيقاعي العام للشعر العربي، حيث إن المضارع والمتدارك من البحور التي "يدور حولها خلافات عند علماء العربية المعنيين بالأوزان، هذه الخلافات تكاد تشكك في عروبة هذه الأوزان

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجَة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط٣، ١٩٨٦، ص٢٦٩.

٢- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص١٩١.

٣- نفسه: موسيقى الشعر، ص١٩٢، ١٩٣.

٤- نفسه: ص١٩٢.

٥- نفسه: ص١٢٨.

٦- نفسه: ص١٩٢.

نظراً لعدم اطرادها في الشعر العربي، وعدم توفر نماذج شعرية صحيحة النسبة لأصحابها على هذه الأوزان"[1].

من خلال ما سبق يتضح أن نسب تواتر البحور في الغزل العفيف لدي الشعراء المجان تنسجم – في معظمها – مع الطابع الإيقاعي العام للشعر العربي.

وبالنسبة للبحور المجزوءة في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان، فهي قليلة، وذلك كما هو موضح بالجدول الآتي:

الشعراء	١- مجزوء الكامل	٢- مجزوء الرمل	٣- مجزوء الخفيف	٤- مجزوء الرجز	٥- مجزوء الوافر	٦- مخلع البسيط
١- بشار	٣	٤	١	١	–	–
٢- مطيع	–	١	–	–	–	–
٣- أبو نواس	٤	٢	٣	ـــ	٢	١
٤- مسلم	–	–	١	١	–	–
٥- الحسين بن الضحاك	–	–	–	–	–	–
٦- مجموع القصائد والمقطوعات	٧	٧	٥	٢	٢	١

جدول رقم (٦)

(البحور المجزوءة حسب نسب ورودها لدى الشعراء المجان في غزلهم العفيف)

وبالنظر إلى الجدول السابق يتضح أن مجزوء الكامل ومجزوء الرمل هما أكثر البحور المجزوءة شيوعاً في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان، ويظهر ذلك عند بشار وأبي نواس، وهذا ينسجم مع ما هو مألوف وشائع في الشعر العربي القديم، يقول الدكتور أنيس عن مجزوء الكامل:"هذا هو أكثر البحور القصيرة شيوعاً في الشعر العربي"[2].

١- أحمد فهمي عيسى: شعر البديهة والارتجال في العصر العباسي: موضوعاته وسماته الفنية، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، العدد ١٦، يوليو ٢٠٠٦م، ص٧٩.

٢- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص١٠٧.

كما يأتي مخلع البسيط في المرتبة الأخيرة من حيث الشيوع؛ حيث لم يرد إلا مرة واحدة لدى أبي نواس، وهذا يتفق مع ما هو شائع من قلة استعمال هذا البحر في الشعر العربي، فهو، كما يرى الدكتور أنيس، من اختراع المولدين، ولم يكن معروفاً قبل عهود العباسيين، وقد نظم منه الشعراء على قلة في كل العصور [1].

ويلاحظ من الجدول السابق كذلك أن استخدام الشعراء المجان، في غزلهم العفيف، للبحور المجزوءة أقل بكثير من استخدامهم للأوزان كثيرة المقاطع، وهذا ينسجم مع استعمال العرب للأوزان التامة أكثر من المجزوءة. وهو ما لاحظه الدكتور أنيس، إذ يقول: "القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات"[2].

أما عن مسألة الربط بين الوزن وأغراض الشعر، والتي أشار إليها قديماً حازم القرطاجني بقوله: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويُخيِّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"[3]. فلا يميل الباحث إلى الأخذ بها، فقد ظهر من خلال الجداول السابقة أن بحر الطويل يحتل المرتبة الأولى من حيث الشيوع في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان، وهو من الأوزان الفخمة الرصينة التي أشار القرطاجني إلى مناسبتها لمقاصد الجد كالفخر ونحوه.

وهذا يؤكد صحة النتيجة التي توصل إليها الدكتور يوسف بكار بعدما أجرى إحصاءً لأوزان الغزل في قصائده ومقطوعاته المستقلة عند الشعراء أصحاب الدواوين والمجامع الشعرية في العصر العباسي. وهذه النتيجة تتمثل في قوله: "والذي يبدو أن العلاقة بين الوزن والموضوع لا تتضح في الغزل وضوحاً يشجع على الأخذ بها... فقد تبين من الإحصاء أن البحر الطويل يحتل المرتبة الأولى، وأن العباس بن الأحنف نظم منه ٢٦.٤٪ من غزله، ومسلم بن الوليد ٢٥٪، وبشار بن برد ٢١.٣٪، والحسين الخليع حوالي ٤٠٪. أما البسيط، فيجيء في المرتبة الثانية، وأن ما نظمه مسلم

١- نفسه: ص١١٨، ١١٩.

٢- إبراهيم أنيس: ص١٩٢.

٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص٢٦٦.

منـه يسـاوي ٣٣٪ مـن غزلـه... وبشـار ١٣.٢٪، ثـم يـأتي دور الخفيـف، فالكامـل فالسـريع فـالوافر فالمنسرح"[١]. فقد توصل من خلال الإحصاء إلى أنه لا علاقة بين موضوع الغزل والأوزان الشعرية.

وهـذه النتيجـة توصـل إليهـا الـدكتور أنـيس قبلـه، إذ يقـول: "إن اسـتعراض القصـائد القديمـة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم"[٢]. ولكنه يرى أنه من الممكن أن يكون هناك ارتباط بين الوزن والحالة النفسية للشاعر، فحالته في الفرح غيرها في الحزن واليأس [٣].

من خـلال مـا سـبق يتضـح أنـه لا ارتبـاط بـين الأوزان الشـعرية والغـزل العفيـف لـدى الشـعراء المجان في العصر العباسي الأول.

٢- القـــافية:

تعد القافية ركناً أساسياً في بنية الإيقاع، فهي " تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه؛ إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تفسَّر من خلاله وتفسره. فهما وجهان لعملة واحدة"[٤].

وقد استعمل العرب القافية في مجال الشعر، "وأطلقوها في أول الأمر على آخر البيت، دون أن يحـددوا قـدراً معينـاً منـه، ثـم اتسـعوا بهـا، فأطلقوهـا علـى البيـت كلـه، ولـم يقـف الاتسـاع عنـد هـذا النطاق، بل ازداد حتى حوى القصيدة كلها"[٥].

يقول ابن رشيق عن أهمية القافية وتعريفها: " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية... واختلف الناس في القافية ما هي ؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب – وهو الصحيح – تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[٦]. فهو يرى أن التعريف

١- يوسف بكار: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ص٣٤٢.

٢- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص١٧٧.

٣- نفسه: ص١٧٧.

٤- أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٥.

٥- حسين نصار: القافية في العروض والأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م، ص٢٢.

