العدد الثامن والعشرون

مجلة كلية الدعوة الإسلامية

مَجلّةٌ إسْلامِيَّةٌ – ثَقافِيَّةٌ – جامِعَةٌ – مُحْكَمَةٌ

تَصْدُرُ سَنَوِيًّا عَنْ كلية الدعوة الإسلامية

العدد
28
1435هـ - 2014م

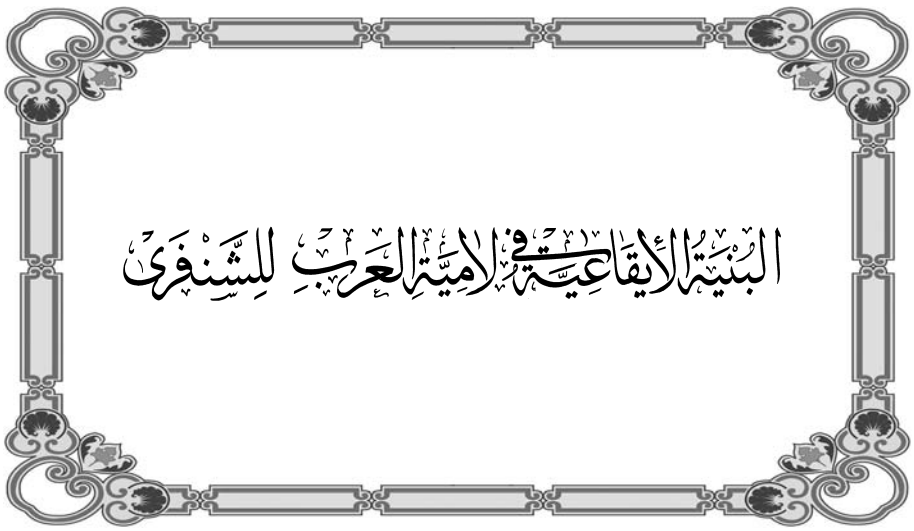
1435 هجري الموافق 2014 ميلادي

- مَسْلَكُ المالِكِيَّةِ فِي الاحْتِجاجِ بالأحادِيثِ المتعارِضَةِ
- هَلْ يَجُوزُ إخْراجُ زَكاةِ الفِطْرِ نَقْدًا؟
- اللُّغَةُ وصِياغَةُ الدُّسْتُورِ (دراسة في لِسانِيّاتِ النَّصِّ الدستوري)
- أخْطاءُ الحِرَفِيِّينَ في شَرْحِ مُلْحَةِ العَرَبِ
- حِمايَةُ أمْوالِ الوَقْفِ في القانُونِ الليبيِّ
- العَلّامَةُ المُفْتِي عَبْدُ الرَّحْمنِ القَلْهُودُ

مجلة كلية الدعوة الإسلامية

BULLETIN OF THE FACULTY OF The Islamic Call

Twenty eighth year



البُنيَةُ الإيقاعيَّةُ في لاميَّةِ العَرَبِ للشَّنْفَرَى

د. خالد ميلاد محمد العود*

لاميَّة العرب:

تُعَدُّ قصيدة لاميّة العرب فريدة من فرائد شعرنا العربيّ، ومفخرة من مفاخر تراثنا الأدبيّ، وهي من الشّعر الخالد الَّذي اكتسب خلوده من صدق المشاعر وواقعيَّة التَّجربة، فعلى الرّغم من مرور مئات السّنين على هذه القصيدة إلَّا أنَّ قربها من المتلقِّين وأثرها في نفوسهم لا يزال باقيًا.

وحظيت هذه اللّاميَّة بمنزلة عند العرب عظيمة تزاحم منزلة المعلَّقات؛ إذ أغرت علماء العربية بشرحها وإعرابها[1] تجاوز الاهتمام بها العرب إلى

(*) كلية الآداب، جامعة طرابلس - ليبيا.

(1) من أشهر شروح اللّامية: **شرح أبي العبّاس المبرّد (ت289هـ)**، **وشرح ابن دريد (ت321هـ)**، **وشرح الخطيب التّبريزيّ (ت 502هـ)**، **وشرح الزّمخشريّ (ت538هـ)**، **وشرح أبي البقاء العكبريّ (ت616هـ)**، وغيرها كثير.

المستشرقين فدرسوها، ونقلوها إلى لغاتهم[1].

وصاحب اللَّاميَّة هو الشَّاعر الجاهليّ عمرو بن مالك الأزديّ[2] المعروف بالشَّنْفَرَى[3] وهو من فتَّاك العرب وعدَّائيهم[4] ومعدود في ضمن الشّعراء الصَّعاليك الَّذين تبرَّأت منهم عشائرهم.

عاش الشّنفرى في كنف بني سلامان بن مفرّج لا تحسبه إلّا واحدًا منهم، ربَّاه رجل منهم في حجره، واتّخذه ولدًا، وأحسن معاملته، وكان الشّنفرى لا يشكّ في أنّ الرّجل أبوه، وأنَّ ابنتَه أختُه، حتّى نازعته وأنكرت أن يكون أخاها، فذهب مغاضبًا حتَّى وقف على من أخبره بحقيقة نسبه، وأنَّه من الأوَاس بن الحَجْر من الأزد، فأقسم أنَّه لن يدع بني سلامان حتّى يقتل منهم مائة رجل بما استعبدوه، فهجرهم وأخذ يغير عليهم ويقتل منهم، ولم يزل بهم حتَّى قتل منهم تسعة وتسعين رجلاً، ثمَّ استطاع بنو سلامان أن يحتالوا له فوقع في الأسر وقتلوه[5].

وعِدَّةُ أبياتِ القصيدة الَّتي بين أيدينا تسعة وستُّون بيتًا، تنطوي على الفخر بالذَّات المبنيِّ على ألم الظّلم والاضطهاد، وعتاب القبيلة الَّتي تخلَّت عنه وأبعدته.

ولم نعثر في المصادر القديمة على سبب تسمية هذه القصيدة بلاميَّةِ العرب

(1) درسها المستشرق الفرنسيّ سلفستر دي ساسي (S.de Sacy)، وعلّق عليها شروحاً في كتابه الأنيس المفيد للطّالب المستفيد، وجامع الشّذور من منظوم ومنثور) المطبوع بباريس سنة 1826م، وقام بعده المستشرق الألمانيّ (Reuss) بترجمتها إلى الألمانيّة، وطبعها في المجلّة الألمانيّة الشّرقيّة سنة 1853م، ثمّ ترجمها إلى الإنجليزيّة المستشرق الإنجليزيّ هيوجس (G.Hughes) وطبعها في المجلّة الآسيويّة سنة 1881م. انظر ديوان الشّنفرى ص20، 21.

(2) انظر **خزانة الأدب** للبغداديّ 3/ 322. وانظر **الأعلام** 5/ 85.

(3) الشّنْفَرَى: لقبه، ومعناه عظيم الشّفة. انظر خزانة الأدب للبغداديّ 3/ 322.

(4) يضرب بالشّنفرى المثل في سرعة العدو؛ يقال: «أعدى من الشّنفرى»، انظر المستقصى في أمثال العرب للزّمخشريّ 1/ 282. وجمهرة الأمثال للعسكريّ 2/ 67.

(5) انظر **الأغاني** 21/ 201-204.

دون غيرها من قصائد الشّعر العربيّ الّتي جاءت على قافية اللّام؛ ولعلّ سبب ذلك إنّما يرجع إلى شهرتها وذيوعها، وأنّ صاحبها عربيّ، وكذلك تمييزًا لها عن قصائد لاميّة مشهورة، مثل: لاميَّة العجم، الّتي صاحبها من العجم وهو فارسيّ اسمه الطّغرائي، ولاميَّة ابن الوردي الّذي عاش في القرن الحادي عشر الميلاديّ[1].

وموضوع قصيدة الشّنفرى يدور حول رحلته من موطنه الّذي عاش فيه مستعبدًا لبني سلامان، إلى موطنه الجديد في الصّحراء، ووصف أهله الجدد «الوحوش» فيها، ويذكر شيئًا من صفاتهم، وبعضًا من أخلاقهم الّتي لم تكن في بني قومه من البشر، كما يذكر فيها رحلات الإغارة على بني سلامان الّذين اضطروه إلى الارتحال، ويصف رحلات الرّجوع إلى الموطن الثّاني.

ونظرًا لما اتّسمتْ به هذه القصيدة من جمال فنيّ أخّاذ أشاد به كثير من الدّارسين والنّقّاد، وما اشتملت عليه كذلك من مثل ومبادئ تتّصل بقائلها، وتميط اللّثام عن بعض صفات عصره وبيئته؛ عقدت العزم على الإبحار في لجج هذه القصيدة، علني أحظى ببعض ما اختبأ في أعماقها من أصداف ولآلئ فريدة، وذلك من خلال البحث في بنيتها الإيقاعيَّة.

ما معنى البنية الإيقاعيَّة؟

يشير هذا العنوان إلى مفهومين هما: البنية، والإيقاع.

أمّا البنية فورد في المعاجم اللُّغويَّة العربيَّة تعريف لفظ (بناء) بالإنشاء الّذي هو نقيض الهدم، جاء في القاموس المحيط: «البَنْيُ: نقيضُ الهَدْمِ، بَناهُ يَبْنِيهِ بَنْيًا وبِناءً وبُنْيانًا وبِنْيَةً وبِنَايَةً وابْتَناهُ وبَنَّاهُ. والبناءُ: المَبْنِيُّ... والبُنْيَةُ بالضَّمِّ والكسر: ما بَنَيْتَه»[2]. والبنية في النّقد الحديث مجموعة متشابكة من العلاقات

(1) انظر **الأدب الجاهلي (تاريخ - دراسة نصوص - تحليل)**، ص149.
(2) القاموس **المحيط** مادّة (بني).