٦- ابن رشيق القيرواني: العمدة، حـ١، ص١٣٥.

الصحيح للقافية هو تعريف الخليل بن أحمد، وهذا هو التعريف الشائع الذي يعتمد عليه أغلب الدارسين للقافية. وسميت القافية بذلك؛ "لأنها تقفو إثر كل بيت"[١].

ونظراً لتشعب القضايا المتعلقة بالقافية، فإن الباحث سوف يقوم بدراسة أصوات الروى من حروف القافية، لأهميتها في البنية الإيقاعية، وذلك على النحو الآتي:

أولاً – أصوات الروى في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان في العصر العباسي الأول:

الروى هو "ذلك الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمى القصيدة في عرف دارس الأدب العربي فيقال دالية المعري وسينية البحتري ونونية ابن زيدون"[٢]. فلا يعد الشعر مقفى إلا بأن "يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات. وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[٣].

وقد اختلف العلماء في سبب تسميته بهذا الاسم فقيل: "إنه مأخوذ من الرِّواء بمعنى الحبل، أرادوا أنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض ويمنعه من الاختلاط بغيره كالحبل الذي تشد به الأمتعة فوق الجمل... وقال كثيرون: إنه مأخوذ من الرواية بمعنى الجمع والحفظ، فالروى بمعنى المروي... وقال الدمنهوري: مأخوذ من الرَّوية، وهي الفكرة؛ لأن الشاعر يتفكر فيه"[٤].

وسوف يبدأ الباحث دراسته لحروف الروى في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان بالوقوف على عدد حروف الورى ومدى تكرارها لدى كل شاعر، وذلك كما هو موضح بالجدول الآتي:

حرف الروى	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة المئوية
١- الباء	٨٣	٢٧.٨٥٪ تقريباً
٢- الدال	٦٩	٢٣.١٥٪ تقريباً
٣- الراء	٣٠	١٠ % تقريباً
٤- النون	٢٢	٧.٤٪ تقريباً
٥- التاء	١٨	٦٪ تقريباً
٦- الميم	١٥	٥٪ تقريباً
٧- الحاء	١٣	٤.٣٦٪ تقريباً

١- نفسه: ص١٣٧.

٢- أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص٤٦.

٣- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٤٧.

٤- حسين نصار: القافية في العروض والأدب، ص٤١.

٨- اللام	١٣	٤.٣٦٪ تقريباً
٩- الهمزة	٦	٢٪ تقريباً
١٠- الجيم	٥	١.٧٪ تقريباً
١١- الكاف	٥	١.٧٪ تقريباً
١٢- العين	٤	١.٣٤٪ تقريباً
١٣- القاف	٤	١.٣٤٪ تقريباً
١٤- السين	٣	١٪ تقريباً
١٥- الفاء	٣	١٪ تقريباً
١٦- الضاد	٢	٠.٦٧٪ تقريباً
١٧- الثاء	١	٠.٣٣٪ تقريباً
١٨- الصاد	١	٠.٣٣٪ تقريباً
١٩- الهاء	١	٠.٣٣٪ تقريباً
المجموع	٢٩٨ قصيدة ومقطوعة	١٠٠٪

جدول رقم (٧)

عدد حروف الروى في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان ونسب تواترها فيه

وبالنظر إلى الجدول السابق، يتضح أن الغزل العفيف لدى الشعراء المجان قد استوعب أغلب الأصوات روياً بنسب متفاوتة، يتصدرها الباء بنسبة ٢٨٪ تقريباً، ويأتي الثاء والهاء والصاد في المرتبة الأخيرة بنسبة ٠.٣٣٪ تقريباً.

كما يتضح أيضاً أن الشعراء المجان لم يستعملوا، في غزلهم العفيف، بعض الأصوات روياً، وهي أصوات: الخاء والذال والزاي والشين والطاء والظاء والغين والواو والياء.

وللتوضيح أكثر يمكن تقسيم حروف الروى في الجدول السابق إلى أربع مجموعات:

أ – المجموعة الأولى: حروف كثيرة الاستعمال وهي: الباء والدال والراء والنون والتاء والميم.

ب- المجموعة الثانية: حروف متوسطة الاستعمال وهي: الحاء واللام.

حـ- المجموعة الثالثة: حروف قليلة الاستعمال وهي: الهمزة والجيم والكاف والعين والقاف والسين والفاء.

د – المجموعة الرابعة: حروف نادرة الاستعمال وهي: الضاد والثاء والصاد والهاء.

وهذه الإحصائية تتفق، في كثير منها، مع الإحصائية التي أجراها الدكتور أنيس، وإن كانت لا تتطابق معها كلية. فقد قسم الدكتور أنيس الحروف التي تقع روياً إلى أربعة أقسام، إذ يقول: "يمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

أ – حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء. وتلك هي: الراء. اللام. الميم. النون. الباء. الدال. السين. العين.

ب – حروف متوسطة الشيوع. وتلك هي: القاف. الكاف. الهمزة. الحاء. الفاء. الياء. الجيم.

حـ – حروف قليلة الشيوع: الضاد. الطاء. الهاء. التاء. الصاد. الثاء.

د – حروف نادرة في مجيئها روياً: الذال. الغين. الخاء. الشين. الزاي. الظاء. الواو"(١) .

وبالمقارنة بين الإحصائيتين يلاحظ أن أغلب الحروف التي استخدمت كروى بكثرة في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان، هي موجودة في أحرف المجموعة الأولى عند الدكتور أنيس ما عدا حرف واحد وهو التاء.أما المجموعة الثانية (متوسطة الاستعمال)، فحرف التاء فيها متوسط الشيوع كما هو الحال لدى الدكتور أنيس، وحرف اللام عدَّه الدكتور أنيس من الحروف كثيرة الشيوع وهو هنا متوسط الشيوع. وهذا لا يمثل اختلافاً كبيراً.

وأما المجموعة الثالثة (قليلة الاستعمال)، فهي التي يوجد بها اختلاف كبير من إحصائية الدكتور أنيس، حيث إن كل حروفها لم ترد ضمن المجموعة قليلة الشيوع لدى الدكتور أنيس. وأما المجموعة الرابعة (نادرة الاستعمال)، فقد وردت كلها ضمن المجموعة قليلة الاستعمال لدى الدكتور أنيس، وهذا لا يمثل اختلافاً كبيراً.

وبالنسبة للحروف التي لم يستعملها الشعراء المجان روياً، في غزلهم العفيف فقد جاء معظمها ضمن الحروف نادرة الشيوع وقليلة الشيوع في إحصائية الدكتور أنيس.

ويعزي الدكتور أنيس كثرة استعمال الحروف أو قلة استعمالها روياً إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة، فيقول: "ولا تعزي كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزي إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة"(٢).

يتضح –من خلال ما سبق– أن حروف الروى في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان في العصر العباسي الأول – تتفق في الأعم الأغلب – مع ما هو شائع في الشعر العربي بشكل عام. وأن ما

١– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٤٨.

٢– نفسه: ص٢٤٨.

جاء من تلك الحروف على خلاف ما هو شائع، ربما يرجع إلى أن الإحصائية هنا تقوم على موضوع واحد وهو الغزل، وليس على كل شعر المجان في هذا العصر.

ثانياً – أصوات الروى بين الإطلاق والتقييد:

قسم العلماء القافية تبعاً لحركة حرف الروى أو سكونه إلى قسمين: "قافية مقيدة وهي ما كان رويها ساكناً، وقافية مطلقة وهي ما كان رويها متحركاً"[١]. يقول ابن رشيق: "إن الشعر كله مطلق ومقيد"[٢]

وسمي المقيد بذلك؛ "لتقييده عن انطلاق الصوت به"[٣]. وسمي المطلق بذلك؛ "لإطلاق الصوت به"[٤].

ومن شواهد القوافي المطلقة في الغزل العفيف لدى الشعراء المجان قول بشار (من الطويل) [٥]:

أَلَا تَتَّقِيْنَ اللهَ فِي قَتْلِ عاشقٍ لَهُ حِيْنَ يُمْسِي زَفْرَةٌ وَنَحِيبُ

وقول مطيع بن إياس في محبوبته رِئْمْ (من الكامل) [٦]:

أَوْطَنْتُ بَغْداداً بِحُبِّكمُ وبغيرِها لولاكُمُ الوطنُ

وقول أبي نواس في محبوبته جنان (من الطويل) [٧]:

لَقد عاجَلتْ قَلْبِي جِنانُ بَهجْرِها وقد كانَ يَكْفِيْنِي بذاكَ وَعِيْدُ

ومن ذلك أيضاً قول مسلم بن الوليد في محبوبته سِحْر (من المنسرح) [٨]:

أَوْطَنَ يا سِحْرُ حبُّكُم كَبِدِي فليسَ للحُبِّ غيرَها وَطَنُ

١- أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م، ص٥٧٢.

٢- ابن رشيق: العمدة، حـ١، ص١٣٧.

٣- حسين نصار: القافية في العروض والأدب، ص٥٩.

٤- نفسه: ص٦٠.

٥- بشارين برد : ديوانه، شرح د.صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، حـ١، ص١٥١.

٦- غرنباوم: شعراء عباسيون، ترجمة وتحقيق د.محمد يوسف نجم، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩م ، ص٦٨.

٧- أبو نواس: ديوانه ، شرح وتقديم : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ١٩٨٧م ، ص١٦٤.

٨- مسلم بن الوليد: ديوانه ، تحقيق د.سامي الدهان ، دار المعارف ، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م ، حـ٣، ص١٧٥.

ومن شواهد القوافي المقيدة، قول بشار (من الرمل) [1]:

وإذا قلـــتُ لَهَـــا جُـــوْدِي لَنـــا خَرَجَـــتْ بالصَّـــمتِ عَـــنْ لَا ونَعـــمْ
نَفِّسِـــي يـــا عبـــدَ عنِّـــي واعْلَمِـــي أَنَّنِـــي يـــا عبـــدَ مِـــنْ لَحْـــمٍ وَدمْ

وقول مطيع (من السريع) [2]:

لِـــو صُـــبَّ مـــا بِالقَلْـــبِ مِـــنْ حُبِّهـــا علـــى حَديـــدٍ ذابَ منـــهُ الحدِيـــدْ
حُبِّـــي لهـــا صـــافٍ وَوُدِّي لَهـــا محـــضٌ وإِشْـــفاقِي عليهـــا شـــدِيدْ

وقول أبي نواس في جنان (من المجتث) [3]:

الحُســـنُ فـــي كُـــلِّ جُـــزءٍ منهـــا مُعـــادٌ مُـــرَدَّدْ
فبعضُـــه فـــي انتهـــاءٍ وبعضُـــهُ يَتوَلَّـــدْ

ويوضح الجدول التالي نسب ورود القوافي المطلقة والمقيدة في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان:

الشاعر	القصائد والمقطوعات مطلقة القافية	مقيدة القافية	المجموع الكلي
١- بشار	١٥٢	١٠	
٢- مطيع	١٤	٤	
٣- أبو نواس	٨٢	٤	
٤- مسلم	٢٣	١	
٥- الحسين بن الضحاك	٨	–	
مجموع القصائد والمقطوعات	٢٧٩	١٩	٢٩٨
النسبة المئوية	٩٣.٦٪ تقريباً	٦.٤٪ تقريباً	١٠٠٪

جدول رقم (٨)

١- ديوان بشار: حـ٤، ص١٥٦.

٢- غرنباوم: شعراء عباسيون، ص ٤٧.

٣- ديوان أبي نواس: ص١٦٣.

نسب ورود القوافي المطلقة والمقيدة في القصائد والمقطوعات الغزلية لدي الشعراء المجان

وبالنظر إلى الجدول السابق، يتضح أن نسبة القوافي المقيدة قليلة جداً في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان في العصر العباسي الأول، وهذه نسبة طبيعية تنسجم مع نسبة شيوعها في الشعر العربي القديم. فهذا النوع من القوافي المقيدة، كما يرى الدكتور أنيس، "قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز ١٠٪، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين؛ وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم"[١]. ولم يظهر هذا الانسجام الذي تحدث عنه الدكتور أنيس بين القوافي المطلقة وشعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان؛ فنسبة استخدامها لديهم، الموضحة بالجدول السابق، تؤكد ذلك.

كما يلاحظ من الجدول السابق أيضاً ارتفاع نسبة القوافي المطلقة بصورة كبيرة، بلغت ما يقرب من ٩٤٪ من إجمالي عدد القصائد والمقطوعات التي اشتملت على غزل عفيف. ويعلل الدكتور أنيس ارتفاع نسبة القوافي المطلقة في شعرنا العربي، بشكل عام، بقوله: "القافية المطلقة أوضح في السمع وأشد أسراً للأذن، لأن الروى فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذ حرف مد، ومن المقرر في علم الأصوات أن حرف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى"[٢]. فالوقف على صوت ساكن صامت أقل موسيقية، فوقفته وقفة حادة، لكن ذلك لا ينفي أن تكون القافية المقيدة بوقفتها الفجائية غير المحدودة – في بعض الأحيان – أكثر تعبيراً عن التجربة الشعرية، وإيقاعها الحاد قد يكون أشد التحاماً بإيقاع النفس [٣].

١- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٦٠.

٢- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص٢٨١.

٣- انظر: علي رضوان: صور الخوف في شعر القرن الثالث الهجري، ص٢٢٣.