تتوقف فيها الأجزاء بعضها على بعض وترتبط كلّها بالنَّصّ لتشكل وحدة عضويَّة[1].

وأمَّا مفهوم الإيقاع في اللُّغَة فهو مأخوذ من «إيقاع اللَّحن والغناء، وهو أن يوقعَ الألحان ويبيِّنَهَا»[2]. والإيقاع في الاصطلاح الأدبيّ والنَّقديّ: «حركة النَّغم الصَّادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم النَّاتج عن تجاور أصوات حروف اللَّفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك شعرًا في سياق الأوزان والقوافي... فالإيقاع في حصيلته النِّهائِيَّة تواتر الحركة النَّغَمِيَّة من حيث تآلف مختلف العناصر الموسيقيَّة، أو تنافرها، ومن حيث درجة ذلك التَّآلف ومؤثِّراته الإيجابيَّة غنى أو فقرًا، اتِّسَاعًا أو ضيقًا، تنوُّعًا أو رتابة»[3].

البنية الإيقاعيَّة في لاميَّة العرب:

الحديث عن البنية الإيقاعيَّة في القصيدة سيكون من خلال جانبين مهمَّين: جانب إيقاعيّ ثابت في البيت والقصيدة، وجانب إيقاعيّ متغيِّر ليس له ثبات فيهما.

أوَّلاً: الإيقاع الثَّابت:

ويمكن دراسته من جانبين هما الوزن الشّعريّ والقافية. يقول قدامة بن جعفر في تعريفه للشّعر: «إنّه قول موزون مُقَفًّى يدلّ على معنى»[4] فلا بدّ لهذا الفنّ القوليّ من جانب الإيقاع الموسيقيّ المتمثّل في الوزن والقافية، وهما اللّذان يميّزانه عن غيره من أفانين القول.

(1) انظر **مدخل إلى تحليل النَّصّ الأدبيّ**، ص19.
(2) انظر **لسان العرب** مادّة (وقع).
(3) **المعجم المفصّل في اللّغة والأدب** 1/ 276.
(4) **نقد الشّعر**، ص64.

ويرى ابن رشيق القيروانيّ أنَّ «الوزن من أعظم أركان حدّ الشِّعر، وأولاها به خصوصيَّة، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة، إلّا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبًا في التّقفية لا في الوزن»[1].

1 - الوزن الشّعريّ:

نظم الشَّاعر على وزن الطّويل، وهو أوَّل أبحر الدَّائرة المسمَّاة بدائرة المختلف، وهو أتمّ البحور استعمالا، وأسلمها من الجزء والشَّطر والنّهك؛ ولذا سُمِّيَ بالطَّويل، ووزنه: فعولن مفاعيلن أربع مرَّات، وله عروض واحدة وهي مقبوضة، وثلاثة أضرب: الأوّل: سالم، فيكون جزء العروض «مفاعلن»، وجزء الضَّرب «مفاعيلن». والثَّاني: مقبوض، أي أنَّ كلّاً من جزء العروض وجزء الضَّرب يأتي على «مفاعلن» بحذف الياء. والثَّالث: محذوف، فتكون «مفاعيلن» فيه «مفاعي» فتنقل إلى «فعولن».

ولعلَّ ما يشتمل عليه هذا البحر من مقاطع تعطي مساحات إيقاعيَّة كبيرة تساعد على التَّعبير عن شتَّى الانفعالات كان السَّببَ في أنَّه الوزن الأثير لدى الشُّعراء العرب وبخاصَّة القدامى، وقام الدّكتور إبراهيم أنيس باستقراء الجمهرة والمفضليَّات لمعرفة نسبة شيوع الأوزان في شعرنا القديم حتَّى أوائل القرن الرَّابع الهجريّ، فتبيَّنَ له أنَّها موزَّعة حسب النِّسَبِ التَّالية: «الطَّويل 34% والكامل 19% والبسيط 17% والوافر 12% وكلّ من الخفيف والمتقارب والرّمل 5% والسّريع 4% والمنسرح 1%»[2].

نُظِمَ على الطَّويل من الشِّعر ما يقرب من ثلث الشِّعر العربيّ، فهو الوزن الأثير لديهم، ثمَّ يليه كلّ من الكامل والبسيط حيث يحتلَّان المرتبة الثَّانية في نسبة الشّيوع، وربما جاء بعدهما كلّ من الوافر والخفيف[3].

(1) **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه** 1/ 134.
(2) **موسيقى الشّعر**، ص91.
(3) المصدر نفسه والصّفحة عينها.

ومن خلال الدِّراسة العروضيَّة للقصيدة البالغة تسعة وستِّين بيتًا، تبيّن أنَّ الشَّاعر اختار لقصيدته الضّرب الثّاني «المقبوض»، أي أنّ كلّاً من جزء العروض وجزء الضّرب جاء فيها على «مفاعلن» بحذف الخامس السَّاكن «الياء».

كما تبيّن أنّ القصيدة اشتملت على 552 تفعيلة، نصفها 276 تفعيلة الأصل فيها فعولن، منها 109 تفعيلة أصابها زحاف القبض، وتحوّلت فيها فعولن إلى فعولُ، أي أنَّ نسبة ما لحقه القبض منها حوالى 39,49 %. والنّصف الآخر 276 تفعيلة الأصل فيها مفاعيلن، منها 142 تفعيلة أصابها أيضًا زحاف القبض فتحوّلت مفاعيلن إلى مفاعلن؛ أي: أنّ نسبة ما لحقه القبض منها حوالى 51,44 %. وعمد الشَّاعر إلى هذا التنوُّع لكسر رتابة الإيقاع، وليخلق جوًّا تناغميًّا يتناسب مع الغرض الشِّعريّ، فالزِّحافات «إحدى الوسائل الَّتي تقضي على رتابة الإيقاع المنتظم لتعاقب الحركات والسَّواكن»[1].

إنَّ الشَّاعر في حديثه عن «معاناته وظلم قومه له «آثر أن يعدِّد طرائق التّنوّع الصّوتيّ فوزّعه على أربع تفعيلات الأصل منها «فعولن- مفاعيلن» والبدائل «فعولُ- مفاعلن»، وهذا الأمر ساعده على التعبير عن انفعالاته، فبموسيقى الشِّعر تقول الكلمات ما لا تقول لو لم تنظم تحت هذا النِّظام المسمَّى بالوزن، والَّذي له القدرة على نقل روح الشَّاعر أو جزء منها، تلك الرُّوح الَّتي قد يصعب على الألفاظ نقلها. والشَّاعر هنا في حالة معاناة نفسيَّة ناجمة عن تجربة مريرة في الحياة، يحتاج معها لوزن كثير المقاطع ليصبَّ فيه أشجانَه، ولينفِّسَ عن حزنه وغضبه:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ[2]

(1) **مفهوم الشّعر (دراسة في التّراث النَّقديّ)**، ص397.

(2) المطيّ: ما يمتطى من الحيوان، والمراد هنا الإبل. والمقصود بإقامة صدورها التّهيُّؤ للرَّحيل.

فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ واللَّيلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطَيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ[1]
وَفِي الْأَرْضِ مَنْأًى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى وفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقِلَى مُتَعَزَّلُ[2]
لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِباً أَوْ رَاهِباً وَهْوَ يَعْقِلُ
ولِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ وأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وعَرْفَاءُ جَيْأَلُ[3]
هُمُ الْأَهْلُ لاَ مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ ولا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ[4]

إن الحياة في نظر الشَّاعر ليست سوى وطن فارقه وتجرّع فيه كؤوسَ الذُّلِّ والعبوديّة والمرارة والبغضاء لأهله، ووطن وافاه فوجد فيه عوضًا عن الوطن الأوّل، وأحسّ فيه بالحريّة والمحبَّة والألفة من أهله.

وعلى الرّغم من افتخار الشَّاعر بحياة التَّشرُّد، وما يصاحبها من موالفة وحوش الصحراء وأفاعيها، ومقاومة الجوع والتّشرّد، إلَّا أنَّ كلّ ذلك لا يعبِّر عن ارتياح واستقرار لدى الشَّنفرى؛ فهذا الفخر الذّاتيّ هو جانب من معاناته الشَّديدة، الَّتي لا يمكن إخفاء نبرة الحزن والألم وراءها، وهذا ما يبدو ظاهرًا في بعض أبيات القصيدة كقوله:

وإلْفُ هُمُومٍ مَا تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَادًا كَحُمَّى الرِّبْعِ أَوْ هِيَ أَثْقَلُ[5]
إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا ثُمَّ إِنَّهَا تَثُوبُ فَتَأْتِي مِنْ تُحَيْتٍ ومِنْ عَلُ[6]

(1) حُمّت: قُدّرت. الطيَّات: جمع الطيَّة، وهي الحاجة. الأرحل: جمع الرَّحْل، وهو ما يوضع على ظهر البعير.
(2) المنأى: المكان البعيد. القِلى: البغض. المتعزّل: المكان لمن يعتزل النَّاس.
(3) السِّيد: الذّئب. العملَّس: القويّ السّريع. الأرقط: الّذي فيه سواد وبياض. الزّهلول: الخفيف. العرفاء: الضَّبُع الطَّويلة العرف. والجيأل: من أسماء الضَّبُع.
(4) الجاني: مقترف الجناية أو الذنب. جرَّ: جنى. يخذل: يُتَخَلَّى عن نُصرته.
(5) الإلف: المعتاد. الرّبع في الحمّى: أن تأخذ يومًا، وتدع يومين، ثمّ تعود في اليوم الرّابع.
(6) وردت: حضرت. أصدرتها: رددتها. تثوب: تعود. تُحيت: تصغير تحت. عَلُ: مكان عالٍ.