المبحث الثاني

(الإيقـــــاع الداخـــــــلي)

ينشأ الإيقاع الداخلي من حسن اختيار الألفاظ واتساقها داخل البيت الشعري، وتلاؤمها مع المعنى، وهذا الإيقاع بما فيه من جرس موسيقي له أثر كبير على المتلقي. "وإذا كان الإيقاع يكمن في الصوت وفي اختيار الكلمة أو في دلالات الألفاظ وإيحاءاتها أو في التكرار أو في الواقع اللحني الناجم عن التناغم بين الكلمات فإن هذه جميعاً تفقد قيمتها إذا لم تكن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمضمون الفن وبعاطفة الفنان الكامنة خلف هذه الأبيات"[١].

ويسمي الدكتور شوقي ضيف الإيقاع الداخلي بالموسيقى الخفية، إذ يقول: "موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي. ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات... وبهذه الموسيقى الخفية يتواصل الشعراء"[٢]. فهو يرى أن هذه الموسيقى الخفية من المعايير المهمة للمفاضلة بين الشعراء.

ومن مظاهر موسيقى القصيدة الداخلية، "ما نجده من اهتمام النقاد والبلاغيين القدماء بالمحسنات اللفظية من جناس وطباق، وبأمور أخرى كالتكرير مثلاً، مما يساعد على الجرس اللفظي الذي عرَفه القدماء أيضاً"[٣].

وتقوم هذه المحسنات البديعية بمهمة "التوظيف الصوتي في البناء الشعري، وإيحاء المعنى عن طريق التقابل التوازي"[٤].

وتنبعث الموسيقى الداخلية في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان في العصر العباسي الأول من هذه المحسنات البديعية. وفيما يلي عرض لأبرز منابع الإيقاع الداخلي في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان.

١- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط١، ١٩٨٥م، ص ٦٠.

٢- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص٩٧.

٣- يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، بيروت ، ط٢، ١٩٨٣م ، ص ١٩٧.

٤- محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص ٤٤.

١- الجنـــــاس:

يعرفه أبو هلال العسكري بقوله: "التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها"[١]، ويقول ابن رشيق: "التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"[٢]. ويعرف الخطيب القزويني التجانس بين الكلمتين بقوله: "تشابههما في اللفظ"[٣]. من خلال التعريفات السابقة للجناس يتضح أن التشابه بين اللفظين يكون صوتياً، أما الاختلاف، فيكون دلالياً. وهذا التشابه في جرس الكلمتين يقوي الانسجام بين معنى البيت كله، فالجناس "لما فيه من عاملي التشابه في الوزن والصوت من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام، وسر قوته يكمن في كونه يقرب بين: مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ- بما يسبغه عليه من الدندنة- من جهة أخرى"[٤]. كما أن الجناس "له أثر موسيقي قوي ينبع من ترديد الحروف وتقابل الألفاظ المتشابهة، وذلك أمر تطرب له الآذان. وهو إلى ذلك يحمل المفاجأة، حيث يتوهم السامع أن اللفظة المعادة هي عين الأولى، ثم يدهش عندما يعلم أنها مغايرة لها في المعنى؛ فيكون لذلك وقع حسن"[٥].

وقد تحدث النقاد عن الجناس، وأنه لا يستحسن إلا إذا كان موظفاً لخدمة المعنى، يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني: "فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين، إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما بعيداً"[٦]، ويقول أيضاً: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً...حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حولاً، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه"[٧]. كما تحدث الإمام عبد القاهر عن بلاغة الجناس، إذ يقول: "كأنه يخدعك عن

١- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت، ٢٠١٣م ، ص ٢٨٩.

٢- ابن رشيق: العمدة، حـ١، ص٢٨٥.

٣- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح د.محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط٥ ، ١٩٨٠م، حـ٢، ص٥٣٥.

٤- عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الدار السودانية، الخرطوم، ص٢، ١٩٧٠م، حـ٢، ص٦٦٣.

٥- إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي، لشركة العربية للنشر والتوزيع ،القاهرة ، ط١، ١٩٩٦م، ص ٢٦٣.

٦- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٧.

٧- نفسه : ص ١١.

الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها"[١]. ومعنى هذا أن الجناس يحمل عنصري المفاجأة وخداع المتلقي؛ حيث يوهمه بأن اللفظ قد تكرر والمعنى واحد، غير أنه حين يتدبر يجد اللفظ المكرر يحمل معنى جديداً فيدهش لذلك. وعلى ذلك فإن الجناس "يتجاوز وظيفة التحسين الظاهري المتعلق بالصوت إلى وظائف أخرى منها تنشيط ذهن السامع وطرد السآمة، والإسهام في إيضاح المعنى، وزيادة الفائدة"[٢]. وإذا كانت ظواهر الموسيقى الداخلية الأخرى تتفوق عليه في تأثيرها الصوتي، "فإن الجناس يتفوق عليها في تشكيل الدلالة وإبداعها، تشكيلاً يستثمر طاقات المتلقي ووعيه في إدراك الدلالة إلى أقصى حد"[٣].

وينقسم الجناس قسمين: تام، وناقص.

فالتام: هو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها، والناقص: أن يختلفا في واحد من الأربعة السابقة[٤]. وقد ورد الجناس بنوعيه في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان في العصر العباسي الأول حوالي (٧٦) مرة موزعة على النحو الآتي:

أ- الجناس الناقص:

وهو الأكثر شيوعاً عندهم؛ حيث ورد حوالي (٧٥) مرة، منها (٥١) عند بشار، و (١٣) عند أبي نواس، و (٦) عند مسلم، و (٤) عند مطيع، و (٥) مرات عند الحسين بن الضحاك. ومن شواهده عند بشار قوله في مطلع إحدى قصائده في عبدة (من الخفيف)[٥]:

أَصْـــبَحَ القَلْـــبُ بِالنُّحَيْلَـــةِ صَـــبَّا بَعْـــدَ مَـــا قَـــدْ صَـــحَا وَراجـــعَ لُبَّـــا

فالجناس هنا بين كلمتي: (صبًّا، ولبًّا) والاختلاف بين الكلمتين في نوع الحروف وهيئتها. وقد أحدث الجناس تكثيفاً إيقاعياً في البيت، وذلك ناتج عن تكرار الحروف، واحتلال الكلمتين نهاية شطري البيت، مما يجعل المتلقي يطرب لسماعه. ومنه أيضاً قول بشار قوله من مقطوعة له في عبدة (من الرمل)[٦]:

١- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص٨.

٢- إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي، ص٢٦٤.

٣- طارق شلبي: الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، دار البرق ، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص١٦١.

٤- انظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، حـ٢، ص٥٣٥ وما بعدها.

٥- ديوان بشار: حـ١، ص١١٢.

٦- نفسه : حـ٤، ص١٥٦.

لَـــمْ يَطُـــلْ لَيْلِـــي وَلكِـــنْ لَـــم أَنَـــمْ ونَفَـــى عَنِّـــي الكَـــرى طيـــفٌ أَلَـــمّ

فالجناس هنا بين كلمتي: (أنم، وألمَّ)، وهو جناس ناقص لاختلاف الكلمتين في نوع الحروف وعددها. واحتلال الكلمتين نهاية شطري البيت أحدث جرساً موسيقياً عذباً تطرب له أذن المتلقي، فينشط ذهنه ويتهيأ لقبول المعنى. وتتجلى قيمة هذا النوع من الجناس في أنه "يقوم على استبدال حرف بحرف وتوظيف مخارج الحروف قرباً أو بعدا"[١].

وقد يرجع الاختلاف بين اللفظين إلى اختلاف في عدد الحروف وترتيبها، من ذلك قول بشار من مقطوعة له في عبدة (من مجزوء الكامل)[٢]:

يَـــا عَبْـــدَ حَيِّـــي عَـــن قَرِيـــبْ وَتَـــــأَمَّلِي عَـــــيْنَ الرَّقِيـــــبْ

فالجناس هنا بين كلمتي: (قريب، والرقيب)، وهو جناس ناقص لاختلاف في عدد الحروف وترتيبها. والجناس هنا له تأثير موسيقي قوي، نابع من ترديد الحروف المتشابهة، ومن احتلال الكلمتين نهاية شطري البيت. كما أنه يحمل قدراً كبيراً من المفاجأة للمتلقي من الناحية الدلالية.

ومن شواهد الجناس الناقص عند أبي نواس قوله (من الخفيف)[٣]:

أَبْعَـــدَ اللهُ يَـــا سُـــلَيمانُ قَلْبِـــي هُـــوَ أَيضـــاً يَهْـــوَى بِغَيْـــرِ حِسَـــابِ

فالجناس وقع في الشطر الثاني بين كلمتي: هُو، ويَهْوى ، والاختلاف هنا في عدد الحروف وهيئتها. وقد أحدث الجناس مزيداً من الثراء الإيقاعي، مردُّه تكرار الأصوات والقرب المكاني بين الكلمتين؛ حيث لم يفصل بينهما إلا كلمة واحدة، مما يستوقف المتلقي وينشط ذهنه.

ومنه عند مسلم بن الوليد قوله (من الكامل)[٤]:

شَـــابَ الهَـــوى فـــي القَلْـــب واحْتَنْـــكَ الجَـــوى أَسَـــفاً ومَـــا شَـــمِلَ المَشِـــيْبُ ذَوَائبِـــي

ففي الشطر الأول جناس ناقص بين كلمتي: الهَوى، والجَوى، لاختلاف في نوع الحروف. والجناس هنا زاد من التكثيف الدلالي في البيت، بالإضافة إلى تأثيره الموسيقي على المتلقي.

ومنه عند الحسين بن الضحاك قوله (من الكامل)[٥]:

بَعْضِـــي بِنَـــارِ الهَجْـــرِ مَـــاتَ حَرِيْقَـــا والـــبعضُ أَضْـــحَى بالـــدمُوعِ غَرِيْقَـــا

١- منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٦٠.

٢- ديوان بشار: حـ٤، ص١١.

٣- ديوان أبي نواس: ص٥٢.

٤- ديوان مسلم: حـ٣، ص١٨٤.

٥- ديوان الحسين بن الضحاك: ص١٤١.

فالجناس هنا بين كلمتي: حريقا، وغريقا، وهو ناقص لاختلاف في نوع الحروف. والجناس أضاف مزيداً من الثراء الإيقاعي، نظراً لوجود الكلمتين في نهاية شطري البيت. أما من الجانب الدلالي، فقد أفاد المبالغة في إيضاح المعنى والتأكيد عليه، وهو إظهار عذاب الشاعر وحجم معاناته بسبب الهجر.

من خلال الشواهد السابقة "نلحظ عناية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام، وما يتبع هذا من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع، ولا شك أن مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة"[١].

ب- الجناس التام:

وهذا النوع نادر الشيوع في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان؛ وذلك لأن "الجناس التام محدود في الإبداع الأدبي عموماً وفي الشعر بصفة خاصة"[٢]، بخلاف الناقص الذي يتيح للأديب قدراً كبيراً من التنوع في التعبير عن المعاني التي يريدها.

وقد ورد هذا النوع مرة واحدة عند مطيع بن إياس، بينما لم يرد في شعر الغزل العفيف لدى بشار وأبي نواس ومسلم والحسين بن الضحاك. وشاهده عند مطيع قوله في جَوْهر (من الهزج)[٣]:

أَلا يَـــــا جَـــــوْهَرَ القَلْـــــبِ لَقَـــــد زِدْتِ عَلَـــــى الجَـــــوْهَرْ

فالجناس التام هنا بين كلمتي: (جَوْهر، والجوهر) في الشطرين، فقد اتحدت الكلمتان لفظاً واختلفتا معنى. فكلمة (جوهر) الأولى هي محبوبة الشاعر، والثانية هي ما تتزين به المرأة من جواهر ثمينة. فالجناس هنا زاد من التكثيف الدلالي في البيت، بالإضافة إلى الثراء الإيقاعي الناجم عن ترديد الأصوات المتشابهة مع تعانق الجناس مع القافية من خلال وجود الكلمة الثانية في نهاية البيت.

يتضح، مما سبق، أن الشعراء المجان استخدموا الجناس بكثرة في غزلهم العفيف، وقد غلب عليهم استخدام الجناس الناقص، بينما لم يرد الجناس التام إلا مرة واحدة فقط عند مطيع بن إياس. كما يتضح الدور المهم للجناس في زيادة الثراء الإيقاعي داخل البيت الشعري، وتنشيط ذهن السامع ليتهيأ لقبول المعنى. بالإضافة إلى إسهامه في إبراز المعنى والتأكيد عليه.

٥- الطبـــاق:

١- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٤٥.

٢- علي رضوان: صور الخوف في شعر القرن الثالث الهجري، ص٢٤١.

٣- غرنباوم: شعراء عباسيون، ص٥٠.

يعرفه أبو هلال العسكري بقوله: "المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار"[١]. ويُطْلِق عليه الإمام الخطيب القزويني المطابقة أو الطباق أو التضاد، ويعرفه بأنه: "الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[٢].

وهو من المحسنات المعنوية التي لها أثر كبير في الأسلوب؛ "لأنه يتجاوز الظواهر إلى الخوافي ولا يقف عند الألفاظ، بل يتجاوزها إلى المعاني، وهو إلى ذلك وسيلة إيضاح جيدة يعرض بها الأديب الأشياء أو الصفات ثم يعرض ما يقابلها في المعنى، أي أنه يعرض الشيء وضده"[٣]. ولا شك أن عرض الشيء وضده يريد الكلام وضوحاً وجمالاً.