فالشَّاعر تلازمه الهموم، ولا تكاد تفارقه، فهي عنده أثقل من حمّى الرّبع، وأنّه كلَّما حاول صرف همومه عادت إليه من كلِّ جانب.

وهكذا نرى أنَّ تفعيلات الطَّويل احتوت مشاعر الشَّاعر وانفعالاته، وهيَّأت له المجال للاسترسال في التَّعبير عنها في تناغم وانسيابيَّة، والشَّاعر المجيد هو الَّذي يُعطي الوزن المعيَّن نغمته الحزينة أو الرَّاقصة، وهو الَّذي يخلع مشاعره الخاصَّة على الوزن، ويحاول إيجاد التَّوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجيَّة للقصيدة[1].

2 - القافية:

تُعَدُّ القافية من أهمِّ أجزاء موسيقى الشّعر العربيّ، حيث تشكل ركنًا أساسيًّا من أركان النّغم والإيقاع في البيت الشِّعريّ، وتكرارها في نهاية كلّ بيت يجعلها أشبه بالفاصلة الموسيقيّة، الَّتي يتوقَّع السَّامع ترددها في فترات زمنيَّة متقطّعة ومنسجمة ومنتظمة[2] فهذا التَّكرار و«التَّتابع في الكلمات وجرسها ورنين مقاطعها تتكوَّن منه صورة موسيقيَّة يستجيب العقل لداعيها، وينسجم مع التَّنغيم الَّذي تحدثه، ويطبع بطابع الصّورة السَّمعيّة الَّتي تنشأ عن هذا الإيقاع، ويساير هذا التَّكوين الموسيقيّ، تدفعه أنواع من التّرقُّب، ومظاهر من التَّوقُّع، تصحبها مواقف نفسيّة من رضا وإعجاب واطمئنان أو غير ذلك»[3].

واهتمّ العروضيُّون والنُّقَّاد العرب بالقافية اهتمامًا كبيرًا، وأظهروا عناية خاصَّة بها، يقول ابن رشيق: «والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشِّعر»[4]. وهذا إنَّمَا يدلُّ على إدراكه لدورها في موسيقى البيت الشِّعريّ.

واعتنى الشَّنفرى بقافية قصيدته عناية كبيرة تدلّ على رهافة ذوقه، وحسّه

(1) **الشّعر بين الرّؤيا والتَّشكيل**، ص115.
(2) انظر **موسيقى الشّعر**، ص247.
(3) **الأصول الفنيَّة للأدب**، ص43.
(4) **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه** 1/ 150.

الشّعريّ الرّفيع، فأحسن اختيارها لتلائم الموضوع الشِّعريَّ، فجاءته طَيِّعَةً رَصِينةً، لا يبدو عليها التَّكلُّف أو القلق أو الإقحام.

وبنى قصيدته على رويّ اللَّام[1] وهي من حروف الرَّويِّ كثيرة الشُّيوع، ويعزو الدّكتور إبراهيم أنيس سبب شيوع بعض الحروف رويًّا إلى كثرة ورودها في أواخر الكلمات العربيَّة[2].

هذا الاختيار لحرف اللَّام رويًّا جعل القافية لا تستعصي على الشَّاعر، بل تأتيه طيِّعة، فاللَّام من القوافي الذُّلُل الَّتي لا يحتاج المنشئ إلى تكلّف في إيرادها.

وزاد من تمكّن القافية حركة حرف الرَّويِّ، فاللَّام فيه محرَّكة بالضَّمّ، أي أنّ الشَّاعر اختار لقصيدته قافية مطلقة[3] والقافية المطلقة من القوافي الشَّائعة في الشِّعر العربيّ، وهي تساعد الشَّاعر على إخراج ما في نفسه من مشاعر متأجِّجة، لا يمكن أن تستوعبها القوافي المقيّدة الَّتي تقيِّد الشَّاعر وتحدّ من إخراج مكبوتات مشاعره.

كما أنّ قافية القصيدة -علاوة على ما تقدّم- جاءت سليمة خالية من عيوب القوافي[4] وهذا إنَّما يدلُّ على عناية الشَّاعر بقصيدته، وبجمال الإيقاع فيها، إذ إنَّ عيوب القوافي تؤثّر على الإيقاع الصَّوتيّ، وتحطّ من جماليَّة القصيدة.

(1) حرف الرَّويّ من أهمِّ حروف القافية، «وهو الحرف الَّذي عليه تُبنى القصيدة، وتُنسَب إليه، فيقال: قصيدة رائيَّة أو داليَّة، ويلزم في آخر كلِّ بيت منها، ولا بدّ لكلّ شعر قلّ أو كثُر من رويّ». انظر كتاب **الكافي في العروض والقوافي**، ص149.

(2) انظر **موسيقى الشّعر**، ص248.

(3) القافية المطلقة هي الَّتي يأتي رويُّها متحرّكًا، وتقابلها القافية المقيَّدة، وهي الَّتي يجيء رويُّها ساكنًا.

(4) من عيوب الشِّعر: الإقواء، والإكفاء، والإيطاء، والسِّناد، والتَّضمين، والإجازة (بالزَّاي منقوطة وقد يقال بالرَّاء)، والرّمل، والتّحريد. انظر الكافي **في العروض والقوافي**، ص160.

ثانيًا: الإيقاع المتغيِّر:

ويمكن تناوله من جانبين:

الأوّل: جرس الحروف والكلمات والجمل: ويتمثل في «تكرار الأصوات، وتكرار الكلمات، وتكرار الجمل».

والثَّاني: المحسِّنات البديعيَّة: وتتمثل في: «الجناس، وردّ الأعجاز على الصُّدور، والطِّباق، والتَّقسيم».

1 - جرس الحروف والكلمات والجمل:

ويتمثل في التّكرار، وهو أحد أدوات الشَّاعر الَّتي ساعدت على إبراز ما في نصِّه من شعور عميق بالحزن والمرارة والألم، إضافة إلى ما يشتمل عليه من جانب صوتيّ إيقاعيّ، فالتَّكرار -كما هو معلوم- له وظيفتان: وظيفة صوتيَّة إيقاعيَّة، وأخرى دلاليَّة.

أ - تكرار الأصوات:

يحقِّق تكرار الأصوات ميزة في القصيدة تكمن في كشفه عن دلالات موسيقاها الخارجيَّة والدَّاخليَّة معًا، فالأصوات في الغالب أصداء للمعاني، وبذلك يتحقَّق التَّكاملُ الموسيقيُّ للنَّصِّ؛ لأنَّه ينشأ عن قدرة الشَّاعر وبراعته في الجمع بين خصائص الأصوات وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته[1].

ويمكن بيان أثر تكرار الأصوات أو الحروف في موسيقى النَّصِّ من خلال الحديث عن مدى تكرار كلٍّ من «أحرف المدِّ واللِّين، والتَّشديد، والتَّنوين، وتكرار بعض الحروف الأخرى».

❖ **تكرار أحرف المدّ واللِّين**: وهي: «الألف المدِّيَّة، وياء المدِّ واللّين، واو

(1) انظر **الشّعر الجاهليّ منهج في دراسته وتقويمه** 1/ 69.

المدِّ واللّين»، وهذه الأصوات تحتاج في نطقها إلى فتح مجرى الهواء وتخليته من أيِّ عائق؛ حتّى يخرج الصَّوْتُ حرًّا محدثًا أكبر قدر من الصَّوتيَّة، الَّتي تؤدِّي وظيفة مهمَّة في السَّيطرة على إيقاع النَّصِّ.

إنَّ تكرار هذه الحروف بدرجات متفاوتة، وفي أزمان متقاربة، أتاح للشَّاعر المجال رحبًا ليعبِّر عن ما يعتمل في نفسه من مشاعر وأحاسيس؛ **فالألف المدِّيَّة** الَّتي أكثر الشَّاعر من الاعتماد عليها، والَّتي تتميَّز ببعد مخرجها الجوفيّ وبأنَّها من الأصوات الصَّائتة في العربيَّة، منحت كلمات القصيدة فضاء ممتدًا، سمح للنَّفَس بالامتداد، والتَّنفيس عن مكبوت ما يعتمل في صدر الشَّاعر، ويمكن أن نلحظ ذلك إذا ما نظرنا - مثلاً- إلى تكرارها في الأبيات السَّبعة الأولى في مطلع القصيدة:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صدُورَ مَطِيِّكُمْ فإنِّي إلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لطَيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ
وَفِي الأَرْضِ مَنْأًى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ مَا فِي الأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِباً أَوْ رَاهِباً وَهْوَ يَعْقِلُ
ولِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وعَرْفَاءُ جَيْأَلُ
هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ ولا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ
وكُلُّ أَبِيٍّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

فتكرَّرت الألف المدِّيَّة في الأبيات «26 مرّة»، ووردت في الكلمات: إلى، سواكم، الحاجات، طيّات، مطايا، منأى، الأذى، فيها، خاف، القلى، ما، على، سرى، راغبًا، راهبًا، عرفاء، لا، ذائع، ولا، الجاني، باسل، إذا، أولى، الطَّرائد.

وساعد هذا التَّكرار على توليد نوع من الموسيقى يحكي أصداء العالم الدَّاخليِّ للشَّاعر، ويبثُّ ما كان مكنونًا في أعماقه.