والطباق نوعان: إيجاب، وسلب. وقد ورد الطباق بنوعيه حوالي (٩٤) مرة في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان في العصر العباسي الأول، وذلك على النحو الآتي:

أ- طباق الإيجاب:

وهو الجمع بين معنيين متقابلين. وهذا النوع هو الأكثر شيوعاً في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان؛ حيث ورد حوالي (٨٧) مرة، بنسبة تزيد على ٩٢٪ من إجمالي عدد مرات الطباق في غزلهم العفيف. وقد كان بشار بن برد أكثرهم استخداماً لهذا النوع من الطباق؛ حيث ورد في غزله العفيف حوالي (٥٧) مرة، يليه مسلم بن الوليد (١٥) مرة، وأبو نواس (١٣) مرة، فمطيع والخليع (مرة واحدة لكل منهما).

ومن شواهده عند بشار قوله (من السريع)[٤]:

قَـدْ مِـتُّ مِـنْ شَـوْقٍ إِلَـى وَجْهِهَـا ولـو أَراهَـا فِـي مَنـامِي حَيِيْـتْ

فالبيت يشتمل على تضاد بين: (مِتُ، وحييت)، وهذا التضاد كسا الأسلوب رونقاً وبهاءً، كما أنه أحدث تنويعاً موسيقياً في البيت؛ لاحتلال الكلمة الأولى بداية البيت، والثانية نهايته، مما حقق تداعي المعنى في ذهن المتلقي، حيث يتوقع ذكر الضد. ومنه عند بشار أيضاً قوله (من الطويل)[٥]:

فَأَنـتِ الهَـوَى شَـطَّت بـكِ الـدارُ أَوْ دَنَـتْ وإنْ رَغِمَـتْ مِنـهُ أُنـوفُ الحَواسِـدِ

١- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٢٧٦.

٢- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، حـ٢، ص٤٧٧.

٣- إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي، ص ٢٦٨.

٤- ديوان بشار: حـ٢، ص٨.

٥- نفسه : ص ٢٠٨.

فالشطر الأول يشتمل على طباق إيجاب بين: (شطَّت، ودنتْ)، وقد أسهم الطباق هنا في إيضاح المعنى والتأكيد عليه، وهو تأكيد بشار على إخلاصه في الحب سواء أبعدت المحبوبة أم قربت.

وقد ورد طباق الإيجاب مرة واحدة في شعر الغزل العفيف عند مطيع بن إياس، إذ يقول في رِئمْ (من السريع)[1]:

هَـــلْ لـــكِ فِـــي أَجْـــرٍ تُجَـــازَىْ بِـــه فـــي عَاشـــقٍ يُرْضـــيهِ منـــكِ اليَسِـــيرْ
يَقْبـــلُ مَـــا جُـــدْتِ بـــهِ طائِعـــاً وهـــو وإنْ قَـــلَّ لَدَيْـــهِ كَثِيـــرْ

فالبيت الثاني يشتمل على طباق إيجاب بين: (قلَّ، وكثير)، وهذا الطباق زاد من الثراء الإيقاعي؛ لمجيئه في نهاية البيت، حيث تعانق التضاد مع القافية، مما زاد من جمال الأسلوب، بالإضافة إلى إبراز الدلالة.

ومن طباق الإيجاب عند أبي نواس قوله من مقطوعة غزلية (من السريع)[2]:

لَـــو وَعَـــدَتْنِي مَوْعِـــداً صَـــادِقاً أَوْ كَاذِبـــاً بِالجِـــدِّ أو باللَّعِـــبْ
ظَنَنـــتْ أَنِّـــي نِلـــتُ مَـــا لَـــمْ يَنَـــلْ ذُو صَـــبْوةٍ فـــي العُجْـــمِ أوْ فـــي العَـــرَبْ

فالبيت الأول يشتمل على طباق إيجاب بين: (صادقاً، وكاذباً)، وبين: (الجد، واللعب). والبيت الثاني يشتمل على طباق إيجاب بين: (العجم، والعرب). فالتضاد يسيطر على البيتين، مما أحدث تكثيفاً إيقاعياً تطرب له أذن المتلقي، من خلال تعانق التضاد مع القافية في نهاية كل بيت، كما أنه أسهم في توضيح الدلالة وتداعي المعاني في ذهن المتلقي.

ومنه عند مسلم بن الوليد قوله (من الطويل)[3]:

أَمَاتَـــتْ وَأَحْيَـــتْ مُهْجَتِـــي فَهْـــيَ عِنـــدهَا مُعلَّقَـــةٌ بـــينَ المَوَاعيـــدِ والمَطْـــلِ

فالشطر الأول يشتمل على طباق إيجاب بين: (أماتت، وأحيت)، ومجيء التضاد في افتتاح البيت به قدر كبير من المفاجأة للمتلقي، مما يجعل ذهنه ينشط ويتهيأ لقبول المعنى، بالإضافة إلى تأثيره الموسيقي على أذنه. وبهذا أسهم التضاد في التكثيف الدلالي والإيقاعي في البيت. وقد ورد طباق الإيجاب مرة واحدة في شعر الغزل العفيف عند الحسين بن الضحاك إذ يقول (من الطويل)[4]:

لَشَـــتَّانَ إِشْـــفَاقِي عَلَيْـــكِ وَقَسْـــوَةٌ أَطَلْـــتِ بِهَـــا شَـــجْوَ الفُـــؤَادِ عَلَـــى العَمْـــدِ

١- غرنباوم: شعراء عباسيون، ص٥٥.

٢- ديوان أبي نواس: ص ٥٣.

٣- ديوان مسلم: ص٣٤.

٤- ديوان الحسين بن الضحاك: تحقيق د.جليل العطية ، منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠٠٥م، ص٦٨.

فالشطر الأول يشتمل على تضاد بين: (إشفاق، وقسوة)، وهذا التضاد زاد المعنى وضوحاً وجلاءً، حيث يؤكد الشاعر من خلاله على الفارق الكبير بين رقته ولينه وقسوتها عليه.

ب– طباق السلب:

وهو "الجمعُ بين فِعْلَيْ مصدر واحدٍ مثبتٍ ومنفي، أو أمرٍ ونهيٍ"[١]. وهذا النوع قليل الشيوع في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان؛ حيث لم يرد إلا (٧) مرات فقط، منها (٤) مرات عند بشار، ومرتان عند مسلم، ومرة واحدة عند الحسين بن الضحاك.