وتُعَدّ **ياءُ المدّ واللّين** من الأصوات المساعدة في منح الشَّاعر فضاء موسيقيًّا ينفّس من خلاله عن أشجانه، ويمكن ملاحظة أنَّ هذا الحرف تكرّر «19 مرّة» في الأبيات السَّبعة السَّابقة، فورد في الكلمات: أقيموا، بني، أمّي، مطيّكم، فإنّي، اللَّيل، لطيّات، وفي، للكريم، وفيها، ضيق، ولي، سيد، جيأل، لديهم، الجاني، أبيّ، غير، أنَّني.

ومن الأصوات المساعدة أيضًا **واو المدّ واللّين**، وتكرَّرت «8 مرَّات»، ووردت في الكلمات: أقيموا، صدور، قوم، دونكم، أهلون، زهلول، مستودع، أولى، والألف وإن كان معدَّل تكرارها قليلاً في مطلع القصيدة وفي عمومها كذلك، إلَّا أنَّها كانت تشكِّل إلى جانب أختيها الألف والياء مصدرًا مهمًّا للإيقاع.

وهكذا ساهمت أصوات المدّ واللّين في تعميق دلالات الأسى، وتظافرت لتعزف معزوفة الحزن الَّتي كان الشَّاعر يحيا على إيقاعاتها، وكان صوت الألف هو الصَّوت الغالب من بينها، وهو ما يدلّ على أنَّه الأقدر على التَّعبير عن مشاعر الأسى من خلال موسيقاه الممتدَّة، والَّتي تفسح المجال لآلام الشَّاعر وضغوطاته أن تنساب وتتسرَّب عبر إيقاعاتها الطَّويلة.

❖ **التَّشديد**: واعتمد عليه الشَّاعر بوصفه وسيلة من وسائل تعزيز المعنى وإثرائه؛ ذلك أنَّ التَّشديد زيادة في الصَّوت، ولا بدَّ لهذه الزِّيادة من أن تصاحبها زيادة في المعنى، فضلاً عن إشاعته لنغم الألم النَّاجم عن الشَّدائد الَّتي توالت على الشَّاعر، والّتي جعلته يئنُّ من وطأتها، ويمكن ملاحظة هذا من خلال قوله:

أُدِيمُ مِطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيتَهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فَأَذْهَلُ[1]

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْ لاَ يَرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ[2]

(1) المَطال: المماطلة. أضرِبُ عنه الذِّكْرَ صفحًا: أتناساه. أذهل: أنسى.
(2) الطَّول: المَنّ. امرؤ متطوّل: منَّان.

وَلَـوْلاَ اجْتِـنَابُ الذَّأْمِ لَـمْ يُلْفَ مَشْرَبٌ يُـعَـاشُ بـهِ إلاَّ لَـدَيَّ ومَـأْكَـلُ[1]
وَلَـكِـنَّ نَـفْـساً مُـرَّةً لاَ تُـقِـيـمُ بِـي عَـلَـى الـذَّأْمِ إلاَّ رَيْـثَـمَـا أَتَـحَـوَّلُ[2]

فالشَّاعر هنا يتباهى بصفات الصَّبر وعزّة النّفس وحسن الطّباع، فهو لصبره يتناسى الجوع حتّى يذهب عنه، ولعزّة نفسه يفضِّل أن يستفَّ تراب الأرض على أن يمدّ له أحدٌ يدَه بفضل أو لقمة يمنُّ بها عليه، ولحسن طباعه ورفيع أخلاقه لا يرضى بالعيب، فلولا هذه الصِّفة لحصَّل ما يريده من مأكل ومشرب بطرق غير كريمة.

واتَّكأ الشَّاعر على الكلمات: حتّى، الذّكر، أستفّ، عليّ، الطَّول، متطوّل، الذّأم، إلّا، لديّ، لكنّ، مُرّة، الذّأم، إلّا، أتحوّل، وهي بما فيها من جرس تشديد لبعض الحروف تظهر بجلاء عمق الشُّعور بالكرب الَّذِي يعتصر قلب الشَّاعر، وتقوّي من معاني تكلّف الصَّبر والفضائل الَّتي أظهر التَّباهي بها.

❖ **التَّنوين**: لا يخفى ما للتَّنوين من جرس موسيقيّ رنَّان يكسب الكلماتِ لحنًا وحلاوة، فلا يملّ من ترادها اللِّسان، وتتعطّش لسماعها الآذان، وكان التَّنوين في لاميّة العرب من أهمِّ جوانب الإيقاع، فضلاً عن كشفه عن أحاسيس الشَّاعر ونفسيَّتِهِ، وممَّا جاء منه في القصيدة قوله مفتخرًا بنفسه:

ولَـسْـتُ بـمِـهْـيَـافٍ يُـعَـشِّـي سَـوَامَـهُ مُـجَـدَّعَـةً سُـقْـبَـانُـهَـا وَهْـيَ بُـهَّـلُ[3]
ولا جُـبَّـأٍ أَكْـهَـى مُـرِبٍّ بـعِـرْسِـهِ يُـطَـالِـعُـهَـا فِـي شَـأْنِـهِ كَـيْـفَ يَـفْـعَـلُ[4]

(1) الذَّأم: العيب. يُلْفَى: يوجد.
(2) مرَّة: صعبة أبيَّة.
(3) المهياف: الَّذي يبعد بإبله في طلب المرعى فَيُعْطِشها. السّوام: الإبل الرّاعية. المجدّعة: سيّئة الغذاء. السُّقبان: جمع سقْب، وهو ولد النّاقة الذّكر. بهَّل: جمع باهل، وهي النّاقة المهملة الّتي لا يتعهّدها راعيها.
(4) الجبّأ: الجبان. الأكهى: الكدر الأخلاق الّذي لا خير فيه. مربّ: مقيم أو ملازم. عرسه: امرأته.

وَلا خَـــرِقٍ هَـــيْـــقٍ كَـــأَنَّ فـــؤَادَهُ يَـظَـلُّ بِـهِ الـمُـكَّـاءُ يَـعْـلُـو وَيَـسْـفُـلُ[1]
وَلا خَـــالِـــفٍ دَارِيَّـــةٍ مُـــتَـــغَـــزِّلٍ يَـــرُوحُ ويَـغْـدُو دَاهِـــنـــاً يَـتَـكَـحَّـلُ[2]

حيث ينفي عن نفسه صفات: الحمق، والجبن، والكسل، وسوء الخلق، ويترنّم بالكلمات: بمهيافٍ، مُجدّعةً، جبّإٍ، مُربٍّ، خَرِقٍ، هَيْقٍ، خالفٍ، داريّةٍ، متغزّلٍ، داهنًا، وهي كلمات اكتسبت بالتّنوين حضورًا صوتيّا طاغيًا، وجرسًا موسيقيًّا رنّانًا، حيث حلّى الشّاعر الكلمات النّكرة بحلية التّنوين، فحقّق في الأبيات مقاطع صوتيّة ظهرت في أواخر تلك الكلمات هي: «فِن، تَن، إن، بِن، قِن، قِن، فِن، تِن، لِن، تَن»، وهذا التّنوين أدّى إلى تنويع الأداء الصّوتيّ وإثرائه، وأسهم في تصوّر حالة الشّاعر النّفسيّة، حيث يحس القارئ بمشاعر الشّنفرى الحزينة تتسرّب في أثناء فخره؛ وما التّنوين هنا إلّا أنّات الشّاعر التي يردّدُها، ولا يستطيع أن يخفيها.

❖ **تكرار حروف أخرى**: إنّ تكرار عدد من الحروف لعدد من المرّات داخل البيت الشّعري أو في ثنايا أبيات القصيدة، ينشأ عنه جمال موسيقيّ أخّاذ، يرتقي بالنّصّ، ويبعث فيه الحياة، ويجعله يحظى باهتمام القارئ والسّامع، ولنا أن نتلمّس ذلك-مثلا- في تكرار الهمزة مطلع القصيدة:

أَقِـيـمُـوا بَـنِـي أُمِّي صـدُورَ مَـطِـيِّـكُـمْ فَـإِنِّـي إِلَـى قَـوْمٍ سِـوَاكُـمْ لأَمْـيَـلُ

حيث اعتمد الشّاعر تكرار الهمزة «5 مرّات» في البيت معتمدًا على خصوصيّتِهَا الصّوتيّة المؤثّرة؛ فالهمزة -كما يبيّن حسن عبّاس- «انفجار صوتيّ يثير انتباه السّامع، فاستخدمها العربيّ في مقدّمة أحرف النّداء، كما يدلّ صوتها

(1) الخرِق: ذو الخوف. الهيق: ذكر النّعام، حيث يُعرَف بشدّة نفوره، وخوفه. المُكّاء: ضرب من الطّيور.
(2) الخالف: الّذي لا خير فيه. داريّة: مقيم في داره لا يفارقها. متغزّل: متفرّغ لمغازلة النّساء. الدّاهن: المتزيّن بدهن نفسه. يتكحّل: يضع الكحل على عينيه.

الانفجاريّ على الحضور والبروز، فتصدَّرت ضمائر المتكلّم والمخاطب، وما إلى ذلك»[1].

إذن لم يكن من وليد المصادفة استهلال الشّاعر قصيدته بحرف الهمزة، بل واشتمال البيت الأوَّل منها على خمسة أحرف همزيّة.