ومن شواهده عند بشار قوله (من الطويل) [٢]:

فَأَحْيَيْتُ لَيْلِي قَاعِداً أَنْتَحِي الهَوَى لَدى رَاقِدٍ عَنْ ذَاك أو مُتَرَاقِدِ

وَمَا أَنَا إِنْ نَامَ الرَّفِيْقُ وَلم أَنَمْ بِأَوَّلِ مَنْكُوبٍ بِفَقْدِ المُسَاعِدِ

فالشطر الأول من البيت الثاني يشتمل على طباق سلب بين: (نام، ولم أنم). وقد زاد الطباق بين الثراء الإيقاعي في البيت، بالإضافة إلى دوره في إبراز المعنى والتأكيد عليه، مما يدل على عدم إحساسه بمعاناة الشاعر وعذابه في الحب. ومنه عند مسلم بن الوليد قوله (من المنسرح) [٣]:

أَحَبَّ قَلْبِي وَمَا درَى جَسَدِي وَلو دَرَى لَمْ يَقُمْ بِهِ السِّمَنُ

فالبيت يشتمل على طباق سلب بين: (مَا درَى، ودَرَى) وقد أسهم الطباق هنا في إيضاح المعنى؛ حيث يَردّ بشار على من يتهمه بعدم الحب لعدم نحول جسمه، بأن قلبه أخفى الحب عن جسده ولو علم جسده بهذا الحب لأصابه الضعف والنحول. وقد ورد طباق السلب مرة واحدة في الغزل العفيف عند الحسين بن الضحاك إذ يقول (من الطويل)[٤]:

وَمَا حُلْتُ لِلْهِجْرانِ عَنْ حَالِ صَبْوَةٍ إليكِ وَلكِنْ حَالَ جِسْمي عَنِ العَهْدِ

فالبيت السابق يشتمل على طباق سلب بين: (ما حُلتُ، وحَالَ)، والطباق هنا أحدث جرساً موسيقياً تطرب له أذن المتلقي، بالإضافة إلى دوره الدلالي في إيضاح المعنى وإبرازه للمتلقي. يتضح، مما سبق، أن الشعراء المجان استخدموا الطباق بكثرة في غزلهم العفيف، وطباق الإيجاب هو الأكثر شيوعاً عندهم، بينما لم يستخدموا طباق السلب إلا نادراً. وكان بشار أكثرهم استخداماً للطباق بنوعيه، بينما كان الحسين بن الضحاك أقلهم استخداماً له. كما يتضح الدور المهم للطباق في إيضاح المعنى وإبرازه للمتلقي، بالإضافة إلى ما يحدثه من تأثير موسيقي تطرب له أذن المتلقي.

١– الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، حـ٢، ص٤٨٠.

٢– ديوان بشار: حـ٣، ص١١٤.

٣– ديوان مسلم: حـ٣، ص١٧٦.

٤– ديوان الحسين بن الضحاك: ص٦٨.

٦- المقـــابلة:

وهي: "أن يؤتَى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم يؤتى بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب. والمراد بالتوافق خلاف التقابل"[١]. والمقابلة تشبه الطباق؛ "لأن ذكر الشيء وما يقابله ليس ببعيد عن ذكر الشيء وما يضاده، ففي الطباق تتداعى المعاني المتعاكسة، وفي المقابلة تتداعى المعاني المتشابهة، والمتعاكسة كذلك. وكما أن الطباق يبرز المعاني بذكر أضدادها، فإن المقابلة تبرز المعاني بذكر أضدادها أو أشباهها"[٢].

والسر في بلاغة المقابلة يكمن في "تداعي المعاني، فالضد أو المقابل يجلب إلى الذهن ضده أو مقابله...فإذا كتب الأديب أو نطق أحد المتساندين وقع مقابله في ذهن متلقي الأدب قبل أن يقرأه أو يسمعه، وبهذا يتحول متلقي الأدب إلى مرسل له"[٣].

وقد وردت المقابلة حوالي (٣٤) مرة في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان، منها (٢٥) مرة عند بشار، و (٥) مرات عند أبي نواس، و (٤) مرات عند مسلم بن الوليد. بينما لم ترد عند مطيع والحسين بن الضحاك.

ومن شواهدها في الغزل العفيف عند بشار قوله (من الطويل)[٤]:

إذَا مَـــا نَـــأَتْ فَـــالعَيْشْ نَـــاءٍ لنأْيِهَـــا وإنْ قَرُبَـــتْ فَـــالموتُ بـــالقُرْبِ يَقْـــرُبُ

فالمقابلة تسيطر على هذا البيت، فقد جاء بشار بمعانٍ متوافقة في الشطر الأول، تتكون من: (أداة الشرط + فعل الشرط + جواب الشرط)، ثم جاء بما يقابلها على الترتيب في الشطر الثاني، حيث يتكون من: (أداة الشرط + فعل الشرط + جواب الشرط)، فأحدثت المقابلة جرساً موسيقياً ينشط له ذهن المتلقي، وتطرب له أذنه، بالإضافة إلى إسهامها في إبراز الدلالة وتداعي المعاني في ذهن المتلقي.

ومنها عند بشار أيضاً قوله (من الكامل)[٥]:

فِـــي نَأْيِهَـــا وَصَـــبٌ عَلَـــىَّ مُبَـــرِّحٌ وَدُنُوُّهَـــا شَـــافٍ مِـــنَ الأَوْصَـــابِ

فقد جاء بشار في الشطر الأول بمعنيين متوافقين (نأيها وصبٌ)، ثم جاء بما يقابلهما في الشطر الثاني (دنوها شافٍ)، مما كان له أثر كبير في إبراز المعنى وتأكيده، فهو في بعدها يصاب بالأمراض، وقربها يشفيه من جميع تلك الأمراض. ولا يخفي ما أضافته المقابلة للبيت من تكثيف إيقاعي.

١- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، حـ٢، ص ٤٨٥.

٢- إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي، ص٢٧١.

٣- عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص٣١٩.

٤- ديوان بشار: حـ١، ص١٢٢.

٥- نفسه: ص٢٦٥.

ويكرر بشار معنى البيت السابق في بيت آخر من قصيدة أخرى، مستخدماً المقابلة كذلك، إذ يقول (من الهزج)[1]:

إِذَا بَاعَـــــــــدْتِ أُضْـــــــــنِيْتُ وَإِنْ قَرَّبْـــــــــتِ عُوْفِيْـــــــــتُ

فالمقابلة تسيطر على البيت من بدايته إلى نهايته، وقد جاء بشار بمعان متوافقة في الشطر الأول تتكون من: (أداة الشرط + فعل الشرط + جواب الشرط)، ثم جاء بما يقابلها على الترتيب في الشطر الثاني. وقد أحدثت المقابلة ثراء إيقاعياً تطرب له الآذان، بالإضافة إلى دورها في إيضاح المعنى وهو أن بشاراً يمرض إذا بعدت عنه محبوبته، ويشفى من مرضه إذا قربت.