ومن الأصوات الَّتي أحدث تكرارها وقعًا صوتيًّا ظاهرًا صوت التَّاء، كقوله:

وَإِلْـفُ هُـمـومٍ مَـا تَـزَالُ تَـعـودُهُ عِـيَـادًا كَـحُـمَّى الـرِّبْعِ أَوْ هِيَ أَثْـقَـلُ

إِذَا وَرَدَتْ أَصْـدَرْتُـهـا ثُـمَّ إِنَّـهَـا تَـثـوبُ فَـتَـأْتي مِـنْ تُـحَـيْـتٍ ومِـنْ عَـلُ

فـإِمَّا تـريْـنِـي كَـابْـنَـةِ الـرَّمْـلِ ضَـاحِـيـاً عَـلَـى رِقَّـةٍ أَحْـفَـى وَلاَ أَتَـنَـعَّـلُ[2]

فالتَّاء صوت من أصوات الشِّدَّة، وتكراره ثلاث عشرة مرّة في هذه الأبيات الثلاثة، وارتباطه بالتَّنوين في كلمتي «تُحَيْتٍ» و«رقَّةٍ» زاد من حدّة الأداء الصَّوتيّ؛ لأنَّه صوت انفجاريّ، ولذلك فهو يتلاءم مع المعنى، لأنَّ الشَّاعر يعبِّر عن هموم وأحداث متتابعة اشتدَّت عليه، فأحدثت انفجارًا في نفسه.

كما لنا أن نتلمّس أثر هذا النَّوع من التّكرار في تكرار أحرف بعينها تتناوب وتتداعى لتخلق إيقاعًا موسيقيّا خاصًّا ينسجم مع الإيقاع العام والجوّ النَّفسيّ للشَّاعر:

فـإِنْ تَـبْـتَـئِسْ بـالـشَّـنْـفَـرَى أُمُّ قَـسْـطَـلٍ لَـمَـا اغْـتَـبَـطَـتْ بـالـشَّـنْـفَـرَى قَـبْـلُ أَطْـوَلُ[3]

طَـرِيـدُ جِـنَـايـاتٍ تَـيَـاسَـرْنَ لَـحْـمَـهُ عَـقِـيـرَتُـهُ لِأَيِّـهَـا حُـمَّ أَوَّلُ[4]

(1) الحرف العربيّ بين الأصالة والحداثة، حسن عبَّاس، مجلة التُّراث العربيّ، ص84.

(2) ابنة الرّمل: الحيّة، وقيل البقرة الوحشيّة. ضاحيًا: بارزًا للحَرّ والقَرّ. الرِّقَّة: يريد هنا رقّة الحال، وهي الفقر.

(3) تبتئس: تحزن. أم قسطل: الحرب. اغتبطت: سُرّت.

(4) طريد: مطرود. جنايات: المقصود هنا غاراته. تياسرن لحمه: اقتسمنه. عقيرته: نفسه. حُمَّ: نزل.

تَـنَامُ إِذَا مَـا نَـامَ يَـقْـظَى عُـيُـونُـهَـا حِـثَـاثـاً إِلَى مَـكْـرُوهِـهِ تَـتَـغَـلْـغَـلُ[1]

فالقارئ للأبيات يشعر بهذا الجمال النَّاشئ عن تكرار بعض الحروف، فالشَّاعر اعتمد اللَّام قافيةً، وبثَّها في حشو الأبيات، فتكرَّرت اللَّام مع حروف أخرى بعضها يستدعي نظيره ليلوِّن القصيدة بألوان شجيَّة من الموسيقى، وكان تكرار الحروف في الأبيات الثَّلاثة على النَّحْو التَّالي: حرفا اللَّام والتَّاء «10مرَّات» لكلٍّ منهما، وحرف الميم «9مرَّات»، وحرف الهمزة «8مرَّات»، وحرف النُّون «7مرَّات»، وحرفا الرَّاء والهاء «6مرَّات» لكلٍّ منهما، وحرف الباء «5مرَّات»، وحرفا الطَّاء والقاف «4مرَّات» لكلٍّ منهما، وحروف الحاء والسِّين والغين والفاء «3مرَّات» لكلٍّ منها...

وساعد تكرار هذه الحروف على توليد نوع من الموسيقى من خلال العلاقات الَّتي تربط هذه الحروف، إضافة إلى ما كان لها من جرس موسيقيّ فرديّ.

وأشار الدّكتور عبد الإله الصَّائغ إلى أهميَّة هذه الظَّاهرة في دراسة النَّصِّ الشِّعريّ، وأطلق عليها اسم ظاهرة تداعي الحروف، وهو مصطلح اجترحه بعد ملاحظته لتردُّدِ الحروف في النَّصِّ وسمات التَّداعي في مصطلح تداعي الأفكار، ويعني هذا المصطلح «دعوة السَّابق للّاحق، أو الأوَّل للثّاني للاجتماع، فإذا قلنا: (تداعي الحروف) فإنّما نَعني أنَّ الحرف الوارد في النَّصِّ يدعو نظيره في النَّغم أو الرَّسْمِ»[2].

ب - تكرار الكلمات:

تكرار بعض الكلمات في النَّصِّ له دلالتان: إحداهما نفسيَّة تدلُّ على أنَّ هناك أشياء وانفعالات في النَّفس تحتاج إلى الإشباع، والأخرى صوتيّة إيقاعيَّة

(1) حثاثًا: سراعًا. تتغلغل: تتوغّل وتتعمّق.
(2) تداعي الحروف، عبد الإله الصَّائغ، مجلَّة الفصول الأربعة: ، ص21.

تعكس أصداء هذه الانفعالات، ويمكن بيان أثر هذا التَّكرار في موسيقى النَّصِّ من عدَّة نواح، منها تركيز الشَّاعر على تكرار التَّعبير بضميري المتكلِّم (الياء، والتّاء) في مواضع عدَّة من القصيدة كقوله: بني أمّي، فإنّي، ولي، أنَّني، وإنِّي، ولستُ، مناسمي، أُميتُه، عليّ، بي، همْتُ، أصدرتُها، حلمي، دعستُ، أيَّمتُ، أيتمتُ، وعدتُ، أبدأتُ، عنِّي...، فالشَّاعر يريد أن يثبت أنَّ له صفات القيادة، وأنَّ تأخير قومه له ظلم صارخ، لا يستطيع احتماله والسُّكوت عنه.

ومن تكرار الكلمات كذلك تكرار كلمة «الأرض» مرَّتين، وتكرار حرف الجرِّ «في» ثلاث مرَّات في قوله:

وَفِي الْأَرْضِ مَنْأًى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

لَعَمْرُكَ مَا فِي الْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِباً أَوْ رَاهِباً وَهْوَ يَعْقِلُ

فالتَّكرار يكشف عن شعور مرير بالألم، وحكمة مستقاة من واقع التَّجربة مفادها أنَّ اعتزال النَّاس أفضل من احتمال أذيّتهم.

ومن تكرار الكلمات تكرار أداتي النَّفي «ليس» و«لا» في ستَّة أبيات متتالية من القصيدة، وهي قوله:

ولَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ مُجَدَّعَةً سُقْبَانُهَا وَهْيَ بُهَّلُ

ولا جُبَّأٍ أَكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

وَلا خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ يَظَلُّ بِهِ المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

وَلا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ يَرُوحُ ويَغْدُو دَاهِناً يَتَكَحَّلُ

وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلَفَّ إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَاجَ أَعْزَلُ[1]

(1) العلّ: القُراد، ومن الرِّجال المسنّ الصَّغير الجسم. الألفّ: العاجز الضَّعيف. اهتاج: خاف. الأعزل: من لا سلاح لديه.

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ[1]

فكرَّر النَّفي بالفعل «ليس» ثلاث مرَّات، وكرَّر النَّفي بالحرف «لا» ثلاث مرَّات، وهو تكرار يشي بالهاجس النَّفسيِّ الَّذِي يضغط على صدر الشَّاعر، فكأنَّه في هذه الأبيات ينفي عن نفسه هذه الصِّفات الَّتي قد ينعته قومه بها، أو الَّتِي قد تكون موجودة فيهم.

كما كرّر أيضًا حرف النفي «لا» أربع مرَّات في بيتين متتاليين آخرين، فقال:

فلا جَزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أَتَخَيَّلُ[2]

ولا تَزْدَهِي الأَجْهَالُ حِلْمِي ولاَ أُرَى سَؤُولاً بِأَعْقَابِ الأَقَاوِيلِ أَنْمِلُ[3]

وهذا التَّكرار أعطى القصيدة نوعًا من التَّوازن، وأكسبها شحنة إيقاعيَّة عالية.

ج - تكرار الجمل:

من هذا النَّوع من التَّكرار ما يطلق عليه اسم تكرار النَّمَط النَّحْوِيِّ، وهو «تركيب يتكرَّر بوزنه لا بلفظه، عدَّة مرَّات في مواضع متقاربة من نصٍّ ما، وهذا اللَّون التَّكراريّ يحدث موسيقى لفظيَّة جميلة محبَّبَة إلى الأذن، داعية إلى التَّدَبُّر في معناها وموسيقاها، وهذا الجمال الصَّوتيّ يفضي بلا ريب إلى تدبّر المعنى، ويسهِّل حفظ النُّصوص، وذلك لا يقدر عليه عادة إلَّا البلغاء»[4].

(1) المحيار: كثير الحيرة. انتحت: اعترضت. الهدى: الهداية. الهوجل: الرَّجل الطَّويل الَّذي فيه حمق. العسِّيف: الماشي على غير هدى. اليهماء: الصحراء. الهوجل: الشَّديد المسلك.

(2) الجزِع: الخائف أو عديم الصَّبْر. الخَلَّة: الفقر والحاجة. المتكشِّف: الَّذي يكشف فقره للنَّاس. أتخيَّل: أختال.

(3) تزدهي: تستخفّ. الأجهال: الجهلاء. السَّؤُول: كثير السُّؤَال، أو المُلِحّ فيه.

(4) **التَّكرار الأسلوبيّ في اللُّغة العربيَّة (دراسات في القرآن والحديث والشّعر)**، ص114.

ومما وقع من هذا النَّمَط في قصيدة الشَّنفرى قوله:

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلابُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ؟[1]

فَلَمْ يَكُ إلا نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ؟[2]

فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لَأَبْرَحُ طَارِقاً وَإِنْ يَكُ إِنْساً مَا كَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ[3]

ففي عجُزَي البيتين الأوَّل والثَّاني يتكرّر الوزن تمامًا، فكلٌّ كلمة تقابلها أختها في الوزن والحركات، فضلا عن تشابههما ابتداء وختامًا، فـ«قلنا» في مفتتح عجز البيت الأوَّل مماثلة لأختها في مفتتح عجز البيت الثَّاني، و«فرعُل» في مختتم عجز البيت الأوَّل مماثلة ومشابهة لـ«أجدل» في مختتم عجز البيت الثَّاني.

وفي البيت الثَّالث نلاحظ تكرار جملة الشَّرط، إذ وردت في شطري البيت، وهذا التَّكرار الموسيقيُّ ممَّا يثير العقل لِتَدَبُّر معنى البيت وما فيه من صورة غير معهودة؛ فالَّذين أغار عليهم تعجَّبُوا وتحيَّرُوا؛ فقد اعتادوا أن يقوم بالغارة جماعة من الرِّجال لا فرد واحد، وأن يشعروا بها فيدافعوا عن حماهم، أمّا أن تكون بهذه الصُّورة الخاطفة فهذا الأمر غير مألوف، ولعلَّ من قام بها من الجنِّ لا من الإنس.

2 - المحسِّنَات البديعيَّة:

للمحسِّنات البديعيَّة بنوعيها اللَّفظيَّة والمعنويَّة أثر في إبراز الجانب الإيقاعيّ للنُّصوص الشِّعريَّة والنَّثريَّة؛ حيث يقصد بها تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال، ورعاية وضوح الدَّلالة، ويختصُّ الضَّربُ اللَّفظيُّ بتحسين اللَّفظ أصلاً، ويستتبع ذلك تحسين في المعنى، ويختصُّ الضَّربُ المعنويُّ بتحسين المعنى

(1) هرَّت: نبحت نباحًا ضعيفًا. عسَّ: طاف باللَّيْل. الفُرعُل: ولد الضَّبُع.
(2) النَّبأة: الصَّوْت. هوَّمتْ: نامتْ. القطاة: نوع من الطّيور. رِيع: خاف. الأجدل: الصَّقر.
(3) أبرح: أتى البَرَح، وهو الشِّدَّة. الطَّارق: القادم باللَّيْل.

أوَّلاً وبالذَّات، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللَّفظ أيضًا [1].

الضَّرب الأوَّل: المحسِّنات اللَّفظيَّة:

أ - الجناس:

يُعَدُّ الجناس من أهمِّ الفنون البديعيَّة وأكثرها انتشارًا، ومعناه في الاصطلاح البلاغيّ: «أن يتّفق اللَّفظان في وجه من الوجوه ويختلف معناهما»[2].

وأشاد عبد القاهر الجرجانيُّ بهذا الفنِّ البديعيِّ، وبيّن أهميَّتَهُ وأثره في الكلام؛ حيث يضفي على الكلمات جرسًا وتناغمًا إيقاعيًّا يطرب الأسماع، ويبرز المعنى مؤثّرًا في نفس المتلقِّي، ولا تخفى صلة اللَّفظ بعالم النَّفس، يقول عبد القاهر: «وعلى الجملة فإنَّكَ لا تَجِدُ تجنيسًا مقبولاً ولا سَجْعًا حَسَنًا حتَّى يكون المعنى هو الَّذي طلبه واستدعاه، وساق نحوَه، وحتَّى تجِده لا تبتغي به بدلاً ولا تَجِدُ عنه حِوَلاً، ومن هاهنا كان أحلى تجنيس تسمَعُه وأعلاه، وأحقُّه بالحُسن وأولاه، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلِّم إلى اجتلابه، وتأهُّبٍ لطلبه»[3].

ولا تتوقَّف قيمة الجناس عند إشاعة الموسيقى وإحداث هذا النَّغم الشَّجِيِّ، بل يتعدَّاها إلى إحكام الكلام وربط بعضه ببعض، مع ما فيه من إيهام المتلقِّي بأنَّ الكلمة الأخرى في الجناس ما هي إلا تكرار للأولى، وإذا تأمَّلها وجدها تحمل معنى مغايرًا لمعنى الأولى، وفي هذا الصَّدد يقول عبد القاهر: «أمَّا التَّجنيس فإنَّكَ لا تَسْتَحْسِنُ تجانُسَ اللَّفظتَيْن إلَّا إذا كان مَوْقعُ مَعْنَيَيْهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يَكُنْ مَرْمَى الجامع بينهما مَرْمىً بعيداً، أَتُراك استَضْعَفْتَ تجنيس أبي تمَّام في قوله:

(1) في البلاغة العربيَّة (علم المعاني)، ص76.
(2) الطِّراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز 2/ 185.
(3) أسرار البلاغة، ص11.

ذهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوَتْ فِيهِ الظُّنونُ: أَمَذْهَبٌ أَمْ مذْهَبُ

واستحسنْتَ قول القائل: (**حَتَّى نَجَا مِنْ خَوْفِهِ وَمَا نَجَا**)، وقولَ المُحْدَث:

نَاظِرَاهُ فِيمَا جَنَى نَاظِرَاهُ أَوْ دَعَانِي أَمُتْ بِمَا أَوْدعَاني

لأمْرٍ يرجع إلى اللّفظ؟ أمْ لأنَّكَ رَأيْتَ الفائدة ضَعُفَتْ عنْدَ الأوّل، وقويتْ في الثَّاني؟ ورأيْتُك لم يَزِدْك بمَذْهَبٍ ومُذْهَبٍ على أن أسْمَعَك حُروفاً مكرَّرة، تروم لها فائدةً فلا تَجدُها إلَّا مجهولة مُنْكرة، ورأيْتَ الآخَرَ قَدْ أعاد عَلَيْكَ اللّفظة، كأنَّهُ يخدَعُك عن الفائدة وقد أعطاها، ويُوهِمُك كأنَّهُ لم يَزِدْكَ، وَقَدْ أحْسَنَ الزِّيَادة، ووفّاها»[1].

ولم تخلُ قصيدةُ الشَّنفرى من ألوان الجناس، بل إنَّه كان ظاهرًا بوضوح في القصيدة، ومن هذا الجناس التَّام في قوله:

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلامِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ[2]

فالشَّاعر هنا يفتخر بأنَّه لا يتحيّر في الوقت الَّذي يتحيّر فيه غيره. وجانس الشَّاعر جناسًا تامًّا[3] عجز البيت بين «الهوجل» بمعنى الرَّجل البليد الأحمق، وبين «هوجل» بمعنى الفلاة الَّتي لا أعلام فيها، وأدَّى هذا التَّكرار إلى ثراء صوتيّ يجذب انتباه المتلقِّي، ويمكِّن المعنى من نفسه.

واستخدم الشَّاعر أنواعًا أخرى من الجناس، جاءت لترفد الجانب الإيقاعيَّ وتقوِّيه، فضلاً عن أثرها في المعنى، وبرز في القصيدة بشكل لافت

(1) **أسرار البلاغة، ص7-8.**

(2) المحيار: كثير الحيرة. انتحت: اعترضَتْ. الهوجل: الرَّجل الَّذي فيه حمق. العسِّيف: الماشي على غير هدى. اليهماء: الصَّحراء. هوجل: الفلاة شديدة المسلك.

(3) الجناس التَّام: هو أن يتَّفق اللَّفظان في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها. انظر **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص271.

استخدامه للجناس غير التَّامّ[1] وجناس الاشتقاق[2].

ومن النَّوع الأوَّل -وهو الجناس غير التَّامّ- قوله:

لَعَمْرُكَ مَا فِي الْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِبـاً أَوْ رَاهِبـاً وَهْوَ يَعْقِلُ

فجانس الشَّاعر في العجُز بين كلمتي «راغبًا» و«راهبًا»، فأثرى الإيقاع في البيت، وزاد من قيمة هذا الأداء الصَّوتيِّ ما اشتملت عليه الكلمتان من طباق وتنوين، وأسهم كلُّ ذلك في غرس المعنى وتقريره في النّفس، وهو أنَّ الأرض تَتَّسِعُ لصاحب الحاجات والآمال وتَتَّسِعُ للخائف.

ومن الجناس غير التَّامّ أيضًا قوله:

فَأَيَّمْتُ نِسْوانـاً وأَيْتَمْتُ إِلْدَةً وَعدْتُ كـما أَبْدأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ

حيث جانس في صدر البيت بين كلمتي «أَيَّمْتُ» و«أَيْتَمْتُ». وزاد من قيمة الإيقاع ما اشتمل عليه البيت من طباق بين «عدتُ» و«أبدأتُ»، وكذلك جناس الاشتقاق في قوله: «واللَّيْلُ أَلْيَلُ».

ومن النَّوع الثَّاني- وهو جناس الاشتقاق- قوله:

وَمَا ذَاكَ إلاَّ بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وكَانَ الأَفْضَلَ الْمُتَفَضِّلُ

حيث وقع جناس الاشتقاق بين ثلاث كلمات هي: تفضُّل، الأفضل، المتفضِّل، وأدَّى هذا الجناس إلى الرَّفع من مستوى الإيقاع؛ لأنَّ الشَّاعر اعتمد تكرار ثلاث وحدات صوتيَّة متقاربة، وهذا أمر يجتذب القارئ ليصغي إليه، ويقدّم إليه المعنى في صورة رائعة تمكّنه في نفسه.