ومن شواهد المقابلة عند أبي نواس قوله من مقطوعة غزلية (من المقتضب)[2]:

تَضْـــــــــحَكِيْنَ لَاهِيـــــــــةً والمُحِـــــــــبُّ يَنْتَحِـــــــــبُ

فقد قابل أبو نواس بين ضحك محبوبته ولهوها في الشطر الأول، وبكائه في حبها في الشطر الثاني، وقد أدت المقابلة إلى إبراز المعنى وتأكيده في ذهن المتلقي، وهو عدم مبالاة محبوبته بنحيبه وبكائه، كما كان للمقابلة أثر واضح في التكثيف الإيقاعي في البيت. ومنها عند مسلم بن الوليد قوله (من المنسرح)[3]:

جَهِلْـــتَ وَصْـــلِي فَلَسْـــتَ تَعْرِفُـــهُ وَأَنْـــتَ بِـــالهَجْرِ عَـــالِمٌ فَطِـــنْ
حَـــارَبَنِي بَعْـــدَكَ السُّـــرورُ كَمَـــا صَـــالحَنِي عِنْـــدَ فَقْـــدِكَ الحَـــزَنُ

فالبيتان يشتملان على مقابلتين، وقد جمع مسلم في كل بيت منهما بين معانٍ متقابلة في الشطر الأول، وجاء بما يقابلها في الشطر الثاني، والمقابلة في البيت الأول بين: (جهلت وصلي) و(أنت بالهجر عالم)، والمقابلة في البيت الثاني بين: "حاربني السرور"و "صالحني الحزن". وقد أدت المقابلة في البيتين إلى مزيد من الثراء الإيقاعي الذي يلفت الانتباه ويُطرب الآذان، بالإضافة إلى دورها في التكثيف الدلالي من خلال إبراز المعاني وتأكيدها للمتلقي.

يتضح، مما سبق، أن المقابلة هي أقل المحسنات البديعية شيوعاً في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان. وقد وردت حوالي (٣٤) مرة عندهم، وقد كان بشار أكثرهم استخداماً لها، يليه أبو نواس، فمسلم بن الوليد. بينما لم ترد المقابلة في الغزل العفيف لدى مطيع والحسين بن الضحاك. كما يتضح الأثر الإيقاعي والدلالي للمقابلة، من خلال ما تحدثه من جرس موسيقي تطرب له الآذان، وإبراز الدلالة وتحقيق تداعي المعاني المتشابهة أو المتعاكسة في ذهن المتلقي.

١- ديوان بشار : حـ٢، ص٢٦.

٢- ديوان أبي نواس: ص٤٧.

٣- ديوان مسلم: حـ٣، ص١٧٣.

خاتمة البحث

يستخلص الباحث من دراسة الإيقاع في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان في العصر العباسي الأول النتائج الآتية:

١- نسب شيوع البحور العروضية في شعر الغزل العفيف لدى الشعراء المجان تتفق –في الأعم الأغلب– مع الطابع الإيقاعي العام للشعر العربي القديم.

٢- اعتماد الشعراء المجان –في الأعم الأغلب– على الأوزان التامة، وقلة استخدامهم للأوزان المجزوءة، وهذا ينسجم مع استعمال العرب للأوزان التامة أكثر من المجزوءة.

٣- لا ارتباط بين موضوع الغزل العفيف لدى الشعراء المجان وأوزان عروضية بعينها، فقد نظموا منه على كل البحور ما عدا بحري: المضارع والمتدارك. وقد احتل بحر الطويل –وهو من البحور الفخمة الرصينة– المرتبة الأولى من حيث الشيوع في غزلهم العفيف، بعكس ما ذكره بعض النقاد من مناسبته لمقاصد الجد كالفخر ونحوه.

٤- شعر الغزل العفيف عند الشعراء المجان استوعب أغلب الأصوات روياً بنسب متفاوتة، وهذه النسب تتفق –في معظمها– مع ما هو شائع في شعرنا العربي القديم. وما جاء من تلك الحروف على خلاف الشائع ربما يعود إلى أن الإحصاء هنا يقوم على دراسة موضوع الغزل العفيف فقط، وليس على دراسة كل شعر المجان.

٥- كثرة استعمال الشعراء المجان للقوافي المطلقة –في غزلهم العفيف– وندرة استعمالهم للقوافي المقيدة، وهذا ينسجم مع ما هو شائع في الشعر العربي القديم من قلة استعمال الشعراء للقوافي المقيدة، واعتمادهم على القوافي المطلقة بصورة كبيرة.

٦- اعتمد الشعراء المجان على بعض المحسنات البديعية ، كالجناس والطباق والمقابلة في زيادة الثراء الإيقاعي والتكثيف الدلالي داخل النص الشعري.

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر:

١- بشار بن برد: ديوانه، شرح وتقديم: د.صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٨م .

٢- الحسين بن الضحاك: ديوانه، تحقيق: د.جليل العطية، منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠٠٥م .

٣- عبدالستار أحمد فراج: أشعار الخليع، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠م.

٤- غوستاف فون غرنباوم: شعراء عباسيون، ترجمة وتحقيق: د.محمد يوسف نجم، مراجعة: د.إحسان عباس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م.

٥- مسلم بن الوليد : ديوانه، تحقيق: د. سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م .

٦- أبو نواس : ديوانه، شرح وتقديم: علي فاعو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م .

ثانيا – المراجع :

أ– مراجع قديمة :

٧– حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط٣، ١٩٨٦م .

٨– الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: د .محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م .

٩– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: د. محمد عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ٢٠١٢م .

١٠– ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق:أحمد أمين وإبراهيم الإبياري وعبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت .

١١– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١م .

١٢– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م .

١٣– أبوهلال العسكري: الصناعتين(الكتابة والشعر) ، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ٢٠١٣م.

ب – مراجع حديثة:

١٤– إبراهيم أنيس: موسيقي الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٧م .

١٥– إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١،١٩٩٦م .

١٦– أحمد فهمي عيسى: شعر البديهة والارتجال في العصر العباسي، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، العدد ١٦، يوليو، ٢٠٠٦م .

١٧– أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤م .

١٨– القاهرة، ١٩٧١م .

١٩– حسين نصار: القافية في العروض والأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م .

٢٠– شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٧٧م .

٢١- طارق سعد شلبي: الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، دار البرق، القاهرة، ٢٠٠٦م .

٢٢- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعرى، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط١، ١٩٨٥م .

٢٣- عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الدار السودانية، الخرطوم، ط٢، ١٩٧٠م .

٢٤- عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت .

٢٥- ماهر مهدى جلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠م .

٢٦- محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٧- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت .

٢٨- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م .

٢٩- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ترجمة وتقديم: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م .