(1) الجناس غير التَّامّ: هو ما اختلّ فيه شرط من شروط الجناس التَّام كاختلاف اللَّفظين في أنواع الحروف، أو أعدادها، أو هيئاتها، أو ترتيبها.

(2) جناس الاشتقاق: هو أن يجمع بين اللَّفظين في الاشتقاق. انظر **المعجم المفصّل في علوم البلاغة**، ص469.

ومثله قوله:

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْ لاَ يَرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ

فبين لفظتي «الطول، ومتطوّل» جناس اشتقاق.

ب - ردُّ الأعجاز على ما تقدَّمها:

ويُسمّى التَّصدير، «وهو عبارة عن كلِّ كلام بين صدره وعَجُزِه رابطة لفظيَّة غالبًا، أو معنويَّة نادرًا، تحصل بها الملاءمة والتَّلاحم بين قسمي كلِّ كلام»[1].

ويَعُدُّ الدُّكتور إبراهيم سلامة ردّ العجز على الصَّدر، نابعًا من ذوق العربيّ في الشّعر، كما أرجع الحسن في هذا اللّون البديعيّ إلى نوع الدّلالة الّتي تهدف إلى التّقرير والتّبيين والتّدليل، وإلى ما فيه من زيادة المعنى الَّتي ترجع إلى الإيحاء النّابع من اللَّفظ الأوَّل بِتَوقُّع الثَّاني، وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاد، فهو رابط من روابط التّذكّر، كما أنَّ التّردُّد المتمثّل في اللَّفظتين يعطي لونًا من الإيقاعِ الموسيقيِّ يتقارب مع الغناء الّذي يُطلَب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها، يدركها السَّامعون على البداهة بمجرد الإنشاد[2].

واعتمد الشَّنفرى على هذا اللَّون وسيلة للأداء الموسيقيّ في مواضع كثيرة من القصيدة، منها قوله:

وَكُلٌّ أَبِيٌّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

ومنها قوله:

وَمَا ذَاكَ إلاَّ بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ

ومنها قوله أيضًا:

(1) البرهان في إعجاز القرآن أو بديع القرآن، ص61.
(2) انظر بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص122.

وَأُعْـدِمُ أَحْـيَـانـاً وأَغْـنَـى وإنّـمَـا يَـنَـالُ الـغِـنَـى ذُو الـبُـعْـدَةِ الـمُـتَـبَـذِّلُ

فقوله في صدر البيت الأوَّل: «باسل»، وفي عَجُزه: «أبسل» من باب ردِّ العَجُز على الصّدر، وكذلك قوله في صدر البيت الثَّاني «تفضّل» وفي عجزه «المتفضّل»، وفي صدر البيت الثَّالث «أغنى» وفي عجزه «الغنى»، وتكمن القيمة الفنيَّة الجماليَّة لهذا اللَّون البديعيّ فيما تحقّقه الموسيقى الدَّاخليَّة في المتلقِّي من خلال تكرار الألفاظ النَّاهضة بالمعاني الدَّالة عليها في ترتيب محكم يتآزر فيه شطرا البيت ويتعانق بعضهما ببعض في تلاؤم موسيقيٍّ ودلاليٍّ بديع.

الضَّرب الثَّاني: المحسِّنات المعنويَّة:

أ - الطِّباق:

وهو «أن تجمع بين الشَّيء وضدّه في الكلام»[1].

ويُعَد الطِّباق من المحسِّنات البديعيَّة الَّتي تقوم على خدمة المعنى، ولكنَّه إلى جانب هذه الوظيفة قد يُسهم في خدمة الإيقاع الصَّوتيِّ للكلام، وذلك عندما يتَّفق تشكيله الصَّوتيُّ مع قيمته المعنويَّة، كأن يتماثل الضّدان في عدد الحروف أو في الوزن الصَّرفيِّ، أو عندما يلحقه التَّنوين الَّذي يُعَدُّ من أهمِّ العناصر في الرَّفع من قيمة الأداء الصَّوتيِّ وإثرائه.

ومن أمثلة الطِّباق في قصيدة الشَّنفرى، قوله:

لَـعَـمْـرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضِـيقٌ عَلَى امْرِئٍ سَـرَى رَاغِـبـاً أَوْ رَاهِـبـاً وَهْـوَ يَـعْـقِـلُ

فطابق في البيت بين كلمتي «**رَاغِباً**» و«**رَاهِباً**»، وتميَّزت المطابقة بجملة من الصّفات التي تخدم الإيقاع، منها أنَّ اللَّفظين متماثلان، فكلٌّ منهما يشكِّل وحدة صوتيَّة تشبه الأخرى في الأداء الصَّوتيِّ؛ فهما على ميزان صرفيٍّ واحد، وحروفها متشابهة كلّ منها يقابل نظيره، لا يختلفان إلّا في الحرف الثَّالث (الغين

(1) الطّراز 2/ 197.

في الأولى والهاء في الثَّانية)، فهنا اجتمع إلى جانب المطابقة محسِّن الجناس النَّاقص فزاد إلى الحسن حسنًا، كما أضفى التَّنوين الَّذي لحق اللَّفظين المتضادّين ثراء صوتيًّا، وأسهم في تعميق معنى المطابقة في النَّفس، ومن خلال المطابقة فهمنا مدى استواء الأشياء عند المظلوم المقهور فالأرض الرَّحبة الفسيحة تتَّسع للجميع مَنْ كان راغبًا مقبلاً عليها، ومن كان راهبًا فارًّا منها، وبضدّها تتميَّز الأشياء.

ومن الطباق أيضًا قوله:

فـألْـحَـقْـتُ أُوْلاَهُ بِـأُخْـرَاهُ مُـوْفِـيـاً عَـلَـى قُـنَّـةٍ أُقْـعِـي مِـرَاراً وَأَمْـثُـلُ

فلا يخفى ما للمطابقة بين كلمتي «أُولاه» و«أُخراه» في صدر البيت من حسن بديع، فبينهما تقاربٌ صوتيٌّ زيَّنته ألفا المدِّ، وإلحاق هاء الضَّمير المضمومة بكليهما، وبخاصَّة أنَّ ألف المدِّ تكرَّرت في البيت أربع مرَّات، وحركة الضَّمِّ تكرَّرت عشر مرَّات في البيت .

هذا بالإضافة إلى ما وقع في عجز البيت من طباق آخر زاد على الشهد شهدًا حين طابق بين كلمتي «أُقْعي» و«أَمْثُلُ»، وكلُّ ذلك جعل البيت يسير وفق نظام صوتيٍّ رفيع لا يخفى أثره في المعنى؛ إذ جعل المتلقِّي يتصوَّر حالة الشَّاعر وهو يقطع الفيافي الشَّاسعة يصل أوَّلها بآخرها، وهو يعاني سهولها وحزونها، جالسًا حينًا، وسائرًا حينًا آخر .

ب - التَّقسيم:

وهو استيفاء المتكلِّم أجزاء الشَّيء بحيث يذكر جميع أنواعه ولا يغادر منها شيئًا[1] «هو ذكر متعدِّد، ثم إضافة ما لكلٍّ إليه على التَّعيين»[2].

وإن كان التَّقسيم من المحسِّنات الَّتي تخدم المعنى أوّلاً، فإن له فضلاً ومزيَّة

(1) انظر كتاب **الصِّناعتين (الكتابة والشّعر)**، ص342.
(2) **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص253.

يخدم بها الأداء الصَّوتيّ ويثري بها إيقاع القصيدة؛ وهو أنَّه يقوم على إيجاد مقاطع أو جمل متوازنة، إضافة إلى اعتماده على تكرار بعض الأصوات، الأمر الَّذي يبرز الإيقاع ويقدِّم المعنى في أبهى حلَّة وأجمل صياغة.

ومن هذا النَّوع قول الشَّنفرى:

ولِـي دُونَـكُـمْ أَهْـلُـونَ سِيـدٌ عَـمَـلَّـسٌ وأَرْقَـطُ زُهْـلُـولٌ وعَـرْفَـاءُ جَـيْـأَلُ

فقسَّم الأهل إلى ثلاثة أصناف هي: سيد عملّس (الذَّئب السَّريع)، وأرقط زهلول (النَّمر الخفيف)، وعرفاء جيأل (الضَّبُع الطَّويلة)، فاستوفى أقسامهم وأثبت صفاتهم. وغير خاف ما في البيت من تقسيم خدم المعنى وأحاط بجزئيَّاته، كما نشأ عنه توازن إيقاعيّ ظهر في مقاطع صوتيَّة متقاربة، اشتركت في حركة أواخر الكلمات، وفي تكرار بعض الحروف والحركات، وبخاصَّة الضَّمَّة الَّتي تظهر في أغلب كلمات البيت.

ومن التَّقسيم أيضًا قول الشَّاعر يرسم صورة للذِّئاب المتجمِّعة حول ذئب دعاها لإنجاده بالطَّعام:

فَـضَـجَّ وضَـجَّـتْ بـالْـبَـرَاحِ كَـأَنَّـهَـا وَإِيَّـاهُ نَـوْحٌ فَـوْقَ عَـلْـيَـاءَ ثُـكَّـلُ
وأَغْضَى وأَغْضَتْ واتَّسَى واتَّستْ بهِ مَـرَامِـيـلُ عَـزَّاهَـا وَعَـزَّتْـهُ مُـرْمِـلُ
شَكَا وشَكَتْ ثمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وارْعَوَتْ ولَلصَّبْرُ -إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ- أَجْمَلُ
وَفَـاءَ وَفَـاءَتْ بـادِرَاتٍ وكُـلُّـهَـا عَـلَـى نَكَـظٍ مِـمَّـا يُـكَـاتِـمُ مُـجْـمِـلُ

فالتَّقسيم في الأبيات ظاهر في وصف ما يفعله الذِّئب وما تفعله الجماعة حوله، فإذا عوى عوت من حوله، فكأنَّه وإيَّاها في مأتم تنوح فيه الثَّكالى، وإذا أغضى وكفَّ عن العواء، كفّت هي الأخرى عنه، فحال الذِّئب وجماعته متَّفق في البؤس والجوع، ومن هنا أخذ كلٌّ منهم يعزّي الآخر ويتأسَّى به، وبعد أن يئس الذَّئب ومَنْ حولَه من الحصول على الطَّعام، رجعن إلى مأواهنَّ، وفي نفوسهنَّ حسرة ومرارة.

ومن التقسيم أيضًا وصف الشَّاعر لنفسه في ليلة مظلمة شديدة البرد ماطرة:

وَلْـيَـلـةِ قـرٍّ يَـصْـطَـلِـي الـقَـوْسَ رَبُّـهَـا وَأَقْـطُـعَـهُ اللاَّتِي بِهَـا يَـتَـنَـبَّـلُ
دَعَـسْتُ عَلَى غَطْشٍ وبَغْشٍ وَصُحْبَتِي سُـعَـارٌ وإِرْزِيـزٌ وَوَجْـرٌ وأَفْـكَـلُ
فَـأَيَّـمْـتُ نِـسْـوَانـاً وأَيْـتَـمْـتُ إِلْـدَةً وَعُـدْتُ كَـمَـا أَبْـدَأْتُ وَاللَّـيْـلُ أَلْـيَـلُ

فلكَ أن تلاحظ التَّقسيم في البيت الثَّاني حيث قسَّم أصحابه في تلك اللَّيْلة إلى أربعة هم: السُّعَار (وهو الجوع الشَّديد)، والإرْزِيز (وهو البَرْد)، والوَجْر (وهو الخوف)، والأَفْكَل (وهو الرّعدة والارتعاش). كما أنَّ في البيت الثَّالث تقسيمًا آخر؛ فقد ترك أهل أعدائه مقسَّمين بين نسوة أيامى، وأولاد بلا آباء.

ولا يخفى قيمة هذا التَّقسيم في موسيقى القصيدة؛ إذ وفّر لنا جملة من المقاطع المتوازنة، تكرَّرت فيها بعض الأصوات الَّتي زادت ثراء الموسيقى، فضلاً عن تعميق المعنى وتمكينه في نفس المتلقِّي.

خاتمة:

في نهاية هذا البحث تجدر الإشارة إلى أهم نتائجه وهي:

1 - تُعَدُّ لاميّة الشَّنفرى رائعة من روائع التُّراث الأدبيِّ القديم.
2 - تميَّزت اللَّاميَّة بالحضور اللَّافت للجانب الإيقاعيِّ بنوعيه الثَّابت والمتغيّر.
3 - اختيار الشَّاعر للطَّويل وزنًا لقصيدته ساعده على التَّعبير عن مشاعره وانفعالاته في تناغم وانسيابيَّة.
4 - كان التَّنويع بين التَّفعيلات بالزِّحاف وعدمه من الوسائل الَّتي اعتمدها الشَّاعر في كَسْرِ رتابة الإيقاع، وخَلْقِ جوّ تناغميٍّ يتناسب مع غرضه الشّعريّ.

5 - كان من مظاهر اهتمام الشَّاعر بقافية قصيدته:

- اختيار حرف اللَّام - وهو من القوافي الذُّلُل- رويًّا لقصيدته؛ وكان لهذا الاختيار أثره في أن تأتي القافية طَيِّعةً دون تكلّف من الشَّاعر في إيرادها.
- تحريك حرف الرَّويّ بالضّم؛ وساعده هذا الإطلاق على البوح بمكبوتات نفسه دون قيود.
- سلامة القافية وخلوّها من عيوب القوافي أسهم في أن تؤدِّي القافية وظيفتها الإيقاعيَّة في أكمل صورة.

6 - ساعد التَّكرار بصوره المختلفة على توليد نوع من الموسيقى يحكي أصداء العالم الدَّاخليِّ للشَّاعر، ويبثّ ما هو مكنون في أعماقه.

7 - كانت المحسِّنات البديعيَّة بنوعيها (اللَّفظيّ والمعنويّ) رافدًا مهمًّا في إظهار الجانب الإيقاعيّ وتقويته، فضلاً عن دورها في تعميق المعنى وتمكينه في نفس المتلقِّي.

المصادر والمراجع

- **الأدب الجاهليّ (تاريخ- دراسة نصوص- تحليل)**، حمد النِّيل محمد الحسن، الخرطوم، السُّودان، دار جامعة الخرطوم للنَّشر، 2010م.
- **أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ**، قرأه وعلّق عليه محمود محمَّد شاكر، جدّة، دار المدنيّ، لا.ط، لا. ت.
- **الأصول الفنيَّة للأدب**، عبد الحميد حسين، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريَّة، ط2، 1964م.
- **الأعلام، خير الدّين الزّركلي**، بيروت، دار العلم للملايين، ط4، 1979م.
- **الأغاني، أبو الفرج الأصفهانيّ**، تحقيق عبد السَّتَّار أحمد فرَّاج، المجلّد الحادي والعشرون، بيروت، ط5، 1981م.
- **الإيضاح في علوم البلاغة**، الخطيب القزوينيّ، تحقيق غريد الشّيخ محمّد وإيمان الشّيخ محمّد، بيروت، دار الكتاب العربيّ، ط1، 2004م.

- **البرهان في إعجاز القرآن أو بديع القرآن**، ابن أبي الإصبع المصريّ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بيروت، الدَّار العربيّة للموسوعات، ط1، 2010م.
- **بلاغة أرسطو بين اليونان والعرب**، إبراهيم سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريَّة، ط2، 1952م.
- **تداعي الحروف**، عبد الإله الصَّائغ، مجلَّة الفصول الأربعة، طرابلس، ليبيا، عدد أبريل 1998م.
- **التَّكرار الأسلوبيّ في اللُّغة العربيَّة (دراسات في القرآن والحديث والشِّعر)**، السَّيِّد خضر، جامعة المنصورة، كليَّة التربية، المنصورة، ط1، 2003م.
- **جمهرة الأمثال**، أبو هلال العسكريّ، بيروت، دار الفكر، 1988م.
- **الحرف العربيّ بين الأصالة والحداثة**، حسن عبَّاس، مجلة التُّراث العربيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، العددان (42/ 43)، السَّنة الحادية عشرة، 1991م.
- **خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**، عبد القادر بن عمر البغداديّ، تحقيق محمد نبيل طريفي وإميل بديع يعقوب، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط1، 1998م.
- **ديوان الشَّنفرى** (عمرو بن مالك نحو 70 ق هـ)، جمعه وحقَّقه وشرحه إميل يعقوب، بيروت، دار الكتاب العربيّ، ط2، 1996م.
- **الشّعر الجاهليّ منهج في دراسته وتقويمه**، محمّد النّويهي، القاهرة، الدَّار القوميَّة للطِّباعة والنَّشر، (د.ط، د.ت).
- **الشَّعر بين الرُّؤيا والتَّشكيل**، عبد العزيز المقالح، بيروت، دار العودة، 1981م.
- **الصِّناعتين (الكتابة والشّعر)**، أبو هلال العسكريّ، تحقيق علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، صيدا، منشورات المكتبة العصريّة، 1986م.
- **الطِّراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، يحيى بن حمزة العلويّ، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريَّة، بيروت، 2008م.
- **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه**، أبو الحسن بن رشيق القيروانيّ، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل للطّباعة والنّشر، ط4، 1972م.
- **في البلاغة العربيّة (علم المعاني)**، عبد العزيز عتيق، بيروت، دار النَّهضة العربيَّة، (د.ط، د.ت).

- **القاموس المحيط**، مجد الدّين بن يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق مكتب التّراث في مؤسسة الرِّسالة، بيروت، مؤسسة الرّسالة، ط1، 1986م.
- **الكافي في العروض والقوافي**، للخطيب التبريزيّ، تحقيق الحسَّاني حسن عبد الله، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط3، 1994م.
- **لسان العرب**، محمَّد بن مكرم ابن منظور، بيروت، دار صادر، ط3، 1994م.
- **مدخل إلى تحليل النَّصِّ الأدبيِّ**، عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، عمَّان، الأردن، دار الفكر، ط4، 2008م.
- **المستقصى في أمثال العرب**، أبو القاسم محمود بن عمر الزّمخشريّ، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط2، 1987م.
- **المعجم المفصَّل في اللُّغة والأدب**، إميل يعقوب وميشال عاصي، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، (د.ط، د.ت).
- **المعجم المفصّل في علوم البلاغة**، إنعام فوّال عكّاوي، مراجعة أحمد شمس الدِّين، بيروت، دار الكتب العلميَّة، ط2، 1996م.
- **مفهوم الشّعر (دراسة في التّراث النّقديّ)**، جابر أحمد عصفور، المركز العربيّ للثّقافة والعلوم، (د.ط، د.ت).
- **موسيقى الشِّعر**، إبراهيم أنيس، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريَّة، ط7، 1997م.
- **نقد الشّعر**، قدامة بن جعفر، تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلميّة، (د.ط، د.ت).